

CULTURAL STUDIES APPENDIX

ROZNIK



Załącznik

KULTUROZNAWCZY

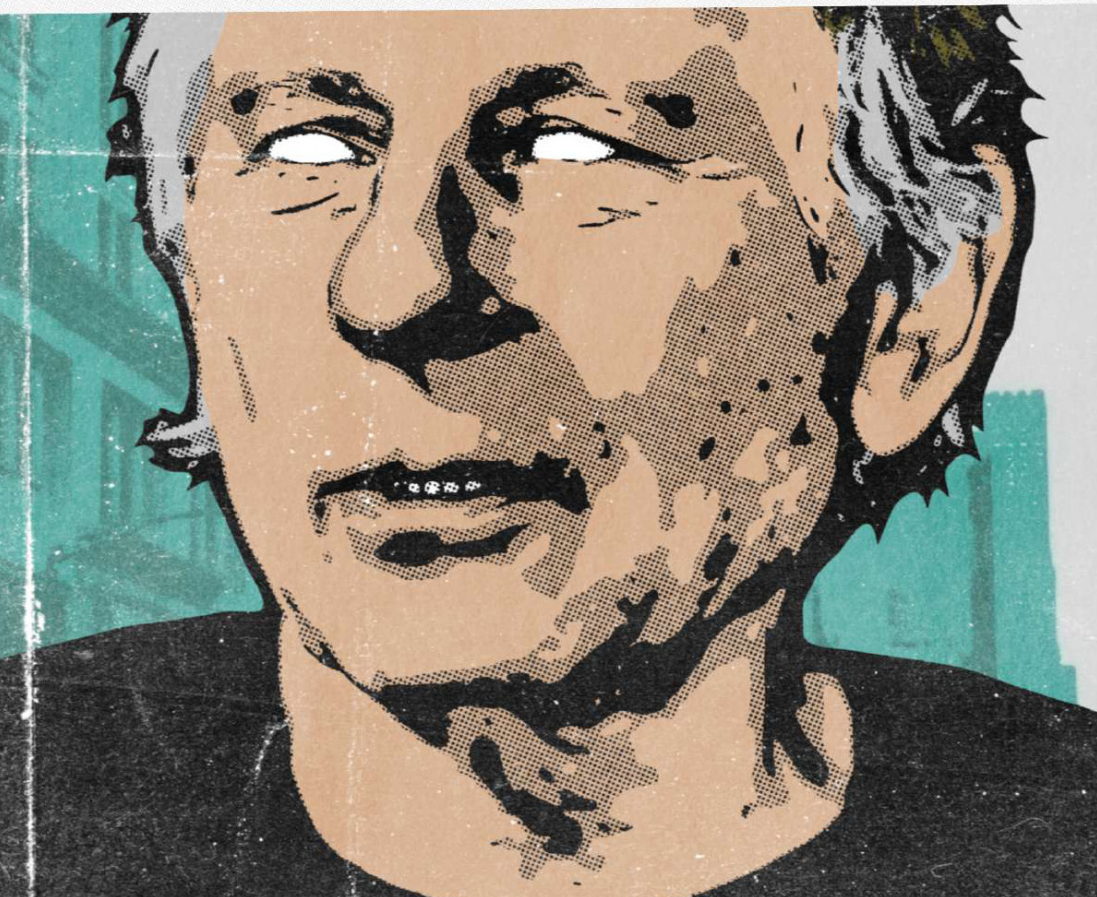
2023

№ 10

TEMATY NUMERU:

Codziennosc w komiksie

Polański w sześciu odsłonach



REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF)

prof. ucz. dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk

ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ

(DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF):

dr Anna Wiśnicka (do 20 października 2023 / until October 20th, 2023)

dr Izabela Tomczyk Jarzyna (od 21 października 2023 / since October 20th, 2023)

CZŁONKOWIE REDAKCJI (EDITORIAL TEAM)

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

dr Robert Birkholz, UW

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

dr Marina Ludwigs, Stockholms Universitet, Sweden

dr Elżbieta Sadoch, UKSW

dr Agnieszka Smaga, UKSW

prof. ucz. dr hab. Piotr Weiser, UKSW

SEKRETARIAT REDAKCJI (MANAGING EDITORS)

dr Dorota Dąbrowska

dr Katarzyna Gołos-Dąbrowska

KONCEPCJA I REDAKCJA DZIAŁÓW TEMATYCZNYCH NUMERU (SECTION LEAD EDITORS)

dział I / section I KOMIKSOWE OBLICZA CODZIENNOŚCI –

prof. ucz. dr hab. Justyna Czaja, UAM, dr Michał Traczyk
dział II / section II POLAŃSKI ARTYSTA – prof. ucz. dr hab. Brygida
Pawłowska-Jądrzyk, dr Izabela Tomczyk-Jarzyna

RADA NAUKOWA (EDITORIAL BOARD)

prof. dr hab. Adam Dziadek, UŚ

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Flader-Rzeszowska, UKSW

prof. ucz. dr hab. Rafał Koschany, UAM

prof. dr hab. Teresa Kostkiewiczowa, IBL PAN

prof. dr hab. Raya Kuncheva, Instytut Literatury, Bułgarska Akademia
Nauk

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

prof. ucz. dr hab. Piotr Majewski, UKSW

prof. dr hab. Ewa H. Mazierska, School of Journalism and Media,
University of Central Lancashire, Preston, UK

ks. prof. ucz. dr hab. Antoni Nadbrzeżny, KUL

prof. dr hab. Aleksander Nawarecki, UŚ

prof. dr hab. Ryszard Nycz, UJ

prof. dr hab. Jacek Ostaszewski, UJ

dr Lina Preišegalavičienė, Vytautas Magnus University, Lithuania

prof. dr hab. Ewa Szczęśna, UW

prof. dr hab. Bernd-Juergen Warneken, Empirische

Kulturwissenschaften, Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen, Germany

REDAKCJA TEKSTÓW POLSKICH (POLISH EDITOR)

Aleksandra Piętka

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU POLSKIM (POLISH

PROOFREADER)

Iwona Witkowska

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU ANGLIJSKIM (ENGLISH

PROOFREADER)

Monika Tacikowska

RECENZENCI (REVIEWERS)

dr Piotr Bialecki, UW

prof. ucz. dr hab. Wojciech Birek, UR

dr Justyna Hanna Budzik, UŚ

prof. dr hab. Tomasz Chachulski, IBL PAN

prof. ucz. dr hab. Bernadetta Darska, UWM

dr hab. Aneta Dybska, UW

prof. dr hab. Barbara Fatyga, UW

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Flader-Rzeszowska, UKSW

dr Andrzej Frejlich, Muzeum Narodowe w Lublinie

dr Katarzyna Frukacz, UŚ

prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź, UŚ

prof. ucz. dr hab. Magdalena Howorus-Czajka, UG

prof. ucz. dr hab. Malgorzata Jankowska, UAM

prof. ucz. dr hab. Anna Janus-Sitarz, UJ

prof. ucz. dr hab. Bernadetta Darska, UWM

dr hab. Aneta Dybska, UW

prof. ucz. dr hab. Arkadiusz Karapuda, ASP w Warszawie

prof. ucz. dr hab. Dorota Karkut, UR

prof. dr hab. Malgorzata Karwatowska, UMCS

prof. dr hab. Izolda Kiec, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny

Abakanowicz w Poznaniu

prof. ucz. dr hab. Andrzej Kisielewski, UWb

prof. ucz. dr hab. Natasza Korczarowska-Różycka, UŁ

prof. ucz. dr hab. Krzysztof Kornacki, UG

dr hab. Anna Kostrzyńska-Miłosz, ISP PAN

prof. ucz. dr hab. Elżbieta Kruszyńska, UMK

prof. ucz. dr hab. Anna Kucz, UŚ

dr Kalina Kupczyńska, UŁ

prof. ucz. dr hab. Seweryn Kuśmierczyk, UW

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Lukas, UG

prof. dr hab. Ewa Mazierska, University of Central Lancashire

prof. ucz. dr hab. Michał Myśliński, IS PAN

prof. ucz. dr hab. Malgorzata Nieszczerzewska, UAM

prof. dr hab. Maria Jolanta Olszewska, UW

prof. ucz. dr hab. Marek Pieniążek, UP w Krakowie

dr Michał Piepiórka, UAM

dr Katarzyna Prajzner, UŁ

dr Dawid Przywałny, UJ

prof. ucz. dr hab. Agata Ročko, IBL PAN

dr Patrycja Rozbicka, UWw

dr Adam Rusek

prof. dr hab. Dorota Samborska-Kukuć, UŁ

dr Matylda Sęk-Iwanek, UŚ

prof. dr hab. Bogumiła Staniów, UWw

prof. dr hab. Ewa Szczęśna, UW

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Tałuć, UŚ

prof. ucz. dr hab. Wiesława Tomaszewska, UKSW

prof. ucz. dr hab. Stanisława Trebunia-Staszek, UJ

prof. ucz. dr hab. Marzenna Wiśniewska, UMK

prof. ucz. dr hab. Patrycja Włodek, UP

prof. dr hab. Tomasz Wójcik, UW

prof. ucz. dr hab. Aleksander Wójtowicz, UMCS

prof. dr hab. Piotr Zawojcki, UŚ

prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski, UKW

prof. ucz. dr hab. Tomasz Zaglewski, UAM

PROJEKT OKŁADKI (COVER DESIGN)

Tomasz Skorupa

PROJEKT LOGO (LOGO DESIGN)

Marek Ostrowski

Wydawnictwo Naukowe UKSW

Strona internetowa: zalacznik.uksw.edu.pl

„Zalacznik Kulturoznawczy” w Bazie Czasopism UKSW (UKSW
Periodicals Database):

<https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.php/zk>

E-mail: zalacznikkulturoznawczy@gmail.com

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



ISSN 2392-2338

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2023

SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji 7

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Maciej Kijko
Między światami. Poszukując kształtu rzeczywistości po antropocenie 11

CODZIENNOŚĆ W KOMIKSIE

(red. Justyna Czaja, Michał Traczyk)

Jerzy Szyłak
O świecie analizowanym krokami w książkach obrazkowych dla dzieci 29

Marcin Kowalczyk
(Nie)zwyczajna kremlowska codzienność – Fabien Nury, Thierry Robin: *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka* 39

Mariusz Guzek
Zátopek – komiksowa codzienność długodystansowca 61

Damian Kaja
Codziennosc rozszczelniona. O Codziennej walce Manu Larceneta 81

Jakub Jankowski
Opowiedz mi *Miasto narysowane*. O translinearnej możliwości poznawania Lublina z bliska 107

Michał Traczyk
Samotny smakosz albo krótki przewodnik po komiksowych przedstawieniach konsumpcji 139

Michał Wolski
Zwyczajni niezwyczajni. Codziennosc superbohaterów w komiksach spod znaku Ultimate Marvel 161

Justyna Czaja
Prozaiczna codzienność superbohaterów, czyli kilka uwag o komiksowej serii Karla Ferdona 179

POLAŃSKI W SZEŚCIU ODSŁONACH

(red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Izabela Tomczyk-Jarzyna)

Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska

Dwaj ludzie z lustrem. Metafory fotografii i fotograficzne motywy w etiudach Romana Polańskiego 199

Jakub Rawski

„Święta misja profesora Abronsiusa”. Fantazmaty, abiektałność i transgresje w filmie Romana Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* 215

Katarzyna Skórska

Nancy w Krainie Wieprzy. Kilka uwag o *Co?* Romana Polańskiego i recepcji filmu we Włoszech 237

Aleksandra Piętka

Kat, ofiara i sprawca w *Śmierci i dziewczynie* Romana Polańskiego 249

Iwona Kolaśńska-Pasterczyk

Interwencja bogini/Szatana? *Wenus w futrze* (2013) – lektura palimpsestowa filmu Romana Polańskiego 281

Piotr Pomostowski

The Director-Composer Duo: Polanski & Komeda's Deconstruction of Film Music Conventions in Horror Cinema. *Fearless Vampire Killers* (1967) and *Rosemary's Baby* (1968) 315

VARIA

Jakub Gortat

Powrót do ruin. O atrakcyjności niemieckiego powojnia 333

Joanna Szydłowska

Postmigracyjny background i co z niego wynika. Rewolty tożsamościowe dzieci późnych przesiedleńców w prozie faktograficznej Emilii Smechowski, *My, super imigranci* 363

Dominika Byczek

Od adaptacji do edukacji, czyli plakaty filmowe w praktyce szkolnej 391

Aleksandra Piętka	
Pamięć zdarzeń, które „nigdy nie miały miejsca”. Slavery Memorial Martina Puryeara	409
Julia Krauze	
O najdawniejszej włoskiej leksykografii dwujęzycznej, znanej i nieznaney	435
Aneta Kliszczyk, Joanna Komorowska	
Unending War: Combat Trauma in Joss Whedon's <i>Firefly</i>	449
Anna Wiśnicka	
The Mid-Century Modern Design as a Cinematic Vision of Dystopia Based on Selected Examples of the 21st-Century Films and TV Series	469
ANALIZY I INTERPRETACJE	
Jadwiga Clea Moreno-Szypowska	
Kabalistyczna egzegeza opowiadania <i>Śmierć i busola</i> Jorge Luisa Borgesa	489
Aleksandra Lesińska	
„Podłe życie miałem”. <i>Puszczyk</i> Stefana Grabińskiego wobec modernistycznego dekadentyzmu	535
WYWIAD	
„Lüksus bezpiecznej grozy”. O adaptacjach teatralnych baśni Hansa Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Klucznikiem rozmawiają Katarzyna Gołos-Dąbrowska i Anna Goworek	557
OPINIE – KOMENTARZE – GLOSSY	
Katarzyna Gołos-Dąbrowska	
Powidoki twórczości Federica Felliniego w <i>Mieście Snu</i> Krystiana Lupy	589
Izabela Tomczyk-Jarzyna	
Polański i symulacje. Na marginesie tekstu Ewy Mazierskiej <i>Roman Polański (i inni) przed sądem</i>	607

FOTOESEJ I OKOLICE

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

**„Portret jednego człowieka”. Przyczynek do biografii
Haliny Rzasowej (1924–1980), zakopiańskiej fotografki** 615

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Dłonie i motywy związane z rękami w kreatywnej reklamie wizualnej 641

CHRONOMETR (9)

Jan Zieliński

Zatrzymać czas 661

Słowo od Redakcji

Rocznik naukowy „Załącznik Kulturoznawczy” wydawany jest regularnie od 2014 roku, a aktualny numer stanowi jubileuszową, dziesiątą już edycję czasopisma. Z tym większą radością i satysfakcją przyjęliśmy niedawną decyzję Ministerstwa Edukacji i Nauki w sprawie zaliczenia naszego periodyku do elitarnego grona czasopism 100-punktowych. Traktujemy tę decyzję jako wyraźny sygnał dla środowiska humanistycznego, że dorobek i wysiłek Redakcji oraz jej Współpracowników i Autorów zostały dostrzeżone i docenione, a także jako motywację do dalszego rozwoju instytucji, którą od niemal dekady – nie bez przeszkód, ale z sukcesami – współtworzymy. Od początku istnienia Redakcja zorganizowała kilkadziesiąt konferencji naukowych; ponadto pismu nieprzerwanie towarzyszy seria wydawnicza Biblioteka „Załącznika Kulturoznawczego”, która umożliwia m.in. rozszerzanie badań podjętych na jego łamach w wybranych działach tematycznych.

Osoby zainteresowane historią czasopisma, jubileuszowymi podsumowaniami i specyfiką naszej pracy odsyłamy do rozmowy Roberta Łuchniaka z Brygidą Pawłowską-Jądrzyk, która odbyła się 12 listopada 2023 roku w Radiu dla Ciebie¹.

Serdecznie zapraszamy także do lektury bieżącego numeru. Poniżej znajdują Państwo krótką charakterystykę tegorocznych działów tematycznych – *Codziennosc w komiksie* i *Polański w sześciu odsłonach*; szeroki zakres problemów i zagadnień przynoszą, jak zawsze, także pozostałe rubryki. Tradycyjnie wyrażamy szczególną wdzięczność naszym Recenzentom, bez których wiedzy i zaangażowania „Załącznik Kulturoznawczy” nie byłby tym, czym jest.

CODZIENNOŚĆ W KOMIKSIE

Wydawać by się mogło, że codzienność, zwłaszcza w swojej prozaicznej, banalnej odsłonie to mało atrakcyjny temat dla twórców komiksów. Diametralnie różni się on od tematyki fantastycznych czy awanturniczo-przygodowych opowieści rysunkowych, wręcz kontrastując z niezwykłym

¹ Radio dla Ciebie, O 10. numerze „Załącznika Kulturoznawczego” wydawanego przez Wydawnictwo Naukowe UKSW, https://www.rdc.pl/podcast/wieczor-rdc_JxlcDgzlPhOJm8Wba5fk?episode=eM3GcWa5xkC2s3lc1FjE (dostęp 23.12.2023).

światem bohaterów i superbohaterów „większych niż życie”. A jednak codzienność, w rozmaitych przejawach, staje się nie tylko tłem, ale także ważnym aspektem, a nawet głównym tematem wielu powieści graficznych. Stanowi istotny element kreowania świata przedstawionego w komiksach biograficznych i – coraz bardziej popularnych w ostatnim czasie – autobiograficznych, w których małej historii towarzyszy zwykle ta wielka. Ponadto z zasady pojawia się w komiksowych reportażach, w których kody i tropy powszechności odgrywają znaczącą rolę. Motywy związane z codziennością funkcjonować mogą także jako element zabaw czy gier z komiksowymi konwencjami sensacyjno-przygodowymi i superbohaterskimi.

Doświadczenie powszedniości i banalności nierzadko staje się centralnym motywem komiksów, a przedstawienia codzienności bywają w nich skoncentrowane na tym, co zwyczajne, monotonne, nawet nudne. Komiksowe obrazy codzienności skłaniają do stawiania pytań o kategorię realizmu, mimesis w kontekście języka, jakim operuje komiks, i jego „przerysowanego”, „przestylizowanego” charakteru. Skłaniają do zbadania artystycznych wyborów, które podejmują twórcy decydujący się na odzwierciedlenie w tym medium doświadczeń powszedniości, a także na ich kreowanie na podstawie wybranych komiksowych konwencji stylistycznych i gatunkowych.

Dział tematyczny *Codziennosc w komiksie* jest zaproszeniem do refleksji na temat różnych przedstawień codzienności rozumianej jako: powracający temat utworów adresowanych do najmłodszych czytelników (Jerzy Szyłak, *O świecie analizowanym krokami w książkach obrazkowych dla dzieci*); „zwyczajne niezwykłe” życie na Kremlu w przełomowym momencie historycznym (Marcin Kowalczyk, *(Nie)zwyczajna kremlowska codzienność – Fabien Nury, Thierry Robin „Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka”*); obraz uwikłania jednostki w polityczną rzeczywistość swojego czasu (Mariusz Guzek, *„Zatópek” – komiksowa codzienność długodystansowca*); specyficznie uchwycony temat rysunkowej opowieści (Damian Kaja, *Codziennosc rozszczelniona. O „Codziennym walce” Manu Larceneta*); komiksowe mapowanie przestrzeni miejskiej (Jakub Jankowski, *Opowiedz mi „Miasto narysowane”. O translinearnej możliwości poznawania Lublina z bliska*); powszedniość i funkcjonalność jedzenia (Michał Traczyk, *Samotny smakosz albo krótki przewodnik po komiksowych przedstawieniach konsumpcji*); i wreszcie – w kategoriach zestawienia, a może raczej zderzenia elementów banalnej powszedniości z konwencją sensacyjno-przygodowej opowieści

superbohaterskiej (Michał Wolski, *Zwyczajni niezwyčajni. Codziennosc superbohaterow w komiksach spod znaku Ultimate Marvel*; Justyna Czaja, *Prozaiczna codziennosc superbohaterow, czyli kilka uwag o komiksowej serii Karla Ferdona*). Redaktorami dzialu sa Justyna Czaja i Michal Traczyk z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

POLAŃSKI W SZEŚCIU ODSŁONACH

W sierpniu 2023 roku Roman Polański obchodzil dziewięćdziesiąte urodziny, natomiast we wrześniu tego roku światowā premierę miał jego ostatni film – *The Palace*. Zaledwie rok temu przypadala okragly, sześćdziesiąty, jubileusz premiery *Noża w wodzie*² – filmu wyjątkowego, zarówno w zyciu artystycznym samego reżysera, jaki i w dziejach polskiego kina. Nagromadzenie tych rocznicowych wydarzeń, jak i stwierdzenie niedostatku prac, które z naukowym dystansem podejmowałyby próbę zmierzenia się z twórczością autora *Matni*, stały się impulsem do przygotowania w bieżącym numerze „Załącznika” dzialu *Polański w sześciu odsłonach*.

Dział ten składa się tekstów poświęconych filmom powstałym na różnych etapach twórczości polskiego reżysera. Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska, przyglądając się jego szkolnym etiudom, poddaje analizie metaforę fotografii. Badaczka odnajduje ją w krótkich formach filmowych Polańskiego, m.in. w motywie lustra, okna, podwojenia, sobowtóra, cienia, multiplikacji. Z kolei Jakub Rawski decyduje się spojrzeć na *Nieustraszonych pogromców wampirów* (*Dance of the Vampires*, 1967) z perspektywy krytyki fantazmatycznej, by rozpatrzyć kategorię transgresji oraz zagadnienie abiektałnego charakteru bohaterów demonicznych. Katarzyna Skórska natomiast sięga po włoskie teksty poświęcone filmowi *Co?* (*Che?*, 1973), czyniąc je argumentem przemawiającym na korzyść obrazu, który w polskim piśmiennictwie filmoznawczym często jest niedoceniany. Badaczka stwierdza, że film ten może być rozumiany jako swoisty „szkic” polskiego twórcy na

² Jubileusz ten uczciliśmy publikacją stanowiącą szósty tom cyklu Biblioteka „Załącznika Kulturoznawczego”: „Nóż w wodzie” non stop. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarżyna, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022. Książka uzyskała wyróżnienie w tegorocznym Konkursie Gaudeamus, organizowanym przez Stowarzyszenie Wydawców Szkół Wyższych we współpracy z Targami Książki w Krakowie.

temat kina włoskiego czy nawet szerzej – kina jako sztuki. Obraz kata, ofiary i świadka w *Śmierci i dziewczynie* (*Death and the Maiden*, 1994) stoi w centrum zainteresowania Aleksandry Piętki. Autorka koncentruje się na środkach kinematograficznych oraz elementach kompozycyjnych użytych w filmie przez Polańskiego, by przedstawić relację między bohaterami, co pozwala jej odnaleźć wyraźne odniesienia do malarstwa René Magritte’a, wskazujące na zacieranie się granic pomiędzy katem i ofiarą. Z kolei *Wenus w futrze* (*La Vénus á la fourrure*, 2013) jest dla Iwony Kolasińskiej-Pasterczyk tekstem, który można rozpatrywać jako swoisty palimpsest. Autorka, próbując ową swoistość zdefiniować, omawia relacje między dziełem Polańskiego a dramatem Davida Ivesa, powieścią Leopolda von Sacher-Masocha, opowieściami mitologicznymi i biblijnymi. Współpraca Polańskiego i Krzysztofa Komedy to natomiast istotny punkt odniesienia dla Piotra Pomostowskiego, który bada funkcje muzyki w kinie gatunków. Kluczowym zagadnieniem, na jakim koncentruje się badacz, analizując *Nieustraszonych pogromców wampirów* i *Dziecko Rosemary* (*Rosemary’s Baby*, 1968), jest technika motywów przewodnich.

Polański we wstępie do książki Jamesa Greenberga pisze, że robienie filmów sprawia mu przyjemność, ale dodaje także, iż robi je dlatego, że ciągle uczy się reżyserii³. Artysta zdaje się w ten sposób zwracać uwagę na procesualność swojej twórczości. Współautorzy działu zaproponowanymi tekstami ukazują etapy tego procesu. Jednocześnie, odsłaniając różnorodne aspekty sztuki reżysera, stwarzają istotną alternatywę dla kultury unieważnienia, której ofiarą aktualnie staje się Roman Polański. Redaktorkami działu są Brygida Pawłowska-Jądrzyk i Izabela Tomczyk-Jarżyna.

³ R. Polański, *Wstęp*, w: J. Greenberg, *Polański. Portret mistrza*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013, s. 8.

MIĘDZY ŚWIATAMI. POSZUKUJĄC KSZTAŁTU RZECZYWISTOŚCI PO ANTROPOCENIE

MACIEJ KIJKO

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
maciej.kijko@amu.edu.pl
ORCID 0000-0001-9858-4371

Bruno Latour w swoim wykładzie *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę* zauważa trzy rzeczy: 1. przywykliśmy jako ludzie do myślenia o sobie w kategoriach fizycznej znikomości i moralnej przewagi; 2. okoliczności związane z niedopuszczającym sprzeciwu efektem antropocenowym w sposób coraz bardziej widoczny sprawiają, że zostajemy postawieni w niedogodnej dla nas sytuacji, w której musimy wziąć odpowiedzialność za będący konsekwencją naszych działań stan rzeczy; 3. w kontekście punktu pierwszego uwidacznia się brak narzędzi i pojęć, by to, co wynika z punktu drugiego zrealizować¹. Chodzi o możliwość wzięcia na siebie odpowiedzialności za stan planety, do którego się nie doprowadziło (skoro proces jej degradacji miałby swoje początki u zarania rewolucji przemysłowej, w końcówce XVIII wieku bądź w latach pięćdziesiątych XX wieku), i podjęcia działań, które byłyby tej odpowiedzialności wyrazem, co wiąże się z wzięciem na siebie nieswoich win i z żałobą, która jest jednocześnie lamentem nad światem i sobą (jako istotą zagrożoną tym, co się dzieje z planetą). Jeżeli przeniesiemy problem z gruntu etyki na grunt języka (co tak dalekim przeniesieniem nie jest), wyjściowe kwestie staną się zrozumiałe – chodzi o brak języka dla wyrażenia i opisanie nowej sytuacji. W innym sformułowaniu można mówić o niedopasowaniu posiadanego języka i potrzebie takiego, który ewokowałby obraz świata odpowiadający rzeczywistości życia w antropocenie.

¹ B. Latour, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, przeł. A. Kowalczyk, w: *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Łódź 2014, s. 162.

Taki stan rzeczy można nazwać „sytuacją pomiędzy”. Stajemy w obliczu zmiany i mamy na podorędziu narzędzia pozwalające na skuteczne radzenie sobie w sytuacji, która się kończy. Widzimy zarysy nowego świata, ale nie posiadamy słów, by go opisać, środków, by działać w jego przestrzeni. Poniższe uwagi będą próbą poszukiwania przejścia od wciąż „teraz”, które już nie istnieje (bądź istnieje jedynie siłą inercji), do już „jutro”, które się narzuca i jednocześnie wymyka wyrażeniu.

Mówienie o problemie antropocenu jako zagrożeniu dla ludzkości nie wystarczy. Problem jest realny, jednak tak uniwersalizujące nazwanie go, choć daje wgląd w jego źródło, powoduje impas poznawczy i uniemożliwia wyjście z tej pułapki. Widać to wyraźnie w przypadku już samego poszukiwania przyczyn i początków antropocenowej zmiany. Badacze² wprost bądź implicytnie przyjmują, że genezy nie da się po prostu sprowadzić do historii gatunku ludzkiego. To, że wyginęła megafauna i że przejście do trybu pastersko-rolniczego zmieniło krajobrazy, to fakty – w każdym przypadku podobne, jak mi się zdaje, do zmian wprowadzanych przez inne gatunki funkcjonujące w biocenozie i aktywnie (choć w dużej mierze mimowolnie) dostosowujące otoczenie do swoich potrzeb. Skala owych zmian – w początkach historii ludzkości – była na tyle znikoma, że trudno mówić o nich inaczej niż jak o ewentualnych zapowiedziach przyszłych kłopotów. Sama liczebność ludzkiej populacji w skali globu była na tyle niewielka, by śmiało stwierdzić, że poszukiwanie początku antropocenu tak daleko w czasie jest tylko fałszywym tropem, wyłącznie zaciemniającym obraz problemu. Dość zgodnie przyjmuje się w przywoływanych tekstach i szeregu innych, że antropocen inicjują zmiany związane z rewolucją przemysłową w końcu XVIII wieku, a przełom stanowi Wielkie Przyspieszenie datowane na lata pięćdziesiąte XX wieku.

Jedynie ignorując to dobrze ugruntowane w badaniach rozpoznanie, można mówić o uniwersalnym problemie ludzkości i uznać, że są proste recepty na zapobieżenie jego eskalacji, mogącej spowodować eliminację gatunku ludzkiego. Tego rodzaju scenariusze – będące przy okazji

² Zob. S.L. Lewis, M.A. Maslin, *Defining the Anthropocene*, „Nature” 2015, Vol. 519, s. 171–180; J. Zalasiewicz et al., *When Did the Anthropocene Begin? A Mid-Twentieth Century Boundary Level is Stratigraphically Optimal*, „Quaternary International” 2015, Vol. 383, s. 196–203.

ilustracją takich scjentystycznych iluzji – przywołuje Ewa Bińczyk w artykule *Inżynieria klimatu a inżynieria człowieka. Dyskursy na temat środowiska w epoce antropocenu*³. Autorka pisze, że badacze proponowali na przykład, by dla zapobieżenia zmianom klimatycznym rozpylać w powietrzu związki siarki, które, wchodząc w reakcję z tlenem, tworzyłyby cząstki aerosolu siarczanu rozpraszające promienie słoneczne. Nie wzięto jednak pod uwagę, że gdyby podjęto się tego działania na większą skalę, w całym ziemskim systemie mogłoby to doprowadzić do nieprzewidywalnych zmian w układzie klimatycznym (przesunięć stref) i w efekcie spotęgować niekorzystne z punktu widzenia człowieka zjawiska. W dalszej perspektywie można by mówić o stepowaniu bądź pustynnieniu obszarów obecnie zielonych, niemożności prowadzenia na nich upraw i stopniowym zazielenianiu się innych. Można wyobrazić sobie, że efektem tych działań byłyby ruchy migracyjne grup ludzkich (choć w grę wchodzi mogłyby i przemieszczenia gatunków zwierzęcych) na skalę przekraczającą nawet dzisiejsze, co pociągnęłoby za sobą wiele poważnych konsekwencji.

Inną możliwością wymknięcia się zagrożeniu mogłyby być różne ingerencje w organizm samego człowieka, takie jak: planowa alergizacja na mięso, która pociągnęłaby za sobą spadek jego spożycia i ograniczenie emisji metanu przez zwierzęta hodowlane (bo z tytułu spadku popytu musiałyby spaść liczba hodowli); zmniejszenie rozmiaru ciała ludzkiego, co wpłynęłoby zarówno na zmniejszenie zapotrzebowania energetycznego, jak i emisji własnych efektów ubocznych procesów życiowych; wreszcie ograniczenie populacji poprzez ingerencję w rozrodczość za pomocą podnoszenia poziomu wykształcenia kobiet, co skorelowane jest ze zmniejszeniem dzietności.

Żadne z tych scjentystycznych panaceów nie bierze pod uwagę społecznych uwarunkowań leżących u podstaw proponowanych ingerencji ani tychże skutków. Technologicznie zorientowane poszukiwanie rozwiązań nie jest w stanie uwzględnić tych okoliczności. A właśnie one mają kluczowe znaczenie dla skutecznego zmierzenia się z niebezpieczeństwami związanymi z antropoceniem. Rzecz w tym, jak myślimy i jak mówimy o antropocenie, bo to w istocie determinuje proponowane sposoby radzenia sobie z zagrożeniem, jakie stanowi sam antropocen.

³ E. Bińczyk, *Inżynieria klimatu a inżynieria człowieka. Dyskursy na temat środowiska w epoce antropocenu*, „Ethos” 2015, nr 28, s. 163–167.

I.

Już na poziomie nazw, którymi posługujemy się dla opisanego sytuacji, pojawia się problem zaznaczony przez Eileen Crist⁴. Antropocen jako określenie służące do opisu sytuacji, w której człowiek systematycznie doprowadził do podkopania podstaw egzystencji nie tylko swojej, ale i innych mieszkańców Ziemi, chociaż miałyby mieć wymiar krytyczny, skłaniający do podjęcia działań naprawczych, to jednocześnie – paradoksalnie – utrzymuje i utrwała antropocentryczną perspektywę. To człowiek jest czynnikiem sprawczym i tylko on potrafi rozpoznać niebezpieczeństwa (nawet przez siebie samego spowodowane) i im zaradzić. On w istocie jest w stanie określić właściwy/optymalny/naturalny porządek rzeczy, stan równowagi, do którego należałoby dążyć. Nie mamy możliwości wydobyć się z pułapki zastawionej przez słowa.

Dobrze pokazuje to także Matthew Lepori w artykule pod prowokacyjnym tytułem *There Is No Anthropocen*⁵. Przekonuje on, że jak dotychczas, aby opisać problem antropocenu, posługujemy się mową gatunku (ang. *Species-Talk*), ukazując dwie strony rozgrywki – Człowieka i Naturę (Przyrodę, Ziemię, Świat). Wyglądałoby to więc tak, że oto mamy gatunek ludzki zagrożony w swej egzystencji z powodu własnych działań rozregulowujących stan całego ziemskiego systemu. To prosta sytuacja – wszyscy (jako przedstawiciele jednego gatunku) są po równo zobligowani do podjęcia działań zmierzających do odwrócenia tego trendu. Tę konstatację, wynikającą poniekąd z wielu tekstów, uznaje Lepori za zbyt upraszczającą, w istocie za zniekształcającą perspektywę, z której patrzy się na problem, i niepozwalającą na dojrzenie rzeczowej mechaniki procesu antropocennej zmiany.

W rzeczywistości jedność gatunku ludzkiego na poziomie biologicznym jest scjentystyczną fikcją, użyteczną w utrzymywaniu realnych podziałów pomiędzy jednostkami i grupami ludzkimi oraz czyniącą te podziały niewidzialnymi i nieznaczącymi w procesie antropocennej zmiany. Tymczasem, kiedy zrezygnuje się z mowy gatunku i zwróci w stronę nie

⁴ E. Crist, *O ubóstwie naszego nazewnictwa*, przeł. P. Szaj, w: *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J. Moore, Poznań 2021, s. 27–47.

⁵ M. Lepori, *There Is No Anthropocene: Climate Change, Species-Talk, and Political Economy*, „Telos” 2015, No. 175.

tyle jednostkowych, co zbiorowych aktorów, należy wziąć pod uwagę zarówno ich sposoby życia, relacje z innymi grupami, jak i to, co jest podstawą ludzkiego świata/ludzkich światów – kulturę.

Można jednak przypuścić, że termin „antropocen” utrzyma się w użyciu. Nie tylko dlatego, że pojawił się jako pierwszy. W kontekście wyżej wspomnianych uwag widać, że jego znaczenie daleko wykracza poza zwykłą użyteczność.

Franciszek Chwałczyk w swoim tekście *Antropocen, kapitalocen – urban age thesis, urbanocen?* odnosi się do mnogości terminów mających stanowić wedle ich twórców i twórczyń alternatywę dla antropocenu, co widać już w tytule. Badacz, wykorzystując metodę porządkowania informacji, pokazuje bogactwo konkurującego nazewnictwa poprzez odniesienie ich do wyraźnie określonych kategorii: „kto?”, „co?”, „gdzie?”, „kiedy?”, „dlaczego?” i „jak?”⁶. Wśród tych wszystkich propozycji instruktywne są w tym momencie dwie: phronocen i agnotocen. Można powiedzieć, że te nazwy to w zasadzie dwie strony tego samego medalu. Dostępna dużo wcześniej wiedza na temat zmian klimatycznych, wpływu aktywności ludzkich na stan świata (np. kwestia dziury ozonowej) nie powodowała zasadniczej zmiany w praktykach wytwórczych i konsumpcyjnych. Znaczy to, że dzisiejsza sytuacja jest wynikiem świadomych działań – kontynuacji poddanych w wątpliwość praktyk i odrzucenia krytycznych danych w imię utrzymania *status quo* – lub jest efektem wytwarzania całego szerokiego obszaru niewiedzy. Naomi Orsekes i Erik Conway na przykładzie jednej instytucji pokazują sposoby argumentacji służące świadomemu negowaniu rzetelności wiedzy na temat antropogenicznych zmian środowiska. W działaniach The George C. Marshall Institute podkreślano, że „nie istnieje żaden dowód na

⁶ F. Chwałczyk, *Antropocen, kapitalocen – urban age thesis, urbanocen?*, „Kultura i Historia” 2018, nr 34, s. 96. W tym, a także innym tekście (*Around Anthropocene in Eighty Names—Considering the Urbanocene Propositions*, „Sustainability” 2020, No. 12, 4458) Chwałczyk pokazuje skalę problemu: wykorzystując metodę 5w, porządkuje w pierw około czterdziestu, a później osiemdziesięciu konkurencyjnych dla antropocenu określeń. Dzisiaj można przypuścić, że sytuacja może wyglądać jeszcze bardziej problematycznie. W istocie mnogość określeń wynika z wypuklenia pewnych konkretnych aspektów zjawiska i uznania ich za kluczowe i definiujące. W rzeczywistości z powodzeniem można by chyba spróbować zmniejszyć ten nadmiar.

to, że globalna zmiana klimatyczna jest realna, a jeśli jest realna, nie można dowieść, że to z powodu ludzkiej aktywności, a jeśli jest realna i ma antropogeniczny charakter, to nie ma dowodu, że ma to jakiegokolwiek znaczenie”⁷. Co istotne, nie chodzi tylko o ostrożność we wnioskowaniu, by uniknąć poznawczych pomyłek, a o zaprzeczanie rzetelności osiągniętej wiedzy na temat wpływu ludzkich działań na stan środowiska i o roszczenie do jej negocjowania w imię wolności słowa. Ignorancja pozwala na niedostrzeganie zagrożeń, jednocześnie nie pozwalając ich uniknąć.

Jeśli, jak utrzymuję, antropocen nie znajdzie swojej terminologicznej i bardziej adekwatnej poznawczo alternatywy, to właśnie dlatego, że pozwala na utrzymywanie złudnego dystansu do zdarzeń przez adresowanie problemu w pustkę – skoro za obecny stan świata odpowiada Człowiek, to w istocie nikt. Alternatywy takie jak kapitałocen czy urbanocen, ukonkretniając przyczyny pełzającej, ale wciąż przyspieszającej katastrofy, nie dają komfortu uchylecia się przed odpowiedzialnością. Nie ma dziś chyba nikogo, kto nie byłby częścią systemu kapitalistycznego. Połowa populacji ludzkiej mieszka w miastach, reszta w ten czy inny sposób jest z funkcjonowaniem systemu miejskiego powiązana – odesłanie więc jednostek do tych złożonych konstelacji powiązań to wezwanie do zajęcia stanowiska. Zlekceważenie przestróg i ostrzeżeń jest już świadomym działaniem – nawet wtedy, gdy jest nieprzyjmowaniem wiedzy, utrzymywaniem się w nieświadomości i odmową uznania konsekwencji takiej postawy.

Problem jest złożony i nie odnosi się jedynie do pojedynczych słów – te są ledwie elementami całego systemu. Wyeksponowanie tego czy innego terminu nie załatwia sprawy, bo problem w systemie konkretnego słownika pozostaje. Poszukując jego rozwiązania, należy szukać sposobu zastąpienia

⁷ N. Oreskes, E.M. Conway, *Challenging Knowledge: How Climate Science Became a Victim of the Cold War*, w: *Agnology. The Making and Unmaking of Ignorance*, ed. R.N. Proctor, L. Schiebinger, Stanford, CA 2008, s. 60. Problem jest skądinąd znacznie szerszy. Negacjonizm klimatyczny to jeden z obszarów eksponujących tendencje do podważania wiarygodności nauki, badań i danych naukowych. Tendencja wzrostowa tego rodzaju zjawisk ma złożoną genealogię. W tym miejscu nie podejmuję się wywodu na ten temat, wskazać jednak chciałbym istotną rolę politycznego populizmu czy ogólniej polityki w kreowaniu podejrzliwości względem instytucji naukowych i nauki jako instytucji.

jednego słownika innym. Kompleksowy obraz świata sytuuje się na przecięciu relacji łączących wszystkie elementy słownika – nie należy zaprzestać podważania jego podstaw od środka, trzeba szukać nowych odniesień i nowych relacji.

W przeszłości niejednokrotnie podejmowano próby podważenia dominujących antropocentrycznych, scjentyistycznych, technokratycznych obrazów świata. Dobrym przykładem może być tu Michel de Montaigne (wystarczająco odległy w czasie i krytyczny w postawie):

Kto go pouczył, iż ten wspaniały ruch na sklepieniu niebios, wiekuiste światło tych pochodni toczących się tak dumnie nad jego głową, straszliwe poruszenia tego nieskończonego morza, postanowione zostały i toczą się, tyle wieków, dla jego dogodności i wysługi? Czyż możebna jest wyobrazić sobie coś tak śmiesznego, aby to nędzne i kruche stworzenie, które nawet nie jest swoim własnym panem, wystawione na zniewagi wszystkich żywiołów i zjawisk, mieniło się panem i cesarzem świata, którego nie jest w mocy poznać ani najmniejszej cząstki, a cóż dopiero jej rozkazywać? A ten przywilej, jaki sobie nadaje, iż to on sam tylko w onej wielkiej budowli ma dość rozumu, aby rozpoznać jej piękność i składowe części, sam jeden umie dank składać budownikowi i prowadzić księgi wpływów i wydatków świata; któż to przypieczętował mu ten przywilej?⁸

Widać w tym cytacie postulat nowego słownika do opisu miejsca człowieka w świecie, uskromniającego jego pretensje do bycia koroną stworzenia i do posiadania mądrości przewyższającej rozmiarami możliwości innych stworzeń. Na marginesie można dodać, że byłby chyba Montaigne skłonny do uwzględnienia przekonań i wiedzy także innych ludzi, niemających nic wspólnego ze światem chrześcijańskiego Zachodu owego czasu. I to bez przemilczania pochodzenia źródeł nowego słownika. Wskazują na to w niejednym rozdziale swoich *Prób* – by przywołać ten najbardziej chyba znany i instruktywny pod tym względem: *O kanibalach*.

Tego rodzaju głosy krytyczne, jak i wszelkie inne podważające antropocentryczny projekt instrumentalnego władania światem, łatwo było

⁸ M. de Montaigne, *Próby*, t. 1, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1953, s. 148.

lekceważyć i klasyfikować jako niszowe, niepraktyczne rozważania mądrościowe. Pokazuje to ich marginalny status, siłę dominującego dyskursu i tym samym kompleksowość wyzwania, jakim jest wypracowanie nowego stosunku do świata. Zmiana *fronesis* nie może się w tym przypadku obyć bez silnego splecenia perspektywy etycznej ze scjentyistyczną. Ale nie tylko tego potrzeba.

II.

W *Nowej kosmogonii* Stanisław Lem kreśli imponujące rozmachem rozwiązanie zagadki *silentio universi*⁹. Niemożność odnalezienia jakichkolwiek śladów obecności cywilizacji innych niż ludzka (choć statystycznie przynajmniej powinno ich być wiele) nie wynika z ich braku i wyjątkowości człowieka, nie jest też skutkiem ich spłonięcia w wewnętrznym konflikcie po osiągnięciu względnej władzy nad energią atomową, co jest następstwem manifestowania się obecności obcych cywilizacji w samej mechanice Kosmosu. Według Lema/Testy (autora omawianej przez Lema nieistniejącej książki) przekroczenie z sukcesem progu atomowego (czyli uniknięcie spopielenia w rozbłysku „jaśniejszym niż tysiąc słońc”) pozwoliło każdej możliwej, wyobrażonej cywilizacji na opanowanie procesów planeto-, a następnie kosmoinżyneryjnych. To wizja skrajnie post- i transhumanistyczna (używając terminów o węższym znaczeniu dla opisanego zjawiska przekraczających horyzont poznawczy): przedstawiciele owych cywilizacji w opisywanym tu scenariuszu mieliby wyjść poza swoją przyrodzoną konstytucję i ją przekroczyć, a nawet unieważnić. To jednocześnie obraz antropocenu odpowiadający (i tym razem w daleko szerszym niż wyobrażalny obecnie) dyskursowi antropocenowemu w ujęciu Eileen Crist: tryumfalistycznego sapientocenu na skalę kosmiczną. My sami, rozwijając myśl Lema, stoimy na progu wiodącym ku dołączeniu do tego pochodzenia rozumu. Czy to się stanie, jednak nie wiadomo. Równie prawdopodobny jest scenariusz atomowej pożogi. Bardziej prawdopodobny, bardziej realistyczny – choć mniej spektakularny – jest scenariusz z opowieści o żabie, która wolno i niedostrzegalnie dla siebie ginie w wodzie nieprzerwanie podgrzewanej, aż do osiągnięcia temperatury wrzenia. Może w ostatnim przebłyku świadomości zyska

⁹ S. Lem, *Alfred Testa: „Nowa kosmogonia”*, w: idem, *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Kraków 1985, s. 199–230.

zrozumienie sytuacji – ponieważ. „I tak się właśnie kończy świat / nie z hukiem lecz z cienkim piskiem”¹⁰.

Tekst podsuwa jeszcze inną możliwość rozwikłania zagadki. Autor nie decyduje się podjąć tego alternatywnego rozwiązania z racji postawionych sobie celów, jest jednak równie prawdopodobne i nie mniej interesujące. Poza scenariuszem ekspansjonistycznym i apokaliptycznym jest jeszcze przynajmniej jeden. Osiągniwszy w swoim rozwoju poziom kontrolowania energii atomowej (czy oznacza to władanie nią, rzecz dyskusyjna), po staniu się siłą geologiczną, na progu niewiadomej przyszłości (tyleż jasnej, co mrocznej), zyskawszy ogłęd sytuacji, własnych możliwości i naturalnych pułapek, cywilizacje (w tym i nasza) mają przed sobą jeszcze jedną opcję: mogą poddać refleksji samą podstawę decyzji, zapytać o zasadność scjentystycznego [sapiento- (czyli i antropo-) centrycznego] rozstrzygnięcia i przymusu postępu rozumianego technologicznie, wziąć pod uwagę, że postęp może znaczyć też coś innego, i zrezygnować z eskalacji roszczeń instrumentalnego panowania nad światem – powiedzieć „stop”¹¹.

III.

Taka decyzja zaprzestania eksploatacji przyrody i nieograniczonej konsumpcji w naszym przypadku (inne są tylko wyobrażone) może oznaczać zmianę myślenia, mówienia i działania. Zmianę praktyk egzystencjalnych, wynalezienie na nowo codzienności w radykalnie innym kształcie. Nie roszcząc sobie pretensji do opisanego w tym momencie całości problemu, skupię się tylko na mówieniu i myśleniu, wyobrażaniu sobie innego świata – wciąż

¹⁰ T.S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, w: idem, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 85.

¹¹ Na to starają się odpowiedzieć dyskusje na temat wzrostu, problematyzujące to pojęcie i proponujące alternatywę/alternatywy dla dominującego „kapitałocenowego” ujęcia. Instruktywny jest tekst Roberta Skrzypczyńskiego *Postwzrost, dewzrost, awzrost... Polska terminologia dla różnych wariantów przyszłości bez wzrostu*, opublikowany w „Czasie Kultury” w 2020 roku (nr 83, s. 7–13). Zob. także: *Dewzrost. Słownik nowej ery*, przeł. Ł. Lange, red. G. D’Alisa, F. Demaria G. Kallis, Łódź 2020; J. Hickel, *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, przeł. J.P. Listwan, Kraków 2022.

naszego i nienaszego wyłącznie. Odwołując się do słów Montaigne'a, idzie o odejście od myślenia w kategoriach zasady antropicznej.

Jakkolwiek tradycja zachodnia bogata jest w wezwania do uskromnienia własnych dążeń i pokory (czego Montaigne jest dobrym przykładem) i chociaż rozwiązania temu odpowiadające funkcjonowały marginalnie, w niszy, to ta okoliczność pozwala odejść od kultury zachodniej (nie lekceważąc jej bynajmniej), by przypatrzeć się doświadczeniom tych kultur, w których to *scientia* (w najszerszym rozumieniu) odegrała drugorzędną rolę. To zaś oznacza rewizję całej antropologicznej wiedzy, nową lekturę wszystkich relacji, by wydobyć to doświadczenie ludzi (w ich różnorodności), które pozwoliłoby (nam) spojrzeć na świat inaczej (bo inni to praktykowali, gdy z wyższością na nich spoglądaliśmy)¹².

Bonaventura de Sousa Santos odświeżył średniowieczny koncept Mikołaja z Kuzy uczonej niewiedzy¹³. Jakkolwiek Santos odnosi go do innych kwestii, to pogląd ten doskonale oddaje kluczowy, zajmujący mnie problem. *Docta ignorantia* nie wynikałaby z prostego braku jakiegokolwiek (należałoby chyba dodać: uznanej) wiedzy, a z tego, że zdobywanie wiedzy (jakiegokolwiek, choć w tym przypadku nacisk jest kładziony na naukową) odbywa się kosztem eliminacji szeregu możliwych alternatyw. Wiedza wiedzie w pewną stronę, zamykając inne ścieżki – dowiadując się o jednej rzeczy, przeoczamy inną¹⁴. Jest to, być może, nieuniknione – traktując jako wiedzę wszelkie możliwe,

¹² Nie chcę sugerować przez to, że w nauce zachodniej (tak umownie rzecz określe) brakowało propozycji (zyskujących przy tym coraz bardziej na znaczeniu) nieantropocentrycznych ujęć rozmaitych problemów. W największym uproszczeniu to, co określane zbiorczo jest mianem posthumanizmu, stanowi kompleks takich właśnie podejść – zróżnicowanych co do szczegółowych rozwiązań pól problemowych, zgodnych – wydaje się – w tym, że perspektywa poznawcza wychodząca od ludzkiego oka jest zdecydowanie zbyt wąska i ograniczająca, a poza tym niewystarczająca w obliczu globalnych wyzwań. Tym jednak, co mnie tu interesuje, jest sytuacja tubylczych systemów wiedzy i możliwości, jakie oferują – nie są one wykluczające w stosunku do instytucjonalnej nauki, a uzupełniające.

¹³ B. de Sousa Santos, *A Non-Occidental West?: Learned Ignorance and Ecology of Knowledge*, „Theory, Culture & Society” 2009, Vol. 26, Issue 7–8, s. 103–125.

¹⁴ Jest to przy okazji jeden z wymiarów niewiedzy, będących przedmiotem zainteresowania agnotologii. Robert Proctor określa go mianem „utraconego królestwa” i uwypukla napięcie między wyborem czegoś a – w konsekwencji – zignorowaniem

właściwe ludzkim społeczeństwom przekonania na temat świata i ich samych, każdy konkretny, lokalny system w porównaniu z innymi stanowi przykład takiego odrzucenia innych możliwości. W przypadku wiedzy, którą nazywamy nauką i która miałaby mieć charakter uniwersalny – spychając przy tym wszelką inną wiedzę kulturową w otchłań niewiedzy – z uczoną niewiedzą mielibyśmy nie mieć do czynienia¹⁵. Okoliczności pokazały, że jest inaczej. Dziś nie da się ignorować i lekceważyć splotów nauki ze społecznymi praktykami innego rzędu. Kategorie poznawcze nie dadzą się postrzegać jako neutralne, wyodrębnione z całości kontekstu ludzkich, społecznych i kulturowych relacji ze światem. Sięgnięcie więc poza horyzont wypracowanej wiedzy to wypełnienie luki, która powstała w wyniku ignorowania wiedzy innych, innych możliwości wiedzy.

W tym momencie posłużyć chciałbym się dwoma przykładami. Mitologia australijskich Aborygenów (jeśli można tak ogólnie, nie uwzględniając wszelkich różnic, określić polifoniczne uniwersum aborygeńskich opowieści) traktuje o Czasie Snu, kiedy to Przodkowie (zwierzęcy, trzeba dodać) urządzali świat¹⁶. W jego dzisiejszym kształcie śledzimy ich dzieła (czy nie jest to skądinąd podobne do *Nowej Kosmogonii?*). Przy tak grubo zarysowanym schemacie zadaniem jest odszyfrowanie przesłania Przodków, także po to, by zrozumieć własną rolę w opowieści Ziemi. Wiąże się to z jak najmniejszą ingerencją w odziedziczony porządek, Przodkowie są/byli zwierzętami, co oznacza szczególną relację do nie-ludzkich tuziemców. Zarysowują się granice instrumentalizującego podejścia do natury. Biorąc pod uwagę inny przykład, na poziomie języka ukazuje się obraz świata wypełnionego relacjami pomiędzy różnymi jego elementami – ożywionymi i nieożywionymi:

[...] pojęcie „osoby” rozciąga się w językach Algonkinów na świat natury, w konsekwencji szacunek i poważanie należne pojedynczym osobom jest odnoszone w tubylczych systemach myślenia w doświadczaniu pewnych miejsc,

czegoś. Zob. R.N. Proctor, *Agnotology: A Missing Term to Describe Cultural Production of Ignorance (and Its Study)*, w: *Agnotology...*, op. cit., s. 6–7.

¹⁵ To znowu pozwala na wycieczkę w stronę twórczości Stanisława Lema i zaproponowanej przez niego klasyfikacji geniuszy – *Kuno Mlatje: „Odys z Itaki”*, w: *Doskonała próżnia...*, s. 104–105.

¹⁶ M. Bakke, *Wprowadzenie*, w: *Estetyka Aborygenów. Antologia*, red. M. Bakke, Kraków 2004, s. 10.

jezior, kamieni, czy wiatrów. Tabyłcze więc sposoby poznawania świata nie były wyrażane w twierdzeniach abstrakcyjnych, a w symbolicznym języku wizji i mitycznych narracji ściśle związanych z pokrewieństwem i ceremoniami, nawami miejsc oraz świętymi miejscami. [...] Uczenie córki, jak zbierać trawę i wyplatać koszyk, bądź uczenie syna umiejętności polowania, zastawiania sideł i połowu ryb czerpie z epistemologii życia przeżywanego w ścisłej relacji z najbliższym otoczeniem¹⁷.

Zarówno pierwszy, jak i drugi przypadek pokazują możliwości odmiennego spojrzenia na świat, przemodelowania sposobu traktowania zarówno istot żywych, jak i materii nieożywionej. Na nieco ogólniejszym poziomie interesujące i instruktywne byłoby, być może, ponowne przemyślenie tematu totemizmu. Interpretowany w kontekście kwestii genezy religii, później poprzez próby poszukiwania odpowiedzi na pytanie o organizację społeczeństwa¹⁸, teraz może być rozpatrywany w odniesieniu do tego, co mówi na temat relacji ludzki – nie-ludzki świat.

Wciąż można się jednak zastanawiać nad przyczynami technologicznej wstrzemięźliwości ludów tradycyjnych (choć antropolodzy czynili to często, to żadna ich odpowiedź nie może być uznana za konkluzywną). Jak to ujmuje Claude Lévi-Strauss: po szeregu wynalazków wymagających pomysłowości, innowacyjnego myślenia, wiedzy nastąpił „zastój” przełamany dzięki szczególnym właściwościom kultury Zachodu¹⁹. Czy powodem długiej pauzy i Wielkiego Podziału był niedostatek pewnych cech uobecniających się później na Zachodzie, czy też – co w kontekście tych rozważań preferuję jako odpowiedź – decyzja, by odciskać jak najmniej widoczny ślad swojego istnienia na Ziemi z racji bycia jednym z wielu istnień tworzących jej byt, a nie głównym i mającym decydujący na nią wpływ, z pewnością nieposiadającym legitymacji do decydowania o losach Ziemi? Taka postawa w konsekwencji musi prowadzić do bardzo powolnej, niemalże niedostrzegalnej zmiany. Przekonanie, że badane przez antropologów pewne ludy są pierwotne w tym sensie, że pozostają w stanie swoistego zamrożenia

¹⁷ J.A. Grim, *Indigenous Traditions and Deep Ecology*, w: *Deep Ecology and World Religions. New Essays on Sacred Grounds*, ed. D. Landis Barnhill, R.S. Gottlieb, New York 2001, s. 39.

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, Warszawa 1998.

¹⁹ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Warszawa 2001, s. 29–30.

na samym początku kulturowej drogi ludzkości, podczas gdy inne ludy daleko już na tej drodze zaszły, tworząc cywilizacje, zostało rozpoznane w swej specyficznej funkcji jako iluzja. Jeśli zaś uznać, że społeczeństwa – nawet jeśli nie mogli stwierdzić tego badacze – podlegają stałej zmianie, to przyznać można, że jej tempo ma związek z przyjmowanymi przez nie modelami relacji ze środowiskiem, co przy okazji prowokuje pytanie o treść samych pojęć rozwoju i postępu, które powszechnie uznaje się za oczywiste.

To właśnie mógłby być przykład nowej, czytanej w innych warunkach, wiedzy antropologicznej – unikającej pułapek niegdysiejszych iluzji, każących widzieć w przedstawicielach tradycyjnych wspólnot nie tylko widomych „pierwszych ludzi”, ale i dzierżycieli pierwotnej kultury niezanieczyszczonej jeszcze osadami cywilizacyjnymi²⁰. Nie idzie o to, by patrzeć przez okulary Jeana-Jacquesa Rousseau na to, co jeszcze jesteśmy w stanie dostrzec w znikających światach, ale by zrozumieć relacje między przekonaniem ustanawiającymi te światy, między praktykami, w których znajdowałyby swoją realizację, a światem będącym kontekstem, częściową determinantą ludzkich działań i ich skutkiem.

Tego rodzaju rozumowanie rodzić może pewne wątpliwości. Powrót do wiedzy lokalnej, tubylczej, by ją wykorzystać w zmianie mającej na celu zapobieżenie pogłębianiu się antropocenowych problemów, a w dłuższej perspektywie także odwrócenie niebezpiecznych trendów, mógłby rodzić obawy, że może zagrozić pewnym – szczególnie emancypacyjnym (jak feminizm chociażby) – projektom charakterystycznym dla współczesności. Taki współczesny projekt mógłby więc zostać odczytany w kategoriach retrotopii przewracającej kompleksowo stan przednowoczesnej „niewinności” – nie tyle nawet technologicznej, co dotyczącej porządku wartości i społeczeństwa.

Wątpliwości dotyczące sięgania do dorobku i doświadczeń innych kultur i społeczeństw można uznać za nadmiarowe z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze (przypominając starą dyskusję), różnica między tradycją a postępem jest umowna, jeśli nie iluzoryczna. Wśród wielu przedhistorycznych społeczeństw (tych, które same nie weszły w przestrzeń czasu historycznego) sytuacje i zdarzenia domagają się każdorazowej interpretacji,

²⁰ Kompleksowa analiza i krytyka tego rodzaju sposobu ujmowania sprawy zawarta jest w książce Adama Kupera *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacja mitu* (Kraków 2009).

odwołującej się do ramowych zasad pozwalających funkcjonować w świecie, które – można założyć – ulegają zmianie wraz z przekształceniami kontekstu. Są niezienne w odczuciu uczestników. I nie jest to fałszywa świadomość. Ona, jako przekonanie o możliwości niezmienności, pojawia się wraz z pismem. Usztywnienie zasad może też być efektem kontaktu z czynnikami uznanymi za zagrażające trwaniu i spoistości wspólnoty.

Po drugie, te wątpliwości wiążą się z założeniem mówiącym o holistycznym ujęciu kultury. W tym kontekście znaczy to tyle, że bierzemy z innych kultur albo wszystko, albo nic. Wybór jednego z elementów czy składników skutkuje niespójnością i utratą znaczenia całości układu. Jeśli jednak z założenia o ścisłym wewnętrznym uwarunkowaniu elementów składających się na konkretną kulturę – tj. takiego, że zmiana jednego elementu skutkuje zmianą całości (a tym samym oznaczającym też, że część bez całości nie ma znaczenia) – zrezygnujemy na rzecz założenia o względnej niezależności elementów (które można nazwać roboczo instytucjami) – co z heurystycznego punktu widzenia chyba przynosi lepsze skutki niż obstawanie przy holizmie kulturowym – zmienia to sytuację. Sięgnięcie do innych zestawów wiedzy kulturowej nie pociąga za sobą konieczności uwzględnienia całości ich kontekstu, nie grozi też ryzykiem zniekształcenia aż do utraty przynależnych im znaczeń i funkcji. Takie praktyki są powszechne. Znaczy to, że gdy poszukujemy nowego słownika, by inaczej usytuować się w świecie, możemy czerpać z rozmaitych tradycji wielu kultur. To, co byłoby efektem takich przejęć i zapożyczeń, miałoby charakter kultury kreolskiej, która, prawdopodobnie, stanowi rzeczywistość wszystkich kultur.

Wchodziłaby tu też w grę różnica kulturowa jako przeszkoda, a przy najmniej czynnik na tyle istotny, by uwzględnić go w rozważaniach nad możliwościami adaptacji do jednej kultury składników innej. W tym kontekście można poczynić dwie obserwacje. Po pierwsze, trzeba zauważyć, że dyskurs różnicy kulturowej najpełniej rozwinąć się może (choć nie jest w żaden sposób konieczny) w kulturze pisma i będącej jej konsekwencją instytucji nauki²¹. Nauka stabilizuje i legitymizuje potoczne obserwacje i odczucia oraz kieruje uwagę w stronę języka i przekonań w nim wyrażonych. Logocentryzm dyskursu na temat różnicy kulturowej jest widoczny

²¹ J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przeł. G. Godlewski, Warszawa 2006.

w swoim skrajnym filozoficznym wydaniu, które wyraża koncepcja interpretacji radykalnej Donalda Davidsona²². Rozumienie Innego i znaczenie wypowiedzianych przezeń słów są nierozdzielnie w tej propozycji związane.

Biorąc pod uwagę, że większość kultur przez dużą część historii istniała i rozwijała się bez udziału i wpływu pisma, można zaryzykować stwierdzenie, że także pojęcie różnicy kulturowej mogło opierać się na bezpośrednim ich doświadczaniu poprzez rozmaite praktyki. Te zaś nie ustanawiają nieprzekraczalnych granic. Co więcej, język obecny w kulturach niepiśmiennych jako mowa także nie podlega tak rygorystycznym ograniczeniom jak język będący przedmiotem zainteresowania filozofów i językoznawców. Prowadzi to do pytania o funkcję różnicy kulturowej jako pojęcia. Czy aby nie była ona w efekcie instrumentem władzy, a także sanitarnym kordonem rozciągniętym wzdłuż granic kultury zachodniej, by zachować jej integralność bądź przynajmniej przekonanie o posiadaniu przez nią własnej – w pełnym tego słowa znaczeniu – tożsamości²³?

Chodziłoby o to także, aby, czyniąc zadość jednemu wezwaniu, sprostać też innemu. Przyznanie, że pozaeuropejskie sposoby widzenia świata czy systemy wiedzy, szczególnie te właściwe społecznościom małym, kulturom opartym na niewielkich grupach, nie są podrzędne ani w niczym gorsze, nie dowodzą zacofania czy barbarzyństwa domagającego się ucywilizowania, a raczej są świadectwem niezliczonych możliwości interpretowania świata przez ludzi, którzy mogą dowieść, że różne wartości, uznawane za kluczowe, doprowadzają do różnych efektów w urzeczywistnianiu owych kulturowych uniwersów. Traktowanie indygenicznych systemów przekonań i wiedzy poważnie, jako rzeczywistych alternatyw dla modelu zachodniego, pozwala na poważne badania nad odmiennymi scenariuszami układania relacji ze światem. Wyprowadzenie tych obrazów rzeczywistości poza opłotki intelektualnego kolekcjonerstwa, dającego świadectwo rozmaitych dróg, którymi chadzały ludzkie wspólnoty (które już na szczęście – przemocą – zrozumiały, że właściwy jest jeden model), i mogącego, być może, powiedzieć coś

²² D. Davidson, *Interpretacja radykalna*, przeł. P. Józefowicz, w: idem, *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, Warszawa 1992, s. 95–117.

²³ Bardziej szczegółowo rozważam problem różnicy kulturowej w przygotowywanej obecnie książce *Sen ponga. Komunikacja międzykulturowa – różnice, racjonalności, historie*.

interesującego (ale czy ważnego?) na temat natury człowieka (czykolwiek by była), daje szansę na skonfrontowanie dominujących i mających konkretne skutki rozstrzygnięć dotyczących form i sposobów funkcjonowania w świecie z rozwiązaniami alternatywnymi, a także ich konsekwencjami.

Należy też wziąć pod uwagę to wszystko, co nazywane jest epistemiczną niesprawiedliwością, a co dałoby się odnieść do interesującego mnie tutaj zagadnienia. Miranda Fricker, badająca to zagadnienie, wyróżnia dwa zasadnicze rodzaje epistemicznej niesprawiedliwości.

Niesprawiedliwość świadczenia (*testimonial injustice*) występuje, kiedy uprzedzenia słuchającego wpływają na postrzeganie poziomu wiarygodności słów mówiącego; niesprawiedliwość hermeneutyczna (*hermeneutical injustice*) ma miejsce na poprzednim etapie, kiedy luka w zbiorowej bazie interpretacji stawia kogoś w niekorzystnej sytuacji, jeżeli chodzi o nadawanie sensu doświadczeniom społecznym. Przykładem pierwszej może być sytuacja, kiedy policja nie wierzy osobie, ponieważ jest czarna; a drugiej – kiedy ktoś cierpi z powodu molestowania seksualnego w kulturze, która nie rozwinęła krytycznego podejścia do tego pojęcia. Można powiedzieć, że niesprawiedliwość świadczenia powodowana jest ekonomią wiarygodności, a niesprawiedliwość hermeneutyczna przez strukturalne uprzedzenia funkcjonujące w zbiorowej gospodarce środków hermeneutycznych²⁴.

Innymi słowy, rozważenie owych niezachodnich modeli relacji ze światem stanowi nie tylko naukę z „uczzonej niewiedzy”, ale i krok w stronę sprawiedliwości. Wcześniejsze unieważnienie w geście sięgnięcia po wiedzę tubylczą znajduje swoje zadośćuczynienie.

Jeśli, jak pisze Eileen Crist, termin „antropocen” jest świadectwem ubóstwa naszego nazewnictwa, to, w gruncie rzeczy, jest on również dowodem ograniczoności naszej perspektywy i pychy. Krytyka tego pojęcia musi więc iść w stronę jego odrzucenia, bo dobrze ono opisuje tylko to, co jest nasze tu i teraz. Jeżeli jednak żyjemy w antropocenie i chcemy sobie wyobrazić jakieś „później”, mniej złudne niż zrównoważony rozwój, to już teraz powinniśmy szukać nie tylko takiej nazwy dla owej przyszłości, która wyraźnie będzie

²⁴ M. Fricker, *Epistemic Injustice: Power & the Ethics of Knowing*, Oxford–New York 2007, s. 1. Cyt. za: E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 36.

komunikowała odmienną relację do świata. Należy poszukiwać nowego języka opisu rzeczywistości. Skoro wpadliśmy w pułapkę własnego słownika, to nie ma lepszego sposobu wydostania się z niej, niż zamilknąć na chwilę, dać dojść do głosu innym słownikom i wsłuchać się w inne języki.

Bibliografia

- Bakke Monika (red.), *Estetyka Aborygenów. Antologia*, Universitas, Kraków 2004.
- Bińczyk Ewa, *Inżynieria klimatu a inżynieria człowieka. Dyskursy na temat środowiska w epoce antropocenu*, „Ethos” 2015, nr 28.
- Chwałczyk Franciszek, *Antropocen, kapitałocen – urban age thesis, urbanocen?*, „Kultura i Historia” 2018, nr 34.
- Chwałczyk Franciszek, *Around Anthropocene in Eighty Names – Considering the Urbanocene Propositions*, „Sustainability” 2020, No. 12, 4458.
- D’Alisa Giacomo, Demaria Federico, Kallis Giorgos (red.), *Dewzrost. Słownik nowej ery*, przeł. Ł. Lange, Langel – Łucja Lange, Łódź 2020.
- Davidson Donald, *Interpretacja radykalna*, przeł. P. Józefowicz, w: idem: *Eseje o prawie, języku i umyśle*, PWN, Warszawa 1992.
- Goody Jack, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przeł. G. Godlewski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2006.
- Grim John A., *Indigenous Traditions and Deep Ecology*, w: *Deep Ecology and World Religions. New Essays on Sacred Grounds*, ed. D. Landis Barnhill, R.S. Gottlieb, State University of New York Press, New York 2001.
- Hickel Jason, *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, przeł. J.P. Listwan, Karakter, Kraków 2022.
- Kuper Adam, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacja mitu*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
- Latour Bruno, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, przeł. A. Kowalczyk, w: *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.
- Lem Stanisław, *Nowa kosmogonia*, w: idem, *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Lepori Matthew, *There Is No Anthropocene: Climate Change, Species-Talk, and Political Economy*, „Telos” 2015, No. 175.
- Lévi-Strauss Claude, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Lévi-Strauss Claude, *Totemizm dzisiaj*, przeł. A. Steinsberg, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Lewis Simon L., Maslin Mark A., *Defining the Anthropocene*, „Nature” 2015, Vol. 519.

- Oreskes Naomi, Conway Eric M., *Challenging Knowledge: How Climate Science Became a Victim of the Cold War*, w: *Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance*, ed. R.N. Proctor, L. Schiebinger, State University Press, Stanford, CA 2008.
- Proctor Robert N., *Agnotology: A Missing Term to Describe Cultural Production of Ignorance (and Its Study)*, w: *Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance*, ed. R.N. Proctor, L. Schiebinger, State University Press, Stanford, CA 2008.
- Skrzypczyński Robert, *Postwzrost, dewzrost, awzrost... Polska terminologia dla różnych wariantów przyszłości bez wzrostu*, „Czas Kultury” 2020, nr 3.
- Sousa Santos Bonaventura de, *A Non-Occidental West?: Learned Ignorance and Ecology of Knowledge*, „Theory, Culture & Society” 2009, Vol. 26, Issue 7–8.
- Zalasiewicz Jan et al., *When Did the Anthropocene Begin? A Mid-twentieth Century Boundary Level is Stratigraphically Optimal*, „Quaternary International” 2015, Vol. 383.

In-Between Worlds: Searching for the Shape of Reality After the Anthropocene

The purpose of the article is to highlight the serious challenge of living in the Anthropocene era. Recognizing humans as a force of geological significance, it is also necessary to take into account our responsibility for the state of the world and the search for ways to adequately deal with the threat posed by the deepening degradation of the planet, which is ultimately likely to lead to the disappearance of the human and many other species. One way to deal with the danger is to change the way we describe the situation and find a new language for expressing our new attitude to reality. The path proposed in the text is to step out of the framework of the Western perspective and look to numerous indigenous visions of the world for ways of thinking about, describing, and existing in the world that are different from the one that led to the catastrophe.

Keywords: Anthropocene; Capitalocene; culture; indigenous cultures

O ŚWIECIE ANALIZOWANYM KROKAMI W KSIĄŻKACH OBRAZKOWYCH DLA DZIECI

JERZY SZYŁAK

Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk
jerzy.szylak@ug.edu.pl
ORCID 0000-0003-1934-8413

Książka obrazkowa *Footpath Flowers*, której autorami są JonArno Lawson i Sydney Smith, została po raz pierwszy opublikowana w 2015 roku w Kanadzie pod tytułem *Sidewalk Flowers* i rok później wydana w Anglii pod tytułem zmienionym tak, by oba składające się nań wyrazy zaczynały się od tej samej litery. Liczy sobie trzydzieści dwie strony, obrazy i słowa są tu wydrukowane na papierze i ograniczone okładkami. Jest pewną koncepcyjną całością, na którą składają się także wyklejki i strony tytułowa oraz redakcyjna. Niewątpliwie jest to „[...] książka o charakterze narracyjnym, ale operująca wyłącznie obrazami (*wordless books* – narracja wyłącznie wizualna), w której obrazy ułożone sekwencyjnie stanowią spójną historię, a wydarzenia, fabuła, bohaterowie oraz inne elementy historii przedstawione są jedynie za pomocą ilustracji”¹.

W tym miejscu można by się zatrzymać i przypomnieć, że:

Ilustracja [...] to utwór rysunkowy, malarski, graficzny, a nawet fotograficzny, umieszczony w rękopisie lub jakimkolwiek druku. Zadaniem jej jest objaśnianie, uzupełnianie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu. O ilustracji – w tym znaczeniu – można mówić tylko i wyłącznie wówczas, gdy występuje jednocześnie z tekstem pisanym lub drukowanym i gdy temu tekstowi towarzyszy. Decyduje bowiem o tym funkcja, dla której została

¹ M. Cackowska, hasło ‘książka obrazkowa’, Encyklopedia Dzieciństwa, 6.01.2016, http://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php?title=Ksi%C4%85%C5%BCka_obrazkowa (dostęp 2.05.2019).

powołana do życia, funkcja w sposób zasadniczy uzależniona od słowa, od tekstu².

Footpath Flowers niewątpliwie jest „[...] formą narracji graficznej, realizowanej w postaci narracyjnych sekwencji nieruchomych obrazów, wykonanych technikami graficznymi, integrującą dwa porządki: narracyjne następstwo obrazów-kadrów oraz ich kompozycyjną współobecność w ramach planszy lub paska”. Zacytowany fragment pochodzi z napisanej przez Wojciecha Birka definicji komiksu znajdującej się w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy. Przywołałem go, by powiedzieć, że za oczywiste uważam, iż *Footpath Flowers* jest komiksem, a fakt ten wcale nie przeszkadza temu utworowi w byciu książką obrazkową.

Obrazy, z którymi mamy tu do czynienia nie uzupełniają, nie interpretują i nie objaśniają żadnego tekstu, ponieważ tekstu jako takiego w utworze Lawsona i Smitha nie ma. Są one jedynymi nośnikami narracji i układają się w sekwencję tworzącą opowiadanie. We wszystkich narracyjnych książkach obrazkowych operujących wyłącznie obrazami (*wordless books*) mamy do czynienia z analogiczną sytuacją. Z jednej strony nazwa „ilustracja” do znajdujących się w nich utworów rysunkowych, malarskich, graficznych, a nawet fotograficznych po prostu nie pasuje. Z drugiej strony należy zwrócić uwagę na to, że *Footpath Flowers* ma dwóch autorów. Choć na okładce i stronie tytułowej ich nazwiska zostały ustawione obok siebie i nie towarzyszą im żadne dodatkowe objaśnienia, to na stronie redakcyjnej mamy już notę o prawach autorskich oraz informację, że Smith jest twórcą ilustracji (jednak!), a Lawson odpowiada za tekst w książce. Gdybyśmy potraktowali tę informację dosłownie, musielibyśmy uznać, że wymyślił on jej tytuł i napisał dwuzdaniowe streszczenie umieszczone na tylnej stronie okładki (czyli że się specjalnie nie napracował). W rzeczywistości jednak praca nad książką wyglądała inaczej.

„The Horn Book” zamieścił wywiad, którego JonArno Lawson udzielił Rogerowi Suttonowi. Zaczyna się on od pytania: „Na czym polega pisanie książki bez słów?”. Jak łatwo się domyślić, pisarz w odpowiedzi stwierdził, że to on opowiedział historię, która następnie została narysowana. Zaskakujące może być to, że w czasie jej tworzenia próbował robić szkice

² J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 37.

pokazujące obrazy, które chce uzyskać, bo wiedział, że ostateczny efekt ma być książką bez słów.

Footpath Flowers to opowieść o spacerze. Mężczyzna z córką wędruje przez raczej ponurą i nieciekawą dzielnicę (brak jej urody podkreśla to, że została ona ukazana prawie bez użycia kolorów). Dziewczynka w różnych miejscach znajduje i zrywa przydrożne kwiaty, rosnące w szparach między płytami chodnikowymi, przy słupach czy w załomkach muru. Następnie zaś te kwiaty rozdaje: przyozdabia nimi, co się da i kogo się da; jeden z nich kładzie też na martwym wróblu leżącym na ścieżce w parku. Kiedy to robi, w jej świat wkracza kolor: na pierwszym obrazku w książce jedynym barwnym akcentem była czerwona kurtka bohaterki, na ostatnich pojawia się pełna paleta barw.

Lawson przyznał, że impulsem do powstania książki było prawdziwe zdarzenie: jego spacer z córką. Pisarz dostrzegł w spontanicznym działaniu dziewczynki symboliczne znaczenie. Zrozumiał też, że właściwym sposobem jego prezentacji jest przedstawienie opowieści o zdarzeniu w postaci obrazów, które pokazują, co się dzieje, nie nazywając rzeczy po imieniu. W cytowanym wywiadzie pisarz powiedział, że Sydney Smith oglądał tę część Toronto, po której spacerował Lawson z córką (Bathurst Street), żeby uchwycić nastrój miejsca, ostatecznie jednak stworzył krajobraz zrodzony w wyobraźni, oparty na połączeniu widoków różnych miejsc (choć można na rysunkach odnaleźć także elementy typowe dla Bathurst).

Roch Sulima we *Wstępie do Antropologii codzienności* (2000) napisał, że:

Pisze tę antropologię „działający” realnie w życiu, niekiedy nawet spacerowicz, który świat „analizuje krokami”, a nie badacz, który wkracza w teren z etnograficznym kwestionariuszem, z gotowym projektem jego całości. Nie doktryna koordynuje tu znaczenia, ale realne sposoby radzenia sobie w życiu; potrzeba obrony własnych przekonań, które jedni mogą nazwać przesadami, inni dziwactwami³.

Na następnej stronie cytowany autor dodał jeszcze, że wszystkie teksty zebrane w jego książce zostały „wychodzone”. Napisał też, że: „Zdarzenia istnieją dzięki naszej w nich obecności [...]”⁴.

³ R. Sulima, *Wstęp*, w: *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

⁴ *Ibidem*, s. 8.

Wyznanie Lawsona ujawnia, że *Footpath Flowers* też jest opowieścią „wychodzoną”, powstała dzięki temu, że autor opowieści przeanalizował krokami spacer swojej córki, dostrzegł, zrozumiał i opisał zdarzenie dzięki własnej w nim obecności. Gdy spojrzymy na autora owego komiksu przez pryzmat uwag Sulimy, dostrzeżemy w nim antropologa codzienności, który „[...] czyni »małe podboje« terenowe i przedstawia »małe opowieści«: o domu, sąsiadach, najbliższej okolicy; świadczy więc także swoją obecnością, gdyż siebie używa jako narzędzia poznania świata”⁵. W gruncie rzeczy jednak powinniśmy spojrzeć bardziej wnikliwie i dostrzec antropologa codzienności w każdym twórcy, który zabiera się za opowiadanie o zwyczajności i czerpie doświadczenie z własnego chodzenia, by przekuć je w opowieść odsłaniającą przed nami to, co ukryte, symboliczne i znaczące w pozornej powtarzalności i monotonii dnia powszedniego.

Koncepcja ta może nabrać wagi, jeśli zestawimy ją z poczynionym przez Jerome’a Brunera rozróżnieniem przedstawionym w *Kulturze i edukacji*. Badacz ów napisał tam, że:

[...] istnieją dwa ogólne sposoby organizacji i zawiadywania wiedzą o świecie, a faktycznie strukturyzacji nawet bezpośredniego doświadczenia: jeden wydaje się bardziej predestynowany do ujmowania „rzeczy” fizycznych, drugi – ludzi i związanych z nimi sytuacji. Są one powszechnie znane jako myślenie logiczno-naukowe i narracyjne⁶.

Pierwszy wiąże się z definiowaniem pojęć i objaśnianiem, jak dana rzecz działa. Drugi polega na przekazywaniu wiedzy poprzez opowiadanie o zdarzeniach. Mogło by się wydawać, że od naukowca należałoby oczekiwać, iż przedstawi nam logiczno-naukowy opis, w wypadku pisarza powinniśmy natomiast spodziewać się narracji. W rzeczywistości jednak podział ów nie zawsze tak przebiega.

Bruner podkreśla, że:

[...] świadectwom naszych kulturowych korzeni i naszym najdrogocenniejszym przeświadczeniom nadajemy formę opowieści, dając się uwieść nie

⁵ Ibidem, s. 11.

⁶ J. Bruner, *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2010, s. 64.

tyle ich treści, co chwytom narracyjnym. W identyczny narracyjny sposób ujmujemy nasze bezpośrednie doświadczenie; to, co zdarzyło się wczoraj lub przedwczoraj. Jeszcze bardziej zdumiewa jednak to, że w formie narracji przedstawiamy (sobie i innym) także całe nasze życie. [...] Przepomnijmy Piotrusia Pana, który prosząc Wendy, by zechciała z nim powrócić do Nibylandii, argumentuje, że mogłaby tam nauczyć Zagubionych Chłopców opowiadania historii. Jeśli nauczą się opowiadać, będą mogli dorosnąć⁷.

Sulima w *Antropologii codzienności* zdaje się prezentować myślenie paradygmatyczne (logiczno-naukowe), analizuje różne przejawy codzienności, definiuje je i demaskuje ukryte w nich kody, sięgając w tym celu po prace innych badaczy. I robi to wszystko, chociaż wcześniej napisał, że: „Codziennosc jest praktykowana i nie potrzebuje definicji”⁸. A może nawet robi to właśnie dlatego, że wcześniej tak napisał, ponieważ dostrzegł to, co zauważyła również Joanna Brach-Czaina, która zanotowała, iż:

Nawet wówczas, gdy sami jesteśmy sprawcami zdarzeń potocznych, zdają się one za mało znaczyć, by warto było je analizować. Są swojskie i dlatego zbyt oczywiste, byśmy chcieli o nich myśleć. Jak zniecierpliwione zwierzę, które w ten sposób odwraca od siebie uwagę ofiary, tak też zdarzenia codzienne, powtarzając się, rytualizując i przyzwyczajając nas do siebie, sprawiają wrażenie pustych, martwych, pozbawionych głębszego znaczenia i tak zamaskowane prześlizgują się niezauważone przez nas⁹.

Przy okazji warto byłoby przypomnieć, że esej o krzątaństwie zaczął się od przejmującego spostrzeżenia:

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codziennosc stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstotliwość duża. Jest niezauważalna¹⁰.

⁷ Ibidem, s. 65.

⁸ R. Sulima, op. cit., s. 7.

⁹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 68.

¹⁰ Ibidem, s. 67.

Uważam, że słowa te odsłaniają główną przyczynę, dla której chcielibyśmy poddać naukowej refleksji codzienność czy też sposób jej pokazywania, nie tylko w komiksie, ale i w innych utworach artystycznych, a nawet we wspomnieniach, pamiętnikach i w doświadczeniu potocznym. Codzienność jest tym, co w istocie przeżywamy, chociaż ilekroć chcemy opowiadać o naszych przeżyciach, wskazujemy zdarzenia niecodzienne, stanowiące wyłom w rutynie dnia powszedniego, i w rezultacie ignorujemy podstawę naszego istnienia, trwając w oczekiwaniu na to, co się zdarzyć nie musi, ale co ma zdefiniować nasze istnienie jako znaczące. W chwili, gdy zdamy sobie z tego sprawę, próbujemy zdefiniować jako znaczące to, co zdarza nam się codziennie. Takie właśnie postępowanie zapowiada Roch Sulima we wstępie do *Antropologii codzienności*, potem jednak analizuje takie zdarzenia, działania i rytuały, które mają codzienność uniecodziennić, zdefamiliaryzować, uniezwyklic – choć na moment, choć na krótką chwilę. Pisze zatem o sposobach organizacji przestrzeni ogródków działkowych, które mają służyć ich właścicielom wyrwaniu się z przestrzeni miejskiej codzienności, o napisach na murach, które tę miejską przestrzeń mają oznaczyć, zróżnicować i usemantyzować, o semantyce libacji alkoholowej, która sama w sobie stanowi przerwę w życiorysie lub do takiej nieuchronnie prowadzi i wreszcie o zakupach w supermarkecie, które tym różnią się od zwykłych zakupów, że są niezwykle.

W tym miejscu przyznam, że sięgnąłem po *Footpath Flowers* z założeniem, że na przykładzie tej książki obrazkowej pokażę, iż w utworach dla dzieci codzienność nie pojawia się jako tło opowieści, ale jej główny temat. W omawianym komiksie pokazywany jest spacer, taki sam jak inne – niemal codzienne – spacer. Spacer, w przeciwieństwie do podróży, której znaczenie symboliczne jest ogromne, nie ma w sobie niczego szczególnego. Polega na wyjściu z domu i powrocie do niego po zaczerpnięciu świeżego powietrza. Ma wymiar drobny, częstotliwość dużą. Jest niezauważalny. Chciałem to zrobić, ponieważ motyw spaceru występuje nader często w książkach obrazkowych dla dzieci. Obok utworu Lawsona i Smitha można go spotkać w *Spacerze z psem* Svena Nordquista, *Spacerze* Katarzyny Boguckiej, *Voices in the Park* Anthony'ego Browne'a, *In the Meadow* Yukiko Kato, *The Snowy Day* Ezry Jacka Keatsa, *Nachts* Wolfa Erlbrucha, *Drodze na górę* Marianne Dubuc i dziesiątkach, a może i setkach innych publikacji. Chciałem to zrobić, żeby potem wskazać na szereg innych książek (również obrazkowych

i również dla dzieci), w których bohaterami są inne zdarzenia codzienne, zwyczajne i niemające w sobie niczego szczególnego. Takich jak *Dzień na plaży* Carvalha Bernarda i *Fala* Suzy Lee, *Wróble na kuble* Józefa Wilkononia, *Dobranoc Księżycu* Margaret Wise Brown, *The Riverbank* Fabiana Negrina (i Charlesa Darwina) czy książki wielosceniczne (*wimmelbooks*) w rodzaju *Wiosny na ulicy Czereśniowej* Rotraut Susanne Berner czy *Miasteczka Mamoko* Aleksandry i Daniela Mizielińskich. Zdałem sobie jednak sprawę z tego, że autorzy owych utworów robią to samo, co Roch Sulima – dążą do tego, by codzienność uniecodziennić, zdefamiliarizować, uniezwyklicić i wydobytych z niej zdarzeniom nadać znaczenie szczególne.

W książce Erlbrucha mały chłopiec domaga się od swojego ojca wyjścia na spacer, chociaż na dworze panuje noc i jest ciemno. Ojciec ulega i obaj wyruszają z domu. Za jedyny komentarz słowny służy tu wypowiedź ojca, który cały czas mówi o tym, że w nocy nic się nie dzieje, bo wszystko jest zamknięte i wszyscy śpią. To, co widzimy na obrazkach, przeczy jednak słowom dorosłego: ulicą przejeżdża tulipan w spodniach, nad rzeką przetrzucony jest most zrobiony z wielkiego jamnika, chodnikiem przechodzi ryba wioząca w wózku ogromną truskawkę, łódką po na rzece płynie szczur w czarnej todze z białym kołnierzem, pojawiają się też goryl w czapce, biały niedźwiedź i skacząca przez trzymaną przez królika obręcz dziewczynka, która wręcza chłopcu piłeczkę. Erlbruch zastosował tu genialny zabieg polegający na tym, że na wszystkich obrazkach ojciec ma zamknięte oczy (narysowane jako poziome kreseczki), oczy chłopca natomiast są szeroko otwarte: okrągłe jak piłeczki i jasno świecące na przyciemnionym tle obrazków. W ten prosty sposób rysownik zasygnalizował, że dziecko widzi to, czego nie dostrzega dorosły. Ojciec mówi swoje i wierzy w to, co mówi, a chłopiec wie, co zobaczył i trzyma w rękach ofiarowaną piłeczkę.

O ile w *Nachts* cała magia opowieści ukryta była w obrazach, o tyle w *The Riverbank* kryje się ona w słowach. Negrin wziął bowiem ostatnie zdania z rozprawy Karola Darwina *O powstawaniu gatunków* i dołączył do nich opowieść o chłopcu, który wałęsa się nad strumykiem w towarzystwie psa i przygląda się otaczającej go przyrodzie. Polskie wydanie rozprawy Darwina kończy się słowami:

Jakież to frapujące, kiedy przyglądając się gęsto zarośniętemu zboczowi, pokrytemu mnóstwem roślin różnych gatunków, z ptakami śpiewającymi wśród

krzewów, z rozmaitymi owadami unoszącymi się w powietrzu i robakami pełzającymi wskroś wilgotnej gleby, zdamy sobie sprawę, że te przedziwne złożone formy, tak bardzo różniące się między sobą i uzależnione od siebie w sposób tak skomplikowany, wszystkie one są wynikiem praw, które nadal działają wokół nas. Prawami tymi w najszerszym znaczeniu są: wzrost i rozmnażanie, zawarta prawie w rozmnażaniu dziedziczność, zmienność pozostająca pod bezpośrednim i pośrednim wpływem warunków zewnętrznych oraz używania i nieużywania narządów; tak szybkie tempo rozmnażania się, że prowadzi do walki o byt i w konsekwencji do doboru naturalnego, który z kolei prowadzi do rozbieżności cech oraz wymierania form mniej udoskonalonych. Tak więc z walki w przyrodzie, z głodu i śmierci bezpośrednio wynika najwznioślejsze zjawisko, jakie możemy pojąć, a mianowicie powstawanie wyższych form zwierzęcych. Wzniosły zaiste jest to pogląd, że Stwórca natchnął życiem kilka form lub jedną tylko i że gdy planeta nasza, podlegając ściślemu prawu ciężenia, dokonywała swych obrotów, z tak prostego początku zdołał się rozwinąć i wciąż jeszcze się rozwija nieskończony szereg form najbardziej godnych podziwu i najpiękniejszych¹¹.

Negrin korzysta z wersji wcześniejszej, w której nie występuje słowo Stwórca (dodane w kolejnych wydaniach przez samego Darwina), pojawia się natomiast określenie *several powers*. Ponadto w angielskiej wersji tekst kończy się słowem *evolved* – jest to pierwszy i jedyny raz, gdy Darwin mówi w cytowanej rozprawie o ewolucji.

W wypadku *Nachts* tekst powoduje, że w banalnych obrazkach, pokazujących czynności bez znaczenia, zaczynamy dostrzegać ilustrację praw rządzących wszechświatem.

Książki obrazkowe dla dzieci pozostają mimo wszystko utworami wyjątkowymi w grupie opowieści mówiących o codzienności. Pierwszą z ich szczególnych cech jest to, że czynią one zdarzenia codzienne głównymi bohaterami swoich opowieści. W *Footpath Flowers* nie dzieje się nic ponad to, że mała dziewczynka idzie przez miasto i zbiera kwiatki, w *Nachts* mały chłopiec po prostu przechadza się nocą po okolicy, w *The Snowy Day* spada pierwszy w tym roku śnieg (książek o pierwszym śniegu jest znacznie

¹¹ K. Darwin, *O powstawaniu gatunków, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, oprac. J. Popiołek, M. Yamazaki, Warszawa 2009, s. 449–450.

więcej), w *Spacerze z psem* chłopiec wyprowadza czworonoga na spacer. Tylko tyle i aż tyle.

Autorzy tych książek wiedzą, że „podstawę naszego istnienia stanowi codzienność”, dlatego o niej opowiadają, wydobywają ze zdarzeń, które zdają się za mało znaczyć, by warto było je analizować, zdarzenia szczególnie i podkreślają ich wyjątkowość, zachęcając w ten sposób do ich analizowania, interpretowania i używania¹² do budowania własnych narracji. Książki te uczą, jak czerpać satysfakcję z bycia w świecie, który w gruncie rzeczy ma nam tak mało do zaoferowania, jak odnajdywać sens w drobiazgach i poprzez to potwierdzać, że nasza egzystencja ma znaczenie. Opowiadając o tym, co się zdarza innym, gdy idą na spacer, na plażę, do parku, na łąkę, na zakupy lub po prostu do łóżka, książki te uczą myśleć o zdarzeniach, które są swojskie i dlatego zbyt oczywiste, byśmy chcieli o nich myśleć. Opowiadając o tym, uczą swoich odbiorców opowiadać o tym, co zdarza się im samym, jeśli nawet nie codziennie, to z zadziwiającą regularnością. Bo jeśli nauczą się opowiadać, będą mogli dorosnąć. To, że na dorosłych sprawiają one wrażenie zdarzeń pustych, martwych i pozbawionych głębszego znaczenia, które w rezultacie prześlizgują się przez nich niezauważone, jest wynikiem jedynie tego, że zapomnieli oni, czego się nauczyli w dzieciństwie, czerpiąc z innych opowieści. Zapomnieli, że od świata należy oczekiwać więcej, a jego sensu poszukiwać gdzie indziej.

Bibliografia

- Birek Wojciech, hasło 'komiks', w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gajda, PWN, Warszawa 2012.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
- Bruner Jerome, *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Universitas, Kraków 2010.
- Darwin Karol, *O powstawaniu gatunków, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, oprac. J. Popiołek, M. Yamazaki, Wydawnictwo UW, Warszawa 2009.
- Erlbruch Wolf, *Nachts*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal 2000.
- Lawson Jon Arno, Smith Sydney, *Footpath Flowers*, Walker Books, London 2016.

¹² Richard Rorty bronił tezy, że utwory literackie nie są przez czytających interpretowane, ale używane do własnych celów. Roland Barthes ujął to bardziej metaforycznie, pisząc o podnoszeniu głowy znad lektury.

Negrin Fabian, Darwin Charles, *The Riverbank*, Creative Editions, Mankato 2009.
Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.
Wiercińska Janina, *Sztuka i książka*, PIW, Warszawa 1986.

Źródła internetowe

Cackowska Małgorzata, hasło 'książka obrazkowa', Encyklopedia Dzieciństwa, 6.01.2016, http://encyklopediadzieciństwa.pl/index.php?title=Ksi%C4%85%C5%BCka_obrazkowa (dostęp 2.05.2019).
Sutton Roger, *Jon Arno Lawson Talks With Roger*, „The Horn Book”, 16.03.2015, <https://www.hbook.com/2015/03/authors-illustrators/talks-with-roger/jonarno-lawson-talks-with-roger/> (dostęp 2.05.2019).

About a World Measured in Footsteps in Children's Picture Books

Footpath Flowers is an example of a picture book for children whose main topic is the everyday. Numerous children's authors tell stories about ordinary human existence. Many of them try to make this quotidian reality extraordinary. Most importantly, they make everyday events worth telling. In persuading readers to share their day-to-day experiences, they teach them to look for a meaning in what they do and deal with.

Keywords: picture books for children; everyday life; personal storytelling

(NIE)ZWYCZAJNA KREMLOWSKA CODZIENNOŚĆ – FABIEN NURY, THIERRY ROBIN: ŚMIERĆ STALINA. PRAWDZIWA HISTORIA... RADZIECKA

MARCIN KOWALCZYK

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz
marcin.kowalczyk@ukw.edu.pl
ORCID 0000-0002-2033-445X

„Codziennosc to »teraz« z perspektywy najbliższej przyszłości. [...] Natychmiast »rozpływa się« i »krzepnie« w micie, w tym co »niewyraźalne«” – pisze Roch Sulima¹. Mimo wszystko jednak jej okruciny trwają obok nas, a ona sama reprodukuje się wciąż na nowo. Codziennosc stereotypowo bywa łączona z monotonią oraz oddzielana od czegoś, co nią nie jest, ponieważ stanowi przełamanie zwyczajności, powtarzalności i rutyny. Stąd, według Claude’a Rivière, codzienność charakteryzuje silnie zaznaczona świecka obrzędowość, w której sam obrzęd rozumiany jest jako:

[...] całość zachowań zarówno indywidualnych (makijaż, squash), jak i zbiorowych (posiłek rodzinny, mecz piłki nożnej) względnie skodyfikowanych, mających oparcie w cielesności (słowo, gest, postawa), o charakterze mniej więcej periodycznym, o wielkim ładunku symbolicznym w oczach samych wykonawców².

Mamy tu więc do czynienia z działaniami, które nie sięgają ku transcencji, lecz mimo to pozostają ważne. Codziennosc wszakże to również kwestia perspektywy. W tym sensie możemy mówić o wielości codzienności. Oczywiście prócz owej potencjalnej różnorodności kluczowa dla ich definiowania pozostaje periodyczność wskazana przez francuskiego badacza.

¹ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

² C. Rivière, *Teoria obrzędów świeckich w trzydziestu tezach*, przeł. J.J. Pawlik, w: *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*, red. M. Filipak, M. Rajewski, Lublin 2006, s. 297.

Codziennosc ma swe istotne miejsce w sztuce, choc z pozoru pozbawiona jest przeciwnie atrakcyjnosci. Roland Barthes wspomina jednak o szczegolnej przyjemnosci, jaka czerpac moze odbiorca z owego „teatru przecietnosci” i „fantazmatycznego upodobania rzeczywistosci”³. Na te przecietnosc skladaja sie powtarzalne aktywnosci i znajome przedmioty, ktore niejako tworza jej materialna tkanke⁴. Stad badacze podejmujacy refleksje dotyczaca codzienności zainteresowani sa elementami, ktore potocznie okreslane sa jako zwyczajne, na przyklad goleniem, gotowaniem, telefonem komorkowym, mieszkaniem czy wizyta w supermarkecie⁵.

Na problem mozna spojrzec takze z innej strony i wskazac codzienności, wymykajace sie temu, co przecietne, znane, a nawet prawdopodobne. Nalezyc do nich z pewnoscia niezwykajna codzienność obozow zaglady, w ktora wpisana jest swoista „nieprzedstawialnosc”⁶. Autorzy, chcac poradziec sobie z tym wyzwaniem, siegaja czesto po topikę infernalna⁷. Podobnie jest z codziennością lagrow, ktorej charakter dobrze oddaje tytul utworu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: *Inny swiat*. Tam bowiem zwykle czynnosci zyciowe, nie zaleza juz od wiedznia, poniewaz regulowane sa przez rezym, ktory okresla nawet kiedy i jak dlugo powinien spasc⁸. Mimo ze mowa tutaj o „inności” egzystencji, stanowiaczej w tym kontekscie antyteze przecietnosci, w obrębie zamknietych obozowych swiatow nabiera ona cech rutyny: trwa regulowana wlasnym tempem, wewnetrzna i spojna logika.

Zdarzaja sie jednak niezwykajne codzienności, ktore z pozoru nie mieszczą sie w polu interpretacyjnym wyznaczonym przez systemy penitencjarne.

³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 23.

⁴ Zob. R.-P. Droit, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczanie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Gdańsk 2005.

⁵ Zob. *Rytuały codzienności*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2008; R. Sulima, op.cit.; *Gadżety popkultury*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Warszawa 2007; *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego*, red. T. Maślanka, K. Strzyczkowski, Warszawa 2012.

⁶ A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005.

⁷ Zob. A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze: fakt, temat, metafora*, Łódź 2009; S. Buryła, *Topika Holocaustu: wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151.

⁸ A. Applebaum, *Gulag*, przeł. J. Urbański, Warszawa 2005, s. 196.

Mimo to realizują się one w obrębie ograniczonej przestrzeni i dotyczą kogoś, kto z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora należy do mniejszości. Taką właśnie niezwykłą codziennością, naznaczoną grozą i niepewnością charakteryzowało się życie na Kremlu w Związku Radzieckim doby Józefa Stalina. Simon Sebag Montefiore pisze: „Odkąd w 1918 roku Lenin przeniósł stolicę do Moskwy, przywódcy żyli w swoim zamkniętym tajnym świecie, za murami czterometrowej grubości, zębatymi karmazynowymi blankami i ufortyfikowanymi bramami, na obszarze o powierzchni sześćdziesięciu czterech akrów [...]”⁹. Kreml jednak jako przestrzeń, gdzie działała najwyższa komunistyczna władza, wykraczał poza mury opisane przez autora, a jego częścią była na przykład przypominająca pałacyk dacza Stalina w podmoskiewskim Kuncewie, której okolice patrolowały setki agentów z owczarkami niemieckimi, wypatrując potencjalnego zagrożenia.

Kremlowską codzienność, czyli życie na „dworze czerwonego cara”, jak określa ją Montefiore, w niezwykle ciekawy sposób przedstawia komiks *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka* Fabiena Nury’ego i Thierrego Robina¹⁰. I choć sam tytuł wskazuje na wyjątkowy moment, daleki od codzienności, wydaje się, że czas, w którym dyktator konał, stanowił jedynie kumulację kremlowskiej zwyczajności. Jak pisze bowiem Joshua Rubenstein, członekowie najbliższego kręgu dyktatora, „od dawna już żyli w strachu o własne życie, zastanawiając się, czy Stalin weźmie na cel jednego, dwóch albo i wszystkich z nich, jak to było z wieloma niegdyś potężnymi osobistościami radzieckimi”¹¹. Richard Pipes dodaje: „[...] dwóch lub kilku członków Biura Politycznego, z obawy o posądzenie o znowę lub spiskowanie przeciwko Stalinowi, nigdy nie jechało w jednym samochodzie”¹². Stąd przedstawione w komiksie zachowanie ludzi bliskich Stalinowi, ich wzajemne relacje przed i tuż po jego śmierci, stanowią skondensowaną codzienność *par excellence*. W posłowie do utworu, historyk, Jean-Jacques Marie, pisze:

⁹ S.S. Montefiore, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2004, s. 8

¹⁰ F. Nury (scen.), T. Robin (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka*, przeł. W. Birek, Katowice 2018 (pierwsze wydanie: 2010 – t. 1 i 2012 – t. 2). W dalszej części tekstu stosuję skrót lokalizacyjny „ŚS”, po którym podaję numer strony.

¹¹ J. Rubenstein, *Ostatnie dni Stalina*, przeł. J. Skowroński, Warszawa 2017, s. 12.

¹² R. Pipes, *Komunizm*, przeł. J.J. Górski, Warszawa 2008, s. 80.

Komiks Nury'ego i Robina z przejmującą siłą odtwarza ponurą i groźną atmosferę środowisk kierowniczych Kremla u schyłku krwawych rządów Stalina. Wszędzie panowały strach i nikczemna służalczość... Chruszczow mówił: „Na nas wszystkich wokół Stalina były wydane wyroki śmierci w zawieszeniu”¹³.

Groza i napięcie towarzyszące osobom u władzy, o których wspomina badacz, były zatem nieodłącznym elementem kremlowskiej codzienności. To oczywiście czyniło ją niezwykłą, choć dla Stalinowskich palatynów, którzy dzień po dniu spotykali się z coraz bardziej chorym, a w końcu nie-mogącym się komunikować dyktatorem, wciąż pozostawała codziennością. Wspominam o tym, gdyż interesuje mnie nie sam umierający przywódca, lecz artystyczne rozwiązania zaproponowane przez autorów, które budują ową nieuchwytną, a przecież obecną na kartach komiksu, groźę każdego kolejnego dnia. Przy czym prawda historyczna, wciąż nie do końca przecież rozpoznana, nie jest w dziele najistotniejsza. Wartość utworu Nury'ego i Robina tkwi w czym innym. Mianowicie, jak słusznie zauważa Marie, przetwarza on historię, by wydobyć jej najgłębszą istotę. Najważniejsza jest więc „autentyczność wizji”¹⁴. Dlatego nie konfrontuję komiksowych wydarzeń z wersją ostatnich dni dyktatora drobniawo rekonstruowaną przez historyków. Nie oznacza to jednak, że w ogóle nie sięgam do ich ustaleń. Wręcz przeciwnie, zamierzam pokazać, że atmosfera na szczytach radzieckiej władzy kreowana przez autorów *Śmierci Stalina* zakorzeniona jest w faktach. Oczywiście komiksowe medium przedstawia historię zupełnie inaczej, niż robi to tekst pisany. Hillary Chute mówi w tym kontekście o jej swoistym „materializowaniu się” i wyjaśnia:

„Materializująca się” historia poprzez działanie znaków na stronie tworzy ją jako przestrzeń i substancję, nadaje jej cielesność, fizyczny kształt – jak garnitur, być może dla nieobecnego ciała, lub aby uwidocznić rodzaj czasoprzestrzeni, w której porusza się wiele ciał; aby, innymi słowy, uczynić kręte linie historii, czytelne poprzez formę¹⁵.

¹³ J.-J. Marie, *Posłowie*, w: *Śmierć Stalina*, op. cit., s. 120.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ H. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary*, Cambridge 2015, s. 27. Jeśli w tekście nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty w języku angielskim i francuskim podane zostały w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób w dziele Nury'ego i Robina materializuje się historia, której odbiorca staje się nie tylko obserwatorem, ale w jakiejś mierze także uczestnikiem.

Komiks rozpoczyna się prologiem, w którym autorzy sugestywnie kreślą atmosferę panującą w Związku Radzieckim lat pięćdziesiątych. Oto bowiem Stalin życzy sobie, by przesłano mu płytę z koncertem emitowanym przed chwilą w radiu. Artyści i realizatorzy są przerażeni, gdyż muzycy grali na żywo, a koncert nie został zarejestrowany. „Wszyscy zginiemy” – załamuje ręce jeden z bohaterów (ŚS, s. 6). Jedyne wyjście, to powtórzyć występ. Niestety, ku przerażeniu pozostałych artystów, wybitna pianistka, Maria Judina, nie chce poświęcić się dla Stalina. Na domiar złego dyrygent traci przytomność i trzeba natychmiast znaleźć zastępcę. W końcu nagranie się udaje, jednak niepokorna solistka wkłada do koperty z płytą list do dyktatora nazywający go grzesznikiem. Wiadomość ta staje się przyczyną wylewu Stalina¹⁶. Makabryczna absurdalność sceny otwierającej album buduje wrażenie potwornej, niezrozumiałej rzeczywistości. Czytelnik wrzucony zostaje w świat, którego prawa ledwie pojmuje. Potem następują kolejne odsłony tytułowego dramatu podzielonego na rozdziały o wymownych tytułach: *Agonia* i *Pogrzeb*. Już w prologu wszakże pojawiają się kluczowe elementy kreujące kremlowską codzienność, które sugerują, że groza i strach na szczytach władzy dosięgały wszystkich warstw społeczeństwa¹⁷.

Pierwszą rzeczą zwracającą uwagę w *Śmierci Stalina* jest konsekwentne operowanie barwami. Kolorystyka Lorien Aureyre i Thierry Robin sięgają po ciemną paletę, w której dominują szarość, czern i brąz. Tworzy to przytłaczającą atmosferę, gdyż trudno odróżnić dzień od nocy i nawet biel śniegu wydaje się przytłumiona. Kojarzenie komunistycznej codzienności z szarością

¹⁶ Wątek dotyczący koncertu, nagrania i listu napisanego do Stalina jest częścią „legendy” związanej z Marią Judiną. Autorka biografii pianistki, Elizabeth Wilson, wnikliwie przebadawszy ten problem, konkluduje: „Wszystko to prowadzi mnie do przekonania, że ta historia jest nieprawdziwa. W najlepszym przypadku jest to legenda tylko częściowo zakorzeniona w prawdzie, która poprzez rażącą przesadę stała się nierozpoznawalna”. Zob. E. Wilson, *Playing With Fire. The Story of Maria Yudina, Pianist in Stalin's Russia*, New Haven–London 2022, s. 305.

¹⁷ Zob. O. Figes, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2010.

jest motywem powtarzającym się w wielu opisach przestrzeni opanowanej przez ustrój komunistyczny, nie tylko w Związku Radzieckim. Oto fragment dziennika Leopolda Tyrmanda:

Wbrew zapewnieniom, że pragną dać beztroskę, kolorowość, radość, komuniści dążą do szarości, do żadności, do bezbarwności, które nie odrywałyby ludzi od uświęconych przez ideologię ideałów. Rodzaj urzędowej brzydoty wzniesiony do godności moralnej normy – oto wzór i ideał powszechnego pożytku¹⁸.

Twórcy wprawnie wykorzystują w komiksie metaforyczny potencjał szarości wskazujący na marazm i stagnację. Jednocześnie przenikanie się ciemnych barw nie wiąże się w żaden sposób z ciasnotą wnętrza, co mogłoby stanowić element uzasadniający brak dostatecznego światła. Wprost przeciwnie, kremlowskie pomieszczenia są obszerne, wręcz monumentalne. Ciemność, jako wariant artystycznego wyboru, stanowi więc propozycję wynikającą nie z praw optyki, lecz – aksjologii. Nieustanny mrok spowijający siedzibę władzy, a także cały Związek Radziecki (co widoczne jest we fragmentach komiksu pokazujących przejazd ludzi z całego kraju zdążających na pogrzeb wodza) skutecznie tworzy atmosferę przytłoczenia i niepokoju. Jedynym miejscem, gdzie kolory stają się jaśniejsze, jest sala koncertowa w prologu, a więc przestrzeń, w której artyści choć na chwilę mogą stać się wolni, zanurzeni w performatywnym akcie twórczym. W Kuncewie, gdzie umiera Stalin, oraz w miejscach spotkań jego potencjalnych sukcesorów nieodmiennie dominują czerń i ciemny brąz, co tworzy wrażenie zanurzania się w ciemności¹⁹.

Kiedy Beria i Malenkow wychodzą na zewnątrz, by się naradzić, kontrolujący organy bezpieczeństwa mówi: „Nie odchodź za daleko. Teren jest zaminowany” (ŚŚ, s. 33). Stanowi to dobre metaforyczne podsumowanie

¹⁸ L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Londyn 1993, s. 142–143.

¹⁹ W 2014 i w 2015 roku ukazały się też dwa zeszyty duetu Nury–Robin, których akcja rozgrywa się w pełnej rewolucyjnych niepokojów Rosji początku XX wieku – *Mort au Tsar*. Pierwszy tom zatytułowany jest *Le Gouverneur*, drugi – *Le Terroriste*. Choć w obu tomach niektóre rozwiązania artystyczne są podobne do tych zastosowanych w omawianym komiksie, to paleta barw jest dużo jaśniejsza. Nad wszystkim nie zalega ów mrok doby Stalina.



Il. 1.

codzienności na szczytach radzieckiej władzy, którą można opisać właśnie jako stąpanie po polu minowym. Malenkow ma tego świadomość: trzęsie się z „zimna i strachu” (ŚS, s. 33).

Na tym tle jeszcze bardziej wyróżnia się kluczowy dla komunizmu kolor – czerwony. Czerwona flaga od czasów buntów robotniczych we Francji w latach trzydziestych pierwszej połowy XIX wieku stała się szeroko rozpoznawalnym symbolem protestu przeciwko pracodawcom i rządowi, a potem barwą flagi Związku Radzieckiego²⁰. W komiksie czerwony występuje nie tylko jako znak wszechobecnego komunizmu, przełamując ciemną paletę, lecz także jako kolor krwi i organów wewnętrznych, których przedstawienia również pojawiają się w utworze. Te drastyczne, naturalistyczne ekscesy potęgują wrażenie frenetycznej codzienności, w której wbrew samej jej istocie, a więc periodiczności i rutynowości, wszystko może się wydarzyć. W tym kontekście należy wspomnieć o czerwieni jako istotnym atrybucie Ławrientija Berii, byłego szefa NKWD i najbardziej, jak się zdaje, bezwzględniego współpracownika dyktatora. Podczas gdy wszyscy główni bohaterowie komiksu (prócz Stalina) ubrani są na czarno, Beria nosi przy tym czerwony szalik, który odróżnia go od innych członków Biura Politycznego. W tym przypadku nie jest to jednak znak komunizmu, lecz zbrodni i grzechu, co również stanowi jedno z istotnych znaczeń koloru²¹. W interpretacji autorów bohater swą bezwzględnością i nienasyconym morderczym apetytem wyróżnia się na tle pozostałych współpracowników Stalina²².

²⁰ M. Pastoureau, *Red. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton 2017, s. 167; zob. także: D. Priestland, *The Red Flag. A History of Communism*, London 2009.

²¹ M. Pastoureau, op. cit., s. 98–101.

²² Współczesne badania pokazują jednak, że nie była to postać tak jednoznaczna jak jej komiksowy odpowiednik. Zob. F. Thom, *Beria. Oprawca bez skazy*, przeł. K. Antkowiak, Warszawa 2016.

Wróćmy jednak do wspomnianej czerni ubiorów kluczowych (obok Berii) postaci utworu: Chruszczowa, Malenkowa, Mikojana, Kaganowicza, Bułganina i Mołotowa. Kolor ten, którego jedno z odczytań odsyła do zła, sprawia, że w oczach odbiorcy bohaterowie ci tworzą swoisty demoniczny krąg. Nie są oni wszakże figurami lucyferycznymi, pełnią raczej rolę służebną wobec dyktatora. Koresponduje to z tradycją sztuki europejskiej, gdzie pomniejsze demony ukazywane były właśnie jako czarne postaci²³. Bohaterowie zgromadzeni wokół umierającego Stalina, mimo grozy, którą roztaczają i danej im władzy, mają ograniczoną sprawczość, cały czas reagują na najmniejszą zmianę kondycji dyktatora. To, jak dalece życie na Kremlu uzależnione było od woli Stalina, dobrze pokazują sceny, w których Beria gwałtownie zmienia swoje zachowanie. Najpierw, przekonany, że wódz umrze, nazywa go „zgrzybiałym staruchem” (ŚS, s. 33) i nie kryje, że chce sięgnąć po władzę. Jednak gdy tylko pojawia się szansa na wyzdrowienie dyktatora, klęka, całuje go w rękę i mówi z emfazą: „Kochany towarzysz Józef... Powrócił do nas!” (ŚS, s. 42). Znowu staje się czarnym podrzędnym demonem. Widać tu wyraźnie elementy groteski i absurdu, obecne zresztą w całym utworze. Nie tworzą one jednak efektu humorystycznego, lecz wzmacniają niepewność, potęgują niezrozumiałość oglądanych sytuacji, a tym samym kontrastują z doświadczeniem codzienności samego odbiorcy.

Sceny z udziałem kliki Stalina rozgrywają się w ciekawie wykreowanych przestrzeniach. Prócz konsekwentnie stosowanej palety ciemnych barw, uderza w nich jeszcze jeden element, a mianowicie niemal całkowity brak przedmiotów niebędących niezbędnymi dla konkretnego fabularnego działania. Zarówno sam Kreml, jak i dacza w Kuncewie na wielu kadrach pozbawione są nawet prostego wystroju, którego odbiorca mógłby się spodziewać w podobnym wnętrzu. By lepiej zrozumieć znaczenie tego zabiegu, sięgnijmy do spostrzeżeń Rolanda Barthesa dotyczących roli przedmiotów w prozie realistycznej. Francuski badacz wskazuje, że duża części rzeczy pojawiających się na kartach powieści nie niesie ze sobą żadnego dodatkowego znaczenia i oderwana jest od semiotycznej struktury tekstu. Ich rola polega na tworzeniu „złudzenia referencjalnego”. W ten sposób wywołują

²³ M. Pastoureau, *Black. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton 2008, s. 51.

one „efekt rzeczywistości”, który stanowi podstawę prawdopodobieństwa²⁴. Mamy tu więc do czynienia z oznaczaniem samej kategorii rzeczywistości, a nie denotowaniem rzeczywistości pozatekstowej²⁵.

Autorzy *Śmierci Stalina* wybierają inne rozwiązanie. Pozbawiając wnętrza przedmiotów codziennego użytku, świadomie rezygnują z „efektu rzeczywistości”, zawieszają prawdopodobieństwo, a tym samym wyraźnie odrywają kremlowską codzienność od tej, intuicyjnie dostępnej odbiorcom. Pustka większości wnętrz, w połączeniu z ciemnymi kolorami, potęguje poczucie alienacji, budzi skojarzenia z więzienną celą. Wrażenie to staje się jeszcze bardziej dojmujące, gdy odwiedzamy jedno z takich pomieszczeń. Chodzi tu o celę, w której przebywa żona Mołotowa. Od kremlowskich pokoi różni ją właściwie tylko rozmiar. Podobnie korytarze na Łubiance, mimo że są niższe i węższe, pozostają równie bezosobowe jak te na Kremlu. Co więcej, kremlowskie okna rzucają czasem cienie, które czynią je podobnymi do krat. Autorzy komiksu konsekwentnie tworzą więc wrażenie, że termin „więzienie” stanowi kategorię umowną. Równie dobrze można by powiedzieć, że dla bohaterów miejsce sprawowania władzy nosi wszystkie cechy przestrzeni penitencjarnej, takie jak: ograniczenie, nadzór, brak podmiotowości.

W tym kontekście *Śmierć Stalina* doskonale realizuje jedną z podstawowych komiksowych strategii przekazywania treści, którą Scott McCloud określa jako „wzmocnienie poprzez uproszczenie”²⁶. Tomasz Żaglewski, odwołując się do McClouda, pisze, że: „wyrazistość i potencjalna wieloznaczność komiksowych ilustracji intensyfikuje się, paradoksalnie, nie w wyniku dywersyfikowania graficznych komunikatów (zwiększania dro-

²⁴ R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 119–126.

²⁵ Sądzę, że spostrzeżenia te są użyteczne także w przypadku refleksji nad komiksem, gdzie „efekt rzeczywistości” tworzony jest przez przedmioty wykreowanego świata, który, jak w przypadku komiksu realistycznego czy historycznego, zakorzeniony jest w kategorii prawdopodobieństwa. Na przykład Maciej Jasiński, rekonstruując rzeczywistość PRL-u w komiksie, osobny rozdział poświęca codziennym przedmiotom i wystrojowi wnętrz. I choć nie wspomina o Barthesie, można powiedzieć, że sam wywód dotyczy właśnie „efektu rzeczywistości”. Zob. M. Jasiński, *Kolorowa rzeczywistość, czyli obraz PRL w polskim komiksie*, Bydgoszcz 2019.

²⁶ S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2021, s. 30.



Il. 2.

biażowości i szczegółowości komiksowych ilustracji), ale ich ograniczania przy jednoczesnym zmierzaniu do wyodrębnienia przede wszystkim esencjonalnych składników określonego obiektu, postaci czy otoczenia prezentowanego przez rysownika²⁷. Aby zatem wzmocnić wrażenie przytłaczającej atmosfery Kremla,

Lorien Aureyre i Thierry Robin operują przede wszystkim barwą, rezygnując z większości przedmiotów, które stworzyłyby wrażenie, że są to wnętrza jak każde inne. To pozwala odbiorcy na mimowolne łączenie tych przestrzeni z więziennymi celami. Uproszczenie, o którym tu mowa, nie powoduje bynajmniej wrażenia niekompletności. Przestrzeń pozostaje spójna i prawdopodobna w ramach zaproponowanego modelu kreacji kremlowskiej codzienności, której kolejny ważny element stanowi pozycja samego odbiorcy.

Otóż mrocznym, wzbogaconym gdzieniegdzie czerwienią i pozbawionym przedmiotów wnętrzem towarzyszy specyficzna perspektywa widzenia. Wiele kadrów skomponowanych jest bowiem w taki sposób, jakby stanowiły zapis ukrytej kamery.

Tworzy to wrażenie, nieobce zresztą bohaterom, że są nieustannie obserwowani i podsłuchiwani. Taka perspektywa niejako włącza odbiorcę w opowiadaną historię. Staje się on niemyim uczestnikiem narad, na których podejmowane są brzemiennie w skutkach decyzje. Oczywiście bohaterowie zdają sobie sprawę, że są pod nieustanną kontrolą. W rzeczywistości Związku Radzieckiego nie istniała przestrzeń prywatna, wolna od deklaracji politycznych, niepodlegająca ocenie. Wrażenie to ulega spotęgowaniu na szczytach władzy: ktoś zawsze patrzy, słucha, ocenia. Kiedy rola ta przypada odbiorcy, staje się on elementem totalitarnej gry o władzę oraz wpływy i choć nie może się do niej włączyć fizycznie, zaproponowany chwyt artystyczny czyni go nie tylko świadkiem, ale i poniekąd bohaterem radzieckiej historii. Dzieje się tak za sprawą samego medium komiksowego, które zdolne jest

²⁷ T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 23.



Il. 3.

do odtworzenia za pomocą sugestywnych rozwiązań graficznych swoistego panoptyzmu państwa policyjnego. Kreml Nury'ego i Robina stanowi bowiem doskonały przykład miejsca, realizującego mechanizm opisywany przez Michela Foucaulta, kiedy to „[...] spektakularne manifestacje władzy gasną po kolei w codzienności sprawowanego nadzoru w owym panoptyzmie, gdzie czujnie krzyżującym się spojrzeniom nie będzie wkrótce trzeba ni orła, ni słońca”²⁸. Odbiorca widzi każdy ruch bohaterów: od wspólnych zebrań, pokazywanych w planie ogólnym, do takich detali jak nalewanie szampana, co mieści się przecież w logice współczesnych technologicznych możliwości inwigilacyjnych. Przy czym nie ma znaczenia, że w latach pięćdziesiątych nie stosowano tego typu rozwiązań, a nieustanna kontrola przebiegała inaczej. Nie chodzi tu przecież o historyczną prawdę, ale o jak najlepsze oddanie atmosfery niepokoju. Bohaterowie opowieści, podobnie jak więźniowie w Benthamowskiej konstrukcji, nigdy nie wiedzą, kiedy są obserwowani. Dla bezpieczeństwa muszą więc zakładać, że jest to proces ciągły. W ten sposób wypełnia się obietnica autorów sygnalizowana w podtytule. Otrzymujemy „prawdziwą historię... radziecką”.

²⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 211–212.

W monumentalnych wnętrzach twórcy proponują też nieledwie demiurgiczny punkt widzenia, potęgający wrażenie przytłoczenia. Bohaterowie zgromadzeni przy stole lub po prostu idący kremlowskim korytarzem wydają się mali i niewiele znaczący. Przestrzeń staje się jak gdyby autonomicznym składnikiem rzeczywistości, gdyż odbiorcy trudno z takiej perspektywy rozpoznać, z którym z bohaterów ma do czynienia. Pamiętać należy, że mury Kremla stały się niemymi świadkami wielu czystek, zatem pojedynczy, konkretni ludzie, nawet ci, zajmujący wysokie stanowiska, byli dla Stalina i komunistycznego reżimu figurami niewiele znaczącymi. Zatem jedynym trwałym elementem pozostawała właśnie przestrzeń – monumentalna, pusta, budząca grozę. Kremlowska codzienność to poczucie małości wobec reżimu i świadomość kruchości jednostki.

Stąd zmiana perspektywy jest też niezwykle istotna w kontekście pokazywania konającego Stalina. Tutaj owo wrażenie obserwowania zapisu z ukrytej kamery ustępuje swoistej optyce metafizycznej. Z jednej strony mamy do czynienia z gorączkową krzątaniną wokół łóżka dyktatora, który leży bezsilny, z drugiej zaś twórcy pozwalają nam spojrzeć na sytuację z perspektywy samego umierającego. Dzieje się to wszakże w dwóch wariantach: w pierwszym Stalin leży i ma przebłycki świadomości, w drugim nieruchomy dyktator staje się (a odbiorca razem z nim) rodzajem bezcielesnego bytu unoszącego się nad własnym ciałem. Świadcstwa historyczne podkreślają naprzemienne zmiany zachodzące w stanie zdrowia przywódcy. Czasami wydawał się świadomy tego, co się dzieje, a innym razem nie było z nim żadnego kontaktu²⁹. Twórcy doskonale wykorzystują tę grę perspektyw, by ukazać niepewność jego współpracowników i typową dla codzienności na szczytach radzieckiej władzy oscylację między nadzieją a strachem. Wrażenie mocy lub bezsilność dyktatora uzależnione są od perspektywy, z której patrzy na niego odbiorca. Bo choć w komiksie Stalin pozostaje bierny, ledwie porusza ręką, jego złowroga, ekspansywna osobowość odciska piętno na każdym aspekcie akcji – także po śmierci.

²⁹ Zob. J. Rubenstein, op. cit.; A. Awtorchanow, *Zagadka śmierci Stalina. Spisek Berii*, przeł. A. Drawicz, Warszawa 2002.



Il. 4.

Piotr Dymmel trafnie określa tu ciało Stalina mianem niezbywalnego „rekwizytu” scenicznego³⁰. Wrażenia, jakie robi dyktator, nie unieważniają groteskowa sekcja zwłok, która całkowicie desakralizuje i reifikuje jego doczesne szczątki. Nawet po śmierci Stalin nie traci swej siły oddziaływania na otoczenie. Dobrze pokazuje to dialog między Berią a Mołotowem:

[Mołotow:] Nie mogę uwierzyć, że nie ma go już z nami.

[Beria:] Nikt z nas nie uważał go za śmiertelnika. Był jak Bóg, tajemniczy i wszechmocny. Nawet nie ośmielilibyśmy się pomyśleć o jego śmierci, o tym, co trzeba będzie zrobić, kiedy odejdzie... Jesteśmy bez niego tacy bezradni.

[Mołotow:] Tak naprawdę był częścią każdego z nas (SS, s. 64).

Sposób, w jaki obaj bohaterowie mówią o Stalinie, przesądza jego rolę w tworzeniu złowrożej atmosfery Kremla. I choć Beria nie jest tu być może szczery, deifikacja wodza przychodzi mu równie naturalnie jak wiernemu bezgranicznie Mołotowowi. W ten sposób autorzy eksponują kult Stalina, którego wynikiem stała się, jak pisze we wnikliwym studium Jan Plamper, „jego nadnaturalna obecność”³¹. Istotną cechą wodza (nawet wtedy, gdy

³⁰ P. Dymmel, „Śmierć Stalina” – recenzja, *Paradoks*, 27.06.2019, <https://paradoks.net.pl/read/38115-smierc-stalina-recenzja> (dostęp 14.10.2022).

³¹ J. Plamper, *Kult Stalina. Studium alchemii władzy*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Warszawa 2014, s. 350.

umierał) była jego omnipotencja, która prowadziła nie tylko do realnych fizycznych szkód, ale również zniewalała wyobraźnię. Można było dyktatora nienawidzić, ale nie można było się go nie bać. Strach ten stanowił konstytutywny składnik codzienności w kręgach radzieckiej władzy, co autorzy podkreślają w słowie wstępnym. Piszą tam, że tworząc komiks, nie musieli specjalnie wysilać wyobraźni, gdyż i tak nie dorównałaby „wściekłemu szaleństwu Stalina i jego otoczenia” (ŚS, s. 3). Warto dodać jednak, iż dzięki konkretnym artystycznym rozwiązaniom owo „szaleństwo” staje się również udziałem odbiorcy. Twórcy bowiem tak komponują kolejne sceny, by ten zagubił się w wirze decyzyjnego chaosu wraz z rozgorączkowanymi dygnitarzami. Nikt z kierownictwa nie chce wydawać decydujących poleceń, a lekarze boją się stawiać jakiegokolwiek wiążące diagnozy. Co więcej, trudno im nawet zbadać dyktatora bez obawy o własne życie. Autorzy wyraźnie dają do zrozumienia, że ów wszechobecny strach nie jest spowodowany niecodziennym wydarzeniem. Wszak w tle pojawia się informacja o trwającym procesie lekarzy (ŚS, s. 30). Przypomnijmy, że w styczniu 1953 roku grupa wybitnych przedstawicieli tego zawodu, w większości pochodzenia żydowskiego, oskarżona została o umyślne doprowadzenie do śmierci wysokich funkcjonariuszy partyjnych, a także o próbę zamordowania kluczowych oficerów Armii Radzieckiej³². Kiedy więc wezwany profesor Łukomski wchodzi jako pierwszy, by zbadać Stalina, wydaje się, że zstępuje do piekieł. W najważniejszej kadrze, w swym białym kitlu idzie pomiędzy ubranymi na czarno, demonicznymi postaciami o zacienionych, ledwie rozpoznawalnych twarzach (ŚS, s. 34). Współpracownicy Stalina tymczasem są już nieco spokojniejsi, w osobie lekarza pojawił się wreszcie ktoś, na kogo będzie można rzucić odpowiedzialność za ewentualne błędy w opiece nad pacjentem. W innych okolicznościach sytuacja taka mogłaby wydać się komiczna, tutaj wszakże jej ponura absurdalność służy wzmocnieniu wrażenia udziału w czymś makabrycznym.

Dochodzimy w ten sposób do kolejnego ważnego elementu kremlowskiej codzienności, czyli wspomnianego brzemienia odpowiedzialności. Z wielokrotnych spotkań partyjnych dygnitarzy, w których odbiorca odgrywa

³² Zob. A. Lustiger, *Czerwona Księga. Stalin i Żydzi*, przeł. E. Kaźmierczak, W. Leder, Warszawa 2004; J. Rapoport, *Ostatnia zbrodnia Stalina: 1953 – spiszek lekarzy kremlowskich*, przeł. D. Wieczorek, Warszawa 2011.

rolę inwigilującego, wyłania się obraz specyficznej gry. Nikt nie chce podjąć ostatecznych decyzji, każdy, nawet Beria, dba o to, by miały one charakter kolektywny, dowodziły choćby pozornej demokratycznej legitymacji Biura Politycznego. Ponadto między współpracownikami Stalina nieustannie toczy się walka o wpływy. Mimo wyrażanej woli kompromisu i współpracy, mężczyźni pragną się wzajemnie zniszczyć. Co istotne, właśnie nie pojawiają się wraz z chorobą i śmiercią Stalina. Wzajemne antypatie są zadawnione, mocno ugruntowane, a każdy z dygnitarzy tylko czeka na dogodny moment, by zyskać przewagę nad współrządzającym towarzyszem. Kremlowska codzienność naznaczona jest więc nieufnością i podejrzeniami, wszędzie czai się zdrada, a decyzje podejmować trzeba w sytuacji nieustannego stresu. Wymownym przykładem jest tu Mołotow, który, teoretycznie nie tracąc wpływów, staje się zakładnikiem Berii, gdyż służby przetrzymują jego ukochaną żonę, Polinę. Beria z kolei obawia się Chruszczowa, którego uważa za jedynego polityka zdolnego mu zagrozić. Malenkow wydaje się tak przytłoczony sytuacją, że spodziewa się ataku z każdej strony. Mimo to wszyscy regularnie, od lat, spotykają się przy jednym stole, a tym, co ich do siebie zbliża, jest strach przed Stalinem. Sheila Fitzpatrick, omawiając relacje między najbliższymi współpracownikami dyktatora, stwierdza: „Wewnętrzna rywalizacja w zespole była tak złożona, iż trudno zrozumieć z niej cokolwiek ponad to, że każdy manewrował tak, by cios nie spadł na niego i jego protegowanych, tylko na kogoś innego”³³. Autorzy komiksu znakomicie oddają tę atmosferę.

W tak skomplikowanej sytuacji ważnym elementem codzienności pozostaje retoryka. W sposobie porozumiewania się politycznych wrogów uderza spokój i rytualna kurtuazja. Zwracają się do siebie po imieniu, wypowiadają się po kolei. W kilku scenach, gdy obecni są przy wspólnym stole, z pozoru spokojnej atmosferze towarzyszy napięcie, niewygasły konflikt, który w najmniej oczekiwanym momencie przerodzić się może w katastrofę jednego z nich. Przyjrzyjmy się dwóm takim sytuacjom.

Podczas pierwszej z nich dygnitarze rozmawiają w momencie, kiedy stan przywódcy nie jest do końca jasny (ŚS, s. 27–29). Spotkanie rozpoczyna się od łyku szampana, po czym Chruszczow pyta o Mołotowa, na co

³³ S. Fitzpatrick, *Zespół Stalina. Niebezpieczne lata radzieckiej polityki*, przeł. K. Iwaszkiewicz, Wołowiec 2017, s. 247.

Malenkow odpowiada, że nie dzwonił do niego. Beria mówi spokojnie o jego aresztowaniu. Anonimowy głos postuluje, by założyć, że Mołotow został zawieszony i rozpocząć posiedzenie. Oto istota kremłowskiej codzienności: zwykły dzień, zwykła sprawa, rozmowa pozbawiona emocji, choć przecież życie jednego z wiernych towarzyszy zostało właśnie złamane. Dygnitarze wszakże przechodzą nad tym do porządku dziennego.

Drugi wymowny przykład stanowi posiedzenie, na którym aresztowany zostaje Beria. Oczywiście człowiek sprawujący kontrolę nad organami bezpieczeństwa, niczego się nie spodziewa i dziwi się, gdy Chruszczow proponuje, by omówić jego „przypadek”. „Co cię napadło, Nikito?” – pyta niemal życzliwie (ŚS, s. 113). Jeszcze nie wie, że za chwilę jego los zostanie przypieczętowany. Chruszczow bowiem wypowiada formułę, po której na szczytach radzieckiej władzy nie ma już odwrotu: „Oskarżam towarzysza Berię o zdradę Związku Radzieckiego na rzecz interesów kapitalistów i o kierowanie się rządzą władzy absolutnej” (ŚS, s. 113). Beria jest zaskoczony, przecież jeszcze przed chwilą uczestniczył w rutynowym posiedzeniu, które nagle przemieniło się w śmiertelną pułapkę. W następnej scenie ten, zdawałoby się, wszechmocny funkcjonariusz leży już obezwładniony na podłodze – odbiorca obserwuje wszystko z jego perspektywy: widzi pochylone nad sobą pełne satysfakcji twarze niedawnych towarzyszy.

Beria doskonale wie, jak to wszystko się skończy, przecież wcześniej sam z powodzeniem organizował tego typu czystki. Oto istota absurdalnej nieprzewidywalności kremłowskiego dnia.

W portrecie dygnitarzy uderza jeszcze jeden element, a mianowicie sposób przedstawiania ciał i twarzy. Mimo że są oni łatwo rozpoznawalni jako postaci historyczne, w ich kreacji widać wyraźny rys fizjonomiczny. Sama fizjonomika, uznawana dziś za pseudonaukę, zakładała, że można wyrokować o cechach człowieka (inteligencji, temperamentie) na podstawie wizualnych aspektów twarzy i czaszki. Jednak sposoby ukazywania wewnętrznego życia człowieka za pomocą odpowiedniego przedstawiania wyglądu zewnętrznego mają również długą artystyczną tradycję³⁴. Thierry Robin deformuje rysy bohaterów w taki sposób, by przypominały one pyski zwierząt. Szczególnie wyraźne jest to w przypadku dwóch antagonistów –

³⁴ Zob. J. Bachórz, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1976, nr 2(26), s. 86–105.



Il. 5.

Berii i Chruszczowa. Były szef NKWD na niektórych kadrach przypomina goryla – prymitywnego, silnego, lecz obdarzonego rodzajem złośliwej inteligencji. Jego przeciwnik natomiast, ze swą łysą, jasną głową przywołuje myśl świnię. Taki sposób przedstawienia bohaterów nie tylko wprowadza element groteski, ale przede wszystkim stanowi wymowny artystyczny komentarz do relacji na szczytach władzy. Ich charakter można by określić mianem kremlowskiego darwinizmu. U boku Stalina przetrwa bowiem ten, kto zdoła się najlepiej przystosować, wybierze najskuteczniejszą taktykę. Zwierzęce fizjonomie i ciała postaci tylko potęgują wrażenie pierwotnego konfliktu, w którym moralność nie ma żadnego znaczenia. Warto zauważyć, że w literaturze socrealistycznej, która stanowiła istotną część stalinowskiej kultury, fizjonomika odgrywała ważną rolę i miała walor wartościujący³⁵. Zdeformowana emocjami, zwierzęca twarz była często wizytówką bohatera negatywnego. Robin odwraca ten porządek – to właśnie najwyżsi komunistyczni dygnitarze ukazani są jako bezwzględne i prymitywne bestie, kierujące się jedynie logiką przetrwania. Jednocześnie takie przedstawienia wpisują się w tradycję fizjonomiczną sięgającą starożytności, która wiązała się z wnioskowaniem, że człowiek przypominający zwierzę cielesnie, będzie również przypominał je „w duszy”³⁶.

³⁵ W. Tomasiak, „Miłość to tylko naruszenie dynamicznego stereotypu”. *Socrealistyczne mówienie o człowieku*, w: idem, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1993, s. 90.

³⁶ M. Porter, *Windows of the Soul. The Art of Physiognomy in European Culture 1470–1780*, Oxford 2005, s. 59–60.

I znów łączy się to w ciekawy sposób ze świadectwami historycznymi. Otóż jednym z ostatnich przyjętych na Kremlu dyplomatów był ambasador Indii, K.P.S. Menon. Podczas spotkania zauważył on, że Stalin, mówiąc, zapamiętałe rysował na kartce wilki, a potem podsumował, że radzieccy chłopci są prości, ale mądrzy, ponieważ strzelają do wilków, a wilki o tym wiedzą³⁷. Historyk Warren H. Carroll komentuje to zachowanie w następujący sposób: „Jednak teraz wilki gromadziły się wokół starzejącego się tygrysa i tygrys się bał”³⁸. Ów specyficzny kremlowski darwinizm eksponowany w komiksie nie jest więc jedynie propozycją artystyczną, ale stanowił element samej filozofii radzieckiej władzy.

W zakończeniu autorzy umiejętnie wykorzystują kontrast, by groza codzienności wybrzmieć mogła do końca. Na jednej z ostatnich plansz łączą się ze sobą kadry pokazujące spokojne obrady na Kremlu i egzekucję Berii. Padają strzały, krew ofiary rozpryskuje się na murze, a partyjni dygnitarze obradują jak zwykle. Nic nadzwyczajnego się nie stało, zdają się mówić twórcy. To po prostu kolejny zwykły dzień w radzieckiej polityce. Bo choć nie ma już Stalina, machina władzy, którą wprowadził w ruch, wciąż działa. Takie zakończenie koresponduje z konstatacją Fitzpatrick, która stwierdza:

Stalin potrafił traktować członków swojej drużyny zarówno brutalnie, jak i po bratersku. Pozbywał się niektórych graczy, niektórych nawet zabijał. Ale nigdy nie zrezygnował z zespołu, niezależnie od tego, jakie mógł mieć pod koniec życia zamiary wobec części jego najważniejszych członków. „Beze mnie bylibyście zgubieni”, mawiał. Ale w marcu 1953 roku nie byli³⁹.

Beria tuż przed śmiercią stwierdza, że „obmyli ręce w jego krwi” (ŚS, s. 118). Ma rację, przecież każdy z nich odpowiedzialny był za popełnione zbrodnie. Ponura groza stalinizmu była także ich zasługą. Żyli w ciągłym napięciu i strachu, lecz nie tylko służyli złu, ale też zło tworzyli. Mimo wszystko więc zakończenie *Śmierci Stalina* sugeruje, że niezwykajna kremlowska codzienność była tworem kolektywnym i choć odejście dyktatora stanowiło punkt zwrotny, to niektóre działania praktykowane za jego życia na

³⁷ W.H. Carroll, *Narodziny i upadek rewolucji komunistycznej*, przeł. A. Żabokrzycki, Kąty Wrocławskie 2008, s. 386–387.

³⁸ Ibidem, s. 387.

³⁹ S. Fitzpatrick, op. cit., s. 324.

długo jeszcze miały pozostać elementem radzieckiej polityki. „Atmosfera lęku i podejrzliwości – podkreśla Richard Pipes – utrzymywała się nadal, również po śmierci Stalina, cały czas stanowiąc nieodłączną część systemu sowieckiego”⁴⁰, a więc także – dodajmy – kremlowskiej codzienności.

W wywiadzie zamieszczonym na portalu „Europe Comics” Fabien Nury stwierdza: „Jedynym prawdziwym sposobem na zmierzenie sukcesu pozostają, moim zdaniem, emocje odczuwane przez czytelników”⁴¹. Przyłożywszy taką miarę do omawianego komiksu, można stwierdzić, że artystyczna próba zakończyła się pomyślnie. Autorzy nie tylko w interesujący sposób przedstawiają jeden z kluczowych momentów historii Rosji i świata, ale także, subtelnie operując artystycznymi rozwiązaniami typowymi dla sztuki komiksu, odtwarzają przytłaczającą atmosferę kremlowskiej codzienności. Pozwalają odbiorcy zanurzyć się w niej, wciągają go w orbitę wszechobecnego strachu i niepewności jutra. Proponowany przez nich wgląd w działania najwyższego szczebla komunistycznej władzy stanowi udany artystyczny komentarz do ustaleń zawodowych historyków, który zaprasza ponadto do kolejnych odczytań⁴².

⁴⁰ R. Pipes, op. cit., s. 80.

⁴¹ Europe Comics, *NYCC17 interviews – Fabien Nury*, 19.09.2017, <https://www.europecomics.com/nycc17-interviews-fabien-nury/> (dostęp 10.10.2022).

⁴² W 2017 roku premierę miał film *Śmierć Stalina (Death of Stalin)* Armando Iannucciego, który jest ekranizacją komiksu. I choć ogólna struktura i wiele innych elementów wiernie odtwarza dzieło Nury’ego i Robina, to jednak sam ton dzieła jest inny. Fabien Nury komentował te różnice na łamach „Le Figaro”: „W filmie wymiar dramatyczny pojawia się dopiero w ostatnich dziesięciu minutach. Armando udaje się utrzymać komediowy ton dłużej niż mnie. Trzeba przyznać, że jestem mniej doświadczony niż on w tym względzie. Komiks można rozpatrywać na dwa sposoby. Albo jako czarną komedię, albo powieść *noir* z humorem. Film jest otwarcie czarną komedią i z tym wyborem się zgadzam”. Zob. A. Vertaldi, «*La Mort de Staline*» *censuré en Russie: «Ce qui compte pour le Kremlin, c’est d’avoir l’air offensé»*, *Le Figaro*, 5.04.2018, <https://www.lefigaro.fr/bd/2018/04/05/03014-20180405ARTFIG00268--la-mort-de-staline-censure-en-russie-ce-qui-compte-pour-le-kremlin-c-est-d-avoir-l-air-offense.php> (dostęp 10.10.2022). Na temat bardziej szczegółowego porównania obu dzieł zob. także: S.M. Norris, *Killing Stalin: An Interpretation in Three Acts*, „*Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*” 2018, Vol. 19, No. 4, s. 827–847.

Bibliografia

- Applebaum Anne, *Gulag*, przeł. J. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2005.
- Awtorchanow Abdurachman, *Zagadka śmierci Stalina. Spisek Berii*, przeł. A. Drawicz, LTW, Warszawa 2002.
- Bachórz Józef, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1976, nr 2(26).
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Barthes Roland, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.
- Buryła Sławomir, *Topika Holocaustu: wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10.
- Carroll Warren H., *Narodziny i upadek rewolucji komunistycznej*, przeł. A. Żabokrzycki, Wektory, Kąty Wrocławskie 2008.
- Godzic Wiesław, Żakowski Maciej (red.), *Gadżety popkultury*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Chute Hillary, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2015.
- Droit Roger-Pol, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Figes Orlando, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, przeł. W. Jeżewski, Magnum, Warszawa 2010.
- Fitzpatrick Sheila, *Zespół Stalina. Niebezpieczne lata radzieckiej polityki*, przeł. K. Iwaszkiewicz, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.
- Jasiński Maciej, *Kolorowa rzeczywistość, czyli obraz PRL w polskim komiksie*, Ongrys, Bydgoszcz 2019.
- Lustiger Arno, *Czerwona Księga. Stalin i Żydzi*, przeł. E. Kaźmierczak, W. Leder, W.A.B., Warszawa 2004.
- McCloud Scott, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Kultura Gniewu, Warszawa 2021.
- Maślanka Tomasz, Strzyczkowski Konstanty (red.), *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- Montefiore Simon Sebag, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Magnum, Warszawa 2004.
- Morawiec Arkadiusz, *Literatura w lagrze, lager w literaturze: fakt, temat, metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009.
- Norris Stephen M., *Killing Stalin: An Interpretation in Three Acts*, „Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History” 2018, Vol. 19, No. 4.

- Nury Fabien (scen.), Robin Thierry (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radecka*, przeł. W. Birek, Nonstopcomics, Katowice 2018.
- Pastoureau Michel, *Black. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton University Press, Princeton 2008.
- Pastoureau Michel, *Red. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton University Press, Princeton 2017.
- Pipes Richard, *Komunizm*, przeł. J.J. Górski, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Plamper Jan, *Kult Stalina. Studium alchemii władzy*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Świat Książki, Warszawa 2014.
- Porter Martin, *Windows of the Soul. The Art of Physiognomy in European Culture 1470–1780*, Clarendon Press, Oxford 2005.
- Priestland David, *The Red Flag. A History of Communism*, Penguin Books, London 2009.
- Rapoport Jakow, *Ostatnia zbrodnia Stalina: 1953 – spisec lekarzy kremlowskich*, przeł. D. Wieczorek, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2011.
- Rivière Claude, *Teoria obrzędów świeckich w trzydziestu tezach*, przeł. J.J. Pawlik, w: *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*, red. M. Filipak, M. Rajewski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Rubenstein Joshua, *Ostatnie dni Stalina*, przeł. J. Skowroński, Prószyński Media, Warszawa 2017.
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.
- Thom Françoise, *Beria. Oprawca bez skazy*, przeł. K. Antkowiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016.
- Tomasik Wojciech, *Słowo o socrealizmie*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1993.
- Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, Puls, Londyn 1993.
- Węgrzyniak Anna, Stępień Tomasz (red.), *Rytuały codzienności*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice 2008.
- Wilson Elizabeth, *Playing with Fire. The Story of Maria Yudina, Pianist in Stalin's Russia*, Yale University Press, New Haven and London 2022.
- Ziębińska-Witek Anna, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005.
- Żaglewski Tomasz, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Universitas, Kraków 2021.

Źródła internetowe

- Dymmel Piotr, „Śmierć Stalina” – recenzja, Paradoxs, 27.06.2019, <https://paradoxs.net.pl/read/38115-smierc-stalina-recenzja> (dostęp 14.10.2022).
- Europe Comics, *NYCC17 interviews – Fabien Nury*, 19.09.2017, <https://www.europecomics.com/nyc17-interviews-fabien-nury/> (dostęp 10.10.2022).
- Vertaldi Aurélie, «La Mort de Stalin» censure en Russie: «Ce qui compte pour le Kremlin, c'est d'avoir l'air offensé», Le Figaro, 5.04.2018, <https://www.lefigaro.fr>

lefigaro.fr/bd/2018/04/05/03014-20180405ARTFIG00268--la-mort-de-staline-censure-en-russie-ce-qui-compte-pour-le-kremlin-c-est-d-avoir-l-air-offense.php (dostęp 10.10.2022).

Źródło ilustracji

F. Nury (scen), T. Robin (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka*, przeł. W. Birek, Katowice 2018, s. 21 (il. 1), s. 64 (il. 2), s. 22 (il. 3), s. 49 (il. 4), s. 116 (il. 5).

The (Un)ordinary Everyday Reality in the Kremlin: Fabien Nury and Thierry Robin's *The Death of Stalin: A True Soviet Story*

Daily life is usually associated with repetition and the ordinary. There are, however, settings where the quotidian is far from usual or familiar. Marked by dread and uncertainty, the everyday reality in the Kremlin during Joseph Stalin's era is one such case evocatively presented in Fabien Nury and Thierry Robin's graphic novel *The Death of Stalin: A True Soviet Story*. The article demonstrates how history can be artistically reworked through the comic medium. The analysis focuses on the choice of colors, composition of the panels, perspective, and creation of characters, and refers to the postulates put forward by Hillary Chute, Roland Barthes, and Michel Foucault. The paper concludes that the authors of *The Death of Stalin* not only offer a convincing take on one of the most crucial moments in the history of the Soviet Union and the world but also employ subtle artistic measures typical of comics to recreate the overwhelming atmosphere of everyday life in the Kremlin dominated by omnipresent fear and uncertainty about the future. The insights they offer into the actions of top-ranking communist officials serve as an artistic commentary on the findings of professional historians, inviting further interpretations.

Keywords: daily life; Fabien Nury; Thierry Robin; Stalin; graphic novel

ZÁTOPEK – KOMIKSOWA CODZIENNOŚĆ DŁUGODYSTANSOWCA

MARIUSZ GUZEK

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz
mariusz.guzek@gmail.com
ORCID 0000-0002-2407-4499

W ostatnich latach czeski komiks dość intensywnie eksploatował biografie narodowych bohaterów, wpisując je w skomplikowaną naturę dziejów XX-wiecznej Czechosłowacji i, szerzej, Środkowej Europy. Byli wśród nich politycy¹, wojskowi², były ofiary komunizmu³, nie zabrakło też przedstawicieli popkultury muzycznej⁴ i sportowców. Sport, szczególnie olimpijski, dostarczał bowiem nie tylko emocji związanych z rywalizacją w poszczególnych dyscyplinach, ale też stanowił pole wyrażania poglądów politycznych,

¹ Najczęściej odwoływano się do życiorysu ojca Republiki Tomáša Garrigue Masaryka. Zob. m.in.: R. Fučíková, *Tomáš Garrigue Masaryk*, Praha 2006; T. Němeček, *Tomáš Garrigue Masaryk očima slečny Alice a mistra Viktora*, Praha 2017; Z. Ležák, Holman, *TGM*, Praha 2018. Kilka razy na łamy komiksowych wydań trafił też drugi z ojców założycieli powojennej Czechosłowacji – Milan Rastislav Štefánik; zob. T.E. Cíger, F. Hříbal, T. Kříšák, *Dobrodružství Milana Rastislava Štefánika*, bmw 2020; V. Šlajch, G. Kyselová, M. Baláž, *Štefánik. Komiksový román*, Praha 2021.

² Sporą popularnością cieszyła się komiksowa biografia jednego z bohaterów czeskiego lotnictwa wojskowego Františka Fajtla; zob. V. Šorel, M. Kocián, *Generál Fajtl. Unikátní pocta československému hrdinovi*, Praha 2013.

³ Z. Ležák, Š. Jislová, *Milada Horáková, Skutečný příběh jedné z největších osobností novodobých českých dějin*, Praha 2020.

⁴ Unikatowe (aczkolwiek niezakończone) przedsięwzięcie stanowi graficzna biografia zmarłego w październiku 2011 roku lidera rockowej kapeli The Plastic People of the Universe, Ivana Martina Jirousa „Magora” (zob. F.S. Čuñas, M. Cingroš, *Legendy o Magorovi I.*, Praha 2015) i opublikowana jako część większego przedsięwzięcia edycyjnego opowieść o życiu Karela Gotta (zob. J. Žák, M. Pospíšil, *Karel Gott: ilustrovaný životopis*, Praha 2020).

był świadectwem indywidualnych sukcesów i upadków herosów zbiorowej wyobraźni i ważną częścią zarówno zmagania z totalitarną rzeczywistością, jak i osvajania nowego ustroju, demokratycznego porządku po aksamitnej rewolucji. Ciekawym projektem okazał się wydany kilka lat temu album *Legandy. Slavné sportovní okamžiky* („Legandy – sławne sportowe chwile”), złożony z 26 kilkuplanszowych epizodów odwołujących się do najwybitniejszych osiągnięć czechosłowackich i czeskich tytanów aren sportowych. Scenarzysta Pavel Kovář z uwagi na niewielką objętość zaproponowanych części nie wnikał szerzej w pogmatwane życiorysy futbolistów, skoczków narciarskich, gimnastyków i gimnastyczek, tenisistów i tenisistek, a nade wszystko lekkoatletów i lekkoatletki, plansze wypełniając właściwym dla wyczynowych rekordów instrumentarium – stadionami, salami treningowymi, miejscami na podiach. Antologia ta jest raczej hołdem złożonym bohaterom opowieści i dydaktyczną podpórką dla formacyjnych narracji umożliwiającą dostarczenie młodemu czytelnikowi wzorów do naśladowania w atrakcyjnej komiksowej formie. Bardziej wyrafinowane efekty przyniosło kilka publikacji o monograficznym charakterze, z których pierwszą był okazały tom poświęcony czechosłowackiemu mistrzowi długich dystansów – Emilowi Zátopkowi⁶.

Powieść (bio)graficzna *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!* („Zátopek... jeśli nie możesz, to przyśpiesz!”) z rysunkami Jaromíra 99 (Jaromíra Švejdíka) do scenariusza Jana Nováka stanowiła część projektu „Zátopek 2016”, którego zadaniem, jak czytamy na stronie redakcji wydawnictwa, było „przypomnienie fenomenalnego biegacza, będącego wzorem dla

⁵ P. Vyoral, P. Kovář, *Legandy. Slavné sportovní okamžiky. 26 osobností historie i současnosti. Komiks*, Praha 2019.

⁶ Do tej kategorii można zaliczyć jeszcze dwa albumy – wspomniany w zakończeniu artykułu kolejny projekt Nováka i Jaromíra 99 *Časlavská*, (patrz przyp. 36) oraz przygotowaną przez niewielką oficynę „65. Pole” komiksową biografię czeskiego hokeisty wszechczasów Jaromíra Jágra (zob. L. Csicsely, V. Šeda, *Jágr. Legenda*, Praha 2021). Autorzy tej powieści graficznej na ostatnich stronach edycji przyznają się do inspiracji, jaką był publikowany na łamach czeskiego wydania „Newsweeka” w latach 2015–2016 pierwszy komiks o Jaromírze Jágrze autorstwa M. Starého i V. Kalaby.

milionów ludzi na całym świecie”⁷. Przedsięwzięcie to zaowocowało też takimi książkami, jak: *Zatracenej Zátópek* („Cholerny Zatópek”)⁸ Richarda Kozohorskiego, przetłumaczona z języka angielskiego biografia autorstwa Ricka Broadbenta *Vytrvalost – Emil Zátópek: Pozoruhodný život a doba Emila Zátópka* („Wytrwałość – Emil Zatópek: Niezwykłe życie i czasy Emila Zátópka”)⁹ i napisany przez Pavla Kosatíka reportaż biograficzny *Emil Běžec* („Emil Biegacz”)¹⁰. Ponadto czeski komitet olimpijski dla ekipy sportowej na igrzyska w Brazylii przygotował reprezentacyjną odzież z sylwetką finiszującego w Helsinkach Zátópka. Jednak najważniejsza miała być realizacja filmu kinowego będącego autorskim zamysłem Davida Ondříčka. W roku 2016 powstał pięćdziesięciminutowy obraz dokumentalny, który Czeska Telewizja pokazała 5 sierpnia w dniu otwarcia igrzysk w Rio, ale zapowiedziana w tym samym czasie premiera fabularnej opowieści musiała poczekać jeszcze kilka lat. Oryginalny scenariusz jeszcze w 2007 roku Ondříček napisał razem z Janem P. Muchowem, przede wszystkim znanym z niezwykle cenionej filmowej muzyki ilustracyjnej, ale mimo zapowiedzi prasowych m.in. na łamach dziennika „Mladá fronta – Dnes”¹¹, realizacja utknęła na dobre. Później scenariusz przerobiła Alice Nellis, Státní fond kinematografie

⁷ J. Novák, Jaromír 99, *Zátópek... když nemůžeš, tak přidej!*, Praha 2016, s. 4. Fragmenty tekstów w języku czeskim, o ile nie zaznaczono inaczej, przytoczono w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

⁸ R. Kozohorský, *Zatracenej Zátópek*, Praha 2016.

⁹ R. Broadbent, *Vytrvalost – Emil Zátópek: Pozoruhodný život a doba Emila Zátópka*, przekł. P. Kreuziger, Praha 2016. Angielski oryginał zatytułowany *Endurance: The Extraordinary Life and Times of Emil Zátópek* ukazał się równocześnie w Londynie nakładem wydawnictwa HarperCollins Publishers. Nie była to jedyna biografia Emila Zátópka wydana w tym czasie i napisana przez anglojęzycznego autora. Richard Askwith przygotował w 2016 roku dla oficyny Yellow Jersey Press książkę *Today We Die a Little: Emil Zátópek, Olympic Legend to Cold War Hero*, która rok później została udostępniona czeskim czytelnikom jako *Dnes trochu umřeme. Vzestup a pád Emila Zátópka*.

¹⁰ P. Kosatík, *Emil Běžec*, Praha 2019. Pierwsze wydanie książki ukazało się nakładem wydawnictwa Universum w 2015 roku.

¹¹ M. Spáčilová, *Po Dukle 61 plánuje Ondříček vysněného Zátópka. Závodil i se psem, líčí*, iDNES.cz, 1.06.2018, https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/david-ondricek-dukla-61-zatopek.A180601_101707_filmvideo_ts (dostęp 20.11.2020)

(Państwowy Fundusz Filmowy) przyznał na dokończenie prac 15 milionów dolarów; pozostałą brakującą kwotę udało się pozyskać (głównie od koproducentów ze Szwecji i Belgii) do kwietnia 2019 roku. Zdjęcia (m.in. z wykorzystaniem Stadionu Olimpijskiego w Helsinkach) rozpoczęły się w czerwcu. W tytułowego bohatera wcielił się Václav Neuzil jr (znany z epizodycznej roli kolportera w komiksowym *Aloisie Neblu* Tomáše Lunáka), w jego żonę Danę Martha Isova, notabene życiowa partnerka reżysera¹², a w postaci drugoplanowe m.in.: Robert Mikluš, Jiří Šimka, Milan Mikulčík czy Petr Nádasi – aktorzy popularni w Czechach, ale raczej słabo rozpoznawalni w obiegu międzynarodowym, co nie jest bez znaczenia w analizowanym kontekście. Ondříček w jednym z wywiadów oświadczył, że jego intencją nie było zrekonstruowanie życia Zátópka od narodzin do śmierci, czyli stworzenie epickiego fresku, w którym odbijałaby się panorama epoki lub ukazane zostały historyczno-ustrojowe dylematy. Nie interesowała go także teza o wyjątkowej roli, jaką odegrał w historii najnowszej bohater opowieści¹³. Chciał się skoncentrować na jednym tylko aspekcie, który mógłby stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań – przekraczaniu granic wytrzymałości fizycznej jako warunkowi nieustannego poznawania siebie. Tak pomyślana narracja okazała się interesującym rozwiązaniem, a wprowadzenie do diegezy postaci australijskiego długodystansowca Rona Clarka, którego prowadzi przez swoje sukcesy Emil Zátopek, pozwoliła na zaakcentowanie czegoś więcej niż tylko biograficzne epizody wpisane w kolejny ekranowy życiorys¹⁴. W takim porządku dwa komponenty – sport i polityka – okazały się

¹² V. Mišková, *David Ondříček začal natáčet film o Emilu Zátópkovi. Martha Isova a Václav Neuzil jsou atleti*, „Pravo” 2018, nr 98, s. 8.

¹³ K. Jablonická, *Zátopek příští rok poběží v kinech. Díky filmu se dočkal rekonstrukce zchátralý brněnský stadion*, Lidovky.cz, 1.09.2019, https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zatopek-pristi-rok-pobezi-v-kinech-diky-filmu-se-dockal-rekonstrukce-zchatraly-brnensky-stadion.A190830_162206_In_kultura_ele (dostęp 4.05.2020)

¹⁴ Kolektywnie skonstruowany przez Davida Ondříčka, Alice Nellis i Jana P. Muchowa skrypt stał się podstawą literacką dla wydanego w postaci książkowej montażu biograficznego, który został napisany przez Jiříego Waltera Procházkę, znanego z popkulturowych powieści cyberpunkowych i fantasy oraz scenariuszy komiksowych dla czasopism „Bublifuk” i „Čtyřlístek”. Zob. J.W. Procházka, D. Ondříček, A. Nellis, J.P. Muchow, *Zátopek*, Praha 2021.

wiodące, wokół nich zbudowana została delikatna tkanka codzienności, na którą składają się sceny i sekwencje ilustrujące specyfikę socjalistycznego państwa, wszechwładzę aparatu politycznego, dylematy bytowe czy wreszcie relacje małżeńskie, koleżeńskie i zawodowe.

Co wspólnego mają ze sobą film Davida Ondříčka i powieść graficzna, wydana w wersji czeskiej i niemieckiej, a później angielskiej i brazylijskiej¹⁵? Otóż zaskakująco wiele. Debiutujący w roli scenarzysty komiksowego Jan Novák jest uznanym dokumentalistą, scenarzystą filmowym i pisarzem. W Polsce najbardziej znana jest – opublikowana w połowie lat dziewięćdziesiątych, biografia Miloša Formana zatytułowana *Moje dwa światy* (tytuł oryginalny: *Co já vím*), którą napisali razem jeszcze w amerykańskim okresie pisarskiej aktywności Nováka¹⁶, i powieść dokumentarna *Nie jest źle* (*Zatím dobrý*), która zresztą stała się podstawą kolejnego komiksu wyprodukowanego wspólnie z Jaromírem 99¹⁷. W roku 2020 szerokim echem

¹⁵ Obcojęzyczne wydania *Zátopka* spotkały się z dobrym przyjęciem, szczególnie na niemieckim rynku wydawniczym. Oficyna Voland & Quist przytacza na swojej stronie internetowej liczne głosy krytyki, wśród których Niels Beintker z „Bayrischer Rundfunk” oznajmił, że ta biografia jest wyjątkowa dzięki ekspresyjnym rysunkom i zaskakującym, prawdziwym dialogom; natomiast Dimo Riess z „Märkische Allgemeine” dostrzegł, że pomimo szorstkiej linii i gęstości kadrów opowieść jest przekonująca, a całość nazwać można thrillerem sportowo-politycznym. Warto przywołać również opinię Petra Jerabka z „Prager Zeitung”, który napisał: „autorom udało się stworzyć dobrze udokumentowany i wspianele zrealizowany komiksowy hołd dla legendarnego sportowca, przedstawiający również kawałek historii od lat dwudziestych do pięćdziesiątych. To lektura nie tylko dla entuzjastów sportu”; zob. Voland & Quist, *Zátopek*, https://www.voland-quist.de/wppb_works/zatopek/ (dostęp 16.10.2022). Komiks *Zátopek* ostatecznie został przełożony na pięć języków: niemiecki, hiszpański, angielski, francuski, portugalski. Nie ma edycji polskiej, ale kadry tej powieści graficznej zostały zaprezentowane na wystawie towarzyszącej 34. Międzynarodowemu Festiwalowi Komiksu Gier i Komiksu w Łodzi. Zob. Czeskie Centrum Warszawa, *Wystawa „Zátopek” na 34. Międzynarodowym Festiwalu Komiksu i Gier w Łodzi*, <https://warsaw.czechcentres.cz/pl/program/vystava-zatopek-na-festivalu-komiksu-a-her-v-lodzi> (dostęp 18.10.2023)

¹⁶ M. Forman, J. Novák, *Moje dwa światy. Wspomnienia*, przeł. J. Illg, Katowice 1996.

¹⁷ Powieść była wydana w Czechach dwukrotnie. Wydanie z roku 2012 stało się podstawą polskiego przekładu dla specjalizującej się w popularyzacji literatury

odbiła się premiera jego książki o najsłynniejszym powojennym czeskim powieściopisarzu Milanie Kunderze, która, co prawda, nie doczekała się przekładu na język polski (oryginalne wydanie to tom liczący prawie 900 stron), ale wnikliwy esej recenzyjny o niej opublikował – uważany za największego popularyzatora nadwiślańskiej kultury w naszym kraju – pisarz i reportażysta Mariusz Szczygieł¹⁸. Uznanie publiczności cieszyły się też filmy fabularne powstałe na podstawie scenariuszy Nováka: *Szept (Šeptej, 1996)*, przy którym po raz pierwszy współpracował z Davidem Ondříčkem, czy *Bajeczne lata pod psem (Báječná léta pod psa, 1997)* Petra Nikolaeva. Nieco słabiej rozpoznane były filmowe dokumenty zrealizowane pod jego reżyserską batutą – w 2010 roku na przeglądzie Kino na Granicy pokazany był obraz *Občan Havel přikuluje* („Obywatel Havel przetacza”), który niezbyt spodobał się widzom zgromadzonym w czeskokieszyńskim kinie Central. W 2006 roku, jeszcze przed podjęciem wspólnego wyzwania przez Ondříčka i Muchowa, Novák rozmawiał z pierwszym z nich o współudziale w realizacji filmu o Zátopku. W jednej z londyńskich gazet przeczytał też wywiad z Daną Zátopkovą i uznał, że to jest materia dająca olbrzymie możliwości narracyjne, jednak chciał się skoncentrować na tylko jednym epizodzie – walce późniejszego mistrza olimpijskiego o dopuszczenie Stanislava Jungwirtha do startu w igrzyskach roku 1952 w Helsinkach¹⁹. Samotny człowiek przeciwko systemowi – to zdaniem Nováka potencjał na filmową fabułę. Napisane przez

środkowoeuropejskiej oficyny Książkowe Klimaty. Zob. J. Novák, *Nie jest źle. Bracia Maśninowie. Największa sensacja z czasów zimnej wojny*, przeł. D. Dobrew, Wrocław 2015. Wersja komiksowa w języku polskim, z wyjaśniającym historyczne uwarunkowania posłowie Ryszarda Kaczmarka, ukazała się nakładem wydawnictwa Centrala dopiero na początku obecnej dekady; zob. J. Novák, Jaromír 99, *Nie jest źle*, przeł. M. Słomka, Poznań 2021.

¹⁸ M. Szczygieł, *Tabloid dla inteligentnych. Włam do Kundery*, „Książki. Magazyn do czytania” 2020, nr 4, s. 16–21.

¹⁹ Stanislav Jungwirth był znakomitym, acz pechowym czeskim olimpijczykiem. Poza igrzyskami bił rekordy świata na dystansach, na których rywalizował z Zátopkiem, czyli na 1000 i 1500 metrów, natomiast jego zmagania na najważniejszej sportowej imprezie świata kończyły się zawsze poza podium. Przed igrzyskami w 1952 roku w Helsinkach, pomimo wypełnienia minimum olimpijskiego i zakwalifikowania się do ekipy narodowej, z uwagi na antykomunistyczną działalność ojca, który odsiadywał karę więzienia, został skreślony z listy startujących. Dopiero zdecydowany protest

niego dialogi i pierwotny skrypt filmu pozostały jednak tylko na papierze²⁰. Do realizacji filmu w tym czasie nie doszło, ale jak oświadczył pisarz:

Przyszło mi do głowy, że scenariusz jest podobny do „libretta” opowieści rysunkowej, więc pomyślałem, że spróbuję zrobić komiks. Milan Jaroš, projektant Komitetu Olimpijskiego, poradził mi, abym zwrócił się do Jaromíra [99, czyli Jaromíra Švejdíka – przyp. M.G.]. Jaromír odpisał, że interesują go jedynie lukratywne, wyrafinowane projekty, więc spotkaliśmy się na piwie, wpadliśmy sobie w oko i dogadaliśmy się co do dalszych prac²¹.

Švejdík potrzebował półtora roku na rozrysowanie poszczególnych sekwencji. To znacznie dłużej niż w przypadku wcześniejszych projektów, czyli *Aloisa Nebla* ze scenariuszem Jaroslava Rudiša czy Kafkowskiego *Zamku*, który literacko zaadaptował David Zane Mairowitz²². Ostatnie trzy miesiące pracował bez przerwy, zapominając o weekendowym odpoczynku. Tak wspominał pracę nad tym komiksem:

Spodobała mi się ta historia. To był drugi przypadek, kiedy dostałem scenariusz, który był dobrze i profesjonalnie napisany. Przyszłe ilustracje natychmiast stanęły mi przed oczami. W *Zamku* i *Neblu* mogłem sobie wyobrazić, jak powinny wyglądać postacie, rzeczywistość mogła być przeze mnie lepiąca, ale tutaj musiałem trzymać się realiów. Dlatego uczciwie wybrałem się w biograficzną trasę. Byłem w Kopřivnici, w Zlinie, przeglądałem archiwa.

Zátópka, który swój start uzależnił od obecności Jungwirtha, doprowadził do zmiany tej decyzji. Zob. J. Jirka a kol., *Kdo byl kdo v české atletice*, Praha 2004, s. 71.

²⁰ J. Horký, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej*, Fantasy Planet, 8.06.2016, <https://www.fantasyplanet.cz/komiks/komixove-recenze/zatopek-kdyz-nemuzes-tak-pridej/> (dostęp 24.07.2021).

²¹ Z. Kuchyňová, *Zátopek běhá v komiksu*, Český rozhlas, 22.04.2016, <https://cesky.radio.cz/zatopek-beha-v-komiksu-8227854> (dostęp 11.07.2021).

²² Obydwe powieści graficzne zostały przetłumaczone na język polski i wydane przez poznańskie oficyny Zin Zin Press i Centrala. Zob. J. Rudiš, Jaromír 99, *Alois Nebel. Biały Potok*, przeł. M. Słomka, Poznań 2007; J. Rudiš, Jaromír 99, *Alois Nebel. Dworzec Główny*, przeł. M. Słomka, Poznań 2007; J. Rudiš, Jaromír 99, *Alois Nebel. Złote Góry*, przeł. M. Słomka, Poznań 2007; D.Z. Mairowitz, Jaromír 99, *Zamek. Na podstawie Franza Kafki*, przeł. H. Brychczyński, Poznań 2014.

Patrzyłem na dokumenty, szukając zdjęć, aby Emil i Dana byli do siebie podobni²³.

Zátopka wydano staraniem oficyn Argo i Paseka przy finansowym wsparciu Czeskiego Komitetu Olimpijskiego, którego przewodniczący Jiří Kejval nie krył, że traktuje zainteresowanie Nováka i Jaromíra 99 jak inwestycję w strategię przywracania czeskiego mistrza lekkoatletyki zbiorowej pamięci narodowej. Autorzy komiksu wyszli z podobnego założenia jak Ondříček. Co prawda, opowieść miała się koncentrować wokół jednego epizodu, związanego z igrzyskami w Helsinkach, ale miała też mieć bogaty biograficzny background. Po krótkiej trzyplanszowej introdukcji, kiedy czytelnik towarzyszy przyszłemu herosowi sportowych biegni i Stanislavovi Jungwirthowi w leśnym biegu w okolicach podpraskiej Starej Boleslavi, zakończonym zresztą nader realistycznie (nadmierny wysiłek biegacza ilustrują dwie plansze przedstawiające torsje), trafiamy do Kopřivnic – średniej wielości miasta na Morawach; jest dokładnie 19 września 1922 roku. Właśnie tego dnia i w tym mieście urodził się bohater komiksu. Początek zatem jest konsekwencją naturalnego otwarcia narracji biograficznej – wszystko zaczyna się od narodzin. Natomiast finał podkreśla olimpijski sukces Zátopka, Zátopka zaledwie trzydziestoletniego, w którego życiu jeszcze wiele się wydarzy. Nie ma późniejszych potyczek sportowych, bitych rekordów, nie ma Praskiej Wiosny 1968 roku, *Manifestu 2000 słów*, pod którym się podpisał i który to podpis pod naciskiem normalizacyjnych władz wycofał kilka lat później, nie ma inwazji wojsk Układu Warszawskiego w ramach operacji „Dunaj”, publicznego samospalenia Jana Palacha i normalizacji lat siedemdziesiątych, usunięcia z Komunistycznej Partii Czechosłowacji, poniżającej pracy archiwisty, rehabilitacji, wreszcie śmierci w 2000 roku. Nie ma więc przełomów politycznych, które oddziaływały na geopolityczny status Środkowej Europy i które w sposób zdecydowany wpływały na losy bohatera komiksu. Czy w takiej koncepcji pozostało miejsce na pokazanie codzienności, a jeśli tak, to co w logice komiksowego uniwersum wyznaczała codzienność?

Zacznijmy od realiów Kopřivnic, miasteczka liczącego sobie w pierwszych latach Republiki Czechosłowackiej kilka tysięcy mieszkańców. Švejdík

²³ P. Semečký, *Komiksový Zátopek si běží pro zlato jako jeho předloha*, Eurodenik.cz, <http://eurodenik.cz/kultura/komiksovy-zatopek-si-bezi-pro-zlato-jako-jeho-predloha> (dostęp 20.05.2019).

pokazał je w planach ogólnych, pełnych i średnich. Te pierwsze reprezentują dymiące kominy zakładów Tatra, produkujących ówczesnie wagony kolejowe, dziś znanych z „fabrykacji” samochodów ciężarowych. Drugie ukazują ulice, frontony budynków z ulubionym miejscem lokalnych piwoszy – gospodą Amerika, z której siedmioletni Emil donosił ojcu, jeden po drugim, dzbanek piwa. Do planów pełnych należy zaliczyć też jednoizbową rezydencję rodziny Zátopków, gdzie rytualnie dokonywano higienicznego zabiegu golenia głów lub mieszano w garach, by przygotować skromny posiłek dla wszystkich. Plany średnie skoncentrowane są na sylwetkach bohaterów, charakterystyce kostiumów, wyłapywaniu symboli, nasycających kadry dodatkowymi znaczeniami, jak ramka prezentująca Zátopka przygotowującego się do wyjazdu do Zlina na tle portretu Stalina (wychowywany był przez mającego komunistyczne przekonania ojca), który w następnej ramce zostaje zastąpiony obrazem ukrzyżowanego Jezusa.

Codziennosc w przemysłowym mieście Zlín jest kolejnym segmentem autobiograficznej Zátopkowej opowieści. I tu warianty kadrowania są podobne. Plan ogólny pokazuje „samotnych w tłumie” w kontekście Bałowskiego projektu pracy taśmowej – wysokie biurowce, dymiące kominy i hasła, takie jak socjaldemokratyczne *Bud' práci čest!* („Szanuj pracę”) czy niezależne od ustrojowego kontekstu *Vesele do prace* („Szczęśliwa praca”). Plany średnie zamykają świat w pomieszczeniach, które tworzą codzienność zlińskich zakładów obuwniczych Baty – imperium taśmy produkcyjnej wypełniają samopowtarzające się czynności. W komiksie Švejdička i Nováka ten porządek symbolizują nałożone na formy produkcyjne buty odwrócone podszwami do góry i pojawiające się w dymkach dialogowych przeliczenia spędzonego w fabryce czasu na wydajność pracy (pochodzące z wydanej w 1932 roku książki Tomáša Baťy *Úvahy a projevy*).

Zasadniczą część opowieści tworzą plansze odwzorowujące powojenną rzeczywistość. Codziennosc totalitarnego stalinowskiego systemu ilustrują zarówno epizody związane z czynnościami i rytuałami sportowymi, rodzinnymi, zawodowymi (wojskowymi) Zátopka, jak i szereg odwołań, które na poziomie ogólnym dają możliwość odczytania symbolicznego (takie jak np. zestawienia narad partyjnych i niewolniczej pracy w kopalni uranu „Nikołaj”), a na poziomie jednostkowym uzupełniają wiedzę o komponenty nieobecne w oficjalnych biografiach mistrza olimpijskiego, co zresztą podkreśliło kilku recenzentów.

Komiks został dobrze przyjęty²⁴. Dostrzeżono w nim nie tylko monumentalny portret narodowego bohatera czy wpisanie w rysunkową biografię kontrowersyjnych wydarzeń z czasów, w których żył, ale także umiejętne wykorzystanie poetyki codzienności. „Realia tamtych czasów są trafne, a ich duch wprost wieje ze stron książki” – skonkludował w jednej z pierwszych recenzji František Mejstřík²⁵. Vratislav Konečný napisał na portalu Novinky.cz, że jest to „głęboko, ludzka opowieść o Topku (tak pieśczośliwie nazywali go zarówno najbliżsi, jak i dziennikarze), pełna miłości i radości z przeżywanych chwil”²⁶. Na stronie Comix-blog.cz Martin Stefko z kolei stwierdził, że jest to dzieło ukazujące mężczyznę, który stał się legendą, a jednocześnie prezentujące go jako zwykłego człowieka²⁷. Autor bloga nie należy (w przeciwieństwie do mnie) do entuzjastów Jaromíra 99, ale dostrzegł, że dzięki ograniczonej stylizacji kreski i chłodnej fakturze kadrów (Švejdík wykorzystał cztery kolory, z dominantą turkusowego i pomarańczowego), opowieść brzmi zarówno przejmująco, jak i przekonująco.

To dosyć trafna konstatacja, również w kontekście komiksowego obrazu codzienności. Švejdík do tej pory rysował monochromatycznie; *Alois Nebel*, *Zamek*, kilkuplanszowa opowieść o Rene Plášilu²⁸ czy *Bomber* operują jedynie czernią i bielą. Ivan Hartmann, recenzent dziennika „Hospodářské

²⁴ Równoległe z jego premierą zorganizowana została w praskiej galerii Černá labut wystawa wielkoformatowych plansz z komiksu, którą uzupełniono wcześniejszymi rysunkami Jaromíra 99. Zob. Švejdík a Novák vydávají komiks o Zátokovi, vypráví o epizodě z 50. let, „Hospodářské noviny”, 31.03.2016, <https://art.hn.cz/c1-65229370-svejdik-novak-zatopek-komiks> (dostęp 12.06.2019).

²⁵ F. Mejstřík, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*, Vlčí bouda, 9.05.2016, <http://vlcibouda.net/komiks/956-zatopek> (dostęp 18.07. 2019).

²⁶ V. Konečný, *Zátopek jako komiks, hluboce lidská kniha o Āopkovi*, Novinky.cz, 21.04.2016, <https://www.novinky.cz/clanek/vase-zpravy-zatopek-jako-komiks-hluboce-lidska-kniha-o-topkovi-300112> (dostęp 12.06.2019).

²⁷ M. Stefko, #1145: *Zátopek – 80%*, Comics-blog.cz, 15.04.2016, <http://www.comics-blog.cz/2016/04/1145-zatopek-80.html> (dostęp 20.06.2020).

²⁸ To nietypowy zeszyt, bowiem autorem tekstu jest jednocześnie bohater opowieści, René Plášil – pisarz i kryminalista w jednej osobie, postać niesłychanie medialna. Zanim wydał kilka książek, kiedy częściowo odsiadywał kary więzienia, Helena Tréštíková nakręciła o nim „časozberný” (realizowany przez kilkanaście lat) dokument zatytułowany *René*. Komiks natomiast ukazał się w serii „Bruto – Brutálné, jemné

noviny”, zauważył, że kolory w *Zátopku* pozostały surowe: „Dominujący jest odcień przypominający glinę, będący stylistycznym nawiązaniem do koloru dresów narodowej socjalistycznej reprezentacji olimpijskiej”²⁹. Bogactwo skojarzeń jest znacznie większe, determinuje je nie tylko wizualne doświadczenia związane z lekkoatletyką. Mamy bowiem ceglane fasady modernistycznych budynków, osadzone w zieleni Zlína, gdzie protagonista komiksu pracował i studiował (w szkole Baťy) od piętnastego roku życia, mamy też plakaty propagandowe z lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, czyli artefakty kojarzone z reżimem Klementa Gottwalda, kiedy biegacz osiągał największe sukcesy. Inny recenzent, wspomniany wcześniej Pavel Mandys, również dość precyzyjnie nakreślił ikoniczną koncepcję Jaromíra 99:

Rysunki są przyjazne dla czytelnika i znacznie bardziej konwencjonalne niż w przypadku jego ostatniego dzieła, adaptacji powieści Kafki *Zamek*. W przeciwieństwie do swoich zwykłych czarno-białych odcieni, Švejdík (a raczej kolorysta Filip Raif) ożywił świat głównego bohatera dwiema kolejnymi barwami: ceglastą czerwienią i stonowanym turkusem i efekt jest świetny. Po prostu oddychamy atmosferą tamtych czasów, bo faktura nawiązuje do komponentów ówczesnej codzienności: plakatów czy nawet etykiet na pudełka zapalek. Švejdík umiejętnie zmienia rytm z kompozycji składającej się z sześciu kadrów na całostronicowy obraz, czasem pozwala sobie na formalną zabawę (dwie plansze pokazujące „ewolucję” Zátopka – od biegnącego żołnierza w pełnym rynsztunku do sportowca w krótkich spodenkach), świetnie radzi sobie też z cieniami. Być może nie udało mu się idealnie uchwycić młodego Zátopka (zdjęcia z epoki uwydatniają jego młodzieńcze rysy twarzy, podczas gdy u Švejdíka w wieku osiemnastu lat wygląda jak czterdziestolatek), jednak w kontekście ogólnej wartości komiksu to raczej drobiazg³⁰.

komiksy” („Bruto – brutalne, dobre komiksy”). Zob. R. Plášil, Jaromír 99, *Fuck of People*, Praha 2011.

²⁹ I. Hartmann, *Komiksový Zátopek utíká do pohádky a tam doběhne i Gottwalda*, „Hospodářské noviny”, 15.04.2016, <https://archiv.hn.cz/c1-65249780-zatopek-novak-jaromir-99-komiks-recenze> (dostęp 14.08.2021).

³⁰ P. Mandys, *Běžec hrdina*, iLiteratura.cz, 23.04.2016, <https://www.iliteratura.cz/clanek/36387-novak-jan-zatopek> (dostęp 16.05.2020).



Il. 1. Kadry z komiksu *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*

Zarówno Mandys, jak i Hartmann starali się zachęcić ewentualnego czytelnika do równoległej lektury komiksu Nováka i Jaromíra 99 i książki Pavla Kosatíka *Emil Běžec*. Taka dyspozycja ma walor komplementarny, gdyż pozwala na uzupełnienie perspektyw, skonfrontowanie informacji i skategoryzowanie opinii z jednej strony, a z drugiej tworzy dwugłos pisarzy dokumentalistów o odmiennym doświadczeniu i nieco innej wrażliwości. Nie należy bowiem zapominać, że Kosatík to twórca łączący popkulturę z potrzebą dotarcia do jak największej grupy czytelników z pogłębianą refleksją eseistyczną. Po prostu jest świadomy wagi (dla narodowej tożsamości Czechów) oraz atrakcyjności podejmowanych tematów. Efektem tego są zarówno scenariusze komiksowe dla dziewięcioletniej edycji historycznej *Česi* (Kosatík pracował przy sześciu zeszytach), jak i skrypty filmowe, do których zaliczają się serial *České století* (2013–2014, reż. Robert Sedláček) oraz przebój ostatniego przedpandemicznego sezonu kinowego *Hovory s TGM* (2018, reż. Jakub Červenko). *Emil Biegacz* proponuje wędrówkę przez całe życie Emila Zátopka, złożone z dylematów, wyborów oraz ich dramatycznych

konsekwencji, i przypomina biograficzny moralitet. W publicystycznych opiniach pojawiło się nawet porównanie z losami byłego I sekretarza KPCz Alexandra Dubčeka – Zátopek określony zostaje mianem „człowieka dubczekowskiego typu”. Komiks wybiera jeden, determinowany przyzwoitością i wyznawaną na co dzień etyką, epizod z jego życia.

Jakby prace Nováka i Jaromíra miały potwierdzić stereotyp, że samo życie pisze najbardziej niesamowite historie. I że takie życie, jeśli towarzyszy mu nieprzeciętny wysiłek, ma bajkowy potencjał, który z biegiem lat obrasta legendą, jak sugeruje pierwsze zdanie książki Pavla Kosatíka: „Był kiedyś Emil, biegacz, Zátopek”³¹.

Warto odwołać się do jeszcze jednego poglądu, który nie tylko kieruje uwagę czytelnika na sportowy etos, celebrycki status herosów i heroin par-kietów, bieźni i piłkarskich muraw, ale też uwzględnia regularny, rytualny, fizyczny wysiłek, jaki codziennie im towarzyszy. Zuzana Štichová na łamach „Blesku” wskazała właśnie na taki rodzaj codzienności – codzienności sportowej, wyczynowej; komiks po prostu pokazuje metody treningowe, nie unika obrazów zniechęcenia, obnaża walkę z własnymi słabościami³².

W czeskiej kulturze komiksowej praca w stałych konstelacjach wyznaczonych relacjami scenarzysta – rysownik ma długą tradycję i obecnie nie należy do rzadkości. Wystarczy wspomnieć historyczne opowieści Zdenka Ležáka i Michala Kociána³³ czy fantazmaty (czasem uciekające w rejony

³¹ I. Hartmann, op. cit.

³² Z. Štichová, *Pocta sportovní legendě v barvě antuky. Zátopek má vlastní komiks*, Blesk.cz, 17.06.2016, <https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-kultura/403390/recenze-pocta-sportovni-legendy-v-barve-antuky-zatopek-ma-vlastni-komiks.html> (dostęp 12.04.2021).

³³ Zdeněk Ležák i Michal Kocián tworzą ciekawy duet. Młodszy Ležák (ur. 1974), obecnie pracujący na stanowisku redaktora naczelnego tygodnika „ABC”, jest scenarzystą, a starszy Kocián (ur. 1960) od kilkadziesiątu lat ilustruje książki dla młodzieży i rysuje komiksowe kadry. Potrafili w ostatnich latach swoją popkulturą wrażliwość ujawniać także poza opowieściami historycznymi i pracować ze znakomitym efektem w innych konstelacjach. Kocián, np. rysował heroiczne biografie pionierów czeskiej awiatyki, pisane przez klasyka czechosłowackiego komiksu Václava Šorela; zaliczają się do nich wspomniany na początku artykułu *General Fajtl* (2013), *Vzduch*

bliskie publicystyce) Martina Šinkovského, ilustrowane przez Ticho762 (Petra Nováka)³⁴. Jednak przełom drugiej i trzeciej dekady XXI stulecia należał do Jana Nováka i Jaromíra Švejdíka. Istota ich twórczych starań została zdefiniowana przez tego pierwszego precyzyjnie, choć z dość wyraźną dezynwolturą:

Współpraca z Jaromírem jest znakomita, ma on filmową wizję, dobre pomysły i pokorę. Poszczególne plansze, które tworzyliśmy, były świetne pod względem grafiki i koloru i zawsze czekałem na kolejną porcję zdjęć, by je narracyjnie rozwijać. Jest pewna trudność – zajmujemy się wszystkimi zmianami przy piwie i zazwyczaj następnego dnia nie nadajemy się do użytku³⁵.

Jest to współpraca na szczęście niezakończona, będąca nieustającym (współ)autorskim projektem. W roku 2018 ukazał się kolejny jej owoc – powieść graficzna *Zatím dobrý*, oparta na napisanej wcześniej i nagrodzonej prestiżowym trofeum Magnesia Litera książce Nováka – niemal westernowej historii z okresu zimnej wojny, której bohaterowie, bracia Mašinowie, postawili na nogi kilkanaście tysięcy pograniczników, niemieckiej policji

je naše moře (2018) czy fantastyczno-cyberpunkowe fantazje Jiříego Gutwirtha: *Taven Bachtale Budte šťastni!* (2017) i *Serpens Levis. Ve smyčkách hada* (2016). Ležák natomiast pisał scenariusze do kronik XX wieku Jakuba Duška (*Kronika bolševismu*, 2017; *100 let Československa*, 2018; *Kronika nacismu*, 2019), stworzył portret ojca Republiki Czechosłowackiej Tomáša Garrigue Masaryka (*TGM*, 2018) do rysunków Holmana (Petra Holuba), a później współpracował przy biograficznej powieści rysunkowej *Milada Horáková* (2020), którą zilustrowała jedna z najciekawszych komiksowych osobowości ostatniej dekady – Štěpánka Jislová.

³⁴ Šinkovský w promocyjnych materiałach reklamowych, zamieszczonych na stronie księgarni Albatros, ironicznie podsumował twórczą przyjaźń z Ticho762. Napisał: „Na Uniwersytecie w Ołomuńcu związałem się z rysownikiem TICH0762 i nadal pasyżuję na jego umiejętnościach”. Zob. Albatros Media, *Trikolora. Sametový komiks*, <https://www.albatrosmedia.cz/tituly/50148091/trikolora/> (dostęp 16.05.2021). Wspólnie stworzyli historyczno-fantastyczną dylogię inspirowaną wczesnymi dziejami Wysp Brytyjskich: *Mlžný ostrov zbarvený do ruda* (2018) i *Slavíka a kult tříhlavého praseta* (2021), a przede wszystkim opowieść o aksamitnej rewolucji, czyli krachu komunistycznej Czechosłowacji *Trikolora* (2019), widzianym z perspektywy kilkunastolatków, wyposażonych w nieskrywane autobiograficzne cechy.

³⁵ P. Semecký, op. cit.

i Armii Czerwonej³⁶. Jednak najlepszym świadectwem możliwości komiksowego tandemu jest powstały w 2020 roku album *Čáslavská*, poświęcony jednej z najbardziej popkulturowych heroin sportowych parkietów – gimnastycze Věře Čáslavskiej, zdobywczyni siedmiu złotych medali olimpijskich³⁷. Sportowe komiksy autorstwa Nováka i Jaromíra 99 tworzą (na razie) dyptyk biograficzny głęboko osadzony w XX-wiecznej społeczno-politycznej rzeczywistości. Co prawda, *Čáslavská* korzysta z innej faktury niż *Zátopenek* – tła są bardziej jaskrawe, dominują kolory żółty i malinowy z licznymi ekstrapolacjami granatu i zieleni, niebezpiecznie na niektórych planszach zbliżające się do efektu pastelozji – ale narracyjnie podobieństwa są liczne³⁸. Wprowadzenie do obu opowieści podkreśla skomplikowaną naturę wyborów, których musieli dokonywać protagoniści. W *Zátopenku* było to wspólne bieganie z Jungwirthem, zaś w *Čáslavskiej* jest to początkowa sekwencja kadrów ukazujących główną bohaterkę na Nuselskim Moście w Pradze – miejscu licznych samobójstw. Zresztą Novák jako scenarzysta i Jaromír jako rysownik popisali się w tym przypadku brawurowym zabiegiem – Věra Čáslavská miast samobójczego skoku wykonuje ewolucję, która przenosi ją (i nas jako czytelników) w przeszłość i przywołuje nieistniejący już świat. Ów zabieg tłumaczy niniejszy fragment recenzji:

To dopiero początek historii. Věra następnie zмага się z surowymi prześladowaniami, które w latach dziewięćdziesiątych zastępują chwile satysfakcji, kiedy spotyka Václava Havla i zostaje jego doradcą ds. wychowania fizycznego. Niestety, kolejny tragiczny punkt zwrotny w jej życiu następuje w 1993 roku, kiedy jej nazwisko staje się przedmiotem ataków prasy bulwarowej,

³⁶ Zob. przyp. 19.

³⁷ J. Novák, Jaromír 99, *Čáslavská*, Praha 2020.

³⁸ Wspólnotą biografii *Zátopenka* i *Čáslavskiej* nie tylko podkreśla zawartość obu albumów, ale także inne popkulturowe odwołania. W ramach popularnego programu *Inventura Febia* zaprezentowano dwa, połączone w jedną prezentację, telewizyjne dokumenty w reż. Matěja Mináča i Olgi Sommerovej, poświęcone sylwetkom gimnastyczki i biegacza. Moim zdaniem paralelność opowieści ujawnia fakt, że kilkakrotnie wspomniany w tym tekście Pavel Kosatík poświęcił swoje historyczne opracowania, skonstruowane w podobny sposób, zarówno Emilowi Zátopenkowi (zob. przyp. 10), jak i Věře Čáslavskiej (zob. V. Čáslavská, P. Kosatík, *Život na Olimpu. Autorizovaný životopis*, Praha 2016).



Il. 2. Kadr z komiksu *Čáslavská*

a Věra Čáslavská znalazła się na samym dole. Potem jeszcze raz staniemy z nią na moście Nuselskim, ale już świadomi tego, kim była kobieta, która rozważa, czy zakończyć życie w tym miejscu³⁹.

Codziennosc jako strategia komiksowej reprezentacji stanowi, tak w przypadku *Zátopka*, jak i *Čáslavskiej*, istotny komponent świata przedstawionego. Jest zapisem wspólnego doświadczenia zarówno autentycznych bohaterów, jak również czytelników omawianych powieści graficznych. Nie tylko chodzi o werystyczny efekt, jakim jest dokładne przywołanie wizerunku obiektów,

³⁹ K. Ljubková, *Komiksová Věra Čáslavská*, BOOXY CBDB, 21.01.2021, <https://www.cbdb.cz/recenze-1385-komiksova-vera-caslavska> (dostęp 26. 3.2022).

fasonów ubrań, fryzur czy znanych z rozmaitych przekazów sytuacji medialnych. Istota takiego transferu znaczeń tkwi w przekonaniu Nováka i Švejdíka o niezwykłym potencjale dokładnej, niepomijającej szczegółów, pozornie odbiegającej od zasadniczego gatunkowego celu dokumentacji, która umożliwi rekonstrukcję na wielu poziomach historycznych odniesień – od mikrohistorycznych inkrustacji po makrohistoryczne metafory. Pod tym względem *Zátopek* jest bardziej przekonujący i wieloaspektowy. Przede wszystkim odwołuje się do modelu drobiazgowego wkomponowywania bohatera w rysowane uniwersum i czyni ze specyfiki epoki jedną z ważniejszych wartości narracyjnych.

Bibliografia

- Askwith Richard, *Dnes trochu umřeme. Vzestup a pád Emila Zátopka*, Mladá fronta, Praha 2017.
- Askwith Richard, *Today We Die a Little: Emil Zátopek, Olympic Legend to Cold War Hero*, Yellow Jersey Press, London 2016.
- Broadbent Rick, *Endurance: The Extraordinary Life and Times of Emil Zátopek*, Bloomsbury Publishing Plc, London 2016.
- Broadbent Rick, *Vytrvalost – Emil Zátopek: Pozoruhodný život a doba Emila Zátopka*, překl. P. Kreuziger, Slovart, Praha 2016.
- Čáslavská Věra, Kosatík Pavel, *Život na Olimpu. Autorizovaný životopis*, Mladá fronta, Praha 2016.
- Cíger Tomáš Eniac, Hříbal Frenky, Kříššák Tomáš, *Dobrodružství Milana Rastislava Štefánika*, bmw 2020.
- Csicsely Lukáš, Šeda Vojtěch, *Jágr. Legenda*, 65. pole, Praha 2021.
- Čuñas František Stárek, Cingroš Marian, *Legendy o Magorovi I*, Pulchra, Praha 2015.
- Forman Miloš, Novák Jan, *Moje dwa światy. Wspomnienia*, przeł. J. Illg, Videograf II, Katowice 1996.
- Fučíková Renata, *Tomáš Garrigue Masaryk*, PRÁH, Praha 2006.
- Gutwirth Jiří, Kocián Michal, *Serpens Levis. Serpens Levis – Ve smyčkách hada. Steampunkový komiks ze staré Prahy*, Edika, Praha 2016.
- Gutwirth Jiří, Kocián Michal, *Taven Bachtale – Buďte šťastni!: Středověká detektivka v komiksu*, Edika, Praha 2017.
- Jirka Jan a kol., *Kdo byl kdo v české atletice*, Olympia, Praha 2000.
- Kosatík Pavel, *Emil Běžec*, Universum, Praha 2019.
- Kovář Pavel, Vyoral Petr, *Legendy. Slavné sportovní okamžiky. 26 osobností historie i současnosti. Komiks, XYZ*, Praha 2019.
- Kozohorský Ruchard, *Zatracenej Zátopek*, XYZ, Praha 2016.
- Ležák Zdeněk, *Holman TGM*, Argo, Praha 2018.

- Ležák Zdeněk, Holman, *TGM*, Argo, Praha 2018.
- Ležák Zdeněk, *Jakub Dušek 100 let Československa. Klíčové momenty naší země v komiksu*, Edika, Praha 2018.
- Ležák Zdeněk, *Jakub Dušek, Kronika bolševismu. Komiksový příběh: Jak to bylo doopravdy se slavnou VŘSR*, Edika, Praha 2017.
- Ležák Zdeněk, *Jakub Dušek Kronika nacismu, Komiksový příběh nacismu od jeho zrodu po pád*, Edika, Praha 2019.
- Ležák Zdeněk, Jislová Štěpánka, *Milada Horáková*, Argo, Praha 2020.
- Ležák Zdeněk, Jislová Štěpánka, *Milada Horáková, Skutečný příběh jedne z největších osobnosti novodobých českých dějin*, Argo, Praha 2020.
- Mairowitz David Zane, Jaromír 99, *Zamek na podstawie Franza Kafki*, przeł. H. Brychczyński, Centrala, Poznań 2014.
- Míšková Věra, *David Ondříček začal natáčet film o Emilu Zátopkovi. Martha Issová a Václav Neuzíl jsou atleti*, „Pravo” nr 98.
- Němeček Tomáš, *Tomáš Garrigue Masaryk očima slečny Alice a mistra Viktora*, Mladá fronta, Praha 2017.
- Novák Jan, Jaromír 99, *Čáslavská*, Argo, Praha 2020.
- Novák Jan, Jaromír 99, *Nie jest źle*, przeł. M. Słomka, Centrala, Poznań 2021.
- Novák Jan, Jaromír 99, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*, Argo & Paseka, Praha 2016.
- Novák Jan, *Nie jest źle. Bracia Mašinowie. Największa sensacja z czasów zimnej wojny*, przeł. D. Dobrew, Książkowe Klimaty, Wrocław 2015.
- Plášil René, Jaromír 99, *Fuck of People*, Labyrint, Praha 2011.
- Procházka Jiří Walker, Ondříček David, Nellis Alice, Muchow Jan P., *Zátopek*, Brána, Praha 2021.
- Rudiš Jaroslav, Jaromír 99, *Alois Nebel. Biały Potok*, przeł. M. Słomka, Zin Zin Press, Poznań 2007.
- Rudiš Jaroslav, Jaromír 99, *Alois Nebel. Dworzec Główny*, przeł. M. Słomka, Zin Zin Press, Poznań 2007.
- Rudiš Jaroslav, Jaromír 99, *Alois Nebel. Złote Góry*, przeł. M. Słomka, Zin Zin Press, Poznań 2007.
- Šinkovský Martin, Ticho762, *Mlžný ostrov zbarvený do ruda*, Cooboo, Praha 2018.
- Šinkovský Martin, Ticho762, *Slavika a kult tříhlavého prasete*, Egmont, Praha 2021.
- Šinkovský Martin, Ticho762, *Trikolora*, Cooboo, Praha 2019.
- Šlajch Václav, Kyselová Gabriela, Baláž Michal, *Štefánik. Komiksový román*, Labyrint, Praha 2021.
- Šorel Václav, Kocián Michal, *Generál Fajtl. Unikátní pocta československému hrdinovi*, XYZ, Praha 2013.
- Šorel Václav, Kolmann Petr, Kocián Michal, *Vzduch je naše moře. Historie českého a československého letectví v komiksu*, Argo, Praha 2018.
- Szczygieł Mariusz, *Tabloid dla inteligentnych. Włam do Kundery*, „Książki. Magazyn do czytania” 2020, nr 4.

Žák Jiří, Pospíšil Matěj, *Karel Gott: ilustrovaný životopis*, XYZ, Praha 2020.

Žródła internetowe

- Albatros Media, *Trikolora. Sametový komiks*, <https://www.albatrosmedia.cz/tituly/50148091/trikolora/> (dostęp 16.05.2021).
- Czeskie Centrum Warszawa, Wystawa „Zátopek” na 34. Międzynarodowym Festiwalu Komiksu i Gier w Łodzi, <https://warsaw.czechcentres.cz/pl/program/vystava-zatopek-na-festivalu-komiksu-a-her-v-lodzi> (dostęp 18.10.2023).
- Hartmann Ivan, *Komiksový Zátopek utíká do pohádky a tam doběhne i Gottwalda*, „Hospodářské noviny”, 15.04.2016, <https://archiv.hn.cz/c1-65249780-zatopek-novak-jaromir-99-komiks-recenze> (dostęp 14.08.2021).
- „Hospodářské noviny”, Švejdík a Novák vydávají komiks o Zátopkovi, vypráví o epizodě z 50. let, 31.03.2016, <https://art.hn.cz/c1-65229370-svejdik-novak-zatopek-komiks> (dostęp 12.06.2019).
- Horký Josef, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej*, Fantasy Planet, 8.06.2016, <https://www.fantasyplanet.cz/komiks/komixove-recenze/zatopek-kdyz-nemuzes-tak-prijdej/> (dostęp 24.07.2021).
- Jabloučková Kamila, *Zátopek příští rok poběží v kinech. Díky filmu se dočkal rekonstrukce zchátralý brněnský stadion*, Lidovky.cz, 1.09.2019, https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zatopek-pristi-rok-pobezi-v-kinech-diky-filmu-se-dockal-rekonstrukce-zchatraly-brnensky-stadion.A190830_162206_ln_kultura_ele (dostęp 4.05.2020).
- Konečný Vratislav, *Zátopek jako komiks, hluboce lidská kniha o Ťopkovi*, Novinky.cz, 21.04.2016, <https://www.novinky.cz/clanek/vase-zpravy-zatopek-jako-komiks-hluboce-lidska-kniha-o-topkovi-300112> (dostęp 12.06.2019).
- Kuchyňová Zdeňka, *Zátopek běhá v komiksu*, Český rozhlas, 22.04.2016, <https://cesky.radio.cz/zatopek-beha-v-komiksu-8227854> (dostęp 11. 7. 2021).
- Ljubková Kristýna, *Komiksová Věra Čáslavská*, BOOXY CBDB, 21.01.2021, <https://www.cbdb.cz/recenze-1385-komiksova-vera-caslavska> (dostęp 26.03.2022).
- Mandys Pavel, *Běžec hrdina*, iLiteratura.cz, 23.04.2016, <https://www.iliteratura.cz/clanek/36387-novak-jan-zatopek> (dostęp 16.05.2020).
- Mejstřík František, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*, Vlčí bouda, 9.05.2016, <http://vlcibouda.net/komiks/956-zatopek> (dostęp 18.07.2019).
- Semečský Petr, *Komiksový Zátopek si běží pro zlato jako jeho předloha*, Eurodenik.cz, <http://eurodenik.cz/kultura/komiksovy-zatopek-si-bezi-pro-zlato-jako-jeho-predloha> (dostęp 20.05.2019).
- Spáčilová Mirka, *Po Dukle 61 plánuje Ondříček vysněného Zátopka. Závodil i se psem, lčí*, iDNES.cz, 1.06.2018, https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/david-ondricek-dukla-61-zatopek.A180601_101707_filmvideo_ts (dostęp 20.11.2020).
- Stefko Martin, #1145: Zátopek – 80%, Comics-blog.cz, 15.04.2016, <http://www.comics-blog.cz/2016/04/1145-zatopek-80.html> (dostęp 20.06.2020).

Štichová Zuzana, *Pocta sportovní legendě v barvě antuky. Zátopek má vlastní komiks*, Blesk.cz, 17.06.2016, <https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-kultura/403390/re-cenze-pocta-sportovni-legende-v-barve-antuky-zatopek-ma-vlastni-komiks.html> (dostup 12.04.2021).

Voland & Quist, https://www.voland-quist.de/wppb_works/zatopek/ (dostup 16.10.2022).

Žródla ilustracji

Il. 1. Novák Jan, Jaromír 99, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*, Praha 2016, s. 56–57.

Il. 2. Novák Jan, Jaromír 99, *Čáslavská*, Praha 2020, s. 74.

Zátopek: The Comic Version of the Everyday Life of a Long-distance Runner

The comics signed by scriptwriter Jan Novák and illustrator Jaromír 99 follow a particularly well-thought-out authorial strategy. They tell the story of post-war Czechoslovakia, their protagonists are authentic figures, and their approach has little in common with the uncritical glorification so often found in (not only graphic) biographies. Created in 2016, the first of the works is dedicated to Emil Zátopek, a long-distance runner, three-time gold medalist at the Helsinki Olympics, and a man who got caught up in the political realities of the 20th century. The article analyzes the various contexts of diegetic conditioning (including the rituals of everyday life inscribed in the narrative), the critical reception of the book in the Czech Republic, and the correspondence between the sensibilities of the authors and other modes of memory management in a field explored in (popular) culture.

Keywords: Czech comics; graphic biography; history of Central Europe; Emil Zátopek

CODZIENNOŚĆ ROZSZCZELNIONA. O CODZIENNEJ WALCE MANU LARCENETA

DAMIAN KAJA

Instytut Badań Literackich PAN
Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences
damian.kaja@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0003-4643-6398

W ujęciu literaturoznawczym kwestia relacji codzienności i opowieści o niej wydaje się zwodniczo prosta: w *mimesis* literatura wykształciła narzędzie nader przychylne odwzorowywaniu dnia powszedniego, a ostatecznie, choć nie bez oporów, dopuściła zapis widoków i doświadczenia codzienności jako godny literackiej reprezentacji. Ontologiczna i epistemologiczna irre-rendenta codzienności w sztuce rozpoczęła się dopiero w wieku XIX, wszak wcześniej, jak pisze Aneta Mazur, „jej impulsy roztapiały się w szeroko rozumianej, symbolicznej reprezentacji świata”¹. Rzecz to dobrze rozpoznana: nieprzypadkowo codzienność wkroczyła na karty literatury w pełnej krasie w dobie rozwoju powieści pod panowaniem realizmu i w dalszej kolejności zaanektowała te gatunki wypowiedzi, w których dokonywała się na szeroką skalę emancypacja „opowiadania siebie”, narracyjnego ujmowania własnej biografii czy – mówiąc dosadniej – scalania własnej biografii poprzez narrację. W tym ostatnim punkcie komiks, którego dzieje związków z codziennością nie są tak burzliwe, jak dzieje literatury, także rośnie w siłę: komiksowa intymistyka czy reportaż to naturalne rezerwuary kodów powszedniości, zwykłości, pospolitości, mapy światów intymnych, domowych, lokalnych, podręczniki mikrohistorii, a często konfesjonały i artykuły samoidentyfikacji². Łatwo byłoby wskazać i te realizacje komiksowe,

¹ A. Mazur, *Słowo wstępne*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007, s. 7.

² Komiks ma więc swoich apologetów codzienności, którzy z „życiopisania” i „życiorysowania” uczynili sztukę, takich jak: Justin Green, Robert Crumb, Harvey Pekar, Art Spiegelman, Joe Matt, Chester Brown, Seth, jak i tych, którzy codzienne rysowanie

w których reprezentacja codzienności podporządkowana zostaje bądź to estetyce odkształcającej realizm przedstawić³, bądź też konceptowi wizualno-fabularnego eksperymentu, jak na przykład w *Tutaj* (2014; wyd. pol. 2016) Richarda McGuire'a czy w twórczości Chrisa Ware'a. Osobną grupę stanowią opowieści obrazkowe, w których motywy powszedniości służą zabawie z konwencją sensacyjno-przygodowej opowieści superbohaterskiej⁴, jak i takie, w których sprzęgają się z twórczymi poszukiwaniami konkretnych nurtów, np. banalizmu⁵ czy postmodernizmu⁶.

komiksowych kadrów i regularne publikowanie ich w Sieci traktują jako swoistą formę kalendarza, odmierzenia czasu. To drugie zjawisko wykazuje zresztą głęboki związek z pierwocinami cyklicznych opowieści obrazkowych jako gatunku prasowego. Zob. A.J. Kunka, *Autobiographical Comics*, New York–London 2018; I. Cates, *Diary Comics*, w: *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, ed. by M.A. Chaney, Madison–London 2011, s. 209–226.

³ Myślę tu np. o ujęciach realizmu magicznego, jak w *Daytripper. Dzień za dniem* (2010; wyd. pol. 2013) braci Fábio Moona i Gabriela Bá, czy innych modyfikacjach konwencji realistycznej otwierającej się na fantastykę, jak w *Osiedlu Swoboda* Michała Śledzińskiego.

⁴ W schemacie tzw. dnia z życia herosa, przybierającym dwie postaci: 1. odkrywania waloru niecodzienności w czynnościach dnia powszedniego; 2. narzucania zrutyinizowanej powtarzalności na sensacyjne, „niecodzienne” przygody. Zob. np. opowiastkę *24/7* (scen. Devin Grayson, rys. Roger Robinson) opublikowaną w Polsce w tomie *Batman. Najlepsze opowieści* (pierwodruk w zeszycie *Batman: Gotham Knights #32* z 2002 roku; wyd. pol. 2012) czy premierowy numer serii *Astro City* (1995) Kurta Busieka (scen.) i Brenta Andersona (rys.) o tytule *In Dreams*, opowiadający o inkarnacji Supermana, Samarytaninie.

⁵ Więcej na temat założeń nurtu zob. M. Lachman, *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2, s. 129–155. Przykładem literatury graficznej może być tutaj *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001* (2001) Wilhelma Sasnała.

⁶ Np. ponowoczesne *Klatki* (1998; wyd. pol. 2017) Dave'a McKearna zderzają obrazowanie zwyczajności z fantastyczną bądź groteskową anormalnością. Celowo monotonne sekwencje wnoszenia po schodach mebli, mycia naczyń czy przelotnego „gadania” objęte są ramą narracyjną, zaczynającą się od prozatorskich opisów stworzenia świata, a kończącą w momencie dialogu „osobistego” boga jednej z postaci z kotem. Całość fragmentarycznej opowieści o splocie życia i twórczości (oraz Stworzenia) podporządkowano naczelnej metaforze utworu zawartej w tytule, której wykładnią są

Trudniej wyłuskać z tego repertuaru te szeroko rozumiane narracje, które wędrówek po codzienności nie uzależniają od przychyłnej zagadnieniu umowy gatunkowej (diarystyka, memuar, reportaż, autobiografia) czy manifestacyjnych poszukiwań formalnych (wspomniane *Here McGuire'a*). W tym właśnie miejscu lokować należy oryginalność i otwartość na interpretacje *Codziennej walki* (oryg. *Le Combat Ordinaire*) Manu Larceneta⁷. Po pierwsze, komiks Francuza stroni od rewirów zarezerwowanych dla świadectw stricte autonarracyjnych. Larcenet wierzy w prestiż fikcji. Jego ogląd zwyczajności życia zamyka się w ramach fikcjonalnie skomponowanej kryptoautobiografii⁸, choć sam artysta dystansuje się od takiej kwalifikacji gatunkowej. Po drugie, autor odmawia uczestnictwa w grze konwencjami – jego narracja nie ucieka się ani do eksperymentów formalnych w warstwie wizualnej, ani ostentacyjnego eksponowania w treści bezzdarzeniowości, banału, nudy. W proponowanej lekturze powieści graficznej codzienność jawi się nie tylko jako tworzywo świata przedstawionego, ale i jako zasadniczy, choć bynajmniej nieoczywisty – mimo wizualno-fabularnego dostatku nośników powszedniości – temat opowieści. Niespektakularna narracja Larceneta, prowadzona w tonacji rozpiętej między buffo a serio, pokazuje ukrytą za fasadą rytuału codzienność jako trud, zadanie, ryzyko, problem istnienia,

zarówno fabularne tropy wolności/zniewolenia (np. uwięzienie pisarza Jonathana Rusha w mieszkaniu), motywy wizualne (np. okna budynku), jak i podkreślana materialność komiksowej klatki-kadru (wskazująca, że wszelkie próby imitacji pozatekstowej rzeczywistości są wtórne wobec „tekstualności” powieści graficznej). Czytelnik od początku lektury nie ma więc wątpliwości, że rejestrowana „poklatkowo” codzienność to portal do sensów zawartych poza potocznym doświadczeniem powszedniości. Zob. S.J. Konefał, hasło ‘Dave McKean Cages’, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Warszawa 2015, s. 343–345.

⁷ W szkicu pojawiają się odwołania do wydania polskiego, obejmującego cztery oryginalne albumy ukazujące się we Francji w latach 2003–2008: M. Larcenet (scen. i rys.), P. Larcenet (kolor), *Codzienna walka*, przeł. W. Birek, Warszawa 2016. Cytaty oznaczono w tekście głównym przez podanie numeru strony w nawiasie.

⁸ Na temat subtelności rozróżnień genologicznych w ramach pisarstwa biograficznego zob. np. M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970; Cz. Kłak, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Rzeszów. Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3.

w którego „szczelinach” i dzięki nim – jak pisała onegdaj w głośnym eseju Jolanta Brach-Czaina – pojawiają się najważniejsze doświadczenia egzystencji, określane dialektyką życia i śmierci, zdrowia i choroby, natury i kultury.

Dokonując rekonesansu związków literatury i życia codziennego, Grażyna Borkowska zadała pytanie, którego powtórzenia wymaga niniejsze dociekanie: „czy teksty fikcjonalne mogą być jakimś obrazem lub miernikiem codzienności?”⁹. Odpowiedź twierdząca znajduje uzasadnienie w trzech argumentach, które zakreślają granice interpretacji komiksu francuskiego twórcy: 1. codzienność zadomawia się w fikcji za sprawą *mimesis*; 2. kontakt z codziennością na prawach epifanii może być źródłem objawienia prawdy duchowej (przy pewnym retuszu koncepcji Brach-Czainy nazwijmy ten fenomen „rozszczelnieniem” codzienności); 3. literacki obraz powszedniości jest miejscem zbliżenia literatury i socjologii, a więc, powtarzając za Fernandem Braudem, literatura – a w tym przypadku komiks – ma swój udział w odsłanianiu struktur codzienności¹⁰. W granicach tych trzech przesłanek przedstawiam kluczowe wymiary „codziennej walki” Larceneta: od tekstualnej (etymologicznej) gry¹¹, której stawką jest aksjologia dnia powszedniego (problematyka intymnego dziennika, wartości zawodu dziennikarza), po usensownienie lokalności oraz konstrukcję tożsamości w oparciu o pamięć i postpamięć.

NAŚLADOWANIE CODZIENNOŚCI: ATRYBUTY, PEJZAŻE, METONIMIE

Tytuł komiksu – jeśli nie traktować go zarazem potocznie i minimalistycznie, jako dalekiego echa egzystencjalnego lamentu Hioba: „Bojowanie jest żywot człowieczy na ziemi” (Hi 7,1) – zapowiada dialog z programowo

⁹ G. Borkowska, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, w: *Codziennosc w literaturze...*, s. 37.

¹⁰ Zob. ibidem, s. 37–38.

¹¹ Rdzenne semantyczne pokrewieństwo kategorii „codziennosc”, „dziennika” i „dziennikarstwa” uderza oczywiście w polszczyźnie – w oryginale komiks nosi tytuł *Le Combat Ordinaire*, zaś np. w tłumaczeniu angielskim *Ordinary Victories*. Zarówno „codziennosc”, jak i „walka” podlegają translacyjnym przemieszczeniom.

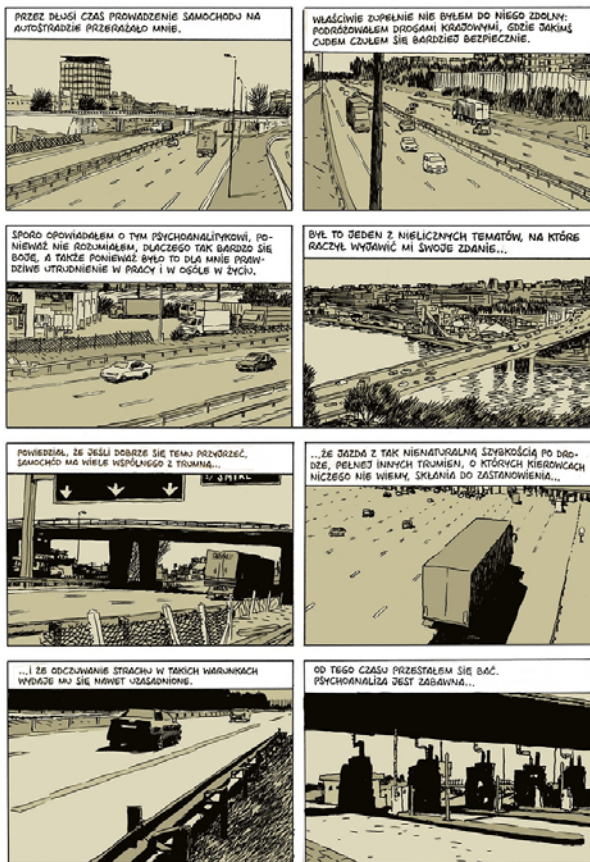
zdevaluowaną formułą epicką¹². Tam, gdzie rozbrzmiewają odgłosy „walki”, pojawia się „bohater” – i nawet jeśli bierze udział w batalii zgoła nieheroicznej zwanej prozą życia, to przemieszcza się po opowieści zakomponowanej fabularnie, od zdarzenia do zdarzenia, nie zaś po diariuszowym, stenograficznym zapisie potoczności. Codziennosc, jak pisze Jolanta Brach-Czaina, wciąga nas w formy dramatyczne, w wahadłowy ruch zaangażowania i obojętności¹³. Tak właśnie wygląda historia byłego fotografa wojennego Marca Louisa, bohatera *Codziennego walki*: jego przebudzenia do świadomego i odpowiedzialnego życia¹⁴ poprzez doświadczenie choroby i spotkanie ze śmiercią, poprzez odnalezienie miłości i założenie rodziny, konfrontację z dziedzictwem biedy i kolonialną historią Francji.

Wystrój kadrów Larceneta wybrany został z rekwizytorni tzw. szarej rzeczywistości: blokowiska, domy i kamienice (s. 98, 105), sznury dróg, autostrad i samochodów (s. 14, 21), uliczne korki (s. 195), parkingi i domofony (s. 63), dachy miasta (s. 100, 133) i ściany stoczni, obok nich żelastwo kontenerów i żurawi (s. 158, 195), obficie powracające kłębowiska śmieci (s. 41), przestrzeń graciarni (s. 124, 143, 227), tłumy przechodniów (s. 179); odmalowywane z tkliwą pedanterią pozamiejskie zakątki natury; dni odmierzane leżeniem (s. 44), grą na komputerze (s. 98), oglądaniem telewizji, telefonicznymi rozmowami (s. 52), paleniem skrętów (s. 70, 112–113) albo spacerami (s. 105); akcentujący rutynę życia podział na czas prywatny i czas pracy zawodowej, oznajmiany porannym alarmem budzika (s. 177); „profanacyjne” dialogi o strachu przed sraczką w komunikacji miejskiej (s. 67) oraz nieobsceniczna, acz fizjologicznie dosadna czynność sikania do morza (s. 127); sceny utarczek z listonoszką (s. 109) (il. 1).

¹² Na temat innego wymiaru aluzyjności tytułu komiksu por. np. J. Kurkiewicz, *Książki tygodnia. Komiksowe arcydzieło, które musiał znać Knausgard, prozatorski debiut Sieńczyka i Dawid, następca Mikołajka*, Wyborcza.pl, 7.01.2017, <https://wyborcza.pl/7,75517,21211389,ksiazki-tygodnia-komiksowe-arcydzieło-ktore-musial-znac.html> (dostęp 10.10.2022).

¹³ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 89.

¹⁴ Streszczenie procesu dojrzewania i „przytomnienia” Larcenet z lekkością potrafi wpleść do fabuły w scenie, kiedy Marco uświadamia sobie, że tekst piosenki, którą zna od zawsze, ma tzw. drugie dno (s. 150).



Il. 1. Widoki codzienności (s. 14)

W tym sensie Larcelet opowiada codzienność, tj. buduje efekt realności przedstawień z pejzaży i rekwizytów dnia powszedniego, by na prawach literackich włączać poszczególne obrazy (nie wszystkie) w piętrzące się układy symboliczne bądź alegoryczne: samochody porównane do trumien potęgują stany lękowe bohatera; śmieci są, po pierwsze, wykładnikiem chaosu w opozycji do porządku, a więc sił organizujących całą sferę semantyki *Codzienniej walki*, po drugie – domena nadmiaru rzeczy uruchamia medytację wanitatywną; rozmowy o pracy wpisują się w porządek sensów

historyczno-społecznych, te zaś partycypują w konstruowaniu tożsamości Louisa. Przykładów można by oczywiście dokładać, z figurą Domu na szpicie tego wyliczenia. W tym typie opowiadania – opowiadania codzienności – wyznaczanym przez dystans podmiotu do przedmiotu narracji, rozciąga się, mówiąc za Claudiem Magrisem, „trudna oryginalność porządku i ciągłości”¹⁵. Co prawda, nie widać na jego powierzchni epifanijnych „szczelin”, dostrzec można jednak wyraźny brak zainteresowania autora fabularnym ascetyzmem, wirtuozerią powolności, sytuacyjną bezzdarzeniowością, mechaniczną reprodukcją monotonii życia. Śladom zagubienia bohatera w dyskretnym rytmie zjawisk towarzyszy podjęcie trudu zapanowania nad „nieznośną lekkością bytu”. I wszystko to niejako „zanim” Larcenet zdecyduje się opowiedzieć o codzienności, a więc podnieść ją do rangi tematu.

Dwa motywy, związane z problemem dnia powszedniego już na poziomie etymologii, zamieniają się na kartach komiksu w metonimie codzienności. Interesuje francuskiego autora swoście utekstwowiona aktualność – w percepcji prywatnej i ponadindywidualnej – mianowicie w formie dziennika intymnego i deontologii dziennikarstwa.

Po samobójstwie cierpiącego na postępującą chorobę Alzheimera Antoine’a Louisa w ręce Marca trafia album ojca – rodzaj dziennika czy raczej swoisty urywkowy tekst „chwytania dnia”: luźne notatki z mijającego życia, ułamki myśli, drobiazgi wypisane z potocznej obserwacji świata, sylwiczne „donosy rzeczywistości”, tu i ówdzie poprzetykane domowymi fotografiami. Niekiedy zaskakująco poetyckie („20 stycznia 1996: wkrótce przyjadą turyści. Dopiero jesień zatrze ślady tego afrontu”, s. 168), kiedy indziej uderzają doniosłością moralnego imperatywu („2 marca 1997 – trzeba zapomnieć o pięknie i przedstawiać to, co najcenniejsze”, s. 179). Przy pierwszym kontakcie z pozostawionym przez ojca „projektem pamięci”, dziennikiem intymnym, Marco rzuca deprecjonująco i w rozgoryczeniu: „To tak intymne jak kalendarz” (s. 140). Dla Antoine’a, weterana wojny w Algierii, prowadzenie codziennych zapisków było wpisane w scenariusz walki z przemijaniem w takim samym stopniu, jak zbieranie przez niego z pozoru nieużytecznych przedmiotów. W oczach Marca ten rodzaj zgody na zakotwiczenie w teraźniejszości zyskuje uznanie znacznie później, kiedy

¹⁵ Cyt. za: A. Mazur, op. cit., s. 10.

jako fotograf przygotowujący zdjęcia dla gazety trafia do domu zmarłego niedawno mężczyzny, który cierpiał na syllogomanię, kompulsywne zbieractwo (s. 193–195). W stercie śmieci, jeszcze jednej rysunkowej emanacji bałaganu, bohater dostrzega ślady boju z nietrwałością świata. W obrazach przedmiotów, które nie umierają wraz ze swymi właścicielami – najpierw tych pochodzących z warsztatu ojca, utrwalanych przez fotografika na zdjęciach, a później tych odnalezionych w graciarni obcego człowieka – Larcenet nie tropi subtelnych tonów „poezji rupieci”. Pokazuje raczej, jak dyskurs chorobowy i społecznie kształtowane pojęcie normy przykrywają trudną obecność człowieka, zakładnika tymczasowości, w „teraz” – nie tyle w egzystencji w ogóle, ile w życiu z dnia na dzień. Chaos rzeczy dokumentuje niezgodę na prowizoryczność rzeczywistości.

Napięcie między doraźnością i prozaicznością zajęć, w które wpisana jest tymczasowość, a zadaniami wiecznotrwałej sztuki przebiega przez całą narrację *Codziennej walki*. Kiedy Marco stara się doprowadzić do wystawy fotograficznych portretów stoczniovców, spotyka go wątpliwy zaszczyt biesiadowania z bufonowatym gwiazdorem fotografii, który podczas spotkania obraża kelnera i kolegów po fachu. Fabrice Blanc kończy tyradę o gnojkach brukających „prawdziwych artystów” swoją miątkością słowami: „Musimy się angażować! To niepodważalna moralna i artystyczna powinność... Inaczej staniemy się tylko... dziennikarzami! Gównianymi dziennikarzami!” (s. 70). Rysując wracającego ze spotkania Marca jako piechura przywiązanego do zwykłości i „przyziemności” miejskich ulic, Larcenet chce nadać bohaterowi jakiś rodzaj dystansu wobec kabotyńskiego wyobrażenia o sztuce. Mimo to chwilę później fotograf surowo ocenia swoje prace jako banalne, zaś banalności bynajmniej nie odczuwa jako wartości pożądaney (s. 77–78). Ostatecznie decyduje się jednak zawalczyć z kustoszka wystawy o ocalenie zawartego w portretach autentyzmu. Nobilitacja zwyczajności „znikających twarzy” stoczniovców wydaje się godna galerii sztuki (s. 94). Czy jednak sama sztuka jest godna robotniczych portretów? Kolejne spotkanie z uprawiającymi tromtadractwo fotografikami upewnia bohatera, że twórczość, która wzięła rozbrat z życiem, utraciła zdolność artykułowania prawdy (s. 101–103). Rzekomy komplement o „utrwalaniu modeli w ułudzie ponadczasowości” Marco odbiera jako drażniące pustostowie (s. 111). Mimo to artystyczna wrażliwość napęla go przekonaniem, że tego, co istotne, należy wypatrywać w horyzoncie „długiego trwania”. Dlatego

zdjęcia pracowników stoczni – po zakończeniu ograniczonej czasowo ekspozycji – zamierza wydać w formie zwartej publikacji, bo: „Książki to nie to samo co gazety... Zostają” (s. 152).

Sceny te warte są przywołania nie dlatego, by za Larcenetem wypowiedzieć trywialną prawdę o rozdzielności artysty i jego dzieła (w monologu wewnętrznym protagonisty, s. 104). Widać w nich natomiast, że dla bohatera *Codziennej walki* proces docierania do autentyzmu sztuki dokonuje się za sprawą zaprzeczenia rozłące twórczości z życiem i jednocześnie poprzez skojarzenie życia z konkretem przelotnego „tu i teraz”.

To nie przypadek, że jedyną szczerą i zarazem przenikliwą opinię o zdjęciach Louisa wygłasza przyszły wydawca jego albumu, były dziennikarz (s. 147). Refleksja o potrzebie uważnej i aksjologicznie spotencjalizowanej obecności w chwili terażniejszej ostatecznie dojrzewa w głównym bohaterze opowieści, kiedy ten angażuje się w pracę reporterską¹⁶. Spoglądając na rozbierane zakłady pracy, stoczniowcy wystosowują rozpaczliwy apel, by w protestach towarzyszyli im dający posłuch ich tragedii dziennikarze (s. 199). Historia znajduje jednak swój finał w odrzuceniu tematu przez redaktora gazety. Wydaje się, że aktualność i gorączkowość dramatów zwyczajnego życia przegrywają dwukrotnie – obśmiane w galerii sztuki i cynicznie przemilczane w dyskursie publicznych wiadomości. Ocaleją jedynie w pojedynczym świadectwie Marca Louisa. Dla spotkanych na kartach komiksu artystów zainteresowanie lokalnością i niesensacyjną egzystencją maluczkich było wyrazem duchowej prowincjonalności – dla robiącego zdjęcia dziennikarza rozbudzenie w sobie świadomości społecznej okazuje się momentem ekspiacyjnym.

Poprzez metonimie dziennika i dziennikarstwa Manu Larcenet nie tylko opowiada o codzienności, ale też opowiada o tym, jak opowiadać o codzienności – i jak dorasta się do odpowiedzialnego o niej opowiadania. Natomiast ów pierwszy tryb „księgowania codzienności” – w formie intymnego diariusza – wkracza w rejony zarezerwowane dla rozpatrywania się w prawach egzystencji.

¹⁶ Uwagę o tym rodzaju dojrzałej uważności wygłasza niczym prorocstwo na wczesnym etapie opowieści Gilbert Mesribes: „Jeśli zmieni pan swoje życie, stanie się bardziej uważny na wszystko, co pana otacza, ponieważ, jak w przypadku dziecka, będzie od tego zależeć pańskie życie...” (s. 34).

ROZSZCZELNIENIE CODZIENNOŚCI (ALBO: WALKA O UDZIAŁ W ISTNIENIU)

W *Szczelinach istnienia* Jolanta Brach-Czaina wyczuła puls egzystencji osadzonej w sekwencjach dni, w powtarzalności z pozoru błahych działań o krótkim terminie ważności:

Osobliwa forma, w jakiej realizuje się w większości nasze bytowanie – codzienność – ma własności paradoksalne: brutalnie konkretna i dotkliwa, pomimo to jest niezauważalna. Łączy natarczywą realność z ulotnością. Co to może znaczyć, że rzeczywistość codzienna objawia nam się tak natrętnie obecna, a jednocześnie niezauważalna? Jakby zmieszane w niej było „jest” i „nie ma”¹⁷.

W konstrukcji codzienności z komiksu Larceneta dostrzec można jej rozszczelnienie podwójne: szczeliny, które dopuszczają sens istnienia – albo raczej sens walki istnienia z nicością – i szczeliny, przez które wycieka „namacalna” codzienność, jej pierwotne doświadczenie, rozlewając się po wielkich tematach literackich. Przypadek pierwszy należy rozumieć w zgodzie z koncepcją epifanii opisywanej w kontekście literatury przez Ryszarda Nycza – nie chodzi w niej o iluminację w wymiarze religijnym, lecz o pozornie banalne sceny czy obrazy, które dzięki zagęszczeniu sensów otwierają się na dodatkową przestrzeń znaczeniową¹⁸. Chodzi więc o epifanię na sposób świecki, obwarowaną poetyką wypowiedzi artystycznej, która ułożona jest z pospolitości gestów, wyrażona ściganiem tajemnicy i magazynowaniem w rysunkowych kadrach skrawków „przyziemnej” metafizyki. To trywialność zjawiskowego świata pogłębiona sensem filozoficznym. Drugie „rozszczelnienie” oznacza wyjście poza codzienność jako terażniejszość i spojrzenie na to, jak literatura pracuje nad traumami społeczne.

¹⁷ J. Brach-Czaina, op. cit., s. 85.

¹⁸ „W przeciwieństwie do tego rodzaju manifestacji pozaempirycznych esencji i transcendentального porządku – objawienia rejestrowane przez literaturę nowoczesną ewokują poczucie niepowtarzalnej wartości istnienia świata zwykłego i przygodnego; indywidualnych, stających się i przemijających »istnień poszczególnych«, wypełniających świat codziennego doświadczenia”. R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 21. Zob. też: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Cząstki egzystencji, jakimi są rytmicznie ponawiane, zwyczajne czynności życia, choć grają w fabule swą rolę, nie układają się w obrazach *Codziennej walki* w „krzątactwo” z filozoficznego eseju Brach-Czainy, a więc w formę uczestnictwa w codzienności będącą „obecnością poprzez ponawianie”¹⁹ tego, co powszednie, niezauważalne i koniecznie krótkotrwałe. A przynajmniej nie w sposób prosty i oczywisty. To miejsce zajmuje gest inny, ponawiany obficie, na poły „krzątaczy” – robienie zdjęć. Marco kontaktuje się ze światem za pośrednictwem aparatu fotograficznego i kliszy – powtarza gest spojrzenia i powtarza rzeczywistość w jej odbiciu. Odtwarzanie na kartach powieści graficznej aktu fotografowania utwierdza rzeczywistość, afirmuje istnienie jej i patrzącego.

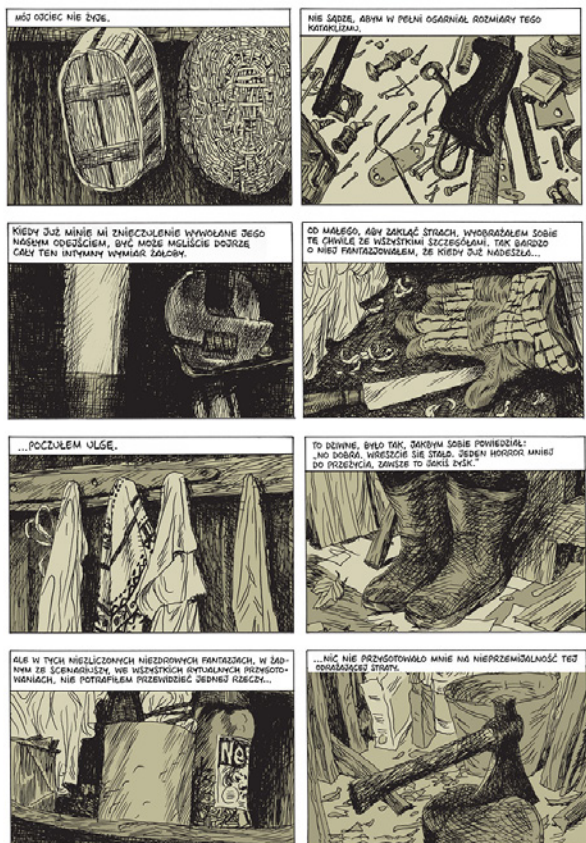
Inaczej istnieją sploty ulic czy gęstwy drzew w kadrach „obiektywnych”, inaczej w należących do narracji subiektywnej. Taką funkcję pełnią oddane za pomocą rysunku zdjęcia wykonywane przez głównego bohatera, skojarzone z jego monologiem wewnętrznym. Zmiany trybu narracji sprawiają, że codzienność, zdawało się, scenograficzna odsłania w pełnej nagości zwanie trwania i przemijania. „Krzątactwo osadza codzienność w metafizycznym porządku rzeczy, w którym istnienie konfrontowane jest z nicością”, pisze Brach-Czaina²⁰. Fragmenty rzeczywistości – jak rozpisany na szereg rysunków-zdjęć monolog o kalectwie kontaktu bohatera z kobietami (s. 35) – mogą odsłonić sens drobin istnienia²¹, ukazać kształt egzystencjalnego konkretnego. Kiedy w kontemplacyjnych obrazkach Larceneta pojawiają się przedmioty z warsztatu Antoine’a Louisa, a później zabawki Maude, córki Marco (s. 185, 206), czułe spojrzenie fotografa odławia je z anonimowości, przemienia w obiekty, te zaś mają szansę obnażyć swój wymiar metafizyczny (il. 2).

Walka istnienia z nicością na arenie codzienności nie jest filozoficznym czy literackim wyolbrzymieniem – nicość naciska na bohaterów Manu Larceneta zewsząd, i od strony natury, i w dziedzinie społecznej. Groza unicestwienia przychodzi do świata *Le Combat Ordinaire* pod postacią likwidacji stoczni, zmierzchania świata, jaki ukształtował Marco. Ale przecucie nicości wybrzmiewa też z zasłyszanego w telewizji doniesienia o kurczącej się populacji jaskółek. Komunikat, może i daleki od stereotypowego

¹⁹ J. Brach-Czaina, op. cit., s. 103.

²⁰ Ibidem, s. 104.

²¹ Zob. ibidem, s. 9.



Il. 2. Chaos rzeczy i porządek fotografii (s. 131)

wyobrażenia znaku czasów ostatecznych, prowokuje nieco melodramatyczną (czy aby na pewno?) konstatację bohatera: „koniec świata jutro zapuka do drzwi...” (s. 224). Larcenet wcale nie składa deklaracji, że zanurzenie w codzienność to remedium na choroby historii, wojen czy wielkiej polityki. Filozofię trwania, zwodniczo prostą, wykląda za to nieoczekiwanie Gilbert Mesribes, były oprawca z czasów wojny algierskiej: „Kiedy człowiek nie umiera, trzeba jakoś żyć...” (s. 175). Końcowe ujęcia opowieści francuskiego autora – umieszczony w fabularnych ramach idyllicznego rodzinnego pikniku widok ojca z synami, a dalej kadr przedstawiający ptaki siedzące na

przewodach energetycznych – ostatecznie, jak się wydaje, wpisują tymczasowość egzystencji w scenariusz przetrwania:

Dwa ostatnie kadry *Codziennego walki* do samego końca przemycają w rysunkach kontrabandę sprzeczności: koalicja jaskółek na elektrycznej trakcji i powtórzona z wcześniejszych partii albumu stareńka fotografia ojca z synami, patrzących na zaskrońca wijącego się po leśnej ścieżce. „[...] w lesie nie jesteśmy u siebie... Tylko tędy przechodzimy. Zaskrońiec tu mieszka...” [s. 192 – D.K.], tłumaczył mężczyzna, w kondycji przechodnia szukając ukojenia dla bolączki życiowego prowizorium, tragedii bezdomności. Przechodzimy, to znaczy idziemy skądś dokądś – takie są parametry naszej przytomności, warunki naszego wojowania. Z kolei pierwszy obraz to przypomnienie jednego z zapisków ojca i zarazem katastroficznego alarmu o ginącej populacji jaskółek, który wcześniej przeraził Marco. A jednak – wystarczy dobrze spojrzeć – są. Samą obecnością raportują apokaliptykom, by „nie gryźli jabłek w nieustannej grozie”. Są – nawet jeśli w rysunku Larceneta przypominają nuty na zdekompletowanej pięciolinii, zapisujące nieskończenie wadliwą melodię świata²² (il. 3–4).

Oba obrazy wywodzą się ze szczelin codzienności – zwyczajnej przechadzki po lesie oraz telewizyjnej wiadomości, z której bohater wyłowić tony eschatologiczne. Oba też odsyłają do innego tożsamościowego wątku opowieści, mianowicie poszukiwania Domu²³.

²² D. Kaja, *Manu Larcenet i utrata nieprzytomności*, „Zeszyty Komiksowe” 2017, nr 23, s. 115.

²³ Figura Domu ma w *Codziennym walce* różne oblicza: od realizacji całkiem dosłownych, utrwalonych w kodzie wizualnym, po alegoryczne i metafizyczne. W rozmowie z bratem w początkowych partiach komiksu Marco przyznaje, że niemożność znalezienia swojego miejsca w świecie wypchnęła go za granicę (s. 13); później boi się zamieszkania we wspólnym domu z Émilie, a więc założenia rodziny (s. 36, 76). Indywidualne poszukiwanie miejsca zakorzenienia rozgrywa się na tle pomniejszych walk o własne terytoria: w ten sposób przedstawione zostają przekroczenia prywatnych granic sąsiedzkich (s. 27–28 i nast.) czy obszarów opanowanych przez wandali w wielkomiejskiej dzielnicy (s. 235). „Tutejszość” ma konotacje polityczne: Bastounet, stoczniowiec i przyjaciel Marca z lat młodości, tłumacząc, dlaczego głosował na Jeana-Marie Le Pena, zwraca się do fotografa z wyrzutem: „Nie wiesz, co się tu teraz dzieje! Nie wiesz, jak się tu żyje! Nie pouczaj mnie na mojej ziemi!” (s. 84). Wreszcie w perspektywie społecznej i politycznej – domem jest Francja, należąca także do



Il. 3. Przecucie apokalipsy i scenariusz przetrwania (s. 240)

Jedną ze strategii zakorzenienia w świecie jest sojusz z naturą (il. 5). Jego wagę pojmuje Pablo, jeden ze stoczniovców, pouczający Marca podczas karmienia sowy: „To natura daje nam prezenty, a nie odwrotnie” (s. 156). Analogiczna próba kontaktu ze zwierzęciem podjęta przez protagonistę *Codziennej walki* kończy się fiaskiem – spowity leśnym mrokiem puchacz pozostaje w bezruchu, jakby przynależał do innego świata (s. 166). Fotograf stoi przecież zrazu po stronie kultury i cywilizacji – w początkowych scenach komiksu nie pozwala swojemu kotu bawić się myszą, bezwarunkowo narzucając na świat zwierząt ludzką moralność (s. 34). Nie zauważa też

imigrantów (s. 234), a więc tych, którzy całkiem dosłownie przez dziesięciolecia zabudowywali kraj mieszkaniami (s. 40), a stale żyją w lęku wydziedziczenia, w poczuciu braku przynależności. Nad tymi porządkami rozmyślań pojawia się koncepcja Domu będącego rezultatem zgody na rzeczywistość, na to, co jest – dane i zadane.



Il. 4. Przecucie apokalipsy i scenariusz przetrwania (s. 242)

melancholijnego spojrzenia, jakim przelatującego ptaka obrzuca Gilbert Mesribes podczas jednego z wczesnych spotkań obu mężczyzn (s. 43). Jednak sowa powraca, kiedy Marco doświadcza napadu lęku, dowiedziawszy się prawdy o ojcowskim zaangażowaniu wojennym (s. 176–177)²⁴. Wymiana spojrzeń między fotografem i nocnym ptakiem zamienia się w doświadczenie epifanii. Paktowanie z naturą ma wymiar metafizycznej konsolacji. Ale nie tylko.

Natura w rzeczywistości *Codziennej walki* – przepojonej dywagacjami o sztuce i prawdzie – to najważniejszy, choć niewyeksponowany kontekst twórczości. Należy jasno stwierdzić, że Larcenet przedstawia raczej formę

²⁴ Rozbudowana wzmianka o stanach lękowych bohatera pojawia się w komiksie w jego monologu wewnętrznym skojarzonym z obrazami-zdjęciami natury, głównie drzew (s. 26), a wcześniej w opowieści o jeździe samochodem (s. 14).



Il. 5. Natura jako tajemnica i konsolacja (s. 155)

przeżywania natury, nie zaś jej koncept, na którego fundamencie wzrastałaby jakaś teoria sztuki. Jednak paralela między pogłębiającą się świadomością sztuki a dorastaniem głównego bohatera do rozumienia i czucia świata jest tyleż oczywista, co niewypowiedziana. Moment wymiany spojrzeń z sową zawiera nie tylko argument za oswojeniem śmierci, dopuszczeniem jej obecności. To także milczące potwierdzenie, że twórczość pojawia się w miejscu braku stwarzanego przez naturę²⁵. Nie można być artystą, nie

²⁵ „Rozstrzygnięcie problemu przyczyny celowej sztuki, a chodzi o przyczynę ostateczną, znajdziemy w znanej już greckim myślicielom, aforystycznej tezie: »Czego nam brak, tego nam dostarcza sztuka«. Tezie tej towarzyszyło inne spostrzeżenie, według którego »sztuka naśladuje naturę«. Te dwa wątki uwzględnił w teorii sztuki Arystoteles, a powiązał je z sobą Tomasz z Akwinu: »[...] ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit [...]« (»sztuka naśladuje naturę i dopełnia zastane w niej braki«). Tak więc ostateczną racją istnienia sztuki są braki bytowe, zastane i poznane przez człowieka, sposobem zaś ich eliminacji jest naśladowanie natury. W Tomaszowej formule występują trzy niezmiernie ważne w filozofii

doznawszy braku. Głębokim sensem naśladowania w sztuce (powtarzania poprzez sztukę) jest przecież naśladowanie natury w jej zdolności do tworzenia.

Czy jednak zdjęcia rzeczywiście kontestują przemijanie? Czy przez unieruchomienie chwili stają się depozytem pamięci? Czy może służą li tylko „uwiecznieniu upadku”, jak mówi o fotografiach stoczni brat głównej postaci? O sprawach najważniejszych Larcenet myśli z ambiwalencją właściwą artyście i pisarzowi – rozdarcie rzeczywistości daje się diagnozować, ale niekoniecznie protezować. Ostatecznie serie zdjęć – ułożone zawsze rytmicznie, sekwencyjnie, w równych kadrach, po osiem na planszy, przeciwstawiające się pozostałym partiom obiektywnej narracji wizualnej – są próbą porządku. Uparta celowość tego ładu stawia i bohatera, i czytelnika po stronie istnienia.

INNE SZCZELINY

Doświadczenie zwykłego życia przefiltrowane dyskursem literackim sprawia, że codzienność egzystencji ukrywa się za niecodziennością, a więc za literaturą – z jej ideałami i wielkimi tematami, jak tożsamość, śmierć czy pamięć. Opowiadanie o codzienności ujawnia więc także swój wymiar ściśle literacki. Rozmowy prowadzone przez bohaterów przeobrażają się w perypatetyckie dialogi, w wyrafinowane rezonerstwo wzniesione na gnomiczności tekstu. *Codzienna walka* to nie tylko fikcjonalna opowieść o konstruowaniu tożsamości z drobin dnia codziennego, zapis agonu między istnieniem a nicością, ale także kronika społeczna, żywo – „dziennikarsko”, choć przecież na sposób powieściowy – zajęta tematami polityki i historii. Opatrzeć fotografie zawarte w *Le Combat ordinaire* wyłącznie interpretacją metafizyczną z pominięciem ich wymiaru społecznego to tyle, co zbierać argumenty na poparcie tezy Brunona Latoura, że nasze życie intelektualne jest źle urządzone²⁶.

Przerysowywane fotografie Larceneta paradnie zrzucają z siebie materialność, by nie podważać autorytetu fikcji. *Codzienna walka* to inny

pojęcia: natury, braku oraz naśladowania”. H. Kiereś, *Realistyczna koncepcja sztuki*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, t. 56, nr 1, s. 147.

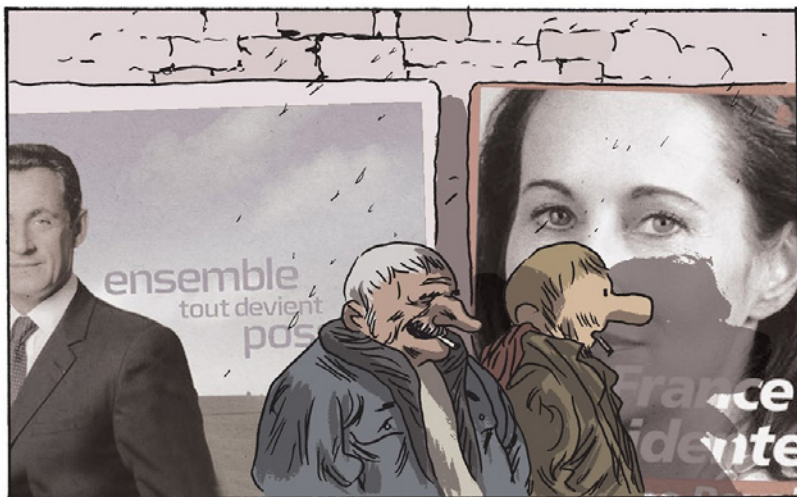
²⁶ Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 15.

tryb wypowiedzi wizualnej niż, dajmy na to, *Maus* Arta Spiegelmana czy *Fotograf* Didiera Lefèvre'a i Emmanuela Guiberta, inny też niż przetykany rysowanymi zdjęciami autobiograficzny *Fun Home* Alison Bechdel²⁷. Mimo to na jedną jedyną chwilę – skutecznie rozszczelniającą diegetyczną zwartość świata przedstawionego – opowieść rysunkowa zyskuje powagę archiwum: w kadrze pojawiają się reprodukowane w wersji fotograficznej plakaty wyborcze przedstawiające uczestników drugiej tury wyborów prezydenckich we Francji w 2007 roku, Nicolasa Sarkozy'ego i Ségolène Royal (il. 6, s. 229). Polityka – jej wymiar społeczny – to nacisk realności, niemieszczący się w rysunkach, głodny innego autentyzmu. Szturm Realnego na pozycje bohaterów przypuszczony zostaje kilkakrotnie – czasem wywołuje odruchy psychosomatyczne, jak stany lękowe Marca, inny razem wkrada się pod postacią śmierci zwierzątka w niewinny świat dziecka. Szczególny status nadaje jednak historii. Jeśli codzienność to odbitka teraźniejszości, przeszłość jest kliszą, z której teraźniejszość wywołano. W tym porządku istnienia pojawia się w komiksie idea postpamięci²⁸.

Marianne Hirsch rozumie postpamięć jako strukturę inter- czy transpokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia. Z semiotycznego punktu widzenia pamięci nie można przekazywać: przysługuje jej indeksalność, tj. prowadzi ona od (doświadczenia) wydarzenia do pamięci o nim. Pracując nad swą koncepcją, Hirsch zaczęła wyjaśniać charakter *post-memory* na sposób pragmatyczny, wynikający z jej badań nad fotografiami Holocaustu i ich społecznym funkcjonowaniem – jednym z preparatów jej kiełkującej teorii był *Maus* Arta Spiegelmana. Kategorią „pamięci wtórnej”, odnoszącej się do pamięci drugiej generacji, badaczka opisywała relację podmiotu do obiektu zapośredniczoną przez inwestycję wyobraźni (kreatcji),

²⁷ Na temat przerysowanych i prawdziwych fotografii w narracji komiksowej oraz szerzej – łączenia różnych porządków wypowiedzi wizualnej – zob. prace Nancy Pedri, np. *Introduction: Mixing Visual Media in Comics*, „ImageText: Interdisciplinary Comics Studies” 2017, Vol. 9, No. 2 (numer tematyczny zredagowany przez autorkę przywoływanego wstępu; tu także obszerna bibliografia zagadnienia); eadem, *Thinking about Photography in Comics*, „Image & Narrative” 2015, Vol. 16, No. 2, s. 1–13.

²⁸ Zob. M. Hirsch, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, Vol. 17, No. 4, s. 659–686; eadem, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1, s. 103–128.



Il. 6. Realne (i polityczne) (s. 229, kadr 1)

nie zaś mechanizm przypominania. W charakterystyce postpamięci mieści się przerwanie pasa transmisji biologicznej (wygnanie z przestrzeni tożsamości) – jeden z wymiarów bezdomności bohatera *Codziennej walki*. Postpamięć nadaje narracyjny kształt niedającej się odzyskać przeszłości. Podstawy wypracowanej przez siebie kategorii Hirsch odnalazła w studiach Jana i Aleidy Assmanów. Wykorzystując zaproponowaną przez niemieckich teoretyków klasyfikację form pamięci zbiorowej (koncepcji przedłożonej przez Maurice'a Halbwachsa²⁹), w pierw dzielonej na pamięć komunikacyjną i kulturową, a dalej na pamięć indywidualną i rodzinną/grupową oraz pamięć narodową/polityczną/społeczną i kulturową/archiwalną, uzupełniła formułę postpamięci, mediatyzowanej za pomocą fotografii³⁰. Zdjęcia mogą być nośnikiem pamięci transpokoleniowej, powielanej tylko przez systemy ikoniczne i otwarte na symbolizację, a następnie na narrację.

W swoich pracach krytycznych Jennifer Howell i Ann Miller wpisują *Codzienną walkę* w cykl opowieści graficznych rozliczających się na prawach

²⁹ Zob. M. Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, Warszawa 2008.

³⁰ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory...*, s. 109–111.

postpamięci z algierską wojną o niepodległość (1954–1962), kończącą epokę francuskiego imperium kolonialnego³¹. W komiksie *Larceneta* fotografia – narzędzie kreowania tożsamości Marca Louisa – okazuje się artefaktem obcym, przychodzącym z zewnątrz, a przy tym potwierdzającym naznaczenie rodziny bolesnym doświadczeniem wojennym. Kiedy bohater rozpoznaje na zdjęciu znajdującym się w mieszkaniu sąsiada postać własnego ojca w mundurze, rozpoczyna dochodzenie w sprawie rodzinnego dziedzictwa ufundowanego na przemilczeniu wojennej traumy. Zarówno źródło osobiste, fotografia (przez swój ekwiwalent rysunkowy), jak i sama zależność rodzinna podlegają fikcjonalizacji. Manu Larcenet nie pozostawia w tym zakresie tropów dokumentu autobiograficznego – w swojej strategii narracyjnej ucieka się do form dystansu (sygnalizowana kreacyjność, np. fabularna koincydencja spotkania z sąsiadem zamieszonym w historię rodziny) czy figur autentyczności (fotografia oddana w formie rysowanej). Sama transmisja postpamięci ważna jest o tyle, o ile doświadla tożsamość Louisa w „tu i teraz” oraz dookreśla samo „tu” i samo „teraz” (trudy wielokulturowości, rozbudzoną niechęć do imigrantów w postkolonialnej Francji XXI wieku).

ZAKOŃCZENIE

Rozpoznawczy artykuł poświęcony związkom literatury i życia codziennego Grażyna Borkowska puentuje domagającym się komentarza wyliczeniem:

Kategoria życia codziennego pojawia się w kulturze europejskiej w tym samym mniej więcej czasie, co kategoria autobiografii, indywidualizmu, co dysputy na temat wolności osobistej i społecznej. [...] Codziennosc wyraża istotę społecznego nastawienia podmiotu, jego sposób istnienia w świecie. Oznacza nie tylko realizację wzorów narzuconych, ale aktywny stosunek do środowiska i otoczenia. Dlatego nie może się obejść bez takich terminów, jak praca, wysiłek, współdziałanie, gra, narracja, twórczość³².

³¹ A. Miller, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Bristol-Chicago 2007, s. 168–171; J. Howell, *French Comics as Postmemory*, w: *The Algerian War in French-Language Comics: Postcolonial Memory, History, and Subjectivity*, Lanham–London 2016, s. 151–194.

³² G. Borkowska, op. cit., s. 38.

Z socjologicznego punktu widzenia skomponowana fabularnie koncepcja codzienności Larceneta bliska jest kategorii *Lebensführung* Maxa Webera, tłumaczonej na polski jako „sposób życia”, na angielski zaś jako *conduct of life*, a więc wierniejsze oryginałowi „kierowanie swoim życiem”³³. Codziennność, jak poświadczają przykłady literackie z XIX wieku, to tyle co „obecność”. Kategorie indywidualizmu, pracy czy twórczości nałożone na życie Marca Louisa, który przestaje być fotografem śmierci, by odnaleźć się jako świadek i uczestnik życia, pasują do postrzegania codzienności przez Alfreda Schütza:

Dla Schütza świat codzienny jest światem pracy (*the world of working*), ale mówi on o pracy w bardzo szerokim znaczeniu. Chodzi o wszelkie akty, dzięki którym działający ma w jakiś sposób do czynienia ze światem zewnętrznym i go zmienia. [...]

Pracę jako typ działania umiejscawia Schütz w siatce innych pojęć, takich jak postawa refleksyjna, która umożliwia interpretację przeszłego doświadczenia, a zatem nadanie mu znaczenia³⁴.

Dzięki postawie refleksyjnej możliwe jest zadomowienie się bohatera *Codziennej walki w hic et nunc*, wymagające uprzedniego przepracowania traumy przeszłości. Zasadniczo jednak należy przywołać te fundamentalne dla socjologii życia codziennego koncepcje, by uwidocznić, jak silnie – choć „po cichu”, na sposób literacki, i w dyskusjach o sztuce, i w momentach epifanii – codzienność u Larceneta wychyla się w stronę tego, co społeczne (il. 7).

Lektura opowiadania codzienności i opowiadania o codzienności wskazuje, odpowiednio, na zewnątrz (sztafaż, konwencję przedstawieniową) i wewnątrz (metonimiczność dziennika i dziennikarstwa, napięcie między „dziennym” i „nie-dziennym”, obraz walki istnienia z nicością w szczelinach egzystencji, społeczny kontekst pamięci) narracyjnego ujęcia codzienności jako przestrzeni walki o autoidentyfikację jednostki. Odsłanianie przez literaturę i komiks struktur codzienności to tyleż ustalanie jej obrazu, co zapis jego utraty. „Nieszczelność” fikcjonalnej codzienności, portretowanej

³³ E. Hałas, *Powrót do codzienności? Szkic problematyki socjologii życia codziennego*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa 2009, s. 57.

³⁴ *Ibidem*, s. 59.



Il. 7. Moment metafizyczny i kontekst społeczny (s. 228, kadry 1–6)

jako „ważna nieważność”, oznacza zastępowanie jej dyskursem literackim, filozoficznym, socjologicznym. Rację miał zapewne Henri Lefebvre, gdy pisał – wbrew potocznemu doświadczeniu – że: „Pojęcie codzienności bierze się z filozofii i bez niej nie da się go zrozumieć”³⁵.

Wróćmy jednak do sygnalizowanej na początku szkicu zwodniczej prostej związków literatury i dnia codziennego mierzonych mimetycznością, które w wyliczeniu Grażyny Borkowskiej sprowadzałyby się do – anon-sowanej, ale nieomówionej przez badaczkę – kategorii gry. Teksty fikcyjne stanowią bowiem nie tylko odbitkę doświadczenia powszedniości, ale

³⁵ Cyt. za: G. Borkowska, op. cit., s. 29. Zob. H. Lefebvre, *The Critique of Everyday Life*, transl. J. Moore, London–New York 1991.

jednocześnie uczestniczą w jego kreowaniu, a i samo doświadczenie już na poziomie życia społecznego może być fikcjonalizowane, konstruowane jako rojenie odsuwające napastliwą bezpośredniość codzienności. W komiksie matka Marca obnaża romantyczne wyobrażenie syna o poszukiwaniu własnych korzeni wśród pracowników stoczni (s. 202) – Larcenet pokazuje, jak mocą dyskursów tożsamościowych zasłania się pragmatyczne wybory podyktowane rachunkiem ekonomicznym, czyli w tym konkretnym przypadku biedą.

Obok opowiadania codzienności i o codzienności pojawia się opowiadanie codziennością, w którym uwikłanie podmiotu w zależności społeczne sprawia, że opowieść przekazuje więcej, niż chciałby powiedzieć jej nadawca. Protagonista *Codzienniej walki* przestaje być fotografem śmierci, by zostać fotografem życia. Przede wszystkim jednak jest fotografem, podczas gdy jego ojciec był robotnikiem pracującym w stoczni – każde wykonane zdjęcie Marca to walka o istnienie, o tożsamość artysty, ale równocześnie dokument porzuconej tożsamości klasowej. Nieprzypadkowo Pierre Bourdieu w fotografii dostrzegał sztukę typową dla klasy średniej: „Praktyki klasy średniej przypominałyby też w zaproponowanej przez autora analizie zabieganie o alibi, ponieważ żadna praktyka nie jest tu praktyką, jeśli nie ma na nią dowodu. Wokół gromadzenia dowodów czy racji własnego istnienia skupia się życie tych, którymi rządzi Weberowskie poczucie p o w i n n o ś c i tożsamy z poczuciem winy i wstydu”³⁶. Odczytanie *Codzienniej walki* przez pryzmat teorii Bourdieu to jednak zadanie na osobny szkiełko.

Bibliografia

- Borkowska Grażyna, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Warszawa 1992.

³⁶ M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 1997, s. 103 (wyróżnienie w cytacie pochodzi od autorki). Co prawda Bourdieu omawia w swojej koncepcji praktyki klasy średniej podejmowane w relacji do klasy wyższej, ale w przypadku roli fotografii zasadne wydaje się przeniesienie tej relacji na doświadczenie klasy średniej i robotniczej.

- Cates Isaac, *Diary Comics*, w: *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, ed. M.A. Chaney, University of Wisconsin Press, Madison–London 2011.
- Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamieci*, przekł. i wstep M. Król, Aletheia, Warszawa 2008.
- Hałas Elzbieta, *Powrot do codzienności? Szkic problematyki socjologii życia codziennego*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.
- Hirsch Marianne, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, Vol. 17, No. 4.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1.
- Howell Jennifer, *French Comics as Postmemory*, w: eadem, *The Algerian War in French-Language Comics: Postcolonial Memory, History, and Subjectivity*, Lexington Books, Lanham–London 2016.
- Jacyno Małgorzata, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieua*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1997.
- Jasińska Maria, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, PWN, Warszawa 1971.
- Kaja Damian, *Manu Larcenet i utrata nieprzytomności*, „Zeszyty Komiksowe” 2017, nr 23.
- Kiereś Henryk, *Realistyczna koncepcja sztuki*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, t. 56, nr 1.
- Kłak Czesław, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Rzeszów. Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3.
- Konefał Sebastian Jakub, hasło ‘Dave McKean Cages’, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Wydawnictwo Timof i cisi współnicy, Warszawa 2015.
- Kunka Andrew J., *Autobiographical Comics*, Bloomsbury Publishing, New York–London 2018.
- Lachman Magdalena, *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2.
- Larcenet Manu (scen. i rys.), Larcenet Patrice (kolor), *Codzienna walka*, przekł. W. Birek, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2016.
- Latour Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przekł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Lefebvre Henri, *The Critique of Everyday Life*, transl. J. Moore, Verso, London–New York 1991.
- Mazur Aneta, *Słowo wstępne*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stifera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Miller Ann, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Intellect Books, Bristol–Chicago 2007.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

- Nycz Ryszard, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
- Pedri Nancy, *Introduction: Mixing Visual Media in Comics*, „ImageText: Interdisciplinary Comics Studies” 2017, Vol. 9, No. 2. Tekst dostępny online: www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v9_2/introduction/introduction/shtml (dostęp 12.03.2019).
- Pedri Nancy, *Thinking About Photography in Comics*, „Image & Narrative” 2015, Vol. 16, No. 2.

Źródła internetowe

- Kurkiewicz Juliusz, *Książki tygodnia. Komiksowe arcydzieło, które musiał znać Knausgard, prozatorski debiut Sieńczyka i Dawid, następcą Mikołajka* [recenzja], Wyborcza.pl, 7.01.2017, <https://wyborcza.pl/7,75517,21211389,ksiazki-tygodnia-komiksowe-arcydzieło-które-musiał-znac.html> (dostęp 10.10.2022).

Everyday Life Unsealed: Manu Larcenet’s *Ordinary Victories*

In the proposed reading of Manu Larcenet’s *Le Combat Ordinaire*, everyday life appears not only as the setting of the story but also its fundamental—though by no means obvious, despite the abundance of everyday life imagery and motifs—theme. In Larcenet’s unspectacular narration, conducted in a tone oscillating between buffo and serious, human day-to-day affairs, obscured by the facade of ritual, appear as an effort, a task to complete, a risk to be taken, a problem of existence in the “cracks” of which the most important experiences occur, defined by the dialectics of life and death, health and illness, nature and culture, order and disorder. The article presents an analysis of the key dimensions of this “everyday struggle:” from the textual game whose stake is the axiology of everyday life (the issue of intimate diary, the value of journalism as a profession), to the sense of locality and the construction of identity based on memory and postmemory, to use Marianne Hirsch’s concept (references to the war in Algeria). The interpretation of Larcenet’s graphic novel was carried out based on three premises: (1) the everyday settles into fiction thanks to mimesis; (2) contact with everyday life may lead to an epiphanic revelation of a spiritual truth (drawing on Jolanta Brach-Czaina’s concept described in her philosophical essay *Szczeliny istnienia* [Cracks in Existence], this phenomenon can be called the “unsealing” of everyday life); (3) literary depictions of human daily existence are where literature and sociology intersect, as a result of which literary works (or, comics in this case) help reveal the structures of everyday life.

Keywords: everyday life in literature; epiphany; comics; Manu Larcenet; memory; postmemory; identity

OPOWIEDZ MI MIASTO NARYSOWANE. O TRANSLINEARNEJ MOŻLIWOŚCI POZNAWANIA LUBLINA Z BLISKA¹

JAKUB JANKOWSKI

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw
jakub.s.jankowski@uw.edu.pl
ORCID 0000-0001-8805-9282

[...] przecież nie da się przenieść powierzchni kuli na płaszczyznę w taki sposób, by uniknąć zniekształceń. Wiedział o tym już stary dobry Ptolemeusz. [...] Zauważył, że poszczególne krainy należy opisywać inaczej niż cały świat, używając innych metod i godząc się na inne kompromisy. Że spojrzenie z bliska rządzi się innymi prawami niż spoglądanie z daleka².

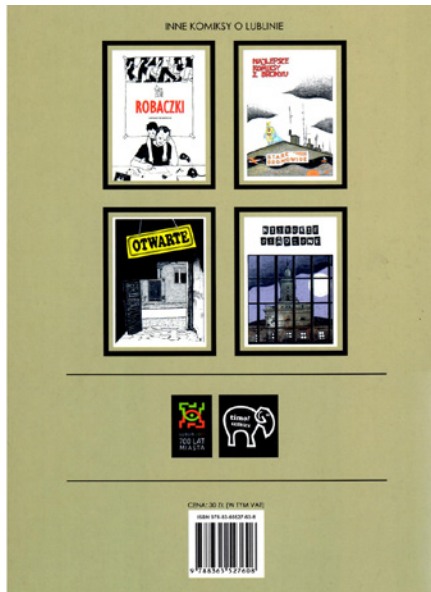
Filip Springer

Czwarta strona okładki komiksu *Miasto narysowane* (scen. Dominik Szcześniak, rys. Dominik Szcześniak, Katarzyna Babis, Rafał Trejnis, Marcin Rustecki, Wojciech Stefaniec i Daniel Grzeszkiewicz; zob. il. 1) wskazuje *Robaczki* (rys. i scen. Dominik Szcześniak), *Najlepsze komiksy z Bronxu* (rys. i scen. uczestnicy i uczestniczki warsztatów komiksowych w Punkcie Kultury przy ul. Skibińskiej 21 w Lublinie), *Otwarte. Opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach* (tekst, zdjęcia³ i rysunki Dominik Szcześniak) i *Historie osadzone. Antologia więziennych komiksów o Lublinie* (rys. i scen. osadzeni z Aresztu Śledczego przy ul. Południowej 5 w Lublinie) jako „inne komiksy o Lublinie”.

¹ Serdecznie dziękuję Dominikowi Szcześniakowi za przyjacielskie konsultacje, dzięki którym w niniejszym tekście udało mi się uniknąć zniekształceń w opisie lubelskiej przestrzeni codziennej i niecodziennej oraz poczynić intrygujące uzupełnienie w przypisie numer 9.

² F. Springer, *Miasto archipelag. Polska mniejszych miast*, Kraków 2016, s. 8.

³ Gwoli ścisłości: jedno ze zdjęć jest autorstwa Izzy Gawęckiej.



Il. 1. Czwarta strona okładki komiksu *Miasto narysowane*

Choć *Otwarte* to formalnie nie komiks⁴, ale ilustrowana zdjęciami i planszami komiksowymi „opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach”⁵ (od 2020 roku przemianowanego na Festiwal Wszystkich Mieszkańców), to pięć przywołanych w pierwszym akapicie publikacji posłuży mi, aby pokazać, jak codzienność Lublina może zostać narysowana i zaczarowana oraz jak i dlaczego można chcieć od niej uciec w legendy i twórczość. Punktem wyjścia proponowanej przez mnie lektury translinearnej wskazanych publikacji będzie *Miasto narysowane*, gdyż jako jedyna z wybranych pozycji bezpośrednio wskazuje na „inne komiksy o Lublinie”.

⁴ Wybrane plansze komiksowe z *Otwarte* powtórzone zostały w *Mieście narysowanym* wraz z czteropłanszowym komiksem, który ukazał się w „Dzielnicy”, nr 9–10 (listopad 2017); pełnowymiarową, dopełniającą się opowieść mozaikową o Festiwalu Otwartych Podwórek możemy przeczytać, gdy połączymy ze sobą wszystkie te publikacje.

⁵ D. Szczęśniak, *Otwarte. Opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach*, Lublin 2017, s. 1.

Jest zatem swoistym hubem, do którego dążą pozostałe cztery tytuły. Thierry Groensteen mówił o sieci zależności między kadrami w ramach jednego komiksu, które miałyby istnieć w potencjalnej relacji do siebie, każdy do każdego, nie tylko w sekwencjach kadrów bezpośrednio do siebie przystających⁶. A co jeśli taki sposób czytania „kadr do kadru” w obrębie całego komiksu przełożyć na wzajemne związki między różnymi komiksami? I co jeśli te związki nie będą w prostej linii wyznacznikiem intertekstualności, a ciekawie pomyślanym dopełnieniem treści w ramach jednego projektu?

Przywołany w motcie Filip Springer wyruszył w reporterską podróż po „archipelag[u] możliwości, rozczarowań i szans”⁷. Podobnie jak on, i my mamy „coś na kształt planu [...] i coś na kształt mapy. Wszystko, czego trzeba, aby wyruszyć w coś na kształt podróży”⁸. Zajrzymy więc głęboko w porzrzucone kadry komiksowe w poszukiwaniu wzajemnie dopełniających się treści o Lublinie.

WYPRAWA PO CEBULARZ LUBELSKI

Do *Miasta narysowanego* wchodzimy przez lubelską Bramę Krakowską. Historyczny symbol grodu Lublin widnieje bowiem na okładce (il. 2) zbioru dziewięciu ponumerowanych opowieści, które uzupełnione zostały przez gościnne prace rysowników często współpracujących ze scenarzystą, Dominikiem Szcześniakiem⁹: Katarzyna Babis rysuje legendę o nazwie miasta i przywołuje fenomen kawki Kuby w kontekście tego, jak mogą rodzić się nowe legendy; Rafał Trejnis w uniwersum komiksu *Fotostory* pokazuje, czym jest kamień nieszczęścia oraz ilustruje historię woźnego, który zmarł przy wynoszeniu niemieckiego niewybuchu podczas bombar-

⁶ T. Groensteen, *The System of Comics*, przeł. N. Nguyen, B. Beaty, Jackson 2009, s. 146.

⁷ F. Springer, op. cit., tekst z okładki.

⁸ Ibidem, s. 11.

⁹ Warto dodać, że te historie stały się na czas jakis częścią lubelskiej przestrzeni codziennej w postaci Komiksomatu: „Komiksomat był dość dużym obrotowym konstruktem, dzięki któremu można było poczytać komiksy w przestrzeni miasta, takim urządzeniem składającym się z czterech krzyżowo połączonych i obustronnie zadrukowanych płyt, ustawionych na podeście” (informacja uzupełniająca, przekazana mi przez Dominika Szcześniaka w naszej prywatnej korespondencji).

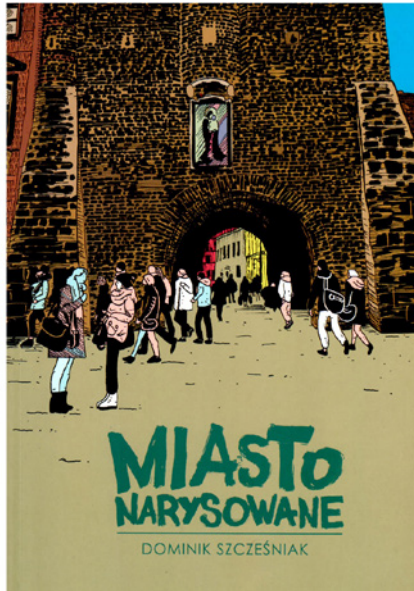
dowania Lublina we wrześniu 1939 roku; Marcin Rustecki rysuje historię „baobabu” z placu Litewskiego, czyli 130-letniej czarnej topoli, którą trzeba było w końcu wyciąć; Wojciech Stefaniec ilustruje rymy o spacerze po mieście; Daniel Grzeszkiewicz przedstawia nam lubelskiego superbohatera, Bronxona oraz powraca do bohaterów pierwszego rozdziału *Miasta narysowanego*, którzy przemierzają kosmos w poszukiwaniu drogi do Lublina, aby zdobyć cebularz lubelski. Całość zamyka reporterska notatka komiksowa o lubelskiej kapsule czasu oraz „wypadająca gwiazda”, czyli statek Kulfon (w kształcie nosa), którym przez gwiazdy podróżują wspomniani poszukiwacze cebularza lubelskiego.

Za okładkową bramą nie znajdujemy Starego Miasta. W otwierającej zbiór opowieści *Misja* poznajemy podróżujących przez kosmos poszukiwaczy cebularza lubelskiego, w czym wspomaga ich wąż Kulfona, statku pokazanego w kształcie nosa (nos ma zapewne wydatnie pomóc „wyniuchać” cel tej podróży kulinarnej). Ich misja to poszukiwanie „małych czarnych ziarenek... / wyłzawiającej oczy posypki... / [...] żółciutkiego placuszka...”¹⁰, czyli cebularza właśnie. Zakupią go w finale *Miasta narysowanego* w hurcie od ulicznego sprzedawcy, o czym narysuje wspomniany w pierwszym akapicie Daniel Grzeszkiewicz¹¹. Całkowicie fikcyjną narrację o podróży, czyli *Misję* oraz jej finał, rozdzielone innymi migawkami z Lublina, wieńczy faktograficzny dopisek: „Cebularz to najbardziej popularny produkt regionalny w województwie lubelskim. To wywodzący się z kuchni żydowskiej pszenney placek pokryty cebulą i makiem. Najlepiej podawać z masłem”¹². Tego typu dopiski pojawiają się w *Mieście narysowanym* także przy opowieściach *Festiwal*, *Baobab* oraz *Woźny*. Albo kontrastują fakty z wyobrażoną przez scenarzystę sytuacją, aby ją uwiarygodnić, albo dopowiadają to, co nie zmieściło się w ilustracji prawdziwej lubelskiej opowieści.

¹⁰ D. Szcześniak (rys. i scen.), *Misja*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, Lublin 2017, s. 4.

¹¹ D. Grzeszkiewicz (rys.), D. Szcześniak (scen.), *Kosmos*, w: D. Szcześniak et al., *Miasto narysowane*, Lublin 2017, s. 73–76.

¹² Ibidem, s. 76.



Il. 2. Lubelska Brama Krakowska na okładce *Miasta narysowanego*

W *Mieście narysowanym* Szczęśniak nie sięga ani po szczegółową faktografię cebularza, ani nawet po legendy, którymi jego powstanie obrosło¹³. Nie jest mu to w fabule potrzebne. Jeśli jednak wrócimy na chwilę do czwartej strony okładki *Miasta narysowanego*, gdzie wskazano „inne komiksy o Lublinie”, to być może zdołamy odbyć podróż po torach translinearnych związków między poszczególnymi tytułami „projektu lubelskiego”¹⁴.

Translinearny porządek lektury w poszukiwaniu punktów styecznych między różnymi komiksami z jednej serii może odbywać się na zasadzie splewania elementów np. w ramach odnajdowanej ekwiwalencji graficznej. Wojciech Birek zakładał, że taka odpowiedniość kompozycyjna może opierać się w grupie utworów m.in. na składnikach kadrów¹⁵, którymi mogłyby być w projekcie lubelskim różne rysunkowe przedstawienia ce-

¹³ Zob. E. Romanowska, *Cebularz*, <https://www.witrynahistoryczna.pl/kuchnia-historyczna/cebularz/> (dostęp 16.10.2022).

¹⁴ Wszystkie pięć komiksów, na których się skupiam, będę tak nazywał zbiorczo.

¹⁵ W. Birek, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Poznań 2014, s. 32.

bularza. Pomysł Birka opiera się na Groensteenowskiej zasadzie artrologii ogólnej, czyli relacji

połączeń czy związków „translinearnych” między jednostkami nie przylegającymi do siebie bezpośrednio, a zajmującymi na przykład analogiczne pozycje w określonych punktach struktury dzieła [...]; jednostki objęte tymi relacjami tworzą dodatkowy poziom zależności strukturalnych, który Groensteen nazywa „siecią” (*réseau*), same relacje określając terminem *trésage*, który można przełożyć na polskie „splatanie”¹⁶.

W projekcie lubelskim znajdujemy pochodną takiego układu, a nie dokładną jego realizację. W przypadku cebularza chodzi oczywiście o element kadru z różnych komiksów, a nie większe kompozycje w tym samym komiksie lub różnych komiksach. Cebularz, ów element kadru (ale także jego opowiedziana na różne sposoby legenda w historiach spoza *Miasta narysowanego*), splata ze sobą różne komiksy projektu lubelskiego w sieć dopełniających się znaczeń.

Spojenie *Miasta narysowanego* z pozostałymi tytułami odbywa się w przypadku cebularza w *Otwartym* na zasadzie wzmianki (w edycji Festiwalu Otwartych Podwórek 2016 można było go spróbować w podwórku przy Skibińskiej 20¹⁷), a w *Historiach osadzonych* poprzez graficzne łączniki i komiksową realizację tej samej legendy.

Sebastian Woźniak w *Dwóch legendach*¹⁸ najpierw opowiada historię powstania nazwy miasta, a potem płynnie przechodzi do cebularza. Oto jeden z rybaków, przez których złowiona ryba miała dać nazwę grodowi bez nazwy (pierwsza legenda), głodnieje, a karmi go cebularzem przyjazna gospodyni, która dzień wcześniej ugościła cebularzem „takiego koleżkę z koroną na głowie”¹⁹ (druga legenda). Inaczej tę samą legendę ilustruje Eryk Mańkowski w *Historii cebularza*²⁰, gdzie we współczesnym Lublinie dwójka dzieciaków wstępuje do Piekarni Lubelskiej obok Regionalnego Muzeum

¹⁶ Ibidem, s. 33–34.

¹⁷ Zob. D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 18.

¹⁸ S. Woźniak, *Dwie legendy*, w: *Historie osadzone. Antologia więziennych komiksów o Lublinie*, Lublin 2017, s. 3–7.

¹⁹ Ibidem, s. 7.

²⁰ E. Mańkowski, *Historia cebularza*, w: *Historie osadzone...*, op. cit., s. 12–15.

Cebularza (przy ul. Szewskiej 4, nie 14, jak pokazano to w komiksie) i wysłuchuje legendy od ekspedientki. Ta wersja powtarza jej elementy wskazywane przez Elżbietę Romanowską²¹: Kazimierz III Wielki zostaje podjęty cebularzem przez Esterę, Żydzi zaczynają upowszechniać ten typ wypieku na całej Lubelszczyźnie, a potem Estera wraz z dziadkiem przenoszą się do Lublina, gdzie w czasie wojny Niemcy niszczą zapiski na temat cebularza; we współczesnej wersji zostaje on przywrócony przez polskich piekarzy po II wojnie światowej. Temat cebularza powraca jeszcze w *Zjadłbym pączka* J. Szarka-Dubiela²²: w jednej z podróży w czasie bohater historii trafia do roku 1317, a ponieważ jest głodny, zostaje podjęty cebularzem. Przedstawia się gospodyni jako król i nakazuje jej od tej pory piec te pyszne placki.

Przyczynek do opowiedzenia legendy o cebularzu w wyżej wymienionych komiksach jest za każdym razem inny. Zawiązanie akcji pozwala autorom na podanie znanej, tradycyjnej historii w pochodnej techniki *retellingu*, czyli w nowy sposób, ze zmianami i za pośrednictwem nowego medium²³. Wyżej opisane historie cebularza są sprzężone z pierwowzorem (o ile istnieje tylko jeden), a przekazując treść legendy, czynią ją częścią nowej fabuły, w której legenda połączona jest: z przeszłością w postaci innej legendy (o pochodzeniu nazwy miasta), ze współczesnością – piekarnia lubelska jako wrota do historii albo z przyszłością – narracyjny „wehikuł czasu” w postaci retrospektywnej opowieści zabiera nas do początków i pozwala przeżyć legendarne zdarzenia. Legenda o cebularzu lubelskim może więc zaistnieć poza tradycyjnym dla legend obiegiem ustnym, w nowym medium, czyli komiksie oraz w kilku nowych wersjach (i formach). W tych przywołanych autorzy opowiadają tę historię tak, jakby opowiadali typową legendę miejską, która nie ma jednej, ustalonej formy. Każdy w wersji komiksowej legendy cebularza inaczej ją osadza i inaczej wprowadza informacje.

²¹ Zob. E. Romanowska, op.cit.

²² J. Szarek-Dubiel, *Zjadłbym pączka*, w: *Historie osadzone...*, op. cit., s. 23–25.

²³ Zob. I. Kotlarska, *O rozważaniach folklorystów nad komiksem w artykułach publikowanych na łamach „Literatury Ludowej”, „Zeszyty Komiksowe” 2020, nr 30, s. 10.*

Te warianty z projektu lubelskiego odpowiadają kontekstualizacji legendy miejskiej jako gatunku ruchomego (i ustnego)²⁴: opowiadają to samo, ale inaczej i w różnych stylach (graficznych – mamy tu do czynienia z symulakrum narratora ustnego, który opowiada słowem i obrazem).

Ponieważ cebularz lubelski jest niewątpliwą atrakcją Lublina, nie dziwi, że poświęcono mu w „projekcie lubelskim” tak wiele uwagi. Choć nie o samą ciekawostkę turystyczną tu chodzi. Marian Florian Gawrycki wymienia pięć ról jedzenia, które są istotne dla funkcjonowania każdej grupy społecznej: jedzenie jest elementem konstrukcji więzów społecznych; jedzenie to sposób komunikacji; jedzenie definiuje tożsamość i miejsce w danej grupie lub społeczeństwie; jedzenie splata się z kwestiami gospodarczymi; jedzenie ma charakter polityczny (to Hobsbawmowskie »wynajdywanie tradycji« i Andersonowskie konstruowanie »wspólnoty wyobrażonej«)²⁵. Cebularz lubelski jest istotny dla funkcjonowania Lublina w wymienionych aspektach, ale w znacznie skromniejszym wymiarze, gdyż stanowi zaledwie część kuchni regionalnej. Cebularz może nakarmić głodnych niezależnie od ich statusu (nie muszą to być koronowane głowy jak w legendzie), stanowi swoisty dar powitalny dla przyjezdnych (turystów kulinarnych), pachnie wielką królewską przeszłością, jest ważnym symbolem miasta (i regionu), ale także produktem żywnościowym dostępnym na co dzień w lubelskich piekarniach. Dla załogi Kulfona stanowi jednak coś aż tak niezwykłego, że są oni w stanie dla niego odbyć bardzo długą podróż.

W komiksie *Miasto narysowane* to właśnie opowieść o cebularzu jest klamrą narracyjną. W zbiorze tym załoga statku Kulfon wita nas i żegna. Podróżnicy w *Mieście narysowanym* są pokazani zupełnie inaczej niż współczesny masowy turysta pragnący czterech „s” (*sun, sand, sea & sex*), nie są „współczesnymi konkwestadorami”, nie działają w roszczeniowym trybie „płacę – wymagam”²⁶. Uprawiają turystykę kulinarną w rozumieniu eksploratorskim (na wyjeździe) Lucy Long. Uprawiają także „turystykę żywnościową” w rozumieniu Halla: podstawową motywacją ich podróży

²⁴ M. Napiórkowski, „Dziwne! Zaskakujące! Niesamowite!”. *Legendy miejskie w formie komiksowej*, „Zeszyty Komiksowe”, op. cit., s. 31.

²⁵ Zob. M.F. Gawrycki, *Chrystus jada cuy. Latinoamerykańska sztuka kulinarna nie od kuchni*, Warszawa 2014, s. 11–12.

²⁶ Ibidem, s. 354.

jest skosztowanie jakiejś atrakcji kulinarnej²⁷. Co ważne, nasi podróżnicy wykorzystują do maksimum niemetaforyczne możliwości konsumpcji, które stwarza turystyka kulinarna²⁸, pochłaniając w finale cały zapas cebularzy ulicznego lubelskiego sprzedawcy.

Cebularz tylko pozornie jest błahym symbolem. Dla podróżników kosmicznych jest tym, czym dla odkrywców-awanturników kiedyś był na przykład ananas. Niejaki Ligon w XVII wieku, kiedy utracił swoją fortunę, wyruszył szukać szczęścia do Nowego Świata. W ananasie odnalazł doskonale smaki świata, wszystkie w jednym owocu²⁹.

Czasy, co prawda, się zmieniły, ale w świecie przedstawionym *Miasta narysowanego* funkcję owego ananasa jako trudno dostępnego obiektu pożądania przejmują cebularz lubelski, a Lublin staje się dla podróżników kosmicznych miastem niezwykłym. Warto też nadmienić, że dziś ananas jest np. żywym symbolem portugalskiego regionu autonomicznego Azorów tak, jak cebularz wiązany jest z Lublinem. Owoc ten zmienia nawet miejscową kuchnię serwowaną turystom, wzbogacając smakiem tradycyjne hamburgery, tak jak lubelski cebularz ewoluuje do wersji *de luxe* podawanej w restauracjach z niecodziennymi dodatkami (il. 3).



Il. 3. Cebularz *de luxe*

APETYTY NA WIĘCEJ

Miasto narysowane nie tylko jedzeniem stoi, więc jako komiksowi turyści możemy konsumować ten świat również metaforycznie: „Metafora konsumowania [...] świata [obejmuje także konsumowanie – przyp. J.J.]”

²⁷ Ibidem, s. 359–361.

²⁸ Ibidem, s. 362.

²⁹ Zob. ibidem, s. 356.

krajobrazu, ludzi, zabytków, wszystkich atrakcji oferowanych przez przemysł turystyczny³⁰.

W drugiej historyjce *Miasta narysowanego, Inspiracji*, spotkamy postaci żywcem wyjęte z innego komiksu Szcześniaka – z *GadKaszmatka*. Lublin, w którym się tym razem obracają, to „Miasto Inspiracji” z miejskiej strategii promocyjnej³¹. Z parku, w którym rozmawiają – jeden szuka porady, drugi mu jej udziela – wychodzimy w owo miasto; monolog, będący poradą dla przyjaciela, zilustrowany obrazkami Lublina, kończy się słowami: „A wystarczy spojrzeć na to niebo. / Na to miasto. / Tu masz wszystko”³² (idea tego „wszystkiego” przekłada się na fragmentaryczność *Miasta narysowanego*, które zostaje pokazane w zróżnicowanych odsłonach). Po przyjacielskiej poradzie, znajomy szukający inspiracji zostaje wyrwany z zamyślenia przez kogoś, kto każe mu „wyskakiwać z hajsu”. Od słowa do słowa okazuje się, że panowie „skądś” się znają i cały incydent kończy się pożyczką, a nie rozbojem. Zdarzenie, do jakiego mogło dojść kiedyś na ulicach Lublina, zostaje tutaj opowiedziane w stylu wcześniejszego komiksu Szcześniaka, co wprowadza do projektu lubelskiego drugi wymiar translinearności – tym razem między różnymi komiksami tego samego autora.

Zauważmy, że Szcześniak bardzo szybko z gwiazd (*Misja*) schodzi na ulicę, próbuje wmieszać się w tłum, a nie patrzeć z góry, czego swoistym dopełnieniem jest konkluzja trzeciego rozdziału pt. *Życie*³³. Monolog bohatera sprowadza się w tej historii do tego, że czasami bardziej interesują nas obce sprawy, niż to, co słychać u naszego znajomego. Na zakończenie prowokacyjnie wykrzykuje przewrotną konkluzję: „żyj życiem świata i lej na swoją działkę!”³⁴. W kierunku odwrotnym do jego uzewnętrznionego prowokacyjnego toku rozumowania podąża obrazowanie: zaczyna się od widoku gwiazd, następnie, kiedy powoli od tego ujęcia się oddalamy, widok

³⁰ Ibidem, s. 359.

³¹ Zob. Lublin – Miasto Inspiracji, <https://miastoinspiracji.lublin.eu/#programy-inspiracji> (dostęp 16.10.2022).

³² D. Szcześniak (rys. i scen.), *Inspiracja*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 8.

³³ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Życie*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 14–16.

³⁴ Ibidem, s. 16.

zmienia się w coś na kształt kuli ziemskiej, by potem stać się okiem mówiącej do nas postaci, która stopniowo nam się ujawnia, by na końcu, gdy ją widzimy w pełnej krasie, wykrzyknąć wspomnianą konkluzję. Oczywiście nasz bohater ma życzenie odwrotne do tego prowokująco zwerbalizowanego. Szczęśniak wraca do konceptu oddalania – zbliżania, wykorzystanego zarówno w *Misji*, jak i w *Inspiracji*, w których operował zbliżeniem na szczegól. Tym razem obrazowanie działa jak odjazd kamery, który ujawnia nam ogląd niby z daleka, ale jednak z bliska. Skupienie na małych sprawach – tym też jest projekt innych komiksów o Lublinie.

*Kuba*³⁵ z kolei opowiada historię kawki Kuby, działającej na osiedlu Nałkowskich. Szczęśniak głosami anonimowych lublinian powtarza to, co kawka Kuba, „lokalny pupil”, wyprawia: „Nie boi się nikogo, skubaniec. Kradnie pieniądze, pali papierosy, wyżera kaszę i jabłka na straganach”, „Nie pali, tylko rozdziobuje. Jest przeciwnikiem palenia!”, „Czasem wskoczy komuś na samochód albo na lusterko i odjeżdża”, „Lubi dziobać ludzi po nogach. Jego pasją jest łapanie za sznurówkę”³⁶. Warto podkreślić, że są to głosy mieszkańców, ale wizualnie nie są one przypisane żadnemu konkretnemu człowiekowi. Kolejne kadry pokazują okolicę, w której Kuba funkcjonuje; w przestrzeni tej dymki z tekstem unoszą się jak jeden wspólny głos miasta.

Częściowo powyższe rewelacje na temat Kuby potwierdza portal Lublin112.pl³⁷. W *Mieście narysowanym* w intrygujący sposób do historii ptaka odnosi się narysowana przez Kasię Babis historyjka o legendach. W niej, po klasycznej legendzie o pochodzeniu nazwy Lublin i jego herbu z kozłem, narrator sugeruje, że i kawka Kuba może zasilić legendarium lubelskie, a gdy dzieci protestują, że to żadna legenda, poucza je: „Posłuchajcie dzieciaki, coś ważnego wam powiem. Niech ten morał na zawsze pozostanie wam w głowie. Bo legendę, nim się zdąży narodzić, trzeba prawdą na początku podbudować, obłożyć”³⁸. Historia Kuby ma zatem wszelkie podstawy

³⁵ D. Szczęśniak (scen. i rys.), *Kuba*, w: D. Szczęśniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 17–20.

³⁶ Ibidem, s. 18–19.

³⁷ Lublin112.pl, *Kradnie pączki, pieniądze i papierosy. Zobaczcie Kubę, super kawkę*, <https://www.lublin112.pl/wideo-kradnie-paczki-pieniadze-papierosy-zobaczcie-kube-super-kawke/> (dostęp 16.10.2022).

³⁸ K. Babis, *Legenda*, w: D. Szczęśniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 52.

ku temu, by stać się lokalną (miejską?) legendą powtarzaną w zróżnicowanych wersjach w zależności od narratora.

Konkluzja opowieści *Kuba* przypisuje ptakowi rolę obserwatora miasta: „On wlatuje ponad to miasto i widzi je całe. / Bez tajemnic. / Ma na oku cały Lublin”³⁹ – co ciekawie, rezonuje z głosem jednego z mieszkańców, którzy Kubę znają: „Niby się kumplujemy, ale pod koniec dnia my na piechotę idziemy do domu”⁴⁰. W studiach nad miastem Michel de Certeau przeciwstawia panoramicznemu patrzeniu na miasto z góry (horyzont Kuby) patrzenie z poziomu chodnika (horyzont Szcześniaka)⁴¹. Szcześniak nie ucieka w swoich przedstawieniach Lublina od codzienności, on jej szuka i znajduje, przecząc temu, że rytmu miasta nie da się ująć w słowa i obrazy, co stwierdzał de Certeau⁴². Nie jest przy tym zwykłym rejestratorem tych opowieści, ale ich autorem i uczestnikiem. Forma komiksowa podsuwa mu rozwiązania uchwycenia pulsu Lublina w jego przyziemnych szczegółach, które łączą się często z dalszą i bliższą historią miasta. My jesteśmy publicznością tak przedstawionej, niecodziennej czasami codzienności Lublina. Oko Kuby krążącego gdzieś wysoko z pewnością nie widzi tych szczegółów, które zdoła zarejestrować Szcześniak. A jeśli Szcześniak w *Mieście narysowanym* coś przeoczy, to nie dlatego, że jest ślepy na małe zmiany, ale dlatego że *Miasto narysowane* jest albumem, zamkniętą całością, w której nie może zmieścić się cały Lublin. Zwróćmy jednak uwagę, że i tak owo miasto narysowane wykracza poza swą fizyczną przestrzeń i materializuje się w legendach, historii i ludziach. W porządku translinearnej lektury realizuje ideał miasta niekończących się opowieści w kilku fizycznych nośnikach (komiksach).

Intrygującym połączeniem fizycznej przestrzeni i niematerialnych idei jest pokazanie w projekcie lubelskim Festiwalu Otwartych Podwórek. *Festiwal*⁴³ to migawki z przygotowań do tego miejskiego festiwalu oraz

³⁹ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Kuba*, op. cit., s. 20.

⁴⁰ Ibidem, s. 19.

⁴¹ O. Frahm, *Every Window Tells a Story: Remarks on the Urbanity of Early Comic Strips*, w: *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, J. Ahrens, A. Meteling, New York–London 2010, s. 33.

⁴² Ibidem.

⁴³ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Festiwal*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 21–30.

z jego przebiegu. Najpierw widzimy postać robiącą coś z desek. Nie wiemy, kim jest. Następnie patrzymy na budzące się starobronowickie podwórka i mieszkańców, szykujących się na przyjęcie gości. „Festiwal otwartych podwórek się rozpoczyna. / W mrocznych zaułkach... / w ciemnych bramach... / ...nad zaniedbanymi murami osiedlają się artyści³⁴”. Dobór słów nie jest tutaj przypadkowy, gdyż artyści „osiedlający się” na jeden dzień na podwórkach stają się współmieszkańcami dzielnicy, sąsiadami („Najprostsza definicja sąsiada może oznaczać kogoś mieszkającego obok. Najszersza może obejmować całą ludzkość³⁵”). Realizuje się tutaj idea sąsiedztwa nie jako miejsca, a stanu umysłu, który osiąga się poprzez interakcje społeczne⁴⁶.

Na zakończenie *Otwartego* („innego komiksu o Lublinie”) „Mała Ania powiedziała [Kasi Pągowskiej – przyp. J.J.], że chciałaby, aby Festiwal Otwartych Podwórek był codziennie³⁷. Mała Ania spontanicznie postuluje więc nie tyle cykliczność tej imprezy, co przeniesienie jej założeń na codzienne funkcjonowanie dzielnicy. Na „częstotliwość i regularność zetknięć”, o których pisze David Sim⁴⁸, czyli tego, co może stać się katalizatorem zmian na skalę lokalną i globalną.

Kolejne migawki z *Festiwalu* to kolejne podwórka, na których coś zaplanowano: pokaz, koncert, opowiadanie bajek na żywo etc. Każda z tych małych przestrzeni to punkt kultury ulokowany na „przyjaznych podwórkach³⁹. Jeśli sięgniemy po *Otwarte*, to możemy dopełnić sobie informacje o tym, „co i kogo właśnie zobaczyliśmy”. Na przykład przejście od opisu w części *Koncepcje i zaskoczenia* do planszy z postacią mówiącą: „Pamiętacie, jak to było rok temu?”⁵⁰ oraz fragment „Złota rączka od wszystkiego⁵¹ ujawnia nam imię postaci, którą w *Mieście narysowanym* tylko widzimy przy heblowaniu, lakierowaniu i „wy-mie-rza-niu”. To Filip, którego poznajemy

⁴⁴ Ibidem, s. 23.

⁴⁵ D. Sim, *Miasto życzliwe. Jak kształtować miasto z troską o wszystkich*, przeł. K. Dec, W. Mincer, Kraków 2020, s. 32.

⁴⁶ Zob. ibidem, s. 34.

⁴⁷ D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 61.

⁴⁸ D. Sim, *Miasto życzliwe...*, op. cit., s. 34.

⁴⁹ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Festiwal*, op. cit., s. 30.

⁵⁰ D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 12–13.

⁵¹ Ibidem, s. 42.



Il. 4. Czwarta strona okładki *Otwartego...* z rozkładem podwórek w edycji Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach w edycji 2017

w *Otwartym* na zdjęciu opatrzonym tytułem „Zanim się otworzą”⁵², czyli na „okładce” pierwszego rozdziału *Otwartego*. Z kolei czwarta strona okładki *Otwartego* pokazuje nam rozkład podwórek w edycji Festiwalu z 2017 roku (il. 4), podczas gdy sam środek odnosi się również do edycji z roku 2016. Idea imprezy zostaje tutaj opisana tak:

Od jesieni 2015 roku ze złą sławą [dzielnicy] walczą animatorzy związani z Punktem Kultury i Teatrem Realistycznym. [...] starają się krok po kroku poprawiać jakość życia mieszkańców i wciągać ich w świat kultury. Celem otwarcia podwórek jest odczarowanie dzielnicy – zaproszenie tych

⁵² Ibidem, s. 2–3.

mieszkańców Lublina, którzy dotychczas drżeli na myśl o odwiedzinach na Starych Bronowicach. W końcu nie taki wilk straszny...⁵³.

David Sim w *Mieście życzliwym. Jak kształtować miasto z troską o wszystkich* poświęcił roli podwórka w mieście znaczną część pierwszego rozdziału *Jak budować? Lokalne życie w urbanizującym się świecie*. Według autora:

odgródzone tereny pomiędzy budynkami lub wewnątrz budynków tworzących kwartał mieszkalny zapewniają prywatność i bezpieczeństwo, tak bardzo potrzebne w środowisku miejskim. Fakt, że przestrzeń jest chroniona, fizycznie i wizualnie determinuje jej użyteczność albo jako przedłużenie przestrzeni do życia, albo jako dodatkową, uzupełniającą przestrzeń na inne rodzaje aktywności. Chronione przestrzenie z czasem pozwalają na elastyczność, na zagospodarowanie tymczasowe lub sezonowe oraz przyszłą rozbudowę⁵⁴.

W realiach polskich wewnętrzne podwórka, do których wchodzi się przez bramę, nie zawsze stanowiły taką bezpieczną, oddzieloną strefę. Wręcz przeciwnie, to właśnie w bramach mogło nas spotkać coś niemiłego, gdyż dla ewentualnego napastnika stanowiły one miejsce, w którym jego niegodziwy czyn dokonany zostałby z dala od spojrzeń innych. Zapewne taka łątką przyłgnęła do starobronowickich bram i podwórek. Sim zauważa, że „czasem podwórka przekształcane są w brudne składziki albo przestrzeń na wychodki i kontenery na śmieci”⁵⁵ i przestają pełnić funkcję bezpiecznej i bezproblemowej współdzielonej po sąsiedzku przestrzeni dla integracji. Stare Bronowice zdają się jednak być nieprzyjazne przede wszystkim dla ludzi z zewnątrz, a nie samych mieszkańców dzielnicy. Stąd pomysł na Festiwal, który miał zrealizować koncept otwarcia fizycznej przestrzeni podwórek, spotkania ludzi twarzą w twarz oraz ideę otwarcia na poziomie mentalnym.

Jedną z organizatorek edycji Festiwalu z 2017 roku, Iza Gawęcka, obszernie problematyzuje kwestię Starych Bronowic i konieczności podjęcia w tej dzielnicy działań:

⁵³ Ibidem, s. 4.

⁵⁴ D. Sim, *Miasto życzliwe...*, op. cit., s. 35.

⁵⁵ Ibidem, s. 44.

„Bronx” [Stare Bronowice] jest ze swojej natury sąsiedzki i wspólnotowy, co nie zdarza się dziś często. Zmiany mogą być dla dzielnicy dużym zagrożeniem. Zwróć uwagę, że już pojawiają się tu tak zwani czyściciele kamienic. Stajemy przed dylematami podobnymi do tych, które towarzyszą działaniom na warszawskiej Pradze. Działać i zmieniać, licząc się z konsekwencjami w postaci torowania drogi developerom? Czy możemy pozostać biernymi? Na szczęście dostrzegam też trzecią drogę. Jest nią umacnianie mieszkańców we wspólnej walce o swoje prawa. Zaczynamy od kolektywnego posprzątania podwórka, wspólnego dbania o ławeczkę, zrzutki na kwiaty. To dobry początek, bo może sprawić, że w wielu kamienicach będzie się lepiej mieszkało i że będziemy mogli działać solidarnie, bazując na wzajemnej pomocy, której już teraz na Bronowicach nie brak⁵⁶.

Gawęcka zauważa potencjał sąsiedzki Starych Bronowic i proponuje współodpowiedzialność za współdzieloną przestrzeń, a więc zmianę odśrodkową. Działanie postulowane przez aktywistów nie ma polegać na przebudowaniu dzielnicy i pozbyciu się wrośniętych w nią „problematycznych” mieszkańców. Najlepiej potrzeby Starych Bronowic streszcza Filip „złota rączka”. Chodzi o to, żeby zapewnić mieszkańcom warunki do życia, które są ich prawem, a nie przywilejem. Swoje oczekiwania wobec zbliżającego się festiwalu wyraża tak: „Chciałbym, żeby przyszły też osoby spoza dzielnicy. A najbardziej chciałbym, żeby przyszli panowie z miasta, w krawatach i garniturach. Może zastanowiliby się nad tym, że to jest zapomniana część miasta. Mogliby zobaczyć, jaka jest sytuacja bytowa ludzi, którzy tu mieszkają i czasem nie mają wody, toalety, myją się w misce”⁵⁷.

Niektórzy uważają, że Stare Bronowice pozostawiono na pastwę losu, bez inwestycji i modernizacji, aby dzielnica naturalnie się „wyczerpała” i by można było w jej miejsce zbudować nową, szykowną. Przypomina to działania, które w kontekście transportu kolejowego Olga Gitkiewicz określiła mianem „wygaszania popytu”⁵⁸. Na podobnej zasadzie można zniechęcić ludzi do mieszkania w danym miejscu: stopniowo pozbawiając je podstawowych funkcjonalności oraz nie inwestując.

⁵⁶ D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 4.

⁵⁷ Ibidem, s. 42.

⁵⁸ Zob. O. Gitkiewicz, *Nie zdążyć*, Warszawa 2019.

Ludzki i indywidualny wymiar miasta w projekcie lubelskim powraca ze zdwojoną siłą w autobiograficznych *Robaczkach*, w których poznajemy przede wszystkim życie rodzinne Dominika Szcześniaka, zwłaszcza okres wychowywania syna i interakcje z nim⁵⁹. Przestrzeń Lublina jest tutaj tłem: pewne lubelskie miejscówki zidentyfikujemy bez problemu (Krakowskie Przedmieście), inne z pewnym wysiłkiem (np. Chatkę Żaka w rozdziale *Ciebie też*), jeszcze inne bezpośrednio (np. Dom Kultury Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej przy ul. Wallenroda 4a poprzez szyld na nim), a znajdują się i takie, które tylko ogólnie określimy, pod warunkiem, że wcześniej w nich byliśmy (np. widok z balkonu mieszkania przy ul. Tatarakowej). Nie wynika to z niedostatku warsztatowych Szcześniaka jako rysownika. W *Robaczkach* na plan pierwszy wysuwają się bowiem relacje ojca i syna, a także interakcje z innymi mieszkańcami miasta, przyjaciółmi, znajomymi, a nie potrzeba dokładnie dookreślenia miejsc, w których te interakcje zachodzą. Z życia całej dzielnicy w *Otwartym* przechodzimy do obserwacji życia jednej rodziny w *Robaczkach*. Z podwórka wchodzimy do mieszkania tytułowych „robaczków”, gdzie poznajemy codzienne funkcjonowanie rodziny scenarzysty i rysownika komiksów. Lubelska przestrzeń została w *Robaczkach* przedstawiona jako uniwersalna przestrzeń miejska – żadna z historyjek nie zawiera lokalizacyjnej informacji w stylu „Lublin, rok 2014” (takie pojawiają się w *Mieście narysowanym*), aby pokazać uniwersalne ludzkie troski. Akcja rozgrywa się w lubelskiej przestrzeni, która nie musi zostać bezpośrednio dookreślona.

Takie translinearne wyjście poza zawartość *Miasta narysowanego* i *Otwartego*, aby spędzić czas z „robaczkami”, wprowadza do projektu lubelskiego i pokazywanej w nim codzienności elementy bardzo intymne. Lekcja, którą daje Szcześniak-tata Szcześniakowi-synowi o tym, żeby nie

⁵⁹ Odsyłam w tym miejscu po dokładną analizę tego tytułu do dwóch recenzji, które dotyczą połączonych ze sobą komiksów *Hej, Misiek!* i *Robaczki* oraz do wywiadu ze Szcześniakiem w serwisie Polter.pl. Zob. J. Jankowski, *Hej, Misiek! Mamy wywiad! Wywiad z Dominikiem Szcześniakiem* [i Michałem Szcześniakiem], Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Hej-Misiek-Mamy-wywiad-c27732> (dostęp 16.10.2022); idem, *Nie deptajcie robaczków!*, Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Robaczki-c28394> (dostęp 16.10.2022); idem, *Tata, a to dziecko powiedziało, że jego tata powiedział...*, Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Hej-Misiek-c27096> (dostęp 16.10.2022).

deptać robaczków, jasno określa rolę szacunku do innych. Tak do zwierząt, jak i do ludzi, którzy tworzą codzienność miast. W *Wariacie* Szcześniak mówi do spotkanej na spacerze z dzieckiem mamy: „Od tygodni tłumaczę mojemu dziecku, żeby szanował każde stworzenie, żeby nie rozpoławiał dżdżownic i nie rozdeptywał robali. I kiedy mały koleżka zaczyna już obczajać, pani nagle wyskakuje ze swoim zabijaniem robaków. Serio?”. „Pan jest jakimś wariatem” – odpowiada kobieta. „Ja wariatem?”⁶⁰ – dziwi się Szcześniak. W *Robaczkach* pokazany zostaje ostatni (a może pierwszy?) poziom codzienności.

Elementem, który łączy *Miasto narysowane* z innymi komiksami o Lublinie, jest też motyw spaceru. O ile jednak spacer po *Mieście narysowanym* to widokówki Lublina z przejścia deptakiem przez Krakowskie Przedmieście do placu Łokietka, po drodze „kuknięcie” w ulicę Kozią, zagłębienie się w Stare Miasto z finiszem przy Trybunale Koronnym⁶¹ (il. 5), o tyle spacer w *Robaczkach* to zestawienie beztroskiej zabawy Miśka z mi-gawkami wymiotującego bezdomnego, klnących na ławce „ziomali” popijających piwo oraz dzieciaków „bawiących się w gwałcenie”⁶². W takiej codzienności zderzają się ze sobą skrajne elementy rodzinnej beztroski i nieprzyjaznego otoczenia.

Z kolei *Bronx* to podróż po Starych Bronowicach: po parku i ulicach, do których powracamy jeszcze w *Kryminale*⁶³. W samym *Bronxie* Szcześniak znów sięga po technikę, którą zastosował w *Kubie*: prawie wszystkie wypowiedzi są anonimowe i umieszczone w dymkach, dla których tłem jest miasto. Park Bronowicki zostaje tutaj opisany jako miejsce niebezpieczne, z którym należy coś zrobić, którego oblicze trzeba zmienić. Z kolei w *Najlepszych komiksach z Bronxu* Oliwia Nogal narysowała historię walki o tenże park, do którego zniszczenia trwają przygotowania⁶⁴. Park zlikwidować chcą Supermotor i Wielkowariat, a w obronie stają Piorulodo

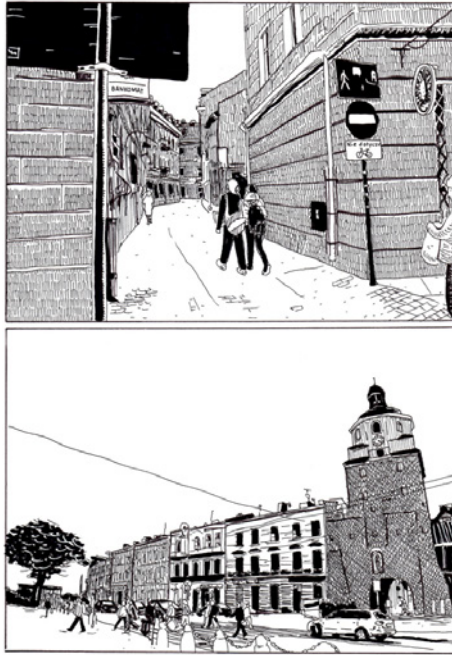
⁶⁰ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Robaczki*, Warszawa 2015, s. 35.

⁶¹ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Spacer*, op. cit., s. 31–35.

⁶² D. Szcześniak (scen. i rys.), *Robaczki*, op. cit., s. 54–55.

⁶³ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Kryminał*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 36–41, 45–48.

⁶⁴ O. Nogal (scen. i rys.), *bez tytułu*, w: *Najlepsze historie z Bronxu*, Lublin 2017, s. 12–16.



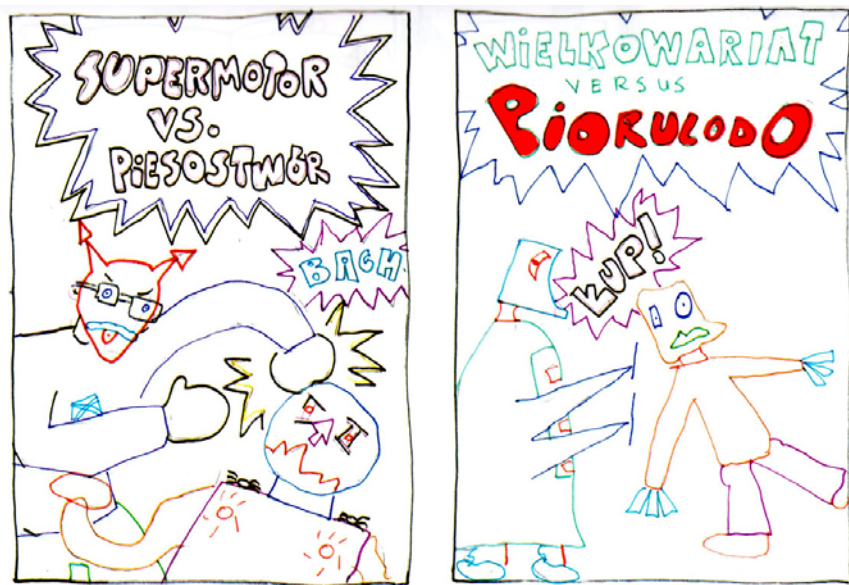
Il. 5. „Widokówki” Lublina z historii *Spacer z Miasta narysowanego*

i Piesostwór (il. 6), którzy ostatecznie ratują to miejsce. Prawdziwe zakusy na przeorganizowanie parku stają się kanwą do stworzenia historyjki o przestrzeni, w której żyje i którą zna autorka. Codziennosc zostaje przetworzona przez superbohaterski filtr.

W *Kryminale* z kolei znajdziemy łącznik z *Otwartym* w postaci refleksji na temat tego, jak znaczne inwestycje w Stare Bronowice mogą zmienić ich charakter:

Gdyby na tę dzielnicę spadł deszcz pieniędzy i można byłoby wszystkie te budynki odnowić, cena metra kwadratowego byłaby jedną z wyższych w mieście, a jakość życia na tych niewielkich ulicach stałaby się nieporównywalnie wyższa. / Tylko równocześnie Bronowice straciłyby swój niepowtarzalny charakter. / A przynajmniej stałyby się on trudniej dostrzegalny⁶⁵.

⁶⁵ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Kryminał*, op. cit., s. 48.



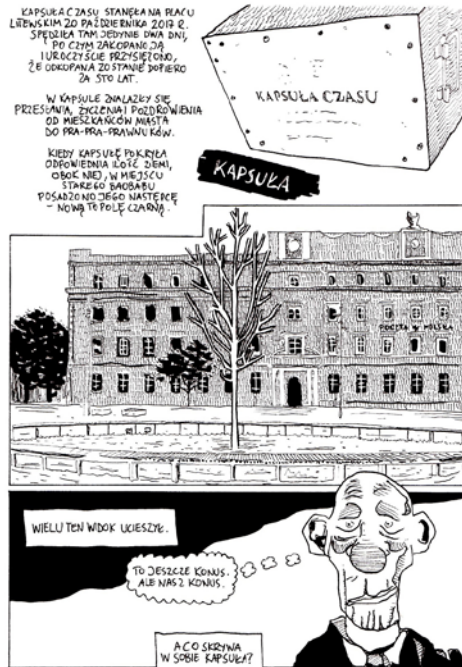
Il. 6. Walka w obronie Parku Bronowickiego, czyli Supermotor i Wielkowariat kontra Piorulodo i Piesostwór

Dla spraw lokalnych i codziennych ważna jest też historia 130-letniej topoli czarnej (popularnego „baobabu”), którą poza dziewięcioma rozdziałami numerowanymi w *Mieście narysowanym* zilustrował Marcin Rustecki⁶⁶ Związek emocjonalny mieszkańców z drzewem – zarazem symbolem przyrody i elementem przestrzeni miejskiej – które dla mieszkańców stanowiło stały punkt odniesienia, jest uniwersalnym motywem. Na przykład w komiksie *As palavras da velha árvore* (pol. „Słowa starego drzewa”), który Altino Nobre Cawape Chindele narysował do słów Rity Vileli, drzewo ucieleśnia ważną w kulturze afrykańskiej przestrzeń odpoczynku, nauki i refleksji⁶⁷. Podobną przestrzenią była dla lublinian topola czarna zwana pieszczotliwie „baobabem”.

⁶⁶ D. Szcześniak (scen.), M. Rustecki (rys.), *Baobab*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 57-60.

⁶⁷ Por. J. Jankowski, *BDLP, czyli zamknięty obieg komiksowy. Rzecz o próbie promocji autorów PALOP w obiegu fanziniowym*, „Zeszyty Komiksowe” 2021, nr 32, s. 100–109.

Historia lubelskiego „baobabu” translinearnie połączy się w „projekcie lubelskim” tym razem w porządku intratekstualnym: w zakończeniu *Miasta narysowanego* czytamy o *Kapsule*, w której „znalazły się przesłania, życzenia i pozdrowienia od mieszkańców miasta do pra-pra-prawnuków”⁶⁸. Ową kapsułę zakopano obok następczyni „baobabu” (il. 7) w 2017 roku, a zostanie odkopana w roku 2117.



Il. 7. Nowy „baobab”

Z powyższych przykładów jasno wynika, że *Miasto narysowane* spełnia funkcję hubu, do którego dążą „inne komiksy o Lublinie”. Warto jednak rozważyć w czytaniu translinearnym jeszcze inne połączenia, istotne dla

⁶⁸ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Kapsuła*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 77.

projektu lubelskiego ze względu na dopełnianie informacji zbieranych podczas tej swoistej komiksowej turystyki:

- porównanie historii rysowanej przez Rafała Trejnisa w *Mieście narysowanym* o woźnym Janie Gilasie, który zginął w 1939 podczas wynoszenia z budynku niewybuchu, z historią *Bohaterski woźny* Sebastiana Jakubczaka z *Historii osadzonych* (codzienna pamięć o prawdziwych bohaterach miasta);
- porównanie historii *Kamień*, rysowanej w *Mieście narysowanym* przez Rafała Trejnisa, z historią *Kamień nieszczęścia. S.T. Bronx Mańka!* Mariusza Kucharskiego z *Historii osadzonych* (klasyczna legenda miejska w różnych odsłonach o kamieniu obwinianym o różne nieszczęścia przydarzające się lublinianom; historia opowiadana turystom odwiedzającym Lublin);
- ułożenie historii Bronixona, fikcyjnego obrońcy Starych Bronowic, z fragmentów rozrzuconych pomiędzy *Miastem narysowanym* i *Najlepszymi komiksami z Bronxu* (codziennosc, o którą walczy fikcyjny superbohater; podobny motyw jak w przypadku obrońców Parku Bronowickiego).

Szcześniak otwiera *Miasto narysowane* historią, która rozgrywa się daleko, w kosmosie, ale bardzo szybko schodzi na ulicę, między zwykłych lublinian. Jeśli zdecydujemy się czytać ten komiks wraz z „innymi komiksami o Lublinie” w porządku poszukiwania translinearnych związków, wówczas staną się one dla nas wyjaśnieniem i uszczegółowieniem motywów kalejdoskopowo złożonych przez Szcześniaka w *Mieście narysowanym*. Jednak „zejście na ulicę” u Szcześniaka odbywa się nie tylko za sprawą sklejek elementów fabularnych, ale także poprzez funkcję, jaką mają spełniać realizowane i współrealizowane przez niego publikacje.

MIASTO WIELOFUNKCYJNE

Zmieniają się narzędzia rozumowania i spoteczeństwo coraz rzadziej bywa ukazywane w postaci skomplikowanej maszyny lub quasi-organizmu, coraz częściej jako gra na serio, dramat potoczny lub tekst złożony z zachowań⁶⁹.

Clifford Geertz

W poprzednim fragmencie zasugerowałem niektóre połączenia „innych komiksów o Lublinie” z *Miastem narysowanym*. Translinearne czytanie komiksów umożliwi przypisanie każdemu tytułowi, który wchodzi w skład takiego układu, funkcji dopełniającej. Ponieważ tylko *Miasto narysowane* na czwartej stronie okładki wskazuje „inne komiksy o Lublinie”, naturalnie staje się ono punktem wyjścia do innych lektur. Dla większości czytelników oczywiste jest czytanie tych albumów jako osobnych całości, ale kiedy zna się już zawartość ich wszystkich, to warto czytając poszczególne rozdziały *Miasta narysowanego* przy drugiej lekturze przerywać czytanie danego komiksu, aby dopełnienie danego rozdziału doczytać w innym tytule, a następnie wrócić do lektury „głównego” komiksu.

Istnieją także dalsze dopełnienia *Miasta narysowanego*, wykraczające poza pięć czytanych na potrzeby tego tekstu przeze mnie komiksów. Głównym łącznikiem pozostaje w nich miasto:

1. Częścią albumu *Pętla* (scen. Dominik Szcześniak, rys. Rafał Trejnis, Marcin Rustecki, Grzegorz Pawlak) jest rozgrywająca się na Starych Bronowicach oraz czasami szerzej w wybranych innych lokacjach Lublina – *Bronx story*. Charakterystyczne napisy tytułowe z tytułem głównym oraz tytułem odcinka (il. 8), które pojawiały się w wersji drukowanej m.in. w „Dzielnicówce”, w wersji albumowej znikły (znikły też tytuły epizodów rysowanych przez Marcina Rusteckiego, którymi opatrzone były rozdziały publikowane m.in. w „Zeszytach Komiksowych”), ale nie znikł stąd Lublin jako scenografia tej linii narracyjnej; ten współczesny Lublin jest tak sugestywny, że odwraca uwagę niektórych recenzentów⁷⁰ od innych płaszczyzn czasoprzestrzennych, na których rozgrywa się akcja komiksu, a warto

⁶⁹ C. Geertz, *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 117.

⁷⁰ Lubię Komiksy, *Pętla – #451 prezentacja i opinia*, Youtube, 8.10.2022, https://www.youtube.com/watch?v=Qy__T8BKAtc (dostęp 16.10.2022).



Il. 8. Charakterystyczne napisy tytułowe z tytułem głównym oraz tytułem odcinka w historii *Bronx story*, które z wydania albumowego w *Pętli* usunięto

jednak uważnie śledzić takie detale jak np. współrzędne, które pojawiają się w „linii przyszłości” – one również zaprowadzą nas do Lublina, a dokładnie na łąkę nad Bystrzycą:

Łąka nad Bystrzycą to jedno z najpiękniejszych miejsc nie tylko na Starych Bronowicach, ale i w całym Lublinie. Warto tu przyjść, by zobaczyć piękną panoramę Starego Miasta. To miejsce lubiane przez wszystkich, punkt spotkań. Znajdują się tu: plac zabaw, BronoPark zaprojektowany przez dzieci i młodzież spotykającą się w Punkcie Kultury i grill z wiatą, przy którym zawsze można kogoś spotkać, ścieżka rowerowa. Kiedyś młodzież biegała tu po drzewach »szkolnego ogrodu« i wędrowała w wydeptanych wśród nadrzecznych traw ścieżkach-tunelach. Dziś trawy są koszone, ale dzieciaki nadal budują tu bazy i kąpią się w rzece, co nie jest bezpieczne. Łąka jest pięknym i niepowtarzalnym miejscem, skarbem Starych Bronowic. Dla mieszkańców najważniejszym jest, by pozostała ona terenem bez zabudowy, rekreacyjnym⁷¹.

⁷¹ A. Duda-Jastrzębska, M. Nazaruk-Napora (tekst), K. Sularz (rys.), *Mapa sentymentalna Starych Bronowic*, Lublin 2017.

2. W *Ksionzu* (scen. D. Szcześniak, rys. M. Rustecki) niektóre lokacje sprawiają wrażenie przetworzonych lubelskich widoków.

3. *Spacer* Macieja Pałki i Karola Konwerskiego pokazuje Lublin, którym w lipcu 1939 roku szli po szkolny mundurek tata i mały Henio Żytomierski. Henio zginął podczas okupacji, ocalało po nim zdjęcie jego oraz zdjęcia przedwojennego Lublina, które Pałka przetworzył na rysunki i które można porównać z widokówkami ze *Spaceru* po współczesnym *Mieście narysowanym*.

4. *Kamień* (rys. R. Trejnis), w którym Bern i Mikołaj z serii *Fotostory* zwiedzają Lublin, odsyła nas na miejskie poszukiwania śladów lubelskich (choć może i zamojskich) w tymże właśnie komiksie⁷².

5. Mapy sentymentalne Starych Bronowic oraz ulicy 1 Maja i jej okolic, wykonane przez Lubelską Grupę Badawczą mówią o tym, jak historia Lublina trwa w dzisiejszych czasach.

Lublin w różnych translinearnych wariantach czytelniczej podróży czaso-przestrzennej jawi się jako miasto złożone i wielofunkcyjne. Przy okazji *Robaczków* wspominałem, że jedna z rodzicielskich lekcji, których Szcześniak-tata udziela Szcześniakowi-synowi dotyczy szacunku do istot mniejszych, niezauważanych, nienarzucających się swoją egzystencją, a które przecież gdzieś obok nas i z nami żyją. W ten sposób funkcjonują w mieście także ci, których choć coś zepchnęło na margines, to nadal są częścią miejskiej codzienności. O nich przypominają opisywane już powyżej *Otwarte*, *Historie osadzone* oraz *Najlepsze komiksy z Bronxu*.

Otwarte jest reportażem wzbogaconym o zdjęcia i plansze komiksowe, realizującym przy tym w szczególnie sposób formułę reportażu jako gatunku zmaconego⁷³. Reportaż Szcześniaka sięga po wywiady oraz dokumentację zdjęciową i rysunkową. Wszystkie te narzędzia służą mu do rejestracji życia miasta. Nie wszystkie jednak do obiektywizacji reportażowej, gdyż subiektywizujące są zdjęcia (dobór kadru, poza którym zawsze jest „coś jeszcze”), ich wybór (dlaczego te, a nie inne?) oraz plansze komiksowe (operowanie kadrami oraz indywidualny styl rysunkowy). *Otwarte* przypomina więc

⁷² Więcej na temat analizy *Fotostory* zob. J. Jankowski, *Exit through the emigracja, czyli Fotostory inne niż w „Bravo”*, „Zeszyty Komiksowe” 2019, nr 27, s. 121–126.

⁷³ Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 113–130.

gatunek zmacony glównie poprzez wykorzystane formy i sfunkcjonalizowanie jej składowych w strukturze reportażu: zdjcia słuŹą za okładki rozdziałów, zawsze zawierają tytuł, łączą swoją zawartość z przekazem tekstu, ale także wskazują na chronologię wydarzeń; plansze komiksowe zastępują lub dopełniają opis słowny, choć płynność przejść między obrazem i tekstem nie jest priorytetem. Najważniejsze jest to, że otwarta forma, nomen omen, *Otwartego* odzwierciedla nie tylko różnorodność miasta, ale i więź swoją strukturę z dzielnicą jako symbolem-miniaturą „miasta życzliwego”, którego jednym z wyznaczników jest właśnie otwartość: „Miasto życzliwe, czyli jakie? [...] To miasto, które zaprasza. Serdeczne, otwarte, dostępne, przenikalne”⁷⁴. Przypomnijmy, że mieszkańcy Starych Bronowic chcieliby, żeby Festiwal Otwartych Podwórek „był codziennie”, a nie tylko raz do roku. Słowa, które padają w konkluzji rozdziału *Festiwal Miasta narysowanego* – „Otwarte. / Wystarczy wejść i powiedzieć: / Dzień dobry!”⁷⁵ – odpowiadają idei „miasta życzliwego”, które powinno takie być każdego dnia. Aktywizacja poprzez sztukę, która jest treścią festiwalu pokazanego w *Otwartym*, to realizacja założeń „walki o ulice”, polityki Janette Sadik-Khan, czyli małych działań i kampanii społecznych, aby odzyskać miasto dla ludzi⁷⁶.

Najlepsze komiksy z Bronxu nie opowiadają o projekcie aktywizacji artystyczno-kulturowej, tak jak *Otwarte*, ale same w sobie są namacalnym efektem takiej aktywizacji. To:

nic innego, jak najciekawsze, najfajniejsze i najbardziej odlotowe historyjki obrazkowe z lubelskich Starych Bronowic. Skąd się tam wzięły, zapytacie? Otóż od niemal roku [2016 – przyp. J.J.] krótkie komiksy tworzone są przez uczestników warsztatów komiksowych, odbywających się co tydzień w Punkcie Kultury na ulicy Skibińskiej 21⁷⁷.

⁷⁴ D. Sim, *Miasto życzliwe. Jak kształtować miasto z troską o wszystkich*, op. cit., s. 25.

⁷⁵ D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 30.

⁷⁶ J. Sadik-Khan, S. Solomonow, *Walka o ulice. Jak odzyskać miasto dla ludzi*, przeł. W Mincer, Kraków 2017.

⁷⁷ D. Szcześniak, *Najlepsze komiksy z Bronxu!*, w: *Najlepsze komiksy z Bronxu*, Lublin 2017, s. 1.

Komiksy, które trafiły na karty tej publikacji mieszają codzienność twórców i twórczyń z ich wyobraźnią:

W niniejszej antologii powarsztatowej znalazło się miejsce zarówno dla utworów, w których nacisk położony jest na dobre wychowanie, ochronę środowiska i walkę z niegodziwością wszelaką, jak i na opowieści o Smerfach-kominiarzach, wampirach, księżniczkach i przedziwnie ponazywanych stworach. Dziecięca wyobraźnia, skrywana pod bezmiarem kresek porzucanych na planszy, jest niesamowita⁷⁸.

Przykładem takiej kreatywnej fuzji jest wspomniana wcześniej historia obrony Parku Bronowickiego przez superbohaterów powołanych do życia przez uczestniczkę warsztatów.

Podobnie jak *Najlepsze komiksy z Bronxu*, tak i *Historie osadzone* pokazują efekty projektu społecznego, a nie problematyzują założenia samego działania. W tym przypadku projekt był realizowany nie z dziećmi, a z osadzonymi w lubelskim Areszcie Śledczym przy ulicy Południowej 5. Porucznik Rafał Paczos we wstępie do albumu pisze:

choć niektórym z czytelników tego wydawnictwa powiązanie tworzenia komiksu z pracą resocjalizacyjną może wydać się karkołomne, to zapewniam Państwa, że takie zależności istnieją. Bardzo szeroko opisują to wybitni znawcy i badacze tego zjawiska, jakimi są J. Florczykiewicz, M. Konopczyński czy też L. Oytka. Piszą oni m.in. o tym, że kontakt ze sztuką i samo jej tworzenie wspomaga proces osiągnięcia wewnętrznej i zewnętrznej harmonii oraz w sposób społecznie akceptowany stwarza możliwość rozładowania nagromadzonych negatywnych emocji. Sztuka to też rozwój wrażliwości estetycznej. Pozwala stymulować zmysły i wyobraźnię, a jej tworzenie często wiąże się z nabywaniem bądź doskonaleniem umiejętności manualnych, uczy skupienia i cierpliwości, wskazuje alternatywne metody spędzania czasu wolnego i wiele, wiele więcej⁷⁹.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ R. Paczos, *Wstęp*, w: *Osadzeni z Aresztu Śledczego przy ul. Południowej 5 w Lublinie (scen. i rys.)*, *Historie osadzone. Antologia więziennych komiksów o Lublinie*, Lublin 2017, s. 1.

Warsztaty tworzenia komiksów były w tym przypadku połączone z obchodami 700-lecia Lublina, co przekładało się na wykłady o historii miasta dla osadzonych, którym projekt w pewnym sensie pozwalał na chwilę znów stać się częścią lokalnej społeczności. Z ich perspektywy jednocześnie stał się również rodzajem eskapizmu, ucieczki w światy wymyślane na podstawie legend (m.in. o powstaniu nazwy miasta i jego herbu, o cebularzu, o kamieniu nieszczęścia, o czarnej łapie, o powstaniu kościoła bernardynów, o powstaniu browaru Perła), historii lubelskich (o woźnym Janie Gilasie, o ucieczce z Majdanka) czy własnych doświadczeń i wspomnień. Ów eskapizm należy postrzegać w kategoriach opisanych przez Rocco Versaciego: nie jako rozciągnięty w czasie moment czystego hedonizmu, a jako chwilę zagłębienia się w światach wymyślonych⁸⁰, które w tym konkretnym przypadku pozwoliły wyrwać się na moment z trudnej codzienności aresztu.

KONKLUZJE

Translinearne czytanie pozwala odbiorcom tworzyć własne układy interpretacyjno-dopełniające. Zaproponowane przeze mnie odczytanie miasta z projektu lubelskiego zapewnia doświadczenie lektury, która przybliży nas do Lublina w tradycyjnej dla miast różnorodności. Łączy ona w sobie wątki codzienności i legend, przetwarzane w różnych formach: od dziennikarskiej rejestracji po artystyczną wyobraźnię. Lublin narysowany tworzą bohaterowie dawni i współcześni, prawdziwi i zmyśleni. Czasami zwiedzamy Lublin narysowany w fabułach od A do Z wymyślonych, czasami naszymi przewodnikami są lublinianie ze Starych Bronowic, innym razem osadzeni z zakładu karnego. Czasami autorzy-przewodnicy uciekają w twórcze działanie, czasami zaczarowują swoją codzienność fikcją z Lublinem związaną. My natomiast, jako czytelnicy-turyści, konsumujemy ten Lublin w formie komiksów.

Izabela Kotlarska w *O rozważaniach folklorystycznych nad komiksem* przywołuje taką oto myśl:

Andrzej Osęka na łamach „Kultury” pisał w 1975 roku: „Wyobrażenia komiksów pozostaje sensu stricto ludowa: łączy bez trudu humor i lirykę, w każdej

⁸⁰ R. Versaci, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, London–New York–New Delhi–Oxford–Sydney 2007.

chwili gotowa bez żadnych wahań kojarzyć wszystko ze wszystkim [...]. Mieszają się tu jak na jarmarku zabawki, dewocjonalia, rzeczy tandetne z fałszywego złota i piękne, zrobione z byle czego”⁸¹.

Translinearne czytanie *Miasta narysowanego* i „innych komiksów o Lublinie” rysuje przed nami takie właśnie miasto jako przestrzeń skojarzenia „wszystkiego ze wszystkim”. Miasto zostaje opowiedziane w mnogości elementów je tworzących, ale także w gatunkowej i estetycznej różnorodności. Takie właśnie miasto E.B. White porównywał do wiersza⁸². Natomiast Dominik Szcześniak, udzielający się przy wszystkich pozycjach z projektu lubelskiego, takie miasto narysował / zlecił narysować i opowiedział je nam sam lub we współpracy z innymi jego mieszkańcami. Wszystkich ich napędzało to poczucie przynależności, które David Sim uznaje za element „miast życzliwych”:

Poczucie przynależności manifestuje się w dumie z własnego miasta, poszczególnych miejsc i lokalnych bohaterów, obiektów publicznych, parków i promenad, sportowców i artystów. Lokalna miejska tożsamość jest często silniejsza i być może istotniejsza niż tożsamość narodowa, kulturowa czy etniczna. Niewykluczone, że jej włączający charakter stanowi jedną z najzdrowszych form tożsamości zbiorowej⁸³.

Być może komiksy z projektu lubelskiego nie są kompletnym przewodnikiem po Lublinie jako przestrzeni materialnego i niematerialnego dziedzictwa, ale z pewnością pokazują to, czym żyją jego mieszkańcy. „Inne komiksy o Lublinie” są faktycznie inne, bo czytane translinearnie w sposób inny opowiadają o codzienności i niecodzienności miasta.

⁸¹ I. Kotlarska, *O rozważaniach folklorystów nad komiksem w artykułach publikowanych na łamach „Literatury Ludowej”*, op. cit., s. 4.

⁸² E.B. White, *Here is New York*, New York 1999, s. 29.

⁸³ D. Sim, *Miasto życzliwe...*, op. cit., s. 34.

Bibliografia

- Birek Wojciech, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Centrala, Poznań 2014.
- Duda-Jastrzębska Agnieszka, Nazaruk-Napora Marta (scen.), Sularz Karolina (rys.), *Mapa sentymentalna Starych Bronowic*, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017.
- Frahm Ole, *Every Window Tells a Story: Remarks on the Urbanity of Early Comic Strips*, w: *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, ed. J. Ahrens, A. Meteling, Continuum, New York–London 2010.
- Gawrycki Marcin Florian, *Chrystus jada ccy. Latynoamerykańska sztuka kulinarna nie od kuchni*, Biblioteka Iberyjska, Warszawa 2014.
- Geertz Clifford, *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 2019, nr 2.
- Gitkiewicz Olga, *Nie zdążyć*, Wydawnictwo Dowody, Warszawa 2019.
- Groensteen Thierry, *The System of Comics*, transl. N. Nguyen, B. Beaty, University Press of Mississippi, Jackson 2009.
- Jankowski Jakub, *BDLP, czyli zamknięty obieg komiksowy. Rzecz o próbie promocji autorów PALOP w obiegu fanzinowym*, „Zeszyty Komiksowe” 2021, nr 32.
- Jankowski Jakub, *Exit through the emigracja, czyli Fotostory inne niż w „Bravo”*, „Zeszyty Komiksowe” 2019, nr 27.
- Kotlarska Izabela, *O rozważaniach folklorystów nad komiksem w artykułach publikowanych na łamach „Literatury Ludowej”*, „Zeszyty Komiksowe” 2020, nr 30.
- Napiórkowski Mateusz, *„Dziwne! Zaskakujące! Niesamowite!”*. *Legendy miejskie w formie komiksowej*, „Zeszyty Komiksowe” 2020, nr 30.
- Osadzeni z Aresztu Śledczego przy ul. Południowej 5 w Lublinie (scen. i rys.), *Historie osadzone. Antologia więziennych komiksów o Lublinie*, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017.
- Sadik-Khan Janette, Solomonow Seth, *Walka o ulice. Jak odzyskać miasto dla ludzi*, przeł. W. Mincer, Wysoki Zamek, Kraków 2017.
- Sim David, *Miasto życzliwe. Jak kształtować miasto z troską o wszystkich*, przeł. K. Dec, W. Mincer, Wysoki Zamek, Kraków 2020.
- Springer Filip, *Miasto archipelag. Polska mniejszych miast*, Karakter, Kraków 2016.
- Szcześniak Dominik (red.), *„Dzielnicówka”* 2017, nr 9–10, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017.
- Szcześniak Dominik (scen. i rys.), Babis Katarzyna, Trejnis Rafał, Rustecki Marcin, Stefaniec Wojciech, Grzeszkiewicz Daniel (rys.), *Miasto narysowane*, Timof Comics, Lublin 2017.
- Szcześniak Dominik (scen., rys. i zdj.), *Otwarte. Opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach*, Fundacja Teatr Realistyczny, Lublin 2017.
- Szcześniak Dominik (scen. i rys.), *Robaczki*, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2015.

- Uczestnicy i uczestniczki warsztatów komiksowych w Punkcie Kultury przy ul. Skibińskiej 21 w Lublinie (scen. i rys.), *Najlepsze komiksy z Bronxu*, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017
- Versaci Rocco, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, Bloomsbury Academic, London–New York–New Delhi–Oxford–Sydney 2007.
- White E.B., *Here is New York*, The Little Bookroom, New York 1999.

Źródła internetowe

- Jankowski Jakub, *Hej, Misiek! Mamy wywiad! Wywiad z Dominikiem Szcześniakiem* [i Michałem Szcześniakiem], Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Hej-Misiek-Mamy-wywiad-c27732> (dostęp 16.10.2022).
- Jankowski Jakub, *Nie deptajcie robaczków!*, Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Robaczki-c28394> (dostęp 16.10.2022).
- Jankowski Jakub, *Tata, a to dziecko powiedziało, że jego tata powiedział...*, Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Hej-Misiek-c27096> (dostęp 16.10.2022).
- Lubię Komiksy, *Pętla – #451 prezentacja i opinia*, Youtube, 8.10.2022, https://www.youtube.com/watch?v=Qy__T8BKAtc (dostęp 16.10.2022).
- Lublin – Miasto Inspiracji, <https://miastoinspiracji.lublin.eu/#programy-inspiracji> (dostęp 16.10.2022).
- Lublin112.pl, *Kradnie paczki, pieniądze i papierosy. Zobaczcie Kubę, super kawkę*, <https://www.lublin112.pl/wideo-kradnie-paczki-pieniadze-papierosy-zobaczcie-kube-super-kawke/> (dostęp 16.10.2022).
- Romanowska Elżbieta, *Cebularz*, Witryna Historyczna. Blog Dr Elżbiety Romanowskiej, 14.11.2018, <https://www.witrynahistoryczna.pl/kuchnia-historyczna/cebularz/> (dostęp 16.10.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1–2, 5, 7. Dominik Szcześniak (scen.), Katarzyna Babis, Rafał Trejnis, Marcin Rustecki, Wojciech Stefaniec, Daniel Grzeszkiewicz (rys.), *Miasto narysowane*, Timof Comics, Lublin 2017.
- Il. 3. Fot. Marta Tońska, archiwum autorki.
- Il. 4. Dominik Szcześniak (scen., rys. i fot.), *Otwarte. Opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach*, Fundacja Teatr Realistyczny, Lublin 2017.
- Il. 6. *Najlepsze komiksy z Bronxu*, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017, s. 15.
- Il. 8. Dominik Szcześniak (scen.), Grzegorz Pawlak (rys.), *Bronx Story: Naleśniki*, Poznański Festiwal Sztuki Komiksowej, Poznań 2022, s. 4.

Recount *The Drawn City* to Me: Towards a Translinear Exploration of Lublin

The aim of the exercise proposed in this article is to closely read five comic books about Lublin, looking for translinear connections between them. Thus discovered, the links should bring about a peculiar reading experience and reveal a multifaceted perception of Lublin. This “Drawn City” is a mix of folk tales, urban legends, historical facts, and everyday human existence. The proposed translinear reading brings all of these together, offering an insight into the true nature of the city and its residents.

Keywords: Lublin in comic books; translinear reading; reading experience; legend; everyday life

SAMOTNY SMAKOSZ ALBO KRÓTKI PRZEWODNIK PO KOMIKSOWYCH PRZEDSTAWIENIACH KONSUMPCJI

MICHAŁ TRACZYK

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
traczyk@amu.edu.pl
ORCID 0000-0003-4468-0055

Gdy pomyśli się o komiksowych przedstawieniach konsumpcji – tej jednej z najbardziej zwyczajnych czynności naszego życia – nietrudno uzmysłowić sobie, że jeśli w historiach obrazkowych pojawiają się sceny pokazujące bohaterów spożywających pokarmy, niemające w zamyśle autorskim przypisanych żadnych konkretnych funkcji, to ulatniają się błyskawicznie z pamięci. Poszukiwanie ich, ze względu na ich charakter, przysparza potem sporych trudności, choć – jak się w efekcie okazuje – nie są one aż tak rzadkie. Oczywiście zdarza się, że jedzenie staje się tematem przewodnim komiksu, centrum świata przedstawionego, że wokół niego osnuta jest historia i bohaterowie skupiają się na konsumpcji lub jej podporządkowują swoje działania. Każdorazowo jednak sposób artystycznego wykorzystania, przedstawienia tej czynności bądź różnych aspektów jej wykonywania, uzależniony jest od funkcji, jaką przyszło pełnić konsumpcji w danej opowieści, takich jak: podkreślenie cech bohaterów, dekonstrukcja powagi narracji, wprowadzenie elementów humorystycznych¹. A wszystko to rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: estetycznej (rozpiętej między realizmem a cartoonem) i egzystencjalnej (jedzenie jako jedna z najzwyklejszych codziennych czynności człowieka). Krótko mówiąc, niezależnie od tego, czy scena spożywania

¹ „Jedzenie nigdy nie jest bowiem semiotycznie obojętne, funkcjonuje zawsze jako element, który coś »komunikuje«. B. Skowronek, *Jedzenie jako tekst kultury. Zarys problemu*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, t. 12, <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/10048/AF114--19--Jedzenie-jako-tekst--Skowronek.pdf?sequence=1> (dostęp 30.09.2023).

pokarmów jest niezbędna w danym utworze, czy też jest na pierwszy rzut oka nieistotna, jej pojawienie się zawsze służy osiągnięciu konkretnego efektu.

Niniejszy artykuł ma charakter wstępnego przeglądu sposobów obrazowania i fabularnego wykorzystywania konsumpcji w komiksach, bo o ile kwestie jedzenia (pokarmu) oraz jego spożywania na polu szeroko rozumianej kultury i życia społecznego doczekały się rozbudowanej refleksji², o tyle w przypadku historii obrazkowych jak dotąd nie cieszyły się one zbyt dużym zainteresowaniem badaczy. Konstruując tytuł artykułu, sięgnąłem po figurę samotnego smakosza, zapożyczając ją od Jirō Taniguchiego i Masayuki Kusumiego, ponieważ zwraca ona uwagę na znaczący – moim zdaniem – charakter jednego z najistotniejszych elementów ludzkiej egzystencji (jedzenia), chociaż będącego udziałem ogółu, to jednak w każdym przypadku doświadczanego jednostkowo – wszak sam „samotny” bohater komiksu japońskich twórców, choć nie jada w towarzystwie innych, nie robi tego w całkowitym odosobnieniu, społecznym wyizolowaniu.

Czasem komiksowa konsumpcja – choć nie zawsze pokazana wprost – ma charakter sprawczy, decyduje o rozwoju akcji. Spożycie „diabelskich owoców” w serii *One Piece*³ (1997–, wyd. pol. 2010–) niemal jak w Biblii przynosi nieodwracalne konsekwencje. Adam i Ewa, kosztując jabłka z drzewa poznania dobra i zła⁴, zyskują prawdę o świecie („I otworzyły się oczy obojga”⁵), w wyniku czego zostają skazani na wygnanie i śmiertelne

² Można wspomnieć chociażby o książkach: *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie, kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów*, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2018; *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Łódź 2015; *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, red. K. Leńska-Bąk, Opole 2007; *Terytoria smaku. Studia z antropologii i socjologii jedzenia*, red. U. Jarecka i A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2014.

³ O. Eiichirō, *One Piece*, t. 1: *Romance dawn – przygoda na horyzoncie*, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2010.

⁴ Robert Crumb, znany z groteskowego przerysowywania rzeczywistości, rysując *Księgę Genesis*, „oszczędził” pierwszych ludzi, choć skorzystał z dobrodziejstw komiksowego języka – przedstawił ich gryzących owoce, czemu nie towarzyszą kojarzone z pracami amerykańskiego undergroundowca brzydkie, groteskowe grymasy, a jedynie rozpryskujące się krople, świadczące o soczystości jabłek.

⁵ R. Crumb, *Księga Genesis*, tekst oparto na przekł. I. Cylkowa, oprac. tekstu pol., tłumaczenie wstępu i komentarzy P. Piekarski, Kraków 2010, s. 19.

życie poza rajem⁶. Bohaterowie japońskiej serii, począwszy od pierwszego odcinka wprowadzającego głównego protagonistę Monkey’ a D. Luffy’ego (nieświadome początkowo, co zjadł i z czym się to wiąże), zyskują wyjątkowe, zróżnicowane i niezbywalne moce owoców, mające wpływ na ich ludzką kondycję (Monkey staje się dosłownie niepodatnym na zranienie człowiekiem-gumą) oraz dalsze życie.

Z kolei w *Chew* (2009–2017, Polska: 2014–2019) główny bohater Tony Chu jest cybopatą, co – jak głosi krótkie wyjaśnienie z pierwszego tomu – „znaczy, że gdy odgryzie kawałek jabłka, w głowie pojawi się świadomość tego, na jakim roślo drzewie, jakich pestycydów użyto, aby je opryskać i kiedy je zerwano”⁷. Oczywiście kęs czegokolwiek innego uruchamia każdorazowo odmienne doznania. Biorąc do ust (nie tylko) jakiś pokarm, bohater poznaje jego skład i historię powstania, co w zawodzie przez niego wykonywanym (jest policjantem) okazuje się niejednokrotnie kluczem do rozwiązania tajemnicy, a przynajmniej bardzo ułatwia dojście do prawdy.

W *Dorwać Jiro!* (2012, wyd. pol. 2014) Anthony’ego Bourdaina, Joela Rose’a i Langdona Fossa całe życie kręci się wokół jedzenia. W świecie zdominowanym przez konsumpcję rządzą szefowie kuchni konkurencyjnych wobec siebie restauracji, zorganizowanych jak gangi i jak one walczących o wpływy i terytoria, którzy swoje działania podbudowują odmiennymi filozofiami. Wszyscy gotowi zabijać dla jedzenia (choć nie z głodu), dostanie się do cenionego lokalu jest powodem do dumy albo zazdrości, a czasem nawet jest kwestią życia i śmierci. Gdy pojawia się tajemniczy, kierujący się surowym kodeksem mistrz sushi i pozbawia jednego z rządzących miastem szefów dostawcy kluczowej przyprawy, wybucha wojna. Oczywiście kulinarna. Wywracająca utrwalony porządek do góry nogami, ale i odsłaniająca zaskakujące prawdy o ludziach i ich zwyczajach⁸. Obraz kultury konsumpcyjnej został w tym komiksie posunięty do skrajności, jednak jest

⁶ Ibidem.

⁷ J. Layman (scen.), R. Guillory (rys.), *Chew*, t. 1. *Przysmak konesera*, przeł. R. Lipski, Warszawa 2014, nlb.

⁸ A. Bourdain, J. Rose (scen.), L. Foss (rys.), *Dorwać Jiro!*, przeł. R. Lipski, Warszawa 2014, nlb.

to przejawskrawienie zachowań kulturowych związanych z jedzeniem, które przyjmują czasem charakter stylu życia⁹.

Całe życie wokół jedzenia kręci się także w jednej z najpopularniejszych na świecie serii prasowych, co najlepiej oddaje tytuł jednego z tomików zbierających część pasków: *Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*¹⁰. Garfield jest otyłym, leniwym kotem, który obszar swoich zainteresowań zarysowuje już podczas swojej prezentacji, w pasku inicjującym serial. Podczas gdy jego właściciel Jon Arbuckle werbalizuje autorskie zamierzenia: „Our only thought is to entertain you” („Naszą jedyną myślą jest zapewnienie ci rozrywki”), Garfield podważa prawdziwość tego zdania – on myśli o czymś zupełnie innym: „Feed me” („Nakarm mnie”)¹¹ – jednocześnie w przewrotny sposób potwierdzając ją (próby zaspokojenia jego wiecznego głodu stanowią podstawę humoru w zdecydowanej większości odcinków). Odciągając myśli Garfielda od tego epicentrum kociego wszechświata (w stanie idealnym występującego pod postacią lazanii, ewentualnie – pizzy, koniecznie bez anchois) są w stanie tylko: sen (w duecie z lenistwem – to druga namiętność tytułowego kota) i złośliwe żarty, których ofiarami najczęściej padają Jon oraz nie najmądrzejszy psiak Oddie.

Na tym tle *Samotny smakosz* (1997, wyd. pol. 2014) jawi się wyjątkowo nieatrakcyjnie. Bohaterem dzieła japońskich twórców Jirō Taniguchiego i Masayuki Kusumiego jest bezimienny handlarz (można go nazwać eveyrmanem), w związku z obowiązkami podróżujący po całym kraju, a także – a może przede wszystkim – w różnych miejscach i o różnych porach odczuwający głód. Dość powiedzieć, że całość zaczyna się słowami: „No i zaczęło mi burczeć w brzuchu”¹². Sam komiks ma charakter przewodnika

⁹ Na temat sposobów, w jaki jedzenie może zdominować egzystencję zob. J.K. Wawrzyniak, *Jedzenie jako demonstrowanie poglądów. O diecie freeganów, w: Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Łódź 2015, s. 137–147.

¹⁰ J. Davis, *Garfield. Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*, przeł. R. Westerowski, Warszawa 2001.

¹¹ Zob. Unicomics, <http://images.ucomics.com/comics/ga/1978/ga780619.gif> (dostęp 1.04.2022).

¹² J. Taniguchi (rys.), M. Kusumi (scen.), *Samotny smakosz*, przeł. R. Bolałek, Warszawa 2014, s. 7.

kulinarne (odcinki podporządkowane są menu bohatera, każdy z nich poprzedzony jest opisem konsumowanej potrawy) i kulturowego (prezentuje tradycje i zwyczaje kulinarne różnych regionów Japonii). Bohater je najczęściej w miejscach publicznych (mniejsze lub większe bary i restauracje, pociąg, park, szpital), jednak robi to w pojedynkę, niemal (bo z kilkoma wyjątkami) niezauważenie, samotnie. Wyjątki to sytuacje niecodzienne – np. wejście do baru, w którym tacy ludzie jak on nie bywają (bohater wzbudza zatem zainteresowanie obsługi¹³), tudzież otworzenie ciepłej potrawy w pociągu (rozchodzący się po wagonie zapach prowokuje niewybredne komentarze współpasażerów, powodując tym samym dyskomfort u bohatera¹⁴). Fakt samotnego spożywania posiłków pośród ludzi w tym przypadku wynika wprost z sytuacji bohatera (podróżuje w pojedynkę), ale uwypukla jednocześnie kwestię oczywistą: jedzenie, choć jest praktyką powszechną, jest niezbędne do życia – jest doświadczeniem jednostkowym, realizowanym w sposób zindywidualizowany, uzależniony od żywieniowych nawyków, regionalnych zwyczajów, tradycji kulinarnych (czy szerzej: kulturowych), ale także zachowań – czy tych wyniesionych z domu, czy też tych nabytych w procesie społecznej socjalizacji, w tym wszelkich nakazów i zakazów oraz wynikających z nich uwarunkowań¹⁵.

Na to wszystko nakłada się fizyczny aspekt jedzenia. Jakby nie spojrzeć, czynność ta polega na wkładaniu różnych rzeczy do jednego z otworów

¹³ Ibidem, s. 13.

¹⁴ Ibidem, s. 61–62.

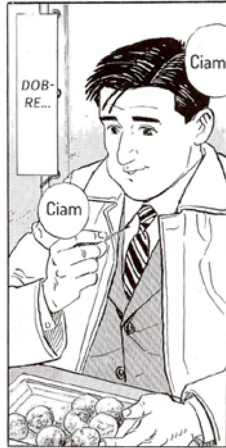
¹⁵ „Problem odżywiania się ludzi jest wielowymiarowy. Można go rozpatrywać w perspektywie historycznej określonych grup społecznych lub indywidualnego człowieka. Modele żywieniowe ludzi są zatem uwarunkowane wieloma czynnikami. Pośród nich ważne miejsce zajmuje określona sytuacja społeczno-ekonomiczna determinująca poziom życia ludzi w danym okresie, ich dostęp do odpowiednich surowców żywnościowych, techniczna umiejętność ich przetwarzania, poziom świadomości zdrowotnej odżywiania, tradycja, moda oraz indywidualne potrzeby i inne”. K. Zawadzki, *Jedzenie w okresie PRL i w stanie wojennym*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, op. cit., s. 65. „Style odżywiania w dorosłości zależą od sytuacji społecznej jednostki. Inaczej jedzą osoby, które mają rodzinę, inaczej osoby samotne, mieszkańcy wsi i miasta, pracujący i bezrobotni. [...] Jedzenie dzieli się na zwykłe codzienne i świąteczne uroczyste”. O. Czerniawska, *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna, od natury do kultury*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, op. cit., s. 17–18.

w ludzkim ciele, przez co zyskuje charakter doświadczenia intymnego, bardzo osobistego¹⁶. I choć takie dla niektórych pozostaje, większość z nas to ignoruje (jesteśmy do tego wychowywani) i przesuwa spożywanie pokarmów z płaszczyzny prywatnej do publicznej, zmieniając jedzenie z czynności jednostkowej w społeczną, a tym samym odzierając je z intymności, albo raczej ten aspekt maskując. Praktykowana grupowo, wspólnie, w domach oraz w miejscach publicznych, konsumpcja staje się czynnością przezroczystą. Mając świadomość tego, jak to wygląda, nie przyglądamy się, żeby nie dostrzec elementów, których można się wstydzić. I chodzi tu zarówno o to, w jaki sposób jemy (o indywidualną kulturę jedzenia oraz przeróżne wypadki w trakcie pochłaniania posiłków), jak i o mimikę towarzyszącą odczuwaniu smaków: od zachwyty, satysfakcji, poprzez całą gamę zaskoczeń i zdziwień, po obrzydzenie (il. 1–4).

Biorąc to pod uwagę, nie sposób nie zauważyć, że bohater *Samotnego smakosza* występuje w podwójnej roli. Z jednej strony, trafiając w różne miejsca i jedząc pośród ludzi, których nie spotyka na co dzień, obserwuje otoczenie, przygląda się innym (co, nie da się ukryć, jest również realizacją założeń autorskich – Kusumi i Taniguchi opowiadają w ten sposób o zwyczajach kulinarnych Japończyków). Wynika to po części z konieczności dostosowania się do zasad obowiązujących w poszczególnych miejscach (jak choćby sposób zamawiania), po części powodowane jest zwykłą ciekawością, wynikającą wprost z osamotnienia bohatera (czekając na posiłek, analizuje to, co go otacza, ale konsumując – skupia się już całkowicie, a przynajmniej próbuje, na potrawach). Z drugiej strony – korzysta z danej mu samotności¹⁷

¹⁶ Charakter intymny spożywania pokarmów potwierdzają również sceny karmienia, zawsze oparte na jakiejś formie zażyłości, wymagającej zaufania i często implikującej element erotyczny (przyjaciele lub kochankowie), bądź zależności, opartej najczęściej na niesamodzielności, braku możliwości wyrażenia oporu, niezgody albo pogodzeniu z losem (dzieci, osoby niepełnosprawne, seniorzy).

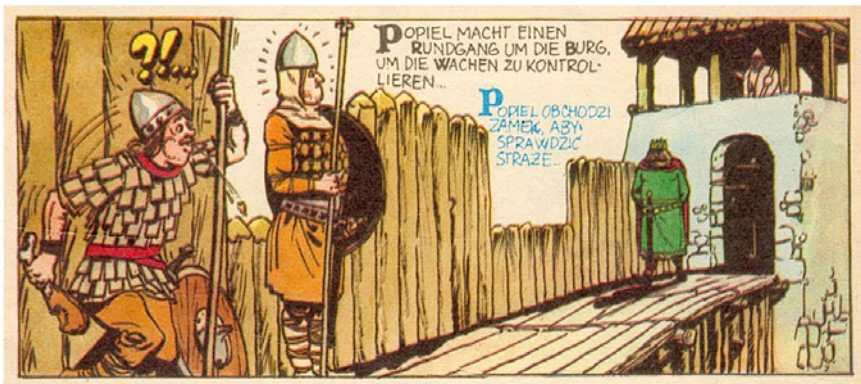
¹⁷ Ze względu na charakter komiksu i rolę, jaką przypisali bohaterowi autorzy, wydaje mi się, że można go wpisać w zjawisko nazywane *foodism*, polegające na szukaniu przez „nowych smakoszy” – często właśnie w pojedynkę – różnych doznań kulinarnych. Jedzenie w ich przypadku „podobne jest do kontemplacji sztuki”, „stałe towarzyszy [mu – dop. M.T.] namysł”. D. Zagrodzka, *Kim jest foodie? – próba wstępnej charakterystyki zjawiska foodismu*, w: *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie*,



Il. 1-2. Kadry z komiksu *Samotny smakosz*



Il. 3. Kadry z komiksu *Garfield Annual 1991*



Il. 4. Kadr z komiksu *Opowieść o Popielu i myszach*

i jest ewidentnie skonfundowany, gdy trafia pomiędzy ludzi naruszających jego przestrzeń prywatną poprzez okazywanie nadmiernego zainteresowania jego osobą¹⁸ lub przeszkadzanie mu w jedzeniu (jak uczynił to wrzaskliwy i agresywny szef kuchni w jednym z barów¹⁹).

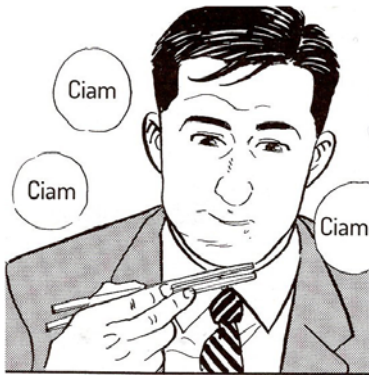
Przywoływane sceny uzmysławiają, że jedzenie – zwłaszcza w miejscach publicznych – nie odbywa się w ciszy. Wynika stąd, że są one możliwe wyłącznie w historiach skupionych na konsumpcji lub takich, w których ma ona przypisaną jakąś funkcję. Jednak obrazy jedzenia w komiksach są często nieme²⁰ – sytuacje, którym towarzyszą w życiu codziennym dodatkowe efekty (podkreślające jeszcze ich intymny charakter) – odgłosy gryzienia, żucia, przełykania (w *Samotnym smakoszu* symbolizowane wszechobecnymi „ciam, ciam” – zob. il. 5–6; chociaż bardziej powszechną reprezentacją tego typu odgłosów jest onomatopeja „buerk” oddająca dźwięk towarzyszący uwalnianiu powietrza połkniętego podczas posiłku, wieńcząca najczęściej obżarstwo bądź spożywanie alkoholu), wzmagane jeszcze przez stukanie zastawy stołowej i gwar rozmów, stanowią nierzadko tło sytuacji komunikacyjnych. Bohaterowie komiksów spotykają się przy stole (w domu, barze, restauracji), choć równie dobrze mogliby spotkać się w innym miejscu, niezwiązanym z jedzeniem. Autorzy wybierają lokale gastronomiczne (bądź domowe kuchnie i salony), bo te wpisane są w codzienną egzystencję, zakorzeniają w niej opowiadaną historię. Na przykład w komiksie *Invincible* (2003–2018, wyd. pol. 2018–2022) do spotkań członków rodziny superbohaterów dochodzi właśnie podczas wspólnych posiłków, które są momentami powrotu do zwyczajności po dniach wypełnionych ekstraordynaryjnymi powinnościami – bohaterowie rozmawiają podczas nich o swoich sprawach jak „normalna” rodzina:

kulturze, symbolicie na przestrzeni dziejów, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2018, s. 357.

¹⁸ J. Taniguchi, M. Kusumi, op. cit., s. 71–74.

¹⁹ Ibidem, s. 121–124.

²⁰ Oczywiście nieme w ramach świata przedstawionego. Komiks sam w sobie, ze względu na swoją specyfikę, nie dystrybuuje dźwięków, choć twórcy poszukują dla nich różnych ekwiwalentów zarówno graficznych, jak i słownych.



Il. 5–6. Z lewej: kadr z komiksu *Samotny smakosz*, z prawej: kadr z komiksu: *Garfield. Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*

- Poradziłeś sobie ze smokiem?
- Gdy już się dowiedziałem, kto go kontroluje, poszło z górki. Ale wcześniej musiałem się nagimnastykować, żeby nie pozabijał cywilów. [...]
- Mark, a jak tobie minął dzień?
- W porządku. Chyba mam już supermoce.
- Fajnie. Podasz mi ziemniaki²¹.

Zdarza się, że sceneria, w tym podany posiłek, podkreśla wyjątkowość rozgrywającej się sceny, jednocześnie eksponując reakcje bohaterów biorących w niej udział. Gdy w *All-Star Superman* (2005–2008, wyd. pol. 2012) Granta Morrisona i Franka Quitely’ego tytułowy bohater postanawia wyznać Lois Lane prawdę o swojej tożsamości („Clark Kent i Superman to jedna i ta sama osoba”²²), czyni to w swojej tajnej bazie, na pokładzie statku jako żywo przypominającego *Titanica*, przy stole zastawionym kąpią kolacji z tego transatlantyku („Zdobylem składniki i sam wszystko ugotowałem”²³). Jednak fakt ten nie na wiele się zdaje, rozmówczyni nie dostrzegają niczego poza dziwnym zachowaniem herosa oraz własną krzywdą („Jeśli Clark Kent

²¹ R. Kirkman (scen.), C. Walker, R. Ottley (rys.), B. Crabtree (kolor.), *Invincible*, t. 1, przeł. A. Cieślak, Warszawa 2018, s. 14–15.

²² G. Morrison, F. Quitelly, *All-Star Superman*, przeł. M. Zdrojewski, Warszawa 2012, nlb.

²³ Ibidem.

jest Supermanem albo na odwrót, wszystko jedno... jeśli to był »podstęp«... to znaczy, że okłamywałeś mnie od lat²⁴). Nic nie jest w stanie przebić niezwykłością tego, co usłyszała, nawet na moment odwrócić jej uwagi. Mając przed sobą niecodzienny posiłek, Lois Lane tylko bawi się widelcem, zupełnie niezainteresowana jedzeniem.

Kiedy heros z *Superman. Amerykański obcy* (2015–2016, wyd. pol. 2020), przepytywany przez rodziców na okoliczność nowych, superbohaterskich aktywności („Tak, tato. Wciąż jem lunch!”²⁵), postanawia przekąsić coś pomiędzy obowiązkami, nie pcha kanapki do ust, jedynie brudzi ubranie jej wyciekającą zawartością („Zdecydowanie za dużo cebuli. Prosiłem o dodatkową porcję, ale dostałem jej za dużo”²⁶), by w końcu na jednym z dachów zastygnać nad kubelkiem z azjatycką potrawą i zadumany wzrokiem utkwionym w oddali. I tak dzieje się częściej – w scenach indywidualnych i zbiorowych przedstawiani ludzie uchwytywani są w ruchu, w chwili podnoszenia sztuców, niesienia pokarmu do ust.

Mamy w powyższej sytuacji do czynienia z estetyzowaniem polegającym na czyszczeniu przedstawień z rzeczy rozprasających uwagę czytelnika, odwracających ją od tego, co istotne, od akcji, od dialogu. Jedzenie w ustach bohatera wprowadza elementy karykaturalne, groteskowe, wykrzywia oblicza, zmienia wygląd, który znamy (ludzie przestają wyglądać tak, jak jesteśmy do tego przyzwyczajeni). Jednocześnie takie przedstawienia nie tylko wpływają na przekaz (wzmacniają go bądź dekonstruują), ale i pozwalają autorom dołożyć (przemycić?) dodatkowe znaczenia. Tak dzieje się chociażby w przypadku Omni-Mana z komiksu *Invincible*, gdy (w przywoływanej już przeze mnie scenie) opowiada żonie o walce ze smokiem. Policzki wypełnione jedzeniem jak u chomika kontrują znaczenie wypowiedzianych słów, odbierają powagę omawianej sytuacji, rozbrojonej do końca finalną kwestią, sprowadzającą obu herosów (kobieta jest „zwykła”, nie ma żadnych mocy) na ziemię.

W *Fun Home* (2006, wyd. pol. 2009) dla odmiany Alison Bechdel, snując swoją opowieść na temat rodzącej się w niej świadomości seksualnej, zwraca

²⁴ Ibidem.

²⁵ M. Landis (scen.), J. Lee, Jock, F. Manapul, J. Jones, N. Dragotta, T.L. Edwards, J. Case, *Superman. Amerykański obcy*, przeł. T. Sidorkiewicz, Warszawa 2020, nlb.

²⁶ Ibidem.

uwagę na czwarty tom *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, zatytułowany w oryginale *Sodome et Gomorrhe* (*Sodoma i Gomora*) (w znanym bohaterce angielskim przekładzie został – jak to ujmuje – „cnotliwie przetłumaczony na *Cities of the Plain*”²⁷, czyli *Miasta równiny*). Uwadze tej, przywołującej kontekst miast biblijnych zniszczonych przez Boga, a w potocznym obiegu – symboli zepsucia i moralnej rozpusty, towarzyszy kadr, w którym Alison ze swoim ojcem siedzą z ustami wypchanymi chrupkami (mimo pełnej buzi ojciec sięga ręką do paczki) i rozmawiają o francuskich mankietach²⁸. Na marginesie głównego wątku dostajemy więc obraz folgowania zachciankom, łakomstwa i marnotrawienia czasu na zbytki (il. 7).

Z kolei tajemniczy pielgrzymi odwiedzający niespodziewanie zabawę zorganizowaną z okazji postrzyżyn syna tytułowego bohatera z opowieści *O Piaście Kołodzieju*, okryci skrywającymi twarze kapturami, nie zdejmują ich nawet do jedzenia. Podczas gdy zaproszeni przez gościnnego gospodarza do stołu kosztują mięsa, ich oblicza spowija cień pozwalający czytelnikowi, co prawda, dostrzec, co robią, jednak bez odkrywania szczegółów mogących pozbawić ich aury tajemniczości (il. 8). Również w tym momencie autorzy komiksu nie zdradzają niczego, co pomogłoby poznać tożsamość przybyszów (jedynym sygnałem sugerującym, że mamy do czynienia z chrześcijanami przemierzającymi pogański kraj, są krzyże widoczne na habitach tylko i wyłącznie w pierwszym kadrze, w którym wędrowcy się pojawiają). Scena ta wpisana jest konsekwentnie w cały wątek (zakończony nagłym zniknięciem gości), jak się okazuje, z perspektywy przebiegu akcji niezwykle istotny dla dalszych losów Piasta i jego rodziny²⁹.

Alan Moore i Dave Gibbons decydują się na pokazanie jedzącego Rorschacha po to, by podkreślić jego odrażający charakter. Ten brutalny i chamski członek Strażników, gdy nachodzi czy to starego wroga – gangstera Molocha (il. 9) – czy jednego z towarzyszy z nieaktywnej już drużyny – Nocnego Puchacza (il. 10) – częstuje się bez pytania i zaproszenia tym, co akurat znajdzie (raz jest to surowe jajko, innym razem fasolka z puszki). Konsumowany przez niego produkt ścieka mu po wykrzywionej

²⁷ A. Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. W. Szot, S. Buła, Warszawa 2010, s. 116.

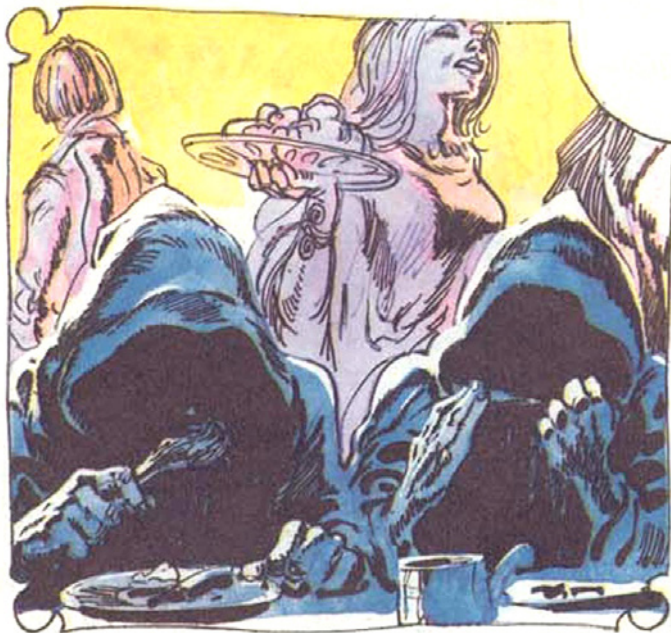
²⁸ Ibidem, s. 116–117.

²⁹ B. Seidler (scen.), G. Rosiński (rys.), *O Piaście Kołodzieju*, Warszawa 1988, nlb.

OJCIEC POSIADAŁ WYDANIE PROUSTA, W KTÓRYM CZWARTY TOM ZOSTAŁ CNOTLIWIE PRZETŁUMACZONY NA CITIES OF THE PLAIN, Z FRANCUSKIEGO SODOME ET GOMORRHE.



Il. 7. Kadr z komiksu *Fun Home*. Tragikomiks rodzinny



Il. 8. Kadr z komiksu *O Piśmie Kołodzieju*



Il. 9–10. Kadry z komiksu *Strażnicy*

niemiłym grymasem brodzie, co zwłaszcza w przypadku wizyty u Molocha dopełnia obrazu bezwzględnego mściciela (Rorschach nie ma litości dla emerytowanego przestępcy i brutalnie go przesłuchuje, nie licząc się z jego stanem zdrowia – gangster ma zaawansowanego raka)³⁰. Jakże inaczej z kolei w drugim tomie serii o gwiazdnym dziecku wygląda Thorgal – wyrwawszy dużo mniejszej od siebie kobiecie królika pieczonego nad ogniskiem, odrywa zębami kawał mięsa, który zwisa mu z kącika ust – bohater ma być w tej scenie czystą emanacją głodu³¹ (il. 11).

³⁰ A. Moore (scen.), D. Gibbons (rys.), *Strażnicy*, przeł. J. Drewnowski, Warszawa 2008, s. 15, 145.

³¹ J. Van Hamme (scen.), G. Rosiński (rys.), *Thorgal*, t. 2. *Wyspa lodowych mórz*, przeł. W. Birek, Warszawa 2014, s. 28. „Jedzenie jest związane z silnymi emocjami dodatnimi, jak uczucie sytości, zadowolenia, satysfakcji, ale i z ujemnymi, z których najtragiczniejsze jest uczucie głodu, a któremu towarzyszą niepowtarzalne i jednostkowe przeżycia, u każdego człowieka inne”. K. Kierkuś-Iwanicka, *Jedzenie w czasie wojny i okupacji w latach 1939–1945*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, op. cit., s. 61.



Il. 11. Kadr z komiksu *Thorgal*

Podobny efekt, co autorzy *Strażników*, osiągają twórcy *Przygód Asteriksa* ilustrujący w tomie *Asteriks u Helwetów* biesiadę Rzymian organizowaną przez jednego z urzędników („Na Jowisza, szlachetny Mawirusie, twoje orgie są cudownie dekadentkie”³²). Tępe i znudzone oblicza, wysmarowane, podobnie jak dłonie („Też coś! Dlaczego nie ma naczyń do płukania palców?”³³), winem i sosami (il. 12), rozjaśniają się wyłącznie na wieść o nowych, wykwintnych potrawach („flaki z dzika smażone w łożu z byka, z miodem”; „niedźwiedzia kiszka i faszzerowane szyje żyraf”) lub – już w innej cesarskiej prowincji – o ekstrawaganckich zabawach, oczywiście z jedzeniem w roli głównej („Kto straci swój kawałek chleba w roztopionym serze, daje fant! Za pierwszy fant – pięć kijów. Za drugi – dwadzieścia batów, za trzeci – będzie wrzucony do jeziora z ciężarem przywiązany do nóg”³⁴). Jest to zabieg, który w sposób charakterystyczny dla komiksów kierowanych do młodszego czytelnika, służy przedstawianiu – wyrazistemu i polaryzującemu wykreowany świat (na przeciwnym biegunie opowieści Goscinnego

³² R. Gosciny (scen.), A. Uderzo (rys.), *Asteriks u Helwetów*, przeł. J. Sztuczyńska, Warszawa 1994, s. 7.

³³ Ibidem, s. 7.

³⁴ Ibidem, s. 19.



Il. 12. Kadr z komiksu *Asteriks u Helwetów*

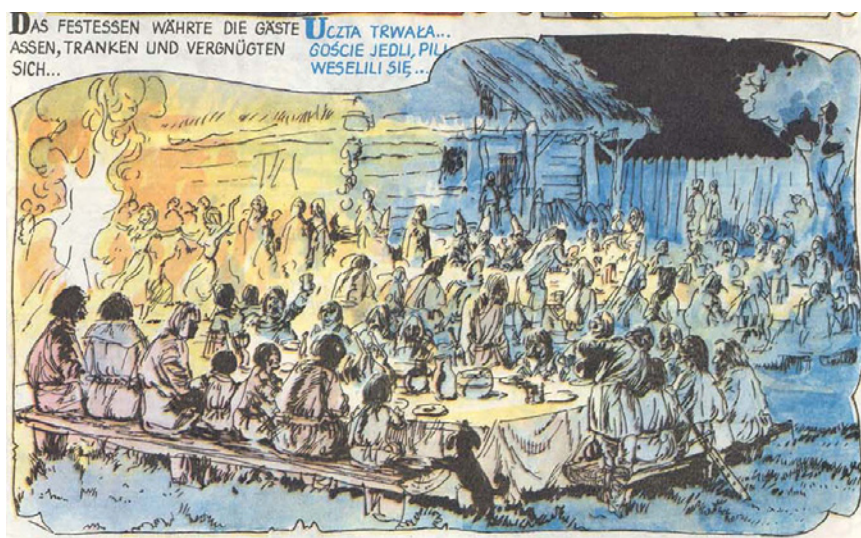
i Uderzo znajdują się oczywiście Galowie) – bohaterów. Asteriks i Obeliks (zwłaszcza ten drugi) pożerają dziki, jednego za drugim, jednak sama konsumpcja oraz pozostałości po niej (bielutkie, wyczyszczone z mięsa kości) nie pozostawiają najmniejszej skazy na ich wizerunku.

Tak samo jest z galijskimi ucztami: każda część serii kończy się biesiadą z udziałem wszystkich mieszkańców osady (z wyłączeniem Kakofoniksa, któremu każdorazowo pobratymcy brutalnie uniemożliwiają „umilanie” wieczoru śpiewami) – są to radosne, przyjacielskie, ukazywane z oddali święta (il. 13), nieprzypominające rozpasanych uczt rzymskich zarezerwowanych dla głupich i odrażających oficjeli. Jest to zresztą motyw powracający także w innych komiksach (choć nie zawsze w postaci sceny zamykającej opowieść) – w *O Piaście Kołodzieju* widok „grzecznej”, wiejskiej biesiady (ujętej w podobny sposób jak w *Przygodach Asteriksa*, z oddalenia) stanowi finał obrazowania części pierwszej (postrzyżyn; zob. il. 14), podczas gdy w *Opowieści o Popielu i myszach* otrzymujemy widok na (będącą w gruncie rzeczy początkiem Popielowych problemów) sutą ucztę łasych na władzę stryjów rzekomo chorego króla, obżerających się i pijących bez umiaru³⁵ (il. 15).

³⁵ B. Seidler (scen.), G. Rosiński (rys.), *Opowieść o Popielu i myszach*, Warszawa 1980, nlb.



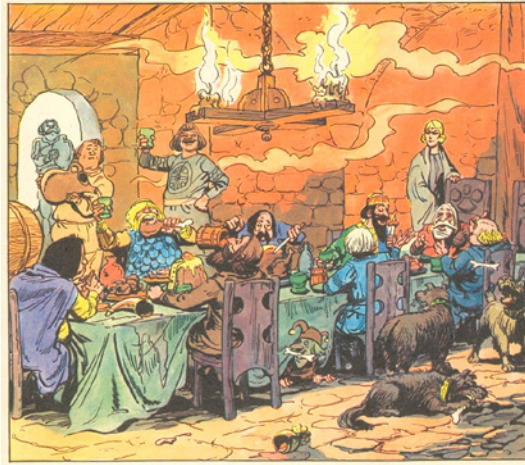
Il. 13. Kadr z komiksu Asteriks u Helwetów



Il. 14. Kadr z komiksu O Piśmie Kołodzieju

Formę zakończenia (choć tylko jednego z głównych wątków³⁶) ma natomiast scena wspólnego posiłku dwojga wrogich szefów kuchni (Rose i Boba) z *Dorwać Jiro!*, których połączył los uciekinierów. W „filmowej” scenie, pokazani od tyłu, siedzą przytuleni do siebie (i jedzą – choć tego domyślamy się po zakupie dokonanym chwilę wcześniej) na tle zachodzącego słońca, z jednej strony – symbolizującego zmierzch ich rządów, upadek stworzonego przez nich świata, z drugiej – przywołującego na myśl sceny miłosne (Rose i Bob znają się, a nawet darzą sympatią), a zatem zapowiadającego nowe otwarcie³⁷ (il. 16).

Wyrazistość zastosowanych środków zależy oczywiście od stylu, w którym powstał dany komiks – im bliżej rysunkom do realizmu, tym mniej jedzenia w ustach bohaterów i tym mocniejszy wydzźwięk mają przedstawiane sceny (choćby kadry z Rorschachem – utrzymane jednak w stylistyce całej opowieści). Każde odstępstwo od normy, każde zniekształcenie realistycznego obrazu mogłoby roz-

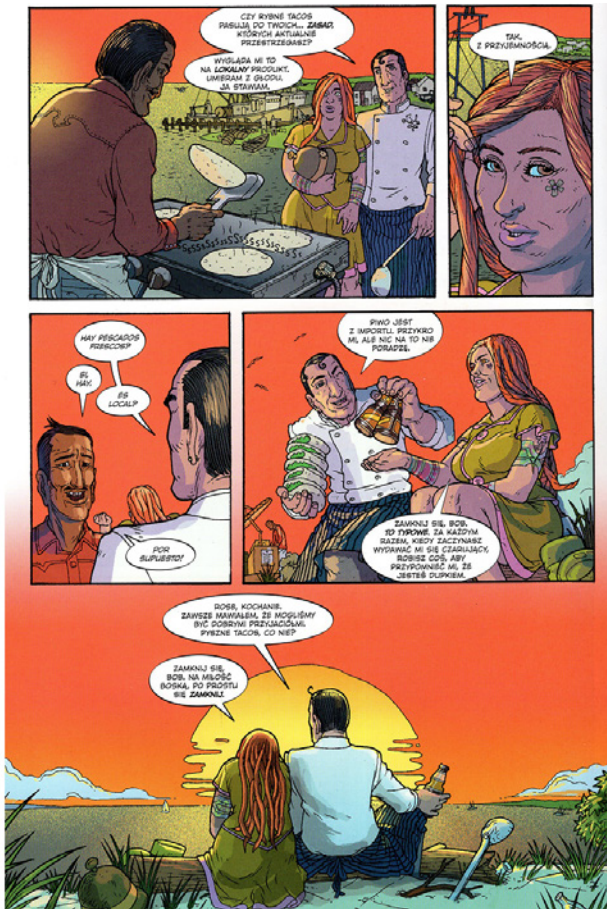


Il. 15. Kadr z komiksu *Opowieść o Popielu i myszach*

bić jedność przekazu, ponieważ od razu rzucałoby się w oczy i odwracałoby uwagę czytelnika od tego, co w danym momencie jest istotne. I odwrotnie: im rysunki bardziej oscylują w kierunku cartoonu, im mniej w nich realizmu, tym częstsze – bo naturalne w swoim przerysowaniu – są oblicza

³⁶ Drugi, ukazujący los bohatera tytułowego, jest klasyczną kłamrą. Powtarza w niemal identyczny sposób scenę otwierającą opowieść, dając czytelnikom do zrozumienia, że świat wrócił na właściwe tory, ale w tym konkretnym świecie może oznaczać to tylko kłopoty.

³⁷ A. Bourdain, J. Rose, L. Foss, op. cit.



Il. 16. Kadry z komiksu *Dorwać Jiro!*

znieskształcone przez proces konsumpcji, stanowią bowiem przede wszystkim kolejny (i jeden z wielu) pretekst do konstruowania żartów sytuacyjnych.

Jednak dominującym czynnikiem, decydującym ostatecznie o sposobie zobrazowania scen konsumpcji, pozostaje funkcja nadana jedzeniu przez autorów. To właśnie ona sprawia, że gdy w większości przypadków ukazanie jedzących bohaterów wymaga od twórców sporej rozwagi oraz precyzji w stosowaniu wizualnych środków (najmniejszy błąd może zniweczyć

artystyczne założenia), *Samotny Smakosz*, zaproszony przez Kusumiego i Taniguchiego do roli przewodnika po kulinarnej codzienności Kraju Wiśni, może, usłyszawszy inicjacyjne: „Przepraszam, że pan czekał”, oddać się bez skrępowania praktyce wypełniania ust mniej lub bardziej udatnie dobranymi przysmakami, deformującymi jego twarz w długich sekwencjach gryzów, przeżuć i połknąć, by po wszystkim, najedzony (żeby nie powiedzieć spełniony) mógł zapalić papierosa i zadumać się nad jakimś aspektem ludzkiej egzystencji. Albo się zdrzemnąć.

Bibliografia

- Bechdel Alison, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. W. Szot, S. Buła, Timof i cisi współnicy, Warszawa 2010.
- Bourdain Anthony, Rose Joel (scen.), Foss Langdon (rys.), *Dorwać Jiro!*, przeł. R. Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2014.
- Crumb Robert, *Księga Genesis*, tekst oparto na przekł. I. Cylkowa, oprac. tekstu pol., tłum. wstępu i komentarzy P. Piekarski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Czerniawska Olga, *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna, od natury do kultury*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
- Davis Jim, *Garfield Annual 1991*, Ravette Books, Horsham 1990.
- Davis Jim, *Garfield. Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*, przeł. R. Westerowski, Egmont, Warszawa 2001.
- Domański Henryk, Karpiński Zbigniew, Przybysz Dariusz, Straczk Justyna, *Wzory jedzenia a struktura społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2015.
- Eiichirō Oda, *One Piece*, t. 1: *Romance dawn – przygoda na horyzoncie*, przeł. P. Dybała, J.P. Fantastica, Mierzyn 2010.
- Gosciny René (scen.), Uderzo Albert (rys.), *Asteriks u Helwetów*, przeł. J. Sztuczyńska, Egmont, Warszawa 1994.
- Jarecka Urszula, Wieczorkiewicz Anna (red.), *Terytoria smaku. Studia z antropologii i socjologii jedzenia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2014.
- Kierkuś-Iwanicka Krystyna, *Jedzenie w czasie wojny i okupacji w latach 1939-1945*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
- Kirkman Robert (scen.), Walker Cory, Ottley Ryan (rys.), Crabtree Bill (kolor.), *Invincible*, t. 1, przeł. A. Cieślak, Egmont, Warszawa 2018.
- Landis Max (scen.), Lee Jae, Jock, Manapul Francis, Jones Joëlle, Dragotta Nick, Edwards Tommy Lee, Case Jonathan (rys.), *Superman. Amerykański obcy*, przeł. T. Sidorkiewicz, Egmont, Warszawa 2020.

- Layman John (scen.), Guillory Rob (rys.), *Chew*, t. 1: *Przysmak konesera*, przeł. R. Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2014.
- Łeńska-Bąk Katarzyna (red.), *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Moore Alan (scen.), Gibbons Dave (rys.), *Strażnicy*, przeł. J. Drewnowski, Egmont, Warszawa 2008.
- Morrison Grant (scen.), Quitelly Frank (rys.), *All-Star Superman*, przeł. M. Zdrojewski, Mucha Comics, Warszawa 2012.
- Seidler Barbara (scen.), Rosiński Grzegorz (rys.), *O Piaście Kołodzieju*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1988.
- Seidler Barbara (scen.), Rosiński Grzegorz (rys.), *Opowieść o Popielu i myszach*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1980.
- Taniguchi Jirō (rys.), Kusumi Masayuki (scen.), *Samotny smakosz*, przeł. R. Bolałek, Hanami, Warszawa 2004.
- Van Hamme Jean (scen.), Rosiński Grzegorz (rys.), *Thorgal*, t. 2: *Wyspa lodowych mórz*, przeł. W. Birek, Hachette Polska, Warszawa 2014.
- Wawrzyniak Joanna K., *Jedzenie jako demonstrowanie poglądów. O diecie freeganów*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
- Zagrodzka Dominika, *Kim jest foodie? – próba wstępnej charakterystyki zjawiska foodizmu*, w: *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie, kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów*, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2018.
- Zawadzki Kazimierz, *Jedzenie w okresie PRL i w stanie wojennym*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
- Żychlińska Justyna, Głowacka-Penczyńska Anetta (red.), *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie, kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2018.

Źródła internetowe

- Skowronek Bogusław, *Jedzenie jako tekst kultury. Zarys problemu*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, t. 12, <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/10048/AF114--19--Jedzenie-jako-tekst--Skowronek.pdf?sequence=1> (dostęp 30.09.2023).
- Unicomics, <http://images.ucomics.com/comics/ga/1978/ga780619.gif> (dostęp 1.04.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1, 2, 5. Jirō Taniguchi, Masayuki Kusumi, *Samotny smakosz*, przeł. R. Bolałek, Hanami, Warszawa 2004, s. 112, 74, 19.
- Il. 3. Jim Davis, *Garfield Annual 1991*, Ravette Books, Horsham 1990, s. 27.
- Il. 4. Barbara Seidler, Grzegorz Rosiński, *Opowieść o Popielu i myszach*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1980, nlb.
- Il. 6. Jim Davis, *Garfield. Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*, przeł. R. Westerowski, Egmont, Warszawa 2001, nlb.
- Il. 7. Alison Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. W. Szot, S. Buła, Timof i cisi współpracownicy, Abiekt.pl, Warszawa 2010, s. 116.
- Il. 8. Barbara Seidler, Grzegorz Rosiński, *O Piaście Kołodziejcu*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1988, nlb.
- Il. 9–10. Alan Moore, Dave Gibbons, *Strażnicy*, przeł. J. Drewnowski, Egmont, Warszawa 2008, s. 145, 15.
- Il. 11. Jean Van Hamme, Grzegorz Rosiński, *Thorgal*, t. 2: *Wyspa lodowych mórz*, przeł. W. Birek, Hachette Polska, Warszawa 2014, s. 28.
- Il. 12–13. René Goscinny, Albert Uderzo, *Asteriks u Helwetów*, przeł. J. Sztuczyńska, Egmont, Warszawa 1994, s. 7, 48.
- Il. 14. Barbara Seidler, Grzegorz Rosiński, *O Piaście Kołodziejcu*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1988, nlb.
- Il. 15. Barbara Seidler, Grzegorz Rosiński, *Opowieść o Popielu i myszach*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1980, nlb.
- Il. 16. Anthony Bourdain, Joel Rose, Langdon Foss, *Dorwać Jiro!*, przeł. R. Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2014, nlb.

The Solitary Gourmet, or a Short Guide to Comics Depictions of Food Consumption

Depictions of food consumption in comic books are quite numerous but they rarely stick in the minds of readers, especially when they serve as the background for the unfolding story. If the authors, however, decide to depict food, they do so in large part to achieve a few specific purposes: emphasize the characteristics of the characters, deconstruct the seriousness of the narrative, and introduce humorous elements. All of this takes place on two levels: aesthetic (from realistic to cartoonish) and existential (eating is one of the most ordinary day-to-day activities). The article aims to show the various possibilities of using representations of food consumption and discuss their meaning using selected examples.

Keywords: comics; consumption; food in comics; everyday life in comics

ZWYCZAJNI NIEZWYCZAJNI. CODZIENNOŚĆ SUPERBOHATERÓW W KOMIKSACH SPOD ZNAKU ULTIMATE MARVEL

MICHAŁ WOLSKI

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław
michal.wolski@uwr.edu.pl
ORCID 0000-0003-1563-8878

WPROWADZENIE

Kategorię codzienności w kontekście komiksu superbohaterskiego można rozumieć na dwa sposoby.

Pierwszy wynika najczęściej z krytycznego podejścia twórców do samej konwencji superbohaterskiej i zaszytych w niej (zdawałoby się – inherentnie) ograniczeń strukturalno-narracyjnych, które najczęściej sprowadzają się do szeregu hiperbolizacji formalnych przy jednoczesnym uproszczeniu rozwiązań fabularnych. Inaczej mówiąc, komiks superbohaterski operuje szeroką gamą środków narracyjnych wymagających nieraz daleko idącego zawieszenia niewiary¹. Dotyczyć to może zarówno najbardziej elementarnych kategorii, jak np. specyfika kostiumów poszczególnych postaci, jawnie sprzeniewierzająca się jakiegokolwiek mimetyczności w jej arystotelesowskim rozumieniu², jak i bardziej złożonych czy wręcz zawoalowanych struktur fabularnych swobodnie traktujących wszelkie zasady prawdopodobieństwa³.

¹ Rozumianego klasycznie za Samuelem L. Coleridge'em. Zob. K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 26.

² W tym sensie, który Paul Ricoeur zdefiniował jako trzeci rodzaj mimesis, czyli operacji zmierzającej „w kierunku *praxis*, sfery nie tylko pozatekstowej, lecz także pozajęzykowej i pozanarracyjnej”. Ibidem, s. 46.

³ W takich sytuacjach na pierwszy plan wysuwa się tradycyjnie rozumiana przyczynowość, funkcjonująca na ściśle określonych zasadach danego świata przedstawionego

Bardziej świadome tych ograniczeń narracje, takie jak *Strażnicy* Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa (1984) czy *Chłopaki* Gartha Ennisa i Daricka Robertsona (2006), prowadzą najczęściej tę konwencję w kierunku dekonstrukcji opartej właśnie na zderzeniu jej z codziennością, rozumianą w kategoriach historycznych i społecznych, co sprowadza się do dookreślenia samej konwencji w oparciu o wątki obecne w świecie rzeczywistym. Rezultatem jest superbohaterski świat przedstawiony będący czymś w rodzaju alternatywnej wersji historii, w której superbohaterowie funkcjonują na takich samych zasadach jak zwykli ludzie, i obok typowo heroicznym zmaganiom mają również problemy wynikające z ich wyjątkowości. W efekcie ta wyjątkowość zderza się z ich codziennością i kodyfikuje nową normalność.

Zestawienie superbohaterskości z codziennością, którą odbiorcy definiują jako normalną czy też oswojoną, to drugi sposób rozumienia tej kategorii w komiksie. W tym ujęciu aktywność superbohatera będzie funkcjonować na zasadzie bachtinowsko rozumianej karnawalizacji⁴, która zawiesza na czas swoich działań wiele reguł rządzących codziennością, z konieczności wówczas pojmowaną i przedstawianą jako ta rzeczywista, bliska czytelnikowi. Superbohaterskie narracje sięgają po tak rozumianą „zwyczajność” zdecydowanie częściej, gdyż – jak się zdaje – oznaczają one niższy próg wejścia i łatwiejszą identyfikację odbiorcy z bohaterem, mimo swoich nadludzkich możliwości nadal borykającym się w swoim codziennym życiu ze zwyczajnymi problemami.

Konieczność utrzymania świata przedstawionego w kształcie bliskim czytelnikowi ma swoje dalekosiężne konsekwencje, w praktyce zaważające na całej konwencji komiksu superbohaterskiego. Jedną z nich jest fakt, że trwałe ciągi przyczynowo-skutkowe są zdecydowanie mniej istotne niż swoista

i zakładająca, że odbiorca zdołał sobie te zasady przyswoić. To zresztą stanowiło znaczący problem dla wydawców komiksowych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to nagromadzenie wątków i zależności między nimi w poszczególnych komiksach drastycznie podnosiło próg wejścia dla nowych czytelników – stąd komiksowe wydarzenia, takie jak *Kryzys na Nieskończonych Ziemiach* (1985) czy *Heroes Reborn* (1997), obliczone na „zresetowanie” komiksowych uniwersów odpowiednio DC i Marvela oraz ponowne otwarcie ich na nowych odbiorców.

⁴ M. Mrugalski, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4, s. 183.

inkluzywność superbohaterskich narracji, co albo znajduje wytłumaczenie w postaci incydentalnego funkcjonowania wszelkiego rodzaju nadludzi w danym świecie przedstawionym, albo jest konsekwentnie przemilczane. Najdobitniejszym tego dowodem jest regularne odmładzanie czy wręcz ignorowanie wieku poszczególnych postaci (ocalały z Zagłady Magneto z komiksów *X-Men* jest wiecznym starcem, Batman pozostaje w tym samym wieku nawet mimo tego, że jego podopieczni równolegle osiągają dorosłość, a Punisher – oryginalnie weteran wojny w Wietnamie – co parę lat okazuje się żołnierzem walczącym jednak w nowszych konfliktach zbrojnych), jak również brak daleko idących, ale – zdawałoby się – logicznych konsekwencji ich osiągnięć, zwłaszcza na polu nauki. W efekcie nawet najbardziej wyjątkowe wynalazki (np. Reeda Richardsa z Fantastycznej Czwórki) nie przyczyniają się do poprawy jakości życia zwykłych ludzi, bo to oddaliliby prezentowane w komiksach superbohaterskich wyobrażenie codzienności od tego bliskiego ich czytelnikom. W humorystyczny sposób opisuje to internetowa encyklopedia TV Tropes pod hasłem 'Reed Richards is Useless'⁵.

W niniejszym artykule chciałbym skupić się przede wszystkim na tym drugim sposobie, jako, z jednej strony, częstszym, a więc bardziej charakterystycznym dla specyficznej konwencji gatunkowej, jaką reprezentuje komiks superbohaterski, a z drugiej – bardziej interesującym z antropologicznego punktu widzenia.

Roch Sulima zauważa, że „[n]owożytna antropologia codzienności [...] wywodzi się z codziennej gazety. Narodziła się wraz z gazetą codzienną i w niej się społecznie potwierdza. [...] Wydaje się, że gazeta silniej niż inne media konstytuuje »pamięć społeczną«, wiąże refleksyjność z tradycją, interpretuje codzienność, próbując dosłuchać się w niej głosów stuleci”⁶. Choć antropolog przyjmuje tutaj perspektywę badacza usiłującego z mikronarracji o codzienności uzyskać swego rodzaju tropy prowadzące do makrohistorii, to punktem wyjścia są właśnie zwyczajność, doraźność i powszechność, reprezentowane przez ową „gazetę codzienną” kodyfikującą to, co powszechnie znane, a więc i powszechnie akceptowane. Jednak codzienność konotuje też obszar semantyczny o niezwykle płynnych i rozległych granicach, co

⁵ TV Tropes, hasło 'Reed Richards Is Useless', <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ReedRichardsIsUseless> (dostęp 15.10.2022).

⁶ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 10.

rodzi pokusę definiowania go przez negację nie-codzienności. Czyniąc tak, „próbujemy określić nie tyle nieznanie poprzez nieznanie, ile to, co jest domyślne, poprzez to, co wydaje się znane”⁷. Tym pozornie znanym obszarem może być odświętność, ale też wspomniany już karnawał. To bowiem w przestrzeni superbohaterskich aktywności będą mieścić się elementy faktycznie zaskakujące oraz wybiegające poza codzienne doświadczenie tak czytelników, jak i „zwykłych” ludzi w świecie przedstawionym. Jak się zatem zdaje, właśnie w opozycji do superbohaterskiej wyjątkowości należałoby budować wyobrażenie o codzienności – zarówno w pierwszym, jak i drugim sposobie jej postrzegania w komiksach.

Nie da się zarazem ukryć, że obie możliwości nie są – czy też nie muszą być – rozłączne. Zwłaszcza w perspektywie długich serii komiksowych tworzonych przez względnie stały zespół kreatywny (scenarzysta plus rysownik) dochodzi do różnych rozwiązań narracyjnych mieszających porządek codzienności z porządkiem superbohaterstwa. Co istotne, zawsze dzieje się to przez pryzmat perspektywy samego superbohatera, jego obecności i aktywności. Inaczej mówiąc, to jego pojawienie się – najczęściej sygnalizowane przez przywdzianie stosownego kostiumu – generuje owo zawieszenie porządku codzienności i wejście w ów „karnawałowy” paradygmat ekscytacji niesamowitością, podkreślaną poniekąd przez wiele komiksowych tytułów, zwłaszcza z oferty Marvela, takich jak: *The Amazing Spider-Man*, *The Uncanny X-Men*, *The Incredible Hulk*⁸ itd.

Zarazem – obok tak rozumianego podziału – zdarzają się w komiksach superbohaterskich sytuacje pośrednie, w których superbohater z całym swoim anturazem podejmuje się codziennych aktywności [bodaj najbardziej rozpoznawalną sceną tego typu jest ta z filmu *Spider-Man 2* (USA 2005, reż. Sam Raimi), w której tytułowa postać wykorzystuje swoje umiejętności, by szybciej dostarczać pizzę], a także odwrotna – gdy to cywilna persona danego superbohatera wykonuje działania wspierające jego walkę ze złem (tu najbardziej

⁷ M. Golka, *Czy istnieje jeszcze nie-codziennosc?*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa 2009, s. 65.

⁸ Mimo różnic semantycznych wszystkie one wprowadzają kategorię tożsamą z pojęciem „niesamowitości” według Tzvetana Todorova, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Zob. S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, t. 11, nr 5, s. 27.

oczywistym przykładem może być Batman korzystający ze swojej fortuny i kontaktów jako Bruce Wayne, by zdobywać informacje o przeciwnikach). Od razu warto też zaznaczyć, że ta pierwsza sytuacja w praktyce ma albo komiczny wydźwięk, albo zmierza w stronę kodyfikacji nowej normalności, a więc pierwszego, ze wspomnianych, sposobu patrzenia na komiksową codzienność. Druga natomiast może być postrzegana jako wariant paradygmatu superbohaterskiego i tak też ją będę rozumiał w niniejszym artykule.

SPECYFIKA LINII WYDAWNICZEJ ULTIMATE

Przyglądanie się tak rozumianej codzienności w komiksie superbohaterskim będzie, rzecz jasna, dawać różne efekty w zależności od obserwowanego okresu, wydawcy oraz linii wydawniczej. Choć konwencja superbohatera jest na tyle sztywna, że umożliwia formułowanie szeroko rozumianych generalizacji roszcujących sobie prawo do wyznaczania prawideł gatunku, w praktyce – akurat jeśli chodzi o kategorię codzienności – dość kluczowe okazuje się umiejscowienie obszaru badań w wydawniczej czasoprzestrzeni; chociażby z tego względu, że codzienność odbiorców komiksów również zmienia się w przestrzeni i w czasie. Dlatego jako przedmiot moich zainteresowań badawczych wybrałem publikowaną przez Marvela linię wydawniczą Ultimate, której założenia wyjściowe można streścić w kilku punktach:

- a. osadzenie wydarzeń w realiach symulujących światową sytuację społeczno-polityczną i kulturową z początków XXI wieku;
- b. poruszanie ważnych społecznie tematów;
- c. rozbudowana i możliwie wiarygodna konstrukcja psychologiczna postaci;
- d. troska o koherencyjność i kameralność poszczególnych fabuł;
- e. realny i konsekwentny wpływ działań superbohaterów na świat przedstawiony⁹;
- f. poważne traktowanie śmiertelności superbohaterów¹⁰.

⁹ Np. głównym zajęciem członków drużyny X-Men są prace społeczne i pomoc najbardziej potrzebującym oraz poszkodowanym (15 zeszyt *Ultimate X-Men*), a patenty Reeda Richardsa z Fantastycznej Czwórki znajdują zastosowanie w służbie zdrowia (48 zeszyt *Ultimate Fantastic Four*).

¹⁰ Zasada ta była zbieżna z polityką ówczesnego redaktora naczelnego wydawnictwa Marvel, Joego Quesady, który zalecał scenarzystom oszczędne i przemyślane

Istota linii wydawniczej Ultimate wynika z próby odpowiedzi na problemy głównonurtowego komiksu superbohaterskiego, w tym przede wszystkim na zasygnalizowaną już wcześniej spadającą inkluzywność przygód poszczególnych postaci, ale też coraz bardziej wyraźne powroty do stanu wyjściowego; praktycznie każde znaczące wydarzenie z biografii superbohatera mogło być (i często było) w każdej chwili anulowane. Co więcej, po *Śmierci Supermana* Dana Jurgensa i Bretta Breedinga z 1992 roku i jego powrocie do żywych zaledwie rok później wytworzyła się atmosfera, w której nawet uśmiercenie superbohaterskiej postaci można było odwołać. Linia wydawnicza Ultimate miała być pod tym względem poważniejsza, a odświeżone i bardziej nowoczesne przygody superbohaterów obliczone były na ponowne rozbudzenie zainteresowania komiksem superbohaterskim wśród młodszych odbiorców.

Mamy więc do czynienia z próbą komiksów programowo nawiązujących do codzienności swoich odbiorców. Co istotne, jest to próba zamknięta w 15-letnim okresie wydawniczym, linię tę bowiem oficjalnie rozpoczęto od pierwszego zeszytu serii *Ultimate Spider-Man* Briana Michaela Bendisa i Marka Bagleya w 2000 roku i wygaszono miniserią *Ultimate End* tych samych twórców w 2015 roku. Dzięki temu, że cała linia wydawnicza jest niejako zamkniętą całością o dość przejrzystej strukturze (opartej na trzech głównych seriach oraz kilku towarzyszących miniseriach, okazjonalnie uzupełnianych o istotne dla całości świata przedstawionego wydarzenia o najczęściej apokaliptycznym charakterze), możemy w łatwy sposób dostrzec, w jaki sposób się owa codzienność zmieniała. Jak się więc zdaje, może ona stanowić poznawczo interesujące laboratorium funkcjonowania kategorii codzienności w komiksie superbohaterskim.

CODZIENNOŚĆ KWANTYFIKOWANA

Na początek warto sprawdzić, jak wygląda kwestia codzienności w liczbach. Linia wydawnicza Ultimate liczy nieco ponad 700 zeszytów, z czego 545 wydano do lata 2011 roku, czyli do miniserii *Death of Spider-Man: Fallout*. Jest

granie zabiegami fabularnymi polegającymi na uśmiercaniu i przywracaniu do życia bohaterów. Zob. J. Quesada, *Cup O'Joe Week 10*, Marvel, 27.05.2008, http://web.archive.org/web/20151004132545/marvel.com/news/comics/3703/mycup_o_joe_week_10 (dostęp 12.08.2016).

to o tyle istotne, że od tego momentu niemal cała linia zmieniła charakter i stała się swego rodzaju poligonem doświadczalnym dla różnych twórców, najczęściej przed ich dłuższym angażem do głównonurtowych tytułów Marvela¹¹. Wyjątek stanowią pisane przez Briana Michaela Bendisa serie *Ultimate Comics Spider-Man*, a później *Miles Morales: Ultimate Spider-Man* (łącznie 41 zeszytów) – obie same w sobie eksperymentalne, bo wprowadzające do medium koncepcję młodocianego, czarnoskórego następcy oryginalnego Spider-Mana, ale z racji swojej konwencji przez znaczną część fabuły dotyczące wątków nastoletnio-obyczajowych. Te zresztą wynikały poniekąd z konwencji przyjętej przez Bendisa podczas prac nad pierwszymi seriami przygód Spider-Mana do 2011 roku.

Owe 545 zeszytów da się podzielić na serie regularne (*Ultimate Spider-Man*, *Ultimate Comics: Spider-Man*, *Ultimate X-Men*, *Ultimate Fantastic Four*) liczące łącznie 320 zeszytów, regularne miniserie (*The Ultimates*, *Ultimate Marvel Team-Up*, *Ultimate Comics: Avengers*) – łącznie 66 zeszytów oraz pozostałe miniserie, pojedyncze komiksy albo wydarzenia komiksowe. W tych ostatnich ograniczony format oraz wynikająca z tego intensywność wydarzeń praktycznie eliminują odniesienia do niesuperbohaterskiej codzienności; zawsze rozpoczyna je jakiś konflikt albo dramatyczne wydarzenie, na które superbohaterowie muszą zareagować błyskawicznie i z reguły od pierwszych stron.

W pozostałych przypadkach da się policzyć stosunek sekwencji opartych na paradygmacie superbohaterskiego karnawału w odniesieniu do sekwencji skupiających się na bliskiej odbiorcy komiksów codzienności. Jako takie rozumiem tu jedynie sekwencje całkowicie wyabstrahowane z superbohaterskiego anturażu; wszelkie sytuacje pośrednie (superbohater „w cywilu” działający w imię swojej misji, superbohater w kostiumie rozwiązujący swoje

¹¹ Nawiasem mówiąc, jest to symptomatyczne, że – podobnie jak *Chłopaki* czy wcześniej *The Authority* Warrena Ellisa i Bryana Hitcha (1999) – linia wydawnicza Ultimate, stawiając na postulat realizmu i daleko idących konsekwencji działań superbohaterów, nieuchronnie zmierzała w stronę dystopii; od 2011 roku w świecie przedstawionym Ultimate mają miejsce wydarzenia, które na zawsze zmieniają rzeczywistość jego mieszkańców. Stanowią więc ciekawą przestrzeń do eksperymentów scenariuszowych, ale nieodwracalnie porzucają postulat przedstawiania czytelnikom problemów superbohaterskich przez pryzmat ich „codzienności”.

codzienne problemy) zaliczam do paradygmatu superbohaterskiego. Jeśli dana sekwencja łączy w sobie działania bohatera dające się przypisać obu paradygmatom (np. Peter Parker / Spider-Man w ramach pracy w redakcji gazety „Daily Bugle” na chwilę odstawia swoje obowiązki, żeby poszukać informacji o przestępczym półświatku Nowego Jorku), decydujący był stosunek liczby kadrów ukazujących „codzienne” działania do tych przedstawiających „niecodzienne”.

Zestawienie zaprezentowane w tab. 1 obrazuje oszacowany w ten sposób stosunek sytuacji, w których dany superbohater lub grupa superbohaterów operują w zwyczajnej przestrzeni i mierzą się z codziennymi problemami do sytuacji nadzwyczajnych, superbohaterskich. Podział ten uwzględnia też pracujących nad danymi tytułami scenarzystów celem ukazania różnic między nimi.

Tab. 1.

Tytuł	Scenarzysta	Uśredniony udział sekwencji codziennych (w proc.)	Uśredniony udział sekwencji superbohaterskich (w proc.)
<i>Ultimate Spider-Man</i> i <i>Ultimate Comics: Spider-Man</i> (serie sprzed 2011)	B.M. Bendis	~70	~30
<i>Ultimate Comics: Spider-Man</i> i <i>Miles Morales: Ultimate Spider-Man</i> (serie po 2011)	B.M. Bendis	~50	~50
<i>Ultimate Marvel Team-Up</i>	B.M. Bendis	~10	~90
<i>Ultimate X-Men</i>	M. Millar	~30	~70
	B.M. Bendis	~20	~80
	B. Vaughan	~30	~70
	R. Kirkman	~10	~90
	A.E. Coleite	~10	~90

Tytuł	Scenarzysta	Uśredniony udział sekwencji codziennych (w proc.)	Uśredniony udział sekwencji superbohaterskich (w proc.)
<i>Ultimate Fantastic Four</i>	M. Millar	~10	~90
	W. Ellis	~0	~100
	M. Millar	~15	~85
	M. Carey	~10	~90
	J. Pokaski	~0	~100
<i>The Ultimates</i>	M. Millar	~80	~20
	J. Loeb	~5	~95
<i>Ultimate Comics: Avengers</i>	M. Millar	~5	~95

Powyższe oszacowania pozwalają na określenie z dużą dozą pewności, w których tytułach i na ile istotne są codzienne problemy bohaterów linii wydawniczej Ultimate, a zatem też to, które z nich i w jaki sposób mogą korespondować ze światem przeżyć ich czytelników. Jak się zdaje, można tutaj wyróżnić trzy grupy tytułów:

- a. o znaczącej przewadze wątków związanych z codziennym życiem nad kwestiami superbohaterskimi – dotyczyć to będzie serii o Spider-Manie, miniserii *The Ultimates* (2002–2003) i *The Ultimates 2* (2005–2007);
- b. o istotności elementów „codzienności” na poziomie ok. 1/3 fabuły – ma to miejsce w przypadku zeszytów serii *Ultimate X-Men* pisanych przez Marka Millara i Briana K. Vaughana;
- c. o znikomej istotności elementów codzienności.

CODZIENNOŚĆ DOMINUJĄCA

Wszystkie serie o Spider-Manie są opowieściami o młodym chłopcu – od 2000 roku jest to piętnastoletni Peter Parker, a od 2011 roku trzynastoletni Miles Morales – który przypadkiem zyskuje pajęczę supermoce i postanawia wykorzystać je do walki z przestępcami, zarazem usiłując godzić je z codziennym życiem. To skądinąd nie odbiegało od pierwotnych założeń serii o Spider-Manie Stana Lee i Steve’a Ditko z 1962 roku, która – jak zauważają

m.in. Matthew Pustz¹² i Leo Dryden¹³ – od początku była budowana na dychotomii komedii młodzieżowej oraz sensacyjno-kryminalnego karnawału superbohaterskiego. Serie Bendisa z linii wydawniczej Ultimate, strukturalnie rzecz biorąc, powtarzają ten schemat, kładąc jednakowoż dużo większy nacisk na tę zwyczajną stronę życia Parkera i Moralesa. Po części może to wynikać ze struktury nowożytnej narracji komiksowej (w latach sześćdziesiątych XX wieku dominowała koncepcja przygód ograniczających się do pojedynczego zeszytu, w XXI wieku wiodące stało się opowiadanie historii rozciągniętych na 5–6 zeszytów), co akurat w przypadku komiksów Bendisa przybierało formę wychodzenia od codziennych problemów bohatera w stronę superbohaterskiej intrygi. Pozwalało to na dokładniejsze zarysowanie codzienności nastoletniego bohatera, co z kolei realizowało postulat tworzenia komiksowych narracji bliskich czytelnikowi.

W przypadku regularnych serii z udziałem Petera mamy więc wielokrotnie do czynienia z towarzyskimi, rodzinnymi oraz bytowymi sytuacjami, w które jest on zaangażowany jako nastolatek. Istotne są więc jego relacje ze znajomymi, wypadki na plażę, prywatki i pierwsze miłości, dużo miejsca poświęca się na kwestie szkolne, ale też na problemy jego znajomych i rodziny, również związane ze zdrowiem psychicznym. Niejednokrotnie całe zeszyty skupiają się tylko i wyłącznie na codzienności bohatera (np. zeszyt 33., w którym odnawia on znajomość z kolegą z przeszłości, zeszyt 68., podejmujący wątek nowej, popularnej osoby w klasie, czy zeszyt 78., w całości poświęcony rozterkom miłosnym i koncertowi rockowemu). Da się też zauważyć nieregularne, ale względnie stałe przeplatanie dużych superbohaterskich historii (w których element codzienności również z reguły jest wyraźnie obecny) z kameralnymi, obyczajowymi miniaturami, w których nawet jeśli występuje wątek „karnawałowy”, to sprowadza się on częściej do wymiany zdań niż ciosów. Niejednokrotnie narracje obyczajowe skoncentrowane na „zwyczajnych” problemach przechodzą w ową superbohaterską sferę relatywnie łagodnie, np. była dziewczyna Petera, Kitty Pryde, sama będąca

¹² M. Pustz, *Spider-Man: Class Straddler as Superhero*, w: *Webslinger: Unauthorized Essays On Your Friendly Neighborhood Spider-Man*, ed. G. Conway, L. Wilson, Dallas 2006, s. 73–86.

¹³ L. Dryden, *Spider-Man in High School*, *Implicitly Pretenious*, https://www.youtube.com/watch?v=9cY2_IxRlgs (dostęp 15.10.2022).

bohaterką znaną jako Shadowcat, zaczyna chodzić z nim do jednej klasy; ich wspólna heroiczna działalność bywa więc punktem wyjścia zarówno do scen obyczajowych o nastolatkach i ich problemach sercowych, jak i do zwalczania superprzestępców.

Nieco inaczej wygląda to w miniserii *Ultimate Marvel Team-Up*, której założeniem było łączenie przygód Spider-Mana z innymi superbohaterami Marvela; tam elementy codziennego życia Petera Parkera są jedynie pretekstem do zawiązania akcji, np. Parker z przyjaciółmi spędza czas w galerii handlowej, w której spotyka członków drużyny X-Men, albo w czasie wycieczki szkolnej jest świadkiem akcji z udziałem Iron Mana. Leitmotiwem całej miniserii jest poszukiwanie przez Petera istoty bycia bohaterem, więc większy nacisk na jego działania w kostiumie Spider-Mana wydaje się tu uzasadniony.

Miles Morales nie dysponował siostrzaną miniserią o takiej tematyce, więc uczenie się, co znaczy superbohaterstwo, stanowi trzon głównej serii, której autorzy pozwalają sobie w dużo większym stopniu – niż w przypadku przygód Petera Parkera – na wprowadzanie gościnnych występów innych superbohaterów. Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze, Miles jako postać zdecydowanie młodsza niż Peter wymaga w większym stopniu opieki i różni bohaterowie mu ją oferują. Po drugie – jest ich stosunkowo więcej w okresie działalności Moralesa, niż kiedy Spider-Manem był Parker. Po trzecie wreszcie, sam Miles jest uwikłany więzami krwi w świat superbohaterów – jego wujek Aaron był złoczyńcą znanym jako Prowler, ojciec Milesa okazuje się agentem współpracującej z superbohaterami agencji S.H.I.E.L.D., a jego późniejsza sympatia Kate – córką walczącej z tą agencją organizacji Hydra. Dlatego też, choć codzienne wyzwania (problemy szkolne, kwestie dogadywania się ze współlokatorami z internatu, dylematy rodziców Milesa) nadal są istotne dla całej narracji, to jest ich jednak mniej.

W narracjach o Spider-Manie z linii wydawniczej *Ultimate* nadrzędnym celem wprowadzania elementów codzienności była chęć zwiększenia poczucia bliskości między bohaterem a czytelnikami, szczególnie nastoletnimi. Nieco inaczej rzecz się ma w komiksach Marka Millara i Bryana Hitcha, opowiadających o supergrupie *Ultimates* – odpowiedniku znanej z komiksów Marvela (i nie tylko) drużyny *Avengers*. Głównymi bohaterami są w pierwszej kolejności szpiegi, agenci, multimilionerzy, naukowcy i żołnierze, którzy w określonych okolicznościach biorą na siebie role superbohaterów.

Dlatego też komiksy te w odmienny sposób podchodzą do ich codzienności, ponieważ jedynie sporadycznie jest to codzienność osiągalna dla przeciętnego odbiorcy (a zaliczają się do niej wizyty na przyjęciach, w pubach czy na cmentarzach); bardzo mocno jest ona natomiast zakorzeniona w mniej lub bardziej hiperbolizowanych wyobrażeniach o codzienności celebryckiej. Pojawia się więc wiele realnych nazwisk (z George'em W. Bushem czy Freddiem Prinzem Juniorem na czele), a postacie, choć bardzo rzadko robią rzeczy superbohaterskie¹⁴, nie stronią od działań niejednokrotnie równie abstrakcyjnych, jak praca naukowa czy działalność antyterrorystyczna. Nie służy to jednak typowo superbohaterskiej „karnawalizacji” narracji, a właśnie możliwie maksymalnemu oddaleniu od niej poprzez próbę uwikłania superbohaterów w potencjalnie realistyczne dla nich sytuacje. Jak się zdaje, z jednej strony ma to działać jako obnażenie superbohaterstwa jako konwencji nad wyraz sztucznej (niejednokrotnie, nawet jeśli już dochodzi do aktywności związanej z nadludzkimi mocami, to bywa ona od razu zdeprecjonowana, np. kiedy Ant-Man zmniejsza się, gubi ubranie; jest też bezużyteczny, jeśli w okolicy nie ma wystarczającej liczby mrówek), z drugiej – gdy już dochodzi do heroicznego działania, poświęcenie i skuteczność bohaterów ulegają dodatkowemu wyolbrzymieniu (nieraz aż do granicy przesady, np. Hawkeye – najlepszy strzelec na świecie – zabija przeciwników, pstrykając w nich wyrwanymi sobie paznokciami). Jak się więc zdaje, *The Ultimates* pozornie kontestują konwencję superbohaterką poprzez jej negację elementami narracji kojarzącymi się z codziennością, w praktyce jednak dążą do ukazania superbohaterów jako postaci „większych niż życie”.

W miniserii *The Ultimates 3* Jepha Loeba i Joego Madureiry elementy codzienności superbohaterów są w zasadzie wygaszone, postacie znacznie bardziej przypominają swoje głównonurtowe odpowiedniki z komiksów o Avengers i nawet, gdy wykonują codzienne czynności, to robią to w swoich kostiumach, najczęściej dyskutując o superbohaterskich sprawach. Wyjątek stanowią nagrania z przeszłości oraz retrospekcje, jest ich jednak niewiele

¹⁴ Osobną kwestią pozostaje fakt, że obie miniserie Millara programowo dekonstruują klasycznie rozumianą konwencję superbohaterką, powtarzając w ten sposób nieco ambicje artystyczne *Strażników* Moore'a i Gibbonsa czy *Squadron Supreme* Marka Gruenwalda, Boba Halla i Paula Ryana (1985) oraz *The Authority* Ellisa.

i są najczęściej związane z eksplorowaniem dżungli, daleko im więc do codzienności znanej większości czytelników.

CODZIENNOŚĆ OGRANICZONA

Serie eksplorujące codzienność superbohaterów jedynie w niewielkim stopniu – do których, jako się rzekło, zaliczyć można w zasadzie tylko część historii z *Ultimate X-Men* – są istotne o tyle, że wprowadzają nieco bardziej zróżnicowaną gamę odniesień. W komiksach tej serii, pisanych przez Millara – a chronologicznie wcześniejszych niż *The Ultimates* – pojawiają się już załączki jego strategii hiperbolizacji poszczególnych wyobrażeń (jest więc dużo odniesień do tła kulturowego). Jednocześnie komiksy te (zwłaszcza pierwszych dwanaście zeszytów) skupiają się na formowaniu samej drużyny, część postaci bywa więc przedstawiana w sytuacjach dla nich codziennych, poprzedzających przyłączenie się do X-Men. Trzeba jednak podkreślić, że są one bardzo szybko wygaszane w imię skupienia się na – również hiperbolizowanej – superbohaterskości tytułowych bohaterów.

Duże znaczenie mają również narracje zapośredniczone przez inne, fikcyjne media. Dobrym przykładem jest piętnasty zeszyt serii, stylizowany na artykuł w tygodniku opiniotwórczym „Timesweek” (w oczywisty sposób nawiązującym do tytułów „Times” i „Newsweek”), który dosłownie przedstawia codzienność mutantów z drużyny X-Men – aktywność superbohatera stanowi jej nikłą część (warto przypomnieć tu refleksję Sulimy o codzienności znajdującej odbicie w prasie). Dominują zajęcia z dziećmi, sąsiedzka samopomoc, wizyty w muzeach i wiele innych, przyziemnych działań. Tak też często scenarzyści *Ultimate X-Men* równoważą ich superbohaterską istotę; po Millarze m.in. Brian K. Vaughan dołożył do nich również aktywności sportowe.

U Vaughana bardzo istotną sferą alternatywną dla superbohaterskiej „karnawalizacji” będzie aspekt randkowy, nawiązujący niejako do bardziej obyczajowej strony głównonurtowych serii o X-Men z lat osiemdziesiątych XX wieku pióra Chrisa Claremonta. Spotkania towarzyskie w tym przypadku mogą wprawdzie, ale nie muszą, kończyć się superbohaterską aktywnością, często też wiele rozmów bohaterów stroni od wspomnień o dotychczasowych przygodach i skupia się na bardziej intymnych kwestiach. Jest to rzecz, która była obecna również w komiksach o Spider-Manie, jednak ze względu na drużynowy charakter tytułu *Ultimate X-Men*

zyskuje on tutaj szczególne znaczenie. Paradoksalnie, opisana na łamach tego komiksu historia *Date Night* (zeszyty 66–68), nawiązująca właśnie do tej tradycji, była napisana nie przez Vaughana, ale jego następcę, Roberta Kirkmana, i w zasadzie domyka oraz ucina kwestię przedstawiania codzienności w *Ultimate X-Men*.

CODZIENNOŚĆ MARGINALNA

Pozostałe tytuły w znikomym stopniu eksplorują codzienność superbohaterów. Jeśli się pojawia, to z reguły albo w owym randkowym kontekście (i najczęściej jedynie po to, aby błyskawicznie tę kwestię porzucić na rzecz typowo superbohaterskich działań), albo mimochodem. Tytuły takie jak *Ultimate Fantastic Four* w ogóle ignorują tę problematykę i skupiają się na bardziej niesamowitych przygodach tytułowych bohaterów; w istocie Fantastyczna Czwórka według scenariuszy Warrena Ellisa, Mike'a Careya czy Johna Pokasky'ego praktycznie w ogóle nie zdejmuje swoich kostiumów. Duże skupienie uwagi na superbohaterskiej aktywności cechuje też zeszyty *Ultimate X-Men* według Roberta Kirkmana, w których to cywilne ubrania zakładają jedynie te postacie, które superbohaterami być przestały, choć i tak w wielu przypadkach wykonują działania wykraczające poza szeroko rozumianą zwyczajność.

Nie bez powodu takie rozłożenie akcentów ma miejsce praktycznie wyłącznie w tytułach drużynowych i w zdecydowanie późniejszych numerach. Jak się zdaje, po początkowych rozwiązaniach mających podnosić atrakcyjność tytułów linii wydawniczej Ultimate poprzez zbliżenie doświadczeń superbohaterów do tych znanych czytelnikom z ich własnego życia dała o sobie znać swoista sztywność superbohaterskiej konwencji, zgodnie z którą na pewnym etapie konsekwencje superbohaterskich wyczynów poszczególnych postaci zaczęły się spiętrzać i wymuszały reakcję bohaterów, a więc w naturalny sposób kierowały uwagę odbiorcy na te nadzwyczajne, niecodzienne problemy. Najpewniej *Ultimate Spider-Man* uniknął tego losu przede wszystkim dlatego, że od początku elementy komiksu superbohaterskiego były dodatkiem do narracji zasadniczo obyczajowej, nawet więc jeśli aspekt heroiczny zyskiwał w jednej historii więcej miejsca, to w kolejnej był traktowany marginalnie. Jednak i tę formułę po 2011 roku czekało przesunięcie akcentów ze względu na sytuację w świecie przedstawionym, w którym konsekwencje superbohaterskich perypetii zaczęły się na siebie

nakładać i nieodwracalnie zmieniać status quo, przekierowując konwencję komiksu w stronę spekulatywnej dystopii (w której Waszyngton przestaje istnieć wskutek ataku terrorystycznego, Azją rządzą kolektywy superludzi, a większość Europy została zmieniona w – rychło zrównaną z ziemią – futurystyczną cybermetropolię). W tych warunkach nowemu Spider-Manowi w równym stopniu przychodzi mierzyć się z lokalnymi złoczyńcami, co doświadczając efektów społeczno-politycznych tąpnięć targających jego światem – i z oczywistych względów niemających ekwiwalentu w codziennych doświadczeniach czytelników.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując, powiedzieć można, że codzienność superbohaterów rozumiana jako zwyczajność tożsama ze zwyczajnością modelowych odbiorców ma w linii wydawniczej *Ultimate* dwie funkcje.

Pierwszą z nich – dość oczywistą – jest budowanie swego rodzaju kontrapunktu do „karnawałowego” charakteru aktywności superbohaterów, a więc podkreślanie ich wyjątkowości i niesamowitości. Zwłaszcza komiksy Briana Michaela Bendisa i w nieco mniejszym stopniu Marka Millara częściej akcentują te codzienne aspekty funkcjonowania świata superbohaterów niż ich nadludzkie – nieraz ocierające się o niedorzeczność – wyczyny, co na podstawowym poziomie ma ułatwiać czytelnikowi identyfikację z superbohaterami.

Drugą funkcją jest budowanie swego rodzaju wrażenia autentyczności bohaterów i ich dylematów. Zwłaszcza tam, gdzie elementy tak rozumianej codzienności dominują nad aspektem superbohaterów, który staje się albo dodatkowym aspektem życia bohatera (Spider-Man), albo prezentowany jest przez pryzmat znanych z rzeczywistego świata i rozpoznawalnych tropów kulturowych (celebrytyzacja superbohaterstwa w *The Ultimates*). Jednak nawet w komiksach poświęcających codzienności postaci relatywnie niewiele miejsca aspekt ten służy szeroko rozumianemu zaczepieniu superbohaterów w rzeczywistych dylematach albo problemach (*Ultimate X-Men*). Warto dodać, że aspekt ten jest najmniej wyrazisty lub zgoła nieobecny w tych tytułach, które opowiadają o przygodach drużyn superbohaterów – w takich sytuacjach codzienność zwykle bardzo szybko ustępuje miejsca bardziej konwencjonalnym rozwiązaniom właściwym tego typu komiksom, co najczęściej wynika z warunkowań narracyjnych; tytuły

o grupach superbohaterów, stawiając w dużym stopniu na relacje między postaciami, siłą rzeczy skupiają się na tych dylematach i konfliktach, które przynależą do „karnawałowej” strony komiksu superbohaterskiego.

Jednocześnie w kolejnych seriach daje się zauważyć wynikające z rozbudowania świata przedstawionego (i relatywnie poważnego traktowania przez twórców ciągłości przyczynowo-skutkowej wydarzeń przedstawianych w komiksach) stopniowe redukcje elementów szeroko rozumianej codzienności w superbohaterskich fabułach. O ile bowiem było ich relatywnie dużo pierwszych trzech latach istnienia linii wydawniczej Ultimate, o tyle w miarę zagęszczania się w świecie przedstawionym innowacji wynikających z superbohaterskich konwencji (od fantastycznych wynalazków po rosnące galerie superistów i ich konsekwencje dla funkcjonowania społeczeństwa) te ostatnie zaczynały się nieuchronnie wysuwać na pierwszy plan. A ponieważ rosnące oderwanie komiksów superbohaterskich od codzienności czytelników było jednym z powodów, dla których w ogóle powołano do życia linię wydawniczą Ultimate, wydaje się, że jest to prawidłowość właściwa wszystkim utworom osadzonym w tej konwencji.

Bibliografia

- Golka Marian, *Czy istnieje jeszcze nie-codziennosc?*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.
- Lem Stanisław, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, t. 11, nr 5.
- Mrugalski Michał, Przemysław Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4.
- Prajzner Katarzyna, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2009.
- Pustz Matthew, *Spider-Man: Class Straddler as Superhero*, w: *Webslinger: Unauthorized Essays On Your Friendly Neighborhood Spider-man*, ed. by G. Conway, L. Wilson, Benbella Books, Dallas 2006.
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.

Źródła internetowe

- Dryden Leo, *Spider-Man in High School*, Implicitly Pretentious, https://www.youtube.com/watch?v=9cY2_IxRlgs (dostęp 15.10.2022).

Quesada Joe, *Cup O'Joe Week 10*, Marvel, 27.05.2008, http://web.archive.org/web/20151004132545/marvel.com/news/comics/3703/mycup_o_joe_week_10 (dostęp 12.08.2016).

TV Tropes, hasło 'Reed Richards Is Useless', <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ReedRichardsIsUseless> (dostęp 15.10.2022).

Typically Atypical: The Everyday Life of Ultimate Marvel Comic Superheroes

At the beginning of the 21st century, American superhero comics underwent far-reaching artistic, stylistic, and thematic transformations caused by the need to attract new readers and rebuild the weakened market position after the crisis of the 1990s. This is evident, especially in the case of the Ultimate Marvel imprint, which was supposed to have an above-average artistic value and modernize the stories of classic Marvel superheroes. In addition to a number of narrative measures (updated settings, deconstruction of the superhero morality, film framing, etc.), a lot of space was devoted to showing the quotidian life of superheroes, understood both as the need to lead a double life (Spider-Man) and act for the benefit of the society (X-Men, Ultimates). The writers, including Brian Michael Bendis, Mark Millar, and Brian K. Vaughn, also paid a lot of attention to the social consequences of superhero presence. The paper analyzes the forms of presenting the everyday life of Ultimate Marvel superheroes as well as attempts to determine whether such procedures serve to deconstruct or strengthen superhero narratives.

Keywords: superhero; comics; everyday; Ultimate Marvel; causality

PROZAICZNA CODZIENNOŚĆ SUPERBOHATERÓW, CZYLI ANALIZA KOMIKSOWEJ SERII KARLA FERDONA

JUSTYNA CZAJA

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
jczaja@amu.edu.pl
ORCID 0000-0001-8939-6598

Jak wygląda dzień powszedni superbohaterów? Co robią w czasie, kiedy nie zmagają się z superłotrami, nie zwalczają zorganizowanej przestępczości, nie ratują świata przed śmiertelnym niebezpieczeństwem albo totalną zagładą? Jak spędzają weekendy? Czy układają im się w związkach? Czy sprawdzają się jako rodzice? Czym zajmują się na emeryturze? Czy ich supermoce utrudniają im, czy ułatwiają codzienne funkcjonowanie?

Te i podobne pytania posłużyły chilijskiemu rysownikowi Karlowi Ferdonowi jako punkt wyjścia do stworzenia humorystycznego komiksowego cyklu superbohaterskiego, a raczej, jak wykaże dalsza analiza, antysuperbohaterskiego. Celem artykułu jest pokazanie, w jaki sposób zmiana macierzystego kontekstu i umieszczenie postaci mających status ikon popkultury w nowych i nieoczywistych kontekstach przyczynia się do ich dekonstrukcji i demitologizacji.

Karlo Ferdon początkowo publikował swoje prace w prasie, w lokalnych gazetach i czasopismach. Stopniowo zamieniał jednak prasowe łamy na internetowe przestrzenie mediów społecznościowych, takich jak Facebook czy Instagram (@KarloFerdon i @donSerapio)¹, docierając dzięki temu ze swymi webkomiksami do odbiorców z całego świata. Jego znakiem rozpoznawczym stały się minimalistyczne jednoplanszówki o humorystycznym zabarwieniu – pojedyncze panele wypełnione jednym obrazkiem, czasem złożone z dwóch, trzech lub maksymalnie czterech kadrów, proste rysunki

¹ Zob. <https://www.instagram.com/karloferdon/> (dostęp 24.09.2023), oraz <https://www.facebook.com/KarloFerdon/> (dostęp 24.09.2023).

pozbawione zbędnych elementów graficznych, brak zarówno dialogów, jak i narratorskich komentarzy. W takiej właśnie stylistyce utrzymany jest wspomniany cykl, który można by zatytułować *Życie codzienne (anty)superbohaterów*. Tworzą go komiczne scenki rodzajowe z udziałem znanych amerykańskich bohaterów komiksowych, takich jak: Superman, Batman, Spider-Man, Flash, Hellboy, Avengersi: Iron Man, Hulk i Thor, członkowie innych komiksowych drużyn: Fantastycznej Czwórki, X-Menów, Strażników Galaktyki oraz rozpoznawalne postacie kobiece, m.in. Wonder Woman czy Supergirl. Opowiadając w jednym z wywiadów o genezie komiksowej serii, Ferdon wspominał, że pomysł pojawił się podczas prac nad projektem dotyczącym alternatywnych historii z Batmanem. Właśnie wtedy postanowił stworzyć parodystyczne komiksy z klasycznymi postaciami innych superbohaterów². W swoim rysunkowym cyklu autor zestawia ze sobą, na zasadzie crossoverów (co również stanowi wyraźne nawiązanie do amerykańskich komiksów superbohaterskich), bohaterów pochodzących z różnych komiksowych serii. Wpisuje ich jednak w nietypowy kontekst. O swojej metodzie twórczej chilijski rysownik mówi tak: „Mam jedną wskazówkę, jeśli chodzi o pomysły! Moja formuła polega na umieszczaniu postaci w codziennych sytuacjach i osiągnięciu absurdalnych rezultatów z odrobiną zaskoczenia”³. W najbardziej oczywistym, prostym odczytaniu o codzienności mówić można jako o „naszym»stałym miejscu zamieszkania«, z którego wydostajemy się na obszary panowania innych, specjalnych reguł (myślenia,

² G. Palacios, *Un dibujante muestra la no tan glamurosa vida cotidiana de los superhéroes (50 cómics)*, Bored Panda, 19.01.2021, https://www.boredpanda.es/superheroes-comics-vida-cotidiana-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 20.10.2022).

³ Tekst oryginalny: „I do have one tip when it comes to ideas! My formula is pretty much putting the characters in everyday situations and having absurd results with a touch of surprise”. Hidreléy, *This Artist Makes Humorous One-Panel Comics Without Dialogue (30 New Pics)*. *Interview With Artist*, Bored Panda, 23.08.2021, https://www.boredpanda.com/humorous-and-minimalist-comics-without-dialogue-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 20.10.2022).

mówienia, postępowania) jedynie w charakterze eksploratorów i »tury-
stów«⁴. Kategoria ta, związana z potocznym doświadczeniem, kojarzona
z powszedniością, zwykłością, stanowi przeciwieństwo tego wszystkiego,
co niezwykle, niecodzienne, nadprzyrodzone. Bernard Waldenfels, definiu-
jąc ten termin, konstruuje formułę relacyjną opartą na kilku przeciwstawn-
nych kategoriach. Wśród nich jest opozycja „zwykłość” – „niezwykłość”:
„Codziennność oznacza zwykłość, utarty porządek, w przeciwieństwie do
niezwykłości i tego, co wykracza poza utarty porządek”⁵. Elementy nie-
mieszczące się w formule codzienności silnie związane są z konwencją
komiksów superbohaterskich operujących elementami fantastyki. Sam pre-
fiks ‘super-’, poprzedzający słowo bohater, jako „pierwszy człon wyrazów
złożonych podkreślający najwyższy stopień (lub wykraczanie poza normę,
poza zwykły stan), najwyższą jakość tego, co oznacza drugi człon złożenia”⁶
zapowiada otwarcie na to, co niecodzienne. Słowo superbohater kojarzy się
natomiast z komiksową lub filmową postacią, zwykle pozytywną, zwalczą-
jącą zło i posługującą się nadnaturalnymi mocami, zdolnościami. Amerykańskie historie superbohaterskie i pochodzące z nich postacie bez
wątpienia zdominowały sposób postrzegania komiksowego medium,
ukszałtowały potoczne wyobrażenia na jego temat⁷. Sięgając po bohaterów
z uniwersów przede wszystkim Marvel Comics i DC Comics – wiodących
wydawnictw komiksów superbohaterskich – Karlo Ferdon odwołuje się do
znanych współczesnym odbiorcom postaci, które już dawno zyskały status
ikon popkultury. Do ich niesłabnącej popularności znacząco przyczyniły się

⁴ Cyt. za: W. Kędzierzawski, *Codziennność jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Opole 2009. s. 27.

⁵ Ibidem, s. 25.

⁶ Hasło ‘super-’, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1981, t. 3, s. 371.

⁷ Zob. J. Johnson, *Super-History: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the Present*, Jefferson 2012; B. Robb, *A Brief History of Superheroes: From Superman to the Avengers, the Evolution of Comic Book Legends*, Philadelphia 2014; B.B. Solomon, *Superheroes!: The History of a Pop-Culture Phenomenon From Ant-Man to Zorro*, New York 2023. Tematyce superbohaterskiej poświęcone jest również wiele portali internetowych.

w ostatnim czasie także kolejne blockbustery kina superbohaterskiego⁸. Transmedialny charakter obdarzonych nadnaturalnymi mocami czy umiejętnościami bohaterów pojawiających się w komiksach, filmach animowanych i fabularnych, grach komputerowych, ich stała obecność we współczesnej globalnej przestrzeni dyskutowana przez przemysł zabawkarski, spożywczy, odzieżowy, który posługuje się podobiznami i emblematami poszczególnych superbohaterów – wszystko to sprawia, że funkcjonują oni na zasadzie marki, rozpoznawalnego brandu. Komiksowy nurt opowieści superbohaterskich zapoczątkowała historia o Supermanie stworzona przez Jerry'ego Siegela oraz Joego Shustera i opublikowana w 1938 roku na łamach magazynu „Action Comics”. W następnych latach na fali popularności tej postaci pojawili się kolejni superbohaterowie, a także – nierzadko wzorowane na ich postaciach – kobiece superbohaterki⁹. Komiks superbohaterski, przeżywający swój rozkwit w latach czterdziestych, szybko stał się rozpoznawalnym nurtem o wyrazistych cechach i spetryfikowanych regułach. Fabuła w tego typu opowieściach pełni zwykle drugorzędą rolę, podporządkowana zostaje bowiem centralnej postaci będącej nie tylko motorem napędowym akcji, lecz także elementem spajającym kolejne odcinki rysunkowych serii, które – jak pokazują liczne przykłady amerykańskich komiksów – na przestrzeni lat tworzone są zwykle przez zmieniających się scenarzystów i rysowników. To właśnie bohater – tytułowa postać i jednocześnie główna postać działająca – staje się gwarantem ciągłości, spójności, łącznikiem między poszczególnymi opowieściami o jego przygodach. Kolejne historie superbohaterskie oparte są na analogicznym schemacie, poddawany jedynie modyfikacjom po to, by stworzyć wrażenie nowatorstwa, zmian. W rzeczywistości kluczowe elementy zachowują swój niezmienny charakter – są wręcz atrybutami poetyki dzieła. Zmianie ulegają jedynie dodatkowe elementy o silnym potencjale fabularnym uruchamianym ze względu na konteksty, w których odnajduje się postać – można by ten element nazwać akcydensem narracyjnym (pochodzenie bohatera, moce, którymi dysponuje i sposób, w jaki je posiadał, charakterystyczny wygląd, strój). Większość komiksowych historii o herosach oparta jest na analo-

⁸ Zob. T. Żaglewski, *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komiksowego*, Warszawa 2017.

⁹ Zob. J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000, s. 95–108.

gicznych schematach. Pierwszym z nich jest obdarzenie postaci nadnaturalnymi supermocami¹⁰. Kolejny powtarzający się element stanowi podwójna tożsamość¹¹. Zwykle bowiem postacie ukrywają to, kim są, zanim wcielą się w określonych sytuacjach w zamaskowanego, tajemniczego bohatera, który spieszy z pomocą społeczeństwu lub światu. W ochronie prawdziwej tożsamości pomagają kostium będący w komiksach elementem charakterystyki pośredniej bohaterów¹². Buduje on tożsamość, pozwala na identyfikację, wyróżnia spośród innych rysunkowych postaci. Przykładowo czarny strój z maską i peleryną Batmana przypomina nietoperza, kojarzy się z mrokiem – to właśnie wtedy wkracza do akcji ten bohater. W przypadku kostiumu Spider-Mana widoczne na stroju czarne linie układające się we wzór pajęczyny oraz emblemat na piersiach odsyłają do genezy superbohatera (ukąszenie przez radioaktywnego pająka) i jego niezwykłych „pajęcznych” zdolności. Pancierz Iron Mana – cybernetyczna zbroja wyposażona w najnowocześniejsze elektroniczne gadżety – wpisuje się w fikcyjną biografię tej postaci, jej związki z amerykańskim przemysłem zbrojeniowym i zastosowaniem w nim nowych technologii. W przypadku Catwoman obcisły strój i pazury kojarzące się z kotem akcentują zwinność i spryt bohaterki, a także wygrywaną erotycznie drapieżność, wzmacnianą dodatkowo przez taki atrybut jak bicz. Długie wysuwane pazury Wolverina, przypominające szpony zwierząt drapieżnych, podkreślają dziką naturę tego mutanta. Jak trafnie zauważył Peter Coogan: „Kostiumy superbohaterów są ikoniczną reprezentacją istoty danego superbohatera”¹³. „Cywilne”, codzienne wcielenia superherosów w wielu komiksowych opowieściach przedstawiane są jako dalekie od ideału, przeciętne, zwyczajne. Superman to na co dzień nieśmiały

¹⁰ Zdarzają się jednak wyjątki od reguły, przykładowo Batman nie posiada nadludzkich zdolności.

¹¹ W tym przypadku z kolei wyjątkiem mogą być choćby członkowie Fantastycznej Czwórki, którzy przed przeistoczeniem się w superbohaterów i zdobyciem (na skutek kosmicznego napromieniowania) niezwykłych mocy byli grupą amerykańskich kosmonautów.

¹² Zob. B. Brownie, D. Graydon, *The Superhero Costume. Identity and Disguise in Fact and Fiction*, London 2015.

¹³ P. Coogan, *Superhero. The Secret Origin of a Genre*, Austin 2006, s. 33. Cyt. za: T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 21.

dziennikarz-okularnik Clark Kent, Wonder Woman – skromna pielęgniarka Diana Prince, Amazing Spider-Man – fotoreporter borykający się z problemami finansowymi. Obdarzeni epitetami *super*, *wonder* i *amazing* superbohaterowie w pewnych sytuacjach życiowych okazywali się więc tak samo zwyczajni, nieporadni, jak czytelnicy komiksów opowiadających o ich przygodach. W stosunku odbiorców do postaci superbohaterów widoczna jest więc pewna ambiwalencja – z jednej strony ludzka skłonność do podziwu, obcowania z ideałem, z drugiej – chęć zobaczenia w nim jakiejś wady, skazy, która czyniłaby go mniej doskonałym, przez co ucłowieczałaby go – dlatego z upodobaniem eksploatowany jest motyw podwójnej tożsamości postaci.

Tendencja do ucłowieczania superbohaterów, obdarzania ich ludzkimi emocjami, pragnieniami, słabościami wyraźniej doszła do głosu w latach sześćdziesiątych, na które przypada druga fala popularności komiksów tego nurtu. Właśnie wtedy „Marvel Comics Group wylansowało herosów »ułomnych«”¹⁴. Komiksowe postacie przeżywają więcej rozterek, wątpliwości, inaczej niż herosi z lat czterdziestych, są bardziej świadome realnych skutków swoich niezwykłych umiejętności. Inność superbohaterów implikuje wiele problemów, wymaga wyrzeczeń, skazuje na alienację. Przykładem takich postaci mogą być mutanci z serii *X-Men* odczytywanej jako opowieść o nietolerancji i rasizmie.

W dużo bardziej radykalny sposób dążenie do deschematyzacji postaci superbohaterów, wyjście poza ramy dyktowane przez konwencję wcześniejszych opowieści, ujawniało się w adresowanych do dorosłego czytelnika komiksach określanych mianem rewizjonistycznych. Za kanoniczne przykłady takich uznaje się najczęściej *Powrót Mrocznego Rycerza (The Dark Knight Returns, 1986)* Franka Millera i *Strażników (Watchmen, 1986–1987)* Alana Moore’a i Dave’a Gibbonsa. Oba utwory dekonstruuja formułę opowieści superbohaterskich, proponując inne spojrzenie na postacie protagonistów, na komiksową konstrukcję świata przedstawionego, w tym konstrukcję czasu. Postaci superbohaterów okazują się bardziej skomplikowane, niejednoznaczne, mroczne. Zakwestionowana zostaje czystość ich intencji i motywacji oraz moralność działań. Bohaterowie, w przeciwieństwie do klasycznych komiksowych serii o superherosach, starzeją się, chorują,

¹⁴ J. Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 108.

„zużywają”. Autorzy umieszczają swych protagonistów w świecie bardziej przypominającym rzeczywistość niż świat narysowany, oparty na zasadzie umowności, podporządkowany wizualno-wербalnym konwencjom przedstawieniowym opowieści o zamaskowanych herosach w trykotach. Krzysztof Teodor Toeplitz w pionierskiej na polskim gruncie monografii z lat osiemdziesiątych, analizując fenomen amerykańskich postaci komiksowych, ich „ponadczasową niezniszczalność”¹⁵, „głębokie przeniknięcie do współczesnej świadomości społecznej”¹⁶, konstatował: „Imiona bohaterów komiksowych [...] stały się skrótami myślowymi, znakami porozumiewawczymi, przy pomocy których opisujemy współczesną cywilizację i jej mitologie”¹⁷.

Komiksowy superbohater odczytywany był niejednokrotnie jako popkulturowe wcielenie mitologicznego herosa¹⁸, komiksy z jego udziałem traktowano jako ześwieczone współczesne mitologie¹⁹. Badacze, tacy jak m.in. Umberto Eco²⁰ i Richard Reynolds²¹, wskazywali na analogie obecne w konstrukcji postaci, w konstrukcji czasu, w strukturach narracyjnych mitów i komiksów, a także w przykładach ich specyficznej recepcji. Eco, pisząc o mitologicznych aspektach komiksowej postaci, zwracał uwagę na fakt, że chcąc być „archetypem, sumą określonych aspiracji zbiorowych, z konieczności [...] musi zastygnąć w pewnym emblematycznym bezruchu, który uczyni ją łatwo rozpoznawalną”²². Poddawał też analizie konstrukcję

¹⁵ K.T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985, s. 80.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Zob. T. Żaglewski, *Superkultura...*, op. cit., s. 49–60.

¹⁹ Zob. A. Bland, *Comics Book Superheroes. The Gods of Modern Mythology*, The Guardian, 27.05.2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/may/27/comic-book-superheroes-the-gods-of-modern-mythology> (dostęp 20.10.2022); P. Gąsowski, *Komiks i mit*, Poznań 2021; *Super/Heroes. From Hercules to Superman*, ed. W. Haslem, A. Ndalians, Ch. Mackie, Washington 2007.

²⁰ U. Eco, *Mit Supermana*, w: idem, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010, s. 314–371.

²¹ R. Reynolds, *Superheroes. A Modern Mythology*, London 1992.

²² U. Eco, *Mit Supermana*, op. cit., s. 329–330.

czasu w komiksach superbohaterskich (opisywaną na przykładzie serii o Supermanie), zwracając uwagę na obecny w nich paradoks temporalny: komiksowy bohater, działając w określonym miejscu i czasie, powinien podlegać prawom upływu czasu – starzeć się, zmieniać, ewoluować charakterologicznie. Tak się jednak nie dzieje. Komiksowa postać jest postacią mitologiczną, archetypiczną, a jako taka egzystuje poza czasem, w „nieruchomej teraźniejszości”²³, „jak gdyby czas rozpoczął się od nowa”²⁴.

Badacze komiksu określali postacie superbohaterów jako „rodzaj ideogramu” reprezentujący niezmiennie ludzkie idee i wartości²⁵, „ideogram Zasad”, które reprezentuje i z którymi utożsamiają się odbiorcy, traktowali bohatera „jako symbol idei”²⁶, jako znak²⁷ czy figurę opartą na przypisanych do niej kodach i symbolach²⁸.

Demitologizacja i dekonstrukcja postaci superherosa dokonuje się nie tylko w komiksach rewizjonistycznych, ale także w cyklu Ferdona, który osiąga ten efekt w inny sposób i za pomocą odmiennych środków. Chilijski rysownik przywołuje w swej komiksowej serii najbardziej popularne postacie superbohaterów, które pojawiły się w amerykańskich seriach zapoczątkowanych w latach trzydziestych, (kiedy zaczynała powstawać formuła komiksu superbohaterskiego), w latach czterdziestych, (kiedy świadomość konwencji kształtowała się zarówno po stronie twórców, jak i odbiorców) oraz sześćdziesiątych (na które przypadła druga fala rozkwitu formuły komiksu superbohaterskiego) i współcześnie funkcjonują jako stałe elementy globalnej popkultury. Wyjątek stanowią bohaterowie pochodzący ze znacznie mniej poczytnego komiksu *Strażnicy galaktyki*²⁹. Przywoływane przez Ferdona postacie, takie jak zielonoskóra wojowniczką Gamora, zan-

²³ Ibidem, s. 433.

²⁴ Ibidem, s. 349.

²⁵ K.T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, op. cit., s. 8o.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ T. Żaglewski, *Superkultura*, op. cit., s. 26–27.

²⁹ Pierwsi bohaterowie serii, stworzeni przez Stana Lee, Arnolda Drake’a i Roy’a Thomasa, pojawili się w 18. numerze *Marvel Super-Heroes* w 1969 roku, natomiast postacie znane widzom z filmów o przygodach strażników galaktyki – w 2008 roku w 6. numerze *Annihilation: Conques*.

tropomorfizowany szop pracz Rocket Raccoon oraz Groot – humanoidalne drzewo, swą obecną popularność i rozpoznawalność zawdzięczają nie tyle komiksom, ile filmom w reżyserii Jamesa Gunna *Strażnicy galaktyki* (2014), *Strażnicy galaktyki 2* (2017) i *Strażnicy galaktyki 3* (2023). Ferdon sięga po postacie-emblematy, postacie-znaki współczesnej popkultury. W swoich jednoplanszowych komiksach nie stara się nawet budować jakiegokolwiek psychologii, reinterpretować klasycznych komiksowych bohaterów (z uwagi na formę jego komiksów – krótkich, pozbawionych słów – byłoby to zresztą wyjątkowo trudne). Traktuje ich jak konwencjonalne typy, figury, odwołując się do powszechnej wiedzy odbiorców kultury popularnej na temat poszczególnych superbohaterów – ich genezy, wyglądu, stroju, rekwizytów i supermocy. Postacie, wpisane w kontekst prozaicznej codzienności, stają się pastiszową kontynuacją bohaterów (charakterystyczne kostiumy, maski, peleryny i emblematy na piersiach wystarczają, by zamienić ich w nacechowane semantycznie znaki). Popularność i rozpoznawalność zarówno samych protagonistów, jak i charakterystycznych elementów świata przedstawionego oraz schematów fabularnych opowieści superbohater-skich – a więc bardzo wyraziste cechy gatunkowego wzorca – umożliwiają parodystyczne przekształcenia. Ferdon dokonuje dekontekstualizacji i rekontekstualizacji postaci, tzn. przenosi je z dotychczasowych, typowych kontekstów i umieszcza w innych – takich, które okazują się nieoczywiste, zaskakujące, znacznie odbiegają bowiem od macierzystych. Artysta tworzy w ten sposób komiczne scenki rodzajowe. Nowym, nieoczekiwanym kontekstem, w który wpisani zostają znani superbohaterowie, staje się codzienność, często w jej najbardziej zwyczajnej, prozaicznej odsłonie. Autor ukazuje więc superherosów podczas domowych zajęć, takich jak gotowanie i sprzątanie ogrodu. Przedstawia ich na spacerze z psem, na zakupach, podczas towarzyskich spotkań, na randkach, na plaży. Pokazuje na dentystycznym fotelu i w gabinecie lekarskim czy pod prysznicem, a nawet w toalecie. Komiksowi superbohaterowie w klasycznych seriach z lat trzydziestych, czterdziestych i sześćdziesiątych kreowani byli jako postacie „większe niż życie” – bardziej niezwykle, odważne, nieustraszone niż czytelnicy ich przygód. Obdarzeni przez swych twórców nadnaturalnymi mocami i niepospolitymi zdolnościami stanowili wcielenie odwiecznych ludzkich tęsknot, pragnień, ideałów. Pozostawali bliżsi postaciom mitologicznym, mitycznym bogom czy herosom niż przeciętnym śmiertelnikom. Ukazywanie ich w komiksowym cyklu

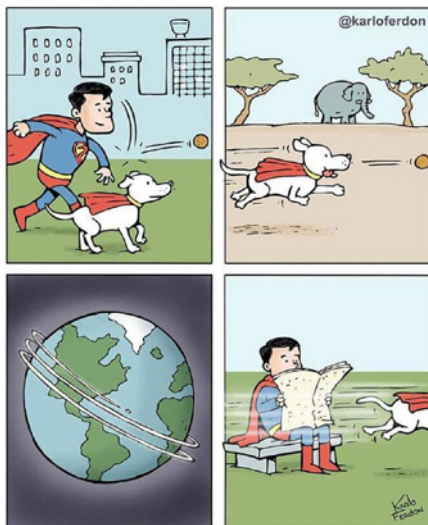
Karla Ferdona w sytuacjach życia codziennego, borykających się z problemami i kłopotami codzienności, z którym mierzy się niemal każdy, z jednej strony pozbawia ich nimbu niezwykłości, z drugiej – pozwala na operowanie komizmem postaci i komizmem sytuacyjnym. Supermoce bohaterów, ich szczególnie zdolności i umiejętności (słowem to wszystko, co nadawało im aurę niezwykłości) zderzone zostają z najzwyczajszymi codziennymi sytuacjami. W ten sposób Ferdon tworzy absurdalne i nieoczekiwane obrazy, konstruuje zabawne, zaskakujące pointy. Bohaterką jednego z komiksów chilijskiego rysownika jest znana z serii *X-Men Storm*, która kontroluje zjawiska atmosferyczne. Superbohaterka wywołuje burzę, po to... by zarabiać na sprzedawaniu ludziom parasoli. Pojawiający się w humorystycznym cyklu Reed Richards vel Mr. Fantastic – przywódca Fantastycznej Czwórki – dzięki niezwyklej rozciągliwości swojego ciała może trzymać za rękę podczas zakupów swoją narzeczoną Sue Storm, jednocześnie siedząc z kolegami na kanapie i oglądając telewizję.

Gumowa elastyczność przydaje mu się również w innych, dużo bardziej prozaicznych sytuacjach dnia codziennego – nie podnosząc się z sedesu, superbohater potrafi sięgnąć po nową rolkę papieru toaletowego, która znajduje się w szafce w innym pomieszczeniu. W humorystycznej komiksowej serii można też wyróżnić mikrocykl przedstawiający takich superbohaterów jak: Superman, Batman, Flash, Ben Grimm (Thing) i jeden z Wojowniczych Żółwi Ninja ze swoimi psami na spacerach. Źródło komizmu stanowi w tym przypadku nawiązanie do wyglądu, zdolności i supermocy bohaterów i upodobnienie czworonogów do swoich właścicieli. Na marginesie warto dodać, że w klasycznych rysunkowych seriach pojawiał się jedynie pies Supermana – Krypto.

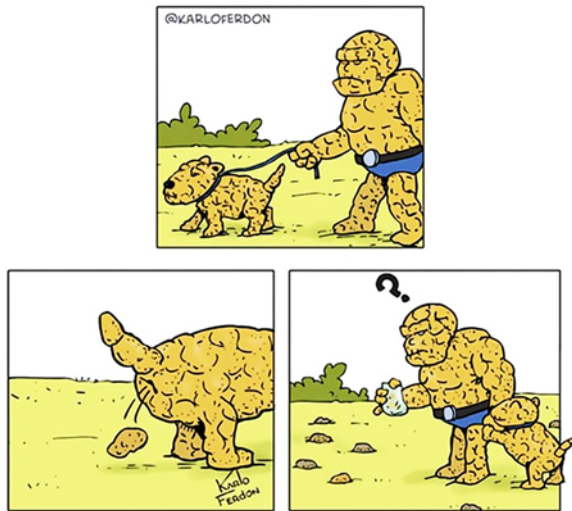
Wykreowana w komiksowym cyklu Ferdona codzienność, podobnie jak sami bohaterowie, zredukowana została do określonych, sfunkcjonalizowanych znaków. W klasycznych komiksach i filmach superbohaterskich codzienność stanowiła element służący ujawnieniu ludzkiej niemocy, bezradności, bezbronności wobec szeroko pojmowanego zła (reprezentowanego przez superłotra – antagonistę głównego bohatera, zorganizowaną przestępczość, różnego rodzaju potwory, nadnaturalne istoty, kataklizmy zagrażające lokalnej społeczności czy nawet całej ludzkości). To owa bezradność stawała się powodem interwencji superbohatera obdarzonego cechami heroicznymi. W komiksowym cyklu Ferdona codzienność jest dojmującą



Il. 1.



Il. 2.



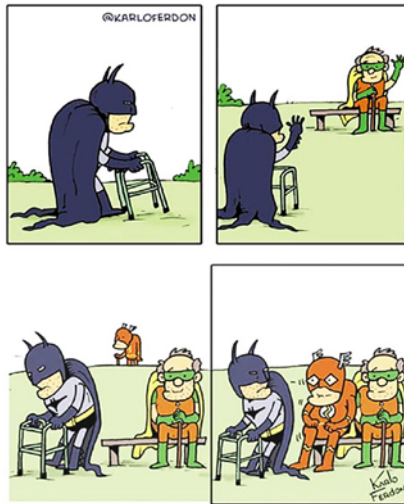
Il. 3.

prozaicznością. Nie stwarza okoliczności do ujawnienia się bohaterских cech postaci. Zanurzeni w niej superbohaterowie „nie wychodzą ze swych kostiumów” nawet w sytuacjach najbardziej trywialnych. Z jednej strony podkreśla to ich antymityczność i antyheroiczność (ukazując ich tym samym jako antysuperbohaterów). Z drugiej natomiast podkreśla status samej rzeczywistości – tak płaskiej i przytłaczającej w swjej prozie i banalności, że muszą przed nią skapitulować nawet superbohaterowie. Powracającym motywem komiksowych opowieści Ferdona jest starość superherosów. Jeden z komiksów przedstawia ich rywalizujących o miejsce na parkowej ławeczce: poruszający się o lasce Flash zajmuje miejsce Batmanowi z balkonikiem, który chciał usiąść obok Robina. Kolejny pokazuje starego, podłączonego do przenośnego aparatu tlenowego Batmana, który siedzi na ławce i za którego plecami skrada się, chcący go przestraszyć hukiem, równie sędziwy Joker z nadmuchaną papierową torebką w ręku. Jeszcze inna jednoplanszówka prezentuje siedzącego w parku Batmana, który karmi okruszkami stado, nie – jak można by się domyślać – gołębi, ale... nietoperzy.

Ferdon odwołuje się do wiedzy czytelników na temat konkretnych superbohaterów, do ich charakterystyki – zwyczajów, mocy, relacji, jakie łączą ich w świecie przedstawionym rysunkowych opowieści. Poruszający się o lasce

Flash nadal, mimo upływu czasu, zachowuje coś ze swej niezwykłej szybkości (Speed Force). Postać Batmana kojarzy się z nietoperzami – w komiksach o jego przygodach przypomina je strój, emblemat na piersiach, świetlny znak reflektora, za pomocą którego wzywany jest na pomoc czy wreszcie cała seria przedmiotów i urządzeń, którymi się posługuje, takich jak: batwing, batcopter, batcar, batmobil itp. Nietoperze przywodzą na myśl noc, tajemnicę, mroczną aurę. W komiksowej serii Ferdona zostały przedstawione jak gołębie, które dla rozrywki karmią emeryci. Rysownik odwołuje się też do wiedzy czytelników na temat sojuszników i wrogów poszczególnych superbohaterów. Batman i Robin jako staruszkowie nadal pozostają przyjaciółmi, jak widać nie wygasa też antagonizm między Człowiekiem-Nietoperzem a Jokerem, choć żarty tergo drugiego mają już jednak zdecydowanie mniej „zabójczy” charakter. Ferdon dokonuje komicznej, groteskowej degradacji postaci, kształtując obraz superbohaterów, a ściślej antysuperbohaterów – staruszków-emerytów zgrzybiałych i niedołężnych (stąd obecność takich elementów, jak: balkonik, laska, aparat tlenowy, parkowa ławka czy wreszcie nietoperze ukazywane w sposób nasuwający skojarzenie z gołębiami). Gra również ze specyficzną konstrukcją czasu w klasycznych opowieściach superbohaterskich, która gwarantowała rysunkowym herosom temporalne zamrożenie, unieruchomienie w czasie, a tym samym wieczną młodość i niezmienność, upodabniając ich tym samym do postaci mitologicznych, funkcjonujących w innym porządku.

Innym z powracających motywów humorystycznej serii Ferdona jest choroba, tworząca nieoczekiwany kontekst dla postaci niemal niezniszczalnych, niezwyciężonych komiksowych superherosów. Jeden z komiksów przedstawia zmagającego się z przeziębieniem Batmana. Człowiek-Nietoperz – ubrany w swój charakterystyczny kostium – trzyma w zębach termometr i moczy nogi w misce z gorącą wodą, chorym opiekuje się wierny służący Alfred. Na innej z jednoplanszówek pokazano kolejnych niedomagających superbohaterów, w komiczny sposób odwołując się do ich charakterystycznych mocy, atrybutów, zwyczajów czy natury. Pierwszy kadr przedstawia Thora ze złamaną ręką włożoną w gips, a także... z zagipsowanym nieodłącznym młotem, który dzierży w dłoni ten superbohater. Na kolejnym narysowany został poruszający się o kulach Flash ze złamaną nogą, pod gipsem widoczna jest podstawka przypominająca deskorolkę, która mimo choroby ma mu umożliwić szybkie przemieszczanie się. Trzeci kadr przedstawia



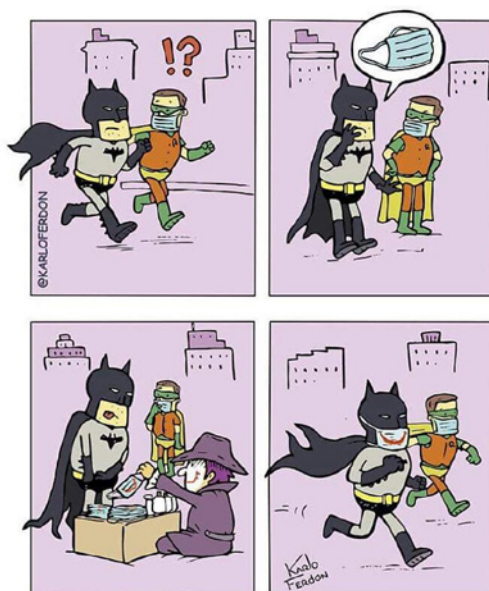
Il. 4.

Spider-Mana z nogą w gipsie umieszczoną na wyciągu, który zrobiony jest z... pajęczej sieci. Na ostatnim narysowany został szop Rocket Raccon. W komiksowych i filmowych *Strażnikach galaktyki* bohater ten jest postacią antropomorficzną (mówi, porusza się w postawie wyprostowanej, chodzi w ubraniu, posługuje się bronią itp.), na jednoplanszówce Ferdona pokazany został w komiczny sposób: w kołnierzu ochronnym, jaki zakłada się psom czy kotom po operacjach i zabiegach weterynaryjnych.

Codzienne sytuacje i doświadczenia, które stają się w rysunkowym cyklu Ferdona punktem wyjścia dla tworzenia komicznych scenek, czytelnicy doskonale znają z własnego życia. Nie znają ich natomiast z klasycznych komiksowych i filmowych opowieści superbohaterskich, wymazujących „plamy nudy”, traktujących na zasadzie eliptycznych pominięć to wszystko, co zbyt prozaiczne, pospolite, zwyczajne, codzienne itd. Ferdon wprowadza do swego komiksowego cyklu motywy starości i choroby, podobnie jak motywy ojcostwa i macierzyństwa czy ciąży superbohatek. W ten sposób komiksowi superherosi zostają ucłowieczeni, odbrązowieni, ściągnięci z piedestału. Także ich cielesność i fizyczność ujęte zostają w inny, bardziej zwyczajny, bo biologiczny – a czasem też fizjologiczny – sposób, niż miało to miejsce w komiksach, w których sprowadzała się zwykle do tego, co

nadnaturalne: tajemniczych mutacji, zmian wywołanych działaniem radioaktywnych substancji, niezwykłymi właściwościami i zdolnościami ciała zyskującego w ten sposób wymiar nie-ludzki. Najczęściej jednak staje się źródłem komicznych spięć. Karlo Ferdon stara się w humorystyczny sposób wpisać komiksowe postacie superbohaterów w kontekst potocznego doświadczenia obiorców, różnych aspektów codzienności będących udziałem czytelników. Nieprzypadkowo w jednej z rysunkowych opowieści pojawiają się Batman i Robin nie tylko w swoich tradycyjnych kostiumach, ale także w charakterystycznych niebieskich chirurgicznych maseczkach zasłaniających nos i usta, co stanowi czytelne, jednoznaczne odwołanie do pandemii sars-cov-2, która na długo stała się elementem codzienności ludzi na całym świecie, zmuszając do globalnego przeorganizowania wszelkich sfer życia.

Doskonale znane odbiorcom popkultury z komiksowych i filmowych opowieści superbohaterskich elementy, takie jak charakterystyczne rekwizyty poszczególnych postaci (jak choćby młot Thora, który często zostaje u Ferdona poddany animizacji) oraz supermoce, którymi władają (niezwykła



Il. 5.

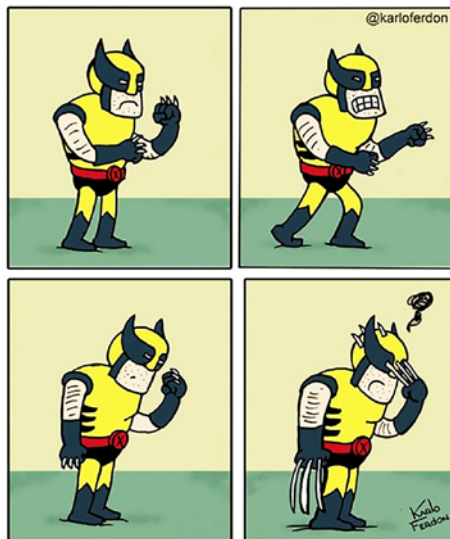
szybkość Flasha, rozciągliwość ciała Mr. Fantastika, umiejętność latania Supermana, niezwykle czuły słuch Daredevila, nadludzka siła Hulka itd.), stają się punktem wyjścia do tworzenia komicznych gagów i zabawnych point kolejnych jednoplanszówek. Przedmiot komicznych przetworzeń stanowią w komiksach Ferdona także charakterystyczne przedstawienia postaci, które zyskały już status ikonicznych, wystudiowane pozy, gesty superbohaterów: Batman stojący na dachu wysokiego budynku i spoglądający na nocne miasto, Batman w przykłęku gotowy do skoku czy wreszcie uchwycony w locie z rozwianą peleryną, lecący Superman z wyciągniętą przed siebie ręką i zaciśniętą pięścią, Wolverine z zaciśniętymi pięściami i wystającymi z nich długimi pazurami itp.

Chilijski rysownik w swym komiksowym cyklu parodiuje powagę, patos tych przedstawień, zderzając je z elementami trywialnej codzienności i dodając do nich zaskakującą zabawną pointę. Przykładem mogą być jednoplanszówki z postacią Batmana. Jedna z nich przedstawia superbohatera, który, podobnie jak w wielu klasycznych komiksach, skacze z wysokiego budynku, ląduje jednak na rozłożonym na ziemi przez Alfreda czerwonym dmuchanym materacu. Na innej w pierwszym kadrze narysowany został szykujący się do skoku Batmana z rozwianą peleryną, nad którym unosi się stado nietoperzy, w następnym kadrze widać wyraźnie zniesmaczonego bohatera w kostiumie brudnym od odchodów, przypominających te pozostawiane przez gołębie. Kolejna jednoplanszówka pokazuje Człowieka-Nietoperza na dachu wysokiego budynku: superbohater skrywa się za makietą przedstawiającą jego samego jako czujnego strażnika obserwującego nocne miasto po to, by mieć chwilę spokoju na zjedzenie hot-doga. Na innym z rysunków widać, jak po zdjęciu maski superbohatera Batman musi poradzić sobie z własną fryzurą, kosmyki włosów przyjęły bowiem kształt nietoperzych uszu.

W podobnie parodystyczny sposób ujęto też postać Wolverine'a, któremu podczas wysuwania zacinają się pazury; zaskoczony bohater przygląda się z bliska własnym pięściom i w tym momencie rani sobie oczy. Inny z komiksów pokazuje, jak Wolverine zostaje użyty jako drapaczka przez Hulka, którego swędzą plecy. Kolejna jednoplanszówka prezentuje lecącego w charakterystycznej pozie Supermana, który w trakcie rodzinnego spaceru pcha wyciągniętą ręką stylizowany na samolocik wózek z niemowlakiem. Pokazując w swym komiksowym cyklu życie codzienne obdarzonych nadnaturalnymi mocami rysunkowych postaci, Karlo Ferdon tworzy parodię



Il. 6.



Il. 7.

komiksu superbohaterskiego, podejmuje komiczną grę z jego konwencjami. W humorystyczny sposób wygrywa sprzeczność, napięcie między postaciami superbohaterów a kontekstem, w którym zostały usytuowane. To, co w klasycznych komiksach bohaterskie, heroiczne, patetyczne, traktowane z powagą zderzone zostaje z tym, co codzienne, prozaiczne, a nawet trywialne. Efekt komiczny w jego rysunkowym cyklu rodzi się poprzez napięcie między heroicznym uwzniośleniem a komiczną degradacją. Przypomina w pewien sposób rodzaj relacji gatunkowych między eposem bohaterskim a poematem heroikomicznym – parodystyczne przekształcenie wzorca poprzez jego degradację, które daje groteskowy efekt końcowy, rodzący się z napięć między tym, co wysokie i niskie, wzniosłe i trywialne.

Codziennosc, a dokładniej jej prozaiczne oblicze, okazuje się tym, co najskuteczniej demitologizuje postacie superbohaterów, pozwala na ich zdekonstruowanie. Ferdon w ironiczny sposób przygląda się formule komiksu superbohaterskiego, podejmując autotematyczną grę. Zderzone z potoczną codziennością postacie komiksowych superherosów okazują się jedynie popkulturowymi figurami o tekstowym charakterze. Konsekwentnie stosowana przez chilijskiego rysownika poetyka groteski i absurdu obnaża brak realistycznego odniesienia komiksów superbohaterskich, brak psychologicznego i życiowego prawdopodobieństwa postaci, ich konwencjonalny charakter.

Bibliografia

- Brownie Barbara, Graydon Danny, *The Superhero Costume. Identity and Disguise in Fact and Fiction*, Bloomsbury Publishing, London 2015.
- Eco Umberto, *Mit Supermana*, w: idem, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010.
- Gąsowski Paweł, *Komiks i mit*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2021.
- Haslem Wendy, Ndalianis Angela, Mackie Chris (red.), *Super/Heroes. From Hercules to Superman*, New Academia Publishing, Washington 2007.
- Howe Sean, *Niezwykła historia Marvel Comics*, przeł. B. Czartoryski, Sine Qua Non, Kraków 2013.
- Johnson Jeffrey, *Super-History: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the Present*, McFarland & Co., Inc., Publishers, Jefferson 2012.
- Kędzierzawski Wojciech, *Codziennosc jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.

- Reynolds David, *Superheroes: An Analysis of Popular Culture's Modern Myths*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.
- Reynolds Richard, *Superheroes. A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, London 1992.
- Robb Brian, *A Brief History of Superheroes: From Superman to the Avengers, the Evolution of Comic Book Legends*, Running Press Book Publishers, Philadelphia 2014.
- Solomon Brian, *Superheroes!: The History of a Pop-Culture Phenomenon from Ant-Man to Zorro*, Applause, New York 2023.
- Szyłak Jerzy, *Komiks*, Znak, Kraków 2000.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Żaglewski Tomasz, *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komiksowego*, PWN, Warszawa 2017.
- Żaglewski Tomasz, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Universitas, Kraków 2021.

Źródła internetowe

- Bland Archie, *Comics Book Superheroes. The Gods of Modern Mithology*, The Guardian, 27.05.2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/may/27/comic-book-superheroes-the-gods-of-modern-mithology> (dostęp 20.10.2022).
- Hidreléy, *This Artist Makes Humorous One-Panel Comics Without Dialogue (30 New Pics). Interview With Artist*, Bored Panda, 23.08.2021, https://www.boredpanda.com/humorous-and-minimalist-comics-without-dialogue-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 24.09.2023).
- Palacios Gabriel, *Un dibujante muestra la no tan glamurosa vida cotidiana de los superhéroes (50 cómics)*, Bored Panda, 19.01.2021, https://www.boredpanda.es/superheroes-comics-vida-cotidiana-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 22.10.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1, 3-4, 6-7. Bored Panda, https://www.boredpanda.com/superhero-comics-without-dialogue-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 22.10.2022).
- Il. 2, 5. Fun Alive, https://funalive.com/articles/what-superheroes-are-doing-in-their-free-time-by-karlo-ferdon-20-pics_Z414.html (dostęp 22.10.2022).

The Prosaic Everyday Life of Superheroes, or Some Remarks About Karl Ferdon's Comic Series

The article discusses a parody comic series by Chilean cartoonist Karlo Ferdon which depicts American superheroes in prosaic day-to-day situations. The author shows how placing iconic pop culture characters in an unexpected context can lead to their deconstruction and demythologization.

Keywords: Karlo Ferdon; superhero; American comic books; superhero comics; daily life; parody

DWAJ LUDZIE Z LUSTREM. METAFORY FOTOGRAFII I FOTOGRAFICZNE MOTYWY W ETIUDACH ROMANA POLAŃSKIEGO

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

Dla nas, przywykłych do obcowania z lustrami, żyjących pośród lusterek – problem lustra przestaje istnieć, codzienny użytek, jaki z niego czynimy, nie pozwala już dostrzec jego dziwności, tak jak nie towarzyszy nam już w życiu poczucie nieobecności widma. [...] Potrzeba niespodziewanego, nocnego zetknięcia się ze zwierciadłem, aby stanąć twarzą w twarz z jakimś nieznanym, a nawet nieprzyjazytnym widmem – widmem samego siebie¹.

„Fotografia dlatego zamyka w sobie szeroki obszar antropologiczny, rozciągający się od wspomnienia do zjawy, że doprowadza do symbiozy pokrewnych, a zarazem sprzecznych z sobą właściwości obrazu myślowego: odbicia i cienia”² – pisze Edgar Morin, a komentujący ten fragment Bernd Stiegler zauważa: „A czyni to, włączając do swoich obrazów, tak jak i do tekstów, metafory, i odczytując je”³. Wśród metafor i obrazów fotografii analizowanych przez Stieglera są takie jak: lustro, cień, podglądanie, morderstwo, miejsce przestępstwa, śmierć, wiwifikacja. Metafory i obrazy fotografii, które – w ujęciu Stieglera – piszą historię fotografii, wyznaczając jej najważniejsze tropy i motywy, odnaleźć można także w doraźnych diagnozach i refleksjach praktyków i teoretyków fotografii.

¹ E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 47.

² E. Morin, op. cit., s. 53.

³ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 10.

LUSTRO – SOBOWTÓR – PODGLĄDANIE

Lustro – wyposażone w pamięć – czy, jak pisze Edouard Pontremoli, „lustro, które sobie coś przypomina”⁴, jako metafora fotografii pojawiło się w metafotograficznym dyskursie tuż po jej wynalezieniu. Początkowo metafora ta odnosiła się do dagerotypu – obrazu utrwalonego na lśniącej metalowej płytce, którą trzeba było umiejętnie oglądać, by zobaczyć zapisany obraz, a nie tylko własne odbicie⁵. Hans Christian Andersen pisał o dagerotypie w lutym 1839 roku: „wszystkie przedmioty są uchwycone i zatrzymane jak na obrazie w lustrze...”⁶. Oliver Wendell Holmes, fotograf amator i świadek pionierskich czasów fotografii, niemal dwadzieścia lat po jej wynalezieniu nazwał nową technikę „zwierciadłem wyposażonym w pamięć”⁷.

Jak wskazuje Bernd Stiegler, metafora fotografii jako lustra żywa była także w XX wieku, jednak we współczesnej fotografii to aparat fotograficzny jest lustrem, „które odbija inscenizację podmiotu i fotograficzną autoprezentację w podwójnym znaczeniu tego słowa”⁸, według formuły Andreea Müllera-Pohlego, którą przytacza badacz: „Wchodzący na scenę fotograf używa aparatu jako piszącego lustra”⁹. Lustro to także mechanizm podwojenia, wiążący się z problematyką innej metafory fotografii – sobowtóra, alter ego czy, jak pisze Morin, ego alter: „Każdemu towarzyszy przez życie jego własne widmo. Nie tyle wierna kopia, nie tyle alter ego – ile coś ważniejszego: ego alter, inny ja sam”¹⁰. Z motywem lustra i okna wiąże się

⁴ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 146.

⁵ Jak pisał Friedrich Matthies-Masuren: „Oglądający musi na wszystkie strony obracać posrebrzaną miedzianą płytkę, aby rozpoznać obraz”. F. Matthies-Masuren, *Künstlerische Photographie*, Berlin 1907, s. 19; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 211.

⁶ F. Kempe, *Daguerreotypie in Deutschland. Von Charme der frühen Photographie*, Seebruck am Chiemsee 1979, s. 21; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 212.

⁷ O.W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereographie*, „The Atlantic Monthly”, 3.06.1859, s. 738–748; cyt. za: D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 181.

⁸ Bernd Stiegler, op. cit., s. 212

⁹ A. Müller-Pohle, *Die fotografische Dimension*, „Kunstforum” 1995, No. 129, s. 74–99; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 212.

¹⁰ E. Morin, op. cit., s. 43.

metafora fotografii jako odmiany voyeryzmu, figura fotografa staje się figurą podglądacza – jak pisała Susan Sontag – „podglądającego przechodnia”¹¹.

CIEŃ – MORDERSTWO – MORTYFIKACJA/WIWIFIKACJA

Metafora fotografii jako cienia, motyw aparatu kradnącego cień/duszę, pojawiający się już w pierwszych latach po wynalezieniu fotografii – np. u Balzaca, w jego teorii naskórków, warstw, z których zbudowany jest człowiek, a które nieodwracalnie niszczy wpływ aparatu fotograficznego¹² – ma inspirujące rozwinięcia w analizach antropologów, opisujących mityczno-magiczne wierzenia, w których cień i odbicie są reprezentacją duszy, a utrata cienia jest równoznaczna z jej utratą¹³. Jeden z pionierów fotografii, William Henry Fox Talbot, pisał o fotografii jako naturalnej magii: „Najbardziej przemijalną z rzeczy, cień, przysłowiowy symbol wszystkich ulotnych i przemijających przedmiotów, można z pomocą naszej »naturalnej magii« uchwycić i zatrzymać na zawsze w postaci przewidzianej początkowo tylko do powielenia pojedynczego momentu”¹⁴. Śmierć w wyniku odebrania cienia/duszy to śmierć fotograficzna, to ten moment, w którym fotografowany podmiot przeżywa Barthes’owskie „mikrodoświadczenie śmierci”¹⁵. Z tą sferą znaczeń związane są także metaforyczne sensy fotografii jako morderstwa, łowów, polowania i cały repertuar konstrukcji językowych,

¹¹ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 53.

¹² Zob. Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *Quand j’étais photograph*, w: Nadar, ed. J-F. Bory, t. 2., Paris 1979, s. 967–1284; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 67. „Zdaniem Balzaca każde ciało w przyrodzie składa się z szeregu spektrów, z niezliczonych, nakładających się na siebie warstw, z niekończących się rulonów powłok, w których wszystkie zmysły czy optyka postrzegają ciało. Człowiek nie potrafi stworzyć tego naskórka [...], a fotografia zaskakuje go, ściągając z niego warstwę ciała i zachowuje ją. Stąd dochodzi do ewidentnej utraty przez ciało jednego z naskórków i tym samym do utraty konstytutywnej części jego istoty” (ibidem). Zob. także: E. Pontremoli, op. cit., s. 30.

¹³ Zob. J. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002, s. 157–158.

¹⁴ B. Stiegler, op. cit., s. 50. Zob. także: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 222–223.

¹⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 29.

takich jak: strzelanie zdjęć, aparat jako broń, trzask migawki jako wystrzał z pistoletu i wiele innych¹⁶.

Fotografia jako mortyfikacja, uśmiercenie i jako wiwifikacja, utrzymanie przy życiu – czy, jak pisze Wisława Szymborska w wierszu *Fotografia z 11 września*: „powstrzymanie przy życiu” – odnosi się do dwuznaczności obrazu fotograficznego, jego powikłanej temporalności, Barthes’owskiej koncepcji sprasowania czasu¹⁷, refleksji Sontag, że „wszystkie fotografie mówią »Memento mori«”¹⁸, czy formuły Siegfrieda Kracauera: „Fotografia zdaje się ratować od śmierci, choć w rzeczywistości jest na nią skazana”¹⁹. Fotografia nie tylko tworzy kopie i kreacje rzeczywistości, ale także ma moc ich multiplikowania – od czasu wynalezienia procesu pozytywowo-negatywowego każde zdjęcie może być wywołane w nieskończonej liczbie odbitek.

* * *

W etiudach Romana Polańskiego – takich jak *Dwaj ludzie z szafą*, *Morderstwo*, *Uśmiech zębiczny* – odnaleźć można metafory fotografii i motywy odnoszące się do technik i praktyk fotograficznych. Ich źródłem jest fotografia w rozumieniu technicznym, praktycznym, a także mitopoetyckim i antropologicznym. Lustro, cień, okno, odbicie, podwojenie, podglądanie, multiplikacja – odnoszą się u Polańskiego do problematyki kopii i kreacji, obrazu świata i fantazmatu twórcy, ontologicznego statusu rzeczywistości, powtórzenia jej fragmentu i stworzenia go na nowo; eksplorują obszary „realności” i iluzji, „prawdy” i wyobrażenia, optyki i metafizyki. Spojrzenie na motywy lustra, cienia, podglądania czy morderstwa przez filtr metafor fotograficznych pozwala dostrzec je w nieco innym świetle, ujawnia ich kreacyjny i projekcyjny potencjał, mitopoetycką sprawczość w relacjach ze światem i biegiem wydarzeń, tworzy autonomiczny obszar znaczeń i możliwych interpretacji.

¹⁶ Zob. B. Stiegler, op. cit., s. 140–142 (rozdział pt. *Morderstwo*), s. 128–132 (rozdział pt. *Miejsce przestępstwa*).

¹⁷ R. Barthes, op. cit., s. 171–172.

¹⁸ S. Sontag, op. cit., s. 16.

¹⁹ B. Stiegler, op. cit., s. 124.

DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ

Wędrujący przez świat dwaj ludzie z szafą są jednocześnie czy może przede wszystkim ludźmi z lustrem. Ujęcie motywu lustra z tej bardziej autonomicznej perspektywy, odnoszącej się do metafory fotografii, poszerza repertuar interpretacyjnych pytań i badawczych refleksji. Uprawomocnia je także przywoływany przez krytyków jako możliwa inspiracja dla Polańskiego, wcześniejszy o dwadzieścia lat film Franciszki i Stefana Themersonów *Przygoda człowieka poczciwego* z podtytułem *Humoreska irracjonalna, w której każdy snadnie poetyczne możliwości człowieka poczciwego obejrzeć może*. W tym krótkim filmie, wykorzystującym m.in. techniki fotograficzne, dwaj mężczyźni noszący szafę z lustrem (lub raczej lustro z szafą, bo zwierciadlana tafla, inaczej niż u Polańskiego, zajmuje prawie całą powierzchnię drzwi) poruszają się po świecie pełnym katoptrycznych sztuczek, lustrzanej optyki i metafizyki. W jednym z końcowych ujęć tłum postaci przechodzi przez szafę na drugą stronę lustra, odnajdując się po tym zabiegu – inaczej niż Alicja Lewisa Carrolla – w tej samej rzeczywistości. W końcowych scenach pada uwaga: „Trzeba znać się na przenośni, proszę państwa”. Polański w swojej etiudzie porusza się w innych rejestrach stylistycznych i gatunkowych, jednak możliwe pokrewieństwo z filmem Themersonów tym mocniej skłania do refleksji na temat katoptrycznych motywów w etiudzie *Dwaj ludzie z szafą*²⁰.

TRZY RAZY LUSTRO

Lustro występuje tu w trzech możliwych trybach. Pierwszy z nich, najbardziej oczywisty: lustro pochłania i odbija rzeczywistość zewnętrzną, pokazuje to, co znajduje się przed nim, to co „widzi”. Dwa pozostałe tryby odnoszą się do tworzonej przez Polańskiego iluzji: z jednej strony lustro pozoruje głębię, jest symulacją okna ukazującego wnętrze szafy, z drugiej zaś stwarza złudzenie prześwietu, okna na przestrzał, umożliwiającego obserwację tego, co znajduje się za szafą. Łączenie tych trzech trybów, ich jednocześnie lub naprzemienne występowanie uwydatnia precyzyjna kompozycja

²⁰ Na temat związków między filmem Themersonów a etiudą Polańskiego zob. M. Hendrykowski, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2011, t. IX, nr 17–18, s. 170–171.

kadrów. Złudzenie, że patrzymy w głąb szafy powstaje wtedy, gdy lustro pokazuje sceny odległe od powszechnego doświadczenia, od tego, co widz spodziewa się zobaczyć, a iluzja, że patrzymy przez lustro jak przez okno powstaje wtedy, gdy to, co odbija lustro, jest podobne do tła, do tego, co widać za nim (np. podwórko z kamienicą za lustrem).

Przemieszanie tych trzech sposobów istnienia i działania lustra generuje wrażenie poznawczej niepewności i wytrąca z nawykowych sposobów patrzenia/widzenia, poddaje w wątpliwość ontologiczny status obrazów widocznych w lustrze. Pewien rys iluzji, sztuczki, teatralizacji związanej z lustrem zasygnalizowany jest już na początku, kiedy ludzie niosący szafę, ubrani w pozytywowo-negatywowe odwrócenie ciemnych i jasnych kolorów, wychodzą z wody na plażę i po raz pierwszy widać mebel w całości. Konstrukcja fasady szafy nasuwa skojarzenia ze sceną ulicznego teatryku – stolarskie ornamenty i detale (nad górną krawędzią lustra, poniżej dolnej i na dwu bocznych skrzydłach) naśladują zarys rozsuniętej kurtyny. Nasuwa się tu skojarzenie z refleksją francuskiego fotografa Roberta Doisneau, który o aranżowaniu swoich kadrów mawiał: „zrobiłem sobie mały teatryk”²¹.

W pierwszych scenach lustro dubluje obraz tragarzy, jakby przedstawiało ich kolejno – podczas pozbywania się resztek wody, ocierania twarzy, wyżymania czapki i innych drobnych czynności przygotowujących do zmiany środowiska po wyjściu z wody na ląd. Jeszcze przez moment, kiedy mężczyźni skaczą i tańczą, łapie ich oko lustrzanego aparatu, by już za chwilę skupić się na pokazywaniu tej części świata, która inaczej byłaby dla widza niedostępna. Kiedy mężczyźni ruszają z szafą w drogę, na piasku pojawia się inny znaczący sygnał podwojenia – ich cień i cień szafy, w układzie, który sugeruje, że oni i mebel są jednym organizmem, dziwnym czworonożnym zwierzęciem drepającym po piasku.

Z BLISKA I Z DALEKA

W swej wędrówce lustro – jak regulujący dystans obiektów aparatu, jak fotograf podchodzący do obiektu z bliższej lub dalszej odległości – czasem jest obecne w samym centrum akcji, czasem nieco dalej, a kiedy indziej,

²¹ J-C. Gautrand, *Robert Doisneau*, przeł. E. Tomczyk, Kolonia 2005, s. 182.



Il. 1.

kiedy przesuwa się w tle z migotliwym pobłyskiem swej zwierciadlanej powierzchni, tylko sygnalizuje swoją odległą obecność.

W zbliżeniach, w centrum akcji, lustro gra np. w scenie zaczynającej się ujęciem dziewczyny patrzącej na dzikiego ptaka w klatce za szybą wystawowego okna. Mężczyźni próbują nawiązać z nią kontakt, ale kiedy dziewczyna widzi, jak jej nowi znajomi wracają po szafę, odwraca się i odchodzi, lustro pokazuje najpierw zamknięte okno, a potem ceglany jednolity ślepy mur, komunikując czy współkomunikując zamkniętą drogę porozumienia, odmowę dialogu, metaforycznie rozumiany mur między mężczyznami a dziewczyną. Nieco inaczej, niemal mimochodem, lustro zbliża się do centrum akcji w scenie w restauracji, do której przez przeszkłone drzwi wchodzi ludzie z szafą. Chwilowe ułożenie wielkiego mebla w ciasnym przesmyku między stolikami sprawia, że dokładnie naprzeciwko i bardzo blisko lustra znajduje się dziewczyna, która na widok swojego odbicia odruchowo poprawia włosy.

W nieco większym dystansie lustro gra w scenie na przystanku tramwajowym, kiedy odbija ruch uliczny, nawiązując do gry odbić i prześwitów w oknach tramwajów, wchodzi w dialog z refleksami w szybach, z obrazami odbitymi w oknach.

Z jeszcze większej odległości lustro przygląda się światu w scenie kradzieży portfela, pokazującej fałsz międzyludzkich relacji, a także w scenie z wiaduktem, kiedy ludzie z szafą idą przez most, a pod nim pijany mężczyzna próbuje wspinać się po schodach. Dystans lustra zaznaczony jest także

w scenie morderstwa nad strumieniem w wąwozie – ludzie z szafą przesuwają się wyżej, w znacznym oddaleniu. Lustro, półślepe po stłuczeniu, jest przelotnym, mało wiarygodnym świadkiem zbrodni, ale w migawkowym błysku notuje, być może, jakiś odprysk sceny morderstwa.

Zabieg regulowania dystansu między lustrem a pokazywanymi z bliska wydarzeniami, dziejącymi się tuż obok lub w znacznej odległości, kreuje cały repertuar sposobów istnienia lustra, także jako metafory fotografii – w fotograficznej dialektyce kopii i kreacji: lustro u Polańskiego nie tylko kopiuje, podwaja rzeczywistość, ale także, w mitopoetyckim, metafotograficznym trybie wydaje się ją sprawczo współkreować.

ILUZJE – TAFLE – ODBICIA

Trzy sceny z udziałem lustra są w filmie Polańskiego szczególnie znaczące, wykorzystujące w ciekawy sposób potencjał katoptrycznych sztuczek, fotograficzną grę odbić i podwojeń – to scena z rybą, scena przed hotelem i scena bójki z chuliganami.

Kiedy ryba leży w kadrze na tle nieba i przesuwających się chmur, przez chwilę można odnieść wrażenie, że unosi się w powietrzu albo dryfuje na powierzchni wody, w której odbijają się obłoki. Jednak jej kształt, forma, faktura i znieruchomienie nie wskazują na to. Ryba leży na tafli lustra imitującej tafle wody. Z poznawczej niepewności wytrąca widza pojawiająca się dłoń, podwojona przez odbicie w lustrze. Dłoń sięga po rybę jakby wylawiała ją z wody i w poszerzonym kadrze widać, że tragarze siedzą na szafie odwróconej lustrem do góry i jedzą wędzoną rybę. Kontrastem dla ontologicznej niestabilności znaczeń w kadrze z rybą jest geometrycznie i strukturalnie uporządkowane otoczenie: regularny rytm poziomych linii desek podestu i ławek, skontrastowany z pionem latarni po chwili pokazanej w podwojeniu.

Scena przed hotelem jest tryptykiem o odbiciach, o różnych stopniach iluzyjności. Kiedy mężczyźni stawiają szafę przed hotelem i idą do recepcji, widzimy dwie płaszczyzny odbicia: pionową tafle lustra i poziomą tafle kałuży. Widać też pozór odbicia – jasny kształt w hotelowym oknie sprawia wrażenie, jakby był odbiciem tyłu stojącej przed hotelem szafy. To tylko pozór – kształt ten widać bowiem w oknie jeszcze zanim stanie przed nim szafa.

Kiedy mężczyźni idą do hotelu, mija ich człowiek w garniturze i zatrzymuje się na moment przed kałużą, w której się odbija. Jednak za chwilę

znajduje lepsze lustro, podchodzi do szafy i oddaje się drobiazgowej obserwacji swojej fizjonomii. Kiedy tragarze wracają po szafę i odchodzą z nią, mężczyzna jakby tego nie zauważa, robi krok do przodu i przegląda się w tabliczce powieszonyj na drzewie, która dopiero teraz okazuje się lustrem – bo wcześniej była jednolicie ciemna, nie odbijała przesuujących się przed nią kształtów. Jak gdyby w lustro zamieniła się dopiero pod wpływem obecności szafy, która – zabrana – pozostawiła po sobie inną zwierciadlaną taflę, ekran dla narcystycznych projekcji mężczyzny w garniturze lub iluzyjną odpowiedź na jego pragnienie.

Kałuża, jako odbijająca tafla wody, w relację z przechodzącymi ludźmi wchodzi w trzech wariantach: odchodząc z szafą, mężczyźni przechodzą przez kałużę, mącąc wodę, nowi goście hotelowi drepczą przez błotnisty przesmyk, nie zaburzając gładkości tafli, a narcyz z wdziękiem przeskakuje przez przeszkodę. Zestawienie twardej, stabilnej tafli lustra z miękką, płynną, deformującą odbicie taflą wody pokazuje dwa sposoby odbijania i widzenia odbicia: taki, w którym patrzący w odbicie podmiot jest pasywny wobec lustra, i taki, w którym odbijający się podmiot aktywnie deformuje własne odbicie, mącąc wodę.

W scenie bójkii obraz w lustrze początkowo pełni rolę dodatkowej przestrzeni, ujawniającej to, co miało pozostać ukryte: kiedy przechodzą mężczyźni z szafą, w lustrze widać przestrzeń za dziewczyną – czającego się chuligana z martwym kotem. W ujęciu, w którym chuligan z kotem odbija się w lustrze na drugim planie, na pierwszym stoi jeden z mężczyzn noszących szafę. Kiedy chuligan rzuca w niego martwym kotem, katoptryczna iluzja wywołuje wrażenie, jakby rzucał z głębi lustra, zamieszkując jego wewnętrzne przestrzenie.

Gdy w dalszym toku akcji chuligan uderza cofającego się mężczyznę, ten pada na lustro, które tłucze się od góry. Symbolika stłuczonego lustra, z którego pozostały tylko fragmenty, wchodzi w dialog z rozpadającą się rzeczywistością czy raczej z rozpadem wizji rzeczywistości jako spójnej, przyjaznej całości. Lustro nie chce widzieć, ślepnie, rozsypuje się, odmawia widzenia zła i brutalności świata (zdarzenia te mają jednak świadka – ktoś, anonimowa, widziana w nieostrości osoba wygląda przez okno i widzi scenę bójkii). Od tego momentu lustro nie jest już jednolitą powierzchnią, sprawnie odbijającą rzeczywistość taflą, tylko obrazem rozpadu, niespójnych fragmentów świata, rozbitej tożsamości. Co symptomatyczne, układ potłuczonych



Il. 2.

elementów, szczątków lustra nie jest stały. Fragmentów lustra jest raz więcej, raz mniej i zmienia się ich konfiguracja – jak gdyby dopasowywała się do zewnętrznej rzeczywistości, wkomponowana w tło. Kiedy po bójce mężczyźni czerpią wodę (kolejny przykład odbicia w wodnej tafli), by opatrzyć rany pobitego, lustro ma inny niż w poprzedniej scenie układ stłuczonych elementów – taki, że jasne kształty lustrzanych odłamków komponują się ze strukturą ruin w tle, z ich pustymi oknami i jasnymi prześwitami nieba, jak gdyby pozostałości lustra, kawałki lustrzanej tafli, udawały świetliste niebo wnিকające w zarys ruin.

„ZARÓWNO REALNOŚĆ, JAK I FIKCJA POETYCKA”

Lustro w *Dwóch ludziach z szafą* działa jak aparat fotograficzny (lub kamera filmowa), rejestrując wszystko, co widzi. Figura szafy z lustrem, a nie samego lustra, nasuwa skojarzenia ze skrzynką aparatu, z fantastyczną wizją przestrzeni, w której gromadzone są obrazy świata. Wizja ta pod pewnymi względami zbliżona jest do konceptu Deotymy Łuszczewskiej, zawartego w fantastycznym opowiadaniu *Zwierciadlana zagadka*, w którym szalony wynalazca twierdzi, że każde lustro zapisuje w swym wnętrzu wszystkie obrazy, jakie kiedykolwiek widziało, i dzięki specjalnemu urządzeniu można je wydobyc i obejrzyć tak, jak ogląda się zdjęcia w albumie. Koncept zbierania danych o obcym świecie, eksplorowanym przez dwie tajemnicze postaci, które wyszły z morza na łód jak morskie zwierzęta w procesie ewolucji, podsuwa jedną z możliwych interpretacji tajemniczego statusu ludzi z szafą, poznających

życie na łądzie i szukających w nim miejsca, a następnie, po konfrontacji ze złem i brutalnością świata, powracających do bezpiecznego środowiska.

Uwagę Marka Hendrykowskiego, że „dwoma komplementarnymi żywiołami całej opowieści są zarówno realność, jak i fikcja poetycka”²², sformułowaną w odniesieniu do genologicznej przynależności etiudy Polańskiego, odnieść można także do działania lustra.

Wieloznaczność lustrzanego obrazu i zdolność lustra do wchodzenia w niestabilne, zagadkowe relacje z rzeczywistością wykorzystuje Polański do kreowania ujęć, w których granice między światem a jego odbiciem rozmywają się w szeregach katoptrycznych iluzji. W ich konstruowaniu biorą udział także inne elementy, których powierzchnie mogą podwajać lub zwielokrotniać obrazy rzeczywistości, takie jak szklane tafle okien otwartych lub zamkniętych, a także powierzchnie wody. Kolejnym etapem mnożenia obrazów i fragmentów rzeczywistości jest nagromadzenie podobnych lub takich samych elementów (zebranych w większe całości, jak deski na molo, detale architektoniczne czy cegły w murze, lub zgromadzonych w luźne zbiory, jak ławki, beczki czy babki na plaży), multiplikowanych w sposób tyleż znaczący, co kreujący precyzyjnie geometryczne kadry, uporządkowane jakby w kontraście do chaosu i zła świata. Jednocześnie lustro wydaje się czymś w rodzaju sprawczego podmiotu, który nie tylko wchodzi w dialog z rzeczywistością, tworząc momentami symboliczne analogie zdarzeń i emocji, jakie im towarzyszą, lecz także odmawia patrzenia, odwracając wzrok, zanikając.

UŚMIECH ZĘBICZNY

Ta krótka opowieść o podglądaniu zaczyna się od obrazu klatki schodowej o uporządkowanej geometrii: okno ze szprosami, ściany z wzorem naśladowującym boniowanie, poziome linie schodów. Na półpiętrze otwarte okienko, ale zabezpieczone skośną kratą (w kontraście do pionowych i poziomych linii dominujących w tej niewielkiej przestrzeni klatki schodowej). Okienko z mleczną szybą jest otwarte i dostępne dla spojrzenia, ale zamknięte i niedostępne dla dotyku. Jest zasłonięte kratą tak, że podglądacz może tylko patrzeć, nie może sięgnąć po przedmiot pożądania – jak gdyby patrzył na

²² M. Hendrykowski, „Dwaj ludzie z szafą” w perspektywie genologicznej, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, t. XV, nr 24, s. 177.

zdjęcie, na którym sfotografowany podmiot w swej ontologicznej niejednoznaczności jest i jednocześnie go nie ma. Schodzący po schodach mężczyzna cofa się, by zajrzeć w okienko, i podgląda jak przez dziurkę od klucza wycierającą się przed lustrem nagą kobietę. Kiedy w drzwiach mieszkania pojawia się drugi mężczyzna w piżamie i wystawia trzy butelki na mleko, podglądacz odchodzi, ale po chwili zawraca. W tym momencie pojawia się inny nie-lustrzany wariant podwojenia – wyrazisty, ostro zarysowany cień. Zawracają więc obaj, mężczyzna i jego cień, jakby trzymając się za ręce (aktor uzyskuje ten efekt przez dotykanie dłonią ściany).



Il. 3.

Kiedy podglądacz po raz drugi zagląda w okienko – przed lustrem nie ma już kobiety, tylko myjący zęby mężczyzna w piżamie, ten sam, który wystawiał butelki. Odwraca się w stronę okna i uśmiecha nieco demonicznie. Podglądacz wycofuje się i schodzi po schodach, najpierw ze swym podwojonym cieniem, a potem z pojedynczym.

Gra spojrzeń w *Uśmiechu zębicznym* ma precyzyjną strukturę: w pierwszej scenie podglądacz patrzy na kobietę, która go nie widzi – nawet nie dlatego, że nie patrzy w okienko, tylko dlatego, że twarz ma zasłoniętą ręcznikiem. W kolejnej scenie podglądacz patrzy na mężczyznę, który intencjonalnie podnosi wzrok do okienka i patrzy na podglądacza, przybiera świadomą pozę na swej małej łazienkowej scenie. Kobieta nie widzi i nie wie, że jest podglądana. Mężczyzna widzi i wie. Podglądacz widzi kobietę i wie, że nie jest przez nią widziany. Następnie widzi mężczyznę i nie wie, że tak naprawdę mężczyzna podgląda jego, a nie odwrotnie. Ta subtelna gra widzenia i wiedzy, gra w podglądanie podglądającego, jak w fotografowanie

fotografa, wzmocniona jest grą odbicia i cienia. Łazienkowe lustro przełotnie podwaja ułamki rzeczywistości, a cień podglądacza wspina się po schodach, coraz bledszy, w miarę jak podglądacz zbliża się do okienka. Gra zawiedzionych oczekiwań (w drugim spojrzeniu zamiast kobiety jest mężczyzna) i zamiany miejsc (podglądacz staje się podglądanym) dotyka nie tylko dialektyki widzieć – wiedzieć oraz widzieć – być widzianym, lecz także problematyki spojrzenia i odnajdywania się w spojrzeniu Innego, również w spojrzeniu aparatu, oraz dynamiki wnętrza i zewnątrz z kluczowymi dla niej motywami okna i drzwi.

MORDERSTWO

Etiuda zaczyna się obrazem białych drzwi z metalową klamką i takim obrazem się kończy. Na początku wchodzi przez nie ubrany na czarno mężczyzna, na końcu przez nie wychodzi. Między pierwszym a ostatnim ujęciem mężczyzna pokonuje krótki dystans od drzwi do łóżka swej śpiącej ofiary, dziwnie miękkim i delikatnym ruchem wbija jej ostrze rozkładanego nożyka w serce i przytrzymuje szamoczącego się mężczyznę, który po chwili umiera. Morderca wraca do drzwi i wychodzi. Przed morderstwem pokazana jest twarz ofiary, po zbrodni kamera pokazuje twarz sprawcy, zaskakująco niepodobną do stereotypowych wyobrażeń złoczyńcy.

Kiedy morderca pokonuje krótki dystans od drzwi do łóżka, w którym śpi jego przyszła ofiara, w czarnej głębi pokoju ujawnia się okrągły, biały, świetlisty kształt, który w miarę przesuwania się postaci w stronę łóżka



Il. 4.

przelotnie odbija jej ruch. Okrągły jasny punkt w czarnej głębi wygląda jak małe lustro, przypomina oko niemego świadka, mały otwór camery obskury z jasnym światem na zewnątrz, oko aparatu. Zbrodnia popełniona w małym pokoiku, przy pozornym braku świadków, byłaby zatem podglądana przez tajemnicze i niedoprecyzowane lustrzane oko. W małej, klaustrofobicznej przestrzeni, gwarantującej mordercy bezpieczeństwo, znalazła się szczelina, prześwit, luka, której istnienie wprowadzać może „tego trzeciego” i zmieniać dynamikę zdarzenia i jego konsekwencji.

„STANĄĆ TWARZĄ W TWARZ Z JAKIMŚ NIEZNANYM, A NAWET NIEPRZYJAZNYM WIDMEM”

Fotograficzne i metafotograficzne metafory i motywy – takie jak lustro, cień, odbicie, podwojenie, okno, podglądanie, morderstwo, multiplikacja – na różne sposoby organizują świat w etiudach Polańskiego. Poszerzają i komplikują rzeczywistość, jej optykę i metafizykę, zakres widzenia i poznania, równocześnie podważając status ontologiczny bohaterów i świata, w którym żyją, wprowadzając rozchwianie poznawczej pewności, wytrącając z nawyków percepcyjnych. Fotograficzne metafory i motywy, w trzech etiudach Polańskiego najwyraźniej skupione wokół figury odbicia i podwojenia, na nowo problematyzują relację podmiotu i jego odbicia, dokumentowania świata i jego artystycznego stwarzania, „zdejmovania” obrazów ze świata i ich autonomicznego życia. Problematyzują także samą fotografię jako dialektyczny splot techniki i sztuki, mechanicznej kopii i autorskiej kreacji.

Tak jak fotografia jest jednocześnie i kopią, i kreacją, motywy i metafory fotograficzne u Polańskiego pełnią funkcję jednocześnie pasywną, odgrywając swe zwykłe role (lustro odbija widoki, cień pada tam, gdzie z drugiej strony pada światło, ktoś wygląda przez okno, a ktoś w nie zagląda, ktoś nie widzi patrzącego, ale jest przez niego widziany i tak dalej), oraz aktywną, kreując mitopoetycką rzeczywistość (lustro dialoguje ze światem, odmawia patrzenia, cień jest współuczestnikiem działania podglądacza, okna, okienka, tajemnicze otwory w ścianach kryją mniej lub bardziej sekretne spojrzenia niemych świadków). Spojrzenie na wskazane elementy w etiudach Polańskiego jak na metafory fotografii i motywy fotograficzne oraz próba analizy wybranych scen w poetyce fotografii i fotograficzności pozwalają na ich pełniejsze odczytanie i poszerzenie przestrzeni interpretacji przez zwrócenie uwagi na sferę spojrzenia, widzenia, utrwalania i odbijania obrazu,

statusu ontologicznego lustrzanego odbicia, dostępności sfotografowanego podmiotu i jego niedostępności, różnych aspektów dialektyki widzenia i wiedzy, „rzeczywistości” i wyobraźni, „prawdy” i iluzji.

Odczytanie etiid Polańskiego przez fotograficzny filtr, w optyce fotografii umożliwia odwołanie się do technik fotograficznych i fotograficznych praktyk, takich jak różne tryby działania aparatu fotograficznego i camery obscury, sztuka komponowania fotograficznych ujęć i patrzenia na świat przez fotograficzny wizjer, a także powiązanie ich z antropologicznym i mitopoetyckim wymiarem fotografii. Metafory fotografii stają się w takim ujęciu zarówno przedmiotem interpretacji, jak i jej narzędziem.

„Fotografia pozwala uczynić decydujący krok na drodze do poznania pierwotnych wypowiedzi rzeczy widzialnych”²³ – pisał Edouard Pontremoli. Fotografia (z bogatym repertuarem fotograficznych metafor i motywów) użyta jako narzędzie interpretacji pozwala – w kolejnych krokach – przybliżyć się do wypowiedzi już nie tylko pierwotnych, ale także artystycznie przetworzonych, usłyszeć je inaczej, zobaczyć w szerszym kontekście, odczytać głębiej i wnikliwiej.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Draaisma Douwe, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Frazer James, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Gautrand Jean-Claude, *Robert Doisneau*, przeł. E. Tomczyk, Taschen, Kolonia 2005.
- Hendrykowski Marek, „Dwaj ludzie z szafą” w perspektywie genologicznej, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, t. XV, nr 24.
- Hendrykowski Marek, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2011, t. IX, nr 17–18.

²³ E. Pontremoli, op. cit., s. 178.

Holmes Oliver Wendell, *The Stereoscope and the Stereographe*, „The Atlantic Monthly”, 3.06.1859.

Kempe Fritz, *Daguerreotypie in Deutschland. Von Charme der frühen Photographie*, Heerling Verlag, Seebruck am Chiemsee 1979.

Morin Edgar, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.

Müller-Pohle Andreas, *Die fotografische Dimension*, „Kunstforum” 1995, No. 129.

Nadar, *Quand j'étais photographe*, w: *Nadar*, ed. J.-F. Bory, Arthur Hubschmid, Paris 1979.

Pontremoli Edouard, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAI F, Warszawa 1986.

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

Szarkowski John, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, The Museum of Modern Art, New York 1978.

Źródła ilustracji

Il. 1–2. Kadry z etiudy Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą*

Il. 3. Kadr z etiudy *Uśmiech zębiczny* Romana Polańskiego

Il. 4. Kadr z etiudy *Morderstwo* Romana Polańskiego

Two Men and a Wardrobe: Photographic Motifs and Metaphors in Roman Polanski's Short Films

This paper attempts to explore the photographic metaphors (Bernd Stiegler's categories) and motifs drawing on photographic techniques and practices in three short films directed by Roman Polanski while still a student (*Two Men and a Wardrobe*, *Teeth Smile*, *Murder*). Metaphors and motifs originating in the technical, practical, mythopoetic, and anthropologic aspect of photography—e.g. mirror, doubling, doppelgänger, shade, voyeurism, murder, mortification/vivification—used in Polanski's early film narratives refer to copying vs. creating, reproducing a fragment of the world vs. developing it anew, exploring “reality” vs. illusion, “truth” vs. imagination, optics vs. metaphysics, and produce an autonomous space of meanings and possible interpretations. The theoretical framework of the analysis is provided by selected threads in the theory and philosophy of photography drawn from the works of Bernd Stiegler, Roland Barthes, Edgar Morin, Susan Sontag, John Szarkowski, and Edouard Pontremoli.

Keywords: Polanski; photography; mirror; shadow; mortification

„ŚWIĘTA MISJA PROFESORA ABRONSIUSA”. FANTAZMATY, ABIEKTALNOŚĆ I TRANSGRESJE W FILMIE ROMANA POLAŃSKIEGO *NIEUSTRASZENI POGROMCY WAMPIRÓW*

JAKUB RAWSKI

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie
National Academy of Applied Sciences in Głogów
j.rawski@pans.glogow.pl
ORCID 0000-0003-0149-544X

Jest w tym wszystkim coś pociągającego, jakaś fascynująca
sita, która go zagarnia. Fascynacja wstrętem, rozumiecie¹.

Joseph Conrad

I. CELE, METODY BADAWCZE I WSTĘPNE USTALENIA

Film Romana Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* z 1967 roku często był rozpatrywany w polskim filmoznawstwie oraz kulturoznawstwie w perspektywie genologicznej: jako gra z konwencją, gatunkami, dzieło realizujące cechy pastiszu, parodii horroru, z przeważającą rolą komizmu². Podkreślano także kontekst polityczny, odczytując film jako implicytnie

¹ J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Kraków 2011, s. 11.

² Zob. np.: E. Batura, *Komeda. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzcinińskim*, Warszawa 2001, s. 157; A. Bohdziewicz, *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14, s. 5; J. Kochańczyk, *Roman Polański. Gorzkie szczęście*, Chorzów 2014, s. 145; M. Owczarek, *Karnawał grozy („Bal wampirów”)*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Kraków 1995, s. 100, 102; P. Pomostowski, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Poznań 2016, s. 65; K. Żakieta, *Kierunki rozwoju współczesnego filmu grozy*, w: *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. R. Nolbrzak, B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, Łódź 2014, s. 54.

przedstawione zagrożenie komunizmem³. Wydaje się, że tego typu eksplikacje socjologiczne czy genologiczne redukcją wartość poznawczą filmu, uznawanego powszechnie za kultowy⁴, który znacząco rozszerzył pole semantyczne artystycznych wizualizacji wampiryzmu oraz odegrał ważną rolę w metamorfozach tego toposu w kulturze.

W przypadku dzieł, które poza narracją posługują się przede wszystkim obrazem, warto pamiętać o słowach Rolanda Barthesa: „niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu. Jednakże nawet – i zwłaszcza – jeśli obraz jest granicą sensu, to pozwala on powrócić do prawdziwej ontologii znaczenia”⁵. Tym samym eksplikowanie filmów tak bogatych w warstwy znakowe nieustannie powinno rozgrywać się w zależności od percepcji odbiorcy oraz możliwości, które niesie ze sobą rozwój metodologii nauk humanistycznych oraz społecznych. Analizując *Nieustraszonych pogromców wampirów*, warto zatem zastosować optykę wyrosłą na gruncie teorii kultury – psychoanalityczną krytykę fantazmatyczną – oraz rozpatrzyć zagadnienie abiektalnego i transgresywnego charakteru kreacji demonicznych bohaterów. Tym samym dokonać egzegezy tego dzieła w perspektywie poststrukturalistycznej, prześledzić aspekt egzystencjalny oraz seksualny wampiryzmu tak, jak ten topos był analizowany przez Marię Janion w uwzględnieniu bycia nieumarłego wobec śmierci, seksu i tragicznego istnienia⁶. Fantazmat, na potrzeby niniejszych analiz, jest rozumiany zgodnie z wykładnią Janion jako:

³ Na temat tych interpretacji zob. G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994, s. 182–183. W ostatnich latach film był eksplikowany także z uwzględnieniem kontekstu historycznego oraz politycznego; zob. np. T. Prash, „Oy, Have You Got The Wrong Vampire”. *Dislocation, Comic Distancing, and Political Critique in Roman Polanski’s “The Fearless Vampire Killers”*, w: *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from “Bride of Frankenstein” to “Zombieland”*, ed. C.J. Miller, A.B. Van Riper, Lanham–Boulder–New York–London 2016, s. 12–15.

⁴ Zob. J. Kochończyk, op. cit., s. 145; C. Sandford, *Polański*, przeł. Z. Kościuk, Poznań 2008, s. 144.

⁵ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 289.

⁶ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.

rozmaitego rodzaju wyobrażenia, obrazy, tematy emocjonalne, urojenia, przywidzenia, mistyfikacje, halucynacje, marzenia i iluzje. To, co – gdy jest rozważane w swym związku z rzeczywistością – bywa określane jako „fałszywe”, „nierealne”, „zmyślone”, a co okazuje swą wartość w innym porządku: wewnętrznego, psychicznego życia fantazmatycznego. Uzyskuje swój status w „rzeczywistości psychicznej” jako „szczególnej formie egzystencji”⁷.

Status ontyczny bestii wydaje się być także szczególnie godny uwagi z powodu jego aspektu ewolucyjnego oraz roli, jaką film Polańskiego w tym względzie odegrał. Warto także umieścić obraz na tle innych dzieł artysty, korzystając z koncepcji poetyki przestrzeni czy kategorii zła.

Nie skupiając się wnikliwie na zasygnalizowanych powyżej, wielokrotnie podnoszonych już w badaniach naukowych kwestiach genologicznych filmu, wypada przyjąć stanowisko Grażyny Stachówny głoszące, że omawiany obraz to horror respektujący poetykę gatunku, w którym ośmieszony został lęk przed potworami, nie zaś one same⁸. Mówił o tym reżyser: „strach jest blisko spokrewniony z humorem i ze śmiechem [...], ponieważ zmusza do śmiechu z czyjegoś lub własnego przerażenia”⁹. Stachówna zauważa ponadto: „Śmieszność filmu nie zabija bowiem strachu, jaki równocześnie z niego emanuje. W poważnym horrorze śmiech rozładowuje grozę, w *Balu wampirów* groza rodzi się pomimo śmiechu”¹⁰.

II. GENEZA FILMU

Historia problemów Polańskiego z producentem, Martinem Ransohoffem, i wytwórnią kinematograficzną dotycząca długości obrazu oraz tytułu była już wielokrotnie podnoszona. Konflikt ostatecznie spowodował, że wbrew intencji artysty film wszedł na ekrany w USA i Kanadzie w wersji skróconej, przemontowanej jako *The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck* (*Nieustraszeni pogromcy wampirów albo:*

⁷ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 6. Szerzej na ten temat zob. eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

⁸ Zob. G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 168–183.

⁹ J. Narboni, *Kino według Polańskiego* [rozmowa z Romanem Polańskim], przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9, s. 23.

¹⁰ G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 171.

Przepraszam, ale pańskie zęby tkwią w mojej szyi)¹¹, a nie jako oryginalny *Dance of the Vampires* (*Taniec wampirów* / *Bal wampirów*)¹²). Polański tak wyjaśniał etiologię obrazu: „Od dawna przymierzaliśmy się z Gérardem do napisania jakiejś parodii filmu o wampirach. Za każdym razem, gdy szliśmy w Paryżu na horror, widzieliśmy, że publiczność śmieje się do łez. Dlaczego nie zrobić filmu, którego komizm byłby zamierzony?”¹³.

Dzieło zostało zrealizowane z wielką dbałością o szczegóły – od kostiumów, rekwizytów i charakteryzacji po budowę i krajobrazy¹⁴ przypominające niektóre pejzaże, *nomen omen*, Marca Chagalla (karczmarz w filmie *To Yoine Shagal*) oraz polskich malarzy¹⁵. Antroponimy bohaterów są znaczące¹⁶, „nieprzypadkowe jest podobieństwo nazwiska głównego bohatera filmu Murnaua – hrabiego Orlok z baronem von Krolock”¹⁷. Muzyka została dobrana niezwykle pieczołowicie. Polański świadomie nawiązał do literackich oraz filmowych kreacji nieumarłych¹⁸. Notabene, precyzja scenograficzna oraz charakteryzatorska jest cechą wszystkich filmów artysty, żeby wspomnieć najbardziej wyraziste egzemplifikacje, takie jak: *Tragedia Makbeta* (1971), *Tess* (1979), *Piraci* (1986), *Pianista* (2002) czy *Oliver Twist* (2005).

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 173–175; G. Gutowski, *Od Holocaustu do Hollywood*, przeł. M. Ronikier, Kraków 2004, s. 275–276; R. Polański, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1992, s. 223–224; A. Statman, B. Tate, *Sharon Tate. Historia morderstwa żony Romana Polańskiego*, przeł. A. Sak, Kraków 2019, s. 45.

¹² Pod tym tytułem pojawił się musical, będący adaptacją wampirycznej historii Polańskiego. Zob. K.I. Kaleta, „*Taniec Wampirów*” – *historia i recepcja kultowego musicalu*, w: *Oblicza wampiryzmu*, red. A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski, Wrocław 2018, s. 156–167; N.M. Wojciechowska, *O tym, jak powstawał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*, Warszawa 2005.

¹³ R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 201.

¹⁴ Zob. J. Parker, *Polański*, przeł. A. Milcarz, Wrocław 1998, s. 116–117; G. Gutowski, op. cit., s. 267–270; R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 203, 208.

¹⁵ Zob. P. Werner, *Polański. Biografia*, przeł. A. Krochmal, R. Kędzierski, Poznań 2014, s. 78.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 77.

¹⁷ W. Jakubowski, *Romana Polańskiego kino lęku*, w: *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1992, s. 108.

¹⁸ Zob. G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 10.

III. FANTAZMATY

Warto rozpocząć analizę od określenia fantazmatu przestrzeni w filmie: „jesteśmy we wschodniej Europie, w miejscu tak odległym, odciętym od świata przez śnieg i lód, tak pełnym mrocznych zabobonów, że każde monstrum rodem z horroru wydaje się całkiem realne i prawdopodobne”¹⁹. W jednej z początkowych scen karczma, w której zatrzymują się główni bohaterowie, tytułowi pogromcy – profesor Uniwersytetu w Królewcu, Abronsius, oraz jego pomocnik, Alfred – stanowi swoiste *locus amoenus*. Słychać w niej gwar rozmów, ludzie znajdujący się w zajeździe są zatroskani zziębniętymi przybyszami. Karczmarz zapewnia o wygodach i dobrym noclegu. Wszędzie wiszą warkocze czosnku, które szybko wzbudzają zainteresowanie Abronsiusa i słuszne podejrzenia względem bliskiej obecności zamku. Zapytany o jego umiejscowienie właściciel oberży, Yoine Shagal, zaprzecza, aby taka budowla znajdowała się w pobliżu, w czym wtórują mu zgromadzeni mieszkańcy wioski, za wyjątkiem jednego sprawiedliwego – wiejskiego głupka, który szybko zostaje uciszony. Ta negacja dokonana przez autochtonów, niemożliwa do zaakceptowania przez Abronsiusa, jest interesująca z perspektywy psychoanalitycznej. Sigmund Freud przekonywał, że „za pomocą zaprzeczenia odwraca się jedynie skutek procesu wyparcia, tak że jego treść wyobrażeniowa nie dociera do świadomości. Wynika z tego coś w rodzaju intelektualnej akceptacji wypartego, ale to, co w wyparciu istotne, trwa nadal”²⁰, czyli: wiem, że to istnieje, ale nie może mi zagrozić, ponieważ sądzę, że tego wcale nie ma. Forma oporu wobec rzeczywistości zastosowana przez karczmarza i mieszkańców nie przyniesie oczekiwanych rezultatów. Próby wyparcia zagrożenia, które symbolizuje zamek von Krolocka, nie tylko ich nie uratuje, ale także nie powstrzyma Abronsiusa.

Niewątpliwie Polański dzięki zastosowaniu elementów humorystycznych, w tym niektórych gagów typowych dla hollywoodzkiej komedii ślapstickowej, nadał nowy wymiar artystyczny wampiryzmowi. Reżyser zdekonstruował schemat filmowej grozy dominującej w latach sześćdziesiątych, głównie za sprawą horrorów wytwórni Hammer, która nieumarłego lokalizowała

¹⁹ F.X. Feeney, *Roman Polański*, przeł. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Köln 2006, s. 71.

²⁰ S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 299–300.

przede wszystkim w anturażu trupio-cmentarnym, a lęk przed nim wizualizowała z całkowitą powagą. Janion zwraca uwagę na fakt, że ulubionymi miejscami, w których pojawiają się wampiry, są nekropolie, popadające w ruinę zamki oraz opuszczone opactwa, znane z gotyckich powieści²¹. Polański skrupulatnie wyeksploatował tradycyjne imaginarium: jest posępny zamek „gdzieś na odludziu, [...] w typie klasycznej pozycji tego gatunku – *Draculi Brama Stokera*”²², cmentarz, trumny, wioska, hrabia i piękna kobieta, ale te elementy zostały zaprezentowane z wykorzystaniem groteski, rozumianej jako przekroczenie *decorum*. Przecież tytułowy pogromca wampirów, profesor Abronsius, wcale się ich nie lęka, przeciwnie – jest nimi zafascynowany, jakby były obiektami badawczymi, humanoidalnymi formami jego ulubionych nietoperzy, którym poświęcił badania, zwieńczone książką *Nietoperz i jego tajemnice*, którą, jak się okazuje, czytał hrabia von Krolock. Polański pozostawił formę opowieści wampirycznej, natomiast wypełnił ją nowymi kategoriami treściowymi. Bardzo często reżyser decyduje się na taki właśnie zabieg artystyczny, co zauważa Mariola Dopartowa: „konsekwentnie sięga do tego, co w kulturze modernistycznej ma uświęconą tradycję, coś już znaczy w innych dziełach, ale przede wszystkim tworzy on własne wersje rozproszonych mitów, toposów i opowieści kultury masowej”²³.

Wraz z rozwojem kierunków estetycznych wyznaczonych przez romantyzm wampir zaczął być postrzegany jako figura wyobraźni masowej, która stanowi fantazmat będący w swojej antropologicznej istocie, zgodnie z założeniami Freuda, wyobrażonym scenariuszem ukrytych pragnień²⁴. Krwio pijca symbolizuje zarówno miłość zza grobu, jak i przekleństwo śmierci²⁵. Z tego powodu stawał się w kolejnych wizualizacjach kulturowych od XIX wieku do dziś „postacią jednoznacznie erotycznie pociągającą”²⁶, która oferuje możliwość zmysłowego spełnienia, jak również pozazmysłowej transcendencji wiecznego życia. Specyfika wampirycznego fantazmatu,

²¹ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 102.

²² J. Parker, op. cit., s. 116.

²³ M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 61.

²⁴ Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, red. D. Lagache, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 52.

²⁵ M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 38.

²⁶ Ibidem, s. 115.

egzemplifikującego Freudowski popęd śmierci, nie ogranicza się jednakże jedynie do sfery seksualnej. Aspekty fantazmatycznego istnienia nieumarłych obejmują również takie kategorie, jak: rasa, naród, religia, zło, etyka czy epidemia.

Warto zwrócić uwagę na postać karczmarza, Yoine’ego Shagala, w którego córce zakochuje się asystent profesora, Alfred. Marat Grinberg stwierdza, że w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* „żydowskość jest wszechobecna i znacząca”²⁷. Żydzi prowadzący karczmę to motyw często pojawiający się w literaturze polskiej²⁸; wszak „masowo arendowali [...] karczmy w dobrach szlacheckich”²⁹, zaś „miasta targowe Rzeczypospolitej Obojga Narodów, rumuńskie prowincje Mołdawii i Wołoszczyzny oraz Węgry pozostały kluczowymi obszarami osadnictwa żydowskiego w XVIII i na początku XIX wieku”³⁰. Obecność karczmarza w Transylwanii zostaje więc wyeksplikowana. Co istotne jednak, Shagal staje się zupełnie nowym typem wampira ze względu na swoje pochodzenie, nie odstrasza go krucyfiks, po który sięga służąca Magda, gdy ten zakrada się nocą do jej sypialni i wypowiada słynne

²⁷ M. Grinberg, *Representing the Holocaust and Jewishness in Contemporary Television: The Cases of “The Man in the High Castle”, “Hunters”, and “Juda”*, in: *The Holocaust Across Borders: Trauma, Atrocity, and Representation in Literature and Culture*, ed. H.S. Flanzbaum, Lanham–Boulder–New York–London 2021, s. 264. Tłum. cyt. – J.R.

²⁸ *Exemplum*, wystarczy wspomnieć takie postaci z literatury romantycznej jak Jankiel z *Pana Tadeusza* (1834) Adama Mickiewicza czy Rabin i Judyta z *Księdza Marka* (1843) Juliusza Słowackiego; wątek ten pojawia się także w modernizmie, w *Weselu* (1901) Stanisława Wyspiańskiego oraz w utworach współczesnych: *Sztukmistrzu z Lublina* (1960) Isaaca Bashevisa Singera, *Austerii* (1966) Juliana Strykowskiego czy opowiadaniach Jerzego Gierałtowskiego – *Karczmię nad Bzurą* (1970) oraz *Waderze* (1977). Szerzej na temat wizerunku żydowskiego karczmarza w literaturze XIX wieku zob. M. Opalski, *The Jewish Tavern-Keeper and His Tavern in Nineteenth-Century Polish Literature*, Jerusalem 1986.

²⁹ R. Szuchta, *1000 lat historii Żydów polskich. Podróż przez wieki*, Warszawa 2015, s. 56.

³⁰ A. Oișteanu, *Jewish Tavern-Keepers and the Myth of the Poisoned Drinks: Legends and Stereotypes in Romanian and Other East-European Cultures (17th–19th Centuries)*, in: *Earthly Delights. Economies and Cultures of Food in Ottoman and Danubian Europe, C. 1500–1900*, ed. A. Jianu, V. Barbu, Leiden–Boston 2018, s. 478.

zdanie: „Oy, have you got the wrong vampire” („Oj, masz złego wampira”). Należy przypomnieć, że Yoine wymawia te słowa z wyraźnym akcentem jidysz, którym posługiwali się m.in. chasydzi. Warto odnotować, że „w mniemaniu ludu upiorem może być zarówno katolik, protestant, prawosławny czy wyznawca religii mojżeszowej”³¹. W tej postaci uwidoczniła zostaje „podwójna negacja, podwójny motyw wykluczenia: Żyd-wampir. Mimo to Shagal staje się silniejszy”³²; można założyć, że nawet potrójna, ponieważ karczmarz „pozostaje outsiderem nawet w wampirycznym społeczeństwie”³³, nie może odpoczywać w krypcie von Krolocków. Kukol zabiera go do stajni, co zaświadcza o hierarchiczności świata krwiopijców. Natomiast wyraźne zaznaczenie kulturowej oraz religijnej, innej niż chrześcijańskiej (w ludzkim życiu), proveniencji bohatera, który został przemieniony w wampira, okazało się nowatorskie w filmowych horrorach z wątkami żydowskimi³⁴.

IV. ABIEKTALNOŚĆ

Liminalny status ontologiczny wampira implikuje nie tylko jego zawieszenie między światami, niemożliwość osadzenia siebie ani po stronie żywych, ani umarłych, ale również abiektalność. Abiekt, pojęcie wprowadzone do humanistyki przez Julię Kristevę, stanowi kontaminację fascynacji i wstrętu, a „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”³⁵, pisze badaczka. Już twórca nowoczesnego idealizmu, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, wskazywał, że odczuwając wstręt, tracimy wolność w stosunku do obiektu³⁶. Obiekt nas zawłaszcza, od wstrętu trudno się uwolnić. Krwiopijca zaburza ład boski, ale również ludzki – swoim istnieniem bluźni przeciw chrześcijańskiej eschatologii oraz zagraża człowiekowi. Abiekt zawsze usytuowany

³¹ B. Baranowski, *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 56.

³² M. Hybiak, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019, s. 159.

³³ L.D. Friedman, *The Jewish Image in American Film*, Secaucus 1987, s. 173.

³⁴ Zob. S. Shapiro, *The Heebie-Jeebies: Jewish Horror Comes to Israel*, „Jewish Quarterly” 2014, Vol. 61, No. 2, s. 53.

³⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

³⁶ Zob. W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009, s. 115.

jest pomiędzy, nie należąc ani do ciała, ani przestrzeni, ani rzeczy, „niepokoi i fascynuje”³⁷, konkluduje Kristeva. Fascynacja oraz przerażenie są nierozdzielnie związane z nieumarłym, który w świetle ontologii zawsze jest pomiędzy. Abiekt fascynuje, ponieważ paraliżuje zewnętrznym pięknem jak wampirzyca z *Carmilli* (1872) Josepha Sheridana Le Fanu czy tytułowi, męscy bohaterowie *Kronik wampirów* (1976–2018) Anne Rice; symbolizuje tajemniczą, zakazaną seksualność, dokonuje transgresji. Budzi wstręt, ponieważ powstaje z grobu, odpoczywa w trumnie, cuchnie rozkładem i nieuchronnie prowadzi ku śmierci. Obietnica obcowania z nim, spełnienia zawsze zostaje uwarunkowana ceną – ceną ludzkiego życia³⁸. W tym tkwi tajemnica epifanii obcości wampira, który od czasów romantyzmu nieustająco rządzi masową wyobraźnią – w byciu pomiędzy, w nieprzynależności, w przekroczeniu tabu śmierci oraz seksualności.

Janion, pisząc o tytułowym bohaterze *Draculi* Brama Stokera, konstataowała, że jest on „jako wampir figurą wiecznego pożądania – i to zarówno męskiego, jak kobiecego, homo- i heteroseksualnego”³⁹. Te słowa można z powodzeniem odnieść do każdej wampirycznej postaci, która pojawiła się w kolejnych etapach ewolucji wizerunku nieumarłego w tekstach kultury od czasów preromantycznych, co w sposób istotny powiązane jest z estetyzacją oraz seksualizacją tej istoty⁴⁰. Ważną rolę w filmie Polańskiego odgrywa kwestia seksualności czy raczej potencjalnej seksualności, której nie można było w pełni zwizualizować, a jedynie zaznaczyć, zapowiedzieć, wskazać miejsca w kadrach i pozostawić konkretyzacji odbiorcy. Reżyser wspominał w autobiografii o wytycznych otrzymanych z wytwórni Metro Goldwyn Mayer: „Notatka, jaką skierowała do mnie MGM, kiedy dyrekcja zapoznała się ze scenopisem, świetnie ilustruje pruderię, na którą cierpiał

³⁷ J. Kristeva, op. cit., s. 8.

³⁸ Zob. J. Rawski, *Realizacja podmiotu homoseksualnego w wybranych tekstach współczesnej kultury wampirycznej*, „Prace Literackie” 2014, t. 54, s. 69.

³⁹ M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 194.

⁴⁰ Zob. J. Rawski, *Metamorfozy motywu wampira w kulturze popularnej XX i XXI wieku. Zarys problematyki*, „In Gremium” 2014, nr 8, s. 199.

przemysł filmowy⁴¹. W tej pruderyjnej cenzurze rezonują zapisy z kodeksu Williama Harrisona Haysa⁴².

Niemożliwość wyrażenia wprost akcentów erotycznych nie spowodowała, że ten istotny kontekst wampiryzmu nie został wyraźnie przedstawiony. Przeciwnie. Podstawowym sposobem aprowizacji krwio pijcy, jak każdego pasożyta, jest wyszukanie żywiciela. W jego przypadku zatapianie kłów w szyję ofiary nie implikuje jedynie sylenia głodu, ale stanowi również ekwiwalent stosunku seksualnego, co warunkuje, wspomniana już, estetyzacja tej postaci od czasów romantyzmu. Abiektalność w filmie Polańskiego można zaobserwować w kilku scenach. W pierwszej, związanej z interwencją obcego w przestrzeń pozornie bezpiecznej karczmy, w której wiszą warkocze czosnku, służąca Magda nuci *Prząśniczkę* Stanisława Moniuszki, a na piecu gotuje się bigos. Hrabia przybywa nocą do gospody, by ukąsić i porwać piękną córkę Shagala, Sarah. Ta scena ewokuje, fundamentalną dla preromantyzmu niemieckiego, *Lenorę* Gottfrieda Augusta Bürgera: „Co za księżyc wstał! / Hurra! Umarli jeżdżą w cwał!”⁴³. Podróż do karczmy odbywa się w świetle księżycy, a – jak przypomina Janion – „noc saturniczna” jest „ponura, groźna, rozpętująca złośliwe i złowrogie demony. Oświetlają księżyc, naturalny sprzymierzeniec wampira”⁴⁴. Notabene, to właśnie Saturnowi będzie w późniejszych sekwencjach filmu przyglądał się przez teleskop Abronsius w zamku wampirów.

Wtargnięcie von Krolocka do łazienki, w której kąpiel bierze Sarah, obserwuje przez dziurkę od klucza Alfred. Na jego twarzy, po ujzeniu wampira, rysują się wstręt, odraza i przerażenie. Tymczasem obudzony przez niego profesor Abronsius, poinformowany o ataku krwio pijcy, nie potrafi ukryć swej fascynacji z tego powodu, przynajmniej w pierwszych sekundach. Tak

⁴¹ R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 210. Zob. również: J. Parker, op. cit., s. 117.

⁴² Kodeks Williama Harrisona Haysa to obowiązujący od lat trzydziestych do sześćdziesiątych XX wieku konserwatywny spis zakazów wizualizacji w filmach szeroko pojętej sfery seksualnej. Zob. L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2003, s. 51–55.

⁴³ G.A. Bürger, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Lempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. 49.

⁴⁴ M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 135.

wampir symbolicznie rozdziela między dwóch tytułowych pogromców fascynację i wstręt, które kontaminują się w abiekt.

Abiektalność uwidoczniła została także w scenie rozmowy Alfreda i Sarah w zamku von Krolocka, gdy córka karczmarza podlega wampirycznej przemianie po wcześniejszym ukąszeniu przez hrabiego. Piękna kobieta bierze kąpiel w wannie, na której widoczna jest patyna, w komnacie pokrytej pajęczynami i kurzem. Wstrętny anturaż i odrażający status ontologiczny nieumarłej łączą się z pięknem zewnętrznym wampirzycy. Alfred nie może się oprzeć wdziękowi Sarah, chociaż podąża już ona drogą ku śmierci. Warto nadmienić, że w marcowym numerze „Playboya” z 1967 roku ukazało się sześć nagich zdjęć Sharon Tate, odtwórczyni roli córki Shagala, które powstały podczas kręcenia *Nieustraszonych pogromców wampirów* i które zrobił Polański⁴⁵. Fotografie podkreślają związek wampiryzmu z seksualnością. Aktorka występuje przecież na nich w rudej peruce, w wannie znanej z filmu, czyli nie jako ona sama, ale jako Sarah Shagal.

Polański od zawsze eksplorował w swoich filmach zagadnienie zła⁴⁶, począwszy od *Noża w wodzie* (1961) aż po *Oficera i szpiega* (2019). Poruszając tę tematykę, korzystał z rozmaitych rejestrów gatunkowych, często przełamując nienaturalny podział kultury na wysoką i niską, elitarną i masową⁴⁷, podejmując grę z konwencją. Reżyser ukazywał zagadnienie zła w zakresie relacji interpersonalnych (*Nóż w wodzie*; *Chinatown*, 1974; *Tess*, 1979; *Gorzkie gody*, 1992; *Rzeź*, 2011; *Prawdziwa historia*, 2017), intrapersonalnych (*Wstręt*, 1965; *Lokator*, 1976) oraz w kontekście różnorodnych uwarunkowań politycznych (*Śmierć i dziewczyna*, 1994; *Pianista*, 2002; *Autor widmo*, 2010; *Oficer i szpieg*, 2019). Bardzo ważnym aspektem pozostaje dla reżysera także zło

⁴⁵ Zob. R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 210.

⁴⁶ Tak samo jak literaccy nobliści, żeby wymienić chociażby Williama Faulknera w *Azylu* (1931), Alberta Camusa w *Dżumie* (1947), Williama Goldinga we *Władcy much* (1954), Kenzaburō Ōe w *Zerwać pąki, zabić dzieci* (1958) czy Toni Morrison w *Umiłowanej* (1987) i *Raju* (1997).

⁴⁷ Warto zwrócić uwagę chociażby na dzieła literackie, które zaadaptował na potrzeby kina. Są to i utwory klasyczne, jak: *Tessa d’Urberville* (1891) Thomasa Hardy’ego, *Oliver Twist* (1838) Charlesa Dickensa, *Chimeryczny lokator* (1964) Rolanda Topora, jak i teksty zaliczane do rejestru popularnego: *Dziecko Rosemary* (1967) Iry Levina, *Klub Dumas* (1993) Artura Péreza-Reverte’a lub *Autor widmo* (2007) Roberta Harrisa.

w wymiarze transcendentnym, jego obecność w świecie, wpływ na jednostkę oraz podporządkowywanie się mu, nawet pomimo początkowych szlachetnych intencji przeciwdziałania, żeby wymienić: *Dziecko Rosemary* (1968), *Tragedię Makbeta* (1971) oraz *Dziewiąte wrota* (1999). W tych obrazach metafizyczne zło (o jednoznacznie demonicznej proveniencji) zwycięża i pochłania człowieka, który sam je upodmiotawia, wybierając stronę jego pomocników – stronę wiedźm, czarowników i diabłów. Polański we wszystkich wymienionych obrazach uporczywie zadaje pytanie: „*Unde malum?*”. I jak się wydaje, odpowiada słowami Tadeusza Różewicza: „z człowieka / zawsze z człowieka / i tylko z człowieka”⁴⁸. W jednym z wywiadów reżyser stwierdził: „Nie ma zbyt wielu powodów, abyśmy uważali, że człowiek jest dobry”⁴⁹.

Także w przypadku *Nieustraszonych pogromców wampirów* temat zła jest jednym z pierwszoplanowych zagadnień. Co prawda, to wampir hrabia von Krolock, czyli nieczłowiek, żywy trup jest jego personifikacją, marzy o zapanowaniu nad światem i mówi o tym wprost Abronsiusowi i Alfredowi w scenie na wieży zamkowej tuż przed balem; paradoksalnie to dzięki profesorowi marzenie nieumarłego mogło zostać zrealizowane. W finałowej scenie filmu pozornie uratowana Sarah jest już przemieniona i wgrzyza się w szyję Alfreda, co ewokuje stosunek seksualny, podkreślony przez spadający but zakochanego w niej mężczyzny. Kiedy wampir kąsa i żywi się, czerpie z tego pasożytniczą przyjemność, realizuje swoje pożądanie, a człowiek zatracą się tak samo jak podczas współżycia. Kristeva przypomina, że gdy przyjemność domaga się wstępu, tożsamość jest nieobecna⁵⁰. Kierujący powozem Abronsius tego nie dostrzega, więc nie może przeciwdziałać. Jego szlachetne intencje oraz podjęte zmagania zrealizowały się *à rebours* – wampiry zapanują nad światem. Ten fakt zostaje podkreślony przez warstwę melodyczną – tożsamość pojawia się na początku i na końcu obrazu, tworząc kompozycję kłamrową, natomiast „motyw z czołówki filmu to muzyka, którą należy łączyć z hrabią von Krolockiem”⁵¹. Zło zatriumfuje. Alfred

⁴⁸ T. Różewicz, *recycling*, w: idem, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Wrocław 2019, s. 772.

⁴⁹ R. Polański, *Kino według Polańskiego...*, op. cit., s. 54.

⁵⁰ Zob. J. Kristeva, op. cit., s. 55.

⁵¹ P. Pomostowski, op. cit., s. 69.

oraz Abronsius zginą w ludzkim życiu, by odrodzić się w wampirycznej, nieśmiertelnej egzystencji. Ich śmierć została zapowiedziana w poprzedzającej ucieczkę z zamku scenie balu, na którym von Krolock jest ubrany w fioletowy surdut. Ten kolor w filmie oznacza „że ktoś (lub coś) zginie (albo przejdzie transformację)”⁵². Omawiana sekwencja odwrotu z siedziby wampirów „symbolizuje nową erę, czas wkroczenia zła i rozprzestrzenienia się nieczystych sił po uniwersum śmiertelników”⁵³, w ten sposób „Polański proponuje własną kontrhistorię”⁵⁴. Abiektałość tej sceny jest wyraźnie związana z częstym prezentowaniem wampiryzmu w charakterze epidemii, która sama w sobie, jako zjawisko biologiczne i egzystencjalne, z racji katastrofalnych skutków katalizuje wstręt, bo bezpośrednio zagraża życiu, a zarazem fascynuje swoją totalnością, ekspansywnością. Tragiczny finał filmu – uznawanego wedle niektórych badaczy za parodię, pastisz – emanuje abiektałością typową dla horroru.

V. TRANSGRESJE

Wampiryzm jest uwolnieniem podświadomości, uruchamia popędy, wyzwala ich siłę, chociaż sam stanowi egzemplifikację jednego z najważniejszych popędów – popędu śmierci. Często śmiech w tym filmie pojawia się blisko śmierci, towarzyszy jej, stając się jej nieodłącznym atrybutem, jak w scenie szaleńczego pościgu Herberta von Krolocka za Alfredem, gdy ten, całkiem poważnie przerażony prześladowcą, zachowuje się niezdarnie, błazeńsko, komicznie. Pobrzmiwia w tym echo literatury późnego średniowiecza, w której śmierć i śmiech często były wobec siebie koherentne, o czym świadczy chociażby twórczość Françoisisa Villona⁵⁵. Również w romantyzmie śmiech często łączył się z grozą, żeby wspomnieć opowiadania

⁵² P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2018, s. 202.

⁵³ M. Mikrut-Majeranek, *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013, s. 140.

⁵⁴ M. Grinberg, op. cit., p. 265.

⁵⁵ Zob. B. Geremek, *Śmiech w cieniu szubienicy: o Villonie*, „Znak” 1983, nr 8, s. 1266–1293.

Edgara Allana Poeego⁵⁶. Z kolei groteskowość wpisana w film Polańskiego, rozumiana przede wszystkim jako intencjonalne przekroczenie *decorum*, opiera się na łączeniu kontrastów – stylu wysokiego z niskim, powagi i śmiechu, lęku przed śmiercią i radości z rezultatów poszukiwań badawczych. W tym rozumieniu groteska stanowi zatem transgresję, jest jej formą.

Wspominane już przyjście Yoine'ego Shagala jako wampira do młodej służącej, Magdy, pod osłoną nocy również stanowi transgresję, na którą pozwala demoniczny status ontologiczny. Wcześniej karczmarz zakradał się do niej, sprawdzwszy najpierw, czy żona śpi, a jego działania, chociaż ukierunkowane na konkretny cel, spotykały się ze stanowczą odmową podwładnej. Jednak wampirowi nie sposób nie ulec. Kiedy krwiopijca zapragnie kogoś, nie ma odwrotu. Życie ludzkie musi dobiec końca, aby mogła rozpocząć się nieśmiertelna rozkosz.

Omawiana już wcześniej scena ataku hrabiego von Krolocka na Sarah jest również warta uwagi w aspekcie transgresyjnym. Wampir w tym przypadku, jeżeli wziąć pod uwagę psychoanalityczną teorię kultury, dokonuje brutalnej penetracji dziewczyny. Córka karczmarza bierze kąpiel, gdy krwiopijca włamuje się przez okno w dachu, umiejscowione bezpośrednio nad wanną, i od razu zatapia kły w jej szyi, przed czym ona bezskutecznie próbuje się bronić. W optyce psychoanalitycznej na gruncie badań filmoznawczych postrzegano nieumarłego jako symbol fallusa⁵⁷. Janion odnotowuje, że w kinowych adaptacjach *Draculi* Stokera z lat 1930–1968, zgodnie z rozpoznaniem Rogera Dadouna, widoczny jest „ekshibicjonizm falliczny”⁵⁸. Badaczka przypomina również, że nie tylko kły wampira można uznawać za symbol fallusa, ale również jego samego jako całość⁵⁹. W tej wykładni scena ataku von Krolocka na Sarah, podkreślona jeszcze przez fakt, że atak

⁵⁶ Zob. E. Kasperski, *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poeego*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59, s. 181–198.

⁵⁷ Zob. R. Dadoun, *Fetishism in the Horror Film*, transl. A. Williams, w: *Fantasy and the Cinema*, ed. D. James, London 1989, s. 55; B. Creed, *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*, Melbourne 2005, s. 81; eadem, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London–New York 2007, s. 20–22.

⁵⁸ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 197.

⁵⁹ Ibidem, s. 144, 196–198.

ten przychodzi z zewnątrz, jest odgórny, wertykalny, staje się sadystycznym aktem gwałtu, który prowadzi do śmierci.

W filmie zostały zarysowane preferencje seksualne wampirycznych bohaterów oraz charakterystyczne rysy kreacyjne. Hrabia von Krolock spełnia wszystkie cechy kinowych reprezentacji Draculi, na które wskazywała Iwona Kolasińska, jest dżentelmenem-krwio pijcą i podobnie jak w przypadku najsłynniejszego wampira Stokera, w interpretacji Béli Lugosiego oraz Christophera Lee, „skrywana pod maską elegancji agresja oraz nadnaturalna siła, drapieżność i perwersyjny urok naprowadzają na trop fallicznej symboliki”⁶⁰. Tym, co łączy von Krolocka z Draculą, jest jego również wyraźnie zaznaczona diabelska proveniencja. W początkowej scenie balu, gdy wygłasza przemowę, powołuje się na pomoc Lucyfera oraz pokazuje dłonią znak rogów. Upodobania seksualne hrabiego zdecydowanie kierują się wobec młodych kobiet, natomiast w przypadku jego syna, Herberta, w stronę młodych mężczyzn.

Znacząca jest scena, w której syn von Krolocka zostaje sam na sam z Alfredem – zachwyca się w niej długością jego rzęs oraz próbuje przetestować siedemdziesiąty sposób wyznania miłości ukochanej z podręcznika, który pomocnik profesora dzierży w dłoni. W tym momencie wyraźnie widać, jak młody von Krolock pokazuje swoje olbrzymie kły, które zmierzają w kierunku szyi ofiary⁶¹. Wystające zęby wbijające się w gładką skórę kobiety lub mężczyzny to ekwiwalent penetracji. Pocałunek krwio pijcy jest aktem wyraźnie seksualnym⁶², wysysanie krwi to jego przeżywanie⁶³. Atak Herberta na Alfreda nie może być inaczej rozpatrywany niż w kategorii emanacji erotycznego pożądania⁶⁴, które ostatecznie nie zostanie zrealizowane, ponieważ pomocnik Abronsiusa ucieka.

⁶⁰ I. Kolasińska, *Zęby wampira – dyskretny urok pożądania*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 56. O kreacji von Krolocka jako łączącego w sobie cechy najsłynniejszych aktorów grających role wampirów zob. G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 180.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Zob. I. Kolasińska, op. cit., s. 57.

⁶³ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 148.

⁶⁴ Zob. J. Rawski, *Realizacja podmiotu...*, op. cit., s. 69.

Wampir *ex definitione* jest potężniejszy od człowieka, w jego horyzoncie egzystencji śmierć nie może nadejść z powodów naturalnych, ponieważ nie żyje. Światło słoneczne, osinowy kołek zagrażają mu, mogą go unicestwić – mogą, ale nie muszą, jeżeli ich uniknie. Wampir może (nie)żyć wiecznie. Ten aspekt ma wyraźny potencjał emancypacyjny, rozwijany w manifestacjach artystycznych późniejszych od filmu Polańskiego, np. w powieściach Rice⁶⁵. Homoseksualne skłonności Herberta von Krolocka, niemożliwe do zrealizowania w ludzkiej rzeczywistości wieku XIX, w którym rozgrywa się akcja dzieła, z racji jej patriarchalnej i homofobicznej istoty, są możliwe do urzeczywistnienia w bytowaniu wampirycznym. Krwiopijca, górujący nad człowiekiem poprzez swój tragiczny status ontologiczny (bycie nieumarłym, zawieszonym zawsze między dwoma porządkami: życia i śmierci), ma nieograniczone możliwości spełnienia swych pragnień. W scenie, w której profesor wraz z Alfredem zostają zamknięci w wieży zamkowej, hrabia mówi do Abronsiusa: „Pański asystent będzie znakomitym towarzyszem zabaw dla mojego syna, już przypadł mu do gustu. [...] Przez wieki lepiej się nawzajem poznają”⁶⁶. Ojciec doskonale zdaje sobie sprawę z natury syna. Nie tylko nie potępia jego homoseksualizmu, ale akceptując go, stara się zapewnić mu towarzysza czy też kochanka. Logika społeczności wampirów, chociaż zhierarchizowana, niesie wyraźny aspekt emancypacyjny. Homoseksualność Herberta jest akceptowana i oswojona w tragicznej, upiornej egzystencji krwiopijców.

VI. W PERSPEKTYWIE POETYKI PRZESTRZENI

Warto zwrócić uwagę na zagadnienie przestrzeni w filmie. Niewiele jest sekwencji obrazujących terytorium otwarte, to zaledwie: początkowa podróż profesora i Alfreda do karczmy, scena lepienia bałwana, śledzenie Kukola, droga do zamku i ostatnia scena, w której bohaterowie uciekają z twierdzy hrabiego, jak wiadomo nieskutecznie. Dominują przestrzenie zamknięte: karczma oraz zamek. I bynajmniej nie są one sferą bezpieczeństwa, nawet czosnek nie uchronił Yoine’go Shagala i jego rodziny przed nocną wizytą hrabiego.

⁶⁵ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 34, 133.

⁶⁶ Tłumaczenie dialogów w polskim wydaniu filmu (*Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA–Wielka Brytania 1967): Maciej Ejman.

Zamek von Krolocka przypomina labirynt, bohaterowie błądzą w nim, nie mogą znaleźć wyjścia. W tym aspekcie wymowna jest scena przyścia Alfreda do jednej z komnat. Bohater, będąc przekonany, że to to samo pomieszczenie, w którym wcześniej rozmawiał z Sarah, spotyka Herberta, syna hrabiego, nie zaś ukochaną. Dopartowa zauważa w kinie Polańskiego obecność „mitu labiryntowego, przy czym bohaterowie znajdują się w różnych stadiach konfrontacji z labiryntem i różne są ich szanse na wewnętrzną transformację, którą daje pokonanie potwora”⁶⁷. Tezę tę znakomicie potwierdzają *Nieustraszeni pogromcy wampirów*; jak można wywnioskować, w filmie ukazane zostało stadium labiryntu bez wyjścia. Ucieczka z zamku wampirów nie stanowi zwycięstwa profesora Abronsiusa, przeciwnie – jest jego ostateczną klęską w starciu ze złem. Zgodnie z rozpoznaniem Michała Głowińskiego: „W labiryncie nie można się czuć dobrze, nie można uznać go za przestrzeń własną, przekreślałoby to w jakimś sensie jego labiryntowość”⁶⁸. Paradoksalnie jednak, będąc w zamku, klucząc po korytarzach, komnatach i piętach, tytułowi pogromcy – ludzie – wierzyli w zwycięstwo swojej „świętej misji”, pomimo nieoswajalności miejsca, w którym się znaleźli. Gdy bohaterowie opuszczą zamek, staną się krwiopicjami, a tym samym zło w nim zamknięte, niczym Minotaur w labiryncie Dedala, opakuje cały świat, który metonimicznie stanie się labiryntem. Bez wyjścia.

Przestrzenie odizolowane, klaustrofobiczne, pojawiają się w większości filmów Polańskiego, potęgują odosobnienie bohaterów⁶⁹. W debiutanckim *Nożu w wodzie* postacie znajdują się w jachcie na jeziorze, z którego nie ma możliwości ucieczki. Najbardziej wyraźne manifestacje wizualne takiego obrazowania przestrzeni zauważalne są w tzw. trylogii mieszkaniowej, na którą składają się: *Wstręt* (1965), *Dziecko Rosemary* (1968) i *Lokator* (1976). W tych tekstach filmowych przestrzeń zamknięta stanowi *locus terribilis*,

⁶⁷ M. Dopartowa, op. cit., s. 50.

⁶⁸ M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 133–134.

⁶⁹ Szerzej na ten temat zob. A. Bątkiewicz, *Ścigany Roman Polański*, Katowice 2006, s. 111–113; E. Galczak, *Wrogie mieszkanie Romana Polańskiego*, „Kino” 1986, nr 7, s. 36–39; P.W. Jansen, C. Merker, *Zamknięte pomieszczenia Romana Polańskiego*, przeł. M. Behlert, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, op. cit., s. 37–45.

jest nie-miejscem⁷⁰, poszerza samotność, nie daje schronienia. Bohaterowie nie mogą uznać przestrzeni za własną, pomimo że jest ona przecież ich mieszkaniem. W późniejszych dziełach reżyser nie porzuca tej poetyki, żeby wspomnieć: *Gorzkie gody* (1992), *Śmierć i dziewczynę* (1994), *Autora widmo* (2010), *Rzeź* (2011) czy *Prawdziwą historię* (2017). To zagadnienie wydaje się istotne na tle rozpatrywanych w powyższym artykule aspektów kulturowych oraz antropologicznych *Nieustraszonych pogromców wampirów*.

Przestrzeń zamknięta wzmacnia poczucie niemożności ucieczki, ogranicza wolność wyboru, jest charakterystyczna dla poetyki horroru. W omawianym filmie „można się wydostać na zewnątrz jedynie drogą prowadzącą najpierw do wewnątrz”⁷¹, a ta, jak wiadomo, nie przynosi pozytywnych rezultatów. Warto także podkreślić, że pomimo pozornego przepychu zamku von Krolocka, większość przedmiotów w nim zgromadzonych pokrywa kurz, jakby nikt ich nie dotykał, jakby nikt tam nie mieszkał. Metafizyczna nicość wampirycznej egzystencji przekłada się na lokum nieumarłego, znajduje w nim odzwierciedlenie. Jeszcze bardziej radykalną wizualizację tego motywu pokaże Werner Herzog w późniejszym od filmu Polańskiego *Nosferatu wampirze*, w którym Jonathan Harker ze zgrozą zauważy, że większość komnat w zamku hrabiego Draculi jest pusta⁷².

VII. KONKLUZJE I PERSPEKTYWY BADAWCZE

Wampiryczny horror Polańskiego sprzed ponad pół wieku stanowi jedną z ważniejszych wizualizacji krwiopijców w kulturze XX wieku. Reżyser intencjonalnie nawiązał do szeregu motywów typowych dla kultury wampirycznej i udało mu się je zaprezentować w sposób nowatorski dzięki omawianym powyżej zabiegom artystycznym. Dzieło jest obrazem kultowym i za takie uznawano je praktycznie od premiery, pomimo niepocholebnych recenzji w USA, za które winą należy obarczyć producenta, Ransohoffa⁷³. Niewątpliwie zaprezentowane powyżej analizy, dokonane w optyce psycho-

⁷⁰ Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

⁷¹ H. Maurin, *Funkcje postaci i miejsca w filmach Polańskiego*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9, s. 84.

⁷² *Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979.

⁷³ Zob. C. Sandford, op. cit., s. 144; J. Parker, op. cit., s. 120.

analizy w obrębie wskazanych w tytule artykułu kategorii: fantazmatów, abiektałności i transgresji, są wstępnymi oraz niewyczerpującymi tematyki rozpoznaniem.

Z możliwych perspektyw badawczych, poza rozszerzeniem wskazanych wątków analitycznych, wydaje się, że warto byłoby osadzić *Nieustraszonych pogromców wampirów* na szerokim tle twórczości Polańskiego w kontekście poszczególnych elementów wizualnych i przeanalizować motywy jedynie sygnalizowane w powyższym artykule, takie jak: krew⁷⁴, voyeurizm⁷⁵ czy inwersja znaczeń⁷⁶, które są stale obecne w filmach artysty⁷⁷. Niebagatelne wydaje się również podkreślenie autocytatów pojawiających się w *Nieustraszonych pogromcach wampirów*, świadomych nawiązań intertekstualnych reżysera do własnych filmów krótkometrażowych⁷⁸.

Bibliografia

- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.
- Baranowski Bohdan, *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
- Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3.
- Batura Emilia, *Komeda. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzczańskim*, Rebis, Warszawa 2001.
- Bątkiewicz Andrzej, *Ścigany Roman Polański*, BZiW Bronisław Spadek, Katowice 2006.
- Bellantoni Patti, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018.
- Bohdziewicz Antoni, *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14.
- Bürger Gottfried August, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Łempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
- Conrad Joseph, *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Znak, Kraków 2011.
- Creed Barbara, *Phallic Panic: Film, Horror, and the Primal Uncanny*, Melbourne University Press, Melbourne 2005.
- Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London–New York 2007.

⁷⁴ Zob. G. Stachówna, *Polański od A do Z*, op. cit., s. 90–91.

⁷⁵ Zob. ibidem, s. 179–180.

⁷⁶ Zob. H. Maurin, op. cit., s. 83.

⁷⁷ Na ten temat zob. również: C. Sandford, op. cit., s. 141.

⁷⁸ Zob. P. Pomostowski, op. cit., s. 69–70, 73.

- Dadoun Roger, *Fetishism in the Horror Film*, transl. A. Williams, w: *Fantasy and the Cinema*, ed. D. James, British Film Institute, London 1989.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Feeney F.X., *Roman Polański*, przeł. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Taschen, Köln 2006.
- Freud Sigmund, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- Friedman Lester D., *The Jewish Image in American Film*, Citadel Press, Secaucus 1987.
- Galczak Elżbieta, *Wrogie mieszkanie Romana Polańskiego*, „Kino” 1986, nr 7.
- Geremek Bronisław, *Śmiech w cieniu szubienicy: o Villonie*, „Znak” 1983, nr 8.
- Głowiński Michał, *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.
- Grinberg Marat, *Representing the Holocaust and Jewishness in Contemporary Television: The Cases of “The Man in the High Castle”, “Hunters”, and “Juda”*, w: *The Holocaust Across Borders: Trauma, Atrocity, and Representation in Literature and Culture*, ed. H.S. Flanzbaum, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–London 2021.
- Gutowski Gene, *Od Holocaustu do Hollywood*, przeł. M. Ronikier, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Hybiak Mariusz, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Avalon, Kraków 2019.
- Jakubowski Witold, *Romana Polańskiego kino lęku*, w: *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo UW, Wrocław 1992.
- Jansen Peter W., Christa Merker, *Zamknięte pomieszczenia Romana Polańskiego*, przeł. M. Behlert, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski, Kraków 1995.
- Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, PEN, Warszawa 1991.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Kaleta Karolina Izabela, „*Taniec Wampirów*” – historia i recepcja kultowego musicalu, w: *Oblicza wampiryzmu*, red. A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2018.
- Kasperski Edward, *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poe’go*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59.
- Kochańczyk Jan, *Roman Polański. Gorzkie szczęście*, Videograf, Chorzów 2014.
- Kolasińska Iwona, *Zęby wampira – dyskretny urok pożądania*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Universitas, Kraków 1997.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.

- Laplanche Jean, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, red. D. Lagache, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996.
- Maurin Huguette, *Funkcje postaci i miejsca w filmach Polańskiego*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9.
- Menninghaus Winfried, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Universitas, Kraków 2009.
- Mikrut-Majeranek Magdalena, *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Folta, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.
- Narboni Jean, *Kino według Polańskiego [rozmowa z Romanem Polańskim]*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9.
- Oișteanu Andrei, *Jewish Tavern-Keepers and the Myth of the Poisoned Drinks: Legends and Stereotypes in Romanian and Other East-European Cultures (17th–19th Centuries)*, w: *Earthly Delights. Economies and Cultures of Food in Ottoman and Danubian Europe, C. 1500–1900*, ed. A. Jianu, V. Barbu, Brill Publishers, Leiden–Boston 2018.
- Opalski Magdalena, *The Jewish Tavern-Keeper and His Tavern in Nineteenth-Century Polish Literature*, Zalman Shazar Center for the Furtherance of the Study of Jewish History, Jerusalem 1986.
- Owczarek Małgorzata, *Karnawał grozy („Bal wampirów”)*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski, Kraków 1995.
- Parker John, *Polański*, przeł. A. Milcarz, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1998.
- Polański Roman, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Polonia, Warszawa 1992.
- Pomostowski Piotr, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Prash Thomas, “Oy, Have You Got The Wrong Vampire”. *Dislocation, Comic Distancing, and Political Critique in Roman Polanski’s “The Fearless Vampire Killers”*, in: *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from “Bride of Frankenstein” to “Zombieland”*, ed. by C.J. Miller, A.B. Van Riper, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham–Boulder–New York–London 2016.
- Rawski Jakub, *Metamorfozy motywu wampira w kulturze popularnej XX i XXI wieku. Zarys problematyki*, „In Gremium” 2014, nr 8.
- Rawski Jakub, *Realizacja podmiotu homoseksualnego w wybranych tekstach współczesnej kultury wampirycznej*, „Prace Literackie” 2014, t. 54.
- Różewicz Tadeusz, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.
- Sandford Christopher, *Polański*, przeł. Z. Kościuk, Albatros, Poznań 2008.
- Shapiro Sean, *The Heebie-Jeebies: Jewish Horror Comes to Israel*, „Jewish Quarterly” 2014, Vol. 61, No. 2.

- Stachówna Grażyna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994.
- Statman Alisa, Tate Brie, Sharon Tate. *Historia morderstwa żony Romana Polańskiego*, przeł. A. Sak, Znak, Kraków 2019.
- Stoker Bram, *Dracula*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2008.
- Szuchta Robert, *1000 lat historii Żydów polskich. Podróż przez wieki*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2015.
- Werner Paul, *Polański. Biografia*, przeł. A. Krochmal, R. Kędziński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2014.
- Williams Linda, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Wojciechowska Natalia Maria, *O tym, jak powstał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*, Wydawnictwo Green Gallery, Warszawa 2005.
- Żakieta Katarzyna, *Kierunki rozwoju współczesnego filmu grozy*, w: *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. R. Nolbrzak, B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014.

Filmografia

- Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA–Wielka Brytania 1967.
- Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979.

“The Sacred Mission of Professor Abronsius:” Phantasms, The Abject, and Transgression in Roman Polanski’s *The Fearless Vampire Killers*

Roman Polanski’s *The Fearless Vampire Killers* is usually approached in film and cultural studies from a genealogical perspective: as a game with the convention and genres, a work that has the features of parody and pastiche, yet complies with the poetics of horror. When interpreting and analyzing the picture, it seems worthwhile to employ phantasmatic criticism drawing on the psychoanalytic theory of culture and consider the issue of the abject and transgressive nature of vampiric heroes. This leads to the exegesis of the film from a poststructuralist perspective with a focus on the existential and sexual aspects of vampirism, a topos analyzed by Maria Janion in terms of being a bloodsucker in the face of death, in the face of sex, and in the face of the tragic human condition. The ontic status of the beast seems to be particularly noteworthy if you consider its evolutionary aspect and the role that Polanski’s film played in this regard.

Keywords: Roman Polanski; *The Fearless Vampire Killers*; film; vampire; phantasm; abject; transgression.

NANCY W KRAINIE WIEPRZY. KILKA UWAG O CO? ROMANA POŁAŃSKIEGO I RECEPCJI FILMU WE WŁOSZECH

KATARZYNA SKÓRSKA

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw
k.skorska@uw.edu.pl
ORCID 0000-0003-2871-1632

W 1972 roku Roman Polański przebywał we Włoszech, gdzie wraz ze swoim stałym współpracownikiem, Gérardem Brachem, napisał scenariusz filmu, który do dziś uchodzi za najmniej znany w jego dorobku, właściwie pomijany jest w tekstach krytycznych, często też uważany za dzieło nieudane. Scenariusz *Co?* (wł. *Che?*) powstał na podstawie pomysłu filmu roboczo zatytułowanego *Magiczny palec*, który miał opowiadać o relacjach wpływowego producenta i początkującej aktorki¹. Projektem Polańskiego i Bracha zainteresował się Carlo Ponti. Zaprosił twórców do swojej willi na Wybrzeżu Amalfitańskim, gdzie scenariusz nabrał ostatecznego kształtu: producent stał się ekscentrycznym milionerem, znudzonym kolekcjonerem sztuki o wymownym nazwisku Noblart, a aktorka – młodą amerykańską turystką. Ze względu na budżet film nakręcono w całości w willi Pontiego, do obsady zaś zaangażowano samych znajomych, w tym zarówno naturszczyków, jak i pierwszoligowe gwiazdy kina włoskiego, takie jak Marcello Mastroianni czy Romolo Valli, oraz brytyjskiego laureata Oscara, Hugh Griffitha. Film *Co?* zilustrowano kompozycjami Ludwiga van Beethovena i Wolfganga Amadeusa Mozarta oraz, co ciekawe, kwartetem smyczkowym *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta, który zwiastuje kolejne przełomy w losach głównej bohaterki, a wiele lat później powróci w obrazie Polańskiego z Sigourney Weaver i Benem Kingsleyem, nakręconym w 1994 roku na podstawie sztuki o tym samym tytule. Warto też dodać, że scenariusz *Co?*

¹ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 23. Por. R. Polański, *Roman*, Warszawa 1989, s. 281–282.

w pewnej mierze oparto na strukturze fabularnej *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, czerpiąc przede wszystkim z onirycznej atmosfery książki i obierając za pierwowzór niektóre jej postaci.



Il. 1. Sydne Rome w roli Nancy

Główna bohaterka *Co?*, autostopowiczka Nancy (w tej roli Sydne Rome, dwudziestoletnia wówczas Amerykanka próbująca kariery filmowej we Włoszech; zob. il. 1) po nieudanej próbie gwałtu, którego usiłowało dokonać na niej trzech Włochów, podejmuje ucieczkę i trafia do odosobnionej willi położonej nad brzegiem morza i zaludnionej przez grupę ekscentryków. W tym luksusowym przybytku

czas jakby się zatrzymał i trwa w wiecznym zawieszeniu. Poczuciu achronii sprzyja fakt, że w jednej ze scen budzik bohaterki rozpada się na kawałki, a większość akcji rozgrywa się w porach dnia o charakterze granicznym – w samo południe lub tuż przed świtem, który wciąż nie nadchodzi. Do willi bohaterka dostaje się windą, co jasno rozgranicza dwa światy: ten, z którego pochodzi, świat „na górze”, i ten, do którego trafia, położony „na dole”. W ten sposób przestrzeń zostaje podzielona na dwie odrębne podprzestrzenie – rzeczywistą i nierzeczywistą – co pozwala interpretować owo przejście jako swego rodzaju katabazę, w której pośredniczyć będzie zresztą dość paradoksalny i groteskowy psychopomp. Zaraz na początku swojej wędrówki po willi Nancy spotyka bowiem biegającego w kółko, mamroczącego pod nosem, że „już późno”, podeszłego wiekiem neapolitańczyka. Jego pospieszne, a zarazem nieporadne ruchy z jednej strony przywołują tradycyjne przedstawienia Białego Królika z *Alicji w Krainie Czarów*, z drugiej zaś w jakiejś mierze czerpią z gestykulacji scenicznej Arlekina czy Pulcinelli, sług z komedii dell'arte, i tym sposobem wprowadzają widza w świat kultury Półwyspu Apenińskiego. Z czasem Nancy stanie się świadkiem, a następnie mimowolną uczestniczką erotycznych praktyk mieszkańców willi. Bohaterka nie wpisuje się jednak w typ kobiety mającej wpływ na rzeczywistość, to raczej swego rodzaju żeński odpowiednik Kandyda – Nancy zdobywa po prostu kolejne doświadczenia, w tym

wypadku seksualne. Ów „prostaczek w kobiecym wcieleniu”², podobnie jak bohater Woltera, obdarzony jest bezgraniczną ufnością wobec bliźnich i odbywa swoją wędrówkę w poszukiwaniu szczęścia³. W myśl swobody obyczajowej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w filmie dużo jest golizny, która pełni zarazem rolę metaforyczną. Główna bohaterka, w miarę rozwoju wydarzeń, coraz bardziej traci kontakt z rzeczywistością, tracąc jednocześnie kolejne części garderoby (w tym jako pierwszą koszulkę ze znakiem wodnika), a swoją ostateczną ucieczkę – tym razem z willi do świata, z którego pochodzi, do rzeczywistości – odbywa zupełnie nago, na ciężarówce z trzodą chlewną, w dosłowny sposób domykając rolę „nagiej Kandydy pośród wieprzy” („Candida nuda fra i porci”), jak nazwał ją jeden z włoskich recenzentów⁴. Nie bez powodu zatem do filmu na dobre przyłgnęła etykieta „komedii erotycznej Romana Polańskiego” (tak zresztą w swoim leksykonie klasyfikuje obraz Grażyna Stachówna), w dodatku dość nieskładnej. Z częścią zarzutów stawianych przez krytykę trudno się zgodzić, film bowiem sprawia wrażenie napisanego naprędce, niedopracowanego, niektóre pomysły wydają się niedostatecznie wykorzystane, postaci pojawiają się i znikają, narracja momentami traci rytm, a kolejne sceny przyjmują charakter luźno powiązanych epizodów i gagów. Niemniej ta drażniąca wielu krytyków niechlujność wydaje się kontrolowana, niektórzy wręcz doszukiwali się w niej nośnika ukrytych znaczeń.

W Polsce film niemal zupełnie przemilczano i w zasadzie nie mówi się o nim szerzej do dziś. W chwili światowej premiery w polskiej prasie nie pojawiły się żadne recenzje, a obraz nigdy nie trafił na ekrany polskich kin. Jeśli już o nim wspominało, to raczej w kategoriach wydarzenia towarzyskiego i sensacji, mniej zaś skupiano się na analizie fabuły. Do dziś nie doczekał się zresztą odrębnego opracowania, a w tekstach poświęconych kompleksowo twórczości Polańskiego raczej zwykło się przytaczać negatywne opinie recenzentów, przypomina się o umiarkowanym przyjęciu filmu w Europie i jego kasowej porażce w Stanach Zjednoczonych⁵, umacniając tym samym wizerunek dzieła pomniejszego, któremu nie warto poświęcać zbyt wiele

² F. Netz, *Co?*, „Śląsk” 2011, nr 1, s. 23.

³ C. Lucato, *Che?*, „Cineforum” 1973, n. 120, febbraio, s. 134.

⁴ Ibidem.

⁵ G. Stachówna, op. cit., s. 25

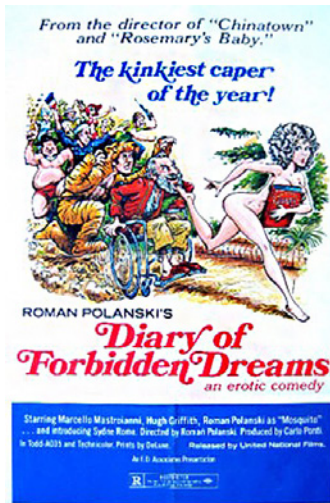
uwagi. Niechciany i szybko zapomniany film w kilka lat po premierze doczekał się jednak drugiego życia: po słynnym skandalu obyczajowym z udziałem reżysera w 1977 roku, w przemontowanej wersji, zaczęto go ponownie rozpowszechniać w krajach anglojęzycznych pod alternatywnymi tytułami: *Diary of Forbidden Dreams* („Dziennik zakazanych marzeń”) lub, *expressis verbis*, *Roman Polanski's Forbidden Dreams* („Zakazane marzenia Romana Polańskiego”)⁶ (il. 2a–2b).

Przeciwno umniejszaniu znaczenia filmu początkowo oponował sam reżyser. O następnym jego obrazie, *Chinatown*, zrealizowanym w 1974 roku i powszechnie uważanym za arcydzieło, pisano w kategoriach „powrotu” po – zdaniem przeważającej większości krytyków – nieudanych *Co?* i *Tragedii Makbeta*, czemu Polański stanowczo się przeciwstawiał, chociażby w wywiadzie opublikowanym w tym samym roku na łamach „Der Spiegel”. Po latach jednak, we fragmencie autobiografii, poświęconym pracy nad *Co?*, reżyser wyznał:

[...] sam film nie jest wart wielkiej uwagi. Odniósł duży sukces we Włoszech, miał powodzenie w innych krajach europejskich, zrobił klapę w Ameryce. Zanim powstał, wszyscy zakochaliśmy się beznadziejnie we Włoszech w ogóle, a w Rzymie w szczególności. Wspólnie postanowiliśmy zapuścić tu korzenie. [...] Andy Braunsberg miał być naszym producentem i zawierać

⁶ Ibidem, s. 26.

⁷ „Nigdy nie potrzebowałem żadnego »powrotu«, jako reżyser nigdy nie straciłem wiary w siebie. Te idiotyzmy wypisywali ludzie, dla których moje dwa poprzednie filmy, *Tragedia Makbeta* i *Co?*, to był chłam. Ja akurat mam na ten temat zupełnie inne zdanie, dla mnie są tak samo dobre, jak wszystkie inne moje filmy. Ale ci ludzie zupełnie się nie znają. Wciąż nie wiedzą, czym jest kino”. Przekł. cytatu – K.S. Tekst oryginału: „Absoluter Dreck, was da geschrieben wurde. Ich hatte nie ein Comeback nötig, ich hatte nie das Vertrauen in mein Können als Regisseur verloren. Diese Leute haben diesen Mist geschrieben, weil sie meine letzten beiden Filme, »Macbeth« und »Was?«, für absoluten Scheißdreck hielten. Ich bin ganz anderer Meinung darüber, für mich sind diese Filme genauso gut wie alle meine anderen. Aber diese Leute haben keine Ahnung. Sie wissen immer noch nicht, was Kino ist”. Zob. *Der Inzest ist aufregend*, „Der Spiegel”, 15.12.1974, Nr. 51, s. 20. Tekst dostępny również online: <https://www.spiegel.de/kultur/der-inzest-ist-aufregend-a-79c776fb-0002-0001-0000-000041696504> (dostęp 31.10.2023).



Il. 2a–2b. Plakaty filmu rozpowszechnianego w krajach anglosaskich pod zmienionym tytułem

kontrakty, Gérard Brach i ja mieliśmy pisać scenariusze [...]. Rzym stał się dla nas bazą przez pełne cztery lata, i chociaż z rozmaitych powodów przedsięwzięcie w końcu upadło, okres ten przyniósł mi ukojenie i pozwolił wrócić do normalnego życia. W Rzymie nie można za długo tonąć w czarnych myślach⁸.

Rzecz jasna, po raz kolejny w fabule Polańskiego doszukiwano się odzwierciedlenia prywatnych problemów reżysera – wedle analizy Stachówny w filmie *Co?* Polański postanowił podjąć grę z widzami skłonnyimi interpretować jego dzieła w kluczu biograficznym i właśnie dlatego w jednej z drugoplanowych ról, natrętnego, skorego do bitki fetyszysty Moskita, obsadził samego siebie (il. 3). Moskit staje się zarazem wariantem innych ról epizodycznych Romana Polańskiego, które reżyser grywał we własnych filmach: od chuligana z *Dwu ludzi z szafą* po nożownika z o dwa lata późniejszego *Chinatown*. Warto dodać, że Stachówna, choć w swojej monografii

⁸ R. Polański, op. cit., s. 283–284.

nie poświęca *Co?* zbyt wiele miejsca, jako jedyna spośród polskich badaczy i badaczek dostrzega wagę filmu w rozwoju twórczości Polańskiego, rozpatrując go z perspektywy psychoanalitycznej – za Dominikiem Avronem konstatuje, że film *Co?* poprzez ów bezwarunkowy tryumf libido i manifestację „siły Ego, a więc sfery świadomości artysty, strzeżonej dotychczas grubymi murami różnych mechanizmów obronnych, czyli wypierania, represji, optymistycznej tendencji pamięci, sublimacji, przed destrukcją tragicznych przeżyć”⁹ przyniósł autorowi swoiste ukojenie, przygotowując go do dalszego etapu kariery po osobistej tragedii. Stachówna podkreśla także, że powrót Polańskiego do groteski w naturalny sposób musiał wynikać z potrzeby azylu po trudnych doświadczeniach życiowych, jak również artystycznych, związanych z niepowodzeniem kasowym *Tragedii Makbeta*¹⁰.



Il. 3. Roman Polański w roli Moskita

Recepcja *Co?* miała się zgoła inaczej w kraju, w którym obraz zrealizowano. Właściwie po dziś dzień włoska krytyka zwykła do rodzimej produkcji Polańskiego powracać nie tylko w kolejnych monografiach poświęconych reżyserowi (których zresztą we Włoszech wydano więcej niż w Polsce)¹¹, ale także w osobnych reinterpretacjach, przeprowadzanych również w kontekście późniejszej jego twórczości, jak i na tle rozwoju kina europejskiego¹². Wkrótce po premierze filmu, w kwietniu 1973 roku, na łamach miesięcznika

⁹ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 58.

¹⁰ Ibidem, s. 59.

¹¹ Zob. S. Rulli, F. De Bernardinis, *Roman Polanski*, Milano 1995; A. Cappabianca, *Roman Polanski*, Genova 1997; A. Scandola, *Roman Polanski*, Milano 2003; S. Francia di Celle, *Roman Polanski*, Milano 2008.

¹² Zob. P. Cherchi Usai, *Che?*, „Segnocinema” 1997, n. 84, marzo-aprile, s. 72–73. Na uwagę zasługuje również zestawienie filmu Polańskiego z wczesnymi dokonaniem Luisa Buñuela, *Złotym wiekiem* i *Psem andaluzyjskim* – zob. A. Scandola, *Roman Polański*, op. cit., s. 101–104.

„Filmcritica” zamieszczono zapis interesującej czteroosobowej debaty, której przedmiotem stały się dwa filmy Polańskiego wyświetlane wówczas we Włoszech: *Tragedia Makbeta* i właśnie *Co?*¹³. Uczestnicy dyskusji nie byli zgodni w ocenach (najbardziej krytyczny wobec filmu był Alessandro Cappabianca, późniejszy autor jednej z monografii Polańskiego), w konfrontacji z ekranizacją *Makbeta* film *Co?* ostatecznie wypadł słabiej, niemniej zamiast punktować jego wady, skoncentrowano się na uwypuklaniu atutów. Uwagę krytyków przykuło pojawienie się w obrazie motywów znanych z wcześniejszych dzieł reżysera, przede wszystkim voyeuryzmu nadającego fabule charakter oniryczny, zacierający granice między podmiotem i przedmiotem podglądania. Zamkniętą, wzmagającą poczucie osaczenia, odciętą od rzeczywistości, przestrzeń willi, wykazującą silne cechy fantastyczne, niemal „infernalną”, zestawiano z przestrzenią zamku z *Matni*, który podczas przyływu tracił łączność z zewnętrznym światem, z pokładem jachtu z *Noża w wodzie*, a nawet z mieszkaniem Carol ze *Wstrętu*¹⁴. Wskazywano też na obecność konfiguracji dwójkowych – w epizodach w *Co?*, zresztą niewątpliwie udanych, przewija się kilka typowych dla kina Polańskiego par groteskowych postaci, które równie dobrze mogłyby pojawić się w każdym innym jego filmie, jak choćby dwaj malarze malujący pokój na żółto i niebiesko (to znów nawiązanie do *Alicji w Krainie Czarów*, tym razem do postaci ogrodników przemalowujących na czerwono białe róże w ogrodzie Królowej Kier) czy też starsze amerykańskie małżeństwo, zajmujące pokój Nancy i bezustannie toczące ze sobą absurdalne dyskusje, które w jakiś sposób przywołuje postaci Minnie i Romana Castevetów z *Dziecka Rosemary*. Niczym *déjà vu* nawracają też wykonywane przez bohaterów czynności, które zapętlają czas, czego świadoma jest jedynie główna bohaterka jako obiektywna obserwatorka i przybysz z innej rzeczywistości, mieszkańcy willi zaś są w ten porządek powtarzalności odgórnie wpisani, co obnaża tym samym ich przynależność do świata fikcji. Według włoskich krytyków w groteskowym ujęciu świata w wydaniu Romana Polańskiego wyraźne są wpływy XX-wiecznej prozy polskiej i teatru absurdu (w dyskusji kilkakrotnie padają nazwiska Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacego

¹³ E. Bruno, A. Cappabianca, M. Mancini, C. Tiso, *Dibattito*. „Macbeth” e „Che?” di Polanski, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile, s. 132–141.

¹⁴ Ibidem, s. 133.

Witkiewicza i Sławomira Mrożka). Jednak tym, co rozmówców w filmie *Co?* uderzyło najbardziej, były nawiązania Polańskiego do włoskiej kultury, przede wszystkim zaś do tradycji włoskiego kina.

Co? jest swoistym kolażem odniesień i motywów, które jednak – jak w przeważającej mierze podkreślali włoscy krytycy – Polański zdołał wykorzystać i przetworzyć w sposób oryginalny, nie popadając w bezstylowe powielanie czy kicz (jedynie Cappabianca uznał stosunek Polańskiego do włoskiego kina za bezkrytyczny i stąd zgubny dla filmu)¹⁵. Nieprzypadkowe powierzenie jednej z głównych ról Marcello Mastroianniemu, który w *Co?* wciela się w postać byłego alfonsa Alexa, z jednej strony przywoływało filmy spod znaku *commedia all'italiana* (postać kreowana przez Mastroianniego, który bezlitośnie miażdży mit *latin lover*, jest zlepkiem cytatów i kpin z dotychczasowych ról aktora¹⁶; zob. il. 4), z drugiej zaś stanowiło jawne nawiązanie do kina Federica Felliniego¹⁷, poparte dodatkowo obecnością Alvara Vitalego (odtworzającego epizodyczną, niemą rolę malarza pokojowego) – aktora, którego Fellini zwykł obsadzać w pamiętnych epizodach (w *Satyriconie*, w *Klaunach*, w *Rzymie*, jak również w późniejszym *Amarcordzie*), a który w latach siedemdziesiątych stał się jednym z symboli podgatunku włoskiej *commedii all'italiana* zwanego *commedia sexy*.



Il. 4. Marcello Mastroianni jako Alex

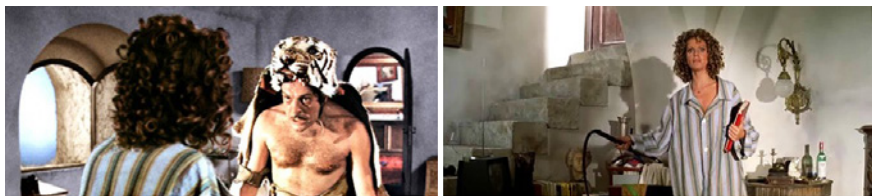
Polański zręcznie lawiruje między odniesieniami do kina autorskiego i komediowego – niektóre cytaty są niemal niezauważalne, jak choćby strojenie przez Nancy min przed lustrem, na chwilę upodabiające ją do Claudii z *Przygody Michelangela* Antonioniego, kreowanej przez Monicę Vitti; zresztą samo snucie się Amerykanki po willi można odczytać również jako

¹⁵ Ibidem, s. 133, 135.

¹⁶ S. Francia di Celle, *Roman Polański*, op. cit., s. 133.

¹⁷ W jednej z recenzji dzieło Polańskiego nazwano nawet „farsą odegraną przez Mastroianniego dla Felliniego”. Zob. E. Bruno et al., *Dibattito...*, op. cit., s. 144.

niewielkie karykaturalne przywołanie błędzenia Claudii po opustoszałych korytarzach hotelowych w finałowej sekwencji filmu. Niemniej z pewnością za najbardziej przewrotne nawiązanie można uznać scenę biczowania przebranego w tygrysią skórę impotentu Alexa, będącą niejako odwróceniem słynnej sceny ujarzmiania haremu za pomocą bicia w *Osiem i pół* Felliniego (il. 5a–5b, 6). Dzięki udziałowi Mastroianniego i wymownej niemocy Alexa postać ta staje się swoistym pomostem między postacią Guida a Snaporazem z późniejszego o osiem lat *Miasta kobiet*. Rozmawiając o całej „encyklopedii kina”¹⁸ zawartej w *Co?*, dziele, które poddaje kolejne filmowe cytaty bezuстанnej dekontekstualizacji, krytycy podjęli także refleksję nad wymiarem autotematycznym dzieła Polańskiego. W odbiorze Włochów film stanowi nie tylko studium specyfiki kina włoskiego przefiltrowanej przez wizję „przedstawiciela kultury polskiej”¹⁹, ale także studium nad kinem jako takim, nad robieniem kina, nad samą pracą autora filmowego. Epizodyczny, fragmentaryczny charakter *Co?*, filmu utrzymanego w estetyce *otium*, jak też ciągłe pojawianie się i znikanie kreowanego przez Polańskiego na ekranie fetyszysty Moskita, miałyby zatem obrazować rytm „tworzenia kina” (wł. *fare cinema*) z nieodłącznymi pauzami między okresami zdjęciowymi i niejednokrotnie obezwładniającymi trudami kręcenia. Sama przestrzeń filmowa stała się z kolei przestrzenią typowego dla kina przestoju między robieniem jednego a drugiego filmu²⁰. Właśnie ten aspekt dzieła Polańskiego krytyka włoska uznała za najbardziej interesujący, a zarazem usuwający w cień wszelkie widoczne na pierwszy rzut oka niedociągnięcia i wady *Co?*. Dość powiedzieć, że w tym samym numerze pisma „Filmcritica” ukazała się



Il. 5a–5b. Nancy ujarzmiająca Alexa

¹⁸ Ibidem, s. 138.

¹⁹ Ibidem, s. 137.

²⁰ Ibidem, s. 136.

recenzja autorstwa Giuseppe Turroniego, który określił film Polańskiego mianem „jednego z najlepszych dzieł” reżysera, być może nawet dziełem „najbardziej złożonym”, które niczym u Luigiiego Pirandella „odznacza się jednym, żadnym i stoma tysiącami znaczeń”²¹.



Il. 6. Marcello Mastroianni jako Guido w *Osiem i pół* Federica Felliniego

Na autotematycznej wymowie *Co?* zaważyło też, rzecz jasna, zakończenie filmu, w którym naga Nancy wydostaje się z willi i ucieka na ciężarówce przewożącej świnię, wołając do zdumionego, biegnącego za nią Alexa, że uciec musi, bo inaczej film nie będzie mógł się skończyć. Co ciekawe, finał ten w wersji angielskiej i włoskiej przedstawia się inaczej. W dubbingu włoskim na pytanie: „Co?”, wykrzyczane przez Alexa, pada odpowiedź: „Film się skończył!”, gdy tymczasem w wersji dystrybuowanej w krajach anglojęzycznych na to samo pytanie Nancy odpowiada: „Chcę poznać prawdziwych ludzi!”²², raz jeszcze odwołując się do fantastycznej natury świata i mieszkańców willi oraz zamykając tym samym serię korelacji z *Alicją w Krainie Czarów*, w której tytułowa bohaterka zwraca się do prześladowców w finałowej konstatacji: „Jesteście zwykłą talią kart, niczym więcej!”²³.

„Quoi? – Rien!”, „Co? – Nic!” – podsumował film Romana Polańskiego jeden z francuskich recenzentów²⁴. Puenta ta, choć pozostaje w zgodzie z odbiorem większości krytyki światowej, zdecydowanie przeciwstawia się opinii krytyki włoskiej, której w licznych drobiazgowych analizach i komentarzach z *Co?* udało się zrobić „coś”.

²¹ G. Turroni, *Che?*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile, s. 143.

²² P. Cherchi Usai, *Che?*, op. cit., s. 73.

²³ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa 1969, s. 198.

²⁴ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, op. cit., s. 26.

Bibliografia

- [Autor anonimowy], *Der Inzest ist aufregend*, „Der Spiegel”, 15.12.1974, Nr. 51.
- Bruno Eduardo, Cappabianca Alessandro, Mancini Michele, Tiso Ciriaco, *Dibattito „Macbeth” e „Che?” di Polanski*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile.
- Cappabianca Alessandro, *Roman Polanski*, Le Mani, Genova 1997.
- Carroll Lewis, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 1969.
- Cherchi Usai Paolo, „Segnocinema” 1997, n. 84, marzo–aprile.
- Francia di Celle Stefano, *Roman Polanski*, Il castoro cinema, Milano 2008.
- Jankun-Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2000.
- Lucato Claudio, *Che?*, „Cineforum” 1973, n. 120, febbraio.
- Netz Feliks, *Co?*, „Śląsk” 2011, nr 1.
- Polański Roman, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Polonia, Warszawa 1989.
- Rulli Stefano, De Bernardinis Flavio, *Roman Polanski*, L'Unità/Il Castoro, Milano 1995.
- Scandola Alberto, *Roman Polanski*, Il castoro cinema, Milano 2003.
- Stachówna Grażyna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002;
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.
- Turroni Giuseppe, *Che?*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile.

Źródła ilustracji

- Il. 1, 3–5b. Kadry z filmu *Co?* Romana Polańskiego
- Il. 2a. Filmweb, <https://www.filmweb.pl/film/Co-1972-4622> (dostęp 28.10.2023).
- Il. 2b. Movieposters.ha.com, <https://movieposters.ha.com/itm/movie-posters/adult/diary-of-forbidden-dreams-and-other-lot-motion-picture-marketing-r-1979-one-sheets-2-27-x-41-r-rated-style-adult-r-total-2/a/161531-51124.s> (dostęp 28.10.2023).
- Il. 6. Kadr z filmu *Osiem i pół* Federica Felliniego

Nancy in the Land of Swines: A Few Reflections on Polanski's *What?* and the Film's Reception in Italy

The article discusses Roman Polanski's lesser-known film *What?*, made in 1972 in Italy, in Carlo Ponti's villa. Despite not a very favorable general reception immediately after the premiere and later in time, the film was appreciated by Italian critics, who admired its intertextual values, self-citations, and references to Italian cinema, such as ironic allusions to commedia all'italiana, or Federico Fellini's works and oneiric atmosphere. The main aim of the text is to present some ways of reinterpreting and reevaluating Polanski's underrated and almost forgotten movie.

Keywords: *What?*; Polanski; fetishism; reception; Italy; self-reference; citationism

KAT, OFIARA I ŚWIADEK W ŚMIERCI I DZIEWCZYNIIE ROMANA POŁAŃSKIEGO*

ALEKSANDRA PIĘTKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
apietka@teatr Wielki.pl
ORCID 0000-0001-5956-1476

[...] kiedy urodziło się w Polsce w epoce, w której ja się urodziłem,
nie można nigdy zapomnieć prawa gwałtu¹.

Roman Polański

„Przemoc, lęk i niepewność” – to stygmaty, które – jak pisze Grażyna Stachówna – Roman Polański „wyniósł z dzieciństwa”; są one obecne niemal w każdym jego filmie. *Matnia* (1966), *Wstręt* (1965), *Tess* (1979), *Autor widmo* (2010), *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (1967), a nawet *Oliver Twist* (2005) oraz *Co?* (1972) – w każdy z tych filmów wpisane jest „prawo gwałtu”, którego Polański nie mógł zapomnieć od dzieciństwa. Wśród wyżej wymienionych dzieł nie może zabraknąć *Śmierci i dziewczyny* (1994) – powstałego na kanwie dramatu Ariela Dorfmana filmu, który jest swoistym studium relacji kata i ofiary. Choć w tym przypadku na ekranie nie oglądamy tak brutalnych scen jak np. w *Pianiście* (2002) czy *Tragedii Makbeta* (1971) (gwałt odmalowany jest jedynie słowami, krzyk uobecniony obrazami), należy uznać

* Niniejszy tekst jest tłumaczeniem artykułu opublikowanego pod tytułem *Image of the Perpetrator, the Victim, and the Bystander in Roman Polanski's "Death and the Maiden"* (1994), „Studies in Eastern European Cinema” 2023, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2023.2196784.

¹ J. Belmans, *Roman Polanski*, Paris 1971, s. 80. Cyt. za: G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 57.

² G. Stachówna, *Reżyser z biografią*, w: eadem, *Roman Polański i jego filmy*, op. cit., s. 48. Autorka stwierdza również, że: „okrucieństwo połączone z dominacją, wykorzystaniem, cierpieniem i śmiercią” to stała cecha filmów Romana Polańskiego i że w jego filmach „okrutni są ludzie, sytuacje, czyny, a nawet żarty”. Zob. G. Stachówna, *Okrucieństwo*, w: eadem, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 122–123.

go za jeden z najbardziej „przemocowych” obrazów Polańskiego. Sposób, w jaki prezentowana jest opowieść o niezawinionym cierpieniu, o mechanizmie władzy i przemocy, czyni z tego filmu alegorię otwartą – czyli taką, „którą można czytać zarazem jako przekaz dosłowny, jak i przenośny”³. Nie łamiąc konwencji gatunkowej thrillera, reżyser ukazuje w historii Pauliny Escobar traumę wszystkich ofiar wszystkich reżimów i wszystkich „-izmów”. „W *Śmierci i dziewczynie* nie miałem na myśli żadnego konkretnego przywódcy czy reżimu politycznego, który upadł. Opowiadam o nieokreślonym państwie w Ameryce Południowej. To bardziej uniwersalne, ponieważ tego typu sytuacje, gdy dawne ofiary stają twarzą w twarz ze swoimi dawnymi oprawcami i dręczycielami, występują na całym świecie. Muszą przeżyć tego typu spotkania i jakoś sobie z nimi radzić” – komentował swój film Polański⁴.

Okrucieństwo w konwencjonalnych filmach Polańskiego nie jest elementem sensacyjnym, silnie oddziałującą na emocje widza rozrywką lub celem samym w sobie – to, jak pisze Mariola Dopartowa: „bezlitosna diagnoza epidemii, która dotyka współczesne społeczeństwa, gdy wolelibyśmy cudowną pigułkę i trochę relaksu”⁵, ale i – jak uważam – swoista próba reparacji traumy, która te społeczeństwa dotknęła, ponieważ adaptując sztukę Dorfmana, Polański „wystawił traumatyczną konstelację ofiar i katów w postautorytatywnym społeczeństwie”⁶.

W niniejszym artykule analizie zostaną poddane środki kinematograficzne oraz elementy kompozycyjne, których Polański użył w *Śmierci i dziewczynie*, by oddać doświadczenie głównej bohaterki, zobrazować relację pomiędzy katem a jego ofiarą oraz określić pozycję świadka ich spotkania. Skupię się na symbolicznej i fabularnej funkcji kolorów, rekwizytów

³ M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2021, s. 67.

⁴ D. Thompson, *I Make Films for Adults*, „Sight and Sound” 1995, Vol. 4, s. 8. Cyt. za: E. Mazierska, *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, London–New York 2007, s. 126. Wszystkie cytaty z tekstów anglojęzycznych zostały przytoczone w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

⁵ Zob. M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 91.

⁶ M. Elm, *Screening Trauma: Reflections on Cultural Trauma and Cinematic Horror in Roman Polanski's Filmic Oeuvre*, w: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, ed. M. Elm, K. Kabalek, J.B. Köne, Newcastle upon Tyne 2014, s. 46.

i motywów krajobrazowych związanych z poszczególnymi bohaterami, wizualnych aluzjach do obrazów René Magritte'a oraz otwierających i zamykających scenach, które stanowią ramę interpretacyjną filmu. Ponadto przyjrę się temu, jak Polański buduje epistemologiczne iluzje odnośnie do postaci, sugerując odbiorcy inne wskazówki interpretacyjne niż te, których spodziewalibyśmy się po konwencjonalnej fabule thrillera.

Przejdźmy zatem do dziewczyny.

OFIARA

Miałam przepaskę na oczach; leżałam związana na stole, na wznak. Czasem kazali mi trzymać głowę w wiadrze z moimi odchodami, ale kiedy przychodził doktor, byli łagodni. Na moim ciele rozmieścili elektrody z przewodami; włożyli mi metalowy pręt, jak penis. Kiedy rażą cię prądem... Najpierw czujesz pieczenie, a potem... a potem dostajesz drgawek. Gdy jesteś związany, ból jest nie do zniesienia. Staralam się głośniejsze krzyczeć, gdy mniej bolało – taka sztuczka, ale nie pomagała. Wszedł doktor. Powiedział, żeby przerwali i odesłał ich. Dał mi zastrzyk – poczułam ciepło i ból minął jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Umył mnie i posmarował czymś rany. Powiedział, że już nic mi nie grozi i że puści mi *Śmierć i dziewczynę*. Zapytał, czy lubię Schuberta. Powiedziałam, że go uwielbiam. Ciągłe mu dziękowałam i słuchaliśmy muzyki jak bliscy sobie ludzie. Przez kilka minut nic nie robił. Potem zaczął się przechadzać. Usłyszałam jakby szuranie paska po podłodze i brzęk monet w kieszeni. Wreszcie szelest zdejmowanego ubrania. Nagle położył się na mnie, szepcząc jakieś świństwa. Wsadził mi. Jakbym poczuła ogień. Krzyczałam jakby mnie znowu podłączyli do prądu – ale on nie przestawał. Nie przestawał. Gdy skończył, wyłączył muzykę i pożegnał się, rzucając jedno z tych swoich powiedzonek: „Cała i zdrowa, co, maleńka?”⁷.

Paulina Escobar nie jest typem ofiary: wysoka, postawna kobieta, włosy nosi „po męsku”, na krótko; widać też, że dysponuje pewną siłą fizyczną, sprawnie posługuje się bronią. Odnosi się wrażenie, że przemoc przychodzi jej naturalnie, że czuje się w niej dobrze, swobodnie. Taki odbiór postaci zostaje dodatkowo wzmocniony poprzez fakt obsadzenia w głównej roli

⁷ Wypowiedź Pauliny, która zwierza się Gerardowi z tego, co przeżyła podczas pobytu w więzieniu. *Śmierć i dziewczyna*, reż. R. Polański, Wielka Brytania–Francja–USA 1994.

Sigourney Weaver, która wielką popularność zdobyła jako nieugięta porucznik Ellen Ripley w serii filmów o obcym. Poprzez odwołanie się do kinowej metaświadomości widza Polański już przez sam dobór obsady gra z konwencją thrillera i naszymi przyzwyczajeniami odbiorczymi. Taki zabieg sprawia, że zostaje uruchomiony „potencjał dwoistości”⁸ aktora i grana przez Sigourney Weaver Paulina nabiera cech osobowości porucznik Ripley z *Obcego*⁹, tworząc szczególną, wprowadzającą dysonans poznawczy kreację antyofiary gwałtu.

Gdy spotykamy Paulinę Escobar w jej „twierdzy” nad urwiskiem, w której izoluje się od reszty świata, „»jest« martwa, a przynajmniej nie w pełni żywa”, jak pisze Hal Hinson¹⁰. Ten duchowy stan podkreśla jej biało-czerwony strój – zestawienie barw bardzo charakterystyczne dla Polańskiego, który w czerwone sukienki zwykł ubierać postaci, które zginą, żeby wymienić Sarah w *Nieposkromionych pogromcach wampirów*, Michelle we *Franticku* (1988), Mimi w *Gorzkich godach* (1992), Halinę w *Pianiście*¹¹ czy Tess. Paulina ma białą bluzkę z kołnierzykiem, trochę przypominającą szkolny uniform (co przywodzi na myśl czystość, niewinność), oraz intensywnie czerwoną spódnicę, co można kojarzyć z faktem, że jest ona „martwa od pasa w dół” – bezpłodna, nie w pełni zdolna do rozkoszy fizycznej. Zdaje się to poświadczać scena, w której po kłótni z Gerardem idzie z nim do łóżka: gdy Gerardo czule całuje piersi i szyję Pauliny, jej nieruchoma twarz bynajmniej nie wyraża seksualnego podniecenia; bohaterka jedynie leży bez ruchu i ze łzami w oczach snuje swoją narrację o adopcji chłopczyka i życiu na przedmieściach (il. 1). To, co uderza w tej scenie, to znajdujące się obok kochanków obgryzione skrzydełko kurczaka, „które głodny Gerardo

⁸ N. Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Kraków 2013, s. 301.

⁹ Ewa Mazierska obsadzenie Sigourney Weaver w roli Pauliny komentuje w następujący sposób: „Sigourney Weaver, której wygląd i sposób gry podkreśla neurotyczność postaci, wrażliwość, jak również siłę fizyczną i mentalną, ewokuje jej rolę feministycznej ikony – Ripley w sadze *Obcy*”. E. Mazierska, op. cit., s. 133.

¹⁰ H. Hinson, *Death and the Maiden*, „The Washington Post”, 13.01.1994, https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/deathandthema-idenrhinson_coo4ao.htm (dostęp 12.12.2021).

¹¹ Zob. M. Dopartowa, op. cit., s. 118.



Il. 1. Gdy Gerardo (Stuart Wilson) całuje namiętnie Paulinę (Sigourney Weaver), ona leży bez ruchu i snuje marzenia o adopcji chtopczyka

wygrzebał ze śmietnika. Ten odpychający obiekt, »abjekt« – używając pojęcia Julii Kristevy – symbolizuje niedającą się strawić część ich relacji oraz, być może, ofiary, których straszliwe krzywdy nigdy nie zostały oficjalnie uznane¹². Obgryziona kość przywodzi również na myśl kolaże Jonasza Sterna, który wykorzystywał w swoich pracach resztki zwierzęce, takie jak ości czy właśnie kości kurczaka, jako elementy nawiązujące do własnych traumatycznych doświadczeń wojennych¹³.

Do momentu spowiedzi Pauliny zbrodnie Roberta nie uzyskują swojej reprezentacji na poziomie fabularnym; zamiast tego „są wpisane w strukturę

¹² M. Elm, op. cit., s. 60.

¹³ W czerwcu 1943 roku, podczas likwidacji getta lwowskiego, Jonasz Stern (1904–1988), „pędzony na miejsce egzekucji, na moment przed wystrzałem upadł do rowu, w którym przez kilka godzin, przykryty ciałami, leżał i udawał martwego, by pod osłoną nocy uciec do lasu. [...] Nigdy nie zdecydował się na podróż do Niemiec. Raz niemieckim dziennikarzom powiedział, że jadąc do Francji przez Niemcy, oczy miał cały czas zamknięte”. A. Piętka. *Jonasz Stern. Ten, który przeżył sam siebie*, w: *Polscy artyści żydowskiego pochodzenia w powojennej Polsce (1945–1989)* [katalog wystawy w Galerii Opera], Warszawa 2014, s. 43.

filmu¹⁴, oznaczone kolorem spódnicy Pauliny i strojem Doktora Mirandy, ubranego w beżowe spodnie i marynarkę, pod którą ma karminową koszulę. Beż, czyli złamana biel, konotuje skażoną czystość oraz fakt, że pozorna i iluzoryczna jest niewinność Roberta, który ma na sobie koszulę pod kolor spódnicy Pauliny. Polański używa koloru, aby podkreślić symboliczną zawartość oraz dramaturgię narracji filmowej: czerwień kojarzy się z niebezpieczeństwem, lękiem, napięciem¹⁵, ale też z kobiecością i uwodzeniem¹⁶, pożądaniem i seksualnością¹⁷, co razem wskazuje na rodzaj zbrodni dokonanej na Paulinie – gwałt. Z perspektywy dramaturgii filmu czerwień to ekwiwalent nośnika akcji prowadzący zarówno bohaterkę, jak i widza, którego uwagę przyciąga zarówno kolor spódnicy Pauliny, jak i jej impulsywne działania czy też – co znamienne dla Polańskiego – perfekcyjna synergia między nimi. Język ciała Pauliny (zaciśnięte usta, spojrzenie pełne złości, odpalenie papierosa od papierosa) wyraża jej gniew – jest on jak czerwony pulsujący punkt, który z każdą sceną coraz bardziej się rozpala. Czerwień bowiem stanowi „żywą ilustrację kofeiny”, która sprawia, że człowiek staje się „agresywny, niecierpliw lub kompulsywny”, a rytm jego serca przyspiesza¹⁸; barwa ta „iluzorycznie wychodzi z tła, przez co najbardziej rzuca się w oczy”, „wręcz krzyczy z ekranu”¹⁹ – jak Paulina. Z psychologicznego punktu widzenia gniew Pauliny można rozumieć jako tzw. gniew pourazowy, który sprawia, że nieustannie znajduje się ona w stanie wzmożonej czujności i skupienia.

¹⁴ L. Watkins, *The (Dis)Articulation of Colour: Cinematography, Femininity, and Desire in Jane Campion's "In the Cut"*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Oxford–New York 2007, s. 202.

¹⁵ W. Everett, *Mapping Colour: An Introduction to the Theories and Practices of Colour*, w: *Question of Colour in Motion Picture...*, op. cit., s. 14, 19.

¹⁶ R. Costa-de-Beauregard, *From Screen to Flesh: The Language of Colour in "The Belly of an Architect"*, w: *Question of Colour in Motion Picture...*, op. cit., s. 61.

¹⁷ L. Watkins, op. cit., s. 203.

¹⁸ P. Bellantoni, *Czerwień – kolor kofeiny*, w: eadem, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 2. O „czerwieni strażackiej” autorka pisze: „Ten odcień czerwieni sprawia, że ludzie jedzą szybciej i częściej podejmują ryzyko. Pomyśl o dźwięku, jaki wydaje syrena strażacka. Ta czerwień to jej wizualny ekwiwalent”. Ibidem, s. 3.

¹⁹ Ibidem, s. 2.

Wiemy od Gerarda, że miała tendencję do przesadnego reagowania, np. gdy jakiś mężczyzna przypadkowo dotknął jej ręki lub gdy miała wrażenie, że ktoś się na nią patrzy. To reakcje typowe dla zespołu stresu pourazowego (*post traumatic stress disorder* – PTSD)²⁰ – osoby z tą przypadłością mają „obniżony próg rozpoznawania wskazówek w ich środowisku”²¹ oraz reagowania na nie.

Aby lepiej zrozumieć doświadczenie Pauliny Escobar i proces uruchomiony w niej przez kata, który dosłownie zapukał do jej drzwi, należy przyjrzeć się początkowi *Śmierci i dziewczyny*. Film otwierają napisy na czarnym tle, wraz z ich pojawieniem się słychać szmery poprzedzające rozpoczęcie koncertu w filharmonii. Następnie zapada cisza, gwałtownie przerwana pierwszymi taktami *Kwartetu smyczkowego d-moll* Franza Schuberta, na ekranie pojawia się w dużym zbliżeniu smyczek uderzający w struny wiolonczeli. Potem widzimy wszystkich muzyków, dalej w dużym zbliżeniu kobiecą dłoń, która mocno ściska męską, a na koniec kamera pokazuje kobietę i mężczyznę, do których te dłonie należą (il. 2–5). Na twarzy kobiety, skierowanej na wprost widowni, maluje się napięcie, lęk. On patrzy na nią przejęty, zatroskany, z powagą, być może z litością. Można odnieść wrażenie, że ona widzi na scenie coś przerażającego, że utwór Schuberta sprawia jej niemal fizyczny ból; on – obserwuje ją, towarzyszy w tym spotkaniu z nieobecny. Nagle na ekranie pojawiają się morze i roztrzaskujące się o skały fale (il. 6) – ostatnie dźwięki muzyki zostają gwałtownie zagłuszone ich rykiem, a ekran zalewa biel piany morskiej. Widzimy miejsce akcji: dom nad urwiskiem, gdzieś w Ameryce Południowej – jak mówi podpis – w kraju po upadku dyktatury. Burza z piorunami, późny wieczór/noc. Taki jest początek spotkania z traumą Pauliny Escobar.

Dom nad urwiskiem, burza, przejście od planu ogólnego do zbliżenia twarzy bohaterki korespondują z otwarciem *Hamleta* Laurence’a Oliviera – filmu będącego odkryciem dla Polańskiego, który obejrzał go przeszło 25 razy i w konsekwencji został kompulsywnym czytelnikiem sztuk Williama

²⁰ M. Hybiak, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019, s. 257.

²¹ F.W. Winkel, *Post Traumatic Anger: Missing Link in the Wheel of Misfortune*, Wlp., Nijmegen 2007, s. 11, https://www.researchgate.net/publication/254836420_Post-traumatic_anger_Missing_link_in_the_wheel_of_misfortune (dostęp 12.05.2022).



Il. 2–6. Początkowe ujęcia filmu *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego

Szekspira²². W *Śmierci i dziewczynie*, analogicznie do adaptacji Oliviera, kamera najeżdża przez okno do wnętrza domu Escobarów i tym samym zaprasza nas do wnętrza umysłu Pauliny, w którym pamięć jej gwałciela wypaliła swoje piętno.

Wzburzone morze, porywisty wiatr, grmiące niebo – nie jest to tylko zabieg psychizacji krajobrazu ukazujący emocjonalny stan bohaterki lub symboliczna prefiguracja jej wewnętrznej przemiany, której będziemy świadkami w dalszej części filmu (czy też swoistego oczyszczenia i nowych narodzin bohaterki) – choć niewątpliwie i te funkcje pełni tak skonstruowane otwarcie. Polański dotyka tu kwestii abstrakcyjnej i bardziej złożonej: na marginesach tych obrazów spojrzeniu widza ukazuje wizualny ekwiwalent głośno Pauliny Escobar²³ – główny temat tego plastycznego nokturnu²⁴,

²² F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, *Polański. Na rozdrożu światów*, Warszawa 2006, s. 31, 38.

²³ Zob. L. Marin, *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, przeł. P. Tarasewicz, w: idem, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 394–411.

²⁴ „Nokturnem w malarstwie określa się scenę nocną, ujęcie pełne mroku, często ukazywane w plenerze”. L. Lubicki, *Najpiękniejsze nokturny w malarstwie polskim*, Niezlasztuka.net, 11.12.2017, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/najpiekniejsze-nokturny-w-malarstwie-polskim> (dostęp 12.12.2021). Nokturny malował m.in. William Turner. Ciężko nie odnieść wrażenia, że mieszcząca się nad urwiskiem latarnia morska, która

który zostaje podjęty w następnych „aktach” filmu. Chodzi tutaj o głos jako synonim niewypowiedzianych słów głównej bohaterki; stanowi on niezmaterializowane myśli, oskarżenia, które kumulują się w jej krtani, nim zostaną zwokalizowane²⁵. To głos, który jest transcendentny względem mowy²⁶, poprzedza ją, a jednocześnie stanowi jej część – to myśli, nim przybiorą formę słów, ale i to, co poprzedza myśl, nim przybierze jej kształt, nim uformuje pojęcie; to coś pierwotnego, wobec czego mówienie jest wtórne (jak *parole* wobec *langue* u Ferdinanda de Saussure’a).

Reżyser w obrazowo-słowny sposób – odwołując się do naszych symbolicznych wyobrażeń na temat burzy, morza, deszczu – unaocznia proces wokalizacji bólu, początek tego procesu. Pokazuje nam budzący się do mówienia głos Pauliny Escobar, który wzbierał w niej przez piętnaście lat niczym wzburzone fale widoczne na ekranie. To „nieobecne mówienie” rozpoczyna się na przecięciu milknących dźwięków muzyki Schuberta i ryku fal i rezonuje w całej sekwencji otwierającej film.

Rama *Śmierci i dziewczyny* jest tak skonstruowana, że ostatecznie nie wiadomo, czy w sali koncertowej Paulina oddaje się własnej fantazji, w której jej oprawca „sam siebie dostarczył pod jej drzwi niczym Bożonarodzeniowy prezent”²⁷, czy też mamy do czynienia z retrospekcją zdarzeń, odtworzonych jako jej subiektywne wspomnienie, które przywołuje *Kwartet smyczkowy* Schuberta. Polański zaczyna film w sali koncertowej, gdzie Escobarowie słuchają *Kwartetu*, następnie pokazuje nam to, co najprawdopodobniej stanowi retrospekcję wcześniejszych zdarzeń, w trakcie której ten sam utwór Schuberta odtwarzany jest na kasecie, by ostatecznie powrócić do sali koncertowej z początku filmu, gdzie dostrzegamy Doktora Mirandę siedzącego na balkonie nad Pauliną i Gerardem²⁸. Co więcej, historia *Dziewczyny*

pojawia się w *Śmierci i dziewczynie*, inspirowana jest *Latarnią morską w Bell Rock* (*Bell Rock Lighthouse*) Turnera.

²⁵ To „»widzenie« głosu” dotyczy „samej materii »mówienia«”. L. Marin, op. cit., s. 395.

²⁶ Ibidem, s. 408.

²⁷ Słowa Pauliny wypowiedziane do Gerarda zaraz po tym, jak się obudził i zdał sobie sprawę, że związała Roberta.

²⁸ L. Vachaud, *Ben Hur's Riding Crop*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. P. Cronin, Jackson 2005, s. 159.

z pieśni Schuberta odzwierciedla historię Pauliny. Taka struktura narracyjna oparta jest na *mise en abyme* – „zwierciadlanej kompozycji”, „zawierającej w swoim obrębie mniejszą wersję samej siebie”²⁹. Powrót do punktu początkowego kreuje zamkniętą pętlę, która na chwilę zatrzymuje nas w odizolowanym świecie³⁰. Widz – na końcu zaproszony do tego, by poddać refleksji to, co zobaczył na początku³¹ – ostatecznie opuszcza tę pętlę, lecz bohaterowie pozostają w niej, by w nieskończoność odtwarzać swoją historię. Jednostkowe cierpienie Pauliny, które maluje się na jej twarzy w pierwszych ujęciach filmu, zostaje zmienione w fabułę, w dzieło sztuki – w „akcję”, opowieść, a konkretnie – w thriller. Cierpienie Pauliny można reprodukcować tak często, jak odtwarza się film, który inscenizuje jej traumę oraz – w domyśle – cierpienie wszystkich ofiar politycznych reżimów, które z upływem lat zmieniają się w Szekspirowskie „more talk”, historię niesioną „z ust do ust”³², jak zresztą wiele innych wydarzeń i jednostkowych tragedii, o których dowiadujemy się codziennie z mediów.

Biorąc pod uwagę biografię Polańskiego, *Śmierć i dziewczynę* można uznać za jeden z jego najbardziej osobistych filmów – taki, w którym ciężko jest odseparować artystę od jego dzieła. „Wiedziałem, o czym mówię, gdy robiłem ten film. Mogłem wykorzystać własne doświadczenie i postawić się na miejscu tych postaci” – powiedział reżyser w jednym z wywiadów³³. Niebezpieczne byłoby również stwierdzenie, że fabuła filmu kojarzy się z reżimem komunistycznej Polski czasów Władysława Gomułki i odnosi się do wątku biografii Polańskiego związanego z Samanthą Geimer. Ale bardziej prawdopodobne jest to, że decyzja reżysera o adaptacji sztuki Ariela Dorfmana przywołała jego wspomnienia wojny, uruchamiając moralny dylemat ocalałego z Holocaustu, z którym przyszło mu się mierzyć całe

²⁹ M. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2, s. 399–400.

³⁰ F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, op. cit., s. 117.

³¹ G. Midding, *Being Merciless, w: Roman Polanski: Interviews*, op. cit., s. 142.

³² Zob. W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, akt V, scena 3, Książę, w. 307–310. Cyt. za: Z. Mitosek, 2013, s. 18. Książę mówi: „Jednych ukarze się, innym wybaczy, / Lecz ludzie wieki będą się smucili, / Z ust do ust niosąc w cztery świata strony / Historię dwojga kochanków z Werony”.

³³ L. Vachaud, op. cit., s. 162.

życie, nie tylko na ekranie. Jednak, inaczej niż Paulinie, Polańskiemu nie było dane stanąć twarzą w twarz ze swoimi oprawcami.

SPRAWCA

Przez kilka tygodni potrafiłem się opierać. Byłem twardy, nikt nie mógł mi dorównać w tej walce. Tylko ja mogłem się powstrzymać. Nikt przy mnie nie umarł, wielu z nich uratowałem. Byłem dla nich łagodny, tak było na początku. Potrzebowali lekarza. Mój brat był w tajnej policji, potrzebowali kogoś do opieki nad więźniami, żeby nie umierali. Umyłem cię. Gdy zrobiłaś pod siebie, powiedziałaś, że jesteś brudna, a ja ciebie umyłem. Inni kpili sobie ze mnie: „Nie wezmiesz sobie dupy za friko?”. Nie byłem sobą, ale zaczęło mi się to podobać. Kładli ludzi na stołach, zupełnie nagich, w jasnych pokojach, ale ty tego nie wiesz. Byli zupełnie bezbronni. Nie musiałem być miły ani nikogo uwodzić! Wiedziałem, że nie muszę o nich dbać – byli na mojej łasce, mogłem złamać każdego; robili wszystko, co chciałem. Wciągnęło mnie to; dręczyła mnie chorobliwa ciekawość: ile ta kobieta wytrzyma? Czy po elektrowstrząsach jej wagina nadal będzie wilgotna? A może dostanie orgazmu? [śmiech] Lubilem się obnażać. Rozbierałem się powoli, zdejmowałem spodnie tak, żebyś wiedziała, co robię. To mnie podniecało. Byłem nagi, ale ty tego nie widziałaś. Należałaś do mnie! Wszystkie byłyście moje! To mi się spodobało. Mogłem cię zranić, przelecieć, a ty nie mogłaś odmówić. Musiałaś być tylko wdzięczna. Uwielbiałem to. Szkoda, że to już minęło. Naprawdę żałuję³⁴.

Doktor Roberto Miranda cierpi na syndrom Makbeta – jego schemat myślenia odzwierciedla zasada, którą kierował się Szekspirowski bohater: „»mogę / mam możliwość, więc muszę«, bez względu na poważne (zwłaszcza moralne) konsekwencje”³⁵. Makbet dopuścił się zbrodni, bo „mógł zostać królem”; ta możliwość stała się dla niego pokusą, a w końcu – koniecznością. „Jak bowiem zdaje się przestrzegać Szekspir, rozpoznana możliwość

³⁴ „Spowiedź” Roberta Mirandy, który w końcowych ujęciach filmu, klęcząc nad urwiskiem, przyznaje się do popełnionych zbrodni.

³⁵ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Syndrom Makbeta, czyli gdy możliwość staje się koniecznością. O powieści Tima Krabbé „Złote jajko” i filmie „Zniknięcie” George’a Sluizera, w: Możliwość i konieczność w kulturze. Idee, narracje, interpretacje*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2017, s. 222.

– zwłaszcza gdy idzie w parze z bogatą imaginacją – bywa grzeszną pokusą, która wiedzie prostą drogą ku zbrodni³⁶ – pisze Brygida Pawłowska-Jądrzyk. Jeśli ktoś dostaje przy tym gwarancję, że uiszczenie jego fantazji nie poniesie za sobą żadnych konsekwencji – pokusa wiedzie wprost do popełnienia zbrodni.

Zrekonstruowana przez doktora Mirandę scena, w której powoli się rozbiera, krocząc po więziennej sali, nim nagi rzuci się na Paulinę, osnuta jest na kanwie powstałej w 1817 roku pieśni Schuberta *Śmierć i dziewczyna*. Kompozytor potem tę pieśń przearanżował i włączył do *Kwartetu smyczkowego d-moll* (1824), do części *Andante con moto* (warto zauważyć, że wł. *andante* dosłownie oznacza ‘określenie tempa umiarkowanego w ruchu spokojnego kroku’³⁷).

„Obok, ach obok
Przejdź, szkielecie dziki!
Jestem jeszcze młoda, mój kochany, idź
I nie dotykaj mnie³⁸ – śpiewa tytułowa Dziewczyna.

„Daj swą dłoń, piękna i delikatna postaci.
Jestem przyjacielem, nie przychodzę karać.
Bądź dobrej myśli! Nie jestem dziki,
W ramionach mych błogo będziesz spać³⁹ – odpowiada jej Śmierć.

Oparty na romantycznej pieśni obraz brutalnego gwałtu to wizerunek okrucieństwa, które estetycznie kojarzy się z muzyką klasyczną graną przez obozową orkiestrę w Auschwitz – to faszyzm „wysublimowany”, spotykany w propagandowych tekstach, w których zadawanie gwałtu jest estetyzowane, a piękno rozlanej krwi i krzyk niemal przyprawiają o dreszcze rozkoszy. Wydaje się, że protoplastą postaci Roberta Mirandy jest doktor Joseph

³⁶ Ibidem, s. 213.

³⁷ Zob. *Słowniczek muzycznych określeń wykonawczych*, <http://dur-moll.pl/sownik/sownik.htm> (dostęp 15.02.2022).

³⁸ Słowa pieśni *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta. Autor słów: Matthias Claudius. Zob. Wikiwand, „*Śmierć i dziewczyna*” (pieśń), [https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9Amier%C4%87_i_dziewczyna_\(pie%C5%9B%C5%84\)](https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9Amier%C4%87_i_dziewczyna_(pie%C5%9B%C5%84)) (dostęp 15.02.2022).

³⁹ Ibidem.

Mengele (1911–1979)⁴⁰ – lekarz SS w Auschwitz-Birkenau, gdzie najpierw pełnił funkcję szefa służb medycznych obozu kobiecego, a potem był odpowiedzialny za selekcje więźniów zdalnych do pracy. Nim wybrani więźniowie zostali poddani eksperymentom, przebywali w dobrych warunkach, zwłaszcza dzieci. Mengele nierzadko odwiedzał je, by pobawić się z nimi i przynieść słodycze; jego przyszłe ofiary bardzo go lubiły i nazywały go: „wujek Pepi”⁴¹. Co się zaś tyczy kobiet – podobnie jak doktor Miranda – m.in. sprawdzał, jak reagują na rażenie prądem. Swoje pseudoeksperymenty oraz „zastrzyki śmierci” Joseph Mengele wykonywał w sterylnie białym fartuchu i białych rękawiczkach, stąd szybko zyskał sobie wśród więźniów dwa przydomki: „Anioła Śmierci” oraz „Białego Anioła”. Paulina ironicznie nazywa Mirandę swoim „Aniołem Litości” („my Angel of Mercy”), co sugeruje, że jego fikcyjna biografia jest odzwierciedleniem życia nazistowskiego doktora.

W *Śmierci i dziewczynie* Polańskiego akt przemocy jest dla doktora Mirandy aktem seksualnym (w tym przypadku też dosłownie) i jednocześnie rodzajem perwersyjnego *katharsis*. By osiągnąć spełnienie duchowe i fizyczne, kat musi przekroczyć swoje granice moralne („Tylko ja mogłem się powstrzymać”), społeczne („Nie musiałem być miły ani nikogo uwodzić!”) oraz biologiczne swojej ofiary (naruszenie granic nietykalności cielesnej drugiej osoby), które jednocześnie wyznaczają granice jego człowieczeństwa (fizyczne tortury, którym poddaje Paulinę, dehumanizują go). Dzieje się tak, ponieważ „status prześladowcy czy wręcz kata pograża człowieka w swoistym wiecznym niezaspokojeniu, każe sprawdzać granicę, do której człowiek może czy ma odwagę się posunąć i granica ta podlega prawom eksperymentu”⁴². Ten mały łysy człowiek dzięki Paulinie (i wielu innym kobietom, które były jego seksualnymi niewolnicami) staje się wielki, staje się panem. Nietzsche jest nawet przez niego cytowany: „Nigdy nie jesteśmy w stanie w pełni posiadać duszy kobiecej”. Po wygłoszeniu tej złotej myśli Miranda rozwodzi się nad naturą relacji między mężczyzną i kobietą: „Tracisz zmysły, pożądając ich. Nieważne, ile cię to kosztuje. Zapłacisz

⁴⁰ Potwierdza to m.in. Ewa Mazierska. Zob. E. Mazierska, op. cit., s. 108.

⁴¹ Zob. A. Michalewska, *Mengele stał się symbolem. Wywiad z Christopherem Machtem*, Granice.pl, 9.11.2020, <https://www.granice.pl/publicystyka/christopher-macht-wywiad-joseph-mengele/1587/1> (dostęp 15.02.2022).

⁴² M. Dopartowa, op. cit., s. 205.

każdą cenę. Jednak nigdy nie dostaniesz tego, czego oczekujesz”. „A czego oczekujemy?” – pyta Gerardo. „Aprobaty” – odpowiada mu Roberto.

Żadna kobieta nigdy nie dała Mirandzie tego, czego tak rozpaczliwie pragnął, dlatego gdy tylko nadarza się okazja, aby mógł zyskać potwierdzenie swojej męskości przemocą – korzysta z niej. Roberto potrzebuje ofiary, by stać się tym, kim chce być. Dlatego nie żałuje swoich grzechów ani za nie nie przeprasza. Wręcz przeciwnie: żałuje dni, gdy mógł bezkarnie poniżać i gwałcić ludzi („Uwielbiałem to. Szkoda, że to już minęło”). Jednocześnie chępli się tym, że był łaskawy dla Pauliny („Umyłem cię. Gdy zrobiłaś pod siebie, powiedziałaś, że jesteś brudna, a ja ciebie umyłem”), choć wcale nie musiał. Jest w tym „współczującym dręczycielu”⁴³ rodzaj chorej perwersji: w pewnym sensie Roberto nagradza siebie gwałceniem swojej ofiary za dokonany wcześniej akt miłosierdzia.

Polański powiedział Benowi Kingsleyowi, aby grał swoją postać, jakby była niewinna⁴⁴, co się powiodło: do samego końca widz nie może być pewien, że Roberto jest winny. Jednak za każdym razem, gdy Miranda próbuje przekonać Gerarda, że jest niewinny, Polański podkopuje wiarygodność jego słów swoją wizualną strategią sobowtóra. Gdy Gerardo każe Mirandzie być szczerym w swoich zeznaniach dotyczących gwałtu, ten odpowiada mu: „Jak mam być szczerzy, skoro jestem niewinny?”. W scenie tej reżyser umiejscawia za plecami Roberta duży cień wyraźnie odcinający się od tła – jego ciemnego sobowtóra – i sadza go na toalecie, dzięki czemu osiąga efekt ironiczny (il. 7–8).

Sylwetka Roberta zostaje powielona za jego plecami w postaci wielkiego cienia-sobowtóra także wtedy, gdy Paulina nagrywa jego zeznania na kasetę podczas swojego udawanego procesu (il. 9–10), co sugeruje, że Doktor Miranda nie jest tym, za kogo się podaje, a jego prawdziwa osobowość „kładzie się cieniem” na jego zeznaniach. Ujęcie to nawiązuje do obrazu *Zasada przyjemności* (*Le principe du plaisir*, 1937) René Magritte’a, który przedstawia Edwarda Jamesa siedzącego przy stole i mającego głowę zasłoniętą jasnym światłem (il. 11). Magritte, gdy pracował nad tym portretem inspirowanym fotografią Mana Raya, „zastąpił twarz modela eksplozją światła pochodzącą

⁴³ E. Mazierska, op. cit., s. 126.

⁴⁴ B. Wygant, *Ben Kingsley 'Death And The Maiden' 12/3/94*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=VpbvxjodFeg&t=21s> (dostęp 5.02.2022).



Il. 7–8. Roberto siedzący na toalecie z wielkim cieniem w tle, gdy wyznaje Gerardowi, że jest niewinny

z flesza aparatu, a tym samym – co u niego częste – przedrzeźniając i demonstrowując zasadę nieprawdziwości, która stoi za fotografią⁴⁵. Analogicznie, prawdziwa twarz zła kryje się za światłem, które rozświetla Roberta – metaforycznie rzecz ujmując: zło czai się pod powierzchnią prawdy.

Paulina nie szuka zemsty⁴⁶. Chce procesu. Chce oskarżenia i przyznania się do winy⁴⁷. Zabiera Mirandę nad urwisko, zrywa mu przepaskę z oczu i każe spojrzeć w morską otchłań u jego stóp, konotującą jej otchłań emo-

⁴⁵ M. Paquet, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Köln 2000, s. 79.

⁴⁶ „Żadna zemsta mnie nie nasyci. [...] Nie chcę go pieprzyć ani zabijać, tylko... Musi mi tylko powiedzieć, ma się przyznać...” – mówi bohaterka do Gerarda.

⁴⁷ „Oskarżam doktora Mirandę o przyzwolenie na systematyczne bicie i poddawanie elektrowstrząsom Pauliny Lorkin [...]. Oskarżam też doktora Mirandę o czter nastokrotne zgwałcenie Pauliny Lorkin przy muzyce *Śmierć i dziewczyna* Schuberta,



Il. 9. Doktor Miranda zeznaje przed kamerą podczas udawanego procesu Pauliny



Il. 10–11. U góry: Roberto nagrywany przez Paulinę.
Z prawej: obraz René Magritte'a *Zasada przyjemności*
(*Le principe du plaisir*, 1937)

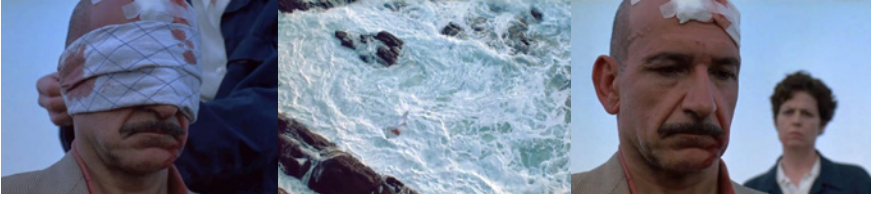


cjonalną (il. 12–14). Sama zostaje wpisana w scenariusz wzburzonego morza, która symbolizuje jej stan psychiczny z początku filmu.

Spójrz na mnie – mówi Paulina, obejmując dłońmi twarz Roberta. – Czy jest wystarczająco jasno, żebyś mnie zobaczył? Nie znasz mnie? Nie ty mówiłeś mi swoje obrzydliwe myśli? Nie zwierzałeś mi się ze swoich sekretów?

Symboliczne ściągnięcie przepaski z oczu Roberta, by ujrzeć prawdę na temat siebie i swych czynów, nie powoduje, że w końcu dostrzeżę on okropieństwo zbrodni, których się dopuścił. Również i tutaj Polański wprowadza grę z symbolicznym rekwizytem, który nie jest tym, czym wydaje się, że jest

odtworzanej na zdezelowanym gramofonie” – mówi Paulina na początku niby-procesu, który wytoczyła Mirandzie.



Il. 12–14. Początek „wyznania grzechów” Roberta

na pierwszy rzut oka⁴⁸. Dopiero spowiedź Roberta w następnej scenie staje się symbolicznym aktem uznania cierpienia i krzywd Pauliny oraz wszystkich prześladowanych przez reżim totalitarny. Zwokalizowanie prawdy uwalnia (symbolicznie oraz dosłownie) Roberta, któremu kobieta pozwala odejść. Z perspektywy psychologicznej oboje w końcu się od siebie oddzielają. Niemniej jednak umysł Pauliny pozostaje zniekształcony przez kata, który tak długo w nim przebywał.

TRANSGRESJA SPRAWCY I OFIARY

W *Śmierci i dziewczynie* nic (ani nikt) nie jest tym, czym wydaje się na pierwszy rzut oka. Najdobitniejszym tego przykładem jest konstrukcja postaci Pauliny i Doktora Mirandy, względem których widz doświadcza dysonansu poznawczego. „Czy Paulina się nie myli?”, „Na co ją stać?”, „Czy wejdzie w rolę oprawcy?”, „Czy go zabije?” – te pytania zadaje sobie widz, gdy patrzy na wymachującą bronią Paulinę, która przecież dwa lata wcześniej pokonała obcego w kolejnej części kinowego hitu. Im bardziej bohaterka stara się wygzekwować prawdę od Roberta, tym mniej jesteśmy pewni, czy rzeczywiście jest jego ofiarą.

Polański ten efekt dysonansu poznawczego wzmacnia starannie dobraną strategią wizualną, która ma na celu dalsze zacieranie granicy między katem a jego ofiarą. W scenie, w której Paulina uwalnia Doktora Mirandę, w momencie rozwiązywania mu rąk, staje za nim niczym jego cień, tym samym w pewnym sensie Roberto staje się jej powtórzeniem, a dokładniej – odbiciem (w krzywym zwierciadle, można dodać) (il. 15). Scena ta

⁴⁸ E. Mazierska, op. cit., s. 54.

przywodzi na myśl dwa obrazy René Magritte'a: *Reprodukcja zabroniona* (*La reproduction interdite*, 1937) oraz *Decalcomanię* (*La décalcomanie*, 1966). Na pierwszym z nich lustrzany sobowtór jest odwrócony plecami do patrzącego – odnosimy wrażenie, że jest odbiciem postaci na pierwszym planie, a jednocześnie nim nie jest; pozornie to ten sam człowiek, a jednak inny (il. 17). Na drugim obrazie Magritte podejmuje grę ze swoim ikonicznym motywem malarskim – mężczyzną w meloniku, który tym razem zostaje zduplikowany na czerwonej kurtynie w postaci wyciętej sylwetki, wypełnionej rozpostartym przed nim morzem (il. 16). Na obu obrazach to podwojenie przynosi zachwianie statusu ontycznego postaci – jej rozszczepienie. Gdy jednak przyjrzymy się uważniej, staje się jasne, że mężczyzna i jego kontur nie są takie same: sylwetka wycięta na kurtynie jest zniekształcona, nie oddaje kształtu rzekomego oryginału. Funkcją kurtyny nie jest bowiem reprezentacja rzeczywistości lub jej obramowanie, a zestawienie „tego, co zwyczajne (dające się zidentyfikować), z tym, co skrywa się wewnątrz niego (ujawnionego przez obecność sobowtóra), widzialnego [...] z jego przekształceniem”⁴⁹.

W obu tych obrazach i omawianej scenie powielenie zakłóca ontyczny status mężczyzny i Pauliny i stwarza efekt ich oddzielenia się od samych siebie. Francuskie słowo *se dédoubler* – sobowtór – dosłownie oznacza ‘być rozdzielonym na połowy’. W ujęciu psychoanalitycznym oznacza to ‘mieć rozdwojoną osobowość’ i odnosi się do Freudowskiej koncepcji niesamowitości: „Dla Freuda niesamowitość wiązała się z łączeniem przeciwieństw, znanego i zgodnego z tym, co – wedle norm społecznych – powinno pozostać ukryte”⁵⁰. Sobowtór reprezentuje stłumionego, wewnętrznego Innego, „który wygląda jak w odbiciu w lustrze w domu zabaw; jest odizolowany, odcięty i ma wątłą, lecz trwałą formę”⁵¹. Wypartym Innym Pauliny jest Roberto. „Świat Polańskiego – pisze Ewa Mazierska – jest pełen sobowtórów oraz podwojeń i przypomina korytarz pełen luster, w którym każdy człowiek

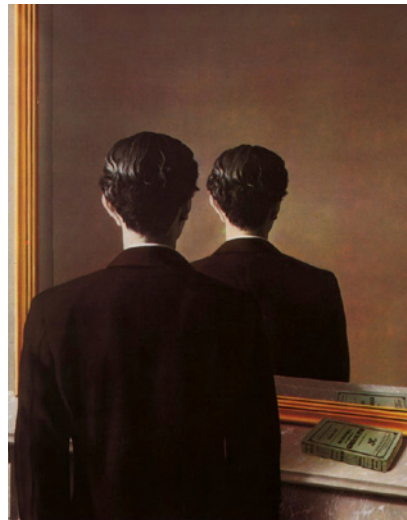
⁴⁹ J. Roudaut, *A Grand Illusion*, w: *Magritte*, ed. D. Abadie, New York 2003, s. 34.

⁵⁰ A. Umland, *This is How Marvel Begins. Brussels 1926–1927*, w: *Magritte: The Mystery of the Ordinary. 1926–1938*, ed. A. Umland, New York 2013, s. 37.

⁵¹ *Ibidem*.



Il. 15. Paulina uwalniająca Roberta; po lewej bezradny Gerardo



Il. 16–17. Obrazy René Magritte'a: z lewej – *Decalcomania* (*La décalcomanie*, 1966), z prawej – *Reprodukcja zakazana* (*La reproduction interdite*, 1937)

jest odbiciem innego, który jest podobny, lecz nie identyczny – podobnie jak lustro odbija obiekt, ale i zniekształca go”⁵².

W scenie uwolnienia Roberta Polański czyni go negatywnym odbiciem Pauliny (tak jak kat stanowi negatywne odbicie ofiary) oraz personifikacją jej mrocznej tajemnicy, którą niedawno wyjawiała Gerardo. Można by powiedzieć, że w scenie tej symbolicznie uwalnia się od przeszłości, jednak zapętłająca się narracja filmu, na koniec którego przenosimy się tam, gdzie był jego początek – do sali koncertowej – sugeruje, że jej osobowość pozostanie rozdarta pomiędzy ofiarą, którą była, a zinternalizowanym katem, który, paradoksalnie, pomógł jej poradzić sobie z przeszłością i „żyć dalej”. Kojarzy się to z *Tajemniczym sobowtórem* (*Le double secret*, 1927) Magritte’a, zwłaszcza że postać na tym obrazie przypomina z wyglądu Paulinę, która zdaje się być nań wystylizowana (il. 18–19). W obrazie tym Magritte prezentuje nierówno wyciętą twarz, która unosi się obok głowy, do której należy. Wnętrze głowy ujawnia tuby i kulki, które wyglądają jak roztopione; wszystkie elementy kompozycji ukazują człowieka odłączanego od siebie samego, wewnątrznie wypalonego, złamanego przez życie – dokładnie takiego, jakim stała się Paulina.

Polański zaciera granic między Doktorem Mirandą a Pauliną podkreśla jeszcze jednym elementem wizualnym, opartym na twórczości Magritte’a. Reżyser przypisuje Robertowi doświadczenie ofiary w ujęciach nawiązujących do *Pamięci* (*La mémoire*, 1948) (il. 20–21). Obraz ten przedstawia „wyrzeźbioną w kamieniu twarz młodej kobiety – kobiety, która kiedyś żyła, ale już nie istnieje, którą nigdy już nie będzie; kobieta ta ma plamę krwi na skroni, ekspresywnie nawiązującą do jej dawnego życia”⁵³ i bolesnej pamięci o, być może, kochanku, który niegdyś ją skrzywdził. Choć niniejszy opis pasuje do stanu psychicznego Pauliny, Polański kojarzy obraz Magritte’a z Doktorem Mirandą, którego głowa krwawi od uderzenia bronią. Co więcej, ma on przepaskę na oczach, tak jak Paulina w więzieniu. W scenie, w której czeka, aż Gerardo zadzwoni do szpitala w Hiszpanii, by potwierdzić jego alibi, i uratuje od potencjalnej egzekucji nad urwiskiem i wrzuceniem do morza, chusta zakrywa mu prawie dwie trzecie twarzy (il. 22). Scenę tę można odczytać jako aluzję do obrazu *Historia centralna*

⁵² E. Mazierska, op. cit., s. 51.

⁵³ M. Paquet, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Köln 2000, s. 23.



Il. 18–19. Paulina zdaje się być wystylizowana na postać z obrazu René Magritte'a *Tajemniczy sobowtór* (*Le double secret*, 1927)

(*L'histoire centrale*, 1928⁵⁴) Magritte'a (il. 23), na którym białe płótno zakrywające twarz kobiety odnosi się do pamięci malarza o samobójstwie jego matki, która utopiła się i której ciało odnaleziono nakryte jej nocną koszulą. Zasłanianie twarzy Roberta i Pauliny, ukrytych w cieniu, ewokuje również jeszcze jeden obraz Magritte'a: *Kochanków* (*Les amants*, 1928) (il. 25). Zważywszy na fakt, że ich relacja to odwrócenie relacji romantycznej, jest to bardzo niepokojące zestawienie. Polański świadomie podkreśla to quasi-erotyczne napięcie między nimi m.in. wtedy, gdy Paulina knebluje Mirandę swoimi majtkami i siada na nim okrakiem – reżyser w scenie tej wykorzystuje serię zbliżeń imitujących stosunek seksualny⁵⁵.

Podsumowując powyższe rozważania, kata i ofiarę łączy relacja metonimiczna, przyczynowo-skutkowa: tożsamość/byt ofiary określa (zwłaszcza w tak „bliskiej” relacji jednostkowej zbrodni, jaką jest gwałt) – kat; kat również nie byłby katem, gdyby nie miał ofiary. Czy kat i ofiara to dwa oblicza tego samego bytu? Ile jest kata w ofierze, ile ofiary w kacie? Biorąc pod uwagę biografię Polańskiego, zdaje się, że pytania te zadaje sam sobie⁵⁶.

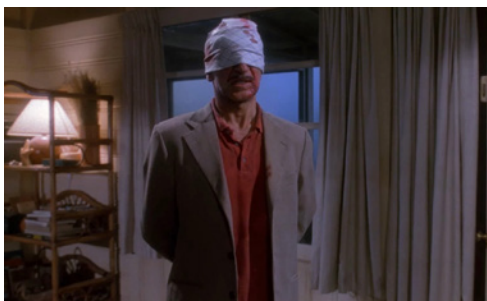
⁵⁴ Zob. J. Meuris, *René Magritte: 1898–1967*, transl. M. Scuffil, Cologne 1990, s. 30–31.

⁵⁵ M. Hybiak, *W matni symbolicznego...*, op. cit., s. 263.

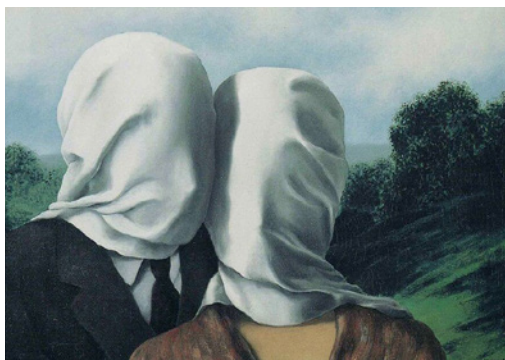
⁵⁶ Więcej na temat związków biografii Polańskiego z recepcją jego dzieł zob. E. Mazierska, *Roman Polanski (and Others) on Trial*, „Studies in Eastern European Cinema” 2022, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2022.2088135.



Il. 20–21. René Magritte, *Pamięć* (*La mémoire*, 1948) i Roberto po tym, jak Paulina uderzyła go bronią w głowę



Il. 22–23. Roberto czekający, aż Gerardo wykona telefon, który może uratować mu życie i obraz René Magritte, *Historia centralna* (*L'histoire centrale*, 1928–1929)



Il. 24–25. Roberto obejmujący Paulinę i przystawiający pistolet do jej skroni. Poniżej obraz René Magritte'a, *Kochankowie* (*Les amants*, 1928)

ŚWIADEK

Na przecięciu spojrzeń kata i ofiary stoi Gerardo Escobar, świadek tego osobliwego spotkania kata i jego ofiary. Ten reprezentant prawa w kapciach i szlafroku został mianowany przez prezydenta na przewodniczącego komisji śledczej badającej dawne zbrodnie. Gorzką – jakże znamiennej dla humoru Polańskiego – ironią w *Śmierci i dziewczynie* jest to, że Gerardo jest adwokatem jedynie martwych ofiar. Paradoksalnie więc ci, którzy zamilkli na zawsze, otrzymują prawo do sprawiedliwego procesu, podczas gdy ofiarom, które zostały przy życiu, głos odebrano. „Kocham cię. Jesteś moim życiem. Ale ty chcesz szukać jedynie tych, którzy nie żyją i nic nie powiedzą. A ja mogę zeznawać!” – mówi do niego Paulina parę minut przed tym, jak wyznaje mu prawdę o tym, co przeszła w więzieniu. Po mężu można by się spodziewać, że ukoi ból żony czułym słowem, pocieszy ją i uspokoi,

gdą ewidentnie przechodzi przez tzw. flashback traumatycznego doświadczenia sprzed piętnastu lat. Jednak zamiast tego Gerardo postanawia „nie oszczędzać jej uczuć” i „być szczerym”, ponieważ „sprawa jest zbyt poważna”⁵⁷. Podkopuje poczucie rzeczywistości Pauliny i nieustannie podkreśla bezużyteczność jej zeznań: „To kpina, a nie sąd – mówi Gerardo. – Już go przecież skazałaś. I jedyny dowód, jaki masz w tej sprawie, to twoje własne zeznanie. Jeśli chcesz prawdziwej prawdy...⁵⁸. [...] Nie jesteś wiarygodnym świadkiem. [...] Uwierz mi, każdy sąd rozerwałby cię na strzępy”.

Gerardo zostaje wyposażony przez Polańskiego w jeden z jego ulubionych filmowych rekwizytów – w okulary, które – metaforycznie rzecz ujmując – nie pomagają mu dojrzeć prawdy i dokonać sprawiedliwego osądu. Podobnie jak Corso z *Dziewiątych wrót* czy Gittes z *Chinatown*, widzi zniekształcony obraz rzeczywistości⁵⁹. Innym znaczącym elementem towarzyszącym Gerardowi jest latarnia morska⁶⁰ symbolizująca „poszukiwanie zguby, wiedzę w odróżnieniu od mądrości, poszukiwanie prawdy, prawdę nietrwałą w odróżnieniu od wiecznej” oraz światło indywidualne i duchowe⁶¹. W *Śmierci i dziewczynie* Gerardo jest nośnikiem wszystkich znaczeń tego symbolu. Staje się tragiczną, a jednocześnie ironiczną personifikacją sprawiedliwości – współczesną, męską wersją Temidy oślepionej światłem własnej wiedzy. Nie jest w stanie dostrzec prawdy, ponieważ nie znajduje się ona na powierzchni rzeczy (dowody, zeznania), lecz tkwi w rzeczywistości cierpienia Pauliny, a cierpieniem nie można manipulować tak jak faktami (jak robi to Roberto). Światło latarni co jakiś czas rozbłyskuje i gaśnie, co może wskazywać na wahanie Gerarda (wierzyć jej czy nie?) i fakt, że prawda tylko czasami rozświetla jego umysł i słowa. Ponadto obraz latarni na urwisku koresponduje z fabułą filmu: Gerardo, tak jak żeglarze,

⁵⁷ Słowa wypowiedziane przez Gerarda do Pauliny podczas ich pierwszej rozmowy na ganku.

⁵⁸ W oryginale: „If you want the real truth...”.

⁵⁹ E. Mazierska, op. cit., s. 52.

⁶⁰ M. Czochaj, *Film i dramata*, „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2009–2010, t. 7, nr 13–14, s. 118, 120.

⁶¹ W. Kopaliński, hasło ‘latarnia’, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 192.

powinien wsłuchiwać się w bicie dzwonu latarni (w głos Pauliny), który ostrzeża przed niebezpieczeństwem (Doktorem Mirandą).

W *Śmierci i dziewczynie* migające światło latarni widzimy za plecami Gerarda podczas jego pierwszej rozmowy z Pauliną na ganku, gdy wygłasza przed nią swoją mowę o prawie, oraz w scenie nad urwiskiem, gdy po przyznaniu się Mirandy do winy mówi jej, że nie jest w stanie „tego” zrobić, mając na myśli wymierzenie sprawiedliwości za jej krzywdy i zabicie Roberta. Umiejscawiając Gerarda na tle takiej scenerii, Polański nałożył na niego znaczenie Platońskiej alegorii jaskini: widzi tylko cienie rzeczy, ponieważ odwrócił się plecami do światła (w domyśle: prawdy). Zauważył tylko mrocznego sobowtóra Roberta, jego wielki cień, wyeksponowany przez Polańskiego, kiedy przysięga, że jest niewinny (zob. il. 7–10).

Gerardo wierzy w swój rozum i sprawiedliwość opartą na systemie prawa i niepodważalnych dowodach, których Paulina nie posiada. W odpowiedzi bohaterka sarkastycznie wyznacza go na adwokata Roberta w jej niby-sądzie („Tylko zobacz, kogo uczyniłam jego adwokatem. Jednego z najbardziej utalentowanych w narodzie, przyszłego ministra sprawiedliwości, nie mniej. Gdybym tylko ja była tak dobrze reprezentowana”). Roberto natomiast wini Gerarda za to, że nie pomógł mu, gdy Paulina potknęła się i broń wypadła jej z rąk: „Nic nie zrobiłeś! Stałeś beczynnikiem!” – zarzuca mu Roberto. „To oczywiste. Reprezentuje prawo” – konkluduje Paulina, która chwilę wcześniej rzuciła w Gerarda papierosem, podsumowujące w ten sposób jego przemowę o tym, że każdy ma prawo do sprawiedliwego procesu. Potwierdziwszy ze szpitalem w Barcelonie alibi Mirandy, ten rzecznik pokrzywdzonych bohatersko rzuca się na ratunek doktorowi, któremu Paulina chce wymierzyć sprawiedliwość. Widok biegnącego nad urwisko Gerarda, któremu jakimś cudem udało się po drodze nie zgubić kapci, wydaje się tyleż komiczny, co tragiczny. Czy ten wykształcony, doświadczony prawnik naprawdę wierzy w niewinność Roberta? A może po prostu wygodniej jest trzymać się „domniemania niewinności” kata swojej żony, bo potworność zbrodni dokonanych przez tego „zwykłego faceta z sąsiedztwa” może przekroczyć ludzkie pojmowanie oraz zburzyć cały dotychczasowy system wartości Gerarda? Pewnym jest jedynie to, że Gerardo jest zarówno zmieszany, jak i przerażony, gdy Paulina opowiada mu o tym, co przeszła w więzieniu, ponieważ uświadamia sobie, jak wiele jej zawdzięcza, i prawda ta jest dla niego nie do zniesienia.

Wydaje się, że w filmie najsprawiedliwiej traktowani są zbrodniarze (Miranda), którzy w obliczu niewystarczającego materiału dowodowego pozostaną na zawsze „domniemanie niewinni”. Ironia w *Śmierci i dziewczynie* ma więc również wymiar historiozoficzny – forma thrilleru psychologicznego staje się dla reżysera nośnikiem metaforycznym historii XX-wiecznej w ogóle. Polański narzuca nam punkt widzenia Gerarda, który dokładnie tak jak widz również doświadcza dysonansu poznawczego względem Pauliny i Doktora Mirandy. Kaci i ofiary są wśród nas, a my wszyscy zachowujemy się ja Gerardo – stoimy obok beczynninie, jak zarzuca temu reprezentantowi prawa Roberto-kat, gdy historia dzieje się obok nas, a zbrodnie są popełniane na naszych oczach. Jak zważył Michael Elm, otwarta narracja (*open narration*), której użył Polański w *Śmierci i dziewczynie*, „uczestniczy w formowaniu się kulturowej traumy poprzez zwrócenie się do widzów jako świadków i postronnych obserwatorów”⁶². Reżyser gra zarówno z fikcją, jak i z rzeczywistością: jesteśmy gapiami przez sam fakt oglądania zdarzeń akcji na ekranie. Patrzymy i nie robimy nic.

Sprawiedliwość – niewątpliwie jest to wartość najbardziej skompromitowana w *Śmierci i dziewczynie*.

PODSUMOWANIE

Czas nie uleczył ran Pauliny Escobar, ponieważ – jak pisze Agata Bielik-Robson – to właśnie czas jest traumą: „czas to trauma; zderzenie z wymiarem temporalności to uraz, który pobudza pragnienie Ja, by traumie tej zaradzić, jednocześnie jednak odbiera ostateczną moc słowu, w którym Ja chciałoby się bezpiecznie ukonstytuować”⁶³. Słowo Pauliny jest bezsilne – opowiedzenie swojej historii Drugiemu/Innemu nie scali jej psyche, nie uwolni od przeszłości. Tylko słowo wypowiedziane przez jej kata ma moc scalającą – to on wypowiada jej ból (począwszy od pierwszego zdania nagranego przez nią na kasecie: „To niewybaczalne”) i pozwala jej dotknąć jądra traumy, którą cały czas nosiła w sobie, która tyle lat ścisnęła jej gardło, choć jej płuca rozsadał stłumiony krzyk. Roberto przez piętnaście lat stał się integralną częścią tożsamości Pauliny: jeśli go zniszczy lub zabije

⁶² M. Elm, op. cit., s. 67.

⁶³ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5(89), s. 24.

– co paradoksalne i tragiczne zarazem – zniszczy również część siebie, którą się stała. Lecz jeśli przekroczy swoje granice (moralne, psychologiczne), przekroczy i jego w sobie. W tym sensie kat staje się lekarstwem ofiary („Ją trzeba leczyć!” – mówi w jednej ze scen Roberto. „Ty jesteś jej lekarstwem” – odpowiada mu Gerardo).

Polański wykorzystuje bardzo precyzyjnie dobrane i złożone środki artystyczne, by oddać proces odzyskiwania tożsamości przez Paulinę, dwulicową personę Roberta oraz poszukiwanie prawdy przez Gerarda i jego niemożność dokonania sprawiedliwej oceny tego, co widzi. Sposób, w jaki reżyser przedstawia bohaterów i gra z konwencją thrillera kreuje dysonans poznawczy w odbiorcy, który nie jest w stanie jednoznacznie zinterpretować fabuły. W ostatniej scenie ciężko powiedzieć, czy siedzący nad Pauliną, na balkonie Roberto jest prawdziwy, czy to tylko wytwór jej wyobraźni. Ostatecznie nie ma to większego znaczenia. Nie uwolni się ona od swojego kata, ale dzięki niemu wyrwie się z „wiecznego teraz” traumy⁶⁴, a jej życie odzyska linearny wymiar czasowy. Nie będzie wciąż na nowo, bez końca powracać obsesyjnie do tego jednego punktu na osi swojego życia – koszmaru, w którym terazniejszości utknęła jej świadomość. Zrozumiała swoją przeszłość i może ruszyć w przyszłość, choć już zawsze Roberto Miranda będzie obok niej i Gerarda czy też bardziej precyzyjnie – będzie wewnątrz niej.

„Ofiara na zawsze pozostanie ofiarą – takie jest prawo”⁶⁵ – mówi Tess Durbeyfield. Takich słów nigdy nie usłyszymy z ust Pauliny Escobar; ona się im przeciwstawia. I choć jej opór trafia w próżnię, zrobi wszystko, by odzyskać swoją tożsamość. Pod koniec filmu już nie jest ofiarą. Jest ocalałą. Tak jak Polański.

⁶⁴ Ibidem, s. 30.

⁶⁵ Słowa skierowane przez Tess do Aleca w scenie, w której policzkuje go rękawiczkami, gdy ten nazywa osłem jej męża Angela. Pełne brzmienie cytatu: „No uderz, nie będę krzyzczyć. Ofiara pozostanie ofiarą – takie jest prawo”. Zob. *Tess*, reż. Roman Polański, Columbia Pictures, Francja–Wielka Brytania 1979.

Bibliografia

- Bellantoni Pati, *Czerwień – kolor kofeiny*, w: eadem, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Bielik-Robson Agata, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5(89).
- Carroll Noël, *Problem z gwiazdami filmowymi*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Universitas, Kraków 2013.
- Caruth Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- Costa-de-Beauregard Raphaëlle, *From Screen to Flesh: The Language of Colour in “The Belly of an Architect”*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Czochaj Małgorzata, *Film i dramat. „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2009–2010, t. 7, nr 13–14.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Ebert Roger, *Death and the Maiden*, „Chicago Sun-Times”, 13.01.1995. Numer dostępny również online: <https://www.rogerebert.com/reviews/death-and-the-maiden-1995> (dostęp 12.12.2021).
- Elm Michael, *Screening Trauma: Reflections on Cultural Trauma and Cinematic Horror in Roman Polanski’s Filmic Oeuvre*, w: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, ed. M. Elm, K. Kabalek, J.B. Köne, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014.
- Everett Wendy, *Mapping Colour: An Introduction to the Theories and Practices of Colour*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Hinson Hal, *Death and the Maiden*, „The Washington Post”, 13.01.1995. Numer dostępny również online: https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/deathandthemaiderhinson_c004a0.htm (dostęp 12.12.2021).
- Hybiak Mariusz, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Avalon, Kraków 2019.
- Karkiewicz Magdalena, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1991.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Marin Louis, *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, w: idem, *O przedstawieniu, słowo obraz terytoria*, Gdańsk 2011.

- Mazierska Ewa, *Roman Polanski (and Others) on Trial*, „Studies in Eastern European Cinema” 2022, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2022.2088135.
- Mazierska Ewa, *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, I.B. Tauris, London–New York 2007.
- Meuris Jacques, *René Magritte: 1898–1967*, transl. by M. Scuffil, Taschen, Cologne 1990.
- Midding Gerard, *Being Merciless*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. P. Cronin, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Mitosek Zofia, *Opowiadanie i ironia*, w: eadem, *Co z tą ironią?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Paquet Marcel, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Taschen, Köln 2000.
- Pawłowska-Ĵądrzyk Brygida, *Syndrom Makbeta, czyli gdy możliwość staje się koniecznością*, w: *Możliwość i konieczność w kulturze. Idee, narracje, interpretacje*, red. B. Pawłowska-Ĵądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2017.
- Piętka Aleksandra, *Jonasz Stern. Ten, który przeżył sam siebie*, w: *Polscy artyści żydowskiego pochodzenia w powojennej Polsce (1945–1989)* [katalog wystawy w Galerii Opera], Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2014.
- Roudaut Jean, *A Grand Illusion*, w: *Magritte*, ed. D. Abadie, Distributed Art Publishers, New York 2003.
- Rusinek Michał, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.
- Umland Anne, *This is How Marvel Begins. Brussels 1926–1927*, w: *Magritte: The Mystery of the Ordinary. 1926–1938*, ed. A. Umland, Museum of Modern Art, New York 2013.
- Vachaud Laurent, *Ben Hur’s Riding Crop*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. by P. Cronin, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Watkins Liz, *The (Dis)Articulation of Colour: Cinematography, Femininity, and Desire in Jane Campion’s “In the Cut”*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Zamochnikoff Frédéric, Bonnotte Stéphane, *Polański. Na rozdrożu światów*, Cyklady, Warszawa 2006.

Źródła internetowe

- Claudius Matthias, *Death and the Maiden*, [https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9A-mier%C4%87_i_dziewczyna_\(pie%C5%9B%C5%84\)](https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9A-mier%C4%87_i_dziewczyna_(pie%C5%9B%C5%84)) (dostęp 5.02.2022).
- Lubicki Leszek, *Najpiękniejsze nokturny w malarstwie polskim*, Niezlasztuka.net, 11.12.2017, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/najpiekniejsze-nokturny-w-malarstwie-polskim> (dostęp 12.12.2021).
- Michalewska Adrianna, *Mengele stał się symbolem. Wywiad z Christopherem Machtem*, Granice.pl, 9.11.2020, <https://www.granice.pl/publicystyka/christopher-macht-wywiad-joseph-mengele/1587/1> (dostęp 5.02.2022).

- Vinella Edition, *Słowniczek muzycznych określeń wykonawczych*, <http://dur-moll.pl/sownik/sownik.htm> (dostęp 5.02.2022).
- Winkel Frans Willem, *Post Traumatic Anger: Missing Link in the Wheel of Misfortune*, Wlp., Nijmegen 2007, https://www.researchgate.net/publication/254836420_Post_traumatic_anger_Missing_link_in_the_wheel_of_misfortune (dostęp 12.05.2022).
- Wygant Bobbie, *Ben Kingsley 'Death And The Maiden' 12/3/94*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=VpbvxjodFeg&t=21s> (dostęp 5.02.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1–10, 12–15, 18, 21–22, 24. Kadry z filmu *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego
- Il. 11. René Magritte, *Zasada przyjemności (Le principe du plaisir, 1937)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 16. René Magritte, *Decalcomania (La décalcomanie, 1966)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 17. René Magritte, *Reprodukowanie zabronione (La reproduction interdite, 1937)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 19. René Magritte, *Tajemniczy sobowtór (Le double secret, 1927)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 20. René Magritte, *Pamięć (La mémoire, 1948)*. Źródło: Abadie Daniel (ed.), *Magritte*, Distributed Art Publishers, New York 2003, s. 160. © Béatrice Hatala / Jeu de Paume, Paris
- Il. 23. René Magritte, *Historia centralna (L'histoire centrale, 1928–1929)*, fot. Wikioo. Encyclopedia of Infinite Art
- Il. 25. René Magritte, *Kochankowie (Les amants, 1928)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)

The Perpetrator, the Victim, and the Bystander in Roman Polanski's *Death and the Maiden* (1994)

This paper analyzes the cinematographic means used by Roman Polanski in *Death and the Maiden* to portray the characters of the movie and the relationship between them. It discusses how Polanski toys with the thriller convention to create a cognitive dissonance in the viewer and uses artistic devices to reflect the process of restoring the identity by the protagonist. In particular, the author examines the frame of the movie and its compositional and semantic functions, and compares selected scenes with René Magritte's paintings to show how the director depicts the experience of the main character and the blurring of boundaries between the perpetrator and the victim. Also, colors, props, and landscape motifs associated

with each character are analyzed to explain their symbolic and dramatic function in the film.

Keywords: Roman Polanski; *Death and the Maiden*; perpetrator; victim; bystander; René Magritte

INTERWENCJA BOGINI/SZATANA? WENUS W FUTRZE (2013) – LEKTURA PALIMPSESTOWA FILMU ROMANA POŁAŃSKIEGO

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

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

Wenus w futrze Romana Polańskiego jest rodzajem palimpsestu, w którym opowieść filmowa powstała na fabularnym szkielecie innych dzieł.

Palimpsest w pierwotnym znaczeniu tego słowa to „starożytny lub średniowieczny rękopis zapisany na pergaminie, z którego został zeskrobany albo starty tekst wcześniejszy”; w sensie przenośnym to „tekst semantycznie wielowarstwowy, w którym spoza znaczenia dosłownego prześwitują znaczenia ukryte”¹. Termin związany z technologią – z wykorzystywaniem tego samego podłoża do ponownego (kilkukrotnego) zapisu – nabrał znaczenia metaforycznego odnoszącego się do relacji danego tekstu z innymi wcześniejszymi tekstami. Istotą palimpsestu jest wielowarstwowość tekstu – ostatni zakrywa te dawne przy zachowaniu prześwitów – śladów po minionych zapisach. Na zasadzie analogii, na gruncie literaturoznawstwa Gérard Genette nazwał wszystkie utwory wywiedzione – przez przekształcenie lub naśladowanie – z jakiegoś utworu wcześniejszego „literaturą drugiego stopnia”². Jego zdaniem przedmiotem poetyki nie jest „tekst rozpatrywany w jego jednostkowości”, ale „transtekstualność albo transcendencja tekstualna tekstu [...]», wszystko, co wiąże się w sposób widoczny bądź ukryty

¹ Hasło ‘palimpsest’, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 368.

² G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

z innymi tekstami»³. Genette skategoryzował sposoby wchodzenia tekstów literackich, powstałych na fundamencie innych wcześniejszych, w dialogi między sobą, wyróżniając i opisując pięć relacji: intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, architekstualność, hipertekstualność⁴. Przypadek hipertekstualności (powiązania nowego tekstu ze starszym, „zaszczepienia” nowego na podłożu wcześniejszego, gdzie wcześniejszy to hipotekst, a nowy to hipertekst) jest najbliższy metaforycznemu rozumieniu pojęcia palimpsestu. Tylko dla hipertekstualności Genette zarezerwował termin „literatury drugiego stopnia” i określił mianem palimpsestu. Zdolność literatury do parafrazowania samej siebie francuski badacz nazwał palimpsestowością, a relacje tekstualne przyrównał do „starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, pozwalając mu miejscami prześwitywać”⁵. Wzajemne relacje pomiędzy tekstami implikują też charakter lektury. Genette nazwał ją „lekturą relacyjną” albo „lekturą palimpsestową”⁶. Zakłada ona spojrzenie na dany tekst kultury nie w izolacji, lecz w powiązaniu z hipotekstem/hipotekstami. W przypadku filmu jako tekstu kultury⁷, takiego jak np. *Wenus w futrze*, oznacza to, że stanowi on rodzaj hipertekstu nadbudowanego nad tekstami literackimi – nad dramatem Davida Ivesa (z 2010 roku), powieścią Leopolda von Sacher-Masocha (z 1870 roku), opowieściami biblijnymi i mitologicznymi – które trzeba opisać, rozszyfrowując typ powiązań, przetworzeń, reinterpretacji i aktualizacji. *Wenus w futrze* Polańskiego jest nie tylko hipertekstem, ale i świadectwem lektury palimpsestowej dokonanej przez reżysera, tj. wpisanych w film relacji z pierwowzorami literackimi. Historia przedstawiona w filmie to opowieść o pisarzu i zarazem debiutującym reżyserze Thomasie – poszukującym

³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 317.

⁴ Ibidem, s. 318–323.

⁵ Ibidem, s. 363.

⁶ Ibidem, s. 363–364.

⁷ Koncepcja i kategorie Genette’a zostały zaadoptowane na grunt filmu przez Roberta Stama. Zob. R. Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, w: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, New Brunswick 2000, s. 54–76.

aktorki do głównej roli kobiecej autorze sztuki nawiązującej do powieści Sacher-Masocha, którą chce wystawić na deskach teatru w Paryżu.

Powieść *Wenus w futrze* von Sacher-Masocha miała swoich rzeczywistych protoplastów – Leo i Fannie, czyli samego Leopolda von Sacher-Masocha i baronównę Fanny Pistor Bogdanow. U jej podłoża znalazło się osobiste doświadczenie autora – swoisty pakt, jaki zawarł z baronówną w grudniu 1869 roku, zgodnie z którym miał się stać jej oddanym niewolnikiem na sześć miesięcy (il. 1b). Sztuka Davida Ivesa traktuje o zacieraniu się granic pomiędzy odtwarzanymi rolami dyktowanymi przez tekst dramatu a rzeczywistymi postaciami (autora-reżysera i potencjalnej odtwórczyni roli Wandy), wpisanymi w schemat: decydent – podwładny, pan/pani – niewolnik, władza – uległość. W filmie Romana Polańskiego, który jest rodzajem psychodramy rozpisanej na dwie postacie (mężczyznę i kobietę) i dwie role (w teatrze płci i życia społecznego), w Thomasa Novaczka (autora sztuki, którą sam chce wyreżyserować) wcielił się Mathieu Amalric, do złudzenia przypominający Polańskiego z czasów jego młodości, zaś w roli Wandy Jaurdin (ubiegającej się o możliwość zagrania bohaterki von Sacher-Masocha) wystąpiła Emmanuelle Seigner, prywatnie żona reżysera, w czym można dopatrzeć się stylizacji na schemat funkcji protoplastów dzieła von Sacher-Masocha, wpisującej się w typ humoru i swoistej ironii reżysera i stanowiącej rodzaj gry z utrwaloną tendencją odczytywania jego dzieł w kluczu autobiograficznym (jako „reżysera z biografią”) (il. 1a). W finale filmu na poły naga Wanda Jaurdin wykonuje przed Thomasem – spętanym i przywiązany do kaktusa o fallicznym kształcie (przypominającym filar, do którego Wanda Dunajew przywiązała Seweryna) – prowokacyjny, wyzywający, erotyczny taniec filmowany przez stojącego za kamerą Polańskiego, utrwalającego sytuację opresji protagonisty łudzaco podobnego do niego sprzed lat.

Sztuka Davida Ivesa rozpoczyna się sceną obrazującą frustrację reżysera (Thomasa), który żali się w rozmowie telefonicznej, że nie może znaleźć odpowiedniej aktorki do roli w przygotowywanym spektaklu, a kończy jego uległą pozycją wobec przybyłej aktorki aspirującej do głównej roli – klęczy u stóp Vandy⁸ i kieruje pod jej adresem pytania: „Dlaczego tutaj przyszłaś?

⁸ W sztuce Davida Ivesa nazwiska postaci zostały zapisane następująco: Wanda Jordan (w filmie Jaurdin) i Thomas Kushemski.

I kim jesteś?”. Na pierwsze Vanda odpowiada pytaniem: „Czy tutaj kiedykolwiek byłam?”. W odpowiedzi na drugie skłania go, by potwierdził, że wie, kim jest. Wówczas Thomas oddaje jej cześć jako Afrodycie⁹. Polański nie poprzestał na sfilmowaniu sztuki Ivesa – jego film to gra z tekstem Ivesa, a za jego pośrednictwem von Sacher-Masocha. Nową perspektywę sugeruje klamra narracyjna, w jaką sytuacja sceniczna została wpisana. Sprawia ona, że widz traci pewność, kim de facto jest nieznana aktorka Wanda Jaurdin, wpadająca nagle, spóźniona na casting do roli Wandy Dunajew w *Venus w futrze* według von Sacher-Masocha – czy w ogóle jest prawdziwa, czy może jest tylko wytworem wyobraźni reżysera? Jaką ma naturę? Boską (jak Afrodyta/Wenus) czy diabelską? Czy jej pojawienie się to zemsta w imieniu Boga, który „ukarał go i oddał w ręce kobiety”, czy Szatana, w myśl maksymy, że „diabeł jest kobietą”? Jej nadnaturalne cechy ujawniają się stopniowo wraz z rozwojem fabuły, aż znika w równie enigmatycznych okolicznościach, jak się pojawiła.

ENIGMATYCZNA EKSPOZYCJA

W ekspozycji filmu widoczna jest opustoszała z powodu deszczowej pogody spacerowa aleja ze szpalerem bezlistnych drzew po obu jej stronach, usytuowana centralnie względem ulic miasta. Pustka, ciemne konary, słabe światło ulicznych latarni zapalonych przed zmrokiem, ulewny deszcz i rozświetlające niebo błyskawice budują klimat niesamowitości. Posuwisty ruch kamery w przód, w głąb alei, a następnie w prawo ku teatrowi znajdującemu się po drugiej stronie ulicy sugeruje perspektywę subiektywną (umieszczenie kamery w czyichś oczach), choć charakter ruchu i poziom, z jakiego ów bulwar jest filmowany, nie wskazują jednoznacznie na widzenie z perspektywy biegnącej postaci, lecz raczej na perspektywę transcendentną (tym bardziej, że słupki oddzielające aleję od jezdni nie stanowią tu żadnej przeszkody w zbliżaniu się do celu) (il. 2). W końcu oczom widza ukazuje się fasada starego, jakby podupadającego teatru (o czym informuje napis „Théâtre”, co charakterystyczne, bez jakiegokolwiek jego nazwy), a przed (domniemanym) „wchodzącym” samoistnie otwiera się kolejno

⁹ Zob. D. Ives, *Venus in Fur*, Dramatists Play Service Inc., Docer.pl, <https://docer.pl/doc/8058c5v> (dostęp 8.10.2023). Tekst dostępny również na stronie Scribd.com: <https://www.scribd.com/document/631913763/Venus-In-Fur> (dostęp 8.10.2023).



Il. 1a. Dwaj autorzy (Polański i Novaczek) z kobietą-muzą (Wandą – Emmanuelle Seigner) na planie filmu *Wenus w futrze*

Il. 1b. Leo i Fannie (Leopold von Sacher-Masoch i Fanny Pistor Bogdanow), rzeczywiście protoplaści powieści. W lewej ręce kobieta trzyma bat

troje wahadłowych drzwi. Na drugich z nich wywieszona kartka, naklejona na starym afiszu z odwołanego spektaklu westernowego, informuje o odbywających się przesłuchaniach do *Wenus w futrze*. Wraz z rozchyleciem się trzecich, z głębi sali teatralnej dobiegają słowa ustawionego tyłem do widowni i drzwi, rozmawiającego przez telefon reżysera: „Nie ma takiej kobiety...”. Wówczas ujęcie z przeciwnej perspektywy – na drzwi wiodące do sali – ujawnia nagle przybyłą, zmokniętą blondynkę w czerni z długim miękkim szalem w pasy owiniętym wokół szyi. Jej pojawienie się, któremu towarzyszy blask błyskawic, jest niczym grom z jasnego nieba (wcześniej w świetle błyskawicy widoczny jest cień rzucony przez jej postać na drugie z prowadzących do teatru drzwi).

Za plener w ekspozycji filmu najprawdopodobniej posłużył Boulevard des Batignolles w 17 dzielnicy Paryża, przy którym pod numerem 78 usytuowany



Il. 2. Klimat niesamowitości. Kadr z ekspozycji filmu *Wenus w futrze*

jest Théâtre Hébertot¹⁰, którego fasada imituje miejsce akcji, choć jako korpus wybrał Polański budynek nieczynnego teatru¹¹ (rozszerzony o dobudowany plan zdjęciowy). Dawał on pożądany efekt teatru podupadłego, niewielkiego, nadszarpniętego zębem czasu (rozpadający się napis „Théâtre”, podniszczona fasada), nierokującego nadziei na dużą widownię i korespondującego z klimatem XIX-wiecznej historii opętania wizerunkiem Wenus. Pierwsza scena sztuki i filmu obrazuje frustrację debiutującego w teatrze w charakterze reżysera autora sztuki, przekonanego o tym, że nikt inny poza nim samym nie sprosta wyrażeniu intencji jego dzieła i że wśród współczesnych aktorek nie ma takiej kobiety, która zdołałaby zagrać Wandę Dunajew. Bohaterów powieści (Seweryna Tollmana), dramatu (Thomasa Kushemskiego) i filmu (Thomasa Novaczka) łączy tożsamość obsesji. Wszyscy poszukują ideału: pierwszy – kobiety idealnej, ziemskiego wcielenia Wenus, pozostali – idealnej odtwórczyni tego wcielenia.

¹⁰ Założony w 1838 roku jako Théâtre des Batignolles, a w 1907 roku przemianowany na Théâtre des Arts. Obecnie Théâtre Hébertot to jeden z niewielu francuskich teatrów dobrze znanych zarówno w Anglii, jak i we Francji.

¹¹ Zamkniętego ze względu na niespełnianie norm bezpieczeństwa.

WYMUSZONY CASTING – ZAPOWIEDŹ POLEMIKI Z TEKSTEM SZTUKI

Gdy na casting przybywa spóźniona kandydatka, zawiedziona bezowocnymi przesłuchaniami do roli kobiecej w jego spektaklu Thomas Novaczek utyskuje w rozmowie telefonicznej z narzeczoną na pretendenci do roli Wandy: „W tamtym czasie kobieta w jej wieku byłaby mężatką z pięciorciem dzieci i gruźlicą, byłaby kobietą. Dziś masz wrażenie, że rozmawiasz z dziesięciolatką nawaloną herą. Czaisz, jaka superakcja. Normalnie niesamowita. Przyszło 35 kretynek ubranych jak kurwy albo lesby. Ja bym lepiej zagrał Wandę, jakbym założył sukienkę i szpilki...”. Kolejna kandydatka do roli w zasadzie nie odbiega od poprzedniczek – wydaje się infantylna i nieco wulgarna, roztrzepana i hałaśliwa, po zrzuceniu kurtki szokuje tandetnym strojem w stylu sado-maso (czarnym gorsetem ze skóry i obrozą na szyi), sprawia wrażenie ignorantki (mylnie przypisuje Novaczekowi autorstwo sztuki *Anatomia cieni*, choć wymieniony tytuł, jak się okaże z czasem, finezyjnie określa jego adaptację jako powoływanie do życia na nowo cieni przeszłości) i w końcu infantyлізуje wydzźwięk sztuki jego autorstwa w oparciu o „momenty, które czytała”, sprowadzając ją do wariantu sado-maso (wyjaśnia też, że założyła adekwatny do roli strój). Niezrażona wyraźnym poirytowaniem i brakiem zainteresowania jej osobą ze strony zniesmaczonego jej wulgarnością i wyzywającym zachowaniem reżysera, natarczywie przekonuje go o swoich atutach – nosi to samo imię, co bohaterka von Sacher-Masocha, jest przekonana o tym, że jest stworzona do tej roli, przedstawia swoje cv z Teatru Pisuar (o którym oczywiście on nie słyszał), powołuje się na agenta, który rzekomo umówił jej przesłuchanie na godzinę 14:15 (choć w grafiku Novaczka nie ma takiej adnotacji), wreszcie oznajmia, że przyniosła kostium z epoki, a gdy on oświadcza jej, „Szukamy kogoś innego”, zbiera swoje klamoty, narzuca na ramiona kurtkę i odchodzi z płaczem, perfekcyjnie odgrywając rolę pokrzywdzonej przez los, który jej tego dnia nie sprzyjał (spóźnienie motywowane burzą). Oboje mają za sobą trudny dzień. On jest poirytowany bezowocnym castingiem, podczas którego przesłuchał „stado dziwołagów”, i nerwowo zapala papierosa, ona ubolewa, że nie dostanie szansy nawet na to, by zaprezentować się w długiej sukni („zupełnie jak z tysiąc osiemset któregoś roku”), w którą sporo zainwestowała. Gdy pomimo protestów Novaczka szykującego się do wyjścia korzysta z odwrócenia jego uwagi spowodowanego dzwoniącym telefonem

i nakłada suknię z epoki, w której może się poczuć jak „cała Wanda”, sytuacja ulega zmianie.

Zawiązanie akcji to, związane z castingiem do roli kobiecej w sztuce nawiązującej do powieści von Sacher-Masocha, spotkanie dwójga dyktantów – intelektualisty-marzyciela pretendującego do roli reżysera i pseudoaktorki z referencjami z Teatru Pisuar – ukazane jako zderzenie wyrafinowania z wulgarnością. Na początku Wanda Jaurdin występuje w charakterze pretendentki do roli, usiłującej przekonać reżysera, by ją przesłuchał. W tej sytuacji to jemu przypada funkcja decydenta o tym, czy rozpocząć przesłuchanie, czy wyprosić Wandę z teatru jako intruza. Wraz ze zmianą kostiumu – włożeniem długiej sukni w jasnej kolorystyce (miodowo-białej) i starciem makiżażu (symbolicznym zdjęciem wcześniejszej maski) Wanda Jaurdin wchodzi w rolę XIX-wiecznej heroiny i sama inicjuje próbne przesłuchanie, podczas którego Novaczek ma być idealnym Kushemskim. Wkrótce okazuje się, że nie tylko dysponuje całym scenariuszem (pozyskanym w tajemniczych okolicznościach), ale też przyszła na casting wyposażona w odpowiadające roli akcesoria (suknię, botki, czarne szpilki, szal imitujący futro, męską bonżurkę, kamizelkę sługi) i inne rekwizyty (nóż, rewolwer), doskonale rozumie postać, w którą ma się wcielić, zna na pamięć wszystkie kwestie ze sztuki, zaskakuje umiejętnością wczucia się w rolę, nawiązuje polemikę z tekstem i w końcu przejmuje ster, reżyserując przebieg zdarzeń.

KONFIGURACJE TRIADYCZNE – METAFORA LEKTURY

Już wahadłowe drzwi teatru otwierające się samoczynnie w ekspozycji filmu metaforycznie odsyłają do sytuacji lektury palimpsestowej. Zanim otworzą się pierwsze, w blasku błyskawic w witrynach po obu stronach wejścia widoczne są wycinki programu (po lewej) i afisz spektaklu westernowego z anonsem o jego odwołaniu (po prawej). Po ich otwarciu na kolejnych dwuskrzydłowych drzwiach widnieją te same dwa afisze z odwołanego przedstawienia *La Chevauchée fantastique*¹² z naklejoną na jednym z nich kartką o treści: „*Wenus w futrze. Przesłuchania*”. Ich otwarcie ujawnia przestrzeń sceniczną – rzędy pustych krzeseł widowni i scenę z elementami dekoracji pozostałych po odwołanym przedstawieniu. Jak się później okaże, anulowa-

¹² To francuska wersja tytułu *Stagecoach* (*Dyliżans*).

nym spektaklem była musicalowa wersja klasycznego westernu Johna Forda *Dyliżans* (powstałego na podstawie opowiadania *Dyliżans do Lordsburga* Ernesta Haycoxa), zatem zrealizowana w konwencji niekorespondującej z formułą gatunku określaną jako „męska”. W scenografii z poprzedniego przedstawienia przykuwają uwagę trzy kaktusy, z których jeden o fallicznym kształcie stanie się istotnym rekwizytem podczas próby do nowego spektaklu (il. 3). Choć każdy z kaktusów jest jedynie artefaktem wykonanym z tektury, to jeden z nich w kształcie smukłego słupa odegra fundamentalną rolę w finalnej inscenizacji opresji Thomasa Novaczka (scenicznego Kushemskiego), przywiązanego do symbolu fallicznego. We wprowadzeniu w przestrzeń sceniczną kluczowa rola przypada akcentom ikonograficznym wskazującym na ślady nieobecnego – odwołanego przedstawienia – i trop wiodący do modyfikacji sensów zapisanego niegdyś tekstu. To metaforyczne wskazanie na rozmaite możliwości lektury tego samego tekstu (hipotekstu). Triadycznej relacji pomiędzy literackim pierwowzorem (powieścią Sacher-Masocha), jego wersją sceniczną (dramatem Davida Ivesa) i filmem (Romana Polańskiego) odpowiadają odmienne interpretacje pierwotnego zamysłu po części autobiograficznej powieści von Sacher-Masocha: ta, którą zaproponował w swojej sztuce Novaczek (z postacią wrażliwca zafiksowanego na obrazie idealnej miłości-tortury i kobiety-dminy) jest dementowana przez aspirującą do roli Wandy Dunajew – obiektu tej nadzmysłowej miłości – Wandę Jaurdin demaskującą „seksizm” powieści i seksualne obsesje autora sztuki, a obie mieszczą się w ramach przewrotnego scenariusza zemsty kobiety-bogini czy kobiety-Szatana, tj. w filmowej reinterpretacji świadectw lektur dokonanych.

Zawarta w sztuce Thomasa Novaczka koncepcja postaci Wandy Dunajew jest podyktowana nostalgią i chęcią oddania, nakreślonego w powieści von Sacher-Masocha, ideału kobiety ukształtowanego na wzór pogańskiego bóstwa południa, stającego się obsesją człowieka północy. Novaczek poszukuje aktorki, która potrafiłaby oddać typ kobiety równoznaczny z upragnionym ideałem (ustanawiającej dystans i budzącej respekt, której zniewalające piękno i wyniosłość każą postrzegać miłość jako torturę, za którą kryje się potrzeba intensyfikacji przeżyć prowadzących do samoudręczenia), a przesłuchania do roli utwierdzają go w przekonaniu o braku zrozumienia dla postaci z innej epoki wśród współczesnych aspirantek do jej zagrania. Zdegustowany przesłuchaniami kandydatek i bezowocnym przebiegiem



Il. 3. Ślady nieobecnego. Pozostałości scenografii po odwołanym spektaklu

castingu w rozmowie telefonicznej z narzeczoną niemal wykrzykuje: „Ja bym lepiej zagrał Wandę, gdybym założył sukienkę i szpilki”. Novacek chce widzieć w przedstawieniu Wandę taką, jaką sam wykreował w zgodzie z własnym wyobrażeniem postaci z powieści Sacher-Masocha. W obu przypadkach jest ona pochodną myślenia mitycznego (opisanego przez Ernsta Cassirera¹³), którego cechą jest brak podziału na to, co realne i na to, co idealne. W myśleniu mitycznym następuje utożsamienie wyobrażenia i przedmiotu. Poprzez mit dokonuje się sakralizacji rzeczywistości – realna kobieta zostaje zrównana z upragnionym ideałem. Seweryn Tollman, bohater powieści Sacher-Masocha, jest typem człowieka ulegającego myśleniu mitycznemu – nie potrafi oddzielić swego wyobrażenia od jego przedmiotu. Jego sceniczne wcielenie, Thomas Kushemski, też ucieka od rzeczywistości i doświadcza ekscytacji tylko wobec wymagowanego ideału kobiety. Wanda Jaurdin uzmysłowi Novaczkowi, że jego mieszczańska egzystencja u boku narzeczonej nie daje mu tych emocji, których poszukuje i które w sposób zastępczy realizuje przez sztukę – własną fantazję. Fantazmaty każdej z tych trzech męskich postaci wynikają ze sposobu rozumienia miłości namiętej, zdefiniowanej niegdyś przez Denisa de Rougemont’a w słynnym

¹³ Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanisławska, Warszawa 1971; zob. zwłaszcza: idem, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przeł. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2020.

studium *Miłość a świat kultury zachodniej*¹⁴. Miłość namiętna „nie daje się bowiem zredukować do pożądania seksualnego, jest przeciwieństwem »naturalnego biologizmu«, lecz nie jest też »zбочzeniem« instynktu, jest określonym stanem zmitologizowanej świadomości, która zerwawszy kontakt ze swym mistycznym źródłem, uczyniła przedmiotem kultu stan namiętnego podniecenia”¹⁵.

Inicjalna konfrontacja dwu lektur – wzbogaconej własnymi pomysłami adaptacji scenicznej XIX-wiecznego tekstu dokonanej przez Novaczka i pobieżnej sprowadzonej do przejrzenia przez Wandę Jaurdin tekstu dramatu w pociągu – pozwala dostrzec w pierwszej postaci wrażliwego artystę nieprzystającego do współczesnej epoki, zaś w drugiej ignorantkę lokującą datę wydania powieści Sacher-Masocha (1870 rok) w średniowieczu (choć, patrząc z perspektywy dalszego rozwoju zdarzeń, można w tym dostrzec zamierzoną ironię). Novaczek podkreśla swoją funkcję li tylko jako adaptatora tekstu należącego do kanonu światowej literatury, który dla niego jest przede wszystkim „historią o miłości”. Wandzie pobieżne zapoznanie się z jego sztuką nasuwa skojarzenie nie tyle z jej pierwowzorem literackim, ile z piosenką Lou Reeda *Wenus w futrach* (*Venus in Furs*), wykonywaną przez zespół Velvet Underground. Utwór ten oryginalnie został wydany na albumie *The Velvet Underground & Nico* w 1967 roku, skądinąd jest zainspirowany książką Leopolda von Sacher-Masocha i zawiera przetworzone przez kulturę popularną motywy sadomasochizmu, niewoli i uległości¹⁶. Novaczek nadmienia, że powieść austriackiego pisarza w chwili wydania wywołała skandal, ale ob staje przy interpretowaniu jej jako historii o miłości, której autor miał inny cel niż opis dewiacji seksualnej nazwanej później masochizmem. Wanda Jaurdin prowokacyjnie określa ją i jej sceniczną adaptację jako „ pornos sado-maso w teatrze”. Pytanie, które zostaje w filmie

¹⁴ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968. Studium zostało wydane po raz pierwszy w 1939 roku (*L'Amour et l'Occident*); drugie wydanie polskie pochodzi z 1999 roku.

¹⁵ K. Starczewska, *Mit przeciwko mitowi* (Denis de Rougemont, „Miłość a świat kultury zachodniej”), „Etyka” 1969, t. 5, s. 185. Tekst dostępny online: <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/913> (dostęp 8.10.2023).

¹⁶ Wikipedia, hasło ‘*Venus in Furs* (song)’, [https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_(song)) (dostęp 8.10.2023).

postawione na początku, to zatem: „Czy *Wenus w futrze* jest historią miłości czy pornografią?”. Dwugłos interpretacyjny – Novaczek/Wanda – pokazuje, że „postać Wandy panuje nad różnicami pomiędzy fikcją a rzeczywistością, podczas gdy on nie”¹⁷ (czym wpisuje się w model myślenia magicznego).

DWA SPOJRZENIA – GRA WANDY Z TEKSTEM I JEGO AUTOREM

Zanim rozpocznie się przesłuchanie od pierwszej sceny, w której Kushemski w zajeździe na rubieżach Cesarstwa Austro-Węgierskiego czyta przy porannej kawie, Wanda stwarza pozory własnej niewiedzy i ignorancji, za którymi w gruncie rzeczy kryje się intencja prowokacji. Gdy np. Wanda zamieszczone na pierwszej stronie tekstu Novaczka słowa: „Bóg ukarał go i oddał w ręce kobiety” komentuje jako „seksistowskie”, Novaczek wyjaśnia wzburzony, że to cytat z powieści, jej motto, które wywodzi się z *Księgi Judyty* (co znamienne sztuka Davida Ivesa nie ma motta pochodzącego z powieści). Pierwsze wrażenie, jakie może odnieść Novaczek na widok kolejnej pretendentki do roli w adaptacji scenicznej powieści Sacher-Masocha, jest takie, że prostytutka (nadużywa wulgaryzmów), prymitywna i wyzywająca Wanda to typowy produkt współczesnej subkultury, któremu daleko do XIX-wiecznej heroiny inspirującej jego wyobraźnię. Spod tej maski stopniowo wyłania się jednak ktoś inny – kobieta, która wie znacznie więcej, niż na pozór mogłoby się wydawać. Najpierw zdradzają to słowa wypowiedziane na stronie, w chwili, gdy Novaczek opisuje postać Wandy von Dunajew jako „typowej kobiety tamtej epoki, pomimo propagandowych pryncypiów”: „Znam ją na wylot...”. Potem Wanda, choć ma jedynie udowodnić, że potrafi się wcielić w tę postać, reżyseruje przestrzeń – z pomocą konsoli ustawia oświetlenie sceny tak, by osiągnąć właściwy nastrój. Jej profesjonalizm zaskakuje Novaczka, niewiedzącego nawet, który guzik należałoby wcisnąć. Wreszcie po narzuceniu szala imitującego etolę z „miękkiego futerka” i ćwiczeniach głosowych wypowiada pierwsze słowa skierowane do Seweryna von Kushemskiego. To nawiązanie do sceny z powieści – wizyty Wandy w jego pokoju w zajeździe w Karpatach. Ton jej głosu i sposób mówienia, właściwy

¹⁷ Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrere*, 27.11.2013, s. 3, 4. https://bdper.plandetes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrere.pdf (dostęp 8.10.2023). Przekł. cytatu – I.K.-P.

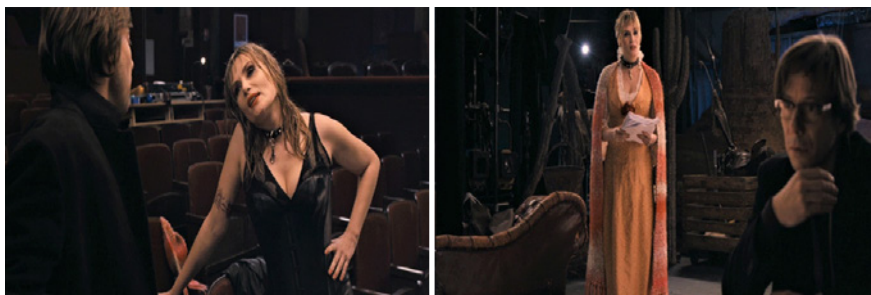
dla heroin wieku XIX, w jednym momencie olśniewają go. Wanda Jaurdin wypowiadająca kwestię: „Przepraszam, że przeszkadzam. Jestem Wanda von Dunajew” nagle staje się nią, bohaterką Sacher-Masocha.

Wraz z wejściem w rolę Wanda Jaurdin inicjuje swoją grę z Thomasem Novaczkiem, która zrazu przyjmuje postać salonowego flirtu utrzymanego w klimacie realiów XIX-wiecznych. Konwencja gry erotycznej wyraźnie jednak staje się pretekstem do prowokacji z jej strony, gry z tekstem i jego autorem. Jako że film Polańskiego jest adaptacją sztuki Davida Ivesa, to podobnie jak w niej, a w przeciwieństwie do powieści, przywołuje tylko pasmo udręk będące konsekwencją spotkania pięknej kobiety (ziemskiego wcielenia ideału). Ich powieściowe źródło to zwierzenia spisane w *Rękopisie Seweryna*. Sfera fantazmatów bohatera związanych z artystycznym ideałem – z boginią Wenus, jej marmurowym posągiem, jej futrami i malowidłami jej poświęconymi jako echa obsesji – staje się treścią ich rozmowy i pretekstem do ironicznych uwag Wandy skierowanych pod adresem Novaczka jako autora sztuki, wcielającego się z czasem w jej bohatera – Kushemskiego. Zainscenizowana sytuacja zwrotu odnalezionego w zagajniku przy posągu Wenus egzemplarza *Fausta* z jego ekslibrisem i prowokacyjną pocztówką w środku – reprodukcją *Wenus z lustrem* Tycjana – stanowi okazję do gier słownych. Jej pytanie: „Pańska Wenus jest równie sfatygowana jak książka, jest wierna?” odnosi się tyleż do (pseudo)wierności kobiety (jest podtekstem przez nią sugerowanym), co miniatury względem oryginału. Intrygujący wiersz znaleziony na odwrocie reprodukcji – „Kochać i być kochanym to boskie rozkosze, lecz większą radość zysła mi bogini, której w udręce pocałunek znoszę, tej, która ze mnie niewolnika czyni i swój podnózek. To prawdziwy cud, że wielbię tyrana, moją Wenus w futrze...” – Wanda komentuje w następujący sposób: „Interesujące odczucia. Na pana miejscu dobrze strzegłabym tej zakładki”. Sytuacja, w której, zdjawszy z jej ramion szal imitujący kaukaskie sobole z Kazachstanu, Novaczek jako miłośnik futer snuje swoje zwierzenia: „Miłość do futer jest wrodzona. To namiętność darowana przez naturę. Pieszczota gęstego, miękkiego futra. To osobliwe mrowienie, ten prąd...”, zostaje przez nią spuentowana kąśliwą uwagą: „Podejrzewam, że chodzi tu o coś więcej niż dar natury”, prowokującą jego wyznanie o ciotce uwielbiającej futra i przyznanie, że łatwo znaleźć wytłumaczenie dla swych upodobań, a trudno się od nich wyzwolić. Już próba inscenizacji pierwszej sceny sztuki ujawnia dwie optyki spojrzenia na

tekst Sacher-Masocha: Wanda stopniowo demaskuje interpretację Novaczka jako zdeterminowaną jego własnymi obsesjami, mówiącą o nim więcej, niż sam chciałby wyjawić, jako formę sublimacji jego perwersyjnych pragnień i przewrotnie reinterpretuje pożądaną przez mężczyznę scenariusz opresji w duchu kobiecej zemsty za obciążanie jej winą za jego fantazmaty.

Jednym z poziomów lektury palimpsestowej jest polemika Wandy Jaurdin z tekstem von Sacher-Masocha i jego interpretacją dokonaną przez Novaczka. Nawet za pozorną pomyłką słowną, gdy nazywa go „idealnym Kowalskim” (i poprawia się na Kushemskim), kryje się ironiczna intencja. Posłużenie się przy okazji oceny doskonałego dopasowania do roli najbardziej pospolitym (polskim) nazwiskiem jest uszczypliwym odniesieniem do „typowej” męskości jego bohatera. Poczynając od sceny monologu Kushemskiego, stanowiącego rozbudowaną wersję epizodu powieści z hrabiną Sobol, „miłośniczką futer”, „kobietą władczą o bujnych kształtach, budzącą lęk”, Wanda tak pozwala autorowi tekstu wczuć się w napisaną przez siebie rolę, by udzielało się wrażenie, że – wygłaszając monolog Kushemskiego – Novaczek referuje własne (pożądane) doświadczenie przyjemności z razów wymierzonych brzozową różgą. Wypowiedziane na koniec monologu kwestie, z których jest dumny: „Od tamtej pory futro już nie było dla mnie tylko futrem, a różga niewinną witką. W tamtej chwili uczyniła mnie tym, kim teraz jestem. [...] Hrabina dobrze wykonała zadanie. Stała się moim ideałem. Od tamtej pory poszukuję jej repliki, a kiedy spotkam taką kobietę, ożenię się z nią”, Wanda kwituje postponującą uwagą, że to „sztuka o maltretowaniu dzieci”. Gdy jednak sama cytuje słowa powieściowej Wandy („W naszym społeczeństwie kobieca siła wyraża się poprzez mężczyznę. Chcę zobaczyć kim stanie się kobieta, gdy będzie równa mężczyźnie”), zauważa, że Wanda von Dunajew wyprzedza swoją epokę. W historii dotyczącej problemu natury zmysłowości i męskich fantazji o kobiecie idealnej Wanda dopatruje się przejawu walki płci i zapowiedzi feminizmu. Na początku konfrontacja osobowości Wandy i Novaczka oraz ich spojrzenia na powieść Sacher-Masocha sprowadza się do uwag parweniuszki demistyfikującej to, co kryje się za idealizmem autora sztuki, o rolę w której zabiega. Dla bohatera sztuki Novaczka, podobnie jak dla Seweryna z powieści Sacher-Masocha, płomień namiętności rozpala jedynie kobieta zgodna z jego ideałem. Kobietę czynią boginią fetysze intrygujące jego wyobraźnię – futra i pejcze oraz miejsca, w których się pojawia. Stąd strój Wandy Jaurdin w stylu sado-maso

(skórzany gorset i obroża na szyi) może jedynie na nim robić wrażenie, nie pociągając za sobą żadnej namiętnej ekscytacji, ale dopiero długa suknia w miodowo-białym odcieniu pozwoli dostrzec w niej odpowiednik bogini południa (il. 4a, 4b). Nie bez znaczenia jest też sceniczny rekwizyt – mebel, wąska kanapa w formie wydłużonego fotela, który, gdy spocznie na nim Wanda, stanie się siedziskiem nowej Wenus. Wanda nazywa ją otomaną i wiąże ją zapewne nie tylko z modą orientalną, gdyż ów szezlong, stanowiący element scenografii, popularny w XVIII i XIX wieku, funkcjonuje jako synonim luksusu i elegancji we wnętrzach. Mebel nasuwa skojarzenia czy to z ucieleśnieniem kobiecego piękna w orientalnej scenerii (np. na obrazie Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingresa *Wielka odaliska*, na którym kobieca nagość przepełniona jest tajemniczością), czy z urzekającą zmysłowością nagą boginią spoczywającą na szezlongu na obrazie Tycjana *Wenus z Urbino*. Dopełnieniem wizji Novaczka ma być oprawa muzyczna: *Suita liryczna na kwartet smyczkowy*¹⁸ Albana Berga. Choć wierny romantycznej wizji kobiecości, jedynie z pewną nutką modernizmu, chciałby dopełnić sztukę muzyką będącą świadectwem eksperymentalnych strategii, opartych na jednej stale rozwijającej się idei muzycznej (zapewne odpowiadającej jedności obsesji). Co znamienne, Berg uchodził za entuzjastę wszystkiego, co nowoczesne. Czyżby Novaczek swoją sztuką chciał wybudować pomost pomiędzy przeszłością a współczesnością? W przewrotny sposób pomoże mu w tym Wanda Jaurdin.



Il. 4a–4b. Dwa oblicza kobiety: domina (w stroju sado-maso) i bogini południa (w miodowo-białej sukni)

¹⁸ Utwór z 1926 roku łączący tradycyjną tonalność z zasadami atonalności.

POSZERZENIE KONTEKSTÓW PIERWOWZORU LITERACKIEGO (*BACHANTKI*)

Wkładem Novaczka w interpretację historii z powieści Sacher-Masocha jest odczytanie jej poprzez pryzmat *Bachantek*, tragedii Eurypidesa¹⁹. To rozszerzenie kontekstu pierwowzoru literackiego o jeszcze jeden tekst kultury wywodzący się z tradycji antycznej. W utwór nawiązujący do mitu bachicznego wpisana była problematyka religijna. To jedyna tragedia Eurypidesa, w której bóstwo pozostaje przez cały czas aktywne, a jego interwencja nie ogranicza się do prologu i epilogu – jest obecne zarówno bezpośrednio (osobowo, wcielone w bachanta) w całym swoim boskim majestacie, jak i mistycznie, w umysłach pozostałych bohaterów²⁰. W podobny sposób element transcendentny funkcjonuje w filmie Polańskiego, który wzmacnia jego znaczenie w stosunku do dramatu Ivesa przywołującego motyw *bachantek*. Novaczek wyjaśnia Wandzie, że cała historia rozwija się w jego sztuce jak w *Bachantkach*, tzn.: „Dionizos schodzi na ziemię i zamienia dumnego króla Teb w drżącą galaretę w sukience. Potem rozszalałe kobiety – bachantki – rozszarpują go, a Dionizos triumfuje. Tutaj zamiast Dionizosa mamy Afrodytę, grecką Wenus. Ta sama bogini”. Choć Wanda zrazu udaje, że nie wie, co to są bachantki, zaraz potem cytuje z pamięci *passus* ze sztuki, by w finale filmu w przewrotny sposób zrealizować zamiar Novaczka, wcielając w czyn zemstę bogini wzywającej bachantki. Inscenizuje spektakularny koniec ubezwłasnowolnionego autora-władcy.

POSZERZENIE KONTEKSTÓW PIERWOWZORU LITERACKIEGO (STRAWESTOWANY MIT PIGMALIONA)

Zanim to jednak nastąpi, Wanda Jaurdin brawurowo wciela się w postać Wandy Dunajew, a Thomas Novaczek – od momentu, gdy nakłoniła go do wygłoszenia monologu Thomasa Kushemskiego – wchodzi w rolę bohatera swojej sztuki, by w końcu utożsamić się z jego muzą-boginią i stać się Wandą. Można w tym obrocie zdarzeń dostrzec jeszcze jedną z wersji mitu

¹⁹ Ostatnia z tragedii Eurypidesa z 406 roku p.n.e. Jest adaptacją bachicznego mitu o początkach kultu Dionizosa, przedstawia dramatyczne dzieje króla Teb Penteusza, który swój sprzeciw wobec nowych, burzących stary porządek praktyk przypłacił życiem.

²⁰ Eurypides, *Tragedie*, t. 4, przeł. J. Łanowski, Warszawa 2007, s. 10–17.

o Pigmalionie i Galatei. Wedle mitologii greckiej Pigmalion był twórcą zakochanym w swoim dziele. W *Metamorfozach* Owidiusza Pigmalion, król Cypru, wyrzeźbił w białej kości słoniowej postać pięknej kobiety, zapłonął gwałtowną miłością do swego dzieła, kobiety-ułudy i zapragnął, by je ożywić. Gdy nadeszło święto bogini Wenus, zwrócił się do niej z modlitwą, by sprawiła, że będzie miał za żonę dziewczynę podobną do tej z kości słoniowej. Wenus poznała faktyczną intencję jego modlitwy i uczyniła posąg żywą kobietą – Galateą. Gdy Pigmalion wrócił do domu pod dotknięciem jego ręki kość słoniowa zmiękła i stała się ciałem²¹. Pigmalion-artysta wyrzeźbił posąg, który za sprawą Wenus ożył, by stać się jego idealną kobietą (il. 5). W powieści Sacher-Masocha Wanda Dunajew jest ziemskim wcieleniem ideału Seweryna Tollmana – wykutej z marmuru bogini Wenus, która nawiedza go w snach. Choć Novaczek uważa się tylko za adaptatora powieści, który wymyślił dialogi i sceny i dodał wiele od siebie, to jest wyraźnie przywiązany do swojej koncepcji i przekonany, że inny reżyser wypaczyłby jego intencje. Jako twórca jest więc swego rodzaju Pigmalionem zakochanym w swoim dziele – w sztuce swojego autorstwa i jej bohaterce – idealnej kobiecie, tej Wandzie Dunajew, którą sportretował na własne podobieństwo. Thomas Novaczek jest w pewnym sensie zarazem Pigmalionem, jak i Galateą. Film Polańskiego można postrzegać zatem jako przykład przetworzenia mitu Pigmaliona w sztuce współczesnej.

IRONIA KOBIETY VERSUS FANTAZMAT MĘŻCZYZNY

Z czasem przesłuchanie kwalifikacyjne do roli Wandy Dunajew ewoluuje od starć wynikających z różnic w interpretacji tekstu Sacher-Masocha w stronę stanu namiętnego podniecenia, które ogarnia Novaczka wraz z zaskoczeniem, jak szybko Wanda Jaurdin opanowała tekst jego sztuki i jak olśniewającą boginią się staje na jego oczach. Wynikające z teatralnej umowności granice pomiędzy realnymi osobami (reżyserem i aktorką) i odtwarzanymi przez nie postaciami (Kushemskiego i Wandy Dunajew) ulegają zatarciu, a wypowiedane przez nie kwestie ze sztuki zdają się wyrażać osobiste emocje oraz elektryzujące przyciąganie. Ów stan podniecenia budowany jest poprzez spojrzenia, wypowiedane kwestie z podtekstem,

²¹ Zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, ks. 10, w. 243 i nast., Wrocław 1996, s. 301–303.



Il. 5. Pigmalionizm. Adoracja posągu z kości stonowej jako ideału kobiecego piękna, np. *Pigmalion* (1786) Jeana-Baptiste'a Regnault'a

grę fetyszami, ale zawsze z zachowaniem fizycznego dystansu, który jest gwarantem napięcia i klimatu narastającej fascynacji. Novaczek, wchodząc w rolę Kushemskiego, pozostaje wierny swej idei miłości rozumianej jako stan namiętnego podniecenia, nie dając się sprowokować Wandzie usiłującej zdemistyfikować jej poetycką naturę i sprowadzić do pożądania seksualnego. Opisany w powieści układ pomiędzy kobietą i mężczyzną sprowadzał się do relacji: tyran (właściwie tyranica) i jego (właściwie jej) niewolnik. Novaczek wyjaśnia Wandzie naturę tego układu: „W miłości, jak w polityce, jeden partner musi rządzić. Jeden musi być młotem, drugi kowadłem. Ja ochoczo przyjmę rolę kowadła”. W inscenizacji oznacza to przyjęcie określonych postaw – instruuje Wandę, by stanęła na środku sceny i przyjęła władczą pozę, sam zaś pokornie przykłęka przed nią i pochyla twarz nad jej stopą w czarnej szpilce, jakby chciał ją ucałować, choć wzbrania się przed tym w ostatniej chwili. Aktorka kwituje tę sytuację ironiczną uwagą: „Cóż za przenikliwość. Szczególnie odnośnie kobiet”. Od tego momentu wiadomo, jaki jest sens pojawienia się Wandy Jaurdin w filmie Polańskiego i sztuce Ivesa. Demistyfikuje ona skłonność mężczyzn do przypisywania kobietom cech, które sami im imputują. Chce także obnażyć faktyczne intencje Novaczka ukryte za jego spojrzeniem na kobietę i miłość. On jako idealista deklaruje: „Kobieta musi być moją muzą. Zakochać się to dać nurka,

wskoczyć w miłość. To jak rażenie piorunem i fajerwerki”. Ona w umowie o podporządkowaniu (niewolnika dominie) widzi nie miłość, a seks, układ, w którym „on jest zboczeńcem, a ona towarem”. Od sceny sporządzenia umowy (faustowskiego paktu) kolejne sceny nawiązują do scenariusza zdarzeń opisanych w powieści Sacher-Masocha w *Rękopisie Seweryna* i w innym sensie, choć w analogii do schematu z powieści, Novaczek/Kushemski staje się ofiarą swej lubieżnej fantazji – niewolnikiem, sługą zatracającym męską tożsamość i w końcu (spętany i przywiązany do kaktusa) wolność, którą odbiera mu poskromicielka, której tak pragnął.

W scenie faustowskiej umowy (zgodnie z nią na rok ma się stać niewolnikiem swojej pani) Novaczek zwraca się do Wandy Jaurdin słowami o wyraźnie dwuznacznym wydźwięku: „Dla mnie, dla Kushemskiego jesteś ostatnią szansą, jedyną szansą [...] na życie”. A gdy ona postponuje jego ideę miłości, pyta: „Kim naprawdę jesteś frau Jaurdin? Skąd pochodzisz? Jaką masz przeszłość?”. To pytanie zadaje sobie również widz filmu Romana Polańskiego. Pretendentka do roli w sztuce Novaczka szybko przejmuje kontrolę nad jego dziełem i w zgodzie ze schematem zdarzeń w niej zawartym czyni go niewolnikiem, tyle że jego własnych fobii i obsesji. W końcu perfidnie doprowadza do skrajności jego potrzebę bycia zdominowanym przez kobietę. Wanda jest kimś więcej niż aktorką czy postacią literacką: „Wanda zna tekst Sacher-Masocha na pamięć. I stopniowo odsłania swoją wizję psychologii bohaterów przed Novaczkiem, który staje się coraz mniej pewny siebie. Jak diaboliczna siła, która podstępnie ingeruje w jego umysł”²². Ta diaboliczność jest sygnowana przez błyski i grzmoty rozświetlające salę teatralną (odgłosy burzy dochodzące do wnętrza) i iskrzące, przenikliwie, głębokie spojrzenie jej oczu (które przywodzi na myśl spojrzenie tajemniczej Dziewczyny, przewodnika i stróża z Królestwa Cieni w *Dziewiątych wrotach* z 1999 roku).

FUNKCJA FETYSZY I ZAMIANA RÓL

W spełnianiu męskiej fantazji, podobnie jak u Sacher-Masocha, kluczową rolę odgrywają fetysze. Tyle że ekskluzywne futra dodające kobiecie królewskiego majestatu imituje rekwizyt – miękki szal w ciepłej tonacji barwnej,

²² Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrure*, 27.11.2013, s. 1, https://bdper.plandudes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrure.pdf (dostęp 8.10.2023).

a rzemionną nahajkę, którą wymierzone są razy, można sobie tylko zrekonstruować z ruchów ręki Wandy i domniemanych świstów fingujących akt labializacji. Jeśli w doświadczeniu miłości-tortury przez Seweryna Tollmana fundamentalną funkcję odegrał fetysz – ekskluzywne futro/futra (za każdym razem z innej skóry) – to ewolucję relacji pomiędzy bohaterami filmu (i sztuki) sygnują rekwizyty przyniesione przez Wandę Jaurdin, zyskujące znaczenie fetyszy. Pierwszym z nich jest bonżurka²³. Nie tylko jest strojem z epoki (z metką: „Zygfryd Miller 1869”), ale też jest w odpowiednim rozmiarze. Wraz z jej przywdzianiem Novaczek staje się idealnym Kushemskim (il. 6). Za sprawą bonżurki dokonuje się jego pierwsza identyfikacja – z postacią bohatera własnej sztuki i jego erotycznymi fantazmatami. Podobnie Wanda, aby stać się Wenus, aranżuje przestrzeń (ściemnia światło, zapala lampkę imitującą ogień na kominku, odwraca szezlong) oraz swój wygląd (nakazuje, by okrył ją szalem-futrem) i wchodzi w rolę reżysera, przypominając Novaczekowi, że pominął w swojej sztuce pierwszą scenę powieści. Napomina go: „Nie możesz robić *Wenus w futrze* bez Wenus”. Tym razem to jej zmysłowy czarny dezabil (na który składają się bielizna, pończochy, skórzana obroża na szyi i wysokie szpilki na stopach) zastępuje nagość Wenus (il. 7). W tym negliżu, okryta zmysłowo „futrem”, siada na szezlongu niczym Wenus z obrazu Tycjana. Tak ekscytujące Novaczka „uroki epoki wstrzemięźliwości, gdy sama rozmowa miała charakter erotyczny”, demistyfikuje seksualną prowokacją: „Mam tu dla ciebie miejsce pod futerkiem” i zapytuje: „A gdybym pod futerkiem rozchyliła nogi, nie skusiłbyś się na miłość?”. To w tym zmysłowym negliżu Wanda wypowiada znamienne słowa: „Już jesteś mój i będziesz po kres dni” brzmiące niczym nieuchronne następstwo faustowskiego paktu.

Narzucenie przez Wandę na ów negliż męskiej marynarki i włożenie okularów czyni ją intelektualistką, quasi-psychoanalitykiem poddającym wiwisekcji osobowość Novaczka i jego związek z narzeczoną. Wówczas Novaczek zajmuje jej miejsce na szezlongu, który teraz pełni funkcję kozetki – mebla znanego z praktyki psychoanalitycznej. W tym stroju Wanda zaskakuje wiedzą na temat jego prywatnego życia, narzeczonej, a nawet jej psa (wabiącego się Derrida na cześć znanego intelektualisty), obnaża

²³ Bonżurka to poranny strój męski z miękkiej tkaniny wełnianej o kroju zbliżonym do marynarki. Była używana od drugiej połowy XIX wieku.



Il. 6. Bonżurka – fetysz wskazujący na identyfikację autora (Novaczka) z bohaterem własnej sztuki (Kushemskim)

jego tłumione potrzeby, których nie rekompensuje praktyka „cichej kopulacji”, to, że „w tyle głowy coś nieustająco brzęczy, głos, który chce czegoś innego, który nie daje spokoju”. Ponownie, zakładając suknię XIX-wiecznej heroiny, Wanda pokazuje mu współczesne francuskie wydanie *La Vénus à la fourrure* Sacher-Masocha z okładką, którą komentuje:



Il. 7. Zmysłowy czarny dezabil Wandy. Akt zwałdnienia mężczyzną

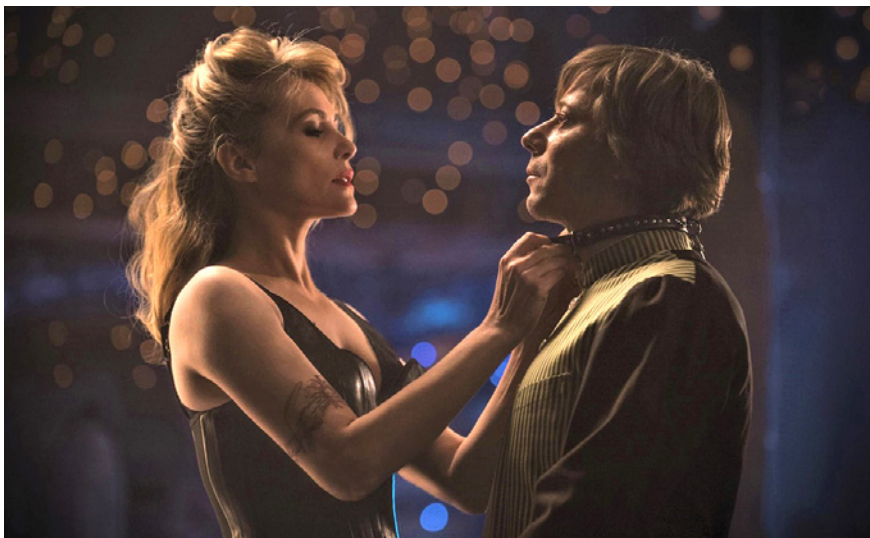
„To nie Tycjan, to pornos sado-maso” (postać kobiety została na niej zredukowana do nagich pośladków, czarnych podwiązek i pończoch oraz bicza) (il. 8). Rekwizyt staje się pretekstem do ponownej konfrontacji dwu „lektur” sztuki, a za jej pośrednictwem – powieści. Dla Novaczka to sztuka „o dwojgu ludzi złączonych na zawsze. O połączonych sercach”, dla Wandy zjednoczonych przez perwersję, tudzież walkę klas i płci. On sugeruje, że



Il. 8. Współczesne francuskie wydanie powieści von Sacher-Masocha

w Wandzie Dunajew zawsze tkwiło pragnienie dominacji, a Kushemski tylko je obudził, ona mówi, że bohaterka „po prostu jest kobietą”, a jego sztuka to „traktat przeciw kobiecie”. Wzburzony faktem, że tak dobrze gra rolę, kompletnie nie rozumiejąc intencji, jakie zawarł w sztuce, Novacek formułuje swoje credo: „Ta sztuka to ostrzeżenie: »Uważaj, czego pragniesz!«”. Nie zdaje sobie wówczas sprawy z tego, jak proroczymi w odniesieniu do jego osoby okażą się te słowa ani jak kluczowym i brzemionym w skutki okaże się zdanie, którym Wanda powraca do przerwanej próby: „Nigdy nie będziesz bezpieczny w rękach kobiety, żadnej kobiety”. Podczas inscenizacji sceny poddaństwa, gdy Wanda ma uczynić Kushemskiego swoim niewolnikiem i pozbawić tożsamości, zapowiada, że będzie go nazywać Tomaszem (choć w scenariuszu, jak w powieści, jest Grzegorz), że będzie nosił liberię lokaja, po czym zadaje mu ból, najpierw policzkując go, potem wymierzając razy niewidoczną różgą, wreszcie przykładając nóż do gardła. Tylko nóż, falliczny przedmiot w rękach kobiety, jest realnym rekwizytem i budzącym trwogę fetyszem.

Kulminację sceny, w której Kushemski z niewolnika kobiety staje się jej unizonym sługą stanowi moment, gdy Wanda nakazuje mu, by założył kamizelkę lokaja, po czym stwierdza, że wytwornie wygląda w tej „liberii”. Dopełnia ten strój oznaczający bezwzględne poddanie się jej woli, zakładając na jego szyję, w charakterze „wisienki na torcie”, swoją skórzaną obroźę (il. 9). Następuje symboliczne odwrócenie ról. Kolejnym krokiem będzie



Il. 9. Mężczyzna – niewolnikiem kobiety. Skórzana obroża na szyi Novaczka-Kushemskiego

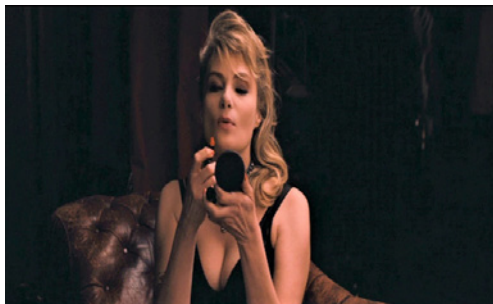
wyzwolenie ukrytych pragnień, skrywanej tożsamości płciowej. Leżąc na szezlongu Wanda-domina (ubrana w czarny skórzany gorset, pończochy i szpilki) nakazuje mu, by przyniósł jej buty. Novaczek/Kushemski sięga do przepastnej torby Wandy (skarbnicy rekwizytów-fetyszy) i wyjmuje z niej czarne, sięgające za kolana kozaki na szpilce. Zapytany, czy chciałby je założyć, ochoczo potwierdza i przykłada do swoich stóp, zdradzając tym gestem podświadome pragnienia. Potem podporządkowuje się nakazowi pani, zdejmując z jej stóp szpilki i w ich miejsce nakłada kozaki, z celebracją zasuwając długi zamek. To, z jakim namaszczeniem to czyni, wskazuje na fetyszystyczną namiętność. Tak jak futra w powieści Sacher-Masocha nadały kobiecie splendoru bogini, tak dotyk damskich kozaków przybliży go ku kobiecości. Próba sceny, w której Kushemski listownie zrywa z Wandą Dunajew, prowadzi do definitywnej zamiany ról. Instruuując aktorkę, jak jej bohaterka ma zareagować na zerwanie, Novaczek tak angażuje się w rolę, że nie ulega wątpliwości, iż to on, który ją stworzył, powinien zagrać Wandę. Wówczas Wanda zdejmując zeń kamizelkę lokaja, otula go szalem-etolą z futra, potem maluje czerwoną szminką jego usta i w końcu wciska na jego stopy swoje czarne szpilki. Nałożenie szminki jest nawiązaniem do jednej

z wcześniejszych scen (poprzedzających sceny z kamizelką jako fetyszem) imitujących malarski temat „toalety Wenus”. Wanda, siedząc na szezlongu w stroju dominy, wyjmując z torebki szminek oraz puderniczkę i przegladając się w małym lusterku, maluje usta (il. 10). Ich odbicie widoczne jest w zbliżeniu tafla lusterka. W powieści Sacher-Masocha przywołane zostały dwa obrazy: jeden przedstawiający boginię Wenus (*Toaleta Wenus* Tycjana z 1555 roku) oraz drugi – jej ziemskie wcielenie (który powinien nosić tytuł *Wenus w futrze*). W pierwszym atrybutem Wenus jest zwierciadło trzymane przez Amora. Motyw małego lusterka w dłoni kobiety w filmie Polańskiego nasuwa raczej skojarzenie z kompozycją Giovanniego Belliniego *Kobieta z lustrem* z 1515 roku (znaną również jako *Toaleta młodej kobiety* oraz *Toaleta Wenus*). Manifestacja zmysłowej kobiecości Wandy stanowi rodzaj rewersu tamtego przedstawienia bogini, interpretowanego jako *Wenus wstydliva*. Tylko w tym jednym przypadku postać konfrontowana jest ze zwierciadłem (z sobą samą), w innych to ona, Wanda, staje się zwierciadłem ujawniającym skrywane pragnienia mężczyzny – tożsamość kobiecą. W końcu Novacek jako Wanda przechadza się po scenie uszminnowany, otulony szalem, na wysokich obcasach i mówi o drzeniu, o jakie przyprawia go myśl o pięknym Greku. Kobiece przebranie okaże się taką samą pułapką, jak w przypadku bohatera *Lokatora* (1976), Trelkovsky’ego, którego skłania ono do powtórzenia skoku z okna byłej lokatorki Simone Choule. Kulminacja pożądanej miłości-tortury zaskoczy rzecznika tej erotycznej fantazji. Poddając się woli dominy, daje się zaciągnąć, niczym pies prowadzony za obrożę, pod kaktus o fallicznym kształcie, do którego zostanie przywiązany powrozami z pończoch. Ubezważniony i jako dramaturg, który – jak oskarża go Wanda Jaurdin – chciał „stworzyć żeńskiego Frankensteina”, i jako figura kobieca (il. 11).

FINALNA INTERWENCJA KOBIETY – ZEMSTA SPOD ZNAKU BACHANTEK

Wanda na chwilę odchodzi, wówczas grzmoty i światło błyskawic szalejącej burzy wdzierają się do wnętrza teatru, a gdy powraca niczym pogańska bogini, naga, z narzuconą na ciało etolą z czarnego futra, wznosząc okrzyk: „Bachantki... tańczcie na cześć Dionizosa”, rozpoczyna swój rytualny, frenetyczny taniec, po wykonaniu którego w półmroku oddała się naga, ciągnąc za sobą futro. Na tle widocznego w głębi kadru spletanego

Il. 10. Malarski temat „toalety Wenus”



Il. 11. Akt totalnej opresji.
Dramaturg ubezwłasnowolniony



Thomasa Novaczka w damskim przebraniu pojawia się napis: „Bóg ukarał go i oddał w ręce kobiety”. Inscenizacja spektakularnego końca autora sztuki forsującego własną wizję kobiety jest nawiązaniem do *Bachantek* Eurypidesa. Thomas, podobnie jak tebański władca Penteusz omamiony boską mocą i przebrany za kobietę, zostaje ukarany za rozgniewanie boga. W *Bachantkach* bóstwo było obecne w dwojaki sposób – bezpośrednio (jako wcielone w bachanta) i pośrednio-mistycznie (w umysłach pozostałych bohaterów). W *Wenus w futrze* zachodzi poniekąd analogiczna sytuacja: Wanda Jaurdin staje się bóstwem zemsty, ale wcześniej pełniła też rolę podszeptu dla umysłu Novaczka, wyzwalając jego nieświadome pragnienia. *Bachantki* Eurypidesa przedstawiały konflikt pomiędzy dwiema siłami determinującymi ludzką egzystencję: racjonalnym oglądem świata i postawą religijną, z tym, że kult dionizyjski ze swoją orgiastyczną eksplozją był zaprzeczeniem spokojnej wiary. Tragedia jest też interpretowana jako obraz wewnętrznej walki, w której wyparte treści zostają ostatecznie ujawnione. Przebranie się Penteusza za bachantkę symbolizować ma obecną w nim, ale nieświadomą,

chęć poddania się bachicznemu szałowi²⁴. W filmie zemsta bogini nawiązuje do zemsty Dionizosa na Novaczku-Penteuszu za uzurpowanie sobie prawa do wypowiedania się w imieniu kobiety i przejmowania jej tożsamości (il. 12).

Finalna interwencja kobiety to wprowadzenie w czyn ostrzeżenia zawartego w jego sztuce: „Uważaj, czego pragniesz!”. To, w jaki sposób Wanda Jaurdin pojawia się, a potem znika, pozwala w niej widzieć nie tylko kobietę, w której ręce oddał go Bóg, pogańską boginię zemsty, lecz i o wiele bardziej enigmatyczną postać o cechach diabolicznych. Wszak jej pojawienie się i zniknięcie jest sygnowane obrazami samoistnie otwierających się oraz – w finale – zamykających się wahadłowych drzwi. W motywie trojga wahadłowych drzwi zaszyfrowane zostało odniesienie do lektury palimpsestowej: nadbudowanej nad tekstem sztuki Davida Ivesa interpretacji dokonanej w filmie Romana Polańskiego oraz dokonanej przez Ivesa w sztuce interpretacji powieści Sacher-Masocha, tudzież wpisanej zarówno w film, jak i w sztukę polemiki wokół interpretacji tekstu źródłowego (dwugłos Novaczek–Wanda). Z kolei śladem wielowarstwowego tekstu powieści szkatułkowej austriackiego pisarza – odsłaniającej, jak w palimpseście, kolejne warstwy – zarówno nad sztuką, jak i nad filmem nadbudowywane są znaczenia oparte na wcześniejszych tekstach kultury należących do tradycji: mitologicznej (jak mit bogini Wenus, sztuka z okresu hellenistycznego *Bachantki*, pośrednio mit Pigmaliona i Galatei), biblijnej (opowieść z *Księgi Judyty*), romantycznej (mit faustowskiego paktu inspirowany w szczególności poematem dramatycznym *Faust* Johanna Wolfganga von Goethego).

ISTOTA LEKTURY PALIMPSESTOWEJ – DWUTOROWOŚĆ LEKTURY „ZAPOMNIANEGO PROTOPLASTY”

Adaptując sztukę Davida Ivesa, Polański pozostał zasadniczo wierny tekstowi, zmienił, dodał lub zmodyfikował zaledwie kilka szczegółów. To przede wszystkim: dodana klamra narracyjna filmu; sugerowany i sugestywny niejasny status postaci Wandy nacechowanej coraz to bardziej uzewnętrzniającym się demonizmem i wyzwalającej skrywaną stronę natury Novaczka; finalna reinterpretacja masochistycznej relacji pomiędzy płciami z Wandą Jaurdin, która wchodzi w rolę dominy ubezwłasnowolniającej mężczyznę

²⁴ H.L. Smith, *Masterpieces of Classic Greek Drama*, Westport, CT–London 2006, s. 145.



Il. 12. Frenetyczny taniec bogini-Szatana

(Novaczka) wcielającego się w kobietę (Wandę von Dunajew); zwieńczająca film konfiguracją malarskich obrazów z motywem Wenus, stanowiąca rodzaj puenty wskazującej na nieustanne przetwarzanie w kulturze mitologii zwodniczej bogini miłości.

Potencjał zawarty w sztuce Ivesa to gra z figurami męskości i kobiecości, determinowanymi momentem w rozwoju kultury. Został on rozwinięty w filmie w duchu konfrontacji dwu „lektur” powieści Sacher-Masocha: staroświeckiej, zgodnej z duchem pierwowzoru literackiego i znamionującej sztukę autorstwa Novaczka, tudzież jego postawę jako reżysera; oraz współczesnej, dokonywanej przez Wandę-aktorkę z perspektywy kontestacji erotycznej fantazji interpretowanej jako dewiacja. Obie lektury pozwalają dostrzec, że prefiguracja modernistycznych przedstawień kobiecości w powieści Sacher-Masocha otwiera perspektywę na współczesne konstrukcje płci kulturowej (kobiecość Novaczka generowaną przez strój). Film Polańskiego i sztuka Ivesa konfrontują ze sobą te dwie lektury fantazmatu opisanego w powieści Sacher-Masocha. Jedna (wprowadzana za sprawą aktorki) jest przejawem redukcjonizmu – sprowadzenia historii Seweryna Tollmana i Wandy Dunajew do ilustracji przypadku dewiacji seksualnej – i ma swoje źródło w późniejszej tradycji opisu psychopatologii życia seksualnego, tudzież w popkulturze. Na ten trop naprowadza strój Wandy w stylu sado-maso, prowokacyjnie ukierunkowujący lekturę powieści (hipotekstu) na lubowanie się w sadomasochizmie. To w seksuologii pojawia się termin psychopatii sadystyczno-masochistycznej oznaczającej czerpanie przyjemności z zadawania cierpienia sobie lub/i innym, które jest

objawem niedojrzałości emocjonalnej (infantylnizmu)²⁵. Druga interpretacja (której rzecznikiem pozostaje autor-reżyser) jest zakorzeniona w idealizmie wpisanym w powieść Masocha. U Masocha podporządkowanie się kobiecie i znoszone udręki wiązały się z dążeniem ku Ideałowi. Jego bohater szukał oprawcy, którego chciał ukształtować, kobiety-tyrana, ziemskiego wcielenia Ideału – bogini Wenus. Narodziny tego fantazmatu wiązały się z przeżyciem o charakterze mistycznym, jak kontemplacja nagiego kobiecego ciała/Wenus w warunkach mistycznych. U źródeł tego, co później nazwano masochizmem, tkwi więc „fantazja”. I tak też w duchu przeżycia mistycznego został w filmie Polańskiego zobrazowany akt totalnej opresji Thomasa Novaczka. W przewrotny sposób ilustruje „poddaństwo” jako nośnik ekstazy orgastycznej, zgodnie z zasadą, że „większą rozkosz uzyskuje człowiek w kontaktach z kosmicznym uniwersum nawiązywanych w czasie ekstazy orgastycznej wtedy, gdy nawiązuje on te kontakty w pozycji podporządkowania i uzależnienia, niż w pozycji dominacji i władzy”²⁶.

W perspektywie idealizmu Masocha współczesny koncept sadomasochizmu nie jest uprawomocniony. Masoch to „słowiańska dusza zanurzona w niemieckim romantyzmie – nie sięga już po romantyczne marzenie, lecz po fantazmat i wszelkie fantazmatyczne moce literatury. Na płaszczyźnie literackiej Masoch okazuje się mistrzem fantazmatu i zawieszenia, już przez samo to jest wielkim pisarzem, który dzięki folklorowi osiąga moc mitu, tak jak Sade potrafi osiągnąć moc argumentacyjną dzięki swoim opisom”²⁷. To psychologia „stworzyła” czy też „odkryła” masochizm, sadyzm i sadomasochizm w swoim semiologicznym i symptomatologicznym akcie nadania nazwy²⁸. W *Prezentacji Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo* autorstwa

²⁵ A. Kępiński, *Psychopatie*, Warszawa 1988, s.129, 134.

²⁶ K. Imieliński, *Kobieta i seks*, Warszawa 1989, s. 223.

²⁷ G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 174, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/issue/view/179/102> (dostęp 8.10.2023).

²⁸ T. Swoboda, *Prezentacja „Prezentacji”*, s. 177, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2300-5823-year-2016-issue-7-article-2392/c/2392-1855.pdf> (dostęp 8.10.2023).

Gilles'a Deleuze'a²⁹, zamieszczonej jako wstęp do *Wenus w futrze* opublikowanej w 1967 roku w wydawnictwie Minit, filozof francuski wyraża przekonanie, że sadomasochizm jest jedną z „błędnych nazw, semiologicznym potworkiem”³⁰. Deleuze postawił w niej jedenaście tez wskazujących na różnicę między sadyzmem a masochizmem, korespondujących z odmiennością strategii literackich Sade'a i Masocha. Ostatnią z nich i zarazem podsumowującą jego wywód jest „różnica między sadystyczną apatią a masochistycznym chłodem”³¹. Studium Deleuze'a poświęcone powieści *Wenus w futrze* było nawiązaniem do interpretacji Richarda von Krafft-Ebinga, pierwszego teoretyka perwersji opisanej w *Psychopathia sexualis*, które określa się jako powrót do pierwotnych intuicji dokonany ponad tradycją freudowską, w którą i w której koncept sadomasochizmu, rozumianego jako ścisły związek sadyzmu i masochizmu, zostało wymierzone. Tekst Deleuze'a to korekta tradycji psychoanalitycznej – freudowskiej (traktującej masochizm jako zjawisko wtórne – prostą odwrotność sadyzmu) i lacanowskiej (gdzie sadyzm to tylko denegacja masochizmu). Deleuze, w opozycji do Freuda, dowodzi, że mechanizmy obu perwersji – sadyzmu i masochizmu – są zupełnie inne. Już samo sprowadzenie powieści Sacher-Masocha li tylko do wykładni perwersji jest nadużyciem. Masoch miał zresztą żal do Krafft-Ebinga w związku z nadaniem jednej z perwersji nazwy wywiedzionej od jego nazwiska, jako że istota jego twórczości polegała raczej na „szczególnym sposobie »deseksualizacji« miłości i seksualizacji historii ludzkości”³². Deleuze podkreśla jednak to, że Krafft-Ebing „złożył hołd Masochowi” i równocześnie wskazał na literaturę jako potencjalne źródło klinicznego

²⁹ Zob. G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, b.m.w 2014, <https://www.aleatory.ir/wp-content/uploads/2020/07/Pr%C3%A9sentation-de-Sacher-Masoch-Le-froid-et-le-cruel-Deleuze-Gilles.pdf> (dostęp 8.10.2023). Wydanie angielskie: G. Deleuze, *Coldness and Cruelty*, w: *Masochism: "Coldness and Cruelty" by Gilles Deleuze, "Venus in Furs" by Leopold von Sacher-Masoch*, transl. by J. McNeil, New York 1991, s. 7–138; tekst dostępny online: <http://pdf-objects.com/files/gilles-deleuze-masochism-coldness-and-cruelty-venus-in-furs.pdf> (dostęp 8.10.2023).

³⁰ G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha...*, op. cit., s. 174.

³¹ Ibidem, s. 175.

³² T. Swoboda, op. cit., s. 180.

dyskursu³³. Krafft-Ebing zwrócił też uwagę na „kluczowe dla masochizmu znaczenie psychicznej uległości, a nie fizycznej kary”³⁴. Deleuze natomiast dokonał rehabilitacji dzieła Sacher-Masocha i oddzielenia masochizmu od sadyzmu. Równocześnie wyłączył Sade’a i Masocha z grona pornografów i określił ich mianem „pornologów”³⁵. Zwrócił też uwagę na nierozzerwalnie łączący się z masochizmem fetyszyzm oraz marzycielski, wyobraźniowy charakter tej perwersji. Ukazał malarski charakter masochistycznych scen, aby dowieść ich głęboko wyobraźniowej natury³⁶.

Pewna dwutorowość dyskursu w odniesieniu do kwestii masochizmu była już obecna we wcześniejszej twórczości Polańskiego. Przedstawiał on bohaterów w sytuacjach opresji, psychicznej i fizycznej uległości, wykazujących postawy masochistyczne, a także jako trybiki w mechanizmie władzy i podporządkowania (np. *Nóż w wodzie*, 1961; *Matnia*, 1966; *Tragedia Makbeta*, 1971; *Tessa*, 1979). Jednym z kluczowych tematów jego filmów była dychotomia męskości i kobiecości, kobieta pełniła w nich zwykle rolę demonicznej przewodniczki reprezentującej świat mroku (*Frantic*, 1988; *Dziwiątę wrota*, 1999) czy wprowadzającej w czyn ideę zemsty wobec winowajcy bądź dawnego oprawcy (*Gorzkie gody*, 1992; *Śmierć i dziewczyna*, 1994). W *Wenus w futrze* można dostrzec odniesienia do własnej twórczości, ale film ma przede wszystkim proveniencję stricte literacką (teksty dramatu i powieści) i to ona rzutuje na wpisaną weń lekturę palimpsestową. Finalna interwencja kobiety (silnej mocą bóstwa czy Szatana) służy demystyfikacji męskich fantazmatów i obróceniu wniwecz uniwersum reżysera, który staje się obiektem zniewolenia. To kulminacja zderzenia dwu postaw: idealizmu (mężczyzny) i realizmu (kobiety).

Sztuka Davida Ivesa i film Romana Polańskiego to powroty do „zapomnianego protoplasty”, uświadamiające, jak inspirujący może być on także w czasach współczesnych. Oba dzieła są głęboko zakorzenione w tradycji dyskursu inspirowanego powieścią Sacher-Masocha. Wpisana w film Polańskiego dwutorowość lektury stawia ponownie przed dylematem

³³ Ibidem, s. 177.

³⁴ W. Marzec, *Zapomniani protoplaści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 220–233.

³⁵ T. Swoboda, op. cit., s. 180.

³⁶ Ibidem, s. 181.

wyboru pomiędzy fantazmatem sadomasochizmu generującego „grę o władzę” i wyobrażnię pornograficzną (jako pochodną kultury popularnej) a fantazmatem masochizmu wkraczającym w sferę doznań nadzmysłowych (o idealistycznej proveniencji). Polański jest artystą, któremu bliższe jest myślenie mityczne (spod znaku Cassirera) zacierające dychotomię pomiędzy realnym a idealnym.

POD ZNAKIEM WENUS

Tło dla napisów końcowych zamykających film Romana Polańskiego tworzy seria kilkunastu dzieł sztuki malarskiej przedstawiających Wenus, boginię miłości, piękna i pożądania, poczynając od *Wenus z lustrem* (ok. 1555) Tycjana, *Toalety Wenus* (1608) i *Wenus przed lustrem* (ok. 1615) Petera Rubensa, *Wenus z lustrem* (1648–1650) Diega Velazqueza, aż po spiralny posąg *Wenus z Milo*, marmurową rzeźbę z okresu hellenistycznego (z ok. 130–100 roku p.n.e.), eksponowaną w Luwrze. Stanowią one kontekst dla historii o poszukiwaniu ideału, opowieści o artyście i kobiecie jako jego muzie, o kobiecie, która na zawsze pozostanie dla mężczyzny zagadką. Może głównym przesłaniem filmu Polańskiego jest to, że każdy artysta nosi w sobie swoją Wenus.

Bibliografia

- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanisławska, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Cassirer Ernst, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przeł. P. Parszutowicz, A. Karalus, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2020.
- Eurypides, *Tragedie*, t. 4, przeł. J. Łanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.
- Deleuze Gilles, *Coldness and Cruelty*, w: *Masochism: “Coldness and Cruelty” by Gilles Deleuze, “Venus in Furs” by Leopold von Sacher-Masoch*, transl. J. McNeil, Zone Books, New York 1991. Tekst dostępny online: <http://pdf-objects.com/files/gilles-deleuze-masochism-coldness-and-cruelty-venus-in-furs.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992.
- Imieliński Kazimierz, *Kobieta i seks*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.

- Kępiński Antoni, *Psychopatie*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1988.
- Marzec Wiktor, *Zapomniani protoplaści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996.
- Rougemont Denis de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, , Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Sławiński Janusz (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Smith Helaine L., *Masterpieces of Classic Greek Drama*, Greenwood Press, Westport, CT–London 2006.
- Stam Robert, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, w: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, Rutgers, New Brunswick 2000.
- Starczewska Krystyna, *Mit przeciwko mitowi (Denis de Rougemont, „Miłość a świat kultury zachodniej”)*, „Etyka” 1969, t. 5. Tekst dostępny również online: <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/913> (dostęp 8.10.2023).

Źródła internetowe

- Deleuze Gilles, *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/issue/view/179/102> (8.10.2023).
- Deleuze Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Les Éditions de Minuit, b.m.w. 2014, <https://www.aleatory.ir/wp-content/uploads/2020/07/Pr%C3%A9sentation-de-Sacher-Masoch-Le-froid-et-le-cruel-Deleuze-Gilles.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrere*, 27.11.2013, https://bdper.plandetudes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrere.pdf (dostęp 8.10.2023).
- Ives David, *Venus in Fur*, Docer.pl, <https://docer.pl/doc/8058c5v> (dostęp 8.10.2023). Tekst dostępny również na portalu Scribd.com: <https://www.scribd.com/document/631913763/Venus-In-Fur> (dostęp 8.10.2023).
- Swoboda Tomasz, *Prezentacja „Prezentacji”*, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2300-5823-year-2016-issue-7-article-2392/c/2392-1855.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Wikipedia, hasło ‘*Venus in Furs* (song)’ , [https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_(song)) (dostęp 8.10.2023).

Źródła ilustracji

- Il. 1a. Leo i Fannie (Leopold von Sacher-Masoch i Fanny Pistor Bogdanow), Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Wenus_w_futrze (dostęp 8.10.2023).
- Il. 1b. Dwaj autorzy (Polański i Novaczek) z kobietą-muzą (Wandą – Emmanuelle Seigner) na planie filmu *Wenus w futrze*, Kultura.onet.pl, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/wenus-w-futrze-polanski-obnazony-recenzja/5ltrdtw> (dostęp 8.10.2023).
- Il. 5. Jean-Baptiste Regnault, *Pigmalion*, 1786, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kompleks_Pigmaliona (dostęp 8.10.2023).
- Il. 2–4b, 6–12. Kadry z filmu *Wenus w futrze* Romana Polańskiego

Goddess's or Satan's Intervention? A Palimpsest Reading of Roman Polanski's *Venus in Fur* (2013)

The text concerns Roman Polanski's film *Venus in Fur* (2013), a multi-layer psychodrama written for two characters, taking place on several levels of human relations: actress vs. director, literary character vs. performing artist, man vs. woman. *Venus in Fur* has been defined as a kind of palimpsest, i.e. a film story based on the fictional skeleton of other works. Referring to the concept developed by Gérard Genette, who categorized the ways in which different texts interact with each other, the article investigates the film's hypertextuality, i.e. the "grafting" of *Venus in Fur* (as a hypertext) upon earlier works (hypotexts). When discussing *Venus in Fur* as a text of culture constituting a hypertext superimposed on other literary pieces, such as David Ives' dramas, Leopold von Sacher-Masoch's novels, mythological and biblical stories, it was necessary to identify their mutual relations by deciphering all the interconnections, reworkings, reinterpretations, and revisions. Due to the relationships existing between the various cultural texts in the film, the analysis was treated as a palimpsest reading. Attention was also paid to the director-actress relationship and the role of the female character in connection with the reinterpretation of the myth of the goddess Venus.

Keywords: *Venus in Furs*; Roman Polanski; David Ives; Leopold von Sacher-Masoch; palimpsest; hypertextuality; reading a palimpsest storybook; the myth of the goddess Venus; the theme of love-torture; masochism; fetishism

THE DIRECTOR-COMPOSER DUO: POLANSKI & KOMEDA'S DECONSTRUCTION OF FILM MUSIC CONVENTIONS IN HORROR CINEMA. *FEARLESS VAMPIRE KILLERS* (1967) AND *ROSEMARY'S BABY* (1968)*

PIOTR POMOSTOWSKI

independent scholar
pomostowski@wp.pl

Shot in the Italian Dolomites, the British-American film by the Polish director opens a new chapter in his life and work. *Fearless Vampire Killers* (1967) is a breakthrough picture not only visually (color), but also musically (an almost complete departure from jazz, which until then had been the most important trademark of Polanski's film soundtracks). Instead, the impact on both layers is conditioned (financial considerations aside) by genre convention, which Polanski had already used to good effect in *Repulsion* (1965) and later in *Rosemary's Baby* (1968). And although the director claims that he made his two American films for very different reasons than *Cul-de-Sac* (1966)—it was not about testing the limits of cinema this time but pure fun—it is worth repeating after Stuart Wilson that “Roman's a deep, deep pool who likes to make like he's a shallow pool.”¹

* The text is a translation of an excerpt from the chapter „*Nieustraszeni zabójcy wampirów i Dziecko Rosemary, czyli filmowe wyzwanie dla jazzmana, który przestaje nim być*” [*The Fearless Vampire Killers and Rosemary's Baby, or a film challenge for a soon-to-be ex-jazzman*] in the book *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego* [The director on the soundtrack: functions of music in Roman Polański's films] published by Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.

¹ Quoted in G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002, p. 7.

Horror is one of those film genres that needs music like a fish needs water, no matter if the evil lurks in the form of a vampire (*Fearless Vampire Killers*) or the devil (*Rosemary's Baby*). After all, it is the score that best reflects the dualism of the genre and intensifies the sense of danger evoked by the script. But the category of genre seems insufficient to understand the musical rules that govern horror films. Indeed, Polanski's two films fit into the framework of one of the narrative paradigms observed in horror filmmaking, which, in line with the principle of genre evolution, is accomplished by combining novel solutions with the existing pattern of the genre, and which was dubbed the "invasion narrative" by Andrew Tudor.² According to Timothy Scheurer:

[...] this paradigm seemingly grows out of the external vs. internal typology and centers on not only the threats from outer space but those which assume a more internal "invasion" as in the case of *Dracula* or *The Exorcist* (1974). They can be closed, in which the monster is destroyed and stability is restored, or they can be open, where the horror continues.³

Both *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby* are examples of open-ended invasion narratives, even though the first film is a horror parody. Open endings are, in a way, one of the markers of Polanski's cinematic style, and this open-endedness is manifested in the film's circular structure, which is also conditioned musically. Nevertheless, the things that happen throughout are also extremely important and related, as I mentioned above, not only to the convention of the film genre itself but also its type. In this article I will be interested in the role played by Krzysztof Komeda's music in relation to these problems. To further quote Timothy Scheurer:

The primary reason for mentioning the categories or sub-genres is that they are in some instances reflective of the transformational genre; consequently, we should also expect corresponding shifts in approaches to scoring within the sub-genres, at least in some small details. This, in turn, prompts us to wonder if, as in other genres, there is a corpus of relatively stable musical gestures and topics that function affectively within the conventions of the

² A. Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford 1989, p. 90.

³ T. Scheurer, *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*, McFarland & Company, Jefferson, NC–London 2008, p. 178.

genre and of scoring itself or if generic diversity leads to a corresponding diffusion of motivic ideas. I believe that if we look across the various typologies, we see common threads in the generic conventions, which in turn, force composers into relying upon a conventional body of topics and gestures. For instance, there will always be a monster and the composer will always have to find appropriate musical analogues to underscore its actions. Second, at the heart of the genre’s mythology is the tension between the threat to and the quest for (or perhaps need for is the better expression here) normalcy in everyday life and stability within our social institutions. Whether the stability is threatened and revalidated by filmmaker and composer or threatened and left in a dysfunctional state is a “transformational” issue to be worked out between director and composer.⁴

In *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary’s Baby* Komedá consistently followed the general principle he had adopted for creating film music:

I distinguish two basic ways of using film music:

- (1) on the basis of a leitmotif, which, when skillfully applied, can “serve” the entire film, such as the trumpet motif in *La Strada*, which performs a number of functions there. Such a melody is most often remembered after leaving the cinema;
- (2) on the principle of giving rich and varied musical material, which will be woven into the whole, sometimes in a very subtle and sophisticated way. Unfortunately, such music is most often not noticed or remembered by the viewer, while the professional will also not always notice all its nuances.⁵

Let us note, however, that the above-quoted statement is from 1961, when Komedá was taking his first steps as a film composer, hence the highly simplified manner of discussing the problem. The “Komedá method” had evolved by the time of the making of *Fearless Vampire Killers*—not without Polanski’s influence—and this part of the article will focus in a large part on the question of how and to what extent this evolution (due to the necessity of composing music for genre films) translated into the evolution of the film genre itself, i.e. the “invasion” variety of horror motion pictures.

⁴ Ibidem, p. 179.

⁵ K. Komedá, “Rola muzyki w dziele filmowym” [responses to a questionnaire], *Kwartalnik filmowy*, Vol. 11(2), 1961, p. 38.

Both *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby* are filled with melodious musical motifs recurring in various arrangements, but they also have, to paraphrase Krzysztof Komeda, “rich and varied musical material” which—and this seems to be a kind of novelty—is not merely woven into the fabric of the whole film “in a very subtle and sophisticated way” but deeply evocative in character. This is precisely due to the fact that both films are set within the horror film convention, which presupposes this kind of musical evocativeness in relation to the viewer. Music in a horror film must, first and foremost, frighten, which means that it sometimes can even dominate over the image. “We can close our eyes, but not our ears,” as Pierre Schaeffer wrote.⁶

Similarly as in *Cul-de-Sac* and somewhat differently than in *Knife in the Water* (1962), the recurring themes in the two Polanski films under discussion are assigned to specific characters and appear in different arrangements as the plot develops. In *Fearless Vampire Killers* these are the contrasting motifs of Count von Krolock (the monster) and Sarah (the victim), in accordance with the principles of horror film dualism. The ontological status of both of the characters is constituted by their visibility and corporeality (although vampires do not have a mirror reflection), hence the music docks rather than creates them. *Rosemary's Baby* is a different story. Although the last joint project between Polanski and Komeda basically features only one main motif, the composer faced the challenge of writing music that did not have a visual counterpart in the form of a character materialized in the motion picture. Consequently, it had to rely solely on the musical structure. We see neither the devil nor the child in the film, yet feel their presence through the unusual arrangement and accumulation of music. As Wojciech Kilar said decades later about his score for *The Ninth Gate* (1999): “[...] the music is very visible [emphasis added]. It is the ‘Satan’ that we can’t see and don’t see until the end.”⁷ The music for *Rosemary's Baby* was pioneering in this regard.

The proportions between leitmotifs and varied musical material are somewhat different in *Fearless Vampire Killers* than in *Rosemary's Baby*. This is due to the fact that in the case of the latter, to use Mariola Jankun’s

⁶ See P. Schaeffer, “Element pozawizualny w filmie,” *Kwartalnik Filmowy*, Vol. 11(2), 1961, p. 45.

⁷ K. Komeda, op. cit., p. 38.

words, “[...] the film reality is uniformly grounded in realism,”⁸ which, of course, is a departure from the convention on the part of the director. After all, in the film there are practically no characters, places, or onscreen situations typical of classic horror cinematography and underscored by “varied musical material.” Hence, unlike in *Fearless Vampire Killers*, where these conventional solutions are still used, in *Rosemary’s Baby* it is the leitmotif that comes to the fore. Arranged in a variety of ways, this tune reappears as many as seven times in the film—exactly the same number of times as Sarah’s theme in *Fearless Vampire Killers*, but because of the absence of other analogous melodies and the scant volume of “varied musical material,” Rosemary’s lullaby is, unlike Sarah’s theme, duly highlighted and plays the role of one of the film’s main, if invisible, characters.

The quantitative criterion is, of course, not the only one to be considered when discussing music in Polanski’s films, although, as I mentioned above, it is important in the context of the director’s oeuvre because of its neat balancing act between realism and creation. Incidentally, the more realism-less music principle seems to be a simplification in light of the analyzed problem as, to quote Jankun again, “The final genre qualification depends on how we understand Rosemary’s story after removing the label of thriller from it [...]”⁹ The paradigm of invasion narrative, into which *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary’s Baby* fit in my view, required a dose of discipline from the composer, and a double one for that matter, given that he was dealing with Polanski’s film. To put it simply, Komeda had to both conform to the convention and to bend it slightly. To what extent did Komeda, who, after all, had a jazz background (another complication) succeed at this breakneck task? I will try to answer the question this time using qualitative criteria and referring first to *Fearless Vampire Killers*. In the words of Emilia Batura:

This film, a pastiche of horror movies, had an eerie, slightly bizarre atmosphere, which required some unconventional treatment from Komeda. This time the composer used the sound of the harpsichord. He chose twenty

⁸ M. Jankun, “Historia Rosemary,” *Kino*, April 1985, p. 41.

⁹ *Ibidem*.

musicians (something he could finally afford), including the swinging septet Mike Samme's Singers, and recorded some wonderful music [...].¹⁰

This "quirky" atmosphere is created primarily by the aforementioned musical themes juxtaposed with poetic images shot by the hand of Douglas Slocombe. This is another situation where one musical theme performs dramaturgical functions while at the same time the music "grows" deeply into the picture, creating the mood of the scene. The two themes are, of course, at two opposite poles, both in terms of tonality (major vs. minor key) and instrumentation (including singing). And although the Count's theme appears in the film much less frequently than Sarah's, it is the vampire motif that we hear both in the film's opening and closing credits, an understandable measure in light of the horror genre convention. However, right at the very beginning, Polanski also smuggles in the information that the film we are about to see will be both a horror (music) and a comedy (image), which is a rather sophisticated idea, as it hooks us on semiotics, to use the concept of coexistence of music and image. Meaning is produced on the ground of perception through clues hidden in the sound and visual structures. As Paul Werner wrote:

When Polanski turns the MGM lion into a vampire immediately after the blood-red opening credits accompanied by a strange song re-composed by Krzysztof Komeda and performed a capella by a female choir, he assures us with a caption that the events, persons, situations and vampires depicted are fictional and any resemblance to living and dead persons or actual events is pure coincidence. We then see the wrinkled surface of the (animated) moon, which is darkened by a passing bat, after which the camera slowly pulls away and a snowy image of the Carpathian Mountains appears in the frame, which is traversed by the Professor and Alfred on a horse-drawn sleigh. Polanski brings the genre from the moon (back) to Earth and demystifies it.¹¹

To clarify, it should be added that the piece is performed by a mixed choir and not exactly a capella, as the rhythm section is also heard. The

¹⁰ E. Batura, *Komeda. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie Trzczańskim*, Rebis, Warszawa 2001, p. 157.

¹¹ P. Werner, *Polanski. Biografia*, transl. A. Krochmal and R. Kędziński, Rebis, Poznań 2014, p. 80.

conclusion, however, is that the information about the film’s genre affiliation is given already in the film’s opening credits by means of the “soundtrack.” In addition to that, the vampire motif can still be heard in the scene when the Count passes on a sleigh through the snowy Carpathian Mountains—we do not see his face yet, but the musical motif unambiguously suggests through a reference to the opening credits that here comes the “boss of all bosses.” The theme reoccurs when the Count’s arrival is announced during the professor and Alfred’s visit to the castle. The music also builds the atmosphere of the place in this scene. Thus, Polanski never uses a clichéd way of juxtaposing a motif with a character—each time the idea is to create an aura of mystery, yet we can be sure that the motif from the film’s opening credits is the music to be associated with Count von Krolock.

The issue of Sarah’s theme is slightly different. We hear it for the first time when the innkeeper Shagal, the heroine’s father, opens the door of the makeshift bathhouse where his daughter is bathing. The sight of the girl makes quite an impression on Roman Polanski’s Alfred, which is reflected in the music—a delicate melody composed for oboe and harp, and the complete opposite of the Count’s theme. One can, of course, interpret this motif not so much as Sarah’s theme but as a musical analogue of the feelings that the protagonist—who, by the way, does not have his own musical representation—begins to have for the girl. The professor does not have a theme either, despite the fact that both him and Alfred are leading characters. The two are only (!) vampire hunters—they do not strictly represent any value that is established by contextual juxtaposition with their opposite (good–evil, monster–victim, known–unknown). They are not innocent and pure like Sarah¹² because they are hunters, nor are they evil because, at least in theory, they save the world from vampires.

Another important moment when the heroine’s theme can be heard, in an arrangement unprecedented in Komeda’s film scores so far, is the famous scene of the making of a snowman repeatedly quoted in documentaries about Polanski.¹³ It is only at this point that the music is performed in a capella style, which is characterized by a choir singing polyphonic pieces without

¹² The fact that Sarah is almost constantly taking a bath is not insignificant in the film.

¹³ On the film’s soundtrack album, this version of Sarah’s theme is titled *Snowman*.

the accompaniment of musical instruments.¹⁴ The word choir is a bit of an overstatement here, as we hear only a few vocal lines, one of which (the female one) is a melody sung by several voices in unison, and the other (male) is a rhythmic, slightly swinging, bass backing.¹⁵ Somewhere in the middle of snowy Transylvania, we see Alfred building the titular snowman, followed by a poetic shot depicting Sarah gazing at the hero through a frosted window. This brief cutaway refers the viewer to a very similar scene from the director's graduation film, *When Angels Fall* (1959). Incidentally, in both of them we can admire Polanski's life partners of the time, although, as the director himself recalled, in *Fearless Vampire Killers* the feeling between him and Sharon Tate was just beginning to form, which may be why the characters in the film are so believable.

Sarah's theme returns on several other occasions later in the film, each time in a slightly different instrumental presentation. We hear it, for instance, in the scene at the inn when Shagall notices the disappearance of his daughter, for which Count von Krolock is responsible. At that time, however, the music resounds in a minor key, and is intoned by the low notes of the clarinet—the musical analogue of loss, sadness, and longing for a specific person (in the melody). When Alfred finds the girl in the Count's castle the motif recurs in its original version. At the title ball, the theme is woven into the melody of a polonaise, then returns for the final time in the film's closing scene. Here, the music blends with the Count's theme to create a kind of musical analogue of the battle between good and evil, which is ultimately won by evil, albeit in an originally comedic way. The Count does not appear in this scene: he is no longer needed—Sarah becomes a vampire instead, as the viewer is informed by the music, among other things (the Count's motif does not go silent until the closing credits). The composer and director thus decided to leave the world in a dysfunctional state.

While we can attribute the recurring musical motifs in *Fearless Vampire Killers* to specific characters (in this sense, Komeda and Polanski remain conventional, continuing a tradition of which Max Steiner was an ardent

¹⁴ This style developed from church music in the 16th century.

¹⁵ One might jokingly add that the song in this arrangement is somewhat reminiscent of Bobby McFerrin's hit song *Don't Worry Be Happy*, which was written many years later.

enthusiast), in the case of *Rosemary's Baby*, this problem requires more discussion. Although the issue of the devil, whom we cannot see but whose presence we feel through the music, seems to raise little objection at first glance, I consider it legitimate (if only because of the different arrangements of the lullaby) to ask with whom or what should this music really be associated. The answer may also be relevant as regards the deliberations on the film's genre.

Consider the opening sequence. William Fraker's camera glides—in one shot—over New York City's landscape (there is no castle and it is daytime) at a pace synchronized with that of Krzysztof Komeda's lullaby, hummed semi-professionally by Mia Farrow, who plays the lead. Thus, a subtle indication that what the viewer is about to watch is a horror film only appears at the beginning of the film in its musical layer in the form of the sombre minor key and the contrast of the instrumental and vocal line. A violin in a high register (imitating the sound of the wind blowing) stands in opposition to the low sung, half whispered, half murmured (to paraphrase Paul Werner) vocalization that forms the main melodic line of the piece.¹⁶ As Timothy Scheurer wrote in the context of the structure of leitmotifs in classical horrors:

[...] a common strategy is to wed an ambiguous tonal center to an equally ambiguous or disorienting thematic structure that deconstructs the anticipated logical structure the audience might expect from a conventional main title. The sense of disorientation, unease and/or fear then is established as the titles roll. However, should the composer choose to go the “tonal” route, relying upon a classically structured theme with a clearly defined tonal center and architectonically structured arrangement of motifs, we find a privileging of marked elements such as minor harmonies and melodies scored for lower strings or brass as well as more rhythmic complexity or combinations of all these elements.¹⁷

At first glance, Komeda seems to respect these rules, but the musical form itself—a lullaby, whose most essential elements are a simple (sung) melody and an odd meter—introduces the theme of the child (the pink

¹⁶ See P. Werner, op. cit., p. 85.

¹⁷ T. Scheurer, op. cit., p. 181.

lettering used in the opening credits has a similar function). Thus, we have the foreshadowing of an atmosphere of unspecified anxiety on the one hand and musical tropes associated with the theme of the child on the other.

The tune continues in the scene in which we are introduced to the main characters—a young married couple, Guy and Rosemary Woodhouse—before falling silent. The viewer then follows the idyllic doings of the snobbish couple dreaming—as hinted by the lullaby—of a child and a peaceful family life.

The piece reappears—in a happier major key, lighter instrumentation (this time the melody is played by piano, vibraphone, and violin), and a faster tempo—in the scene when the couple decide to renovate their newly rented flat. The generally positive atmosphere of the scene is soured by the return of the familiar melody, which sends the viewer back to the disturbing theme from the film's opening credits.

A soft variant of the motif (undulating piano music, violin expanding the motif with new figures, and glassy vibraphone sounds) can also be heard after Rosemary's disturbing "dream," when she receives a phone call from a doctor who informs her that she is pregnant. One might venture to say that—given the events that have unfolded up to this point—the second occurrence of the lullaby in light instrumentation has an ironic function. In this particular scene, the theme is a musical analogue, as it were, of the blissful state into which the title character is sent by the news of her pregnancy, which Rosemary demonstrates by joyfully rocking the receiver on her shoulder as if she were holding a baby in her arms. However, the viewer still remembers both her nightmare and the dark version of the lullaby from the film's opening credits.

Complications with the pregnancy ensue, and the protagonist's closest friends either behave ambiguously towards her or disappear in mysterious circumstances. Finally, after Rosemary's desperate argument with her husband, the baby in her womb begins to move and the pains subside. More renovation work follows—this time a room is being prepared for the baby. This is another scene in which we hear the lullaby, yet this time its (slower) tempo and (minor) tonality are more reminiscent of the version that accompanied the film's opening credits. The music becomes increasingly demonic.

Batura suggests that, because of the multiplicity of its versions, the plural should be used in the context of Komeda's lullaby for *Rosemary's Baby*: "Komeda wrote a number of lullabies, seven or eight, of which Polanski chose two. One, softer, in lighter instrumentation appears as the child motif. The other, a leitmotif, is also heard at the beginning and end of the film."¹⁸ The version that accompanies the scene I discuss above, however, is something in-between. For the instrumentation is still quite light, but the tonality and tempo allude to the beginning (and ending) of the film. A similar arrangement (although with a slower tempo and undulating piano passages) can be heard in *Rosemary's* dream scene, which can be interpreted as an attempt to banish the nightmare in which the protagonist was raped by the devil. The young woman dreams that she is holding her infant in her arms, while smiling friends are gathered around her. The music, interacting with the image, contributes to the dreamlike mood of the scene by making it unreal.

There is another lullaby scene in the film, a most bizarre one. The melody arrives after a long pause and accompanies a scene in which *Rosemary*, trying to save herself and her baby, is once again victimized by her loved ones. This time she is betrayed by the doctor who cared for her during the first weeks of pregnancy and with whom she sought refuge from cult members and her corrupt and manipulative husband. The lullaby's melodic line is now played by a Hammond organ, while a piano, bass and percussion create an intentional sense of dissonance, breaking up the harmony of the piece.

In this scene, the cacophony and rhythmic intensity paint an image of what is going on inside the protagonist's mind, with her perception of reality (as was the case in *Repulsion*) possibly being schizophrenic. The Hammond organ might, in turn, be illustrating (as in *Cul-de-Sac*) the deformation of the world disintegrating in a caricatured manner.

This is only an interpretation, yet a legitimate one, despite the first-person, subjectivized narrative, and one that speaks to the creative shattering of horror conventions by both the director and composer. As Jankun writes:

The uncanny rips apart the sense of events, and established notions of fantasy and realism tend to be inapplicable. Moreover, the viewer has no recourse

¹⁸ E. Batura, op. cit., p. 168.

to the association of the fantastic with suspense established by horror convention [...] Rosemary's consciousness, since she has succumbed to the threat, wanders into dual interpretations based on magical or delusional premises; but the cinematic reality is uniformly grounded in realism. [...] The departure from the conventions of the classic horror film and the aforementioned type of motivation dictate a reflection on the genological qualification of the work.¹⁹

This problem is also discussed by Iwona Kolasinska, who sees *Rosemary's Baby* as a breakthrough work:

[...] the figure of Satan, first used by Roman Polanski in *Rosemary's Baby*, turns out to be the manifestation and reflection of a profound crisis of human values mediated by horror cinema. Concealed underneath the shell of satanic film is in fact a "claustrophobic horror"—a woman's experience of alienation. The horror that becomes Rosemary's experience is in fact much more earthly than infernal in nature. Its source is the family, headed by a narcissistic husband, compared to whom even the face of Satan in the cradle will prove less repulsive to Rosemary.²⁰

The various versions of the lullaby, introduced as leitmotifs, thus serve not only to give the film a "devilish" feel, but also—through elaborate musical procedures—reflect (as they did in *Repulsion*) the protagonist's inner states. For both the positive emotions, associated with furnishing the flat or the joy of motherhood, and the anxious states, including those suggestive of mental illness, are illustrated by Komeda's music.

Interestingly, it is only in the final scene of the film—and the one which Kolasinska writes about—that the full significance of the musical motif that accompanied its opening credits (the same arrangement) is revealed. Rosemary looks at the child with acceptance and begins (in her mind, since we are dealing with inner diegetic music) to hum a lullaby, just like in the opening sequence of the film.

The entire piece is, however, tied together (as it can be heard even before Mia Farrow's vocalisation in the opening and after the closing credits) by the

¹⁹ M. Jankun, loc. cit.

²⁰ I. Kolańska, "Kiedy spojrzenie gorgony budzi upiory. Horror filmowy i jego widz," in: K. Loska (ed.), *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1991, p. 126.

so-called Tristan chord, also known as the Devil’s chord, whose function is to destroy harmony by introducing an intentional dissonance. As in *Fearless Vampire Killers*, the overall message of the invasion narrative is illustrated through the music—the sense of community is halted or, at best, reduced to a state of apparent stability.

Within the context of the climactic scene in *Rosemary’s Baby*, the so-called musical onomatopoeia, whose origins lie in Polanski and Komeda’s first collaborations—most notably *Two Men and a Wardrobe* (1958) and *Mammals* (1962)—is also worth mentioning. The title character walks up to the cradle to look at her baby. What she sees causes her so much horror that she holds her breath. In order to properly express the state in which Rosemary finds herself and her confrontation with the unknown, Komeda used complex musical solutions to create what we could call an inner scream sounding like an authentic human howl—hence the term “onomatopoeia.” This is also an example of the use of varied musical material, not given in a subtle way, of course. The composer also used a similar treatment in *Fearless Vampire Killers*, in the scene when Alfred sees one of the vampires for the first time. However, this is not so much music as a sound effect produced by musical instruments.

But this is not the end of musical connotations in Polanski’s short films in the context of the discussed titles. Let us therefore return for a moment to *Fearless Vampire Killers*. When Professor Abronsius and his student Alfred put on their skis and hurry as fast as they can to the Count’s castle to save Sarah, we hear a cheerful, lively melody played on a flute. Both the scenery and the “means of locomotion” bear a strong resemblance to *Mammals*. The music is also similar as it mimics—although not as much as in the director’s last Polish etude—the clumsy movements of the professor, who wants to stay on his skis at all costs. In a way, the tune also reflects the character of the professor, fitting the stereotype of a funny mad scientist. Another similarity between the two films in the context of this scene is the instrument that intones the melody, although in *Mammals* we only hear it at the moment of the protagonists’ apparent reconciliation, playing a melody composed in the joyful G major key.

An even more obvious reference to the director’s first film attempts can be seen in the scene when the pair of “fearless killers” is imprisoned by Count von Krolock on one of the balconies of his castle. The sounds

of music are already coming from one of the chambers as the vampire ball begins. In the audiosphere we hear a somewhat Baroque-like melody played by Count von Krolock's son on a harpsichord, while in the frame we can see an oil lamp not entirely justified by the onscreen situation. It is not clear what the lamp is doing on the balcony, and the fact that it is lit is absurd. This trick—as it turns out—was used by Polanski the director to free his characters (including Polanski the actor) from their oppression as well as to establish a kind of intertextual game with the faithful viewer of his films. Just like in *The Lamp* (1959), the characteristic prop leads to a fire, the consequence of which in *Fearless Vampire Killers* is a cannon explosion and, as a result, the liberation of the protagonists. What binds the two films together in terms of the soundscape is the harpsichord music that builds the atmosphere of antiquity.

In *Rosemary's Baby*, on the other hand, Polanski alludes through music—this time without the slightest influence from Komeda—to his film segment *La Rivière de diamants* (1964). It is in this film that we hear an adaptation of Ludwig van Beethoven's *Für Elise* for the first time in the work of the maker of *Cul-de-Sac*. It does not play as important a role as Komeda's compositions, but is, nevertheless, the backdrop against which the main character seduces and then takes advantage of a naive admirer in her flat. As Alicja Helman wrote: "There is a distinction between music that is a structural factor in a work and music that is a kind of addition to the finished film, an ornamental setting that embellishes the whole, originating from the practice of silent cinema."²¹

As in Polanski's onscreen Amsterdam, in his New York Beethoven's composition echoes through the interiors of the townhouses and accompanies the dialogue. However, in *Rosemary's Baby*, the piece is heard as many as seven times—exactly the same as the lullaby. And just as Komeda's music seems to be more of a musical analogue of the unknown, Beethoven's piece introduces the atmosphere of the tame. For we hear it in scenes that evoke a world that is extremely mundane in its essence, accompanying equally mundane dialogues—which is one of the ways how Polanski creates the realistic order of his film. However, the further we get into the plot and the

²¹ A. Helman, *Dźwięczący ekran*, WAiF, Warszawa 1968, p. 31.

more alien the world of the main character becomes, the quieter Beethoven's music sounds. In the scene when Rosemary is resting after her alleged miscarriage, the piece is almost inaudible. However, the main character's situation is, once again, explained in such a way as to bring her (and the viewer) back down to earth—the baby died and all the supposedly fantastic events that took place up to that point were just the pregnant woman's delusions. This is not, however, the final scene of the film.

Likewise, *Fearless Vampire Killers* features a piece of music not composed by Komeda but written many years before. As Grażyna Stachówna notes:

[...] Magda (Fina Lewis), a servant at Shagal's inn, hums the melody of Stanislaw Moniuszko's *The Spinner* while working. Naturally, this motif is not indicative of anything in particular. Transylvania is not Poland, in *Fearless Vampire Killers* Transylvania simply means some place in Eastern Europe. However, it may be assumed that Moniuszko's melody was intended by the director only for the potential Polish viewers, it becomes a sign of understanding and it serves to establish a special connection with them beyond the work they are watching. Polanski used the same trick for the second time in his film *Tess* (1979), in which one of the characters plays on a pipe the melody of the Polish folk song *Laura and Filon*.²²

The use of reworked music in films is, from the point of view of film direction, as difficult as it is auteurist. In a sense, the director then also becomes the film's composer, deciding what music to include and where, relying solely on their own musical sensitivity and erudition. In the context of Polanski's movies and the original music they feature, it is worth noting that the composer was also heavily influenced by the director, as suggested by Krzysztof Komeda himself and confirmed by the analysis conducted above.

The Golden Globe-nominated music for *Rosemary's Baby* is absolutely groundbreaking in the history of film music in general. This is what Paul Werner wrote about Komeda and his work:

The score he created for the film surpassed anything he had composed for Polanski and other directors to date. The title melody, a lullaby, with its bold pauses and Mia Farrow's half-whispered, half-mumbled vocalization,

²² G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, pp. 47–48.

feels as if it is about to shift into atonality at any moment, and completely independently of the film's plot, it gave listeners chills and goosebumps. Komedą apparently felt comfortable in Los Angeles, intended to settle there permanently, and wanted to be referred to as "Christopher Komedą" in the credits already. It turned out that this was his last work for Polanski and penultimate film score in general.²³

The unanswered question is how Polanski's films would have developed as regards their soundscape and perhaps even directing, had it not been for the untimely death of the man who remains the composer with whom Polanski made the most films in the course of his prolific career.

Bibliography

Books and articles in periodicals

- Batura, Emilia, *Komedą. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie Trzczańskim*, Rebis, Warszawa 2001.
- Helman, Alicja, *Dźwięczący ekran*, WAI F, Warszawa 1968.
- Jankun, Mariola, "Historia Rosemary," *Kino*, April 1985.
- Kubik, Mariusz, "Opinie o Romanie Polańskim," [interview with Wojciech Kilar], *Gazeta Uniwersytecka – Miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, June 2000 [special issue].
- Kolasińska, Iwona, "Kiedy spojrzenie gorgony budzi upiory. Horror filmowy i jego widz," in: Krzysztof Loska (ed.), *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1991.
- Komedą, Krzysztof, "Rola muzyki w dziele filmowym" [responses to a questionnaire], *Kwartalnik filmowy*, Vol. 11(2), 1961.
- Schaeffer, Pierre, "Element pozawizualny w filmie," *Kwartalnik Filmowy*, Vol. 11(2), 1961.
- Scheurer, Timothy, *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*, McFarland & Company, Jefferson, NC–London 2008.
- Stachówna, Grażyna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002.
- Stachówna, Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.
- Tudor, Andrew, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford 1989.
- Werner, Paul, *Polański. Biografia*, transl. A. Krochmal, R. Kędzierski, Rebis, Poznań 2014.

²³ P. Werner, op. cit., p. 85.

Abstract

This article looks at the relationship between music and image in the two final films that Roman Polanski made with Krzysztof Komeda. *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby* are cinematic examples of a very close collaboration between a director and a composer. The article deals with the function of music in relation to genre films. The most important question is the extent to which Krzysztof Komeda's compositions adhere to or depart from the horror film music convention. A key issue in this context, and one that applies to both of the analyzed films, is the technique of leitmotifs which Polanski and Komeda developed already in their first short films. In *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby*, the jointly developed director-composer method evolved greatly, and Polanski's collaboration with Komeda took on a very distinctive style, which the author of this article attempts to describe and define.

Keywords: film music; Roman Polanski; Krzysztof Komeda; horror; film genres

POWRÓT DO RUIN. O ATRAKCYJNOŚCI NIEMIECKIEGO POWOJNIA

JAKUB GORTAT

Uniwersytet Łódzki / University of Łódź
jakub.gortat@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0002-7433-6928

Jedną z najważniejszych dat w powojennej historii Niemiec jest 6 maja 1955 roku, gdy do Sojuszu Północnoatlantyckiego przyjęta została Republika Federalna Niemiec. Państwem, które najbardziej optowało za przystąpieniem zachodnich Niemiec do NATO, były Stany Zjednoczone. Wydarzenie to doskonale ilustruje dynamikę zmian geopolitycznych, jakie zaszły w ciągu dziesięciu lat od zakończenia II wojny światowej. Zmiany w postrzeganiu Niemiec przez amerykańską armię i polityków nastąpiły jednak już znacznie wcześniej, bo kilka miesięcy po zakończeniu wojny. Przykładowo, amerykański zakaz fraternizacji żołnierzy z Niemcami i Niemkami, przewidujący karę grzywny w wysokości 65 dolarów dla żołnierza, który go złamał, został złagodzony prawdopodobnie już w lipcu 1945 roku, a w październiku przestał w ogóle obowiązywać. Jak pisze Frederick Taylor: „dłużej obowiązywał zakaz małżeństw z niemieckimi kobietami, który władze wojskowe ostatecznie wycofały w grudniu 1946 roku”¹. Równie szybko złagodzona została denazyfikacja. Także w 1946 roku podjęły działalność agencje niosące pomoc niemieckiej ludności cywilnej². Momentem przełomowym w przewartościowaniu podejścia USA do kwestii niemieckiej stał się kryzys berliński w latach 1948–1949, podczas którego amerykańskie samoloty zrzucały na Berlin już nie bomby, lecz paczki żywnościowe.

¹ F. Taylor, *Wypędzanie ducha Hitlera. Okupacja i denazyfikacja Niemiec*, Wołowiec 2016, s. 159.

² Zob. P. Goedde, *From Villains to Victims: Fraternization and the Feminization of Germany, 1945–1947*, „Diplomatic History” 1999, Vol. 23, No. 1, s. 1–20.

Na zmiany te reagowały w oczywisty sposób także media. Publikowane w amerykańskiej prasie i obecne w kronikach filmowych zdjęcia zbombardowanych miast skłaniały do refleksji nad losem niemieckiej ludności cywilnej. Przykład odnajdziemy w amerykańskim tygodniku ilustrowanym „Life”, w wydaniu z 4 czerwca 1945 roku, w którym przedrukowano fotografię z kolekcji zatytułowanej *The Battered Face of Germany* („Zrujnowane oblicze Niemiec”) wykonanej przez Margaret Bourke-White, przedstawiające duże niemieckie aglomeracje, a raczej to, co z nich pozostało.

W niniejszym artykule zilustruję, w jaki sposób film fabularny reagował na ambiwalencję uczuć w kontaktach z cywilną ludnością Niemiec. Przedmiotem mojego zainteresowania są bohaterowie i bohaterki reprezentujący ludność cywilną, gdyż nie są oni – przynajmniej teoretycznie – obarczeni odpowiedzialnością za zbrodnie wojenne. Istotną rolę w analizie wybranych filmów będzie odgrywać spojrzenie na niemiecki krajobraz powojenny oraz jego funkcjonalność, bo to na jego tle wyartykułowane zostają kluczowe wątki fabularne. Postaram się zatem podkreślić warstwę alegoryczną i metaforyczną krajobrazu zniszczeń, przeanalizować, do jakich znaczeń odwołują się ruiny oraz w jakim kontekście należy je rozpatrywać. Przykłady filmowe obejmują dzieła, które powstały niezależnie (poza dwiema koprodukcjami) od kinematografii niemieckiej. Celem analizy jest bowiem przedstawienie zmieniającego się stosunku filmowców, reprezentujących narody do 1945 roku wrogie wobec Niemiec, do niemieckiej ludności cywilnej zrujnowanych miast. Stosunek ten, co warto podkreślić, stoi niekiedy w opozycji do postrzegania Niemiec i Niemców wyłącznie w kategoriach współczucia, zaufania, przyjaźni i miłości, które wynikałoby z zimnowojennych realiów politycznych nakazujących traktowanie Niemiec jako nowego sojusznika.

NIEMIECKIE RUINY PO AMERYKAŃSKU

Funkcjonalność krajobrazu ruin, o którym mowa, wynika z nieokreśloności i graniczności samej ruiny. Jak zaznacza Małgorzata Nieszczerzewska, ruina bardziej niż jakikolwiek inny obiekt architektoniczny wyzwała w jednostce ambiwalentne odczucia, pragnienia lub zmusza do szczególnych

introspekcji³. W ten sposób krajobraz ruin może stać się obrazem funkcjonalnym, zgodnie z aktualnymi potrzebami, lękami czy nadziejami. W tym kontekście warto przywołać Jana Assmanna, który twierdził, że nawet całe krajobrazy służą jako medium pamięci kulturowej, nie przez umieszczanie w nich znaków („pomników”), lecz przez podniesienie całości do rangi znaku, czyli przez semiotyzację⁴. Podstawowy katalog znaczeń, jakie przypisywane są ruinom, obejmuje symboliczne wyrażenie zniszczenia, upadku człowieczeństwa i uczucie pustki, z kolei proces odbudowy zwiastuje wyzwolenie się z więzów przeszłości. Ruiny zamieszkiwane, a w szczególności odbudowywane, otwierają zatem pole do zupełnie innych interpretacji krajobrazu niż widok samych gruzów.

W przypadku pierwszych powojennych filmów niemieckich upadek cywilizacji można było odczytywać podwójnie. Widok ciężko pracujących kobiet (*Trümmerfrauen* – kobiet z ruin) i strauatyzowanych mężczyzn wracających do domu (*Heimkehrerów* – powracających do domu) korespondował z wrażeniem, jakie robiło ponure *mise-en-scène* zbombardowanych miast. Jak zauważa Joanna Trajman, wielką zaletą tzw. filmów ruin „był niewielki dystans czasowy do przedstawianych zdarzeń, co umożliwiała uchwycenie nastrojów społecznych, ukazanie problemów dnia codziennego i dało początek rozrachunkowi z nazizmem”⁵. W ciągu czterech lat przed powstaniem dwu republik niemieckich (1945–1949) nakręcono ponad pięćdziesiąt filmów tego rodzaju, z czego siedemnaście zawierało „fundamentalne *mise-en-scène* pokonanych Niemiec”⁶. Filmy te obrazowały zniszczone

³ M. Nieszczerczewska, *Vanitas. Ruina jako przestrzeń (bez)graniczna*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2015, t. 3, s. 71.

⁴ J. Assmann, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 59–100.

⁵ J. Trajman, *Obrazy nazizmu i II wojny światowej w filmie polskim i niemieckim*, w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, t. 1, red. A. Gal, J. Grębowiec, J. Kalicińska, K. Kończal, I. Surynt, Wrocław 2015, s. 181.

⁶ R.R. Shandley, *Rubble Film. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia 2001, s. 3.

miasta, nędzę i w przenośnym znaczeniu także skutki nazizmu⁷, lecz nie jego przyczyny. W trakcie rozwoju akcji ruiny, przynajmniej częściowo, były odbudowywane i proces ten stawał się także symboliczny. Jak zaznacza Magdalena Saryusz-Wolska: „początkowe odwrócenie ról i spojrzeń (silne, podmiotowe kobiety versus słabi, przedmiotowi mężczyźni) okazuje się stanem wyjątkowym, przewyższanym przez bohaterów, po którym przywrócone zostają tradycyjne role płciowe”⁸. Niechętnie oglądane przez niemiecką publiczność filmy ruin „niemal natychmiast po tym, jak się pojawiły, stały się przedmiotem ironicznego dystansu, a nawet parodii”⁹. Z podobnym odrzuceniem spotkał się włoski klasyk *Niemcy – rok zerowy* (*Germania anno zero*, 1948, reż. Roberto Rossellini)¹⁰. Film nakręcony w naturalnej scenerii zbombardowanego Berlina, przypominający o skompromitowanych ideach nazizmu, czekał na niemiecką premierę aż do 1978 roku.

Nieco inne spojrzenie na ten temat oferują amerykańskie filmy ruin wpisujące się w medialny trend zainteresowania powojennymi Niemcami¹¹. Nowością w porównaniu do niemieckich filmów jest perspektywa kamery, która z lotu ptaka, a właściwie samolotu, obejmowała większy wycinek krajobrazu. Taki sposób obrazowania ruin wywodził się bezpośrednio z fotografii wojennej. Przewaga aliantów wynikała zatem nie tylko z samej zdolności do pokonania Niemiec, ale także z możliwości gromadzenia wizualnych dowodów zwycięstwa.

⁷ T. Brandlmeier, *Von Hitler zu Adenauer. Deutscher Trümmerfilm*, w: *Zwischen gestern und morgen: westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Hrsg. H. Hoffmann, W. Schobert, Frankfurt am Main 1989, s. 38.

⁸ M. Saryusz-Wolska, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*, Warszawa 2015, s. 218.

⁹ A. Gwóźdź, *W drodze do domu. Kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 w kinematografiach niemieckich*, „Kwartalnik Historyczny” 2021, t. 128, nr 4, s. 968.

¹⁰ Zob. D. Schrey, »*Filmen, was vorher und was nachher kommt...*«. *Erinnerung in Roberto Rossellinis »Germania anno zero«*, w: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Hrsg. A. Böhn, C. Mielke, Bielefeld 2017, s. 289–290.

¹¹ R. Kreis, J. Logemann, 'Mixed Views'. *Konstruktion und Kanäle deutsch-amerikanischer Wahrnehmungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 2020, nr 4, s. 645–646.

Choć widok samotnej postaci lub niewielkiej grupy postaci na tle ruin nie jest w filmie niczym nowym, to, jak zauważa Kay Kirchmann, horyzontalna perspektywa obserwacji ruin – przeciwstawiona „maszynowej” perspektywie z góry – należy we wczesnopowojennym kinie niemieckim przede wszystkim do Heimkehrera, który staje się prototypowym nośnikiem horyzontalnego spojrzenia¹². W amerykańskich filmach ruin perspektywa horyzontalna należy tymczasem nie do Heimkehrera, lecz głównie do przybysza, zwiedzającego obcy krajobraz. Perypetie, jakie przeżywa w wyniku interakcji z miejscową ludnością, pociągają za sobą dalszą eksplorację krajobrazu ruin. To właśnie na tym tle widzowie są skonfrontowani z politycznymi przemianami epoki – wygaśnięciem zakazu fraternizacji żołnierzy amerykańskich z ludnością Niemiec i przemianą niedawnych wrogów w sojuszników.

RUINY JAKO TŁO. AURA TAJEMNICZOŚCI

Ruiny stają się tworem analogicznym do alegorii. Zniszczone, rozrzucone i pozacierane fragmenty budowli są elementami, z których nie da się już złożyć pierwotnej całości. Jednocześnie zastygają one w nową, znaturalizowaną całość, która swoją wtórną stabilnością oddziałuje pozytywnie. Alegorie również zbudowane są z kawałków: znaków, atrybutów, postaci, które nigdy nie zamieniają się w pełny przekaz, ale petryfikują się w swej niekompletności w nową, stabilną całość¹³.

Tak pisze o ruinach Wojciech Bałus, odwołując się do koncepcji Waltera Benjamina, który uważał, że ruiny należy traktować jak alegorię. Zarówno otwarta, jak i zamknięta natura ruiny sprawia, że nie da się z niej złożyć pierwotnej całości. Jednocześnie ruina stanowi nową całość i otwiera pole do nowych interpretacji. Jest śladem istniejącym w czasie, który Paul Ricoeur nazywa hybrydowym, gdyż z jednej strony jest to czas historyczny, z drugiej zaś współczesny osobie, która na ślad napotyka¹⁴. Paradoksalna natura

¹² K. Kirchmann, *Blicke auf Trümmer. Anmerkungen zur filmischen Wahrnehmungsorganisation der Ruinenlandschaften nach 1945, w: Die zerstörte Stadt...*, op. cit., s. 282.

¹³ W. Bałus, *Ruina*, Centrum Badań Historycznych PAN, <https://cbh.pan.pl/en/ruina> (dostęp 13.12.2023).

¹⁴ P. Ricoeur, *Time and Narrative*, t. 3, Chicago–London 1990, s. 122.

ruiny stanowi o jej zagadkowości, zachęca do bliższego przyjrzenia się jej, lecz zarazem nie zaspokaja w pełni ciekawości.

Owa zagadkowość przekłada się na popularny motyw krajobrazu ruin traktowanych jako wizualne tło dla afer szpiegowskich i politycznych. Niepewność sytuacji w powojennych Niemczech, rosnąca podejrzliwość aliantów zachodnich wobec ZSRR koresponduje z alegorią ruiny jako labiryntu, miejsca otoczonego tajemniczą aurą. Według Waltera Benjamina unikalna wartość obiektów roztaczających aurę wynika z tego, że są one obecne, choć nie do końca widoczne. Podobnie uważał Jacques Lacan: według niego osoba czerpiąca przyjemność z wrażeń wzrokowych, która widzi jedynie cień obiektu, może fantazjować na temat jego magiczności. Dlatego to dystans wobec obiektu sprawia, że obiekt może funkcjonować jako fetysz¹⁵.

Jednym z filmów, które wykorzystują krajobraz ruin jako tło intryg szpiegowskich jest *Berlin Express* (1948, reż. Jacques Tourneur). Zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi kina noir przybywający do Niemiec pasażerowie różnych narodowości – francuskiej, rosyjskiej, brytyjskiej, amerykańskiej i niemieckiej – są kimś więcej, niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Bohaterowie trafiają najpierw do Frankfurtu nad Menem, a następnie kontynuują podróż do Berlina. Tytułowemu pociągowi przypadła bardzo istotna rola. Jest on swoistym łącznikiem między Paryżem – miastem, którego architektura wyszła z wojny właściwie bez szwanku – a Frankfurtem, którego starówka została doszczętnie zniszczona. Paryż, z którego wyjeżdżają bohaterowie filmu, jawi się jako miasto olśniewające, ostoja piękna i bez-troski, co podkreślają ujęcia ikonicznych budowli, takich jak wieża Eiffla i katedra Notre-Dame, oraz krótkie scenki rodzajowe z bawiącymi się dziećmi czy gośćmi kawiarni. Jasno oświetlone kadry szybko ustępują typowym dla kina noir ujęciom nocnym. Pociąg do Frankfurtu wyjeżdża pod osłoną nocy i to właśnie wówczas zawiązuje się akcja dramatu.

Gdy jeden z bohaterów odsuwa zasłonkę w oknie, do środka przedziału wpada światło dnia i ukazuje krajobraz niekończących się ruin. W efekcie

¹⁵ Pracę Lacana *The four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* cytuję za: L. Pohl, *Aura of Decay: Fetishising Ruins With Benjamin and Lacan*, „Transactions of the Institute of British Geographers” 2022, No. 47, s. 153–166. Na podstawie tej pracy przywołuję również Benjaminowską koncepcję aury oraz jego spostrzeżenia na temat fetyszacji ruin.

widzimy specyficzny rodzaj jazdy kamery – porusza się ona wraz z jadącym pociągiem równoległe do sceny. Tego rodzaju jazdy pojawią się w filmie ponownie, gdy bohaterowie będą podróżować autobusem. Najczęściej jednak krajobraz ruin będzie filmowany za pomocą panoram i twardego montażu serii statycznych ujęć, choć niekiedy Lucien Ballard, autor zdjęć, pokusi się o kąt holenderski czy bardzo wysoką perspektywę podkreślającą nikłość bohaterów w zderzeniu z krajobrazem ruin. Z kolei konsekwentnie stosowana głębia ostrości, wyostrająca zarówno krajobraz ruin w tle, jak i postaci na pierwszym planie, sprawia, że obraz ruin jest niemal wszechobecny.

W *Berlin Express* ruiny nie tylko są obrazowane, lecz także nazywane, a ich obecność, a także znaczenie, jest wyjaśniane przez auktorialnego narratora pojawiającego się niekiedy jako głos z offu. Gdy konduktor oznajmia pasażerom, że pociąg wjeżdża na stację we Frankfurcie, narrator dodaje: „A raczej do tego, co zostało z Frankfurtu. Największe miasto duchów, jakie kiedykolwiek widziałeś. Społeczność pustych skorup, wyszczerbionych i poobijanych przez alianckie bombardowania, zgodnie z metodycznym planem. Planem, który miał zlikwidować miasto jako twarde centrum wroga i nadal zachować kilka wybranych miejsc”. O ile od początku narrator nie ukrywa, że miasto zostało zniszczone w wyniku bombardowań, o tyle ich przyczyna nie zostaje wyjaśniona.

Choć twórcy *Berlin Express* rezygnują z wertykalnej perspektywy obserwacji ruin, zastosowana perspektywa horyzontalna i tak wpisuje się w wizualny dyskurs władzy. Od pierwszego rzutu okiem na ruiny przez okno perspektywa kamery staje się zbieżna ze spojrzeniem bohatera, Lindleya (Robert Ryan). Anna Cooper zwraca przy tym uwagę na kontrast między chaosem panującym w zbombardowanym Frankfurcie a wartościami, jakie symbolizują bohaterowie penetrujący ruiny – prawość i uporządkowanie. Jak zauważa Cooper: „Niemieckie miasto jest opisywane i pokazywane zgodnie z dyskursami o przytłaczającym chaosie wzniosłości w porównaniu z amerykańską zdolnością do jego uporządkowania, uczynienia go czytelnym i możliwym do zarządzania”¹⁶. Zważywszy jednak na wolę kooperacji między przedstawicielami różnych narodów, nie ulega wątpliwości, że krajobraz ruin

¹⁶ A. Cooper, *The American Abroad: The Imperial Gaze in Postwar Hollywood Cinema*, New York 2022, s. 41. Cytaty z tekstów angielskich zostały przytoczone w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

wkrótce przejdzie do historii, ustępując miejsca zorganizowanej przestrzeni. Wraz z nimi, zniknie także tajemnicza aura, jaką roztaczają ruiny.

RUINY JAKO METAFORA UPADKU CZŁOWIECZEŃSTWA

Ruina to także miejsce nietrwałe i niebezpieczne. Zrujnowany budynek może się zawalić, powodując kolejne zniszczenia i śmierć. Motyw ten jest jasno wyartykułowany w jednym z najważniejszych niemieckich filmów ruin, *Gdzieś w Berlinie* (*Irgendwo in Berlin*, 1946, reż. Gerhard Lamprecht). Willi, jeden z chłopców bawiących się wśród ruin, chcąc zaimponować kolegom, wspina się wysoko na uszkodzony mur kamienicy, na którym traci równowagę i spada. Wypadek okazuje się śmiertelny.

Jako równie niebezpieczne miejsce ruiny Berlina jawią się w brytyjskim filmie *10 sekund do piekła* (*Ten Seconds to Hell*, 1959, reż. Robert Aldrich), który wprowadza kilka nowatorskich pomysłów w ukazywaniu powojennego krajobrazu. Bohaterowie filmu to sześciu saperów, byłych niemieckich żołnierzy zrekrutowanych przez brytyjskiego majora w celu oczyszczenia Berlina z niewybuchów, którzy dzień w dzień przekopują się przez gruzy, czołgają w kierunku zapalników i pieczołowicie neutralizują bomby. By zapewnić sobie lepsze warunki bytowe, saperzy umawiają się, że po każdym zabitym połowa żołdu trafi do wspólnej puli. Ostatecznie pięciu z nich traci życie. Celowo lub nie, twórcom nie udało się wydobyć z tak opowiedzianej historii emocji. Choć ogromne niewypały w filmowej projekcji czujemy niemal fizycznie, a proces ich rozbrajania oferuje suspens w czystej postaci, śmierciom kolejnych bohaterów nie towarzyszy pogłębiona refleksja – pozostali przechodzą nad nią do porządku dziennego. W tym obrazie krajobrazu ruin życie ludzkie wydaje się niewiele warte.

W filmie nie zobaczymy ikonicznych budowli berlińskich, być może, ze względu na fakt, że w momencie produkcji były już one odrestaurowane. Trudno dopatrywać się tu także charakterystycznych szkieletów budynków, które paradoksalnie są przestrzenią jednocześnie zamkniętą i otwartą. Zamiast tego wielokrotnie jesteśmy skonfrontowani z przytłaczającymi, wręcz haptycznymi obrazami gruzów, budynków literalnie zrównanych z ziemią. Jest to krajobraz odzwierciedlający całkowitą pustkę i upadek człowieczeństwa, stan po 1945 roku, o którym Götz Grossklaus pisze: „W pustce i pustkowiu ruin nicość wyraża się w konkretnym znaczeniu tego

słowa. W zniszczonym obliczu miast nic nie przypomina nam o człowieku¹⁷. W pierwszym ujęciu obejmującym wszystkich sześciu mężczyzn cały drugi plan jest zdominowany przez gruzy. To przestrzeń obca, niegościnna i zimna. Wśród przyprószonego śniegiem ruin nie ma mowy o tym, by natura, manifestująca swe istnienie dziko rosnącymi roślinami, obejmowała krajobraz w posiadanie. Można w tym kontekście mówić o całkowitym zerwaniu z tradycją występującą w literaturze niemieckiej i angielskiej, podkreślającej stopień kultury z naturą, o czym pisze w swojej analizie wybranych filmów ruin Silke Arnold-de-Simine¹⁸.

Z uwagi na rzadko stosowane plany ogólne i pełne, w scenach przedstawiających pracę saperów kadry niejednokrotnie wydają się „zagracone” – gruzami i przykuwającym uwagę ogromnym niewybuchem. W *10 sekundach*, w scenach rozbijania bomb, kamera jest wyjątkowo statyczna, a tempo montażu powolne. Dramaturgię buduje głównie montaż wewnątrzujęciowy, oparty na ruchach bohatera wykonującego kolejne czynności związane z rozbrojeniem ładunku. Okazjonalne zmiany perspektywy na wysoką i zabię podkreślają dyskomfort takiej pracy i akcentują skalę zagrożenia – jest oczywiste, że w razie niepowodzenia akcji bohater nie zdąży salwować się ucieczką. O tym, że jest to krajobraz nie tylko niegościnnie, ale i wręcz śmiertelnie niebezpieczny, przekonuje scena, w której jeden z saperów wraz z udzielającym mu pomocy lekarzem tracą życie przysypani gruzami.

Mimo że nurt kina postapokaliptycznego pod koniec lat pięćdziesiątych był daleki od trwałego ukształtowania się, *10 sekund* przejawia zadziwiająco wiele charakterystycznych dla niego elementów. Po pierwsze film Aldricha jest artystyczną odpowiedzią na lęki związane z progresem technologicznym. Bomby, które spadły na ziemię, lecz nie eksplodowały, są jednocześnie efektami zakrojonych na ogromną skalę zbrojeń i relikdami minionej wojny. Tak jak w większości postapokaliptycznych opowieści, bohaterowie wegetują wśród ruin po wielkiej wojnie, posiadając, jednakże,

¹⁷ G. Grossklaus, *Das zerstörte Gesicht der Städte. »Konkurrierende Gedächtnisse« im Nachkriegsdeutschland (West) 1945–1960*, w: *Die zerstörte Stadt...*, op. cit., s. 103.

¹⁸ S.A. de-Simine, *Die Konstanz der Ruine. Zur Rezeption traditioneller ästhetischer Funktionen der Ruine in städtischer Baugeschichte und im Trümmerfilme nach 1945*, w: *Die zerstörte Stadt...*, op. cit., s. 258–259.

bezpieczny azyl, w którym mogą się schronić¹⁹ – eleganckie pokoje w nie-naruszonej przez wojnę bądź odrestaurowanej kamienicy. Po drugie twórcy *10 sekund* dotykają problemu upadku więzi międzyludzkich. Jeden z saperów, Karl (Jeff Chandler), motywowany zazdrością i chorą ambicją, usiłuje zabić swojego kolegę, Erika (Jack Palance). Po trzecie sam krajobraz ruin, pozbawiony jakichkolwiek elementów tworzących przestrzeń przyjazną dla życia człowieka, jest jak globalna pustynia, która staje się „największą obawą, pewnym egzystencjalnym lękiem, koszmarem rodzącym się w głowie człowieka, wyrastającym na bazie pesymizmu historiozoficznego”²⁰. Dla większości saperów w *10 sekundach* jedynym sposobem ucieczki z pustyni ruin okaże się śmierć.

Kryzys humanistycznych wartości, przede wszystkim wiary w miłość niezależnie od narodowości, a także nadziei na przebaczenie dawnym oprawcom, jest tematem nieco wcześniejszej produkcji, *W Podzielonym mieście* (*The Big Shot*, 1950, reż. George Seaton), w której młody amerykański lotnik Danny MacCullough (Montgomery Clift) przybywa do Berlina tuż po wprowadzeniu blokady miasta przez ZSRR. Na lotnisku poznaje Frederikę Burkhardt (Cornell Borchers), wdowę po żołnierzu Wehrmachtu, z którą postanawia wziąć ślub. Ku swojemu zdumieniu, bohater przekonuje się, że Frederica jest jedną z wielu kobiet z ruin. Wyposażona w taczkę, taszcząca cegły w niczym nie przypomina osoby, która w blasku aparatów fotoreporterów witała Danny’ego na lotnisku. Mamy więc do czynienia z motywem popularnym w kinie niemieckim, który widza otwiera na możliwość odczuwania empatii wobec bohaterki – kobiety wykonującej ciężką pracę fizyczną, która jej nie przystoi.

W ścisłym centrum miasta widzimy, że większość ruin została uprzętnięta. Oznacza to jednak, że przestrzeń wokół rozpoznawalnych miejsc niemieckiej stolicy – Bramy Brandenburskiej, Reichstagu, Kolumny Zwycięstwa, wieje pustką. Sceny te wskazują na wspomnianą wcześniej aporię ruiny, postrzeganej zarówno jako przestrzeń otwarta, jak i zamknięta. Tu jednak nie jest to krajobraz napawający smutkiem. Bohaterowie, jeszcze

¹⁹ W odniesieniu do wyznaczników kina postapokaliptycznego odwołuję się do: D. Kutyla, *Postapokaliptyczna przyszłość świata w kinematografii SF*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2019, nr XVI, s. 167–180.

²⁰ Ibidem, s. 179.

do niedawna otoczeni przytłaczającymi gruzami, znajdują się na otwartej przestrzeni skąpanej w jasnym świetle. Wydaje się, że w tym miejscu i czasie jest miejsce na miłość i nadzieję. Jednak wkrótce Danny przeżywa prawdziwe rozczarowanie, gdy dowiaduje się, że jego partnerka kłamała na temat roli swojej rodziny w narodowym socjalizmie. Miłość zdaje się dosłownie lec w gruzach, gdy fragment uszkodzonego budynku rozpada się za plecami bohaterki. Później Danny przemierza samotnie ulice wzdłuż niekończących się ruin – w scenie tej widać, jak obrazowanie zniszczenia odwołuje się do podstawowego symbolu pustki i smutku.

Równoległe do wątku romansu rozwija się wątek sierżanta Hanka Kowalskiego (Paul Douglas), który w Berlinie spotyka swego dawnego prześladowcę z obozu jenieckiego. Tak jak w przypadku Frederiki można mówić o rewizji znaczenia ikonicznej figury kobiety z ruin, tak w przypadku Hanka następuje zakwestionowanie wizerunku amerykańskiego żołnierza jako nastawionego przyjaźliście wobec ludności cywilnej. Hank atakuje swoją ofiarę na ogromnym, niemal zupełnie pustym placu, jeśli nie liczyć ogromnych rozmiarów kamiennej głowy leżącej na stylobacie zniszczonej kolumny oraz innego samotnie stojącego pomnika. Nieliczne ślady cywilizacji w warstwie wizualnej korespondują z brakiem ludzkich uczuć u bohatera, który bije swoją ofiarę aż do nieprzytomności. Choć akcja filmu rozgrywa się w roku 1948, Berlin wydaje się nadal być „dziki,” tak jak „dzikim” kontynentem była cała Europa tuż po zakończeniu wojny, kiedy wstrząsały nią nowe fale przemocy w postaci czystek etnicznych, przesiedleń, pogromów czy aktów zemsty²¹.

RUINY JAKO ŚRODEK BUDOWANIA EMPATII

Za film zgodny z planem rehabilitacji Niemiec można uznać obraz *Po wielkiej burzy* (*The Search*, 1948, reż. Fred Zinnemann), opowieść o dziewięcioletnim Karelu (Ivan Jandl), który tuż po wojnie trafia do obozu dla uchodźców w wyniszczonych wojną Niemczech, a następnie zostaje przygarnięty przez amerykańskiego żołnierza (Montgomery Clift). Intencją reżysera,

²¹ Określenie „dzikiego kontynentu” zaczerpnąłem z tytułu monografii Keitha Lowe’a, opisującego akty przemocy w Europie tuż po zakończeniu II wojny światowej. Zob. K. Lowe, *Dziki kontynent. Europa po II wojnie światowej*, przeł. M.P. Jabłoński, Poznań 2013.

którego styl w dużej mierze został ukształtowany przez jego mistrza, pioniera kina dokumentalnego, Roberta Flaherty'ego, było ukazanie powojennych Niemiec w możliwie jak najbardziej realistyczny sposób. Miejski krajobraz – nie tylko zniszczone domy, ale także uszkodzone budynki dworca, mosty, tama na rzece – jest więc zastany, a nie zrekonstruowany w atelier. Dzięki konsekwentnie stosowanej głębi ostrości w planach ogólnych i pełnych *Po wielkiej burzy* jest filmem, o którym – zaryzykujemy stwierdzenie – André Bazin również powiedziałby, że jego „reżyseria jest definiowana swą nieobecnością,” a Zinnemann próbuje w nim osiągnąć „filmowy kosmos nie tylko zgodny z rzeczywistością, ale równocześnie, w możliwie najmniejszym stopniu zmodyfikowany przez optykę kamery”²². Produkcję poprzedziły ponadto badania archiwalnych dokumentów przeprowadzone przez Zinnemanna i Richarda Schweizera, autora scenariusza²³. Zabiegi te świadczą, jak twierdzi Thomas Connolly²⁴, o kreacji iluzji prawdziwej narracji i wrażeniu oglądania filmu dokumentalnego. Wrażenie realizmu silnie wzmagają także dialogi, w których dzieci różnych narodowości mówią swoimi ojczystymi językami.

Nieoczywista, bo niewynikająca bezpośrednio z fabuły, rehabilitacja Niemców w filmie wyrasta z dwóch problemów. Po pierwsze, jak zauważa Brian Etheridge, choć akcja filmu rozgrywa się w Niemczech, w fabule nie występują niemieckie postacie²⁵. Jest to nie tyle odrzucenie popularnych filmowych motywów takich jak atrakcyjne *Fräuleins* czy podejrzanych kryptonazistów, co niemal całkowite odejście od „niemieckości” fabuły. Po drugie filmowy obraz powojennych zniszczeń silnie oddziałuje na odbiorcę dzieła, który zaczyna odczuwać empatię wobec bohaterów²⁶. Szczególny

²² Wypowiedź André Bazina w: „La Revue du Cinéma” 1948, nr 11, s. 53. Cyt. za: A. Kwiatkowski, *Film i rzeczywistość albo sztuka technika – reprodukcja – film*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1978, t. 38, nr 2, s. 137.

²³ C. Sternberg, *Real-Life References in Four Fred Zinnemann Films*, „Film Criticism” 1994, No. 18–19, s. 109.

²⁴ T.F. Connolly, *Displaced Persons and Documentary Illusions: Fred Zinnemann's "The Search"*, „Film Criticism” 2018, Vol. 42, No. 1, <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.106> (dostęp 2.10.2023).

²⁵ B.C. Etheridge, *In Search of Germans. Contested Germany in the Production of "The Search"*, „Journal of Popular Film and Television” 2006, Vol. 34, No. 1, s. 43.

²⁶ Ibidem, s. 42.

wydzwięk mają sceny z udziałem Karela, który bosy, w ubraniach bardziej przypominających szmaty niż odzienie, szuka schronienia w ruinach. W scenie kręconej za dnia, w której dochodzi do pierwszej interakcji bohaterów, blade, pokryte pyłem ciało wręcz zlewa się z gruzowiskiem, jakby stanowiło jeden z elementów krajobrazu. Z kolei w scenie ucieczki chłopca, gdy pod osłoną nocy ukrywa się on pośród zbombardowanych budynków, jego blade ciało wyróżnia się na tle nocnego krajobrazu, tworząc chiaroscuro. To właśnie wtedy ruina zyskuje tajemniczą aurę.

Choć to nie rodowici Niemcy są w centrum filmowej narracji, w krajobrazie ruin można dopatrzeć się śladów niemieckości w postaci szyldów i plakatów z nazistowskich czasów. O ile artefakty te, zainstalowane w przestrzeni publicznej przez nazistów, należą do przeszłości, to ludzie kurcząco trzymający się życia w ruinach są immanentnym elementem teraźniejszości. Mamy więc do czynienia z zestawieniem „zwykłych” Niemców odczuwających skutki wojny ze śladami minionej epoki, z którą nie mają oni wiele wspólnego. Budowanie empatii wobec ofiar wojny, a więc poniekąd także wobec Niemców, wynika zatem z symbolicznego znaczenia miejsca akcji. Film potwierdza tezę przywołaną przez Joannę Nikiel, że „[z]daniem Amerykanów wojna zakończyła się dla narodu niemieckiego w sposób bardziej bezwzględny i definitywny niż dla mieszkańców jakiegokolwiek innego europejskiego miasta”²⁷. Krajobraz ruin staje się więc funkcjonalny politycznie i odzwierciedla odczucia Amerykanów wobec Niemców.

Pod koniec lat pięćdziesiątych pojawiła się natomiast produkcja, w której amerykańsko-niemiecki wątek miłosny przybiera wręcz charakter agitacyjny: *Fräulein (Panienka)*, 1958, reż. Henry Koster). Ten prawdopodobnie pierwszy obraz, w którym ruiny niemieckich miast możemy oglądać w kolorze²⁸, przedstawia historię amerykańskiego jeńca wojennego, Fostera (Mel Ferrer), który, uciekając przed nazistowskimi oprawcami, znajduje schronienie w domu młodej Niemki, Eriki (Dana Wynter).

²⁷ J. Nikel, Berlin 1945. *Obraz pokonanego miasta w świetle wspomnień i raportów aliantów*, w: *Oblicza wojny*, t. 5. *Miasto i wojna*, red. W. Jarmo, J. Kita, Łódź 2021, s. 383–384.

²⁸ Film miał premierę w USA 8 czerwca 1958 roku, z kolei adaptacja powieści Ericha Marii Remarque’a *Czas życia i czas śmierci* (reż. Douglas Sirk), w której również ukazane są ruiny niemieckiego miasta, miała premierę 24 czerwca tego samego roku.

W trakcie bombardowania dom Eriki – podobnie jak wiele innych budynków w Kolonii – zostaje zniszczony, sam zaś Foster ucieka. Po wojnie bohaterka przenosi się do Berlina, gdzie ponownie spotyka Amerykanina. Odrącenie Eriki przez narzeczonego, inwalidę wojennego, otwiera przed protagonistką perspektywę emocjonalnego zaangażowania się w związek z amerykańskim majorem.

W filmie nazizm potraktowany zostaje jako niegroźny wypadek w historii. Jedyńi naziści to berlińskie małżeństwo Graubachów, w czasie wojny zagorzali zwolennicy Hitlera, zaś po wojnie fani amerykańskiej muzyki, prowadzący coś w rodzaju agencji towarzyskiej. Fakt, że oboje są w wieku średnim, uwiarygadnia ich pronazistowskie sympatie. Z kolei Erika, młodsza od nich o całe pokolenie, uosabia niewinność i całkowitą apolityczność. Amerykanie zaś są prawi, pomocni i uważają słowo *Fräulein* za ładne, choć w rzeczywistości często miało ono zachęcać Niemki do wdania się z żołnierzami amerykańskimi w seksualne relacje.

Twórcy *Panienki* nie przywiązywali szczególnej wagi do starannej kompozycji krajobrazu powojennych zniszczeń. W nakręconym w stylu zerowym filmie nie doszukamy się zabiegów nadawania ruinom szczególnych znaczeń czy środków służących do konstruowania charakterystycznej atmosfery powojnia. Co więcej, wątek miłosny przechodzi na zaawansowany etap rozwoju w scenach, gdy para opuszcza na kilka dni Berlin i wybiera się na romantyczny spływ Renem. Tam, patrząc na ruiny jednego z licznych zameczków położonych na wzgórzach wzdłuż rzeki, Foster mówi: „Zabrałem cię z dala od ruin. A teraz spójrz na to!”. Współczesne ruiny zbombardowanego Berlina zostają w ten sposób zastąpione romantycznymi ruinami z innej epoki i odwołaniem do Renu jako miejsca pamięci o tradycji znacznie starszej niż nazizm. Tropem tym autorzy filmu podążają w kolejnej scenie, gdy Foster i Erika słuchają chóru młodzieżowego śpiewającego pieśń *Loreley* do słów wiersza Heinricha Heinego. Młodzież, która prawdopodobnie jeszcze niedawno należała do Hitlerjugend i śpiewała zgoła inne – nazistowskie – piosenki, teraz prezentuje turystom najlepsze oblicze Niemiec.

RUINY JAKO OSKARŻENIE

Oskarżycielski ton ze strony ludności cywilnej pokonanych Niemiec wobec działań aliantów w przypadku kina niemieckiego związany był często z dyskursem pamięciowym przypominającym o cierpieniu Niemców w czasie

wojny. Przykładowo *Niemcy, blada matka* (*Deutschland, bleiche Mutter*, 1973, reż. Helma Sanders-Brahms) łamie, jak zauważa Robert Moeller, tabu wynikające z politycznej poprawności lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, „kiedy lewicowo-liberalny konsensus utrudnił rozmawianie o Niemcach-ofiarach i jednocześnie ofiarach Niemców”²⁹. Traumatyczne przeżycia bohaterki – samotne macierzyństwo, które zaczyna się porodem w czasie bombardowania – są środkiem budującym empatię wobec niej³⁰. Z kolei późniejszy gwałt na bohaterce dokonany przez żołnierzy amerykańskich w środku ruiny stanowi podwójne, jak zauważa Ellen Seiter, oskarżenie wobec Ameryki³¹. Motyw gwałtu, jakiego dopuszczają się żołnierze amerykańscy na Niemce, nie jest jednak nowy – pojawił się już w amerykańsko-niemiecko-szwajcarskiej koprodukcji *Miasto bez litości* (*Town Without Pity*, 1961, reż. Gottfried Reinhardt) z Kirkiem Douglasem w roli głównej.

Połączenie krajobrazu ruin jako symbolu zniszczenia ze scenami przemocy seksualnej powróci w *Kobiecie z Berlina* (*Anonyma – Eine Frau in Berlin*, 2008, reż. Max Färberböck). W międzyczasie Joseph Vilsmaier odda hołd powojennym filmom ruin, kręcąc *Rama Damę* (1991), pogodną w swej wymowie wariację na temat niemieckich kobiet z ruin i Heimkehrerów. Krajobraz ruin posłuży także jako tło innych problemów wpisujących się w dyskurs pamięciowy: fanatyzmu nazistów [*Drezno* (*Dresden*), 2006, reż. Roland Suso Richter], „wilczych dzieci” (*Lore*, 2012, reż. Cate Shortland) czy traumy obozowej [*Feniks* (*Phoenix*), 2014, reż. Christian Petzold]. W żadnym z wyżej wymienionych filmów nie pojawi się jednak motyw kontaktów żołnierzy wojsk okupujących Niemcy z niemiecką ludnością cywilną.

Wątek ten zostaje natomiast poruszony w brytyjskim filmie *W domu innego* (*The Aftermath*, 2019, reż. James Kent). Tu na tle ruin Hamburga rozgrywają się dramaty dwu rodzin – angielskiego małżeństwa Rachael i Lewisa Morganów (Keira Knightley i Jason Clarke), które w czasie wojny straciło dziecko, oraz Niemca Stephena Luberta (Alexander Skarsgård), który po śmierci żony próbuje odbudować swoje relacje z nastoletnią córką. Gdy

²⁹ R.G. Moeller, *On the History of Man-made Destruction: Loss, Death, Memory, and Germany in the Bombing War*, „History Workshop Journal” 2006, No. 61, s. 115.

³⁰ E.E. Seiter, *Women’s History, Women’s Melodrama: “Deutschland, bleiche Mutter”*, „The German Quarterly” 1986, Vol. 59, No. 4, s. 574.

³¹ Ibidem, s. 580.

Rachael dołącza do swojego męża, brytyjskiego pułkownika stacjonującego w Hamburgu, odkrywa, że nie mieszka on sam, gdyż otrzymał do dyspozycji dom Niemca. Rachael początkowo nie potrafi zaakceptować niemieckiego współlokatora. Jednakże z biegiem czasu jej niechęć wobec Niemca przetradza się w płomienne uczucie. Jak zauważa jedna z polskich recenzentek, to, co zapowiadało się jako ciekawy obraz relacji między brytyjską armią okupującą Hamburg a ludnością tego miasta, potraktowane zostało „zbyt delikatnie, jakby nienawiść, ból i wściekłość nie mogły być wdzięcznym tłem filmu”³². Istotnie, często powtarzające się ujęcia szkieletów domów (i ludzi) z lotu ptaka przywołują na myśl, jak twierdzi Allison Schmidt, debaty w krajach anglosaskich na temat zasadności wojny powietrznej przeciwko Niemcom³³. W tym kontekście postać Lewisa reprezentującego wojska brytyjskie, które niedawno zniszczyły Hamburg, posiada potencjał do oskarżeń wobec sprawców bombardowań.

W kolejnych kadrach obserwujemy pieczołowicie zainscenizowane ruiny miasta, przykryte częściowo śniegiem, skrywające nie tylko ludzi pogodzonych z porażką swojego państwa, lecz także fanatycznych członków Werwolu. Niemniej jednak motywy te naszkicowane w ekspozycji nie zostają rozwinięte w dalszej części filmu i szybko ustępują ujęciom kreującym melodramatyczny kicz. Oryginalna wydaje się natomiast zamiana płci bohaterów uwikłanych w romans – o ile w kinie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dominował motyw romansu żołnierza z niemiecką kobietą, film *W domu innego* proponuje historię romansu Angielki z Niemcem.

MIĘDZY FRATERNIZACJĄ, NIEUFNOŚCIĄ I SAMOKRYTYKĄ

Na tym tle dwie produkcje, do których teraz przejdę, oferują zupełnie nieoczywiste spojrzenie na niemiecki krajobraz ruin i ich mieszkańców. Łączą one w sobie zarówno motyw fraternizacji, jak i nieufności wobec cywilów, zaś samo spojrzenie na ruiny zarówno odzwierciedla perspektywę zwycięzcy, jak i kwestionuje zasadność bombardowań. Pierwszym z tych filmów

³² A. Sroka-Czyżewska, *Zacząć od nowa – James Kent – „W domu innego”*. Recenzja, *Głos Kultury*, 7.04.2019, <https://www.gloskultury.pl/domu-innego-recenzja> (dostęp 2.08.2023).

³³ A. Schmidt, *The Aftermath*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal” 2019, No. 49, s. 46–47.

są *Sprawy zagraniczne* (*A Foreign Affair*, 1948, reż. Billy Wilder), które już w pierwszych scenach wprowadzają wertykalne spojrzenie na ruiny. Kręcona w studiu scena przybycia grupy kongresmenów do Berlina przeplata się z oryginalnym filmem nagrany przez lotnictwo amerykańskie po bombardowaniu Berlina. Obserwacja ruin z pokładu samolotu nabiera jeszcze bardziej „imperialistycznego”, cytując Annę Cooper³⁴, charakteru, zważywszy na słowa, jakimi deputowani komentują widok. Jeden z kongresmenów twierdzi, że Berlin wygląda jak „szczurki obgryzające stary, spleśniały kawał sera Roquefort”. Inny – niczym turysta – filmuje ruiny Berlina podręczną kamerą. Możliwość utrwalenia krajobrazu ruin ostatecznie potwierdza imperialistyczne spojrzenie przybyszów. Podobną funkcję pełni w scenie lądowania samolotu intertekstualne nawiązanie do sekwencji otwierającej propagandowy *Triumf woli* (*Triumph des Willens*, 1935, reż. Leni Riefenstahl). Paula Derdiger przekonuje, że aluzja jest znacząca, nie tylko dlatego że krytykuje wypaczony w kinie nazistowskim heroizm, lecz także dlatego że sugeruje, iż Amerykanie są teraz nowymi dyktatorami, którzy mogą uczynić wszystko, by w Niemczech zapanowała demokracja³⁵. Już w fazie samej ekspozycji Wilder nakreśla zatem ostrożne, a także ambiwalentne podejście nie tylko do Niemiec i Niemców, ale i Amerykanów.

Wilder tworzy film, który dotyczy problemu inwigilacji. Wojsko amerykańskie, w tym kapitan John Pringle (John Lund), szpieguje artystkę kabaretową, Erikę von Schlütow (Marlene Dietrich), która cieszyła się popularnością w nazistowskich kręgach. Ta sama Erika jest szpiegowana przez kongresmenkę Phoebe Frost (Jean Arthur), odczuwającą zazdrość o Johna. Drugi rodzaj inwigilacji i szpiegowania sprowadza się, według Derdiger, do zagadki oferowanej widzom, która polega na trudności w zidentyfikowaniu, jakim właściwie gatunkiem filmowym są *Sprawy zagraniczne*. Trzecia inwigilacja dotyczy samego Wildera³⁶. Ten pochodzący z rodziny austriackich

³⁴ Zob. A. Cooper, *The American Abroad: The Imperial Gaze in Postwar Hollywood Cinema*, New York 2022, s. 25–62.

³⁵ P. Derdiger, „Now You’re One of Us:” *Postwar Surveillance in Billy Wilder’s A Foreign Affair*, „The Space Between: Literature and Culture 1914–1945” 2017, Vol. 13, No. 4/18, https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13_2017_derdiger (dostęp 2.08.2023).

³⁶ Ibidem.

Żydów Amerykanin, przybywszy do Niemiec, próbował dowiedzieć się, co stało się z jego matką, która pozostała w Europie. W wymiarze zawodowym zaś zaangażował się w denazyfikację Niemiec, reżyserując *Młyny śmierci*, konfrontując niemiecką i austriacką widownię z zbrodniami Holocaustu.

Mimo że pierwsze sceny *Spraw zagranicznych* stanowią o imperialistycznym spojrzeniu na zniszczony Berlin, później mamy do czynienia z mnogością perspektyw i ról poszczególnych bohaterów. Dwoje amerykańskich protagonistów – Phoebe i Johna – mimo wspólnego pochodzenia różni czas spędzony w Berlinie. O ile kongresmenka przybywa do stolicy Niemiec po raz pierwszy, reprezentując archetyp przybysza lub turysty, o tyle John dobrze orientuje się w niemieckich realiach. W scenie podróży Johna z czarnego rynku przed Bramą Brandenburską do mieszkania Eriki seria ujęć w planie ogólnym ukazuje pełnię zniszczenia Berlina. Dzięki umieszczeniu kamery zarówno wewnątrz samochodu, jak i nad nim, i za nim możemy przyjrzeć się miejskim ruinom.

Wreszcie trzecia bohaterka, Erika, to postać miejscowa, żyjąca w Berlinie jeszcze w czasach Hitlera, po wojnie kontynuująca działalność artystyczną i mieszkająca w uszkodzonej kamienicy. Jako widzowie otrzymujemy tym samym wgląd w ruiny od środka. W scenie pierwszego spotkania Eriki i Johna, na drugim planie kadru, odnajdziemy ślady po opadłym tynku, gołe cegły, dziurę w drzwiach wejściowych i przedmioty codziennego użytku trzymane byle gdzie z braku odpowiednich mebli. Wiarygodnie przedstawiony krajobraz ruin – poprzez liczne sceny kręcone w plenerze i pieczołowitą konstrukcją mieszkania Eriki w studiu – wydaje się być ciągle obecny w filmowej narracji. Jak zauważa Werner Sollors, wszechobecne, prześladowane widza ruiny znacząco wpływają na efekt filmu, co jest w dużej mierze zasługą operatora Charlesa Langa i montażysty Doane’a Harrisona³⁷. Nie ulega wątpliwości, że ta sama historia opowiedziana językiem filmowym pozbawionym *mise-en-scène* w postaci miejskiego krajobrazu ruin stałaby się zupełnie inną historią.

Krajobraz ruin funkcjonuje w filmie także w warstwie dźwiękowej. Ruiny nie są tu przestrzenią, w której panuje skłaniająca do kontemplacji cisza. W przypadku zniszczonych przestrzeni sakralnych ruina zachowuje „święte

³⁷ W. Sollors, *The Temptation of Despair. Tales of the 1940s*, Cambridge, MA 2014, s. 261–262.

milczenie, które jest ciszą wynikającą ze »śmierci miejsca«. Nie jest to jednakże cisza absolutna, lecz rozumiana jako słyszalność dźwięków natury³⁸. Także w świecie zsekularyzowanym, jak zauważa Nieszczerezewska, odwołując się do słów Micheala Rotha, ruiny jako przestrzenie ciszy „mogą stać się obiektem uznanym za przedmiot fascynacji i kontemplacji”³⁹. W filmie Wildera, odwrotnie, ruiny są wypełnione dźwiękiem. Erika wielokrotnie nazywa swoje mieszkanie ruiną, a samym ruinom poświęca jedną z trzech piosenek. Utwory te, skomponowane przez Friedricha Holländera i wykonane w filmie przez Dietrich, są nie tylko kluczowe dla dramaturgii dzieła, lecz także tekstualnie zintegrowane z całym filmem⁴⁰. Pierwsze dwie zwrotki *In the Ruins of Berlin*, śpiewane po angielsku, wskazują na „naturalizację” krajobrazu:

Amidst the ruins of Berlin
 Trees are in bloom as they have never been
 Sometimes at night you feel in all your sorrow
 A perfume as of a sweet tomorrow!
 That's when you realize at last
 They won't return – the phantoms of the past
 A brand-new spring is to begin
 Out of the ruins of Berlin!⁴¹.

Nadejście jutra jest wyczuwalne poprzez zapach, natomiast duchy przeszłości mają nigdy nie powrócić. Z kolei w trzeciej zwrotce, śpiewanej po niemiecku, zapach kwiatów – zupełnie odwrotnie – przywołuje wspomnienie starych czasów:

³⁸ M. Nieszczerezewska, *Ruiny architektury sakralnej. Śmierć miejsca – śmierć sacrum?*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2012, nr 9, s. 279.

³⁹ M. Nieszczerezewska, *Vanitas*, op. cit., s. 71.

⁴⁰ W. Sollors, *The Temptation*, op. cit., s. 263.

⁴¹ „Pośród ruin Berlina / Drzewa kwitną jak nigdy dotąd / Czasami w nocy czujesz w całym swoim smutku / Zapach słodkiego jutra! / Wtedy w końcu zdajesz sobie sprawę / One nie wrócą – zjawy przeszłości / Zupełnie nowa wiosna ma powstać / Z ruin Berlina!”. Przekł. cytatu – J.G.

In den Ruinen von Berlin
Fangen die Blumen wieder an zu blüh'n
Und in der Nacht spürst du von allen Seiten
Einen Duft, als wie aus alten Zeiten!⁴².

W zależności od wersji, ruiny Berlina funkcjonują albo jako wspomnienie przeszłości, albo zwiastun przyszłości. Ten ambiwalentny stan zawieszenia odzwierciedla tymczasowość samych ruin i analogiczną wiarę w tymczasowość realiów politycznych. Także ambiwalentne spojrzenie na zbombardowany Berlin, należący zarówno do zwycięzców i pokonanych, przybyszów i ludności lokalnej, sprawia, że *Sprawy zagraniczne* wymykają się oczywistym interpretacjom i klasyfikacjom gatunkowym. Podobnie niejednoznaczne jest podejście do niemieckiej bohaterki, Eriki. Grana przez Dietrich artystka z jednej strony roztacza wokół siebie niepowtarzalną aurę, uwodzi Johna i użala się na stan ruiny, do jakiego doprowadzili alianci, z drugiej strony uosabia typ sympatyka nazizmu.

Jeszcze bardziej skomplikowany jest obraz ruin w serialu *Pokonani* (*The Defeated*, znany również jako *Shadowplay*, 2020, reż. Måns Mårland i Björn Stein). Wynika to po części z prawdziwej mieszanki gatunkowej, jaką zastosowali twórcy serialu. Poszczególne wątki – szkolenie niemieckich policjantów przez amerykańskiego protagonistę, Maxa (Taylor Kitsch); prywatna zemsta na nazistach jego brata, Moritza (Logan Marshall-Green); poszukiwania króla świata przestępczego, Engelmachera (Sebastian Koch); próby kontaktu z mężem przebywającym w niewoli radzieckiej podejmowane przez główną postać kobiecą, Elsie (Nina Hoss), znajdują odzwierciedlenie w rozwiązaniach fabularnych, które opierają się na kliszach gatunkowych: pościgi, eksplozje i strzelaniny przywołują na myśl kino sensacyjne, Karin (Mala Emde) mszcząca się na Amerykanach-gwałcicielach i Moritz wymierzający sprawiedliwość nazistom uosabiają kino spod znaku *rape and revenge*, śledztwo Maxa i jego dwuznaczna relacja z Claire (Tuppence Middleton), żoną amerykańskiego oficera, budzą skojarzenia z filmem noir, zaś w wysiłkach Rosjan w zwerbowaniu młodych Niemek jako informaterek wybrzmiewają echa kina szpiegowskiego.

⁴² „W ruinach Berlina / Kwiaty znów zaczynają kwitnąć / A w nocy czujesz ze wszystkich stron / Zapach jak za dawnych lat!”. Przekł. cytatu – J.G.

Mårilind przekonuje, że w przeciwieństwie do II wojny światowej i zimnej wojny powojenne realia Berlina nie wzbudzały zainteresowania filmowców⁴³. Liczne obrazy z lat czterdziestych i pięćdziesiątych zdają się przeczyć tej dość pochopnej tezie. Niemniej nie ulega wątpliwości, że nikt nie ukazywał powojennego Berlina tak, jak czynią to Mårilind i Stein – reżyserzy – wraz z operatorem Erikiem Sohlströmem i ekipą odpowiedzialną za scenografię, oświetlenie i efekty specjalne. Po pierwsze w tej kanadyjsko-niemieckiej koprodukcji przeplatają się dwie perspektywy: przybyszów z USA i berlińczyków – zwycięzców (perspektywa wertykalna) i pokonanych (perspektywa horyzontalna). W pierwszym odcinku zaobserwować można ponadto horyzontalną perspektywę o bardzo specyficznym charakterze, gdy kamera wprawdzie ukazuje ruiny w szerokim planie pełnym, ale z wysoka, zrównując się z linią szczytów budynków.

Po drugie *Pokonani* są wyjątkową produkcją, w której berliński krajobraz ruin ukazany został w kolorze, przy zastosowaniu ciepłego i obfitego oświetlenia. W materiałach *making of* Mårilind przyznaje, że pragnął pokazać Berlin ciepły, duszny i w pełni lata, a nie jak zawsze niebieski, szary i zimny⁴⁴. W scenach kręconych w plenerze dominuje wysoki klucz oświetlenia z jasną tonacją. Światło dociera nawet do trudno dostępnych zakamarków, w efekcie czego wokół ruin nie panuje już tajemnicza aura. Ta nastaje dopiero w scenach nocnych, kiedy kluczowe oświetlenie jest zdecydowanie mniej intensywne. Światło odgrywa także istotną rolę w scenach kręconych w zamkniętych pomieszczeniach. Wnętrze prowizorycznego komisariatu jest skąpane światłem dnia wpadającym przez liczne okna. Częściowy efekt ponownego „ucywilizowania” przestrzeni podkreśla graniczny charakter samej ruiny. O starannej kompozycji kadru przy stosowaniu kontrolnego oświetlenia świadczą zdjęcia, w których słońce prześwituje przez dziurę

⁴³ T. Modini, *Måns Mårilind Talks About Finding Light in the Darkness of Gritty Series 'Shadowplay'*, SBS, 4.03.2021, <https://www.sbs.com.au/guide/article/2021/03/03/mans-marilind-talks-about-finding-light-darkness-gritty-series-shadowplay> (dostęp 1.03.2023).

⁴⁴ ZDF, *Schatten der Mörder – Shadowplay: Exklusive Einblicke*, 30.10.2020, <https://www.zdf.de/serien/schatten-der-moerder-shadowplay/shadowplay-behind-the-scenes-100.html> (dostęp 1.03.2023).

w murze na wprost kamery czy – jak w trzecim odcinku – sceny w opuszczonym budynku fabrycznym, w którym Moritz torturuje jedną ze swoich ofiar.

Po trzecie rozwiązania fabularne serialu, w szczególności sceny ewokujące skojarzenia z kinem sensacyjnym, pociągają za sobą konieczność wprowadzenia dynamicznych ruchów kamery. W pierwszym odcinku, w scenie pościgu Maxa za młodocianymi złodziejami wśród ruin Berlina, kamera w pierwszej kolejności towarzyszy bohaterowi w szalonej jeździe równoległej, by po chwili ustąpić filmowaniu „z ręki”, co wzmacnia dramatyzm sytuacji. Różnorodność planów, perspektyw, ruchów kamery i rodzajów oświetlenia jest potwierdzeniem nowatorskości w inscenizacji krajobrazu. Ruiny tracą tym samym istotną część swojej siły oddziaływania, którą Benjamin określiłby mianem aury. W przypadku *Pokonanych* mamy do czynienia nie z fetyszyczą ruin, lecz ze zjawiskiem pornografii ruin (*ruin porn*) czy też pornografią katastrofy (*disaster porn*), które to terminy, jak wyjaśnia Tanya Whitehouse, dotyczą praktyk fotografowania miejsc tragicznie doświadczonych przez historię⁴⁵. Pornografia ta, jak widać na przykładzie serialu, polega także na docieraniu do każdego zakamarka ruin.

W *Pokonanych* otrzymujemy kilka tropów prowadzących do ambiwalentnej oceny stosunku amerykańskich żołnierzy do ludności Berlina. Znany z niemieckich filmów ruin mit kobiet z ruin, świadomie powielany przez telewizję ZDF, jednego z współproducentów serialu⁴⁶, przeplata się tu z motywami *gore* i holocaustowym kiczem⁴⁷. Obecność Niny Hoss, aktorki znanej z innych filmów osadzonych w momencie przełomowym końca

⁴⁵ T. Whitehouse, *How Ruins Acquire Aesthetic Value. Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition*, Cham 2018, s. 11.

⁴⁶ Producentka ZDF, Simone Emmelius, stwierdziła: „After WW2, only women, kids and elder people were left in Berlin, so the women, called Trümmerfrau, were in charge of rebuilding the city” („Po II wojnie światowej tylko kobiety, dzieci i osoby starsze zostały w Berlinie, więc to kobietom, zwanym kobietami z ruin, przypadła odbudowa miasta”; przekł. – J.G.). W świetle nowszych badań historycznych przekonanie to wydaje się mitem. Na temat mitu kobiet z ruin zob. L. Treber, *Mythos Trümmerfrauen: Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Essen 2014.

⁴⁷ U. Scheer, *Komm ein New Yorker nach Berlin*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.10.2020, <https://www.faz.net/-gsb-a4xqf> (dostęp 2.08.2023).

wojny (*Kobieta w Berlinie i Feniks*) ułatwia budowanie skojarzeń z ikonami berlińskiego powojnia, zdominowanego przez chaos, przemoc i nieprzepracowany nazizm.

Szczególne ambiwalencja w ocenie samych Amerykanów wynika z opozycyjnego zestawienia postaci dwóch braci: Maxa, miłującego porządek policjanta, który denazyfikuje Niemców poprzez ich szkolenie, oraz demonicznego Moritza (tu oczywista analogia do utworu *Max i Moritz* braci Grimm), który denazyfikację utożsamia z zabijaniem nazistów. Jeśli zaś dodamy do tego problem przemocy seksualnej stosowanej przez amerykańskich żołnierzy, wówczas jasne stanie się przesłanie twórców serialu, że w 1945 roku nie tylko Niemcy potrafili zachowywać się niegodziwie. Podobna ambiwalencja istniała w obrazie *Dobry Niemiec* (*The Good German*, 2006, reż. Steven Soderbergh, 2006), w którym możemy odnaleźć elementy pastiszu zarówno niemieckich filmów ruin, jak i amerykańskiego kina noir⁴⁸. Wprowadzenie postaci demonicznego amerykańskiego żołnierza implikowało przeprowadzenie refleksji nad karygodnymi incydentami z udziałem wojsk amerykańskich w Afganistanie i Iraku⁴⁹. W ten sposób motyw zdemoralizowanego G.I. stacjonującego w Niemczech, który wprowadzają *Dobry Niemiec* i *Pokonani*, staje się alegorią niegodziwych zachowań wojsk USA w szerszym, uniwersalnym wymiarze, zaś sam krajobraz ruin ponownie można odczytywać jako wizualne oskarżenie pod adresem amerykańskich sił zbrojnych.

Na koniec przejdę do koprodukcji, w której krajobraz ruin i motyw kontaktów z niemiecką ludnością poddane zostały, w moim przekonaniu, najodważniejszej resemantyzacji. Izraelsko-niemiecki *Plan A* (2021, reż. Doron i Yoav Paz) to film poświęcony grupie Nakam zrzeszającej Żydów planujących zatruć wodę w norymberskich wodociągach. Protagonista, Max (August Diehl), który w Holocauście stracił żonę i syna, tuż po wojnie przenosi się do Norymbergi. Perspektywa wertykalna użyta w scenie, gdy bohater przybywa ciężarówką do zbombardowanego miasta, choć nieimperialistyczna, zarysowuje dystans wobec niemieckiej ludności zamieszkującej ruiny. Perspektywa ta szybko zmienia się w horyzontalną, gdy Max wysiada

⁴⁸ M. Moeller, *The Good German—A 'Neo-rubble Film'?*, „German as Foreign Language” 2014, No. 3, s. 84.

⁴⁹ Ibidem, s. 95.

z ciężarówki. Umieszczony w centrum kadru bohater oddala się od kamery, podczas gdy ta powoli się unosi, ukazując zniszczoną ulicę i pracujących ludzi. W początkowej sekwencji śledzenia przez Maxa Any (Sylvia Hoeks), członkini grupy Nakam, sposób ukazywania krajobrazu staje się inny niż w przypadku amerykańskich dzieł z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Przedstawiony w oświetleniu niskiego klucza, szary widok ruin zostaje relegowany do roli nieostrego tła. Zamiast głębi ostrości twórcy uwypuklają bowiem sylwetki bohaterów.

Spojrzenie kamery spoczywa na ruinach nieco dłużej w scenie pierwszej rozmowy Any z Maxem. „Spójrz” – zaczyna swój monolog kobieta i kamera podąża za jej wzrokiem. Wśród ruin krzątają się ludzie, kobiety i mężczyźni, dzieci i starcy (co jest jawnym zdystansowaniem się wobec mitu kobiet z ruin). Stojący w kolejce do studni Niemcy ukazani są następnie w trybie *slow motion*. W ujęciu z perspektywy niskiej mężczyzna pompujący wodę, w szarym ubraniu, z granatową czapką na głowie, zarostem, wąsami i zawziętym wyrazem twarzy, wydaje się postacią skrajnie antypatyczną. Po chwili w dużym zbliżeniu widzimy twarz kobiety łapczywie pijącej wodę. W ten sposób mieszkańcy ruin jawią się jako istoty bardziej zwierzęce niż ludzkie, zamiast budowania empatii styl dąży zatem do brechtowskiego efektu obcości. Istotny jest także przekaz płynący z krótkiego monologu Any, w którym obnaża przed Maxem swoją żądzę zemsty: „Spójrz, patrzyli, jak opuszczamy szkoły, nasze zakłady... i domy. To nie niewinne ofiary. Słyszeli nasze krzyki. Zabijali nasze dzieci. A potem czytali własnym do poduszki. Niektórzy mają ponoć stanąć przed tutejszym sądem. Powinno się osądzić cały naród. Cierpieliśmy od tysiąca lat. Nigdy więcej. Oko za oko. Sześć milionów za sześć milionów”. Wizualny brak empatii wobec mieszkańców ruin przeplata się tym samym z oskarżycielskim wobec nich głosem.

Przypuszczalne efekty realizacji planu grupy Żydów ukazane są w kategorii historii alternatywnej w scenie, gdy bohater wlewa truciznę do miejskich wodociągów. Kamera „wynurza się” spod kratki kanalizacyjnej i z wysokiej perspektywy ogarnia postapokaliptyczny widok na ulicę. Boki kadru wypełnione są uszkodzonymi budynkami, stertami gruzów i porzuconymi pojazdami, zaś w centrum leżą niezliczone ludzkie zwłoki. W obliczu popularnych ostatnimi laty ponurych wizji przyszłości scenę tę można odczytywać przez pryzmat narracji dystopii, niekoniecznie związanej z doświadczeniami II wojny światowej. Felix Kirschbacher zauważa, że

audiowizualne obrazy miejskich ruin, opuszczonych domów i samochodów wyzwalają dystopijne odczytywanie tych filmów bez pogłębionej refleksji nad śmiercią i zniszczeniem całych cywilizacji wynikających z danego kataklizmu⁵⁰. W przypadku *Planu A* taka refleksja jest o tyle utrudniona, że sama scena budząca dystopijne skojarzenia jest krótka i stanowi obraz wyobrażony. W epilogu *Planu A* twórcy spieszą bowiem z wyjaśnieniem, że wendeta nie została zrealizowana. Sam jednak fakt, że w filmie pokuszono się o przypuszczenie „co by było, gdyby”, potwierdza konsekwentnie realizowaną resemantyzację niemieckiego krajobrazu ruin, które stają się elementem dystopijnych wyobrażeń o zmierzchu ludzkości.

UWAGI KOŃCOWE

Do lat sześćdziesiątych XX wieku krajobraz ruin stał się popularnym motywem wizualnym w filmach podejmujących tematykę Niemiec tuż po zakończeniu II wojny światowej. Podczas gdy w drugiej połowie lat czterdziestych twórcy niemieckich filmów ruin odwoływali się do uniwersalnej symboliki ruin jako obrazu zniszczenia i upadku cywilizacji, twórcy Hollywood nadali krajobrazowi ruin nowe znaczenia, poruszając aktualne sprawy, takie jak denazyfikacja, fraternizacja, problem dipisów czy widmo konfliktu z ZSRR. Tym samym zarówno w USA, jak i w Niemczech stworzono nurty, do których później nawiązywano z niemałą dawką nostalgii.

Niemieckie i amerykańskie filmy ruin dzieliła przede wszystkim perspektywa – ta wertykalna była zarezerwowana dla narodu zwycięzców. Nieco inne były także motywy przewodnie w fabułach tych filmów, a co za tym idzie – także niektóre ze znaczeń krajobrazu. Podczas gdy w kinie niemieckim dominowały opowieści o kobietach z ruin i powracających mężczyznach, kino amerykańskie wykorzystywało figurę przybysza, który poznawał krajobraz i mieszkańców ruin. Podczas gdy ruiny w niemieckich produkcjach uosabiały przede wszystkim upadek cywilizacji, w produkcjach amerykańskich krajobraz ruin roztaczał swoistą aurę tajemniczości (*Podzielone miasto*, *Berlin Express*) czy też złowrogości (*10 sekund do piekła*) albo przejmował funkcję wzbudzania empatii (*Sprawy zagraniczne*), choć nie zawsze wyłącznie wobec samych Niemców i Niemek (*Po wielkiej burzy*).

⁵⁰ F. Kirschbacher, *More Than Ruins: (Post-)Apocalyptic Places in Media*, w: *Ruin Porn and the Obsession With Decay*, ed. S. Lyons, Cham 2018, s. 205.

Przegląd wybranych filmów, których akcja osadzona jest w Niemczech tuż po zakończeniu II wojny światowej, prowadzi ponadto do konkluzji, że wbrew panującej wówczas atmosferze fraternizacji z ludnością cywilną filmowcy często kreowali nastrój podejrzliwości wobec Niemek i Niemców (*Sprawy zagraniczne* i *W podzielonym mieście*).

W najnowszych obrazach współprodukowanych przez studia niemieckie powrót do ruin związany jest z jednej strony z odtworzeniem niektórych motywów fabularnych filmów ruin, z drugiej oznacza rewizję spojrzenia na krajobraz ruin i ich mieszkańców. Elementy te nie pełnią już jedynie funkcji empatycznej, gdyż sposób inscenizacji rzeczywistości budzi też zgoła inne odczucia, takie jak strach (także przed apokalipsą) czy obrzydzenie. Wertykalna perspektywa nie jest już imperialistyczna, lecz oskarżycielska i koresponduje z aktualnymi debatami nad zachowaniem żołnierzy w okupowanych przez USA krajach. Na szczególną uwagę zasługuje serial *Pokonani*, którego styl przypomina niekiedy pornografię ruin. Jeśli natomiast spojrzeć na niego z perspektywy historii filmu niemieckiego, to zdaje się potwierdzać – istniejący od dawna i zaobserwowany przez Franka Böscha – trend traktowania przez filmowców berlińskiej metropolii w okresie politycznych zawirowań jako kulis dla opowieści o życiu i przeżyciu⁵¹. To, że powojenny krajobraz ruin stał się ponownie atrakcyjny dla filmowców świadczy o tym, że Berlin (a także inne zbombardowane niemieckie miasta) w czasie powojennego chaosu może wydawać się równie atrakcyjną czasoprzestrzenią, co Republika Weimarska, ostatnio (od 2017 roku) pieczołowicie zainscenizowana w serialu *Babilon Berlin*, czy szereg innych miejsc topograficznych i epok historycznych („Trzecia Rzesza”, NRD, mur berliński, RFN w okresie „cudu gospodarczego”).

Wyżej wymienione motywy przeżywają swój renesans w kinie współczesnym. Podzielony Berlin – jak w przypadku *Dobrego Niemca* i serialu *Pokonani* – znów staje się tłem dla międzynarodowych intryg, zaś ewentualny romans – w przypadku *W domu innego* – okazuje się jedynie przelotny. Wśród ludności cywilnej zamieszkującej zbombardowane miasta można z kolei spotkać nie tylko kobiety ruin, które podobnie jak w niemieckich filmach ruin lat czterdziestych wykonują ciężkie prace fizyczne, lecz także

⁵¹ F. Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang«*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 2007, nr 1, s. 23.

nazistów, którzy nie akceptują porażki „Trzeciej Rzeszy”. Bez wątpienia największą nieufność wobec pokonanych Niemców przejawia *Plan A*, którego twórcy oferują wizję żydowskiej zemsty za Holocaust. Z kolei w *Pokonanych*, *W domu innego* i *Dobrym Niemcu* w mniejszym lub większym stopniu porbrzmiewa echo krytyki wobec zasadności prowadzenia wojny powietrznej. Rozważania te można zatem zakończyć konstatacją, że zarówno w kinie późnych lat czterdziestych i pięćdziesiątych (może za wyjątkiem *Panienki*, filmu o propagandowym wydźwięku), jak i produkcjach najnowszych filmowcy podsuwają tropy fabularne i stylistyczne, które niekiedy kwestionują oficjalną narrację polityczną postulującą traktowanie Niemców z ufnością i empatią.

Bibliografia

- Assmann Jan, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009.
- Bösch Frank, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang«*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 2007, No. 1.
- Brandlmeier Thomas, *Von Hitler zu Adenauer. Deutscher Trümmerfilm*, w: *Zwischen gestern und morgen: westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Hrsg. H. Hoffmann, W. Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1989.
- Cooper Anna, *The American Abroad: The Imperial Gaze in Postwar Hollywood Cinema*, Bloomsbury, New York 2022.
- de-Simine Silke Arnold, *Die Konstanz der Ruine. Zur Rezeption traditioneller ästhetischer Funktionen der Ruine in städtischer Baugeschichte und im Trümmerfilm nach 1945*, w: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Hrsg. A. Böhn, C. Mielke, transcript Verlag, Bielefeld 2007.
- Etheridge Brian C., *In Search of Germans. Contested Germany in the Production of The Search*, „Journal of Popular Film and Television” 2006, No. 1/34.
- Fuchs Anne, *After the Dresden Bombing: Pathways of Memory, 1945 to the Present*, Palgrave Macmillan, Cham 2011.
- Goedde Petra, *From Villains to Victims: Fraternization and the Feminization of Germany, 1945–1947*, „Diplomatic History” 2009, No. 1/23.
- Gwóźdź Andrzej, *W drodze do domu. Kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 w kinematografiach niemieckich*, „Kwartalnik Historyczny” 2021, t. 128, nr 4.
- Kirchmann Kay, *Blicke auf Trümmer. Anmerkungen zur filmischen Wahrnehmungsorganisation der Ruinenlandschaften nach 1945*, w: *Die zerstörte Stadt. Mediale*

- Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Hrsg. A. Böhn, C. Mielke transcript Verlag, Bielefeld 2017.
- Kirschbacher Felix, *More Than Ruins: (Post-)Apocalyptic Places in Media*, w: *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, ed. S. Lyons, Palgrave Macmillan, Cham 2018.
- Kreis Reinhild, Logemann Jan, *Mixed Views. Konstruktion und Kanäle deutsch-amerikanischer Wahrnehmungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 2020, nr 4.
- Kutyła Damian, *Postapokaliptyczna przyszłość świata w kinematografii SF*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2019, nr 1/16.
- Kwiatkowski Aleksander, *Film i rzeczywistość albo sztuka technika – reprodukcja – film*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1978, nr 2/38.
- Lowe Keith, *Dziki kontynent. Europa po II wojnie światowej*, przeł. M.P. Jabłoński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2013.
- Moeller Martina, „*The Good German*”—a ‘Neo-rubble Film’?, „German as Foreign Language” 2014, No. 3.
- Moeller Robert G., *On the History of Man-made Destruction: Loss, Death, Memory, and Germany in the Bombing War*, „History Workshop Journal” 2006, nr 61.
- Nieszczerczewska Małgorzata, *Ruiny architektury sakralnej. Śmierć miejsca – śmierć sacrum?*, „Zeszyty naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2012, nr 9.
- Nieszczerczewska Małgorzata, *Vanitas. Ruina jako przestrzeń (bez)graniczna*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2015, nr 3.
- Nikel Joanna, *Berlin 1945. Obraz pokonanego miasta w świetle wspomnień i raportów aliantów*, w: *Oblicza wojny*, t. 5. *Miasto i wojna*, red. W. Jarmo, J. Kita, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2021.
- Pohl Lucas, *Aura of Decay: Fetishising Ruins With Benjamin and Lacan*, „Transactions of the Institute of British Geographers” 2022, No. 47.
- Ricoeur Paul, *Time and Narrative*, t. 3, The University of Chicago Press, Chicago–London 1990.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*, PWN, Warszawa 2015.
- Schmidt Allison, *The Aftermath*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal” 2019, No. 2/49.
- Schrey Dominik, »*Filmen, was vorher und was nachher kommt...*«. *Erinnerung in Roberto Rossellinis »Germania anno zero«*, w: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Hrsg. A. Böhn, C. Mielke, transcript Verlag, Bielefeld 2017.
- Seiter Ellen E., *Women’s History, Women’s Melodrama: „Deutschland, bleiche Mutter“*, „The German Quarterly” 1986, No. 4/59.
- Shandley Robert R., *Rubble Film. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Temple University Press, Philadelphia 2001.

- Sollors Werner, *The Temptation of Despair. Tales of the 1940s*, Harvard UP, Cambridge, MA 2014.
- Sternberg Claudia, *Real-Life References in Four Fred Zinnemann Films*, „Film Criticism” 1994, No. 18–19.
- Taylor Frederick, *Wypędzanie ducha Hitlera. Okupacja i denazyfikacja Niemiec*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Trajman Joanna, *Obrazy nazizmu i II wojny światowej w filmie polskim i niemieckim*, w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, t. 1, red. A. Gall, J. Grębowiec, J. Kalicińska, K. Kończal, I. Surynt, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2015.
- Treber Leonie, *Mythos Trümmerfrauen: Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Klartext, Essen 2014.
- Whitehouse Tanya, *How Ruins Acquire Aesthetic Value. Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.

Źródła internetowe

- Bałus Wojciech, *Ruina*, Centrum Badań Historycznych PAN, <https://cbh.pan.pl/en/ruina> (dostęp 13.12.2023).
- Connolly Thomas F., *Displaced Persons and Documentary Illusions: Fred Zinnemann’s “The Search”*, „Film Criticism” 2018, No. 1/42, <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.106> (dostęp 2.08.2023).
- Derdiger Paula, *“Now You’re One of Us”: Postwar Surveillance in Billy Wilder’s “A Foreign Affair”*, „The Space Between: Literature and Culture 1914–1945” 2017, Vol. 13, No. 4/18, https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13_2017_derdiger (dostęp 2.8.2023).
- Modini Tanya, *Måns Mårilind Talks About Finding Light in the Darkness of Gritty Series ‘Shadowplay’*, SBS, 4.03.2021, <https://www.sbs.com.au/guide/article/2021/03/03/mans-marilind-talks-about-finding-light-darkness-gritty-series-shadowplay> (dostęp 2.08.2023).
- Pham Annika, *Måns Mårilind on post-war Berlin’s shadow playing*, Nordisk Film & TV Fond, 4.12.2018, <https://nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/mans-marilind-on-post-war-berlins-shadow-playing> (dostęp 2.08.2023).
- Scheer Ursula, *Kommt ein New Yorker nach Berlin*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.10.2020, <https://www.faz.net/-gsb-a4xqf> (dostęp 2.08.2023).
- Sroka-Czyżewska Anna, *Zacząć od nowa – James Kent – „W domu innego”*. Recenzja, Głos Kultury, 7.04.2019, <https://www.gloskultury.pl/domu-innego-recenzja> (dostęp 2.08.2023).
- ZDF, *Schatten der Mörder. Shadowplay: Exklusive Einblicke*, 30.10.2020, zdf.de/serien/schatten-der-moerder-shadowplay/shadowplay-behind-the-scenes-100.html (dostęp 2.08.2023).

Return to the Ruins: The Appeal of Post-War Germany

One of the most important dates in Germany's postwar history was May 6, 1955, when the Federal Republic joined the North Atlantic Alliance, an event which perfectly reflected the dynamics of geopolitical changes that had taken place in the ten years since the end of World War II. The article focuses on the depictions of the German civilian population in selected motion pictures which, at least in theory, do not hold ordinary Germans responsible for war crimes. A look at the German war-torn landscape and its functionality will play an important role in the analysis, as it is against this background that the key plot lines are developed. Emphasis is placed on the allegorical and metaphorical significance of the ruins and their hidden meanings. The films under investigation are works created independently of German cinematography (except for two recent international co-productions). This is because the purpose of the analysis is to present the changing attitudes of filmmakers representing nations hostile to Germany until 1945 to the civilian population of ruined German cities. These attitudes, it is worth emphasizing, sometimes stand in opposition to the prescribed perception of Germany and Germans resulting from Cold War political realities and dictating that the nation be treated with sympathy, trust, friendship, and love as a new ally.

Keywords: rubble films; Second World War; American film; British film; post-war Germany; ruins; National Socialism

POSTMIGRACYJNY BACKGROUND I CO Z NIEGO WYNIKA. REWOLTY TOŻSAMOŚCIOWE DZIECI PÓŹNYCH PRZESIEDLEŃCÓW W PROZIE FAKTOGRAFICZNEJ EMILII SMECHOWSKI, *MY, SUPER IMIGRANCI*

JOANNA SZYDŁOWSKA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
The University of Warmia and Mazury in Olsztyn
joanna.szydłowska@uwm.edu.pl
ORCID 0000-0002-2038-2283

ZAŁOŻENIA

Materiałem analitycznym prezentowanych refleksji będzie proza faktograficzna Emilii Smechowski opublikowana w Polsce w 2018 roku po tytule *My, super imigranci. Reportaż*, a w Niemczech rok wcześniej jako *Wir Strebermigranten*¹. Autorka urodziła się w 1983 roku w Wejherowie, od 1988 mieszka w Berlinie, jako dziennikarka publikuje m.in. w „Die Zeit”, „Die Tageszeitung” i „Süddeutsche Zeitung”². Interesująca nas książka dotyczy opisu doświadczenia związanego z opuszczeniem Polski w latach osiemdziesiątych XX wieku oraz strategii wchodzenia w obcą przestrzeń kulturową i rozpoznawania sytuacji interkulturowości. Pierwszoosobowa narratorka z perspektywy dorosłej kobiety opowiada o dorastaniu w sytuacji

¹ E. Smechowski, *My, super imigranci. Reportaż*, przeł. B. Nowacki, Warszawa 2018. Wydanie niemieckie: *Wir Strebermigranten*, München 2017.

² Smechowski jest doceniona na niemieckiej scenie publicystycznej. Jej tekst *Ich bin wer, den du nicht siehst (Jestem tym, którego nie widzisz)*, opublikowany w 2015 roku w „TAZ am Wochenende”, zdobył Niemiecką Nagrodę Reporterów i Polsko-Niemiecką Nagrodę Dziennikarską im. Tadeusza Mazowieckiego. Porta Polonica, *Emilia Smechowski*, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/emilia-smechowski> (dostęp 6.10.2022).

obcości kulturowej (w szkole, na studiach, w pracy); o rodzinnym reżimie maskowania własnej inności (narodowościowej, kulturowej, lingwistycznej, mentalnościowej) i o dojrzewaniu do przekroczenia tych procedur. Dziewczynka wyrasta na dziennikarkę i dostaje narzędzia do opisu własnego doświadczenia pomnożonego o migranckie losy bohaterów „kryzysu migracyjnego”, który właśnie rozpoczyna się w Europie. To także opowieść o rodzinie, o opresyjności systemu patriarchalnego, o kulturze konsumpcji i o młodzieńczym buncie, który ma charakter wyzwoleniowy. Proza Smechowski daje pretekst do wielu możliwych dyskusji: o statusie migranta, o etnosterotypach, o adolescencji, o czytaniu dziejów polsko-niemieckiego sąsiedztwa. Pojęciem „późni przesiedleńcy” określam osoby, które, powołując się na niemieckie pochodzenie, wyjechały do Niemiec i otrzymały obywatelstwo niemieckie. Te z nich, które spędziły część dzieciństwa w Polsce zostały poddane podwójnym procedurom opresyjnym związanym z sytuacją wyjazdu oraz z brakiem decyzyjności w tej sprawie³.

Proza Smechowski jest przykładem literatury postmigracyjnej, której niuanse terminologiczne i postkolonialne klucze interpretacyjne analizowała

³ Magdalena Tomaszewska tak charakteryzowała specyfikę tej grupy migrantów do Niemiec: „Ze względu na fakt, iż młodzi »późni wysiedleńcy« posiadali obywatelstwo niemieckie, sytuacja ich była ciekawsza od sytuacji »zwykłych emigrantów«, ponieważ początkowo byli wychowywani (przeważnie) jako Polacy, mimo swych niemieckich korzeni i »właściwego« bycia przedstawicielem narodu niemieckiego później zaś *zolens volens* stali się Niemcami. Zdecydowano za nich – jeśli chodzi o sam fakt zmiany obywatelstwa na niemieckie. Inne względy obiektywne (szkoła, rodzina, znajomi, władze państwowe) również wymuszały poniekąd – jako konsekwencję przyjęcia owego obywatelstwa – odpowiednie postawy. Podczas gdy dzieci »zwykłych emigrantów« miały – przysługujący im zgodnie z prawem – od początku status »obcego« i czuły się z reguły Polakami (choć oczywiście mogło się zdarzyć, że i one uzyskały później z różnych powodów obywatelstwo niemieckie), dzieci »późnych wysiedleńców«, mimo swego niemieckiego obywatelstwa były traktowane jako *fremde Mitbürger* (obcy współobywatele), zarówno ze względu na język swój i swych rodziców (tj. polski), prawdziwe, tudzież przypisane motywy przyjazdu do Niemiec i przyjęcie niemieckiego obywatelstwa, jak i na historię stosunków polsko-niemieckich, a dokładniej mówiąc ludności niemieckiej na ziemiach przyznanych Polsce po II wojnie światowej”. M. Tomaszewska, *Identyfikacja narodowa młodych „późnych wysiedleńców” z Polski w Niemczech*, „Przegląd Zachodni” 2006, nr 2, s. 190.

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz. Smechowski – która jako dziecko wyjechała z rodzicami do Niemiec – reprezentuje pokolenie postmigrantów. Literaturę tworzoną ich rękami charakteryzuje postmigracyjny czynnik biograficzny pomnożony o charakterystyczne wyznaczniki postmigracyjnej topiki literackiej⁴. Z perspektywy prowadzonych tu rozważań najciekawsze są opisane przez autorkę procedury „przewycięzania emigracyjności”. „»Post« nie jest tu świadectwem pożegnania z emigracyjnym kluczem, ale zachętą do oglądu »zjawisk występujących później«, a przez to pozostających – również przez bezpośrednią negację – w ścisłym związku z szeroko traktowaną kondycją emigracyjną”⁵, pisze autorka.

W przyjętym tu rozumowaniu książka Smechowski jest projektem tożsamościowym i emancypacyjnym podmiotu mówiącego. To zapis pracowania trudnych doświadczeń migracyjnych i postmigracyjnych, zarejestrowanych w skali mikro (polska inteligentna rodzina) i w skali makro (niemiecki dyskurs publiczny). Tekst wyrosły między wieloma kulturami narodowymi, pisany ręką podmiotu o wyraźnej tożsamości migranckiej, nacechowany autobiograficznie, którego potencjał dyskursywny zorientowany jest na tematyzowanie różnicy kulturowej, dystansu i obcości, Mieczysław Dąbrowski określił pojęciem międzytekstu⁶. Analizowana proza posiada wspomniane cechy⁷. Tekst Smechowski jest dokumentem dojrzewania biologicznego, światopoglądowego, intelektualnego, etycznego podmiotu.

⁴ M. Zduniak-Wiktorowicz, *Inne emigracje? Spotkania (nie)możliwe polskiej prozy powstającej w Niemczech i w Wielkiej Brytanii*, „Teksty Drugie” 2016, nr 3, s. 312.

⁵ M. Zduniak-Wiktorowicz, *Współczesny polski pisarz w Niemczech – doświadczenie, tożsamość, narracja*, Poznań 2010, s. 11.

⁶ M. Dąbrowski, *Międzytekst. Literatura między kulturami narodowymi*, „Porównania” 2013, nr 13, s. 93–105.

⁷ Interesującym zadaniem badawczym jest analiza prozy Smechowski w kontekście literatury autorów piszących w Niemczech po polsku (m.in. Janusz Rudnicki, Natasza Goerke, Krzysztof Niewrzęda, Krzysztof Maria Załuski) tak, jak to uczyniła Katarzyna Karwowska („Wypędzeni do raju”. *Portret własny późnych przesiedleńców z Polski w literaturze polskiej w Niemczech*, Warszawa 2016) czy pisarzy niemieckojęzycznych urodzonych w Polsce, takich jak Artur Becker przybliżający Niemcom etykę Kosmopolaka, Środowoeuropejczyka. Te zagadnienia domagają się oddzielnych studiów i nie będą tu podnoszone.

Potencjał rebeliancki tej opowieści, w jakimś stopniu adolescencyjnej, jest spragmatyzowany dla potrzeb rozpoznania przez podmiot własnego miejsca w świecie, a w sensie largo – uznania doświadczenia migracyjnego za uniwersalny klucz tożsamościowy współczesnego człowieka. To właśnie miał na myśli Przemysław Czapliński, kiedy pisał, że migracja skazuje podmiot na „stwarzanie samego siebie”⁸. Smechowski narratywizuje siebie od nowa, relacjonuje wobec nowych wartości i norm. Książka jest opowieścią o buncie generacyjnym, o uwolnieniu się od wzorów kulturowych narzuconych przez pierwsze pokolenie imigrantów, o presji kulturowej, o sile etnostereotypów, o języku inkluzywnym, o historii relacji polsko-niemieckich, które wciąż kładą się cieniem na współczesności, o niuansach polityki pamięci. O tych ostatnich pisał m.in. Andrzej Stasiuk i z całą stanowczością dowodził, że „do Niemiec nie można pojechać bezkarnie”⁹.

Popularność tematu migracji do Niemiec w dyskursie medialnym dwóch ostatnich dekad¹⁰ nie przekłada się na wysoką frekwencję reportaży podejmujących to zagadnienie. W tekstach prasowych i reportażowych pozycjach zwartych poakcesyjna migracja do Niemiec staje się pretekstem do refleksji nad relacyjnością polskiej migracji o różnych profilach geograficznych, kondycją postmigracyjnego świata XXI wieku, diagnozą dobrostanu społeczeństwa niemieckiego („niemiecki proszek”)¹¹ bądź określonej społeczności lokalnej (fenomen Berlina)¹², długą historią wyjazdów do Niemiec (ze

⁸ P. Czapliński, *Kontury mobilności*, w: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok, Katowice 2013, s. 41 i n.

⁹ A. Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec 2007, s. 13–17 i n.

¹⁰ M. Dzięglewski, *Společne i kulturowe skutki migracji poakcesyjnej na łamach tygodników opinii w latach 2004–2012*, „Studia Migracyjne. Przegląd Polonijny” 2013, z. 3, s. 147–188.

¹¹ M. Wagner, K. Fiałkowska, M. Piechowska, W. Łukowski, *Niemiecki proszek do prania i „polnische Wirtschaft”. Polscy robotnicy sezonowi w Niemczech – obserwacje etnograficzne*, przeł. B. Baran, Warszawa 2016.

¹² Oprócz przywołanych w niniejszym tekście zbiorów reportaży o Berlinie zob. też esej o historyka i kulturoznawcy R. Traby, *W poszukiwaniu „przenośnej ojczyzny”. Polacy w wielokulturowym Berlinie*, w: idem, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 265–282.

szczególnym uwzględnieniem transferów pojałtańskich), a nawet – statusem *polnische Putzfrau* i polskich opiekunek seniorów¹³. Do najciekawszych polskich tekstów reportażowych lat ostatnich – obszernych, opartych na szerokim materiale źródłowym, wnikliwie problematyzujących zjawisko migracji i obecności Polaków w Niemczech – należą: *Deutsche nasz. Reportaże berlińskie* (2018) Ewy Wanat, antologia *Mur. 12 kawałków o Berlinie* (2015) pod redakcją Agnieszki Wójcińskiej, z fotografiami Filipa Springera, *Rzeźnia numer jeden i inne reportaże z Niemiec* (2022) Jerzego Haszczyńskiego. Ważnym materiałem kontekstualnym dla prowadzonych tu refleksji jest zbiór *Śladami współczesnego migranta w Niemczech* (2005) pod redakcją Wojciecha Necela, Stefana Ochalskiego i Bronisława Gembali, zawierający świadectwa rozstania z pierwszą ojczyzną w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i opisujący proces asymilacji i akulturacji w Niemczech.

Zarówno przedmiot badań (reportaż), jak i problematyka (doświadczenie imigracyjne) skazują badacza na interdyscyplinarność postępowania. W tym miejscu przyjęto perspektywę badań literaturoznawczych. Ważne okazały się ustalenia socjologów badających migracje oraz literaturoznawców w zakresie poetyk opisujących życie poza krajem i przeformułowania dyskursów tożsamościowych. Od socjologów i kulturoznawców wiemy, że schyłek XX wieku zainicjował erę przestrzeni globalnych – nieciągłych, wypełnionych subprzestrzeniami. Fundamentami nowych tożsamości może być dziś na równi diasporizm, co teleobecność (bycie wirtualne). Narzędziami różnych dyscyplin naukowych opisuje się bohatera uwikłanego w dynamiczną przestrzeń multikulturowości, analizuje stopień, w jakim bagaż kulturowy daje się przenosić, pisze o konkluzywności zetknięcia z Innym, definiowaniu siebie jako przybysza lub/i nomady, o organizacji diaspory, konfrontacji doświadczeń „stąd i stamtąd”, o szczególnej topografii zagranicy, dychotomii przymusu i dobrowolności ruchu, wyjazdu i powrotu.

¹³ Ta problematyka doczekała się wnikliwej refleksji socjologiczno-kulturowej. Zob. M. Gierlak, *Obraz polskich sprzątaczek i pomocy domowych w prasie i literaturze niemieckiej*, w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, t. 1, red. A. Gall, J. Grębowiec, J. Kalicińska, K. Kończal, I. Surynt, współpr. Ch. Pletzing, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/4> (dostęp 1.10.2022).

Postnarodowość funkcjonująca w oparciu o diaspory nie przekreśla zasady tożsamości, mobilności i reprodukcji kulturowej, lecz wytwarza nowy ład świata oparty na mikrospołecznych przestrzeniach, tworzeniu się nowego typu wspólnot wyobrażonych, swoistych „wspólnot afektu”¹⁴.

W tym miejscu potraktujemy tekst Smechowski jako określony projekt tożsamościowy, który będzie rozpatrywany w dwóch kontekstach: 1. tożsamości genologicznej prozy; 2. tożsamości podmiotu i kulturowej reprezentacji doświadczenia migranckiego. W paratekście polskiego wydania książki Smechowski odnajdujemy informację o nazwie gatunkowej: reportaż. Ta przynależność genologiczna nie jest bezdyskusyjna. Zastanowimy się nad kształtem epistemologicznym prozy Smechowski, implikowanym przez zintegrowanie perspektyw opowieści reportażowej i autobiograficznej. Refleksje rygoryzują dwa pytania badawcze: 1. Jaka jest tożsamość genologiczna prozy Smechowski wobec integracji perspektywy opowieści reportażowej i autobiograficznej? 2. Jaka jest kulturowa reprezentacja doświadczenia migranckiego i projekcje tożsamości podmiotu migracyjnego w analizowanej prozie?

WYZWANIA GENOLOGII

Ustalenia współczesnych badaczy mówią, że w świecie postprawdy karierę robią pojęcia *faction*, *true fiction* czy *factual fiction* unieważniające spór na linii prawda–fałsz¹⁵ i przenoszące ciężar semantyczny na intencje nadawcy i sytuację komunikacyjną (informacje zawarte w paratekście, miejsce publikacji, blurb, ekspozycja nazwy gatunkowej, strategie promocyjne)¹⁶. Testowanie granic gatunkowych literatury immersyjnej możemy obserwować w przestrzeni hybryd literacko-dziennikarskich unieważniających dyferencje między powieścią dokumentarną a upowieściowionym dokumentem, łączących żywioł biografistyki i reportażu (reportaż biograficzny

¹⁴ D. Utracka, *Demontaż geografii. Glokacja i hybrydy tożsamości we współczesnej refleksji kulturowej*, w: „Pod wielkim dachem nieba”. *Granice, migracje i przestrzeń we współczesnym społeczeństwie*, red. W. Muszyński, E. Sikora, Toruń 2009, s. 127.

¹⁵ J. Tabaszewska, *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 61–79.

¹⁶ D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja. Między inwencją a atencją: teksty i parateksty*, Łódź 2011.

/ reporterska opowieść biograficzna / auto/biografia¹⁷). Wyeksponowanie w metatekście informacji o nazwie gatunkowej ma znaczenie. Prymarna reporterskość mówi o dawaniu świadectwa (pakt faktograficzny, autorytet autora-reportera), ma sens w warstwie poznawczo-dyskursywnej (referencjalność, pakt dyskursywnej labilności), jest elementem strategii urynkowania. Izabella Adamczewska-Baranowska pisze:

Urynkowana genologia służy dziś nie tyle interesom czytelnika, ułatwiając mu rozpoznanie konwencji, czy autora – umożliwiając zasygnalizowanie intencji. Przede wszystkim podyktowana jest marketingowymi interesami wydawców. [...] Redaktorzy inicjujący badają światowy rynek książki, a na bazie wskaźników bestsellerów (również gatunkowych) kształtują własną ofertę, decydując o tym, w który tytuł / gatunek zainwestować lub jaki tekst zamówić u autora¹⁸.

Refleksje o prozie Smechowski umieścimy w polu interpretacyjnym rygoryzowanym pojęciami literatury faktu i literatury dokumentu osobistego jako przestrzeni o nieostrych granicach. Obie kategorie łączy oparcie na faktach, różni – stopień ekspozycji podmiotu mówiącego. Pojęcie literatury faktu zaimplementował na polski grunt Aleksander Wat, publikując w 1929 roku w „Wiadomościach Literackich” artykuł o ideach radzieckich dokumentalistów¹⁹. Michał Głowiński określa tym pojęciem literaturę narracyjną o charakterze dokumentarnym usytuowaną na pograniczu literatury i dziennikarstwa²⁰. Małgorzata Czermińska, definiując operacyjność pojęcia literatury niefikcjonalnej, wyróżnia w niej trzy obszary: literatura faktu (tu m.in. reportaż i jego odmiany, kronika, relacja), esej, literatura dokumentu

¹⁷ I. Adamczewska-Baranowska, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Łódź 2020, s. 233. Autorka odniosła to pojęcie do książek *Papusza* i *Stryjeńska* Angeliki Kuźniak w znaczeniu takiego konstruowania narracji o postaci, w której dominuje perspektywa bohatera (jakby on sam o sobie opowiadał).

¹⁸ Ibidem, s. 204.

¹⁹ A. Wat, *Literatura faktu*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 35, s. 4–5.

²⁰ M. Głowiński, *Literatura faktu*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 260.

osobistego²¹. Autor tego ostatniego pojęcia – Roman Zimand wśród form piśmienniczych, dla których wyróżnikiem jest referencyjność i nacechowanie podmiotowością wymienia autobiografie, dzienniki, pamiętniki, wspomnienia, listy, raptularze, relacje świadków, kroniki rodzinne²². Według Philippe’a Lejeune’a literaturę autobiograficzną konstytuują synonimiczność figury autora, narratora i bohatera, retrospektywność, profil tematyczny podporządkowany losom jednostki lub zbiorowości, ukształtowanie językowe i forma prozatorska (to ostatnie jest dziś trudne do obronienia)²³. Małgorzata Czermińska widzi w autobiograficzności kategorię ponadgatunkową, w którą wpisują się trzy modele: świadectwo (ekspozycja świata zewnętrznego), wyznanie (ekspozycja wewnętrznego Ja), wyzwanie (akcent na wpisane w dzieło odbiorcę)²⁴. Badaczka jest sceptyczna wobec operacyjności wąskich kategorii gatunkowych opisujących współczesne formy dokumentarne. „Od dawna pisarstwo typu non-fiction, czyli przede wszystkim autobiografia i reportaż, należy po prostu do świata tekstów. Rozważania genologiczne trzeba w związku z tym zostawić na dalszym planie albo w ogóle z nich zrezygnować”²⁵. Wyjściem z impasu teoriopoznawczego jest, zdaniem badaczki, odwołanie się do pojęć: żywioł autobiograficzny, tło autobiograficzne i postawa autobiograficzna, które z jednej strony zorientowane są na zakomunikowanie siebie jakiemś Ty, z drugiej – biorą się z uczestnictwa w wydarzeniu i generują odpowiedzialność za jego deskrypcję.

Mateusz Zimnoch pisał o czterech wymiarach zwrotu empirycznego współczesnej literatury faktu. W zakresie epistemologii eksponował „wzrost znaczenia perspektywy jednostkowej nad sądem syntetyzującym” (eksploatacja narracji pierwszoosobowej) oraz przeniesienie perspektywy

²¹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000, s. 17.

²² R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 6.

²³ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii (wybór tekstów)*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, Kraków 2001.

²⁴ M. Czermińska, op. cit.

²⁵ M. Czermińska, głos w dyskusji *Auto/biograficzne pięknięcie. Fragmenty dyskusji panelowej „Autobiografia na pograniczu gatunku i doświadczenia”*, w dyskusji udział wzięli: M. Czermińska, D. Kołodziejczyk, J. Madejski, I. Iwasiów. „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2, s. 126, 129–130.

sprawozdawczej z „widziałem i donoszę” na „doświadczyłem i daję świadectwo”²⁶. Kategoria podmiotowości jest fundamentalna dla rozpoznania tekstu jako reportażu w jego wymiarze aksjologicznym i epistemologicznym. Warunkiem *sine qua non* jest współobecność autora w świecie przedstawionym reportażu, a stopień jego zaangażowania w rozpoznawanie i deskrypcję faktów opisują figury uczestnika, świadka i rekonstruktora zdarzeń²⁷. Za konstytutywne cechy gatunku uznaje się autentyzm, dokumentaryzm, akcyjność, tożsamość autora i podmiotu mówiącego, uwierzytelniającą referencyjność przekazu (co oczywiście nie neguje kreacyjności w zakresie konstrukcji podmiotu mówiącego). Wyróżnikiem warstwy kompozycyjno-dyskursywnej reportażu jest obrazowość i beletryzacja, które sprawiają, że reportaże stają się czymś więcej niż tylko rygoryzowanym paktem faktograficznym, sprawozdaniem o faktach²⁸. Ryszard Nycz za wyróżnik dyskursu reportażowego uznał fakt, że referencjalność tekstu wobec świata pozatekstowego zależy od statusu tekstu jako świadectwa zdefiniowanego podmiotowo [„dzięki aktowi przyświadczenia podmiotu, uwierzytelniającego powiedziane prawdą własnego (punktu) widzenia”²⁹].

Dla naszych rozważań ważne są następujące pytania: 1. Jak daleko może posunąć się kreacyjność autora w zakresie ewokowania własnej podmiotowości? 2. Jak rysują się negocjacje między obowiązkiem dokumentowania świata a pokusami prywatyzacji przekazu? 3. Jakie znaki wewnątrztekstowe lub paraktestowe nasilają autobiograficzną lekturę³⁰? „Rezygnacja z badawczego dystansu na rzecz postawy bliskości budzić może obawy

²⁶ M. Zimnoch, *Współczesny reportaż: między racjonalizmem a doświadczeniem*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014, s. 105.

²⁷ Cz. Niedzielski, *Reportaż*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, s. 280.

²⁸ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 268–274; Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2010, s. 255–279.

²⁹ R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 42.

³⁰ R. Mende, *Problem autobiograficzności w prozie polskojęzycznej z Niemiec po 1989 roku. Uwagi teoretyczne i praktyczne sugestie*, w: *Poetyka migracji. Doświadczenie*

nie tylko o uleganie pokusie przenoszenia swoich emocji, fascynacji na obiekt poznania, lecz także o stawianie wyżej w hierarchii własnych relacji ze światem, własnego „ja” ponad światem samym w sobie³¹ – wyjaśnia Monika Wiszniowska. Katarzyna Frukacz, słusznie odróżniając typowe dla reportażu zapośredniczenie przez czytelnika wiedzy, wrażeń i emocji poprzez zmysły i intelekt reportera-narratora, koncentruje się na takim „uwewnętrznianiu” opowieści, które zorientowane jest na maksymalne odsłonięcie prywatności autora. Badaczka uznaje to zjawisko za znamienne dla współczesnego reportażu i rozpatruje jego sens w płaszczyźnie subiektywizacji narracji, transformacji genologicznych i statusu autora w sferze pozatekstowej³². Przeniesienie akcentu z przedmiotowej na podmiotową warstwę faktów opisuje za pomocą pojęć „reportażu egzystencjalnego”³³ (wysoki poziom autoekspresji autora), „autoreportażu” oraz określonej tematyzacji i problematyzacji tekstu wynikających z bezpośredniego doświadczenia autorskiego (elementy autobiograficzne).

Zarówno emocjonalizacja narracji, jak i odwołanie się do czynnika autobiograficznego korespondują z rozwiązaniami zastosowanymi w prozie Smechowski w zakresie zawłaszczenia warstwy referencjalnej tekstu przez podmiot reportażowy. Urszula Glensk, pisząc o ukształtowaniu podmiotu mówiącego we współczesnych reportażach, przywołuje zapomnianą nieco klasyfikację Hanny Marii Małgowskiej wypracowaną na gruncie analiz tekstów międzywojnia. Postawę uczestnika, interpretatora, świadomego ideologa oraz postawę refleksyjną uzupełnia o kategorię pozorowanej nieobecności³⁴. Glensk sytuuje tekst Smechowski w obszarze postawy uczestnika,

granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku, red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok, Katowice 2013, s. 72–90.

³¹ M. Wiszniowska, *Współczesny polski reportaż wobec inności*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 7: *Reportaż w świecie – światowość reportażu*, red. K. Frukacz, Katowice 2019, s. 187–198.

³² K. Frukacz, *Autor (w) reportażu. Personalizacja tekstu reporterskiego w dobie mediamorfozy*, w: *Trzydzieści. Polska w reportażu. Reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. E. Pawlak-Hejno, M. Piechota, Lublin 2020, s. 15–30.

³³ Autorem pojęcia jest Krzysztof Koc; za: K. Frukacz, *ibidem*, s. 18.

³⁴ U. Glensk, „*Nie jestem neutralny – o obecności autora w prozie reportażowej*”, w: *Trzydzieści. Polska w reportażu...*, op. cit., s. 41–48.

którą charakteryzuje obserwacja uczestnicząca i eksploatacja potencjału autorskiego doświadczenia. Badaczka zwraca również uwagę na istotność czynnika przeobrażeń zakresu wiedzy i poglądów podmiotu mówiącego dyktowaną rozwojem akcji zdarzeniowej i gromadzeniem doświadczeń. Autobiograficzny i reportażowy jednocześnie charakter tekstu Smechowski znajduje przełożenie w koncepcji instancji mówiącej. Budują ją: pozatekstowa figura dziennikarki, jej tekstowe uobecnienie oraz prezentacja ewolucji tożsamości podmiotu mówiącego w tekście.

Tekst Smechowski ilustruje jedną z najciekawszych przemian gramatyki współczesnego reportażu. Chodzi o nasiloną ekspozycję postaci reportera jako figury dzielącej się emocjami i spajającej strukturę tekstu na wszystkich poziomach³⁵. „Bliżej tej książki do relacji typowo autobiograficznej niż do reportażu właśnie”³⁶ – sygnalizuje rozmyte pole genologiczne Bernadetta Darska. Te ustalenia trzeba czytać w porządku historycznym i przywołać opinie sprzed dekad, których autorzy postulowali dystans podmiotu mówiącego wobec faktów. „Rola reportera-narratora ogranicza się tylko do udostępnienia, przekazania informacji o faktach, bez prób formułowania sądów, ocen czy postulatów”³⁷ – stwierdziła Anna Nasalska. Tę samą prawdę wyznawał Melchior Wańkowicz: „Im mniej komentarzy i im więcej zaangażowania, tym lepiej”³⁸. Subiektywny charakter reportażu miał sygnować strukturę tekstu przefiltrowaną przez osobowość autora, jego sympatie i antypatie. To miał na myśli Kazimierz Wyka, nakładając na reportera funkcję wyrażania się „tylko w układzie skojarzeń, przypomnień, w bystrości dojrzenia spraw, które istnieją same, bez jego udziału”³⁹. Marek Miller

³⁵ K. Frukacz, *Między literackością a podmiotowością. Nowy wymiar „skażenia” polskiego reportażu (na przykładzie „Zapisków na biletach” Michała Olszewskiego)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1, s. 153–166.

³⁶ B. Darska, *Tożsamość (E. Smechowski, „My, superimigranci”)*, Nowości książkowe. Blog Bernadetty Darskiej, 29.20.2018, <http://bernadettadarska.blogspot.com/2018/10/tozsamosc-e-smechowski-my-superimigranci.html> (dostęp 17.03.2023).

³⁷ A. Nasalska, *Problematyka twórczości reportażowej dwudziestolecia międzywojennego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1971, nr 26, s. 164.

³⁸ M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*, Warszawa 1965, s. 20.

³⁹ K. Wyka, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989, s. 73.

uzupełniał: „Tym więc, co wyodrębnia reportera, jest pierwiastek twórczego subiektywizmu połączonego z behawioralnym uczestnictwem”⁴⁰.

„Potraktować siebie jak bohatera reportażu, a ze swojego intymnego życia stworzyć fabułę non-fiction – to duża odwaga”⁴¹ – komplementował Roberta Rienta Mariusz Szczygieł, etykietując jego książkę *Świadek* interesującym nas terminem autoreportaż. Choć we współczesnym dyskursie krytycznoliterackim pojęcie zadomowiło się stosunkowo niedawno, to terminem tym posługiwano się już w międzywojniu dla określenia sprawozdań reportażyowych o wyraźnym pierwiastku autorskiej obecności⁴². Obecnie w przestrzeni teoriopoznawczej panuje spore zamieszanie w kwestii definicyjnej. I tak Inga Iwasiów pisze o „autobiografii reportażu” na marginesie prozy Izabeli Morskiej⁴³, a publicysta portalu Artinfo.pl, związanego z rynkiem sztuki, z dezynwolturą odnosi to pojęcie do efektów synergii wypowiedzi literackiej i sztuk wizualnych⁴⁴. Z kolei Adamczewska-Baranowska widzi w autoreportażu odmianę reportażu wcieleniowego, a Kinga Siewior, która rozpatruje polifonię elementów autobiograficznych i reportażyowych w tekstach Szczygła, forsuje termin reportaż intymny⁴⁵.

⁴⁰ M. Miller, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1982, s. 28.

⁴¹ Robert Rient, *Świadek*, Warszawa 2015. Na temat książki zob. Wydawnictwo Dowody, *Rient Robert „Świadek”*, <https://dowody.com/ksiazka/robert-rient-swiadek/> (dostęp 28.03.2022).

⁴² Zob. H. Kuminek, *Literatura na antenie*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 111 (15.05.1938), s. 8. Autor tym terminem określa reportaże z warsztatów literackich.

⁴³ I. Iwasiów, *Tylko garstka piszących ma przywilej skupienia się na sztuce*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 29.11.2021 (rzecz dotyczy– książki Izabeli Morskiej pt. *Znikanie*).

⁴⁴ „Bo te teksty są bardziej obrazami niż opowiadaniem, ich zdania zbudowane są raczej z poszczególnych kadrów niż ze słów, których sens sklejonny jest z pikseli, a nie z liter. Jak sama autorka mówi, są jedynie dokumentacją /dziennikiem matki-reporterki, osobistym komentarzem codziennych obrazów i zdarzeń, których nie da się sfotografować”. Pojęcie autoreportażu kojarzone jest w tym wypadku z takimi cechami, jak: fragmentaryczność, niepełność, ulotność. Zob. Artinfo.pl, nr 4/2009(89), <https://artinfo.pl/pl/publikacje/magazyny/arteon/kwiecien-20093/?syear=2005&page=36> (dostęp 20.11.2022).

⁴⁵ K. Siewior, *Ślimak, śrubeczka i śmierć. Reportaż intymny Mariusza Szczygła*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 66–85.

Alternatywnie funkcjonują pojęcia reportażu wewnętrznego, subiektywnego i egzystencjalnego. Edyta Żyrek-Horodyska poetykę form autoreportażowych rozpatruje na przykładzie dokonań amerykańskiego Nowego Nowego Dziennikarstwa⁴⁶ i gdy szuka materiału z polskiego podwórka, wskazuje na reportaże Ilony Wiśniewskiej⁴⁷ oraz sagi reportażowe Moniki Sznajderman i Macieja Zaremby Bielawskiego, które to „wpisują się w nurt popularnych obecnie narracji autoreportażowych, zrywających z odpersonalizowanym, obiektywizującym tonem na rzecz opowieści silnie spersonalizowanych, eksponujących wrażliwość reporterskiego spojrzenia, jego zaangażowanie w temat, którego wyrazem jest wysoce intymistyczny styl wypowiedzi”⁴⁸. W tym miejscu przyjmijmy, że pod pojęciem autoreportażu rozumieć będziemy formy reportażowe o bardzo wyraźnym „ja” autobiograficznym, w których najbardziej oczywista w reportażu narracja allotropiczna zastąpiona jest przez narrację autotropiczną. Jak pisze Żyrek-Horodyska, żywioł autobiograficzny rygoryzuje percepcję tekstu na dwóch poziomach: jako zapis konkretnego doświadczenia uwiarygadnia tekst oraz redukuje dystans między odbiorcą a wydarzeniem⁴⁹. Narracja autotropiczna zbliża prozę Smechowski do dokumentarnej powieści autobiograficznej. Za związkami z reportażem przemawia uwrażliwienie na szczególnie socjalny i kulturowy oraz występowanie w interesie społecznym.

WYZWANIA PODMIOTU

Bernadetta Darska na marginesie refleksji o biografii Marii Jaremy piłała: „Bywa również tak, że reporter, chcąc opowiedzieć o jakimś problemie lub doświadczeniu, posiłkuje się autobiografią, czyniąc z własnego

⁴⁶ E. Żyrek-Horodyska, „Wszystko za Everest” Jona Krakauera w kontekście głównych założeń Nowego Nowego Dziennikarstwa, „Media. Biznes. Kultura” 2021, nr 1, s. 51–65.

⁴⁷ E. Żyrek-Horodyska, *Ta Inna. Ślady kobiecego „Ja” w reportażach Ilony Wiśniewskiej*, „Media – Kultura – Społeczeństwo” 2019, nr 14, s. 27–41.

⁴⁸ E. Żyrek-Horodyska, *Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archiwistyka*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2019, nr 4, s. 133–148.

⁴⁹ E. Żyrek-Horodyska, *Ta Inna...*, op. cit., s. 28.

życia metaforę czegoś większego”⁵⁰. Darska ma na myśli uniwersalizację doświadczenia biograficznego i z takim projektem mamy do czynienia u Smechowski. Autorka portretuje prywatność na szerszym tle: rodzinnym (status córki, a potem matki), zawodowym (habitus uczennicy/dziennikarki), generacyjnym (roczniki osiemdziesiąte), lingwistycznym i kulturowo-społecznym (zbiorowość polskich imigrantów w Niemczech), ontologicznym (migracja jako doświadczenie uniwersalne). W prozie Smechowski do głosu dochodzi prywatne „ja” i wspólnotowe „my” kategoryzowane w obszarze określonych zbiorowości (narodowej, rodzinnej, generacyjnej, imigranckiej). Zaimek „my” – wyeksponowany w sferze tytularnej (*My, super imigranci*) – jest manifestacją i prowokacją. Smechowski, odwołując się do tytułu pracy Petera Loewa *Wir Unsichtbaren*⁵¹, dokonuje *coming outu*, jak to określa Brygida Helbig-Mischewski⁵². Komunikuje wyjście ze sfery niewidzialności, stwarza siebie jako podmiot. „My” Smechowski jest produktem rozpisanej na lata pracy tożsamościowej podmiotu. „My” jest tożsamościotwórcze, ale i podważone. Wszak obserwujemy moment, w którym bohaterka demonstracyjnie uwalnia się z pęt wspólnot i definicji wspólnotowych: wyprowadza się z domu rodzinnego i odrzuca praktykowane w rodzinie wyparcia migracyjnego backgroundu. Ale na tym nie koniec: bohaterka wraca do znaczeń wspólnotowych i tożsamościotwórczych, jednak na innych już warunkach. Te skomplikowane, wielopiętrowe i labilne (de)konstrukcje sygnuje tytuł jednej z części monografii zbiorowej *Poetyka migracji: Między, czyli tam, z powrotem i dalej*⁵³. Tekst Smechowski jest właśnie tym „dalej”, które daje się czytać nie tylko geograficznie. Zaimek „my” ma także swój wymiar warsztatowy: wszak narracja reportażowa prowadzona jest zwykle

⁵⁰ B. Darska, *Pretekstem Jeremiańka. O biografii, reportażu biograficznym i nie tylko*, „Przegląd Teatralny” 2020, nr 3, s. 204.

⁵¹ Wydanie polskie: P.O. Loew, *My niewidzialni. Historia Polaków w Niemczech*, przeł. J. Górny, Warszawa 2017.

⁵² B. Helbig-Mischewski, „*Ich komme aus Polen*“. *Migranten-Literatur als coming out. Emilia Smechowskis „Wir Strebermigranten” vor dem Hintergrund der Prosa anderer polnischer Migranten in Deutschland*, „Transfer. Reception Studies” 2019, Bd. 4, s. 123–135.

⁵³ *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czaplński, R. Makarska, M. Tomczok, Katowice 2013.

w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Zaimek osobowy w liczbie mnogiej uniwersalizuje doświadczenie.

Podmiot mówiący jest umocowany w „tu i teraz” (młoda kobieta, dziennikarka), ale zorientowany jest na rekonstrukcję wczoraj (dzieciństwo, dorastanie, procedury emancypacyjne). Przywołuje minione wydarzenia (związane z emigracją, imigracją, asymilacją i de-asymilacją), rekonstruuje towarzyszące im reakcje i opatruje je komentarzem wyrosłym na gruncie dzisiejszej wiedzy. Reprezentująca generację postmigracyjną Smechowski doskonale zna narracje pokolenia rodziców-migrantów i na tym doświadczeniu nadpisuje rozpoznania własnej kondycji. Te aprioryzują figurę „pomiędzy”, przechylają się w stronę tożsamości labilnej, nomadycznej⁵⁴. Autorka patrzy na minione okiem zaangażowanego wspominającego (postawa autobiograficzna), ale także okiem zdystansowanego badacza bądź dziennikarza przeprowadzającego *research* (postawa reportażowa). Eliza Szymańska uważa, że w profilowaniu identyfikacji podmiotu to napięcie między perspektywą wewnętrzną a zewnętrzną jest ważniejsze niż rozróżnienie między elementami polskiej czy niemieckiej tożsamości⁵⁵. Biografia Smechowski może być materiałem analitycznym do refleksji o zacięciu socjologicznym, politologicznym, kulturowym. Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz podkreśla zalety tej kontekstualizacji i rozpatruje je w kontekście wyzwań etycznych humanistyki zaangażowanej⁵⁶.

Jedno z najważniejszych pytań organizujących warsztat pracy nad książką musiało dotyczyć wyboru perspektywy nadawczej. Jak opowiadać? – Skazać się na dystans czy zaangażowanie, mówić ściszym głosem, intymnie czy dążyć do generalizacji? Smechowski niczym wytrawny pre-digidator bada możliwości każdej z postaw. Pożądany efekt ambiwalencji

⁵⁴ H.-Ch. Trepte, *W poszukiwaniu „innej” wolności. Opcja emigracyjna, czyli nowoczesny nomadyzm?*, w: *Opcja niemiecka. O problemach z tożsamością i historią w literaturze polskiej i niemieckiej po 1989 roku*, red. W. Browarny, M. Wolting, Kraków 2014, s. 179–195.

⁵⁵ E. Szymańska, „Nowi Niemcy” (?) – refleksje o byciu migrantem w twórczości autorek o polskich korzeniach, „Transfer. Reception Studies” 2019, t. 4, s. 117.

⁵⁶ M. Zduniak-Wiktorowicz, *O systemach wartości, zaangażowaniu i objaśnianiu Niemcom kryzysowej Polski przez polsko-niemieckie pisarki z Berlina: Brygidę Helbig-Mischewski i Emilię Smechowski*, „Porównania” 2021, nr 3, s. 265.

najsugestywniej pokazuje, gdy przywołuje krzywdzące etnostereotypy i dowcipy o Polakach, które dziwią, bołą, budzą protest. Zauważmy jednak, że narracja Smechowski nie ma charakteru wiktyimizacyjnego, nie jest katalogiem doświadczeń dyskryminacyjnych, ksenofobicznych wobec nastolatki z tłem migracyjnym, a opisy strategii represyjnych i nieinkluzywnych nie są celem samym w sobie tej prozy, a raczej wskazują na konieczność przepracowania problemu przez podmiot migracyjny i zbiorowość kraju przyjmującego. Zaproponowana przez Smechowski figura bohatera z tłem migracyjnym odbiega od habitusu subalterna, który – jak pisała Dorota Kołodziejczyk – „z jednej strony wydaje się wykluczony z obiegu znaczeń, a z drugiej, budując swoją narrację w »zaklętych rewirach« przestrzeni podrzędnych, wprowadza do obiegu literackiego ważny głos krytyczny”⁵⁷.

Mocnym atutem tej perspektywy dyskursywnej jest status autorki jako dziennikarki obywatelskiej, osoby zaangażowanej w rzeczywistość społeczną Niemiec, na co dzień obserwującej postmigracyjny background współczesnego Berlina. Migrancka tożsamość staje się znakiem firmowym jej dziennikarskich eksploracji. Wraz z koleżanką ze studiów (także Polką, do tej pory niewidzialną, doświadczoną przesiedleniem, zmianą imienia, traumami wejścia w obcą kulturę, zmagającą się z poczuciem obcości i niedopasowania) zakładają dziennikarski tandem, który już w nazwie definiuje ich pozycję w świecie: „Owski” i „Owski”. To manifest, poczucie mocy, sprawczości. Smechowski odnotowuje niechęć współczesnych polskich środowisk przesiedleńczych w Niemczech wobec współczesnej migracji i szuka przyczyn tego, że „zaszyli się w swoim strachu obcych, którzy nie są przyzwyczajeni do innych obcych”⁵⁸. Trzeba przyznać, że autorka zrobiła rzetelny *research*, a jej uwagi o dziejach emigracji polskiej do Niemiec, o imigracji jako projekcie politycznym, o etnostereotypach i dziedziczeniu kompleksów „dziadka w Wehrmachcie”, dynamice niemieckiej polityki asymilacyjnej, o wyczuleniu na metajęzyk („czy masz już owczarka niemieckiego”⁵⁹), roli Kościoła katolickiego w życiu polskiej społeczności przesiedleńczej – każą widzieć w tych partiach bogaty poznawczo reportaż problemowy.

⁵⁷ D. Kołodziejczyk, *W poszukiwaniu migracyjnego pisania. Kosmopolityka pewnego przypadku literackiego na Wyspach*, „Teksty Drugie” 2016, nr 3, s. 118.

⁵⁸ E. Smechowski, *My, super imigranci*, s. 123.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 37.

Bardzo ciekawe są te partie książki, w których autorka wyłapuje paralele między swoim prywatnym przeżyciem migracji a doświadczeniem współczesnych uchodźców. *Nolens volens* Smechowski pisze traktat o uniwersalności figury migranta. „Wszyscy jesteśmy bieżąciami” – mogłaby powtórzyć Smechowski za Adamem Krzemińskim⁶⁰. Autorka objaśnia konteksty ucieczki swojej rodziny z Polski w latach osiemdziesiątych XX wieku, odwołując się do losów Syryjczyków, którzy dziś na pontonach forsują wody Morza Śródziemnego. Na przykład odkrywa, że budynki służące za przejściowe mieszkania przesiedleńcom z Polski u schyłku XX wieku dają schronienie współczesnym migrantom. Jako dziennikarka ze zdumieniem stwierdza również, że zadaje uchodźcom te same pytania, na które odpowiadała trzydzieści lat temu jej rodzice, występujący wówczas w roli petentów aspirujących do stania się obywatelami niemieckiego państwa. Te zabiegi perswazyjne (konstrukcyjne i retoryczne) mają przekonać czytelnika, że doświadczenie migranckie – mimo że za każdym razem indywidualnie przeżyte – nie jest unikatowe. Przeciwnie: jest nieznośnie powtarzalne, ma przewidywalną procesualność i dynamikę. To ten sam mechanizm, który kazał Ryszardowi Kapuścińskiemu rozpoznawać powtarzalność schematu rewolucji rozgrywających się w różnych sceneriach globu (*Wojna futbolowa*), a Karolinie Sulej odkrywać mechanizm systemu eksterminacji więźniów w różnych obozach zagłady i obozach śmierci (*Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*).

Smechowski uzyskuje efekt perswazyjny na dwóch wzajemnie uzupełniających się poziomach. Tłumaczy Niemcom, Polakom, Europie doświadczenie późnych przesiedleńców; pokazuje, co legło u podstaw deklaracji tożsamościowych tysięcy rodzin Smechowskich ze Śląska, z Mazur i Pomorza; portretuje tło migracyjne zglobalizowanego świata i polaryzacje tożsamości współczesnych podmiotów. Pokazuje, że lekcje z wczoraj mogą pomóc w wypracowaniu empatii wobec dzisiejszych migrantów, mogą przysłużyć się promowaniu idei wspólnotowości, szacunku do Innego, tworzenia kultury partycypacji. Ważny jest fakt, że książka Smechowski wyrasta z jej rozmów z ojcem, który po rozwodzie zamieszkał na terytorium byłego NRD, w miejscu, którym jako polski przesiedleńca do RFN pogardzał. Także

⁶⁰ A. Krzemiński, *Wszyscy jesteśmy bieżąciami*, „Polityka” 2015, nr 30, s. 56–59.

dla niego rozmowy z córką mają charakter wyzwolenczy. Wycofuje się z praktykowanej przez lata ortodoksji dążenia do bycia „Niemcem w wersji turbo”⁶¹; przestaje wstydzic się swojego pochodzenia, docenia komfort posługiwania się językiem ojczystym, który daje poczucie bezpieczeństwa i przyzwolenie na błędy językowe.

Autobiograficzne pokłady tekstu Smechowski wyposażają narrację w rozdrżane emocje opisujące dzieciństwo i rebelię nastolatki. Dochodzi do głosu pamięć autobiograficzna, określana przez Marię Czempkę-Wewiórę typem pamięci dotyczącym historii indywidualnej podmiotu i kumulującym wspomnienia mające wartość emocjonalną⁶². Otrzymujemy obraz dynamiczny, niewolny od zniekształceń i zmatowień warunkowanych pracą pamięci i stresem. Autorka tłumaczy swoje dawne wybory, koryguje sądy, zdumiewa się własną naiwnością. „Wspomnienia są perfidne. Lubią nas zwodzić, a gdy jesteśmy nie dość uważni, opowiadają nieprawdziwą historię”⁶³ – prowokuje czytelnika Smechowski. Z jednej strony pakt faktograficzny, który zobowiązuje reportera do prezentacji weryfikowalnego wycinka rzeczywistości zdaje się więc być podważony. Z drugiej jednak strony jest prawdziwy w sferze rejestrowanych emocji. By je uwiarygodnić, Smechowski sięga po *preasens historicum*, czerpie ze słownika nastolatki przeżywającej młodzieńczy bunt w okolicach Milenium. „Wiem, że to nie może być prawda, ale w moich wspomnieniach tak to wygląda”⁶⁴ – wyznaje w pierwszym zdaniu książki autorka.

Przemysław Czapliński pisał, że literatura (tu reportaż) może być z jednej strony wyrazem doświadczenia migracyjnego, z drugiej – czynnikiem kreującym to doświadczenie. „[K]luczowe dla poetyki migracji wydają się wzajemne wpływy ruchu ciał w przestrzeni i ruchu języka, przemieszczania się ludzi i przesuwania pisma”⁶⁵. Dynamika przesunięć, transferów i transformacji funkcjonuje w prozie Smechowski nie tylko w sferze geografii,

⁶¹ E. Smechowski, op. cit., s. 123.

⁶² M. Czempka-Wewióra, *Pamięć autobiograficzna jako podstawa kształtowania tożsamości na przykładach ze współczesnej literatury autobiograficznej*, „Świat i Słowo” 2011, nr 2, s. 55–66.

⁶³ E. Smechowski, op. cit., s. 12.

⁶⁴ Ibidem, s. 7.

⁶⁵ P. Czapliński, *Kontury mobilności*, w: *Poetyka migracji...*, op. cit., s. 10.

ale i autoidentyfikacji podmiotu. To portret wyrastający *in statu nascendi*, zarejestrowany z całą jego fascynującą dramaturgią. Wiedza podmiotu o własnej tożsamości „jest rezultatem autokreatywnej sztuki opowieści; podmiotowa esencja okazuje się narratywizacją egzystencjalnych doświadczeń jednostki oraz efektem negocjacji jej widzenia siebie w toku społecznej, zmediatyzowanej znakowo, interakcji z innymi”⁶⁶.

Tekstowy zapis sytuacji autobiograficznej szczególnie uwagę przypisuje punktom zwrotnym biografii. „W każdej biografii imigranta dochodziło do przełomu. I ten przełom chciałam teraz zademonstrować”⁶⁷ – pisała Smechowski. W jej książce najważniejsze są trzy momenty zwrotne: 1. wyjazd z Polski i wejście w obce kulturowo i językowo środowisko Berlina; 2. zerwanie relacji rodzinnych; 3. ukonstytuowanie się nowej tożsamości. Te momenty są silnie wyodrębnione kompozycyjnie. Książkę otwiera sytuacja odejścia z domu rodziców; jej fabularne zamknięcie to wizyta w Polsce będąca kamieniem milowym w procesie komponowania nowej tożsamości, de-asymilacji – jak mówi autorka. Wcześniej jest jeszcze wizyta we Włoszech, gdzie w innym języku (nie polskim, nie niemieckim) dochodzi do autorefleksji tożsamościowej.

Zygmunt Bauman, definiując Obcego, pisał, że nie jest on „ani krajanem, ani cudzoziemcem, lub, raczej – co wprawia w większe jeszcze zakłopotanie – jest, lub w każdym razie może być [...] oboma naraz”⁶⁸. Smechowski wystawia wysoki rachunek pierwszemu pokoleniu imigrantów, które za wszelką cenę próbowało przestać być Obcym, wtopić się w niemieckie społeczeństwo, zniknąć. Niezwykle sugestywne są sceny opisujące, jak inteligentne małżeństwo lekarzy uczy się języka niemieckiego i niemieckiego stylu życia z kolorowych tabloidów, jak bolesne jest milczenie w autobusach, w strachu, by akcentem nie zdradzić się innością⁶⁹. Smechowski udowadnia, że rewolta drugiego pokolenia jest zorientowana na zamaniestowanie od-

⁶⁶ R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 47.

⁶⁷ E. Smechowski, op. cit., s. 182.

⁶⁸ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, s. 206.

⁶⁹ Reporterskie spostrzeżenia potwierdzają ustalenia badaczy przeprowadzających badania empiryczne wśród środowiska wysiedleńców lat osiemdziesiątych. J. Schmidt,

rębności. Różnice – niegdyś wstydliwie maskowane – teraz stają się wartością. Jest to więc zamach na wartości i styl życia pokolenia rodziców. „Kryzys wieku dorastania potęgowany jest zderzeniem postaw nabytych w domu rodzinnym z wartościami dominującymi w nowym kraju”⁷⁰ – potwierdza Katarzyna Karwowska. Słowa Smechowski uderzają w chłód domowych relacji, w dyscyplinę budowaną na przemocy, w dążenie do perfekcji, kulturę konsumpcji, w pogoń za sukcesem uszytym na miarę imaginarium pism mainstreamowych, w feudalną strukturę rodziny, w której dzieciom nie przyznaje się prawa głosu.

I właśnie o ten głos („pakiet emancypacyjny”) walczy bohaterka. Książka jest tym głosem. W dzieciństwie i w okresie dorastania ich głosem był śpiew – zapewne podświadomie definiowany jako narracja ostentacyjnie różna od akceptowanych przez rodziców figur egzystencjalnej aktywności (kariera artystyczna *versus* habitus lekarza). Jeszcze wcześniej był śmiech kompulsywny, zaraźliwy, rozładowujący emocje. To *katharsis* i rodzaj rodzinnego szyfru: Śmiechowscy to ci, którzy lubią się śmiać. Socjolog kultury Kazimierz Żygulski dowodził, że śmiech integruje („wspólnota śmiechu”), ale ważne jest też, że wyrasta z pewnej wspólnoty (rodzina)⁷¹. Innym rodzajem kontrdyskursu w portretowanej biografii bohaterki jest wybór kierunku studiów (akademia artystyczna) i praca dziennikarska. Oba te habitusy mają potencję artykulacji nieposłuszeństwa wobec reguł uporządkowanego świata (reguły reżimu domowego, ład społeczno-kulturowy). Smechowski buduje paralelizm, w którym pytanie pierwszego pokolenia migrantów: „Jak to robią Niemcy?” konfrontuje z pytaniem ich dzieci: „Jak to robią rodzice?”. I o ile w pierwszym przypadku chodziło o poetykę mimikry, w drugim – chodzi o logikę negacji. „Rodzice stali się w moim życiu kompasem na odwrót”⁷² – mówi bohaterka.

„Wysiedleńcy” między Polską a Niemcami, w: *Być Polakiem w Niemczech*, red. A. Wolff-Powęska, E. Schulz, Poznań, 2000, s. 345–368.

⁷⁰ K. Karwowska, „Wypędzeni do raju”. *Portret własny późnych przesiedleńców z Polski w literaturze polskiej w Niemczech*, Warszawa 2016, s. 195.

⁷¹ K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1985.

⁷² E. Smechowski, op. cit., s. 173.

Kultura sukcesu orientująca życie rodziców okazała się toksyczna, została przypieczętowana ich rozwodem, rozpadem więzi, szeregiem nieprzepracowanych traum. Na gruzach tamtych wartości bohaterka wznosi własne konstrukcje tożsamościowe. Poznaje atuty bycia beneficjentem sytuacji uczestnictwa w wielu kulturach, z radością konstatuje fakt wspólnotowości doświadczeń egzulanckich (np. Ukraińców w Polsce i Polaków w Niemczech). Znajduje to potwierdzenie w ustaleniach socjologów podkreślających, że dla dzieci późnych przesiedleńców bycie w dwóch kulturach jest doświadczeniem naturalnym, a definicje tożsamościowe oparte na kategoriach narodowych przegrywają z kategoriami ponadnarodowymi, takimi jak Europejczyk/Europejka⁷³. „Nie byłam ani »nową Niemką«, ani »dawną Polką«, dlaczego miałam się zmuszać do podjęcia decyzji?»⁷⁴ – pyta siebie reporterka i kontynuuje: „zaczęłam tańczyć między kulturami, raz posługując się jedną, raz drugą tożsamością, zdejmowałam czapkę niewidkę i znów ją zakładałam, zależnie od tego, co mi bardziej pasowało”⁷⁵. Bohaterka tej prozy mogłaby powtórzyć za Karolem Sauerlandem – polskim germanistą urodzonym w Moskwie: „nie jestem ani migrantem, ani emigrantem, jestem obywatelem”⁷⁶. Z tej właśnie pozycji mówi do nas Smechowski.

Klamrą tekstu jest scena rozgrywająca się w drugiej dekadzie XXI wieku w Wejherowie – rodzinnym mieście autorki. Jej kilkuletnia córka mówi w tramwaju językiem będącym mieszanką słów polskich i niemieckich. Obserwujące scenę Polki doceniają wysiłek matki dla bilingwalnego wychowania dziecka. Córka Smechowski chodzi w Berlinie do wielonarodowego przedszkola, gdzie dzieci w sposób naturalny posługują się wieloma językami. Ale przywołane zdarzenie miało miejsce w Polsce. W wolnej Polsce, w Europie Środkowej początku XXI wieku język ma charakter inkluzywny – mówi nam Smechowski. Badacze z pewnym sceptycyzmem przyglądają się optymizmowi autorki w zakresie hybrydycznej tożsamości

⁷³ M. Tomaszewska, *Identyfikacja narodowa młodych „późnych wysiedleńców” z Polski w Niemczech*, „Przegląd Zachodni” 2006, nr 2, s. 189–210.

⁷⁴ E. Smechowski, op. cit., s. 198.

⁷⁵ Ibidem, s. 192.

⁷⁶ Słowa Karola Sauerlanda wypowiedziane w Olsztynie 25 października 2022 roku podczas spotkania z publicznością w ramach Festiwalu Mendelsohna zorganizowanego przez Wspólnotę Kulturową Borussia.

współczesnej Europy. Badająca szerszy kontekst młodej literatury autorów z polskimi korzeniami w Niemczech Eliza Szymańska konstatuje:

O ile jednak samookreślenie migrantów zmierza w kierunku tożsamości, które nazywamy płynnymi, hybrydycznymi czy transkulturowymi, pozostaje ona ciągle jeszcze w sprzeczności z wizerunkiem zewnętrznym, w którym dominuje wyraźny podział według schematu swój–obcy, konstytuującego wzajemne relacje między „starymi” a „nowymi” Niemcami. Pożądana zatem ze strony migrantów inkluzja znajduje się często w sprzeczności z narzuconą z zewnątrz ekskluzją⁷⁷.

W narracji Smechowski pobrzmiewają dobrze znane tropy dyskursu polsko-niemieckiego ukształtowane w czasach zaborów, wzmocnione doświadczeniem wojenno-okupacyjnym, a potem retoryką zimnowojenną, co zilustrował z finezją w *Krótkiej historii pewnego żartu* Stefan Chwin, ale jest to jedynie daleki pogłos. W postawie młodej kobiety nie ma już w lęku przed zdefiniowaniem różnicy (kulturowej, etnicznej, lingwistycznej). Jest świadomość podmiotowości, umiejętność korzystania z praw demokracji i kultura prowokacji. Gdy w berlińskim autobusie bohaterka słyszy narzekania na niemiecką politykę migracyjną, bezbłędną niemczyzną definiuje się głośno jako cudzoziemka. Smechowski rozmyśla o bilingwizmie, o polityce historycznej uprawianej w podręcznikach szkolnych i w kulturze popularnej, o etnostereotypach, o dowcipach i kompleksach. Walczy o obecność języka polskiego w przestrzeni publicznej Berlina i dostrzega wkład, jaki wnieśli Polacy w zbudowanie w stolicy Niemiec wielokulturowego tygła współczesnej Europy. Ten ambitny cel osiąga za sprawą narracji reportersko-autobiograficznej, która jest jednym z wielu projektów na temat etnostereotypów wobec Polaków i Niemców, także tych kreślonych żartobliwą kreską przez Steffena Möllera (*Viva Polonia. Als deutscher Gastarbeiter in Polen*)⁷⁸ i autorów szkiców Klubu Polskich Nieudaczników, o których Smechowski oczywiście wspomina. Trudno się nie zgodzić z Małgorzatą Zduniak-Wiktorowicz, że wielkim atutem prozy postmigracyjnej Emilii Smechowski (badaczka pisała o *Rückkehr nach Polen*, ale to spostrzeżenie

⁷⁷ E. Szymańska, „Nowi Niemcy” (?)..., op. cit., s. 117.

⁷⁸ S. Möller, *Viva Polonia. Als deutscher Gastarbeiter in Polen*, Scherz, Frankfurt am Main 2008.

można odnieść i do interesującej nas pozycji) jest miraż „polityczności z prywatnością, nieprzefiltrowan[ym] przez fikcję literacką”⁷⁹.

WNIOSKI

Autobiograficzność i hybrydyczność to cechy charakterystyczne dla literatury migracyjnej. W sensie genologicznym proza Smechowski jest przykładem autoreportażu zbliżonym do opowieści reportażowej, którą cechuje nieco luźniejsza forma i wielka paleta środków stylistycznych. Połączenie perspektywy reportażowej i autobiograficznej wzbogaca tekst na płaszczyźnie afektywnej. W 2019 roku Smechowski wydała kolejny reportaż oparty na doświadczeniu autobiograficznym (*Rückkehr nach Polen. Expeditionen in mein Heimatland*; pol. *Powrót do Polski. Ekspedycja do kraju rodzinnego*), co stawia ważne pytanie o to, czy autorka będzie umiała uwolnić się od tej autobiograficznej perspektywy, która z czasem może stać się balastem i ograniczeniem.

Pytanie postawione na marginesie prowadzonych tu refleksji dotyczyło tego, czy i w jaki sposób tekst Smechowski pozwala wpisać się w logikę ciągłości i następstw polskich transferów do Niemiec drugiej połowy XX wieku? Badający temat korespondencji emigracji pojałtańskiej i emigracji lat osiemdziesiątych XX wieku Waław Lewandowski zgromadził dowody zaprzeczające analogiom⁸⁰. Analizowana proza potwierdza słuszność obserwacji badacza. Proza reportażowa Emilii Smechowski, konceptualizująca doświadczenie późnych przesiedleńców i pisana z perspektywy drugiego pokolenia, nie jest kontynuacją wzorów opowieści o wyjazdach z Polski do Niemiec pisanych ręką pokolenia rodziców⁸¹. To opowieść o innym

⁷⁹ M. Zduniak-Wiktorowicz, *O systemach wartości...*, op. cit., s. 261.

⁸⁰ W. Lewandowski, *Polska emigracja pojałtańska a migracja lat osiemdziesiątych. Rozważania terminologiczne*, w: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze*, op. cit., s. 45–52.

⁸¹ Widać to na poziomie konstrukcyjnym i poznawczym. Motywy podróży i drogi nie stanowią istotnego elementu konstrukcyjnego warstwy fabularnej i argumentacyjnej, co było właściwe dla reportażu sprzed 1989 roku. W badanych tekstach podróż nie jest zwykle rozpoznawana jako proces poznawczy i czynność refleksyjna. Semiotycy mówią, że przestrzeń drogi jest zorganizowana linearnie, a przez potencję ruchu, który może na drodze zaistnieć, kategoria ta ma także wymiar czasowy, jak pisała Janina

bohaterze, o innym kraju przyjmującym, o innych wartościach. Tamte były relacjami opuszczenia i straty, niedopasowania i deprivacji. Opisywały drogę do transparentności i cenę, jaką trzeba było za tę niewidzialność zapłacić. Narracja Smechowski pokazuje przezwyciężenie tych mechanizmów.

Smechowski opowiada o świecie transferów, dowolności i przymusu ruchu, o rozmyciu się silnych w XX wieku tożsamości narodowych i ekspresji nowych tożsamości (konstrukty ponadetniczne, tożsamości hybrydyczne, „trzecia przestrzeń” w znaczeniu Homi Bhabhy)⁸². Opowiadając o niemieckich obywatelach, będących migrantami z Polski, Smechowski poddała ten temat pod namysł czytelnika, uczyniła go widzianym i dyskusyjnym. Autorka pokazała też ewolucję tradycyjnych poetyk reprezentacji doświadczenia emigracyjnego, tak silnie obecnych w polskim piśmiennictwie już choćby z racji znaczenia *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza. Polacy i Niemcy – skazani na sąsiedztwo – muszą wypracować strategię radzenia sobie z tym, co ich łączy i dzieli. Łączy i dzieli zarówno tam – w Niemczech, jak i tu – w Polsce. Postulowane w dyskursie naukowym „wspólne dziedzictwo”, wpisane w biografie dawnych i nowych gospodarzy ziem włączonych do Polski w 1945 roku, wciąż jest płaszczyzną sporów i jest opatrywane znakiem zapytania⁸³. Refleksje nad polsko-niemieckimi miejscami pamięci⁸⁴ są wywoływane przez emocje. Miejsca te na przestrzeni wieków były instrumentalizowane dla realizacji różnych polityk tożsamościowych. Smechowski podgląda zapisy historii drugiego stopnia i przywołuje narracje kultur pamięci obu narodów. Jej proza to ważny głos na drodze do poznania siebie nawzajem i zrozumienia.

Abramowska (*Peregrynacja*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 125). Reportaże opisujące poakcesyjne transfery Polaków to „wyjazdy z” (Polski, beznadziei, szarości), a nie – jak było przed 1989 rokiem – „wyjazdy do” (Niemiec, perspektyw i ekonomicznego dobrobytu).

⁸² H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków, 2010.

⁸³ *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Poznań 2000; *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Poznań 1997.

⁸⁴ *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 1: *Wspólne/Oddzielne*, red. R. Traba, H.H. Hahn, Warszawa 2015. Zob. także tomy następne.

Bibliografia

- Adamcowska-Baranowska Izabella, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020.
- Bauer Zbigniew, *Gatunki dziennikarskie*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2010.
- Bauman Zygmunt, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, PWN, Warszawa 1996.
- Bhabha Homi K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010.
- Czapliński Przemysław, *Kontury mobilności*, w: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.
- Czempka-Wewióra Maria, *Pamięć autobiograficzna jako podstawa kształtowania tożsamości na przykładach ze współczesnej literatury autobiograficznej*, „Świat i słowo” 2011, nr 2.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyzwanie, wyznanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Czermińska Małgorzata, Kołodziejczyk Dorota, Madejski Jerzy, Iwasiów Inga, Iwasiów Sławomir, *Auto/biograficzne pęknięcie. Fragmenty dyskusji panelowej „Autobiografia na pograniczu gatunku i doświadczenia”*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2.
- Darska Bernadetta, *Pretekstem Jeremianka. O biografii, reportażu biograficznym i nie tylko*, „Przegląd Teatralny” 2020, nr 3.
- Dąbrowski Mieczysław, *Międzytekst. Literatura między kulturami narodowymi*, „Porównania” 2013, nr 13.
- Dzięglewski Mariusz, *Společne i kulturowe skutki migracji poakcesyjnej na łamach tygodników opinii w latach 2004–2012*, „Studia Migracyjne. Przegląd Polonijny” 2013, z. 3.
- Frukacz Katarzyna, *Autor (w) reportażu. Personalizacja tekstu reporterskiego w dobie mediamorfozy*, w: *Trzydzieści. Polska w reportażu. Reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. E. Pawlak-Hejno, M. Piechota, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2020.
- Frukacz Katarzyna, *Między literackością a podmiotowością. Nowy wymiar „skazienia” polskiego reportażu (na przykładzie „Zapisków na biletach” Michała Olszewskiego)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1.
- Glensk Urszula, *„Nie jestem neutralny – o obecności autora w prozie reportażowej*, w: *Trzydzieści. Polska w reportażu. Reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. E. Pawlak-Hejno, M. Piechota, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2020.
- Helbig-Mischewski Brygida, *„Ich komme aus Polen“. Migranten-Literatur als coming out. Emilia Smechowskis „Wir Strebermigranten” vor dem Hintergrund der Prosa anderer polnischer Migranten in Deutschland*, „Transfer. Reception Studies” 2019, t. 4.

- Iwasiów Inga, *Tylko garstka piszących ma przywilej skupienia się na sztuce*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 29.11.2021.
- Karwowska Katarzyna, „Wypędzeni do raju”. *Portret własny późnych przesiedleńców z Polski w literaturze polskiej w Niemczech*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2016.
- Kołodziejczyk Dorota, *W poszukiwaniu migracyjnego pisania. Kosmopolityka pewnego przypadku literackiego na Wyspach*, „Teksty Drugie” 2016, nr 3.
- Krzemiński Adam, *Wszyscy jesteście bieżąciami*, „Polityka” 2015, nr 30.
- Kuminek Henryk, *Literatura na antenie*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 111.
- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii (wybór tekstów)*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Universitas, Kraków 2001.
- Lewandowski Waclaw, *Polska emigracja pojaltańska a migracja lat osiemdziesiątych. Rozważania terminologiczne*, w: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czaplński, R. Makarska, M. Tomczok, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.
- Mazur Zbigniew (red.), *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Instytut Zachodni, Poznań 1997.
- Mazur Zbigniew (red.), *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Instytut Zachodni, Poznań 2000.
- Mende Reiner, *Problem autobiograficzności w prozie polskojęzycznej z Niemiec po 1989 roku. Uwagi teoretyczne i praktyczne sugestie*, w: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czaplński, R. Makarska, M. Tomczok, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.
- Miller Marek, *Reporterów sposób na życie*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Nasalska Anna, *Problematyka twórczości reportażowej dwudziestolecia międzywojennego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1971, nr 26.
- Niedzielski Czesław, *Reportaż*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1987.
- Nycz Ryszard, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Schmidt Jerzy, „Wysiedleńcy” między Polską a Niemcami, w: *Być Polakiem w Niemczech*, red. A. Wolff-Powęska, E. Schulz, Instytut Zachodni, Poznań 2000.
- Siewior Kinga, *Ślimak, śrubeczka i śmierć. Reportaż intymny Mariusz Szczygła*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6.
- Smechowski Emilia, *My, super imigranci. Reportaż*, przeł. B. Nowacki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2018. [Wyd. niemieckie: *Wir Strebermigranten*, Hanser Berlin, München 2017.]
- Stasiuk Andrzej, *Dojczland*, Czarne, Wołowiec 2007.
- Szajnert Danuta, *Intencja autora i interpretacja. Między inwencją a atencją: teksty i parateksty*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2011.
- Szymańska Eliza, „Nowi Niemcy”(?) – refleksje o byciu migrantem w twórczości autorek o polskich korzeniach, „Transfer. Reception Studies” 2019, t. 4.

- Tabaszewska Justyna, *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1.
- Tomaszewska Magdalena, *Identyfikacja narodowa młodych „późnych wysiedleńców” z Polski w Niemczech*, „Przegląd Zachodni” 2006, nr 2.
- Traba Robert, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Traba Robert, Hahn Hans Henning (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 1: *Wspólne/Oddzielne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2015.
- Trepte Hans-Christian, *W poszukiwaniu „innej” wolności. Opcja emigracyjna, czyli nowoczesny nomadyzm?*, w: *Opcja niemiecka. O problemach z tożsamością i historią w literaturze polskiej i niemieckiej po 1989 roku*, red. W. Browarny, M. Wolting, Universitas, Kraków 2014.
- Utracka Dorota, *Demontaż geografii. Glokacja i hybrydy tożsamości we współczesnej refleksji kulturowej*, w: „Pod wielkim dachem nieba”. *Granice, migracje i przestrzeń we współczesnym społeczeństwie*, red. M. Muszyński, E. Sikora, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.
- Wagner Mathias, Fiałkowska Kamila, Piechowska Maria, Łukowski Wojciech, *Niemiecki proszek do prania i polnische Wirtschaft. Polscy robotnicy sezonowi w Niemczech – obserwacje etnograficzne*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2016.
- Wańkowicz Melchior, *Prosto od krowy*, Iskry, Warszawa 1965.
- Wat Aleksander, *Literatura faktu*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 35.
- Wiszniewska Monika, *Współczesny polski reportaż wobec inności*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 7. *Reportaż w świecie; światowość reportażu*, red. K. Frukacz, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2019.
- Wojtak Maria, *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- Wyka Kazimierz, *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa 1989.
- Zduniak-Witkorowicz Małgorzata, *Inne emigracje? Spotkania (nie)możliwe polskiej prozy powstającej w Niemczech i w Wielkiej Brytanii*, „Teksty Drugie” 2016, nr 3.
- Zduniak-Witkorowicz Małgorzata, *O systemach wartości, zaangażowaniu i objaśnianiu Niemcom kryzysowej Polski przez polsko-niemieckie pisarki z Berlina: Brygidę Helbig-Mischewski i Emilię Smechowski*, „Porównania” 2021, nr 3.
- Zduniak-Witkorowicz Małgorzata, *Współczesny polski pisarz w Niemczech – doświadczenie, tożsamość, narracja*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Zimand Roman, *Diarysta Stefan Ż.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Zimnoch Mateusz, *Współczesny reportaż: między racjonalizmem a doświadczeniem*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014.
- Żyguski Kazimierz, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, PIW, Warszawa 1985.
- Żyrek-Horodyska Edyta, „Wszystko za Everest” Jona Krakauera w kontekście głównych założeń Nowego Nowego dziennikarstwa, „Media. Biznes. Kultura” 2021, nr 1.

Żyrek-Horodyska Edyta, *Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archiwistyka*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2019, nr 4.

Żyrek-Horodyska Edyta, *Ta Inna. Ślady kobiecego „Ja” w reportażach Ilony Wiśniewskiej*, „Media – Kultura – Społeczeństwo” 2019, nr 14.

Źródła internetowe

Artinfo.pl, nr 4/2009(89), <https://artinfo.pl/pl/publikacje/magazyny/arteon/kwiecien-20093/?syear=2005&page=36> (dostęp 20.11.2022).

Darska Bernadetta, *Tożsamość (E. Smechowski, „My, super imigranci”)*, Nowości książkowe. Blog Bernadetty Darskiej, 29.10.2018, <http://bernadettadarska.blogspot.com/2018/10/tozsamosc-e-smechowski-my-superimigranci.html> (dostęp 17.03.2023).

Gierlak Maria, *Obraz polskich sprzętaczek i pomocy domowych w prasie i literaturze niemieckiej*, w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, t. 1, red. A. Gall, J. Grębowiec, J. Kalicińska, K. Kończal, I. Surynt, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/4> (dostęp 1.10.2022).

Porta Polonica, *Emilia Smechowski*, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/emilia-smechowski> (dostęp 6.10.2022).

Wydawnictwo Dowody, *Rient Robert „Świadek”*, <https://dowody.com/ksiazka/robert-rient-swiadek/> (dostęp 28.03.2022).

The Post-migrant Background and What it Entails: Identity Shifts in the Children of Late Repatriates in the Factual Prose of Emilia Smechowski, *My, super imigranci*

The article analyzes an extensive nonfiction book by Emilia Smechowski, a Polish-born author who relocated to Germany as a child. The purpose of the examination is to determine how the migrant and post-migrant experience influenced the author and her characters. The paper looks at the consequences of the tensions resulting from the migrant background as regards genre choices (reportage/self-reportage/autobiography), thematic interests (the text grew between cultures and languages), and identity definitions. The book is approached as an identity and emancipation project of the speaking subject. It is an account of coping with difficult post-migrant experiences on a micro- and macro-scale (a Polish intelligentsia family vs. German public discourse).

Keywords: reportage; autobiography; post-migration; Germany; identity

OD ADAPTACJI DO EDUKACJI, CZYLI PLAKATY FILMOWE W PRAKTYCE SZKOLNEJ

DOMINIKA BYCZEK

Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk
domabyczek@gmail.com
ORCID 0009-0000-8107-0753

PRZYCZYNEK DO POWSTANIA ARTYKUŁU

Plakaty filmowe bez wątpienia otwierać mogą wiele furtek interpretacyjnych w umysłach osób, które znają różne konteksty historycznoliterackie, polityczne czy związane z historią sztuki. Stąd ich obecność na konferencjach naukowych¹, wykładach studenckich i w rozważaniach badaczy różnych dziedzin z zakresu humanistyki i jej pogranicza². Szczególnie istotny z punktu widzenia dalszych rozważań okazać się może opublikowany dwie dekady temu w pracy zbiorowej *Od teatru żaków do Internetu. O edukacji humanistycznej w szkole* tekst Janusza Plisieckiego, który wprost zdefiniował plakat filmowy jako „rodzaj grafiki”³ i umieścił go w edukacji szkolnej. Można więc powiedzieć, że już co najmniej dwadzieścia lat temu plakat filmowy miał szansę dumnie wkroczyć na lekcje języka polskiego, wzbogacając interpretację uczniowską i dając nauczycielom nowe możliwości w zakresie tworzenia ciekawych materiałów dydaktycznych czy nawet całych scenariuszy lekcji opartych na analizach takich dzieł. Teoretycznych propozycji

¹ Przykładem może być konferencja naukowa zorganizowana 24 lutego 2023 roku przez Redakcję „Załącznika Kulturoznawczego” (WNH UKSW) oraz Zakład Filmu i Mediów (WF UG) *Polski plakat filmowy*.

² Mówiąc o tekstach z pogranicza, warto wskazać choćby artykuł *Plakat filmowy jako forma komunikacji marketingowej* Aleksandry Smyczyńskiej („Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2011, t. 2, s. 113–125).

³ J. Plisiecki, *Plakat filmowy jako rodzaj grafiki*, w: *Od teatru żaków do Internetu. O edukacji humanistycznej w szkole*, red. B. Myrdzik, Lublin 2003, s. 63.

w tym zakresie powstało przez ten czas wiele – trudno jednak określić, w jak dużej mierze są one rzeczywiście wykorzystywane przez nauczycieli w codziennej praktyce szkolnej.

Przyczynkiem do napisania artykułu była moja obserwacja dotycząca tego tematu. Na co dzień, w praktyce zawodowej, prowadzę zajęcia w placówce zajęć dodatkowych i spotykam się z około pięćdziesięcioma uczniami pochodzącymi z różnych szkół z regionu: których uczą różni nauczyciele, którzy są na różnych poziomach edukacyjnych i którzy są w różnym wieku (od trzeciej do ósmej klasy szkoły podstawowej). Ankietowani byli uczniami szkół zarówno miejskich (miasto powyżej dwustu tysięcy mieszkańców), jak i wiejskich⁴. Wśród uczniów tych przeprowadziłam anonimową ankietę, w której zadałam jedno proste pytanie: „Czy plakaty filmowe są omawiane na lekcjach języka polskiego w Twojej szkole?”. Wcześniej ustnie doprecyzowałam, co kryje się pod pojęciem plakatu filmowego, by uczniowie nie mieli wątpliwości, jak zrozumieć zadane im pytanie. Ankietowani mieli możliwość zaznaczenia kratki przy słowie „tak” lub słowie „nie”. Ku mojemu zaskoczeniu sto procent badanych zazaczyło odpowiedź „nie”. Badanie pokazało więc, że moje zajęcia (pozaszkolne) są pierwszymi, na których ta grupa uczniów spotyka się z plakatem filmowym jako dziełem będącym podstawą interpretacji. Trudno określić, na ile reprezentatywna jest ta grupa w skali Polski, ale podobne pytanie zadałam również w grupie Egzamin ósmoklasisty 2022 na Facebooku⁵, zrzeszającej ponad 250 tysięcy użytkowników z całej Polski. Umożliwiłam ankietowanym kliknięcie opcji „tak” lub „nie”. Zdecydowanie przeważała odpowiedź „nie” (il. 1). Wyniki tej ankiety pokrywają się zatem z wynikami ankiety przeprowadzonej przeze mnie w placówce edukacyjnej. W obu przypadkach wyniki wskazują zatem na pilną potrzebę podjęcia tego tematu i na tę potrzebę właśnie chcę odpowiedzieć niniejszym tekstem.

Pozostają również pod wpływem wspaniałej dydaktyk Marii Szoski, którą przed laty dane mi było poznać podczas zajęć z zakresu nauczania języka polskiego na Uniwersytecie Gdańskim. Podkreślała ona wielokrotnie, podczas swoich niezwykle inspirujących młodych dydaktyków zajęć, rolę

⁴ Uczniowie wybranych szkół gminy wiejskiej Kosakowo oraz miasta Gdynia.

⁵ Egzamin ósmoklasisty 2022, <https://www.facebook.com/groups/203908747213650> (dostęp 3.10.2023).

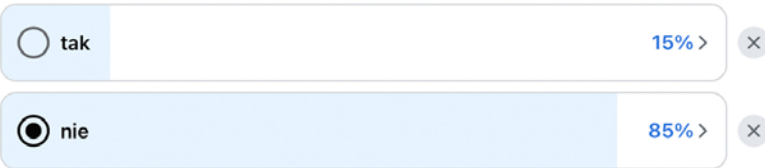


Dominika Byczek

49 min · 🌐



Cześć! Czy w Waszych szkołach omawia się na lekcjach języka polskiego PLAKATY FILMOWE? Na przykład przy omawianiu lektury? Będę wdzięczna za odpowiedź, prowadzę badania na ten temat. 🤗



Il. 1. Wyniki ankiety przeprowadzonej w grupie Egzamin ósmoklasisty 2022 na Facebooku

filmu we współczesnej edukacji polonistycznej, ponadto wydała obszerną publikację zatytułowaną *Trudna obecność. Film w edukacji polonistycznej a interpretacja*, prezentującą konkretne sposoby pracy z dziełami filmowymi na lekcjach języka polskiego. Książka ta stanowić może swego rodzaju podręcznik nauczyciela dla tych dydaktyków, którzy chcieliby włączyć analizę dzieł filmowych w tok lekcji języka polskiego i wyjść poza schemat „oglądania filmu zamiast czytania lektury”. Tam też Maria Szoska wskazuje wprost, że:

Analiza [wprowadzonej w roku 2017 nowej podstawy programowej do języka polskiego do ośmioklasowej szkoły podstawowej i czteroletniego liceum – dop. D.B.] pokazuje, że ponownie trzeba będzie apelować o konieczność edukowania filmowego (czy szerzej – medialnego) dzieci i młodzieży, gdyż kształcenie w tym zakresie zmarginalizowano, choć równocześnie założono, że uczniowie takie kompetencje posiadają i to w stopniu bardzo rozwiniętym, o czym świadczy propozycja filmów do szkolnej interpretacji w liceum⁶.

Alternatywnego podręcznika prezentującego sposoby pracy z plakatem filmowym jeszcze nie ma, dlatego też niniejszym artykułem podnieść chcę – odpowiadając niejako na apel Marii Szoski – tę kwestię jako ważną i wartą

⁶ M. Szoska, *Trudna obecność. Film w edukacji polonistycznej a interpretacja*, Gdańsk 2019, s. 7–8.

dalszych rozważań naukowych. Ważność tego zagadnienia podkreślona została również w opracowaniu *Olimpiada wiedzy o filmie i komunikacji społecznej*, w którym to zamieszczono nawet szczegółowe kryteria oceny plakatu filmowego, możliwe do wykorzystania z powodzeniem podczas lekcji⁷. W zaproponowanych kryteriach położono nacisk na analizę kompozycji, kolorystyki, kształtów, postaci i obiektów, liternictwo, symbole, aluzje i nawiązania kulturowe, sformułowanie hipotezy interpretacyjnej oraz poparcie jej argumentami. Częściowo zbieżne z tymi propozycjami oceny będą zaprezentowane w dalszej części tekstu pomysły interpretacyjne, pozwalające na efektywną pracę z artystycznym plakatem filmowym podczas lekcji w szkolne. Zanim jednak przejdę do tego zagadnienia, podnieść muszę kwestię niejednorodności materiału dydaktycznego, jakim są plakaty filmowe.

FOTOGRAFICZNE I ARTYSTYCZNE PLAKATY FILMOWE

Wskazane powyżej rozróżnienie, zaczerpnięte przeze mnie od Justyny Hanny Budzik i Marty Kasprzak⁸, doskonale obrazuje podział, z którym borykać się muszą w praktyce szkolnej nauczyciele podsuwający uczniom teksty kultury będące plakatami filmowymi. Trudno bowiem wrzucić te dwa rodzaje plakatów do jednego „worka interpretacyjnego” – inne będą zarówno narzędzia pracy z fotograficznym i artystycznym plakatem, jak i konkluzje po ich analizie. Pokróćce postaram się zatem przybliżyć zaproponowany przez badaczki podział oraz dookreślić wyżej wymienione rodzaje plakatów filmowych, kładąc nacisk właśnie na ich potencjał dydaktyczny.

Plakaty fotograficzne to plakaty, których:

kompozycja opiera się na kadrach lub fotosach filmowych. Ten typ plakatu filmowego nie cieszy się przesadnym uznaniem krytyki i badaczy, na co niewątpliwie wpływ mają chybione realizacje, których polskie odsłony obśmiewane

⁷ FINA, *Olimpiada wiedzy o filmie i komunikacji społecznej. Poradnik dla uczniów i nauczycieli*, <https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/09/Poradnik-dla-uczniow-i-nauczycieli.pdf> (dostęp 30.08.2023).

⁸ Zob. J.H. Budzik, M. Kasprzak, *O pewnej tendencji (współczesnego) kina francuskiego... „Kino przedmieść” i jego wizualne parateksty na przykładzie „Nienawiści” Mathieu Kassovitz’a i „Nieustraszonej” Danielle Arbid, „Panoptikum” 2020, s. 152.*

są między innymi przez twórców facebookowego fanpage'u „Polska Szkoda Plakatu” (<https://www.facebook.com/PolskaSzkodaPlakatu/>)⁹.

Przykłady takich plakatów znamy chociażby z wiat przystankowych, bannerów w przestrzeni miejskiej czy ekspozycji kin – z reguły film prezentują twarze lub całe sylwetki postaci niemalże wyciętych z kadru filmowego. Plakatów fotograficznych nie brakuje również wśród tych, które mogą podlegać interpretacji szkolnej, bo dotyczą czytanych przez uczniów lektur, np. *Quo vadis* (2001) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza czy *Kamienie na szaniec* (2014) w reżyserii Roberta Glińskiego¹⁰. Na pierwszy rzut oka – niezależnie od tego, czy będzie to oko doświadczonego dydaktyka, czy zupełnego laika w kwestii nauczania – plakaty te wydają się nie mieć wielkiej wartości interpretacyjnej. Ten rodzaj, wśród wszystkich plakatów odnoszących się do adaptacji szkolnych lektur, zdecydowanie przeważa nad plakatem artystycznym, o czym zresztą z nutą krytycyzmu pisała przed kilku laty Elwira Bolek, która wskazywała, że „współczesny plakat filmowy zazwyczaj nie jest bowiem artystyczny, znaki werbalne i wizualne na nim nie grają, a interpretacja obrazu ogranicza się do rozpoznania twarzy aktorów pierwszoplanowych”¹¹. Badaczka, zwracając uwagę na proporcje rodzajów plakatów, dotknęła jednocześnie kwestii interpretacyjnych i zupełnie niesłusznie zamknęła drogę interpretacji opartą na rozpoznawaniu twarzy aktorów i odgrywanych przez nich postaci. Możliwość jest jednak dużo więcej, z czym również zgadzają się Justyna Hanna Budzik i Marta Kasprzak, które twierdzą, że:

[t]rafnie dobrany kadr z filmu lub zainscenizowany fotos mogą być również odczytywane jako wizualna synekdocha (*pars pro toto*), a kolaż zdjęć – jako towarzysząca filmowej narracji (a więc paratekstualna) opowieść alternatywna, uruchamiająca w umyśle odbiorcy sferę domysłów. Wybór materiału

⁹ Ibidem.

¹⁰ Zob. Filmweb.pl, „*Quo Vadis*”. *Plakaty*, <https://www.filmweb.pl/film/Quo+vadis-2001-1311/posters> (dostęp 15.04.2023); Filmweb.pl, „*Kamienie na szaniec*”. *Plakaty*, <https://www.filmweb.pl/film/Kamienie+na+szaniec-2014-682011/posters> (dostęp 15.04.2023).

¹¹ E. Bolek, *Interpretacja plakatu artystycznego jako działanie na tekstach*, w: *Działania na tekście. Przekład – redagowanie – ilustrowanie*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Nowosad-Bakalarczyk, T. Piekot, Lublin 2015, s. 258.

fotograficznego oraz tekstowego (nazwiska, cytaty, slogany reklamowe) mogą stanowić przyczynek do rozważań dotyczących strategii promocyjnej filmu i prognozowanych przez producenta i dystrybutora oczekiwań odbiorców¹².

Trudno więc zgodzić się ze stwierdzeniem, że plakaty fotograficzne były niemal nieprzydatne w praktyce szkolnej, tym bardziej, że „omówienie plakatów filmowych – również tych o profilu »nieartystycznym« – stanowi filar licznych materiałów dydaktycznych¹³, z których nauczyciele korzystają.

Plakaty artystyczne to natomiast – jak już częściowo można było to wywnioskować z rozważań na temat plakatu fotograficznego – te plakaty ambitniejsze, przekazujące określone treści lub informacje w sposób artystyczny i estetyczny. Wspominana już Elwira Bolek w następujący sposób definiuje ten rodzaj plakatu filmowego:

Pod pojęciem plakat artystyczny rozumiem taki wytwór, w którym systemy znakowe (werbalne i pozawerbalne) grają ze sobą, uzupełniając się, pozwalają na wielość interpretacji. Jednocześnie plakat artystyczny powinien wyróżniać się wysokimi walorami graficznymi (malarскими, rysunkowymi, przełożonymi na język grafiki użytkowej) i estetycznymi¹⁴.

Plakatów o walorach estetycznych wyższych od tych, które mają plakaty fotograficzne, ze świecą szukać można wśród plakatów tworzonych do adaptacji lektur szkolnych. Znalezienie takich dzieł jest jednak możliwe, czego dowodem mogą być tworzone jeszcze najprawdopodobniej ręcznie plakaty filmowe autorstwa Jerzego Skarżyńskiego do *Lalki* (1968) w reżyserii Wojciecha Hasa czy plakat Jerzego Flisaka do filmu *Mały Książę* (1974) w reżyserii Stanleya Donena¹⁵. Warto tu przywołać sformułowanie Witolda

¹² J.H. Budzik, M. Kasprzak, *O pewnej tendencji (współczesnego) kina francuskiego...*, op. cit., s. 152.

¹³ Ibidem.

¹⁴ E. Bolek, *Interpretacja plakatu artystycznego jako działanie na tekstach*, op. cit.

¹⁵ Zob. Galeria Plakatu, „*Lalka*” / „*The Doll*” (1), Polish Movie Poster, <https://galeriaplaku.com.pl/3273-lalka-the-doll-1-polish-movie-poster.html> (dostęp 15.04.2023); Galeria Plakatu, „*Lalka*” / „*The Doll*” (2), Polish Movie Poster, <https://galeriaplaku.com.pl/3272-lalka-the-doll-2-polish-movie-poster.html> (dostęp 15.04.2023); Galeria Plakatu, „*Mały Książę*”, plakat filmowy, Jerzy Fisak, <https://galeriaplaku.com.pl/1896-maly-ksiazek-plakat-filmowy-jerzy-flisak.html> (dostęp 15.04.2023).

Bobińskiego, dydaktyka literatury, który jasno wskazał, że literatury wręcz „nie można rozpatrywać w oderwaniu od szerszej rzeczywistości kulturowej, której jest twórczym składnikiem”¹⁶, a więc trudno byłoby badać ją także bez kontekstu adaptacji filmowej czy plakatu do tej adaptacji stworzonej. Być może powinno się – zgodnie z tym, co badacz postulował już przed laty¹⁷ – zredefiniować przedmiot język polski i uznać, że jego najważniejszą funkcją jest nie tyle uczenie o literaturze i samym języku, ile o szeroko pojętej kulturze, w tym także kulturze medialnej.

PROPOZYCJE WYKORZYSTANIA PŁAKATÓW FILMOWYCH W PRAKTYCE SZKOLNEJ

Po zarysowaniu aktualnej pozycji plakatu filmowego w edukacji szkolnej, przejść mogą zatem do zaprezentowania pól interpretacyjnych, które mogą poszerzyć analizę i odbiór lektur szkolnych. Analiza szkolna tekstów kultury nie powinna być nigdy pozostawiona sama sobie, a zawsze skoncentrowana na konkretnym elemencie, aspekcie. Dużo mniej efektywne będą polecenia typu „Zinterpretuj ten wiersz”, „Zinterpretuj ten obraz” niż polecenia konkretne, pokazujące uczniowi możliwą drogę interpretacji, np. „Zinterpretuj kolory pojawiające się w tym wierszu – jak mają się do jego tekstu?” czy „Zinterpretuj postawę postaci zaprezentowanych na obrazie – co wyrażają ich pozy?”. Przykłady takich właśnie, konkretnych pól interpretacyjnych, wskażę w dalszej części tekstu.

Analizując plakaty filmowe w praktyce szkolnej, warto zwrócić uwagę na: 1. emocje i nastroje w odbiorze plakatu; 2. kolorystykę; 3. elementy graficzne na plakacie; 4. liternictwo; 5. kompozycję; 6. (ro)zbieżności z tekstem; 7. konteksty; 8. wybór elementów na plakacie.

¹⁶ W. Bobiński, *Film fabularny w dydaktyce literatury – spojrzenie w podwójnej perspektywie*, w: *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 151.

¹⁷ Zob. W. Bobiński, *Oswoić, poznać, przyjąć. Film jako przestrzeń polonistycznych spotkań z Innym i innością*, w: *Edukacja polonistyczna wobec Innego*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2014, s. 100.

EMOCJE I NASTROJE

Pytanie o emocje wobec przeczytanego tekstu literackiego i nastroje, jakie on wzbudza, niejako na stałe wrosło już w edukację polonistyczną. Emocjom w literaturze poświęcono zresztą wiele prac badawczych¹⁸. Pytanie o emocje łatwo przełożyć można również na język plakatu filmowego. Warto pytać uczniów wprost o to, jakie emocje i nastroje dany plakat w nich wywołuje, warto również zestawiać ich odpowiedzi z tymi, których udzielają na pytanie o emocje i nastroje wywoływane przez okładkę lektury. Może zasadne byłoby również zdekonstruowanie powiedzenia „nie oceniał książki po okładce” (a filmu po plakacie?). Najważniejsze, by nie zadawać tych pytań na samym początku omawiania lektury (a raczej – nie tylko wtedy!), ponieważ zawsze „dla powstawania emocji ważne jest znaczenie, jakie danemu zjawisku nadaje podmiot”¹⁹. Trudno oczekiwać, by to znaczenie zostało odkryte na początku omawiania lektury (przez część – oby nie większość – uczniów nawet nieprzeczytanej). Rozmawiając o emocjach i nastrojach, poruszyć można też kwestię opinii ucznia na temat plakatu filmowego – tu dobrą strategią dydaktyczną jest zaprzeczenie zdaniu ucznia, podanie kontrargumentu tak, by pozwolić uczniowi raz jeszcze zmierzyć się ze swoim poglądem. Zwraca na to uwagę Ilona Bujnowicz-Szewczyk, która podkreśla, że „element drobnej dyskusji nauczyciela z uczniem lub ucznia z uczniem jest wskazany, uczy obrony własnego stanowiska”²⁰.

¹⁸ Zob. M. Domurad, *Portret emocjonalny karierowicza? Powieść Edwarda Kupiszewskiego „Za grzechy cudze i własne”*, w: *Emocje. Język. Literatura*, red. D. Staniewska, Kraków 2016, s. 199–211; K. Kuczkowska-Golińska, *Strategie unieważniania emocji w teatrze współczesnym*, w: *ibidem*, s. 253–265; D. Michułka, S.W. Światała, Ł. Gregorowicz, *Czytanie pamięci: cisza, czas i emocje w opowiadaniach Idy Fink*, „Slavica Wratislaviensia. Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Słowiańskich” 2021, nr 173, s. 303–314.

¹⁹ A. Witczak, *Emocje, czyli o poszukiwaniu językowych środków ekspresywności w listach anonimowych*, „Linguistische Treffen in Wrocław” 2020, Vol. 17(1), s. 343. Tekst dostępny również online: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-6123f61a-726a-4869-b6a8-ff87e5e149d4/c/28_witczak.pdf (dostęp 15.04.2023).

²⁰ I. Bujnowicz-Szewczyk, *Metody aktywizujące z wykorzystaniem plakatu w edukacji polonistycznej w szkole ponadgimnazjalnej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, t. 7, nr 2, s. 244.

KOLORYSTYKA PLAKATU

Nie sposób pominąć symboliki kolorów zawartej na plakatach filmowych. To pole interpretacyjne będzie szczególnie znaczące w przypadku plakatów artystycznych, w których ważną rolę pełni temperatura barw (znaczenie barwy ciepłej i zimnej), wykorzystana paleta barw (jeżeli znany jest autor plakatu, warto się też zastanowić, czy paleta ta jest charakterystyczna dla danego autora), rodzaj barw (np. barwy ziemi, wody), znaczenie konkretnych kolorów (do sprawdzenia wraz z uczniami w słownikach²¹). Na kolory można spojrzeć zarówno przez pryzmat pól semantycznych im przypisanych (np. znajdujemy na plakacie kolor, szukamy jego znaczenia i odczytujemy go w kontekście całego dzieła), jak i odwrotnie – przez pryzmat palety kolorystycznej, która jest dla danego elementu standardowa (np. zauważamy na plakacie do *Małego Księcia* kulę, którą kojarzymy z planetą, jednocześnie dostrzegamy, że jej kolory są niestandardowe, ponieważ planeta barwy czerwonej jest pozbawiona wody, podczas gdy planetę z akcentem koloru niebieskiego wyobrażamy sobie jako Ziemię, w której zamiast czerwonego doszukiwalibyśmy się koloru zielonego – możemy więc zastanowić się nad znaczeniem tej zmiany, nałożenia kolorów innych niż spodziewane). W odniesieniu do barw warto ponadto analizować ich intensywność, nasycenie oraz kontrast budowany przez nie na plakacie. Od zawsze przecież „barwy niosły i niosą w kulturze wielorakie znaczenia symboliczne, prowadzić mogą zatem do wzbogacających literacko konotacji”²² – na takie właśnie konotacje warto stworzyć przestrzeń na lekcji języka polskiego.

ELEMENTY NA PLAKACIE

Poddać analizie i interpretacji warto również elementy znajdujące się na plakacie – zarówno postacie, jak i inne jego komponenty. Wiele pól interpretacyjnych otwiera zawsze analiza bohaterów literackich zarysowanych na plakatach filmowych, szczególnie jeżeli są oni wyposażeni w strój pasujący do epoki lub atrybuty silnie z nimi związane. Uczniowie chętnie zwracają uwagę na wygląd zewnętrzny postaci przedstawionej na plakacie – patrzą nań głównie pod kątem tego, czy zgodny jest on z wyglądem przedstawionym

²¹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991.

²² K. Rybicka, *Fizyka barw w literaturze, czyli o spotkaniach humanistyki z naukami przyrodniczymi*, w: *Kolor w literaturze*, red. J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2012, s. 27.

w lekturze (dyskusja na ten temat zawsze może być powodem zajrzenia do pierwotnego tekstu lektury, a spotkanie z książką, w obecnie trwającym kryzysie czytelnictwa²³, będzie dla ucznia wyjątkowo cenne). Warto zresztą, aby uczniowie interpretowali nie tylko cechy zewnętrzne postaci. Również cechy wewnętrzne bohaterów, które zdradza ich ubiór, przypisane im atrybuty czy wyraz twarzy, warto poddać analizie na lekcji. Już Roman Ingarden, tworząc teorię dzieła literackiego, podkreślał, że „samo dzieło literackie (w przeciwstawieniu do jego konkretyzacji) jest tworem schematycznym. To znaczy, że niektóre jego warstwy, zwłaszcza warstwa przedmiotów przedstawionych i warstwa wyglądown, zawierają w sobie »miejsca niedookreślenia«²⁴. I tych właśnie miejsc warto poszukiwać w praktyce szkolnej. Choć dla uczniów, szczególnie szkół podstawowych, teoria Ingardena może okazać się zbyt wymagająca, to w umyśle nauczyciela z pewnością otworzyć może nowe furtki interpretacyjne. W zakresie elementów innych niż postacie, zamieszczonych na plakacie filmowym, warto natomiast zwrócić uwagę na ich symbolikę, np. ubioru chłopca czy obecności kuli (planety?) na plakacie Jerzego Flisaka do *Małego Księcia*.

LITERNICTWO

Liternictwo (czy też typografia – pojęcia te często stosuje się zamiennie) na plakacie filmowym zawsze odgrywa dużą rolę. Elwira Bolek podkreśla wagę

²³ To, jak cenne są spotkania z książką, pokazuje chociażby ostatni raport o stanie czytelnictwa, przygotowany przez Bibliotekę Narodową. Czytamy w nim, że: „[na] pytanie o lekturę co najmniej jednej książki w ciągu 12 miesięcy poprzedzających badanie twierdząco odpowiedziało 38% respondentów”. Zob. *Stan czytelnictwa książek w Polsce w drugim roku pandemii (2021–2022)*, red. Z. Zasacka, R. Chymkowski, Biblioteka Narodowa, s. 11, <https://www.bn.org.pl/download/document/1656416398.pdf> (dostęp 15.04.2023). Dane dotyczące bibliotek również są alarmujące, ponieważ „[w] ciągu kilkunastu lat z 7 tysięcy placówek zostało w Polsce mniej niż tysiąc, a i to nie wszystkie zajmują się głównie książkami”. Zob. P. Słowiński, *Wieczór z Dolnego Śląska: kryzys czytelnictwa?*, Radio Wrocław, 20.02.2023, <https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/127724/Wieczor-zDolnego-Slaska-Kryzys-z-czytelnictwem> (dostęp 15.04.2023). Kryzys czytelnictwa jest zatem zauważalny.

²⁴ R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33/1/4, s. 165.

tych elementów i sytuuje je w grupie werbalnego systemu semiotycznego plakatu (wyróżnia go obok systemu wizualnego)²⁵. Pod pojęciem liternictwa rozumiem nie tylko to, jakie treści tekstowe zamieszczone są na plakacie, ale także w jaki sposób je zamieszczono – chodzi tu zwłaszcza o rodzaj fontu, jego rozmiar, kolor, dodanie cienia, ramki lub inne efekty, które zastosowano, nie tylko w odniesieniu do samego tytułu, ale nieraz też dodatkowych informacji na plakacie (zwykle dotyczących reżysera, aktorów, ale czasem zawierające również elementy pełniące funkcje głównie marketingowe). Co istotne, na ten aspekt można zwrócić uwagę zarówno w odniesieniu do plakatów artystycznych, jak i fotograficznych, zarówno wykonanych ręcznie, jak i komputerowo. Niewątpliwie celem każdego plakatu filmowego jest prezentowanie danego filmu, toteż jego tytuł (prawdopodobnie²⁶) zawsze się na nim pojawi, a jego obecność wystarczy do tego, by był powodem do podjęcia szkolnej dyskusji. Nawet jeżeli nie jest szczególnie wyeksponowany – to też go w jakiś sposób wyróżnia, przynajmniej na tle innych plakatów filmowych.

KOMPOZYCJA

Uwadze ucznia i nauczyciela nie powinna umknąć także kompozycja plakatu filmowego, tym bardziej, że – jak podkreśla Ilona Bujnowicz-Szewczyk – plakat właściwy to właśnie „forma kompozycji plastycznej”²⁷, więc kompozycję tę warto rozpoznać. Nad jakimi jej aspektami powinniśmy się zastanowić? Przede wszystkim nad samym układem elementów: jak usytuowane są wobec ram plakatu, jak wobec siebie i wreszcie co wybija się na pierwszy plan. Ciekawym zabiegiem jest zestawienie tego, co jest w centrum plakatu, a co – zdaniem uczniów – w centrum lektury. Zadanie to będzie szczególnie rozwijające, jeżeli centra obu kompozycji, tekstowej i plakatowej, będą inne.

²⁵ Zob. E. Bolek, *Język i obraz w plakacie teatralnym – analizy multimodalne*, <https://phavi.umcs.pl/at/attachments/2019/1104/214023-jezyk-i-obraz.pdf> (dostęp 15.04.2023).

²⁶ Trudno formułować jednoznaczne zdanie na ten temat, wszak mimo zapoznania się z wieloma plakatami filmowymi, nie sposób przyznać, że znam je wszystkie, bowiem wystarczy jeden plakat filmowy, na którym nie pojawia się tytuł filmu, by mej tezie zaprzeczyć.

²⁷ I. Bujnowicz-Szewczyk, *Metody aktywizujące z wykorzystaniem plakatu w edukacji polonistycznej w szkole ponadgimnazjalnej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 231.

Ponadto warto zainteresować się także innymi aspektami układu kompozycyjnego, takimi jak: proporcje, przenikanie się kształtów czy najważniejsze punkty kompozycyjne.

(RO)ZBIEŻNOŚĆ Z TEKSTEM

Anna Węgrzyniak, pisząc o czytaniu literatury (także z uczniami), wyznaje: „Jako stary belfer jestem zwolennikiem czytania uważnego, uwzględniającego wszystkie sygnały stylistyczne pomocne w zrozumieniu dzieła”²⁸. Sygnały sprzyjające takiemu czytaniu mogą płynąć także spoza dzieła, z szerokich kontekstów, w których dzieło to się obraca, w tym także z plakatu filmowego, który doskonale nadaje się do badania zbieżności i rozbieżności z tekstem lektury, w obu swoich wersjach: fotograficznej i artystycznej. Uczniowie wprost kochają szukać różnic i podobieństw – z ich punktu widzenia to ciekawe wyzwanie, a z punktu widzenia nauczyciela świetny sposób na sprawdzenie (lub wcześniej: zmotywowanie do) uważnego czytania tekstu. Dalej można oczywiście przejść do analizy (ro)zbieżności także między samą adaptacją filmową a oryginałem. Takie działanie (czy to z plakatem, czy samym filmem) warto zapowiedzieć jednak jeszcze przed przystąpieniem uczniów do lektury. Co więcej, w tym momencie można pokazać również plakat filmowy – pytając uczniów o to, czego spodziewają się po lekturze zapowiadanej takim plakatem (analogiczne zadanie można wykonać, analizując okładki książek). Lektura uczniów jest wtedy ukierunkowana na badanie słuszności ich przypuszczeń, opartych na tym, jak odbierają poszczególne elementy plakatu oraz na ich porównaniu z treścią książki. Przykładowo dla przywołwanego już plakatu *Małego Księcia* z pewnością przedmiotem dociekań uczniów stanie się kwestia ubioru/wyglądu chłopca przedstawionego na plakacie zestawiona z elementami charakterystyki postaci zawartymi w książce.

KONTEKSTY

Konteksty również mogą poszerzyć interpretację plakatu filmowego, a wręcz w dużej mierze na nią wpłynąć, pokierować tym, w którą stronę będzie ona zmierzać. Niezależnie od tego, jaką klasyfikacją kontekstów się posłużymy,

²⁸ A. Węgrzyniak, *Czytanie literatury*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 165.

czy wykorzystamy konteksty zaproponowane np. przez Jadwigę Puzyninę (językowy, parajęzykowy, treściowy, intertekstowy, strukturalny, społeczno-kulturowy, „dotyczący osoby autora”²⁹) czy Jerzego Bartmińskiego (założony, historyczny i stanowiony³⁰), odkryjemy wraz z uczniami bogactwo nowych interpretacji. Z pewnością uczniowie szkół ponadpodstawowych są bardziej gotowi do zaangażowania się w odczytywanie dzieła w nowych kontekstach niż uczniowie szkół podstawowych, co warto mieć na uwadze przy planowaniu pracy z plakatem filmowym w szkole.

WYBÓR

Interpretacji warto poddać również kwestię wyboru elementów widniejących na plakacie filmowym. Można się zastanowić nad tym, dlaczego autor plakatu wybrał takie, a nie inne postacie czy detale, dlaczego nadał im konkretne kolory czy dlaczego ustawił wszystkie elementy w takiej właśnie kompozycji. Omówienie to zawsze warto połączyć z pytaniem o to, jak to samo zrobiłby uczeń: czy również dokonałby takich wyborów? (jeśli nie – dlaczego?). Jeżeli uczniowie obejrzą także film będący adaptacją lektury – propozycją zadania może być stworzenie plakatu filmowego. Warto jednak pamiętać, że samodzielne konstruowanie go nie może być celem samym w sobie, wszak – jak podkreśla Ilona Bujnowicz-Szewczyk – „wykonanie plakatu nie jest celem, końcem działań edukacyjnych, jeżeli nie towarzyszy mu prezentacja. W jej trakcie uczniowie mogą dalej grać swe role redaktorów, pracowników reklamy różnych instytucji, badaczy itp., co podnosi walory ich wystąpień, ale też utrudnia zadanie”³¹. Realizacja plakatu filmowego może być ciekawa nawet wtedy, gdy film do danej lektury jeszcze nie powstał – wówczas będzie to całkowicie autorska kreacja ucznia, oddająca jego wyobrażenie na temat tego, o czym przede wszystkim jest książka i jak można by ją zekranizować.

²⁹ Zob. J. Puzynina, *Kontekst a rozumienie tekstu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1997, nr 53, s. 15–32.

³⁰ Zob. J. Bartmiński, *Kontekst założony, historyczny czy kreowany*, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 109–121.

³¹ Ibidem, s. 244.

KONKLUZJE. O WARTOŚCI PLAKATU FILMOWEGO W SZKOLNICTWIE

Powyższy wykaz sposobów analizy plakatu filmowego w szkole z pewnością nie jest wyczerpujący. Wpisane jest to w istotę samego plakatu jako tekstu kultury wartego omówienia na lekcjach języka polskiego.

Z punktu widzenia celów przedmiotowych nauczania języka polskiego, plakat jest techniką umożliwiającą bardzo wszechstronne i różnorodne zastosowanie. Może współistnieć na lekcji z innymi metodami lub technikami (polimetodyczność), zbliża zajęcia lekcyjne do warsztatów, wyzwała aktywizujący uczniów efekt nowości i świeżości działań. Pozwala na zróżnicowanie zajęć lekcyjnych tak, by były one jak najbardziej podporządkowane treściom kształcenia³².

Zróżnicowanie to może dotyczyć analizy i interpretacji kolorów na plakatach (ze zwróceniem uwagi na barwy ciepłe/zimne, paletę barw, znaczenie kolorów, rodzaje kolorów, ich intensywność, nasycenie i kontrast), elementów na nim zamieszczonych (postaci, ich atrybutów i innych detali), liternictwa (font, kolor, rozmieszczenie tekstu), kompozycji (umieszczenia elementów plakatu w konkretnych miejscach), (ro)zbieżności treści plakatu z treścią lektury, kontekstów (np.: historycznych, społeczno-kulturowych, językowych), emocji i nastrojów (z naciskiem na odczucia uczniów) oraz samego wyboru (elementów zamieszczonych na plakacie, ich układu, kolorów i wszystkich innych aspektów już wskazanych – z możliwością samodzielnego stworzenia przez uczniów własnego plakatu filmowego). Niech tekst ten stanie się przyczynkiem do dalszych rozważań o możliwościach wykorzystania plakatu filmowego w praktyce edukacyjnej, a przynajmniej niech zaznaczy lukę badawczą w tym zakresie.

³² Ibidem, s. 249.

Bibliografia

- Bobiński Witold, *Film fabularny w dydaktyce literatury – spojrzenie w podwójnej perspektywie*, w: *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. A. Janus-Sitarz, Universitas, Kraków 2004.
- Budzik Justyna Hanna, Kasprzak Marta, *O pewnej tendencji (współczesnego) kina francuskiego... „Kino przedmieść” i jego wizualne parateksty na przykładzie „Nienawiści” Mathieu Kassovitza i „Nieustraszonej” Danielle Arbid*, „Panoptikum” 2020, nr 23.
- Bujnowicz-Szewczyk Ilona, *Metody aktywizujące z wykorzystaniem plakatu w edukacji polonistycznej w szkole ponadgimnazjalnej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, t. 7, nr 2.
- Domurad Magdalena, *Portret emocjonalny karierowicza? Powieść Edwarda Kupiszewskiego „Za grzechy cudze i własne”*, w: *Emocje. Język. Literatura*, red. D. Staniewska, Wydawnictwo Libron, Kraków 2016.
- Ingarden Roman, *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33/1/4.
- Janus-Sitarz Anna (red.), *Edukacja polonistyczna wobec Innego*, Universitas, Kraków 2014.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Kuczkowska-Golińska Katarzyna, *Strategie unieważniania emocji w teatrze współczesnym*, w: *Emocje. Język. Literatura*, red. D. Staniewska, Wydawnictwo Libron, Kraków 2016.
- Michułka Dorota, Światała Sabina W., Gregorowicz Łukasz, *Czytanie pamięci: cisza, czas i emocje w opowiadaniach Idy Fink*, „Slavica Wratislaviensia. Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Słowiańskich” 2021, nr 173.
- Plisiecki Janusz, *Plakat filmowy jako rodzaj grafiki*, w: *Od teatru żaków do Internetu. O edukacji humanistycznej w szkole*, red. B. Myrdzik, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2003.
- Puzynina Jadwiga, *Kontekst a rozumienie tekstu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1997, nr 53.
- Rybicka Kornelia, *Fizyka barw w literaturze, czyli o spotkaniach humanistyki z naukami przyrodniczymi*, w: *Kolor w literaturze*, red. J. Bielska-Krawczyk, Wydawnictwo UMK, Toruń 2012.
- Saniewska Diana (red.), *Emocje. Język. Literatura*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2016.
- Smyczyńska Agnieszka, *Plakat filmowy jako forma komunikacji marketingowej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2011.
- Szoska Maria, *Trudna obecność. Film w edukacji polonistycznej a interpretacja*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2019.
- Węgrzyniak Anna, *Czytanie literatury*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 1.

Źródła internetowe

- Bolek Elwira, *Język i obraz w plakacie teatralnym – analizy multimodalne*, Wydawnictwo UMCS, <https://phavi.umcs.pl/at/attachments/2019/1104/214023-jezyk-i-obraz.pdf> (dostęp 15.04.2023)
- FINA, *Olimpiada wiedzy o filmie i komunikacji społecznej. Poradnik dla uczniów i nauczycieli*, <https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/09/Poradnik-dla-uczniow-i-nauczycieli.pdf> (dostęp 30.08.2023).
- Galeria Plakatu, „*Lalka*” / „*The Doll*” (1), Polish Movie Poster, <https://galeriaplaku.com.pl/3273-lalka-the-doll-1-polish-movie-poster.html> (dostęp 15.04.2023).
- Galeria Plakatu, „*Lalka*” / „*The Doll*” (2), Polish Movie Poster, <https://galeriaplaku.com.pl/3272-lalka-the-doll-2-polish-movie-poster.html> (dostęp 15.04.2023).
- Galeria Plakatu, „*Mały Książę*”, plakat filmowy, Jerzy Flisak, <https://galeriaplaku.com.pl/1896-maly-ksiazek-plakat-filmowy-jerzy-flisak.html> (dostęp 15.04.2023).
- Słowiński Piotr, *Wieczór z Dolnego Śląska: kryzys czytelnictwa?*, Radio Wrocław, 20.02.2023, <https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/127724/WieczorzDolnego-Slaska-Kryzys-z-czytelnictwem> (dostęp 15.04.2023).
- Witczak Anna, *Emocje, czyli o poszukiwaniu językowych środków ekspresywności w listach anonimowych*, „LinguistischeTreffen in Wrocław” 2020, Vol. 17(1), http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-6123f61a-726a-4869-b6a8-ff87e5e149d4/c/28_witczak.pdf (dostęp 15.04.2023).
- Zasacka Zofia, Roman Chymkowski, *Stan czytelnictwa książek w Polsce w drugim roku pandemii (2021–2022)*, Biblioteka Narodowa <https://www.bn.org.pl/download/document/1656416398.pdf> (dostęp 15.04.2023).

Źródło ilustracji

Il. 1. Arch. autorki

From Adaptation to Education: The Educational Potential of Film Posters

The aim of this article is to present various possibilities for using film posters as teaching aids in Polish classes when discussing set books. The author begins by explaining her reason for choosing the topic, which was primarily the fact that, according to her observations and research, students do not have a chance to study film posters in school, nor are they willing to respond to the postulates of other researchers in the field of Polish teaching. The paper distinguishes between two types of movie posters: photographic posters (featuring a fragment of a film frame) and artistic posters (original artwork). The article presents different possibilities of using both types of posters in primary and secondary educational practice. The emphasis is placed on the analysis and interpretation of colors (choice of the

color palette, use of warm/cool shades, the meaning of colors, types of colors, their intensity, saturation, and contrast), imagery (characters and their attributes), typography (lettering, color, and placement of the text), composition (arrangement of the elements of the poster), discrepancies between the content of the poster and the content of the book, relevant contexts (e.g., historical, socio-cultural, linguistic), emotions and moods (with a focus on students' feelings), as well as the artist's creative choices in general vis-à-vis the students' (alternative) design ideas. The author repeatedly points out that the issue at stake constitutes a research gap and calls for it to be taken up by other researchers as well.

Keywords: adaptation; education; film posters; Polish literature; set books

PAMIĘĆ ZDARZEŃ, KTÓRE „NIGDY NIE MIAŁY MIEJSCA”. SLAVERY MEMORIAL MARTINA PURYEARA

ALEKSANDRA PIĘTKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
apietka@teatr Wielki.pl
ORCID 0000-0001-5956-1476

WPROWADZENIE. SALLY, ZEGAR HOPKINSA I RAPORT BROWNA

Na zbiegu ulic Branch Avenue i Charles Street w Providence w stanie Rhode Island w USA znajduje się pomnik Eseka Hopkina – jego postać w mundurze piechoty morskiej dumnie spogląda w dal, lewą rękę zaciskając na rękojmi szabli, a w prawej dzierżąc lunetę żeglarską, którą wskazuje kierunek wyprawy (il. 1). Imię Eseka Hopkina, brata Stephena Hopkina, sygnatariusza Deklaracji Niepodległości, nosi również plac, przy którym pomnik ów się znajduje, gimnazjum przy Charles Street oraz las w sąsiednim stanie – Massachusetts. Co więcej, rodzinny dom Hopkinów przy Admiral Street w Providence w 1973 roku został wpisany przez rząd amerykański do National Register of Historic Places – oficjalnego rejestru obiektów i obszarów w USA o szczególnym znaczeniu historycznym.

Czym zasłużył sobie Esek Hopkins na takie uhonorowanie pamięci o nim w Rhode Island? Otóż zapisał się na kartach historii jako pierwszy dowódca marynarki wojennej Stanów Zjednoczonych w czasach rewolucji amerykańskiej 1775–1783. Rozgłos zyskał zwłaszcza zwycięskim atakiem na brytyjski port w Nassau na Bahamach, dzięki czemu zdobył duże zapasy broni i prochu oraz przejął dwa brytyjskie statki¹. Coś, o czym jednak nie przeczytamy na tablicach znajdujących się przy poświęconych Esekowi

¹ Naval History and Heritage Command, *Esek Hopkins*, <https://www.history.navy.mil/browse-by-topic/people/historical-figures/esek-hopkins.html> (dostęp 2.01.2023).



Il. 1. Pomnik Eseka Hopkinsa w Providence w stanie Rhode Island, USA

Hopkinsowi obiektach, to jakakolwiek wzmianka o Sally. Co prawda, na stronie Naval History and Heritage Command wskazuje się na kupiecką przeszłość Eseka, ale o „towarze”, którym handlował, nie mówi się nic (choć – co warto uwagi – na stronie organizacji czytamy, że jej misją jest m.in. „wierne przedstawianie historii amerykańskiej marynarki wojennej”²).

A kim tudzież czym była Sally? Taką nazwę nosił stutonowy kupiecki statek, który w 1764 – roku założenia College of Rhode Island³ – wypłynął z Providence do Zachodniej Afryki, by przywieźć tam dobra, wyprodukowane w kolonii (takie jak świece spermacetowe, tytoń, cebule oraz nowoan-

gielski rum), wymienić na porwanych Afrykanów i następnie sprzedać ich jako niewolników w koloniach w Zachodnich Indiach i Ameryce Północnej. Kapitanem żaglowca był wyżej wspomniany Esek Hopkins, natomiast właścicielem – spółka Nicholas Brown and Company, założona przez braci Brown: Nicholasa, Johna, Josepha i Mosesa. Byli oni wielce zasłużonymi dla stolicy Rhode Island kupcami oraz hojnymi darczyńcami Uniwersytetu

² Naval History and Heritage Command, *Who We Are*, <https://www.history.navy.mil/about-us/organization/who-we-are.html> (dostęp 2.01.2023). Wszystkie fragmenty ze źródeł anglojęzycznych zostały przytoczone w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

³ College in the English Colony of Rhode Island and Providence Plantations to pierwotna nazwa Uniwersytetu Browna, który jest siódmą najstarszą uczelnią w USA, należąca do Ligi Bluszczowej (ang. Ivy League, inna nazwa: The Ancient Eight) – elitarnej grupy ośmiu uniwersytetów, utworzonych na terenie Nowej Anglii, w skład której wchodzi m.in.: Harvard, Yale, Princeton czy Columbia University.

Browna (noszącego z tego powodu ich nazwisko), dzięki którym w 1770 roku jego lokalizacja została przeniesiona z Warren do ich rodzinnego miasta Providence⁴. Jak czytamy w opublikowanym w 2006 roku przez Uniwersytet Browna raporcie *Slavery and Justice*:

W tym, że z Rhode Island wypływał statek korporacji handlującej niewolnikami, nie było nic nadzwyczajnego. Ze wszystkich północnoamerykańskich kolonii Rhode Island miało największe udziały w afrykańskim handlu niewolnikami – w XVII wieku z kolonii tej do Afryki wypłynęło ponad 1000 statków (nie włączając w to licznych nielegalnych wypraw, które miały miejsce po abolicji transatlantyckiego handlu ludźmi w roku 1807). Jednak wyprawa Sally była bardziej śmiertelna niż którakolwiek wcześniej. Przynajmniej 109 z 196 Afrykanów, których Hopkins zakupił w imieniu Brownów, zginęło; niektórzy ponieśli śmierć w nieudanym powstaniu, inni zmarli w wyniku chorób i głodu lub popełnili samobójstwo. [...] Do momentu, gdy Sally w ogóle wyruszyła do Zachodnich Indii, 19 Afrykanów zmarło, w tym wiele dzieci i kobieta, która „powiesiła się pomiędzy pokładami”⁵.

Ruth Simmons, inicjatorka powstania raportu *Slavery and Justice*, po objęciu w 2001 roku stanowiska rektora Uniwersytetu Browna niejednokrotnie zetknęła się z pytaniem o związek uczelni z niewolnictwem. Usiłowała znaleźć na nie odpowiedź, ale w źródłach dotyczących historii Uniwersytetu nigdzie nawet nie wspomniano o tej kwestii. „Gdy poprosiłam dział PR o wystosowanie oficjalnego stanowiska w sprawie związku Uniwersytetu Browna z handlem niewolnikami, powiedziano mi, że taki związek nigdy nie istniał”⁶ – wspomina Simmons. Pytanie to budziło na uczelni duży dyskomfort; zdawało się, że związek Browna z niewolnictwem nie tyle był

⁴ Brown University, *Introduction*, w: *Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Providence, RI 2006, s. 3. Wersja online: <https://slaveryandjustice.brown.edu/sites/default/files/reports/SlaveryAndJustice2006.pdf> (dostęp 2.01.2023). W 1804 roku, w akcie uznania Nicholasa Jr., syna Nicholasa Browna, College of Rhode Island zmienił nazwę na Uniwersytet Browna.

⁵ Ibidem, s. 3, 16.

⁶ A. Bogue, “A Simple Question Needed To Be Bet With a Straightforward Question”: An Interview With Brown University President Emerita Dr. Ruth J. Simmons, w: *2nd Edition of the Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and*

faktem wypieranym ze świadomości członków społeczności akademickiej, ile nie był on w niej nigdy obecny.

Co ciekawe, w najstarszej części Uniwersytetu, na drugim piętrze podziwiać można pięknie zdobiony XVIII-wieczny rodzinny zegar kapitana Sally – dar dla uczelni od wnuczki admirała Eseka. Ta rodzinna pamiątka Hopkinsów znajduje się w sali, w której członkowie rady naukowej opracowujący wyżej wspomniany raport Uniwersytetu Browna, odbywali swoje posiedzenia. Dopiero po wielu miesiącach prac zwrócili uwagę na zegar i zdali sobie sprawę z jego szczególnego znaczenia. „Jak pogodzić te chwalebne i pełne uznania elementy naszej przeszłości z tymi, które wywołują głęboki smutek i budzą przerażenie? Jaka odpowiedzialność (jeśli jakakolwiek) spoczywa dziś na nas jako spadkobiercach tego poplątanego dziedzictwa?”⁷ – takie pytania we wstępie postawili autorzy raportu. Jego tytuł – *Slavery and Justice* („Niewolnictwo i sprawiedliwość”) – nie bez kozery wychylony jest w przyszłość, prowokując dyskusję i działania, których celem jest skłonienie do refleksji nad „znaczeniem historii w teraźniejszości oraz złożonymi pytaniami natury historycznej, politycznej, prawnej i moralnej, które wywołuje dzisiejsza konfrontacja z niesprawiedliwością z przeszłości”⁸.

Rok po publikacji raportu *Slavery and Justice* Ruth Simmons powołała komitet, który zarekomendował rozpisanie konkursu mającego wyłonić twórcę pomnika i w 2012 roku ogłoszono, że spośród ponad 65 zgłoszonych artystów wybrano Martina Puryeara (ur. 1941), uznanego amerykańskiego rzeźbiarza, który słynie z wykorzystywania w swoich minimalistycznych pracach tradycyjnych technik rękodzielniczych oraz naturalnych materiałów – drewna i metalu. Komitet konkursu wyróżnił Puryeara za przemyślaną dyskusję wokół znaczenia pomnika oraz zaangażowanie w ideę przyświecającą jego powstaniu⁹. Sam artysta, jak stwierdził, odczuwał wielką odpowiedzialność związaną z „upamiętnieniem czegoś tak haniebnego jak kupowanie i sprzedawanie ludzi,

Justice, ed. by A. Bagues, C. Cliatt, A. Levy, Providence, RI, 2021, s. 1. Wersja online: <https://slaveryandjusticereport.brown.edu> (dostęp 2.01.2023).

⁷ Brown University, *Introduction*, op. cit., s. 4.

⁸ Ibidem.

⁹ R. Ater, *Tactility, Memory Work, and Martin Puryear's Slavery Memorial*, w: *2nd edition of the Report ...*, op. cit., s. 26.

co tak długo miało miejsce w USA¹⁰. „Jak użyć swojej sztuki, by jakkolwiek oddać sprawiedliwość prawdzie historycznej?”¹¹ – takie pytanie postawił sobie Puryear, przystępując do realizacji projektu. Dwa lata później, 27 września 2014 roku, na Uniwersytecie Browna odbyło się uroczyste odsłonięcie jego Slavery Memorial (Pomnika Niewolnictwa), obok którego ustawiono kamienny cokół z inskrypcją, zaświadczącą o uwikłaniu uczelni w dziedzictwo niewolnictwa oraz wskazującą na kontekst i okoliczności powstania rzeźby Puryeara.

W niniejszym artykule wyżej wymieniony pomnik zostanie poddany analizie jako przejaw praktyk komemoratywnych konfrontujących „zbiorową niepamięć”¹² Amerykanów z „przestrzenią dotkniętą historyczną traumą”¹³ – w tym przypadku z Providence w stanie Rhode Island. Odnosząc się do historii szkolnictwa wyższego w Nowej Anglii zbadam, jak artysta konfrontuje lokalną społeczność z trudną historią niewolnictwa w USA, oraz w jaki sposób struktura Slavery Memorial uruchamia w odbiorcach proces zapamiętywania faktów nie tyle wypartych, co nieobecnych w zbiorowej świadomości tejże społeczności. Wybrany tekst architektoniczno-rzeźbiarski przeanalizuję pod kątem jego konstrukcji, zastosowanych chwytów artystycznych oraz retoryki percepcji, jaką narzuca patrzącemu.

HEBAN I BLUSZCZ

Craig Steven Wilder w swojej znakomitej książce *Ebony & Ivy: Race, Slavery, and the Troubled History of America's Universities*¹⁴ (2013) wnikliwie oma-

¹⁰ Brown University, *Something in the Nature of an Industrial Artifact*, 3.10.2014, <https://news.brown.edu/articles/2014/10/puryear> (dostęp 2.10.2023).

¹¹ Ibidem.

¹² Zbiorowa niepamięć to „»społecznie znacząca luka w pamięci zbiorowej, dotycząca postaci i faktów o istotnym znaczeniu dla zbiorowości«, której skrajną postacią jest zapomnienie”. Zbiorowa niepamięć obejmuje „to, co z pamięci danej grupy zostało wymazane i wyparte, tzn. wydarzenia istotne w sensie historycznym dla dziejów wspólnoty, które z różnych względów są pomijane, przemilczane lub marginalizowane w oficjalnych narracjach historycznych”. M. Kubiszyn, *Niepamięć – postpamięć – współpamięć. Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 41.

¹³ Ibidem, s. 108.

¹⁴ Publikacja ta, owoc 11-letnich badań Wildera, to pierwsze tak szerokie ujęcie problemu dotyczącego związku amerykańskich uczelni wyższych z niewolnictwem.

wia rolę niewolnictwa w rozwoju amerykańskich uczelni, które – jak pisze – nie były tylko „niewinnymi, pasywnymi beneficjentami” podbojów kolonialnych i handlu ludźmi, lecz „stanowiły, obok Kościoła i państwa, trzeci filar cywilizacji zbudowanej na niewoli”¹⁵. „Europejskie potęgi kolonialne – pisze dalej Wilder – by utwierdzić swoją władzę na podbitych terenach, rozmieszczały na nich swoje uniwersytety”¹⁶; główne źródło funduszy na ten cel stanowiło niewolnictwo. Autor omawia m.in. czynniki socjoekonomiczne, które sprawiły, że handlarze niewolnikami zostali fundatorami uczelni i członkami rad uniwersyteckich (a niekiedy i rektorami), oraz ukazuje, jak władze koledży i uniwersytetów zabiegały o względy bogatych rodzin kupieckich i plantatorskich, od których często zależało ich przetrwanie. W efekcie „pieniądze plantatorów i handlarzy niewolnikami zamieniały amerykańskie uczelnie w place zabaw dla bogatych chłopców i pogłębiały zależność tych instytucji od kolonialnych elit”¹⁷.

Amerykańskie Południe sprzed wojny secesyjnej było ucieleśnieniem możliwości rozwoju zawodowego. Absolwenci uczelni Ligi Bluszczowej odbywali praktyki u handlarzy ludźmi, potem wyjeżdżali na Południe lub do Wschodnich Indii, by poznać tajniki uprawy tytoniu, bawełny czy trzciny cukrowej i robić karierę jako plantatorzy, nauczyciele, lekarze, prawnicy czy kupcy. I choć połowa absolwentów pierwszych koledży w Nowej Anglii została pastorami, nie wpływało to na ich stosunek do niewolnictwa – w fackie bycia właścicielem innego człowieka bynajmniej nie widziano sprzeczności z zasadami etyki chrześcijańskiej¹⁸. Niewolników wykorzystywano do wznoszenia budynków, dbania o kampusy oraz usługiwania wykładowcom,

Zob. J. Schuessler, *Dirty Antebellum Secrets in Ivory Towers*, New York Times, 18.10.2013, <https://www.nytimes.com/2013/10/19/books/ebony-and-ivy-about-how-slavery-helped-universities-grow.html> (2.02.2023). W 2014 roku Fundacja Hurston/Wright przyznała *Ebony & Ivy Legacy Award*.

¹⁵ C.S. Wilder, *Prologue: A Connecticut Yankee at an Ancient Indian Mound*, w: idem, *Ebony & Ivy: Race, Slavery, and the Troubled History of America's Universities*, New York 2013, s. 11.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 10.

¹⁸ C.S. Wilder, „*The Very Name of West Indian*”, w: idem: *Ebony & Ivy...*, op. cit., s. 85.

rektorom czy studentom, ale – jak dowodzi Wilder – wpływ niewolnictwa na rozwój uczelni nie ograniczał się tylko do wymiaru materialnego. Przez wieki niewolnictwo formowało też kulturę intelektualną Amerykanów, którzy kształcili się (i de facto do dziś kształcą), opierając się na podstawie programowej (tzw. core) współtworzonej przez kadre akademicką o określonych – „białych” – poglądach na świat¹⁹. Na amerykańskich uniwersytetach „kultywowano idee, które przyspieszały i legitymizowały wywłaszczanie rdzennych Amerykanów i zniewolenie Afrykanów”²⁰. Rasistowskie, unaukowane przez kadre akademicką poglądy, stawiające to, co białe i europejskie, na szczycie drabiny cywilizacyjnej, przez wieki przesiąkały przez mury uniwersyteckie do społeczeństwa, które w końcu kształtowali absolwenci Harvardu, Yale, Princeton, Uniwersytetu Columbii czy Browna.

Wykładowcy tych uczelni w ciągu swojego życia uczyli setki studentów, a ci – o ile wybrali karierę naukową – kształcili potem kolejne pokolenia, współtworzyli prawo stanowe i/lub federalne, zasiadali w ławach sędziowskich, spółkach największych korporacji handlowych czy zarządach banków USA. Dość wspomnieć, że większość sygnatariuszy Deklaracji Niepodległości posiadała niewolników, w tym Benjamin Franklin oraz Thomas Jefferson, trzeci prezydent USA, właściciel słynnej plantacji Monticello i kilkuset ludzkich istnień. Warto dodać, że pierwszy prezydent USA, George Washington, którego podobizna zdobi najbardziej rozpoznawalny banknot na świecie, również był właścicielem przeszło kilkuset ludzi²¹.

¹⁹ Podczas spotkania z Craigiem Wilderem dotyczącego jego książki, które odbyło się na Columbia University w Nowym Jorku, jeden z uczestników siedzących na widowni zadał pytanie o to, czy również podstawy programowej Uniwersytetu Kolumbii nie należałoby traktować jako uformowanej przez spuściznę niewolnictwa, na co profesor Eric Foner stwierdził, że jest bardzo przywiązany do tzw. core, nie udzielając poza tym konkretnej odpowiedzi, a jedynie stwierdzając, że zawsze jakieś zmiany można w podstawie wprowadzić. Zob. Columbia University, *Ebony & Ivy: Race, Slavery and the Troubled History of America's Universities*, Youtube, 7.04.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=SqH1XzBHUc4&t=948s> (dostęp 28.02.2023).

²⁰ C.S. Wilder, *Prologue...*, op. cit., s. 111.

²¹ Zob. N. Hannah-Jones, *Chapter One: Democracy*, w: *The 1619 Project*, op. cit. s. 8–36.

W świetle powyższego historia nie jest jedynie repozytorium wiedzy na temat zdarzeń z przeszłości, lecz procesem: zapamiętywania, pamiętania, krytycznej refleksji oraz działania, które – zgodnie z założeniami autorów raportu *Slavery and Justice* – pozwoli zadośćuczynić przeszłej krzywdzie i wymierzy sprawiedliwość w przyszłości. Boris Uspienski proponuje traktowanie historii jako swego rodzaju tekst narracyjny. Jego kulturowo-semiotyczny sposób wyjaśniania historii zakłada „zwrócenie się ku wewnętrznemu punktowi widzenia samych uczestników procesu historycznego: za znaczące uznaje się to, co jest znaczące z ich punktu widzenia”²². Za owych uczestników należy uznać zarówno ofiary, katów, jak i obserwatorów biorących udział w wydarzeniach historycznych; w tym semiotycznym ujęciu pomnik zaś to medium, które czyni z nas wirtualnych odbiorców owego historycznego tekstu-sekwencji zdarzeń. Umożliwia on czytanie zdarzeń w miejscu, w którym do nich doszło, i w świadomości społecznej pozwala współczesnym je „zauważyć” i uznać za historię. Pomnik jest więc elementem pośredniczącym w przekształcaniu zwykłych zdarzeń w zdarzenia historyczne i proces upamiętniania stanowi tu część samej historii²³. Proces ten jest częścią tego, co Lisa Blee i Jean M. O’Brien nazywają „pracą pamięci”. Badaczki terminem tym określają „niezliczone sposoby, w jakie pomniki, osadzone w społecznej strukturze, pełnią rolę w tworzeniu przez jednostki i zbiorowości sensu przeszłości z konkretnej materii tego, co się naprawdę wydarzyło”²⁴. Pomniki:

²² B. Uspienski, *Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny*, w: idem, *Historia i semiotyka*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 1998, s. 21.

²³ Ibidem, s. 24.

²⁴ Oryginał cytatu: „»memory work« is the myriad ways in which monuments imbedded in a social fabric play a role in how individuals and collectivities make meaning of the past as distinct from the concrete matter of what actually happened”. L. Blee, M. O’Brien Jean, *Introduction*, w: tychże, *Monumental Mobility: The Memory Work of Massasoit* [e-book, nlb], Chapel Hill 2019. Tekst dostępny na stronie: Scribd, <https://www.scribd.com/read/399662166/Monumental-Mobility-The-Memory-Work-of-Massasoit> (dostęp 6.03.2023). W przypisie do definicji czytamy, że socjolożka Iwona Irwin-Zarecka, „która dowodzi, że kolektywne ramy odniesienia kształtują nasze interpretacje przeszłych zdarzeń, używa terminu »praca pamięci«, aby opisać, jak jednostki angażują się we wspólny wysiłek, by uczynić przeszłość użyteczną”.

zachęcają patrzącego do tego, by pomyślał, jak przeszłość ukształtowała teraźniejszość, a jednocześnie kreują osobistą więź z postacią historyczną lub wydarzeniem. W przeciwieństwie do czytania książki lub oglądania filmu patrzenie na pomnik osadza opowieść w [konkretnym – dop. A.P.] miejscu i fizycznie wiąże jednostkę z większą zbiorowością²⁵.

Takim miejscem w zamyśle autorów raportu *Slavery and Justice* miał się stać pomnik wzniesiony na kampusie Uniwersytetu Browna. W *Rekomendacjach* wezwali władze uczelni do „stworzenia miejsca żywej pamięci [*living site of memory*], które zachęcałoby do refleksji i nowego odkrycia [historii – dop. A.P.], nie wywołując przy tym paraliżu lub poczucia wstydu”²⁶. Z owym „miejscem żywej pamięci” należało by wiązać to, co Pierre Nora rozumiał pod pojęciem *lieux de mémoire*, czyli miejsce, „w którym pewne społeczności, jakie by one nie były – naród, grupa etniczna, partia – składają swoje wspomnienia lub uważają je za nieodłączną część swojej osobowości”²⁷. Francuski badacz pojęcie to pojmował bardzo szeroko, obejmując nim zarówno bardzo „konkretnie doświadczalne *lieux de mémoire*, jak cmentarze, muzea i rocznice”, pomniki, biblioteki czy narodowe archiwa, ale także te niematerialne i abstrakcyjne, takie jak pokolenie, linia rodowa czy pamięć lokalna²⁸. Jednak ustanowionego na kampusie Browna Slavery Memorial nie da się jednoznacznie określić mianem *lieux de mémoire*. W tym przypadku należałoby raczej mówić o fuzji miejsca pamięci, za które można uznać pomnik Puryeara, oraz miejsca historii – tj. miejsca, w którym wydarzyła się historia (w domyśle: niewolnictwa) – czyli kampusu Uniwersytetu Browna czy też całego Providence i – szerzej – Rhode Island, którego przecież jest częścią. Niewątpliwie akt ustanowienia pomnika to akt woli przypomnienia i początek cyklu pamięci, w którym *lieux de mémoire* „wyślizgują się z pamięci zbiorowej”, a potem do niej powracają,

²⁵ Ibidem.

²⁶ Brown University, *Recommendations*, w: *Report of the Brown University Steering Committee...*, s. 84.

²⁷ P. Nora, *Mémoire collective*, w: *Faire de l'histoire*, sous la dir. de J. Le Goff, P. Nora, Paris 1974. s. 401. Cyt. za: A. Szpociński, *Miejsca pamięci: lieux de mémoire*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 12.

²⁸ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux Mémoire*, „Representations” 1989, No. 26, s. 22.

choć w toku dziejów pamięć danego społeczeństwa uległa przekształceniom, a wraz z nią – tożsamość tegoż społeczeństwa.

Istotą *lieux de mémoire* jest bowiem to – pisze Nora – że powracają w cyklach pamięci, „wszystkie *lieux de mémoire* to też obiekty *mise en abyme*”²⁹, które pojawiają się na początku opowieści-historii – podążając za semiotycznym ujęciem Uspienskiego – znikają i powracają na jej końcu jako nowy początek tej samej opowieści-historii. Za tego typu obiekt w tekście narracyjnym dotyczącym dziejów USA można uznać kulę z łańcuchem, która dała początek narodowi amerykańskiemu³⁰ (a więc jest obiektem z początku opowieści), by zostać pogrzebaną na lata w wykopaliskach archeologicznych i muzealnych magazynach i powrócić (m.in. jako pomnik³¹) na końcu tej opowieści, jeśli by uznać za niego współczesne dzieje narodu. W tym sensie Slavery Memorial rewiduje historię USA, tworzy metahistorię, tj. historię historii niewolnictwa w USA, i jest jej krytycznym ujęciem, które daje nowy początek tej samej opowieści.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na tytuł rzeźby Puryeara i różnicę między angielskimi *memorial* (pol. ‘pomnik’) a *monument* (pol. ‘monument’). *Memorial* odnosi się do komemoratywnych praktyk, zarówno artystycznych, jak i – nazwijmy je – obyczajowych czy administracyjnych,

²⁹ Ibidem.

³⁰ Na temat niewolnictwa jako prawdziwej przyczyny wybuchu rewolucji amerykańskiej zob. A.W. Blumrosen, R.G. Blumrosen, *Slave Nation: How Slavery United the Colonies & Sparked the American Revolution*, Naperville 2006.

³¹ Warto zauważyć, że ustanowienie Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland (2020) na kampusie St. Mary’s College of Maryland również miało swój początek w kuli i łańcuchu. „Pewnego dnia archiwista i jeden z pracowników naukowych weszli do mojego biura z kajdanami. To był prezent. Przynieśli je, mieli na sobie rękawice i mówili o tym, jak je odkryli. Ich widok nie był dobry dla mojej duszy. Wówczas nie zastanawialiśmy się nad historią tego miejsca, choć zdawaliśmy sobie sprawę, że istniało tu niewolnictwo; dało mi to do myślenia. Kajdany sprawiły, że weszliśmy na drogę, która umożliwia nam zrozumienie naszej historii i udziela głosu ludziom, którzy byli tu przed nami” – wypowiedź Tuajuandy C. Jordan, Rektor St. Mary’s College of Maryland, podczas uroczystości odsłonięcia pomnika. Zob. St. Mary’s College of Maryland, *From Absence to Presence: Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland*, <https://upgrade.smcm.edu/commemorative/> (dostęp 3.04.2023).

które obejmują zarówno ustanowienie jakiegoś obiektu (np. statuy, fontanny, instytutu, biblioteki lub stadionu)³², jak i uroczystości i święta państwowe, obrzędy związane z pochówkiem, miejsca (np. parki, place), wystawy, koncerty czy nadawanie ulicom, szkołom oraz szpitalom nazw ważnych wydarzeń historycznych i postaci. Jest to więc pojęcie szersze, które obejmuje również *monument* – ten należałoby traktować jako jeden z wariantów *memorial*³³, który ogranicza się do statui i budynków wzniesionych ku pamięci kogoś lub jakiegoś wydarzenia³⁴. Wybór słowa *memorial* w nazwie pomnika jest więc w przypadku Slavery Memorial znaczący – przybliża go do *lieux mémoire*, ale i w pewnym sensie go „odbrązawia”, sprawiając, że nie jest to „pomnik ku czci ofiar” (kiedyś skrzywdzonych), lecz „pomnik pamięci” nawet nie samych ofiar, a szerzej – niewolnictwa, implicite: całego okresu w historii i wszystkiego, co się z nim wiązało i z czym przychodzi nam się mierzyć teraz.

PAMIĘĆ I LUSTRO

Zaprojektowany przez Martina Puryeara Slavery Memorial składa się z wystającej z ziemi żeliwnej kuli o średnicy 244 cm oraz unoszącego się około metra nad ziemią łańcucha (il. 2–3). Trzecie ogniwo łańcucha jest zerwane, a jego powierzchnia jest pokryta wypolerowaną stalą nierdzewną, co wygląda jakby poszarpana końcówka była pokryta kilkoma małymi lustrami (il. 4–5). Pomnik ten, prosty w formie, lecz bardzo mocny – jeśli nie dosadny – w przekazie, wręcz narzuca się oku, zmusza do niemal fizycznego kontaktu z dziedzictwem, w które uwikłany jest Uniwersytet Browna, doprasza się poznania i interpretacji. Rzeźba Puryeara nie pozostawia wyboru odbiorcy, który nie może jej nie zauważyć i nie skojarzyć od razu, przez dosłowność formy, z niewolnictwem – oczywistym faktem historycznym,

³² Andrew M. Shanken pomniki w formie budynków użyteczności publicznej nazywa *living memorials* (pol. ‘żyjące pomniki’). Zob. A.M. Shanken, *Planning Memory: Living Memorials in the United States During World War II*, „The Art Bulletin” 2002, Vol. 84, No. 1, s. 133, 132.

³³ Zob. The Britannica Dictionary, hasło ‘memorial’, <https://www.britannica.com/dictionary/memorial> (dostęp 30.06.2023).

³⁴ Zob. The Britannica Dictionary, hasło ‘monument’, <https://www.britannica.com/dictionary/monument> (dostęp 30.06.2023).



Il. 2. Martin Puryear, Slavery Memorial, 2014, żeliwo sferoidalne, stal nierdzewna, granit, średnica kopuły: 244 cm, łańcuch: 140 cm (wys.) × 18 cm (średnica ogniwa), element z granitu: 123 x 102 x 79 cm, Uniwersytet Browna, Providence, Rhode Island, USA

jednak niedostrzegającym (można odnieść wrażenie, że celowo), choć wszystkim dobrze znanym. W tym sensie Slavery Memorial mówi o czymś, co można określić jako *an elephant in the room*³⁵ – czyli o „problematicznej” części historii Stanów Zjednoczonych, której po prostu nie można dłużej nie zauważać.

Mam nadzieję – mówi Puryear – że udało mi się stworzyć artefakt przemysłowy, częściowo pochowany – w większości pochowany – który jednak nigdy, ale to nigdy nie zniknie z naszej pamięci. Dlatego postanowiłem pracować w żelazie, [konkretnie w – dop. A.P.] żelazie sferoidalnym – materiale przemysłowym, a nie w brązie, zarezerwowanym dla monumentów heroicznych, oddających cześć temu, co [powszechnie – dop. A.P.] szanowane. To pomnik industrialny. Dlatego został wykonany w przemysłowej odlewni, w procesie przemysłowym, z ponad czterech ton żelaza sferoidalnego, które nie jest tak kruche jak żeliwo szare. To materiał zdecydowanie bardziej odporny i solidny. Przetrwa tak długo jak budynki na tym kampusie³⁶.

Ten niby-archeologiczny przedmiot, kula z łańcuchem, który umieścił na kampusie Puryear, oddaje rzeczywistość „przemysłową” niewolnictwa – głównej siły napędowej gospodarki, rozwoju technologicznego oraz naukowo w USA do roku 1865. „Nie możesz mnie nie zauważyć, masz mnie

³⁵ Idiom ten oznacza ‘oczywisty problem, o którym się nie mówi’.

³⁶ Brown University, *Something in the Nature...*, op. cit.

pamiętać, ja nigdy stąd nie zniknę” – zdaje się mówić Slavery Memorial, uruchamiając tym samym nie tyle proces przypominania tego, o czym nie chce się pamiętać, co proces zapamiętywania czegoś, co w tej pamięci jest po prostu nieobecne lub głęboko w niej pochowane (niczym żeliwna kula Puryeara, ledwie wystająca z ziemi).

Sama lokalizacja pomnika również jest bardzo znacząca: rzeźbę umieszczono przy wejściu głównym na tzw. Frontowej Zieleni (ang. Front Green), nazywanej też Cichą Zielenią (ang. Quiet Green), przy której mieści się budynek z główną aulą wykładową (University Hall), wybudowany przez niewolników w 1770 roku i zaliczany do najstarszych na kampusie. Taka lokalizacja jest historycznie umotywowana i podkreśla wagę, jaką władze uczelni przywiązują do architektonicznego gestu Puryeara, przypominającego o tym, komu i czemu Uniwersytet Browna tak naprawdę zawdzięcza swoje powstanie i rozwój. Jednak umieszczenie rzeźby przedstawiającej zerwane okowy i zardzewiałą kulę wizualnie nie przystaje do malowniczej przestrzeni Cichej Zieleni oraz pięknej, zabytkowej architektury kampusu, stanowiącej antytezę tego, do czego odsyła nas pomnik. Nieopodal znajduje się elegancka Carrie Tower – 29-metrowa wieża z zegarem wzniesiona w 1904 roku ku pamięci Caroline Mathilde Brown, wnuczki Nicholasa Browna, przez jej męża Paula Bajnottiego, który zamieścił przy tej budowlu romantyczną inskrypcję: „Miłość jest tak Silna jak Śmierć”³⁷. Tuż obok Slavery Memorial podziwiać można utrzymany w stylu klasycystycznym Manning Hall (1834; zob. il. 3), z doryckimi kolumnami nawiązującymi do świątyni Diany w Eleusis³⁸. Obecnie w tym imponującym gmachu, dedykowanym wielebnemu Jamesowi Manningowi, pierwszemu rektorowi uczelni (który przywiózł ze sobą niewolnika, gdy podjął się tej funkcji)³⁹, mieści się kaplica oraz Muzeum Antropologii. W stosunku do tych okazałych budowli wyłaniająca się z ziemi niespełna dwuipółmetrowa kula wydaje się

³⁷ Brown University, *Timeline. 1904. Carrie Tower Erected*, <https://www.brown.edu/about/history/timeline/carrie-tower-erected> (dostęp 10.02.2023).

³⁸ W zamyśle architektów budynek Manning Hall miał stanowić „świątynię wiedzy”. Zob. Brown University, *Manning Hall*, <https://250.brown.edu/manning-hall.html> (dostęp 10.02.2023).

³⁹ Zob. J.T. Campbell, *Slavery and Justice at Brown – A Personal Reflection*, w: *2nd Edition of the Report...*, s. 18.



Il. 3. Martin Puryear, Slavery Memorial. W tle, po lewej wejście do Manning Hall

całkiem niewielka i w pewnym sensie bardzo nie na miejscu. Jednocześnie rdzawa barwa kuli i łańcucha koresponduje z czerwienią cegieł, z których wzniesiono uniwersyteckie budynki, co podkreśla ich metonimiczny, przy czynowo-skutkowy związek.

University Hall, Carrie Tower, Manning Hall – te symbole nauki i postępu cywilizacyjnego są nierozzerwalnie połączone z ledwie wyłaniającym się z ziemi niby-artefaktem niewolnictwa. Podkreśla to również retoryka percepcji narzucana przez pomnik: gdy przyjmiemy odpowiedni punkt widzenia, może wydać się, że gmach Uniwersytetu jest przytwierdzony do „lewitującego” łańcucha i kuli (por. il. 2). Ponadto, patrząc na lustrzaną powierzchnię zerwanego ognia pod odpowiednim kątem, zobaczymy, jak odbijają się w nim wyżej wymienione budynki (il. 5), co implikuje ich znaczeniową ambiwalencję: to symbole wiedzy i niewoli, tego, co piękne, wzniosłe oraz szlachetne, ale i podłe, niegodne człowieka światłego. „Sam charakter lustra – czytamy w *Słowniku symboli* Juana Eduarda Cirlota – zmienność jego funkcji w aspekcie czasowym i egzystencjalnym, wyjaśniają jego podstawowy sens, a także znaczeniową różnorodność przedmiotów (przezeń odbijanych)”⁴⁰. Lustro, które odbija przedmiot, projektuje również

⁴⁰ J.E. Cirlot, hasło ‘lustro’, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 237.



Il. 4–5. Slavery Memorial z Carrie Tower w tle oraz w odbiciu wypolerowanej powierzchni tańcucha

jego negatywny sens⁴¹, jego drugą stronę/naturę, ale i jest rodzajem okna tu-dzież pomostu między zaświatami a światem realnym, przeszłością a chwilą obecną – to metafizyczne miejsce załamania osi czasu. Podobnie jak w rzeźbie *Faux Vitrine* (2014), Puryear wykorzystuje lustro, by stworzyć iluzję, że istnieją niejako dwa rodzaje rzeczywistości: ta, która odnosi się do otaczającego świata, i ta „kryjąca się poza tym, co widzimy we własnym odbiciu”⁴².

W Slavery Memorial lustro można interpretować jako nieustannie otwarte pęknięcie w teraźniejszości, wiecznie otwartą ranę, z której spoglądają na nas „duchy przeszłości”, „duchy Nowej Anglii” czy po prostu: oczy tych, których zniewolono. Jeśli zaś sami pochylimy się nad lustrzaną powierzchnią, ujrzymy w niej siebie, a więc znajdziemy się w miejscu interferencji płaszczyzn czasowych – Browna z „wtedy” i z „dziś” – które mienia się w lustrzanej powierzchni niczym powracające i odchodzące pory roku⁴³.

⁴¹ „W istocie świat, nieciągłość poddana prawu zmiany i substytucji, projektuje częściowo – na sposób kalejdoskopu, w którym coś już to się pojawia, już to znika – ten negatywny sens, odbijany przez lustro”. Ibidem.

⁴² Słowa Martina Puryeara wypowiedziane w kontekście rzeźby *Faux Vitrine* w rozmowie z Billie Tsien, prezeską The Architectural League. Zob. The Architectural League, *A Conversation with Martin Puryear*, Youtube, 16.07.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=l11mui3iE5s> (dostęp 28.02.2023).

⁴³ Zob. R. Ater, *Tactility...*, s. 29.

Historia odbita w poszarpanym ogniwie łańcucha, stanowiącego wielokrotnie załamane lustro, jest opowieścią o strukturze w pewnym sensie opartej na *mise en abyme* oznaczającej „odbicie lustrzane” właśnie. To „kompozycja zawierająca w swoim obrębie mniejszą wersję samej siebie”⁴⁴, taka, której koniec stanowi też jej początek, a początek koniec. Pomnik opowiada historię będącą nie tyle linearnym ciągiem zdarzeń bądź ich cyklicznym powrotem, ile domagającym się zadośćuczynienia wiecznym teraz – zbrodnie przeciwko ludzkości się nie przedawniają, a dziedzictwo niewolnictwa stanowi integralną część amerykańskiej historii i wciąż jest aktualne, determinuje tożsamość narodu i jego współczesną rzeczywistość społeczną.

Umieszczenie wielkiej kuli z łańcuchem na kampusie Browna ma charakter postulatyczny: to dopominanie się o uznanie (*acknowledgement*) tej historii i cierpień ludzi oraz wymierzenie sprawiedliwości, ponieważ niewolnictwo to nie była tylko bezosobowa instytucja, system ekonomiczny, etap „dziejów słusznie minionych”, lecz konkretni ludzie, o konkretnych imionach, których poniżano, gwałcono i bito, nadawszy im status majątku ruchomego – taki sam, jaki miała np. trzoda chlewna. Artysta poprzez wpisanie patrzącego w skrawek przedstawienia, który stanowi lustrzana powierzchnia, wymusza na odbiorcy postrzeganie historii związków Browna z niewolnictwem jako własnej. Członkowie społeczności akademickiej zostają zmuszeni do konfrontacji z prawdą, nieprzyjemną, czasem budzącą dyskomfort oraz złość, co podkreśla „rama” tego lustra – kula i łańcuch. Można powiedzieć, że to duchy zniewolonych przechadzają się po dziedzińcu ze zwierciadłem w rękach.

CIAŁO, KTÓREGO NIE MA

Recepcja Slavery Memorial wśród studentów Uniwersytetu Browna nie była jednoznacznie pozytywna i entuzjastyczna. W 2014 roku dwie studentki, Malana Krongelb i Justice Gaines (Afroamerykanki, co znaczące), w artykule

⁴⁴ „Powstaje przy tym efekt podobny do skierowania na siebie dwóch zwierciadeł: przedstawienie (teoretycznie) odbija się w nieskończoność. [...] Konstrukcję ową opisał francuski pisarz André Gide, podkreślając, że wywołuje ona wrażenie oddalania się »w otchłań«”. M. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2, s. 399.

dla „Bluestockings Magazine” stwierdziły, że pomnik przede wszystkim przedstawia perspektywę białych beneficjentów transatlantyckiego handlu ludźmi, co wypacza sens narracji dotyczącej życia zniewolonych, istotnej tu tylko z tego powodu, że przedstawia historię źródła finansowania uczelni.

Tym samym Slavery Memorial spuszcza zasłonę milczenia na człowieczeństwo, kulturę i opór społeczności Czarnych w epoce niewolniczej w Rhode Island. Ignoruje obecność czarnych członków społeczności Browna dziś, utrwalając jedynie to, jak ta w przeważającej części biała instytucja stworzyła wieki milczenia⁴⁵.

Podczas gdy w oczach autorek artykułu rzeźba Puryeara ma przede wszystkim kozić białe sumienia, inni studenci dostrzegli ironiczny wydźwięk projektu, który podkreśla, „jak wiele z dziedzictwa niewolnictwa jest jeszcze pogrzebane i ukryte przez uniwersytet, mimo podjęcia przezeń decyzji o ustanowieniu pomnika”⁴⁶. Pojawiły się też osoby, które zarzucały projektowi, że w ogóle nie odnosi się do późniejszej historii Uniwersytetu Browna i jego przemocowych działań na tle rasistowskim⁴⁷.

Czytając powyższe opinie, można odnieść wrażenie, że Slavery Memorial jest zbyt „łagodny” czy zbyt oszczędny w wymowie. Wszak pomnik przedstawia jedynie kulę i łańcuch, niejako stawiając na pierwszym planie Uniwersytet, a nie ofiary niewolnictwa, które reprezentuje jedynie ich atrybut. Jednak lewitujący nad ziemią łańcuch przekierowuje uwagę patrzącego na to, co powinno być do niego przytwierdzone i co de facto jest najważniejsze w przedstawieniu – czyli to, czego nie ma. Puryear zwraca naszą uwagę na ten brak poprzez zastosowanie hiperboli eliptycznej (negatywnej), czyli „figury tekstowej, w której nieobecność skupia uwagę i wyznacza szlak percepcji odbiorcy, intensyfikując znaczenie opuszczonego elementu, który

⁴⁵ M. Krongelb, J. Gaines, *Minimizing Memory: Brown’s Slavery Memorial*, „Bluestockings Magazine”, October 10, 2014, <https://perma.cc/K49R-PXJX> (dostęp 28.02.2023). Cyt. za: R. Ater, *Tactility...*, op. cit., s. 31.

⁴⁶ K. Hill, *New Black Museology: Symbolic Reparations, Narrative Justice, and New Memorial Forms* [praca licencjacka], Brown University, April 2018, s. 29. Cyt. za: R. Ater, op. cit., s. 31. Autorka pracy przeprowadziła ankietę wśród studentów Uniwersytetu Browna dotyczącą ich recepcji Slavery Memorial.

⁴⁷ Ibidem.

pozostaje w metonimicznej zależności z tym, co obecne w przedstawieniu, [...] oraz nadbudowując nad owym wizualnym przemilczeniem nowe sensy wykraczające poza fakty historyczne i poza to, co postrzegalne zmysłowo⁴⁸.

Na czym więc skupia się pomnik Martina Puryeara? Na ludzkim ciele, którego nie ma. Nieobecne ciało nie tyle pełni tutaj „funkcję ducha miejsca”⁴⁹ – ono dosłownie jest duchem: nieobecnością, brakiem, zapomnieniem. Rzeźba Puryeara każe nam oglądać cierpienie zniewolonego człowieka, nie pokazując go wprost, co budzi „niejasne poczucie”, że na kampusie Browna wydarzyły się „rzeczy potworne”⁵⁰. Zdaje się, że studenci krytykujący pomnik domagali się jednak bardziej namacalnej, „wyraźnej” reprezentacji Afroamerykanów, gdyż „pokazywanie [nawet – dop. A.P.] od najgorszej strony – pisze Susan Sontag – jest bardziej współczesnym zabiegiem – dydaktycznym, domagającym się czynnej reakcji”⁵¹. Puryear zrobił jednak coś całkiem odwrotnego, ponieważ – zwłaszcza w XXI wieku, gdy widok ludzkiego cierpienia jest wszechobecny w mediach, a dostęp do jego obrazów szybszy i łatwiejszy niż kiedykolwiek – pokazanie „osłabia moralną relację na to, co jest ukazywane”⁵².

Z perspektywy teorii rzeźby usunięcie wizerunku ciała nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ nieobecne materialne staje się metafizyczne właśnie poprzez umiejscowienie go poza zasięgiem wzroku, w sferze abstrakcyjnej. Tę wyjątkową rolę ciała w rzeźbie podkreślił William John Thomas Mitchell w eseju *Czego chce rzeźba*:

Jak pisze Heidegger, „rzeczy same w sobie są miejscami, a nie przynależą jedynie do pewnego miejsca”. Twierdzenie to jest prawdziwe zwłaszcza wówczas, gdy rzeczą, o której mowa, jest ciało ludzkie lub jego rzeźbiarska reprezentacja. Ciało ludzkie jest najmocniej obciążonym

⁴⁸ A. Piętka, *Najważniejsze jest to, czego nie ma. Figuracja nieobecności i braku jako chwyt intensyfikacji znaczenia (w kontekście pomnika Buty na Brzegu Dunaju Gyuly Pauera)*, w: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2022, s. 396.

⁴⁹ W.J.T. Mitchell, *Czego chce rzeźba. Miejsce Antony’ego Gormleya*, w: idem, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 279.

⁵⁰ S. Sontag *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magła, Kraków 2010, s. 20.

⁵¹ Ibidem, s. 98.

⁵² Ibidem.

znaczeniem miejscem w naszym doświadczeniu. Jest zarazem więzieniem, z którego nie ma ucieczki, i bramą ku wszelkim możliwym do wyobrażenia uniesieniom wyobraźni⁵³.

W Slavery Memorial nieobecne, czarne ciało samo staje się więc miejscem – miejscem cierpienia, wyzysku, ale i walki oraz oporu zniewolonego człowieka. Postać, która zerwała łańcuch, jest niewidzialna – nie wiemy, jak wygląda, jak się nazywa, kim jest, skąd pochodzi, tak jak nie wiemy, kim byli ci, którzy swoimi rękoma wznosili mury uniwersytetu. Czy nieobecna w rzeźbie Puryeara postać to należąca do Henry’ego Pageta Pero, który miał 62 lata, gdy pracował przy budowie University Hall? Lub Abraham, którego właścicielką była Martha Smith⁵⁴? A może to 10-letnia Priscilla, która przetrwała Middle Passage na kupieckim statku z Rhode Island⁵⁵? Nieobecność wizerunku ciała w Slavery Memorial oznacza „symboliczną nieobecność losów Afroamerykanów w głównym nurcie historii USA – zarówno tych, których tożsamości nie da się ustalić, jak i tych, których ledwie się wspomina (lub całkiem pomija) w szkolnych podręcznikach do historii”⁵⁶.

⁵³ W.J.T. Mitchell, op. cit., s. 278. Wyróżnienie w cytacie – A.P.

⁵⁴ Brown University, *Slavery, the Slave Trade, and Brown University*, w: *Report of the Brown University Steering Committee...*, s. 13. „Kopia dokumentów budowy, zawierających odniesienia do zniewolonych robotników, na którą mniej lub bardziej nie zwracano uwagi, przez lata wisiała na pierwszym piętrze University Hall. To trafna metafora historii kryjącej się w zasięgu wzroku”. Ibidem.

⁵⁵ W 1756 roku Priscilla wraz z trójką innych dzieci została sprzedana w Charlestone w Południowej Karolinie Eliasowi Ballowi, bogatemu plantatorowi ryżu. Priscilla spędziła na jego plantacji całe życie. Urodziła 10 dzieci i zmarła w niewoli w 1811 roku w wieku 65 lat. Zob. *Finding Priscilla’s Children: The Roots and Branches of Slavery*, „African Diaspora Archeology Newsletter” 2005, Vol. 8, Issue 5, Article 10, https://scholarworks.umass.edu/adan/vol8/iss5/10/?utm_source=scholarworks.umass.edu%2Fadan%2Fvol8%2Fiss5%2F10&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (dostęp 4.03.2023). Jamesowi T. Campbellowi udało się zidentyfikować potomkinię Priscilli, jej pra-, pra-, pra-, pra-, pra-, prawnuczkę, z którą w 2004 roku udał się do Sierra Leone, by odnaleźć jej krewnych. Zob. Brown University, *Reflecting on Slavery and Justice at Brown*, Youtube, 12.11.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YU7N-FxhdZRs&t=1961s> (dostęp 4.03.2023).

⁵⁶ A. Piętka, *Najważniejsze jest to, czego nie ma...*, s. 393. W 2018 roku Southern Poverty Law Center w USA opublikowało raport Teaching Hard History, który wykazał,

Slavery Memorial Martina Puryeara to wizualny komentarz do dyskusji na temat tego, co kryje się pod powierzchnią „Imperium Wolności”⁵⁷, poza sferą widzialnego. Artysta pokazuje, że w USA pojęcia takie jak wolność, odbite w krzywym zwierciadle (w domyśle: historycznym), ujawniają ukryty wymiar znaczeniowy. Nic nie jest zawsze w stu procentach takie jak nam się wydaje. Amerykanin może żyć w demokratycznym kraju, nie zdając sobie sprawy, że spuścizna niewolnictwa przetrwała nie tylko jako fundament gospodarki wolnorynkowej czy szkolnictwa wyższego, lecz także tego, co stanowi jego dziedzictwo intelektualne – w formie np. rasizmu⁵⁸, którego istotnymi depozytariuszami stały się uczelnie wyższe w Nowej Anglii.

PODSUMOWANIE. SLAVERY MEMORIAL JAKO HIPERBOLA PERFORMATYWNA

W świetle powyższych rozważań Slavery Memorial należałoby określić jako hiperbolę performatywną – figurę, która narzuca się odbiorcy wizualnie,

że w 2017 roku jedynie 8% amerykańskich licealistów z klas maturalnych wymieniło niewolnictwo jako jedną z przyczyn wybuchu wojny secesyjnej, a mniej niż jedna trzecia wiedziała o tym, że wprowadzono poprawkę do konstytucji, by je znieść. W 2019 roku „The Washington Post” przeprowadził ankietę, z której wynikało, że tylko połowa dorosłych Amerykanów zdaje sobie sprawę z tego, że wszystkie 13 kolonii było związanych z niewolnictwem, jednak nie są w stanie powiedzieć, jakie są jego konsekwencje dziś. Zob. N. Hannah-Jones, *Preface: Origins*, w: *The 1619 Project*, ed. by N. Hannah-Jones, C. Roper, I. Silverman, J. Silverman, New York 2021, s. XX–XXI.

⁵⁷ Jest to rozwinęta przez Thomasa Jeffersona idea, według której Stany Zjednoczone są krajem mającym szczególną misję rozpowszechniania wolności na całym świecie, głównie poprzez stanowanie przykładu do naśladowania. Zgodnie z tą koncepcją państwo „podbijało bez wojny”, toczyło inny rodzaj walki, nie militarnej, lecz w umysłach ludzi – dzięki temu, pisał Jefferson, ludzkość miała ujrzeć Amerykę jako „jedynego depozytariusza świętego ognia wolności i samorządu [*self-government*]”. A. Bogue, *Empire of Liberty: Desire, Power, and the States of Exception*, w: idem, *Empire of Liberty: Power, Desire, & Freedom*, Hanover, NH–London 2010, s. 13–14.

⁵⁸ „Zinstytucjonalizowane niewolnictwo nie było warunkowe, lecz rasowe. Było dziedziczne i trwałe, nie czasowe, co oznacza, że pokolenia Czarnych urodziły się ze statusem niewolnika, który potem przekazały swoim dzieciom”. N. Hannah-Jones, *Chapter One: Democracy*, w: *The 1619 Project*, ed. by N. Hannah-Jones, C. Roper, I. Silverman, J. Silverman, New York 2021, s. 12.

ale i somatycznie, aby podkreślić znaczenie usuniętego w przedstawieniu elementu. Odbiorca zostaje zaangażowany do aktywnego udziału w rzeźbie, nieograniczającego się jedynie do zaangażowania intelektualnego, związanego z funkcją perswazyjno-dydaktyczną pomnika, która ma na celu przekazanie wiedzy o historii Browna. Parafrazując słynną sentencję Barnetta Newmana, rzeźba Puryeara to coś, na co wpadamy, gdy się cofamy, żeby obejrzeć gmach uniwersytetu⁵⁹. Sam akt ustanowienia jakiegoś monumentu w przestrzeni czy to galerii, czy miasta lub kampusu, uruchamia potencjał performatywny tej rzeźby⁶⁰. Widok wielkiej kuli i lewitującego łańcucha na kampusie uniwersyteckim zaskakuje, ale i intryguje, co wytwarza sytuację, w której chcemy bliżej poznać i zbadać nasze osobliwe „odkrycie”. Nawet jeśli to tylko nasz wzrok „wpada” na Slavery Memorial, jest to początek spotkania z rzeźbą, który wymusza na nas kolejne działania – od podejścia do pomnika, przez odczytanie inskrypcji na cokole czy przejrzenie się w lustrzanej powierzchni zerwanego ogniwa, po odwrócenie wzroku i odejście w przeciwną stronę jako wyraz niechęci zapoznania się z tajemniczym obiektem. Slavery Memorial jest więc rzeźbą, która jest „bardziej wytwarzaniem sytuacji w polu sztuki niż trójwymiarowym artefaktem; to bardziej miejsce niż bryła; projektowanie warunków potencjalnego spotkania niż określony kształt obiektu w przestrzeni; bardziej wydarzenie psychiczne i somatyczne niż fakt empiryczny, bardziej afekt niż zmysłowe spostrzeżenie”⁶¹.

Rzeźba Puryeara zmienia kampus Uniwersytetu Browna w wykopalisko archeologiczne, a z przechodniów czyni nie tyle postronnych obserwatorów, ile aktywnych archeologów. Przechodząc przez bramę uniwersytecką, wkraczamy w przestrzeń wykopaliska i nawiązujemy osobistą relację z miejscem (w domyśle zbrodni, ale i walki) oraz tym quasi-archeologicznym przedmiotem, który Puryear umieścił na kampusie. Spotkanie z Slavery Memorial zmusza do rekonstrukcji prawdy i tego, by z otaczającej rzeczywistości materialnej wykuć (prawdziwą) historię Browna, a nie kolejny fantazmat

⁵⁹ Ironiczna definicja rzeźby Newmana powstała w latach pięćdziesiątych i brzmi następująco: „Rzeźba to coś, na co wpadasz, kiedy się cofasz, aby obejrzeć obraz”. Zob. W. Szymański, *Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy cofasz się, by obejrzeć obraz*, „Szum” 2016, nr 15, s. 50.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, s. 50–51.

na temat dziejów USA. Puryear daje nam klucz, by rozszyfrować otaczającą przestrzeń: kampusu Uniwersytetu Browna, Providence, Rhode Island, ale i – na zasadzie synekdochy – całych Stanów Zjednoczonych. Slavery Memorial jest więc materialną praktyką pamięci, która nie tylko wydobywa na światło dzienne to, co zapomniane przez mieszkańców Providence czy też w ich pamięci po prostu nieobecne – to też wyraźny, artystyczny gest wpisywania niewolnictwa w pamięć zbiorową wszystkich Amerykanów.

Warto na zakończenie dodać, że powstały w 2014 roku Slavery Memorial to drugi – po *Unsung Founders Memorial* (2005) w Chapel Hill⁶² – pomnik niewolnictwa w USA i drugi – po *The Ark of Return: The Permanent Memorial at the United Nations in Honour of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade* (2015)⁶³ – który ma „niewolnictwo” w nazwie. W 2003 roku na posiedzeniu Kongresu USA zaproponowano, co prawda, budowę w Waszyngtonie Narodowego Pomnika Niewolnictwa (*The National Slavery Memorial*), jednak ostatecznie nigdy nie powstał – propozycji ustawy dalej nie procedowano⁶⁴. Poparto natomiast decyzję o utworzeniu w stolicy Narodowego Muzeum Historii i Kultury Afroamerykańskiej (*National*

⁶² Pol. Pomnik Przemilczanych Ojców Założycieli. Za pierwszy pomnik niewolnictwa można by ewentualnie uznać powstały w 1992 roku *Amistad Memorial* w New Heaven w Connecticut, zaprojektowany przez Eda Hamiltona, którego rzeźba odnosi się do losu zniewolonych Afrykanów z pokładu kupieckiego statku *La Amistad*. Pomnik ten jednak upamiętnia przede wszystkim głośną sprawę *United States vs. Schooner Amistad* (1841) (inicjatywa powstania pomnika pojawiła się wraz ze 150. rocznicą sprawy), a nie ofiary niewolnictwa. Poza tym przed rokiem 2000 powstawały pomniki upamiętniające żołnierzy afroamerykańskich, Ruch na Rzecz Praw Obywatelskich (*Civil Rights Movement*) oraz osoby z nim związane czy konkretne postaci historyczne związane z ruchem abolicjonistycznym i walką o wolność (np. Harriet Tubman, Fredericka Douglassa czy Sojourner Truth); nie wznoszono jednak pomników dedykowanych konkretnie ofiarom niewolnictwa i wszystkim zniewolonym Afroamerykanom, których należy uznać za przemilczanych ojców założycieli USA.

⁶³ Pol. Arka Powrotu: Nieprzemijający Pomnik Ku Czci Ofiar Niewolnictwa i Handlu Transatlantyckiego. Pomnik ten, co prawda, znajduje się w Nowym Jorku, jednak ustanowiony został przez Zgromadzenie Ogólne ONZ, nie przez sam Kongres USA.

⁶⁴ GovTracks.us, *H.R. 198 (108th): National Slave Memorial Act*, <https://www.govtrack.us/congress/bills/108/hr196> (dostęp 10.04.2023).

Museum of African American History and Culture). Powstanie tego muzeum niewątpliwie jest wspaniałym przedsięwzięciem, jednak w rzeczywistości stanowi ono „łagodniejszą” formę upamiętnienia ofiar zbrodni niewolnictwa – formę nie wprost. Wcześniej, w 2001 roku, major miasta Richmond w stanie Virginia, Douglas Wilder, zgłosił propozycję ufundowania Narodowego Muzeum Niewolnictwa (U.S. National Slavery Museum) w Fredericksburgu, ale do realizacji tego projektu również nigdy nie doszło⁶⁵. Wziąwszy pod uwagę fakt, że od 2020 roku (od śmierci George’a Floyda w Minneapolis) usunięto z przestrzeni publicznej w USA ponad 110 pomników upamiętniających ważne dla konfederatów postaci i wydarzenia historyczne⁶⁶, należałoby stwierdzić, że w obecnym momencie dziejowym Amerykanie znajdują się raczej na etapie burzenia pomników niż ich budowania.

Bibliografia

- Ater Renée, *Tactility, Memory Work, and Martin Puryear’s Slavery Memorial*, w: 2nd Edition of the Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice, ed. by A. Bogues, C. Cliatt, A. Levy, Brown University, Providence, RI 2021.
- Blee Lisa, O’Brien Jean M., *Introduction*, w: tychże, *Monumental Mobility: The Memory Work of Massasoit*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2019.
- Blumrosen Alfred, Blumrosen Ruth G., *Slave Nation: How Slavery United the Colonies & Sparked the American Revolution*, Sourcebooks, Naperville 2006.
- Bogues Anthony, “A Simple Question Needed To Be Bet With a Straightforward Question”: An Interview With Brown University President Emeritia Dr. Ruth J. Simmons, w: 2nd Edition of the Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice, ed. by A. Bogues, C. Cliatt, A. Levy, Brown University, Providence,

⁶⁵ Powodem był brak wystarczających funduszy oraz utrata statusu instytucji objętej ulgą podatkową, co ostatecznie doprowadziło do bankructwa muzeum, które nie było w stanie zapłacić kilkuset tysięcy dolarów urzędowi podatkowemu. Zob. S. Svrluga, *U.S. National Slavery Museum Loses Its Tax-Exempt Status*, The Washington Post, 22.02.2012, https://www.washingtonpost.com/local/us-national-slavery-museum-loses-its-tax-exempt-status/2012/02/22/gIQA05OQTR_story.html (dostęp 11.02.2023).

⁶⁶ Dla porównania w latach 2018–2019 ta liczba wyniosła 12, w 2017, w roku ataku w Charlottesville – 36. Zob. Wikipedia, *Removal of Confederate Monuments and Memorials*, https://en.wikipedia.org/wiki/Removal_of_Confederate_monuments_and_memorials (dostęp 2.02.2023).

- RI, 2021, s. 1. Wersja online: <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/> (dostęp 2.01.2023).
- Bogues Anthony, *Empire of Liberty: Desire, Power, and the States of Exception*, w: idem, *Empire of Liberty: Power, Desire, & Freedom*, Dartmouth College Press, Hanover, NH–London 2010.
- Brown University (ed.), *Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Brown University, Providence, RI 2006, Wersja online: <https://slaveryandjustice.brown.edu/sites/default/files/reports/SlaveryAndJustice2006.pdf> (dostęp 2.01.2023).
- Campbell James T., *Slavery and Justice at Brown – A Personal Reflection*, w: 2nd Edition of the Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice, ed. by A. Bogues, C. Cliatt, A. Levy, Brown University, Providence, RI 2021. Wersja online: <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/> (dostęp 2.01.2023).
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2012.
- Franklin John Hope, Moss Jr. Alfred A., *The Slave Trade and the New World*, w: tychże, *From Slavery to Freedom. A History of African Americans*, Seventh Edition, McGraw-Hill, Inc., New York 1994.
- Hannah-Jones Nikole, *Preface: Origins* oraz: *Chapter One: Democracy*, w: *The 1619 Project*, ed. by N. Hannah-Jones, C. Roper, I. Silverman, J. Silverman, One World, New York 2021.
- Karkiewicz Magdalena, *Metalepsja jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2021.
- Kubiszyn Marta, *Niepamięć – postpamięć – współpamięć. Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019.
- Mitchell William John Thomas, *Czego chce rzeźba. Miejsce Antony’ego Gormleya*, w: idem, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawię, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Piętka Aleksandra, *Najważniejsze jest to, czego nie ma. Figuracja nieobecności i braku jako chwyt intensyfikacji znaczenia (w kontekście pomnika Buty na Brzegu Dunaju Gyuly Pauera)*, w: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022.
- Shanken Andrew M., *Planning Memory: Living Memorials in the United States During World War II*, „The Art Bulletin” 2002, Vol. 84, No. 1.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magła, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
- Szpościński Andrzej, *Miejsca pamięci: lieux de mémoire*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Szymański Wojciech, *Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy cofasz się, by obejrzeć obraz*, „Szum” 2016, nr 15.

Uspienski Boris, *Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny*, w: idem, *Historia i semiotyka*, przeł. B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Wilder Craig Steven, *Ebony & Ivy: Race, Slavery, and the Troubled History of America's Universities*, Bloomsbury Press, New York–London–New Delhi–Sydney 2013.

Źródła internetowe

Brown University, *Manning Hall*, <https://250.brown.edu/manning-hall.html> (dostęp 10.02.2023).

Brown University, *Reflecting on Slavery and Justice at Brown*, Youtube, 12.11.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YU7NFxhdZRs&t=1961s> (dostęp 4.03.2023).

Brown University, *Something in the Nature of an Industrial Artifact*, 3.10.2014, <https://news.brown.edu/articles/2014/10/puryear> (dostęp 2.02.2023).

Brown University, *Timeline. 1904. Carrie Tower Erected*, <https://www.brown.edu/about/history/timeline/carrie-tower-erected> (dostęp 10.02.2023).

Columbia University, *Ebony & Ivy: Race, Slavery and the Troubled History of America's Universities*, Youtube, 7.04.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=SqH1XzBHUc4&t=948s> (dostęp 28.02.2023).

Finding Priscilla's Children: The Roots and Branches of Slavery, „African Diaspora Archeology Newsletter” 2005, Vol. 8, Issue 5, Article 10, https://scholarworks.umass.edu/adan/vol8/iss5/10/?utm_source=scholarworks.umass.edu%2Fadan%2Fvol8%2Fiss5%2F10&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (dostęp 4.03.2023).

GovTracks.us, *H.R. 198 (108th): National Slave Memorial Act*, <https://www.govtrack.us/congress/bills/108/hr196> (dostęp 10.04.2023).

Naval History and Heritage Command, *Esek Hopkins*, <https://www.history.navy.mil/browse-by-topic/people/historical-figures/esek-hopkins.html> (dostęp 2.01.2023).

Naval History and Heritage Command, *Who We Are*, <https://www.history.navy.mil/about-us/organization/who-we-are.html> (dostęp 2.01.2023).

St. Mary's College of Maryland, *From Absence to Presence: Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland*, <https://upgrade.smcm.edu/commemorative/> (dostęp 3.04.2023).

Svrluga Susan, *U.S. National Slavery Museum Loses Its Tax-Exempt Status*, The Washington Post, 22.02.2012, https://www.washingtonpost.com/local/us-national-slavery-museum-loses-its-tax-exempt-status/2012/02/22/gIQA05OQTR_story.html (dostęp 11.02.2023).

The Architectural League, *A Conversation With Martin Puryear*, Youtube, 16.07.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=l1m1ui3iE5s> (dostęp 28.02.2023).

The Britannica Dictionary, hasło ‘memorial’, <https://www.britannica.com/dictionary/memorial> (dostęp 30.06.2023).

The Britannica Dictionary, hasło ‘monument’, <https://www.britannica.com/dictionary/monument> (dostęp 30.06.2023).

Wikipedia, *Removal of Confederate Monuments and Memorials*, https://en.wikipedia.org/wiki/Removal_of_Confederate_monuments_and_memorials (dostęp 2.02.2023).

Źródła ilustracji

- Il. 1. Fot. Kenneth C. Zirkel / Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esek_Hopkins_statue_Providence.jpg (dostęp 28.02.2023).
- Il. 2. Fot. Warren Jagger / Brown University, <https://www.brown.edu/about/public-art/martin-puryear-slavery-memorial> (dostęp 28.02.2023).
- Il. 3. Fot. Carol M. Highsmith / Library of Congress, Prints & Photographs Division, [reproduction number, e.g., LC-USZ62-123456], <https://www.loc.gov/resource/highsm.52498/> (dostęp 28.02.2023).
- Il. 4. Fot. Nick Dentamaro / Brown University, <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/essays/ater/> (dostęp 28.02.2023).
- Il. 5. Fot. Nick Dentamaro / Brown University, <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/essays/ater/> (dostęp 28.02.2023).

The Memory of the Events That “Never Took Place:” Martin Puryear’s *Slavery Memorial*

This paper delves into the structure of Martin Puryear’s *Slavery Memorial* at Brown University in Providence, Rhode Island, and how it serves as an example of the commemorative practices employed to confront Americans’ collective oblivion with a historical site touched by the trauma of the enslaved peoples. Drawing on the history of higher education in New England, the author analyzes the artistic devices employed by Puryear to convey the truth about Brown’s involvement in the transatlantic slave trade and the rhetoric of perception imposed by the monument on the viewer. The aim of this paper is to demonstrate how the structure of the *Slavery Memorial* triggers the process of remembering historical facts that are not so much repressed as non-existent in the local community’s collective consciousness.

Keywords: *Slavery Memorial*; Martin Puryear; Brown University; memory; American history

O NAJDAWNIEJSZEJ WŁOSKIEJ LEKSYKOLOGRAFII DWUJĘZYCZNEJ, ZNANEJ I NIEZNANEJ

JULIA KRAUZE

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
j.krauze@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-9536-715X

Język jako nośnik historii jest narzędziem dokumentującym dzieje kultury i cywilizacji. Badając ewolucję języka, bada się również społeczeństwo, tradycję, religię, prawo i wartości moralne. Dlatego, aby w pełni wykorzystać interdyscyplinarny charakter badań nad kulturą i historią, powinno się sięgać do narzędzi językoznawczych. Poprzez wybrane przykłady ekspresji językowej – dzieła literackie, ale również utwory o cechach bardziej użytkowych – reinterpretuje się wykorzystane już wcześniej modele i słowa, opierając się na języku wybranej epoki i umożliwiając w ten sposób bardziej klarowny przekaz, niezbędny zwłaszcza w przypadku pojęć o złożonej, wieloaspektowej symbolice. Wpisuje się to niejako w naturalny proces ewolucji każdego języka, również języka włoskiego. Dlatego takie dzieła, jak: *Canzoniere* Francesca Petrarcki, *Promessi sposi (Narzeczeni)* Alessandra Manzoni czy *Uno, nessuno, centomila (Jeden, nikt i sto tysięcy)* Luigiigo Pirandella stanowią nie tylko dojrzałe, przemyślane projekty autorskie, ale i uwzględniają wyrazy symboliczne, regionalizmy, zapożyczenia, latynizmy, archaizmy, neologizmy i zbiorowy stan języka badanego okresu¹.

W języku włoskim, który przez kilkaset lat był językiem przede wszystkim pisanym, zakotwiczone w starożytności klasycznej wzorce łacińskie

¹ „Żadna społeczność ani jednostka nie żyje w warunkach rygorystycznej jednojęzyczności. [...] Wszędzie panuje pewien stopień dwujęzyczności, a nawet wielojęzyczności”. A. Roncaglia, *Le origini della lingua e della letteratura italiana*, Torino 2006, s. 5. Fragmenty z tekstów włoskojęzycznych zostały przytoczone w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

wciąż są obecne. Nadal istnieje wiele w pełni aktualnych zwrotów idiomatycznych nawiązujących do czasów starożytnych: pięta Achillesa, pyrrusowe zwycięstwo, przekroczenie Rubikonu². Aby spróbować trochę bliżej poznać praktyczny wymiar wpływu kultury klasycznej na kształtujący się język narodowy Włoch, należy przyrzeć się takim narzędziom dydaktycznym, jak słowniki, leksykony i glosariusze, które powstawały w okresie od późnego średniowiecza do mniej więcej XVI wieku. W niniejszym artykule analizie zostaną poddane prace Antonia Mancinello z Velletri i Jacopa Ursella z Roccaantica (napisane w języku *volgare* z obszaru Lacjum i przeznaczone do nauczania łaciny w prywatnych szkołach), w których działają różne współczynniki italianizacji w świetle najważniejszych źródeł leksykograficznych tamtych czasów (takim dziełem jest na przykład *Vocabolario breve* Gasparina Barzizy), w celu zidentyfikowania pewnych wątków intertekstualnych, które mogłyby połączyć autorów tych wyjątkowych dzieł dydaktycznych. Poprzez porównawcze badanie struktury, metodologii i słownictwa zawartych w pracach obu autorów zostanie podjęta próba ustalenia, w jakim stopniu w tym okresie historycznym dwujęzyczne glosariusze włoskie pełnią funkcje stricte dydaktyczne, a w jakim stają się wielowymiarowym medium cywilizacyjnym.

* * *

Ze względu na wzrost zainteresowania światem klasycznym wśród intelektualistów i wykształconych elit w epoce humanizmu potrzeba reformy w systemie edukacji stała się nieunikniona³. Na ziemi włoskiej pionierem tej myśli wśród humanistów był Gasparino Barzizza (1360–1431)⁴, który

² G.L. Beccaria, *Italiano antico e nuovo*, Milano 1988, s. 23.

³ Nad zmianami zachodzącymi w Europie i we Włoszech w epoce renesansu pochyla się Jakub Burckhardt (zob. J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, Warszawa 1961, s. 111–113), jednak znacznie szerzej tematykę reformy systemu edukacji we Włoszech omawia Robert Black (zob. R. Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge 2001).

⁴ Więcej na temat danych biograficznych i najważniejszych opracowań dotyczących Gasparino Barzizy zob. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gasperino-barzizza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gasperino-barzizza_(Dizionario-Biografico)/) (dostęp 13.11.2023).

przyczynił się do założenia szkół prywatnych, mających na celu kształcenie młodego pokolenia, traktując je jako ludzi myślących i wolnych⁵. Od kiedy język łaciński stał się częścią systemu edukacji (był nim właściwie przez całe średniowiecze), w tym edukacji świeckiej (we Włoszech od XIII wieku pojawiają się pierwsi *doctores puerorum*) niezbędnym narzędziem do zgłębienia jego tajników były wszelkiego rodzaju kompendia gramatyczne, słowniki i komentarze klasycznych dzieł literatury grecko-rzymskiej⁶.

Jako najbardziej znany przykład swoistej pomocy dydaktycznej można podać *Appendix Probi*, anonimową pracę skompilowaną prawdopodobnie przez nauczyciela rzymskiego około III–IV wieku n.e.⁷, która swój tytuł zawdzięcza pewnemu gramatykowi o imieniu Probus (nie należy mylić z Markiem Waleriuszem Probussem, I wiek n.e.), autorowi *Instituta artium* – dzieła, wraz z którym dotarła do naszych czasów⁸. *Appendix Probi* to lista wyrazów (łącznie ok. 227), która miała służyć do poprawnego użycia słów łacińskich, przedstawiona jako seria par, w których każda forma klasycznej łaciny ma odpowiadającą jej formę wernakularną. Fakt, że nawet te formy, które proponowane były jako „gramatycznie poprawne”, często odbiegały od reguł łaciny klasycznej, jest potwierdzeniem pogłębiającego się od wielu lat kryzysu łaciny, wypieranej przez coraz szybciej rozwijające się regionalne odmiany języka włoskiego⁹.

⁵ Gasparino Barzizza był znany również jako autor *De compositione*, w którym przedstawia zasady retoryki i stylistyki, wzorując się przede wszystkim na dziełach Cycerona i Kwintyliana, oraz łacińsko-weneckiego słownika etymologicznego *Vocabularium breve*, który powstał około 1418 roku i był wielokrotnie wydawany.

⁶ Do nauczania łaciny wykorzystywano słowniki łacińskie, np. *Derivationes* Ugucione da Pisa z XII wieku.

⁷ Niektórzy badacze są skłonni do przesunięcia tej granicy na wiek VI–VII.

⁸ Ręcznie spisana kopia *Instituta artium* wraz z wyżej wspomnianą listą wyrazów znalazła się w jednym z kodeksów odnalezionych przez Giorgia Galbiate w Scriptorium klasztoru w Bobbio w 1493 roku.

⁹ A. Roncaglia, op. cit., s. 22. Po najnowsze informacje na ten temat warto sięgnąć do opracowania: M. Mancini, „*Appendix Probi*”: *correzioni ortografiche o correzioni linguistiche?*, w: *L'Appendix Probi. Nuove ricerche*, a cura di F. Lo Monaco, P. Molinelli, Firenze 2007, s. 65–94.

Niezwykle interesujący i obfity pod względem różnorodności i oryginalności tekstów dydaktycznych jest przełom XIV i XV wieku. Problematykę *studiorum humanitatis* poruszają dzieła takich humanistów, jak: Lorenzo Valle (*Elegantiae Linguae Latinae*), Guarino Guarini (*Regulae grammaticales*), Antonio Mancinelli (*Epitoma seu Regulae constructionis* oraz *Latini sermonis emporium*) czy Jacopo Ursello, autor mniej znanego dwujęzycznego *Glossarium* łacińsko-sabińskiego. Dzieła te świadczą o konkretnych potrzebach edukacyjnych w epoce renesansu, gdy nie wystarczało kształcenie ucznia w łacinie pisanej, ale wymagano również przygotowania do wypowiedzi ustnej¹⁰. Gramatyki, ćwiczenia i słowniki powstawały w dużych miastach i niewielkich miejscowościach i stawały się niezbędnymi narzędziami do praktycznego przekazywania wiedzy, opartego na dobrych wzorcach.

Początki leksykografii włoskiej sięgają średniowiecza, chociaż szczyt popularności przypada dopiero na XIV i XV wiek, gdy powstały pierwsze glosariusze łacińsko-włoskie¹¹, tworzone zwykle przez autorów różniących się proveniencją i zapleczem kulturowym, na ogół nauczycieli łaciny. Glosariusze są rodzajem słowników o niejednolitej strukturze, innej niż dokumenty grecko-łacińskie, chociaż przeważnie stanowiły listę wyrazów ułożoną według schematu „X quod vulgariter dicitur Y”¹², wzbogaconą o informacje gramatyczne, etymologiczne, kulturowe. Nie należy ich jed-

¹⁰ Claudio Marazzini podkreśla, że nauka języka włoskiego „była ukryta w nauczaniu łaciny” prawie do XVIII wieku, gdy oficjalnie weszła do programów edukacji szkolnej. Przez kilkaset lat język włoski był jedynie językiem pośrednim, służącym do poznawania tajników gramatyki łacińskiej. C. Marazzini, *Per lo studio dell'educazione linguistica nella scuola italiana prima dell'Unità*, „Rivista Italiana di Dialettologia” 1997, nr IX, s. 69–88.

¹¹ Więcej na temat początków leksykografii włoskiej zob.: M. Pfister, *Die Italienische Lexicographie von den Anfängen bis 1900*, w: *Wörterbücher. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*, Hrsg. F.J. Hausmann, O. Reichmann, H.E. Wiegand, Berlin–New York 1990, Vol. 2, s. 1850–1852; V. Della Valle, *Dizionari italiani: storia, tipi, struttura*, Roma 2005, s. 20 i nn.; C. Marazzini, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna 2009, s. 55 i nn.

¹² Tłumaczenie na język narodowy poprzedzano również przysłówkiem *vulgariter* lub zwrotem *in vulgari*. E. De Roberto, *Glossari, versioni e proverbi. A proposito di una miscellanea scolastica tarδοquattrocentesca*, „Cahiers de recherches médiévales et humanistes” 2014, nr 28, s. 62.

nak postrzegać jako słowniki gorszego gatunku, bowiem służyły przede wszystkim jako pomoc w uzyskaniu odpowiedzi na konkretne pytania i jako narzędzie do nauki łaciny. Zawierały także sekcje w języku włoskim, które odzwierciedlały regionalne odmiany językowe, np. adnotacje gramatyczne z wstawkami w *volgare*, które wiele mówią o praktykach nauczania łaciny. Glosariusze wraz z popularnymi w tej epoce inwentarzami są intrygujące zarówno ze względu na obfitość przechowywanych w nich danych leksykalnych, jak i na ich oczywistą zmienność graficzną, fonetyczną i morfologiczną. Są typem dokumentów, które pokazują sytuacje językowe o wyraźnej niejednorodności i niestabilności, właściwe dla danej epoki¹³, gdyż jako ważne źródło historyczne – pomimo swojej różnorodności – pozwalają zastanowić się nad stopniem zbliżenia *volgare* do łaciny¹⁴.

Zainteresowanie glosariuszami łacińsko-wernakularnymi, niemal znikome w XVIII i XIX wieku, wzrosło zwłaszcza pod koniec XX wieku, gdy pojawiło się kilka wydań krytycznych pod redakcją takich badaczy, jak: Ignazio Baldelli, Ugo Vignuzzi i Massimo Arcangeli. Jednak dopiero publikację Ginfranco Continiego z 1934 roku można uznać za pierwsze opracowanie tego typu dokumentów, chociaż merytorycznie jest raczej transkrypcją niż prawdziwie krytycznym ujęciem¹⁵.

Wśród glosariuszy, które przetrwały do naszych czasów, to właśnie te dwujęzyczne¹⁶ stanowią największą grupę. Warto w tym miejscu przyto-

¹³ Zob. A. Aresti, *I glossari e gli inventari tre-quattrocenteschi: piccoli grandi tesori di lessico (e cultura) materiale*, w: *La capsula del tempo. Aspetti selezionati di lingua, letteratura e cultura italiana da conservare in prospettiva futura*, a cura di S. Adamo, C. Nobili, Raleigh 2017, s. 17–19.

¹⁴ Elisa De Roberto zauważa, że „łacina jako język refleksji gramatycznej, posiadający tradycję pisaną, która była szeroko wyartykułowana, ugruntowana i funkcjonalna w różnych obszarach ludzkiej działalności, faktycznie stanowiła system odniesienia dla przyswajania pisma wernakularnego”. E. De Roberto, op. cit., s. 35–36.

¹⁵ G. Contini, *Reliquie volgari dalla scuola bergamasca dell'Umanesimo*, „L'Italia dialettale” 1934, nr X, s. 223–240; I. Baldelli, *L'edizione dei glossari latino-volgari dal sec. XIII al XV*, w: idem, *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli 1988, s.149–158.

¹⁶ Mieszanka języków z takich regionów, jak: Marche, Umbria, Toskania czy Emilia pojawia się w rękopisie Cristiana da Camerina, odmiana środkowo-południowa – w *Glosariuszu z Perugia* język wenecki z wyraźnym wpływem odmiany z Bergamo

czyć przykład łacińsko-aretyńskiego glosariusza Goro d'Arezza, autora gramatyki *Regulae parvae* z połowy XIV wieku¹⁷. Hasła w nim są ułożone przeważnie tematycznie, stosownie do częstotliwości użycia (od bardziej ogólnego do bardziej szczegółowego) i dotyczą przeróżnych obszarów: człowieka, pracy, miejsca zamieszkania itp¹⁸.

Inny dwujęzyczny glosariusz z końca XV wieku jest dziełem nauczyciela i humanisty Giana Battisty Valentiego, pochodzącego z miasteczka Cantalice (Lacjum, okolice Rieti). Przechowywany jest w rękopisie (sygn. 631, I. 25) Biblioteki Miejskiej Augusta w Perugii. Glosariusz ten zawiera około sześciuset haseł opisujących części ciała, narzędzia kuchenne, warsztat kowalski lub rozmaite gry; spora część wyrazów dotyczy terminologii fryzjerskiej¹⁹. Hasła łacińskie i ich włoskie odpowiedniki są jednak pozbawione jakichkolwiek komentarzy, co skłania badaczy do wniosku, że bardziej niż jako narzędzie dydaktyczne glosariusz był pomyślany raczej jako „ćwiczenie, w którym Valentini próbuje porównać dwie rzeczywistości językowe [...], łacinę i dialekt”²⁰.

W XIII i XIV wieku pojawiły się dwujęzyczne słowniki łączące włoskie odmiany z innymi niż łacina językami starożytnymi, jednak są to pojedyncze przypadki, wśród których warto wymienić XIII-wieczny hebrajsko-włoski słownik Mojżesza z Salerno, XIV-wieczny słownik grecko-sycylijski i trójjęzyczny (hebrajsko-neapolitańsko-arabski) *Maqré Dardeqé*. Od XV wieku obok tych klasycznych pojawiły się glosariusze z odwróconą lematyzacją, czyli z włoskim słowem na pierwszym miejscu. Coraz częściej powstawały w różnych regionach ówczesnej Italii, takich jak: Toskania, Sycylia, Neapol

– w *Vocabolario breve* Gasparina Barzizy, odmiana sabińska – w *Glosariuszu* Jacopa Ursella z Rocantica. Więcej przykładów zob. W. Schweickard, *La lessicografia*, w: *Manuale di linguistica*, a cura di S. Lubello, Berlin–Boston 2016, s. 509.

¹⁷ Więcej na temat gramatyki *Regulae parvae Magistri Gori de Aretio* zob. R. Black, *Humanism and Education in Renaissance Arezzo*, „I Tatti Studies in the Italian Renaissance” 1987, No. 2, s. 171–237.

¹⁸ A. Aresti, op. cit., s. 23.

¹⁹ Zob. I. Baldelli, *Glossario latino-reatino del Cantalicio*, w: *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, a cura di I. Baldelli, Bari 1971, s. 229–230.

²⁰ C. Giovanardi, *Il bilinguismo italiano-latino del medioevo e del Rinascimento*, w: *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, Torino 1994, t. 2, s. 463.

czy Piemont²¹. Choć wynalezienie druku w XV wieku gwałtownie przyspieszyło produkcję glosariuszy i słowników, obejmujących takie języki, jak hiszpański, angielski i południowosłowiański, to wśród najbardziej popularnych pozycji alfabetyzacji prym wiodły *Psalterz* oraz gramatyka Donata napisane po łacinie²². Warto dodać, że zmiany zachodzące na poziomie języka w różnych częściach półwyspu Apenińskiego są udokumentowane w sposób niejednorodny. Ponadto, gdy podejmuje się próbę zbadania takich narzędzi do nauki łaciny jak glosariusze bądź inne pomoce gramatyczne, należy zastanowić się, dla kogo tak naprawdę były przeznaczone, ponieważ relacje pomiędzy dwoma systemami językowymi różniły się w zależności od przynależności społeczno-kulturowej użytkowników. W kwestii nauczania łaciny i *volgare* począwszy od końca XII wieku we Włoszech wzrasta zasięg alfabetyzacji²³ i powstaje wiele placówek edukacyjnych²⁴, nie tylko kościelnych. Do grupy osób dobrze wykształconych dołącza również klasa kupiecka – w tej grupie społecznej poziom edukacji oscyluje pomiędzy praktycznymi potrzebami komunikacji handlowej a interesującymi przykładami twórczości pisemnej kupców tokańskich, która w znaczący sposób wpłynęła na rozwój i stabilizację języka włoskiego²⁵.

²¹ Wśród tego typu glosariuszy warto wymienić *Vocabolario italiano-latino* (Nicodemo Tranchedini), *Spicilegium* (Lucio Giovanni Scoppa), *Promptuarium* (Michele Vopisco). Zob. W. Schweickard, op. cit., s. 510.

²² C. Giovanardi, op. cit., s. 436.

²³ M. Ferrari, F. Piseri, *Scolarizzazione e alfabetizzazione nel Medioevo italiano*, „Reti Medievali Rivista” 2013, nr 14/1, s. 318.

²⁴ *Istruzione, alfabetismo, scrittura. Saggi di storia dell'alfabetizzazione in Italia (sec. XV–XIX)*, a cura di A. Bartoli Langeli, X. Toscani, Milano 1991, s. 109. Interującym i oryginalnym przykładem jest kompleksowy program nauki języka łacińskiego przechowywany w kodeksie z Gubbio z drugiej połowy XIV wieku, w którym glosariusze uzupełniają różnorodne ćwiczenia gramatyczne. Zob. C. Giovanardi, op. cit., s. 464.

²⁵ Najlichniesze przykłady tej twórczości dotyczą korespondencji użytkowej, chociaż ciekawą ilustracją oryginalnej twórczości klasy kupieckiej są także księgi rodzinne (*libri di famiglia* lub *ricordanze*), przekazujące kolejnym pokoleniom informacje na temat urodzin, majątku, najważniejszych wydarzeń rodzinnych i lokalnej społeczności (zob. R. Cella, *Storia dell'italiano*, Bologna, 2013, s. 24–31). Najważniejsze studium w zakresie twórczości kupiectwa włoskiego: C. Bec, *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375–1434*, Berlin–Boston 1967.

Mimo nieuniknionych różnic klasowych proces interakcji między łaciną a *volgare*, rozpoczęty wraz z procesem kształtowania się języków romańskich, niewątpliwie dotyczy wszystkich członków społeczeństwa epoki renesansu, co wyraźnie zaznacza Dante Alighieri w *Convivio* oraz *De vulgari eloquentia*²⁶, poruszając jeszcze jedną ważną kwestię: który z wielu „nowych” języków Italii powinien zostać językiem powszechnym, by przekraczając granice municypalne, spełnił oczekiwania społeczności każdego miasta włoskiego²⁷?

W XV-wiecznej Italii obszar regionu Lacjum, a przede wszystkim Rzym, reprezentuje szczególnie przypadek progresywnej toskanizacji, w wyniku której dialekt rzymski przekształcił się w zupełnie nową odmianę, opartą na połączeniu literackiej i potocznej formy *volgare toscano* z rysami lokalnymi²⁸, tracąc przy tym prawie całkowicie środkowo-południowe cechy językowe. Wyjątkowość Rzymu polega również na tym, że proces toskanizacji języka mówionego rozpoczął się z kilkusetletnim wyprzedzeniem w porównaniu do innych miast półwyspu, w których to zjawisko miało miejsce po zjednoczeniu Włoch²⁹. Przyczynił się do tego m.in. powrót papieża z Awinionu. Przyciągnął on do Rzymu nowych mieszkańców z wielu włoskich miast; wśród nich znaczącą i autorytatywną grupę stanowiła dobrze zintegrowana społeczność kupców florenckich, która ze względu na swój prestiż była również ważnym punktem odniesienia w kwestii języka³⁰.

Interesującym przykładem łacińskich słowników dwujęzycznych powstałych w Lacjum na przełomie XIV i XV wieku jest *Glosariusz* łacińsko-sabiński Jacopa Ursella, nauczyciela i notariusza z miasteczka Roccantica

²⁶ Dante pochyła się nad naturą języka „pospolitego” (ojczystego) i „wtórnego” (łaciny), wprowadzając dość subiektywny opis języków poszczególnych regionów Włoch. Zob. D. Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł. W. Olszaniec, Kęty 2002, s. 15–16, 29–42.

²⁷ Zob. M. Bartkowiak-Lerch, „*Język znamienity*” – śladami Dantego. *Poglądy poety na kwestie językoznawcze na podstawie jego dzieł: „O języku pospolitym” oraz „Biesiada”, „Przekładaniec”* 2003, nr 11, s. 64–86.

²⁸ C. Giovanardi, op. cit., s. 444.

²⁹ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, Torino 1992, t. 1, s. 34.

³⁰ Ibidem, s. 33–35.

(prowincja Rieti)³¹. Dialekt sabiński, którym posługuje się autor, należy do grupy południowo-centralnych dialektów włoskich. *Glosariusz* to rękopis liczący około stu stron, podzielony na sekcje tematyczne, których zawartość jest niezwykle różnorodna i zawiera: liczne fragmenty autorów klasycznych i postklasycznych; fragmenty wysokiej poezji łacińskiej; sonet o tematyce moralnej; fragmenty wysokiej prozy w *volgare* (*Sponsalium vulgare* i *Matrimonium vulgare*); serię rachunków oraz łacińskie słownictwo i rozmówki w *volgare* z tłumaczeniem na łacinę³². Chociaż autor tego dzieła posługuje się „nie zawsze nienaganną łaciną i dość charakterystycznym lokalnym językiem”, łacińsko-sabiński glosariusz jest dobrym przykładem XV-wiecznej toskanizacji, która zaczyna postępować również w tej części regionu dzięki bliskości Rzymu³³. W 1984 roku ukazało się wydanie krytyczne glosariusza Jacopa Ursella opracowane przez włoskiego językoznawcę Uga Vignuzziego. Badacz zwraca uwagę na stabilność lokalnych cech językowych (takich jak metafonia sabińska³⁴), które zakotwiczone są w życiu codziennym zamkniętej społeczności małomiasteczkowej, są to np.: *capilli, frisco, quisto, quillo* obok *capelli, fresco, questo, quello* (por. *Frasario*); liczne regionalizmy: czasowniki *aio* – ‘mam’, *cagno* – ‘zmieniam’, *annemo* – ‘chodźmy’, *cogliaraio* – ‘chwycę’; zaimki *mi* – ‘mnie’, *ti* – ‘ciebie’, *chivelli* – ‘ktokolwiek’³⁵. Mniejszy wpływ kontekstu pozajęzykowego na łacińskie wyrazy, które zostaną przetłumaczone na lokalną odmianę włoskiego, można zaobserwować

³¹ Kodeks 587 Biblioteki Narodowej Vittorio Emanuele w Rzymie.

³² W wydaniu krytycznym Uga Vignuzziego wprowadzony jest następujący podział: *Lemmario* (formy łacińskie), *Lemmario avverbiale* (przysłówki), *Frasario* (rozmówki), *Libro di conti* (rachunki). U. Vignuzzi, *Il “Glossario latino-sabino” di ser Jacopo Ursello da Roccantica*, Perugia 1984.

³³ P. Trifone, op. cit., t. 1, s. 47.

³⁴ Metafonia lub asymilacja na odległość zazwyczaj oznacza „przejęcie przez głoskę cech artykulacyjnych lub akustycznych innej, niesąsiadującej głoski tego samego wyrazu” (J. Perlin, *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*, Warszawa 2004, s. 315). Metafonia jest zjawiskiem typowym zwłaszcza dla środkowopółnocnych Włoch, metafonia sabińska zaś określa zmianę długiej samogłoski -e w sylabie akcentowanej na -i.

³⁵ P. Trifone, op. cit., t. 2, s. 44.

w części *Lemmaria*, co potwierdza użycie form regionalnych, wynikające z prestiżu języka pobliskiego Rzymu³⁶.

Kolejne dzieło warte uwagi, *Latini Sermonis Emporium*, jest zbiorem wyrazów i zwrotów napisanym w dialekcie właściwym dla południowo-zachodniego Lacjum z łacińskim przekładem opracowanym przez Antonia Mancinellogo pochodzącego z Velletri, miasteczka położonego w Castelli Romani. Tym razem jest to praca drukowana, a nie manuskrypt, sam autor podręcznika jest humanistą bardziej obytym niż Jacopo Ursello, a język, którym się posługuje jest bardziej wyrafinowany, zbliżony do odmiany rzymskiej³⁷. Wybrane fragmenty *Latini Sermonis Emporium* przedstawione w tabeli na s. 8–9 są świadectwem typowych dla tej epoki (przełom XIV i XV wieku) i regionu (Lacjum) zmian językowych, takich jak brak dyftongów (*pedi* zamiast *piedi*) lub zachowanie *-e* oraz *-ar* w sylabie nieakcentowanej (*sforzarò* ‘postaram się’, *cavarò* ‘wydłubię’). Antonio Mancinelli prowadził m.in. szkołę w Rzymie, o czym świadczą notatki z jego wykładów z 1486 roku, sporządzone przez jednego ze studentów Domenica Gallinelliego³⁸. Inne jego dzieło, *Epitoma seu Regulae Constructionis*, jest przykładem regularnego stosowania przez autora tłumaczenia włoskiego obok list wyrazów łacińskich, uporządkowanych według kryteriów syntaktyczno-semantycznych³⁹. Dzieła Mancinelliego cieszyły się dużą popularnością nie tylko na terenie Włoch (Wenecja, Mediolan), ale także w innych krajach europejskich

³⁶ U. Vignuzzi, op. cit., s. 26.

³⁷ Układ pracy to tym razem lista wyrazów w *volgare*, którym towarzyszy tłumaczenie łacińskie. Tematyka zagadnień obejmuje sytuacje z życia codziennego, służące do ćwiczenia wypowiedzi ustnej w języku łacińskim. Wyjaśnia to kolofon wydania z 1503 roku: „Qui volet a teneris uti sermone latino. Qui volet in promptu verba latina loqui”. Zob. P. Trifone, op. cit., t. 1, s. 47; C. Giovanardi, op. cit., s. 463.

³⁸ Mancinelli nauczał w *Studium Urbis* w latach 1486–1491, później także w Fano, Wenecji, Velletri, Orvieto, a w 1500 roku ponownie w Rzymie. M. Campanelli, M.A. Pincelli, *La lettura dei classici nello “Studium Urbis” tra Umanesimo e Rinascimento*, w: *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de “La Sapienza”*, a cura di L. Capo, M.R. Di Simone, Roma 2000, s. 93–195.

³⁹ P.B. Malgarini, U. Vignuzzi, *Il volgare nell’opera grammaticale di Antonio Mancinelli, Professor humanitatis alla Sapienza (Velletri 1451 – Roma 1505)* w: *“La sua chiarezza sèguita l’ardore”*. *Sudi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, a cura di B. Fanini, Firenze 2023, s. 61–63.

(Paryż, Lion, Bazylea). Poświadczają to liczne XV- i XVI-wieczne wydania, co jedynie potwierdza rolę Mancinelliego jako propagatora i mediatora kultury klasycznej w epoce humanizmu⁴⁰.

Różnice merytoryczne w tekstach Ursella i Mancinelliego nie przysłaniają jednak cech wspólnych, począwszy od nieformalnego rejestru językowego niektórych passusów, co widać w przykładach podanych w poniższej tabeli opartej na badaniach Pietra Trifonego i Claudia Giovanardiego⁴¹.

Tab. 1.

Volgare / tłumaczenie polskie	Łacina	Autor
<i>Nui avemo facto fore</i> / 'poszliśmy okrezną drogą'	<i>Fecimus longam digressionem</i>	
<i>Te essere gubernato</i> / 'przez ciebie jestem kierowany'	<i>Te gubernari (ACI)</i>	
<i>Io ve te cogliariao inele toe trestitie</i> / 'przyłapię cię na gorącym uczynku/zdradzie'	<i>Ego deprehendam te in adulterio</i>	Ursello
<i>Me so' tricato ad rizare</i> / 'zbyt późno wstałem'	<i>Tricare / 'spóźniać się'</i>	
<i>Ad quesso voleva venire io</i> / 'chciałem dotknąć tego tematu'	<i>Istuc ibam</i>	
<i>Te cavarò l'occhi</i> / 'wydlubię ci oczy'	<i>Eruam tibi oculos</i>	
<i>Con mano et pedi me sforzarò servirte</i> / 'ze wszystkich sił będę ci służyć' (dosł. 'rękami i nogami')	<i>Manibus et pedibus</i>	
<i>Di che havemo da cena</i> / 'powiedz nam, co będzie na kolację'	<i>Dic nobis quid coenae fiet</i>	Mancinelli
<i>Passi tutti de bontà</i> / 'przewyższasz wszystkich swoją uczciwością'	<i>Probitate cunctos antecedis</i>	
<i>Tu fai piccola spesa</i> / 'niewiele nabywasz'	<i>Exigue sumptum facis</i>	
<i>Perché te sparagni de me?</i> / 'dlaczego wstydzisz się mnie?'	<i>Cur me erubescis?</i>	

Wybrane przykłady obu autorów, chociaż obrazują niektóre zjawiska językowe danej epoki, mogą jedynie w niewielkim stopniu odzwierciedlić wspólną tematykę i praktyczny rodzaj wypowiedzi służących do opanowania łaciny w mowie i piśmie i, być może, zachęcić do dalszych badań.

⁴⁰ Ibidem, s. 64–68.

⁴¹ Więcej na temat różnic u Ursella i Mancinelliego zob. P. Trifone, op. cit., t. 2, s. 140–145; oraz: C. Giovanardi, op. cit., s. 464.

Jednak bliskość Rzymu oraz rozwój samoświadomości językowej społeczności, w której powstały glosariusze to nie wszystko. Najważniejszą cechą wspólną obu dzieł – tudzież zasadniczo pism XV i XVI wieku o charakterze praktycznym – jest oscylowanie pomiędzy formami, które są połączeniem lokalnej wersji *volgare*, rzymskiej *koinè*, odmiany tokańskiej i łaciny, obecnych w różnym stopniu i uzależnionych od czasu, proveniencji i poziomu kulturowego autorów i użytkowników⁴².

* * *

Podsumowując powyższe przykłady i przemyślenia, należy stwierdzić, że konfrontacja łaciny z regionalnymi odmianami języka włoskiego na poziomie takich dzieł, jak dwujęzyczne glosariusze nie ma wyraźnie zaznaczonych granic czasowych. Przejawia się w formie postępującej italianizacji na przestrzeni kolejnych okresów historycznych. Wybór przykładowych tekstów i ćwiczeń służących do nauczania łaciny często synchronizował się z programem gramatycznym zarówno na poziomie podstawowym, jak i na tym bardziej zaawansowanym, przewidującym lekturę autorów łacińskich (w tym przypadku glosariusz był narzędziem mediacji) oraz nabywanie umiejętności komponowania wypowiedzi. Choć analiza powyższych świadectw nie jest nastawiona tylko na refleksję gramatyczną i metajęzykową nad językiem narodowym, to stanowi punkt odniesienia dla opisu poszczególnych etapów procesu italianizacji, której przebieg w centralnej części Włoch w dużej mierze zależał od bliskości Rzymu oraz sytuacji geopolitycznej całego kraju.

Bibliografia

- Alighieri Dante, *O języku pospolitym*, przekł. W. Olszaniec, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002.
- Baldelli Ignazio, *L'edizione dei glossari latino-volgari dal sec. XIII al XV*, w: idem, *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Morano, Napoli 1988.
- Bartkowiak-Lerch Magdalena, „Język znamienity” – śladami Dantego. Poglądy poety na kwestie językoznawcze na podstawie jego dzieł: „O języku pospolitym” oraz „Biesiada”, „Przekładaniec” 2003, nr 11.

⁴² U. Vignuzzi, *Problemi di lessicografia italiana medievale*, w: *Parallela*, a cura di M. Dardano, W.U. Dressler, G. Held, Tiibingen 1983, s. 180–181.

- Bartoli Langeli Attilio, Toscani Xenio (red.), *Istruzione, alfabetismo, scrittura. Saggi di storia dell'alfabetizzazione in Italia (sec. XV–XIX)*, Franco Cesati, Milano 1991.
- Bec Christian, *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375–1434*, De Gruyter, Berlin–Boston 1967.
- Beccaria Gian Luigi, *Italiano antico e nuovo*, Garzanti, Milano 1988.
- Bertini Malgarini Patrizia, Vignuzzi Ugo, *Il volgare nell'opera grammaticale di Antonio Mancinelli, Professor humanitatis alla Sapienza (Velletri 1451–Roma 1505) w: "La sua chiarezza sèguita l'ardore". Sudi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, a cura di B. Fanini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2023.
- Black Robert, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Burckhardt Jakub, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, Czytelnik, Warszawa 1961.
- Campanelli Maurizio, Pincelli Maria Agata, *La lettura dei classici nello "Studium Urbis" tra Umanesimo e Rinascimento*, w: *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de "La Sapienza"*, a cura di L. Capo, M.R. Di Simone, Viella, Roma 2000.
- Cella Roberta, *Storia dell'italiano*, Il Mulino, Bologna 2013.
- De Roberto Elisa, *Glossari, versioni e proverbi. A proposito di una miscellanea scolastica tardoquattrocentesca*, „Cahiers de recherches médiévales et humanistes” 2014, nr 28.
- Ferrari Monica, Piseri Federico, *Scolarizzazione e alfabetizzazione nel Medioevo italiano*, „Reti Medievali Rivista” 2013, nr 14/1.
- Giovanardi Claudio, *Il bilinguismo italiano-latino del medioevo e del Rinascimento*, w: *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, Einaudi, Torino 1994, t. 2.
- Mancini Marco, *“Appendix Probi”: correzioni ortografiche o correzioni linguistiche?*, w: *L'appendix Probi. Nuove ricerche*, a cura di F. Lo Monaco, P. Molinelli, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.
- Perlin Jacek, *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*, Dialog, Warszawa 2004.
- Roncaglia Aurelio, *Le origini della lingua e della letteratura italiana*, Utet, Torino 2006.
- Schweickard Wolfgang, *La lessicografia*, w: *Manuale di linguistica*, a cura di S. Lubello, De Gruyter, Berlin–Boston 2016.
- Trifone Pietro, *Roma e il Lazio*, Utet, Torino 1992.
- Vignuzzi Ugo, *Il “Glossario latino-sabino” di ser Jacopo Ursello da Rocantica*, Le Edizioni Università per Stranieri, Perugia 1984.
- Vignuzzi Ugo, *Problemi di lessicografia italiana medievale*, w: *Parallela*, Hrsg. M. Dardano, W.U. Dressler, G. Held, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983.

Źródła internetowe

- Treccani Enciclopedia, *Barizza, Gasperino*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gasperino-barzizza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gasperino-barzizza_(Dizionario-Biografico)/) (dostęp 13.11.2023).

On the Earliest Italian Bilingual Lexicography, Known and Unknown

Since the Latin language became part of the education system, all kinds of grammatical compendiums, dictionaries, and commentaries on classical works of Greco-Roman literature have been an indispensable tool for exploring its intricacies. The turn of the 14th and 15th centuries was extremely interesting in this respect as it abounded in diverse and original works of this type, especially in Italy. The issues of studiorum humanitatis are discussed in such works as *Elegantiae Linguae Latinae* by Lorenzo Valle, *Regulae grammaticales* by Guarino Guarini, *Epitoma seu Regulae constructionis and Latini sermonis emporium* by Antonio Mancinelli, or the less known bilingual *Glossarium* by Jacopo Ursello from Roccontica. The books testify to teachers' intentions to respond to the specific educational needs existing at that time, when it was necessary to educate students in written, spoken, and—to an increasing extent—Vulgar Latin. This article analyzes the above-mentioned Latin textbooks by Antonio Mancinelli and Jacopo Ursello, in which various aspects of Italianization operate in the light of the most important lexicographic sources of the era.

Keywords: bilingual Italian lexicography; Latin; vernacular; Italianization; teaching

UNENDING WAR: COMBAT TRAUMA IN JOSS WHEDON'S *FIREFLY*

ANETA KLISZCZ

independent scholar
aneta.kliscz@gmail.com
ORCID 0000-0003-2220-0778

JOANNA KOMOROWSKA

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
jk.komorowska@gmail.com
ORCID 0000-0001-7570-1045

When Dapple runs no more,
What then can I do?
Ah, Yu, my Yu,
What will your fate be?

Song of Gaixia, tr. B. Watson¹

An inherent duality seems to lie at the heart of human nature: in spite of its apparent predisposition toward violence, humankind appears ill-suited to dealing with the actual realities of combat: indeed, both common experience and scientific research indicate that combat experiences count among the most traumatic a human can have. What traumatizes an individual is both fighting and its aftermath, the actual combat and the waiting, defeat and victory. Throughout the twentieth century both mental health researchers and the general populace gained increasing insight into the effects combat or war experience may provoke in the human psyche. Hardly surprisingly, this increased awareness of the problem made its way into the works of popular culture. The most famous (and relatively early) instance of said phenomenon is quite possibly Dorothy L. Sayers' gentleman

¹ The poem seems particularly apt in the context, and not only because of its melancholy: it was composed by the Chinese warlord Xiang Yu (sometimes thought to be identifiable with Shan Yu, the mysterious figure invoked in *War Stories* episode of *Firefly* series) as he was trapped by the forces of his arch-enemy and soon to be first emperor of Han dynasty, Liu Bang, in Gaixia (202 BC). Dapple reflects the name of Xiang Yu's horse, Yu refers to his beloved concubine.

sleuth, Lord Peter Whimsey—upon his return from the war, the erstwhile leader of men remains virtually unable to take even the simplest everyday decisions, suffering nightmares years after the conflict.² This article considers the presence of combat-related trauma in a popular work openly alluding to the conflict that defined the American state, i.e. the Civil War, namely Joss Whedon's TV series *Firefly*. Though cancelled in the middle of its first season, the series—aired in 2002—rapidly gained cult status.

METHODOLOGICAL CAVEATS

Before we turn to the actual discussion of the elements of combat psychology or combat trauma present in the series, we need to emphasize some methodological framework of the study. It is based on the 4 disc set DVD release of the *Firefly* series (2004) and is only occasionally supplemented with references to the 2006 movie *Serenity*. Also, no references are made to the related graphic novels or authorial commentary (in accordance with the structuralist methodology). In essence, our purpose was to investigate the psychological effects of war and combat as portrayed in the original series: the authorial (directorial) comments, while indicative of individual intent of the author (director), are of limited help in such an endeavor and would go contrary to the principle of a work's ontological autonomy. Near exclusion of *Serenity* was a correlate of this rigid methodological approach: posterior to the original series, the movie provides a closure to the main story arc, but—somewhat fortunately, given the purpose of the present essay—centers on the Tams' story and the origin of the mysterious Reavers, while offering little insight into the everyday existence of the *Serenity* crew. In a seemingly contradictory step, we have in some cases decided to consider scenes deleted from the original show as they provide some insight into the Unification War (further, be as it may, they were originally included in the series). These scenes, however, are treated as a secondary reference and a mere supplement to the main argument. Yet another caveat concerns the somewhat Whitean aspect of the analysis: neither of us being American,

² *Whose Body?* was first published in 1923, *Unpleasantness at the Bellona Club* in 1928, and *Busman's Honeymoon* in 1937. For an analysis of the shell-shock issue in the novels cf. Lott, M., "Dorothy L. Sayers, the Great War, and the Shell Shock," *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 15(1), 2013.

we are in no position to evaluate the significance of the Civil War context: as a result the study was conducted from a Europe-centric perspective.

THE WORK IN QUESTION

Joss Whedon's series was certainly not intended as a study on the realities of war, nor the long-term effects of a traumatic experience. Usually described as a space-opera, it is, in its essence, a cross between two inherently "American" genres: science fiction and Western.³ This is bound to influence the portrayal of the protagonists: neither genre is celebrated for its in-depth portrayal of human psychology. Instead, much like comedy, Westerns rely on "types," while sci-fi tends to focus on technological or progressive concepts, while making frequent forays into dystopic future where human energy is harnessed into technocratic, emotionless pursuit of the alleged and imaginary well-being of a community. The elimination or erasure of emotions, thought to lie at the core of human competitiveness and belligerence, remains a returning theme throughout the sci-fi genre, with the *Fahrenheit 451* movies (1966, 2018 respectively) being possibly the most prominent example of this tendency (2002 *Equilibrium* remains the most patent one). Indeed, the theme made it into Whedon's final chapter of the *Firefly* series, the standalone movie *Serenity* (2005). While Western, despite its political undertones, remains—to a large extent—a primarily entertainment-oriented genre,⁴

³ Such a hybrid would of necessity engage both the past and the present, focusing on important social and societal issues of the day much in the manner of post-modern fiction as so comprehensively discussed by McHale, B., *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1987. Cognate nature of the two genres, one of which (sci-fi) is sometimes perceived as a functional perpetuation or offshoot of the other (cf. Mitchell, L.C., *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, pp. 21–27, see also Cawelti, J.G., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1984, pp. 11–13, or Slotkin, R., *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, Atheneum, New York, 1992, 635ff.).

⁴ For the entertainment value of Western as a genre, see above all Etulain, R.W., "The Historical Development of the Western," in: R.W. Etulain and M.T. Marsden (eds.), *The Popular Western: Essays Toward a Definition*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1974, pp.: 718/76 and bibliography quoted.

science fiction is known for its insightful analyses of social and ethical themes related to the rise and advancement of technology. In the case of *Firefly*, this makes for a difficult, yet interesting union, a union which deals—despite appearances—with issues of considerable importance. For now, however, it is important to note two points: the fact that in its basic form neither genre is well-suited to in-depth psychological analyses, and second, that *Firefly* was never intended as a meditation on the human nature/human psychology along the lines of *Apocalypse Now* (1979), *Irréversible* (2002), or even *Dispara!* (1993). Indeed, the series is top-notch entertainment TV and does not aspire to more than that.

ALWAYS A SOLDIER

It is not the emotion erasure or the dystopic element that we wish to explore at this point: the focus rests on Whedon's portrayal of combat stress or, where observable, more severe forms of psychological trauma. Let us begin with the main protagonist of the story, Malcolm Reynolds. A veteran of the war which brought about the political domination of the Alliance, sergeant Reynolds found himself on the losing side.⁵ This means he is not only a war veteran, a fact which in itself may be conducive to severe psychological trauma: he is a veteran of a war lost, the surviving soldier of an army that is no longer in existence. The Browncoats have lost their fight, their defeat ultimately legitimizing not only the political supremacy of their adversaries but also the supremacy of the Allied discourse; moreover, their defeat also vindicated the Allied claim to civilizational advancement which effectively reduced the enemy (Mal's cause) to uncultured barbarians. Reynolds' terse comments concerning his alleged illiteracy (most succinctly the "yes, I read the poem" remark in *Serenity*, but there are several others in *Shindig*) may thus be viewed as reflecting something more than simple contempt for the beneficiaries of the new, contested order. The thinly veiled venom of respective comments may relate to more complex issues concerning the triumphant discourse but also describe the grim semantic reality of finding oneself among the bested "barbarians."

⁵ It is important that for Mal it is always the "losing", not the "wrong" side, as witnessed in his conversation with Harken in the *Buckwashed* episode.

As for the war experience directly portrayed in the series, two battles are (briefly) portrayed onscreen, the Serenity Valley (in *Serenity*) and the Du-Khang (in *Message*), while yet another appears in Zoe's reminiscences (New Kashmir in *War Stories*). It is, however, the first of these that comes to the fore in the plot itself: after all, both Mal and his second, Zoe Alleyne (Washburne) have fought in the battle of Serenity Valley.⁶ In the Mal-centered story, we see the battle from the Browncoats' perspective: hence, in vivid contravention of the victorious Allied discourse,⁷ the battle emerges as a horrifying massacre of the valiant, yet essentially helpless (mostly due to lack of air support) Independent forces and a masterful display of the Alliance's technological superiority (for a European the bloodshed brings to mind the fields of Somme or Sedan).

The superiority of the Alliance is due not only to technological resources but also numbers: it is symptomatic that in the opening scene of *The Train Job* one finds the following exchange between Mal and his erstwhile corporal, Zoe: "M: This is why we lost. Superior numbers. Z: Thanks for the reenactment, Sir." As personal courage and military skills of the losing army are effectively nullified by the sheer force of the Alliance's assault, the losses are so immense and the defeat so grave that some will come to consider it the decisive, final encounter of the war (witness the illustrative remark by Commander Harken in the *Buckwashed* episode: "Some say that after Serenity the brown coats were through. That the war ended in that valley."). A feeling of hope- and helplessness persists even in the more "adventurous" scene of the pilot episode, a scene which was substituted for the original image of the battle's bloody aftermath.

Significantly, Mal names his beloved ship *Serenity* and it is a pity that the final cut disposed of Zoe's highly instructive reflection that "once you've

⁶ While the name bears an obvious resemblance to the Shenandoah Valley, a locality of immense importance in the U.S. history as the scene of three major Civil War campaigns, the land effectively "put to the torch" by Phillip Sheridan in late 1864, the symbolic importance of the battle appears parallel to that of Gettysburg (1863).

⁷ For an analysis of the importance of perspective in cinematic narrative see in particular Bal, M., *Narratology: Introduction To the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto, 2009.

been in Serenity, you never leave.”⁸ Her words bring to the fore a well-known peculiarity of post-traumatic reality of combat-survivors: time and again, they are transported back to their experiences. A seemingly innocent sound (or lack of it⁹), smell, or noise acts as a trigger for the instinctive flight or fight response, an uncontrollable reaction of the limbic system, and is often followed by nightmares or flashbacks, thus forcing an individual to relive the seemingly distant trauma.¹⁰ In fact, Zoe’s deleted line mirrors the title of Col. (Ret.) Charles W. Hoge’s 2010 book *Once a Warrior, Always a Warrior*, both formulas highlighting the permanence of the combat experiences.

The persistence of such traumatic memories is hard to miss as they become attached to seemingly trivial activities. This, quite possibly, is illustrated by the apples story as narrated in *War Stories*. The tale is an account of an actual wartime experience and bears a striking resemblance to many trench stories: two armies trading insults while “enjoying” a brief respite in fighting. One side mentions hunger and deprivation, the other, in what appears to be an act of goodwill, throws in some apples. The fruit, however, are laden with explosives, effectively killing part of the “benefiting” unit. The tale is quite grim in itself, yet the way it is narrated provides an additional frame: as Zoe explains the reasons for her (and Mal’s) habit of cutting apples before eating, she appears totally detached from the narrative (in fact, she continues to calmly slice the apple she is eating). Despite this detachment, she is clearly able to recall the sound of the explosive device activating within the fruit and the horrifying sight that came after the explosion:

Cap said wait, but they were so hungry. (beat) Don’t make much noise. Just little pops and there’s three guys that kind of just end at the ribcage.

⁸ Harken is also quick to notice the possible implications of the name: “I notice your ship’s called *Serenity*. You were stationed on Hera at the end of the war; Battle of Serenity Valley took place there if I recall.”

⁹ Note, for example, the British TV movie *The Wipers Times* (2013); for a reverse image of memories being triggered by a sound, cf. Roman Polanski’s 1994 *Death and the Maiden*.

¹⁰ For more on the issue see e.g. Hoge, C., *Once a Warrior—Always a Warrior: Navigating The Transition From Combat To Home—Including Combat Stress, Ptsd, And Mtbi*, Lyons Press, 2010.

The fact that Mal suspected foul play may suggest some experience with similar (and similarly cruel) military ruses; be as it may, he clearly feels the need for continuous vigilance and alertness. Clearly, such a high level of circumstantial awareness puts immense strain on one's nerves, necessarily affecting their behavior in the future. Both Zoe and Mal continue to cut their fruit in the episode's "present," this particular routine behavior being clearly an act beyond their control—they remain effectively unable to eat an apple (or any other large fruit) in any other manner. Years after the war, they both unconsciously check for hidden explosives.

Also, Reynolds and Alleyn (Washburne) choose to live on the fringe of the vast dominion, refusing to recognize the authority of the Alliance even in the face of defeat of the Independence cause and making their life out of contraband and semi-legal enterprises—this is their informed choice (the others, one learns in the *Out of Gas* episode, are a random assembly of misfits and rejects of the Allied society). Effectively, for the two the war continues beyond the surrender of the "rebel" forces, as witnessed by the pair's implicitly (or sometimes explicitly) hostile behavior toward the Alliance military personnel in the pilot and subsequent episodes. In Mal's case, the hostility appears to run deeper as he is prone to regard anyone connected with the Alliance with suspicion. This deep distrust and contempt influences his relationship with Inara, who has originally sided with the victorious side and continues to be a highly regarded member of the Alliance-governed society. In the *Shindig* episode, Mal's scornful attitude toward the victorious party is possibly at its most visible, positively endangering his life. It also comes to the fore in *The Train Job* as Zoe jokingly remarks: "Funny, sir, how you always seem to find yourself in an Alliance-friendly bar come U-day, looking for a 'quiet drink.'"

Interestingly, Mal's contempt and hostility manifest themselves more prominently in his behavior toward the Alliance civilian upper classes (as direct beneficiaries and architects of the conflict). When confronted by the Alliance military (cf. the *Buckwashed* episode), he appears far more reasonable, or, one may say, far more controlled.¹¹

¹¹ This control turns quite deadly in the movie: when circumstances make it necessary, Reynolds has no scruples in exploiting Reavers' fury in order to distract the Alliance fleet from attacking *Serenity*. As for Mal's disdain for the ruling classes, one

Mal's occasional belligerence and general lack of concern for the opinion of others are noted by Shepherd Book in the pilot episode: "He's not wildly interested in ingratiating himself with anyone, yet he seems very protective of his crew. It's odd." It is also noticed by the fence Badger, who seeks to justify his backing out of the deal with the *Firefly* crew:

What were you in the war? That big war you failed to win? You were a Sergeant, yeah? Sergeant Malcolm Reynolds... "Balls and Bayonets" brigade. Big, tough veteran. Now you got yourself a ship and you're a Captain. Only I think you're still a Sergeant, see? Still a soldier. A man of honor in a den of thieves. Well this is my gorramn den, and I don't like the way you look down on me. I'm above you! Better than! Businessman, see? Roots in the community. You're just a scavenger.

As he accuses Mal of "thinking he is better than others," he may actually have a point, since the captain does not care for anyone's opinion. He also puts finger on the crucial, defining feature of Mal's life: he is, end of war notwithstanding, still a soldier, still a leader and commander of his men.

The feeling of ill-adjustment is not something known only to Mal and Zoe—it is extremely prominent in Tracey's (false) farewell letter. It may be useful to quote the opening part of the note, because it focuses on experiences which Tracey knows Mal and Zoe will relate to and sympathize with:

I'll spare you the boring details, falling in with untrustworthy folk, making a bunch of bad calls... All that matters is I expect to be shuffled off, and you two are the only people I trust to get me where I'm going. Which is home. I'd like my body to be with my folks on St. Albans. We got the family plot there, and my Mom and Dad, well, they deserve to know I died. You know, it's funny. We went to the war never looking to come back, but it's the real world I couldn't survive. You two carried me through that war. Now I need you to carry me just a little bit further. If you can.

may invoke his nasty comments about Simon Tam's privileged upbringing in the pilot episode ("You rich kids, you think your lives are the only thing that matters. What'd you do? Kill your folks for the family fortune?"). There are also some rather unsavory suggestions concerning River's circumstances when Mal discovers her presence on the ship.

The letter stresses the loneliness, home-sickness, regret over chances lost and gone, emphasizing the essential inability to fit in, to function in the new society: “it’s the real world I could not survive.” Tracey fashions himself as a victim of the loss, a man defeated not only by the military superiority of the Alliance but by the very demands of living, a misfit who could not find his niche in the orderly (or disorderly) world. Oddly, as his life ebbs away, he recognizes the truth contained in the words, as he says: “I never could get my life workin’ right. Not once after the war.” The sentiment is one known to many returning warriors and possibly best described for those who experienced the horrors of Vietnam,¹² the ill adjusted war veteran being as a result nearly omnipresent in American movie industry. With past examples including *The Deer Hunter* (1978), *First Blood* (1982), *Suspect* (1987), *Heaven & Earth* (1993), and, to a somewhat lesser degree, *Rules of Engagement* (2000), the figure made its way into Mel Gibson’s 2016 *Hacksaw Ridge*, as exemplified by the protagonist’s father.

TRUST ISSUE

As duly noted by Hoge and other medical professionals, people subjected to combat trauma often display excessive need for control of their immediate surroundings (and, by extension, of their nearest and dearest):¹³ maintaining control over fellow soldiers, surroundings, not to mention equipment is of paramount importance in a war zone, where a life (or lives) are effectively dependent on one’s (or the unit’s) ability and reaction time. In combat, there is no tolerance for error: abandoning the assigned post or straightforward dereliction of duties. More importantly, mutual trust becomes vital: after all, comrades-in-arms rely on one another for their continued survival and it is essential that this trust be cultivated and recognized (a point much emphasized in movies like *Black Hawk Down* or *Act of Valor*).

The *Serenity* crew being frequently viewed as a surrogate family by its members (*Firefly* describing their often difficult bonding), it is hardly surprising that the trust issue emerges most prominently in connection with

¹² For a scientific study on the topic, cf. e.g. Shay, J., *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, Scribner, New York, London, Toronto, Sydney, 1994.

¹³ Hoge, op. cit., pp. 54–60.

the Tam siblings story arc. A highly gifted scion of a well-to-do Alliance family, Simon Tam was painfully confronted with the treacherous reality; meanwhile his sister fell victim to deceit and state-sponsored, institutional abuse. It comes as no surprise that both of them remain secretive and withdrawn: what is of far more interest for the present subject is first, Mal's response to River and Simon being abducted in the seventh episode, and then, his reaction to Jayne's disloyal behavior on Ariel. As for that first situation, Mal rushes to the rescue of the siblings (against, one may add, Jayne's quite accurate observation that life might actually be easier without the added complication of sheltering two fugitives¹⁴). It is interesting to note that the principal reason he gives when asked why he decided to save the duo is their being members of his crew (*Safe*):

S: Captain... why did you come back for us?

M: You're on my crew.

S: Yeah, but you don't even like me. Why'd you come back?

M: You're on my crew. Why we still talking about this?

Mal's concern for the crew and its well-being is also noted by Shepherd Book, who, as noted before, contrasts it with the more cavalier attitude of the captain as displayed toward more "general" public (*Serenity I*). Correspondingly (and very appropriately for a military leader¹⁵) Mal's principal complaint about the Tams concerns their having endangered the *Firefly* crew ("...in the meantime, you've heaped a world of trouble on me and mine"). In a way, this remark mirrors his reactions to Dobson's incautious threats against the entire crew:

¹⁴ Jayne: "That'd be a hell of a lot easier to do without the two most wanted on board. Life would look to be simpler us not carrying fugies." Strikingly, both Zoe and Mal appear to agree with the accuracy of this observation, yet, they choose not to act on its import.

¹⁵ A point duly noted by Harken, the Alliance official: "That's a very loyal crew you have there. But then I can tell by your record you have a tendency to inspire that quality in people... Sergeant."

D: [...] You're carrying a fugitive across interplanetary borders, and you think I actually believe you're bringing medical supplies to Whitefall? As far as I care, everyone on this ship is culpable.

M: Well now. That has an effect on the landscape.

Meanwhile, in *Ariel*, once he realizes Cobb's duplicity in having sold the Tams to the government, the captain confronts his hireling in the ship's hold (or, to be precise, he locks Jayne in the cargo bay with back ramp open while *Serenity* is about to leave the planet). His point: unity and integrity of the crew:

Jayne: [...] Be reasonable. What're you taking this so personal for? It ain't like I ratted you out to the feds.

M: Oh, but you did. You turn on any of my crew, you turn on me. [...] You did it to me, Jayne. And that's a fact.

His behavior, though extreme, may be seen as quite appropriate in the circumstances and morally justified (one may even think that his outrage is highly ethical), after all, he perceives Jayne's behavior in terms of betrayal ("You know, I hear tell they used to keelhaul traitors back in the day"). As the team leader, Mal views himself as ultimately responsible for the safety of his crew—hence, he takes the steps to protect the endangered unity, steps he views indispensable in order to avoid any *Ariel*-like events in the future. Effectively, he views himself as the protector, the person entrusted with the safety of others:¹⁶ hence, he cannot help to conceive Jayne's behavior in terms other than personal betrayal.

The implied emphasis on trust reflects yet another aspect of combat: virtually surrounded by enemy forces (Alliance, potentially deadly clients of Niska's or Patience's ilk), neither Mal nor his allies have time for doubts regarding their own allegiances. Effectively, Jayne's betrayal interferes with one of the best heist plans the crew had come around in some time (a fact duly noticed by Mal, witness his: "Seems to me we had a solid plan. Smooth, you might say"; there is also his humorous yet accurate remark: "The boy's got a decent criminal mind"). The fact is that in order to survive *Serenity*'s crew must remain united—effectively, they need to be a unity, led by one

¹⁶ This is also related to control issues in real life post-war experiences, cf. Hoge, *op. cit.*, pp. 59–60.

man. It is in the pilot episode that Mal rejects Wash's tentative (and largely humorous) suggestion of having a vote, speaking in the tone of seasoned commander: "We don't vote on my ship because my ship is not the rutting town hall."). This, come to think, is a classic combat behavior: battle is not the place nor time for collective decision-making, the well-being and survival of the unit being ultimately dependent on the commander's ability to respond to the changing and hostile environment.¹⁷

The importance of this trust is well illustrated by the *War Stories* episode: imprisoned and tortured by Niska, Mal places absolute trust in Zoe's actions and choices, harboring no doubts concerning her true intent. Correspondingly, his second is able to act in absolute surety where Mal's belief in her is concerned. This is regarded with some jealousy by Zoe's husband: in *War Stories* Wash makes a telling, if snide, remark:

I love the fact that you two are old army buddies—you have wacky stories that have ribcages in them, but could you have an opinion of your own, please?

Clearly, the bond between the captain and his second is a battle forged closeness of two survivors sharing a highly traumatic, formative experience. Of necessity, such a bond results exclusive of those to whom this particular experience remains foreign (in this particular case, the Serenity Valley, though the two have also fought side by side in the Du-Khang battle).¹⁸

Thus expressed, the sentiment rings true: in many ways, past sexual closeness is easier to accept and overcome than shared trauma. It seems hardly surprising that the last thing Wash desires when in full possession of his faculties is any further combat bonding. When insisting on coming with Mal to the meeting with Bolles in *War Stories*, he says:

I can't stand the thought of something happening that might cause you two to come back with another thrilling tale of bonding and adventure. I just can't take that right now.

¹⁷ One may easily think of Mal's actions during the battle of Serenity Valley, as he has one of his men impersonate the dead lieutenant in order to communicate with the command ("Here, here's your code. You're Lieutenant Baker. Congratulations on your promotion. Now get me some air support!").

¹⁸ As for the recent filmography, the issue comes to the fore e.g. in the British movie *The Railway Man*, manifested in the close relationship between Eric and Finlay.

At the other end of this particular phenomenon, we have Mal's behavior: when facing any potential or actual danger, he instinctively chooses Zoe to stand beside him. This is particularly manifest in the opening episode: when passing in the vicinity of the Reaver vessel, the captain insists on Zoe's presence on the bridge ("Zoe, you come on up to the bridge").¹⁹ Clearly, Mal feels the need to have his wartime aide at his side the moment he faces a potential threat. Echoes of the same implicit trust may be found in the already invoked *War Stories* episode when, by contrast, he concedes Wash's request to participate in the "sale" mission only after Zoe insists on the job holding no actual danger ("It's all right, sir. We've deal with Bolles before. Shouldn't be a problem.").

IDENTITY COLLAPSED

Apart from *War Stories*, *Buckwashed* stands among the most "psychologically" laden episodes of the series: while exploring what they originally take to be an abandoned vessel, the *Serenity* crew come to realize that first, the ship had in fact been invaded by the cannibalistic Reavers, second, that one of the original travelers has survived (or, to be more precise, lived through) the fatal raid. Moved by an intrinsically human impulse, Mal and others rescue the survivor. An interesting and highly instructive conversation follows:

Book: So he'll live then.

M : Which to my mind is unfortunate.

...

M: Doesn't matter that we took him off that boat, Shepherd, it's the place he's going to live from now on.

Clearly, Mal is drawing on something he has experienced himself, referring the unimaginable horror of Reaver invasion to his own worst experience, to what quite possibly was the defining battle of his life, the *Serenity* Valley, where his platoon died around him, one of the men actually shot down as

¹⁹ One may also notice that in the same episode Wash displays somewhat similar trust in Kaylee's mechanical abilities when *Serenity* is pursued by Reavers ("I need Kaylee in the engine room please!").

he stood by his side (cf. *Serenity I*).²⁰ Consequently, he views the survivor as someone who has just experienced an extremely grim and violent, life-changing event, an event so traumatic that it will shape every minute of his later existence. Yet, even he, scarred as he is by the battlefield experiences, misses the dire truth of the Reaver inflicted trauma—the truth that is incidentally hinted at further in the Shepherd conversation:

M: Jayne's right, Reavers ain't men. Or they forgot how to be. [...] They got out to the edge of the galaxy, to that place of nothing, and that's what they became.

The interesting point is that in spite of his being aware of Reavers' different, non-human nature, Mal persists in referring the survivor's trauma to his own combat experiences—and his war was a war against humans. It is only after hearing that the man had purposefully cut his tongue²¹ that the captain realizes that whoever his rescued passenger might have been was forever lost on the raided ship (“Oh, I should have known.”). Significantly, once he comes to that conclusion, he is in no doubt as to the further course of events:

M: You call him a survivor? He's not. A man comes up against that kind of will, the only way to deal with it, I suspect, is to become it. He's following the only course left to him. First, he'll try to make himself look like one. Cut on himself, desecrate his flesh and then, he'll start acting like one.

It is perhaps significant that the “cutting” is portrayed as one of the symptoms of an identity collapse. After all, being associated with

²⁰ According to the research, such an event would provoke a two sided response: on one side, there would be feeling of guilt (the so called “survivor's guilt”), on the other, the feeling of being somewhat “chosen” and thus “untouchable” or “invincible” (for a discussion of the latter that second cf. e.g. Killgore, W.D.S., Cotting, D.I., Thomas, J.L., et al., “Post-combat invincibility: Violent combat experiences are associated with increased risk taking propensity following deployment,” *Journal of Psychiatric Research*, Vol. 42(13), 2008.). Both can manifest itself in voluntary exposition to danger, excessively risky behavior, lack of caution, etc.

²¹ Interestingly, Commander Harken notes that tongue cutting was a method of torture employed during the war, thus widening the possible scope of traumatic dimension of the Unification conflict.

dissociative disorders, self-mutilation remains a highly significant act in trauma-related discussions, particularly those concerning sexual trauma.²² In his own view, the survivor's mutilation of his body follows the Reaver custom of self-destructiveness: symptomatically for beings totally devoid of the self-preservation instinct, in their particular case "cutting" turns into much more, to the self-destructiveness manifested in their preference for unsafe—nuclearly unsafe—vessels (flying without core containment). Still, one could also argue that the experience of "watching" would of necessity provoke dissociative tendencies, tendencies so frequently connected to self-destructive behavior.

There are other points of interest in the scene: Mal behaves as if the actual course of events were something familiar to him. Yet, while *Firefly* does portray instances of shell-shock (this is the experience of the lieutenant of Mal's unit in the retrospective glimpse of the Du-Khang battle in the *Message* episode,²³ the shock compounded by additional psychosomatic

²² For a general discussion of the subject cf. Simeon, D., Hollander, E. (eds.), *Self-Injurious Behaviors: Assessment and Treatment*, American Psychiatric Publishing, Washington, DC and London, 2001. An additional point of interest—given in the Reavers context—the "cutting" may be (and frequently is) preceded by severe sexual trauma (cf. e.g. the exhaustive discussion in de Zulueta, F., *From Pain to Violence: The Roots of Human Destructiveness*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2006, see also van der Kolk, B.A., Perry, J.C., Herman, J.L., "Childhood origins of self-destructive behavior," *American Journal of Psychiatry*, Vol. 148(12), 1991; for the repetition issue one may think of van der Kolk, B.A., "The compulsion to repeat the trauma: Reenactment, revictimization, and masochism," *The Psychiatric Clinics of North America*, Vol. 12(2), 1989. For a study of the dissociative aspect cf. e.g. Ogawa, J.R., Sroufe, L.A., Weinfeld, N.S., et al., "Development of the fragmented self: Longitudinal study of dissociative symptomatology in a non clinical sample," *Development and Psychopathology*, Vol. 9(4), 1997.

²³ Symptomatically, Mal takes immediate steps to protect his commanding officer and his record ("Ain't me I'm worried on. Lieutenant ever gets his mind back together, this shouldn't go on his record. Ain't his fault he couldn't take it." Later, under heavy enemy fire: "Zoe! Get the Lieutenant!" (to Tracey, who chooses to protest) "You know the old saying..."). The saying ("When you can't run, you crawl... and when you can't crawl, when you can't do that you find someone to carry you."), referenced also in Tracey's letter, appears in all its entirety at the scene of this latter's death.

complications) and contains several references to acts of unspeakable barbarism, such as the already mentioned apples incident in *War Stories*, nothing in the series suggests that anyone among the crew actually witnessed a Reaver attack (yet, given their behavior in the pilot episode and especially Zoe's manner when talking to Simon, there can be no doubt that they have seen the effects of such an event). The important aspect of the issue is the nearly poetic wording Mal employs to portray the experience in *Buckwashed*:

M: The darkness. Kind of darkness you can't even imagine. Blacker than the space it moves through.

The wording reflects the intrinsic indescribability of trauma, its ultimate uniqueness—like death itself, significantly described by Mal as something one always faces alone (in *Out of Gas*, faced with Inara's pleading, Reynold says: "Everybody dies alone"), the trauma of watching everyone around be raped, dismembered, and slowly tortured to death cannot be shared, communicated, externalized. Because of its immensity, its overwhelmingness, it affects the very core of one's being, and hence, because of its incommunicability, it also forever separates him or her from others, none is capable of understanding the deeply personal experience. There are no words, no available means to communicate and thus impose order on this latter: as a consequence, it is impossible for anyone to share in the horror (after all, the rescued man is alone).²⁴ In such circumstances, the human mind has no other choice but to turn on itself. In this, Mal is right: the man he rescued is no survivor, for his essence did not, could not, survive the ordeal he had faced. Still, like so many before him, the victim tries to save himself by emulating the stronger, powerful entity: in a classic exchange of roles, he tries to take over as a Reaver. *Serenity's* crew, in fact, are witnesses to the first stage of this change—the disorderly phrases their "survivor" utters, taken to be a description of events, are in all likelihood

²⁴ One may remember that defusing and debriefing, two techniques widely employed to negotiate the traumatic experience, rely on human ability to narrate, and thus externalize, objectify the painful or horrific experience. Cf. e.g. Schauer, M., Neuner, F., Elbert, T., *Narrative Exposure Therapy: A Short Term Intervention for Traumatic Stress Disorders after War, Terror, or Torture*, Hogrefe and Huber, Göttingen, 2005.

an attempt to objectify the victims: “Weak, they were all weak; Cattle. Cattle for the slaughter; No mercy, no resistance; Open up, see what’s inside; No mercy.” This is the Nietzschean abyss at its best (or worst)—in gazing into it (or, indeed, in gazing at it), a person becomes one with this unknown alien emptiness, the experience being so traumatic that their very identity collapses, reduced to nothing, to the mirror of the non-human.

CONCLUSIONS

Clearly, Joss Whedon’s *Firefly* was not intended as a study in combat psychology. Nevertheless, considerable number of scenes may be taken to reflect a deep awareness of the long-term effects of combat trauma. The exclusiveness of the combat bonding, manifested in the complex dynamics of communication between Mal, Zoe, and Wash, the hardening effect of the experience which becomes evident when you compare the usual behavior of Mal or Zoe and the more carefree attitude of those who did not participate in the war (particularly Kaylee and Simon), the difficulty in readjustment to civilian life (Mal himself, Tracey), and finally the crushing effects of torture—all these are present in the series. In itself, this attests to the pervasiveness of the combat related experience in the American culture, pervasiveness particularly pronounced in the post-Vietnam era. Aimed primarily at entertaining the audience, *Firefly* thus participates in the traumatic experience of the American past, both remote and recent, the loss of innocence that effectively shaped the contemporary American nation. And just to emphasize the underlying grief, there is the theme song, its lyrics once again highlighting the very core of the problem: “Lost my love, lost my land / Lost the last place I could stand / There’s no place I can be / Since I’ve found Serenity.”

Bibliography

Books and articles in periodicals

- Bal, Mieke, *Narratology: Introduction To the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto, 2009.
- Cawelti, John G., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1984.

- Etulain, Richard W., "The Historical Development of the Western," in: Richard W. Etulain and Michael T. Marsden (eds.), *The Popular Western: Essays Toward a Definition*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1974.
- Hoge, Charles, *Once a Warrior—Always a Warrior: Navigating The Transition From Combat To Home—Including Combat Stress, Ptsd, And Mtb*, Lyons Press, 2010.
- Killgore, William D.S., Cotting, Dave I., Thomas, Jeffrey L., et al., "Post-combat invincibility: Violent combat experiences are associated with increased risk taking propensity following deployment," *Journal of Psychiatric Research*, Vol. 42(13), 2008.
- van der Kolk, Bessel A., "The compulsion to repeat the trauma: Reenactment, revictimization, and masochism," *The Psychiatric Clinics of North America*, Vol. 12(2), 1989.
- van der Kolk, Bessel A., Perry, J. Christopher, Herman, Judith Lewis, "Childhood origins of self-destructive behavior," *American Journal of Psychiatry*, Vol. 148(12), 1991.
- Lott, Monica, "Dorothy L. Sayers, the Great War, and the Shell Shock," *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 15(1), 2013.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1987.
- Mitchell, Lee C., *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996.
- Ogawa, John R., Sroufe, L. Alan, Weinfield, Nancy S., et al., "Development of the fragmented self: Longitudinal study of dissociative symptomatology in a non clinical sample," *Development and Psychopathology*, Vol. 9(4), 1997.
- Schauer, Maggie, Neuner, Frank, Elbert, Thomas, *Narrative Exposure Therapy: A Short Term Intervention for Traumatic Stress Disorders after War, Terror, or Torture*, Hogrefe and Huber, Göttingen, 2005.
- Simeon, Daphne, Hollander, Eric (eds.), *Self-Injurious Behaviors: Assessment and Treatment*, American Psychiatric Publishing, Washington, DC and London, 2001.
- Shay, Jonathan, *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, Scribner, New York, London, Toronto, Sydney, 1994.
- Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, Atheneum, New York, 1992.
- de Zulueta, Felicity, *From Pain to Violence: The Roots of Human Destructiveness*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2006.

Audiovisual materials

- Act of Valor*, directed by Scott Waugh, Mike McCoy, Bandito Brothers, 2012.
- Apocalypse Now*, directed by Francis Ford Coppola, Omni Zoetrope, 1979.
- Black Hawk Down*, directed by Ridley Scott, Columbia Pictures, Revolution Studios, Jerry Bruckheimer Films, Scott Free Productions, 2001.
- Death and the Maiden*, directed by Roman Polański, Capitol Films and Channel Four Films, 1994.

- Dispara!* (aka *Outrage!*), directed by Carlos Saura, 5 Films S.A, 1993.
- Equilibrium*, directed by Kurt Wimmer, Dimension Films and Blue Tulip Productions, 2002.
- Fahrenheit 451*, directed by Ramin Bahrani, HBO Films and Outlier Society, 2018.
- Fahrenheit 451*, directed by François Truffaut, Anglo Enterprises and Vineyard Film Ltd., 1966.
- Fearless*, directed by Peter Weir, Spring Creek Productions and Warner Bros., 1993.
- Firefly: The Complete Series*, created by Joss Whedon, Mutant Enemy Productions and 20th Century Fox Television, 2004.
- First Blood* (aka *Rambo: First Blood*), directed by Ted Kotcheff, The Wallis Interactive, Carolco Pictures, Anabasis Investments, N.V., 1982.
- Hacksaw Ridge*, directed by Mel Gibson, Summit Entertainment, Cross Creek Pictures, Demarest Films, Argent Pictures, IM Global, AI Film, Vendian Entertainment, Kylin Pictures, Pandemonium Films, Permut Presentations, 2016.
- Heaven & Earth*, directed by Oliver Stone, Le Studio Canal+, Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan, New Regency Productions, Kitman Ho Productions, Todd-AO, 1993.
- Irréversible*, directed by Gaspar Noé, Les Cinémas de la Zone, StudioCanal, 2002.
- Ordinary People*, directed by Robert Redford, Wildwood Enterprises, Inc, 1980.
- Rules of Engagement*, directed by William Friedkin, Scott Rudin Productions and Seven Arts Pictures, 2000.
- Serenity*, directed by Joss Whedon, Universal Pictures and Barry Mendel Productions, 2005.
- Suspect*, directed by Peter Yates, ML Delphi Premier Productions, 1987.
- The Deer Hunter*, directed by Michael Cimino, EMI Films, 1978.
- The Wipers Time*, directed by Andy De Emmony, European Regional Development Fund, Northern Ireland Screen, Trademark Films, 2013.

Abstract

The article discusses the long-term effects of combat trauma as portrayed in Joss Whedon's *Firefly* series, focusing on the issues of trust, identity, and belonging. In doing so, it highlights the image of warrior and war in popular culture.

Keywords: *Firefly*; combat trauma; adjustment problems; identity collapse

MID-CENTURY MODERN DESIGN AS A CINEMATIC VISION OF DYSTOPIA BASED ON SELECTED EXAMPLES OF 21ST-CENTURY FILMS AND TV SERIES

ANNA WIŚNICKA

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
a.wisnicka@uksw.edu.pl
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6821-529X>

Mid-century modern design embraces a wide range of stylistic tendencies that emerged in post-war American aesthetics and was particularly pronounced within the realm of architecture and design.¹ The emergence of the style has multiple cultural foundations being a combination of progressive ideas taken directly from European modernism as well as new tendencies which were a direct answer to both the cultural and political situation after 1945. The text aims to investigate various uses of mid-century modern period pieces in the production design of films and TV series developed after the year 2000. The choice of time frame for the analysis was motivated by the desire to showcase the lasting connotation between the mid-century modern and contemporary visions of the future. Various takes on set design were selected in order to present a wide spectrum of narrations regarding the future and its cultural dimension in particular productions. For conciseness, the discussion was narrowed down to visions of dystopian future with the widest possible cross section of cinematic visions and concepts utilizing assorted disturbances within the concept of societal and cultural development in the near and distant future.

The modernist tradition, the dominant aesthetic trend in the United States after World War II, was present in the country thanks to the former leading Bauhaus figures who emigrated overseas due to the political situation

¹ D. Bradbury, *Mid-Century Modern Design: A Complete Sourcebook*, Thames & Hudson, London 2020, pp. 6–124.

in Europe.² The movement was coupled with political and propaganda activities related to the construction of post-war reality. To its supporters and many followers, it appeared to be the embodiment of modernity and progress, quickly becoming an aesthetic weapon deployed by the Americans on the frontline of the Cold War.³ The rational functionalism of modernist design was perfectly suited to the post-war societal needs of simple yet functional and affordable design, while becoming the synonym of new modernity in the United States. American designs rooted in the European tradition had developed various stylistic nuances ranging from Neutra's minimalism, to the Eamses' innovative approach and Nelson's oriental connotations, to Knoll's luxurious yet cold modernist revival.⁴ It is particularly important to underline that the pluralism of aesthetic tendencies present in that period was a direct reflection of global cultural and societal changes which were closely linked to scientific developments and a desire for progress.

Simultaneously to modernism, post-war design developed two other cultural and stylistic tendencies present in architecture and industrial design: Atomic Age design and Space Age design. The Atomic Age period began in 1945 with the Manhattan Engineer District (MED) Project aimed at using nuclear energy to produce weapons, followed by Operation Trinity—an experiment involving the controlled detonation of an atomic bomb, which is considered the beginning of a new era that ended at the turn of the 1970s and 1980s with the accident at the Three Mile Island nuclear power plant in Pennsylvania in 1979 and the 1986 nuclear disaster at the Chernobyl power plant.⁵

The interest in the atom seen in the culture and design of the United States can be traced back to the 1940s. The popular narrative equated it

² A. Powers, *Bauhaus Goes West: Modern Art. And Design in Britain and America*, Thames & Hudson, London 2019, p. 188–255.

³ G. Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, University Of Minnesota Press, Minneapolis–London 2010, pp. 31–58.

⁴ L. Kaukas Havenhand, *Mid-Century Modern Interiors: The Ideas that Shaped Interior Design in America*, Bloomsbury Visual Arts, London–New York 2019, pp. 35–128.

⁵ R. Rhodes, *The Making of the Atomic Bomb*, Simon & Schuster, New York 2012, pp. 443–520.

with modernity and rapid progress in many fields. Drawings and models of the atom, although often incomprehensible to the wider audience, became a visual inspiration that was unambiguously associated with futuristic visions. After the beginning of the Atomic Age was announced in 1945 in *The New York Times*,⁶ mass-produced everyday objects began to be designed on three-dimensional atomic models. It should be noted, however, that Atomic Age design cannot be defined solely by its connotations with the particle, as it escapes obvious stylistic frameworks.

The launch of Sputnik 1 in 1957 triggered an increased interest in the theme of space exploration, which significantly influenced the design of the 1960s and the narrative surrounding it. This period is referred to as the Space Age and its design evolved naturally from the design of the Atomic Age, growing out of the same enthusiasm for technical innovation and rapid civilizational progress. Many motifs and shapes used by the designers of the time, such as the sphere or organic lines, were inspired by the information transmitted to the media by NASA, which the general public, aware of the Space Race, closely followed.⁷ Therefore, the two directions are commonly treated as synonymous, which is appropriate from the point of view of the aesthetics of form but ill-suited if you look at the narrative aspects they provide in terms of production design in films and TV series.

The use of mid-century modern design can be divided into several categories which clearly stand out in 21st-century filmmaking. The distinction is based on the various connotations which arose around the global concept of mid-century design. Some of them can be clearly linked to the image of the society presented in the advertisements of the 1950s and 1960s, the majority of which focused on the private life of the protagonists. Others were usually related to the rapid technological progress, particularly vivid within the narration of the Cold War, and associated with the workplace. In both cases, mid-century design brings different qualities to the narration, depending on what aesthetics it uses. Productions focused on the societal aspects spotlight a particular lifestyle or pursuit of the characters, which may be either traditional or set in the future, meaning that the designs are

⁶ H.M. Davis, "We Enter the New Era—the Atomic Age," *The New York Times*, 12.08.1945, p. 3.

⁷ P. Garner, *Sixties Design*, Taschen, Hong Kong-London-Köln 2008, pp. 94–99.

either similar to the contemporary ones or progressively modern, usually epitomized by Space Age⁸ forms, which give the impression of unfamiliarity and strangeness. The same scheme can be noticed in the case of workplace representations, which use the development of office spaces during the mid-century modern period as a reference to over-productivity, dehumanization, and anonymity. On top of the stylistic choices, the condition of the objects seen in dystopian films can also be meaningful. Visible signs of wear and tear in opposition to sterile and brightly lit environments may evoke the idea of chaos, destruction, and downfall.

One of the significant visions of dystopia presented in contemporary filmmaking is strictly related to the distorted image of office work. Those representations are usually formed in two visually opposite ways. The first type consists in bright spaces filled with state-of-the-art electronic equipment and furnishings, giving an almost laboratory-like impression. Those spaces are inhabited by characters who seem not to realize that the skin-deep “perfect” workplace is over-exploiting them by leaving them with no time and resources for any private life. On the other end of the spectrum, there are offices way past their heyday. The setting is dark, showing signs of wear and tear, dirt, and neglect, giving the impression of stagnation and obsolescence. This vision is usually reinforced by the overall disposition of the characters, who seem over-tired, uninspired, yet unable to leave the vicious circle of exploitation. Those two depictions of the near and/or distant future refer to the arguably most significant sphere of life and one which occupies the majority of human time: work. Being highly exploitive, with no visible chances for improvement, it becomes both a radical and traumatizing vision, however scarily relatable for the majority of viewers. The visual representations of the dystopian offices intentionally make use of the most iconic office designs which came into production in the 1960s America, being later popularized worldwide. In spite of the differences in the approach to design and the degree of involvement in the presentation of modernism as a prophetic style inside and outside of the USA, it is possible to notice the overall idea of glorification of rationalism and its

⁸ E.S. Rosenberg, “Far Out: The Space Age in American Culture,” in: S.J. Dick (ed.), *Remembering the Space Age: Proceedings of the 50th Anniversary Conference*, NASA, Washington, DC 2008, pp. 157–184, pp. 178–182.

close connection with modernity identified with progress in its broadest sense. Especially on the American soil, the modernist idyll was synonymous with a progressive welfare society, which was perfectly exemplified by the coupling of the aesthetics of the international style with the propaganda slogans of the Marshall Plan.

The beginning of the American interest in office space can be linked to the inter-war period, when the so-called white-collar jobs became a vast part of the economic and societal structure, particularly in big urban agglomerations. The post-war period in the United States was marked, on one hand, by the ideological tensions of the Cold War and, on the other, by the beginning of the economic growth of the generation of baby boomers. In-between these two states, the new design forms commonly known as mid-century design emerged. Characteristically, the layout of the office spaces of the 1950s was the direct reflection of the hierarchy of the “social and power structures.”⁹ When describing the societal roles of the office at the time, Christopher Budd used the example of Billy Wilder’s film *The Apartment*,¹⁰ which not only depicts the aesthetics of the office space at the time but also accentuates the privileged panorama of the white-collar class consisting exclusively of white males, with no representation of women and people of color. This aspect is particularly significant in terms of cinematic dystopia, often built upon the factor of discrimination, exclusion, and injustice, shown under the disguise of a highly modern work environment.

The most significant office model of the 1950s, developed by architects and designers working under the aegis of Skidmore, Owings and Merrill LLP (SOM), can serve as the antonym of the inclusive workspace. Its main goal was to highlight the hierarchy of the staff via the location, size, and the overall standard of individual units or rooms. In this model, individuality was reserved for those who have reached a certain level of power, while the ordinary employees’ spaces lacked any character, being purely subordinated to functionality and efficacy of work. This produced endless rooms filled with desks and/or cubicles, giving the impression of anonymity

⁹ C. Budd, “The Office: 1950 to the Present,” in: P. Antonelli (ed.), *Workspheres: Design and Contemporary Work Styles*, The Museum of Modern Art, New York 2001, pp. 26–35, p. 26.

¹⁰ *The Apartment*, directed by Billy Wilder, United Artists, 1960.

and never-ending work. The idea derives from such management theorists as Fred W. Taylor (Taylorism), who supported the linear approach to the workplace hierarchy based on the principles of constant control. “Sadly,” as Budd pointed out, “this approach also allowed for extreme cellularization, standardization, anonymity, and conformity, which run counter to its goal.”¹¹

One of the most interesting uses of mid-century design office hierarchy is the new Marvel series *Loki*, which explores the events happening to the god of mischief during his disappearance in the *Avengers: Endgame* film (fig. 1). The plot is focused on an organization called the Time Variance Authority, which supposedly exists between space and time.¹² As a bureaucratic body monitoring various timelines, it is presented as archaic, out-of-date, and stagnant, yet possessing certain state-of-the-art technology. The entire decor of the place uses late 1960s and early 1970s pieces of mostly American design to accentuate the feel of long-gone modernity and progress. However, the main office spaces inhabited by rank-and-file employees show many signs of wear, which evokes the feeling of stagnation and no visible prospects for a better future. The contrast is striking, given that the interiors are mostly furnished with the most futuristic mid-century pieces commonly associated with the Space Age and Atomic Age design. Their organic shapes and bright colors as well as the imaginary landscape behind the panoramic windows reinforce the sense of being in the future. However, the warm, dimmed light and the overall impression of attrition create the atmosphere of hopelessness and work-related oppression. The situation looks much different when it comes to the high-ranking officials’ quarters, which represent typical mid-century modernism,¹³ most often equated with cold professionalism. Its universality and anonymity, if used in a proper way, can conceal any traces

¹¹ C. Budd, op. cit., p. 30.

¹² *Loki*, written by Michael Waldron, Disney+, 2021, ep. 1–10.

¹³ H. Stoilas, “Loki’s production designer on the Modernist inspiration behind the show’s stunning visuals,” *The Art Newspaper*, published online 10.07.2021, <https://www.theartnewspaper.com/2021/07/10/lokis-production-designer-on-the-modernist-inspiration-behind-the-shows-stunning-visuals> [accessed 23.04.2022].

of personal life of the characters, adding the desired element of uncertainty.¹⁴

The research on innovative office interior design, linked to the emerging idea of the human factor, was conducted at Herman Miller, one of the leading design companies of the time.¹⁵ The designs were developed in collaboration with furniture companies and the US State Department, using advanced technology and productivity-enhancing strategies to test the new solutions and military technology before they



Figure 1. *Loki*, 2021, production design: Kasra Farahani

were implemented by the intelligence agencies.¹⁶ In the case of Herman Miller, the leading figures responsible for the new office design were Robert Propst and Ray and Charles Eames, all working within a separate unit called Herman Miller Research Corporation. Propst's research on office behavior and productivity helped identify the behaviors which were the most desired within the office space. The conclusion was to make movement part of the work environment in order to increase the overall welfare and productivity of workers. The design, being a joint effort of Robert Propst and George Nelson, was the first modular furniture system, which allowed customization

¹⁴ For more on the use of modernist aesthetics in contemporary cinematography see: C. Oppenheim, A. Gollin, *Lair: Radical Homes and Hideouts of Movie Villains*, Tra Publishing, Miami 2019.

¹⁵ See: A. Auscherman, S. Grawe, L. Ransmeier, *Herman Miller: A Way of Living*, Phaidon Press, London and New York 2019.

¹⁶ R.M. Daniel, "Herman Miller's Action Office: Corporate Interiors in the Cold War," *Interiors: Design*, Vol. 6(1), 2015, pp. 5–20, p. 8. DOI 10.2752/204191115X14218559960114.

and personalization to meet the needs of the workers.¹⁷ It was also an answer to the German Bürolandschaft: an office landscape which was meant to free the employees from closed cubicles or raw layout of desks. As far as the theoretical background is concerned, “the Action Office was undoubtedly indebted to the widely published writings of management theorist Peter Drucker. In Drucker’s 1959 influential *Landmarks of Tomorrow*, he argued that the early twentieth-century Taylorist paradigm of office worker-as-paper-processing-automaton was obsolete. For Drucker, the contemporary office worker of the Cold War era was not a robot but could better be described as a ‘knowledge worker’ whose principal tasks were to organize information and choreograph decisions.”¹⁸ In 1967 the company launched an improved version of the system, Action Office II, which allowed for further customization and created more privacy when desired thanks to light and flexible partition walls. The most significant part of the system was the science-based instructions which allowed to implement heavily researched design principles into interior design. A distorted idea of the Action Office II system emerged as a result of using counterfeits which lacked the scientific backbone that was crucial for the quality of work. However, the production designs of many dystopian films and TV series implement the global concept based on its visual aspects. The latest example drawing on the aesthetic strategies of the 1960s concept is the thriller TV series *Severance*¹⁹ based on the idea of separating work-related memories from those connected to private life (fig. 2). The work environment is very austere, focused on productivity, yet based on the principles of welfare developed in the 1960s. The undertones of green, which from the psychological standpoint is considered the color of calmness and relaxation, are meant to give a delusive impression of a place designed to prioritize human needs. The set designer for the production Jeremy Hindle drew inspiration from the 1967 French comedy *Playtime*,²⁰ which used a similar concept of work optimization, as well as from The John

¹⁷ On account of its futuristic style, Action Office I was featured in *2001: A Space Odyssey*, written and directed by Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

¹⁸ R.M. Daniel, op. cit., p. 10.

¹⁹ *Severance*, written by Dan Erickson and directed by Ben Stiller, Apple TV+, 2022, ep. 1–9.

²⁰ *Playtime*, written and directed by Jacques Tati, Specta Films 1967.

Deere World Headquarters in Moline, Illinois designed by Eero Saarinen.²¹ The idea of the ideal workplace which might be sufficient to replace other aspects of life has been a recurring vision of dystopia, having an even stronger message when combined with the state-of-the-art interior design. Given that the progressive ideas of the 1960s have forever shaped the way office spaces are designed, it remains the primary vision for cinematic productions. As Hindle pointed out, those concepts came from a place of genuine concern: “[A]ll those companies in the 50s and 60s, they had so much style, they had the most beautiful spaces, and they were proud of what they were doing. They believed in it and their aesthetic was part of that. It was about power and control and commerce and everything rolled into one.”²² In this case, the issue of power, namely control over the employees, was used to establish a distorted vision of the future. The fact that the set design does not feature pieces genuinely made in the golden age of office design but objects that resemble them is dictated by the plot, according to which all the furniture was manufactured by the mysterious company Lumon to deprive the protagonists of any contact with the outside world,²³ deepening their feeling of entrapment and isolation.

Another way how mid-century modern design is used within the cinematic context of a dystopian future revolves around the everyday life of the characters. The domestic sphere of movie heroes or villains most often offers non-verbal clues regarding their nature, interests, relationships, etc. For this reason, the interior design is meticulously crafted to reveal a somehow hidden or not fully exposed side of the protagonist by showing their most personal and intimate environment. Entering a person’s home sphere, we come closer to understanding the intricacy of their true character

²¹ R. Martin, “What Is a Material,” in: E-L. Pelkonen, D. Albrecht (eds.), *Eero Saarinen: Shaping the Future*, Yale University Press, New Haven and London 2006, pp. 69–82, 69–73.

²² W. Chapman, “How ‘Severance’ Turned the Workplace Into a Demented Playground,” *Variety*, published online 1.04.2022, <https://variety.com/2022/artisans/news/severance-production-design-apple-1235220628> [accessed 23.04.2022].

²³ E. Stefansky, “How *Severance* Made Its Office Prison Look so Inviting,” *Thrillist*, published online 24.02.2022, <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/severance-apple-tv-plus-set-design> [accessed 23.04.2022].



Figure 2. *Severance*, 2022, production design: Jeremy Hindle

which may otherwise be concealed behind the facade of appearances. A very vivid example is the science fiction thriller *Ex Machina*,²⁴ whose two main characters, a programmer by the name of Caleb Smith and his employer Nathan Bateman, a CEO of a technology company, meet in the latter's house to conduct a test involving artificial intelligence (fig. 3). Serving as Bateman's home is Juvet Landscape Hotel designed by Jensen & Skodvin Architects.²⁵ From the architectural standpoint, the building combines two opposite qualities: deep connection to nature as well as stark modernity and a contemporary feeling. Situated in the woods, in the vicinity of rocky mountains and a waterfall, the hotel stands out from the landscape. At the same time, it gives an odd feeling of connection with nature through panoramic windows and massive rock formations which have been coherently integrated into the architectural structure. It is worth noticing that modernist houses, mainly belonging to film villains, do not usually bear traces of such duality. They are meant to create an austere atmosphere which feels alienating and strange precisely because the lack of any connection

²⁴ *Ex Machina*, written and directed by Alex Garland, Universal Pictures, 2014.

²⁵ K.O. Ellefsen, "Detoured Installations: The Policies and Architecture of the Norwegian National Tourist Routes Project," *Architectural Design*, Vol. 85(2), March/April 2015, pp. 64–76, 73–74, DOI 10.1002/ad.1878.

to nature. In this case, the architectural design seamlessly combines industrial and natural elements to highlight the complexity of human nature entering the uncharted territory of robotics and humanoids. Designed by the tech billionaire, the female humanoid Ava quickly becomes the centre of the story, provoking questions on consciousness, ethics, and finally the fine distinction between humans and androids, which is becoming less and less obvious. The same level of duality and contrast was achieved by the film's set designer Mark Digby, who married striking mid-century modern designs, futuristic projects of the 21st century, and Scandinavian design classics. In his own words, "it ended up being a mid-century classic with a Scandinavian tilt. I think for both the purity and the simpleness, but also the effectiveness of Scandinavian design. And it was driven by the fact that we were in a Scandinavian country. You're reminded of it although the film is supposed to be set in Alaska. But I think much of the design is in empathy with that sort of landscape, hence it fits very well."²⁶ The eclectic combination of futuristic-looking design and commonly used pieces associated with cosiness and nature produced the visual tension reflecting the dystopian plot.

A different take on the relationship between people and artificial intelligence was presented in the 2013 film *Her*.²⁷ The story revolves around Theodore Twombly, a man who works for a company specializing in fabricating emotional letters for people who are unable to express their



Figure 3. *Ex Machina*, 2014, production design: Mark Digby

²⁶ M. Fairs, "Hard shiny surfaces are for the bad guys' says *Ex Machina* production designer," *DeZeen*, published online 22.05.2015, <https://www.dezeen.com/2015/05/22/ex-machina-set-designer-mark-digby-interview-alex-garland-juvet-landscape-hotel-norway-jensen-skodvin-architects> [accessed 21.04.2022].

²⁷ *Her*, written and directed by Spike Jonze, Annapurna Pictures, 2013.

feelings (fig. 4). The entire set design focuses on accentuating emotions through colors and forms. Theodore's apartment combines cold features such as large windows with an urban view with warm-toned wooden floors and many light points, which shows the contrast between his current life and certain reminiscences of the past. The furnishing operates in a similar way, with mid-century modernist pieces, mainly Herman Miller designs, coming in warm colors and with leather or soft fabric upholstery.²⁸ The entire story, focusing on the question of whether it is possible to sustain a fulfilling relationship with AI, is set in almost flawless interiors. The lack of reality mirrors the protagonist's experiences. Flashbacks of Twombly's past look familiar and cosy, while his current attempts to have a meaningful relationship take place in a very bright setting that lacks the element of familiarity. Design pieces seen in those environments are carefully selected to look both cosy and casual, yet make a futuristic impression due to their unusual forms which did not make it to the global mainstream. It is worth noticing that the image of "perfection," so characteristic for dystopian visions, is often achieved by the overuse of light and bright colors, which might feel sterile and laboratory-like at times. To counterbalance that impression pastels and gentle shades are usually added, often resulting in sets that seem slightly cartoonish, yet beautiful. A very similar effect was achieved in the dystopian vision of a seemingly perfect life, the latest adaptation of *The Stepford Wives*.²⁹

Yet another production set in the near future and exploring the potential harmful effects of current technology is the British anthology series *Black Mirror*.³⁰ Every episode tells a separate story whose starting point is an over-development of present-day technologies or ideas. Its visual familiarity with the present makes the dystopian vision of near future relatable to contemporary audiences. The production design of the series seamlessly mixes numerous mid-century classics with time-neutral projects (fig. 5). The incorporation of stand-out pieces referring to the futuristic tendencies of the 1960s creates the dual feeling of familiarity and strangeness desired

²⁸ A. Karaoghlanian, M.J. Ahi, *The Architecture of Cinematic Spaces: by Interiors*, Intellect Ltd, Bristol 2020, pp. 73–80.

²⁹ *The Stepford Wives*, directed by Frank Oz, Paramount Pictures, 2004.

³⁰ *Black Mirror*, written and created by Charlie Brooker, Channel 4/Netflix, 2011–2019, ep. 1–22.



Figure 4. *Her*, 2013, production design: Keith "K. K." Barrett



Figure 5. *Black Mirror*, 2011–2019, production design: Joel Collins

in the context of dystopia. Variations in employing the design pieces can be observed between the episodes. The Space Age design is mainly used within sterile, unfamiliar interiors to emphasize fear and coldness, while mid-century modernism conjures up a progressive, yet homey vision of everyday life thanks to the use of such popular materials as wood and fabrics. The clash of the two opposite tendencies provides the desired level of aesthetic coherency, while allowing for the differentiation required by the plot of particular episodes.

Two visually contrasting visions of a dystopian future are also presented in the live-action series *Cowboy Bebop*³¹ based on the anime TV series under the same title. The plot revolves around Spike Spiegel, a bounty hunter and a former member of the Red Dragon Crime Syndicate, who tries to escape his past (fig. 6). The locations he visits as well as the eponymous Bebop spaceship are meticulously designed to show the future as a remnant of the glorious past. This was achieved by creating an environment consisting of worn-down mid-century modern designs, mainly Atomic Age-centered, with visible signs of handmade alterations. The entire set design points to the downfall of a once flourishing society that is currently taken over by lawlessness and anarchy. Most design pieces incorporated into the set design resemble iconic objects produced by such leading companies as Knoll Inc.³² or Hermann Miller.³³ The fact that they are commonly known and became deeply rooted in the tradition of visual representation of the future made it possible to evoke the feeling of nostalgia, which has become very common in filmmaking of recent years.³⁴ The worn-down pieces, once associated with a highly progressive future, became symbols of decline, stagnation, and hopelessness, while remaining somehow safe and familiar. The same concept was applied at the spaceship, where old nostalgic elements were used to build the cosy atmosphere of a safe harbor for the characters.

The house of Spiegel's nemesis, Vicious, a high-ranking member of the Syndicate remaining in an abusive relationship with Spiegel's former lover, is full of stark contrasts. The apartment was designed to highlight the old-world glamour, featuring high ceilings, a decorative fireplace, and stained-glass windows to give the impression of past glory that is only available to those who are in the position of power. The furniture includes Danish modern pieces designed by Hans Wegner representing an austere

³¹ *Cowboy Bebop*, written by Christopher Yost, Netflix, 2021, ep. 1–10.

³² D. Albrecht, E. Pelkonen (eds.), *Eero Saarinen: Shaping the Future*, Yale University Press, New Haven 2006, pp. 246–265.

³³ A.J. Pulos, *The American Design Adventure*, MIT Press, Cambridge, MA 1988, pp. 50–110.

³⁴ K.D. Tembo, "Carrying That Weight: Shinichiro Watanabe's *Cowboy Bebop* and Nostalgia," in: K. Pallister (ed.), *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*, Lexington Books, London 2019, pp. 219–234.



Figure 6. *Cowboy Bebop*, 2021, production design: Gary MacKayep

yet sophisticated style that is a mix of noble, natural materials and avant-garde forms. Scandinavian classics in this context are the synonym of the old order, resembling the distant forms characteristic for futuristic aesthetics. The refined shapes and luxurious interiors standing in contrast with the outer world are used to create the impression of fear just like any environment which is too sterile and proper to fit into the given reality. Overall, *Cowboy Bebop* is a very good example of how design pieces from the same historic period can evoke various feelings, from nostalgia to fear.

While discussing the luxurious aspect of mid-century modern design, it is worth mentioning that certain period pieces, particularly the high-end designs which did not make it to the mainstream, often serve the purpose of accentuating a character's position of power. Unique shapes in combination with unrealistic surroundings create a mystical yet universally relatable setting. The most vivid recent example of such production design was *Blade Runner 2049*.³⁵ The dystopian vision of the future festering with social conflict and slavery is painted with contrasts and visually diversified scenography (fig. 7). Artifort's pieces of furniture of extravagant forms situated in an oddly lit empty space create an unfamiliar and unfriendly environment inhabited by the high-ranking members of the upper class. The same concept was

³⁵ *Blade Runner 2049*, directed by Denis Villeneuve, written by Hampton Fancher and Michael Green, Warner Bros. Pictures 2017.



Figure 7. *Blade Runner 2049*, 2017, production design: Dennis Gassner

implemented within the set design of the *Maze Runner*³⁶ trilogy, where the headquarters of the World Catastrophe Killzone Department (WCKD) are presented as highly futuristic, within the realm of many mid-century modern references, in opposition to the low-key facilities where the characters seek refuge.

Mid-century modern design as a spectrum of various stylistic tendencies was vastly popular in post-war America. Because of its primary focus on progressive ideas, new materials, and forms, it was broadly associated with the design of the future. The cultural and societal moods fueled by the Space Race and the Cold War propaganda, and closely linked with the forward-thinking aesthetics, produced a design movement that was innovative and, in certain aspects, ahead of its time. Despite never becoming the golden standard of interior design, some of the designs remained familiar thanks to the mass media and are often used as a visual reference to the future.³⁷ Cinematic visions of a dystopian future are more often than not filled with mid-century modern pieces. This is possible thanks to their previously mentioned familiarity, which makes the plot more real and relatable.

³⁶ *Maze Runner: The Scorch Trials*, directed by Wes Ball, 20th Century Fox, 2015.

³⁷ P. Kirkham, S.A. Lichtman, "Introducing Screen Interiors: From Country Houses to Cosmic Heterotopias," in: P. Kirkham, S.A. Lichtman (eds.), *Screen Interiors: From Country Houses to Cosmic Heterotopias*, Bloomsbury Visual Arts, London and New York, 2021, pp. 1–30, 20–21.

The most pronounced variation can be observed in the way mid-century pieces are used to portray the characters—their position, life situation, and most of all importance to the plot. The hierarchy goes from sterile and pristine modernist pieces seen in high-end locations, to familiar yet modern Space Age pieces which are often chosen for domestic environments, to worn-out props and run-down interiors that offer vague glimpses of their former glory. This strategy makes it possible to depict social hierarchies and portray the onscreen world with the use of the retro-futuristic mid-century modern aesthetics.

Bibliography

Books and articles in periodicals

- Albrecht, Donald, Pelkonen, Eeva-Liisa (eds.), *Eero Saarinen: Shaping the Future*, Yale University Press, New Haven and London 2006.
- Auscherman, Amy, Grawe, Sam, Ransmeier, Leon (eds.), *Herman Miller: A Way of Living*, Phaidon Press, London and New York 2019.
- Bradbury, Dominic, *Mid-Century Modern Design: A Complete Sourcebook*, Thames & Hudson, London 2019.
- Budd, Christopher, “The Office: 1950 to the Present,” in: Paola Antonelli (ed.), *Workspheres: Design and Contemporary Work Styles*, The Museum of Modern Art, New York 2001.
- Castillo, Greg, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, University Of Minnesota Press, Minneapolis–London 2010.
- Daniel, Ronn M. “Herman Miller’s Action Office: Corporate Interiors in the Cold War,” *Interiors: Design*, Vol. 6(1), 2015, DOI 10.2752/204191115X14218559960114.
- Davis, Harry M., “We Enter the New Era—the Atomic Age,” *The New York Times*, 12.08.1945.
- Ellefsen, Karl Otto, “Detoured Installations: The Policies and Architecture of the Norwegian National Tourist Routes Project,” *Architectural Design*, Vol. 85(2), March/April 2015, DOI 10.1002/ad.1878.
- Garner, Philippe, *Sixties Design*, Taschen, Hong Kong-London-Köln 2008.
- Karaoghlanian, Armen, Ahi, Mehruss Jon, *The Architecture of Cinematic Spaces: by Interiors*, Intellect Ltd, Bristol 2020.
- Kaukas Havenhand, Lucinda, *Mid-Century Modern Interiors: The Ideas that Shaped Interior Design in America*, Bloomsbury Visual Arts, London–New York 2019.
- Kirkham, Pat, Lichtman, Sarah A., “Introducing Screen Interiors: From Country Houses to Cosmic Heterotopias,” in: Pat Kirkham, Sarah A. Lichtman (eds.), *Screen Interiors: From Country Houses to Cosmic Heterotopias*, Bloomsbury Visual Arts, London and New York, 2021.

- Martin, Reinhold, "What Is a Material," in: David Albrecht, E. Pelkonen, *Eero Saarinen: Shaping the Future*, Yale University Press, New Haven and London 2006.
- Oppenheim, Chad, Gollin, Andrea, *Lair: Radical Homes and Hideouts of Movie Villains*, Try Publishing, Miami 2019.
- Powers, Alan, *Bauhaus Goes West: Modern Art. And Design in Britain and America*, Thames & Hudson, London 2019.
- Pulos, Arthur J., *The American Design Adventure*, MIT Press, Cambridge, MA 1988.
- Rhodes, Richard, *The Making of the Atomic Bomb*, Simon & Schuster, New York 2012.
- Rosenberg, Emily S., "Far Out: The Space Age in American Culture," in: Steven J. Dick (ed.), *Remembering the Space Age, Proceedings of the 50th Anniversary Conference*, NASA, Washington, DC 2008.
- K.D. Tembo, "Carrying That Weight: Shinichiro Watanabe's Cowboy Bebop and Nostalgia," in: Kathryn Pallister (ed.), *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*, Lexington Books, London 2019.

Websites and other electronic media

- Chapman, Wilson, "How *Severance* Turned the Workplace Into a Demented Playground," *Variety*, published online 1.04.2022, <https://variety.com/2022/artisans/news/severance-production-design-apple-1235220628/> [accessed 23.04.2022].
- Fairs, Marcus, "'Hard shiny surfaces are for the bad guys' says *Ex Machina* production designer," *DeZeen*, published online 22.05.2015, <https://www.dezeen.com/2015/05/22/ex-machina-set-designer-mark-digby-interview-alex-garland-juvet-landscape-hotel-norway-jensen-skodvin-architects/> [accessed 21.04.2022].
- Stefansky, Emma, "How *Severance* Made Its Office Prison Look so Inviting," *Thrillist*, published online 24.02.2022, <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/severance-apple-tv-plus-set-design> [accessed 23.04.2022].
- Stoilas, Helen, "Loki's production designer on the Modernist inspiration behind the show's stunning visuals," *The Art Newspaper*, published online 10.07.2021, <https://www.theartnewspaper.com/2021/07/10/lokis-production-designer-on-the-modernist-inspiration-behind-the-shows-stunning-visuals> [accessed 23.04.2022].

Audiovisual materials

- 2001: *A Space Odyssey*, written and directed by Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.
- Black Mirror*, written and created by Charlie Brooker, Channel 4/Netflix, 2011-2019, ep. 1–22.
- Blade Runner 2049*, directed by Denis Villeneuve, written by Hampton Fancher and Michael Green, Warner Bros. Pictures 2017.
- Cowboy Bebop*, written by Christopher Yost, Netflix, 2021, ep. 1–10.
- Ex Machina*, written and directed by Alex Garland, Universal Pictures, 2014.
- Her*, written and directed by Spike Jonze, Annapurna Pictures, 2013.

Loki, written by Michael Waldron, Disney+, 2021, ep. 1–10.

Maze Runner: The Scorch Trials, directed by Wes Ball, 20th Century Fox, 2015.

Playtime, written and directed by Jacques Tati, Specta Films, 1967.

Severance, written by Dan Erickson and directed by Ben Stiller, Apple TV+, 2022, ep. 1–9.

The Apartment, directed by Billy Wilder, United Artists, 1960.

The Stepford Wives, directed by Frank Oz, Paramount Pictures, 2004.

Figures

Figure 1. *Loki*, 2021, production design: Kasra Farahani, photo Marvel Studios via www.theverge.com/22525909/loki-director-kate-herron-interview [accessed 25.04.2022].

Figure 2. *Severance*, 2022, production design Jeremy Hindle, photo Apple TV+ via <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/severance-apple-tv-plus-set-design> [accessed 25.04.2022].

Figure 3. *Ex Machina*, 2014, production design: Mark Digby, photo via www.allcddblocks.com/five-houses-that-take-centre-stage-in-films-including-parasite-crazy-rich-asians-and-ex-machina [accessed 25.04.2022].

Figure 4. *Her*, 2013, production design: Keith “K. K.” Barrett, photo Netflix via <https://twitter.com/NetflixFilm/status/1070403841051394048/photo/2> [accessed 25.04.2022].

Figure 5. *Black Mirror*, 2011–2019, production design: Joel Collins, photo via www.pushing-pixels.org/2017/02/22/production-design-of-black-mirror-interview-with-joel-collins.html [accessed 25.04.2022].

Figure 6. *Cowboy Bebop*, 2021, production design: Gary MacKayep, photo Netflix via www.polygon.com/22659289/cowboy-bebop-season-1-creator-interview-cast-costumes-preview [accessed 25.04.2022].

Figure 7. *Blade Runner 2049*, 2017, production design: Dennis Gassner, photo via thefilmexperience.net/blog/2018/2/12/the-furniture-canadian-brutalism-comes-to-la-in-blade-runner.html [accessed 25.04.2022].

Abstract

The text aims to investigate various uses of the mid-century modern period pieces in the production design of films and TV series developed after the year 2000 and presenting various visions of a dystopic future. The choice of time frame for the analysis was motivated by the desire to showcase the connotations between the mid-century modern and 21st-century visions of the future which can be broadly described as retrofuturistic. On account of its primary focus on progressive ideas, new materials and forms, mid-century modern has always been broadly associated with the design of the future. The author discusses various takes on set design

to highlight a wide spectrum of narrations regarding the future and its cultural dimension in selected productions incorporating iconic mid-century design pieces and, more importantly, the non-verbal message they carry.

Keywords: design; mid-century modern design; retrofuturism; culture; film; TV series

KABALISTYCZNA EGZEGEZA OPOWIADANIA ŚMIERĆ I BUSOLA JORGE LUISA BORGESA

JADWIGA CLEA MORENO-SZYPOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN
Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences
clea.moreno-szypowska@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0002-5501-8860

Dokończenie dzieła sprawia, że umiera...

Paul Valéry¹

Kabała utrzymuje, że człowiek buduje i odnawia sens oryginalnego tekstu.

Haïm Brezis, *Un Mathématicien juif*²

Gdyby niniejszy artykuł zatytułować *Kabalistyczna egzegeza w dziełach Jorge Luisa Borgesa*, to można byłoby oczekiwać, że będzie on dotyczył *Alefu* albo *Golema*, które już w samym tytule odnoszą się do żydowskiej mistyki. Jednakże w dorobku argentyńskiego pisarza znajduje się inne, nie mniej znane opowiadanie *Śmierć i busola* (*La muerte y la brújula*) z 1942 roku i opublikowane w zbiorze *Fikcje* (*Ficciones*) z 1944³. Należy ono do gatunku policyjnego i wydawać się może dalekie od kabały – termin ten dosłownie oznacza tradycję rozumianą jako „przekaz rzeczy boskich”⁴, jak go zdefiniował przyjaciel Borgesa, Gershom Scholem⁵. Uczeń Scholema, francuski

¹ Cyt. za: M.-A. Ouaknin, *Tajemnice kabały*, przeł. K. i K. Pruscy, Warszawa 2006, s. 281.

² Cyt. za: ibidem, s. 385.

³ By skonsultować chronologię dzieł Borgesa zob. Instituto Cervantes, *Jorge Luis Borges. Cronología de obras*, https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/nueva_york_jorge_luis_borges_1.htm (dostęp 14.07.2023)

⁴ G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 2014, s. 7.

⁵ Borges opowiada o spotkaniu z Gershomem Scholemem w swojej *Autobiografii* a propos utworu *Golem* Meyrinka. Czytamy: „W roku 1969, kiedy byłem w Izraelu,

rabin Marc-Alain Ouaknin, uważa, że kabała oprócz bycia „mistyczną tradycją judaizmu, przedstawianą w postaci zaszyfrowanego komentarza do tekstów biblijnych”⁶ jest „zespołem technik odczytywania i rozszyfrowywania tekstów w celu ujawnienia i przekazywania ich tajemnic; [...] jest sztuką przyjęcia niebiańskiej mądrości; [...] jako umiejętność słyszenia niesłyszalnego i widzenia niewidzialnego – obdarza zdolnością przyjmowania światła nieskończoności; [...] jest zespołem praktyk, modlitw, obrzędów i medytacji, które umożliwiają człowiekowi intelektualne i duchowe doskonalenie”⁷. Te wszystkie definicje jednak nie rozjaśniają, lecz zaciemniają rozumienie pojęcia „kabała”, które jest, jak większość żydowskich pojęć, aluzyjne, a jego wieloznaczność pozwala tą samą nazwą objąć różne formy mistyki, nie tylko żydowskiej, ale – począwszy od renesansu – również chrześcijańskiej. Francuski pisarz katolicki León Bloy, żyjący na przełomie XIX i XX wieku, zastosował, jak podaje Borges: „do całości Stworzenia metody, jakie żydowscy kabaliści stosowali do Pisma”⁸. Myśl o tym, że całość ma „hieroglificzny charakter [...], charakter boskiego pisma, kryptografii aniołów”⁹, objawiający się „we wszystkich momentach i we wszystkich istotach świata”¹⁰, była dla Borgesa bardzo atrakcyjna, gdyż oznaczała, że dla człowieka światy zewnętrzny i wewnętrzny są „pewnym językiem”¹¹, który,

rozmawiałem o owej czeskiej legendzie z wybitnym badaczem żydowskiego mistycyzmu Gershomem Scholemem, którego nazwiska dwukrotnie użyłem wcześniej jako jedynego możliwego rymu w pewnym mym wierszu o Golemie”. J.L. Borges, *Autobiografia*, przeł. A. Elbanowski, Warszawa 2002, s. 25. Wspominane wersy z wiersza *Golem* to: „[...] Kabalista, co rolę idola spełniał, / wielkiego stwora przezwiał Golem. / (Te prawdy referuje Scholem / w jednym ze światłych fragmentów swego dzieła). / [...] / Coś nienormalnego i szorstkiego było w Golemie, / jako że, gdy przechodził, kot rabina / przed nim krył się. / Tego kota nie ma u Scholema, / lecz, poprzez czasu nurt, istnienia jego się domyślłam) / [...]”. J.L. Borges, *Golem*, w: idem, *Nowa antologia osobista*, przeł. E. Stachura, Kraków 2006, s. 34–35.

⁶ M.-A. Ouaknin, *Tajemnice...*, op. cit., s. 10–11.

⁷ Ibidem.

⁸ J.L. Borges, *Poszukiwania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa, 1990, s. 74.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 72.

choć z trudem, można odcyfrować¹². Kabała jest więc dla Borgesa metodą lektury, otwartą formą odczytywania zawartą w tekście skonstruowanym wedle dokładnie zaplanowanej koncepcji, którego każda część ma swoje miejsce w skomplikowanym labiryncie znaczeń, jest zabawą, której bohaterem jest ludzki umysł – chodzi tu o angażującą intelektualnie metafizyczną grę¹³. Do intelektualnej gry nadaje się literatura kryminalna, a szczególnie opowiadanie *Śmierć i busola*, o którym autor napisał: „Kiedyś spróbowałem swych sił w gatunku policyjnym. Nie jestem zbyt dumny z tego, co wyszło. Zaprowadziłem go na teren symboliczny, który nie wiem, czy doń pasuje. Napisałem *Śmierć i busolę*”¹⁴.

Spróbujmy więc, stosując metody kabalistyczne, rozszyfrować symbole zawarte w tym opowiadaniu, które zawiera w sobie dwie relacje: jedną jawną, drugą ukrytą. By w pełni zrozumieć tę drugą, trzeba odkodować pierwszą, dlatego konieczne jest przedstawienie historii w porządku, w jakim jest opowiadana, tym bardziej że – jak mówił Borges – kryminały mają określoną strukturę, gdzie wstęp, rozwinięcie i zakończenie tworzą nierozzerwalną całość podległą logice narracji. Dla lepszego zrozumienia podawać będę przekład własny opowiadania w przypadkach, kiedy tłumaczenie odbiega od oryginału i wersję hiszpańską w przypisie.

Już sam tytuł *Śmierć i busola* zawiera pewne sugestie, pierwsza oznacza indywidualny kres czasu, druga, odnosząca się do instrumentu, który pokazuje cztery strony świata, związana jest z porządkiem przestrzennym i symbolizuje wskazówkę. Gdy złączymy oba elementy znaczeniowe, otrzymamy nowy tytuł: „Czas i przestrzeń”. Określone figury geometryczne oraz wyznaczone daty tworzą sieć symboli, które posłużą narratorowi do przedstawienia zbrodni. Całość opowiadania opiera się na tej parze pojęć i tworzy zgodny system, w którym elementy temporalne i terytorialne są symetrycznie rozłożone. Jest to typowe dla gatunku policyjnego, ponieważ śledztwo

¹² Zob. ibidem.

¹³ Zob. ibidem, s. 18.

¹⁴ Tekst oryginalny: „He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra. He escrito *La muerte y la brújula*”. J.L. Borges, *El cuento policial*, w: idem, *Miscelánea*, Barcelona 2011 [e-book, nlb]. Cytaty z tekstów obcojęzycznych przytoczono w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

polega na dokładnym określeniu chronologii zdarzeń na podstawie znalezionych dowodów. U Borgesa jednak nie chodzi o porządek zdarzeń, lecz o porządek narracji. Widać to wyraźnie już w pierwszym akapicie *Śmierci i busoli*, w którym autor przedstawia wszystko, co zostanie opowiedziane w dalszej części jako coś, co już się wydarzyło. Czytamy: „Z wielu zagadek kryminalnych, które wystawiły na próbę śmiałą przenikliwość Lönnrota, żadna nie była tak dziwna – tak nieodwracalnie dziwna, powiedzmy – jak seria powtarzających się periodycznie zabójstw, zakończona w willi Triste-le-Roy¹⁵, pośród nieustającego zapachu eukaliptusów. Prawda, że Erik Lönnrot nie zdołał przeszkodzić ostatniej zbrodni, nie ulega jednak wątpliwości, że ją przewidział”¹⁶. Od pierwszego zdania książki czytelnik wie, że niejaki Erik Lönnrot, jeden z głównych bohaterów, zajmuje się rozwiązywaniem „krwawych” mordów.

Imiona od wieków są nośnikami symbolicznych znaczeń. Erik to imię pochodzenia norweskiego, złożone z *ei* – ‘zawsze’ i *rikr* – ‘władca’, co daje ‘wiecznego władcę’¹⁷, zaś Lönnrot łączy norweskie *lønn* – ‘klon’ z *rot* – ‘czerwony’, a więc oznacza ‘czerwony klon’. Rozpatrując nazwisko detektywa wedle kabalistycznej tradycji, otrzymujemy „drzewo dziesięciu sefirot”, które przedstawił – wymieniony w opowiadaniu – Robert Fludd w swoim *Philosophia sacra* z 1626 roku¹⁸. Scholem objaśnia: „Działające Bóstwo ukazuje się jako dynamiczna jedność sefir tworzących drzewo, a także jako człowiek mityczny

¹⁵ Ta nazwa została wymyślona przez przyjaciółkę Borgesa – Mandię Moline Vedie – której zadedykował to opowiadanie. Zob. E. Fishburn, P. Hughes, *A Dictionary of Borges*, London 1990, s. 117, <https://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/fishburn.pdf> (dostęp 17.07.2023).

¹⁶ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, w: idem, *Fikcje*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 1972, s. 111. W oryginale: „De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño – tan rigurosamente extraño, diremos – como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptus. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó”; J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, Barcelona 2012, s. 157.

¹⁷ Zob. P. Hanks, F. Hodges, K. Hardcastle, *A Dictionary of First Names*, Oxford 2016, s. 92.

¹⁸ Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 115.

– ukryta postać samego Bóstwa¹⁹. Z kolei sefiry²⁰ to „moce, w których konstituuje się żywe bóstwo”²¹. Drzewo *sefirot* to „drzewo światów i w pewnym sensie także drzewo prawdziwego życia”²². Skandynawowie postrzegali drzewo jako symbol kosmosu związany z powtarzalnością²³, z pewnym cyklem, co łączy je z opisaną w *Śmierci i busoli* serią zbrodni. Dla celów niniejszego wywodu najważniejsze jest właśnie powiązanie Erika Lönnrota z „regularną serią krwawych wydarzeń”²⁴. W tym zwrocie zawarto czerwień Lönnrota (czerwony klon), w odwołaniu do krwi symbolizującej zarówno życie, jak i ofiarną śmierć, a także wieczność drzewa, które regularnie odtworza serię naturalnych zjawisk. Element czasowy zostaje wpisany jednocześnie w słowo „krew” – bo ta raz przelana sygnalizuje niebezpieczeństwo życia i możliwość śmierci – i w „drzewo”, będące symbolem wieczności, a ta zawarta jest w imieniu „Erik”. W omawianym zdaniu mamy też słowo „periodyczny” odnoszące nas do „periodyku” (tekstu drukowanego periodycznie), czyli czasopisma, które odegra znaczącą rolę w opowiadaniu. Drzewo w nazwisku Lönnrota wskazuje również na jego skłonności do dywagacji, co szczególnie dobrze widać w języku hiszpańskim, w którym funkcjonuje wyrażenie „andarse por las ramas” (w dosłownym tłumaczeniu: „chodzić po gałęziach”), co oznacza odbieganie od tematu. Drzewo sefir łączy świat ziemski z niebiańskim, zespalając królestwo – *Malchut* – z tego świata, z koroną (hebr. *Keter*) – najwyższą formą Boga rozumianego jako *En Sof* (hebr.

¹⁹ G. Scholem, *O mistycznej postaci bóstwa. Z badań nad podstawowymi pojęciami kabały*, przeł. A.K. Haas, Warszawa 2010, s. 35.

²⁰ Oto dziesięć sefir drzewa kabalistycznego (podają je od góry ku dołowi): trzy najwyższe: *Keter* (pol. ‘korona’), *Chochma* (pol. ‘mądrość’) i *Bina* (pol. ‘zrozumienie’); trzy dalsze to: *Chesed* (pol. ‘miłość’), *Din* (pol. ‘surowość’) lub *Gewura* (pol. ‘sąd’) i *Tiferet* (pol. ‘miłosierdzie’ bądź ‘piękno’); kolejna triada to: *Hod* (pol. ‘majestat’), *Necach* (pol. ‘trwanie’) i *Jesod* (pol. ‘sprawiedliwość’); podstawą zaś jest *Malchut* (pol. ‘królestwo’). Zob. G. Scholem, *O mistycznej...*, op. cit., s. 38–39.

²¹ Ibidem, s. 35.

²² Ibidem, s. 38.

²³ Zob. A.M. Kempniński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993, s. 116.

²⁴ W oryginale: „la periódica serie de hechos de sangre”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, op. cit., s. 157.

‘nieskończoność’). Borges dookreśla, że przestępstwa, o których będzie mowa w opowiadaniu, są „nieodwracalnie dziwne”, dosłownie „rygorystycznie dziwne”²⁵. Samo połączenie „rygoru” z „dziwnością” jest nader osobliwe: „rygor” jako coś, co strzeże pewnych norm, służy do określenia odstępstwa od nich – „dziwności”. O głównym bohaterze, Lönnrocie, wiadomo, że działa w sposób nieostrożny, Borges nadaje temu zachowaniu miano nieostrożnej przenikliwości²⁶, co doskonale określa detektywa, który jest skrajnie nieostrożny w swoim postępowaniu, a jednocześnie przewidujący w rozumowaniu. Jak informuje pierwsze zdanie opowiadania, „przewidział” on ostatnią zbrodnię, lecz, co znamienne, nie udało mu się jej powstrzymać. W tym tkwi ukryta tajemnica, zawarta w słowie *temeraria*, pochodzącym od łacińskiego *tenebrae* – ‘ciemności’. Ostatnia zbrodnia miała miejsce, kiedy nastąpiła noc „w letnim domku Triste-le-Roy, pośród niekończącej się woni eukaliptusów”²⁷. Domek letni – po hiszpańsku *quinta*, słowo, które także oznacza liczebnik porządkowy „piąta” – nosi francuską nazwę *Triste-le-Roy* (pol. ‘Smutny król’). Może ona odnosić się zarówno do Erika (biorąc pod uwagę jego znaczące imię ‘wieczny władca’), jak (co się później okaże) do jego przeciwnika Reda Scharlacha, obaj bowiem odczuwają w tym miejscu ostatecznego spotkania smutek „na miarę wszechświata”²⁸. Domek ten, co ciekawe, otoczony jest „niekończącym się zapachem eukaliptusów”. Nieskończoność to kategoria czasowo-przestrzenna, a pochodząca z greki nazwa „eukaliptus” jest połączeniem przedrostka *eu* – ‘dobrze’ oraz wyrazu *calipto* – ‘ukryty’, a więc domek letni zanurzony jest w niekończącej się poniekąd tajemnicy²⁹, która zostaje opisana w następujących zdaniach opowiadania.

²⁵ W oryginale: „Rigurosamente extraños”. Ibidem, s. 157.

²⁶ W oryginale: „Temeraria perspicacia”. Ibidem.

²⁷ Tłumaczenie polskie: „w willi Triste-le-Roy, pośród nieustającego zapachu eukaliptusów”. J.L. Borges, *Śmierć i busola*, w: idem, *Fikcje*, op. cit., s. 111. W oryginale: „En la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptus”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, op. cit., s. 157.

²⁸ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, w: idem, *Fikcje*, op. cit., s. 120. W oryginale: „del tamaño del universo”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, op. cit., s. 168.

²⁹ Jorge Luis Borges za młodu spędzał wakacje w Adrogué, które tak wspomina: „Adrogué było wówczas odległym i cichym labiryntem willi letniskowych – otoczonych

Po przedstawieniu detektywa narrator przechodzi do sedna sprawy i informuje czytelnika: „Nie ustalili również [Erik Lönnrot – dop. JCMS] tożsamości nieszczęsnego zabójcy Jarmolińskiego, odkrył natomiast utajoną morfologię tej krwawej serii i uczestnictwo Reda Scharlacha, znanego także pod przydomkiem Dandys. Przestępca ów (jak tyłu innych) poprzysiął sobie na honor uśmiercić Lönnrota, ten wszakże nie dał się tym zastraszyć. Lönnrot uważał się za czystego racjonalistę, jakiegoś Augusta Dupin, ale było w nim coś z awanturnika, a nawet gracza hazardowego”³⁰. W tym fragmencie mowa jest o nieszczęsnym mordercy nieznanego na razie czytelnikowi Jarmolińskiego, a przymiotnik „nieszczęsny”³¹ zapowiada, że przydarzy mu się coś złego. Następnie Borges używa sformułowania „utajona morfologia tej krwawej serii”, w którym kluczowym słowem jest „morfologia”, oznaczająca formę lub strukturę czegoś oraz dziedzinę należącą do gramatyki i zajmującą się budową części składowych słów – czyli jest ona (morfologia) jedną z podstawowych metod kabalistycznej egzegezy, której powiązanie z morfologią krwi jest jak najbardziej na miejscu. Co więcej, metoda ta jest „utajona”, a więc niedostępna dla wszystkich, ukryta jak zaszyfrowane Pismo Święte, którego mistyczne odczytanie dane jest tylko wtajemniczonym. Dowiadujemy się więc, że Lönnrot, dzięki zapoznaniu się z hermeneutyczną techniką kabały, poznał *modus operandi* morderstw. Uczestniczył w nich kryminalista posługujący się dwoma pseudonimami: Red Scharlach bądź Scharlach Dandys. I znów mamy kolor czerwony (ang. *red*), który łączy tę postać z Lönnrotem, a także, co ważne, odnosi do hebrajskiego słowa

żelaznymi sztachetami, z kamiennymi donicami u wejścia – parków, uliczek rozchodzących się promieniście z licznych placyków, a wszystko przenikał aromat eukaliptusów”. J.L. Borges, *Autobiografia*, op. cit., s. 18–19.

³⁰ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, w: idem, *Fikcje*, op. cit., s. 111. W oryginale: „Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, op. cit., s. 157.

³¹ Hiszpański przymiotnik *infausto* zawiera w sobie łacińskie *faustus* – „szczęśliwy”, które niewątpliwie kojarzyło się Borgesowi z dziejami słynnego czarnoksiężnika i mistrza niemieckiej literatury średniowiecznej.

adama, czyli człowiek, oznaczającego także ‘ziemię’³² koloru czerwonego (hebr. *dam* – ‘krew’ – zawarte jest w tym imieniu), z której został ulepiony. Zarówno Lönnrot, jak i Red Scharlach to symboliczne wyobrażenia człowieka z jego podwójnym, często przeciwstawnym obliczem. Można by więc pomyśleć, że komisarz i zbrodniarz będą tą samą osobą o dwóch twarzach. Niemiecki wyraz *Scharlach* to zarówno ‘szkarłat’, jak i ‘szkarlatyna’, czyli znów mamy do czynienia z czerwienią, zarówno tą z królewskich płaszczy, jak i tą odnoszącą się do choroby zakaźnej. Świadomy wybór tego imienia daje do zrozumienia, że osoba je nosząca była królem zabijającym złoczyńców. Przewisko Szkarłatny Dandys wiąże ją ponadto ze światem anglosaskim i sugeruje, że charakteryzowała się osobliwym sposobem bycia – nie jest to zwykły rzezimieszek, lecz zbrodniarz o wyrafinowanym guście. On też na własny honor – rzecz wiadoma wśród bandziorów: honor jest najwyższą wartością – poprzysiął śmierć Lönnrotowi, który w przeszłości go skrzywdził. Jednakże detektyw nie baczył na te pogrożki, uważał się bowiem za czystego racjonalistę, czyli osobę ślepo ufającą logicznemu rozumowaniu, co upodobniało go do Augusta Dupina, pierwszego w dziejach literatury światowej detektywa stworzonego przez Edgara Allana Poe’go³³. Przekonanie o sile własnych zdolności umysłowych nie zapobiegło jego zgubie, być może dlatego, że nie było ono tak „czyste”, jak podaje opowiadanie. O dziwo, Lönnrot, komisarz policji, był awanturnikiem lubiącym grę w karty. Borges określa go pochodzącym z arabskiego wyrazem *tahúr*, który oznacza osobę żyjącą z oszukiwania podczas gry. Oszust musi uważnie rozpatrzyć ruchy własne i innych graczy, toteż racjonalizm jest cechą jak najbardziej mu przydatną. Lönnrot zatem to sprytny oszust racjonalista, którego w końcu racjonalizm jednak zwiedzie. Zamiłowanie do gier może świadczyć o zainteresowaniu wszelkim rodzajem zabaw, także intelektualnych – w tym sensie ludyczność Lönnrota wiązać się będzie z ludycznością kabały. Bawiąc się w kabalistyczną interpretację, zauważmy, że inicjały komisarza, E.L., odpowiadają jednemu

³² Zob. G. Scholem, *Kabała...*, op. cit., s. 229.

³³ Na marginesie nadmienię, że liczne wyrazy po francusku, takie jak choćby nazwy miejsc, to aluzja do utworów tego amerykańskiego inicjatora gatunku policyjnego. Akcja serii jego nowel kryminalnych rozgrywa się w Paryżu i sam detektyw August Dupin jest Paryżaninem. Borges szczerze podziwiał twórczość Poe’go. Przełożył na hiszpański jego *Skradziony list*.

z Bożych imion: *El*, o którym Marc-Alain Ouaknin pisze: „oznacza imię Boga, a także ‘ku’ [w rozumieniu ku Bogu – w stronę Boga – przyp. JCMS]. Często używane jako dodatek do innego boskiego imienia [...]”³⁴. Jego wersja w liczbie mnogiej to *Elohim*, Bóg Stworzenia, który „jest przejawem sił natury”³⁵.

Przywołany tu początkowy akapit opowiadania zawiera w sobie całą historię. Pierwsze przestępstwo ma miejsce w Hôtel du Nord³⁶, czyli na północnym krańcu bezimiennego miasta, leżącego nad rzeką o kolorze pustyni, więc żółtą. Warto o tym pamiętać, ponieważ żółty jest jednym z trzech kolorów nadających ton opowieści, pozostałe to wymieniona już czerwień (jako kolor składanej ofiary) oraz zieleń³⁷. Pustynia, jak oznajmia specjalista od symboli biblijnych – Manfred Lurker – „jest miejscem wrogich życiu mocy, jest krainą śmierci”³⁸. Hotel ma kształt wysokiego pryzmatu³⁹, a więc trójkątnej bryły o właściwościach optycznych, która odbija białe światło, rozszczepiając je na różne kolory. Jest to wieża⁴⁰ o higienicznej szpitalnej bieli⁴¹, gdzie pokoje są ponumerowane jak w więzieniu, a całość przypomina zły dom, czyli dom publiczny. Wieża w symbolice biblijnej oznacza pychę i zarozumiałość człowieka⁴², wyrosłe ze zdolności posługiwania się rozumem, czego dowodem miała być próba wzniesienia wieży Babel. Lönnrota cechować będzie taka właśnie pyszałkowatość. Szpital, więzienie, dom publiczny oraz hotel to miejsca, w których człowiek pozbawiony jest prywatności, są one przeciwieństwem domowego ogniska gwarantującego bezpieczeństwo. W tym hotelu, 3 grudnia

³⁴ M.-A. Ouaknin, *Tajemnice...*, op. cit., s. 374.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ponownie francuska nazwa.

³⁷ Warto wspomnieć, że Borges, choć już w 1955 roku całkowicie oślepił, widział do końca życia kolor żółty. Daje temu wyraz w wierszu *East Lansing* z 1972 roku, wchodzącym w skład tomiku *Złoto tygrysów*. Czytamy w nim: „[...] żółte piaski zmierzchu – jedyny kolor, jaki mi pozostał [...]” J.L. Borges, *East Lansing*, w: idem, *Złoto tygrysów*, przeł. D. i A. Elbanowscy, Warszawa 2001, s. 74.

³⁸ Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. Bp. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 194.

³⁹ W oryginale: *alto prisma*. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, op. cit., s. 157.

⁴⁰ Po hiszpańsku: *torre*.

⁴¹ *Sanatorio* oznacza zarówno szpital, jak i uzdrowisko.

⁴² Zob. M. Lurker, op. cit., s. 264.

niewiadomego roku, zameldował się Marcel Jarmoliński. Grudzień (hebr. *Kislew*), dziewiąty miesiąc według biblijnego kalendarza⁴³, został świadomie wybrany przez Borgesa, bowiem w grudniu chrześcijanie kończą stary rok (a więc jest to zakończenie cyklu i rozpoczęcie nowego), a według zmodernizowanego kalendarza żydowskiego grudzień to trzeci w kolejności miesiąc.

Przestrzeń i czas w opowiadaniu są jedynie zasygnalizowane: nie znamy ani nazwy miasta, ani też roku, w którym rozgrywa się akcja. Dzięki temu opowieść staje się bardziej uniwersalna, a pisarz ma więcej swobody twórczej. Po raz pierwszy, jeśli nie liczyć pryzmatu w kształcie trójkąta, pojawia się cyfra trzy. Trzeci jest też Kongres Talmudystów, na który przybył doktor Marcel Jarmoliński z Podolska. Temat kongresu oraz postać żydowskiego znawcy wprowadzają otwarcie wątek żydowski. Jarmoliński to bezbarwna postać, pełna żydowskiej pokory w znoszeniu przeciwności losu: „trzy lata wojny w Karpatach”⁴⁴ i „trzy tysiące lat prześladowań i pogromów”⁴⁵, co czyni go godnym imienia Marcel oznaczającego ‘małego wojownika’⁴⁶. Pochodzi z Jarmolińców koło Kamieńca Podolskiego, regionu, gdzie w XVII wieku miały miejsce rzezie ludności żydowskiej. Jego pokój mieści się na piętrze R. Łacińska litera „r” ma swój hebrajski odpowiednik *resz*, symbolizujący głowę ‘początek’ (*rosz*⁴⁷), lecz także ‘zło’ (*ra*⁴⁸). Inicjały imienia należącego do

⁴³ Rok żydowski wyznacza kalendarz księżycowo-słoneczny, w odróżnieniu od gregoriańskiego (słonecznego). Czas liczony jest od momentu Stworzenia Świata. Do roku zerowego wspólnej ery należy dodać 3 760, by otrzymać rok żydowski. Jest on złożony z dwunastu miesięcy po 29 i 30 dni. Nazwy miesięcy, licząc wedle porządku biblijnego, to: 1. *Nisan* (marzec–kwiecień); 2. *Ijar* (kwiecień–maj); 3. *Siwan* (maj–czerwiec); 4. *Tamuz* (czerwiec–lipiec); 5. *Aw* (lipiec–sierpień); 6. *Elul* (sierpień–wrzesień); 7. *Tiszri* (wrzesień–październik); 8. *Cheszwan* (październik–listopad), 9. *Kislew* (listopad–grudzień), 10. *Tewet* (grudzień–styczeń); 11. *Szwat* (styczeń–luty); 12. *Adar* (luty–marzec). Kiedy wypada rok przestępny, dodaje się trzynasty miesiąc noszący nazwę *Adar Szeni*. Zob. M.-A. Ouaknin, *Symbols of Judaism*, New York 2000, s. 12–13.

⁴⁴ Chodzi o I wojnę światową. J.L. Borges, *Śmierć i busola*, w: idem, *Fikcje*, op. cit., s. 111.

⁴⁵ Ibidem, s. 112.

⁴⁶ Zob. P. Hanks, F. Hodges, K. Hardcastle, op. cit., s. 181.

⁴⁷ Zob. *Alfabeto de Rabi Akiva*, przeł. N.M. Frau-Cortès, Barcelona 2017, s. 82.

⁴⁸ Zob. M.S. Camuñas, J. Villarubia, *Las letras hebreas y sus pruebas iniciáticas*, Madrid 2007, s. 81.

bandyty Reda Scharlacha – R.S. – mogą odpowiadać *rosz* – ‘głowie’ w znaczeniu ‘początku’ (stąd pierwsze słowa Biblii – *Bereszit*, składające się z przyimka *be* oraz rzeczownika *reszit*, dające ‘na początku⁴⁹). W opowiadaniu, niczym w odwróconym lustrze, historia rozpoczyna się od zła, odwrotnie niż w Księdze Rodzaju, w której ‘na początku’ (czyli *Bereszit*) wszystko, co Bóg stwarza, jest *tow* – ‘dobre’. Jeśli zestawić monogram Erika Lönnrota (E.L.) z monogramem Reda Scharlacha (R.S.), to następuje konfrontacja *El* – Boga – z *Rosz* – głową rozumianą jako intelekt (szatański atrybut) lub początek. Głową całego przedsięwzięcia jest właśnie Red Scharlach, który będzie kierował niczego nieświadomym komisarzem, czyli Bogiem.

Sam tetragram – JHWH – można potraktować jako Boży monogram, który obaj, detektyw i przestępca, odważą się wyartykułować. Pierwszy, gdy dozna olśnienia odnośnie rozwiązania zagadki, co będzie miało miejsce po przeczytaniu listu, który Scharlach wysłał drugiemu komisarzowi, Treviranusowi, po trzeciej upozorowanej zbrodni. Drugi wypowie „JHWH” pod koniec opowiadania, w momencie przedstawiania swojej ofercie każdego kroku zaplanowanego przedsięwzięcia mającego na celu jej „upolowanie”.

Pokój Jarmolińskiego mieści się naprzeciw apartamentu⁵⁰ zajmowanego „nie bez splendoru”⁵¹ przez Tetrarchę Galilei. Użycie hiszpańskiego słowa *esplendor*⁵², którego pierwszym znaczeniem jest ‘blask’, przywodzi na myśl *Księgę Blasku*, czyli *Zohar*. Tytuł tetrarchy zaś zawiera w sobie istotną dla opowiadania cyfrę cztery. Wokół trójki i czwórki będzie się bowiem rozwijać całość narracji. Jak powszechnie wiadomo, liczby niosą za sobą ukryte znaczenie. Trzy to „synteza duchowa”⁵³, która „geometrycznie odpowiada trzem punktom i trójkątom”⁵⁴, zaś cztery to kwadrat – „symbol ziemi [...] i punktów

⁴⁹ Zob. Rdz 1,1 w: *Pięcioksiąg. Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją oraz indeksem rdzeni*, oprac. i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003, s. 1.

⁵⁰ Borges używa tu francuskiego słowa *suite*.

⁵¹ W oryginale: „no sin esplendor”. Hiszpańskie *esplendor* to w pierwszym znaczeniu „blask”. Polski przekład „nie bez splendoru” gubi aluzję do *Zoharu*; J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, op. cit., s. 158.

⁵² Słowo „splendor”, pochodzenia łacińskiego, utraciło w polszczyźnie pierwotne dosłowne znaczenie: *blask*.

⁵³ J.E. Cirlot, op. cit., s. 225.

⁵⁴ Ibidem.

kardynalnych”⁵⁵. Tetrarchą Galilei był Herod Antypas, który skazał na śmierć Jana Chrzciciela i do którego Piłat odesłał Jezusa, zanim wydał nań wyrok ukrzyżowania. Galilea, najżyźniejsza część Palestyny, znajduje się na północy od Jordanu, a położony na północy – na co wskazuje jego nazwa – Hôtel du Nord stoi „nad zalewem rzeki, której wody mają kolor pustyni”⁵⁶.

Następnego dnia – 4 grudnia – o godzinie 11:03 do Jarmolińskiego zadzwonił redaktor czasopisma „Yidische Zaitung”⁵⁷, ale ten nie odebrał. Jest wielce prawdopodobne, że dziennikarz, szukając żydowskiego doktora, doprowadził do tego, że otwarto pokój, gdzie znaleziono rabina martwego z piersią przebitą ciosem sztyletu⁵⁸ i przykrytego anachroniczną peleryną⁵⁹. Borges używa sformułowania *anacrónica* (pol. ‘anachroniczna’), a nie *antiguada* (pol. ‘staroświecka’), które dziwi w odniesieniu do odzieży, bowiem oddaje ideę czegoś, co jest przeciwne czasowi. Informując, że na miejsce przestępstwa przybyli

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, w: idem, *Fikcje*, op. cit., s. 111.

⁵⁷ W polskiej wersji opowiadania chciano udoskonalić oryginał, poprawiając żydowski wyraz *Zaitung* na niemiecki *Zeitung*. Zob. ibidem. Gazeta o tytule „Yidische Zaitung / Diario Israelita” wychodziła w Buenos Aires i zawierała teksty w jidysz i po hiszpańsku. Zob. Library of Congress, *Di Idishe tsaytung: Diario Israelita* <https://www.loc.gov/item/sn2002058053/> (dostęp 14.11.2023).

⁵⁸ Hiszpańskie *puñal* (pol. ‘sztylet’) od *puño* (pol. ‘pięść’). Sztylet to jeden z najczęściej występujących rodzajów białej broni w opowiadaniach Borgesa. Był on często używany przez bandziorów na początku XX wieku w Buenos Aires. Pisarz wyznaje, że posiadał w swoim domu toledański sztylet po ojcu (zob. J.L. Borges, *Borges secreto*, w: idem, *Textos recobrados (1956–1986)*, Barcelona 2000, s. 357). O tym samym sztylenie możemy przeczytać w tekście *Sztylet*: „W szufladzie leży sztylet. / Został wykuty w Toledo, przy końcu ubiegłego stulecia. Luis Melián Lafinur podarował go mojemu ojcu, który przywiózł go z Urugwaju. [...] Jest czymś więcej niż przedmiotem wykonanym z metali; ludzie wymyślili go i ukształtowali w bardzo określonym celu; sztylet, który wczoraj wieczorem zabił człowieka w Tacuarembó, i sztylety, które zabiły Cezara. Chce zabijać, chce rozlewu gwałtownej krwi”. J.L. Borges, *Sztylet*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Nowa...*, op. cit., s. 69. Należy również przypomnieć, że śmierć zadana sztyletem (nożem) była śmiercią ofiarną. W ten sposób zażymano ofiarę składaną bogom lub Bogu.

⁵⁹ W oryginalne: „bajo una gran capa anacrónica”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, op. cit., s. 158.

dwaj komisarze – Treviranus i Lönnrot – używa słowa *cuarto*⁶⁰, które oznacza ‘pokój’, ale także liczebnik porządkowy ‘czwarty’ (tym samym dostrajając się do wcześniej użytego słowa *quinta*). Jest to istotne, bowiem kolejny raz autor zwraca uwagę na czwórkę, liczbę fundamentalną dla rozwiązania zagadki.

Każdy z detektywów prowadził będzie śledztwo po swojemu. Nazwisko tego drugiego – ‘Treviranus’ to neologizm zbudowany z łacińskich wyrazów *tres* – ‘trzy’ i *vir* – ‘mąż’, a imię Franz, które poznamy nieco później za sprawą Reda Scharlacha, jest pochodzenia germańskiego i odnosi się do członków plemienia Franków, co pozwala połączyć Treviranusa z metodycznością Francuzów, wywodzącą się od myśli Kartezjusza, oraz – podobnie jak w przypadku Lönnrota – z postacią Augusta Dupina, rezolutnego i dorzecznego detektywa opowiadań Poego. Rezolutność oraz dorzecznosc to cechy charakteryzujące Treviranusa, który trzeźwo podchodzi do sprawy i jasno widzi przyczynę morderstwa – od razu zgaduje, że zbrodniarz pomylił pokoje i zamiast wejść do apartamentu Tetrarchy, by ukraść najcenniejsze na świecie szafiry, wszedł do pokoju Jarmolińskiego. Chcąc wyrazić swój prosty sposób rozumowania, mówi: „Nie trzeba szukać trzech stóp u kota”⁶¹. Jest to hiszpańskie powiedzenie, które tłumaczone jest w następujący sposób: „Nie trzeba komplikować sobie życia”⁶². W tym przypadku ważna jest trójka z hiszpańskiego zwrotu, bo będzie to cyfra związana z Treviranusem (czyli ‘Potrójnym mężem’), zaś czwórka, jak się potem przekonamy, wiązać się będzie z Lönnrotem. Logiczne i proste wytłumaczenie zbrodni jako wyniku pomyłki złodzieja nie odpowiada Lönnrotowi, gdyż nie ma w nim nic ciekawego, jednak „[...] rzeczywistość nie ma obowiązku być interesująca [...], może się obejść bez tego obowiązku, ale hipoteza nie”⁶³. Treviranusowi chodzi o „uwięzienie człowieka, który zasztyletował”⁶⁴ Jarmolińskiego, czyli o dojście do faktów, zaś Lönnrot szuka talmudycznej zagadki. Treviranus to policjant, a Lönnrot to raczej pisarz oddający się

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ W oryginale: „No hay que buscarle tres pies al gato”. Ibidem.

⁶² J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 112.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

intelektualnym spekulacjom⁶⁵. Pierwszy, chcąc ustalić fakty, prowadzić będzie śledztwo, zaś drugi będzie bawił się intelektem (przypomnijmy, że jest graczem), próbując rozwickłać hipotetycznie zawiłą i pokrętną tajemnicę zbrodni dokonanej na rabinie. Ouaknin pisze: „Interpretować znaczy odkrywać sens, a nie prawdę. Interpretacja nie jest odkrywaniem tajemnicy, lecz odkryciem, że tajemnica istnieje⁶⁶ – tym kierować się będzie Lönnrot w przeciwieństwie do Treviranusa. Pierwszy kreuje sens, drugi poszukuje prawdy. Podczas gdy Treviranus analizować będzie pozostawione na miejscu przestępstwa ślady, Lönnrot oddawać się będzie lekturze książek autorstwa Jarmolińskiego, które pozostały w pokoju hotelowym. Ofiara była bowiem szanowanym uczonym i wśród jego dzieł znajdowały się: *Obrona kabały*, *Analiza filozofii Roberta Fludda*, *Sefer Jesirah*, *Biografia Baala Shema*, *Historia sekty chasydów*, monografia tetragramu i książka „na temat boskiej nomenklatury Pięcioksięgu⁶⁷. Wszystkie te dzieła dotyczą żydowskiego mistycyzmu. O Robercie Fluddzie była już mowa. *Sefer Jesirah* (*Sefer Jecira*⁶⁸), inaczej *Księga Stworzenia*, przypisywana jest patriarsze Abrahamowi i jest pierwszym tekstem przedstawiającym „spekulacje na temat dziesięciu sefirot i 22 liter [alfabetu hebrajskiego – przyp. JCMS] reprezentujących razem 32 ścieżki mądrości⁶⁹, które posłużyły do stworzenia świata. Księga daje do zrozumienia, że Bóg dokonał stworzenia za pośrednictwem języka hebrajskiego. W analogicznej sytuacji znajduje się pisarz, który za pomocą języka tworzy wyimaginowany świat. Z tego względu *Sefer Jesirah* można uznać za tekst fundamentalny dla każdego pisarza, który jest nim z powołania i dla którego pisanie jest działalnością mistyczną, zbliżającą człowieka do Boga. Z kolei Baal Szem Tow, czyli „Mistrz Dobrego Imienia”, rabin Izrael ben Eliezer (1700–1760), to główny reprezentant chasydyzmu, który starej kabalistyce nadał bardziej ludowy i psychologizujący ton, co zaowocowało jej

⁶⁵ Co do sposobu rozumowania samego Borgesa, to oświadczał on, że nie jest myślicielem, ale zwykłym autorem opowiadań, który skłania się „do myślenia poprzez mit, a w każdym razie poprzez sny i moje [jego – przyp. – JCMS] wyobrażenia”. J.L. Borges, O. Ferrari, *W dialogu I*, przeł. E. Nawrocka, Gliwice 2007, s. 93.

⁶⁶ M.-A. Ouaknin, *Tajemnice...*, op. cit., s. 376–377.

⁶⁷ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s.113.

⁶⁸ Zob. *Sefer Jecira*, przeł. W. Brojer, Warszawa 1995.

⁶⁹ Ch. Mopsik, *Kabała*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2001, s. 45–46.

wielką popularnością. Adeptci Baal Szem Towa postrzegali swojego mistrza jako kogoś, kto posiadał „niezwykłe mistyczne i duchowe przymioty, będąc obdarzonym mocą i darem prorocstwa”⁷⁰. *Historia sekty chasydów* opisuje ruch Baala Szem Towa. Ostatnia znaleziona przez śledczych książka dotyczy zapewne dziesięciu imion Boga, wszystkich pochodzących od tetragramu JHWH. Dziewięć pozostałych to: *Adonaj, Jah, El, Eloha, Elohim, Ehjeh, Szaddaj, El Szaddaj i Cewaot*⁷¹. Komisarz Treviranus nie jest zainteresowany pracami ofiary, deklaruje się chrześcijaninem i – jak sam powiada – nie ma czasu „do stracenia na żydowskie zabobony”⁷². Lönnrot, odpowiadając mu, wysnuwa hipotezę, że „ta zbrodnia należy do historii żydowskich przesądów”⁷³, co można rozumieć tak, że zbrodnia ta odnosi się zarówno do historii przesądów, jakie mają Żydzi wobec innych, a także tych, które inni mają wobec Żydów. Po polsku trudno oddać tę dwoistość. Komentarz dziennikarza⁷⁴ „Yidische Zaitung”: „Tak jak chrystianizm”⁷⁵ – potwierdza, że chodzi o to drugie. W tym momencie Lönnrot doznaje olśnienia: na maszynie do pisania żydowskiego uczonego z Podolska znaleziono niedokończony i enigmatyczny zdanie: „Pierwsza litera Imienia została wypowie-

⁷⁰ R. Elior, *Mistyczne źródła chasydyzmu*, przeł. M. Tomal, Kraków–Budapeszt 2009, s. 89.

⁷¹ M.-A. Ouaknin, *Tajemnice...*, op. cit., s. 373–375.

⁷² J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 113.

⁷³ Ibidem. W oryginale: „este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías”.

⁷⁴ Zastanawiające, że dziennikarz – z natury krótkowzroczny i nieśmiały, a na dodatek ateista, który powinien być obojętny na sprawy religijne – odważył się przy Treviranusie, zdeklarowanym chrześcijaninie, wysnuć taką obraźliwą tezę sięgającą dalekich dziejów chrystianizmu. W opisie tegoż dziennikarza doszukać się można samego Borgesa, który miał problem ze wzrokiem, był z natury bardzo nieśmiały, wierzył w specyficzny dla siebie sposób i jednocześnie uważał się za człowieka niereligijnego. Ta hipoteza pozwoliłaby także dopatrywać się w dziennikarzu „Yidische Zaitung” jednego z narratorów opowiadania, gdyż relacje z tego czasopisma są kluczowe dla rozwoju akcji. Na dodatek brak ujawnienia imienia i nazwiska dziennikarza daje podstawy do tego, by przyznać mu większą wagę i powiązać z samym Borgesem. Co do religijności Borgesa, w jednym z wywiadów jasno powiedział: „[...] ja nie jestem religijny [...]”. J.L. Borges, *W dialogu...*, op. cit., s. 369.

⁷⁵ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 113.

dziana⁷⁶. Spodziewać się można, że morderca ma w planie dalsze zabójstwa, aż skompletuje Boże Imię. Dlatego Borges powiada, że Lönnrot nagle stał się „bibliofilem lub hebraistą”⁷⁷ i postanowił, zamiast tradycyjnie prowadzić śledztwo, studiować książki Jarmolińskiego z nadzieją znalezienia w nich odpowiednich wskazówek rozwikłania tajemnicy morderstwa.

Pierwszą literą Imienia, o której mowa w odnalezionym zdaniu jest *jod*, od którego też zaczyna się nazwisko ofiary: Jarmoliński. Na dodatek litera *jod* odwołuje do hebrajskiego *jad* oznaczającego rękę, czyli związana jest z rękoczynem⁷⁸, co odpowiada morderstwu. Jeśli założyc – jak czyni to Treviranus – że niedokończony zdanie jest początkiem pracy Jarmolińskiego, to można przyjąć hipotezę przypadkowego morderstwa lub dojść do wniosku, że jakiś ortodoksyjny Żyd starał się powstrzymać dalszy proces werbalizacji, by uniknąć obrazy Boga. Myśl Lönnrota pójdzie innym torem: jego zdaniem autorem napisu jest nie Jarmoliński, lecz zbrodniarz, który chce przekazać, że jest to seryjne morderstwo na tle teologicznym. Komisarz-kabalista zakłada, że zabójca, poznawszy moc Bożego Imienia, jednocześnie przywłaszcza sobie Bożą moc zadawania śmierci. Dzięki lekturom Lönnrot staje się początkującym adeptem kabały. Poznaje tezę o tajemnym Bożym Imieniu⁷⁹, które jest Jego dziewiątym atrybutem (a więc

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ W oryginale: „Bruscamente bibliófilo o hebraista”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, w: idem, *Ficciones*, op. cit., s. 160.

⁷⁸ Zob. *Alfabeto...*, op. cit., s. 55.

⁷⁹ Borges porównuje to imię do kryształowej kuli, „którą Persowie przypisują Aleksandrowi Macedońskiemu”. J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 113. Być może chodzi o dzieło perskiego poety z przełomu XII i XIII wieku o imieniu Nizami, autora *Iskandarnama* (*Księgi Aleksandra*), w której jest mowa o podwodnej podróży Aleksandra Macedońskiego w kryształowej kuli. Aleksander Wielki, chcąc poznać podwodny świat, schodzi na dno oceanu w kryształowej kuli, z której obserwuje, jak większe ryby zjadają mniejsze. Dochodzi więc do wniosku, że tam życie toczy się tak samo jak na powierzchni ziemi. Odpowiednikiem perskiej wersji jest hiszpański poemat *Księga o Aleksandrze* (*Libro de Alexandre*) z XIII stulecia nieznanego autora. Zob. C.G. Gual, *Apuntes sobre la muerte de Alejandro Magno en algunos textos hispánicos del medioevo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/apuntes-sobre-la-muerte-de-alejandro-magno-en-unos-textos-hispanicos-del-medioevo> (dostęp 22.07.2023).

trzy razy trzy) – wiecznością. Wieczność zaś to bezpośrednia znajomość „rzeczy wszystkich, które będą, które są i które były we wszechświecie”⁸⁰. Tutaj pojawia się liczba dziewięć⁸¹, będąca dla Żydów „symbolem prawdy”⁸², która zawiera się w wieczności. Lönnrot zakłada, że zbrodniarz ma ambicje apokaliptyczne i skupia się na tetragramie, czyli na czterech (a nie trzech) literach Bożego Imienia, które mogą oznaczać plan dokonania czterech przestępstw. Zaabsorbowany tymi badaniami, w wywiadzie dla „Yidische Zeitung” dywaguje na ich temat, przyznając publicznie, że studia nad imieniem Boga pomogą mu odkryć mordercę. I choć tekst nie mówi tego wprost, założyć można, że Red Scharlach był Żydem i że czytywał „Yidische Zeitung”. Mógł dzięki temu poznać sposób rozumowania Lönnrota i wykorzystać go przeciw niemu. Hałas medialny wokół morderstwa sprawił, że tematyka judaistyczna stała się modna i opublikowano „popularne wydanie *Historii sekty chasydów*”⁸³. Książkę nabył i przeczytał nie tylko Lönnrot, ale i Red Scharlach. Jak to często bywa w takich popularyzatorskich tekstach, pełno było w niej błędów. Jeden z nich podawał, że: „niektórzy chasydzi w poszukiwaniu tego tajemnego Imienia posunęli się aż do składania ofiar w ludziach”⁸⁴, co też celowo zostało wykorzystane przez zbrodniarza, który wiedział, że Lönnrot oprze hipotezę śmierci rabina Jarmolińskiego na tej fałszywej przesłance, czyniąc z niej główną poszlakę dla śledztwa.

Tak więc w nocy z 3 na 4 grudnia niewiomego roku na północy pewnego miasta zabito rabina Marcela Jarmolińskiego. Miesiąc później, 3 stycznia (hebr. *Tewet*) – w dniu zakończenia święta Chanuki (Święto Świateł)⁸⁵, upamiętniającego ponowne poświęcenie Świątyni Jerozolimskiej w 165 roku p.n.e. – dokonuje się drugiego mordu na odludnych zachodnich peryferiach

⁸⁰ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 113.

⁸¹ Borgesowi, czytelnikowi zakochanemu w *Boskiej komedii* Dantego, bez wątpienia dziewiątka kojarzyła się z dziewięcioma kręgami piekła. Wiele jego tekstów poświęconych było temu poematowi. W wierszu *O piekle i o niebie* z tomu *Inny, ten sam* (1964) czytamy: „oczy dziewięciu nie zobaczą kręgów / odwróconej góry”. J.L. Borges, *O piekle i o niebie*, w: idem, *Wybór poezji*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Barcelona 1999, s. 122.

⁸² J.E. Cirlot, op. cit., s. 226.

⁸³ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 114.

⁸⁴ Ibidem, s. 121.

⁸⁵ Data Chanuki zależna jest od tego, czy miesiąc *Tewet* ma 29 czy 30 dni.

miasta. Borges nazywa to miejsce *desamparado*, co na polski przełożono jako „bezbronny”, aczkolwiek dosłownie oznacza „bez schronienia”, czyli jest to miejsce idealne dla zabójcy i samo w sobie niebezpieczne. W opisie znalezionych zwłok dominuje czerwień – czytamy: „Zesztywniała twarz pokrywała jakby maska zakrzepłej krwi, głębokie pchnięcie sztyltem rozpruło pierś”⁸⁶. Na ścianie pokrytej żółtymi i czerwonymi kafelkami w kształcie rombów – figur czworobocznych – widniał napis: „Druga litera Imienia została wypowiedziana”⁸⁷. Romb jest znakiem dynamicznym⁸⁸ i oznacza zwycięstwo. Obrany przez zbrodniarza jako znak rozpoznawczy, zapowiada jego triumf w intelektualnym pojedynku toczonym z policją. Jego dynamiczny kształt, podobny do strzałki, sprawia, że wskazuje kierunek, w którym należy podążać. Drugą literą tetragramu jest hebrajskie *he*, które wraz z *waw* tworzy imię Boga – stąd też *midrasze* (żydowskie tradycyjne egzegezy biblijnej) zawsze je omawiają łącznie. *He* rządzić ma mową⁸⁹, zaś *waw* – myśłą⁹⁰. Obie litery mogą pomóc w spotkaniu z *Deus absconditus*, czyli z Bogiem ukrytym⁹¹. Ten szczególny aspekt potęguje atmosferę tajemniczości w opowiadaniu. Zauważmy, że w pokoju hotelowym, gdzie znaleziono zwłoki rabina, dominują dwa kolory: żółty i czerwony. Warto tu dodać, że jedynym kolorem, który Borges widział do końca życia, był właśnie żółty. Jest to „kolor słońca, które przybywa z tak daleka, wyłania się z mroków jako posłaniec światła i znów znika w ciemności – jest kolorem intuicji, tzn. funkcji, która [...] w momentalnym rozblasku ukazuje początki i kierunki wydarzeń”⁹². Może być związany ze śladami umyślnie pozostawianymi przez zabójcę, który chce konkretne miejsca naświetlić, by kierować rozumowaniem śledczego. Czerwień zaś to „kolor pulsującej krwi i ognia, jest właściwa żywym i gorącym uczuciom”⁹³. Przywołuje ona zachód słońca, o którym wspomina narrator i odpowiada geograficznemu

⁸⁶ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 114.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Zob. J.E. Cirlot, op. cit., s. 349.

⁸⁹ Zob. M.S. Camuñas, J. Villarubia, op. cit., s. 218.

⁹⁰ Ibidem, s. 217.

⁹¹ Ibidem, s. 281.

⁹² J.E. Cirlot, op. cit., s. 183.

⁹³ Ibidem.

położeniu miejsca zbrodni: zachód miasta. Użyty przez Borgesa przymiotnik *desaforado*⁹⁴, który można przetłumaczyć jako ‘przesadny’ lub ‘bezprawny’, rzuca nowe światło na ów zachód słońca. Może bowiem chodzić o zabójcę, który działa wbrew prawu i uśmierca Daniela Simona Azevedo – znanego przestępcę pochodzącego z północy Buenos Aires, czyli miejsca, gdzie dokonano pierwszego morderstwa – który był zabójcą Jarmolińskiego. Imię Daniel znaczy ‘Bóg sądzi’⁹⁵ – odwołuje się do *Księgi Daniela*, w której znajduje się pierwszy przyczynek do opowieści kryminalnych. Simon zaś – polskie Szymon – to po hebrajsku ‘ten, który słyszy’⁹⁶. Azevedo wreszcie było panińskim nazwiskiem matki Borgesa⁹⁷ i to właśnie dzięki rodzinie Azevedo Borges mógł przypisywać sobie żydowskie korzenie, z czego był bardzo dumny. Daniel Simón Azevedo był więc żydowskim zbiorem, który grasował na północy. Zasztyletowano go w nocy z 3 na 4 stycznia niewiadomego roku na zachodzie nieznanego miasta.

Trzeciego lutego (hebr. *Szwat*⁹⁸) około pierwszej mężczyzna podający się za Ginzberga bądź Ginsburga zatelefonował na komisariat do Treviranusa,

⁹⁴ W oryginale: „desaforada puesta del sol”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 161.

⁹⁵ Zob. M.-A. Ouaknin, D. Rotnemer, *Le livre des prénoms bibliques et hébraïques*, Paris 2017, s. 68.

⁹⁶ Ibidem, s. 412.

⁹⁷ Rodzina Borgesów, zarówno ze strony matki, jak i ojca, miała szlacheckie pochodzenie. Jej członkowie wpisali się w dzieje Argentyny. Dlatego charakterystycznym dla pisarza zabiegiem jest odwrócenie historycznej rzeczywistości i identyfikowanie się nie z warstwą ludzi wysoko urodzonych, lecz tych nisko. Często matczyne nazwisko czy inne z jego rodziny noszone jest przez osoby podejrzane, z marginesu społecznego. Fascynacja tym, co niesławne i trochę łotrzykowskie, przerodziła się w zbiór opowiadań *Powszechna historia nikczemności*, wydany w 1935 roku. Zob. J.L. Borges, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzusi, Warszawa 1976.

⁹⁸ W tym miesiącu Żydzi obchodzą święto drzew (hebr. *Rosz HaSzana lailanot* – pol. „Nowy Rok Drzew”, inaczej zwany *Tu bi Szwat* – pol. ‘piętnasty dzień miesiąca Szwat’). Pochodzenie święta zapisane jest w *Księdze Kapłańskiej* (19,23–25), gdzie napisano: „Kiedy wejdziecie do kraju i zasadzicie drzewa owocowe wszelkiego gatunku, będziecie uważać ich owoce za nieobrzezane. Trzy lata pozostaną one »nieobrzezane«, nie będziecie ich jeść. / W czwartym roku wszystkie ich owoce będą poświęcone jako dar radosny dla Pana. / W piątym roku będziecie jedli ich owoce, aby pomnożył się

by w zamian za pieniężną rekompensatę wyjawić fakty dotyczące dwóch ofiar (hiszp. *sacrificio*⁹⁹): Jarmolińskiego i Azevedo. Użyte przez Borgesa słowo *sacrificio* (ofiara w znaczeniu religijnym, której odpowiada kolor czerwony), oddane w polskim przekładzie jako „mord rytualny”¹⁰⁰, to złączenie dwóch łacińskich wyrazów *sacrum* (pol. ‘świętość’) i *facere* (pol. ‘czynić’), co razem daje ‘czynienie czegoś świętym’, ‘uświęcanie’. Jest więc oczywiste, że osoba, która dzwoniła do Treviranusa, chciała podkreślić rytualny i religijny aspekt zbrodni. Komisarz, wzięwszy pod uwagę, że był to okres karnawału¹⁰¹, pomyślał, że chodzi o żart, który, wedle Borgesa, jest jedynym sposobem, „żeby widzieć rzeczy serio”¹⁰². Znajduje to swoje odzwierciedlenie w opowiadaniu *Śmierć i busola*, w którym słowo *broma* – ‘żart’ pojawi się w niespodziewanym kontekście, o czym niżej. Treviranus, nie mogąc po prostu zlekceważyć telefonu, podjął czynności wyjaśniające i odkrył, że telefonowano do niego z Liverpool House – tawerny mieszczącej się na Rue de la Toulon¹⁰³. Nazwa ulicy wskazuje na wschód, ponieważ Tulon leży w południowo-wschodniej Francji. Miejsce to słynie z oblężenia w 1793 roku, kiedy republikanie, w których szeregach walczył Napoleon, zwyciężyli rojalistów. Z portu w Tulonie wyruszyła też napoleońska ekspedycja do Egiptu. Te z pozoru odległe od tematu fakty z historii Francji wiążą się z następnym przestępstwem. Ulica Tulońska znajduje się na peryferiach miasta, a właścicielem karczmy jest niejaki Black Finnegan, dawny irlandzki przestępca, który, jak podaje Borges, jest „przyłoczony i niemal unieszkodliwiony brzemieniem przyzwoitości”¹⁰⁴. W doborze przymiotników w sformułowaniu

wasz dochód z nich. Ja jestem Pan, Bóg wasz!”. Podane wyżej objaśnienie odwołuje nas do nazwiska Lönnrot oznaczającego ‘czerwony klon’.

⁹⁹ Zob. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 162.

¹⁰⁰ Zob. J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 114.

¹⁰¹ Formę karnawału żydowskiego przybiera święto Purim – obchodzone na pamiątkę ocalenia Żydów z Persji (relacja opowiedziana w Księdze Estery) czternastego i piętnastego dnia miesiąca *Adar*, a w Izraelu piętnastego (czyli wypadu w lutym lub marcu).

¹⁰² J.L. Borges, *W dialogu...*, op. cit., s. 40.

¹⁰³ Nazwa ulicy podana po francusku, tak jak w opowiadaniach Poeego, w których bohaterem jest Paryżanin Auguste Dupin.

¹⁰⁴ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 115.

zawarty jest klucz do wydarzenia: hiszpańskie *abrumado* (w przekładzie ‘przytłoczony’) to połączenie łacińskiego przedrostka *ad* – ‘ku czemuś’ – oraz greckiego *broma* – ‘zgrzyzota’ – co razem oznacza, że myśli jego biegły ku zgrzyzocie. Jednakże ważniejsze jest, że greckie brzmienie słowa ‘zgrzyzota’, a więc łacińska transliteracja *broma*, odpowiada hiszpańskiemu *broma*, czyli ‘żart’. Dzięki temu przymiotnik *abrumado* można odczytać kabalistycznie jako coś, co jest skierowane ku psocie. Następnie mamy „prawie zanegowany/unieważniony”. W przymiotniku *anulado* (pol. ‘unieważniony’) warto spojrzeć na *a* – łaciński przedrostek wyrażający ‘bliskość czegoś’ – oraz na *nullus* – ‘żaden’. Zatem Black Finnegan był bliski stania się nikim, co może sugerować, że nie doszło do żadnego przestępstwa. Oba określenia – *abrumado* i *anulado* – dotyczą słowa *decencia* (pol. ‘przyzwoitość’), a więc czegoś, co wiąże się z przestrzeganiem ustanowionego ładu. Mowa tu o atrybutach właściciela karczmy, osoby pozornie niezwiązanej ze sprawą – pozornie, ponieważ w kabalistycznej interpretacji jedna rzecz prowadzi do drugiej, tworząc sieć połączeń, a znaczenie zawarte jest w małych szczegółach, nie zawsze bezpośrednio przyporządkowanych danym elementom. Trzeba więc skupić się również na imieniu Irlandczyka: *Black* to oczywiście czerni, zaś Finnegan bez wątpienia jest aluzją do bardzo cenionego przez Borgesa dzieła Jamesa Joyce’a – *Finnegans Wake*. Jeszcze bardziej istotny jest fakt, że to pochodzące z gaelickiego nazwisko oznacza ‘uczciwy, biały’ – tak więc Black Finnegan to ‘czarno-biały’¹⁰⁵, co wskazuje na podwójne życie karczmarza, który za młodu był przestępcą, a po jakimś czasie stał się uczciwym człowiekiem. Bardzo ciekawa jest refleksja Borgesa na temat etymologii angielskiego wyrazu *black* i hiszpańskiego *blanco* (pol. ‘biały’):

[...] w języku angielskim mamy wyraz *black*, który oznacza ‘czarny’, a w hiszpańskim wyraz *blanco* – biały. I jeszcze po francusku *blanc*, po portugalsku *branco* i po włosku *bianco*. I wszystkie te słowa mają ten sam rodowód, bo w angielskim jeden wyraz – saksoński, jak sądzę – dał początek dwóm słowom: *bleak*, czyli ‘bezbarwny’ (na przykład mówi się: *In a bleak mood*, kiedy ktoś jest nie tyle bezbarwny, co melancholijny, pozbawiony chęci do życia) i *black* – czarny. Angielskie *black* i hiszpańskie *blanco* mają te same korzenie, bo początkowo *black* nie oznaczał czarnego, tylko bezbarwny, pozbawiony koloru. A zatem w języku angielskim brak koloru przesunął się

¹⁰⁵ J.L. Borges, *W dialogu...*, op. cit., s. 63.

w stronę mroku; *black* to ‘czarny’. Natomiast w językach romańskich ten wyraz ewoluował w stronę światła, jasności: włoskie *bianco*, francuskie *blanc*, portugalskie *branco* oznaczają ‘biały’. Jakie to dziwne, to słowo, które się rozgałęzia i przyjmuje dwa przeciwstawne znaczenia; bo przecież zwykliśmy postrzegać białe jako przeciwieństwo czarnego – ale wyraz, od którego pochodzą, znaczy ‘bez koloru’. I, jak już mówiłem, w angielskim przesunął się w stronę cienia i znaczy ‘czarny’, a w hiszpańskim – w stronę jasności i znaczy ‘biały’¹⁰⁶.

Odnosząc tę wypowiedź Borgesa do Blacka Finnegan, czyli „czarno-białego”, można dojść do wniosku, że to osoba nie tyle pełna przeciwieństw, co bezbarwna, łącząca w sobie cechy północne, na co wskazuje słowo *black*, i południowe, co jest bezpośrednio zawarte w wyrazie Finnegan (gaelickie ‘biały’), ale i w samym *black* przez odwołanie do hiszpańskiego *blanco*. Black Finnegan był nikim – człowiekiem bezbarwnym jak *black* i *blanco*.

To on właśnie poinformował Treviranusa, że osiem dni wcześniej zatrzymał się u niego niejaki Gryphius, który był ostatnią osobą korzystającą z telefonu. Znacząca jest liczba osiem – nie tylko stanowi ona podwójność czwórki, ale i wiąże się z okresem dopełnienia aktu Stworzenia Świata i rozpoczęcia nowego cyklu. Podróżny zwany Gryphiusem miałby więc być owym Ginzbergiem lub Ginsburgiem. Borges często, czerpiąc z przykładu *Don Kichota*, nie precyzuje imion swoich postaci, co otwiera szerokie pole interpretacji¹⁰⁷. Gryphius pochodzi od Gryfa – mitologicznego stwora, będącego hybrydą orła i lwa. Na myśl przychodzi też Andreas Gryphius (1616–1664), niemiecki poeta i dramaturg, którego pociągały tematy pełne krwi i terroru oraz zjawiska nadnaturalne¹⁰⁸. Ginzberg i Ginsburg to nazwiska

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Przypomnijmy początek XVII-wiecznej powieści Cervantesa: „Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada» o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisimiles se deja entender que se llamaba «Quijana»”. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., s. 39. Polskie tłumaczenie: „Mówi się, że miał na nazwisko Kichada albo Kesada, bo co do tego istnieją pewne rozbieżności wśród autorów piszących o tej sprawie, choć dane z wiarygodnych źródeł każą domniemywać, że zwał się Kechana”. M. de Cervantes, *Don Kichot z Manczy*, op. cit., s. 100.

¹⁰⁸ Zob. E. Fishburn, P. Hughes, op. cit.

żydowskie. Niektórzy twierdzą, że Borges robi tu aluzję do Louisa Ginzberga (1873–1953), znanego amerykańskiego rabina i talmudysty, współpracownika *Jewish Encyclopaedia*¹⁰⁹. Nazwisko to można także wiązać z Christianem Davidem Ginzburgiem (ur. w Warszawie w 1831 roku, zm. w Palmers Green w 1914 roku), brytyjskim biblistą i badaczem tradycji masoreckiej¹¹⁰, który w wieku piętnastu lat przeszedł na chrześcijaństwo. Ginzberg i Ginzburg to nazwiska wywodzące się z Bawarii, być może związane z miastem Günzburg, a Bawaria, jak wiadomo, leży na wschód od Buenos Aires. Również pseudonim Gryf wiąże się ze wschodem, ponieważ „przy wschodzie słońca leci on naprzeciw światłu i rozłożonymi skrzydłami zagarnia promienie słoneczne”¹¹¹. Nazwa tego niemieckiego miasta widnieje na Łuku Triumfalnym w Paryżu, upamiętniając bitwę stoczoną tam w 1805 roku przez Napoleona. Borges mógł też nadać trzy różne imiona jednej osobie, aby zaznaczyć, że przestępca zmieniał imię, kiedy wybierał nową ofiarę: Louis Ginzberg – rabin – zamordował innego rabina – Marcela Jarmolińskiego; David Ginzburg, przechrzta (czyli dla Żydów zdrajca) zamordował Daniela Simona Acevedo, gdyż ten – co później wyjdzie na jaw – źle wykonał zlecenie (miał ukraść, czego nie zrobił, a zabił przypadkową osobę), a więc zdradził; Andreas Gryphius – lubujący się w krwawych historiach pełnych terroru z domieszką rzeczy nadzwyczajnych – to szef całej szajki. Nazywając sam siebie Gryfem, daje do zrozumienia, że jest królem przestępczego światka (tak jak lew jest królem zwierząt) oraz że już raz uniknął śmierci (niczym orzeł). Wszystkie te idee wyrażone zostają dzięki jednemu zabiegowi literackiemu, jakim jest nazwanie głównej postaci trzeciego przestępstwa potrójnym aliasem: Ginzberg-Ginsburg-Gryphius. Znaczące również są cyfra trzy oraz wschód, zasugerowany przez miasto Günzburg. Z historycznego punktu widzenia postać Napoleona też znajduje tu swoje uzasadnienie: cesarz przyznał Żydom prawa obywatelskie, słynął także z perfekcyjnej taktyki. Nie bez znaczenia jest także, że Borges był zafascynowany Leonem Bloy'em, autorem *Duszy Napoleona*, w której cesarz przedstawiony jest jako „prefiguracja TEGO,

¹⁰⁹ Zob. ibidem.

¹¹⁰ Zob. ibidem.

¹¹¹ D. Forstner OSB, op. cit., s. 343.

kto ma przyjść i kto, być może, nie jest już daleko”¹¹². Tropy wiodące do Bonapartego można więc interpretować jako symbole mesjańskie, które – podobnie jak litery Imienia – celowo wprowadzają czytelnika (i detektywa) w ślepy zaułek. Borgesa z Napoleonem łączy też literatura, przyszły cesarz bowiem w wieku osiemnastu lat napisał krótkie opowiadanie *Profetyczna maska*, które zainspirowało Borgesa do tego, aby wykorzystać je w swoim *Zamaskowanym farbiarzu Hakim z Merwu* i włączyć do tomu *Powszechna historia nikczemności*. Andrew Martin, specjalista od literatury francuskiej z uniwersytetu Cambridge, uważa, że dla Borgesa Napoleon uosabiał rozszerzoną wersję *Powszechnej historii nikczemności*¹¹³.

Karczmarz Finnegan zeznał, że Gryphius prawie nie wychodził ze swego pokoju, a nawet w nim jadał. Jedyne wieczorem 3 lutego zszedł, by zatelefonować. Chwilę potem przed karczmą zatrzymał się kierowany przez szofera w niedźwiedziej masce (może ona sugerować szczególne okrucieństwo¹¹⁴) sportowy samochód – wysiadło z niego dwóch zapijaczonych arlekinów, z którymi Gryphius przywitał się w jidysz. Wszyscy poszli do pokoju gościa. Po kwadransie karczmarz zauważył, jak mężczyzna wyglądający na mocno wstawionego wyszedł z hotelu podtrzymywany przez swoich „gości”, tak jakby był przez nich uprowadzany. Idea uprowadzenia także jest ukryta w pseudonimie „Gryf”, bowiem nazwa ta wywodzi się z indogermańskiego *grabh* (pol. ‘chwycić’)¹¹⁵. Wydarzenia mają miejsce podczas karnawału, więc całość należy odczytywać odwrotnie: to chwytający (detektyw) zostaje schwytyany. Kiedy Gryphius wychodził z tawerny, to „[d]wa razy potknął się, dwa razy podtrzymali go towarzysze”¹¹⁶, co kojarzyć się może z trzema upadkami Jezusa na drodze krzyżowej. Zgodnie z symboliką liczb

¹¹² Tekst oryginalny: „Porque se trata, ante todo y sobre todo, de la Prefiguración de AQUEL que debe venir y que tal vez no esté muy lejos”. Cyt. za: D. Scavino, *Borges y Bloy*, „Variaciones Borges” 2013, no. 36, s. 323. Dokument, <https://dokumen.tips/documents/dardo-scavino-borges-y-bloy.html> (dostęp 29.08.2023). Przekł. cyt. – JCMS.

¹¹³ Zob. A. Martin, *The Mask of the Prophet: Napoleon, Borges, Verne*, „Comparative Literature” 1988, Vol. 40, No. 4, s. 318–334. Tekst dostępny online: <http://www.jstor.org/stable/1771192> (dostęp 29.08.2023).

¹¹⁴ Zob. J.E. Cirlot, op. cit., s. 270.

¹¹⁵ Zob. D. Forstner OSB, op. cit., s. 343.

¹¹⁶ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 116.

dwójka jest diabelska, trójka – Boża, dlatego tutaj zamiast trzech, mamy dwa upadki. W tym złudnym uprowadzeniu liczbowymi bohaterami są: dwójki – arlekiny i upadki, a także cztery razy dwa – osiem dni; trójka – jest to trzeci przypadek, nad którym pracuje policja, co więcej, główny bohater nosi potrójny pseudonim Ginzberg-Ginsburg-Gryphius. Dwójka i ósemka stoją pomiędzy czwórką. Bardzo ważne są też postacie arlekinów ubranych w stroje ozdobione rombami, co daje razem: dwóch arlekinów z czterobocznymi rombami, czyli dwa razy cztery, osiem. Ta podwójność nawiązuje jednocześnie do podwójnej gry obecnej w całym opowiadaniu, które opiera się na pojedynkach: między dwoma detektywami, Lönnrotem a Treviranusem, oraz Lönnrotem a Red Scharlachem, a w sferze metaliterackiej między dwoma historiami: jawną i utajoną – czyli dosłownym odczytaniem a treścią ukrytą. W języku polskim wyraz „pojedynek” podkreśla, że życie zależeć będzie od jednej osoby, bowiem jest to walka „w pojedynkę”, zaś hiszpańskie *duelo* – stawia akcent na cierpienie, pochodzi bowiem od czasownika *doler* – ‘boleć’; jednocześnie poprzez dźwiękowe podobieństwo z *duo* kojarzy się z dwójką.

Podwójność narracji jest obecna na każdej płaszczyźnie opowiadania: zarówno w formie, jak i w treści; co więcej, struktura tekstu bazuje na symetryczności. Taka konstrukcja stanowi prawdziwe wyzwanie dla czytelnika. Dwaj arlekinowie to także wyraz podwójności życia ludzkiego. Ich strój uszyty jest z kolorowych rombów w trzech kolorach: żółtym, czerwonym i zielonym. Można każdy z nich powiązać z jedną ofiarą: żółć odpowiada „świętemu” rabinowi Marcelowi Jarmolińskiemu, czerwień – porywczemu Danielowi Simonowi Azevedo, zaś zieleń – jako kolor roślinności, ale również śmierci – oznacza przejście między życiem a jego końcem¹¹⁷ i należy do Ginzberga-Ginsburga-Gryphiusa, sprawcy całego spisku, który wysłał znaki adeptowi kabalistycznej metody interpretacyjnej, Lönnrotowi.

Jak w pozostałych przypadkach, tu także zbrodniarz musiał zostawić swój podpis, tym razem na tablicy placu targowego: „Ostatnia litera Imienia została wypowiedziana”¹¹⁸. Tą literą jest hebrajskie *waw*, które wskazuje na ‘myśl’. Litera *jod* związana z *jad* – z ‘ręką’ – sugerowała, że dokonano rękoczynu na Jarmolińskim. *He* i *waw* idą zawsze w parze, gdyż pierwsza

¹¹⁷ Zob. J.E. Cirlot, op. cit., s. 183.

¹¹⁸ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 116.

wskazuje na mowę, a druga na myśl – mową stworzono świat, który został wymyślony przez Boga. Podobnie działa żydowski zbrodniarz intelektualista: kreuje cały splot zdarzeń, snując fikcyjną sieć przestępstw, by doprowadzić do wybranego przez siebie celu. Mowa się urzeczywistniła, bo Daniel Simón Azevedo został zamordowany, myśl zaś pozostała jedynie w wyobraźni – trzecie przestępstwo to symulakrum zbrodni. Świadom tego był Treviranus, który po obejrzeniu pokoju Gryphiusa, gdzie na ziemi widniała „gwiazda krwi”, zaś „w kątach niedopałki papierosów marki węgierskiej”, a „w szafie książka po łacinie: *Philologus hebraegraecus*, 1739, Leusdena, z notatkami pisanymi ręcznie”. Lönnrot, po którego posłano, retorycznie zapytał: „A gdyby ta historia z dzisiejszej nocy była sfinansowana?”¹¹⁹. Symulakrum jako coś sfalsyfikowanego łączy się z łacińskimi *similis* (pol. ‘podobne’), *simultaneus* (pol. ‘równoczesny’), ale, co ważniejsze, również z *simultas*, które oznacza rywalizację i wrogość. Jest to jednoznaczne wskazanie na wrogi stosunek zbrodniarza do Lönnrota, z którym mierzy swoje siły. Zwrot „świeża gwiazda krwi”¹²⁰ (hiszp. „brusca estrella de sangre”¹²¹) skłania do namysłu. Hiszpański przysłówek *brusca* oznaczać może zarówno coś nagłego, jak i nieprzyjemnego; rzeczownik *brusco* to nazwa rośliny – ruszczyka kolczastego, którego kwiaty mają gwiazdzisty kształt. Gwiazda zaś, jak powszechnie wiadomo, symbolizuje los człowieka¹²². Biorąc pod uwagę wszystkie te znaczenia, można stwierdzić, że zbrodniarz namalował na podłodze znak ostrzegawczy dla komisarza, przepowiadając jego rychłą i nagłą śmierć.

Pozostawiona przez mordercę książka miała zaciekawić Lönnrota. W *Philologus hebraeo-graecus* duńskiego kalwinisty i orientalisty Johanna Leusdena (1624-1699) w „dysertacji trzydziestej trzeciej”¹²³ (podwójność

¹¹⁹ W oryginale: „¿Y si la historia de esta noche fuera simulacro?”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 164. Polski przekład: J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 116.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 163.

¹²² Zob. D. Forstner OSB, op. cit., s. 102.

¹²³ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 116. Być może 33 wskazuje także na wiek Jezusowy – możemy domniemywać, że ofiara umrze, ukończywszy tyle lat. Jezus Chrystus zaś to kwintesencja ofiary.

liczby trzy) podkreślono następujące zdanie: „Dzień hebrajski rozpoczyna się o zachodzie słońca i trwa aż do zachodu dnia następnego”¹²⁴. Wedle tej łacińskiej sentencji dla Żydów ciemność staje się wyznacznikiem miary czasu. Jest to istotne, gdyż wszystkie zbrodnie odbyły się po zmierzchu, więc to, co uważano, że miało miejsce trzeciego dnia miesiąca w rzeczywistości zdarzyło się czwartego. To ważna wskazówka odnośnie do liczby zaplanowanych przestępstw.

Jednak zdaniem Lönnrota w całym zagadkowym wydarzeniu z tawerny najbardziej istotne jest słowo, którego ów Ginzberg bądź Ginsburg użył podczas rozmowy z Treviranusem. Nie zostaje ono bezpośrednio przytoczone, a jedynie zaszyfrowane, gdy na pytanie Treviranusa: „Czy to najcenniejsza z danych, jakie pan uzyskał dzisiejszej nocy?”¹²⁵, Lönnrot odpowiada: „Nie. Cenniejsze jest pewne słowo, które wypowiedział Ginzberg”¹²⁶. Słowem tym zapewne było *sacrificios*¹²⁷, czyli ‘ofiary’, co miało oznaczać, że pierwsze i drugie morderstwo to zabójstwa rytualne.

Trzecie zdarzenie nie umknęło uwadze popołudniowej prasy, która powiązała je z poprzednimi. Dziennik „La Cruz de la Espada” („Krzyż Miecza”) dostrzegł w serii przestępstw godną podziwu dyscyplinę i porządek, które porównał do panujących na ostatnim kongresie eremitów, z uwagi na ich regularną periodyczność. Zarówno zbrodnie, jak i kongres odbierane są nieco ambiwalentnie: z jednej strony zadziwia systematyczność morderstw, z drugiej zaś bezsilność policji, która mimo przewidywalności zbrodniarza nie jest w stanie zapobiec przestępstwom. Paradoks kryje się w samej idei kongresu eremitów. Spójrzmy na tę kwestię od strony etymologii: łacińskie *congressus* (pol. ‘spotkanie’) wywodzi się z *congregi* (pol. ‘iść wspólnie, zebrać się’), a eremita od greckiego *erimos* (pol. ‘samotnik’); razem otrzymujemy więc zbiór samotników. To absurdalne połączenie

¹²⁴ Ibidem. Oryginał, oprócz hiszpańskiego przekładu („El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer”), podaje też łacińską wersję tej sentencji: „Dies Judaeorum incipit a solis occasu usque ad solis occasum diei sequentis”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 164.

¹²⁵ Treviranus ma na myśli podkreślone zdanie z książki XVII-wiecznego teologa. J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 116.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 162.

może wskazywać, że błędem jest wiązanie trzech zdarzeń na podstawie wyłącznie symetryczności niektórych elementów, ponieważ mogły być jedynie dziełem przypadku (z 3 na 4 grudnia na północy zabójstwo rabina Marcela Jarmolińskiego – Żyda z Europy Wschodniej; z 3 na 4 stycznia na zachodzie zamordowanie Daniela Simona Azeveda – słynnego bandyty grasującego na północy miasta; z 3 na 4 lutego na wschodzie zaginięcie bądź uprowadzenie niejakiego Gryphiusa-Ginzberga-Ginsburga, o którym nic nie wiadomo). Jedynie regularność, z jaką działa zabójca, pozwala na powiązanie tych spraw, podobnie jak dyscyplina i porządek eremitów zezwalają na zebranie samotników. Inna gazeta „El Mártir” (‘Męczennik’) skarżyła przestępcę za nieznośną zwłokę w przeprowadzeniu w tajemnicy małego pogromu, w wyniku którego zlikwidowano zaledwie trzech Żydów w ciągu trzech miesięcy. *Śmierć i busola* pochodzi z 1942 roku – możliwe, że wówczas do Argentyny jeszcze nie dotarła informacja o masowych mordach Żydów w Europie podczas toczącej się II wojny światowej¹²⁸. Tę antysemicką opinię wyraża w opowiadaniu Ernst Palast. Według specjalistów od Borgesa postać ta nosi zgermanizowane imię i nazwisko ówczesnego argentyńskiego pisarza i dziennikarza Ernesta Palacia, który miał faszystowskie poglądy¹²⁹ (Borges wspomina o nim w swojej *Autobiografii*, nazywając go „spiskowcem”¹³⁰). Fakt ten nie stoi na przeszkodzie, by imię i nazwisko Ernsta Palasta zinterpretować w duchu kabalistycznym. Niemieckie imię Ernst oznacza „poważne przedsięwzięcie, walkę na śmierć i życie”¹³¹ oraz „stałość, stanowczość”, a *der Palast* to oczywiście ‘pałac’. Słowo ‘pałac’ (hiszp. *palacio*) ma swe korzenie w łacińskim *Palatium*, nazwie jednego z siedmiu wzgórz Rzymu. Zatem może tu chodzić o związaną z chrześcijaństwem stałą antysemicką postawę Rzymu wobec Żydów, co odpowiadałoby wcześniejszej wypowiedzi dziennikarza z „Yidische Zaitung” o chrześcijańskich przesądach skierowanych przeciwko temu narodowi. Jeśli zaś przyjrzymy się tytułom dwóch dzienników – „La Cruz de la Espada” i „El Mártir” – to okaże się, że obrazują one ‘bolesć’. Krzyż jako starożytne narzędzie tortur i uśmiercania złączone jest z wyrazem *espada*, który zawiera greckie *pathos*

¹²⁸ Raport Jana Karskiego pochodzi z grudnia 1942 roku.

¹²⁹ Zob. E. Fishburn, P. Hughes, op. cit.

¹³⁰ Zob. J.L. Borges, *Autobiografia*, op. cit., s. 56.

¹³¹ Zob. P. Hanks, F. Hodges, K. Hardcastle, op. cit., s. 92.

(pol. ‘cierpienie’); hiszpańskie *mártir* (pol. ‘męczennik’), pochodzące od greckiego *martyr* (pol. ‘świadek’), oznacza świadczenie na rzecz swojej wiary podczas tortur. Opinie obu wymienionych dzienników, jeśli wziąć je na poważnie, są pełne złości i można je uznać za antysemityczne. O dziwo, „Yidische Zaitung” odrzucił hipotezę, że może chodzić o antysemityczny spis. Skąd ta pewność? Czy nie dlatego, że Red Scharlach – z pochodzenia aszkenazyjski Żyd czytający to czasopismo – zapewnił ich, że nie chodzi o mord antyżydowski? Jest to wielce prawdopodobne, ponieważ po ogłoszeniu stanowiska „Yidische Zaitung” narrator podaje, jakoby Dandy Red Scharlach poprzysiągł, że na jego obszarze działania, na południu miasta, nigdy nie dojdzie do podobnych przestępstw, a odpowiedzialnością za już zaistniałe obciążył komisarza Franza Treviranusa. W tym momencie opowiadania poznajemy w końcu imię tego policjanta. Red Scharlach, chcąc manipulować Lönnrotem, zawsze zwraca się do drugiego detektywa. Dzwonił do Treviranusa jako Ginzberg, by w ten sposób zainteresować Lönnrota swoim upozorowanym zaginięciem. Wydając opinię na temat serii zbrodni, Scharlach – pewien, że lubujący się w zagadkach Lönnrot przejmie sprawę – stwierdza, że odpowiedzialny za nie jest Treviranus.

Niecały miesiąc później, w nocy z 1 na 2 marca (hebr. *Nisan* – pierwszy miesiąc według kalendarza biblijnego¹³²), Treviranus otrzymuje podpisany pseudonimem Baruch Spinoza list i plan miasta z zaznaczonymi na czerwono punktami dokonanych zbrodni (Hôtel-du-Nord na północy, sklep farbiarski na zachodzie miasta i tawerna na Rue de Toulon na wschodzie miasta), które tworzą idealny trójkąt równoboczny. W liście zbrodniarz opisał swoje przestępstwa metodą zaczerpniętą właśnie od XVII-wiecznego niderlandzkiego filozofa, pochodzącego „z rodziny portugalskich Żydów, którzy wyemigrowali do Holandii w końcu szesnastego wieku”¹³³, dobrze więc zaznajomionego „ze spekulacjami kabalistycznymi”¹³⁴. Metoda

¹³² Jest to pierwszy miesiąc kalendarza biblijnego, lecz nie świętuje w nim się Rosz HaSzana, czyli święta Nowego Roku, który przypada w miesiącu *Tiszri* (siódmym miesiącu). W *Nisan* Żydzi obchodzą święto Pesach, które upamiętnia wyjście Izraelczyków wraz z Mojżeszem z Egiptu – zdarzenie uznawane za początek dziejów Izraela.

¹³³ Zob. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 4. *Od Kartezjusza do Leibniza*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2005, s. 173.

¹³⁴ *Ibidem*.

przywołana w opowiadaniu zwie się *more geometrico* i zastosowana została po raz pierwszy przez Kartezjusza. Red Scharlach zapewne chciał odwołać się do najśłynniejszego dzieła Spinozy, *Etyki w porządku geometrycznym dowiedzionej*, i swoje zbrodnicze – a więc przeciwne etyce – postępowanie, uzasadnić porządkiem geometrycznym. Tajemniczość pseudonimu „cichego człowieka / śniącego sen przejrzystego labiryntu”¹³⁵ – Spinozy – oraz mapka z zarysowanym trójkątem zniechęciły Treviranusa do drążenia tego tematu, lecz wielce zaintrygowały Lönnrota, który, przestudiowawszy przesyłkę, zauważył symetrię czasową (3 grudnia, 3 stycznia i 3 lutego) oraz przestrzenną i poczuł, „że bliski jest rozszyfrowania tajemnicy”¹³⁶, którą Borges nazywa *misterio*. Lönnrot, począwszy od pierwszego morderstwa z 3 grudnia, oddał się studiom kabalistycznym i zrozumiał wówczas, że w końcu osiągnął etap wtajemniczenia i „wymówił słowo tetragramaton”¹³⁷, co jest surowo zabronione przez Żydów. Mistycy żydowscy często ostrzegali swych adeptów przed niebezpieczeństwami kabalistycznych praktyk, które doprowadzić mogły do śmierci nierozważnych wyznawców. Lönnrot tym samym, choć udało mu się rozwiązać równania nakreślone przez zbrodniarza, skazał się na śmierć. Borges dodaje, że w przypadku komisarza, słowo „tetragram” było „świeżego nabytku”¹³⁸. Hiszpańskie „de adquisición reciente”¹³⁹ brzmi nader ironicznie. Zwrot ten to komponent wyrazów: *adquisición*, pochodzącego z łaciny (*ad* – ‘ku’ i *quaerere* – ‘pytać’) oraz *reciente*, składającego się z łacińskiego *re* (‘do tyłu’) i greckiego *kainos* (‘nowe, niedawne’), co daje ‘zwrócenie się z pytaniem do tego, co jest niedawne’. Chciałoby się rzec, że dla Lönnrota nabytek ten był zbyt nowy, by mógł się nim poprawnie posługiwać. Tradycja uczy, że iluminacja – jakiej pozornie doświadczył komisarz o aspiracjach kabalistycznych – może być wynikiem „długich i czasem drobiazgowych przygotowań”¹⁴⁰. Jednak studia Lönnrota trwały zaledwie trzy miesiące i nie były nadzorowane przez żadnego mistrza – był

¹³⁵ Fragment wiersza *Spinoza* Jorge Luisa Borgesa. Zob. J.L. Borges, *Spinoza*, w: idem, *Nowa...*, op. cit., s. 36.

¹³⁶ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 117.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 165.

¹⁴⁰ G. Scholem, *Kabała...*, op. cit., s. 12.

więc niedouczonego aspiranta na mistyka na potrzeby śledztwa bądź własnej zabawy. Motywowany ciekawością, a nie pobożnością, komisarz chciał sam dojść do Bożego Imienia, by wykorzystać je dla świeckich celów. Mistycy amatorzy, tacy jak Lönnrot, stanowili ogromne zagrożenie dla judaizmu, który przetrwać się mógł w formę magicznej rozgrywki z mocami nadprzyrodzonymi – coś, co popularnie nazywa się (jakże niesłusznie!) kabałą. Praktyki i spekulacje mistyczne były i są zarezerwowane „wyłącznie dla tych, którzy ukończyli studia talmudyczne”¹⁴¹, a nie dla osób, które – jak komisarz – jedynie przeczytały parę książek na ten temat. Zabawa taka nie mogła się dobrze skończyć. Parafrazując tekst opowiadania: ten, kto bawi się ogniem, prędzej czy później się spali (dosłowność tego zwrotu czytelnik pozna w finale *Śmierci i busoli*). Lönnrot, posłużwszy się kompasem i busolą, nakreślił brakujący punkt na mapie. W polskim przekładzie czytamy o „cyrklu i busoli”, bo hiszpański *compás* ma dwa znaczenia: ‘cyrkiel’ i ‘busola’. Busola tym różni się od kompasu (hiszp. *brújula*), że zawsze pokazuje północ, kompas zaś może pokazywać wybraną stronę świata. Borges podziwiał ten instrument i tak o nim pisał: „Busola jest narzędziem tajemniczym. Sam fakt, że igła nachylona jest ku północy... Busola jest jak zegar zobaczony we śnie, zmodyfikowany”¹⁴². Oznacza to, że busola nie tyle wskazuje kierunek, co nań nakierowuje, podobnie jak zegar, który tak został skonstruowany, że zawsze wybija północ, wieczną noc, oniryczną porę przejścia z jednego dnia do drugiego. Skoro busola jest zmodyfikowana i oniryczna, to jej wskazówki są fikcyjne. Dla komisarza lepiej byłoby tropić dowody, niż kierować się kompasem i busolą, ale Lönnrot, wierny swej naturze gracza, zapewnia Treviranusa, że: „w piątek, zbrodniarze będą w więzieniu. Możemy być zupełnie spokojni”¹⁴³. Rozstrzygnięcie spisku ma więc nastąpić w piątek – w dniu, kiedy Bóg stworzył człowieka. Żydowski szabat rozpoczyna się właśnie w piątkowy wieczór.

¹⁴¹ Ibidem, s. 42.

¹⁴² Przekł. cyt. – JCMS. Tekst oryginalny: „La brújula es un objeto misterioso. El hecho de que una aguja propenda al Norte... [...] La brújula es como un reloj visto en un sueño, modificado”. J.L. Borges, *Borges secreto*, w: idem, *Textos recobrados (1956–1986)*, op. cit., s. 357.

¹⁴³ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 117.

By zapobiec czwartej zbrodni, której miejsce wykreśliły narzędzia miernicze, zarysowując romb na nadesłanej mapie, w czwartek wieczorem Lönnrot wyruszył pociągiem „w kierunku opuszczonej rezydencji Triste-le-Roy. Na południe miasta [...]”¹⁴⁴. Był to czwartek – a więc, licząc od poniedziałku, czwarty dzień tygodnia – miesiąca *Nisan*, kiedy dla religijnych Żydów rozpoczyna się kalendarz biblijny. W tym właśnie miesiącu dla obu bohaterów, Reda Scharlacha i Erika Lönnrota, stary cykl się zamknie i otworzy nowy. Lönnrot, podążając śladem rombu, miał zapobiec czwartej zbrodni, związanej z liczbą odpowiadającą czterem literom tetragramu (składającego się z trzech liter, gdyż *he* jest powtórzone). W tym momencie narracji pada enigmatyczne zdanie: „Na południu miasta mojego opowiadania płynie ślepa rzeczka o błotnistych wodach, zniesławiona resztkami skór i śmieci”¹⁴⁵, które informuje o tym, że w tym literackim mieście płynie ślepa rzeczka o mętnej wodzie. Możemy dopatrywać się tutaj ujawnienia samego autora, który zwraca się do czytelnika i, używając zaimka dzierzawczego, dopomina się swojej własności. Takie odczytanie tego zdania uzasadnione jest również faktem, że mowa jest o „ślepej rzeczce” – przymiotnik „ślepa” jednoznacznie kojarzy się z Borgesem. Jednakże gdy skonfrontujemy fakty z życia Borgesa z powyższym zdaniem, dostrzeżemy, że nie odpowiadają sobie. Pisarz pierwsze lata życia spędził w Buenos Aires w dzielnicy Palermo¹⁴⁶ nad rzeką La Plata, na północy miasta. Pisze o niej w wierszu *Mityczne założenie Buenos Aires*: „Więc to tędy, ową rzeką senną i błotną / dzioby naw przybyły założyć mi ojczyznę? / [...] Mówią, że to było w Riachuelo, / ale to kłamstwa ukute przez tych z la Boca. / Były to cztery ulice i z mojej

¹⁴⁴ Ibidem, s. 117–118.

¹⁴⁵ Przekł. cyt. – JCMS. W oryginale: „Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basuras”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 166.

¹⁴⁶ Wspomina o tym w swojej *Autobiografii*: „Chyba niebawem przeprowadziły się do podmiejskiej dzielnicy Palermo, bo stamtąd pochodzą moje pierwsze wspomnienia z innego domu, z dwoma patiami i ogrodem z wysoką pompą wiatrową, za którym rozciągały się puste parcele”. J.L. Borges, *Autobiografía*, op. cit., s. 5.

dzielnicy: w Palermo¹⁴⁷. Tymczasem w *Śmierci i busoli* czytamy o dzielnicy na południu, przez którą przepływa właśnie Riachuelo¹⁴⁸, czyli La Boca.

Warto się zastanowić, czemu służy ten nagle wtrącony chwyt narracyjny. Tylko w tym jednym miejscu narrator używa zaimka dzierżawczego *mi* – ‘moje’ – w odniesieniu do opowiadania. Czyżby Borges chciał włączyć czytelnika do fikcji, czyniąc zeń świadka wydarzeń? Mógł przecież po prostu napisać: „Na południu miasta płynie ślepa rzeczka o błotnistych wodach, zniesławiona resztkami skór i śmieci” – wtedy uniknąłby elementu metaliterackiego i całość zachowałaby spójność właściwą klasycznym opowiadaniom prowadzonym z perspektywy trzeciosobowego narratora wszechwiedzącego. Zdanie takie dopełniałoby wizję miejsca akcji, w którym miałyby się zakończyć opowiadanie. Mógł też napisać: „Na południu naszego opowiadania płynie ślepa rzeczka o błotnistych wodach, zniesławiona resztkami skór i śmieci”. W takim zdaniu element metaliteracki zostałby zachowany, a narrator pozostałby neutralny. Jednak Borges optuje za wersją najbardziej zaskakującą: „Na południe miasta mojego opowiadania płynie ślepa rzeczka o błotnistych wodach, zniesławiona resztkami skór i śmieci” – element metaliterackości zostaje spotęgowany zaimkiem dzierżawczym „mój”, jakby chodziło o odcięcie się od dotychczasowego narratora. A czytelnik? „Moje opowiadanie” może oznaczać również tego, kto właśnie czyta *Śmierć i busolę*, czyli kogoś, kto niecierpliwie czeka na rozwiązanie zagadki.

Lönnrot z faktu, że Azevedo był towarzyszem Reda Scharlacha, wydedukował, że ten będzie czwartą ofiarą, jednakże potem tę hipotezę odrzucił¹⁴⁹. Następne zdanie też warto jest analizy: „Wirtualnie rozszyfrował problem; same okoliczności, rzeczywistość (nazwiska, areszty, twarze, formalności sądowe i więzienne) mało go teraz interesowały¹⁵⁰”. Słowem kluczem jest tutaj „wirtualnie”, które pochodzi od łacińskiego *virtus* oznaczającego siłę potrzebną do zrealizowania czegoś, nawet jeśli się tego nie uczyni. Zawiera

¹⁴⁷ J.L. Borges, *Mityczne założenie Buenos Aires*, w: idem, *Nowa...*, op. cit., s. 14.

¹⁴⁸ Słowo to dosłownie oznacza ‘rzeczkę’, ale jest także nazwą własną ujścia rzeki La Plata w La Boca.

¹⁴⁹ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 118.

¹⁵⁰ W oryginale: „Virtualmente, había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios), apenas le interesaban ahora”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 166.

ono w sobie potencję, nie realizację, co odpowiada Lönnrotowi, któremu udało się umysłowo rozwiązać zadanie i nakreślić na mapie miejsce przewidzianej przez siebie ostatniej zbrodni. Tym sposobem osiągnął powzięty cel, którym nie było – jak w przypadku Treviranusa – aresztowanie, skazanie i uwięzienie zbrodniarzy, lecz rozszyfrowanie tajemnicy. Lönnrot rozwiązał problem miejsca i czasu, ale nie tego, kim będzie ostatnia ofiara, a był nią on sam. Można by się tutaj także dopatrywać pewnego poziomu metaliterackości, bowiem intencje intelektualne były dla detektywa więcej warte niż zapobieżenie zbrodni. Po przeanalizowaniu listu i mapy nadesłanych Treviranusowi tajemnica wydała się Lönnrotowi krystalicznie przejrzysta: anonimowy trójkąt i zakurzone greckie słowo – tetragram. Zawstydziała go myśl, że aby ją rozwikłać potrzebował aż trzech miesięcy. Jest w tym ironia, gdyż tak naprawdę to nie on potrzebował trzech miesięcy, by rozwikłać sprawę, lecz to zbrodniarz rozłożył swoje działania na ten okres. Ogarnięty pychą i ambicją Lönnrot nie dostrzega, że przestępca nie zostawiał śladów, tylko zastawiał pułapkę, w którą to on, detektyw, miał wpaść.

W euforii komisarz wsiadł do pociągu o znaczącej nazwie *Ferrocarriles Australes*¹⁵¹ (Koleje południowe), który zawiózł go rzeczywiście na południe. Podróż ku południu będzie podróżą do własnej śmierci¹⁵². Lönnrot dotarł do miejsca przewidzianego morderstwa, czyli willi Triste-le-Roy otoczonej ciemnymi eukaliptusami. Jak już wspomnieliśmy, *eukaliptus* oznacza ‘dobrze ukryte’. Borges potęguje tę cechę, dodając przymiotnik *negros* – ‘czarne’, co polski przekład pomija. Komisarz myślał o tym, że „zaledwie jeden świt i jeden zachód słońca (stary blask na wschodzie i drugi na zachodzie) oddzielają go od godziny wyczekiwanej przez poszukiwaczy Imienia”¹⁵³. Jednakże to rozumowanie było błędne: nie chodziło o zbrodniarzy, lecz o jednego zbrodniarza, który wcale nie szukał Imienia, tylko jego, Lönnrota, chcącego znaleźć imię mordercy. Gdy dochodzi do spotkania Reda Scharlacha i Erika Lönnrota, naiwny komisarz pyta przestępcę: „czy to on szuka Sekretnego Imienia?”¹⁵⁴, na co ten, głosem zmęczonym zwycięstwem, pełnym nienawiści

¹⁵¹ Ibidem, s. 166.

¹⁵² Jest to odwołanie do motywu zejścia do świata podziemnego – *katabasis*.

¹⁵³ J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 118.

¹⁵⁴ W oryginale: „¿[U]sted busca el Nombre Secreto?”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 168.

i smutku o rozmiarach wszechświata – Red Scharlach ma w sobie wrogość, odpowiadającą całemu Bożemu stworzeniu, co czyni zeń najbardziej nie-szczęśliwą istotę na świecie (to chyba najlepszy opis stanu psychicznego, w którym znajduje się triumfujący diabeł) – odpowiada: „Nie. [...] Szukam czegoś bardziej efemerycznego i odpychającego, szukam Erika Lönnrota”¹⁵⁵.

Zanim jednak nastąpi spotkanie dwóch bohaterów, narrator opisuje ogród i willę Triste-le-Roy. Pojawia się tu wszystkie fundamentalne motywy twórczości Borgesa. Zostają one przedstawione według kolejności tego, co widział Lönnrot po wyjściu z pociągu na zacisznej stacji przeładunkowej¹⁵⁶ – są to puste bądź pustynne wieczory¹⁵⁷ przypominające świty. Moment przejścia od nocy do świtu to ulubiona pora Borgesa, bowiem wtedy czas i przestrzeń zlewają się w jedno. W *Śmierci i busoli* czytamy: „stary blask słońca na wschodzie i drugi na zachodzie”¹⁵⁸. Właśnie ściemniało się, gdy komisarz zobaczył „czworokątną wieżyczkę willi Triste-le-Roy”¹⁵⁹. Polski wyraz „wieżyczka” nie oddaje użytego w oryginale hiszpańskiego *mirador* (w architekturze słowo to oznacza „wykuszę”), zawierającego w sobie czasownik *mirar* (pol. ‘patrzeć’), co koresponduje z czynnością komisarza, który „zobaczył”. Istotna jest pod względem symbolicznym budowla prostokątna, czyli zawierająca „czwórkę”. By wejść do środka, komisarz mocuje się z bramą zamkniętego ogrodu, co można uznać za aluzję do biblijnego *hortus conclusus* (pol. ‘ogród zamknięty’), obrazu z *Pieśni nad Pieśniami*: Oblubienica – której szyja podobna jest do wieży Dawidowej (PnP 4,4) – jest zapieczętowanym ogrodem dostępnym jedynie dla swego Oblubienica (PnP 4,12). U Borgesa najczęściej sens jest odwrócony, a więc Oblubieniec to komisarz chcący dostać się do złoczyńcy schowanego w prostokątnej wieży pośrodku zamkniętego ogrodu. Kiedy Lönnrot wchodzi do środka, depcze zmieszane „pokolenia sztywnych liści”. Ta piękna metafora: „dep-

¹⁵⁵ W oryginale: „No. [...] Busco algo más efímero y deleznable, busco a Erik Lönnrot”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit. s. 169.

¹⁵⁶ W oryginale: „[S]ilenciosa estación de carga”. Ibidem, s. 166.

¹⁵⁷ W oryginale: „[T]ardes desiertas”. Ibidem, s. 166.

¹⁵⁸ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 118. Zauważmy przy okazji w obu blaskach jakby podwójne odwołanie do *Zoharu*.

¹⁵⁹ Ibidem. W oryginale: „el mirador rectangular de la quinta de Triste-le-Roy”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 166.

ciąg po kilku przemieszanych z sobą pokoleniach połamanych sztywnych liści¹⁶⁰ daje nam wskazówkę, że rzecz się dzieje na południowej półkuli, gdzie w marcu rozpoczyna się jesień. Drzewo, choć w swej kulturze jest symbolem trwałości, zawiera w sobie przemijalność liści pochodzących z różnych pokoleń, czyli lat. Można by je porównać do świata – miejsca, w którym istoty żyją i umierają. Lönnrot deptał więc sztywność śmierci, kierując się ku własnej.

Willa Triste-le-Roy obfitowała w „bezużyteczne symetrie”¹⁶¹ i „maniackie powtórzenia”¹⁶² architektoniczne, wśród których królował posąg Hermesa o dwóch obliczach, rzucający monstualny cień¹⁶³. Pełno było tam krętych schodów, symbolizujących drogę mistyka do Boga, a tu drogę policjanta do złodzieja. Znajdowało się w niej również wiele przeciwstawnych zwierciadeł, z których każde odbijało: „[w] jego niejasnym, urojonym wnętrzu / Nowe istoty i kształty i barwy”¹⁶⁴ i jednocześnie „[r]zeczywiste oblicze mojej [naszej – przyp. JCMS] duszy, / zranione przez cienie i przez winy, / Które Bóg być może widzi w ludziach”¹⁶⁵, oraz okien, za którymi rozpościerał się widok smutnego ogrodu oraz blask złotego księżyca. Zobaczywszy „szyby

¹⁶⁰ W oryginale: „[P]isando confundidas generaciones de rotas hojas rígidas”. Ibidem, s. 167. Tę metaforę jesieni można uznać za rodzaj zachodniego haiku, o którym rozwodzi się Borges: „Poezja japońska skupia się przede wszystkim na tym, by uchwycić chwilę, by ją zatrzymać. [...] [O]pisuje tylko jedną chwilę, nic więcej; a jeśli wiersz jest udany, owa chwila zostanie zachowana już na zawsze. Widoczne jest również zainteresowanie czasem: w tym sensie, że w każdym haiku – wersy haiku składają się z siedmiu, pięciu i siedmiu sylab – w każdym haiku trzeba w jakiś sposób zaznaczyć porę roku”. J.L. Borges, *W dialogu...*, op. cit., s. 352. Borges się pomylił – wersy haiku składają się z trzech wersów o długości pięciu, siedmiu i pięciu sylab.

¹⁶¹ W polskim przekładzie: „niepotrzebne symetrie”. J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 119. W oryginale: „[I]nútiles simetrías”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 167.

¹⁶² Polskie wydanie nie oddaje oryginału; tłumaczy ów fragment następująco: „niepotrzebne symetrie i powtórzenia”. J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 119. W oryginale: „[R]epeticiones maníáticas”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 167.

¹⁶³ W oryginale: „[S]ombra monstruosa”. Ibidem.

¹⁶⁴ J.L. Borges, *Lustro*, w: idem, *Wybór...*, op. cit., s. 315.

¹⁶⁵ Ibidem.

okienne w kształcie rombów¹⁶⁶, które „były żółte, czerwone, zielone”, „[z] atrzymało go mgliste, oszalamiające wspomnienie”¹⁶⁷. To wspomnienie odnosi się do trzeciego upozorowanego zaginięcia, gdy „[j]edna z kobiet przypominała sobie romby [na stroju arlekinów – przyp. JCMS] żółte, czerwone i zielone”¹⁶⁸. Całość budowli i jej wnętrze przywodzą na myśl motyw labiryntu, tak często przez Borgesa przywoływany, w którym: „Nie będzie nigdy wyjściowych drzwi”¹⁶⁹ i jest się „we wnętrzu / a twierdza obejmuje wszelki punkt wszechświata / i, ni awersu, ni rewersu nie posiada, / ni zewnętrznego muru, ni tajnego centrum”¹⁷⁰. Labirynt, co istotne, oznacza wkroczenie na terytorium śmierci¹⁷¹, z której nie ma powrotu.

Wszystkie te elementy – droga, jaką przebył komisarz, ogród i willa – odpowiadać będą strukturze zbrodni obmyślonej przez Reda Scharlacha, w której pełno symetrii czasowo-przestrzennej oraz maniackich powtórzeń. Scharlach przez sposób, w jaki zaprojektował przestępstwa, dostarcza Lönnrotowi tego, czego ten oczekuje: śledztwo staje się ciekawsze dla komisarza, lecz nie spełnia nadrzędnego celu, jakim powinno być złapanie złoczyńcy. Ponadto willa odwzorowuje stan psychiczny Reda Scharlacha, który musiał w niej spędzić dziewięć nocy i dziewięć dni – dziewięć piekielnych nocy i dni (odwołanie do kręgów Dantejskich) – walcząc o życie po tym, jak Erik Lönnrot trzy lata wcześniej, na Rue de Toulon (ta sama ulica, co przy trzecim, sfingowanym uprowadzeniu) podczas akcji policyjnej aresztował jego brata – policyjna kula raniła wówczas Dandysa w brzuch. Gdy półświadomy Red Scharlach ukrywał się w willi, Hermes o podwójnym obliczu zamienił się w Janusa – staroitalskie bóstwo o dwóch głowach, jednej zwróconej w tył, a drugiej w przód¹⁷², symbolizujące utkwienie w przeszłości, w której cieniu pozostaje przyszłość. Czytamy o tym w wierszu *East Lansing*: „Mój czas zawsze Janusem był o dwóch obliczach, / patrzących

¹⁶⁶ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 119.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 116.

¹⁶⁹ J.L. Borges, *Labirynt*, w: idem, *Wybór...*, op. cit., s. 25.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Zob. J.E. Cirlot, op. cit., s. 220.

¹⁷² W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 424.

na zmierzch i na świtanie¹⁷³. W ten sposób poznajemy motywy działania Reda Scharlacha, który, nie chcąc i nie mogąc wybaczyć, żył przeszłością i planował przyszłość, która przybrać miała postać krwawej zemsty. Całość symetrycznej budowli willi Triste-le-Roy, gdzie Red – smutny król przestępców – ukrywał się przed policją i starał się wyleczyć ze śmiertelnej rany, opanowały jego umysł do tego stopnia, że podwójność oczu, rąk i płuc wydawały się tak samo monstrialne jak podwójność oblicza. Ta podwójność wyrażała się również we wspomnieniu uwięzionego brata, który umierał w prostokątnym więzieniu, on – Red Scharlach – zmagał się ze śmiercią w willi. Wszystkiemu winien był Lönnrot. Jemu więc Dandys zaprzysiął – na boga o podwójnym obliczu i wszystkich innych bogów gorączki i luster – że utka taki labirynt, z którego nie wyjdzie żywy. W czasie rekonwalescencji Scharlacha pocieszał pewien Irlandczyk – być może właściciel tawerny – który zachęcał go do przejścia na chrześcijaństwo. W kółko mu powtarzał sentencję gojów, że wszystkie drogi prowadzą do Rzymu. Dodajmy na marginesie, że Borges, wczuwając się w żydowskiego Reda Scharlacha, używa tu hebrajskiego słowa *goj* oznaczającego „innowiercę”. Zbrodniarz tkwił, tak jak jego brat, w labiryncie, z którego nie sposób było uciec, ponieważ choć mogło się wydawać, że szlaki wiodą na północ bądź na południe, zawsze prowadziły do Rzymu, który w jego delirium stawał się prostokątnym więzieniem jego i jego brata. Prawdopodobnie, przedstawiając obraz Rzymu jako prostokątnego więzienia, Borges czerpał z prac graficznych Giovanniego Battisty Piranesiego z XVIII wieku. Co więcej, udekorowanie willi Triste-le-Roy posągami greckich bogów korespondowało z przeświadczeniem Borgesa, że: „Rzym jest kontynuacją kultury hellenistycznej”¹⁷⁴, którą autor oddaje w opowiadaniu choćby poprzez umieszczenie rzeźb Diany w niszach. Borges wybrał tę boginię, gdyż była ona opiekunką łowów, a Red Scharlach właśnie polował na Erika Lönnrota. Ponadto Diana Nemorensis – dosłownie: ‘Diana z gaju’ – była opiekunką wyjętych spod prawa¹⁷⁵, czyli przestępców. Borges nie nazwał jej po grecku Artemidą, może właśnie ze względu na to, że Diana Nemorensis nie miała greckiej odpowiedniczki – była lokalną boginią staroitalską i czuwała nad złoczyńcami podobnymi

¹⁷³ J.L. Borges, *East Lansing*, w: idem, *Złoto...*, op. cit., s. 73.

¹⁷⁴ J.L. Borges, *W dialogu...*, op. cit., s. 283.

¹⁷⁵ W. Kopaliński, op. cit., s. 206.

do Reda Scharlacha. Warto dodać, że zwierzęciem przypisanym Dianie był m.in. niedźwiedź, w którego maskę Borges ubiera szofera z trzeciego upozorowanego porwania Gryphiusa. Autor nie bez powodu wybiera też postać Hermesa, patrona złodziei i posłańców¹⁷⁶. Red Scharlach był zarówno Dianą, jak i Hermesem: chcąc się zemścić za brata, wysyłał wiadomości do Treviranusa, aby upolować Lönnrota. Zemsta to częsty motyw działań bohaterów Borgesa, którzy uważają, że „jedna rzecz nie istnieje. Zapomnienie”¹⁷⁷. Nie są oni skłonni do przebaczenia, ogarnięci nienawiścią wspomnień dążą do wyrównania porachunków: „w wieczności wciąż trwa i płonie / to, co utraciłem, to liczne i drogocenne”¹⁷⁸ – czytamy w jednym z wierszy argentyńskiego poety. Hermes¹⁷⁹ jest także patronem hermeneutyki, czyli sztuki interpretacji. Hermes Trismegistos był grecko-egipskim bogiem wiedzy ezoterycznej i tajemnej¹⁸⁰. Monstrualna podwójność oblicza Hermesa rządzi poznaniem. Ten dualizm odpowiada parom bohaterów opowiadania – Redowi Scharlachowi i jego bratu, Redowi i Lönnrotowi, Treviranusowi i Lönnrotowi, dwóm arlekinom – a nawet tekstowi i czytelnikowi oraz – chciałoby się rzec – Bogu i człowiekowi. Opowiadanie zawiera w sobie bowiem dwie koncepcje rzeczywistości rozumianej jako: realia ukrywające prawdę, do której dojść można, obserwując fakty albo jako tekst z utajonym misterium, którego sens czytelnik musi wykreować za pomocą procesów myślowych. Chodzi o dychotomię między dwoma formami istnienia – rzeczywistością i wyobrażoną, czemu wyraz daje koniec opowiadania, w którym Lönnrot w obliczu śmierci krytykuje plan Reda Scharlacha zawarty w romboidalnym labiryncie. Pełen pychy detektyw nie daje za wygraną i nie uznaje zwycięstwa tego, który za chwilę go zabije, więc proponuje rewanż w przyszłym wcieleniu; mówi Scharlachowi, by spróbował go zwabić do labiryntu w kształcie prostej, niekończącej się linii. Gotów jest umrzeć raz jeszcze, lecz tylko pod warunkiem, że zostanie na niego zastawiona pułapka doskonała: „Idealnym labiryntem byłaby prosta i pusta droga długości stu

¹⁷⁶ Ibidem, s. 374.

¹⁷⁷ J.L. Borges, *Ewigkeit*, przeł. E. Stachura, w: idem, *Nowa...*, op. cit., s. 50.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Borges, odwrotnie niż w przypadku Diany, używa imienia greckiego, nie rzymskiego – Merkury.

¹⁸⁰ W. Kopaliński, op. cit., s. 374.

kroków, na której można by zabić z jakiejś przyczyny natury psychologicznej¹⁸¹. Zaskakująca jest wizja wędrowki dusz, którą zakłada ostatnia wola Lönnrota: „Scharlach, kiedy w następnym awatarze duszy będzie pan na mnie polował, niech pan sfinguje [albo popełni – przyp. JCMS] zbrodnię w punkcie A, potem drugą zbrodnię w B, osiem kilometrów od A, potem trzecie morderstwo w C, o cztery kilometry od A i B, w połowie drogi między tymi dwoma punktami. Potem niech pan czeka na mnie w D, o dwa kilometry od A i C, znowu w połowie drogi. Proszę mnie zabić w punkcie D, tak jak teraz zabije mnie pan w Triste-le-Roy¹⁸². Pozostawmy na boku labirynt odzwierciedlający paradoks Zenona¹⁸³ – który wielce intrygował Borgesa – i skupmy się na użytym przez autora słowie „awatar”. Pochodzi ono z sanskrytu i oznacza reinkarnację bogów, którzy objawiają się ludziom, przyjmując postać ludzką bądź zwierzęcą. Uzasadnia to nadmienioną wyżej hipotezę, że Erik Lönnrot, którego inicjały dają jedno z imion Boga – *El*, mierzy się z Szatanem wcielonym w postać Reda Scharlacha, którego monogram daje *Resz* – hebrajską literę kojarzoną ze słowem *Ra* (pol. ‘zło’). Czerwień (imię Red) także wskazuje na piekielny rodowód zbrodniarza. Scharlach spełnia ostatnią wolę skazańca, zapewniając go: „Kiedy następnym razem pana zabiję [...], przyrzekam panu labirynt, który składa się z jednej

¹⁸¹ Przekł. cyt. – JCMS. Tekst oryginalny: „El laberinto ideal sería un camino recto y despojado de una longitud de cien pasos, donde se produjera el extravío por alguna razón psicológica”. J.L. Borges, *Textos recobrados (1931–1955)*, op. cit., s. 154.

¹⁸² J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 123. Po hiszpańsku pośmiertne wyzwanie brzmi następująco: „Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 172.

¹⁸³ Argentyńczyk przedstawił go m.in. w tekście *Kafka i jego prekursorzy* ze zbioru *Dalsze dociekania*. Czytamy w nim: „[...] paradoks Zenona, skierowany przeciwko ruchowi. Przedmiot poruszający się (twierdzi Arystoteles), który znajduje się w punkcie A nie zdoła osiągnąć punktu B, gdyż przedtem będzie musiał pokonać połowę drogi między obydwojma punktami, a przedtem połowę połowy, a przedtem połowę połowy, i tak w nieskończoność”. J.L. Borges, *Kafka i jego prekursorzy*, w: idem, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999, s. 156.

tylko linii prostej i który jest niewidzialny, nieustający¹⁸⁴. Ironia Borgesa woła o pomstę do nieba!

Znaczące jest również ostatnie zdanie opowiadania, opisujące jak Scharlach zabija Lönnrota: „celując bardzo uważnie, dał ognia”¹⁸⁵. Strzelił z rewolweru, a nie zadźgał go sztyletem, jak poprzednie ofiary. Istotny jest wyraz „ogień” (hiszp. *fuego*), który – tak jak i zresztą zarżnięcie nożem (sztyletem) – kojarzy się ze śmiercią składaną w ofierze. Erik Lönnrot to ofiara (hiszp. *sacrificio*) złożona bogu mocy piekielnych – Reda Scharlacha, toteż musi umrzeć w ogniu. Dochodzi więc do holocaustu (gr. ‘całopalenie’) – rytualnego mordu religijnego¹⁸⁶. Przed śmiercią komisarz poczuł „lekki dreszcz zimna i smutek bezosobowy, prawie bezimienny”¹⁸⁷. To zimno oraz „smutek bezosobowy”, prawie anonimowy, to nad wyraz trafna definicja stanu przedśmiertnego, gdy zimno ogarnia ciało, zaś umysł pogrąża się w żalu odejścia i staje się bezosobowy. Indywidualność naznaczona imieniem traci imię, stając się anonimową, przeznaczoną każdemu.

Żydowsy kabaliści, szczególnie ci późniejsi, wywodzący się ze szkoły Izaaka Lurii z XVI stulecia, dla których głównym tekstem był XIII-wieczny *Zohar*, wierzyli w ponowne wcielenie. Ich nauka została przejęta i zmodyfikowana przez chasydów w XVIII wieku. Hebrajskie *Gilgul* (pol. ‘wędrówka dusz’) przez wcześniejszych kabalistów było postrzegane „jako kara za określone przewinienia, głównie natury seksualnej”¹⁸⁸. Dopiero kabała XVI-wieczna oraz późniejsza upowszechniły wiarę w wędrówkę dusz. Zaczęto wierzyć, że każda dusza „póki nie wypełni swego zadania [na ziemi – dop. JCMS], podlega prawu ciągłej tułaczki”¹⁸⁹. Zarówno Erik

¹⁸⁴ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 122–123.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 123.

¹⁸⁶ Dziś, w XXI wieku, kiedy przywołujemy dzieje II wojny światowej, nie sposób pomyśleć o Holocauście i masowych mordach dokonywanych na Żydach przez nazistów. Nie mniej jednak w 1942 roku w Argentynie to historyczne zdarzenie, które wówczas miało miejsce w Europie, mogło być nieznanne.

¹⁸⁷ J.L. Borges, *Śmierć i busola*, op. cit., s. 122. W oryginale: „[U]n poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima”. J.L. Borges, *La muerte y la brújula*, op. cit., s. 172.

¹⁸⁸ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997, s. 345.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 347.

Lönnrot – grzeszący nadmierną wiarą we własny umysł, który go zwiódł i doprowadził do śmierci – jak i morderca Red Scharlach – czyniący zło i krzywdzący bliźniego – mają przed sobą perspektywę dalszego tułania się po świecie, tak długo, aż ich dobre uczynki na ziemi nie zrekompensują ich przeszłych niegodziwości, których się dopuścili. W świetle kabalistycznej nauki możliwość ponownego spotkania tych dwóch bohaterów jest prawdopodobna. Postawa komisarza względem swego mordercy w chwili śmierci jest pełna pychy, co można uznać za literacką ironię Borgesa. Mieć odwagę, by naprawiać świat stworzony przez Boga – to jedyna postawa, jaką może przyjąć człowiek w obliczu swojej śmiertelnej kondycji. Chcąc dorównać Bogu, kreuje on własny świat, w którym opowieść jest rzeczywistością udoskonaloną: waga autora jako Stwórcy maleje, a czytelnik – jako jego stworzenie – nadaje sens istnieniu. Taka myśl zawarta jest w naukach kabalistów z kręgu Baal Szem Towa, z której zapewne czerpał Borges, pisząc opowiadanie *Śmierć i busola*.

I choć wydawać by się mogło, że teksty chasydów i teksty Borgesa nie mają nic wspólnego, to do jednych i drugich odnieść można hebrajską koncepcją na temat literatury, „która polega na tym, że bierze się całkowicie różne księgi przedstawiające całkowicie różne światy i pochodzące z różnych epok i zakłada się, że wszystkie one są dziełem Ducha. Choć oczywiście... cóż mogą mieć wspólnego *Księga Hioba* i *Genesis* albo *Pieśń nad Pieśniami* i *Księga Sędziów*? Zupełnie nic. Mimo to przyjmuje się, że zostały podyktowane różnym skrybom przez tego samego Ducha”¹⁹⁰. Może właśnie ów hebrajski Duch wstąpił także w duszę argentyńskiego wieszczka, ślepnącego z nadmiaru światła, którego „[z] biegiem lat”¹⁹¹ opuściły „[w]szystkie piękne kolory” i któremu pozostały „już tylko / zamglone światło, cień nieprzenikniony / i pierwotny blask złota”¹⁹².

¹⁹⁰ J.L. Borges, *W dialogu...*, op. cit., s. 352–353.

¹⁹¹ J.L. Borges, *Złoto tygrysów*, w: idem, *Złoto...*, op. cit., s. 77.

¹⁹² Ibidem, s. 77.

Bibliografia

- Alfabeto de Rabí Akiva*, transl. Neil Manel Frau-Cortès, Obelisco, Barcelona 2017.
- Borges Jorge Luis, *Autobiografia*, przeł. A. Elbanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Borges Jorge Luis, *Dalsze dociekania*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Borges Jorge Luis, *Ficciones*, Debolsillo, Barcelona 2012.
- Borges Jorge Luis, *Fikcje*, przeł. K. Wojciechowska, PIW, Warszawa 1972.
- Borges Jorge Luis, *Miscelánea*, Debolsillo, Barcelona 2011.
- Borges Jorge Luis, *Nowa antologia osobista*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, E. Stachura, S. Zembrzusi, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Borges Jorge Luis, *Poszukiwania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Prześwit, Warszawa, 1990.
- Borges Jorge Luis, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzusi, PIW, Warszawa 1976.
- Borges Jorge Luis, *Textos recobrados (1931–1955)*, Debolsillo, Barcelona 2000.
- Borges Jorge Luis, *Textos recobrados (1956–1986)*, Debolsillo, Barcelona 2011.
- Borges Jorge Luis, Ferrari Osvaldo, *W dialogu I*, przeł. E. Nawrocka, Helion, Gliwice 2007.
- Borges Jorge Luis, *Wybór poezji*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Wydawnictwo Lobos, Barcelona 1999.
- Borges Jorge Luis, *Złoto tygrysów*, przeł. D. i A. Elbanowscy, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Camuñas María Selene, Villarubia Jaime, *Las letras hebreas y sus pruebas iniciáticas*, Miraguano Ediciones, Madrid 2007.
- Cervantes Miguel de, *Don Kichot z Manczy*, t. 1, przeł. W. Charchalis, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2014.
- Cervantes Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, RAE, Madrid 2015.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2000.
- Fishburn Evelyn, Hughes Psiche, *A Dictionary of Borges*, Duckworth, London 1990.
Tekst dostępny również online: https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/revisededitionfishburn_1.pdf (dostęp 17.07.2023).
- Copleston Frederick, *Historia filozofii*, t. 4. *Od Kartezjusza do Leibniza*, przeł. J. Marzęcki, PAX, Warszawa 2005.
- Elior Rachel, *Mistyczne źródła chasydyzmu*, przeł. M. Tomal, Austeria, Kraków–Budapeszt 2009.
- Hanks Patrick, Hodges Flavia, Hardcastle Kate, *A Dictionary of First Names*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, PAX, Warszawa 1990.

- Kempiński Andrzej M., *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, SAWW, Poznań 1993.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1987.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. Bp. K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989.
- Mopsik Charles, *Kabała*, przeł. A. Szymanowski, Cyklady, Warszawa 2001.
- Martin Andrew, *The Mask of the Prophet: Napoleon, Borges, Verne*, „Comparative Literature” 1988, Vol. 40, No. 4. Tekst dostępny również online: <http://www.jstor.org/stable/1771192> (dostęp 29.08.2023).
- Ouaknin Marc-Alain, *Symbols of Judaism*, Assouline, New York 2000.
- Ouaknin Marc-Alain, *Tajemnice kabały*, przeł. K. i K. Pruscy, Cyklady, Warszawa 2006.
- Ouaknin Marc-Alain, Rotnemer Dory, *Le livre des prénoms bibliques et hébraïques*, Albin Michel, Paris 2017.
- Pięcioksiąg. *Przekład interliniarny z kodami gramatycznymi, transliteracją oraz indeksem rdzeni*, oprac. i wstęp A. Kuśmirek, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 2003.
- Sefer Jecira, przeł. W. Brojer, Tikkun, Warszawa 1995.
- Scholem Gershom, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Aletheia, Warszawa 2014.
- Scholem Gershom, *Mistycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, wstęp M. Galas, Czytelnik, Warszawa 1997.
- Scholem Gershom, *O mistycznej postaci bóstwa. Z badań nad podstawowymi pojęciami kabały*, przeł. A.K. Haas, Aletheia, Warszawa 2010.

Źródła internetowe

- Gual Carlos García, *Apuntes sobre la muerte de Alejandro Magno en algunos textos hispánicos del medievo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/apuntes-sobre-la-muerte-de-alejandro-magno-en-algunos-textos-hispanicos-del-medieval> (dostęp 22.07.2023).
- Instituto Cervantes, *Jorge Luis Borges. Cronología de obras*, https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/nueva_york_jorge_luis_borges_1.htm (dostęp 14.07.2023).
- Library of Congress, *Di Idische tsaytung: Diario Israelita*, <https://www.loc.gov/item/sn2002058053/> (dostęp 14.11.2023).
- Scavino Dardo, *Borges y Bloy*, „Variaciones Borges” 2013, No. 36, Dokumen, <https://dokumen.tips/documents/dardo-scavino-borges-y-bloy.html> (dostęp 29.08.2023).

Kabbalistic Exegesis of *Death and the Compass* by Jorge Luis Borges

This article seeks to decipher Jorge Luis Borges' short story *Death and the Compass* in a Kabbalistic spirit. The author shows how the Argentine writer uses various

methods of Jewish hermeneutics. A detailed analysis of selected elements of the story, such as names, time, place, geographic directions, colors, geometric figures, types of plants, or words used by Borges, leads to a surprising interpretation of the story, in which what is important is not just solving the murder mystery, but showing the inverted relationship between the seeker and the sought. In Borges' hands, Kabbalah—whose purpose is to bring one closer to God—loses its religious overtones and becomes a creative tool for writing a successful story. Thus, the most important current of Jewish mysticism leaves the realm of faith to enter the realm of the ludic, where man and the devil play cops and villains.

Keywords: Jorge Luis Borges; *Death and the Compass*, kabbalah; Name of God; policeman; murderer; investigation

„PODŁĘ ŻYCIE MIAŁEM”. PUSZCZYK STEFANA GRABIŃSKIEGO WOBEC MODERNISTYCZNEGO DEKADENTYZMU

ALEKSANDRA LESIŃSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
lesińska.uksw@gmail.com
ORCID 0000-0002-3778-1299

W artykule podejmuję próbę analizy *Puszczyka*, pierwszej w dorobku literackim Stefana Grabińskiego fantastycznej noweli grozy, w celu włączenia tegoż mało znanego utworu do badań szerszego zagadnienia pesymistycznych stanów ludzkiej świadomości przełomu XIX i XX wieku (modernizmu¹). Badania osadzam w kontekście dekadentyzmu jako kierunku myślowego epoki, idealnie ilustrującego ówczesne nastroje i postawy melancholijne wobec „kultury, społeczeństwa, cywilizacji”, ze szczególnym naciskiem na ich „upadek, rozpad lub schyłek”². Wyżej wymieniony utwór Grabińskiego będę rozpatrywać w odniesieniu do zagadnień wchodzących w problematykę dekadentyzmu, wyodrębnionych na podstawie dotychczasowych badań³. Uwzględnię również pięć sformułowanych przez Kazimierza Wykę

¹ Termin ‘modernizm’ stosuję odnośnie do przedziału czasowego od końca XIX wieku do ok. 1918 roku. Zob. A.Z. Makowiecki, hasło ‘modernizm’, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 664.

² T. Walas, hasło ‘dekadentyzm’, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992, s. 171.

³ Teresa Walas wymienia wśród nich: bezruch i bierność; antyspołeczność (w tym często antimieszczaiskość); pogardę wobec natury i naturalizmu; niechęć do współczesności, w której przetrwanie jest niemożliwe; wrażenie degeneracji; kryzys cywilizacyjny i kulturowy; sceptycyzm wobec wartości moralnych i przekonanie o prawdziwości własnych, subiektywnych doznań; ucieczkę w sztukę, estetyzm oraz szeroko pojętą duchowość i metafizykę, w tym mediumizm, okultyzm, satanizm. Ibidem, s. 172.

sposobów (tzw. furt) radzenia sobie z modernistycznym cierpieniem⁴, dotyczących walki o wyobraźnię, wolności i autentyczności⁵. Są to kolejno: „pragnienie użycia i rozpaczliwy hedonizm”, „pragnienie nicości w postaci nirwany lub śmierci”, „eschatologia rozpacz”, „programowy spirytualizm” oraz „walczący, dynamiczny estetyzm”⁶. W 1931 roku Grabiński wyraził podziw dla wybranych dzieł kilku głównych reprezentantów polskiego dekadentyzmu⁷, m.in. dramatu *Złote runo* oraz powieści *De profundis* autorstwa Stanisława Przybyszewskiego⁸, powieści Wacława Berenta *Próchno* i liryku Jana Kasprowicza *Moja pieśń wieczorna*. Badania związków literackich Grabińskiego z wymienionymi twórcami warto kontynuować w przyszłości.

O *Puszczyku* pokrótce pisze Joanna Majewska w swojej monografii z 2018 roku *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*⁹. Wspomina o tym utworze w kontekście motywu

⁴ K. Wyka, *Modernizm polski*, s. 57. Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wyka-modernizm-polski.pdf> (dostęp 6.08.2023). Tekst opracowany na podstawie wydania: K. Wyka, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

⁵ A. Rozpłochowska-Boniatowska, *Dekadentyzm utracony*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 124.

⁶ K. Wyka, op. cit., s. 57.

⁷ M. Grekowicz, *Rozmowa ze Stefanem Grabińskim*, w: *Trzy wywiady ze Stefanem Grabińskim*, wstęp i oprac. A. Mianecki, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1, red. A. Mianecki, T. Pudłocki, s. 275.

⁸ Tak o Przybyszewskim pisze Dariusz Trzeźniowski: „Twórcą był reprezentatywny dla swoich (przełomowych) czasów, odzwierciedlał główne wówczas tematy, pisał językiem swoich współczesnych. Ujawniał świadomość i podświadomość, to, co jawne i deklarowane, oraz to, co wstydliwie nieraz skrywane. Pokazywał, jak pisze autorka [Gabriela Matuszek – przyp. A.L.], »powierzchniowe mechanizmy kultury«, ale także »utajoną prawdę o epoce: jej udrękach, fobiach, lękach, obsesjach i ‘chorobach’« (s. 11). Tym samym jego twórczość dostarcza doskonałego materiału do analizy całego zjawiska, które [...] skłonni jesteśmy nazywać wczesnym modernizmem (lub także: początkami nowoczesności”. D. Trzeźniowski, *Bolesna lekcja nowoczesności. Gabrieli Matuszek „Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny”*, „Wielogłos” 2008, nr 2(4), s. 109.

⁹ J. Majewska, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Wrocław 2018, s. 69.

szaleństwa udostępniającego człowiekowi wgląd w sprawy nadprzyrodzone. Sam Grabiński tak wypowiedział się o swojej noweli po wielu latach aktywności literackiej: „Wyrazem rozgoryczenia [...] jest moja pierwsza nowela pt. »Puszczyk«, pisana jeszcze w r. 1906 a wydana w r. 1909 w zbiorku pt. »Z wyjątków. – W pomrokach wiary« (pod pseudon. Stefan Żalny. Lwów. Moniszewski)¹⁰. Rozgoryczenie, o którym wspomina Grabiński, miało wynikać z przebudzenia intelektualnego, duchowego i egzystencjalnego z młodych lat:

Z czasem wiara dogmatyczna przestała mi wystarczać; rozbudzone życie intelektualne i zmysłowe usunęło mi spod nóg bezpieczny dotychczas grunt: uczułem, że równowaga moja jest chwiejną. Nastąpił okres buntu i zwątpienia. Zaogniły je i spotęgowały bolesne przejścia – przewlekła, przeszło pięcioletnia choroba, szpitale, dwukrotna operacja ręki, widmo śmierci. Były to smutne chwile; zdarzenia między moim 15-ym a 21-ym rokiem rozpięły nad moim późniejszym życiem swe żałobne całuny, rzuciły cień mocny i wyraziły na szlaki dni późniejszych. Poznałem już wtedy zagadkową grozę życia i nabrałem przekonania, że zło jest równie potężne jak dobro¹¹.

Mroczne wyznanie prowokuje myśl o silnych związkach myślowo-emojonalnych Grabińskiego ze specyfiką czasów, których pesymizm z pewnością nie sprzyjał młodemu człowiekowi poddającemu w wątpliwość dotychczas wyznawane wartości (w roku powstania *Puszczyka* pisarz przeszedł z wiary greckokatolickiej na rzymski katolicyzm¹²) i zmagającym się ze śmiertelnym widmem gruźlicy, która przedwcześnie odebrała życie ojcu zaledwie jedenastoletniego Stefana, a w kolejnych latach również jego trzem siostram¹³. Oto jak na temat melancholii Grabińskiego wypowiada się Artur Hutnikiewicz:

Znowuż narzucają się tu pokrewieństwa z modą epoki. Tylko że dla modernistów-dekadentów cała ta dziedzina tematów pogrzebowo-cmentarnych

¹⁰ S. Grabiński, *Wyznania*, „Polonia” 1926, nr 141(24 V), s. 12.

¹¹ Ibidem.

¹² D. Samborska-Kukuć, *Nie tylko wokół aktu chrztu Stefana Grabińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2021, t. 1, s. 168.

¹³ Ibidem, s. 166–168.

była przeważnie wyrazem potrzeby doznania dreszczów makabrycznych albo też wyrazem znużenia, zmęczenia, z którego rodziły się hymny do nirwany i wezwania do śmierci [...]. U Grabińskiego nie tylko to. Zapewne, słaba literacko, młodzieńcza *Opowieść o grabarzu*¹⁴ z rodzaju *contes macabres* jest trybutem złożonym nakazom mody i niczym więcej, jednakowoż w tym ciężeniu wyobraźni ku tej właśnie strefie motywów dosłuchać się można głosu jakichś pobudek głębszych, bardziej osobistych, intymnych¹⁵.

Domniemanemu kierowaniu się modą we wczesnej twórczości literackiej Grabińskiego warto przyjrzeć się bliżej, lecz gdy skupimy się tylko na przywołanej wyżej *Opowieści o grabarzu* z 1918 roku i ocenimy ją jako przejaw mody, to starszym o dziesięć lat utworom z tomu *Z wyjątków. W pomrokach wiary* tym bardziej można by nadać identyczny status. Podstawy do zbadania wchodzącego w ich skład *Puszczyka* w ujęciu dekadencjum jako najdonioślejszym głosem epoki są więc uzasadnione.

W psychoanalitycznym kształtującym człowieka modernizmie diagnozą często wystawianą wyobraźni czy też twórczości wyobraźniowej jest fantazmat. Sporo najnowszych opracowań naukowych porusza problem fantazmatu w kontekście postaci Grabińskiego i jego utworów¹⁶. Na podstawie własnych wypowiedzi teoretycznoliterackich pisarza, zawartych m.in. w najświeższej publikacji Krzysztofa Grudnika *Stefan Grabiński: Wokół twórczości. Eseje – wywiady – recenzje* z 2023 roku, w badaniach uwzględniana jest również psychologia pisarska Grabińskiego. Rzeczywistość obserwowana przez pisarza jako pole wających się sił dobra i zła, z których zło wydaje się powoli zwyciężać nad dobrem, daje się tłumaczyć jako fantazmat pesymistycznego przecucia o czyhających na każdym kroku nieszczęściu czy śmierci. Pisarz czuje potrzebę wytłumaczenia, oswojenia przygnębiających go nastrojów oraz nadania im formy literackiej. Jak zauważa Maria Janion:

¹⁴ W tym miejscu w przypisie Hutnikiewicz podaje: „Druk. w czas *Maski* 1918, zes. 31”. Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń–Łódź 1959, s. 263.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Zob. K. Kłosińska, *Fantazmaty: Grabiński, Prus, Zapolska*, Katowice 2004; K. Grudnik, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1, s. 68–101; K. Grudnik, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, Katowice 2015.

„fantazmatu nie można traktować w kategoriach prawdy lub fałszu, można tylko wskazać jego uwarunkowania”¹⁷. Za sprawą fantazmatu otwiera się przed oczami podmiotu jakaś nowa rzeczywistość, którą postrzega on jako pewną ukrytą prawdę. Przecucie głównego bohatera *Puszczyka*, jawiącego się jako prorok niedoli, pośredniczy między myślą a materią. Dyskryminację i odrzucenie społeczne powiązuje on z własną niezmierną naturą oraz jej przeblyskami w postaci paranormalnych przepowiedni. Jego twórczością fantazmatyczną są naturalnie prorocтва, które konsekwentnie przeradzają się w rzeczywistość. Identyczne właściwości umysłów postaci literackiej i jej twórcy tylko podkreślają ich ukształtowanie fantazmatyczne, co umacnia tezę o niemal lustrzanym odbijaniu się w noweli świadomości autora oraz dekadentckiego wymiaru epoki.

SCHYŁEK I KRYZYS CYWILIZACJI

Dekadentyzm i dekadencja w twórczości literackiej odnoszą się do wartości utraconych w wyniku nadejścia dezaktualizującej je ery bądź są osobistym wyrazem wątpliwego twórcy. Z tej oto postawy wynika pesymizm i nieustające poczucie straty, co wyraża cytowane wcześniej wyznanie Grabińskiego. W konsekwencji słychać głos tęsknoty za wartościami zanegowanymi przez pozytywizm oraz jego osiągnięcia¹⁸. Nastroj ten zmusza dekadentów do zwrotu w stronę romantyzmu i do reinterpretacji wzorców tejże epoki¹⁹. W świadomości *Puszczyka*, protagonisty i narratora pierwszoosobowego noweli, terażniejszość jest jednym wielkim splotem nieszczęść. Bohater jest „starym włóczęgą, steranym pielgrzymem wędrownym”²⁰, zmagającym się z nastrojami rezygnacyjnymi w wyniku ciężko doświadczającego go losu. Reprezentuje obraz społeczeństwa, kultury czy cywilizacji, które mają rozwijać się fazowo niczym organizm biologiczny: osiągać dojrzałość,

¹⁷ D. Podgórska, *Fantazmat niebezpiecznej femme fatale* [nagranie wykładu z 1995 roku]. Archiwum cyfrowe Marii Janion, <https://janion.pl/items/show/2> (dostęp 12.09.2023).

¹⁸ Zob. P. Pająk, *Dekadentyzm a gotycyzm. Przykład powieści gotyckich Jiříego Karáska ze Lvovic*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59, s. 121.

¹⁹ Zob. K. Wyka, *Modernizm polski...*, op. cit.

²⁰ S. Grabiński, *Puszczyk*, w: idem, *Z wyjątków. W pomrokach wiary*, Lwów 1909, s. 5.

starzeć się, po czym po prostu umierać²¹. Posiada on zdolności prorokowania sytuujące go poza społeczeństwem z uwagi na ich szkodliwość („Ludzie mnie znienawidzili – jam im przekleństwo piastował”²²). Jest jednoznacznie antyspołeczny, a już tym bardziej antimieszkański, gdy nawet podobni mu ludzie odganiają go od ogniska, mówiąc „idź do biesa”. W zastane czasy wpisuje się jedynie jako dekadenski indywidualista²³. Pozornie niewiele znaczący motyw górującej nad stawem balustrady mówi wiele o bezbronności człowieka oraz o znikomości jego osiągnięć technologicznych wobec świata natury. Puszczyk poddaje opisowi stan zniszczenia „balasek”: „Nagle uczułem zdradliwe trzeszczenie prętów; przestałem się opierać i obejrzałem je: cztery śrubki rozluźniły się zupełnie i groziły wymknięciem się prętów ze spojeń”²⁴. Technologia starzeje się nie wolniej od człowieka, a w obliczu zagrożenia słabnie i zawodzi. Załamanie się barierki pod ciężarem opierających się o nią żony i córki doktora – bohatera, którego na swojej tułaczkiej drodze spotyka Puszczyk – stanowi symbol upadku cywilizacji. Technika mająca chronić człowieka przed siłami wrogiej natury staje się ostatecznie mizerną atrapą postępu.

OKRUCIEŃSTWO NATURY

Koniec XIX wieku to czas, w którym człowiek dostrzega okrucieństwo i antagonizm natury²⁵. Patrycjusz Pająk zauważa, że stosunek dekadentów do natury to ewolucja romantycznego indywidualizmu²⁶. Romantyk, choć dostrzega zwodniczość natury, poszukuje w niej autentyczności²⁷, dekadent zaś w walce o autentyczność i indywidualność przeciwstawia się jej, tak samo

²¹ T. Walas, op. cit., s. 171.

²² S. Grabiński, op. cit., s. 6.

²³ A.Z. Makowiecki, hasło ‘modernizm’, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 664.

²⁴ S. Grabiński, op. cit., s. 22.

²⁵ U. Pilch, *Utopia (bez) człowieka. Modernistyczne potyczki z antropoceniem (liryka Młodej Polski)*, „Studia Poetica” 2023, t. 11, s. 342.

²⁶ P. Pająk, op. cit., s. 123.

²⁷ M. Łuczewski, *Od socjalizmu do konserwatyzmu i dekadentyzmu. Przemiany polskiej lewicy po 1989 roku*, w: *Rzeczpospolita 1989–2009: zwykle państwo Polaków?*, red. J. Kloczkowski, Kraków 2009, s. 118.

jak społeczeństwu²⁸. Dekadentyzm Baudelaire’owski unika takiego starcia na rzecz pochwały kunsztownej sztuczności²⁹. Puszczyk dostrzega w naturze tylko destrukcyjne działanie tej samej siły, z którą wiąże swoje istnienie i autentyczność. Symbolizuje go napotkany na drodze godny współczucia pies. Gdy jednak zauważa, że stworzenie ma objawy wścieklizny i realnie mu zagraża, skutecznie je przegania. Scena ta stanowi symboliczne odzwierciedlenie losu Puszczyka. Pojawia się jeszcze interesujący temat dualności tzw. jednostki wybitnej, z jednej strony skazanej na samotność i biologicznie kruszejącej, a z drugiej – wielce genialnej i mającej ogromny potencjał duchowo-intelektualny, co świadczy o degeneracji samej natury. Ta sama problematyka jest ukazana przez Przybyszewskiego w poemacie *Requiem aeternam*³⁰. Puszczyk jest oczywiście bohaterem łączącym w sobie oba ujęcia egzystencjalne jako jednostka odrzucona, której ciało zdradza objawy słabości, lecz i wyjątkowa w swej odrębności. Jego „dzikie, straszne oczy”³¹, choć dalekie od ideału estetycznego, posiadają szczególną moc proroczą, umiejscawiającą go między rzeczywistością ludzi a światem ducha. Wyka zauważa, że „głębokie przeżycie przyrody [...] prowadzi często do zapomnienia o własnej osobowości, a więc do stanów podobnych nirwanie”³². Nie dotyczy to Puszczyka, ale w utworze jest obecny ktoś, kto zupełnie, wręcz śmiertelnie, ulega czarowi przyrody – jest to żona doktora, której przypadek omówimy później. Puszczyk zrównuje działanie Boga i natury, wspomina też o „zawistnych bogach” niemogących ścierpieć szczęścia ludzkiego, tak bardzo kontrastującego z naturalizmem. Przybyszewski także zwraca uwagę na „karę” dotykającą każdego człowieka, „jakby objaw zazdrości bóstwa

²⁸ P. Pająk, op. cit., s. 123.

²⁹ Z. Markiewicz, *Teologia ubioru? O poszukiwaniu sacrum w powierzchowności stroju. Baudelaire’owska koncepcja mody XIX wieku a widzenie szat (liturgicznych) przez Nowosielskiego*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2011, t. 17, s. 337.

³⁰ P. Dybel, *Choroba jako postępowanie, czyli dekadencja historiozofia Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1999, t. 90, nr 3, s. 37.

³¹ S. Grabiński, op. cit., s. 6.

³² K. Wyka, *Modernizm polski...*, op. cit., s. 63.

nieznoszącego ani cienia szczęścia wśród ludzi”³³. Przybyszewski mówi o „zbrodniczej niesumienności Boga-Natury”³⁴.

HEDONIZM

Zachodni model dekadenta często opiera się na poszukiwaniu ukojenia w wartościach doczesnych. Grabiński zwraca uwagę na „rozkład” i „perwersję”³⁵ stanowiące główną wymowę tomu poetyckiego Charlesa Baudelaire’a³⁶ *Kwiaty zła*, inspirowanego de facto dekadencją hedonizmem autora. Jak komentuje los francuskiego pisarza Zbigniew Gierczyński: „czuje się [on – dop. A.L.] rzucony w odmęt zła, którego źródłem są jego własne namiętności, wpływ otoczenia, w jakim się znalazł, nałogi, w jakie popadł”³⁷. O ile jednak Baudelaire próbuje ratować się doznaniem zmysłowymi (popada m.in. w narkomanię), o tyle Grabiński nie przeciwstawia się doświadczeniom życia i poszukuje ukojenia w literaturze oraz duchowości i metafizyce (do kwestii oddawania się estetyce w odpowiedzi na nastroje dekadencją przejdziemy później). Postacią idealnie ukazującą postawę dekadenta gorączkowo broniącego się przed cierpieniem za sprawą wartości doczesnych jest mieszczański filister diuk Jan des Esseintes z powieści *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa³⁸. Pograża się on w hedonistycznych rozrywkach, starając się zagłuszyć ból istnienia, a także wyróżnić spośród innych przedstawicieli społeczeństwa. Puszczyc w przeciwieństwie do tej postaci nie oddaje się rozpuście. Nie interesuje go poszukiwanie pocieszenia w kunsztownych dziełach sztuki, których obecności zresztą nie uświadczymy w noweli. Można wywnio-

³³ P. Chmielowski, *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902, s. 141; cyt. za: K. Wyka, *Modernizm polski...*, op. cit., s. 166.

³⁴ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Lwów 1904, s. 77.

³⁵ S. Grabiński, *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, z. 1, s. 2.

³⁶ Z. Markiewicz, *Teologia ubioru?...*, op. cit., s. 337.

³⁷ Z. Gierczyński, *Mistyka zła w poezji Baudelaire’a*, „Roczniki Humanistyczne” 1968, t. 16, z. 4, s. 76.

³⁸ Zob. E. Górecka, *Dekadencja lęk przed pospolitością w powieściach drugiej połowy XIX w. – o nudzie i jedzeniu w „Na wspak” Jorisa Karla Huysmansa*, w: *Przestrzenie lęku: lęk w kulturze i sztuce XIX–XX wieku*, red. D.K. Sikorski, T. Sucharski, Słupsk 2006; A. Rozpłochowska-Boniatowska, *Dekadentyzm...*, op. cit.

skować więc, że pierwsza wymieniana przez Wykę furta nie dotyczy życia protagonisty, który pozostaje bierny wobec losu i wędruje po świecie bez celu. Jest on w istocie pionkiem tajemniczych sił rządzących światem. O ile zachodni typ dekadenta próbuje zaspokajać swoje potrzeby zmysłowe, o tyle Puszczyk nie jest w stanie stanąć o samym sobie i poddaje się działaniu czynników zewnętrznych, tu: natury.

NICOŚĆ, NIRWANA, ŚMIERĆ

Artur Schopenhauer jako inicjator myśli dekadencjonalnej wielokrotnie wypowiada się o śmierci. Jego myśl parafrazuje Friedrich Paulsen: „Potem może wola, przesycona życiem, osiągnąć i drugi cel: koniec życia; znużona walką i przebojem, może dojść do spokoju, zgasnąć”³⁹. Prorocza misja Puszczyka wskazuje, że wszystko zmierza ku nieuchronnemu końcowi. Otwarcie nawiązuje on do kwestii ostatecznych, takich jak śmierć jego wrogów czy jego własny, upragniony wręcz koniec – nie dostrzega wartości cierpienia, dewaluje je jak Schopenhauer⁴⁰. Podejmuje inwokację w formie litanii do ziemskich sił z prośbą o odebranie mu życia: „Lepiej ty mnie, ziemio wyrodna, pochłoń, bo wiedz, żeś potwora pomiotła!... Lepiej ty mnie, wodo jasna, zatop, bo wiedz, że upiora krzepisz! Lepiej ty mnie, wicherze polny, ponieś w przepaść, bo wiedz, że wyrodka chłodziś!”⁴¹. Zdaje się jednak, że sen w starej cegielni jest inny od wcześniejszych, ponieważ pozwala mu całkowicie zatracić się w nihilistycznym nieistnieniu. Jego kondycję komentuje postać przybyłego do cegielni doktora: „Oczu nie zamknąłeś pan przez cały czas ani na chwilę. Tylko że wyglądało to tak, jakbyś mimo to nie spostrzegął mojej obecności: był to szklany, tępy wyraz”⁴². Kontynuuje: „zrazu nieokreślony uśmiech błędził koło ust. O! Taki właśnie, jak teraz – potem błysk zachwytu [...]”⁴³. Fakt o chwilowym nieistnieniu zostaje wyeksponowany przez skonfundowanie starca, który prawdopodobnie po raz pierwszy od dawna zaznaje spokoju w błogim śnie.

³⁹ F. Paulsen, *Schopenhauer, Hamlet, Mefistofeles: trzy rozprawy z historii naturalnej pesymizmu*, przeł. J. Kasproicz, Lwów–Warszawa 1905, s. 81.

⁴⁰ K. Wyka, op. cit., s. 56.

⁴¹ S. Grabiński, op. cit., s. 7.

⁴² Ibidem, s. 13.

⁴³ Ibidem.

ESCHATOLOGIA

Wyka stwierdza, że polski wariant eschatologii związany jest m.in. z egzystencjalistycznym pesymizmem oraz sensualizmem modernistów-dekadentów⁴⁴. Myśli o śmierci wywołują dreszcz grozy, a nawet fascynację, które możemy odczytać z reakcji fizjonomicznych poszczególnych bohaterów. W *Modernizmie polskim* badacz pisze:

Trzecią furtą z kraju boleści jest rozpaczliwa eschatologia, chęć zniszczenia świata [...] za cierpienia zadawane człowiekowi. Nirwana miała wyniszczyć wolę życia i na tę modłę wyzwolić człowieka od rzeczywistości. Była formą rewolucyjnej zemsty za zniechęcenie i rozczarowanie, zemsty drogą pośrednią, poprzez wolę życia. Dość często jednak ta chęć rewanżu przemawiała wprost pragnieniem niszczenia i marzeniami o końcu świata, w którym człowiek wypowie swe nędze⁴⁵.

Puszczkiem kieruje eschatologiczna potrzeba zadania śmierci każdemu szczęśliwemu człowiekowi w ramach zemsty za ponoszone cierpienia. Za pośrednictwem bohatera na ludziach za ich niecność i grzech mści się sam Bóg czy Absolut („Wielki Nieznajomy”). Dekadencka „nowa eschatologia”⁴⁶ wiąże się z poszukiwaniem „niezwykłości i dreszczu niesamowitego” jako „utajonej nici przewodniej wezwań do nirwany i śmierci”⁴⁷. Bywa, że śmierć poprzedzana jest również dreszczem silnych doznań, poszukiwanym przez modernistycznych wielbicieli grozy: tymi doznaniem są lęk, fascynacja czy nawet obsesja⁴⁸. Postać żony doktora Stacha, zachwycając się wizją kontemplacji morskiej toni na włoskiej riwierze, przewiduje swoją przyszłą śmierć: „Prawdopodobnie nie zechce mi się zbierać myśli na riwierze, jak mówią »jasny brzeg« rozluźnia energię, sprowadzając omdlałą bezwładność. Mój Boże! Czemużbym się jej nie miała oddać [...]”⁴⁹. Chęć doznania dreszczu w obcowaniu z potęgą i nieskończonością natury prowadzi ją w stronę śmierci, którą poprzedza błoga nieświadomość i niezdolność do czynu.

⁴⁴ K. Wyka, op. cit., s. 56.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 4.

⁴⁷ Ibidem, s. 64.

⁴⁸ Ibidem, s. 56.

⁴⁹ S. Grabiński, op. cit., s. 21.

Ma to miejsce jednak jeszcze przed podróżą do upragnionych Włoch – kobieta tonie wraz z dzieckiem w przydomowym stawie. Doktor ze zgrozą wywołaną dreszczem śmierci wysłuchuje proroctwa, którego przesłanie jest jednoznacznie nihilistyczne – odnosi się bowiem do śmierci jego żony i dziecka. Najbardziej niewinne w utworze istoty nie mają szans na przeżycie.

SPIRYTUALIZM

Żadne słowa nie oddadzą lepiej esencji życia i twórczości Grabińskiego jako człowieka nieustannie zwróconego w stronę duchowości i spirytualizmu niż przesłanie płynące z wystąpień programowych modernizmu:

Szukanie wartości duchowych za wszelką cenę, wszędzie, wiara w wyższość tych wartości, chociażby miały pozostać tak bardzo nieokreślone, jak „naga dusza” Przybyszewskiego, wreszcie wiara, że skarbnicą tych wartości jest zawsze jednostka odrębna, dusza indywidualna. Spirytualizm prowadzący do indywidualizmu⁵⁰.

Dekadencki modernizm, przekonany o autentyczności spirytualizmu, odbudowuje romantyczny mit genialnego poety-wieszcza⁵¹ i poszukuje w nim ulgi. Można snuć przypuszczenia, że Puszczyk odpowiada tej roli jako wysłannik zaświatów, któremu nieobca jest prawdziwa natura świata zarządzanego przez odwieczne siły duchowe. Powróćmy do motywu snu bohatera ze starej cegielni. Modernizm traktuje psychoanalizę jako interpretatorkę marzeń sennych, lecz Wyka, wypowiadając się o literaturze fantastycznej, zaznacza, że: „dróg do tych psychoanalitycznych domysłów należy poszukiwać w romantycznej i późniejszej opowieści fantastycznej, gdzie świat snów, szczególnie w romantyce niemieckiej, gra tak wielką rolę⁵². Sen otwiera Puszczykowi drogę poznania wszelkich prawd, ponieważ był to jeden z tych snów-marzeń, których „zwykły sen nie użył”. Na początku onirycznego doświadczenia możliwość zrozumienia prawd wszechświata oraz naturalnego determinizmu przynosi bohaterowi ulgę.

⁵⁰ K. Wyka, op. cit., s. 89.

⁵¹ Zob. ibidem; B. Kulka, *Czytelnie, czytelnictwo i recepcja tekstów literackich w uczniowskich krakowskich i lwowskich czasopismach o tytule „Znicz”, „AUPC Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2009, t. 7.*

⁵² K. Wyka, op. cit., s. 241.

W jego doświadczenie daje się wpisać obecność bezimiennych sił nadprzyrodzonych chwilowo przywracających harmonię, lecz błogostan obraca się wniwecz wraz z pojawieniem się świadomości nieuchronnego nieszczęścia. Mrok przeznaczenia stanowi jedyną wartość egzystencjalną, paradoksalnie gwarantującą bohaterowi poczucie stabilności i pewność o niezmiennym stanie rzeczy.

ESTETYZM I SYMBOLIZM

Wyka mówi: „śmierć musi posiadać przyjemny sztafaż, nie w każdym otoczeniu zgadza się na nią poeta. Musi budzić wdzięk melancholijnego estetyzmu”⁵³. Stwierdzenie to dotyczy piękna mającego towarzyszyć człowiekowi w chwili śmierci. Za przykład mogą posłużyć okoliczności śmierci żony oraz córki doktora, które tuż przed utonięciem w stawie zachwycają się zwodniczym pięknem natury. Przed wyprawą do Neapolu kobieta notuje w swoim pamiętniku znamienne zdanie o chęci oddania się „wielkiemu, straszemu”, lecz również „pięknemu” morzu. Zapowiedź śmierci obu istot brzmi w ustach Puszczyka mrocznie, lecz zarazem poetycko. Przepęlnia ją charakterystyczny dla modernizmu symbolizm, będący istotnym sposobem organizacji wypowiedzi artystycznej, który ma za zadanie przemawiać w sposób obrazowy tam, gdzie słowa na niewiele się zdadzą. „O, jakie ty spijasz czary ze szkarłatnych warg... rozszalałe tulisz łono do spalonych ust...”⁵⁴ – w zdaniu tym autor obrazuje szczęśliwe, pełne chuci i namiętności życie małżeńskie doktora, a następnie przechodzi do konkretów. Oto pełny tekst śmiertelnej przepowiedni:

Ale drzyj przed wielką wodą, co drzemie ustała: taka rudą zaciągnięta rdzą... Bo czasem zły urok w niej uspioy lubi zwabić... w dół... a rankiem pod jutrznianą poświatę biejele opity wodą, wzdęty trup... perłowych zębów połysk lśni pośród nadgniłych warg... A może i nic nie wymiecie staw... tylko w białe, srebrem tkane noce cichy na topieli plusk... pomiędzy rokiną świecą sperlone rosą oczy martwicy... obłe ciało łuską gra... dzieciny tęskny szloch...⁵⁵.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ S. Grabiński, op. cit., s. 6.

⁵⁵ Ibidem.

W kontekście symbolizmu nie należy zapominać o znaczeniu samego tytułowego bohatera. Puszczyc, sowa oraz kruk (doktor nazywa starca „starym krukem”⁵⁶) w tradycji ludowej funkcjonują jako omeny nieszczęścia. Puszczyc jest niewątpliwie artystą-wieszczem, jego sztuką są prorocтва. Zgodnie z przesłaniem jednego z najgłośniejszych manifestów epoki (chodzi o poemat *Confiteor* Przybyszewskiego) zadaniem artysty jest uczynić ze sztuki całe swoje życie: „Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne”⁵⁷. Bez wątpienia dokonał tego Grabiński, gdyż – będąc tego samego zdania, co dekadentki poeta – przyznał, że sensacja nie ma wartości, a literatura powinna nieść autentyczność. Nie podzielał jednak zdania Przybyszewskiego w kwestii słuszności koncepcji „sztuki dla sztuki”, co naturalnie można wywnioskować z lektury rozprawy teoretycznoliterackiej *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*⁵⁸, w której autor kładzie szczególny nacisk na treść dzieła, a później dopiero na formę. Z tej właśnie perspektywy można patrzeć na postać Puszczycy, w życiu którego wprerw dostrzegamy pewien sens, który dopiero później przeobraża się w poetyckie wieszczanie.

GRZECH PRZYCZYNA CIERPIENIA

Romantyk miał ewoluować ku lepszej, bardziej moralnej, wręcz przeanielo-nej wersji siebie, dekadent natomiast ztracał się i upadał pod ciężarem swojej natury⁵⁹. Wśród dekadentów panowało poczucie nieuniknioności grzechu wynikającego z niedoskonałości natury oraz człowieka⁶⁰. Schopenhauer stwierdziłby, że grzech jest przyczyną cierpienia, niebędącego de facto

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ S. Przybyszewski, *Confiteor*, Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/confiteor.pdf>, s. 2 (dostęp 4.09.2023 r.). Tekst opracowany na podstawie: S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie”, rok III, 10.01.1899.

⁵⁸ S. Grabiński, *Zagadnienie oryginalności...*, op. cit.

⁵⁹ M. Łuczewski, *Od socjalizmu do konserwatyzmu i dekadentyzmu...*, op. cit., s. 118.

⁶⁰ Zob. K. Wyka, op. cit.

niezasłużonym⁶¹. Fryderyk Nietzsche jako znaczący krytyk dekadentyzmu⁶² potępiłby moralizm, rzekomo stojący za kulisami cierpienia i pesymizmu, na który „zapada się jak na cholere” wskutek wåtłności⁶³. Dla Nietzschego dobro i zło są równoznaczne, stąd bezcelowe są próby ich wartociowania⁶⁴. W noweli koncepcje te przeplatają się. Puszczyc cierpi w wyniku nienawiści, którą wywołało w nim społeczne odrzucenie. Męczyzna przeklina szczęście bliźnich z zawistn satysfakcj, zapowiada rwniez zemst zł krzywdy: „Lecz my przywrcim rwnowag, my, ludzie mroku, nieznani, my, dzieci nocy, zaułków!”⁶⁵. Przeobraża się w kierowanego instynktami egoist – w rozumieniu Nietzscheańskim zupełne przeciwieństwo dekadenta⁶⁶. Nie przeciwstawia się swej grzesznej naturze i przepowiada koniec jednostkom podświadomie dążącym do śmierci, takim jak żona doktora. Możemy odniec wrażenie, że blizni, gdy postanawia niec tak okrutnie rozumianą sprawiedliwoc w imie Boga. T wizj potęguje przyznanie się bohatera do determinującej jego działanie demoniczności: „zblizałem się do tych wyltych ziemi, by ich juz odtąd nie opucic, aż się spełniło to, co mi demon jakis zwiery w głębi duszy”⁶⁷.

MOTYW KAINA

Jan Tomkowski w swojej analizie utworu poetyckiego *Abel i Kain* Baudelaire’a ze zbioru wierszy *Kwiaty zla* określa Kaina mianem buntownika

⁶¹ F. Nietzsche, *Zmierch bożyszcz*, przeł. S. Wyrzykowski, Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/nietzsche-zmierch-bozyszcz.pdf>, s. 16, (dostęp 6.08.2023). Tekst opracowany na podstawie wydania: F. Nietzsche, *Zmierch bożyszcz*, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1905–1906.

⁶² Zob. F. Nietzsche, *Antychryst*, przeł. L. Staff, red. J. Wroński, T. Sławiński, Łdz–Wroaw 2009–2010; idem, *Zmierch bożyszcz*, op. cit.

⁶³ K. Wyka, op. cit., s. 32.

⁶⁴ Filozof pisze: „[Z]jawisk moralnych nie ma wcale”. F. Nietzsche, *Zmierch bożyszcz*, op. cit., s. 17.

⁶⁵ S. Grabiński, *Puszczyc*, op. cit., s. 15.

⁶⁶ Zob. K. Wyka, op. cit.; F. Nietzsche, *Zmierch bożyszcz*, op. cit.; idem, *Antychryst...*, op. cit.; idem, *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.

⁶⁷ S. Grabiński, op. cit., s. 16.

inspirującego symbolistów, dekadentów i modernistów⁶⁸. Dekadentyzm tej postaci przejawia się w jej nieustających cierpieniach powodowanych nędzą i odrzuceniem społecznym. Puszczyk Grabińskiego otwarcie identyfikuje swój los z życiem pierwszego w dziejach ludzkości mordercy z perykopy starotestamentowej: „Dlatego jest przeklęty od ludzi i ziemi i znamię Kaina czoło pali”⁶⁹. Warto zauważyć, że zło Kaina przekłada się na jego fizjonomię. Bóg go pyta: „Dlaczego twarz twoja jest ponura? Przecież gdybyś postępował dobrze, miałbyś twarz pogodną; jeżeli zaś nie będzie dobrze postępował, grzech leży u wrót i czyha na ciebie” (Rdz 4, 6–7). Analogiczne w *Puszczyku* bohatera zdradzają jego oczy: „Tak straszne mi oczy dała matka-natura”⁷⁰. Szkaradność oczu starca może być wyrazem wrodzonej grzeszności przejawiającej się w wieszczym działaniu na niekorzyść bliźniego. Żaden z bohaterów nie może znieść konfrontacji ze szczęściem ludzkim. Sam Bóg czy „Wielki Nieznajomy”, jak dookreśla Stwórcę Puszczyk, nakłada na obu bohaterów pieczęć oznaczającą wyłączenie ich z ludzkiej społeczności. Komentarz Jacka Filka do historii Kaina sugeruje bezsilność Boga wobec zła, którym skażeni są ludzie: „Jeśli tedy uda nam się nawet przeszkodzić Kainowi, to wcale nie unicestwimy zła w jego podstawie”⁷¹. Kain zachowuje życie najprawdopodobniej wskutek świadomości grzechu i chęci poprawy życia, Puszczyk natomiast nie próbuje odmienić swojego losu. Michał Klinger w kontekście Kaina mówi: „Zło również leży w niepojętych planach Bożych”⁷². To rozumienie byłoby wbrew twierdzeniom Schopenhauera o cierpieniu niezasażonym, lecz wynikającym z wadliwej kondycji świata. Trudno poddać właściwej ocenie moralnej postępowanie Puszczyka. Nic nie można skutecznie powstrzymać go przed naturalnym

⁶⁸ J. Tomkowski, „Kwiaty zła” jako cyrograf. Satanizm w lirykach Baudelaire’a, „Nauka” 2020, t. 3, s. 115.

⁶⁹ S. Grabiński, op. cit., s. 6.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ J. Filek, *Ponura twarz Kaina*, w: idem, *Filozofia jako etyka. Eseje filozoficzno-etyczne*, Kraków 2001, s. 59. Cyt. za: D. Czaja, *Grzech Kaina. Nowe konteksty interpretacyjne*, „Etnolingwistyka” 2016, t. 28, s. 281.

⁷² M. Klinger, *Tajemnica Kaina. Próba umiejscowienia Kaina w tradycji mesjańskiej w związku z nowotestamentową rewolucją etyczną*, Warszawa 1981, s. 46–47. Cyt. za: D. Czaja, op. cit., s. 290.

popędem wieszczania: „Spytaj mimozy, czemu stula kwiaty na słońce, spytaj ptactwa, czemu spieszy, na wyraj? To nieprzewyciężona konieczność!”⁷³. Pozbawienie go życia także jest niemożliwe, nie tylko z powodu Bożej pieczęci, lecz także dlatego, że nie podlega on ocenom moralnym społeczeństwa⁷⁴. Jego działaniu nie można jednak odmawiać celowości, bo to dzięki niemu poznajemy prawdę o złowrogim świecie, w którym niezasłużone cierpienie spotyka także istoty niewinne. Sam Puszczyc nie sprawia więc, że rzeczywistość jest okrutna – to jego postępowanie jest symptomem niedoskonałości świata

PODSUMOWANIE

Teresa Walas twierdzi, że dekadentyzm usystematyzowany, wypierany przez postawy „heroiczne, witalistyczne i aktywistyczne”⁷⁵, zanika powoli około 1903 roku, choć charakteryzujące go pesymizm oraz tragizm nie traciły na znaczeniu. *Puszczyc* Grabińskiego, jako nowela wykraczająca poza ten czas, wpisuje się nie tylko w nastroje dekadentckie epoki, lecz także obrazuje specyfikę ogólnie rozumianego modernizmu – zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę motyw główny utworu, jakim jest nieuchronny koniec czy też niedoskonałość świata oraz natury ludzkiej, a także gdy zwrócimy uwagę na warstwę poetologiczną dzieła, związaną z symbolizmem czy ekspresjonizmem. Obserwujemy odwieczny konflikt dobra i zła, które są równie potężnymi siłami. Z jednej strony Puszczyc nie odzwierciedla wzorca dekadenta zachodniego, nie jest dekadentem-hedonistą, nie szuka ukojenia w sztuce sensu stricto, lecz czyni z niej swoje życie. Z drugiej strony pragnie umrzeć, obrócić się w nicość z powodu przeklinającego go losu. Jedyną prawdę o świecie czerpie ze swoich wieszczych zdolności i prorocत्व, którym ufa. Doświadczenie mówi mu, że Bóg, „Wielki Nieznajomy”, bogowie czy natura powołali go do życia w celu wymierzania sprawiedliwości ludziom niekoniecznie zasługującym na szczęście – dekadentyzm pod postacią bezczynności bohatera chwilowo zanika. Dramatyzm utworu wiąże się również z przekraczającą ludzkie zdolności poznawcze kwestią zbrodni i kary. Nieuznający istnienia moralności Nietzsche z pewnością dostrzegłby

⁷³ S. Grabiński, *Puszczyc*, op. cit., s. 15.

⁷⁴ D. Czaja, op. cit., s. 283.

⁷⁵ T. Walas, hasło ‘dekadentyzm’, w: *Słownik...*, op. cit., s. 175.

w utworze problem adekwatny do swojego opisu filozofii nihilistycznej, w której brak miejsca na rozważania nad dobrem i złem w ich powszechnym znaczeniu. Puszczczyk sprawia również wrażenie estety wrażliwego na atmosferę natury, w opisie której posługuje się przepięknym językiem poetyckim, noszącym znamiona modernistycznego symbolizmu i ekspresjonizmu. Język ten równocześnie przeraża słuchacza i wzbudza w nim dreszcz śmierci podczas tragedii wieszczonych nocą. *Puszczczyk* odzwierciedla w końcu inspirację romantyzmem. Niedoskonałość upadającego świata wywołuje cierpienie i rezygnację – dekadencję, która tylko potęguje rozpowszechnianie się w nim zła i nędzy. W noweli występują rekwizyty ze szkoły romantycznej, częste w literaturze tegoż okresu, które w jakiś sposób odzwierciedlają życie bohatera. Są to m.in.: skrajny indywidualizm, kpina z mieszczaństwa, ludomania, koncentracja na przyrodzie, pesymizm. Wyka zwraca uwagę, że częste wykorzystywanie koncepcji eschatologicznej w modernistycznej praktyce literackiej ma swoje źródło w romantyzmie oraz jego frenezji⁷⁶. Puszczczyk jako człowiek w podeszłym wieku, być może, pamięta jeszcze czasy romantyzmu, jego kultury i duchowości, mającej wyższość nad pozytywistycznym kultem empiryzmu. Warto więc dalej badać romantyczne źródła wyobraźni Grabińskiego jako pisarza modernistycznego. Inspirując się dyskursem metodologicznym Edwarda Porębowicza (twórcy określenia „neoromantyzm”⁷⁷), można pokusić się o stwierdzenie, że *Puszczczyk* jest nie tylko nowelą dekadencją, lecz także nowelą neoromantyczną. Sam autor z pewnością nie jest dekadentem. Paradoksalnie w ogromnej mierze to właśnie widmu śmierci oraz nieustającej nerwowości zawdzięczał swoją aktywność twórczą, wolę walki z własnymi słabościami i niezrozumieniem przez krytyków oraz nieustającą potrzebę wyrażenia siebie jako oryginalnego indywidualium. Marcel Proust mówi: „Wszystko, co znamy wielkiego, zawdzięczamy nerwowcom. To oni, a nie inni, poczęli religię i stworzyli arcydzieła”⁷⁸. Warto zakończyć te rozważania myślą Nietzschego, która oddaje hołd artystom pokroju Grabińskiego jako ludziom niezdolnym zatopić się bezpowrotnie

⁷⁶ K. Wyka, op. cit., s. 171.

⁷⁷ Zob. E. Porębowicz, *Poezya polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki” 1902, t. 1, nr 1/4.

⁷⁸ M. Proust, *Strona Guermentes*, w: idem, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1938, s. 271.

w odmętach przeszłości – inaczej mówiąc, niezdolnym umrzeć wymarzoną śmiercią dekadenta: „Albowiem wszyscy twórcy są twardzi. I szczęśliwością zdać się wam winno wycisnąć dłoń swą na tysiącletniach ni to na wosku”⁷⁹.

Bibliografia

- Bujnicki Tadeusz, *Wstęp*, w: H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Ossolineum, Wrocław 2002.
- Chmielowski Piotr, *Dramat polski doby najnowszej*, H. Altenberg, Lwów 1902.
- Czachowski Kazimierz, *Stefan Grabiński. Z cyklu: współcześni pisarze polscy*, „Polska Zachodnia” 1935, nr 293.
- Czaja Dariusz, *Grzech Kaina. Nowe konteksty interpretacyjne*, „Etnolingwistyka” 2016, t. 28.
- Dybel Paweł, *Choroba jako postęp, czyli dekadencja historiozofia Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1999, t. 90, nr 3.
- Filek Jacek, *Ponura twarz Kaina*, w: idem, *Filozofia jako etyka. Eseje filozoficzno-etyczne*, Znak, Kraków 2001.
- Gierczyński Zbigniew, *Mistyka zła w poezji Baudelaire’a*, „Roczniki Humanistyczne” 1968, t. 16, z. 4.
- Grabiński Stefan, *Puszczycy*, w: idem, *Z wyjątków. W pomrokach wiary*, Księgarnia Maniszewskiego i Meinhardta, Lwów 1909.
- Grabiński Stefan, *Wyznania*, „Polonia” 1926, nr 141(24 V).
- Grekowicz Michalina, *Rozmowa ze Stefanem Grabińskim*, w: *Trzy wywiady ze Stefanem Grabińskim*, wstęp i oprac. A. Mianecki, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1.
- Grudnik Krzysztof (oprac.), *Stefan Grabiński: Wokół twórczości. Eseje – wywiady – recenzje*, Wydawnictwo IX, Kraków 2023.
- Grudnik Krzysztof, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1.
- Grudnik Krzysztof, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015.
- Górecka Ewa, *Dekadencja lęk przed pospolitością w powieściach drugiej połowy XIX w. – o nudzie i jedzeniu w „Na wspak” Jorisa-Karla Huysmansa*, w: *Przestrzenie lęku: lęk w kulturze i sztuce XIX–XX wieku*, red. D.K. Sikorski, T. Sucharski, Pomorska Akademia Pedagogiczna w Słupsku, Słupsk 2006.
- Hutnikiewicz Artur, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, PWN, Toruń–Łódź 1959.
- Klinger Michał, *Tajemnica Kaina*, Chrześcijańska Akademia Teologiczna, Warszawa 1981.

⁷⁹ F. Nietzsche, *Zmierzch...*, op. cit., s. 42–43.

- Kłosińska Krystyna, *Fantazmaty: Grabiński, Prus, Zapolska*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004.
- Kulka Bronisława, *Czytelnie, czytelnictwo i recepcja tekstów literackich w uczniowskich krakowskich i lwowskich czasopismach o tytule „Znicz”, „AUPC Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia”* 2009, t. 7.
- Łuczewski Michał, *Od socjalizmu do konserwatyizmu i dekadentyzmu. Przemiany polskiej lewicy po 1989 roku*, w: *Rzeczpospolita 1989–2009: zwykle państwo Polaków?*, red. J. Kloczkowski, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2009.
- Majewska Joanna, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Ossolineum, Wrocław 2018.
- Makowiecki Andrzej Zdzisław, hasło ‘modernizm’, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Markiewicz Zuzanna, *Teologia ubioru? O poszukiwaniu sacrum w powierzchowności stroju. Baudelaire’owska koncepcja mody XIX wieku a widzenie szat (liturgicznych) przez Nowosielskiego*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2011, t. 17.
- Nietzsche Fryderyk, *Antychryst*, przeł. L. Staff, red. J. Wroński, T. Sławiński, Nietzsche Seminarium, Łódź–Wrocław 2009–2010.
- Nietzsche Fryderyk, *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1994.
- Pająk Patrycjusz, *Dekadentyzm a gotycyzm. Przykład powieści gotyckich Jiříego Karáska ze Lvovic*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59.
- Paulsen Friedrich, *Schopenhauer, Hamlet, Mefistofeles*, przeł. J. Kasprowicz, Fundacja Nowoczesna Polska, Lwów–Warszawa 1905.
- Pilch Urszula, *Utopia (bez) człowieka. Modernistyczne potyczki z antropoceniem (liryka Młodej Polski)*, „Studia Poetica” 2023, t. 11.
- Porębowicz Edward, *Poezya polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki” 1902, t. 1, nr 1/4.
- Proust Marcel, *Strona Guermantes*, w: idem, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, przeł. T. Boy-Żeleński, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1938.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Zasnąć już!...*, w: idem, *Poezje*, Gebethner i Wolff, Kraków 1891.
- Przesmycki Zenon, *Wstęp*, w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, S. Lewental, Warszawa 1894.
- Przybyszewski Stanisław, *Requiem aeternam*, Księgarnia Polska, Lwów 1904.
- Przybyszewski Stanisław, *Taniec miłości i śmierci*, Księgarnia Polska, Lwów 1901.
- Rozpłochowska-Boniatowska Agnieszka, *Dekadentyzm utracony*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.
- Samborska-Kukuc Dorota, *Nie tylko wokół aktu chrztu Stefana Grabińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 1.
- Tomkowski Jan, *„Kwiaty zła” jako cyrograf. Satanizm w lirykach Baudelaire’a*, „Nauka” 2020, t. 3.

- Trześniowski Dariusz, *Bolesna lekcja nowoczesności. Gabrieli Matuszek „Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny”*, „Wielogłos” 2008, nr 2.
- Walas Teresa, hasło ‘dekadentyzm’, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Walas Teresa, *Dekadentyzm wśród prądów epoki*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68, z. 1.
- Zwolińska Barbara, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’go, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2002.

Źródła internetowe

- Biblia Jakuba Wujka, Biblia-Online.pl, <http://biblia-online.pl/Biblia/JakubaWujka> (dostęp 16.08.2023).
- Nietzsche Fryderyk, *Zmierzch bożyszcz*, przeł. S. Wyrzykowski, Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/nietzsche-zmierzch-bozyszcz.pdf> (dostęp 6.08.2023). Tekst opracowany na podstawie wydania: F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz*, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1905–1906.
- Podgórska Danuta, *Fantazmat niebezpiecznej femme fatale* [nagranie wykładu z 1995 roku]. Archiwum cyfrowe Marii Janion, <https://janion.pl/items/show/2> (dostęp 12.09.2023).
- Przybyszewski Stanisław, *Confiteor*, Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/confiteor.pdf> (dostęp 12.09.2023) Tekst opracowany na podstawie wydania: S Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie”, rok III, 10.01.1899.
- Wyka Kazimierz, *Modernizm polski*, Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wyka-modernizm-polski.pdf> (dostęp 6.08.2023). Tekst opracowany na podstawie wydania: K. Wyka, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

“I Had a Rough Life:” Stefan Grabiński’s *Puszczyc* and the Decadent Movement in Modernism

The article is an attempt to analyze *Puszczyc* [Tawny Owl], Stefan Grabiński’s first fantastic horror novella, thus introducing this little-known work into the study of pessimistic attitudes prevailing during Modernism, i.e. at the turn of the 19th and 20th centuries. The research is placed in the context of selected approaches to decadence as one of the leading philosophical movements of the era and one which perfectly reflected the mood and melancholic attitudes of the time when the literary work was created. The novella is shown to have the most characteristic features of decadence and corresponds with the general atmosphere and poetics of Polish modernism. Decadence is understood here as an “attitude towards culture,

society, civilization, and a certain way of thinking about them” that focuses on “fall, disintegration, or decline.”

Keywords: Stefan Grabiński; *Puszczyk*; novella; Modernism; Young Poland; decadence; pessimism

„LUKSUS BEZPIECZNEJ GROZY”.

O ADAPTACJACH TEATRALNYCH BAŚNI HANSA CHRISTIANA ANDERSENA Z REŻYSEREM ARKADIUSZEM KLUCZNIKIEM ROZMAWIAJĄ KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA I ANNA GOWOREK

Katarzyna Gołos-Dąbrowska, Anna Goworek: W latach 2007–2017 był pan dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie. W tym czasie w teatrze wystawiono takie sztuki na podstawie baśni Andersena, jak: *Dzikię łabędzie* (2008), *Pasterka i kominiarczyk* (2010), *Kalosze szczęścia* (2010), *Mała syrenka* (2011), *Królowa Śniegu* (2011) czy *Calineczka* (2013). Sam odpowiadał pan również za reżyserię, scenariusz i opracowanie muzyczne *Latającego kufra* (2013). Co więcej, od 23 września 2023 roku w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy można oglądać pańską adaptację *Dzikich łabędzi*. Zanim przejdziemy do rozmowy właściwej, głównie na temat spektaklu *Latający kufier*, jako literaturoznawczyni nie możemy nie zapytać: z jakiego przekładu korzystał pan, adaptując baśń, i dlaczego wybrał pan właśnie ten?

Arkadiusz Klucznik: Andersen nie był autorem mojego dzieciństwa. Mam wrażenie, że do jego twórczości trzeba dorosnąć. Dopiero, gdy zostałem dyrektorem Teatru Andersena i przez dziesięć lat byłem w Lublinie, dla honoru domu stwierdziłem, że w teatrze powinny się znajdować tytuły Andersenowskie. W międzyczasie poznałem Bogusławę Sochańską. To z jej przekładu korzystałem. Jest ona osobą absolutnie magiczną, która jako pierwsza przetłumaczyła baśnie Andersena na język polski z oryginału. Oprócz nich przełożyła też wybór *Dzienników*¹ baśniopisarza – jest to, moim zdaniem, chyba najciekawsza pozycja w całej jego literaturze. W Polsce nadal postrzegamy Andersena głównie jako autora baśni, mimo że z trzynastu

¹ H.Ch. Andersen, *Dzienniki 1825–1875*, wybór, przekł. i oprac. B. Sochańska, Wydawnictwo Media Rodzina, Warszawa 2014.

tomów, które napisał, stanowią one tylko trzy. Jego *Dzienniki* są jedynym materiałem literackim, którego nie przeznaczył do druku. W związku z tym, kiedy ukazało się tłumaczenie Sochańskiej, zaczęły pojawiać się teksty krytyczne i recenzje jej tłumaczeń, w tym jedna pod bardzo znaczącym tytułem: *Zrób sobie Andersena!*². Powodem tego był fakt, że informacje o życiu Andersena są zafałszowane. Sam pisarz trzy razy przepisywał swoją biografię *Baśń mojego życia* i w każdej kolejnej wersji konfabulował coraz bardziej. Te *Dzienniki* stają się więc najbardziej oryginalnym obrazem jego osobowości. Jak czytamy w artykule *Zrób sobie Andersena!*, który ukazał się w „Nowych Książkach”, na podstawie *Dzienników* można samemu zrekonstruować sobie jego osobowość, stworzyć jego życiorys. Dzięki temu uniknie się uproszczeń biograficznych, które obecnie notorycznie się pojawiają. Andersen w *Dziennikach* pisał właściwie o wszystkim z wyjątkiem literatury albo też bardzo rzadko o niej pisał. Opisywał natomiast swoje podróże, co pozwala przypuszczać, że jego książki podróżnicze muszą być szalenie ciekawe. W Polsce oprócz *Baśni* i *Dzienników* są przetłumaczone powieści: *Improwizator*, *Piesza podróż z Kanału Holmen na wschodni cypel wyspy Amager w latach 1828 i 1829* oraz *Tylko grajek*. Po tym, jak Sochańska przetłumaczyła *Baśnie i opowieści*, rozpętała się wielka dyskusja, w której oburzano się, jak można tak tłumaczyć Andersena. Wówczas w odpowiedzi Sochańska napisała artykuł *Czy był potrzebny nowy przekład „Baśni” Andersena?*³, w którym wyjaśniła, czym jej przekład różni się od popularnego tłumaczenia Jarosława Iwazkiewicza i Stefani Beylin. Pisze w nim, że nowatorstwem w twórczości Andersena, było to, że do baśni, które trafiły na salony, pisarz wprowadził język ulicy. Prosty i chropowaty. On nie jest poetycki jak w tłumaczeniu Beylin i Iwazkiewicza. Dlatego kura w *Brzydkim kaczątku* mówi do kaczątka: „No to zamknij dziób”⁴. Przekonuję moich studentów, że nie trzeba zastanawiać się, które tłumaczenie jest lepsze, a należy

² J. Olech, *Zrób sobie Andersena! (H.C. Andersen: „Dzienniki”)*, „Nowe Książki” 2014, nr 11, s. 9–11.

³ B. Sochańska, *Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?*, „Przekładaniec” 2009 nr 2–2010 nr 1, s. 22–23.

⁴ H.Ch. Andersen, *Brzydkie kaczątko*, w: idem, *Baśnie*, przeł. B. Sochańska, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2005, s. 259.

mieć świadomość, że istnieje kilka różnych, tak jak jest np. w przypadku Williama Szekspira.

Wracając jeszcze do biografii baśniopisarza: kiedy zapytałem Sochańską, która z jego biografii według niej jest najbardziej obiektywna, powiedziała mi: „Żadna. Jeszcze nie napisałam”. Jedną z najsłynniejszych biografii Andersena wyszła spod pióra Jackie Wullschläger – mowa o *Andersen. Życie baśniopisarza*. Jest ona jednak nakierowana na homoseksualność Andersena. Tym, którzy dowodzą, że Andersen był osobą homoseksualną, m.in. na podstawie listów, które pisał do swoich przyjaciół mężczyzn⁵, a które kończyły się takimi frazami, jak „Kocham cię i tęsknię za tobą”, sugeruję przeczytanie np. listów Fryderyka Chopina. Ówczesna epistolografia miała inne zasady niż współczesna. W samych *Dziennikach* nie ma ani jednego zdania o żadnym związku Andersena z mężczyzną lub kobietą. Wullschläger pisze więc, że Andersen był całe życie samotny. Warto w tym miejscu zastanowić się, czym jest samotność. Owszem, nie stworzył żadnego związku romantycznego, ale był rozchwytywany. Nigdy nie miał swojego mieszkania w Kopenhadze, bo bardzo dużo podróżował i otaczał się ludźmi. Czy był samotny? To wiedział tylko on. Kiedy *Dzienniki* ukazały się w polskim tłumaczeniu, zrobiłem czytanie performatywne z moimi aktorami, po którym Sochańska powiedziała: „Zrobiłeś z Andersena historyka”. Trochę tak go odczytuję. Mam wrażenie, że bardzo cierpiał z powodu niedowartościowania albo niewystarczającego dowartościowania i niespecjalnie umiał sobie z tym radzić. Wróćmy jednak do przekłamań dotyczących życia Andersena, bo tych jest więcej. We *Wstępie do Baśni* w tłumaczeniu Stefanii Beylin i Jarosława Iwaszkiewicza czytamy np. że dzieciństwo Andersena było nieszczęśliwe, bo jego matka była analfaberką i praczką⁶. Jaki wpływ na szczęście dziecka miało to, że jego matka nie umiała pisać? Czytamy też, że Hans stracił ojca, kiedy miał 11 lat, a jego matka wpadła w alkoholizm. Owszem, miała problem z alkoholem, ale ten pojawił się dopiero wtedy, gdy Hans w wieku 14 lat wyjechał z Odense i ją

⁵ Wullschläger imputuje także Andersenowi romantyczne uczucie do Edwarda Collina, brata Louise Collin, o której względu miał zabiegać. Pisze też o rzekomym uczuciu pisarza do Henrika Stampe czy Haralda Scharffa. Zob. J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza*, przeł. M. Ochab, B. Sochańska, WAB, Warszawa 2005.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Wstęp*, w: H.Ch. Andersen, *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa 1985, s. 5–6.

zostawił. Ponadto baśnie Andersena zostały przypisane do literatury dziecięcej, z czego autor niespecjalnie był zadowolony. W pewnym momencie odczuł jednak, że również dorośli zaczęli po nie sięgać. Często proszono go o odczytywanie baśni m.in. w salonach artystycznych Kopenhagi. Andersen pisał również powieści podróżnicze, dramaty, wodewile, libretta. Co ciekawe, żaden z jego tekstów dramatycznych nie został nigdy przetłumaczony na język polski. Kiedy byłem dyrektorem Teatru Andersena, namawiałem Bogusławę Sochańską i Pawła Partykę, który tłumaczy współczesnych duńskich dramaturgów, żeby przełożyli na polski jego dramaty, bo chciałem dla honoru domu wyprodukować ich premiery. Niestety teksty dramatyczne Andersena się zestarzały, zaś on sam tak mocno funkcjonuje w świadomości szerszego grona odbiorców jako autor dla młodszej widowni, że mogłby pojawić się problem z zainteresowaniem tym materiałem dorosłych.

A.G.: Złośliwi mówią, że jego *Dzienniki* są nudne. Pisze tylko, co jadł i u kogo gościł. W rzeczywistości pokazują one inny obraz Andersena. Nie tego samotnego, trochę zamkniętego w sobie i odrobinę gburowatego pisarza, ale bywalca salonów, obiężyświata. Tłumaczenie *Baśni* Iwazskiewicza i Beylin nieco zatracza nienachalny komizm obecny w baśniach Andersena. Poskutkowało to tym, że kojarzymy je ze smutkiem i melancholią, a *Baśnie i opowieści* Andresena to też źródło licznych motywów grozy. Spektakularnym pomysłem mogłoby być stworzenie serialu w konwencji horroru na podstawie najbardziej drastycznych i przerażających baśni Duńczyka.

A.K.: Andersen nie bardzo ma szczęście do adaptacji filmowych. W mojej opinii film *Hans Christian Andersen: My Life as a Fairy Tale* w reżyserii Philipa Saville’a to bardzo ciekawa realizacja. Jakościowo to „taki sobie film”, ale niesamowity jest sam pomysł. Analogiczny wykorzystano w *Zakochanym Szekspirze*⁷. W *My Life as a Fairy Tale* przepleciono biografię Andersena i jego baśnie. Opowieści jakby przelewają się przez jego życie. Jest taka scena, w której Andersen wprowadza swoją ulubioną śpiewaczkę do pawilonu chińskiego. Pokazuje jej porcelanę i opowiada baśń *Słowik*. Wyborny koncept.

⁷ *Zakochany Szekspir (Shakespeare in Love)*, reż. John Madden, Universal Pictures, Miramax Films, Bedford Falls Productions, Wielka Brytania–USA 1998.

Chętnie zrobiłbym taką sztukę o życiu Andersena, ale ktoś musiałby ją napisać. Ktoś z bardziej wprawnym piórem ode mnie.

A.G.: Andersen mówił o baśni:

Literatura baśniowa to dla mnie największe królestwo poezji; rozciąga się od ociekających krwią grobów z pradawnych czasów po książkę z obrazkami niewinnej dziecięcej legendy. Królestwo to obejmuje twórczość ludową i twórczość artystyczną, reprezentuje dla mnie poezję w każdym wymiarze, ten, kto potrafi pisać baśnie, może w nich zawrzeć wątki tragiczne, komiczne, prostotę i naiwność, ironię, humor, ma do swej dyspozycji strunę liryczną, narrację dziecięcej opowieści i język badacza nauk przyrodniczych⁸.

A dla pana – reżysera – jakim materiałem scenicznym jest baśń?

A.K.: Odpowiadając jednym słowem: najdoskonalszym. Baśnie interesowały mnie zawsze – zarówno w teatrze, jak i w pracy pedagogicznej. Współczesne interpretacje klasycznej baśni także leżały w kręgu moich zainteresowań. Tak jak pisał Bruno Bettelheim w *Cudowne i pożyteczne*⁹, walorem baśni jest to, że się nie starzeje. Baśnie można uwspółcześnić, ale nie na siłę – to dla mnie ważne. Wyjaśnię to na przykładach. Dwie moje studentki pracowały kiedyś nad scenicznymi adaptacjami baśni. Jedna robiła adaptację moich ulubionych *Dzikich łabędzi*. Według mnie to najbardziej krwawa i najbardziej drastyczna z baśni Andersena. Najpierw dowiedziałem się, że adaptacja adresowana jest do dzieci młodszych, czyli od trzeciego roku życia, więc się przeraziłem, bo, jak sobie przypominam, w utworze jest m.in. scena, w której główna bohaterka, Eliza, ociekającymi krwią rękami plecie dla braci koszule. Potem pojechałem na spektakl i zobaczyłem, że świat przedstawiony został przeniesiony do komiksowego Hollywood, do czasów współczesnych, a książkę jeździł cadillakiem. A do tego wszystkiego Eliza, mieszkanka Hollywood, plotła koszule z pokrzyw. Nie byłem przeciwny przeniesieniu opowieści do Hollywood, ale ta wizja nie była spójna:

⁸ H.Ch. Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1. 1830–1850, przeł. B. Sochańska, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2006, s. 42.

⁹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, t. 1, PIW, Warszawa 1985, s. 52–64.

należało również uwspółcześnić plecenie koszul, zastanowić się, czego są symbolem i co oznacza ich plecenie we współczesnym Hollywood. Finał był taki, że studentka powiedziała, że już w życiu nie zaburzy konstrukcji baśni, bo to niesie za sobą straszne konsekwencje. Moja druga studentka zrobiła spektakl pt. *Złota* na podstawie baśni Wilhelma i Jakuba Grimmów *O rybaku i jego żonie*, w której złota rybka spełnia życzenia. Bohaterka jej wersji zażyczyła sobie od rybki smartfona. Zapytałem, czy zamieniając dom, pałac i dwór na smartfona, domniemywa, że dziecko nie zrozumie wartości tych pierwszych. Gwarantuję, że rozumie i że adaptacja będzie mieć większy walor, kiedy będzie obudowana w baśniowe passe-partout: kiedy pojawią się baśniowe postaci, jak księżniczka czy książę. Moim zdaniem baśni nie należy uwspółcześniać, ale „uzrozumiać”.

Gdy dokonam adaptacji baśni Andersena, wysyłam ją Sochańskiej i pytam, czy ten tekst jest w duchu andersenowskim. I kiedy robiłem *Latający kufier*, usłyszałem: „Panie Arku, mam do pana prośbę. Andersen w żadnej baśni nie używa dwóch słów – »rzekł« i »odrzekł«. Jakby pan mógł wyrzucić te słowa”. Z kolei kiedy pracowałem nad *Dzikimi łabędziami* – w których Andersen wielokrotnie powtarza, że Eliza była piękna i mądra – Sochańska powiedziała, że ma dość utożsamiania urody z mądrością, uważałem dokładnie to samo, ale chciałem być wierny Andersenowi. To są mechanizmy, które, moim zdaniem, dzisiejszemu widzowi trzeba nie tyle uwspółcześnić, ile „uzrozumieć”. Wspomniany już *Latający kufier* to tytuł wszystkim znany, ale mało kto pamięta jego fabułę. Zrobiłem tę adaptację w 2013 roku z okazji jubileuszu 600-lecia współpracy polsko-tureckiej. W tej baśni bohater leci do Turcji i ląduje w komnatach księżniczki. Tam odkrywa go Sułtan i bohater opowiada mu baśń – mamy więc do czynienia z budową szkatułkową. W historii wewnętrznej przedmioty kuchenne kłócą się o to, które z nich jest najważniejsze. Wychodzi na to, że zapałki, bo bez nich nie ma żadnej kuchni. Sułtan jest tą baśnią zachwycony. Wpada na pomysł, żeby księżniczka jak najszybciej wyszła za mąż, oczywiście za głównego bohatera. Pośpiech jest powodowany wcześniejszą przepowiednią, że księżniczka będzie nieszczęśliwa z powodu narzeczonego. To dlatego sułtan zamknął ją w komnatach i odseparował od mężczyzn. Jednak przed przygotowaniem wesela główny bohater wsiada do kufra, by wystrzelić nad Stambułem sztuczne ognie. Po pokazie kufier zajmuje się ogniem i płonie. Koniec jest taki, że bohater przez resztę życia chodzi po świecie i opowiada baśnie, ale – jak zaznacza

Andersen – już nie takie wesołe. Z kolei książeczka do końca życia na niego czeka. Pracowałem nad tą fabułą z moim scenografem, który zauważył, że nie mogę zostawić dziecka z zakończeniem, z którego wynika: „w życiu ci nie wyjdzie, nie ma nawet takiej możliwości, żebyś znalazł książeczkę”. Pojawiło się więc pytanie, w jaki sposób pozostawić finał Andersena. Aby wyjść z tej sytuacji, w ramach *licentia poetica*, stworzyliśmy postać łąbędzia, którego główny bohater spotyka, kiedy leci w kufrze do Turcji. Motyw łąbędzia jest dość popularny w prozie Andersena. Jest nawet plotka – chociaż pisarz podobno tego nie wiedział – że wszystkie łąbędzie są z jednego gniazda, którym jest Dania. łąbędź mówi więc do Hansa: „Jesteśmy łąbędziami, znamy życie ludzkie, bo patrzymy na nie z góry. Wiemy, że byłeś synem swojego ojca, próbowałeś go naśladować, ale nie możesz skopiować życia swojego ojca. W związku z tym ja ci teraz mówię – wylądujesz w kraju, którego nie znasz. Zyskasz wszystko i stracisz wszystko, ale znajdziesz swoją drogę”. łąbędź pojawia się też w zakończeniu, kiedy główny bohater ląduje w spalonym kufrze i nie może polecieć do książeczki. Wtedy mówi: „Widzisz? Mówiłem ci, teraz musisz zacząć swoją drogę”. „Ale ja nic nie umiem. Mogę jedynie opowiadać baśnie” – mówi główny bohater. „Tak, będziesz opowiadał baśnie, a żeby je spisać, tu masz pióro” – mówi mu łąbędź. Spektakl kończy się podobnie jak u Andersena, jednak nie zostawiamy dziecka z tymi słowami: „[...] a on wędruje po świecie i opowiada bajki, ale już nie tak wesołe jak bajka o zapalkach”¹⁰. Pracując z Andersenem, staram się więc go „uzrozumieć”. Obawiam się uwspółcześniać słowa, bo to kojarzy się z umieszczaniem w świecie baśni takich rzeczy jak smartfony czy cadillaki.

A.G.: Renarracje baśni odwołujące się do współczesnej kultury są dziś bardzo popularne zarówno w literaturze, jak i kinie oraz serialach telewizyjnych. Kamila Kowalczyk skatalogowała je w ramach mechanizmu renarracyjnego pod hasłem „osadzenie baśniowej fabuły w świecie współczesnym (wykorzystanie szkieletu strukturalnego baśni)”¹¹. Inne mechanizmy renarracyjne opierają się m.in. na: autotematyzmie i metatekstowości,

¹⁰ H.Ch. Andersen, *Latający kufer*, w: idem, op. cit., s. 153.

¹¹ K. Kowalczyk, *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)*, Oficyna wydawnicza ATUT, Wrocław 2021, s. 47.

przedstawieniu baśniowej „historii prawdziwej”, psychologizacji baśniowych postaci, dodaniu lub usunięciu baśniowych bohaterów, ich modyfikacji, zmianie płci bohatera czy zamianie ról. W ramach ostatniego antagonista może przeistoczyć się w bohatera¹². Przykładem renarracji osadzonych w świecie współczesnym jest m.in. *Współczesny bazarz polski* Zuzanny Orlińskiej. Autorka zreinterpretowała baśnie znane z *Bazarza polskiego* Antoniego Józefa Glińskiego z 1853 roku. Nie tylko uwspółcześniła język utworów i usnęła z nich moralizatorski ton, ale też stworzyła postaci żyjące w XXI wieku. Unowocześniła także baśniowe magiczne rekwizyty. I tak kije samobije zostały zamienione na kije-promocje, które są magicznym odpowiednikiem kijów do nordic walking, a starzec-czarownik zostaje zastąpiony sprzedawczynią z osiedlowego sklepu. Z kolei w *Kijach samobijach* Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel pojawiają się elementy sztuk walki.

A.K.: Nie wiem, czy zdaje sobie pani sprawę, że to nie jest nowość, bo w okresie socrealizmu Jan Brzechwa napisał *Jasia i Małgosię*, gdzie Baba Jaga mówi: „Ja pracuję w magazynie. Odpowiadam, gdy coś zginie”¹³.

A.G.: Oczywiście, tych przetworzeń było mnóstwo, bo, jak zauważa Weronika Kostecka, „baśń ze swej natury jest intertekstualna”¹⁴. Z kolei Jack Zipes, odwołując się do pracy *Samolubny gen* Richarda Dowkinsa, pisze, że baśń rozprzestrzenia się w podobny sposób jak mem, który został porównany do wirusa: „Baśń często przybiera w naszych mózgach formę mema, jako [...] replikatora, a my przetwarzamy ją w module i transmitujemy w kontekstach społeczno-kulturowych”¹⁵. Wspomniał pan jednak o *Jasiu i Małgosi*. To jedna z baśni, która wpisuje się w stereotypową i nadal powielaną „czarną legendę Grimmów”. W polskiej recepcji baśnie Jakuba i Wilhelma Grimmów uchodzą za okrutne i sadystyczne, na co wpłynęło

¹² Ibidem, s. 47–52.

¹³ J. Brzechwa, *Jaś i Małgosia*, il. D. Imielska-Gebethner, muz. M. Janicz, Warszawa 1965.

¹⁴ W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Wydawnictwo SBP Warszawa, 2014, s. 114.

¹⁵ J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, Taylor & Francis Ltd, New York-London 2006, s. XIII–XIV. Przekł. – A.G.

m.in. ich powojenne propagandowe odczytanie¹⁶. Baśnie te były więc cenzurowane i uładzane – pozbawiano je motywów grozotwórczych. Na takie ingerencje pozwalali sobie także współcześni tłumacze. Stefania Wortman wprost przyznała, że w wyborze baśni, który ukazał się nakładem Naszej Księgarni, nie pojawia się *Jaś i Małgosia*, „bo sprawa palenia czarownicy to zbyt okropne”¹⁷. Czy zauważa pan podobny problem z cenzurowaniem baśni Andersena albo ich scenicznych adaptacji?

A.K.: Ten problem dotyka też baśni Andersena. Kazimiera Jeżewska¹⁸, która odwoływała się do socrealistycznej pedagogiki, twierdziła, że jeżeli dziecko ogląda *Dzikię łabędzie*, to, siedząc na widowni, przeprojektuje sobie macochę na swoją adopcyjną mamę. W związku z tym macocha zostaje zastąpiona wujem¹⁹. To wszystko burzy. To musi być macocha. Nie może być inaczej.

A.G.: Zgadzam się. Bruno Bettelheim dokładnie tłumaczy, jaka rolę odgrywa zła macocha w baśni i jak dziecko rozszczepia postać matki na „wszechobdarzającą opiekunkę, która może zamienić się w okrutną macochę, jeżeli tak jest niegodziwa, że czegoś małemu dziecku odmawia”²⁰. Powróćmy jednak do tematu baśniowej grozy. Tej jak wiadomo nie należy demonizować, bo wpisuje się w konwencję baśni – dobro triumfuje, zło zostaje ukarane, co zwykle wiąże się ze śmiercią antagonisty²¹. Zarówno

¹⁶ Zob. W. Osterloff, *Kryminalistyka i bajki Grimma*, w: *Beniaminek czyli podrzutek: głosy o literaturze dla dzieci i młodzieży*, wybór H. Bielawska, „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1982. Zob. też: E. Pieciul-Karminska, *Okrutne jak baśnie braci Grimm?*, Przekrój.pl, 10.03.2019, <https://przekroj.pl/kultura/okrutne-jak-basnie-braci-grimm-eliza-pieciul-karminska> (dostęp 16.10.2023); W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 224.

¹⁷ S. Wortman, *Wypowiedzi*, w: *Baśni i dziecko*, wybór i oprac. H. Skrobiszewska, LSW, Warszawa 1978, s. 228.

¹⁸ Kazimiera Jeżewska była poetką i autorką adaptacji scenicznych baśni.

¹⁹ Zob. K. Jeżewska, *Dzikię łabędzie. Sztuka w 5 obrazach według baśni H.Ch. Andersena*, muz. Juliusz Borzym, Warszawa 1960 [scenariusz teatralny].

²⁰ B. Bettelheim, op. cit., s. 139.

²¹ W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, NOMOS, Kraków 2011, s. 61.

Bruno Bettelheim, Pierre Péju²², jak i tacy badacze literatury dziecięcej, jak: Jerzy Cieślukowski²³, Joanna Papuzińska²⁴, Dorota Simonides²⁵ Grzegorz Leszczyński²⁶ czy Katarzyna Slany²⁷ podkreślają ważką rolę grozy w folklorze dziecięcym i literaturze dziecięcej. Zaznaczają m.in., że dzieci lubią się bać. Strach ujawniający się w utworze ma pomagać dzieciom rozładować napięcia – co postulował już Bettelheim – więc eliminacja motywów grozotwórczych jest formą oszukiwania dzieci. Może też prowadzić do „analfabetyzmu kulturowego” czy też emocjonalnego²⁸. Utwory pozbawione elementów straszących ukazują nieprawdziwą, bo ułagodzoną wizję świata. Wszystko to dotyczy lektury tekstu. A jak na deskach teatru, w spektaklu, którego widzem jest dziecko, przedstawiać elementy grozotwórcze?

A.K.: Zacznę od moich doświadczeń rodzicielskich. Moje dziecko dwadzieścia lat temu było wychowywane na *Teletubisiach*. W tej bajce nie ma nic z grozy. Później syn oglądał *Reksia*. To również bajka, o której można powiedzieć wiele, ale nie to, że jest pełna grozy i przemocy. W jednym z odcinków kotek goni wróbelka. Zauważyłem, że syn, oglądając ten fragment bajki, za każdym razem dostawał histerii. Zorientowałem się, że jako rodzice wyjałowiliśmy go z emocji. A to właśnie baśń daje luksus bezpiecznej grozy. Animacje Disneya także są wyjałowione. To przekleństwo teatru dla dzieci, że Disney zmienił zakończenie *Małej syrenki* albo że uładził *Pinokia*. *Pinokio* jest przecież adresowany do młodzieży od dwunastego roku życia.

²² P. Peju, *Dziewczynka w baśniowym lesie*, przeł. M. Pluta, Sic!, Warszawa 2008.

²³ J. Cieślukowski, *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Ossolineum, Wrocław 1985.

²⁴ J. Papuzińska, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 1996.

²⁵ D. Simonides, *Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków*, PWN, Wrocław 1974.

²⁶ G. Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójceckie księgi młodego wieku*, BN, Warszawa 2007.

²⁷ K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2016.

²⁸ G. Leszczyński, op. cit., s. 10.

Tymczasem rodzice trzy- czy czterolatków, twierdzą, że ich dzieci mogą tę bajkę oglądać. Oczywiście, do pewnego momentu mogą, potem się jednak okazuje, że dzieje się tam coś strasznego. Nie jestem literaturoznawcą, ale mam wrażenie, że u Andersena jest mniej grozy niż np. u Grimmów, ponieważ rzadziej korzystał z opowieści ludowych, a częściej tworzył własne baśnie.

K.G.-D.: Bałam się, czytając po raz pierwszy – już jako dorosła osoba – *Czerwone buciki*. Byłam oburzona tym, w jaki sposób Andersem najpierw nabiera czytelnika i przywiązuje go do Karen, a później skazuje ją na okrucieństwo. To było dla mnie wstrząsające, a przecież nie jestem już dzieckiem.

A.K.: Ja z kolei, jako maluch, nie umiałem zrozumieć, dlaczego Dziewczynka z zapalkami w nagrodę umiera. Teraz rozumiem, ponieważ jestem dorosły. Jesteśmy wychowani w tradycji, że umiera się albo za karę, albo w konsekwencji wypadku, albo ze starości. Notabene Andersen napisał baśń *Babcia*, która jest o umieraniu babci. Można powiedzieć, że to właśnie on był prekursorem takich opowieści dla młodego odbiorcy, które dziś można nazwać terapeutycznymi. Absolutnie rozumiem, że czuła się pani dotknięta tą lekturą. Ja też. Myślę, że dorośli w dobrej wierze starają się chronić dzieci, z czego wynika rosnąca popularność literatury terapeutycznej m.in. norweskiej pisarki Gro Dahle. Najpopularniejsza i bardzo ważna opowieść, *Zły pan*, dotyczy przemocy domowej. Bohaterami są mama, tata i chłopczyk o imieniu Boj. Wszystko jest dobrze, dopóki taty nie ma w domu. Kiedy przychodzi, „wychodzą z niego źli panowie”: ten, który krzyczy, ten, który łamie meble, ten, który płacze, ten, który potem przeprosza i kupuje prezenty. Z kolei *Włosy mamy* są o mamie, która wpada w depresję. I jest jeszcze *Wojna* o dziewczynce, której rodzice się rozwodzą – nie chodzi więc o wojnę jako konflikt zbrojny. Dyskutowałem o tym tytule z norweską reżyserką Simone Thiis, i Gro Dahle, z którymi znamy się prywatnie. Mówiłem, że w Polsce nie ma mowy o spektaklu dla dzieci o tytule *Wojna*, bo słowo to kojarzy się od razu z II wojną światową i Holocaustem. Spektakl wystawiany w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena miał więc tytuł: *Mama, tata, wojna i ja*. Spędziłem z Simone Thiis i Gro Dahle godziny na tłumaczeniu, dlaczego Norwegia jest bardziej otwarta, choć, jak się wydaje, kraj ten nie był gotowy

na napisaną przez Dahle książkę *Sezamie, sezamie*, dotyczącą pornografii i adresowaną do dzieci.

A.G.: Wspominał pan o oswojaniu śmierci w baśniach Andersena. O motywach tanatologicznych w literaturze dziecięcej powstaje coraz więcej prac naukowych. Przykładem może być monografia pod redakcją Katarzyny Słany *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Podobnie jest z pracami na temat grozy. Tymczasem trudniej znaleźć prace o śmierci czy grozie w teatrze dziecięcym. Czy groza może tu być rozbrojona śmiechem? Czy da się przewidzieć reakcję dziecięcego odbiorcy na elementy grozotwórcze? Pan w swojej adaptacji *Latającego kufra* od estetyki grozy nie ucieka – spektakl rozpoczyna sceną pogrzebu. Scenografia jest ciemna, podobnie jak w czasie lotu bohatera w kufrze. Sam lot Hansa można przecież przedstawić dwójako – jako scenę straszną albo slapastickową.

A.K.: Myślę, że zależy to od twórcy. Moim zdaniem zarówno w baśniach, jak i w ich inscenizacjach scenicznych, żeby był oddech, musi być trochę grozy. Nie wiem, czy dziecko traktuje scenę pogrzebu w *Latającym kufrze* jako element grozy czy raczej smutku. W tym spektaklu z dwóch powodów – inscenizacyjnego i z powodu przesądów – została wyrzucona ze scenografii trumna. Używanie trumny w spektaklu jest złym omenem. Pozostał stół, na którym stoi lichtarz. Myślę, że jest to konieczne, ponieważ trzeba zbudować grozą pewne napięcie, aby później móc z niego zejść. Może to mieć charakter slapstickowy, ale i taki, jaki udało nam się osiągnąć w *Latającym kufrze*. W spektaklu tym dziecięcy widz, niczym widz dobrego kryminału, wie więcej niż bohater na scenie. Na nagraniu sztuki, w scenie, w której pojawia się sułtan, słychać reakcję dziecka, które przewiduje kłopoty. Z kolei kiedy pracowaliśmy nad *Dzikimi łabędziami*, jedna z aktorek zapytała, dlaczego główna bohaterka musi cierpieć, żeby dostać nagrodę. Odpowiedź jest prosta: dlatego że tak jest zbudowana baśń, to nie są *Teletubisie*.

K.G.-D.: Nasuwa się pytanie: jak tę grozy na scenie dozować? Teatr jest sztuką, która oddziałuje bardziej niż literatura. Jesteśmy w tej przestrzeni, wszystko jest nam unaocznione i dociera do nas dużo intensywniej.



Il. 1. *Latający kufer*, adaptacja baśni Andersena, reż. Arkadiusz Klucznik, Arch. Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, fot. Przemysław Bator

A.K.: Moim zdaniem – świadomie. Mam 56 lat i, robiąc spektakle dla dzieci, staram się myśleć sobą sprzed jakiegoś czasu. Uważam, że nie można grozić epatować, bo to do niczego nie prowadzi i może przyczynić się do popełnienia błędów pedagogicznych albo wywołać sytuację, w której dziecko w przestrzeni teatralnej poczuje się źle. Ono jest przecież w niej zamknięte, nie może jak podczas lektury zamknąć książki i opuścić świat, w którym rozgrywa się akcja. Może jedynie zamknąć oczy. Sam jako dziecko oglądałem straszne filmy przez lustro, trzymając je w taki sposób, żeby odbijał się w nim obraz z telewizora. Wydawało mi się, że mogę je zawsze odsunąć, co uznawałem za lepsze niż zamknięcie oczu. Nie ma recepty na to, jak dozwalać grozić, ale myślę, że każdy świadomy twórca, robiący teatr dla młodego widza, stara się postępować konsekwentnie, więc i konsekwentnie buduje pewne emocje, żeby mieć odbicie do następnych emocji. Jeżeli nadbudujemy np. scenę pogrzebu w *Latającym kufrze*, pokażemy nie tylko smutek żałobników, to w pewnym momencie zmieni się w absurdalną kłótnię wszystkich uczestników. Dokładnie o to chodziło mi w tej scenie. Chciałem pokazać – co oczywiście odczyta widz dorosły – że ludzie są pełni żalu i miłosierdzia wobec zmarłych, bo taka jest konwencja. Nie na próżno powtarza się, że o zmarłych mówi się dobrze albo wcale. Wydaje się, że wszyscy są głęboko pogrążeni w żalu, a nagle okazuje się, że każdy z żałobników tak naprawdę chce coś zyskać. Bohater Andersena po śmierci ojca dziedziczy ogromny

majątek i traci go przez rozrzutność. W naszej inscenizacji *Latającego kufra* bohater odziedziczył niezapłacone rachunki, bo to ojciec był rozrzutny i był rozpustnikiem. Grozę w teatrze trzeba więc dozować świadomie i intuicyjnie. Tego się nie da wyliczyć, tak jak nie sposób wyliczyć teatru. Pewne sprawy trzeba budować sercem oraz intuicją.

A.G.: Wspomniał pan o przetworzeniach, jakich dokonał w *Latającym kufrze*. Pana bohater zostaje wplątany w wir zdarzeń, jego los nie jest wynikiem rozrzutnego życia. Na tym jednak nie koniec, bo nie jest już bezimiennym kupcem, ale ma na imię Hans, co stanowi nawiązanie do postaci Andersena. Tak jak Andersen jest też baśniopisarzem, miłośnikiem teatru (mówi, że odwiedzał z ojcem teatr), a słowa łabędzia „Niech się zacznie twoja baśń”²⁹ są odwołaniem do autobiografii Andersena zatytułowanej *Autobiografia. Baśń mojego życia*. Mocno podkreślana jest także barwność tureckiej kultury. Jakie konsekwencje niosą takie przetworzenia i jaki był ich cel?

A.K.: W artystycznej branży piszemy tzw. doktoraty z dzieła. W przypadku reżyserów wybieramy sobie spektakl i go opisujemy. Nie piszemy, że dziewięć osób w zielonych kostiumach wchodzi na scenę, ale wskazujemy, dlaczego akurat dziewięć osób, dlaczego wchodzi i dlaczego mają zielone kostiumy. To są momenty, w których się zastanawiamy, ponieważ na co dzień większość rzeczy robimy intuicyjnie. Moja intuicja szła w stronę Turcji. Pracując nad *Latającym kufrem*, byłem w bardzo konkretnym momencie mojego życia, również zawodowego. To było uhonorowanie sześćsetlecia współpracy polsko-tureckiej dyplomacji i sześćdziesięciolecie Teatru Andersena w Lublinie. Kiedy byłem jego dyrektorem, któregoś dnia odebrałem telefon z Ankary. Odezwała się kobieta, która powiedziała, że znalazła zdjęcia z naszego spektaklu i chce nas zaprosić na festiwal. Trafiłem więc do Turcji przez przypadek – ja, mój teatr, moja praca. Teraz prowadzę zajęcia na Bilkent University i Hacettepe University w Ankarze. Być może, tworząc spektakl, podświadomie poszedłem w tym kierunku. Ma pani rację, że wydarzenia, które dzieją się wokół Hansa, dzieją się mimo niego. Nie są jego świadomym wyborem. Zmieniły się też motywacje bohatera *Latającego kufra* – nie chce

²⁹ *Latający kufer*, adaptacja baśni Andersena, reż. Arkadiusz Klucznik, Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, 2013.

oszukiwać księżniczki, jak dzieje się to u Andersena, bo księżniczek się nie oszukuje. Andersen, mimo że był wykształcony i podróżował po Turcji (w *Dziennikach* opisywał pobyt w Stambule, samo miasto czy jak wyglądała parada sułtana), w *Latającym kufrze* nie uchronił się przed pewnymi nieścisłościami i np. nazwał sułtana królem. Modernizacje były więc potrzebne również po to, by uniknąć tych rozbieżności. Czasem są niezbędne, by uwspółcześnić język.

K.G.-D.: Skoro o tym mowa: jak rozwiązał pan kwestię uwspółcześniania języka np. w *Sierotce Marysi*? Wspominał pan, że jest gorącym zwolennikiem uzdatniania języka trudnego i sprawiania, by był w odbiorze bardziej czytelny.

A.K.: Odpowiem anegdotą, prawdziwą. Na próbę generalną *Sierotki Marysi* przysłała główna księgowa teatru. Zobaczyła spektakl i powiedziała: „Wie pan, nie przypuszczałam, że Maria Konopnicka tak dowcipnie pisała”. Odpowiedziałem: „Dziękuję. Biorę to na siebie”. Mam wrażenie, że ten lekko archaiczny język jest w tym przypadku walorem. Warto jednak zauważyć, że całe pokolenia wychowały się na tej baśni. Dziś raczej nie jest możliwe, by przysze pokolenia się na niej wychowywały. Cygan w *O krasnoludkach i sierotce Marysi* nie może być negatywnym bohaterem. W *Porwaniu w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego antagonistami są Cygan Nagniotek i jego córka Cyganka Drumla. Ja zamieniłem Cygana na zbója, bo dla kontekstu baśni nie ma to żadnego znaczenia. Krasnoludki mają prawo mówić trochę innym językiem. Wielokrotnie miałem takie doświadczenie twórcze. Spójrzmy na przykład z *Sierotki Marysi*. „Czego chcesz ode mnie, Dziecko” – pyta Królowa Tatra. – „Gąsek moich chcę, jasna Królowo! Gąsek, co mi je lis zdusił” – odpowiada malec³⁰. To nie jest współczesny język z przedszkola, ale nie wiem, czy musi taki być. Rzecz w tym, że nie może być zupełnie niezrozumiały. Jeśli dokonujemy modernizacji musi być ona realizowana z ogromnym wyczuciem. Nie mogę powiedzieć, że kieruję się jakimiś zasadami, założeniami. Jeśli jakieś są, to właśnie takie, by krasnoludki mówiły językiem bliskim oryginałowi. Zresztą w *Latającym kufrze*

³⁰ M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, Bellona, Warszawa 2018, s. 151.

Andersena też bywają słowa i wyrażenia spoza współczesnego słownika, np. „ochronka dla sierot” – dziecko nie musi wiedzieć, co to oznacza, może dowiedzieć się właśnie ze spektaklu. Jeden z moich profesorów mówił, że teatr ma trzy funkcje: rozrywkową (której nie trzeba tłumaczyć), dydaktyczną (na czerwonym świetle się stoi, a na zielony przechodzi) i tę, której staram się być przedstawicielem – poznawczą. W pewnym momencie mojego życia twórczego zrobiłem *Noc wigilijną* Mikołaja Gogola. Chciałem, żeby dzieciak ośmioletni wiedział, co to jest cerkiew, kto to jest caryca. Chciałem w ten sposób zapoznawać młodego widza z pewnymi obszarami rzeczywistości. Niekoniecznie uczyć, edukować, bo nie taka misja mi przyświecała. Chciałem, by młody widz mógł poznawać nowe tereny rzeczywistości.

K.G.-D.: Mówi pan o misji poznawczej teatru młodego widza. A co z widzem dojrzałym, który często współuczestniczy w odbiorze dzieła (literackiego i teatralnego) wraz z dzieckiem? W teoretycznej refleksji nad baśnią istotnym problemem jest kwestia dwuodbiorowości dzieła literackiego.

A.K.: Staram się reprezentować coś, co branżowo nazywa się „teatrem familijnym”. Chodzi o to, by dziecko przyszło z babcią, mamą i tatą i by każdy z nich wyniósł ze spektaklu co innego, odebrał go na innym poziomie.

K.G.-D.: Powszechnie kojarzymy teatr lalkowy raczej ze sztuką dla młodego widza. Nie zawsze tak było, prawda?

A.K.: Najbardziej bolesna jest infantyliczacja teatru dla dzieci i całej sztuki dziecięcej, literatury również. To jest zbrodnia, która powinna być wręcz karana. Jedna z moich pań profesorek, która pracowała całe życie w teatrze lalek, kiedyś na radzie wydziału powiedziała: „Całe życie walczyłam, żeby nie pracować w »teatryku«”. Możemy się na to dąsać, zżymać, ale tego typu widowisko nie jest odbierane w kategoriach prawdziwej sztuki teatru. Tak naprawdę cały azjatycki teatr lalek jest wyłącznie dla dorosłych. Polski, przedwojenny teatr lalkowy był również teatrem dla dorosłych. A dziedzictwo powojenne to teatr lalek, którego adresatem są przede wszystkim dzieci (to zasługa Związku Radzieckiego i wpływu Sergieja Obrazcowa na teatry dla dzieci w krajach socjalistycznych). To nie jest złe, że jesteśmy odbierani

jako teatr dla dzieci. Tylko walczyliśmy o to, by nie infantylizować teatru lalkowego, żebyśmy my jako twórcy nie pracowali w „teatrzyku”. To wszystko.

K.G.-D.: Lalka ma bardzo duży potencjał metaforyczny. Jak wywodził Jurij Łotman, jest obiektem funkcjonującym pomiędzy żywym a martwym, obdarzonym duszą i mechanicznym, pozornym i autentycznym³¹. Właśnie dlatego jest interesująca. Doskonale operował tymi opozycjami m.in. Tadeusz Kantor.

A.K.: Lalka nie jest kopią człowieka. Zawsze mówię, że jest metaforą człowieka. Nigdy też nie lubiłem lalek realistycznych, które mają rzęsy, paznokcie itd., bo to nie o to chodzi. Lalka jest pewnym skrótem, przenośnią. I z takiego punktu wychodzę.

A.G.: Będąc przy temacie lalek: jak odebrał pan spektakl napisany na potrzeby adaptacji *Latającego kufra* przez Benedykta Hertza³²? W latach dwudziestych dramaturg wykorzystał element baśni szkatułkowej. Tej Andersenowskiej – o sprzętach kuchennych. Hertz przedstawiała je właśnie w formie lalek.

A.K.: Nie zmożłem tej Hertzowskiej adaptacji. Cóż, tak się wtedy adaptowało na potrzeby teatru, a może „teatrzyku” dla dzieci. Było – minęło. Nie ma do czego wracać.

K.G.-D.: Wróćmy więc do pańskiego *Latającego kufra*. Chciałabym zapytać o kulisy pracy z prozą Andersena. Mimo że spektakl jest zdecydowanie bliski tekstowi, również jeśli chodzi o poziom przetworzenia tekstu baśni na scenariusz spektaklu, to substytucji w pana *Latającym kufrze* jest kilka. Adaptowana baśń jest opowieścią szkatułkową. Wewnątrz opowieści o chłopcu podróżującym po Turcji latającym kufrem umieszczona zostaje także inna opowieść. Znajdujący się na dworze tureckiego władcy Hans, by

³¹ J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, „Teksty: Teoria, Krytyka, Interpretacja” 1978, nr 6(42), s. 52.

³² B. Hertz, *Latający kufier*, w: *Baśnie Andersena na scenie*, red. M. Górka, il. M. Stańczak, K. Mielech, Nasza Księgarnia, Warszawa 1952, s. 437–464.

wkupić się w łaski dworu, opowiada baśń o *Brzydkim kaczątku*. Rezygnuje pan tym samym z opowieści o kuchennych sprzętach, którą zaplanował w tym miejscu Andersen. Ta zamiana baśni jest niezwykle ciekawa. W artykule *Gwałt na Andersenie*³³ pisze pan, że inspiracją do niej były względy estetyczne, wizualne, nie zaś sam przekaz opowieści. Członkowie dworu również mają kostiumy z motywem kaczek. Jak to rozumieć?

A.K.: Zdradzę pani tajemnicę. Kiedyś inscenizowałem *Trzech muszkieterów* – duży spektakl. Scenograf wpadł na pomysł, żeby przedstawić dwór królewski Ludwika i Anny jako jeden wielki kurnik. Wtedy tego nie zrealizowaliśmy, ale dopiero jak zacząłem peregrynować przez Turcję, natychmiast zauważyłem, że to rzeczywiście jest kurnik. Jak pisałem w artykule *Gwałt na Andersenie*, przyglądając się dworowi sułtańskiemu i jego kostiumom z czasów otomańskich, można odnieść wrażenie, że patrzy się na stado drobiu. Na kury, koguty, kaczki, gęsi, indyki czy inne poza-podwórkowe ptaki, jak bocian czy bażant. A stąd już tylko krok do inscenizacji *Brzydkiego kaczątko*. Tę właśnie baśń włożyłem w środek historii *Latającego kufra*, inscenizując ją wszystkimi „członkami” dworu sułtana Abdullaha – z nim samym w roli głównej³⁴ (il. 2)! Poza tym, wydawało mi się, że ma ona więcej konotacji z baśnią główną. To, że z brzydkiego kaczątko może wyrosnąć piękny łabędź. A dodany przeze mnie łabędź – jak wspomniałem – pełniący funkcję przewodnika, był ważnym motywem w całej historii, więc zazaębił się z baśniowym kaczątkiem.

K.G.-D.: Konsekwencje fabularne tej zamiany są znaczne. Baśń o sprzętach kuchennych umieszczona w opowieści Andersena ma wydźwięk ironiczny. Okazuje się, że zapałki, które miały największe wyobrażenie o sobie samych ze względu na pochodzenie arystokratyczne, wprawdzie błyszczały przez moment, ale ten błysk był światłem ognia, który je pochłoniął. W rezultacie żywot zapałek był najkrótszy. Można to interpretować jako pewnego rodzaju

³³ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie – czyli jak to bywa z adaptacjami scenicznymi baśni Andersena*, w: *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, red. H. Ratuszna, M. Wiśniewska, V. Wróblewska, Wydawnictwo UMK, Toruń 2017, s. 249–264.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 262.



Il. 2–3. Dwór sultański jako kurnik. Arkadiusz Klucznik, *Latający kufer*, adaptacja baśni Andersena, Arch. Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, fot. Przemysław Bator

kpinę z istotności arystokratycznego pochodzenia. Taka teza wygłoszona na dworze sułtańskim mogłaby zakończyć się skandalem.

A.K.: Wydawało mi się, że sam temat kuchni na dworze sułtańskim jest mniej adekwatny. Poza tym, w kontekście kultury tureckiej, istotne były też względy ekologiczne. W spektaklu jest scena, w której jest dialog zaczynający się od słów księżniczki Esme:

- Opowiedz mi o sobie.
- No, jestem z Danii.
- To jest wielki kraj, tak?
- No, nie.
- Ciepły?
- No nie, ale zielony.

Ten fragment nie pojawia się w inscenizacji przypadkowo. Turcy mają wielki kompleks wyschniętej natury. Oni pieją z zachwytu w Polsce, kiedy zobaczą nasze lasy. Są oczarowani, bo wszystko jest tu zielone, ładne, takie świeże, pełne zwierząt i ptaków. Dlatego było to świadome przeniesienie baśni o wiele mocniej związanej z naturą. Ona lepiej pasowała do szkatułki *Latającego kufra* niż „zabawa o garnkach”.

K.G.-D.: Wydaje się, że problematyczny w inscenizowaniu *Latającego kufra* może też być programowy, romantyczny orientalizm, w dużej mierze upraszczający szeroko pojęte kultury wschodnie. Jak sobie z tym poradzić, by nie mijać się z prawdą, ale jednocześnie nie komplikować odbioru, szczególnie w przypadku literatury przeznaczonej dla młodego widza?

A.K.: Moja bardzo dobra przyjaciółka, właściwie turecka siostra, była moją konsultantką. Nazwałem to konsultacjami kulturowymi. Staraliśmy się wplatać, przemycać do inscenizacji różne kwestie lokalne. Np. matka Esmy nie jest żoną sułtana, tylko kadyną. W haremie hierarchia była określona. U góry była *valide*, czyli matka sułtana, następnie cztery żony, potem kadyny, czyli nałożnice, które miały z sułtanem dzieci, następnie nałożnice, służące i niewolnice. Postanowiliśmy odnieść się do tej hierarchii w naszym spektaklu.

Sułtani niespecjalnie zwracali uwagę na córki, a jeśli już (i to też wykorzystaliśmy) sułtan zwykł ukochiwać sobie jedną córkę. Jej matka robiła wszystko, żeby ich miłość była jak najgłębsza, bo wtedy pozycja matki w haremie znacząco rosła. Matka Esmy w spektaklu mówi do córki: „Odpowiedz grzecznie tatusiowi, jak tatuś pyta”, a gdy rozmowa dotyczy poważnych spraw: „Ojciec i tak zrobi to, co uważa”. Chcieliśmy w ten sposób przemycić nieco elementów historycznych i obyczajowych. Inny przykład: w Turcji, jeżeli się chce oddać szacunek starszej i ważnej osobie (babce czy dziadkowi), to całuje się ją w rękę i dotyka nią swego czoła. Więc kiedy w spektaklu sułtan wchodzi do pomieszczenia, gdzie znajduje się Esma, i pyta: „Co słyhać córeczko?”, Esma go całuje i przykłada rękę do czoła, a on ją łapie za policzki. Wówczas ona (zniekształconym nieco głosem, przesadnie dziecięcym) mówi: „Nic, tato, tylko nuda”. Dodajmy jeszcze, że ojciec z matką zwożą Esmie różne rzeczy z całego świata. Ale przywożą również służące, co w tamtym czasie było dworskim zwyczajem. Żadna kobieta w haremie nie była Turczynką, bo w tradycji tureckiej Turczynki nie wolno zamykać. Czyli matki sułtanów nie były Turczynkami. To były: Ukrainki, Bułgarki, Serbki, Greczynki. Nawiązaliśmy do tego, w spektaklu przywożone są: Malajki, Chinki, Słowianki, a na końcu słoń. Otomanat było stać na wszystko. Jak ogląda się Pałac Topkapi, czyli pierwszy pałac sułtański, to człowiek nie może uwierzyć, że to była dykcja połowy świata, od Maroka aż do Pakistanu. To było niezwykle imperium. My tak naprawdę niewiele wiemy o Turcji. Moja kulturowa peregrynacja – odkrywanie, jakie w Turcji zakładali buty, jakie nosili wąsy, jaki taniec i w jaki sposób tańczyli – była wielką przyjemnością. Staraliśmy się również nadawać postaciom imiona. Chcieliśmy, by imiona królewskie miały odniesienie do rzeczywistości. Wyobrażam sobie Turka, który pisze bajkę o Polsce i polskiemu królowi nadaje imię Jacek. Jest polskie imię Jacek, ale żaden z polskich królów nie miał tak na imię. Kadyna sułtana ma na imię Zejnep. Akurat to jest imię matki naszej koleżanki. Chcieliśmy, by tło kulturowe było zrozumiałe również dla tureckiej widowni, nie tylko dla polskich widzów. Inny przykład: jak może mieć na imię właścicielka sklepu jubilerskiego? Mara, bo jest Ormianką. Ormianie w pewnym momencie trzymali w garści cały jubilerski handel złotem w cesarstwie otomańskim.

K.G.-D.: Mówi się o tym, że utwory Andersena to proza o dużym potencjale inscenizacyjnym, bo sugeruje on w tekście rozwiązania teatralne. Autor *Królowej Śniegu* był również dramaturgiem, posiadał teatralny warsztat. Czy to coś, co ułatwia pracę nad jego utworami, czy wręcz przeciwnie?

A.K.: Nie jestem teoretykiem Andersena. Są te wielkie epickie baśnie, które mają ogromny potencjał teatralny i filmowy, takie jak właśnie: *Latający kufer*, *Dzikie łabędzie*, *Mała syrenka* czy *Królowa Śniegu*. Są też baśniowe miniatury traktujące o przedmiotach, szczególnie bliskie mojemu sercu. Moja ulubiona – *Narzeczeni*. Kończy się wnioskiem, że czasami człowiek trafia „na śmietnik”, spada na dno i może nawet nie poznać kogoś niegdyś bardzo bliskiego, kto tego dna również dotknął. Te utwory, po pierwsze, przeznaczone są dla starszego odbiorcy, po drugie, dużo gorzej sprawdzają się na scenie. Te mniejsze oglądałem w teatrze przedmiotu. Najogólniej mówiąc, but rozmawiał z rękawiczką. Mnie to niespecjalnie interesuje. Te wielkie epickie baśnie niewątpliwie mają ogromny zasób potencjalnych wskazówek inscenizacyjnych, są niebywale sceniczne. Czy to ułatwia? Czy to utrudnia? Wydaje mi się, że ułatwia. W przeciwnym razie Disney by tych baśni nie ekranizował. Przed nami kolejna wersja *Małej syrenki* – jeszcze jej nie widziałem, ale już mam duży dystans do tej produkcji. Obejrzę ją, ale raczej się nie zachwycę. Wracając do samego Andersen – wydaje mi się, że jest on skarbnicą pięknych obrazów. W zbiorowej wyobraźni utkwiły nam również ilustracje Jana Marcina Szancera, na których zostaliśmy wychowani. Dobrze pamiętam, jeszcze z dzieciństwa, ilustrację z *Dzikich łabędzi*, gdzie Eliza w takim długim gotyckim nakryciu głowy zbiera ogromne pokrzywy (il. 4). Takie obrazy zostają w człowieku. To też dowód na to, jak dobrze światy Andersena funkcjonują na polu innych mediów.

A.G.: *Baśnie i opowieści* Andersena to skarbnica pięknych i wartościowych obrazów, ale to również trudne tematy metafizyczne, takie jak osvajanie dziecka ze śmiercią, również z taką śmiercią, która przynosi ukojenie, z tzw. „śmiercią radosną”, łączoną z elementami transcendencji. Ta pojawia się m.in. w: *Dziewcyńce z zapalkami*, *Małej syrence*, *Choince* czy *Umarłym dziecku*. Z kolei w baśniach *Matka* czy *Słowik* śmierć zostaje spersonifikowana. Inscenizowanie Andersena może się więc okazać inicjacją do

rozmowy z dzieckiem na trudne tematy, poruszające kwestie przemijania, śmierci.

A.K.: Jak najbardziej tak właśnie jest. W tej chwili teatr dla młodego widza często służy edukacji. Andersen jest doskonałym punktem wyjścia do rozmowy z dzieckiem na temat śmierci, tego, że coś się kończy, ale nie musi się kończyć źle, nawet jeśli źle wygląda. Czasami to po prostu *samsāra*, koło życia, nieustanna wędrówka. Nie bez powodu *Baśnie i opowieści* Andersena są jedną z najczęściej tłumaczonych książek na świecie. To nie przypadek, że popularność jego literatury jest tak wielka pod każdą szerokością geograficzną. Co ciekawe, Andersen u siebie, w Danii, nie jest najpopularniejszym pisarzem. Według Duńczyków trochę „trąci myszką”. Ostatnio Bogumiła Sochańska dzwoniła do mnie i powiedziała, że w duńskim teatrze wystawili Andersena. Ale to nie była adaptacja, raczej spektakl inspirowany twórczością pisarza. Andersen dla Duńczyków już nie jest tym, kim Adam Mickiewicz dla polskiego teatru. Twórczość baśniopisarza jest dla nich jak szkatułka: wartościowa, ale zakurzona, niespecjalnie otwierana przez duńskich twórców teatralnych.

K.G.-D.: Może dzieje się tak też ze względu na jej ścisłą przynależność nie tylko do kręgu kulturowego, lecz także religijnego. Wspomniane *Czerwone buciki* czy baśń *O dziewczynie, która podeptała chleb* – głęboko osadzone w tradycji luterńskiej – są chyba obecnie trudne do zrozumienia, również



Il. 4. Ilustracja Jana Marcina Szancera do *Dzikich tabędzi*, J.M. Szancer dla dzieci [komplet pocztówek w obwolucie], Biuro Wydawnicze „RUCH”, PWPW-8999 H-12

dla innych dzieci w Europie, mimo tego, że dotyczą bezsprzecznie uniwersalnych wartości.

A.K.: Religia i Andersem to niezwykle ważny i trudny temat. Nie jestem specjalistą w tej dziedzinie, ale z tego, co się zdążyłem zorientować, pisarz ewidentnie jest z natury protestancki oraz zupełnie świadomie antykatolicki. Nie przez przypadek w *Dzikich łabędziach* negatywną postacią jest arcybiskup.

A.G.: Baśnie Andersena zakorzenione są w XIX-wiecznej tradycji i uwiadacznią się w nich ówczesne podejście do wychowywania dzieci. Anna Maria Czernow zestawiając *O dziewczynie, która podeptała chleb z Okropną historią o zapalkach ze Złotej różdżki* Heinricha Hoffmanna³⁵, wskazała, że w obu baśniach występują elementy pedagogiki strachu. Sam grał pan w *Złotej różdżce* i wystawiał ten tekst³⁶. Czy mógłby pan powiedzieć, jak poprowadzić inscenizację z nurtu czarnej pedagogiki dzisiaj?

A.K.: W dzisiejszych czasach nie ma powodu *Złotej różdżki* cytować na serio. Natomiast warto jest wystawiać tego typu utwory dla dzieci i dla dorosłych i przedstawiać je w krzywym zwierciadle. W wierszu *O Juleczku, co miał zwyczaj ssać palec* matka straszy syna, że krawiec obetnie mu palce, jeśli nie przestanie ich ssać. „Nie ssij palców, bo nieładnie, / Bo kto palce w buzię tłoczy, / Zaraz krawiec doń wyskoczy, / Z nożycami, zły okrutnie, / I paluszki niemi utnie”³⁷. Julek jednak nie słucha matki, przychodzi krawiec i ucina mu palce (il. 5, il. 6). Należy reinterpretować tekst, zmieniać estetykę na polu inscenizacji, potraktować oryginał jak groteskę, makabreskę. Traktujmy tego typu utwory jako ciekawostki z zakresu historii obyczaju, z przymrużeniem

³⁵ A.M. Czernow, *Przemiany motywu śmierci dziecka w literaturze dla niedorosłych, w: Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. K. Slany, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2018, s. 24.

³⁶ Role: *Złota różdżka*. Wierszyki, reż. Jerzy Bielunas, Teatr Rozrywki, Chorzów, premiera: 20 marca 1992. Reżyseria: *Złota różdżka*, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana, Będzin, premiera: 31 grudnia 2003.

³⁷ H. Hoffmann, *O Juleczku, co miał zwyczaj ssać palec*, w: idem, *Złota różdżka*, przeł. W. Szymanowski, Wydawnictwo Graf-ika, Warszawa 2018.



Il. 5–6. Ilustracje Bogdana Nowakowskiego do książki *Złota różdżka: czytajcie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle* Heinricha Hoffmanna wydanej w Warszawie w 1933 roku

oka. Nie ma sensu robić inaczej. Nie wiem, czy jest potrzeba w tej chwili pokazywania *Dziewczynki, która podeptała chleb*. Zawsze bałem się takiej nachalnej pedagogizacji.

A.G.: Skoro padło słowo reinterpretacja, pozwolę sobie wrócić na moment do *Latającego kufra*. W inscenizacji pojawia się postać księżniczki, która oczywiście występuje też w baśni Andersena. W spektaklu poświęcił pan tej postaci o wiele więcej przestrzeni. Przede wszystkim dostaje imię – Esmal. Zostaje upodmiotowiona, ma wolę samostanowienia o sobie. Można powiedzieć, że dzięki temu wątkowi spektakl w pewnej mierze ma wydźwięk feministyczny?

A.K.: Ja bym nie szedł tak daleko. A czy ona nie jest po prostu rozkapryszoną dziewczuchą? To jest smarkula, która ma wszystko, dokładnie wszystko, co chce. W pierwszej wersji w rolę Esmal wcieliła się Urszula Pietrzak, która doskonale rezonowała z tą postacią. Miała w sobie taki nerw, takie „weźcie

mnie w końcu stąd wypuście, bo ja po prostu tu zwariuję!”. Dorośli będą to odczytywać w kategoriach feminizmu. Natomiast w odbiorze młodego widza to po prostu rozkapryszony dzieciuch, który nagle pod wpływem tego chłopaka, Hansa, zaczyna trochę inaczej patrzeć na życie. W pewnym momencie Esma postanawia mu pomóc, kiedy gniew jej ojca skupia się na Hansie, wychodzi poza swój egoizm. Chcąc nieco przejąć kontrolę nad sytuacją, mówi do niego: „Tato, ale to jest chyba mój gość, prawda?”. Praca z postaciami księżniczek i książąt jest zawsze ogromną trudnością dla aktorów, bo trzeba z tych papierowych ról zbudować człowieka. W moich *Dzikich łabędziach* jest taka sytuacja, że dziewczyna trafia na wieś. Wieśniaczka mówi jej: „Nauczę cię prząść. Zobacz tutaj jest kołowrotek”. Kołowrotek się kręci. „Ała!” – krzyczy Eliza, ukłuwszy się. „A wiesz, że jest taka historia, że jedna księżniczka też się tak ukuła i zasnęła na 100 lat?” – pyta wieśniaczka, a Eliza odpowiada: „Eee, takie rzeczy to tylko w bajkach!”.

A.G.: W *Latającym kufrze* dał pan szczęśliwe zakończenie bohaterowi, chociaż nie w tradycyjnym sensie. Nie ma klasycznego „żył długo i szczęśliwie”. Hans nie zdążył ożenić się z księżniczką, ponieważ jego kufer spłonął, ale za to odnalazł swoje przeznaczenie. Będzie szedł przez życie i opowiadał baśnie. Jego przygoda stała się inicjacją w dorosłość. Bycie twórcą nie jest czymś, co mu pozostaje, bo nie ma już ani majątku, ani nawet odziedziczonego kufra. To jego fantastyczna droga, dzięki której będzie mógł nieść ludziom radość. Nie kusilo pana, by pójść dalej w przekształcaniu utworu i dopisać szczęśliwe zakończenie również księżniczce Esmie?

A.K.: Nie, z dwóch powodów. Trochę dlatego, żeby pozostać uczciwym w stosunku do Andersena, a trochę z powodu dramaturgicznego. Chciałem, by postać głównego bohatera pozostała najistotniejsza. Niespecjalnie widziałem tam możliwość rozwoju Esmy. Musiałoby to wyglądać następująco: Esma wyszła za wezyna i żył długo i szczęśliwie.

A.G.: W inscenizacji nie utożsamia pan szczęścia Hansa z miłością, raczej pokazuje pan, że szczęście może być samorozwojem. Hans postawił na siebie i dzięki temu odkrył własną drogę.

A.K.: Na ten temat również rozmawiałem z Bogumiłą Sochańską. Próbowaliśmy wtedy wytłumaczyć, że w czasach romantyzmu bycie artystą, czyli pisanie baśni, znaczyło o wiele więcej niż poślubić księżniczkę, na co ja wysunąłem kontrargument: „Powiedz to ośmiolatkowi”. Zakończenia nie muszą być szczęśliwe. Wszystko zależy od tego, co kto uważa za szczęśliwe zakończenie. W mojej adaptacji *Dzikich łabędzi* młody król mówi do swojej ukochanej: „Weźmiemy ślub w katedrze”, na co ona mu odpowiada: „Może weźmiemy, ale najpierw musimy się trochę poznać. Przed chwilą skazałeś mnie na śmierć”. Eliza wie, że łatwo mu przychodzą radykalne decyzje. Oczywiście, jako widzowie domniemywamy, że wszystko się dobrze skończy. Podobna sytuacja jest w zakończeniu *Małej syrenki*. Z Andersensowskiej *Małej syrenki* wynika, że syreny żyją trzysta lat, ale nie mają duszy. W finale utworu Andersena tytułowa bohaterka rozplywa się w pianie, ale dostaje duszę. Czy to jest szczęśliwe zakończenie? Myślę, że zależy dla kogo. Mnie to Andersensowskie zakończenie bardziej pasuje niż to obecne w realizacji Disneya, w której Ariel i książę żyją szczęśliwie. Moją ulubioną baśnią, którą też ekranizował Disney, jest *Piotruś Pan*. Robiłem ją dwa razy i w obu tych realizacjach jest tak, że Piotruś i Wendy nie zostają razem, Piotruś nigdy nie dorośnie. Nie wiąże się to z tzw. syndromem Piotrusia Pana, czyli mężczyzny, który nie jest w stanie dorosnąć. Bohater ten reprezentuje kategorię człowieka, który nie zgadza się na dorośnięcie. Nie zgadza się na siedzenie w fotelu, czytanie „Gazety Wyborczej” i oglądanie TVN24. Chodzi tu o coś więcej. Wendy nie wie dlaczego, ale chce dorosnąć – po prostu tego potrzebuje. Każdy idzie w swoją stronę, co też nie oznacza, że jest to tragiczne zakończenie. Dorotka w *Czarnoksiężniku z krainy Oz* wraca do domu. W jednej z ostatnich scen wiedźma mówi do niej:

– Twoje Srebrne Trzewiczki przeniosą cię ponad pustynią [...]. Gdybyś wiedziała o ich potędze, mogłabyś wrócić do ciotki Emily tego samego dnia, kiedy po raz pierwszy włożyłaś je na nogi.

– Ale wtedy ja nie miałbym mojego wspaiałego rozumu – krzyknął Strach na Wróble. [...]

– A ja nie zdobyłbym serca – powiedział Błaznany Drwal. [...]

– A ja zostałem na zawsze tchórzem – oświadczył Lew. [...]

– To wszystko prawda – powiedziała Dorotka. [...] Ale teraz, gdy każdy z was ma, czego pragnął, i jest szczęśliwy, [...] chciałabym wrócić do Kansas³⁸.

Dorotka po prostu wraca do domu. Czy to jest szczęśliwe zakończenie? Na pewno nie jest nieszczęśliwe – i mnie takie zakończenia najbardziej pasują. Pamiętajmy, że były takie programowe szczęśliwe zakończenia czasu socrealizmu, gdzie wilka oddano do ZOO, a Baba Jaga została ostatecznie panią z magazynu. Nie wiem, na ile takie – powszechnie uznane za szczęśliwe zakończenia w stylu „żyli długo i szczęśliwie” – są potrzebne. Co nie oznacza, że, inscenizując baśń, mamy trzymać się zakończeń autorskich.

K.G.-D.: Gdzie w takim razie przebiega granica tej wierności autorowi i dziełu? Kiedy trzeba „trzymać się” tekstu, a kiedy można go „opuścić”?

A.K.: Nie ma jednego klucza. Robiąc te moje Andersenowskie adaptacje, wysyłałem je do Sochańskiej. Ona się nigdy nie czepiała pomysłów, nigdy nie uzurpowała sobie prawa do zmiany mojego konceptu, ale weryfikowała ich adekwatność. Polegam na niej, konsultuję użycie pewnych rozwiązań, ponieważ ona czytała Andersena w oryginale. Zna go jak własnego szwagra, więc mam wrażenie, że wie nieporównywalnie więcej ode mnie. Chciałem, by oceniała, czy coś jest wbrew Andersenowi, czy zgodnie z nim. Jak mówiłem, trzeba się kierować sercem i intuicją. Szczególnie w stosunku do tego autora staram się zachować swoistą wierność, bo mam do niego wielki sentyment i szacunek. To wszystko właśnie dzięki Sochańskiej, której nazwisko odmieniamy tu przez wszystkie przypadki. Uległem dużej fascynacji Andersenem po przeczytaniu przełożonych przez nią *Dzienników*, których wcale nie czyta się łatwo – nawet nie wiem, czy warto przeczytać je od deski do deski.

A.G.: Mam przed sobą plakat do *Latającego kufra*. Wygląda, jakby namalowało go farbami wodnymi dziecko. Jaka jest jego geneza?

A.K.: Plakat ma wyjątkową historię. Spektakl był realizowany we współpracy polsko-tureckiej. Kiedy ta się rozpoczęła, został podpisany swoisty

³⁸ L.F. Baum, *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu*, przeł. S. Wortman, Nasza Księgarnia, Warszawa 1990, s. 164.

Il. 7. Plakat do *Latającego kufra* zrealizowanego w Bursie w Turcji w 2013 roku



akt pomiędzy dwoma miastami: Lublinem, w którym pracowałem a Nilüfer, dzielnicą Bursy. Bursa to taki turecki Kraków, przed Stambułem była stolicą Turcji. Rozpisaliśmy konkurs wśród tamtejszych szkół podstawowych. Dzieciaki rysowały propozycje plakatów. Ten nam się po prostu najbardziej spodobał (il. 7). To było w 2013 roku, równo dziesięć lat temu, więc mamy okrągłą rocznicę.

K.G.-D.: W wrześniu w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy miała miejsce premiera Pańskiego spektaklu *Dzikie łabędzie* na podstawie baśni Andersena. Czy możemy spodziewać się kolejnego „Andersena” w pana wydaniu?

A.K.: Trudno mi powiedzieć. Niechący zostałem ukoronowany przez moich kolegów jako ten, który „robi Andersena”. Dostałem propozycję z Teatru Kameralnego. Ze mną jest trochę tak, że reżyseruję na zamówienie. Lubię rozmawiać z dyrektorami, wiedzieć czego ode mnie oczekują, jakiego typu spektaklu. Andersen mnie fascynuje. Jednak w tych rozmowach z dyrekcją jestem trochę jak krawiec – kroję na miarę z materiału powierzonego. Zostałem niechący mianowany tym, który będzie robił adaptacje opowiadań duńskiego pisarza, ale z gruntu nie zakładam, że będzie to Andersen

i tylko Andersen. W mojej habilitacji napisałem, że robię rzeczy „oprawione w pewien orient”. To może być orient turecki, ale również wiktoriański.

A.G.: Jeśli wiktoriański, to może doczekamy się pańskiej adaptacji *Przygód Alicji w Krainie Czarów*?

A.K.: Z *Alicją...* jest tak, że wszystko pomyślnie się toczy do sceny z kartami. Potem historia traci wartość. A ja staram się dbać o dramaturgię. To chyba jest dla mnie najważniejszym punktem w mojej pracy. We wrześniu ubiegłego roku zrobiłem w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie *Pasterkę i kominiarczyka*. Mój kolega, Daniel Arbaczewski, napisał tę adaptację i zrobił z tej historii „porcelanowy kryminał”. Chińczyk nie chce oddać pasterki, rozkapryszonej panienki. Zakochany jest w niej bez pamięci, a w nim z kolei waza, która na końcu się rozbija. To bardzo daleko idąca interpretacja.

K.G.-D.: A czy ma pan jakieś marzenia związane z inscenizowaniem baśni Andersena? Co chciałby pan zrobić?

A.K.: Z Andersena np. *Małą syrenkę*! To niewykluczone, że *Syrenka* będzie kolejną adaptacją. Według mnie to przepiękna baśń. Szczególnie w finale. Jest też kolejnym dowodem na to, że baśń nie musi się kończyć dobrze w kategoriach, w jakich dzisiaj to się postrzega, czyli „żyli długo i szczęśliwie”.

K.G.-D.: Wydaje się, że mamy od kilku lat do czynienia z renesansem teatru dziecięcego. Powstaje wiele nowych wspaniałych tekstów dramatycznych dla dzieci autorstwa Maliny Prześlugi czy Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk. Jak radzi sobie Andersen przy konkurencji bardziej atrakcyjnej, przynajmniej na pierwszy rzut oka?

A.K.: Andersen i jego adaptacje sceniczne są po prostu ważną alternatywą dla młodego odbiorcy. I tak jak kino przy telewizji, tak klasyczne baśnie przy współczesnej dramaturgii dla dzieci będą istniały w repertuarach teatrów. Mają one jedną cechę, która wynosi je ponad współczesną dramaturgię – nie dały się czasowi. A co będzie z współczesną dramaturgią? Czas pokaże.

* * *

Dr hab. Arkadiusz Klucznik³⁹ jest absolwentem Wydziału Lalkarskiego (specjalizacja aktorstwo) Akademii Sztuk Teatralnych we Wrocławiu oraz reżyserii na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Białymstoku. Ukończył także Podyplomowe Studium Marketing w Kulturze na Akademii Ekonomicznej we Wrocławiu. W 1999 roku, po tym otrzymaniu stypendium rządu Finlandii i Polski, studiował na Wydziale Reżyserii Światła Akademii Teatralnej w Helsinkach. W latach 1991–1992 był aktorem w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. W latach 1992–1993 pracował jako aktor-lalkarz w Teatrze Lalek we Wrocławiu. Następnie wykładał na wydziałach zamiejscowych PWST Kraków we Wrocławiu (1998–2002). Obecnie jest wykładowcą akademickim na Polytechnic of Art w Turku (Finlandia), w Wyższej Szkole Mediów ARTo w Jarvenpaa (Finlandia), Bilkent University oraz Hacettepe University w Ankarze (Turcja). Ponadto prowadzi wykłady, zajęcia i warsztaty na uczelniach i w takich ośrodkach teatralnych, jak: Salihara Theatre Center (Dżakarta, Indonezja), Narodowa Akademia Teatralna (Kijów, Ukraina), Shota Rustaveli Theatre and Film University (Tbilisi, Gruzja), Cukurova Univerity (Adana, Turcja), Akademia Teatralna JAMU (Brno, Czechy), Al Harah Studio (Beit Jala, Palestyna) oraz Thammasat Univesrity (Bangkok, Tajlandia). W ramach współpracy z organizacją UNICEF prowadzi zajęcia dla studentów z Indonezji oraz trenerów UNICEF-u w zakresie aktywizacji sposobów edukacji dzieci i dorosłych za pomocą teatralnych metod dramowych. Był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie (2001–2005) i Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie (2007–2017). W latach 2019–2021 pracował jako konsultant artystyczny w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy. W latach 2001–2003 był wicerezydentem Polunimy – polskiego oddziału Międzynarodowego Stowarzyszenia Lalkarzy Unima. W latach 2010–2017 był skarbnikiem Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów oraz przedstawicielem teatrów lalek w zarządzie Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów. Pracował przy 64 spektaklach w teatrach w: Chorzowie, Łodzi, Szczecinie, Gdańsku, Zielonej Górze, Rzeszowie, Rabce, Będzinie,

³⁹ Hasło ‘Arkadiusz Klucznik’, *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/3126/arkadiusz-klucznik> (dostęp 26.10.2023); Teatr Kameralny w Bydgoszczy, *Arkadiusz Klucznik*, <https://teatrkameralny.com/zespol/arkadiusz-klucznik/> (dostęp 26.10.2023).

Krakowie, Kielcach, Lublinie, Elblągu, Warszawie, Sosnowcu, Katowicach, Białymstoku, Bydgoszczy i we Wrocławiu. Napisał adaptacje takich utworów, jak: *Dziewczynka z herbacianych pól*, *Księżę i żebrak*, *Księżniczka na ziarnku grochu*, *Mała księżniczka*, *Opowieści biblijne*. W 2012 roku otrzymał Nagrodę Prezydenta Lublina. W 2007 roku podczas Festiwalu Teatrów dla Dzieci jego spektakl *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* (Teatr Maska w Rzeszowie) otrzymał I nagrodę w plebiscycie publiczności. Interesuje się teatrem muzycznym, orientem w teatrze i teatrem orientu. Jako dydaktyk zajmuje się teatrem lalek i teatrem maski. Jako reżyser skupia się przede wszystkim na widzu dziecięcym, a także użyciu funkcji poznawczej teatru jako narzędzia edukacji.

POWIDOKI TWÓRCZOŚCI FEDERICA FELLINIEGO W *MIEŚCIE SNU* KRYSIANA LUPY

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
k.golos-dabrowska@ukse.edu.pl
ORCID 0000-0003-0908-7352

W teatrze Krystiana Lupy punkt wyjścia do kreowania świata przedstawionego często stanowią inni artyści i ich dzieła. Przykładem może być przełomowy spektakl *Factory 2* (Teatr Stary w Krakowie, 2007), oparty na wymyku z biografii Andy’ego Warhola i jego twórczości filmowej, czy *Imagine* – spektakl inspirowany biografią Johna Lennona i kontrkulturą lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (Teatr Powszechny w Warszawie, 2022). Z kolei mające premierę w 2019 roku *Capri* to przedstawienie oparte na książkach *Kaputt* oraz *Skóra*, ale i na biografii ich autora – Curzia Malapartego. Tytuł nawiązuje do willi Casa Malaparte na Capri, będącej dla twórcy zarówno azylem, jak i miejscem „samowygnań”, ucieczki od rzeczywistości. Wyspa Capri jest punktem łączącym biografię pisarza z twórczością Fritza Langa i Jeana-Luca Godarda. Po śmierci Malapartego stanie się bowiem głównym miejscem akcji filmu *Pogarda* (1963), opowiadającego o fikcyjnym procesie tworzenia – w rzeczywistości nigdy niepowstałej – *Odysei*, której reżyserii podjął się Fritz Lang. W spektaklu, będącym metatekstową szkatułką i swoistym wielogłosem na temat procesu twórczego, zazębiają się więc różnorodne fikcje: fabuła filmu Godarda, antyczna epepeja, proza Malapartego oraz sceniczny świat stworzony przez Lupę.

UTOPIJNE KRAINY I ICH MIESZKAŃCY¹

Wiele spektakli reprezentujących nurt artystowski² w teatrze Krystiana Lupy łączy idea tworzenia przestrzeni odosobnienia dla jednostek wykluczonych, nadwrażliwych, takich jak artyści – miejsc odizolowanych, w których bohaterowie będą mogli odnaleźć przestrzeń do „ćwiczeń osobowości”³. Typowi dla teatru autora *Factory 2* są – jak pisze Bogna Paprocka-Podlasak – bohaterowie osadzeni w micie faustycznym⁴, będący w stanie wstrząsu, zdruzgotania, zachwiania egzystencji. Przestrzenią do przeżywania tych kryzysów egzystencjalnych i twórczych w teatrze Lupy bywają mikrospołeczności, swoiste enklawy mające w założeniu sprzyjać bohaterom, którzy od świata, na który nie wyrażają zgody, uciekli w głąb siebie.

Próby stworzenia artystycznych utopii w przedstawieniach reżysera sięgają właściwie początków jego twórczości w Teatrze Jeleniogórskim. Lupa i pracujący z nim artyści studiowali i wystawiali dramaty Witkacego – historie

¹ Sformułowanie stanowi nawiązanie do dylogii Krystiana Lupy: *Utopia i jej mieszkańcy* (oprac. M. Wąs-Klotzer, Kraków 1994) oraz *Utopia 2. Penetracje* (red. K. Krzyżan, Warszawa 2003). Publikacje te są zbiorem notatek, w których reżyser zebrał refleksje na temat własnych spektakli opartych na koncepcjach społeczności i miejsc o charakterze utopijnym.

² Mowa tu o szerokim spektrum spektakli reżysera, które są inspirowane autentycznymi postaciami artystów (*Factory 2, Persona Marilyn, Capri*) lub stanowią inscenizację dzieł traktujących o twórcach i myślicielach w kryzysie (*Immanuel Kant, Kalkwerk, Plac Bohaterów*).

³ Takiego określenia używa jedna z postaci *Miasta Snu*, duchowa przewodniczka – Arkadina, kiedy chce zasygnalizować, czym mają się zajmować mieszkańcy państwa w jej stowarzyszeniu. Sformułowanie to wpisuje się z kolei w rzeczywistość twórczą praktykę Krystiana Lupy – wykorzystywanie aktorstwa medialnego. Zadaniem aktora medialnego jest wypracowanie nadzwyczajnej wrażliwości, stosowanie ćwiczeń mentalnych, trenowanie wyobraźni i w rezultacie stanie się podatnym na wprowadzanie się w stany hipnozy (zob. A. Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 96, s. 118.). Stan ten ma aktywować w aktorze takie aspekty jego osobowości, które pozwolą wykreować najlepiej i najprawdziej postać sceniczną. W przypadku spektaklu *Miasto Snu* celem owych ćwiczeń osobowości ma być odnalezienie sensu dalszej egzystencji i osiągnięcie stanu szczęścia.

⁴ B. Paprocka-Podlasak, *Motywy faustyczne w teatrze Krystiana Lupy*, w: *Postacie i motywy faustyczne*, red. J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 1999, s. 425.

licznych „utopii dla wyrzutków”. Postaci z takich dramatów, jak *Nadobnie i koczkodany* czy *Maciej Korbowa i Bellatrix* – usiłujące odnaleźć szczątkowy choćby sens egzystencji w zmieniającej się, porewolucyjnej rzeczywistości – są reprezentatywne dla katastrofizmu Stanisława Ignacego Witkiewicza. Utopie w witkacowskich realizacjach Lupy miały być swoistą odpowiedzią na ów katastrofizm⁵. W późniejszej twórczości reżysera, skupionej wokół artystów z kręgu niemieckojęzycznego (szczególnie w przypadku inscenizacji powieści Thomasa Bernharda), utopie to przestrzenie odosobnienia protagonistów (Konrad, bohater *Kalkwerku*, na miejsce schronienia wybiera dom na odludziu, który ostatecznie stanie się jego więzieniem).

Konstrukt realizujący założenia zarówno utopii miejsca, jak i zakonu⁶, staje się w teatrze Lupy laboratorium kształtowania osobowości również w przypadku spektaklu *Miasto Snu* (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 2012)⁷ – inscenizacji powieści Alfreda Kubina *Po tamtej stronie* z 1909 roku. Utwór literacki traktuje o sztucznie stworzonym przez demiurga, Klause Patere, pseudosocjalnym państwie i jego zagładzie. W Państwie Snu (bo tak ów kraj się nazywa) istnieje z jednej strony coś na kształt socjalizmu, z drugiej zaś – totalitaryzm, na którego czele stoi „wielki brat”, Patera.

⁵ Zob. P. Rudzki, *Witkacy Lupy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 66/67, s. 470–505.

⁶ Kwalifikacja zapożyczona z typologii Jerzego Szackiego obejmuje: utopie miejsca, utopie czasu, utopie ładu wiecznego, utopie zakonu i utopie polityki, spośród których trzy pierwsze zostały uznane za eskapistyczne, zaś dwie ostatnie – za heroiczne (J. Szacki, *Utopie*, Warszawa 1968, s. 43–51). Dla Lupy zapożyca termin utopia zakonu, która jest u niego wariantem zamkniętej wspólnoty. Jak pisze Anna Zalewska-Uberman: „Pojmowanie wspólnoty przez Lupę przywodzi na myśl wspólnotę religijną, której członków łączy jednakowe przekonania, wspólne sprawowanie kultu, zbliżony styl życia oraz dążenie do określonego celu religijnego. [...] Dodajmy jednak od razu, że, jak łatwo się domyślić, ta utopijna formacja nie była bynajmniej zakonem religijnym, ale zakonem szaleńców. Charakter tej pierwszej wspólnoty był bardzo hermetyczny, co objawiało się skierowaniem aktywności jej członków do wewnątrz. Artyści wiedli tam życie poufałe i intymne, nastawione na poznawanie i rozwój” (A. Zalewska-Uberman, op. cit., s. 120).

⁷ Warto zaznaczyć, że *Miasto Snu* z 2012 roku nie jest pierwszą inscenizacją powieści Kubina, jakiej dokonał Krystian Lupa. Spektakl Teatru Rozmaitości to rozwinięta koncepcja scenariusza będącego podstawą *Miasta Snu* z 1985 roku, które miało swoją premierę w Teatrze Starym w Krakowie.

Spółeczność Państwa Snu złożona jest z samych groteskowych indywiduów: podejrzanych redaktorów, flegmatycznych lekarzy, szalonych naukowców i małp-fryzjerów, wewnątrznie pogubionych dziwadłał, przybyłych jeszcze z „tego” świata. Stworzona sztucznie społeczność nie wpasuje się ostatecznie w ramy dziwacznego sytemu. Rychła czeka ją zagłada – zatopienie Perły (stolicy państwa) w błocie z przepływającej przez miasto rzeki Negro⁸.

W *Mieście Snu* Lupa zapożycza z powieści Kubina koncepcję państwa-utopii (ewoluującego ostatecznie w antyutopię). Państwo Snu Lupy to, rzecz jasna, również sztuczny kraj stworzony przez Paterę i nielicznych mieszkańców, m.in. artystę-malarza, narratora z powieści Kubina (Andrzej Szeremeta) oraz jego żonę Ewę (Magdalena Kuta) – bohaterów cierpiących (jak sugeruje na przestrzeni całego spektaklu Lupa) na jakiegoś rodzaju zaburzenia lękowe. Z powieści zaczerpnięto również takich bohaterów, jak: rysownik Castringius (Lech Łotocki), doktor Lampenbogen (Henryk Niebudek) i jego żona Melita (Małgorzata Maślanka). Wszystkie te zaanektowane z powieści do rzeczywistości spektaklu postaci łączy brak sprawczości, wręcz „nieużyteczność” – doktor Lampenbogen bezskutecznie usiłuje realizować się w swoim zawodzie (kuracja, którą objął Ewę, okazuje się daremna), zaś Castringius (tak jak Alfred) pozostaje pozbawionym zajęcia artystą z uwagi na fakt, że nawet prasa wychodząca w Państwie Snu wtórnie korzysta jedynie ze starych rycin. Do galerii postaci zagubionych w rzeczywistości należą również Siri-schizofreniczka (Sandra Korzeniak) oraz jej partner-nudyta (Jan Dravel).

„DOKUMENT” FELLINIEGO

Mieszkańcy Państwa Snu spotykają się w klubie założonym przez Arkadinę (Maria Maj) – autorytet i samozwańczą duchową przywódczynię lokalnej społeczności. Jak sama mówi o stowarzyszeniu:

To nie jest sala klubowa do spotkań towarzyskich, to sala ćwiczeń osobowości. Oczywiście jesteśmy, że tak powiem – wolnymi duchami i nie mamy najmniejszej ochoty się zadržać. Chcemy mieć wszystko, co

⁸ Zob. K. Gołos-Dąbrowska, *Wielkie rzeczy. O hiperbolach wizualnych we współczesnej scenografii teatralnej*, w: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*, red. B. Pałowska-Jądryk, Warszawa 2022, s. 107.

trzeba – a jednocześnie chcemy mieć pustą przestrzeń. Pusta przestrzeń daje coś człowiekowi, coś, czego najczęściej nie ma u siebie w domu... Mamy podobno być szczęśliwi. Potraktowaliśmy to poważnie... Jest to w końcu praca, moje szczęście jest przecież nieodłącznie związane z poczuciem sensu...⁹.

Niejako w poprzek celom Arkadiny staje Leonor Fini, bohaterka spoza świata powieści Kubina. Wraz z grupą wybranych przez demiurga-Paterę mieszkańców nowo założonego miasta-utopii przybywa i ona – malarka, przyjaciółka Felliniego, która zostaje posłana przez reżysera z misją współtworzenia filmu opowiadającego o Państwie Snu. Leonor przywozi ze sobą list od asystenta autora *La strady*, w którym przekazuje, że reżyser prosi członków stowarzyszenia Arkadiny o współtworzenie jego najnowszego dzieła:

Idea filmu-performance, jak to określiliście: „transgresyjnego”, wydaje mu się z wszech miar interesująca. Obejrzał z uwagą przesłane fotografie i bardzo się tym zainspirował. Może nie ma tej różnorodności, której zazwyczaj poszukuje, ale powiedział, że są całkiem „inne”. Nie potrafi do końca określić ani uchwycić czy zgłębić tej inności – ale to go właśnie (w dobrym sensie tego słowa) prowokuje. Maestro prosi jednak kategorycznie o jeszcze jeden materiał – niezbędny, żeby improwizowany przecież w gruncie rzeczy PERFORMANCE miał szanse powodzenia i głębszy sens: zapis Video jednego z waszych spotkań, w którym każdy z przyszłych uczestników-aktorów PERFORMANCE’U stworzy (pokaże), coś w rodzaju portretu-zwierzania Giulio Nifelli – agent i asystent Federico Felliniego¹⁰.

Zanim grupa mieszkańców rozpocznie nagrywanie swoich improwizacji na potrzeby dzieła Felliniego, zostaje wyświetlony materiał, który dotychczas został zebrany przez reżysera *La strady*. Oto na stacji Centrum warszawskiego metra (odgrywającej, jak się po chwili dowiadujemy, rolę peronu kolejowego) tłoczą się pasażerowie usiłujący wejść do hamującego pociągu. Po chwili słyszymy głos filmowego narratora:

⁹ K. Lupa, *Miasto Snu. Wersja warszawska* [scenariusz spektaklu – manuskrypt], Archiwum TR Warszawa, Warszawa 2012, s. 5.

¹⁰ Ibidem, s. 12–13. Warto zwrócić uwagę na fakt, że nazwisko asystenta włoskiego reżysera stanowi anagram nazwiska Felliniego.

Narrator: Twórca i przywódca tego osobliwego tworu – ni to państwa, ni to wirtualnej społeczności – Klaus Patera, który w przeciągu pięciu lat, dysponując gigantycznymi finansowymi środkami, o pochodzeniu których nikt nie wie nic pewnego (ciągle gdzieś rodzą się nowe wersje, które sobie wzajemnie przeczą), zbudował Miasto-Hybrydę, miasto, w którym każdy dom został wyrwany ze swego pierwotnego miejsca i przewieziony na wyznaczone. Gdzie według zamysłu demiurga miała narodzić się Perła. Tak bowiem Claus Patera nazwał stolicę PAŃSTWA SNU. Miała to być całkiem nowa w naszej ludzkiej historii czasoprzestrzeń, w której obowiązywać mają rzekomo REGULY SNU, a człowiek może zostać rzekomo zwolony z „obezwładniających powiązań z materią”. Cytujemy tu ulubione wyrażenie Twórcy. Zresztą „Twórca” to też jego ulubione wyrażenie. Można powiedzieć – do pełni brakuje tylko jednej litery... I tak powstaje, a może już powstał, najosobliwszy twór naszego stulecia. Do Perły migrują tysiące spragnionych. Czego spragnionych?...¹¹.

Po chwili widzimy reportera usiłującego wśród tłumu wylapać pasażerów chętnych do krótkiej rozmowy:

Reporters: Czego spodziewa się pan w Mieście Snu?

Pasażers: Niech pan mi nie zawraca głowy...

Reporters: Jak to się stało, że tak gigantyczny desant umknął naszej uwadze? Właściwie nikt nie wie, kiedy te domy zniknęły z naszych miast, jak i kiedy zostały przewiezione. Teraz dopiero zaczynamy się tym interesować. Jak to się stało i kto na to zezwolił? To pytanie zadawaliśmy mieszkańcom tysięcy sąsiednich kamienic, pracownikom magistratów setek miast...¹².

Bohaterowie rozpoznają wśród tłumu pasażerów nowo przybyłych mieszkańców Państwa Snu, m.in. Alfreda i Ewę. Relacja z peronu przerwana zostaje obrazami zrujnowanych lub zaniedbanych domów różnego rodzaju – od niewielkich budynków jednorodzinnych po kamienice. Rozmówcom z trudem udaje się wydusić z siebie wspomnienia związane z opustoszałymi miejscami:

¹¹ Ibidem, s. 10–11.

¹² Ibidem, s. 12.

Przechodzień: No to była chyba od dawna pozycja do wyburzenia, miał tu powstać hotel... Ale kto miał to budować, tego w zasadzie nie wiadomo, chyba...

Głos zza kadru: Co nie wiadomo? Wiadomo, że nie wiadomo...

Przechodzień drugi: Tu nie chciał nikt mieszkać, od lat stało to puste. Potem wleźli tu wie pan... Tacy... Zrobili taką...Komunę, ale się tam pomordowali podobno...Miasto dało zezwolenie na wyburzenie, bo podobno groziło zawaleniem. Od pięciu–dziesięciu lat groziło zawaleniem, proszę panią, a ludzie mieszkali i nic się nie zawałało proszę panią, tylko się im zawałało życie...

Przechodzień: Tutaj podobno wie pan trzymali Napoleona, bo wiadomo wie pan, że święta Helena to była wielka ściema, tak dla niepoznaki, że wie pan humanitaryzm i te rzeczy, a tu go co tydzień w piątek torturowali... Wie pan, sztuka dla sztuki, jak się mówi...

Reporter: W dziesiątkach zeznań powtarza się, że te rzekomo wyburzone obiekty nie cieszyły się sympatią okolicznych mieszkańców, a wiele z nich miało po prostu złą sławę. Jakie były kryteria wyboru Patery? Czy tylko łatwość pozyskania... Nie wydaje się. Wszędzie dookoła pełno obiektów, które znacznie łatwiej zburzyć¹³.

Lupa za pomocą materiału filmowego prowadzi grę z ze skojarzeniami odbiorców filmów Felliniego. Przywołany fragment przywodzi na myśl tropy związane z obrazowaniem miast przez reżysera – Rzymu czy rodzinnego Rimini. W rzekomym dokumencie pojawiają się miejsca podobne do ciemnych, wilgotnych garsonier ze *Słodkiego życia* czy budynki zbliżone do swego rodzaju lepianek z *Osiem i pół*. Lupa wydaje się rozbierać rozmaite miejskie zaułki i składać je na powrót w jedno miasto. Z kolei obrazy zaprezentowane w materiale dokumentującym powstawanie Perły wydają się być swoistymi przeciwieństwami obrazów dokumentalnych lub „okołodokumentalnych”, pamiętnych z takich filmów jak *Wywiad* (reż. Federico Fellini, 1987) czy niedawny *Fellinopolis* (reż. Silvia Giulietti, 2020). Stanowią przeciwieństwo dzieł, w których widz oglądał konstruowanie filmowych światów reżysera – fantastycznych, doskonałych iluzji, baśni wykreowanych w studiach filmowych.

¹³ Ibidem.

MENAŻERIA FELLINIEGO

Grupę bohaterów powieściowych w *Mieście Snu* uzupełniają postaci z pogranicza biografii i świata filmów Federica Felliniego: Giulietta (Agnieszka Roszkowska), Leonor (Monika Niemczyk) oraz Niebieskooki (Jakub Gierszał). Ostatni z wymienionych bohaterów, choć występuje w powieści Kubina (jest przedstawicielem plemienia niebieskookich Azjatów, rdzennych mieszkańców terenu, na którym Patera założył swoje państwo), został przedstawiony przez Lupę na podobieństwo Gitone'a z *Satyriconu*. Ubrany jedynie w przepaskę, częstokroć pojawiający się z włócznią, młody chłopiec zostaje wciągnięty do społeczności Państwa Snu nie do końca z własnej woli. Podobnie jak bohater filmu Felliniego, przechodzi swego rodzaju inicjację. Przekracza to, co naturalne, i wchodzi do tego, co cywilizowane i zepsute. Zarówno Niebieskooki, jak i Giulietta to bohaterowie progowi¹⁴. Jak pisze Anna Grochowiak, u Felliniego postaci takie to często jednostki zarówno na progu dojrzałości, androgyni, jak i osoby niebinarne czy nieheteronormatywne. Giulietta Masina w filmach Felliniego bywa postacią androgeniczną¹⁵, kobietą-chłopcem. Lupa, przy zachowaniu tej cechy, również sugeruje homoseksualność bohaterki¹⁶. Giulietta ma także wiele cech dziecięcych: reaguje nad wyraz spontanicznie, jeśli się śmieje – to głośno, mówi piskliwym głosem, częstokroć wciela się w rolę dziecka lub wspomina swoje dzieciństwo – taką rolę odgrywa również przed kamerą, kiedy nagrywane są testy ekranowe dla Felliniego. Jednocześnie postać grana przez Roszkowską poprzez kostium nawiązuje do konkretnych filmów Felliniego, w których

¹⁴ Zob. A. Grochowiak, *Burzenie i tworzenie schematów inicjacyjnych w filmach Felliniego*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2022, nr 9, s. 425–442, DOI 10.21697/zk.2022.9.20.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Fragment improwizacji aktorskich, podczas których postaci odpowiadały na pytania redaktora fikcyjnego czasopisma „Zwierciadło Snu”:

„Redaktor: Pani ma żonę?

Gelsomina: Ta część, która przyjechała, ma żonę.

Redaktor: Są tam związki partnerskie w Mieście Snu?

Gelsomina: Tak”.

Zob. K. Lupa, *Zwierciadło Snu*, w: idem, *Miasto Snu. Na motywach powieści „Po tamtej stronie” Alfreda Kubina*, Warszawa 2012, s. 87.



Il. 1–2. Od lewej: Gulietta Masina w filmie *Noce Cabirii* (reż. F. Fellini, 1957); Agnieszka Roszkowska jako Gulietta w spektaklu *Miasto Snu* (reż. K. Lupa, 2012)

grała Masina. Kiedy Giulietta improwizuje przed kamerą, ma na sobie strój podobny do tego z *Nocy Cabiri* (il. 1–2), kiedy zaś próbuje przyłączyć się do katartycznego tańca Leonor i Castrigiusa, ma na sobie sukienkę z cekinami, co stanowić może nawiązanie do kreacji Masiny z *Ginger i Freda*.

Jedną z najistotniejszych scen, jakie mieszkańcy Państwa Snu nakręcą na potrzeby dokumentu Felliniego, staje się wspomniana scena, w której Leonor sprowokowana zostaje przez jednego z członków stowarzyszenia Arkadyny do zatańczenia rumbi w „konfesjonale”. Artystka zarzuca członkom społeczności apatię, przesadny negatywizm. Scena żywiołowego tańca ma dla samych tańczących wymiar katartyczny, ale nie tylko. Reakcja na taniec m.in. zmanierowanego Hektora Brendela obnaża czczy defetyzm członków grupy, ich płytki fatalizm:

Leonor: Federico chce zrobić performance o wędrówkach i metamorfozach radości. O odwiecznym geniuszu radości... to wszystko do tej pory jest przerażająco smętne...

Brendel: Niech nam pani pokaże metamorfozę radości. My nie mamy o tym pojęcia? Radość to coś kompletnie przeżytego, to przeżytek. Nie ma nic równie anachronicznego i nieaktualnego niż radość.

Leonor: Na miłość Boską, można zwariować. Każde dziecko wie, co to jest radość. Radość jest wtedy, kiedy się człowiek cieszy.

Brendel: Nie wiem, co to jest, kiedy się człowiek cieszy.

Leonor: Nie wie pan, kiedy się człowiek cieszy?

Brendel: To jest coś kompletnie nieznanego.

Leonor *do Castringiusa*: Niech pan ze mną zatańczy.
 Castringius: Z przyjemnością¹⁷.

Taniec w filmach Felliniego jest motywem częstokroć wprowadzającym atmosferę radości. Przykład stanowią tu: radosny taniec chłopców na ulicy w *Wałkoniach*, scena przyjęcia i taniec brzucha ze *Słodkiego życia*, kultowa scena balu czy widowiskowy taniec-pochód w finale *Osiem i pół*. Jak pisze Lech Majewski o tej scenie:

Taniec posiada także w znaczeniu symbolicznym jeszcze jedną niezwykłą ważną właściwość – możliwość pokonywania śmierci. Skoro pojmimy taniec jako wzmocnienie życiowej energii, to stanie się oczywiste, że musi on odgrywać szczególną, wielką rolę przy śmierci. Taki tu w finale *Osiem i pół* taniec przezwycięża śmierć dosłownie i w przenośni. Ponieważ Guido-Fellini utożsamia dzieło z samym sobą i rezygnacja z tworzenia filmu tego, który jest spowiedzią i próbą dotarcia do zapomnianej już samoświadomości, utraconej czystości wypowiedzi artystycznej, jest równoznaczna z samobójstwem autora¹⁸.

Krystian Lupa wraz z zespołem zdają się odwoływać do owej czystości wypowiedzi artystycznej zawartej w tańcu jako akcie nie tylko radosnym, co również pełniącym funkcję katarktyczną. Twórca decyduje się jednak na zacytowanie innej istotnej sceny tańca z *Osiem i pół*, mianowicie sceny rumbi wykonanej przez Saraghinę w retrospektywnej części opowieści filmowej (il. 3). Rumba jest pierwszym tańcem, który przychodzi do głowy Leonor, kiedy Brendel usiłuje namówić ją do zaprezentowania „idei radości”. Artystka zaprasza do tańca Casrigiusa – oboje stają w graniastosłupie przeznaczonym do wygłaszania zwierzeń i nagrywania improwizacji (il. 4). W tle słyszymy melodię rumbi znaną z dzieła Felliniego. Twórcy „zapożyczają” więc z filmu włoskiego artysty żywiolowy, nieskrępowany towarzyską konwencją taniec, by wykrzesać z siebie żarliwą, niekłamana radość, a co za tym idzie – rozbudzić społeczność pogrążoną w impasie. Próba ta jednak kończy się fiaskiem. Radość okazuje się dla mieszkańców Państwa Snu emocją anachroniczną, śmieszna, niemającą racji bytu.

¹⁷ K. Lupa, *Miasto Snu. Wersja warszawska*, op. cit., s. 32.

¹⁸ L. Majewski, *Asa nisi masa. Magia „8 ½” Felliniego*, Warszawa 2018.



Il. 3–4. Od lewej: Saraghia tańcząca dla młodych chłopców na plaży, kadr z filmu *Ossem i pół* (reż. F. Fellini, 1963); Leonor odtwarzająca taniec Saraghiny, kadr z nagrania spektaklu *Miasto Snu* (reż. K. Lupa, 2012)

„SEPHORA. DAS AUTO!”

Kolejnym elementem nawiązującym do twórczości autora *Słodkiego życia* jest reklama stylizowana na spoty tworzone przez Federica Felliniego w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Nagranie zostaje znalezione przypadkowo przez współmieszkańców Perły. Jak się okazuje, propagowanie konsumpcjonizmu – a więc również występowanie w spotach reklamowych – jest zaprzeczeniem tego, co wpisane jest w ideę Państwa Snu. Jak komentuje Hektor Brendel, trzydziesty paragraf konstytucji Perły zakłada „wolność dla narkotyków i zakaz reklamy”¹⁹.

Spot rozpoczyna się od ujęcia, w którym olbrzymia dłoń Leonor w koronkowej rękawiczce chwyta jadący autostradą samochód marki BMW. W kolejnym ujęciu widzimy, że auto zamienia się we flakon – jak możemy mniemać – luksusowych perfum (il. 6). Leonor w pretensjonalnym nieco zachwycie przesuwając flakon po dekolcie, naciska przycisk i kosmetyk wydobywa się z opakowania (il. 5). W kolejnym ujęciu samochód w kształcie auta przeistacza się w zapalniczkę. Leonor zapala od niej papierosa, po czym ten wybuchą wraz z kobietą. Wideo kończą dwa hasła reklamowe, jedno widzimy na ekranie obok nieco przetworzonego logo BMW: „Advencer en beaute”, drugie słyszymy z offu: „Sephora. Das Auto” (co stanowi nawiązanie do hasła reklamowego Volkswagena: „Volkswagen. Das Auto”).

¹⁹ K. Lupa, *Miasto Snu. Wersja warszawska*, op. cit., s. 45.



Il. 5–6. Reklama stylizowana na spoty autorstwa Felliniego w spektaklu *Miasto Snu* (reż. K. Lupa, 2012)

Tak naprawdę to bez znaczenia, z jakim produktem mamy do czynienia. Ów żart łączący luksusowe przedmioty konsumenckiego pożądania – auto i perfumy – stanowi hybrydę funkcjonujących w wyobraźni masowego odbiorcy obrazów kojarzących się z luksusem. Zabieg ten w prześmiewczy sposób ilustruje stosunek konsumenta do przedmiotów w kapitalizmie. Relacja Leonor i reklamowanych przedmiotów wydaje się relacją niemal miłosną. Atmosfera elitarności i tworzenie klimatu uwielbienia dla reklamowanego produktu ma odwoływać się również do estetyki twórczości reklamowej Felliniego. Nagranie to jest bowiem nawiązaniem do wyreżyserowanej przez niego reklamy makaronu Barilla z 1985 roku. Strój i fryzura Leonor przypominają stylizację Greta Vaillant, aktorki występującej w spocie reklamowym pod tytułem *Alta societa* (il. 7). Kobieta w jasnej, balowej, mieniącej się sukni wybiera (spośród wszystkich wykwintnych dań wymienianych przez chór kelnerów) rigatoni marki Barilla. Najistotniejsze w spocie jest wywołanie wrażenia luksusu, uzyskanego m.in. za pomocą połączenia kolorów (złotego i bieli), wprowadzenia migoczących, ciepłych światel, które odbijają się w zastawie, oraz kwiatowych dekoracji (il. 8). Reklamowa produkcja Felliniego została przyjęta z dystansem. Dzięki swojej prostocie po latach stała się często naśladowaną klasyką włoskiej reklamy²⁰. Lupa za pomocą nawiązania do estetyki spotów Felliniego, z jednej strony,

²⁰ T. Kezich, *Filmy reklamowe*, w: *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiewska, Kraków 2009, s. 112.



Il. 7–8. Reklama makaronu Barilla pt. *Alta societa*. W roli głównej Greta Vaillant (reż. F. Fellini, 1985)

powołuje się na twórczość reklamową autora *La strady*, z drugiej zaś nawiązuje do krytycznego obrazowania socjety w filmach włoskiego reżysera.

ODPŁYWAMY!

Spektakl – mimo że należy do grupy autorskich spektakli reżysera, dzieł fragmentarycznie korzystających z literatury – wpisuje się w zbiór tych przedstawień Lupy, które realizują tradycję bohaterów-artystów w niemocy, wyrzuconych na margines życia, wyizolowanych i pracujących nad opus magnum, które jednak ostatecznie nie zostaje sfinalizowane²¹. Zasadniczą różnicę stanowi jednak unieważniające przedstawioną rzeczywistość zakończenie spektaklu. Krystian Lupa w inscenizacji *Miasta Snu* decyduje się na nieoczekiwany ruch – diametralnie zmienia zakończenie historii napisanej przez Kubina. Perła nie zostaje pochłonięta przez czarną, błotnistą rzekę. Nieoczekiwanie, w koszu przytwierdzonym do ogromnego szkieletu ryby, przylatuje Federico Fellini (il. 9). Reżyser wydaje dyspozycje bohaterom i aktorom, pada klaps. Mieszkańcy Państwa Snu, zgromadzeni na scenie niczym na lotnisku, chwytają wstęgi, które zrzuca z kosza reżyser. Balon udźwignie wszystkich i pozwoli im uciec, ponieważ – jak zakłada Maestro – należy

²¹ O wymienionym typie bohatera, charakterystycznym m.in. dla bernhardowskich spektakli Lupy, pisze Dorota Sosnowska. Zob. D. Sosnowska, *Śniący, chory i błazen. Trzy typy postaci w inscenizacjach Krystiana Lupy*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 274.



Il. 9–10. Scena finałowa *Miasta Snu* (reż. K. Lupa, 2012)

wierzyć we wszystko, co jest możliwe²². „Aktorzy” Felliniego narzekają, że zakończenie historii jest za proste i zbyt kiczowate. Scena wlotu wielkim balonem-rybą jest więc swoistą realizacją zakończenia typu *deus ex machina*. Włoski reżyser zdaje się unieważniać dotychczasowy świat przedstawiony, unieważniać zasady Patery i zacierać historie opowiedziane przez mieszkańców podczas nagrywania testów ekranowych²³.

Ta krótka scena końcowa o charakterze metatekstowym, jak można uznać, odwołuje się przynajmniej do dwóch dzieł Felliniego. Z jednej strony jest trawestacją ostatniej sceny „teatralnego” pochodzącego z *Osiem i pół*, z drugiej zaś figura ogromnej ryby zdaje się nawiązywać do finału *Słodkiego życia*. Lupa traktuje symbol pojawiający się w finale filmu Felliniego przewrotnie. Ryba oczywiście jest nieżywa (analogicznie do tej ze *Słodkiego życia*), ale w jakiś sposób odzyskana, zakonserwowana poprzez zachowanie jej szkieletu. Symbol nadziei²⁴ zostaje reanimowany w cyrkowym geście i znosi wszystko, co wydarzyło się wcześniej.

Nawiązania do Felliniego jako reżysera i twórcy są więc w spektaklu Lupy wielopłaszczyznowe. Autor *Factory 2* nawiązuje do języka wypowiedzi twórcy – metatekstowości *Osiem i pół*, przenikania się poziomów rzeczywistości,

²² K. Lupa, *Miasto Snu. Wersja warszawska*, op. cit. s.76.

²³ Zob. K. Gołos-Dąbrowska, *Wielkie rzeczy...*, op. cit., s. 225–246.

²⁴ Symbol ten opisuje szeroko Iwona Kolańska-Pasteryczk w artykule *Grzechy po włosku według Federica Felliniego. Rzymski tryptyk zatracenia*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2022, nr 9, s. 248–251, DOI 10.21697/zk.2022.9.18.

poetyki snu – a ponadto wykorzystuje takie motywy i obrazy, które powszechnie kojarzą się z twórczością włoskiego mistrza, „używa” postaci ze świata reżysera. Tak się dzieje również w przypadku Felliniego-Guida, będącego realizacją figury reżysera-demiurga. Celowość tego nawiązania zostaje wyeksponowana przez obsadzenie Piotra Skiby zarówno w roli Patery, jak i Felliniego. Lupa w notatkach do *Miasta Snu* tak podsumowuje postać pojawiającego się na scenie reżysera:

Co będziemy mogli po klapsie wykonać? Opuścić tę utopię Patery w koszu i w rybie Felliniego? Który jest zresztą nową inkarnacją Patery. Bo Patera w czasie klapsa przemienił się w Felliniego – i to był cały ten wstrząs, który poruszył Miastem-Wyspą, czyli Perłą [...]. Patera był w stadium przepoczwarczenia. Nie wie, co się z nim dzieje – to jest właśnie klaps. Fellini – jest Głupcem z Tarota²⁵.

Figura reżysera jest więc odwrotnością Patery czy też Patera jest rodzajem destrukcyjnego ducha-bliźniaka Felliniego. Lupa, porównując autora *La strady* do Głupca z Tarota, widzi w nim symbol nowego początku, wyzwolenia, ale również swego rodzaju uosobienie frywolności, a nawet bezmyślności. Demoniczna figura demiurga obumiera, zostaje wyparta przez błazna, trickstera. Błazen, cyrkowy klaun – jak zaznacza Monika Sznajderman – funkcjonuje w chaosie, w zabawie i – postawiony wobec wrogię żywiołu – odbiera mu jego zwykły złowieszczy ciężar²⁶. Mieszkańców Perły z marazmu wyrwać może tylko błazen. Z państwa, z którego nie ma możliwości wyjazdu, wyrwać ich może jedynie Federico Fellini, w koszu przytwierdzonym do ogromnej ryby, zmierzającym ku ocaleniu lub ku zagładzie.

* * *

Świat *Miasta Snu* Krystiana Lupy w wielu punktach rezonuje z twórczością Felliniego. W spektaklu mamy do czynienia ze swoistą antysocjetą, jakby upadającą elitą z obrazów włoskiego reżysera, której niektórzy członkowie pochodzą ze świata filmów autora *La strady*. Drugim zabiegiem reżyserskim, który sprawia, że twórczość obu reżyserów koresponduje ze sobą, jest

²⁵ K. Lupa, *Miasto Snu*, op. cit., s. 67.

²⁶ M. Sznajderman, *Błazen: maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 17.

przywołanie psychoanalizy Carla Gustava Junga. Metodą pracy nad sobą, którą przyjmują mieszkańcy Perły, jest pogłębiona analiza wewnętrzna, dążenie do samopoznania – m.in. za pomocą twórczej praktyki czy analizy snów. Metoda ta łączy twórczość Felliniego²⁷ (m.in. w cytowanym przez Lupę *Osiem i pół*) i polskiego reżysera, w którego spektaklach sceniczna utopia jest często odpowiednikiem indywiduacji Junga, metodą przezwyciężenia duchowego kryzysu człowieka²⁸.

Jak jednak wynika z notatek Krystiana Lupy, wyjściową myślą skłaniającą go do połączenia *Po drugiej stronie* Kubina z filmami autora *La strady* stała się nostalgia za tym, co minione, wręcz za tym, co XIX-wieczne. Federica Felliniego i powieść austriackiego pisarza zespolono na zasadzie powiązania archaiczności rzeczywistości stworzonej w powieści przez Kubina ze swoistą archaicznością świata niektórych filmów włoskiego reżysera:

Jaki motyw, jaką narrację, jaki gest magiczny wyobrażenia niesie ze sobą Fellini? Po kilku szansach, które sobie zafundowaliśmy, zostaliśmy uderzeni intensywnością anachronizmu odchodzącego świata, archetypów dziewiętnastowiecznego człowieczeństwa²⁹.

Jak dalej pisze Lupa, autor *La strady* stał się dla twórców spektaklu kłanem nostalgii, jedyną szansą na ocalenie niedostosowanych do przemian nowoczesności bohaterów *Miasta Snu*. Najpierw nadaje sens ich trwaniu w Perle – w końcu motorem działań będzie kręcenie testów ekranowych dla Felliniego³⁰. Scena ta, choć poświadcza wyzwolenie z utopii (zgodnie z logiką karnawału odwrócony został zaistniały porządek), stawia jednak Felliniego w pozycji – kolejnego w swoim teatrze – „artyście u schyłku”. Lupa – choć nie czyni z autora *La strady* postaci tak tragicznej jak np. z Andy’ego

²⁷ Zob. A. Helman, *Visconti Fellini, Antonioni: wielcy autorzy kina włoskiego*, w: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 177.

²⁸ U. Schollemer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, przeł. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, Kraków 2007, s. 31–33.

²⁹ K. Lupa, *Miasto Snu. Na motywach powieści...*, op. cit., s. 15.

³⁰ Zob. I. Gańczarczyk, „Najpierw miała to być adaptacja, później powstał dramat, wreszcie jakby powieść”. W archiwach „Miasta Snu”, w: *Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Guczalska, Kraków 2021, s. 98–99.

Warhola – pozostawia go w niespełnieniu, z dziełem niedokończonym. Przewrotność bohatera-Felliniego nie pozwala z całą pewnością stwierdzić, co kryje się za maską „odpływającego w przestworza hali produkcyjnej” błazna.

Bibliografia

- Gańczarczyk Iga, „*Najpierw miała to być adaptacja, później powstał dramat, wreszcie jakby powieść*”. W archiwach „*Miasta Snu*”, w: Krystian Lupa. *Artysta i pedagog*, red. B. Gućzalska, Wydawnictwo AST, Kraków 2021.
- Gołos-Dąbrowska Katarzyna, *Wielkie rzeczy. O hiperbolach wizualnych we współczesnej scenografii teatralnej*, w: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*, red. B. Pańłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022.
- Grochowiak Anna, *Burzenie i tworzenie schematów inicjacyjnych w filmach Felliniego*, „*Załącznik Kulturoznawczy*” 2022, nr 9, DOI 10.21697/zk.2022.9.20.
- Helman Alicja, *Visconti Fellini, Antonioni: wielcy autorzy kina włoskiego*, w: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015.
- Jarząbek Dorota, Kościelniak Marcin, Niziołek Grzegorz (red.), *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiewska, Dom Wydawniczy Rebis, Kraków 2009.
- Kolasińska-Pasterczyk Iwona, *Grzechy po włosku według Federica Felliniego. Rzymski tryptyk zatracenia*, „*Załącznik Kulturoznawczy*” 2022, nr 9, DOI 10.21697/zk.2022.9.18.
- Lupa Krystian, *Miasto Snu. Na motywach powieści „Po tamtej stronie” Alfreda Kubina*, Wydawnictwo Teatr Rozmaitości, Warszawa 2012.
- Lupa Krystian, *Miasto Snu. Wersja warszawska* [scenariusz spektaklu – manuskrypt], Archiwum TR Warszawa, Warszawa 2012.
- Lupa Krystian, *Utopia 2*, red. K. Krzyżan, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2003.
- Lupa Krystian, *Utopia i jej mieszkańcy*, red. M. Wąs-Klotzner, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994.
- Majewski Lech, *Asa nisi masa. Magia „8 1/2 Felliniego”*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 2018.
- Paprocka-Podlasak Bohgna, *Postacie i motywy faustyczne*, Wydawnictwo Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, red. J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 1999.
- Rudzki Piotr, *Witkacy Lupy*, „*Notatnik Teatralny*” 2011, nr 66/67.
- Scholemmer Uta, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, przeł. K. Jabłecka-Mróz, T. Jabłecki, Universitas, Kraków 2007.

Sosnowska Dorota, *Śniący, chory i błazen. Trzy typy postaci w inscenizacjach Krystiana Lupy*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

Szacki Jerzy, *Utopie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1968.

Sznajderman Monika, *Błazen: maski i metafory*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Zalewska-Uberman Anna, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 96.

Źródła ilustracji

Il. 1. Kadr z filmu *Noce Cabirii* (1957) Federica Felliniego

Il. 2, 4. TR Warszawa, „*Miasto Snu*” reż. Krystian Lupa | *Fragment*, Youtube <https://youtu.be/TFvANyHfEXo?si=4iSlOrlPWF3NofZt> (dostęp 5.12.2023).

Il. 3. Kadr z filmu *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego

Il. 5–6. Andrzej Siedlecki, „*Miasto Snu*”. *Akt I Krystiana Lupy*, Youtube, <https://youtu.be/L1aj-uHm7Go?si=4JIpS45ldkBuc7VC> (dostęp 5.12.2023).

Il. 7–8. Barilla, *Barilla Spot: “Alta societa”*, Youtube, https://youtu.be/CTdN_MKARLE?si=WxBdp48pzNgYJqVP (dostęp 5.12.2023).

Il. 9–10. TR Warszawa, „*Miasto Snu*” reż. Krystian Lupa | *Maria Maj* | *O spektaklu*, Youtube, <https://youtu.be/TLoEl-Pt4lQ?si=PJ7covVEy8ThovZo> (dostęp 5.12.2023).

Afterimages of Federico Fellini’s Works in Krystian Lupa’s *The City of Dream*

The main purpose of this article is to analyze Krystian Lupa’s production *The City of Dream* (TR Warsaw, 2012), based on the novel *The Other Side* by Alfred Kubin, relative to the work of Federico Fellini. The Polish director, who very often refers to the medium of film in his theatre productions, this time turned to the work of Federico Fellini. One of the themes of the play is the process of making a fictional documentary film by the Italian director. Lupa refers to Fellini’s work by stylizing some scenes from his films. He “borrows” characters from the filmmaker’s motion pictures and the Italian’s biography. He also adapts scenes from Fellini’s feature films and commercials. The purpose of the text is to highlight, analyze, and interpret the intertextual references found in the play.

Keywords: *The City of Dream*; Krystian Lupa; Federico Fellini; Alfred Kubin; *The Other Side*; 8 ½; *La Dolce Vita*

POLAŃSKI I SYMULACJE. NA MARGINESIE TEKSTU EWY MAZIERSKIEJ *ROMAN POLAŃSKI (I INNI) PRZED SĄDEM*

IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
izatomczyk@interia.pl
ORCID 0000-0003-3674-1102

Poniewierają się tu i ówdzie resztki nie mapy, ale rzeczywistości, choć nie na pustkowiach Cesarstwa, ale na naszym pustkowi. Pustkowi, gdzie brakuje tego, co rzeczywiste.

Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*

Istotnym atutem tekstu Ewy Mazierskiej, który zamyka książkę „*Nóż w wodzie*” *non stop*², jest to, że badaczka, czyniąc zasadniczym przedmiotem swojej refleksji analizę „argumentów z dyskusji dotyczącej prywatnego życia Polańskiego oraz wpływu tych dyskusji na recepcję jego filmów”³, unika oceny tej dyskusji oraz wprowadza perspektywę czasową. Zauważa ona, że wydarzenia sprzed ponad 45 lat stały się na nowo przedmiotem ostrego sporu pod wpływem rozpowszechniającego się w ostatnich latach ruchu #MeToo i zjawiska kultury unieważniania. W przypadku Polańskiego siła oddziaływania *cancel culture* jest tym większa, że wiąże się z przekonaniem, że filmy reżysera odzwierciedlają jego życie. Konsekwencją potępienia reżysera jako artysty jest kontestowanie jego twórczości wraz z żądaniem zakazu dystrybucji jego dzieł. *Cancel culture* jest zjawiskiem dyskusyjnym, często budzącym kontrowersje, dotykającym zarówno osób, jak i instytucji.

¹ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 176.

² E. Mazierska, *Roman Polański (i inni) przed sądem*, w: „*Nóż w wodzie*” *non stop*. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyńska, Warszawa 2022, s. 255–276.

³ Ibidem, s. 255.

Mazierska, mając świadomość złożoności i rozległości całego zjawiska oraz braku utrwalonych jego definicji, na potrzeby swoich rozważań posługuje się określeniem „moralnego zwrotu w sztuce”. Ogranicza w ten sposób prowadzone przez siebie badania do zagadnienia napięcia między moralnością a estetyką. Badaczka kończy swoją wypowiedź przejmującą konstatacją. Jej zdaniem obecna tendencja prowadząca do prymatu pojmowanej absolutystycznie moralności nad estetyką może doprowadzić do zniweczenia nie tylko filmowego dorobku Polańskiego, ale również wielu arcydzieł światowej kultury.

Dystans emocjonalny i czasowy – który konsekwentnie jest utrzymany w tekście – sprawia, że autorce udaje się opisać jaskrawą zmianę dotyczącą interpretacji wydarzeń z życia reżysera, w szczególności zarzutów związanych z podaniem narkotyków i „bezprawnym stosunkiem płciowym”⁴ z Samantha Gailey (primo voto Geimer). Konfrontując się ze spostrzeżeniami Mazierskiej, czytelnik z niepokojem odkrywa, że nie jest dysponentem wartości moralnych, a rozstrzygnięcia, które uznawał za słuszne, wcale nie są jedynymi możliwymi, co więcej, ulegają zmianie w zależności od zmiennych układów zewnętrznych. Jako odbiorcy i krytycy Polańskiego, pozwalając sobie na osąd i święte oburzenie, niebezpiecznie ocieramy się o hipokryzję. Mazierska bowiem wyraźnie pokazuje, jak pomimo tego, że podstawowe fakty nie zmieniły się, to ich interpretacja w ciągu ostatnich dziesięcioleci balansuje między pełną akceptacją i zrozumieniem a skrajnym potępieniem. Uzależnione jest to od „zmian w ocenie zachowań w sferze życia erotycznego”⁵. Wydaje się, że zmiany zachodzące w społeczeństwie na przestrzeni dekad dają przyzwolenie na to, by na te same sprawy patrzeć z różnych perspektyw i różnie je oceniać. Jednak owa zmienność interpretacji niepokoi. Przede wszystkim dlatego, że interpretacje tworzą dramaty konkretnych osób. Natomiast druga strona konfrontacji – ta, która feruje wyroki – dotyka sytuacji, w jakiej wydający sądy próbują oddzielić prawdę

⁴ Marina Zenovich w filmie dokumentalnym *Roman Polański: ścigany i pożądany* (2008) przedstawia wyjaśnienia prokuratora Rogera Gunsona, jak doszło do oskarżenia Polańskiego i jak zostały sformułowane zarzuty wobec niego. Zob. *Roman Polański: ścigany i pożądany* (*Roman Polanski: Wanted and Desired*), reż. M. Zenovich, USA–Wielka Brytania 2008.

⁵ E. Mazierska, op. cit., s. 273.

od kłamstwa w rzeczywistości, w której te pojęcia nie istnieją. Dlaczego tak się dzieje? Są przynajmniej dwa powody: relacja pomiędzy biografią i filmem oraz niebagatelna rola mediów w sprawie Polańskiego.

Polański mówi o sobie: „Jak sięgam pamięcią, granica między fantazją a rzeczywistością była u mnie zawsze beznadziejnie zamazana”⁶. Zdanie to, przy założeniu, że fantazję traktuje się jako zaczyn dzieła artystycznego, zostało wykorzystane w analizach chociażby Grażyny Stachówny⁷, Elżbiety Ostrowskiej⁸ czy właśnie Ewy Mazierskiej⁹. Ostatnia z badaczek wraca do problemu biograficzności filmów reżysera w tekście *Roman Polański (i inni) przed sądem* i zwraca uwagę, że poszukiwanie i odnajdywanie relacji między biografią a filmem prócz tego, że jest dogodną strategią analityczną oraz świadomą artystyczną decyzją twórcy¹⁰, może prowadzić do osądzania dzieł reżysera przez pryzmat moralności i w konsekwencji do cenzurowania jego filmów.

Jednak „zamazywanie granicy” pomiędzy fikcją dzieła sztuki i rzeczywistością w przypadku Polańskiego zdaje się przekraczać wszelką miarę. Jedną z takich sytuacji przedstawia w swoim filmie dokumentalnym *Roman Polański: ścigany i pożądaný* Marina Zenovich¹¹, która ustanawia ją kluczowym czynnikiem wpływającym na przebieg procesu sądowego reżysera pod przewodnictwem sędziego Laurence’a Rittenbanda. Dokumentalistka, przygotowując materiał do filmu, rozmawiała z zaangażowanym w sprawę prokuratorem Rogerem Gunsonem, ówczesnym adwokatem Polańskiego, Douglasem Daltonem, oraz Samanthą Geimer. Wszyscy troje, mający w tej sprawie skrajnie różne interesy, posługują się zbliżonymi określeniami, gdy

⁶ To zdanie stanowi motto książki Jamesa Greenberga *Polański. Portret mistrza*, przeł. J. Malinowski, Warszawa 2013.

⁷ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994.

⁸ E. Ostrowska, „*Knife in the Water*”: *Polanski’s Nomadic Discours Begins*, w: *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the Word*, ed. J. Orr, E. Ostrowska, London 2006, s. 62–75.

⁹ E. Mazierska, *The Autobiographical Effect in the Cinema of Polanski*, w: eadem, *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, London 2007, s. 7–23.

¹⁰ Więcej na temat autotematyzmu w filmie zob. P. Biliński, *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym*, Gdańsk 2021.

¹¹ *Roman Polański: ścigany i pożądaný*, op. cit.

przychodzi im opisać sędziego i prowadzony przez niego proces. „To był scenariusz, który chciał odegrać. I zrobił to” – mówi prokurator. Pokrzywdzona dodaje: „Byłam młoda, ale czułam, że sędziego interesuje rozgłos, a mnie i Polańskiego miał w nosie. Reżyserował małe show”¹². Adwokat, opowiadając o wyreżyserowanej przez sędziego rozprawie, kwituje: „Sprawa sięgnęła granic surrealizmu”. Reżyserka krok po kroku pokazuje, jak sędzia miast prowadzić proces, reżyseruje spektakl dla mediów, burząc granicę między logiką prawa i rzeczywistości a kreacją.

Film Zenovich miał swoją światową premierę na początku 2008 roku. Przeszło rok później 26 września 2009 roku Polański został aresztowany na lotnisku w Zurychu i osadzony w areszcie domowym. Sześć miesięcy po aresztowaniu reżyser zdecydował się na komentarz i opublikowanie listu otwartego¹³. Pisał w nim m.in. o filmie Zenovich:

Ta sprawa została wyrwana ze snu po ponad trzech dekadach przez dokumentalistkę, która zebrała nowe dowody od osób zaangażowanych w sprawę. Nie brałem udziału w tym projekcie ani bezpośredniego, ani pośredniego. Film dokumentalny nie tylko podkreślił fakt, że opuściłem Stany Zjednoczone, ponieważ zostałem niesprawiedliwie potraktowany; ale wywołał również gniew władz Los Angeles, które poczuły, że zostały zaatakowane i postanowiły poprosić o moją ekstradycję ze Szwajcarii, kraju, który odwiedzam regularnie od ponad 30 lat bez pozwolenia i przeszkód¹⁴.

¹² Jeszcze wymowniej Geimer ujmuje tę kwestię w swojej wydanej w 2013 roku książce *The Girl: A Life in the Shadow of Roman Polanski*: „To było Hollywood. Sędzia Rittenband wyznaczył sobie rolę scenarzysty-reżysera-producenta-aktora, decydując, jakie ujęcie będzie najlepsze dla jego publicznego wizerunku”. Cyt za: E. Mazierska, *Roman Polański (i inni) przed sądem*, op. cit., s. 262. Przytoczona wypowiedź stanowi kolejny z wielu argumentów pokazujących złożoność sytuacji Polańskiego.

¹³ List *Nie mogę dłużej milczeć* ukazał się na stronie internetowej francuskiego czasopisma „La Règle du Jeu”, prowadzonego przez filozofa i jednocześnie przyjaciela Polańskiego – Bernarda-Henri Lévy’ego. List został przetłumaczony na cztery języki: francuski, włoski, niemiecki i angielski. Zob. R. Polanski, *I can remain silent no longer!*, La Règle du Jeu, 2.05.2010, <https://laregledujeu.org/2010/05/02/1397/i-can-remain-silent-no-longer> (dostęp 30.09.2023).

¹⁴ Ibidem.

Świadomość tego, że film mógł wpłynąć na działanie władz amerykańskich, ma również sama reżyserka, przedstawia bowiem taką ewentualność w kolejnym filmie poświęconym Polańskiemu: *Roman Polański: aresztowany*¹⁵.

Granica pomiędzy filmem a życiem reżysera jest zamazywana w różnych kontekstach (z jednej strony jest decyzją samego twórcy, z drugiej staje się metodą badawczą dla historyków sięgających po filmy Polańskiego, ale też sam Polański wbrew sobie staje się bohaterem spraw sądowych rozpatrywanych jak filmowy scenariusz czy też będących przez film motywowanych) i jest jedną z przyczyn tego, że obserwatorowi sprawy Polańskiego szalenie trudno poszukiwać jej sensu, bo wszystko funkcjonuje tu w przestrzeni bezkształtnego pogranicza. Druga, być może istotniejsza kwestia, która prowadzi do powstawania w omawianej sytuacji świata bez prawdy, to rola mediów.

Leitmotiwem dokumentu Zenovich z 2008 roku jest obraz dziennikarzy – czy to prasowych fotoreporterów biegających za Polańskim z aparatami, czy reporterów telewizyjnych podsumowujących lub komentujących kolejne wydarzenia w sprawie. To, co jest ich cechą wspólną, to przetwarzanie komunikatu o rzeczywistości¹⁶. W przedstawianej przez nich informacji nadrzędna nie jest prawda, lecz gust i zapotrzebowanie wielkich grup społecznych. Dysponując fotografią, czy to w prasie, czy w telewizji, media stają się dysponentami pozornej obiektywności i mimetyczności. Pozorna identyczność, która zwodzi zmysły, wywołuje wrażenie tożsamości fotografii i obrazu telewizyjnego z rzeczywistością. Jak pisze Agnieszka Fulińska: „Nowe media przyczyniły się [...] do złamania klasycznej arystotelesowskiej opozycji między prawdą (historii) i mimetycznym prawdo podobieństwem (fikcji)”¹⁷. Obserwator ciągnącego się latami procesu Polańskiego ma dostęp do fragmentarycznego obrazu, na podstawie którego tworzy sobie obraz całości. Media symulują obraz rzeczywistości. „Symulować

¹⁵ *Roman Polański: aresztowany (Roman Polanski: Odd Man Out)*, reż. M. Zenovich, USA 2012.

¹⁶ Zob. A. Fulińska, *Media*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 451–470.

¹⁷ *Ibidem*, s. 460.

– zauważa Jean Baudrillard – to udawać¹⁸. Problem jednak w tym, że ten, kto symuluje, wywołuje w sobie pewne objawy (choroby)¹⁹. Media wywołują (przekazują przez siebie) pewne cechy rzeczywistości. Owo „wywoływanie pewnych cech” powoduje, że „symulacja stawia pod znakiem zapytania różnice między prawdziwym a fałszywym, między światem rzeczywistości a światem wyobraźni. Skoro symulant produkuje prawdziwe objawy, to czy jest, czy nie jest chory?”²⁰. Symulacja – zgodnie z objaśnieniami francuskiego filozofa – stawia pod znakiem zapytania różnice między rzeczywistym i wyobrażonym. Symulacji nie cechuje już ani prawda, ani fałsz. Symulacja nie ma gwarancji w rzeczywistości, w tej sytuacji system dokonuje wymiany „we własnym zakresie, w nieprzerwanym obiegu wzajemnie odsyłających do siebie referencji”²¹.

Symulacja historii Polańskiego dokonywana przez media od pewnego momentu karmi się już sama. Przekazy telewizyjne, gazetowe, internetowe uzupełniają się, powołują na siebie wzajemnie i dopowiadają filmowo-życiowymi historiami reżysera. Tworzy się informacja rozczłonkowana, ale posiadająca wewnętrzny dynamizm, bo opowiadana jest od określonego początku historia z willi Jacka Nicholsona. Jej odbiorca decyduje, z którego medium będzie czerpał kolejne elementy opowieści²². W pewnym sensie dramatyczne jest to, że obserwatorzy – sami uwikłani w hiperrelaność pokrętnych porządków symulacji – bez względu na to, czy informacji zaprzeczają, czy ją aprobują, cały czas ją karmią. Zasady hiperrelaności zawsze stawiają odbiorcę w sytuacji dyskusji z samą hiperrealnością, a nie z rzeczywistością. Nie mamy możliwości rozmawiać o rzeczywistości Polańskiego i Geimer w willi Nicholsona. Cała tocząca się dyskusja to dyskusja o hiperrealności. Co więcej, symulacja dokonuje wymiany we własnym zakresie i powoduje, że rzeczywistość da się powiełać w nieskończoność. „Można się obejść bez racji, przestał bowiem istnieć jako ideał, bądź negatyw, punkt odniesienia”²³. Skoro nie ma racji, to nie ma autorytetu świadka czy uczestnika wydarzeń.

¹⁸ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, op. cit., s. 177.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 177–178.

²¹ Ibidem, s. 180.

²² Zob. A. Fulińska, *Media*, op. cit., s. 468.

²³ J. Baudrillard, op. cit., s. 176.

Słowa Polańskiego czy Geimer są w taki sam sposób znakami rzeczywistości, „operacyjnym sobowtorem rzeczywistości”²⁴, podlegają tym samym prawom, co inne wypowiedzi zastępujące rzeczywistość. Nadrzędna jest operacja, a nie rzeczywistość, wszelkie prowokowanie różnic jest tylko symulowane.

Polański w rozmowie ze swoim przyjacielem Andrew Braunsbergiem powiedział: „Ludzie, którzy mnie znają, czerpią wiedzę o mnie z mediów. A to jest tak dalekie od prawdy, że nigdy nie uda mi się tego sprostować”²⁵. Geimer w ocenie sytuacji jest bardziej bezpośrednia: „Za każdym razem, kiedy wypływa ten temat, myślę: co ty wiesz? Nie było cię tam. Opowiadają o tym, jak się czułam, co zaszło, co myślą o Polańskim. Nie mają o tym pojęcia, a gadają... Zamknij się!”²⁶.

Uczciwość badawcza Ewy Mazierskiej polega na tym, że nie pisze o sprawie Polańskiego, o której wie, że nie ma w nią wglądu i nie ma narzędzi, by ją opisać. To, nad czym się pochyla, stanowi określony mechanizm hiperrealności, która powstała wokół sprawy Polańskiego i Geimer. Dla badacza, który ma świadomość skomplikowanych uwikłań twórczości reżysera, to, zdaje się, jedna z niewielu dróg, którą może podążać w poszukiwaniu sensu i uciec przed Baudrillardowskim pustkowiem.

Bibliografia

- Baudrillard Jean, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997.
- Biliński Paweł, *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2021.
- Fulińska Agnieszka, *Media*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2010.
- Geimer Samantha, *The Girl: A Life in the Shadow of Roman Polanski*, Simon & Schuster, Londyn 2013.
- Greenberg James, *Polański. Portret mistrza*, przeł. J. Malinowski, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013.

²⁴ Ibidem, s. 177.

²⁵ Słowa te padają w filmie dokumentalnym *Roman Polański: moje życie* (2011). Zob. *Roman Polański: moje życie (Roman Polanski: A Film Memoir)*, reż. L. Bouzerean, Wielka Brytania–Włochy–Niemcy 2010.

²⁶ Zob. *Roman Polański: ścigany i pożądany*, op. cit.

- Mazierska Ewa, *The Autobiographical Effect in the Cinema of Polanski*, w: eadem, *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2007.
- Mazierska Ewa, *Roman Polański (i inni) przed sądem*, w: „Nóż w wodzie” *non stop. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyzna, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022.
- Ostrowska Elżbieta, “*Knife in the Water*”: *Polanski’s Nomadic Discours Begins*, w: *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the Word*, ed. J. Orr, E. Ostrowska, Wallflower Press, London 2006.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.

Filmografia

- Roman Polański: aresztowany (Roman Polanski: Odd Man Out)*, reż. Marina Zenovich, USA 2012.
- Roman Polański: moje życie (Roman Polanski: A Film Memoir)*, reż. Laurent Bouzerean, Wielka Brytania–Włochy–Niemcy 2010.
- Roman Polański: ścigany i pożądaný (Roman Polanski: Wanted and Desired)*, reż. Marina Zenovich, USA–Wielka Brytania 2008.

Źródła internetowe

- Polanski Roman, *I can remain silent no longer!*, *Le Règle du Jeu*, 2.05.2010, <https://laregledujeu.org/2010/05/02/1397/i-can-remain-silent-no-longer> (dostęp 30.09.2023).

Polanski and Simulations: A Few Remarks on Ewa Mazierska’s essay “Roman Polanski (and Others) on Trial”

The text is a commentary on the article by Ewa Mazierska “Roman Polanski (and Others) on Trial.” Using Baudrillard’s concept of simulation, the author shows that discussions on Polanski’s personal conduct do not lead to finding meaning.

Keywords: biography; cancel culture; media; personal conduct; simulation

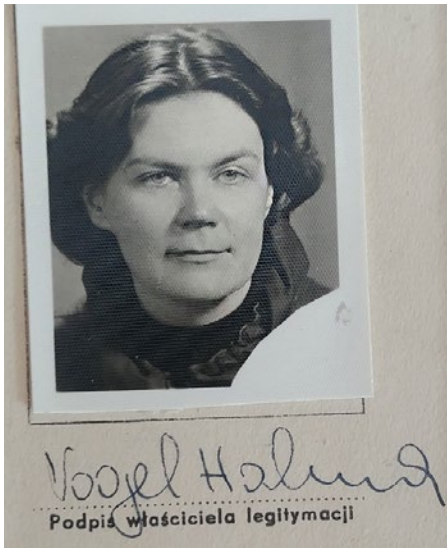
„PORTRET JEDNEGO CZŁOWIEKA”. PRZYCZYNEK DO BIOGRAFII HALINY RZĄSOWEJ (1924–1980), ZAKOPIAŃSKIEJ FOTOGRAFKI

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
k.uhera@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0001-6283-4682

O Halinie Rząsowej (z domu Żyła) wiemy niewiele poza tym, że była żoną i matką zakopiańskich rzeźbiarzy: Antoniego (1919–1980) i Marcina (ur. 1965). Ta świetna fotografka-dokumentalistka pozostaje właściwie nieznana. Jesteśmy więc poniekąd zobowiązani do rozpoczęcia od etapu „archeologii fotografii”, by, bazując na wynikach badań podstawowych, odnaleźć informacje pozwalające odtworzyć biografię i dzieło życia Haliny Rząsowej (il. 1). Nieocenione źródło dokumentów osobistych i zbiorów fotografii stanowią zasoby rodzinnego archiwum w Galerii Antoniego Rząsy w Zakopanem, za których udostępnienie na potrzeby niniejszego tekstu dziękuję Magdalenie i Marcinowi Rząsom¹. Archiwalia znajdują się w trakcie inwentaryzowania i opracowywania. Zbiór zawiera: dokumenty prywatne i życia społecznego, korespondencję i rękopisy Antoniego i Haliny Rząsów od czasów przed-

¹ Podstawowe informacje dotyczące Haliny Rząsy znajdują się na stronie internetowej Galerii Antoniego Rząsy w zakładce „Rodzina”. Tam też umieszczony jest krótki tekst wspomnieniowy autorstwa Józefa Nyki (cytowany w niniejszym artykule) oraz przedruk artykułu Beaty Słamy z kwartalnika „Tatry” (nr 27 z 2007 roku). Zob. Galeria Antoniego Rząsy, *Halina Rząsowa*, <https://antonirzasa.pl/rodzina/halina-rzasowa> (dostęp 2.03.2023). Aktualnie zdjęcia Haliny Rząsy wykorzystywane są w publikacjach wydawanych staraniem Fundacji im. Antoniego Rząsy; zob. *Antoni Rząsa. Prace*, red. M. Ciszewska-Rząsa, J. Sokołowski, Warszawa 2004; *Dłutem. Piórem. Rząsq. Antoniemu Rząsie w stulecie urodzin*, koncepcja i red. naukowa M. Ciszewska-Rząsa, M. Rząsa, Zakopane 2020.



Il. 1. Halina Vogel (Rząsa), zdjęcie legitymacyjne, ok. 1957

wojennych do lat osiemdziesiątych, wycinki prasowe i katalogi dotyczące wystaw Antoniego Rząsy. W zasobach znajduje się ok. 3700 negatywów fotograficznych i nieoszacowana jeszcze liczba autorskich odbitek Haliny Rząsy, datowanych głównie na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku, obejmujących fotografię krajoznawczą, reportażową, portretową i rodzinną (prywatną). Jest to drugi – obok Muzeum Tatrzańskiego – tak znaczący zbiór dzieł tej twórczyni (il. 2).

Halina Żyłanka przysłała na świat w Krakowie 29 marca 1924 roku jako córka Władysława Żyłę (zm. 1934) i Marii Bronisławy z Lichoniewiczów (1899–1940). Matka Haliny, córka kierownika szkoły powszechnej w Dobczycach², była wykształconą i samodzielną kobietą: w 1918 roku ukończyła gimnazjum prywatne im. Królowej Jadwigi w Krakowie i zapisała się na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego, równolegle uczęszczała na kurs maturalny, który zakończyła pomyślnie zdany egzaminem. W 1923 roku otrzymała absolutorium i wyszła za mąż za Władysława Żyłę, nauczyciela w szkole średniej. Zamieszkali w Mikołowie na Śląsku, ale pod koniec lat dwudziestych choroba Władysława skłoniła Marię do powrotu z rodziną do Dobczyc, a następnie, na początku lat trzydziestych, do przeprowadzki do Krakowa. Studium pedagogiczne, jakie ukończyła równolegle z nauką na Uniwersytecie Jagiellońskim, w tej trudnej sytuacji umożliwiło jej podjęcie pracy nauczycielki w szkole powszechnej³,

² Dobczyce w pow. krakowskim. *Dokumenty Halina Rząsa + życiorys* [teczka], Arch. Antoniego i Haliny Rząsów – AHR (dalej jako: *Dokumenty HR*).

³ Pracowała w szkole w Dobczycach (1929), a następnie w Krakowie w szkołach nr 34 i 32.

co pozwoliło na ponoszenie kosztów opieki nad chorym mężem, a po jego śmierci (w 1934 roku) zapewniło wdowie i dzieciom środki do życia.

Dla Marii oczywiste było, że swoją córkę wychować powinna na niezależną, samodzielnią osobę. Pomóc w tym miało wykształcenie. W 1937 roku Halina Żyłanka ukończyła więc szkołę powszechną i została przyjęta do X Państwowego Gimnazjum Żeńskiego im. Królowej Wandy w Krakowie, gdzie do wybuchu wojny zdołała ukończyć trzy klasy. Naukę kontynuowała na tajnych kompletach (od roku 1943) w Dobczycach, po tym jak po śmierci matki (w 1940 roku) opuściła Kraków i podjęła pracę gospodyni domowej w majątku Lubasz nieopodal Szczucina⁴. W lutym 1945 roku otrzymała maturę licealną typu humanistycznego⁵, a jesienią podjęła naukę na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego⁶. Poszukując zapewne praktycznych kwalifikacji zawodowych, w kolejnym roku (1946) zapisała się do Uniwersyteckiej Szkoły Pielęgniarek, gdzie w marcu 1949 roku uzyskała dyplom i podjęła pracę w krakowskim Szpitalu im. Gabriela Narutowicza⁷.



Il. 2. Portret Marcina Rząsy w notatniku z zapiskami Haliny Rząsy, fot. Halina Rząsa, ok. 1969

⁴ W Lubaszu zdołała ukończyć czwartą klasę gimnazjum. Następnie naukę kontynuowała w Dobczycach.

⁵ Świadectwo dojrzałości liceum ogólnokształcącego wydziału humanistycznego wydane zostało w Myślenicach 16 maja 1945 roku przez Państwową Komisję Weryfikacyjną Kuratorium Okręgu Szkolnego Krakowskiego. *Dokumenty HR*.

⁶ Należała do Bratniej Pomocy Studentów UJ – leg. nr 10911, wyd. 28 października 1946 roku. *Dokumenty HR*.

⁷ 1 września 1949 roku Halina Żyłanka została przyjęta do Związku Zawodowego Pracowników Służby Zdrowia Rzeczypospolitej Polskiej. W szpitalu była zatrudniona do 1951 roku. Zob. *Dokumenty HR*.

Latem 1950 roku, podczas urlopu, Halina Żyłanka znalazła czasowe zatrudnienie w schronisku na Kasprowym Wierchu. Niedługo potem przeniosła się do Zakopanego na stałe – jak twierdziła, ze względów zdrowotnych⁸, ale wtedy właśnie (20 grudnia 1950 roku) poślubiła Janusza Vogla, zapalnego taternika i fotografa. Przeprowadzka w góry była więc prawdopodobnie ich wspólną decyzją. Vogel doskonale znał Tatry, w których wspinał się intensywnie ze swoim starszym bratem Pawłem. W grudniu 1948 roku dokonali nie lada wyczynu, jakim było pierwsze zimowe przejście północno-wschodniego filara Ganku. Był to – jak twierdził Józef Nyka – zimowy rekord pierwszych lat powojennych, także pod względem sportowego stylu⁹. Halina również poznawała i zdobywała Tatry, w 1957 roku była już członkinią Zakopiańskiego Koła Klubu Wysokogórskiego¹⁰ (il. 3). Kontynuowała też pracę w jadłodajni schroniska na Kasprowym Wierchu (do 1953 roku)¹¹. W kolejnych latach, zatrudniona przez Zarząd Urządzeń Turystycznych PTTK, dostała posadę bufetowej w schronisku na Polanie Chochołowskiej (1953), jesienią 1954 roku przeniesiona została do schroniska Rozтока (prowadzonego wtedy przez jej szwagra, Pawła Vogla), a następnie do Murowańca na Hali Gąsienicowej (23 grudnia 1954 roku), gdzie pracowała do 1955 roku.

O górskim doświadczeniu Haliny i Janusza Voglów świadczy fakt, że zostali zaproszeni do współpracy przy edycji przewodnika turystycznego *Wolnościowy Szlak Podhalański*, opublikowanego w 1955 roku. Publikację opracowano w wydawnictwie Sport i Turystyka, a jej pomysłodawcami i głównymi autorami byli Józef Nyka i Adam Chowański (właśc. Adam Nowak). Od ok. 1957 roku Halina zaczęła też pracować wraz z mężem jako fotoreporterka. Zdjęcia ich autorstwa ilustrowały artykuły na łamach:

⁸ *Życiorys*, rkps, w: *Dokumenty HR*.

⁹ J. Nyka, *Paweł Vogel 1904–2000*, https://nyka.home.pl/glos_sen/pl/200003.htm (dostęp 2.03.2023).

¹⁰ Wcześniej zapisała się do Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego – leg. nr 16/8150, wystawiona w okręgu PTTK Kraków 3 marca 1956 roku; leg. Zakopiańskiego Koła Klubu Wysokogórskiego nr 1271, wystawiona w Zakopanem 11 października 1957 roku. Zob. *Dokumenty HR*.

¹¹ Na przekwalifikowanie zawodowe Halinie Vogel pozwolił udział w kursie doszkalającym, zorganizowanym przez Kolejowe Zakłady Gastronomiczne w październiku 1951 roku w Zembrzycach. *Dokumenty HR*.



Il. 3. Halina Vogel (Rząsa) w Tatarach, fot. Janusz Vogel, lata pięćdziesiąte

„Turysty”, „Taternika”, „Słowa Powszechnego”, „Kierunków”, „Gościńca” i „Poznaj Swój Kraj”. Realizowali zlecenia Państwowego Wydawnictwa Rolniczego i Leśnego, Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych, a także Państwowego Wydawnictwa Naukowego. Ich zdjęcia znalazły się m.in. w *Wielkiej encyklopedii powszechnej*, wydawanej w latach 1962–1970¹².

Halina Rząsowa należy do grona fotografek, które za życia osiągnęły znaczącą pozycję zawodową, ale ich działalność i dorobek z czasem uległy marginalizacji. Dzieje się tak pomimo tego, że fotografia zdaje się oferować twórczyniom szanse konkurencji z mężczyznami jako medium relatywnie nowe, leżące poza ustaloną tradycją i kanonem¹³. Upominając się o zapomniane dokumentalistki, Adam Mazur przywołał klasyczne dla feministycznej historii sztuki pytania: dlaczego nie było wielkich fotografek? „[D]laczego nie znamy siostry Karola Beyera, dlaczego nic nie wiemy o żonie Bułhaka (poza tym, że była piękną kobietą, co widać na zdjęciach wykonanych przez

¹² *Życiorys*, rkps, w: *Dokumenty HR*.

¹³ Zob. K. Puchała-Rojek, *Między prywatnym a politycznym. Z historii polskich fotografek (do 1945 roku)*, w: *Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku, koncepcja*, wybór il. i red. K. Lewandowska, Olszanica–Warszawa 2008, s. 30–38.

męża), dlaczego nie ma w podręcznikach fotografii zdjęć córki Edwarda Hartwiga?¹⁴. Halina Rząsa z Zakopanego jest kolejną „zapomnianą”, którą możemy do tej listy dołączyć. Jak wiemy, karierę rozpoczęła jako współpracownica swojego pierwszego męża – Janusza Vogla. Trudno dziś jednoznacznie orzec, jak wyglądały te zawodowe związki, jakie panowały między małżonkami zależności, kto inicjował, a kto i w jakim zakresie był wykonawcą zleceń, w jakim stopniu każde z nich działało samodzielnie. Zdjęcia przeznaczone do publikacji w czasopiśmie i książkach Halina opatrywała własną pieczętą z nazwiskiem¹⁵. Jednak można poddać w wątpliwość, czy całość, znajdującego się obecnie w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego, fotograficznego archiwum oznaczonego autorskim stemplem Janusza Vogla jest dziełem wyłącznie jednego z małżonków¹⁶.

Wśród tematów podejmowanych przez Janusza i Halinę Voglów ważne miejsce zajmowało lokalne życie artystyczne. Dokumentowali działalność wystawienniczą zakopiańskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) oraz dorobek indywidualnych twórców. W kręgu ich zainteresowania, co najmniej od schyłku lat pięćdziesiątych, znajdował się również Antoni Rząsa (1919–1980)¹⁷ (il. 4), znaczący już wówczas rzeźbiarz, uczeń i kontynuator idei Antoniego Kenara (1906–1959). W 1938 roku Rząsa rozpoczął naukę w Szkole Przemysłu Drzewnego, by zakończyć ją po przerwie wojennej, już w Państwowym Liceum Technik Plastycznych (PLTP)¹⁸ w Zakopanem, gdzie następnie – za namową Kenara – podjął się pracy nauczyciela (1952–1973). W 1961 roku miał pierwszą, dobrze przyjętą

¹⁴ A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009, s. 73–74.

¹⁵ Pieczętka prostokątna, bez ramki: „fot. HALINA VOGEL / Zakopane”, uzupełniana odręcznym dopiskiem adresu („ul. Krupówki 46/3”). Wg. fot. archiwalnej oferowanej na rynku antykwarycznym; zob. Allegro Lokalnie, <https://allegrolokalnie.pl/oferta/zdjecia-kolekcjonerskie-halina-vogel> (dostęp 28.03.2023).

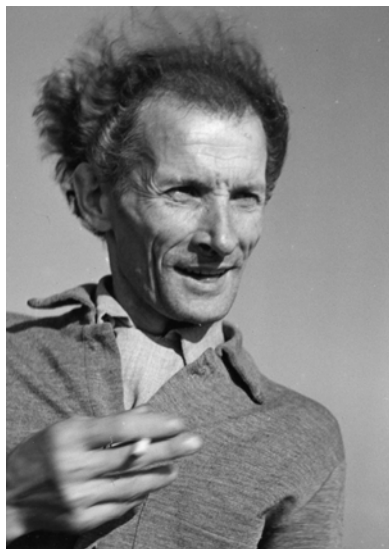
¹⁶ Takie wątpliwości formułuje syn Haliny – Marcin Rząsa.

¹⁷ Na bieżącym etapie badań jako najwcześnieją opublikowaną fotografię autorstwa Janusza Vogla udało się ustalić na łamach „Słowa Powszechnego” w 1959 roku.

¹⁸ Państwowe Liceum Technik Plastycznych powstało w 1948 roku w wyniku reorganizacji Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego; działało pod tą nazwą do 1967 roku, kiedy przemianowano je na Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara.

przez krytyków, indywidualną wystawę w Warszawie¹⁹; w tym samym roku dostał stypendium na wyjazd do Włoch. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych jego twórczość została doceniona i zdobyła trwałe miejsce w panoramie współczesnej sztuki polskiej. Rzeźbił w drewnie za pomocą narzędzi ciesielskich (przede wszystkim siekiery), formował kształty syntetyczne o silnej, pierwotnej ekspresji. Tworzył przede wszystkim kompozycje figuralne, często sięgał do ikonografii i tematów sakralnych.

Charakter dorobku, pochodzenie społeczne i miejsce, w jakim Antoni Rząsa tworzył, zdecydowały o tym, że – podobnie jak inni, wybitni zakopiańscy – został włączony w nurt współczesnej „rzeźby profesjonalnych artystów-plastyków inspirowanej sztuką ludową”²⁰. Takie stylistyczne i ideowe przyporządkowanie, choć stanowiło balast dla artystów, podkreślających aktualność i nowoczesność własnej sztuki, przełożyło się również na zainteresowanie ich dorobkiem w kontekście „kultury ludowej”, na której fundamencie po wojnie konstruowano oficjalną reprezentację Polski Ludowej. W przekazie propagandowym sztuka (a w pewnym aspekcie także „twórczość ludowa”) stanowiła istotną składową wizerunku kraju nowoczesnego, szybko rozwijającego się i odnoszącego sukcesy – również w dziedzinie kultury. Taki obraz PRL-u był ważnym elementem propagandy również na międzynarodowej arenie, wpływając na pozyskanie przychylności zachodnioeuropejskiej opinii publicznej. Był to



Il. 4. Portret Antoniego Rząsy, fot. Halina Rząsa, lata sześćdziesiąte

¹⁹ Wystawa Antoniego Rząsy (i pokaz rzeźb Barbary Zbroźny) w Galerii MDM w Warszawie.

²⁰ A. Jackowski, *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Polska Sztuka Ludowa” 1976, nr 3–4, nlb. Obok Antoniego Rząsy do kategorii tej Aleksander Jackowski zaliczył Władysława Hasióra i Stanisława Kulona.

cel szczególnie ważny w okresie odwilży po śmierci Józefa Stalina, zainteresowanie Zachodu znacząco wzmożyły wtedy wydarzenia Października²¹. Jednym z narzędzi polityki informacyjnej państwa była ilustrowana prasa, w której szczególną rolę pełniła fotografia. Eksportową wizytówką stał się m.in. ekskluzywny magazyn „Polska” (od 1954 roku). Teksty dotyczące sztuki pojawiały się na jego łamach od samego początku, zwłaszcza w specjalnych, przeznaczonych dla zagranicy, edycjach „Wschód” i „Zachód”. Ich zadaniem było „uwiarygodnić obraz nowoczesnego, socjalistycznego kraju, wspierającego artystów i rozumiejącego znaczenie sztuki w jego budowaniu”²². Krótkie (z reguły) teksty towarzyszyły rozbudowanym fotograficznym felietonom, prezentującym dzieła i ich twórców w różnorodnych, niekonwencjonalnych kadrach. Rola obrazu była wiodąca – zdjęcia przeważnie powstawały pierwsze, a dopiero po nich tekst²³.

Antoni Rzęsa kilkakrotnie był bohaterem takich aranżowanych sesji fotograficznych, których efekty, dopełnione tekstami krytycznymi, pięciokrotnie trafiły na łamy „Polski” w latach 1961–1972. Ich autorami byli wybitni fotoreporterzy o najdłuższym stażu pracy w magazynie: Marek Holzman, Irena Jarosińska, Eustachy Kossakowski i Tadeusz Rolke. Najwcześniejszy felieton zbiegł się w czasie z pierwszą znaczącą indywidualną wystawą rzeźbiarza w Warszawie (1961), data ostatniego (1972) zwiastowała już zmiany, jakie w epoce gierkowskiej nastąpiły w zakresie idei i charakteru modernizacji kraju. Ludowość i wieś były imponującą wizytówką przyśpieszonych zmian społeczno-gospodarczych pierwszego dwudziestolecia powojennej Polski. W latach siedemdziesiątych postawiono już na większe otwarcie i zbliżenie do Zachodu, również w kontekście kultury i sztuki. Tym zmianom

²¹ Pozyskanie europejskiej opinii publicznej było szczególnie ważne w sporze Polski z Niemcami o zachodnią granicę. Więcej na ten temat w kontekście roli propagandowej fotografii zob. A. Krzemiński, *Kładka nad żelazną kurtyną*, w: *Początek przyszłości. Fotografia w miesięczniku „Polska” w latach 1954–1968*, red. M. Przybyło, K. Puchała-Rojek, Warszawa 2019, s. 33–37.

²² *Początek przyszłości...*, op. cit., s. 69.

²³ „[...] czasem fotograf jeździł razem z dziennikarzem, niekiedy zdarzała się sytuacja odwrotna. W najwcześniejszym okresie funkcjonowania pisma [...] pojawiło się też kilka tekstów autorstwa samych fotografów”. M. Przybyło, *„Oddziaływanie przez fotografię” / Miesięcznik „Polska” w latach 1954–1968*, w: *ibidem*, s. 28.

towarzyszyły przewartościowania i dyskusje metodologiczne dotyczące zakresu znaczeniowego i realnego miejsca folkloru we współczesnej kulturze²⁴. Zanim to jednak nastąpiło, w dekadzie lat sześćdziesiątych twórcom pokrewnym Rząsie przyznano istotne miejsce w propagandowej narracji, bazującej na związku ich biografii i dorobku z tradycją i kulturą wsi. Te treści jednoznacznie wybrzmiewają w tekstach publikowanych w „Polsce”, gdzie o Rząsie pisano jako o „polskim rzeźbiarzu z Futomy”, który „wyrósł ze sztuki ludowej” i pozostał wierny jej tradycjom. Akcentowano, że związek ten ma nie tylko ideowy, ale także formalny charakter, że dzieła Rząsy „przypominają niekiedy stare, wystrugane z drewna sprzęty ludowe”, świątki z przydrożnych kapliczek²⁵. Dostrzegano też – i uznawano za kluczową dla zrozumienia tego dorobku – relację artysty ze środowiskiem, z którego pochodził i w którym tworzył. Opisując otoczenie zakopiańskiej pracowni Rząsy, Andrzej Osęka dostrzegł uderzającą tożsamość pomiędzy tamtejszą przyrodą a rzeźbami, dotyczącą zarówno formy i techniki, jak i dużo głębszego – rzecz można – ontologicznego sensu twórczości. Pisał: „Wokoło płoty i domy wykonane są z tej samej materii, przy pomocy tych samych w zasadzie narzędzi, co jego figury: [...] Rząsa uznaje, rozumie jedno tylko tworzywo: skomplikowaną, kapryśną, żywą tkankę drewna”. I dodawał: „Za każdym jego gestem, za każdym ciosem siekiery, dłuta – stoi [...] najgłębsze, przez pokolenia utrwalone poczucie rytmu, jednolitości form i zjawisk przyrody, wiara w rzeczywistą moc znaków, które ludzie i przyroda wymieniają w nieustannym dialogu. Do znaków takich należą i jego rzeźby. Jeśli dźwiga je, ciągnie, ustawia, jeśli zestawia je z kształtami konarów, drzew, jeśli cofa się potem, by patrzeć, jak kształty drzew zmieniają swą wymowę – wydaje się, iż w ten właśnie sposób artysta odnajduje własną

²⁴ Dyskusje prowadzone były w gronie etnologów, historyków sztuki, kuratorów i krytyków. Więcej na ten temat zob. E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021. Z wcześniejszych prac warto przywołać m.in.: M. Drozd-Piasecka, W. Paprocka, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Warszawa 1985; A. Kroh, *Wesołego Alleluja Polsko Ludowa*, Warszawa 2014.

²⁵ Cytaty za: „Polska” 1961, nr 7(83), s. 34–35; 1963, nr 12(112), s. 3; 1965, nr 8(132), s. 3; 1967, nr 8(158), s. 43.

rację bytu, miejsce w dramacie, przerastającym go czasem i przestrzenią, własne miejsce wśród sosen i skał²⁶.

Czarno-biały materiał ilustracyjny „Polski” był spójny z taką narracją. Sesje fotograficzne z reguły aranżowano w plenerze, kadry ustawiano w taki sposób, by eksponowały analogie rzeźb Rząsy z ich otoczeniem: pniami drzew, strukturą ziemi, rytmem wiejskiej zabudowy. W latach sześćdziesiątych konwencja powiązania form przestrzennych z kontekstem środowiska, w jakim funkcjonują, była nowym i aktualnym problemem plastycznym nurtującym nowoczesnych artystów różnych środowisk. To właśnie w tamtej dekadzie intensywnie badane były granice medium i jego relacje z odbiorcą. Rzeźba, tradycyjnie rozumiana jako forma przestrzenna, zaczęła być postrzegana jako sztuka przestrzeni²⁷. Tego typu najbardziej radykalne działania prowadzone były w latach sześćdziesiątych w ramach rodzimej neoawangardy konstruktywistycznej, a ich manifestacją stały się m.in. słynne Biennale Form Przestrzennych w Elblągu i Sympozjum w Puławach. Dokumentację ikonograficzną tych wydarzeń wykonywali ci sami fotograficy, którzy, współpracując z redakcją „Polski”, tworzyli fotorelacje na temat twórczości Antoniego Rząsy. I pomimo oczywistych różnic pomiędzy uwiecznianymi obiektami w zbliżony sposób ukazywali ich relacje do otoczenia – odpowiednio miejskiego i naturalnego. Akcentowali zależności i kontrasty pomiędzy kształtami a materiałami, eksponowali faktury i struktury. Rzeźbiarstwo Rząsy, choć wiązane z wiejską tradycją, było więc traktowane jako wariant sztuki nowoczesnej, realizującej wciąż aktualny modernistyczny mit pierwotności.

Fotografie dzieł Antoniego Rząsy wykonywane w latach sześćdziesiątych przez Janusza i Halinę Voglów nie odbiegały od omówionej powyżej konwencji. To właśnie Januszowi Voglowi przypisany został dobry, jak oceniono, pomysł sfotografowania rzeźb tego artysty w plenerze²⁸. Jako pierwsze w tej konwencji ujęte zostały dwa dzieła: *Chrystus frasobliwy* i *Chrystus wędrujący*,

²⁶ A. Osęka, *Własne miejsce*, „Polska” 1965, nr 8(132), s. 39.

²⁷ Więcej na temat rzeźby lat sześćdziesiątych zob. A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2016.

²⁸ A. Chowański, *Antoni Rząsa. Najwybitniejszy rzeźbiarz na Podhalu*, „7 dni” 1961, nr 26(225), 2 lipca, s. 16.

reprodukowane na łamach „Życia Katolickiego” w 1961 roku. W tym czasie Antoni Rząsa nazywany był w prasie „najwybitniejszym spośród rzeźbiarzy, jacy tworzą pod Giewontem”²⁹, a małżonkowie Vogel na wiele lat stali się znaczącymi dokumentalistami jego twórczych dokonań³⁰.

Początki znajomości Haliny Vogel z Antonim Rząsą datować należy na schyłek lat pięćdziesiątych, prawdopodobnie pomiędzy rokiem 1957, kiedy Halina zaczęła profesjonalnie zajmować się fotografią, a 1959, kiedy opublikowane zostały pierwsze (znane nam) zdjęcia rzeźb Rząsy autorstwa Janusza Vogla. Prawdopodobne jest, że część dokumentacji pracowni rzeźbiarza Halina wykonywała samodzielnie, mimo że do połowy lat sześćdziesiątych wykorzystywane w prasie fotografie sygnowane były wyłącznie nazwiskiem jej męża. Wiadomo natomiast na pewno, że w 1964 roku Halina wykonała cykl fotografii Rząsy w Dachnowie (il. 5–10). W tej niewielkiej podkarpackiej

²⁹ „Życie Katolickie” 1961, nr 9, 25–26 luty [wycinek], Arch. AHR.

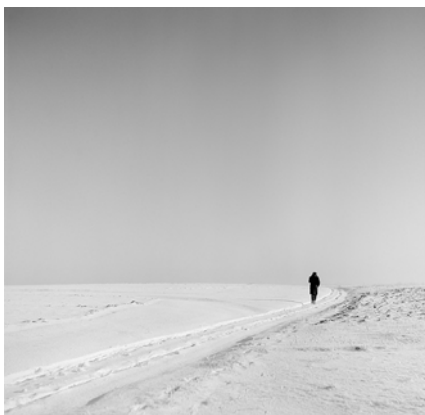
³⁰ Do 1980 roku (roku śmierci Antoniego Rząsy i Haliny Vogler-Rząsowej) na łamach prasy krajowej zdecydowanie przeważały zdjęcia podpisane nazwiskiem Janusza Vogla, a w następnej kolejności Haliny Vogel (Rząsy). Wśród najznamienitszych dokumentalistów zajmujących się dorobkiem Rząsy, poza wspomnianymi już fotoreporterami „Polski”, wymienić należy zakopiańskiego fotografa Władysława Wernera, kilkakrotnie publikującego w „Tygodniku Powszechnym”. Odnajdujemy też pojedyncze przykłady zdjęć innych reporterów współpracujących z poszczególnymi redakcjami (Krzysztof Gierałtowski, Jan Hattowski, Jerzy Jawczak, Zdzisław Małek, Tomasz Olszewski, Mirosław Stankiewicz, Edward Węglowski.). Z reguły ujęcia nie wykraczały poza przyjętą konwencję zdjęć dokumentacyjnych, aranżowanych w pracowni lub plenerze, niekiedy uwzględniających portretowy wizerunek rzeźbiarza. Na tym tle wyróżnia się jeden, zaskakujący przykład – zdjęcie okładkowe „Kobiety i Życia” (1966, nr 51–52) autorstwa Ewy Hartwig-Fijałkowskiej. Główną bohaterką tego kadru jest elegancko ubrana, atrakcyjna modelka, której brokatowa garsonka kontrastuje z ujętym marginalnie, jedynie we fragmencie, dziełem Rząsy o chrystologicznej tematyce. Zestawienie to dziś wydaje się tyleż komiczne, co rażąco nieodpowiednie. Nie było jednak czymś wyjątkowym w swoim czasie. Wpisuje się w ówczesną modę na atrakcyjny – „seksowny” – wizerunek PRL-u, której ulegali najwybitniejsi fotografowie (w tym Edward Hartwig, ojciec autorki przywołanego zdjęcia). Do fotografii wprowadzano młode, wdzięczne modelki („kociaki”) jako samodzielne tematy lub motywy w inscenizowanej fotografii reportażowej (na ten temat zob. A. Mazur, op. cit., rozdz. *Seksowny PRL*).



Il. 5. Antoni Rząsa przy pracy, obok Aleksander Maciotek i n.n., Dachnów, fot. Halina Rząsa, 1965



Il. 6. Święta Bożego Narodzenia w Dachnowie, fot. Halina Rząsa, przetom 1964 i 1965



Il. 7. Dachnów, fot. Halina Rząsa, przetom 1964 i 1965



Il. 8. Dachnów, fot. Halina Rząsa, przetom 1964 i 1965



Il. 9. Dachnów, fot. Halina Rząsa, przetom 1964 i 1965



Il. 10. Okolice Dachnowa, fot. Halina Rząsa, przetom 1964 i 1965

wsi mieszkała zamężna siostra rzeźbiarza i tu właśnie postanowił on spędzić roczny urlop i odpocząć od obowiązków nauczyciela w zakopiańskiej szkole. Czy chciał jedynie skupić się na pracy twórczej³¹, czy też znaleźć czas na uporządkowanie życia osobistego? Wiemy jedynie, że kiedy Halina Vogel przyjechała do Dachnowa w marcu 1964 roku i zamieszkała wspólnie z Antonim, relacja pomiędzy nimi miała już bardzo emocjonalny charakter. Częściowo przybliży ją lektura prywatnych zapisków w dzienniku fotografki³². Obok opisów codziennych czynności i pracy Antoniego, znajdują się tam intymne wyznania, relacjonujące schyłek dotychczasowej więzi małżeńskiej i narodziny nowego uczucia. Zmierzchu związku z Januszem Voglem dotyczy najpewniej gorzka refleksja poprzedzająca zapiski z Dachnowa. Halina wyznała: „Nie wolno chyba mówić stale i przypominać w miłości, że to przeminie i kiedyś się skończy. To był pierwszy krok do zakończenia. I choć sprawa stawiana była prawdziwie – jasno, to może tak robić nie należało”³³.

³¹ W Dachnowie Rząsa znalazł dużo materiału rzeźbiarskiego, tzw. wiatrołomów. Pracował intensywnie. Kiedy później rzeźby trzeba było wywieźć do Futomy, by je pomieścić, konieczne było wynajęcie wagonu kolejowego.

³² Zob. H. Rząsa, [Notatnik], rkps, *Dokumenty HR*.

³³ Ibidem, k. 2. Cytaty z zapisków Halny Rząsy przytoczono z zachowaniem oryginalnej interpunkcji.

Pisała też o lękach, jakie prawdopodobnie towarzyszyły jej podczas narodzin bliskiej relacji z Rząsą. Apelowwała do samej siebie: „Pamiętaj idiotko, że tutaj miałaś chwile zwątpień, kiedy włosy Ci dęba stawały na głowie na myśl o tym co wyprawiasz i na co się narażasz lekkomyślnie”³⁴.

Pod datą 26 kwietnia 1965 roku Halina Vogel zapisała: „[...] zacznę ósmy miesiąc niedługo. Antek taki miły i serdeczny dla mnie, a ja nigdy nie przypuszczałam, że tak dobrze jest czuć się matką i że to daje tyle radości. Czuję jak się rusza, żyje. Żeby tylko te dwa miesiące przebyć i żeby potem mały był zdrowy i silny. Ciężko mi tylko bardzo z powodu Janusza. Nigdy nie byłam wobec niego nieszczerą, a on mi stawia aż tyle zarzutów”³⁵. Marcin, syn Haliny i Antoniego, przyszedł na świat 6 lipca 1965 roku. W urzędzie zarejestrowany został początkowo pod nazwiskiem Vogel³⁶. Można więc się domyślać, że w tamtym momencie sprawy rodzinne nie były jeszcze wyjaśnione, a rozwód z pierwszym mężem i mający wkrótce nastąpić ślub Haliny z Antonim Rząsą nie były pewne. Jesienią 1965 roku Halina, Antoni i Marcin zamieszkali w dwuizbowym lokalu służbowym (przy ul. Za Strugiem) przydzielonym rzeźbiarzowi z tytułu zatrudnienia w PLTP w Zakopanem. Po odchowaniu syna Halina Rząsowa we wrześniu 1968 roku znalazła zatrudnienie jako wychowawczyni w szkolnym internacie Roma, wykonywała też fotograficzną dokumentację prac uczniów³⁷.

Józef Nyka wspominał: „Halinka była kobietą wielkiej kultury i mądrości – także tej życiowej. [...] W małżeństwie z Antonim była głową artystyczną i ekonomiczną, a także żywą kroniką Antkowego dzieła”³⁸.

³⁴ Ibidem, k. 9.

³⁵ Ibidem, k. 11–12.

³⁶ Marcin Władysław Vogel występuje m.in. w wydany 15 października 1965 roku przydziale mieszkania służbowego dla Antoniego Rząsy (dokument w Arch. AHR).

³⁷ W lecie 1968 roku Halina Rząsa ukończyła w Poznaniu kurs dla wychowawców i 1 września 1968 roku podjęła pracę w internacie „Roma” Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem, gdzie pracowała do sierpnia 1977 roku, kiedy otrzymała decyzję o przyznaniu renty inwalidzkiej. Zob. Halina Rząsa, [Życiorys], b.d., rkps, *Dokumenty HR*; [Rozwiązanie stosunku pracy], Zakopane 31 sierpnia 1977, mps, *Dokumenty HR*.

³⁸ Galeria Antoniego Rząsy, *Halina Rząsowa*, <https://antonirzasa.pl/rodzina/halina-rzasowa/> (dostęp 2.03.2023).

Tak jak zauważył Nyka, rzeźbiarstwo męża stało się dla Haliny ważnym tematem fotograficznym. Nie realizowała go jako obiektywnie pracująca dokumentalistka, ale komponowała nastrojowe, nasycone uczuciem i treścią obrazy. Wszystkie wykonała w technice czarno-białej, potęgującej ekspresję form, wydobywającej kontrast, wyrazistą fakturę. Rzeźby kadrowała w plenerze, na tle rozległej panoramy pól z szeroką ekspozycją nieba albo w ciasnym widoku na tle kamiennego muru lub drewnianych sztachet płotu. Umiejętnie poszukując zmiennego natężenia światła, badała relacje pomiędzy strukturami rzeźb i kształtami natury, wydobywała surowy charakter form (il. 11–16).

Obok dzieł na zdjęciach pojawia się ich autor. Rząsa przechadza się wśród drewnianych figur, pochyla się, jakby nawiązywał z nimi rozmowę, czasem zdaje się nieobecny, ze wzrokiem wbitym w dal. Te wizerunki frapują głębią psychologicznej charakterystyki. Opowieść fotografiki wkracza w sferę prywatności i jest bardzo szczera, osobista. Okazuje się tożsama z uwagami zapisanymi w *Dachnowie*. Na stronach dziennika Halina nakreśliła obraz mężczyzny pochłoniętego twórczą pasją, beztroskiego i wrażliwego na piękno świata, ale mającego też okresy chandry, skłonny do melancholii. Zapisała również jego własne wyznanie: „Taki czasem jestem szczęśliwy, że jestem rzeźbiarzem. To takie piękne móc tworzyć. Czasem zapatrzę się tak daleko – pytasz mnie wtedy czemu się tak przyglądam i biegniesz wzrokiem za moimi oczami. A ja czasem tak wracam w przeszłość”³⁹. Innym razem pochłaniały go myśli o modelowanym właśnie dziele. Opisała taki moment: „Siedzi, zmarszczył brwi, zagryzł usta, wpatruje się [...]. Już go nie ma przy mnie. Poszedł sobie myślami daleko choć siedzi przy mnie”⁴⁰ (il. 17). Tę relację dopełniają zdjęcia przedstawiające Antoniego Rząsę skupionego, wpatzonego w obrabiany materiał (il. 18). Nie ma wątpliwości, że rzeźbił cierpliwie, precyzyjnie, świadomie. Na zdjęciach z początku lat siedemdziesiątych zaczyna towarzyszyć mu kilkuletni wówczas syn Marcin. Czasem obserwuje ojca podczas pracy, przygląda się wyłaniającym się kształtom, ale także sam, u boku mistrza, podejmuje swoje pierwsze rzeźbiarskie próby (il. 19–20). O wszystkich fotografiach Haliny Rząsy można powiedzieć, że sprawiają wrażenie naturalnych, uchwyconych jakby mimochodem.

³⁹ H. Rząsa, [Notatnik], rkps, *Dokumenty HR*, k. 3.

⁴⁰ *Ibidem*.



Il. 11. Rzeźba Antoniego Rzęsy *Pasterska idylla*, fot. Halina Rzęsa, Zakopane – Lipki, 1972



Il. 12. Antoni Rzęsa obok rzeźby *Krzyż*, fot. Halina Rzęsa, lata sześćdziesiąte



Il. 13. Rzeźba Antoniego Rzęsy *Chrystus u słupa*, fot. Halina Rzęsa, Zakopane, koniec lat sześćdziesiątych



Il. 14. Rzeźba Antoniego Rzęsy *Chrystus u słupa*, fot. Halina Rzęsa, Zakopane, lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte



Il. 15. Rzeźby Antoniego Rząsy: *Sen Matki* i *Wiejska lekarka*, fot. Halina Rząsa, Zakopane – Lipki, 1972



Il. 16. Na planie filmowym, fot. Halina Rząsa, Zakopane ok. 1972

W przypadku wizerunków męża i syna jest to szczególnie widoczne. Intymnością ujęć i dużymi zbliżeniami autorka podkreśla swoją obecność i przynależność do tego świata. By o nim opowiedzieć, by go sportretować, nie musiała uciekać się ani do aranżowania pozowanych scen, ani do stosowania nienaturalnych, ekspresyjnych ujęć.

Kolejny, znaczący obszar twórczości Haliny Rząsy stanowi fotografia pejzażowa. W spuściźnie zachowanej w zbiorach rodziny są to przede

wszystkim widoki Dachnowa i Tatr⁴¹ (il. 7–10, 21–24). Krajobraz z reguły został ujęty w szerokiej perspektywie, notowany w różnych porach roku⁴². Autorka akcentuje porządek rytmicznej struktury świata i niemal abstrakcyjną, graficzną ostrość form. Podkreśla kontrast światła i mroku, ale nie stroni od mglistych widoków kształtowanych delikatnym sfumato. Te zdjęcia świadczą o wrażliwości i zmyśle obserwacji fotografiki. W cyklu *Dachnów* znajdują się też wizerunki ludzi, często stanowiących niewielki akcent równoważny pozostałym elementom pejzażu. Z większą uwagą uwiecznieni zostali krewni Antoniego Rząsy, pozujący do zbiorowego portretu we wnętrzu i pomagający rzeźbiarzowi w pracy (il. 5–6). Również fotografie tatrzańskie koncentrują się przede wszystkim na wizualnej atrakcyjności form skalnych, panoram łańcuchów i grani, na wzajemnych kontrastach faktur i rytmów rzeźby terenu. Tu także pojawia się człowiek – turysta, narciarz, taternik – stanowiący harmonijny element świata przyrody (il. 21–24).

Oryginalny język fotografii Haliny Rząsy nie nawiązuje do tradycji piktorializmu ani bułhakowskiej fotografii ojczystej. Nie ma też charakteru fotografii reportażowej ani dokumentacyjnej. Nie naśladuje rozwiązań awangardowych. Przypomnijmy, że autorka nie miała profesjonalnego przygotowania do tego zawodu. Jej twórczość była oparta na intuicji, wrażliwości i talencie. Cytowany już Józef Nyka wspominał, że „[d]użo czytała, interesowała się sztuką, kupowała książki i albumy [...]”⁴³. Kształtowała w ten sposób swoje „oko” i „rękę”, w czym nieocenione były zapewne także kontakty z twórcami i krytykami sztuki, którzy byli częstymi gośćmi Rzasów. Z zapisków w notatniku wiemy, że niedługo po narodzinach Marcina wizytę złożyła im Ewa Demarczyk. W Zakopanem bywała też i pracowała Zofia Rydet. Nie wydaje się możliwe, by ta wybitna dokumentalistka, fotografując rodzinę Rzasów, nie wiedziała, że Halina jest autorką tak interesujących zdjęć. Można założyć, że twórczynie wymieniały się uwagami. Może Rydet

⁴¹ Wybór fotografii Haliny Rząsy dostępny jest na stronie Galerii Antoniego Rząsy w Zakopanem. Zob. Galeria Antoniego Rząsy, *Halina Rzasowa*, <https://antonirzasa.pl/rodzina/halina-rzasowa> (dostęp 2.03.2023). Wcześniej, będąc w związku z Januszem Voglem, Halina Rząsa fotografowała też Mazury.

⁴² Uwagę szczególnie zwracają pejzaże zimowe.

⁴³ Galeria Antoniego Rząsy, *Halina Rzasowa*, op. cit.



Il. 17. Antoni Rząsa obok rzeźby *Chrystus* z cyklu *Los człowieka*, fot. Halina Rząsa, koniec lat sześćdziesiątych



Il. 18. Antoni Rząsa przy pracy, fot. Halina Rząsa, 1965



Il. 19. Antoni i Marcin Rząsowie, fot. Halina Rząsa, Zakopane, ok. 1969



Il. 20. Antoni i Marcin Rząsowie, fot. Halina Rząsa, Zakopane, ok. 1969



Il. 21. Tatarnicy (Józef Nyka, Janusz Vogel i n.n.) na Nosalu, fot. Halina Vogel (Rząsa), koniec lat pięćdziesiątych



Il. 22. Widok z Rysów, fot. Halina Vogel (Rząsa), przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

ogłądała dorobek Rząsowej, a może znała go już wcześniej z licznych przecież publikacji w książkach i prasie?

Spuściznę Haliny Rząsowej można sklasyfikować jako fotografię codzienności – codzienności prowincji, gór, rodziny. John Berger podkreślał, że „[...] fotografie niosą świadectwo podjętych przez ludzi wyborów. Nie chodzi o wybory dotyczące sfotografowania tego czy innego obiektu, lecz sfotografowania go w tym lub innym momencie”⁴⁴. Jak możemy zatem odczytać wybory Haliny Rząsy? Jakie ślady chciała utrwalić w tematycznych seriach swoich zdjęć? Prawdziwa treść fotografii, według Bergera, jest niewidzialna, „wynika z gry z czasem, a nie formą”, „[a]czkolwiek fotografia rejestruje to, co było widziane, zgodnie ze swoją naturą zawsze odnosi się do tego, co nie jest widziane. Izoluje, chroni i przedstawia chwilę wyrwaną z kontinuum”⁴⁵. Rząsowa zdecydowała o utrwaleniu pamiątek minionego życia. Zdjęcia Dachnowa, Tatr, rzeźb – wszystkie koncentrują się wokół portretu rodziny, opowieści o miłości. W archiwum rodzinnym Rząsów

⁴⁴ J. Berger, *Zrozumieć fotografię*, przeł. K. Olechnicki, w: *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, współpr. M. Krajewski, Warszawa 2011, s. 205.

⁴⁵ Ibidem.



Il. 23. Morskie Oko, fot. Halina Vogel (Rząsa), przetom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych



Il. 24. Narciarze, Hala Gąsienicowa, fot. Halina Vogel (Rząsa), przetom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

zachowana jest anonimowa notatka, jej autor⁴⁶ dostrzega w fotografiach Haliny Rząsy „wspaniałe portrety przyrody”, które nagle zdominowane zostały przez portret człowieka. „I nawet jeśli pojawia się w obiektywie jeszcze jedna osoba, to jest ona dopełnieniem, cudownym wymiarem tego portretu. [...] [Zdjęcia te – dop. K.Ch.-U.] [s]ą jakby relacją z poznawania, opisywania, patrzenia na drugiego człowieka z miłością, zachwytem i czułością”⁴⁷. Pamiętajmy jednak, cytując ponownie Bergera, że „[p]atrząc na zdjęcie, zachowujemy stale – jakkolwiek niewyraźnie – świadomość istnienia fotografa”⁴⁸. Zdjęcia utrwalają obrazy, wygląd tego, co już nieobecne, i w ten sposób pozwalają widzom uczestniczyć w doświadczeniu świata, które było udziałem fotografa – ucieleśniają jej sposób widzenia. Są więc również autoportretem Haliny Rząsy. Dziś powracamy do nich z rosnącym zainteresowaniem, doceniamy ich wartość historyczną, dokumentacyjną i artystyczną. Dzieje się tak również dlatego, że coraz wyraźniej dostrzegamy wagę herstorii – obecności i podmiotowości kobiet, którym należy przywrócić należne im miejsce w dziejach kultury. Przecież były aktywnymi uczestniczkami twórczych środowisk, które współkształtowały i o których współdecydowały. Józef Nyka wspominał, że „Antek⁴⁹ bardzo się liczył z [...] opiniami [Haliny – dop. K.Ch.-U.] i często powoływał się na nie – Halinka uważała, że tak powinno być”⁵⁰. Byli więc partnerami, artystyczną parą. Warto dziś tę symetrię przypomnieć i odbudować.

⁴⁶ Autorstwo tego krótkiego tekstu hipotetycznie łączone jest z Wojciechem Butkiewiczem.

⁴⁷ [Wojciech Butkiewicz] (?), [O fotografii Haliny Rząsy], rkps, Arch. AHR.

⁴⁸ Więcej na ten temat zob. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 10 i n.

⁴⁹ Antoni Rząsa.

⁵⁰ Galeria Antoniego Rząsy, *Halina Rząsowa*, op. cit.

Bibliografia

- Berger John, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- Berger John, *Zrozumieć fotografię*, przeł. K. Olechnicki, w: *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, współpr. M. Krajewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011.
- Ciszewska-Rzasa Magda, Sokołowski Juliusz (red.), *Antoni Rząsa. Prace*, Instytut Wydawniczy Latarnik im. Z. Kałużyńskiego, Warszawa 2004.
- Ciszewska-Rzasa Magda, Rzasa Marcin (red.), *Dłutem. Piórem. Rząsą. Antoniemu Rząsie w stulecie urodzin*, Fundacja im. A. Rząsy, Zakopane 2020.
- Chowański Adam, *Antoni Rząsa. Najwybitniejszy rzeźbiarz na Podhalu*, „7 dni” 1961, nr 26(225), 2 lipca.
- Drozd-Piasecka Mirosława, Paprocka Wanda, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Jackowski Aleksander, *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Polska Sztuka Ludowa” 1976, nr 3–4.
- Klekot Ewa, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.
- Kroh Antoni, *Wesołego Alleluja Polsko Ludowa*, Iskry, Warszawa 2014.
- Krzemiński Adam, *Kładka nad żelazną kurtyną*, w: *Początek przyszłości. Fotografia w miesięczniku „Polska” w latach 1954–1968*, red. M. Przybyło, K. Puchała-Rojek, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019.
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, IS PAN, Warszawa 2016.
- Mazur Adam, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009.
- Oseka Andrzej, *Własne miejsce*, „Polska” 1965, nr 8(132).
- Przybyło Marta, *„Oddziaływanie przez fotografię”. Miesięcznik „Polska” w latach 1954–1968*, w: *Początek przyszłości. Fotografia w miesięczniku „Polska” w latach 1954–1968*, red. M. Przybyło, K. Puchała-Rojek, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019.
- Puchała-Rojek Karolina, *Między prywatnym a politycznym. Z historii polskich fotografek (do 1945 roku)*, w: *Dokumentalistki. Polskie fotografski XX wieku*, koncepcja, wybór il. i red. K. Lewandowska, Wydawnictwo Bosz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Olszanica–Warszawa 2008.

Archiwalia

- Dokumenty Halina Rząsa + życiorys* [teczka], archiwum prywatne Antoniego i Haliny Rząsów.
- Antoni Rząsa. Wzmianki prasowe* [teczki z wycinkami z lat 1958–1980], archiwum prywatne Antoniego i Haliny Rząsów.

Źródła internetowe

Allegro Lokalnie, <https://allegrolokalnie.pl/oferta/zdjecia-kolekcjonerskie-halina-vogel> (dostęp 28.03.2023).

Galeria Antoniego Rząsy, *Halina Rząsowa*, <https://antonirzasa.pl/rodzina/halina-rzasowa> (dostęp 2.03.2023).

Nyka Józef, *Paweł Vogel 1904–2000*, https://nyka.home.pl/glos_sen/pl/200003.htm (dostęp 2.03.2023).

Źródła ilustracji

Wszystkie ilustracje w tekście pochodzą z archiwum prywatnego Antoniego i Haliny Rząsów w Zakopanem.

The Only One Man Portrait: Contribution To the Biography of Halina Rząsa (1924–1980), a Zakopane Photographer

Although Halina Rząsa (1924–1980) was a photographer of considerable reputation in Zakopane, we are able to say next to nothing about her life and work. She is mostly remembered and mentioned as the wife and mother of two famous sculptors: Antoni Rząsa (1919–1980) and Marcin Rząsa (born 1965). The article looks at the history of the Zakopane artistic circles in order to reconstruct in detail the biography of this underappreciated artist. The author uses information and photographic material from a private family archive deposited in the Antoni Rząsa Gallery in Zakopane. Halina Rząsa moved to Zakopane in the 1950s. Along with her first husband, Janusz Vogel, she worked with landscape and documentary photography, concentrating—among others—on the local artistic life. One of her main subjects was a well-known Zakopane sculptor, Antoni Rząsa. The two soon fell in love, had a son, and got married. Halina Rząsa’s subsequent photography reflected the daily life of her family, region, and the Tatra mountains. Today, it is a perfect source of data for an analysis of Antoni Rząsa’s oeuvre. At the same time, it is essential to understand that Halina Rząsa was a creative and innovative artist in her own right and deserves to be remembered and appreciated as such.

Keywords: 20th century art; photography; sculpture; women’s art; Zakopane; Antoni Rząsa Gallery

DŁONIE I MOTYWY ZWIĄZANE Z RĘKAMI W KREATYWNEJ REKLAMIE WIZUALNEJ

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

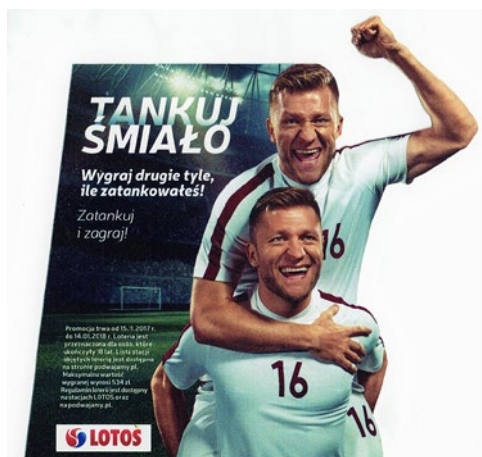
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
b.pawlowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0001-9900-2070

Ekspozowanie dłoni w reklamie wizualnej¹ jest tendencją powszechną, co niewątpliwie wynika z faktu, że właśnie ta część ciała stanowi najbardziej sprawne i na co dzień przez wszystkich stosowane, zatem także szczególnie efektywne, narzędzie komunikacji niewerbalnej, a poniekąd i uniwersalny środek cielesnej ekspresji. W naszej kulturze istnieje bardzo wiele gestów wykonywanych rękami, dłońmi czy palcami, które są czytelne dla każdego (wyrażają w prosty sposób np.: więzi braterskie, solidarność, czułość, poczucie tryumfu i euforii, zachwyty, zachęty, ekscytację, radość czy inne emocje – nie tylko zresztą pozytywne)², zatem wydaje się naturalne, że przekazy perswazyjne czerpią z tego rodzaju środków wyrazu na szeroką skalę.

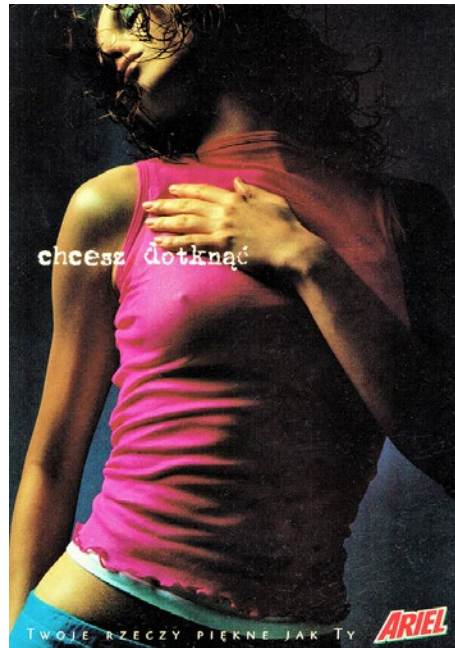
Ponadto przedstawienia dłoni mają dla reklamy ogromne znaczenie z uwagi na oczywisty związek tej części ciała ze zmysłem dotyku. Bez przesady można powiedzieć, że dłonie to motyw wielce haptyczny, wpływający na odbiorcę nie tyle na poziomie intelektu, ile na poziomie skojarzeń związanych z wyobraźnią sensualną i pamięcią o doświadczeniach cielesnych (w tym także erotycznych). Są więc one częstym motywem np.

¹ Reklama wizualna to taka, której tworzywo stanowi nieruchomy obraz oraz – zazwyczaj mu towarzyszące – słowo pisane (do tej grupy zalicza się więc m.in. reklamę prasową, ulotki reklamowe, plakaty, afisze, billboardy i wiele innych nośników reklamy zewnętrznej). Zatem w reklamie wizualnej podstawową rolę znaczeniową pełni obraz, który najczęściej bywa reinterpretowany przez – znajdujące się na drugim planie – słowo. Zob. więcej w: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Warszawa 2021.

² A. i B. Pease, *Mowa ciała*, przeł. J. Grabiak, Poznań 2022.



Il. 1-3. Reklamowe przykłady wykorzystania przedstawień uniesionych do góry rąk w funkcji ekspresywnej



Il. 4–6. Reklamowe przykłady wykorzystania motywu dłoni w funkcji haptycznej

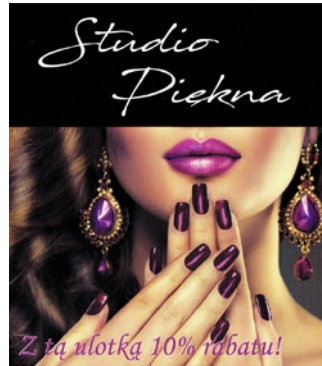
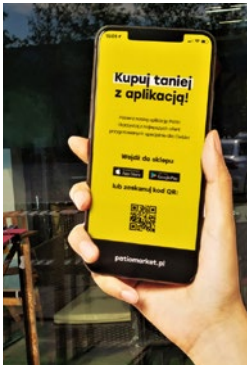
w reklamach proszków do prania i płynów do płukania tkanin, kremów ujędrniających skórę czy chociażby mebli tapicerowanych, czyli towarów, których walory wiążą się z cechą gładkości (tj. albo z byciem miłym w dotyku, albo ze zdolnością do nadawania waloru miękkości innym obiektom).

Za kolejną naturalną przyczynę popularności omawianego motywu w wizualnych przekazach perswazyjnych trzeba uznać to, że dłonie są w realiach rzeczywistych bardzo istotnym elementem aktu prezentacji – przedstawiania, pokazywania czy wskazywania czegoś lub kogoś. Z tego też względu w reklamie marketingowej, dla której informowanie o produkcie (względnie usłudze) oraz jego prezentacja są cechą definicyjną, motyw dłoni często nabiera także znaczenia metafikstowego: staje się on na poziomie świata przedstawionego reklamy swego rodzaju odbiciem podstawowego aspektu aktu komunikacji, jaki zachodzi między nadawcą i odbiorcą³. W przypadkach tego rodzaju, najprościej rzecz ujmując, odpowiednio wyeksponowane motywy dłoni – powielające znane skądinąd gesty – „informują nas o tym, że jesteśmy o czymś informowani”, akcentują ukierunkowany na odbiorcę komunikatu gest zwracania na coś uwagi / pokazywania czegoś i polecenia go innym. Takim zabiegiem posłużono się onegdaj np. w cyklu reklam propagujących usługi Banku Zachodniego WBK (obecnie Santander Bank SA), do których zaproszono znanych zagranicznych aktorów⁴. Wzmiankowane komunikaty opierają się na zgoła niewyszukanych pomysłach, jednak „światowe” twarze i wymowne gesty rąk Antonia Banderasa, Kevina Spacey, Gérarda Depardieu czy Chucka Norrisa, którzy zdają się zwracać z zachętą właśnie do nas, to stary, ale sprawdzony przepis na sukces.

Z kolei o funkcji autotematycznej motywów, w tym przedstawień rąk czy dłoni w reklamie, można mówić w kontekście przekazów

³ Chodzi tu o informowanie jako aspekt illokucyjny komunikatu reklamowego, dający się odróżnić od jego celu perlokucyjnego, jakim jest powodowanie konkretnego działania. P.H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999, s. 23.

⁴ Zob. reklamy Banku Zachodniego WBK w wyszukiwarce Google: https://www.google.com/search?q=Bank+Zachodni+WBK+reklama&sxsrf=AJOqlzVv6csl4jb9MO-uS6jIjHJKR9g_kg:1679674069899&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj-N9JJC-fT9AhVc_7sIHTt-AKwQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=625&dpr=1 (dostęp 24.03.2023).



Il. 7–9. Przykłady reklam, w których gesty wykonywane dłońmi niosą znaczenia metatekstowe

przywołujących rozpoznawalne schematy kompozycyjne, znane z historycznych konkretyzacji. Dobrym przykładem stanowi zamieszczona poniżej reklama sklepów z akcesoriami militarnymi, dowcipnie parafrazująca wzorzec, który rozprzestrzenił się w Europie i Stanach Zjednoczonych od czasów I wojny światowej, pierwotnie w związku z potrzebą prowadzenia na wielką skalę poboru do wojska (il. 10). Centrum klasycznej kompozycji stanowi ukazany w zbliżeniu mężczyzna, który zdaje się patrzeć odbiorcom prosto w oczy i wyciąga przed siebie rękę z palcem jakby wycelowanym prosto w nas; takie ikoniczne przedstawienie zwykle uzupełnia hasło w formie rozkazu („I ty wstąp do armii!”) lub pytania („A ty już się zaciągnąłeś?”)⁵. W polskiej reklamie tradycyjna formuła językowa została dostosowana do sztafazu bożonarodzeniowego i „włożona w usta” mężczyzny ze strzelbą, przebranego za Świętego Mikołaja, który z uśmiechem domaga się odpowiedzi na pytanie: „A ty byłeś grzeczny?”. Wyraziste nawiązanie do historycznych form perswazji jawi się w danym kontekście z jednej strony jako istotny komponent humorystyczności przekazu (gdyż bazuje na dowcipnej rekontekstualizacji powszechnie znanych formuł i motywów), z drugiej zaś – jako element jego swoistej autorefleksyjności (ponieważ wysuwa na pierwszy plan intertekstualne wpływy, tworząc przy tym efekt reklamowego

⁵ S. Pincas, M. Loiseau, *Historia reklamy*, przeł. W. Kroker, Kolonia 2009, s. 30–31 i 292.



Il. 10–12. Ikoniczny gest perswazyjny (motyw wycelowanego w widza palca) w różnych realizacjach graficznych. Od lewej: chyba najbardziej rozpoznawalny plakat na świecie – amerykański poster autorstwa Jamesa Montgomery'ego Flagga z 1917 roku; rosyjski plakat autorstwa Dmitrija Stahievicha (Orlova), powstały w okresie wojny domowej w celu werbowania ochotników do armii bolszewickiej; współczesna reklama sklepu internetowego Militaria.pl

palimpsestu – reklamy „zapisanej na innej reklamie”). Jak dowodzi badacz, który analizuje różnorodne realizacje przywołanej tu „ikony o globalnym zasięgu”⁶, „gest wskazania zawsze będzie miał właściwą sobie siłę oddziaływania, wynikającą z naszego doświadczenia codzienności (każdy wskazywał, każdy był wskazywany), ale także z głęboko zakorzenionych konotacji historycznych (niepotrzebna jest tu wielka erudycja, wystarczy jednorazowe uprzednie spotkanie z dowolną wersją plakatu)”⁷.

Warto przy tej okazji przypomnieć inny jeszcze sposób gry z „ramą” przedstawienia (i zarazem środek poszerzania granic przestrzeni przedstawionej)

⁶ T. Ferenc, „I want you...” i „We can do it” – szkic do analizy kulturowych transformacji plakatów wojennych, w: *Wojna, obraz, propaganda*, red. T. Ferenc, W. Dymarczyk, P. Chomczyński, Łódź 2014, s. 134.

⁷ Ibidem, s. 139–140. Zob. też analizę plakatu zaprojektowanego przez J.M. Flagga w: W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2015, s. 73–74.



Il. 13–14. Reklamy czasopiśmiennicze inicjujące grę z „ramą” przedstawienia

w komunikatach reklamowych⁸, który także zwykle łączy się z wykorzystaniem omawianych motywów, a nawet – by tak to ująć – zakłada zaktywizowanie dłoni odbiorcy. Sposób ten reprezentują reklamy czasopiśmiennicze, które są wyposażone w „elementy interaktywne”, tzn. inicjują wykonanie określonych czynności, np. zdrapanie pola zamaskowanego kryjącą powłoką czy uchwycenie/odgięcie doklejonego do kartki kawałka papieru (prezentuje on z zasady fotografię reklamowanego produktu lub przedmiotu powiązanego z nim na mocy relacji metonimicznej). W rezultacie powstaje nieco baśniowe wrażenie przenikania się świata przedstawionego reklamy z rzeczywistością (a dokładniej z realną przestrzenią, w której znajduje się odbiorca), co sprzyja zwiększeniu siły perswazyjnej przekazu. Dzieje się tak dlatego, że odbiorca komunikatu – aktywnie obcując z symulakrum – doświadcza przedsmaku posiadania określonego towaru i fizycznego kontaktu z nim.

Zestawione powyżej sposoby i funkcje wykorzystania motywu rąk czy dłoni są mniej lub bardziej typowe; w dalszej części artykułu skupię się zaś na przykładach komunikatów reprezentujących tzw. reklamę kreatywną, czyli taką, która z zasady stawia sobie za cel przyciągnięcie uwagi przez

⁸ Więcej na ten temat w: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zarys poetyki uwodzenia*, op. cit., s. 104 i n.

przełamanie schematów przedstawieniowych czy skojarzeniowych, zaskoczenie, a nierzadko także zbulwersowanie odbiorcy⁹. Oto kilka najbardziej reprezentatywnych typów kreatywnych reklam wizualnych, w których pojawia się omawiany motyw.

I.

Po pierwsze należy wyróżnić komunikaty opierające się na transsemiotycznej¹⁰ deleksykalizacji zwrotów, wyrażeń czy przysłów związanych z rękami lub czynnościami wykonywanymi za ich pomocą (chodzi o takie sformułowania i powiedzenia, jak: „być w dobrych rękach”, „owinąć sobie kogoś wokół palca”, „wycisnąć coś jak cytrynę”, „mieć kogoś w garści”, „trzymać rękę na pulsie”, „ręka rękę myje”, „lepszy wróbel w garści niż gołąb na dachu” itd.). Zauważmy, że sporo konceptów nastawionych na obrazowo-słowną grę z niejednoznacznością uległo już konwencjonalizacji i utraciło walor świeżości, co przynajmniej teoretycznie osłabia ich potencjał perswazyjny¹¹. Nie zmienia to jednak faktu, że z założenia godzą one w rutynę skojarzeniową, hołdując ideałom kreatywności i dezautomatyzacji percepcji oraz sprzyjając

⁹ O reklamie kreatywnej i kreatywności w reklamie zob. AdMonkey, *Reklamy zapadające w pamięć mają ogromną moc. Właśnie dlatego warto postawić na kreatywność*, <https://admonkey.pl/reklama-kreatywna-ma-znaczenie/> (dostęp 20.11.2022); R. Zimny, *Kreowanie obrazów świata w tekstach reklamowych*, Warszawa 2008, s. 104–110. Zob. też: J. Hegarty, *Hegarty on Advertising*, London 2011.

¹⁰ O transsemiotyczności mówi się w odniesieniu do sytuacji, w której systemy semiotyczne współtworzące przekaz są niesamodzielne w tworzeniu znaczeń i wzajemnie się reinterpretują (por. relacje słowa i obrazu w reklamie wizualnej). Proces ten ma z zasady charakter wielokierunkowy i zwrotny, a za jego przejaw w plakatach reklamowych uznaje się „ikonizację słowa” i „werbalizację obrazu”. Zob. E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 32 i n.

¹¹ Warto jednak podkreślić, że realizacje bardziej skonwencjonalizowanych konceptów reklamowych bliższe są tekstowym zasadom pragmatycznym komunikatu, które każą unikać piętrzenia nadmiernych komplikacji w odbiorze (P.H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, op. cit., s. 56–57; zob. też: G.N. Leech, *Principles of Pragmatics*, London–New York 1983) i także są w stanie dostarczyć odbiorcy pewnego rodzaju satysfakcji – a mianowicie przyjemności płynącej z powtórzenia znanego schematu w innym wariantcie.

Konto Firmowe
Wyciśnij z konta maksimum korzyści

SOLID SECURITY
Jesteś w dobrych rękach

Złap LOT do Chin
Warszawa – Pekin bezpośrednio

Bank Pocztowy
bezpieczny polski bank

ISO 9001 CERTIFIED

LOT
pod dobrą ręką

Il. 15–17. Reklamy opierające się na transsemiotycznej (obrazowo-słownej) grze znaczeniowej

nasyceniu przekazu pierwiastkami ludycznymi (humorem, komizmem, pogodną ironią).

Spośród zaprezentowanych tu przykładów bodaj najbardziej pomyślowa jest – utrzymana w tonacji biało-niebieskiej – reklama Polskich Linii Lotniczych LOT (il. 17). Wykorzystany w niej slogan nawiązuje do zwrotu „złapać okazję”, fortunnie łącząc przy tym pozytywną treść (obietnicę odniesienia korzyści) z nazwą firmy przewozowej – co zostaje podkreślone przez użycie wersalików („Złap LOT do Chin”). Jednocześnie warstwa ikoniczna przekazu, wprowadzając sensy dosłowne („łapać” – „chwycić coś w locie”), każe interpretować komunikat także na inne sposoby. Obraz wypielegnowanej damskiej dłoni, trzymającej chińskie pałeczki i chwytającej nimi unoszący się nad chmurami samolot, wprowadza do prowadzonej gry znaczeniowej dodatkowe treści: dzięki rekwizytowi zręcznie nawiązuje do kultury Dalekiego Wschodu, a przy tym także subtelnie zachęca potencjalnych klientów do niezwlekania z podjęciem aprobowanej decyzji („złapać LOT” to również „złapać samolot”, czyli skorzystać z danego środka transportu i usług danej firmy, a także „zdążyć na samolot”, czyli nie stracić określonych możliwości czy nawet – w głębszym rozumieniu – nie dać się innym ubiec).



Il. 18. Reklama kremu Vichy, wymagająca znalezienia niedostawnej wykładni interpretacyjnej dla motywu dłoni

W ten sposób ta z pozoru prosta reklama nie tylko informuje o danej usłudze (aspekt illokucyjny), dając odbiorcy przedsmak egzotycznych doświadczeń, które zostają zasugerowane, ale i nakłania go do szybkiego podjęcia działania – zakupu biletu lotniczego (aspekt perlokucyjny).

II.

Zdecydowanie rzadsze są komunikaty perswazyjne opierające się na przypisaniu dłoniom jakiejś nadzwyczajnej cechy czy właściwości, która koliduje z potoczną wiedzą o świecie i jako taka domaga się lektury kontekstowej oraz znalezienia niedostawnej wykładni interpretacyjnej. Ten typ reprezentuje chociażby reklama kremu Vichy (il. 18), produkowanego na

bazie źródeł termalnych i przeznaczonego dla cery szczególnie wrażliwej. Młoda, wyraźnie zadowolona kobieta delikatnie dotyka swej twarzy dłońmi przezroczystymi (i ciekącymi) niczym woda; są one srebrzyste, miejscami lekko błękitne – jak lśniący w słonecznym świetle lód. Uwarunkowania kontekstowe każą tłumaczyć to niecodzienne przedstawienie części ludzkiego ciała, którą nakłada się kremy, przede wszystkim metonimicznie (w oparciu o relację styczności) – jako hiperboliczną wizualizację stanu głębokiego nawilżenia skóry, następującego po zastosowaniu danego produktu. Reklama ta odwołuje się do autorytetu natury co najmniej na dwa sposoby: akcentuje zawartość substancji naturalnych w kremie (jest to, jak czytamy w opisie, kosmetyk „bogaty w rzadkie minerały”, bezzapachowy,

pozbawiony barwinków i konserwantów – słowem „przezroczysty”¹²), ale też poniekąd ukazuje ciało poddane działaniu specyfiku jako rdzenny komponent przyrody, bezproblemowo wpisujący się w harmonię wszechświata.

III.

Jeszcze inną grupę tworzą komunikaty prezentujące dłonie krańcowo odmienione, poddające je uniezwykleniu w takim stopniu, że ich status ontyczny ulega fantazyjnej metamorfozie (przy czym w tym przypadku chodzi nie o wprowadzenie jakiejś pojedynczej cechy, ale o zastosowanie całościowego „kostiumu” wizualnego). Dobry tego przykład stanowią reklamy posługujące się zabiegiem animalizacji czy reifikacji dłoni.

Zaprezentowane reklamy propagujące idee organizacji ekologicznej World Wide Fund for Nature (il. 19–20), która stawia sobie za cel powstrzymanie degradacji środowiska naturalnego i ochronę zwierząt, poddają dłonie pomysłowej animalizacji. Chwył ten znajduje w nich złożone umotywowanie, przy czym na podstawową wykładnię jego znaczenia naprowadza slogan będący wezwaniem do wsparcia natury, której wszak jesteśmy częścią: „Give a hand to wildlife” (co można tłumaczyć mniej lub bardziej dosłownie: „Pomóż naturze” / „Podaj rękę dzikiej przyrodzie”). Jednocześnie zastosowana tu ikoniczna animalizacja ludzkiej kończyny (przedstawienie dłoni jako głowy zwierzęcia) idzie w parze z zabiegiem deformacji jej wizerunku, co w danym kontekście może się kojarzyć z krańcowym zwyrodnieniem naturalnych form życia (wyobraźniowy „efekt Czarnobylu”) i tym samym wybrzmiewa także jak przestroga. Taką interpretację potwierdza slogan stosowany w niektórych innych reklamach WWF: „Stop climate change before it changes you”.

¹² Przezroczystość stanowi wartość o charakterze czysto instrumentalnym w kontekstach, „w których obiekt opatrzony cechą przezroczystości traktowany jest jako swego rodzaju pośrednik lub narzędzie służące do percypowania zjawiska o większej wadze”. L. Polkowska, „Przezroczysty” – znaczenia i konotacje semantyczne w języku polskim, w: *Przezroczystość w kulturze*, red. A. Smaga, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020, s. 27.



Il. 19–22. U góry: przedstawienia wykorzystane w kampaniach organizacji WWF. U dołu: plakat propagujący mycie rąk („Your hands can be dangerous”); Carre Fresh Wipes – azjatyckie chusteczki do dezynfekcji rąk

IV.

Na osobną uwagę zasługują komunikaty prezentujące motywy związane z rękami/dłońmi/palcami w niecodziennych, drastycznych lub obscenicznym kontekstach sytuacyjnych. Ten typ przekazów ciąży ku naruszeniu różnorodnych tabu, skłania się ku estetyce brzydoty i zazwyczaj zmierza do wywołania szoku odbiorczego, bywa zatem efektem przyjęcia przez reklamodawcę strategii skandalu¹³ (zob. reklamę rajstop polskiej firmy Adrian,

¹³ Zob. P. Michałowski, *Strategie skandalu i stereotypy odbioru*, w: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003, s. 284–304.



Il. 23–25. Od lewej: rajstopy Adrian („Wszyscy słyszeli, ale nikt nie wysłuchał”); Volkswagen („Don't text and drive”); żel do dezynfekcji rąk Sanzer („What you really touch?”)

bezpardonowo wkraczającą na obszar tabu śmierci przez wyeksponowanie zdjęcia przedstawiającego kobietę, która podcięła sobie żyły; il. 23)¹⁴.

Utrzymany w zimnej tonacji kolorystycznej komunikat reprezentujący społeczną kampanię Volkswagena (il. 24), związaną z problemem bezpieczeństwa na drodze, posługuje się zaś obrazem kostnicy, czyni to jednak w sposób prowokacyjny wobec typowych wyobrażeń: spod białego prześcieradła przykrywającego ludzkie zwłoki wystają bowiem nie stopy, ale dłonie, i to do nich został przytwierdzony identyfikator. W kontekście zamieszczonego poniżej hasła „Don't text and drive” („Nie pisz i nie jedź”) przedstawienie to nabiera znaczenia złowrogiej przestrogi dla kierowców,

¹⁴ Cierpienie i śmierć ulegają tu bulwersującej deprecjacji kontekstowej. Podobny przykład, wykorzystujący motyw (poranionych) nóg, a nie rąk, analizuję w innym miejscu. Chodzi mianowicie o plakat zachęcający do zakupu obuwia sportowego Pony, który przywołuje wyobrażenia męki Pańskiej, nie ingerując w kształt tradycyjnych przedstawień, ale odcinając je od znaczeń religijnych i poddając banalizującej rekontekstualizacji. Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zarys poetyki uwodzenia*, op. cit., s. 136.

k którzy, prowadząc pojazd, mają zwyczaj pisać SMS-y. Za czynnik decydujący o drastycznej wręcz dosadności tego ostrzeżenia uznałabym przede wszystkim sposób prezentacji dłoni (tj. bezpośredniego „sprawcy” groźnego procederu): są one ułożone w zaskakującej, wertykalnej – typowej właśnie dla stóp – pozycji, którą w kontekście martwego ciała można próbować wytłumaczyć jedynie stężeniem pośmiertnym.

Z kolei makabryczna reklama żelu do dezynfekcji rąk Sanzer (il. 25) wykorzystuje perswazję „przez zaprzeczenie” (podsuwa rozumowanie: „zobacz, na co się narażasz, jeśli nie stosujesz naszego produktu”) i najwyraźniej nastawiona jest na wywołanie obrzydzenia, wstrętu. Komunikat ten wydaje się symptomatyczny dla okresu pandemii, w którym to dotkliwe poczucie realności zagrożenia zdrowia i życia milionów ludzi uzasadniało sięganie nawet po bardzo mocne środki wyrazu.

V.

Motywy związane z rękami bywają w reklamie także elementem, mniej czy bardziej złożonych, intertekstualnych¹⁵ gier znaczeniowych. Niekiedy wiążą się one z dość subtelnymi aluzjami do obrazów mających utrwalone miejsce w wyobraźni zbiorowej i/lub do rozpoznawalnych artefaktów (por. reklamę brazylijskiej wódki Cachaça i statuę Chrystusa Zbawiciela w Rio de Janeiro; il. 26), innym razem zaś pociągają za sobą śmiałą ingerencję w kształt tradycyjnych przedstawień (zob. reklamę brytyjskiej firmy z artykułami kuchennymi Lakeland, prowadzącej działalność w różnych zakątkach świata, i sposób, w jaki przetworzono w niej nowojorską Statuę Wolności; il. 27).

Zaprezentowana reklama internetowego serwisu pornograficznego Pornhub (il. 28), jakkolwiek niepozbawiona nutki perwersji, wyróżnia się bezpretensjonalnością i sporą dozą przekornego humoru. Komunikat ten parafrazuje tytuł znanego szlagieru grupy The Beatles (*All You Need is Love* zmienia się tu w „All You Need is Hand”), proponując dowcipne polemiczną

¹⁵ Mam na uwadze szerokie rozumienie pojęcia „intertekstualność”, obejmujące także związki danego tekstu z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film itp.). Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 59–82.



Il. 26–28. Od góry: reklama brazylijskiej wódki Cachaça; reklama Lakeland; reklamy Pornhub

„ripostę” dotyczącą pojmowania istoty i znaczenia miłości. Poza sloganem reklamowym, który przekonuje, że wszystkim, czego potrzebujemy, jest ręka, istotny komponent tej przekornej polemiki stanowi warstwa ikoniczna plakatu: na jednolicie czarnym tle przedstawiono parę męskich dłoni, ułożonych w taki sposób, że z palców tworzą one otwór w kształcie schematycznego przedstawienia serca.

Charakter erotyczny (i także, w odmiennym wariantcie, intertekstualny) znamionuje również załączoną reklamę jednego z modeli Citroëna, przedstawiającą piękną nagą parę w pozie, która nawiązuje do logo marki (il. 29). Kształt logo zostaje tu „odtworzony” dzięki odpowiedniemu ułożeniu rąk dwojga kochanków na lśniącej pościeli. Wyeksponowany motyw dłoni



Il. 29. Ulotka reklamowa Citroëna C3

mężczyzny i kobiety wnosi ponadto do przekazu pierwiastek taktylności i delikatnie pobudza odbiorcę do wyobrażeń związanych ze sferą zmysłową. Zdecydowanie mniej subtelnie, co najmniej dwuznacznie, wybrzmiewa w danym kontekście drugi z użytych sloganów reklamowych: „Daj się porwać do jazdy!” (por. potoczne znaczenia wyrażenia „ostra jazda”) – zapewne z tego powodu umieszczono go na rewersie ulotki.

* * *

Znaczenie rąk/dłoni/palców dla komunikacji międzyludzkiej jest ogromne, ponieważ stanowią one zarówno narzędzie zmysłu dotyku, jak i podstawowy środek komunikowania niewerbalnego, co z zasady przekłada się także na funkcję ich przedstawień. (Znamienne, że Morris Desmond niemal w każdej części książki *Mowa ciała w sztuce* wyodrębnia podrozdziały poświęcone analizie gestów związanych z rękami¹⁶.) Na pierwszy rzut oka wydawać by się

¹⁶ Są to m.in.: pozdrowienie ręką i uścisk dłoni (rozd. *Powitanie*), nakładanie rąk (rozd. *Błogosławieństwo*), nietypowe rozchyłanie palców dłoni, ukryta dłoń, wyeksponowany łokieć (rozd. *Status*), inne gesty palcami i gesty dłoni, granie na nosie, gest Kozakiewicza (rozd. *Afront*), uniesiona pięść i chwytające dłonie (rozd. *Groźby*),

mogło, że w tekstach o charakterze perswazyjnym pozy i gesty rąk stanowią motywy tak prozaiczne, że aż trudne do interesującego opracowania. Jednak w popularnej przestrzeni tekstowej nie brakuje i takich ujęć tych motywów, które zaskakują pomysłowością – nieszablonowych, oryginalnych, a nawet prowokacyjnych. Jak zawsze bardzo wiele zależy od wiedzy i kreatywności projektanta reklamy, zwłaszcza od tego, czy jest świadomy różnych form mowy ludzkiego ciała, czy posiada zdolność do twórczych skojarzeń, czy ma głębokie wyczucie języka oraz dobre rozeznanie we współczesnej ikonografii. Jeśli tak rzeczywiście jest, nawet zwyczajna dłoń może okazać się w opracowaniu wizualnym motywem więcej niż sugestywnym – wymownym i prawdziwie „władczym”¹⁷.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Ferenc Tomasz, „I want you...” i „We can do it” – szkic do analizy kulturowych transformacji plakatów wojennych, w: *Wojna, obraz, propaganda*, red. T. Ferenc, W. Dymarczyk, P. Chomczyński, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014.
- Hegarty John, *Hegarty on Advertising*, London 2011.
- Leech Geoffrey N., *Principles of Pragmatics*, Routledge, London–New York 1983.
- Lewiński Piotr H., *Retoryka reklamy*, Wydawnictwo UW, Wrocław 1999.
- Michałowski Piotr, *Strategie skandalu i stereotypy odbioru*, w: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, IBL PAN, Warszawa 2003.
- Mitchell William John Thomas, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- Morris Desmond, *Mowa ciała w sztuce. Pozy i gesty*, przeł. A. Wojcovicz-Narloch, Arkady, Warszawa 2022.
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1995.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021.

skrzyżowane ramiona, założone ręce, wzięcie się pod boki, skrzyżowane palce, gest *mano cornuta* (rozdz. *Obrona własna*), intymne objęcie (rozdz. *Erotyka*). M. Desmond, *Mowa ciała w sztuce. Pozy i gesty*, przeł. A. Wojcovicz-Narloch, Warszawa 2022.

¹⁷ Nawiązuję tu do następującej wypowiedzi Rolanda Barthesa: „[...] obraz jest pewnie bardziej władczy od pisma, od razu narzuca znaczenie, nie analizując go i nie rozpraszając”. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 241.

- Pease Allan i Barbara, *Mowa ciała*, przeł. J. Grabiak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2022.
- Pincas Stéphane, Loiseau Marc, *Historia reklamy*, przeł. W. Kroker, Taschen, Kolonia 2009.
- Polkowska Laura, „Przezroczysty” – znaczenia i konotacje semantyczne w języku polskim, w: *Przezroczystość w kulturze*, red. A. Smaga, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020.
- Szczęśna Ewa, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.
- Zimny Rafał, *Kreowanie obrazów świata w tekstach reklamowych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.

Źródła internetowe

- AdMonkey, *Reklamy zapadające w pamięć mają ogromną moc. Właśnie dlatego warto postawić na kreatywność*, <https://admonkey.pl/reklama-kreatywna-ma-znaczenie/> (dostęp 20.11.2022).
- Google Search, Bank Zachodni WBK, https://www.google.com/search?q=Bank+Zachodni+WBK+reklama&xsrf=AJOqlzVv6csl4jb9MOuSs6jJHJKR9g_kg:1679674069899&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjN-9JjC-fT9AhVc_7sIHTt-AKwQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=625&dpr=1 (dostęp 24.03.2023).

Źródła ilustracji

- Il. 1–3, 5–6, 8–9, 12, 15–16, 24, 27, 2, 30. Arch. autorki
- Il. 4. „Świat Kobiety” 2009, nr 1.
- Il. 7, 13–14. Fot. Brygida Pawłowska-Jądrzyk
- Il. 10–11. S. Pincas, M. Loiseau, *Historia reklamy*, przeł. W. Kroker, Taschen, Kolonia 2009, s. 30–31.
- Il. 17. „Newsweek”, 17.02.2008.
- Il. 18. „Viva!” 13.11.2008.
- Il. 19–20. POSTKIWI. Duncan Macleod on Faith and Culture, *WWF Give a Hand to Wildlife*, 3.01.2008, <https://www.postkiwi.com/2008/wwf-give-a-hand-to-wildlife> (dostęp 2.04.2023).
- Il. 21. Pinterest, <https://pl.pinterest.com/pin/387380005419581945/> (dostęp 27.03.2023).
- Il. 22. Branding in Asia, *Carre Fresh Wipes*, <https://www.brandinginasia.com/carre-fresh-wipes/> (dostęp 21.11.2022).
- Il. 23. Moja Reklama, *Kampania rajstop Adrian – kontrowersje*, 23.04.2021, <https://moja-reklama.pl/ciekawa-lub-kontrowersyjna-kampania-reklamowa/> (dostęp 21.11.2022).

- Il. 25. Creative Criminals, *Sanzer: Hand Gel*, <https://creativecriminals.com/print/sanzer/hand-gel> (dostęp 21.11.2022).
- Il. 26. Juicyfruitsblog.wordpress.com, *Who Are Saatchi & Saatchi?*, 4.11.2015, <https://juicyfruitsblog.wordpress.com/2015/11/04/saatchi-saatchi-research/> (dostęp 31.08.2020).
- Il. 28. ExuMag, *Pornhub pozbył się większości filmów*, <https://exumag.com/pornhub-pozbyl-sie-wiekszosci-filmow/jedna-z-reklam-promujacych-pornhub-w-usa-fot-the-verge/> (dostęp 3.08.2022).

Hands and Hand-Related Motifs in Creative Visual Advertising

The author summarizes typical ways of using the motif of hands in advertising, then focuses on examples of creative advertising, i.e. a form of marketing that, as a rule, aims to attract attention by breaking the presentation schemes, surprising, and often also shocking the recipient. The following types of advertisements can be distinguished within this category: 1. advertisements based on transemiotic delexicalization of phrases or expressions related to hands or activities performed with them; 2. advertisements ascribing to hands some extraordinary features or properties that conflict with common knowledge about the world and as such require a non-literal interpretation; 3. advertisements relying on the animalization or reification of hands; 4. advertisements featuring hand/palm/finger themes in unusual, drastic, or obscene situational contexts; 5. advertisements in which motifs related to hands are an element of intertextual play of meanings.

Keywords: the motif of hands in advertising; visual advertising; creative advertising; animalization; reification; intertextual play of meanings

ZATRZYMAĆ CZAS

JAN ZIELIŃSKI

zielinski@gmx.ch
ORCID 0000-0002-0765-3536

CHRONOMETR



Autorska rubryka Profesora 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.

[...]

Bywa

spotkanie z czasem jak żyletka ostre,
patrzmy w słońce oczami bez powiek
wołamy głosem wysilonym:

stójże, stój! To przecież ja jestem!

A TEN, podobny do nas jak dwie krople wody
odsuwa się w bezgłośną przestrzeń.

Joanna Pollakówna, *Węzły czasu*¹

Ambasada amerykańska w Warszawie wydawała kiedyś na ładnym papierze kolorowy miesięcznik „Ameryka”. Przez długie lata trzymałem w starych papierach wycinek z ilustracją i krótką notatką na temat pracy

¹ J. Pollakówna, *Wieczność dopełni*, wybór i przedmowa J. Zieliński; *Odnalezione*, wybór i posłowie A. Szulc-Woźniak, Warszawa 2023 s. 241. Wiersz datowany na październik 1973 roku.

młodego wówczas amerykańskiego artysty, na której wszyscy ludzie mieli zamiast twarzy tarcze zegarowe ze wskazówkami na godzinie 10:10. Wycinek dawno się zawieruszył przy kolejnej przeprowadzce, ale nazwisko i tytuł pracy pozostały w pamięci: Ed Kienholz, *Barney's Beanery*. Po latach w Szwajcarii na jakiejś wystawie widziałem inną instalację tegoż artysty, opartą na tym samym pomysłe. Był to, jeśli się nie mylę, wernisaż, na którym można było podejść do każdej postaci i po naciśnięciu guzika wysłuchać, co ma do powiedzenia. Podniesienie palca przerywało wywód w pół słowa.

Nazwisko i tytuł, cztery słowa, które przez pół wieku przechowały się w kruchej pamięci. Dziś wystarczy kilka kliknięć myszką, żeby doprecyzować, że *Barney's Beanery* to nazwa małej sieci knajpek w regionie Wielkiego Los Angeles; pierwszą założył w roku 1920 John „Barney” Anthony. Najbardziej znana mieści się przy 8447 Santa Monica Boulevard, West Hollywood. Bywali tu Jim Morrison (w *Barney's Beanery* Oliver Stone kręcił później sceny do filmu *The Doors*) i Janis Joplin (ostatni lokal, w którym była przed śmiercią), Charles Bukowski (stały bywalec; w roku 2012 zorganizowano tu slam poetycki z jego wierszami związanymi z tym miejscem, poczynając od *Karalucha*) i artyści z pobliskiej Ferus Gallery (pierwszej na Zachodnim Wybrzeżu, która pokazała prace Andy'ego Warhola), a wśród nich współzałożyciel galerii, Kienholz.

Edward Kienholz (1927–1994) nie miał wykształcenia artystycznego. Po serii przypadkowych zawodów związał się z awangardową sceną artystyczną w Los Angeles. Założył galerię NOW (1956), potem został współzałożycielem Ferus Gallery. Równocześnie zbierał różne porzucone przedmioty i części i składał z nich własne asamblaże. Wyspecjalizował się w dużych, wolnostojących instalacjach z przesłaniem społecznym lub środowiskowym. Pierwszą taką instalacją było *Roxy's*, rekonstrukcja wspomnień szesnastolatka z wizyt w domu publicznym w Nevadzie, z jego staromodnym umeblowaniem, szafą grającą z płytami z lat trzydziestych i czterdziestych, akcesoriami z tamtej epoki.

W roku 1962 Kienholz pomógł Niki de Saint Phalle podczas urządzanej na wzgórzach koło Malibu akcji „strzelania” (polegało to na strzeleniu przez specjalną osłonę do puszek z farbą, która spryskiwała płótno).

Kolejne dzieło, *Back Seat Dodge '38* (1964), wywołało skandal obyczajowy – seksualno-alkoholową scenkę inicjacji na tylnym siedzeniu samochodu uznano za szerzenie pornografii; w Los Angeles County Museum of

Art (LACMA) w drodze kompromisu wystawiono samochód z zamkniętymi drzwiczkami, które otwierał strażnik tylko na wyraźne żądanie dorosłego widza i pod warunkiem, że w pobliżu nie było dzieci.

Do dziś jeszcze mniej więcej raz na miesiąc ktoś dzwoni do LACMA, by powiedzieć, że wybiera się do Los Angeles, i upewnić się, czy będzie mógł obejrzeć pracę Kienholza. „Pies z kulawą nogą nie zapyta na przykład o *Zdradliwość obrazów*”² – mówi Allison Agsten, osoba odpowiedzialna za kontakty muzeum z prasą i publicznością. A przecież chodzi o sztandarowe dzieło sztuki nowoczesnej i dyskursu semantycznego, obraz René Magritte’a z napisem „Ceci n’est pas une pipe”.

Obraz Magritte’a, igrający w wieloraki sposób z sensem sztuki przedstawiającej, znajduje się w zbiorach muzeum w Los Angeles dopiero od roku 1978, nie można zatem jego tam obecności wiązać z kolejnym projektem artystycznym Kienholza. Jednak sam obraz powstał w roku 1929, był wielokrotnie reprodukowany, a także replikowany przez samego artystę, niekiedy pod zmienionym tytułem (np. *L’Air et la chanson*, 1964). A na ten czas – połowa lat sześćdziesiątych – przypadają *The Concept Tableaux* Kienholza, wyprzedzające modę na sztukę konceptualną. Myślę, że francuskie słowo w tytule może być odczytywane właśnie jako nawiązanie do Magritte’a.

Geneza tych „obrazów konceptualnych” wiąże się z problemami logistycznymi instalacji Kienholza – niezwykle trudnych i kosztownych pod względem wykonania, transportu i przechowywania. Artysta wymyślił, że będzie zamiast gotowych instalacji sprzedawał (za pokaźną sumę) brązową tabliczkę z tytułem, oprawiony szczegółowy opis dzieła i podpisany przez siebie kontrakt, upoważniający nabywcę do skorzystania z dalszej pracy artysty. Dzieło może funkcjonować w takiej formie, wystawiane, odprzedawane, podziwiane. Nabywca może też zażądać dalszych etapów wykonania. Za drobną opłatą dodatkową może uzyskać szkic dzieła. Jeśli zaś domaga się formy wykończonej, musi dodać koszt materiałów i zapłacić za przepracowane przy realizacji dzieła godziny. Kienholz sprzedał sporo

² E. Wyatt, *In Sunny Southern California, a Sculpture Finds Its Place in the Shadows*, „New York Times”, 2.10.2007, <https://www.nytimes.com/2007/10/02/arts/design/02dodg.html> (dostęp 4.10.2023). Wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych przytoczono w przekładzie autora niniejszego artykułu.

takich konceptów, bodaj jeden tylko (*The State Hospital*) doszedł do stadium wykonania.

Instalacja *Barney's Beanery* jest dziś własnością Stedelijk Museum. Można posłuchać w sieci wypowiedzi dwóch konserwatorek na temat problemów, jakie stwarza to oryginalne dzieło poświęcone konceptowi zatrzymania, zastygnięcia czasu. Kienholz użył żywicy poliestrowej do zabezpieczenia, utrwalenia ludzkich postaci w barze. Do porowatej substancji dostają się jednak cząstki kurzu. Wisząca koło telefonu książka telefoniczna jest już dziś całkiem nieczytelna. To – można powiedzieć – prorocze i symboliczne, że współczesnego świata znikły też książki telefoniczne (miałem kiedyś zwyczaj, gdy przyszła świeża książka, czy to w Stuttgarcie czy w Bernie, wrywać ze starej kartkę z moim nazwiskiem i numerem – też próba zatrzymania, zafiksowana czasu i miejsca). Inny przykład: kawałek chleba na jednym ze stołów. Kienholz zrobił go z gumy, która pod wpływem tlenu ulega degradacji, co powoduje, że chleb się kruszy. Można by go umieścić w kapsule próżniowej, ale wówczas przestałby być częścią instalacji. Czy znikanie bochenka chleba z naszego życia też nie jest symboliczne, przy nowych zaleceniach dietetycznych, odchodzeniu od pieczywa na rzecz chleba chrupkiego?

* * *

Christian Marclay jest artystą szwajcarsko-amerykańskim (syn Szwajcara i Amerykanki), urodził się w roku 1955 w Kalifornii, kształcił w Genewie, Bostonie i Nowym Jorku, mieszka obecnie w Nowym Jorku i w Londynie.

Za najlepsze jego dzieło uważa się niekiedy instalację *Tape Fall* (*Taśmospad*) z roku 1989, złożoną z magnetofonu szpulowego, umieszczonego na wysokiej drabinie, z nagrany szumem spadającej wody. Trik polega na tym, że nie ma szpuli do nawijania taśmy, wskutek czego taśma z dźwiękiem opada powoli na ziemię, tworząc tam rosnący wzgórek, jakby dolną czaszę klepsydry zegara piaskowego, i przypominając o śmierci.

Związek z czasem i próba zatrzymania go cechuje także najbardziej dla mnie fantastyczny projekt Marclaya, jakim jest *The Clock* (*Zegar*, 2010).

Zaczął się może od performansu, jaki artysta pokazał w roku 2005 na Manhattanie. Nazwał go *Screen Play* (Marclay jest wielbicielem Marcela Duchampa i jego dziwnych gier słownych; ten tytuł, od słowa *screenplay*, czyli ‘scenariusz’, można by przetłumaczyć jako: *Scena w ruch!*). *Screen Play*

to seria wycinków z filmów, pomyślana jako partytura (w przenośni) dla muzyków. Sfilmowane scenki, takie jak zderzenie surfera z falą, seria salt na trawie, ręka dotykająca klamki, oddalające się kroki czy rozkwitanie kwiatu, miały inspirować muzyków do improwizacji dźwiękowych. W niektórych ujęciach na obraz nałożone były czerwone pięciolinie dyscyplinujące ruch i dźwięk.

W *Screen Play* pojawia się też scenka z chłopcem, który budzi się i widzi na zegarku, że jest godzina 4:20. Tak zrodził się pomysł, żeby zebrać wyimki z filmów dokumentujące każdą minutę dwudziestoczworogodzinnej doby. Pomysł dalekosiężny, jeśli chodzi o zwyczajową długość filmów i o eksperymentowanie z przyzwyczajeniami publiczności kinowej. Marclay nie był zresztą pierwszy. W roku 1993 szkocki artysta Douglas Gordon rozciągnął na całą dobę klasyczny thriller Hitchcocka, tworząc *24 Hours Psycho* (osiągnął to przez zmianę tempa projekcji, z 24 klatek na sekundę na dwie na sekundę). Wcześniej podobne eksperymenty proponował Andy Warhol, filmując przez osiem godzin z nieruchomej kamery Empire State Building (*Empire*, 1964) albo przez 321 minut pokazując w niemym filmie swego ówczesnego kochanka, który śpi (*Sleep*, również 1964). Tym wszakże, co zasadniczo różni eksperyment Marclaya od przywołanych przykładów, jest jego wizualna atrakcyjność – ten film nie jest statyczny, raczej przypomina poetykę zwiastunów filmów; prawie każdy wyimek zaciekawia, wiele trzyma w napięciu.

Realizacji projektu podjęła się londyńska galeria White Cube we współpracy z nowojorską Paula Cooper Gallery. Koszt przekroczył sto tysięcy dolarów. Artysta zastanawiał się z początku nad kolejnym tytułem-grą słów à la Duchamp (typu *Time Piece* czy *Clock Work*), w końcu jednak zdecydował się na tytuł neutralny, a przy tym zasadniczy: *The Clock* (z rodzajnikiem określonym).

Londyńska galeria wynajęła sześcioro ochotników, którzy przeglądali tysiące filmów, by wybrać sceny z zegarami albo takie, w których mówi się o aktualnej godzinie. Wyimki umieszczano w zbiorczej tabeli danych programu Google; Marclay codziennie otrzymywał „połów dnia” i pracował nad przepłotami scen. Między 19:09 a 19:18 umieścił kilka migawek z palącym się obok zegara papierosem – ma to być XX-wieczny odpowiednik wanitatywnego motywu dogasającej świecy. Innym sygnałem wpływającego czasu są sceny z udziałem tych samych znanych aktorów, pokazywanych

najpierw w młodości, a potem w wieku dojrzałym – widz może obserwować ich przyspieszone starzenie się w przeciągu paru godzin.

Analiza dostarczonego przez asystentów materiału pozwala na ciekawe wnioski kulturowe. Okazało się na przykład, że zegarki niemal nie istnieją w produkcjach Bollywood, jakby w tych filmach nie istniał czas mierzalny.

Przypadek (którego nie ma) pomagał czasem na niespodziewane dodatki, takie jak sygnatura artysty. Christian Marclay ujrzał ją w filmie Fritza Langa *Kobieta w oknie* (1944) w scenie, w której o godzinie 23:44 w kanałach znaleziono ciało jednego z bohaterów filmu, Claude’a Mazarda – kamera przybliży wówczas jego zegarek, opatrzony inicjałami C.M., które są też przecież inicjałami twórcy *The Clock*.

Daniel Zalewski zwrócił uwagę na analogię między budowaniem tego filmu a pisanem powieści, widoczną w samej technice oraz w niektórych przewijających się postaciach:

Marclay zaczął myśleć o godzinach jako o rozdziałach powieści. Prawidłowa analogia: wznosząc pomnik dramatowi pojedynczego dnia, szedł w ślady *Pani Dalloway* i *Ulissesa*. Marclay powiedział mi, że w trakcie tego procesu poczuł się jak pisarz: „Każdego ranka musisz sięść przed tym cholernym komputerem i pisać. Napiszesz trzy zdania? Dobre i to”. Filmowe wycinki Marclaya układają się w schematy i ciągi narracji zupełnie tak jak zdania. Aktorką, której gwiazda rozbłysła na nowo w *The Clock*, jest Joan Crawford, która w tym wideo staje się mroczną nocną postacią – pojawia się z dziesięć razy, zawsze bardzo czymś zajęta, a to naciąganiem rękawiczek (7:41), a to rozpalaniem ognia (9:03), podawaniem lekarstwa (10:49), szperaniem po szufladach (10:57), zatrzymywaniem tykającego zegarka (11:25), pić koktailu w czarnej cekinowej sukni (11:48), chowaniem się za żaluzjami (11:52) albo wpatrywaniem się wahadło zegara (14:25)³.

Powieściowe jest też zakończenie doby w *The Clock*. Słysząc złowrogie wycia, po raz kolejny w tym wideo pojawia się Big Ben, który tym razem wybucha (scena z opartego na scenariuszu braci Wachowskich dystopijnego filmu *V jak vendetta* z 2005 roku), zaraz jednak następuje rozładowanie

³ D. Zalewski, *The Hours. How Christian Marclay Created the Ultimate Digital Mosaic*. „The New Yorker”, 4.03.2012, s. 50–63. Druga część niniejszego artykułu wiele zawdzięcza bogatej sylwetce Marclaya pióra Zalewskiego, opartej na wielu rozmowach z artystą.

napięcia: córka Rhetta Butlera (*Przeminęło z wiatrem*) budzi się z koszmarnego snu, on ją pociesza, a przez okno widzimy w całej okazałości nienaruszoną sylwetkę Big Bena. Iluzja za iluzją.

The Clock miał premierę 15 października 2010 roku w Londynie. Sześć kopii dzieła nabyło sześć muzeów sztuki współczesnej (łącznie z Los Angeles County Museum of Art). Warunek artysty: wideo musi być odtwarzane w czasie realnym (od północy do północy) i nie może być pokazywane równocześnie w więcej niż jednym miejscu na kuli ziemskiej.

Z okazji premiery nowego dzieła Christiana Marclaya, *Doors* (Drzwi, 2023), opartego na podobnej zasadzie – montażu fragmentów filmów, w których bohaterowie przechodzą przez drzwi – przypomniano poprzedni projekt:

The Clock, tę dwudziestoczerogodzinną kompilację wycinków filmowych, w których urządzenia do mierzenia czasu, przewijające się przez sceny z filmów, zawsze pokazują aktualny czas w rzeczywistości widza, nazwano jednym z najważniejszych dzieł sztuki XXI wieku i jednym z największych, a może największym w ogóle, dziełem sztuki konceptualnej. Od premiery w roku 2010 *Zegar* budził silne reakcje na całym świecie. Jest zabawny, dostarcza rozrywki, jakiej nie spodziewamy się po sztuce konceptualnej, a w dodatku sam w sobie jest prawdziwym zegarem⁴.

W wywiadzie, który Christian Marclay udzielił dziennikowi „The Guardian”, padają słowa o logice labiryntu (przypominającej przestrzeń filmów i powieści Alaina Robbe-Grilleta):

To architektura mentalna: niekończący się rząd pokoiów, korytarzy i przejść, w których nie da się odtworzyć, którędy się szło. W każdym ujęciu dana postać wchodzi przez jedne drzwi, a wychodzi przez inne. Powstaje w ten sposób napięcie między tym, co znane, a nieznanym, między przestrzenią, w której się jest, i tą, w którą się wkracza, napięcie, do którego filmowcy wciąż się uciekają⁵.

⁴ M. Hudson, „It Became a Nightmare”: Artist Christian Marclay on Global Smash. *“The Clock” – and His New Work Doors. Interview*, The Guardian, 31.08.2023, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/aug/31/christian-marclay-doors-the-clock-lockdown> (dostęp 6.10.2023).

⁵ Ibidem.

Drzwi, w porównaniu z *Zegarem*, mają strukturę otwartą, są właśnie przestrzenią mentalną. *Zegar* ma kształt kolisty, patrząc w nim na zegar, który pokazuje godzinę 6:23, wiemy, że w następnym ujęciu zobaczymy (lub, rzadziej, usłyszymy), że jest 6:24.

Ed Kienholz zatrzymał czas, nadając statycznym bohaterom swojej instalacji twarze godziny dziesięć po dziesiątej. Christian Marclay 1440 razy zatrzymuje kolejne minuty doby, pozwalając czasowi płynąć swym rzeczywistym rytmem, jeden do jednego. Oba te gesty artystyczne biorą się jednak z tej samej potrzeby zafiksowania nieustannie i nieuchronnie umykającego żywiołu. Oba są sugestywne i daremne.

Bibliografia

- Pollakówna Joanna, *Wieczność dopełni*, wybór i przedmowa J. Zieliński; *Odnalezione*, wybór i posłowie A. Szulc-Woźniak, PIW, Warszawa 2023.
- Zalewski Daniel, *The Hours. How Christian Marclay Created the Ultimate Digital Mosaic*. „The New Yorker”, 4.03.2012.

Źródła internetowe

- Hudson Mark, *“It Became a Nightmare”*: Artist Christian Marclay on Global Smash. The Clock – and His New Work Doors. *Interview*, The Guardian, 31.08.2023, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/aug/31/christian-marclay-doors-the-clock-lockdown> (dostęp 6.10.2023).
- Wyatt Edward, *In Sunny Southern California, a Sculpture Finds Its Place in the Shadows*, New York Times, 2.10.2007, <https://www.nytimes.com/2007/10/02/arts/design/02dodg.html> (dostęp 4.10.2023).

To Stop Time

The paper discusses the importance of time, in particular its flow and capture, in the work of selected contemporary artists. The first part is devoted to America’s Ed Kienholz and his *Barney’s Beanery* (1965), the second one to a Swiss-American filmmaker Christian Marclay and his experimental, 24-hour-long film, *The Clock* (2010).

Keywords: *Barney’s Beanery*; *The Clock*; Ed Kienholz; René Magritte; Christian Marclay; time in film