CULTURAL STUDIES APPENDIX

Załącznik
KULTUROZNAWCZY

ROCZNIK
2014
Nr 1

KULTURA W ZBLIŻENIACH I PRZEKROJACH • FILM I TEATR • NOWE MEDIA • LITERATURA I OKOLICE • WYWIAD • FOTOESEJ

REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF):
dr hab., prof. UKSW Brygida Pawłowska-Jądrzyk
ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO (DEPUTY EDITOR IN-CHIEF):
dr Marcin Jewdokimow
CZŁONEK REDAKCJI (STAFF MEMBER):
dr Paweł Kuciński
REDAKTOR JĘZYKOWA (LINGUISTIC EDITOR):
mgr Agnieszka Świątek
REDAKTOR TECHNICZNY (TYPOGRAPHER):
mgr Marek Ostrowski
SEKRETARZ REDAKCJI (MANAGING EDITOR):
mgr Dorota Dąbrowska

RADA NAUKOWA (ADVISORY BOARD):
dr hab., prof. UKSW Tomasz Chachulski, WNH UKSW
dr hab., prof. UKSW Anna Czajka-Cunico WNH UKSW
dr hab., prof. UKSW Mieczysław Mejor WNH UKSW
prof. Alberto Pirni, Scuola Superiore Sant Anna, Pisa
prof. Bernd-Juergen Warneken, Empirische Kulturwissenschaften, Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen

KOREKTA I WERYFIKACJA PRZEKŁADÓW (PROOF-READER):
dr Małgorzata Ciunowicz

PROJEKT OKŁADKI I LOGO (COVER AND LOGO DESIGN):
mgr Marek Ostrowski

RECENZENCI (REVIEWERS):
dr Piotr Dejneka, UKSW
prof. dr hab. Teresa Dobrzyńska, IBL PAN
dr Aleksandra Drzał-Sierocka, SWPS
prof. dr hab. Adam Dziadek, UŚ
dr Krzysztof Gajewski, IBL PAN
dr Jacek Głażewski, UW
dr hab. Wincenty Grajewski, UW
dr Ewa Grigar, UONY (Prague)
dr Małgorzata Jankowska, UAM
dr Agnieszka Karczewska, KUL
dr Jakub Karpoluk, SWPS
dr Patryk Kencki, IS PAN
dr Aneta Kliszcz, Akademia Ignatianum w Krakowie
dr hab. Iwona Kordzińska-Nawrocka, UW
prof. dr hab. Teresa Kostkiewiczowa, IBL PAN, UKSW
dr Agnieszka Kruszyńska, AH im. A. Gieysztora
prof. Raya Kuncheva, IL BAN (Sofia
dr Magdalena Łukasiuk, ISNS UW
dr hab. Piotr Majewski, NIMOZ
dr Barbara Markowska, Collegium Civitas
dr hab. Marek Pąkciński, IBL PAN
dr hab. Dorota Plucińska, AH im. A. Gieysztora
dr Monika Rogowska, IFIS PAN
dr Agnieszka Smaga, UKSW
dr Bartłomiej Szleszyński, IBL PAN
dr hab. Katarzyna Taras, UKSW
dr Zbigniew Wałaszewski, APS

strona internetowa: www.zalacznik.uksw.edu.pl
email: zalacznikkulturoznawczy@gmail.com

Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ISSN 2392-2338

Redakcja informuje, że wersją pierwotną „Załącznika Kulturoznawczego" jest wersja elektroniczna (on-line).
Zwracamy uwagę, że materiał ilustracyjny publikujemy na prawach cytatu, nie jest on objęty formułą Creative Commons.

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/

Załącznik Kulturoznawczy nr 1/2014

SPIS TREŚCI

KULTURA W ZBLIŻENIACH I PRZEKROJACH

Małgorzata Rutkowska
Polska subkultura otaku wobec źródeł japońskich **9**

Mateusz Romanowski
Droga do wykluczenia – neoliberalny dyskurs wokół prywatyzacji warszawskich szkół i stołówek **26**

Joanna Tarnawska
Obraz św. Hildegardy z Bingen w kulturze współczesnej **60**

Bartłomiej Walczak
Topos długich uszu. Transfiguracje symbolu królik **87**

Beata Liwoch
Znaczenie włosów w obrzędach żałobnych wybranych kultur antycznych: grecko-rzymskiej i egipskiej **103**

Paweł Możdżyński
On Some Narrations in the (Post)Industrial Design Field **116**

FILM I TEATR

Klaudyna Desperat
Postać sceniczna w teatrze narracyjnym. *Lipiec* Iwana Wyrypajewa, *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* Ireny Jun **127**

Agnieszka Kuc
Audiowizualne oblicza przesądu. O niektórych funkcjach motywu lustra w dziele filmowy **158**

Paulina Margas
Motyw łabędzia w filmac *Piknik pod Wiszącą Skałą* Petera Weira i *Czarny łabędź* Darrena Aronofsky'ego **179**

Magdalena Karkiewicz
Symfonia wielkiego miasta. O wizerunku Nowego Jorku w *Manhattanie* Woody'ego Allena **215**

Katarzyna Bałdyga
Marzec '68 w polskim kinie. O *Różyczce* Jana Kidawy-Błońskiego **242**

Karolina Sieńkowska
Zagubieni w labiryncie: trzy współczesne obrazy filmowe trzy przestrzenie zagubienia (szkic interpretacyjny) **259**

Wojciech Gruszczyński
„Światło jest życiem…" Jak nadać obrazowi duszę – analiza środków operatorskich (wybrane przykłady) **300**

LITERATURA I OKOLICE

Jan Zieliński
Proust, metodą Ollendorffa **327**

Anelia Radomirova
Prywatne apokalipsy końca wieku. O *Powieści naturalnej* Georgiego Gospodinowa **350**

Piotr Jakubowski
Niepokój Sartre'a, trwoga Abrahama, pies Dostojewskiego. Od tragizmu wyboru do egzystencjalnej hermeneutyki oraz powieściowej „mądrości niepewności" **369**

Brygida Pawłowska-Jądrzyk
Gdy Rylski spotyka się z Nabokovem… (*Dziewczynka z hotelu „Excelsior”* i fenomen nimfetki) **396**

Monika Kwaśnik
Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w *Balzakianach* Jacka Dehnela **410**

Joanna Pietrzak-Thébault
Fortune and Misfortune of Italian Chivalric Literature in the Early Modern Poland **430**

NOWE MEDIA

Agnieszka Smaga
Wpływ medium cyfrowego na konstruowanie nowych zależności pisma i obrazu **449**

Juliusz Konczalski
Gracz w roli narratora – na przykładzie gier komputerowych typu FPP **471**

Brygida Pawłowska-Jądrzyk
Visual Hiperbole in Advertising (reconnaissance) **498**

WYWIAD „ZAŁĄCZNIKA KULTUROZNAWCZEGO”

„Nie wstydzimy się narracji”. Z Ireną Jun rozmawia Klaudyna Desperat **523**

FOTOESEJ

Marcin Jewdokimow, Magdalena Łukasiuk
Niedom. Przekraczanie idei domu rodzinnego w mieszkaniu migracyjnym **530**

ANEKS

Agnieszka Praga
Rola i znaczenie pamięci o KL Auschwitz-Birkenau w edukacji historycznej Polaków i Niemców. Konfrontacja pamięci indywidualnej z doświadczeniem miejsca **541**

SPRAWOZDANIA I KOMUNIKATY

Anna Wróblewska
Dystrybucja filmowa. Fakty i mit **666**

Ogłoszenia konferencyjne:

Pogranicza wielokulturowe – lokalne, regionalne, narodowe, ponadnarodowe **672**

Szybkość w kulturze **673**

Gra z kiczem we współczesnych tekstach kultury **678**

Polski dom. Przemiany dyskursów i praktyk zamieszkiwania we współczesnej Polsce **681**

Rzecz w kulturze współczesnej **685**

SŁOWO OD REDAKCJI

Bez wielkiej przesady można powiedzieć, że publikowany właśnie pierwszy numer „Załącznika Kulturoznawczego" jest owocem pasji (poznawczej) oraz determinacji (organizacyjnej) grona osób związanych z Instytutem Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Jak się wydaje, grono to zjednoczyła przede wszystkim idea poznawania kultury w mnogości jej aspektów, w wielkiej jej złożoności i skomplikowaniu, oraz przeświadczenie o potrzebie czy nawet konieczności poszerzenia pola naukowego dialogu – otwarcia dodatkowej przestrzeni dyskusyjnej, która umożliwiałaby swobodne spotykanie się najróżniejszych głosów i stanowisk badawczych, związanych z szeroko pojętym kulturoznawstwem.

Pierwszy numer czasopisma ma charakter projektujący i naznaczony jest programową wręcz heterogenicznością. Składają się nań artykuły traktujące o kulturze (w tym także o poszczególnych tekstach kultury) kilku narodów (m.in. polskiego, niemieckiego, bułgarskiego, japońskiego), podejmujące problematykę z zakresu różnych obiegów kulturowych (elitarnych, jak i popularnych) oraz różnorodnych mediów (zwłaszcza artystycznych – jak literatura, film, teatr), proponujące różne metodologie i z gruntu odmienne perspektywy badawcze (na przykład studia literaturoznawcze czy filmoznawcz spotykają się tu ze szkicami reprezentującymi antropologię społeczną czy historyczną). Co więcej, czytelnik znajdzie w nim zarówno rozprawy doświadczonych i utytułowanych naukowców, jak szkice autorów reprezentujących najmłodsze pokolenie badaczy kultury. Taka konstrukcja przestrzeni publikacyjnej wyrasta z przeświadczenia, towarzyszącego zespołowi redakcyjnemu od rozpoczęcia prac nad tym przedsięwzięciem, że młode pokolenie może do dyskusji o kulturze wnieść powiew świeżości i naświetlić różne problemy czy zagadnienia w nowy, nieschematyczny sposób.

„Załącznik Kulturoznawczy” to internetowe czasopismo naukowe, które ukazywać się będzie co roku, na zasadach wolnego dostępu. Periodyk ma z założenia charakter interdyscyplinarny i multikulturowy. Trzeba zwrócić uwagę między innymi na to, że poza tradycyjnym gatunkiem artykułu naukowego proponujemy również mniej klasyczne formy wypowiedzi naukowej, jakimi są wywiad czy fotoesej. Publikujemy głównie w języku polskim, jednak ze względu na zglobalizowany obecnie obieg wiedzy oraz potrzebę udostępnienia zagranicznemu odbiorcy rozpoznań polskich badaczy kultury część szkiców drukujemy w językach obcych.

Redakcja pragnie wyrazić ogromną wdzięczność wszystkim osobom, które przyczyniły się do urzeczywistnienia inicjatywy, jaką było powstanie „Załącznika Kulturoznawczego”. Szczególnie gorące podziękowania zechcą przyjąć Szanowni Recenzenci – z różnych ośrodków akademickich Polski i zagranicy – bez których wiedzy, życzliwości i całkowicie bezinteresownego poświęcenia zamiar ten nie miałby szans na realizację.

Redakcja

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

KULTURA W ZBLIŻENIACH I PRZEKRTOJACH

POLSKA SUBKULTURA OTAKU WOBEC ŹRÓDEŁ JAPOŃSKICH

Małgorzata Rutkowska Wydział Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). malgorzata.rutkowska8@gmail.com

Otaku to termin oznaczający osobę silnie uzależnioną od wytworów japońskiej popkultury: anime i mangi, gier video, komputerów, fantastyki, filmów z efektami specjalnymi, figurek przedstawiających postaci z anime itd.[1] Jednakże w takim rozumieniu zaczęto używać terminu *otaku* dopiero w latach 80. XX wieku. Wcześniej używano go do określenia osób zafascynowanych jakimś jednym aspektem rzeczywistości, konkretnym przedmiotem. Może to być np. grupa ludzi interesujących się pociągami albo osoby, które są zafascynowane aktorem czy piosenkarzem. Skrótowa definicja, jaką możemy odnaleźć w słowniku poświęconym w całości terminom związanym z kulturą otaku, to: „Otaku: nerd, geek or fanboy. A hardcore or cult fan"[2] [Otaku: nerd, maniak, fan].

Sama geneza tego terminu jest dosyć zaskakująca, ponieważ w języku japońskim oznacza on zaimek „ty". Trzeba jednak podkreślić, że, inaczej niż w języku polskim, w japońszczyźnie istnieje ponad dwadzieścia zaimków osobowych pierwszej i drugiej osoby, używanych w konkretnych sytuacjach oraz uzależnionych od wieku, statusu, płci i innych czynników. „*Otaku* oznacza *ty* niebezpośrednie, grzeczne i sugerujące dystans między

[1] H. Azuma, *What is otaku culture?*, tłum. Jonathan E. Abel and Shion Kono, [w:] tejże, *Otaku. Japan's database animals,* London 2009, s. 3.

[2] P.W. Galbraith, *The Otaku Encyklopedia, An insider's guide to the subculture of Cool Japan*, Tokyo/New York/London, 2009, hasło: Otaku.

rozmówcami”[3]. Używanie tej formy świadczy o braku osobistego zaangażowania w życie drugiej osoby oraz braku chęci podzielenia się z kimś własnymi doświadczeniami życiowymi. Omawiany wyraz jest stosowany zwykle przez starsze kobiety, gospodynie domowe, które spotykają się przy okazji swojego hobby, ale nie są przyjaciółkami i nie mają zamiaru zmieniać tej relacji na bardziej zażyłą. Sądzę, że używają jej również z powodów językowych, gdyż *otaku* dosłownie oznacza „szanowny mój dom, własny dom” (człon *o* sugeruje honoryfikatywność, *taku* 宅 to „moja przestrzeń życiowa, mój dom”, w odróżnieniu od słowa *ie* 家oznaczającego „dom, mieszkanie”, nieważne czy nasze własne, czy kogoś innego). Istnieje co prawda słowo 主婦 *shufu*, oznaczające „gospodynię domową”, ale jest ono używane przez osoby trzecie, same zainteresowane będą mówić na siebie właśnie *otaku*.

Uważa się, że młodzi maniacy popkultury japońskiej przesiadywali bardzo długo w domu, mieli problemy z utrzymywaniem kontaktów ze społeczeństwem, odcinali się wręcz od niego i dlatego też zaczęli niebezpośrednio mówić na siebie właśnie otaku (jako ten związany z domem), naśladując niejako swoje matki (określające same siebie tym terminem). Sami maniacy odpierają ten zarzut, twierdząc, że jedynie szli śladem innych fanów używających tego zwrotu, a nie swoich rodziców, jak twierdzi ogół[4].

Od lat osiemdziesiątych, kiedy to mężczyźni i chłopcy, będący fanami mangi i anime, zaczęli o sobie powszechnie mówić otaku, ich subkultura „ujrzała światło dzienne”. Nie twierdzę, że subkultura otaku powstała w latach osiemdziesiątych. Istnieją bowiem dowody na to, że była ona obecna już wcześniej. Raczej nikt się jednak nią wtedy nie zainteresował, a sama skala zjawiska była znacznie mniejsza. Motywuje to podzia otaku na trzy generacje, którego dokonał Hiroki Azuma:

[3] J. Bator, *Dzień Świra po japońsku,* http://www.neww.org.pl/pl/news/news/1,2411,1.html, [data dostępu: 21.01.13].

[4] P.W. Galbraith, *The Otaku Encyklopedia, An insider's guide to the subculture of Cool Japan*, Tokyo-New York-London, 2009, hasło: Otaku.

> Pierwsza generacja otaku to osoby, które urodziły się około 1960 roku i widziały Space Battleship Yamato (*Uchũsenkan Yamato,* Matsumoto Reiji, 1974 r.) oraz Mobile Suit Gundam (*Kidō senshi Gandamu,* Tomino Yoshiyuki, 1979 r.) w czasie ich młodzieńczych lat. Druga generacja zawiera osoby urodzone około 1970 roku, które interesowały się produktami dojrzałej kultury otaku wytworzonej przez poprzednią generację. Trzecia generacja składa się z urodzonych około 1980 roku. Byli oni w wieku licealnym w czasie, kiedy nastąpił boom na Neon Genesis Evangelion[5].

Widzimy także, że otaku istnieli już w latach siedemdziesiątych. Trzeba jednakże zaznaczyć, że te trzy generacje niezbyt dobrze komunikowały się ze sobą, gdyż interesowały się trochę czym innym. Pierwsza generacja (w zasadzie także druga) wyrosła z zainteresowania science fiction i tego też szukała np. w anime, natomiast trzecia generacja zafascynowana była tajemniczością i grami komputerowymi. Ponadto w okresie, kiedy rozpoczynała swoją działalność, nastąpił rozwój Internetu, co spowodowało, że większa część fanów przeniosła się na fora internetowe, gdzie wyrażała swoje pasje przez tworzenie stron poświęconych mandze i anime, np. zamieszczając tam swoje obrazki[6].

Z moich obserwacji wynika, że współcześnie możliwe jest wyodrębnienie czwartej generacji otaku, składającej się z ludzi urodzonych około 1990 roku, którzy są zafascynowani Dragonball (*Doragon Bōru,* Toriyama Akira) i Sailormoon (*Bishōjo Senshi Sērā Moon, NaokoTakeuchi*). Boom na te dwie serie dotarł także do Polski.

Omawiając genezę terminu *otaku*, trzeba wziąć pod uwagę przyczyny powstania tej subkultury i źródła jej pochodzenia. Kultura otaku wyrasta z przeszłości, z którą Japonia nie może się pogodzić i dlatego też dość długo uważano ją za zjawisko marginalne[7]. Chodzi tutaj o porażkę Japonii w II

---

[5] H. Azuma, *What is otaku culture? The Three Generations of Otaku,* op. cit., s. 6-7.

[6] Zob. ibidem, s. 7.

[7] J. Bator, *Dzień Świra po japońsku,* http://www.neww.org.pl/pl/news/

wojnie światowej. Japońscy intelektualiści, szukając źródła tej subkultury, stwierdzili, że termin *otaku* oznacza „małego chłopca" i wziął się z nazwy bomby atomowej „Little Boy" (czyli „mały chłopiec"), którą Amerykanie zrzucili na Hiroszimę w 1945 roku. W mandze i anime bardzo często przewija się motyw zrzucenia bomby. Istnieje nawet cała manga poświęcona jedynie historii Hiroszimy przed zrzuceniem bomby i wydarzeniom, które miały miejsce tu po nim, czyli *Hiroszima 1945, Bosonogi Gen* (*Hadashi-no Gen,* Nakazawa Keiji). Powstało również anime na jej podstawie: *Boso przez Hiroszimę* (*Hadashi-no Gen,* 1983 r.). To opowieść chłopca, który przeżył zrzucenie bomby na Hiroszimę. Opisał życie swoje i całej rodziny przed omawianą tragedią i po niej, co pośrednio pokazuje obraz tamtejszego społeczeństwa. W powieści powracają wielokrotnie wspomnienia dawnych czasów, a przeszłość jest nieustannie obecna.

W ten sposób Japończycy wciąż rozpatrują minioną wojnę, dając sygnał, że bardzo trudno im zaakceptować przeszłość. Wiedzą, że wraz z wojną skończyła się stara Japonia, a zaczęła nowa. Według Norihiro Kato, symptomem takiego niepogodzenia się z porażką w wojnie jest Godzilla, która jest częścią *otaku industry* (przemysłu otaku). Symbolizuje ona żołnierzy poległych w II wojnie światowej. Jest jakby przejawem treści znajdujących się w nieświadomości narodu japońskiego, które przedostały się na zewnątrz w formie zamaskowanej, zniekształconej,…w formie Godzilli. Według Norihiro Kato, trauma nadal nie została przezwyciężona, choć Godzilla z czasem ulegała coraz większej „kawaizacji". *Kawaii* rozumieć można jako „słodki" lub „słodycz", ale także „rozkoszny, dziecinny, fajniutki, milutki" czy „miluśki" – jednak żaden z tych terminów nie oddaje pełnego znaczenia omawianego słowa. W tym kontekście chodziło Kato o to, że Godzilla z czasem coraz bardziej zaczyna przypominać człowieka, „rozmienia się na drobne" w formie innych potworków, które zaczęły jej towarzyszyć w późniejszych filmach

news/1,2411,1.html [data dostępu: 21.01.13].

Następnie doszłodo coraz większego pomniejszania, miniaturyzacji tej postaci, aż powstała *Hello Kitty*, ikona współczesnej popkultury Japonii.

Tłumacząc zjawisko „kawaizacji", miniaturyzacji, koreański uczony O-Young Lee stwierdził, że wynika ono z japońskiej fascynacji małymi rzeczami, która ma stosunkowo długą tradycję. Już w *Zapiskach spod poduszki* (*Makura-no Shōji* Sei Shōnagon) w XI wieku znajdujemy wzmiankę o tym, że wszystkie małe rzeczy są godne zachwytu. O-Young Lee w swojej pracy, która jest analizą japońskiego społeczeństwa, *Smaller is Better: Japan's Mastery of Miniature*, argumentuje, że od wieków używali oni rozmaitych technik zmniejszania rzeczy. Kurczenie, ugniatanie, składanie, ekstrahowanie, wycinanie służyło czynieniu ich piękniejszymi, bardziej trwałymi, nowszymi i lepszymi. Przykładami mogą być: drzewka *bonsai*, wachlarze, lalki, dania w pudełkach na wynos *obentō* i walkman *Sony*[8]. Norihiro Kato nie zgadza się z powyższą opinią, twierdzi bowiem, że ta teoria nie pomoże nam zrozumieć, skąd wzięła się „japońska słodycz", ponieważ „rozkwitająca kultura *kawaii* ma mniej wspólnego z kulturową tradycją niż ze specyficzny klimatem społecznym i politycznym powojennej Japonii"[9].

Jak widzimy, termin *otaku*, podobnie jak sama subkultura otaku (która jest częścią popkultury japońskiej), powstały na skutek buntu przeciwko systemowi edukacji, społecznemu podziałowi, normom narzuconym przez społeczeństwo.

Wydawałoby się, że skoro subkultura otaku w Polsce wywodzi się z Japonii, to jej przejawy i kształt powinny być takie same w obu krajach. Nic bardziej mylnego. Wynika to z faktu, że w Kraju Kwitnącej Wiśni otaku są częścią kultury, podczas gdy w Polsce są jedynie zapożyczonym

[8] K. Norihiro, *Żegnaj Godzillo, Hello Kitty- źródła i znaczenie słodkiej japońskiej kultury kawaii* (*Goodbye Godzilla, Hello Kitty: The Origins and Meaning of Japanese Cuteness*), [w:] „The American Interest" nr 1, t. II, wrzesień – listopad 2006 r.

[9] Ibidem.

zjawiskiem, np. manga, która nieodmiennie kojarzy się z otaku, ma swoje źródła w malarstwie buddystycznym z XII wieku: *chōjūgiga*[10] oraz w *ukiyoe*[11] okresu Edo (1603-1868 r.). Warto zaznaczyć, że sam termin *manga* został wymyślony przez wybitnego malarza sztuki drzeworytniczej Katsuhikę Hokusaia[12]. Słowo *manga* stało się tytułem pracy mistrza, w której uczy on rysunku. „Warto dodać, że dla mistrza słowo to miało inne znaczenie niż we współczesnym języku japońskim i oznaczać miało „pośpiesznie narysowane szkice" („szkice, które same, niepowstrzymane wypłynęły spod pędzla"[13]). Właśnie dzięki jego pracy Hokusai został okrzyknięty dziadkiem współczesnej mangi.

---

[10] *Chōjū-jinbutsu-giga*, w skrócie *chōjūgiga* (Karykatury postaci zwierzęcych). To ilustrowane zwoje z rysunkami zwierząt, gdzie zaznaczone były tak charakterystyczne dla współczesnego komiksu japońskiego kropelki potu czy linie sugerujące ruch. Historie były krótkie i komediowe.

P.W. Galbraith, *The Otaku Encyklopedia, An insider's guide to the subculture of Cool Japan*, Tokyo/New York/London, 2009, hasło: Manga.

[11] „Obrazy płynącego świata". „Była to twórczość malarska i drzeworytnicza, charakterystyczna dla okresu Edo (1603–1868). Ukazywała życie w jego codziennych przejawach, zarzucając tematykę mistyczno-filozoficzn poruszaną przez malarzy z kręgów arystokratyczno-samurajskich. Najczęstszymi tematami *ukiyoe* były: miejskie i wiejskie scenki rodzajowe, korowody pątników i podróżników, krajobrazy, wątki i postacie związane z teatrem *kabuki*, dzielnicami rozrywki itp". M. Taniguchi, *Manga, czyli jak mistrz Hokusai rysunku nauczał,* [w:] *Świat z papieru i stali-okruchy Japonii,* red. M. Taniguchi i A. Watanuki, Warszawa 2006, s. 16.

[12] Katsuhika Hokusai (1760-1849) – malarz sztuki *ukiyoe* rodem z Edo, mistrz drzeworytu. W jego twórczości dominuje realizm, nie brak jednak i motywów fantastycznych czy mitologicznych; świetny pejzażysta. Jego działalność można podzielić na kilka okresów, z czego w czwartym zajmował się tworzeniem szkicowników do *Mangi*, w których nauczał rysunku. Za jego najsłynniejsze prace uważa się: *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji, Sto widoków góry Fuji,* portrety pięknych kobiet, obrazy przedstawiające zapaśników sumo i aktorów *kabuki* oraz liczne ilustracje do powieści. Ibidem, s. 15.

[13] Ibidem, s. 17.

Jednakże, pomimo swoich źródeł w tradycyjnych sztukach, nie można uznać mangi za produkt czysto japoński[14]. Według Chińczyków jest ona przełożeniem na rynek japoński chińskich książeczek obrazkowych *Lianhuanhua* (*lian* – powiązane, połączone, *huan* – ze sobą, wzajemnie, *hua* – obrazy). Jeden rysunek zajmował 90% powierzchni strony, a pozostałe 10% stanowił tekst. Prawdopodobnie Japończycy czerpiąc z tradycji chińskiej i dodając do tego własną tradycję kulturową, stworzyli coś nowego, będącego połączeniem tych dwóch źródeł. Tak właśnie powstała współczesna manga.

Jak wiadomo, z otaku kojarzy się także anime, które powstało na podobnej zasadzie, co manga. Różnica polega na tym, że anime zawiera zapożyczenia z amerykańskich źródeł. Przykładem może być słynny *Tetsuwan Atomu* znany na Zachodzie pod nazwą Astro Boy. Jej powstanie wynikło z zafascynowania autora bohaterem amerykańskiego komiksu, Supermanem. Twórca Astro Boya to Osamu Tezuka (1928-1989), który został okrzyknięty ojcem współczesnego anime, ale również i mangi. Tezuka w swoich pracach sięga do tematyki buddyjskiej.

Innym japońskim twórcą anime, który stał się popularny na Zachodzie, a który również czerpie źródła z innego kraju niż swój, jest Hayao Miyazaki. Zainteresował się on jednak nie amerykańską, a europejską twórczością, tzn. rosyjskim filmem animowanym pt. *Królowa śniegu* i na jego podstawie stworzył wszystkie swoje filmowe postacie kobiece. Jak więc widać, zarówno manga, jak i anime powstały z połączenia różnych wpływów światowych, które zostały „przetrawione" w świadomości japońskiej, a następnie wypuszczone na rynek w postaci swoistej hybrydy różnych wpływów. W obecnych czasach nie można pozwolić sobie na traktowanie mangi i anime jako

[14] Informacje na temat Japonii na podstawie prelekcji pod tytułem *Czy manga i anime są japońskie*? prowadzone przez doktora Radosława Siedlińskiego. Prelekcja odbyła się w ramach „Warsaw Cosplay Taikai. Festiwal Kultury Japońskiej" w dniu 24.02.2013 r. o godzinie 14.30 w Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych z siedzibą na ulicy Koszykowej 86 w Warszawie.

„produktów" pochodzenia wyłącznie japońskiego, także dlatego, że w ostatnich dekadach stały się one pełnoprawnym elementem globalnej kultury masowej. Jest to własność współtworzona przez niezliczone rzesze fanów na całym świecie. Faktem pozostaje jednak to, że manga i anime w jakimś stopniu czerpią z rodzimej tradycji kulturowej Japończyków i dlatego też otaku pozostaje częścią kultury popularnej Japonii. Pozwala nam to lepiej zrozumieć różnice, jakie powstają pomiędzy subkulturami otaku w Polsce i w Japonii. Jak już wspomniałam, w Polsce manga i anime są jedynie zapożyczonym zjawiskiem, co nie pozwala polskim otaku wtopić się ze swoimi zainteresowaniami w polską kulturę. W Japonii stało się to możliwe właśnie dzięki źródłom pochodzenia mangi, natomiast w Polsce nie ma takiego odniesienia. Skutkiem stało się powstanie subkultury otaku odmiennej od jej pierwowzoru.

Początków popkultury japońskiej w Polsce można szukać w latach osiemdziesiątych XX wieku[15]. Były to głównie dobranocki takie jak *Pszczółka Maja* czy *Muminki*. Jednakże wówczas niewiele osób wiedziało coś o ich pochodzeniu. Mało kto miał świadomość, że ogląda anime, bo jeszcze wtedy ten termin nie był tak powszechnie znany jak obecnie.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, za pośrednictwem stacji telewizyjnej Polonia 1, zaczęło rosnąć zainteresowanie japońską popkulturą. Filmy anime, które zostały tam wyemitowane, były zapamiętywane jako coś japońskiego. Co prawda nadal brakowało wiedzy o tym, czym jest anime, ale już zaczęto uświadamiać sobie, że pochodzi z innego kraju. Podobnie działo się za sprawą drugiej stacji telewizyjnej, jaką było rtl7 (obecnie tvn7), która w swoim bloku o nazwie *Odjazdowe kreskówki* emitowała wyłącznie anime.

[15] Informacje na ten temat na podstawie prelekcji Daniela Stachury pod tytułem *Popkultura Japońska w Polsce*. Prelekcja odbyła się w ramach „Warsaw Cosplay Taikai. Festiwal Kultury Japońskiej" w dniu 24.02.2013 o godzinie 10.30 w Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych z siedzibą na ulicy Koszykowej 86 w Warszawie.

Dzięki niej Polacy mogli obejrzeć takie kultowe serie jak *Dragonball, Saint Seiya* (*Rycerze Zodiaku*) czy *Slayers* (*Magiczni wojownicy*).

Symbolem coraz większego przepływu popkultury japońskiej do Polski było powstanie w 1996 roku pierwszego wydawnictwa mangowego Japonica Polonica Fantastica z siedzibą w Mierzynie. Pierwszą wydaną przez nie mangą, która była zarazem pierwszą oficjalnie wydaną mangą w Polsce, była pozycja *Aż do Nieba* (*Ten-no hate made*) autorstwa Riyoko Ikedy. Poświęcona ona była losom Stanisława Augusta Poniatowskiego. Sądzę, że JPF rozpoczęło swoją działalność właśnie od tej pozycji, gdyż dzieje Poniatowskiego są bliskie Polakom. Tym sposobem przybliżono formę komiksu japońskiego zawierającą treść nieobcą ludziom narodowości polskiej.

Od momentu pojawienia się w 1997 roku anime *SailorMoon*, które zostało wyemitowane przez stację telewizyjną Polsat, zainteresowani japońskimi animacjami zaczęli zgłębiać temat i poszerzać swoją wiedzę na temat tego, czym jest anime. Było to dosyć trudne, gdyż dostęp do informacji był ograniczony. Jednak dla ogółu społeczeństwa to nadal były „chińskie bajki". W tym samym roku odbyła się pierwsza impreza związana tematycznie z grami, na której pojawił się pierwszy blok poświęcony wyłącznie mandze. Był to sygnał powolnego rozprzestrzeniania się zainteresowania związanego z japońską popkulturą. Rok 1997 to również czas pojawienia się na rynku pierwszego pisma, które zostało poświęcone całkowicie mandze, anime i Japonii. Nosiło nazwę „Kawaii" i stało się momentem przełomowym w świadomości Polaków, gdyż do tej pory nie było gazety podejmującej tematy związane z krajem tak egzotycznym jak Japonia. W tym samym czasie odbyły się także pierwsze konwenty mangowe w Gdyni.

W 1999 roku powstało drugie wydawnictwo mangowe Waneko z siedzibą w Warszawie. Sam fakt, że wydawnictwo na swoją siedzibę wybrało stolicę kraju, sugeruje, że zainteresowanie komiksami pochodzenia japońskiego wzrosło. Do rozwoju tego zjawiska przyczyniły się kasety VHS *(Video Home System*). Dzięki funkcji przegrywania filmó , mangowcy mogli wymieniać

się swoimi ciężko zdobytymi zbiorami i robić kopie zapasowe. Tym sposobem fani zaczęli się spotykać w jednym miejscu głównie w celu obejrzenia niedostępnych w Polsce filmó . Rezultatem stało się zwiększenie liczby konwentów (od 3 w 1997 roku do 12 w 1999 roku), gdyż było to jedyne miejsce, w którym można było dokonać wymiany. Pierwsze konwenty miały stworzony nawet specjalnie do tego celu *copy room*, gdzie kopiowano anime. Nieistotne było, jaka jest tematyka danego serialu. Z racji bardzo małej dostępności fani przegrywali dosłownie wszystko, co im się udało znaleźć. Później, wraz z rozwojem wydawnictw mangowych oraz firm wydających anime na płytach, dokonywano selekcji. Same przedsiębiorstwa sprowadzały z Japonii jedynie popularniejsze serie, takie, które się sprzedadzą.

Od roku 2000, pośrednio dzięki serii telewizyjnej *Pokemon* i związanym z nią produktom (typu karty do gry, żetony, gry video) rozpoczął się boom na Japonię. Od tego momentu rynek mangowy zaczął się rozrastać, a samych ludzi zainteresowanych tematyką popkultury japońskiej zaczęło przybywać. Symbolem tego było chociażby powstanie wydawnictw zajmujących się nie tylko samą popkulturą, lecz także tradycyjną stroną kultury Japonii, jak wydawnictwo Hanami[16].

Po 2005 roku dzięki rozwojowi Internetu dostęp do informacji o Japonii jest ułatwiony. Fani mangi, już bez wychodzenia z domu, mogą dowiedzieć się wszystkiego, czego pragną o ich hobby. Symbolem zwiększonej świadomości i wiedzy na temat tego, czym jest anime, jest np. wyświetlanie przez stacje telewizyjne serii anime w paśmie nazwanym *Anime*, a nie jak poprzednio: *Kreskówki*. Do świadomości ludzkiej dotarła informacja o istnieniu subkultury fanów mangi i anime zwanych otaku. Powstała ona na wzór istniejącej w Japonii grupy, która jednakże różni się znacznie od swojego

[16] Firma istnieje od 2005 roku, a dodatkowo od 2006 roku rozpoczęła działalność wydawniczą. Jejpublikacje dotyczą zagadnień z dziedziny kultury Kraju Kwitnącej Wiśni, jednakże największą część jej oferty stanowią komiksy japońskie. Informacje pochodzą ze strony www.hanami.pl [data dostępu: 25.03.13].

pierwowzoru. Jedną z przyczyn jest fakt jej powstawania. Jak to już zostało wspomniane, subkultura otaku w Polsce rodziła się powoli jako zjawisko zapożyczone, nie wynikała z jakiejś części kultury i historii Polski, tak jak to miało miejsce w przypadku Japonii. Samo zrozumienie tych treści wymaga większego wysiłku od Polaków, gdyż w anime istnieje wiele nawiązań do kultury japońskiej. W rezultacie niektóre zachowania fanów są dla reszty społeczeństwa niejasne. Z racji swojej odmienności nie mogą stać się integralną częścią kultury polskiej.

Na zakończenie dokonam krótkiej charakterystyki samych otaku w obu krajach. Jak już zostało wcześniej wspomniane, japoński otaku to maniak czy też nerd. Jest osobą silnie uzależnioną od wytworów japońskiej popkultury z kręgu anime i mangi. Taka jednostka podporządkowuje swojej pasji wszystkie inne dziedziny życia. Jest w stanie poświęcić wszystko dla kultywowania swojego zainteresowania, które ze zwykłego hobby przerodziło się w sposób życia. Dlatego też można się spotkać z publikacjami na temat otaku, które ukazują ich jako zamkniętych w domu, interesujących się jedynie tym, co znajdą w pomieszczeniu, w którym przebywają. Japoński otaku ma swój własny, wirtualny świat, będący często źródłem problemów w nawiązywaniu kontaktów ze światem rzeczywistym. Taka osoba może nawet wydać pieniądze przeznaczone na zakup pożywienia na kupno anime czy też gry.

W rozumieniu ogólnym polski otaku to jedynie fan, osoba posiadająca unikalne hobby. Taka osoba nie oddaje się całkowicie swoim zainteresowaniom, tylko traktuje je jako coś, co można robić w wolnym czasie. Potrafi pogodzić rzeczywistość z fikcją, nie rezygnując z żadnego z tych elementów. Z przeprowadzonych badań wynika, że polski otaku zmuszony dokonać wyboru pomiędzy zakupem pożywienia a produktem z kręgu anime i mangi, wybierze jedzenie, gdyż nie jest w stanie poświęcić wszystkiego dla swojego hobby. Tym właśnie jest zainteresowanie mangą i anime dla polskiego otaku. W związku z tym, jeśli Japończyk mówi o sobie otaku, ma na myśli

coś zupełnie innego niż nazywający siebie w ten sposób Polak. Odmienne rozumienie tego terminu powoduje także odmienne traktowanie siebie oraz inne postrzeganie takich osób przez społeczeństwo. Polski otaku nie będzie się wstydził tego, kim jest, gdyż nie widzi w sobie niczego złego. Nie zaniedbuje swoich obowiązków, nie myli świata rzeczywistego z wirtualnym. Posiada jedynie hobby, jakim jest zainteresowanie mangą i anime. Polski otaku na co dzień nie wyróżnia się niczym szczególnym. Jego strój czy sposób zachowania nie wskazują na żadne odchylenia od normy. Jedynie zaznajomiony z tematem wnikliwy obserwator może zauważyć przypinki z postaciami z anime znajdujące się na torbach czy plecakach, co sugerować może zainteresowanie tym tematem. Wyjątkiem jest czas, kiedy polscy otaku grupowo wybierają się środkami komunikacji miejskiej na odbywający się w danym dniu konwent. Wtedy niektórzy z ich przedstawicieli zapominają, że jeszcze nie dotarli na miejsce i zaczynają się zachowywać w sposób sugerujący odmienność. Standardowo jednak miejscem zmiany zachowania jest dopiero konwent. Można powiedzieć, że jest to jakby linia graniczna pomiędzy światem realnym a fikcyjnym. Wraz z opuszczeniem konwentu wszyscy wracają do realnego świata.

Japoński otaku natomiast nie będzie mówił z dumą o tym, kim jest[17]. Bycie otaku traktowane jest jako skrzywienie, odchylenie od normy. Kiedy przyglądamy się społeczeństwu japońskiemu, możemy z łatwością wskazać jednostki, które w jakiś sposób wyróżniają się spośród reszty ludności. Nawet ludzie nieposiadający wiedzy na temat otaku potrafią wskazać osoby, które nie pasują do reszty. Poznać je można po niechlujnym ubiorze, niezadbanym wyglądzie. Dzieje się tak, gdyż żyją one we własnym, wirtualnym świecie, więc nie interesuje ich zupełnie opinia społeczeństwa przebywającego

[17] Wszystkie informacje na temat japońskich otaku przytaczam na podstawie wywiadów przeprowadzonych z Japończykami przebywającymi na terenie Polski. Większość swojego życia spędzają oni w Japonii. Do Polski przyjeżdżają dwa razy do roku na urlop.

w świecie realnym. Ponadto otaku stronią od ludzi, a ich zachowania społeczne postrzegane są jako odmienne.

Trzeba także wspomnieć o różnicy w podziale wewnętrznym polskich i japońskich otaku. Ci drudzy dzielą się raczej ze względu na zainteresowanie konkretnym typem anime i mangi. Tak więc mamy otaku *moé*[18], lolitek[19], Gundamów[20], *ecchi*[21], *hentai*[22]. Ponadto japońscy otaku to także otaku militariów, gier, efektów specjalnych oraz komiksów.

---

[18] Powstało od słowa *moeru*, co oznacza „płonąć". Termin używany wśród otaku na określenie rozwijających się młodych kobiet. Zwykle są to postacie, które mają duże oczy, wygląd słodkiej dziewczynki, ale fizycznie są albo bardzo rozwinięte, albo całkiem niedojrzałe. Może to być także ubiór czy też akcesoria, jakie nosi konkretna dziewczyna np. kocie uszka, ogon, strój pokojówki lub kelnerki. *Moé* to uczucie, jakie wywołuje w otaku widok takich dziewczyn. Na *moé* składa się wiele czynników, ale podobno, nie będąc otaku, nie można dobrze pojąć określenia *moé* oraz wszystkich jego komponentów.

[19] Na otaku lolitek mówi się *Lolicon*, co oznacza, że posiadają tzw. kompleks Lolity. Oznacza to zainteresowanie często o podłożu seksualnym dziewczynkami jeszcze niedojrzałymi do końca fizycznie. Łączy się trochę z określeniem *moé,* z tym, że loliconi przywiązują dużą wagę do tego, żeby konkretna dziewczyna miała ok. 12-13 lat, podczas gdy tym drugim wystarczy, by dziewczyna jedynie wyglądała na ten wiek.

[20] Gundamy to inaczej wielkie roboty. Nazwa wzięła się od serii anime pod tytułem *Mobile Suit Gundam* stworzonej w 1979 roku. Są to po prostu ludzie, którzy są zafascynowani głównie seriami o wielkich robotach (mechach). Oczywiście Gundamy nie są jedynymi seriami o wielkich robotach, ale jest to najpopularniejsza seria o tej tematyce.

[21] *Ecchi* znaczy erotyczny, o zabarwieniu seksualnym, ale nie jest to pornografia. Serie opatrzone terminem *ecchi* zawierają dużo postaci w krótkich spódniczkach, które są często podwiewane przez wiatr. Dopuszczalne jest pokazywanie ciała, bielizny, pocałunków, sytuacji dwuznacznych bez pokazywania samego aktu seksualnego. Otaku *ecchi* oglądają tylko takie serie oraz grają w tzw. *ero-games,* czyli właśnie gry, w których występuje element *ecchi*.

[22] *Hentai* to określenie używane do opisu japońskiej pornografii. Zostało wprowadzone do obiegu przez Amerykanów, którzy zapożyczyli z języka japońskiego to słowo, żeby odgraniczyć fabularną pornografię od animowanej. W Japonii *hentai* oznacza „dziwaka, zboczeńca". Sami Japończycy na określenie tego typu animacji używają słowa *seijin,* co oznacza po prostu „dla dorosłego widza".

Terminem *otaku* w Polsce określa się jedynie grupę fanów zainteresowanych tematyką mangi i anime, gdyż tylko tacy otaku istnieją w tym kraju. Nie dzielą się oni ze względu na zainteresowanie konkretnym typem anime, lecz raczej ze względu na to, jak zachowują się w stosunku do swojego hobby, na skalę „szaleństwa" – jak to określił jeden z organizatorów konwentu. Polskich otaku można podzielić na trzy główne typy: Fani, Mangowcy oraz „Mangozjeby"[23].

Fan to człowiek interesujący się mangą i anime, ale również posiadający inne zainteresowania. Nie wyróżnia się z tłumu, nie uczestniczy w *cosplayu*. Na konwent przyjeżdża po to, żeby miło spędzić czas, spotkać się ze znajomymi. Taka osoba niekoniecznie uczestniczy w atrakcjach organizowanych na konwentach. Najważniejsze dla niej jest przyjemne spędzanie czasu w gronie znajomych także interesujących się anime. Takie osoby najczęściej można spotkać pogrążone w rozmowie na korytarzach.

Drugim typem są Mangowcy, którzy interesują się wyłącznie mangą i anime i twierdzą, że jest to ich pasja na całe życie. Jest to grupa, która przyjeżdża na konwent głównie w celu uczestnictwa w jak największej ilości atrakcji. To ludzie otwarci na wszelkie dyskusje na temat różnych serii mangi i anime. Szanują wybór innych otaku i nie negują wyjątkowości ich ulubionych serii.

Trzecim typem są tzw. „Mangozjeby". Jest to grupa „szaleńców", którzy robią wiele szumu wokół swojej osoby. Są to ludzie, którzy przesadzają z kostiumami, np. noszą akcesoria pasujące do kilku postaci. Często mają na sobie kocie uszka i każde zdanie poprzedzają piskiem. Przytaczając słowa

---

Znakiem rozpoznawczym *hentai* są macki (*tentacle*) i różne inne dziwactwa, jakie tylko można sobie wyobrazić. Trzeba zaznaczyć, że nie każdy otaku ogląda *hentai*.

[23] Podział wewnętrzny polskich otaku stworzony na podstawie wywiadów przeprowadzonych z organizatorami oraz samymi uczestnikami konwentów, a także na podstawie obserwacji uczestniczącej przeprowadzonej podczas trwania konwentu.

jednego z uczestników: „myślą, że są fajniejsi niż sama Japonia". Do tego typu zaliczają się tzw. Narutardzi oraz Yaoistki. Ci pierwsi są fanami jednego tytułu, anime *Naruto*. Nie dopuszczają do siebie świadomości istnienia innych anime. Każdy, kto chciałby się wdać w nimi w dyskusję na temat innych tytułów, napotka barierę, gdyż ta grupa uważa *Naruto* za jedyne słuszne anime. Do Narutardów należą osoby w przedziale wiekowym od 13 do 15 lat. W związku z ich zachowaniem reszta przedstawicieli subkultury otaku ochrzciła ich właśnie mianem Narutardzi w rozwinięciu *Naruto retard*, co oznacza ograniczony do jednej serii. Ci drudzy, a ściślej, te drugie, gdyż do grupy Yaoistek należą tylko dziewczyny, to osoby zainteresowane *yaoi*, czyli typem mangi skupiającej się na relacjach fizycznych męsko-męskich. Należą do niej dziewczyny w przedziale wiekowym od 13 do 16 lat. Przyciągają je obrazy męskiego ciała, których jest bardzo dużo w tym typie mangi. Jednakże wyniki badań wskazują, że nie dostrzegają one podobieństwa między prawdziwymi relacjami homoseksualnymi a tymi przedstawionymi w komiksie. Dlatego też na przejawy homoseksualizmu w realnym świecie reagują negatywnie, odrzucając je jako coś, jak same twierdzą, obrzydliwego. Jednakże ich reakcja na ten sam typ relacji pojawiającej się w mandze jest pozytywna. Są nim wręcz zafascynowane. Trzeba dodać, że do grupy *yaoistek* należą tylko dziewczyny, ponieważ każdy mężczyzna, który chciałby się identyfikować z tą grupą, zostałby natychmiast potraktowany jako homoseksualista, mimo że prawda może być zgoła inna.

Oddzielną grupę stanowią *cosplayerzy*. Według organizatorów konwentów są oni aroganccy, gdyż czują się lepsi od innych uczestników konwentów (badani mówili zwłaszcza o osobach uczestniczących w konkursie *cosplay*). Nie dopuszczają do siebie słów krytyki, uważają się wręcz za gwiazdy. Organizatorzy twierdzą, że może być to skutek coraz większej liczby konwentów oraz zmiany w ich dostępności. Kiedyś wszyscy uczestnicy konwentów traktowali się niemalże jak rodzina, ale wraz z rozpowszechnieniem

tego typu imprez wzrosła liczba osób, które trafiały na nie tylko z powodu ich popularności.

Takie wielkie różnice pomiędzy dwoma subkulturami otaku wynikają z innej mentalności ich członków oraz różnego rozumienia przez nich samego terminu *otaku*. Powoduje to nie tylko odmienne traktowanie ich przez samych siebie, lecz także sprawia, że subkultury te przejawiają się na rozmaite sposoby. Ponadto brak świadomości w umysłach przedstawicieli polskiej subkultury otaku na temat formy, w jakiej istnieje japońska, skutkuje stworzeniem grupy całkowicie odmiennej od jej pierwowzoru.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej zatytułowanej *Polska subkultura otaku wobec źródeł japońskich*, powstałej pod kierunkiem prof. UKSW dra hab. Roberta Cieślaka. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Polish Otaku Culture Towards Japanese Sources

Japanese *otaku* is a geek or nerd, who is strongly dependent on the products of Japanese pop culture from the circle of anime and manga. Such a unit subjugates all other areas of life to this passion, which means that he or she is willing to sacrifice everything for cultivating the interest, which from an ordinary hobby turned into a way of life. Japanese otaku has their own world, a virtual one, which often causes problems with establishing contacts with the real world.

Polish otaku however is only a fan, a person who has a unique hobby. Such a person does not sacrifice everything to their hobby and only treats it as something you can do in your free time. He or she is able to reconcile reality with fiction without sacrificing any of them. Such great differences between the two subcultures of otaku are due to different mentality of their members and various understanding of the term otaku. This causes different treatment of themselves and ways in which both subcultures otaku manifest themselves. Furthermore, the lack of awareness about Japanese otaku subculture in the minds of the representatives of Polish otaku subculture results in the creation of the group completely different from its original.

Keywords: subculture, otaku, interculturalism, Japanese culture, Polish otaku subculture, Japanese otaku subculture.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

KULTURA W ZBLIŻENIACH I PRZEKRTOJACH

DROGA DO WYKLUCZENIA – NEOLIBERALNY DYSKURS WOKÓŁ PRYWATYZACJI WARSZAWSKICH SZKÓŁ I STOŁÓWEK

Mateusz Romanowski Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). romanoski@gazeta.pl

Celem niniejszego artykułu[1] jest ukazanie tego, jak idee neoliberalne ujawniają się w dyskursie i oddziałują za jego pośrednictwem. Badanie dyskursu leży w obrębie zainteresowań wielu dyscyplin. W niniejszym szkicu odnoszę ten termin przede wszystkim do propagowanych treści (neoliberalizm), zwracam także uwagę na jego aspekt performatywny. W tym sensie dyskurs jest dla mnie działaniem społecznym usytuowanym w obszarze wyznaczanym przez „rozumienie, komunikowanie się i oddziaływanie interpersonalne, zjawiska te zaś stanowią część szerszego kontekstu konstytuowanego przez struktury i procesy społeczno-kulturowe”[2]. W ujęciu Teuna A. van Dijka dyskursywne działanie społeczne ma miejsce wtedy, gdy „użytkownicy języka uczestniczą w komunikacji nie tylko jako jednostki, lecz także jako członkowie różnych grup, instytucji albo kultur”[3], a poprzez swoje wypowiedzi wytwarzają, potwierdzają albo kwestionują społeczne i polityczne struktury oraz instytucje.

[1] Część wymienionych w artykule wniosków i wypowiedzi radnych znalazła się wcześniej w moim tekście do internetowego tygodnika „Kontakt” pt. *Mieszkańcu, daj się oświecić*. Szkic jest dostępny na stronie http://magazynkontakt.pl/mieszkancu-daj-sie-oswiecic.html, [data dostępu: 15.06.2014].

[2] Teun A. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. Teun A. van Dijk, tłum. G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 31.

[3] Ibidem, s. 40.

Przedmiotem mojej analizy jest dyskurs warszawskich radnych wokół prywatyzowanych szkół i stołówek szkolnych w roku 2012[4]. Za Judith Butler twierdzę, że nasza tożsamość jest kształtowana za pośrednictwem języka, a „jego formatywna władza poprzedza i warunkuje wszystkie decyzje, jakie możemy wobec niego podjąć"[5]. W analizowanych materiałach można dostrzec, w jaki sposób, za pośrednictwem określonych dyskursywnych taktyk, konstruowana jest tożsamość mieszkańców i radnych z partii opozycyjnych. Judith Butler, powołując się na prace Mari Matsudy, pisze, że mowa nie tylko oddziałuje na swojego adresata, tworząc scenę perlokucyjną, lecz także współtworzy jego społeczną definicję. Rada miasta i rady poszczególnych dzielnic są miejscami, gdzie mowa odzwierciedla stosunki społecznej dominacji (głos jest nadawany mieszkańcom przez radnych „z góry"), ale też tę dominację „odgrywa" poprzez „ustanawianie" swojego adresata w momencie wypowiedzi (przykładem mogą być przywoływane przeze mnie w dalszej części artykułu odwołania do mentalności *homo sovieticus*)[6]. To również miejsca, gdzie wypowiadana jest sama struktura społeczna, przywołująca i utrwalająca pozycje dominacji[7]. Moim celem jest ukazanie, jak pewne makroproblemy (np. neoliberalizm, kryzys demokracji reprezentacyjnej) ujawniają w skali mikro (polityka warszawskich radnych wobec szkół i stołówek) swój „przemocowy" charakter.

Co rozumiem przez neoliberalizm?

Intelektualne tradycje neoliberalizmu sięgają Adama Smitha, twórcy pojęcia „niewidzialnej ręki rynku" (czyli nadrzędnego mechanizmu produkcji

[4] Wszystkie dyskusje, na które powołuję się w niniejszej pracy, można znaleźć w stenogramach z sesji rady miasta bądź sesji rady poszczególnych dzielnic na stronie Biuletynu Informacji Publicznej (http://bip.warszawa.pl/default.htm), [data dostępu: 15.06.2014].

[5] J. Butler, *Walczące słowa*, tłum. A. Ostolski, Warszawa 2010, s. 9.

[6] Ibidem, s. 28.

[7] Ibidem, s. 29.

i alokacji towarowej) oraz ekonomistów neoklasycznych, takich jak Friedrich Hayek i Ludwik von Mises; swoje ujście znalazły one w teoriach ekonomicznych Miltona Friedmana. Ten reprezentant ekonomicznej szkoły chicagowskiej, jeden z twórców monetaryzmu, stworzył podwaliny pod reformy polegające na postępującej prywatyzacji, ograniczeniu roli państwa w każdym zakresie, z wyjątkiem wydatków na zbrojenia, i negatywnym podejściu do związków zawodowych. Odwrót od panującej uprzednio ekonomii keynesowskiej, która dominowała w wielu krajach po drugiej wojnie światowej, wywołał w dużej mierze kryzys naftowy w latach 70. XX wieku i przyniósł zjawiska takie jak „thatcheryzm"[8] w Wielkiej Brytanii i „reaganomics"[9] w Stanach Zjednoczonych. To podejście do ekonomii i administrowania państwem najmocniej wyrażały kategoryczne stwierdzenia Margaret Thatcher, takie jak: „there is no such thing as society"[10] i „there is no alternative"[11], które ukazywały tendencje do zamykania dyskusji czy próbę wykluczenia poglądów na ekonomię i obywatelskie zaangażowanie innych niż te forsowane przez władzę.

Wspomniane sentencje, które zdążyły zapisać się w politycznej historii, świadczą w dużej mierze o doktrynalności poglądów neoliberalnych, o tym, że porządek budowany przez wypowiedzi polityków i język, którym się oni posługują, nie służą wytwarzaniu rozwiązań, a jedynie ustanawianiu i usprawiedliwieniu pewnego porządku. Kategoryczny sprzeciw wobec alternatywy

[8] Prawidłowości kierowania państwem, które stosowała Margaret Thatcher podczas swoich rządów w latach 1979-1990.

[9] Zbliżony do „thatcheryzmu", ale odnoszący się do reform, które podczas swoich rządów (1981-1989) stosował Ronald Reagan.

[10] „Nie ma takiej rzeczy jak społeczeństwo", zdanie z wywiadu przeprowadzonego przez Douglasa Keaya do pisma „Woman's Own". Całość wywiadu dostępna pod adresem: www.margaretthatcher.org http://www.margaretthatcher.org/document/106689 [data dostępu: 09.06.2013].

[11] Zdanie wypowiedziane na konferencji prasowej w czerwcu 1980 r. odnośnie do polityki monetarnej. Całość konferencji dostępna pod adresem: www.margaretthatcher.org http://www.margaretthatcher.org/document/101586

ekonomicznej i społecznej w wizji innej niż zbiór odseparowanych jednostek nie tylko przeczy wielkiej części dorobku socjologów i ekonomistów, lecz także ustanawia wygodny schemat myślowy i – jak sądzę – również językowy, który, odtwarzany odpowiednio często, zdaje się czymś racjonalnym. Ten sposób myślenia uprawomocnia tezę Francisa Fukuyamy[12] o „końcu historii" w odniesieniu do upadku komunizmu i przyjęcia przez większość państw gospodarki rynkowej i demokracji liberalnej jako najlepszego, jedynego rozsądnego porządku świata. Wskazuje również – metaforycznie – że ów neoliberalizm jako jedyny sposób dostępnych systemów ładu, uprawomocnił także porządek u z a s a d n i e n i a danych przemian społecznych. Zmiany, które wprowadził, dotyczyły czegoś więcej niż tylko sposobu myślenia o ekonomii, bo także języka powołującego własny dyskurs.

Neoliberalizm jako dyskurs

Każdy dyskurs w pewnym stopniu jest mechanizmem wykluczenia, chociażby dlatego, że decydując się na „włączenie" w jego obręb jakiejś grupy społecznej bądź idei; jednocześnie „wyłącza się" z niego grupy społeczne czy idee odmienne. Nie inaczej jest w przypadku dyskursu neoliberalnego. Język, którym się posługuje, nie jest jedynie sposobem porządkowania świata za pomocą pojęć i przypisywaniem znaczeń w określony sposób[13]. Jest formą społecznego działania. Analiza dyskursu neoliberalnego daje możliwość nie tylko kategoryzowania technik manipulacji polityków, lecz także w pewnym stopniu stwarza szersze pole do przeciwdziałania takim wypowiedziom. Jeśli język to system wyborów potencjalnych, to dyskurs jest systemem „wyborów aktualnych [...], w którym relacjami między konkretnymi wyborami rządzą specyficzne kryteria, takie jak podstawy kognitywne

[12] F. Fukoyama, *Koniec historii*, tłum. z ang. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań 2000.

[13] B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1982.

i społeczne, z racji których jedne wybory <<preferują>> inne wybory”[14]. Analizując dyskurs neoliberalny, można dostrzec, jak nastawiony jest on na konstruowanie wizerunku „naszych/swoich” i „obcych/innych”, i tym sposobem usprawiedliwianie przeprowadzanych reform. Strategie dyskursywne budowania pozytywnego wizerunku własnego i negatywnego wizerunku innych pochodzą z artykułu Ruth Wodak *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka pisanego*[15], na który będę się powoływał w dalszej części pracy.

STRATEGIA	CELE	ŚRODKI
Denotacja i nazywanie	Konstruowanie wizerunku „naszych/swoich” i „obcych/innych”	Kategoryzacja Odczłowieczające, biologiczne metafory i metonimie Synekdochy (*pars pro toto, totum pro parte)*
Orzekanie	Nacechowane pozytywnie lub negatywnie określanie uczestników działań społecznych	Stereotypizujące, wartościujące przypisywanie cech negatywnych i pozytywnych Sugerowanie i wyrażanie wprost
Argumentacja	Uzasadnienie pozytywnych lub negatywnych ocen	Zabiegi uzasadniające dyskryminację lub przywileje oraz przyłączenie lub wykluczenie

[14] R. de Beaugrande, *Krytyczna analiza dyskursu a znaczenia „demokracji” w wielkim korpusie*, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak, N. Fairclough, Kraków 2008, s. 107.

[15] R. Wodak, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka pisanego*, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej,* red. A. Duszak, N. Fairclough, Kraków 2008, s. 196.

Perspektywizacja lub reprezentacja dyskursywna	Wyrażanie zaangażowania z punktu widzenia mówcy	Relacjonowanie, opisywanie, przywoływanie zachowań i wypowiedzi o charakterze dyskryminującym
Wzmacnianie i tonowanie	Zmienianie statusu epistemicznego wypowiedzi	Wzmacnianie i tonowanie mocy illokucyjnej wypowiedzi dyskryminujących

Za strategię pierwszą można uznać władzę poprzez nadawanie tożsamości; posługiwali się nią radni, dzieląc obywateli Warszawy biorących udział w sesjach rad miasta i dzielnic na studentów, skłotersów i rodziców, czyli małe grupy o sprecyzowanych interesach, które w przeciwieństwie do rządzących (demokratycznie wybranych) nie działają na rzecz dobra wspólnego. Strategia ta widoczna jest w jednym z wywiadów z burmistrzem dzielnicy Warszawa-Śródmieście, Wojciechem Bartelskim. Wypowiedź odnosząca się do „walki o Bar Prasowy”[16] posługuje się strategią synekdochy. *Totum pro parte* sytuuje podmiot wśród normatywnej większości, która dyskursywnie wchłonęła część (mniejszość, wykluczając jednostki z pola dyskusji i dialogu społecznego):

> Zapomina się o tym, że solą ziemi jest ta milcząca większość, ci, którzy normalnie pracują, bogacą się, a od samorządu nie oczekują żeby im „dawać”, lecz zapewnić za ich słone podatki dobrą infrastrukturę i wysoką jakość usług miejskich.[17]

[16] Chodzi o akcję z 19 grudnia 2011 r., kiedy do zamkniętego wówczas, należącego do miasta lokalu, w którym uprzednio mieścił się „Bar Prasowy”, weszły osoby, które przez dwie godziny gotowały i rozdawały wszystkim chętnym bezpłatne posiłki. W dwie godziny wydano ich ponad 250. Akcja skończyła się interwencją policji i gwałtownym sprzeciwem między innymi burmistrza Śródmieścia.

[17] http://tvnwarszawa.tvn24.pl/informacje,news,burmistrz-srodmiescia-w-stolicy-nie-ma-biedy,35346.html [data dostępu: 09.06.2013].

Wypowiedź ta od razu negatywnie definiuje miejskich aktywistów jako grupy roszczeniowe, które „oczekują, żeby im dawać". Jak pisze Ruth Wodak: „[c]elem strategii określania/predykacji jest jednoznaczna pozytywna bądź negatywna charakterystyka poszczególnych uczestników działań społecznych, związanie ich z dodatnim lub ujemnym znakiem wartości"[18]. Argumentacją uzasadniającą wykluczenie aktywistów z debaty jest opowiedzenie się po stronie „płacącej słone podatki milczącej większości". Strategię perspektywizacji lub reprezentacji dyskursywnej, mającej na celu wyrażenie zaangażowania i punktu widzenia mówcy, mogliśmy obserwować przy okazji różnych wypowiedzi polityków wywołanych przez raport Polskiej Akcji Humanitarnej na temat skali niedożywienia dzieci w Polsce. W programie *Kawa na ławę* z 10 marca bieżącego roku Adam Szejnfeld, w odpowiedzi na informacje o skali niedożywienia dzieci w Polsce, opowiedział historię o niedożywionym dziecku, które ma ojca alkoholika i matkę alkoholiczkę:

> Poznałem dziecko, które jest niedożywione. Ojciec nie pracuje od kilkunastu lat, bo nie chce. Ale chla, chleje wódę dzień w dzień i ma na to skądś pieniądze. […] Matka tak samo. Chla wódę i pali papierosy. Przechlewają dziennie, taki gnój ojciec, bo to jest bydle ojciec, tyle ile wynosi tygodniowa wartość obiadu dla tego dziecka. Takich bydlaków w Polsce są nie tysiące, może dziesiątki, może setki tysięcy ludzi. Czy za tych bydlaków, którzy przechlewają pensje, emerytury i renty odpowiada rząd?![19].

Warto podkreślić, że często tego typu wypowiedzi, mimo stosowania kategorycznych, mocnych określeń, zdają się wypowiadane w sposób nieuświadomiony. Jak pisała Judith Butler w *Walczących słowach*, „podmiot używający mowy nienawiści jest bez wątpienia odpowiedzialny za to, co robi, ale

[18] R. Wodak, op. cit., s. 197.

[19] Całość programu dostępna na stronie: http://www.tvn24.pl/kawa-na-lawe,59,m/szejnfeld-tablet-kulminacyjnym-punktem-muppet-show-pis-u,311102.html [data dostępu: 09.06.2013].

rzadko jest autorem tego, co mówi”[20]. Ta nieświadomość nadawców – projektująca diagnozę społeczną za pomocą nie tylko, jak widać, skrzydlatych słów, stać się może jednym z aktów założycielskich dyskursu neoliberalnego, choć przecież jeszcze go nie definiuje

Doskonałym przykładem krytycznego podejścia do – oglądanej od strony struktury retorycznej – praktyki dyskursywnej neoliberalizmu (jako mowy świadomej, wykluczającej) może być poniższy przykład komiksów i animacji pochodzących z konkursów przeprowadzanych przez Forum Obywatelskiego Rozwoju[21].

Zwycięzca edycji 2012/2013 był autorem komiksu przedstawiającego spotkanie europejskiego polityka/biznesmana z japońskim mistrzem, który ma mu doradzić, jak radzić sobie z kryzysem w Europie i doprowadzić do znacznego wzrostu gospodarczego. Japońską odpowiedzią dla Europejczyka była nauka „cięć” i unikanie „wojowników świątyni populizmu”, którzy domagają się tańszych kredytów mieszkaniowych, wcześniejszych emerytur, wyższych podatków dla biznesmenów oraz zaprzestania cięć budżetowych. Fetyszyzowanie „wzrostu gospodarczego” w różnych obszarach publicznej debaty przyczynia się do tego, że powracając do „bezalternatywności wobec polityki monetarnej”, możemy dyskutować jedynie o sposobach dojścia do celu (w tym przypadku „jak największego wzrostu”), a nie o możliwości redefinicji tych celó .

Innym działaniem zainicjowanym przez FOR było postawienie w centrum Warszawy licznika długu publicznego, czyli dowodu na rozdęte państwo socjalne i zbyt duże wydatki publiczne. Do „Koalicji na rzecz zmniejszenia długu publicznego” dołączyło się Studenckie Forum Business

[20] J. Butler, op. cit., s. 45.

[21] Komiksy ze wszystkich lat są dostępne na stronie Forum Obywatelskiego Rozwoju: http://www.for.org.pl [data dostępu: 09.06.2013].

Centre Club, Samorząd Studentów SGH, Lewiatan Forum Młodych, Polska Młodych i Polska Przedsiębiorcza.

Podmioty tego działania, popierające inicjatywę licznika, są już świadome i zaangażowane w tworzenie dyskursu neoliberalnego: Polska Młodych propaguje angażowanie sektora prywatnego w sprawy społeczne[22], Lewiatan Forum Młodych wspiera postawy przedsiębiorcze. Na swoich stronach internetowych instytucje upersonifikowane w zbiorowość „My" są dumne, że „nie czekają, aż inni urządzą im życie"[23], co stawia ich w opozycji do „żyjących na koszt podatników", „roszczeniowców" i „etatystów". Właściwie to samo można napisać o Studenckim Forum Business Centre Club i Polsce Przedsiębiorczej, które na swoich stronach internetowych odmieniają przez wszystkie przypadki słowo „przedsiębiorczość", rozumiane jako „branie spraw w swoje ręce" i „jedyną drogę do prawdziwego upodmiotowienia".

Wszystkim tym organizacjom udaje się i opłaca usprawiedliwiać magiczny mechanizm języka performującego rzeczywistość, mechanizm który „sprawia, że część nadmiernych dochodów uprzywilejowanych, zamożnych warstw społeczeństwa nie tylko nie jest im odbierana w formie podatku, ale zostaje przekształcona w (fikcyjny) procentujący kapitał [24]. To wszystko tworzy na naszym gruncie dobre warunki do „dokarmiania" „nigdy nie dość kapitalistycznego kapitalizmu", a więc przyjmowania postawy dyskursywnej, której nieświadomymi odbiorcami są wszyscy przedsiębiorący (biorący sprawy i życie w swoje ręce).

[22] http://www.polskamlodych.pl/
[23] http://www.fmlewiatan.pl/
[24] A. Bihr, *Nowomowa neoliberalna*, tłum. A. Łukomska, Warszawa, 2008, s. 44.

Neoliberalizm jako praktyka społeczna

Dyskurs neoliberalny, jak każdy inny, ukrywa swój przemocowy charakter, a jego założenia odbijają się także w wymiarze jednostkowym. Dobrym przykładem tego typu działań jest opisane przez Elizabeth Dunn w *Prywatyzując Polskę*[25] tworzenie klasy menadżerów w pierwszych latach po transformacji ustrojowej. Jak zauważa w przedmowie do książki David Ost, spostrzeżenia autorki udowodniły, że wspomniany proces, który „w większym stopniu wymagał konformizmu kulturowego niż przenikliwości i pomysłowości biznesowej"[26], miał charakter performatywny:

> Inaczej niż na Zachodzie polscy menadżerowie nie mogli polegać na życiorysach wyszczególniających dotychczasowe dokonania. Ze względu na związki z socjalistyczną przeszłością historie pracy zawodowej wielu z nich miały niewielką wartość. Zamiast tego musieli polegać na przekonaniu, że zewnętrzne „ja" odzwierciedla zmiany w wewnętrznym „ja". […] Aby zademonstrować swoją domniemaną transformację z socjalistycznego kierownika w kapitalistycznego menadżera, zmieniali ubiór, posiadane dobra użytkowe, sposób zarządzania przestrzenią osobistą. W ten sposób sygnalizowali nabycie „właściwego podejścia" oraz chęć i gotowość przyswojenia zachodniej wiedzy o zarządzaniu[27].

Jako przykład budowania tożsamości menadżera autorka wymienia poczytne pismo „Businessman", wypełnione artykułami dotyczącymi przede wszystkim dóbr konsumpcyjnych i nowego stylu życia, a nie traktującymi *stricte* o biznesie i ekonomii:

> Podobnie jak zachodnie pisma dla przedsiębiorców „Businessman" stawiał znak równości pomiędzy wiedzą, władzą i pieniędzmi. Tak jak zachodnie pisma dla kobiet kładł nacisk na transformację siebie, na zmianę wewnętrznego i zewnętrznego „ja" w celu przypodobania się komuś

[25] E. Dunn, *Prywatyzując Polskę*, Warszawa 2008.
[26] D. Ost, *Wstęp* do *Prywatyzując Polskę*, [w:] E. Dunn, op. cit., s. 8.
[27] E. Dunn, op. cit., s. 91.

> innemu. Pisma biznesowe były więc poradnikami dla Polaków, którzy pragnęli stworzyć swoje „ja" na wzór tego, jak wyobrażali sobie zachodnich biznesmenów, nabywając stosowny habitus[28].

Opisana w ten sposób transformacja ukazuje, w jaki sposób neoliberalne tendencje do eksponowania wiary w modernizację dokonują operacji na tożsamości, dostarczają wizję tego, kim ma być jednostka w kapitalizmie. Pokazuje również, jak pewna wizja odpowiedzialnej tylko za siebie osoby wywiera wpływ na inne sfery życia. Tę praktykę budowania dyskursu neoliberalnego jako wpływu i języka performatywnego, który zapomina o wykluczonych, choć o nich opowiada, najlepiej widać w sprawach lokalnych i w odniesieniu do tematów rzekomo błahych, pozornie mniej ważnych, które jednak – oglądane z perspektywy krytycznej wobec dyskursu – ujawniają jego strukturę.

Jedną z takich „lokalności", które warto poddać krytycznemu oglądowi, są działania i wypowiedzi polityków z rady miasta Warszawy i rad dzielnic Bielany oraz Śródmieście. Rzekomo błahą sprawą jest zaś kwestia zamykania bądź prywatyzacji warszawskich szkół i stołówek (omawiana na posiedzeniach, z których wybrane stenogramy były przedmiotem analizy). Sprawa ta zdaje się legitymizować i jednocześnie – na poziomie krytycznym – odsłaniać swoistości dyskursu neoliberalnego jako drogi do wykluczenia (z poczętej w jego łonie dyskusji).

Neoliberalizm, oglądany z perspektywy krytyki dyskursu, jawi się jako doktryna usprawiedliwiająca nie tylko nieprzemyślane społecznie reformy, lecz także zwyczajnie przykrywającą brak wiedzy zaangażowanych podmiotów dyskursu (jego nadawców) lub danych dotyczących jakiegoś zagadnienia. Przy tym jest jednak również doktryną godzącą wszystkie partie (partia rządząca, niezależnie od miasta, zawsze dokonywała tych samych reform, usprawiedliwiając je tym samym językiem).

[28] Ibidem, s. 91.

W analizowanych poniżej wypowiedziach lokalnych radnych, marginalnych z punktu widzenia głównych mediów, jeszcze wyraźniej niż w politycznym *mainstreamie* ujawnia się instrumentalne traktowanie demokracji (radni prawie za każdym razem odpowiadają przed partią, nie zaś – przed wyborcami). Poprzez bezpośredni kontakt z wyborcami (co szczególnie dobrze widać na radach dzielnic) i możliwość zabrania przez nich głosu widać też, w jaki sposób stygmatyzuje się osoby i fakty niepasujące do wizji świata radnych. Wizji uświadomionej, za którą nie bierze się odpowiedzialności.

Droga do wykluczenia w praktyce

Wykluczenie zaangażowanych mieszkańców z procesu podejmowania decyzji jest wpisane w dyskurs neoliberalny. Przytoczone przeze mnie poniżej wypowiedzi świadczą o tym, że techniki wykluczania często są czymś nieuświadomionym, stosowanym bezrefleksyjnie. Upowszechnienie prowadzenia tego rodzaju dialogu z mieszkańcami świadczy o obecności wygodnych schematów myślowych umożliwiających przeprowadzenie dowolnej reformy jako rozwiązania bezalternatywnego.

Operacje na tożsamości

Negatywne nacechowanie, wyłączenie ze wspólnoty uczestników politycznej debaty, którą na potrzeby tej pracy nazwałem „operacją na tożsamości", jest najbardziej powszechną spośród badanych przeze mnie technik zamykania dyskusji w dyskursie neoliberalnym. Dlaczego akurat „operacja"? Operuje się prawie zawsze coś chorego, niepożądanego, przeszkadzającego, zaburzającego porządek organizmu. Czymś psującym porządek w organizmie miasta są obywatele niezgadzający się na model wprowadzanych zmian. Wspólnota, która tworzy się w języku na poziomie konfliktów lokalnych poprzez „operacje na języku", jest w stanie ruchu. W zależności od nadawcy i sytuacji, w której się znalazł, celem wypowiedzi jest skonstruowanie wizerunku „obcego". Środkiem ku temu jest daleko posunięta kategoryzacja,

odczłowieczające, biologiczne metafory, metonimie i synekdochy. Definicja pojęć w takim ujęciu bezpośrednio łączy się z władzą.

Włodzimierz Paszyński, zastępca prezydenta m.st. Warszawy, powitał mieszkańców na radzie miasta Warszawy 23 lutego wypowiedzią:

> Dyskusja o uchwałach, które będziemy omawiać ma przede wszystkim charakter emocjonalny. Było to przed sekundą, dało się to zauważyć. Dlatego na pierwszym slajdzie pokazuję reprodukcję słynnej akwaforty Goi z końca XVIII wieku, epoki rozumu. Goya mówi, jak zalecała zresztą Wisława Szymborska, której nazwisko też się tutaj pojawiło, krótkimi zdaniami – to jest takie właśnie krótkie zdanie. To wyświetlone brzmi bardzo dobitnie, „gdy rozum śpi, budzą się upiory". Upiory wywołuje zwykle przerost emocji. By te emocje nie zdominowały naszej dyskusji kilkanaście slajdów pokazujących, jak wygląda sytuacja warszawskiej oświaty i porządkujących wiedzę[29].

Zdanie: „gdy rozum śpi, budzą się upiory" było wraz z obrazem Goi wyświetlone na rzutniku przed prezentacją danych dotyczących wydatków oświatowych w Warszawie. Epoka rozumu, z którą mówca utożsamia siebie i osoby podejmujące reformę, skonfrontowana jest z „upiorami wywołującymi przerost emocji", czyli mieszkańcami. Radny wykorzystuje aluzje w celu zdeprecjonowania mieszkańców, w tym przypadku postawionych na pozycji przeciwników. Jak pisała Ruth Wodak:

> Dzięki aluzjom można mówić brzydkie rzeczy, unikając za to odpowiedzialności, albowiem aluzje zaledwie dają do zrozumienia, a pełnia

[29] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf, strona 12/13, [data dostępu: 15.06.2014]. Przytaczane wypowiedzi radnych zaczerpnięte są ze stenogramów (a w przypadku Rady Dzielnicy Śródmieście z protokołu) z sesji rady miasta i rad wybranych dzielnic, dostępnych dla wszystkich mieszkańców na stronie Biuletynu Informacji Publicznej m. st. Warszawy.

> znaczenia ujawnia się dopiero w umyśle odbiorcy […], to świadome nawiązanie do wspólnych doświadczeń[30].

Nadawca kontynuował wykluczenie poprzez aluzje w następnych wypowiedziach dotyczących wspomnianego slajdu z obrazem Goi. Kiedy mieszkańcy i niektórzy radni poczuli się urażeni utożsamieniem ich z „upiorami", Włodzimierz Paszyński użył aluzji odnoszących się do przypadłości natury medycznej:

> Ja jestem skłonny prawie się wycofać z tego Goi, który wzbudził tyle emocji. Ale nie do końca. Powiedziałbym, Goya powiada, że „gdy rozum śpi, budzą się upiory". Ja bym to strawestował : „gdy rozum śpi, zapomina się o różnych rzeczach". To się nawet jakoś nazywa w medycynie. Ktoś już był łaskaw, znaczy strasznie dużo tutaj hipokryzji. I hipokryzji, która w tym wypadku rzeczywiście nikomu nie służy, ani dzieciom, ani edukacji, ani myślę nam wszystkim[31].

Radny odnosi się również do realnego socjalizmu, łączonego w wypowiedzi z utylitaryzmem, by za jego pośrednictwem wykpić poglądy mieszkańców:

> Proszę państwa o tym też warto pamiętać i tutaj do tego slajdu słowo więcej komentarza. Otóż zacząłem od epoki racjonalnej. Sto lat po tej epoce przyszła epoka, która bardzo dużo mówiła o utylitaryzmie i o tym, że trzeba patrzeć na wszystko, wszystkich i uwzględniać te interesy[32].

Znów mamy do czynienia z aluzją. Jeśli wiemy, że komunizm się nie sprawdził, jego roszczenia „patrzenia na wszystko i wszystkich i uwzględnianie ich interesów" są bezpodstawne. Dyskredytacja postulatów odnoszących się do utylitaryzmu poprzez utożsamienie go z komunizmem zamyka mieszkańcom drogę do walki o swoje prawa za pomocą innych terminów niż neoliberalne.

---

[30] R. Wodak, *Dyskurs populistyczny...,* s. 198.

[31] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf s. 88, [data dostępu: 15.06.2014].

[32] Ibidem, s. 15, [data dostępu: 15.06.2014].

Poprzez antykomunizm – jako postawę powszechną i część składową neoliberalizmu szczególnie na terenach dawnego Bloku Wschodniego – usprawiedliwiane jest wykluczenie z debaty pojęć i roszczeń ważnych dla tamtej epoki jako nieaktualnych i irracjonalnych. Odwoływanie się do epoki komunistycznej bywa w takich wypowiedziach argumentem za daną reformą, zabiegiem uzasadniającym wykluczenie pewnych postaw. Łączenie odpowiedzialności mieszkańców Warszawy za najbliższe otoczenie z minioną, peerelowską epoką w kapitalistycznej Polsce jest wyznaczeniem granic wspólnoty społecznej[33], nałożeniem na niechętnych wobec zmian łatki tischnerowskiego *homo sovieticusa*, czyli osoby, która „w imię doznanej krzywdy, przeżytego poniżenia, utraty miejsca w świecie polityki […] powie: nie"[34].

Inną powszechnie stosowaną techniką jest „udziecinnienie" przeciwnika. Dziecinność i brak dojrzałości mieszkańców sugerowane są bezpośrednio, jak w wypowiedzi Krzysztofa Zygrzaka, zastępcy burmistrza dzielnicy Bemowo:

> Podejmujemy panie radny decyzję i to bardzo prostą decyzję. To znaczy, albo będziemy się upierać przy stołówkach i tak jak małe dziecko, nie, nie, nie chcę żadnych zmian[35].

Nadawca może działać poprzez wymienianie aktywności (tupanie, krzyki) i cech (negatywnie rozumiana „emocjonalność") kojarzonych z niedojrzałością, jak w wypowiedzi Jarosława Dąbrowskiego, byłego burmistrza Bemowa (w momencie pisania pracy wiceprezydenta Warszawy):

---

[33] T. Żukowski, *Antykomunizm – technika dyscyplinarna*, http://www.przekroj.pl/artykul/897003.html, [data dostępu: 15.06.2014].

[34] J. Tischner, *Homo sovieticus,* [w:] *Etyka Solidarności oraz Homo Sovieticus*, Kraków 2005, s. 141.

[35] http://bip.warszawa.pl/Menu_podmiotowe/Dzielnice/Bemowo/Rada_2010_2014/Sesje/default.html, stenogram z sesji dnia 28.03.2012 r., dokument nr 2, s. 61, [data dostępu: 15.06.2014].

> Proszę państwa, decyzja o reformie funkcjonowania stołówek została odpowiedzialnie podjęta przez zarząd dzielnicy. Jest jedynym sensownym rozwiązaniem z punktu widzenia potrzeb Bemowa i jego mieszkańców. Nie zostanie zmieniona poprzez krzyki, tupanie, czy awantury wszczynane w większości przez radykalne środowiska spoza dzielnicy. I tyle[36].

Radny dodatkowo strywializował protest lokalnej społeczności jako wszczynany przez „radykalne środowiska spoza dzielnicy". Jeszcze inny rodzaj sugestii możemy zaobserwować w wypowiedziach Ewy Malinowskiej-Grupińskiej (przewodniczącej Rady m.st. Warszawy) i Ewy Masny (wiceprzewodniczącej Rady m.st. Warszawy):

> Panie przewodniczący czy ja mogę jeszcze coś powiedzieć. Ja mam ogromną prośbę do państwa. Bo ja rozumiem, że młodzież jest tutaj w ramach lekcji obywatelskich – ja mam pytanie do nauczycieli, czy tak właśnie odbywają się lekcje w państwa szkołach, w takiej atmosferze i tak pozwalacie do siebie mówić[37].

I dalej:

> Ja bardzo przepraszam i panią dyrektor także. Państwo chcieli uzyskać... Proszę państwa po raz pierwszy na tej sali spotykam się z taką sytuacją, że młodzi ludzie nauczeni demokracji, nie wiedzą, że jak jeden mówi, to drugi czeka na udzielenie głosu. Państwo macie ten głos, państwo mają głos udzielany i macie możliwość wypowiedzieć nie jak na wiecu, tylko tak jak na radzie miasta mamy zwyczaj ze sobą rozmawiać[38].

---

[36] Ibidem, dokument nr 1, s. 37.

[37] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf, s. 18, [data dostępu: 15.06.2014].

[38] Ibidem, s. 206.

Z postawy nadawcy przebija przekonanie o tym, że „młodzi ludzie" nie dorośli do protestów i demokracji. Na radach miasta i dzielnic głos zawsze jest udzielany „z góry" wybranym mieszkańcom. W takich sytuacjach obecność transparentów i okrzyków po stronie obywateli nie świadczy o niezrozumieniu demokratycznych idei ani zdziecinnieniu. Warto zwrócić uwagę na narastanie tego rodzaju traktowania współobywateli przez władzę od czasów transformacji ustrojowej, co opisał Boris Buden w książce *Strefa Przejścia*[39]. Celem rządzących jest „oświecanie", „tłumaczenie demokracji", „przyczynianie się do dorastania" rządzonych. „Dojrzałość" jako niezbędny czynnik uczestnictwa w demokracji nadawany przez rządzących jest propagowany „w służbie interesu panowania i zamienia się przy tym w niekończący się proces, którego możliwy finał określają wyłącznie wychowawcy"[40]. Jak pisze Robert Spaemann, „dojrzałość nie służy już poszerzaniu kręgu dojrzałych, ale właśnie mnożeniu tych, których należy wpierw ogłosić dojrzałymi"[41]. „Udziecinnianie" uczestników publicznej debaty jest uprawomocnieniem pewnej relacji panowania. Debata tylko wtedy przebiega zgodnie z „demokratycznymi" regułami, kiedy jest „współuczestnictwem" zgodnym z interesem panujących.

W neoliberalnym dyskursie powszechnie stosowanym środkiem są synekdochy w odmianie część zamiast całości (*pars pro toto*) i całość zamiast części (*totum pro parte*). W zależności od potrzeby, nadawca włącza się we wspólnotę mieszkańców, oddziela się od niej, jako osoba, na której ciąży większa odpowiedzialność, bądź rozdziela zaangażowanych mieszkańców na podgrupy pozbawione prawa obrony swojego interesu. Ten zabieg można zaobserwować w wypowiedzi Małgorzaty Żuber-Zielicz:

[39] B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu komunizmu*, Warszawa 2012.
[40] Ibidem, s. 39.
[41] Ibidem.

> Większość z państwa, która występuje tu, wprowadza w błąd, utrwalając ten błąd w myśleniu siedzących tam uczniów, nauczycieli, nie wiem, jakichś siedzących tam uczniów, nauczycieli, nie wiem, jakichś studentów, rodziców i tak dalej […]. W związku z tym to, co Jarku mówiłeś, o konsultacjach to my jesteśmy w toku tych konsultacji i teraz jest ten najlepszy moment, żeby przez pół roku obejrzeć i przyjrzeć się wszystkiemu. Nie wprowadzajmy ani radnych, ani społeczeństwa, ani młodzieży tam siedzącej, w błąd. Proszę panią, ja stoję na gruncie prawa i rzeczywistości. I tyle czasu, ile myśmy poświęcili, żeby ze spokojem wysłuchać państwa na komisji, to uczyniliśmy[42].

Rozbicie mieszkańców Warszawy na uczniów, nauczycieli, studentów i rodziców jest krokiem od stwierdzenia, że to małe grupy, które nie są bezpośrednio związane z daną sprawą (w tym przypadku likwidacją szkół), a co za tym idzie, nie powinny tu zabierać głosu. W wypowiedzi można zaobserwować, jak radna wzmacnia wyraz, kiedy mówi o działaniach innych i jak łagodnieje, mówiąc o planowanych likwidacjach. Mówiąca stoi na gruncie „prawa i rzeczywistości" w momencie, gdy mieszkańcy są „wprowadzani w błąd". Co widzimy w wypowiedzi Marii Szreder, nadawca stosuje synekdochę *pars pro toto*, żeby zarzucić mieszkańcom działanie w „cudzym interesie":

> Nie środki finansowe są główną podstawą, ale jednak jako ludzie, na których barkach spoczywa odpowiedzialność za całość oświaty w Warszawie, musimy rozważać wszystkie aspekty, bo oczywiście bez rozważenia fina - sów nie ma co w ogóle zabierać się za racjonalizację oświaty. […] I teraz pytanie: dlaczego mielibyśmy utrzymywać placówkę, w której koszty są o trzy tysiące średnio rocznie na dziecko wyższe niż średnie koszty utrzymania dziecka w innej placówce. To jest krzycząca niesprawiedliwość wobec tych innych dzieci. […] Nie wiem, nie bardzo rozumiem państwa reakcje dlatego, że jest pewna różnica między członkami społeczności, którzy są związani właśnie z konkretną placówką, a nami, którzy musimy patrzeć

[42] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf, s. 54–55, [data dostępu: 15.06.2014].

> na całość. I w ten sposób jeśli będziemy rozmawiać, ja bym chciała wiedzieć tutaj, jaki rodzaj konsultacji państwo by jeszcze widzieli. Dlatego, że my nie możemy się zgodzić na tego rodzaju niesprawiedliwość […] Dlatego jeżeli państwo walczą o dalsze istnienie tych placówek, to chciałabym wiedzieć w imię czyich interesów i w imię czego państwo walczą o to właśnie. Dlatego, że jeżeli w imię dzieci, to te dzieci będą [miały], według mojej wiedzy, a proszę mi zaprzeczyć, możliwość ukończenia edukacji w tej placówce, w takich samych warunkach. I dlatego absolutnie nie politycznie, a patrząc na całość, tak. Jak najbardziej edukacja[43].

Przypisanie odpowiedzialności rządzącym radnym PO, mającym większość miejsc w radzie miasta, jednocześnie pozbawia jej protestujących, którzy rzekomo nie muszą patrzeć na wszystkie aspekty głosowanych uchwał. Maska eksperta jako neoliberalnego demiurga jest doskonałym przebraniem dyskursu, który wyklucza dzięki wskazaniu „podziału obowiązków". Poprzez pozytywne nacechowanie rządzących nadawca buduje dychotomię pomiędzy interesem wszystkich mieszkańców a interesem mieszkańców protestujących na radzie miasta. Argument odnoszący się do utrzymywania mniej rentownej placówki i powoływanie się na niesprawiedliwość wobec dzieci, których utrzymanie kosztuje mniej, jest zabiegiem uzasadniającym dyskryminację protestujących oraz decyzje o zamykaniu szkół w ich dzielnicach. W ten sposób radna pokazuje, że „patrzenie na całość", które jest zadaniem radnych, jest patrzeniem na szkołę/dziecko/obywateli jak na wydatek konsumpcyjny. „Sprawiedliwość" mylona jest z równością w wydatkach (zgodnie z logiką późnego kapitalizmu), ideę w istocie porównuje się i utożsamia ze środkiem, który jest niezbędny do wcielenia jej w życie, a chęć podjęcia uchwały czy wprowadzenia zmian traktuje się w efekcie jako już poniesiony wydatek konsumpcyjny.

[43] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf, str. 84, [15.06.2014]

Dyskurs neoliberalny jako dyskurs władzy nie tylko dyskryminuje, wykluczając z dyskusji. Jednostronna dyskusja, generowana przez podmiot w imię fantazmatu wspólnego dobra, nie dostrzega zmian i – przede wszystkim – dysproporcji. W przypadku miasta z tak dużym zróżnicowaniem jakości życia w poszczególnych jego dzielnicach nie można uznawać za rzeczywistą sprawiedliwość przyznania na każdą podległą placówkę i każde dziecko takiej samej kwoty pieniędzy. Pomiędzy przeciętnym uczniem z warszawskiej Pragi (dzielnicy raczej ubogiej) a uczniem z Wilanowa (dzielnicy w znakomitej większości zamożnej, słusznie uchodzącej za mekkę wyższej klasy średniej) zarysowuje się przepaść sytuacji ekonomicznej, dotycząca sposobu życia, spędzania wolnego czasu, warunków do nauki czy szans na otrzymanie pomocy naukowej. Z przytoczonej wypowiedzi przebija przekonanie o tym, że sprawiedliwość w „zarządzaniu miastem" zapewni powszechną sprawiedliwość dostępu do edukacji. Dlatego też są to uchwały, które pod pretekstem „sprawiedliwości" w istocie działają na korzyść zamożnych, już uprzywilejowanych osób. Pytanie o to, „w imię czyich interesów" działają mieszkańcy, ukrywać ma fakt, że sama Rada Miasta nie działa w interesie wszystkich mieszkańców.

Mechanizm retorycznego działania w interesie bliżej nieokreślonej „większości" można dodatkowo spotęgować poprzez zaakcentowanie osobistego zaangażowania, jak w wypowiedzi Jarosława Dąbrowskiego :

> Dziękuję bardzo, ja postaram się trochę pod kątem tak jakoś się…, będzie mi wygodniej troszeczkę. Proszę państwa, serdecznie witam, no państwa radnych to już nie będę witał, bo już zrobił to pan przewodniczący ale chciałbym serdecznie powitać wszystkich, którzy są dzisiaj i mogą wysłuchać tej prezentacji z widowni. Witam szczególnie rodziców dzieci z dzielnicy Bemowo. Ja również jestem rodzicem jednego dziecka, który też chodzi do podstawówki na Bemowie. Jestem związany z Bemowem od lat trzydziestu. Cieszę się też bardzo, że pojawili się na sali ludzie, którzy z Bemowem nie mają nic wspólnego ale cieszymy się bardzo, może kiedyś państwo, jak już pójdziecie do pracy, to zapraszamy zameldować się i wtedy będziecie mogli zostawić podatki u nas. Dzięki temu powstaną

> nowe szkoły, przedszkola. Także bardzo, bardzo was serdecznie wszystkich witam[44].

Nadawca uprawomocnia swoją dyskryminację osób spoza dzielnicy poprzez wyrażenie osobistego stosunku i zaangażowania długoletniego mieszkańca Bemowa. Pojawia się też aluzja, że osoby spoza dzielnicy nie pracują. W ten sposób niedofinansowanie sfery edukacji, przez które zamykane są szkolne stołówki, staje się winą osób niezameldowanych w dzielnicy, a nie sposobu uprawiania polityki edukacyjnej.

Przemawianie z pozycji większości otwiera drogę do „wypychania poza większość", jak w wypowiedzi Wojciecha Bartelskiego, burmistrza dzielnicy Śródmieście:

> Podnoszone są różne wydatki – a to strefa kibica, a to Sylwester czy fontanny. Mimo że decyzja o ich podjęciu nie zapada na szczeblu Dzielnicy można uznać, iż Miasto jest jednym organizmem. Ale trzeba mieć także na uwadze, że z tej infrastruktury czy organizowanych imprez również korzysta bardzo wiele osób. Na pokazy fontann co tydzień przyjeżdżają tysiące ludzi. Różni wyborcy i podatnicy mają różne oczekiwania i potrzeby. Obowiązkiem władz samorządowych jest podział środków w sposób najbardziej optymalny i pozwalający na zaspokojenie tych zróżnicowanych potrzeb. [...] Czy lepiej iść zatem drogą warszawską oznaczającą trudne zmiany krok po kroku, odpowiedzialność finansową, zrównoważenie finansów i rozwój czy też np. drogą mazowiecką czyli ustępowanie grupom nacisku, stosowanie polityki „dobrego wujka" i w efekcie zmniejszenie wszystkich środków o 20%[45].

---

[44] http://bip.warszawa.pl/Menu_podmiotowe/Dzielnice/Bemowo/Rada_2010_2014/Sesje/default.html, stenogram z sesji dnia 28III2012, dokument nr 1, strony 35-37 [data dostępu: 15.06.2014]

[45] Protokół sesji z dnia 12.04.2012 do pobrania ze strony: http://bip.warszawa.pl/Menu_podmiotowe/Dzielnice/Srodmiescie/Rada_2010_2014/Sesje/default.html, s. 16 [data dostępu: 15.06.2014].

„Grupy nacisku" pojawiają się w roli wspomnianego wcześniej *homo sovieticus*, nierozumiejącego konieczności modernizacji, która leży w interesie wszystkich (w przeciwieństwie do antymodernizacyjnej, wspomnianej w ironiczny sposób, niesłusznej „polityki dobrego wujka").

Predylekcja do wykluczania, jako cecha dyskursu władzy, ujawnia się też wprost, nie jest zawoalowana, pobrzmiewa w pełni swego „demaskatorskiego" (tak naprawdę zaś – dyskryminującego) znaczenia. W wypowiedzi Bohdana Szułczyńskiego, zastępcy burmistrza dzielnicy Bemowo, mamy do czynienia z pomówieniem zwalnianych ze stołówek kucharek, które rzekomo miałyby wynosić ze stołówek jedzenie:

> Oczywiście odnosząc się do drugiej kwestii poruszanej przez pana radnego, no nie jest chyba żadną tajemnicą i jest to rzecz, myślę ogólnie wiadoma, że takie patologiczne zachowania niestety mają miejsce i musimy pamiętać o tym, że wprowadzenie ajenta do placówek oświatowych umożliwi nam po pierwsze to, że na pewno bardziej racjonalnie, jeszcze bardziej racjonalnie będą dokonywane zakupy samych artykułów spożywczych do przygotowywania tych posiłków, a z drugiej strony da nam gwarancję tego, że będzie za każdym razem odpowiednia ilość tych posiłków przygotowana[46].

Wypowiedź ta ukazuje lokalny aspekt wszechorganizującego przestrzeń publiczną dyskursu. Z podobnymi tezami mieliśmy przecież do czynienia w przywoływanej *mainstreamowej* wypowiedzi Adama Szejnfelda. Tam jednak przykład był nieuświadomiony, przekaz zaś miał być mocny i jednoznaczny. Radni lokalni, powołując się na taką samą „wiedzę lokalną" dotyczącą pewnej „normy" (bo przecież tak odczytywać można wiedzę nadawcy, to, że „patologiczne zachowania […] mają miejsce"), wykluczają właśnie

[46] http://bip.warszawa.pl/Menu_podmiotowe/Dzielnice/Bemowo/Rada_2010_2014/Sesje/default.html, stenogram z sesji dnia 28.03.2012 r., dokument nr 2, s. 39 i 40 [data dostępu: 15.06.2014].

ową bliskość doświadczenia. Posługują się przecież inwektywami, tym bardziej dojmującymi dla wykluczanych podmiotów (kucharek), im bliższej sfery życia dotyczą. Nie zmienia to faktu, że powołanie się na nieudokumentowane w żaden sposób zachowania „patologiczne" przypisuje cechy negatywne wszystkim kucharkom, łącząc lokalność i grupę zawodową z pomówieniem, które tym łatwiej sytuuje się w dyskursie. Warto też w tym konkretnym wypadku potraktować wypowiedź nadawcy metaforycznie. Ajent uosabiający wolny rynek ma „zmodernizować" kucharki utożsamiane z państwowym zatrudnieniem, które demoralizuje i jest żyzną glebą dla patologii. Wypowiedź zawiera sugestię, że posiłki, które przy braku ajenta zostałyby wyniesione przez kucharki, można będzie sprzedać „na zewnątrz". Zarówno przywileje, którymi objęta jest grupa kucharek, jak i ich obawy przed utratą pracy są irracjonalne w świecie, gdzie „nie ma nic za darmo". Jest to zgodne z neoliberalnymi przekonaniami wyrażanymi w takich sentencjach, jak „There Ain't No Such Thing As A Free Lunch"[47], której autorem jest Milton Friedman. W poniższej wypowiedzi Jarosław Dąbrowski sięga po kolejny symboliczny obraz:

> Za dwa, trzy tygodnie się okaże, ile te posiłki będą kosztować. W końcu się odkryją te karty. Może tym ajentom, wampirom z tego obrazka, tutaj wypadną zęby jednak. Może jak państwo będziecie patrzyli na nich, nie będziecie widzieli obrzydliwych prywaciarzy, tylko partnerów, którzy będą pomagać rozwijać naszą bemowską oświatę. Ja tego sobie i państwu życzę, naprawdę. I jestem przekonany, że tak będzie[48].

Nadawca podczas swojej prezentacji wyświetlił slajd przedstawiający ajenta z wampirzymi zębami, który miał symbolizować strach rodziców przed

[47] „Nie ma czegoś takiego, jak darmowy lunch".

[48] http://bip.warszawa.pl/Menu_podmiotowe/Dzielnice/Bemowo/Rada_2010_2014/Sesje/default.html, stenogram z sesji dnia 28.03.2012 r., dokument nr 2, s. 63, [data dostępu: 15.06.2014].

„nowym" i przed „prywatnym". Takie działanie jest przypisaniem mieszkańcom myślenia stereotypizującego, odbierającego każdą zmianę jako złą. Przypisanie ludziom obecnym na radzie myślenia szablonowego ma zamaskować fakt odebrania mieszkańcom możliwości wyboru pomiędzy stołówką prowadzoną przez ajenta a działającą na dotychczasowych zasadach. Patrzenie na ajentów w sposób życzliwy i wrogi nie jest rzeczywistym wyborem, a postawieniem przed faktem, czyli prywatyzacją stołówki. Powoływanie się na wspólne doświadczenie (nadawca jest mieszkańcem, który „też zna panie kucharki") jest próbą zbudowania porozumienia doświadczenia pomiędzy mieszkańcami a burmistrzem. W zależności od potrzeb i treści, które chce przekazać, burmistrz podłącza się pod grupę mieszkańców bądź wyłącza się z niej. Gdy mówi o nadziejach związanych z reformami, przemawia jako przedstawiciel władz biorący w obronę ajentów. Kiedy zaś porusza temat niepewności związanej z prywatyzacją stołówek, podkreśla swoje zaangażowanie z pozycji wieloletniego mieszkańca dzielnicy.

Słowa-fetysze

W dyskursie neoliberalnym nadawcy nagminnie używają słów-fetyszy (np. „inwestycje", „reformy" i „racjonalizacje"), które mają uprawomocnić sposób uprawiania polityki przez władzę i jednocześnie ograniczyć możliwość jego krytyki. Warto pod tym kątem przyjrzeć się wypowiedzi Włodzimierza Paszyńskiego:

> Państwo tutaj piszecie, że „tylko matoły likwidują szkoły". To jest bardzo łatwo coś takiego napisać. Bardzo łatwo jest też powiedzieć, że jakby na zasadzie przeciwstawienia tak zwanego, prosta figura stylistyczna, te warszawskie matoły inwestują w szkoły[49].

[49] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf, s. 15, [data dostępu: 15.06.2014].

To, co nadawca nazywa „prostą figurą stylistyczną", czyli przekształceniem „likwidowania szkół" w „inwestowanie w szkoły", również jest jedną z cech charakterystycznych neoliberalnego dyskursu. Podobny zabieg można dostrzec w innych wypowiedziach Włodzimierza Paszyńskiego :

> Ja ani razu nie powiedziałem w prezentacji, że my będziemy oszczędzać. Ja mówiłem cały czas o tym, ja mówiłem wyłącznie o tym, że nie możemy już więcej dokładać.[50].
>
> Być może w stosunku do samych uczniów te liczby mogą się bardzo różnić w zależności od typu szkoły, od miejsca, od warunków tejże szkoły, ale to jakby nie zmienia faktu, że dopłacaliśmy te pieniądze, dopłacamy nadal, nie przestaniemy dopłacać, ale wysokości tej dopłaty zwiększyć już nie możemy.[51].

Nadawca zmienia „likwidację" w „likwidację na mocy prawa", „przekształcenie" w „wygaszenie", „niemożność oszczędzania" w „niemożność dokładania więcej". Ma to na celu stonowanie wydźwięku wypowiedzi. Brak możliwości „dokładania więcej" i „dopłacania więcej" do edukacji stawia Radę Miasta w pozycji pokrzywdzonego w sytuacji, gdy prawdziwymi pokrzywdzonymi pozostają mieszkańcy, którzy w przeciwieństwie do Rady Miasta nie mieli wpływu na przeprowadzenie „cięć" w edukacji. Ten język fetyszyzmu, na co zwraca uwagę Bihr, cechuje uprzedmiotowienie stosunków produkcji (a co za tym idzie, ludzi, którzy w te stosunki wchodzą) i personifikacja rzeczy poprzez przypisywanie im cech i własności, które mają tylko jako narzędzia tych stosunków[52]. Tym samym, „neoliberalny dyskurs próbuje nam wmówić, że świat postawiony na głowie, w którym rzeczy (towary, pieniądz, środki produkcji, akty własności itd.) rozkazują ludziom, którzy przecież je wytworzyli, jest nie tylko najlepszym z możliwych

[50] Ibidem, s. 88.
[51] Ibidem, s. 227.
[52] A. Bihr, *Nowomowa neoliberalna*, tłum. A. Łukomska, Warszawa 2008, s. 22.

światów, ale po prostu jedynym możliwym światem”[53]. Nadawcy komunikatu wypowiadający się w imieniu „budżetu”, „sytuacji szkół i szkolnych stołówek”, „reformy” personifikują je w sposób, który dąży do „uprzedmiotowienia” obywateli. W tym miejscu przypomnę, że poprzez takie zabiegi zdarza się maskować działania niezgodne z prawem. Chantal Mouffe, przywołując w swojej publikacji *Polityczność*[54] myśl Carla Smitha, zwraca uwagę na roszczenie liberalnego świata do całkowitej inkluzywności oraz przemawiania w imieniu „ludzkości”[55]. Odnosząc te spostrzeżenia do działania dyskursu neoliberalnego na poziomie lokalnym, można owe „roszczenie całkowitej inkluzywności” powiązać z „roszczeniem całkowitego prawa do podejmowania decyzji o mieście”, natomiast „przemawianie w imieniu ludzkości” z „przemawianiem w imieniu racjonalności”, jak w wypowiedzi Bohdana Szułczyńskiego:

> Musimy pamiętać o tym, że wprowadzenie ajenta do placówek oświatowych umożliwi nam po pierwsze to, że na pewno bardziej racjonalnie, jeszcze bardziej racjonalnie będą dokonywane zakupy samych artykułów spożywczych do przygotowywania tych posiłków, a z drugiej strony da nam gwarancję tego, że będzie za każdym razem odpowiednia ilość tych posiłków przygotowana[56].

Sieć szkolna jest „racjonalizowana”, reforma zostanie przeprowadzona „odpowiedzialnie”, a zakupy na pewno będą „jeszcze bardziej racjonalne”. Powszechnym zabiegiem jest łączenie „odpowiedzialności” z prawem do

[53] Ibidem, s. 23.
[54] C. Mouffle, *Polityczność*, Warszawa 2008.
[55] Ibidem, s. 95.
[56] http://bip.warszawa.pl/Menu_podmiotowe/Dzielnice/Bemowo/Rada_2010_2014/Sesje/default.html, stenogram z sesji dnia 28.03.2012 r., dokument nr 2, s. 38, [data dostępu: 15.06.2014].

podejmowania „niezbyt popularnych decyzji", jak w wypowiedzi Pawła Rafalskiego:

> Szanowni państwo, ja również sobie zdaję, że decyzja burmistrza i całego zarządu nie jest zbyt popularną decyzją, mam nadzieję, że kwestia jakości jedzenia została wyjaśniona lub jest w części wyjaśniona dla państwa, między innymi podczas wczorajszej długiej debaty na połączonych komisjach. Rozumiem również, że większy koszt, który państwo poniosą za kupowane posiłki w szkołach też nie jest zbyt popularną decyzją, natomiast moim zdaniem ma rację burmistrz Dąbrowski, że jeszcze gorszą decyzją będzie powiedzenie tysiącu dzieciom, że nie ma dla nich miejsca w szkołach[57].

„Niezbyt popularne decyzje" z kolei są rozwiązaniami *stricte* neoliberalnymi, polegającymi na prywatyzacji, deregulacji i traktowaniu wydatków na edukację i miejsca pracy, jak wydatek konsumpcyjny, a nie inwestycyjny. To przypisywanie sobie wyłączności na „odpowiedzialność" jest aktem dążącym raczej do zamknięcia dyskusji niż jej podjęcia. Odwołując pracę dyskursu do myśli Schmitta, który twierdził, że „nie istnieje włączenie (*inclusion*) bez wykluczenia (*exclusion*)"[58], można powiedzieć, że nadanie sobie wyłączności na podejmowanie „niezbyt popularnych decyzji" jest wykluczeniem z tego procesu mieszkańców.

Wyznaczanie granic polityczności

Cechą charakterystyczną neoliberalnego dyskursu jest budowanie opozycji „my"- „oni" i określanie granic dyskusji poprzez nadanie poszczególnym zagadnieniom statusu „politycznych". Postpolityczność

[57] Dokument do pobrania ze strony: http://bip.warszawa.pl/Menu_podmiotowe/Dzielnice/Bemowo/Rada_2010_2014/Sesje/default.html, dokument 1, s. 39, wytłuszczenia M.R., [data dostępu: 15.06.2014].

[58] C. Mouffle, *Polityczność*, s. 95.

w późnym kapitalizmie jest stanem dyskursu. Można to dostrzec w wypowiedzi Jarosława Szostakowskiego:

> Ale rozumiem, że – jak pan radny Wąsik powiedział – my, Klub Prawa i Sprawiedliwości będzie przeciwko tym wszystkim uchwałom. Nie ma znaczenia czy są tam dzieci czy nie ma, czy ktoś tam chodzi czy nie chodzi, czy może chodzić bo są takie przepisy, czy nie może – trzeba być przeciwko. Bo to są subtelności, które trzeba tłumaczyć dlatego tu jesteśmy za, a tam przeciw, więc lepiej politycznie powiedzieć: „tylko matoły likwidują szkoły". Oczywiście, politycznie jest łatwiej […] Oczywiście, można powiedzieć, że nam się to nie podoba, że są w ramach tych uchwał uchwały trudne. Są uchwały, które wywołują kontrowersje i myślę, że to są te uchwały, o które warto pytać, warto dyskutować (…) Ale jeżeli Prawo i Sprawiedliwość uznaje, że to ma być polityka, to myślę sobie, że pani Gronkiewicz-Waltz, jak również Platforma Obywatelska w tej sprawie poradzi sobie również bez państwa pomocy. Dziękuję[59].

Wypowiedź odnosi się do wcześniejszego stwierdzenia radnego Wąsika mówiącego, że Klub Prawa i Sprawiedliwości będzie głosował przeciw uchwałom. W swoich stwierdzeniach jako postępowanie „polityczne" odbiera zapowiedź głosowania przeciw uchwałom przez radnych Klubu Prawa i Sprawiedliwości i wywieszenie transparentów przez mieszkańców Warszawy, przypisując (co będzie się powtarzało w wielu wypowiedziach) Platformie Obywatelskiej myślenie racjonalne, tj. pozbawione emocji, chłodne. Podczas głosów protestu z sali stwierdza, że jako polityk racjonalny, z szerszą perspektywą, reprezentuje prawdę, „której nie można zakrzyczeć". Stwierdzeniem o „trudnych, wywołujących kontrowersje uchwałach, o których warto dyskutować", stwarza pozory „otwarcia" dyskusji. W rzeczywistości większość rodziców o podejmowanych uchwałach

[59] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf, s. 30–31, [data dostępu: 15.06.2014].

dowiadywała się w ostatniej chwili i dopiero na radzie miasta miała możliwość wyrażenia swojego sprzeciwu wobec decyzji podejmowanych bez ich udziału. W końcu ukazuje podejście do demokracji, jako „trudnych decyzji podejmowanych przez uprzywilejowaną mniejszość", coś niewymagającego dialogu ani z mieszkańcami, ani z innymi partiami, o czym świadczy zapowiedź „poradzenia sobie" bez pomocy mieszkańców i opozycji. Podobne zabiegi widzimy w wypowiedzi Małgorzaty Żuber-Zielicz:

> Dlatego że pan radny Krajewski, z całym szacunkiem Jarku, nigdy nie robiliśmy z edukacji polityki, a ty cały czas dzisiaj mówisz, że my likwidujemy szkoły. A doskonale wiesz, że tych szkół dzisiaj nie likwidujemy. […] W związku z tym to, co Jarku mówiłeś, o konsultacjach to my jesteśmy w toku tych konsultacji i teraz jest ten najlepszy moment, żeby przez pół roku obejrzeć i przyjrzeć się wszystkiemu. Nie wprowadzajmy ani radnych, ani społeczeństwa, ani młodzieży tam siedzącej, w błąd. Proszę panią, ja stoję na gruncie prawa i rzeczywistości. I tyle czasu, ile myśmy poświęcili, żeby ze spokojem wysłuchać państwa na komisji, to uczyniliśmy[60].

Nadawca wypowiedzi stoi na gruncie „prawa i rzeczywistości" w momencie, gdy niezgadzający się z nią uczestnicy działań społecznych albo prowadzą „działalność polityczną" (radni opozycji), albo są „wprowadzani w błąd" (mieszkańcy). Przekonanie o tym, że uchwały odnoszące się do zagadnień związanych z oświatą są z natury apolityczne, a dyskusja na ich temat jest polityczna, wiąże się z neoliberalną wizją państwa, ograniczającą jego rolę do „królewskiej funkcji", zagwarantowania powszechnej wymienialności walut, wymierzania sprawiedliwości i gwarantowania dobrego funkcjonowania rynków[61]. Pod tym kątem warto przyjrzeć się wypowiedzi Włodzimierza Paszyńskiego:

---

[60] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf, s. 54–55, [data dostępu: 15.06.2014].

[61] A. Bihr, *Nowomowa neoliberalna*, s. 147.

> Otóż, proszę państwa, zwracam się do radnych Prawa i Sprawiedliwości, państwo byliście uprzejmi w poprzedniej kadencji […] państwo byliście uprzejmi przeprowadzić ponad pięćdziesiąt uchwał likwidacyjnych […] Więc o czym my mówimy tak naprawdę? Czy my mówimy o tym, co rzeczywiście chcemy załatwić tu i teraz w Warszawie, czy tak naprawdę prowadzimy w tym wypadku dość brutalną grę polityczną? Bo jeśli tą drugą, to oczywiście jest wszystkich tutaj obecnych prawo. Tylko nawet wtedy, kiedy się prowadzi jakąś walkę, to trzeba jednak zachowywać elementarne poczucie przyzwoitości i mówić prawdę[62].

Warto zwrócić uwagę na fakt, że o ile we wcześniejszych wypowiedziach tożsamość mieszkańców miasta była rozbita na grupy studentów, nauczycieli, uczniów i rodziców (po to, by odebrać jej siłę), o tyle w tym przypadku została zespolona z opozycją. Można tej wspólnej grupie „obcych" zarzucić przeprowadzanie likwidacji szkół w poprzedniej kadencji. Powraca też wspomniane w poprzednich przypadkach odpolitycznianie rządzących i upolitycznianie ich przeciwników. W postpolitycznym pejzażu nie ma miejsca na rozwiązania lewicowe ani prawicowe, tylko dobre (zgodne z neoliberalną wizją państwa) i złe (polityczne).

***

Na zakończenie chciałbym wrócić do figury ajenta – kapitalisty, która powracała w dyskusjach radnych dotyczących zamykania szkół. Pokazuje ona właśnie figurtywność typów osobowych w dyskursie neoliberalnym i jednoczesne wykluczenie już nie tylko tych, którzy są poza politycznością, lecz także – jak się wydaje – poza realną rzeczywistością, której z perspektywy dyskursu po prostu się nie dostrzega, szafując słowami-fetyszami i ustalonymi schematami:

> Więc każdej firmie, która prowadzi taką działalność zależy, żeby jak najwięcej posiłków sprzedać. W jaki sposób jak najwięcej posiłków sprzedać w taki sposób, żeby dać odpowiednią cenę, raz. Druga kwestia. Żeby dać odpowiednią jakość, żeby klienci chcieli wrócić. Tutaj, jeśli chodzi

[62] http://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/000d0582/pvmsgkayruqvvrdgigramzbjpgtdrhtc/stenogram_XXXI_2_3_02_2012_1.pdf, s. 88, [data dostępu: 15.06.2014].

> o klientów mamy na myśli dzieci, rodziców, którzy za te posiłki będą płacili. Wiadomo, że nikomu nie zależy na tym, żeby nagle z trzystu siedmiuset dzieci, które korzysta z posiłków, spadło do stu. Bo to nikomu się nie będzie się opłacało i wiadomo, że ajent nie będzie tym zainteresowany. Więc bardzo bym prosił, trochę więcej zaufania w polskich przedsiębiorców. Nam na tym zależy, żeby nasze przedsiębiorstwa działały jak najlepiej, bo wtedy też lepsze wpływy z podatku i będziemy mogli wydawać więcej pieniędzy na edukację. Dziękuję bardzo[63].

W swojej wypowiedzi nadawca broni uprzywilejowanego w dyskursie i przez dyskurs, czyli przedsiębiorcy. Jak zatem widać, dyskurs neoliberalny ma też swoich bohaterów. Jednym z nich jest właśnie ajent, jego atrybutem zaś staje się wiążąca go umowa. Jego rola jest jednak podwójna, a każde oblicze wspiera neoliberalny wizerunek ładu i porządku, ulokowany w dyskursie. Ajent jest kimś powszechnym jako liberalny podmiot, tworzący gospodarkę demiurg, który powinien pociągnąć za sobą wszystkich wykluczonych (wówczas prezentowany jest jako „sól ziemi"[64], bez której rynek pracy nie mógłby istnieć). Z drugiej zaś strony jest ofiarą, krzywdzoną przez państwo i wysokie koszty pracy. Podwójna figura ulokowana w jednej alegorii, jednoczesne oblicze ofiary i sprawcy (kapitalizmu), doskonale wpasowują się w neoliberalny dyskurs, który ma kogo wykluczać. Nie jest wówczas ważne, że, według raportu „Badania przestępczości gospodarczej Polska 2011"[65] przygotowanego przez Pricewaterhouse Coopers, aż 16 procent polskich przedsiębiorstw unika płacenia podatków, umniejszając wpływy państwa, o których mówił radny.

---

[63] Stenogram sesji z dnia 28.03.2014 r. do pobrania ze strony: http://bip.warszawa.pl/Menu_podmiotowe/Dzielnice/Bemowo/Rada_2010_2014/Sesje/default.html·dokument nr 2, s. 50 [data dostępu: 15.06.2014].

[64] Takiego określenia użył nawet premier Donald Tusk podczas jednego ze spotkań z przedsiębiorcami, źródło: http://www.rp.pl/artykul/728573.html, [data dostępu: 15.06.2014].

[65] http://www.pwc.pl/pl/publikacje/global-economic-crime-survey-2011.jhtml, [data dostępu: 15.06.2014].

Dodajmy, że przekonania co do ujawnionej tu racjonalności działania gospodarki wolnorynkowej często przypisywane są na bazie stereotypów i fałszywych dychotomii wytworzonych przez antykomunistyczny resentyment w państwach dawnego Bloku Wschodniego. W tym momencie warto przywołać badania Holy Ladislav[66], w których analizowała ona wyobrażenia polityczne odnośnie socjalizmu i kapitalizmu na terenach dawnej Czechosłowacji. Skojarzenia zostały przywołane w formie tabeli w książce *Prywatyzując Polskę* Elizabeth Dunn[67]:

Socjalizm	Kapitalizm
Zacofanie	Nowoczesność, cywilizacja
Zastój	Dynamika, ruch
Sztywność	Elastyczność
Starość	Młodość
Szarość	Różnobarwność
Niedostatek	Zaspokojenie pragnień
Posłuszeństwo	Krytyczna autorefleksj
Kolektywizm	Indywidualizm
„Znajomości”	Bezosobowe stosunki oparte na racjonalnej kalkulacji
Dawanie prezentów	Kupowanie / sprzedawanie
Izolacja, ograniczenie	Przekraczanie granic

Proces prywatyzacji stołówek i zamykania szkół jest tylko jednym z przejawów polityki neoliberalnej. Podobne reformy dotykają np. systemu zdrowotnego i prawa pracy. Moją intencją było ukazanie makroproblemu (neoliberalizmu) w skali mikro. Dyskusje i napięcia pomiędzy władzą a mieszkańcami w przypadku polityki na szczeblu krajowym są w dużej mierze zapośredniczone (media, konferencje prasowe). Na takie zapośredniczenie nie ma miejsca przy bezpośrednim kontakcie z obywatelami, którzy, w przeciwieństwie

[66] H. Ladislav, *Culture, Market Ideology and Economic Reform in Czechoslovakia*, [w:] *Contesting Markets: Analyses of Ideology, Discourse and Practice*, red. Ray Dilley, Edinburgh 1992.

[67] E. Dunn, *Prywatyzując Polskę*, s. 84.

do posiedzeń Sejmu, mogą walczyć o swoje prawa i najbliższe otoczenie. Namacalna obecność obywateli powoduje natychmiastową reakcję, wywołuje mechanizm obronny, często słowną agresję.

„Polityczność" w rozumieniu Chantal Mouffle jest wymiarem antagonizmu leżącego u podstaw każdego społeczeństwa, natomiast „polityka" – „zestawem praktyk i instytucji, które w obliczu wprowadzanego przez polityczność konfliktu tworzą porządek umożliwiający ludzkie współistnienie"[68]. Co za tym idzie, demokracja nie polega na uniknięciu opozycji my-oni (formalnie niemożliwej w odideologizowanym świecie), a takim jej zarysowaniu, które mogłoby zostać pogodzone z pluralizmem postaw[69]. Pluralizmem, który nie polegałby na czyimś prawie do wypowiedzenia własnego zdania, a równym prawie do uczestnictwa w procesie decyzyjnym albo chociaż dialogu przed podjęciem decyzji przez władzę. W innym wypadku demokratyczne struktury będą działały na rzecz postępującej alienacji władzy i uprawomocnienia ich struktur oderwanych od potrzeb mieszkańców.

Wiele prac z dziedziny polityki społecznej pokazuje, że takie rozwiązania działają, a alternatywy istnieją (w przeciwieństwie do tego, co kazałaby nam myśleć neoliberalna doktryna), dlatego opór stawiany „odpolitycznieniu" życia (zarówno w dyskursie, jak i działaniu bezpośrednim) jest tematem ważnym i w ogromnym stopniu decydującym o tym, jak będzie wyglądało nasze życie.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Droga do wykluczenia – neoliberalizm jako doktryna i praktyka życia społecznego. Przypadek wybranych dzielnic Warszawy*, powstałej pod kierunkiem dra Marcina Jewdokimowa. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

[68] C. Mouffle, *Polityczność*, s. 24.
[69] Ibidem, s. 29.

Road to Exclusion – Neoliberal Discourse on Privatization of Schools and School Canteens in Warsaw

The article deals with social influence of neoliberal discourse on privatization of schools and school canteens in Warsaw. In the light of social analysis of discourse, the term means social activities situated in the area designated by 'understanding, communicating and interpersonal interactions, where the above mentioned phenomena are being a part of a wider context constituted by social and cultural structures and processes'.

In Teun A. van Dijk's understanding of the term, a discursive social activity takes place, when 'the language users take part in communication not only as entities, but also as members of various groups, institutions and cultures', whereas through their statements they create, they confirm or question the social and political structures and institutions. The city council and district councils are places where the speech not only mirrors relations of social ascendancy (the councilors are always first to speak before the inhabitants), but also this ascendancy is being 'performed' by 'constituting' their recipient at the moment of enunciation (for example the figure of 'homo sovieticus' often mentioned by the councilors). Councils are places, where the enunciated social structure mentions and preserves the ascendant's position.

The aim of the article was to show how some of the macro-scaled problems (neo-liberalism, crisis of the representative's democracy) reveal its violent nature in the micro-scale (Warsaw councilors' policy towards schools and school canteens).

Keywords: neoliberalism, discourse, educational politics in Warsaw.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

KULTURA W ZBLIŻENIACH I PRZEKRTOJACH

OBRAZ ŚW. HILDEGARDY Z BINGEN W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

JOANNA TARNAWSKA

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

1. JAK KULTURA POPULARNA WYKORZYSTUJE WIZERUNEK I NAUKI HILDEGARDY

W czasach, gdy pytanie o sens zajmuje coraz bardziej centralne miejsce, Hildegardy całościowe spojrzenie na Boga, człowieka i kosmos może niejednemu pomóc znaleźć odpowiedź[1].

Medycyna dla kobiet, *Przyrodolecznictwo*, *Książki kucharskie Hildegardy* czy poradniki zdrowego życia według Hildegardy – to najczęstsze publikacje z naukami świętej. Biografie czy książki na temat muzyki, filozofi lub teologii znajdujemy raczej w księgarniach chrześcijańskich. W sklepach muzycznych możemy dokonać wyboru pomiędzy nagraniami zespołów muzyki dawnej, które próbują odtworzyć oryginalną muzykę Hildegardy, a grupami muzycznymi, dla których Hildegarda jest inspiracją do tworzenia muzyki elektronicznej i New Age[2]. Twórczość i nauki benedyktynki są tematem koncertów, festiwali muzycznych i ekologicznych, audycji radiowych,

[1] H. Hinkel, *Hildegard von Bingen. Nachleben*, [w:] *Hildegard von Bingen 1098-1179*, red. H.-J. Kotzur, Mainz 1998, s.152-153.

[2] Muzyka New Age – muzyka inspirująca się ruchem *New Age*, często elektroniczna i instrumentalna, ale i wokalna. Muzyka mająca na celu wprowadzić słuchacza w trans, opróżnić jego umysł, by mógł się zbliżyć do istot duchowych.

wystaw, sztuki performatywnej, warsztatów zdrowego trybu życia, rekolekcji czy wykładów. W wielu sklepach internetowych na całym świecie możemy kupić produkty etykietowane Hildegardą, zaczynając od wafli i herbat, a kończąc na kremach i biżuterii[3].

Skąd i kiedy przyszła moda na Hildegardę? Za życia mistyczka była dla wielu autorytetem, po jej śmierci to się niestety zmieniło. Wielcy teologowie z XIII i XIV wieku, jak Albert Wielki, Tomasz z Akwinu, Bonawentura, Jans Duns Szkot, Bacon, nie wspominają o niej ani nie korzystają z jej pism. Nie znajdziemy jej także w trzynastowiecznym piśmiennictwie kaznodziejskim czy nawet w pismach mistycznych kobiet tego okresu. Hildegarda była za to silnie atakowana za swoje poglądy przez zakony żebracze.

Era druku przypomniała jej postać. W Polsce już w 1640 roku Franciszek Cezary wydał przekład Żywotu *św. Hildegardy*, jego autorem był ks. Wojciech Dziedzic[4]. Dopiero wiek XIX zainteresował się ponownie Hildegardą. Okres badań nad średniowiecznym piśmiennictwem kobiet, a tym samym nad twórczością Hildegardy zapoczątkował w 1984 roku Peter Dronke monografią *Woman writers of the Middle Ages.* Dzieła mniszki i ona sama stały się obiektem wielu analiz. Powstawały nie tylko reedycje pism, biografie, analizy naukowe, lecz także publikacje pseudonaukowe, które często przekształcały myśl Hildegardy na własne potrzeby. Ilość bibliografii była tak duża, że w artykule w 1998 roku K. Flash napisał: *Haende weg von Hildegard!* (*Ręce precz od Hildegardy!*)[5]. Według badaczy, poprzez tak różne kierunki zainteresowania Hildegardą: od teologii, muzyki, medycyny, a skończywszy na książkach kucharskich, współczesny człowiek ma utrudniony dostęp do

[3] Patrz: fotografia nr 1

[4] M. Malicki, *Repertuar wydawniczy drukarni Franciszka Cezarego starszego 1616-1651. Cz. 1. Bibliografia druków Franciszka Cezarego Starszego 1616-1651*, Kraków 2010, hasło: Hildegarda – nr 482.

[5] J. Strzelczyk, *Przedmowa*, [w:] Hildegarda, *Scivias*, tłum. J. Łukaszewska-Haberkowa, Tyniec 2011, s.12.

świata benedyktynki. Jerzy Strzelczyk porusza kwestię braku „właściwego dostępu". Tym samym rodzi się pytanie, czym jest ten właściwy dostęp? Czy należy zanegować każdy inny przejaw zainteresowania Hildegardą niż teologiczny i naukowy? Czy prawo do Hildegardy należy się tylko teologom i badaczom akademickim?

Hildegarda jako pierwsza znana nam kompozytorka w historii muzyki stała się inspiracją dla wielu muzyków. To zespół *Sequentia* zainteresował się nią na początku lat 80. i spopularyzował jej twórczość[6]. Grupa podjęła się ogromnie trudnego zadania: wykonała wszystkie zachowane dzieła mniszki. Dostępnych jest siedem wydań albumowych z dziewięćdziesięcioma jeden utworami, w tym nagranie muzycznego dramatu *Ordo Virtutum*[7]. Jeden z nich, *Canticles of Ecstasy,* zdobył kilka międzynarodowych nagród (Edison Price, Disque d'Or oraz nominacje do nagrody Grammy za najlepsze nagranie chorału). Na całym świecie sprzedano ponad pół miliona tych płyt. Zespół nieustannie koncertuje i tworzy nowe nagrania.

Innym przykładem inspiracji muzyką mniszki jest twórczość Marie-Luise Hinrichs. Dokonała ona rzeczy niezwykłej. Niemiecka pianistka transkrybowała chorałową muzykę Hildegardy na romantyczny fortepian. Połączyła dwa przeciwstawne sobie style epoki średniowiecza i romantyzmu. Tak powstała jedyna w swoim rodzaju płyta *Vocation*[8]. Zamiana ludzkiego głosu na fortepian nie zmieniła duchowego charakteru muzyki. Mimo że nie usłyszymy tu pierwotnej harmoniczności, pianistka wyśpiewała każdą nutę, posługując się doskonale pianem i pauzami. Dzięki nieschematycznemu

[6] Jeden z najsłynniejszych zespołów specjalizujących się w muzyce średniowiecza oraz równocześnie prowadzący badania muzykologiczne. Grupa powstała w Bazylei w 1977 roku z inicjatywy Benjamina Bagby i Barbary Thornton, <http://www.sequentia.org>, [data dostępu: 4.04.13].

[7] Sequentia, *Hildegarda von Bingen* [CD-ROM], Sony Music Entertainment, 2011.

[8] Marie-Louise Hinrich, *Vocation. Hildegard von Bingen* [CD-ROM], Niemcy 2009.

myśleniu pianistki, średniowieczna muzyka stała się bardziej zrozumiała dla dzisiejszego słuchacza i bliższa mu.

Płyta *Hildegard. Hildegard von Bingen*[9] to następny innowacyjny projekt. Twórcy płyty zremiksowali muzykę Hildegardy i dodali do niej dźwięki elektroniczne. Dzięki subtelności i oszczędności przetworzonych elektronicznie tonów zderzenie chorału z muzyką elektroniczną na szczęście nie tworzy efektu kiczu. Kompozycje te nadal zachowują pierwotną koncepcję muzyki Hildegardy (muzyka jako odbicie kosmosu), choć w wersji „ambient"[10].

Twórcy muzyki New Age czy tak zwanej muzyki relaksacyjnej także zainteresowali się utworami Hildegardy. Jednak tym razem, np. na *płycie Vision*,[11] dodano kilka instrumentów: gitary, bębny, grzechotki, cymbałki, wzbogacone o dźwięki elektroniczne. Całość niestety jest tylko skomercjalizowaną podróbką oryginalnej muzyki mistyczki. Duża liczba instrumentów zagłusza prostotę pieśni Hildegardy. Jest to doskonały przykład na to, jak kultura masowa przetwarza dzieło wymagające refleksji i skupienia na łatwo sprzedający się produkt.

W Polsce twórczością Hildegardy zajęła się jak dotąd zapewne jedynie sopranistka Dorota Bonisławska, specjalizująca się w muzyce sakralnej i oratoryjnej. Artystka wydała płytę z dziewięcioma utworami świętej. Album nosi tytuł *Caritas abundat*[12]. Na płycie znajduje się także osiem tekstów recytowanych przez Dariusza Biernackiego. W trzech utworach słyszymy gitarę basową Andrzeja Stodulskiego.

Chociaż na polskim rynku jest dostępny tylko jeden album z polską interpretacją muzyki Hildegardy, nie możemy narzekać na brak koncertów. W roku 2012 odbyło się ich kilka, w różnych częściach Polski. Były to nie

[9] S. Wishart, *Hildegard. Hildegard von Bingen* [CD-ROM], Decca Records 2012.

[10] Ambient – gatunek muzyki elektronicznej.

[11] R. Souther, *Vision.The Music of Hildegard von Bingen* [CD-ROM], Angel Records 1994.

[12] Z łac. *Miłość obfituje*.

tylko koncerty, które starały się odtworzyć dzieła Hildegardy, lecz także widowiska muzyczne inspirujące się twórczością mniszki.

Młode pokolenie artystów również czerpie inspiracje z twórczości Hildegardy. Anna Zaradny – artystka dźwiękowa i wizualna oraz kompozytorka, stworzyła w 2011 roku dźwiękową instalację performatywną zatytułowaną *Najsłodszy dźwięk krążącego firmamentu.* Instalacja, współfinansowana przez m.st. Warszawa, przybrała kształt ogromnej dźwiękowej mandali. Można ją było zobaczyć w Komunie Warszawskiej[13]. Artystka o swoim projekcie mówiła: „Odwzorowuję idee średniowiecznej artystki własnym językiem, w którym porządek i harmonia rzeczy nie są już tak jednoznaczne"[14].

W 2009 roku powstał jedyny jak dotychczas film o Hildegardzie: *Wizja z życia Hildegardy z Bingen*, wyreżyserowany przez Niemkę – Margarette von Trotte[15]. Główną rolę zagrała Barbara Sukowa. Podobno reżyserka już od lat 80. nosiła się z zamiarem zrealizowania tego obrazu, jednak wyreżyserowanie filmu o średniowiecznej benedyktynce nie należało do najłatwiejszych zadań. Dzieło zachwyca pięknymi, kolorystycznie chłodnymi zdjęciami, które znakomicie oddają atmosferę tamtego czasu. W filmie dominują obrazy zimnych i półmrocznych pomieszczeń zakonnych. Widz może na własne oczy zobaczyć, co znajduje się za murami klasztoru. Artystka stworzyła postać Hildegardy silnej, pełnej energii, chwilami bardzo surowej, ale odważnej i owianej tajemniczością. W *Wizji z życia Hildegardy z Bingen* brakuje paradoksalnie opisów i obrazów samych widzeń. Za to niepotrzebnie

[13] Komuna Warszawska – stowarzyszenie działające w dziedzinie kultury i sztuki, organizujące spektakle, happeningi, wystawy, kampanie społeczne i ekologiczne. Siedziba: ul. Lubelska 30/32, Warszawa

[14] Anna Zaradny, *Najsłodszy dźwięk krążącego firmamentu*, <http://komuna.warszawa.pl/2011/11/28/anna-zaradny-%E2%80%9Enajslodszy-dzwiek-krazacego-fi - mamentu%E2%80%9D/>, [data dostępu: 4.04.13].

[15] M. von Trotte, *Vision - Aus dem Leben der Hildegard von Bingen,* Niemcy 2009.

został rozbudowany wątek burzliwej relacji Hildegardy z Ryszardą. Święta ukazana została tutaj jako osoba zaborcza i histeryczna. Jest to oczywiście fikcja filmowa, gdyż o relacji z Ryszardą mamy bardzo mało informacji. Reżyserka starała się raczej pokazać kontakty Hildegardy z innymi ludźmi, przedstawić ją bardziej jako człowieka niż jako mistyczkę. Film jednak w ogromnej mierze opiera się na źródłach historycznych. W trakcie pracy nad obrazem Margarette von Trotte studiowała biografie mniszki, jej dzieła i listy.

Powrót fascynacji medycyną Hildegardy nastąpił dopiero w 1910 roku. Wtedy to w Bibliotece Królewskiej w Kopenhadze znaleziono jedyny odręcznie napisany egzemplarz podręcznika Hildegardy – *Causae et curae*, opisujący przyczyny i metody leczenia chorób. W roku 1932 Hugon Schultz opublikował go w całości po niemiecku, jednak dopiero Gottfried Hertzka posłużył się nim, aby stworzyć nową medycynę naturalną – medycynę Hildegardy[16].

Prężnym ośrodkiem w Polsce zajmującym się od kilku lat popularyzowaniem wiedzy o Hildegardzie jest Benedyktyński Instytut Kultury w Tyńcu. W ramach V Dni Benedyktyńskich, które miały miejsce w 2011 roku, odbyły się tam konferencje naukowe i teologiczne poświęcone Hildegardzie. Do udziału w nich zostali zaproszeni goście z Polski i Niemiec. Instytut Benedyktyński zorganizował także w tym samym roku wystawę zatytułowaną: *Jak piórko wiatrem niesione… Świat Hildegardy z Bingen. Wirtualna podróż medytacyjna przez dzieje zbawienia.* Wystawa była poświęcona wizjom Hildegardy, a świat benedyktynki został zaprezentowany odbiorcom w wersji multimedialnej. W salach muzeum można było oglądać średniowieczne miniatury w wersji animowanej, wokół zaś rozbrzmiewały mistyczne utwory mniszki. Celem twórców wystawy było z jednej strony przybliżenie postaci samej Hildegardy, a z drugiej − zaproszenie widza do

[16] W. Strehlow, *Wiedza*…, op. ci*t.,* s. 7.

zatrzymania się i zastanowienia nad harmonią świata opisywaną przez tę mistyczkę[17].

Benedyktyński Instytut Kultury w Tyńcu kilka razy w roku organizuje warsztaty i rekolekcje z naukami Hildegardy. Warsztaty prowadzi dr teologii Elżbieta Wiater, autorka biografii świętej, oraz teolog o. Szymon Hiżycki. O warsztatach tych możemy przeczytać na stronie internetowej:

> Podczas warsztatów zajmiemy się odnajdywaniem w sobie harmonii, o której mówi Hildegarda. Uczestnicy będą odkrywać własny rytm życia i integrację przez proste ćwiczenia ruchowe, malowanie (nie trzeba mieć umiejętności artystycznych) oraz medytację chrześcijańską. Odnalezienie i doświadczenie w sobie tych samych sił, które poruszają kosmosem, pomaga w lepszym poznaniu samego siebie, drugiego człowieka, a to z kolei może stać się dyskretnym zaproszeniem do duchowej przygody i otwarcia się na łaskę Boga. Do praktykowania poznawania samego siebie zachęca Hildegarda: „Poznaj siebie, pokonuj obciążenia, pielęgnuj cnoty chrześcijańskie, aby uzyskać zdrowie duchowe i fizyczne". Będzie też okazja do zapoznania się z postacią św. Hildegardy podczas wykładu autorki książki o św. Hildegardzie, Elżbiety Wiater, oraz poznania kontekstu filozofi - nego podczas konferencji o. dr Szymona Hiżyckiego osb[18].

W Tyńcu możemy skorzystać także z kilkudniowych rekolekcji z postem św. Hildegardy. Rekolekcje składają się z kilku elementów: diety (w której skład wchodzą orkisz, wywary warzywne i owocowe, herbaty ziołowe, napoje, a także przyprawy przygotowane według receptur św. Hildegardy), codziennych wykładów z zakresu nauki św. Hildegardy oraz z poszukiwania harmonii ducha – poprzez codzienną Mszę Świętą, medytację i możliwość skorzystania ze spowiedzi. Oprócz tego uczestnicy rekolekcji wychodzą na spacery

[17] Świat Hildegardy z *Bingen- niezwykła ekspozycja*, <http://www.tyniec.benedyktyni.pl/videorelacje/swiat-hildegardy-z-bingen-niezwykla-ekspozycja.html>, [data dostępu: 05.04.13].

[18] *Kosmos świętej Hildegardy*, <http://www.benedyktyni.eu/?page_id=6293>, [data dostępu: 10.04.13].

i wycieczki, by korzystać ze świeżego powietrza oraz rezygnują z alkoholu, kawy i leków, których zażywanie nie jest konieczne. W trakcie postu każdy ma możliwość odbycia rozmowy z mnichem. „Post wg św. Hildegardy służy leczeniu zarówno duszy, jak i ciała. Właściwie przeprowadzony, w sposób łagodny i bezpieczny oczyszcza ciało i duszę przy zachowaniu pełnej witalności, dobrego samopoczucia i nastroju bez odczucia głodu”[19].

Polskie Centrum Hildegardy z siedzibą w Legnicy oraz Centrum św. Hildegardy w Józefowie prowadzą podobną działalność. Pierwsze z nich założyła Alfreda Walkowska, doktorantka Papieskiego Wydziału Teologicznego we Wrocławiu, jedyna dyplomowana terapeutka medycyny Hildegardy w Polsce. Zainicjowała ona także powstanie polskiego towarzystwa pod nazwą Krąg Przyjaciół św. Hildegardy. Od 1992 roku popularyzuje wiedzę o Hildegardzie i jej dziełach. Instytucja ta organizuje w ciągu roku warsztaty żywieniowe, rekolekcje, odpoczynek z naukami świętej. Centrum prowadzi własną stronę internetową, na której można przeczytać o osobie Hildegardy, o jej programie zdrowia, o kulcie Hildegardy oraz uzyskać informacje na temat najbliższych spotkań z nią związanych, a także o nowościach wydawniczych na jej temat. W Internecie znajdziemy także link do sklepu z produktami etykietowanymi Hildegardą. Widnieją w nim książki, płyty, obrazy, orkisz, przyprawy z apteki św. Hildegardy, wina[20] od św. Hildegardy, napoje przyrządzane według receptury Hildegardy, herbaty, migdały, ciasteczka orkiszowe, przyprawy do wypieków i konfitu , wyroby borsucze (wkładki skórzane borsucze, pantofle i pas z włosiem borsuczym), kosmetyki (kremy fiołkowe, macierzankowe, wody różane, winogronowe, fiołkowe, liliowe, maseczki lawendowe, ziołowe pasty do zębów[21], antycelullitowe kremy

[19] Rekolekcje z postem św. Hildegardy, <http://www.benedyktyni.eu/?page_id=478>, [data dostępu: 13.04.13].

[20] Patrz: fotografia nr 2

[21] Patrz: fotografia nr 3

z szałwii[22] oraz płyny śliwkowe do pielęgnacji ciała i włosów). Oprócz tego w sklepie możemy kupić biżuterię i różańce zrobione z kamieni[23]. Duża część produktów ze sklepu ma ścisły związek z naukami Hildegardy, jednak przeglądając ofertę można znaleźć także ketczup, sos chili, czekolady, chipsy kokosowe lub żelki – misie bio. Jednym słowem, Hildegarda stała się symbolem zdrowego jedzenia. Można powiedzieć, że została przejęta przez kulturę zdrowego życia, która jest tak popularna od kilkunastu lat. Dla wielu producentów stała się dobrze sprzedającym się produktem konsumpcyjnym.

Oprócz sklepu ze zdrową żywnością Hildegardy w Legnicy rozwija się kult świętej. W kościele Najświętszego Serca Jezusa wisi obraz Hildegardy, który odbył pielgrzymkę do Bingen. Raz w miesiącu po Mszy Świętej odprawiane są nabożeństwa ku czci Hildegardy. Po modlitwach wierni spotykają się na herbatce i ciasteczkach orkiszowych.

Drugą instytucją zajmująca się zdrowym sposobem życia jest Centrum Hildegardy w Józefowie, otwarte w 2012 roku. Oprócz sklepu z produktami z wizerunkiem świętej prowadzi ono gabinet, w którym oferuje pomoc terapeutów – specjalistów medycyny Hildegardy. W sklepie interesujący jest „zestaw postny", a w nim: zupa, ciasteczka, koper włoski, tabletki z pigwy[24]. Ponadto samo centrum i nauki Hildegardy są reklamowane przez znaną w mediach aktorkę Małgorzatę Kożuchowską, co świadczy o coraz większej popularności świętej.

Choć Hildegarda nigdy nie napisała żadnej książki kucharskiej, to od kilku lat powstaje mnóstwo pozycji takich jak *Książka kucharska Hildegardy*, *Kuchnia św. Hildegardy*, *Dieta i post według Hildegardy*. Autorzy tych

[22] Patrz: fotografia nr 4

[23] Hildegarda zajmowała się sztuką leczenia szlachetnymi kamieniami. Uważała, że każdy kamień ma określone drgania, które mogą być przenoszone przez skórę lub organy zmysłów na człowieka. Zob.: W. Strehlow, *Wiedza…,* op. ci*t*., s. 325.

[24] Centrum świętej Hildegardy w Józefowie, <http://centrum-hildegarda.pl>, [data dostępu: 13.04.13].

wszystkich książek korzystają z medyczno-przyrodniczych dzieł mniszki, opisując sposób leczenia za pomocą odpowiedniej żywności (warzyw, ziół, ziaren). Lekarz zajmujący się medycyną Hildegardy, dr Wighard Strehlow, oparł swoje prace na wieloletnich praktykach i badaniach. W Allensbach nad jeziorem Bodeńskim prowadzi prywatną klinikę Hildegard-Zentrum Bodensee.

Warto jeszcze raz podkreślić, że z duchowości i wiedzy Hildegardy korzystają nie tylko chrześcijanie, lecz także wyznawcy New Age. Hildegarda jest dla nich bioenergoterapeutką. Występujące w jej pismach słowo Światłość interpretują nie jako osobowego Boga, lecz pierwotne doświadczenie religijne, które ma leżeć u podstaw wszystkich religii. Zapominają jednak, że Hildegarda zawsze pisała o chrześcijańskim Bogu. Jedność kosmosu, świata i Boga nie funkcjonuje u niej na zasadzie tożsamości, lecz współbrzmienia. To jest zasadnicza różnica pomiędzy chrześcijaństwem a ideologią New Age.

W Internecie (na stronie www.zagrozeniaduchowe.pl) znajdziemy tekst, który przestrzega przed „medycyną Hildegardy". Autor strony twierdzi, że ten termin został sformułowany po raz pierwszy na rosnącej fali popularności ezoteryki i New Age'u:

> Hildegarda od razu została wykorzystana w celach handlowych, a istotą promocji było podkreślanie szczególnych wartości płynących z jej stosowania – medycyna ta miała bowiem pochodzić z boskiego objawienia (stąd określenie: „boska medycyna"). W rzeczywistości Hildegarda zapisała i przetworzyła zebraną przez siebie wiedzę medyczną, która funkcjonowała w XII wieku. Pisma, które zostały odnalezione na początku XX wieku w Kopenhadze pochodzą z XIII i XIV wieku. Są one zbiorem tekstów o charakterze przyrodniczym i medycznym, opatrzonymi nazwiskiem Hildegardy (w rzeczywistości są one po prostu opatrzone jej nazwiskiem, praktyka taka była powszechna w średniowieczu)[25].

[25] *Medycyna Hildegardy*, <http://zagrozeniaduchowe.pl/?p=376>, [data dostępu: 17.04.13].

Dalej możemy przeczytać, że z punktu widzenia dzisiejszej medycyny dzieła Hildegardy są zupełnie nieprzydatne i przestarzałe, a w niektórych aspektach (oddziaływanie kamieni) − zabobonne. Nie wiadomo do końca, czy autor tej strony przestrzega przed New Age'em czy może przed samą Hildegardą, podważając wartość (także chrześcijańską) jej dzieł. Zauważyć trzeba tutaj sprzeczność, ponieważ wszystkie książki lecznicze i zielarskie oparte na jej naukach można kupić w księgarniach katolickich. Ten przykład ukazuje aktualny problem – pomimo uznania Hildegardy za świętą i nadania jej tytułu doktora Kościoła budzi ona nadal wiele kontrowersji. Niesłuszne oskarżenia Hildegardy o magię i odrzucanie jej nauk o kamieniach szlachetnych czy wpływie faz Księżyca na człowieka wynika z niewiedzy na temat epoki średniowiecza i z niezrozumienia tego, jak wyglądał ówczesny świat i ludzie[26].

[26] Zob.: C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej,* tłum. W. Ostrowski, Warszawa 1986, s.183-187.

2. HILDEGARDA – ŚREDNIOWIECZNA MNISZKA W DYSKURSIE FEMINISTYCZNYM

Kształt kobiety rozbłysnął i zajaśniał w pierwszym promieniu, w którym zostało ukształtowane to, w czym kryje się wszelkie stworzenie. Jak? Podwójnie: przez doskonałe dzieło palca Bożego i przez najwyższe piękno[27].

Dzięki zainteresowaniu się tematyką kobiet w średniowieczu i powstaniu w ostatnich dziesięcioleciach wielu prac na ten temat oświeceniowa i romantyczna wizja tej epoki powoli się zmienia. Pierwszy pogląd rozpowszechniał wiedzę o „ciemnym" średniowieczu i twierdził, że w tym okresie kobieta była pojmowana tylko jako źródło grzechu, toteż w pełni odsuwano ją od dóbr kultury. W przypadku, gdy umiała pisać lub czytać, służyło jej to tylko po to, by mogła się modlić i podpisywać listy. Romantyczne wyobrażenie mówiło zaś o tym, że wkład kobiety w kulturę był bierny, polegał tylko na inspirowaniu artystów. Następny stereotyp, z którym można się jeszcze spotkać, to z kolei przeświadczenie o istnieniu wielkiej pogardy dla kobiet w literaturze tego okresu.

Magdalena Sakowska w książce *Portret, postać, autorka. Kobieta a literatura europejskiego średniowiecza* udowadnia, że aktualne badania wykazują brak mizoginii w literaturze średniowiecza[28]. Negatywne wartościowanie kobiet i wywyższanie mężczyzn nie było głównym tematem rozpraw, czasami ten temat przemilczano bądź wręcz pisano o kobietach pozytywnie.

---

[27] Hildegarda, *Hildegarda do kongregacji mniszek*, [w:] B. Matusiak, *Teologia muzyki,* Tyniec 2003, s.187.

[28] M. Sakowska, *Portret, postać, autorka. Kobieta* a *literatura europejskiego średniowiecza*, Warszawa 2006, t.1, s. 7.

> Kwestia miejsca kobiety w średniowieczu budziła i budzi ogromne emocje, co powoduje, że wiele opracowań balansuje na granicy obiektywizmu naukowego, przechylając się niebezpiecznie w stronę jednej lub drugiej skrajności: charakterystycznego dla dawniejszych czasów uporczywego zaprzeczania, że kobieta miała jakikolwiek znaczący wpływ na kulturę tamtych stuleci, i nowszej tendencji, opartej niekiedy na nadmiernym entuzjazmie i euforii w odkrywaniu trendów nieznanych dotąd w nauce[29].

Według Magdaleny Sakowskiej remedium na rozwiązanie problemów wynikających z dwóch przeciwstawnych sobie spojrzeń na średniowiecze jest stworzenie dyskursu opisującego zarówno negatywne, jak i pozytywne strony tej epoki. W wyżej wymienionej pracy autorka zanalizowała 33 postacie kobiece, głównie występujące w kronikach i literaturze dwornej. Tylko w sześciu dziełach Magdalena Sakowska znajduje mizoginizm, a w ośmiu – kobietę przedstawioną jako odpowiedzialną za zły rozwój wypadków. W niektórych tekstach kobieta jest „równie wartościowa co mężczyzna, aktywna, pełna godności, obdarzona wieloma zaletami, władzą, autorytetem, mądrością"[30]. Oczywiście badaczka jest świadoma, że literatura nie daje pełnego obrazu pozycji kobiety w średniowieczu. Jednak to właśnie z dzieł pisanych czerpiemy wiedzę o tamtym wiekach.

Oprócz samych wyobrażeń kobiecych w literaturze, mamy dzisiaj wiedzę o istnieniu szeregu kobiet liczących się w kulturze czy w życiu społecznym średniowiecza. Hildegarda była więc jedną z pierwszych kobiet piszących w tej epoce, ale nie jedyną.

Mechtylda z Hackebornu, Gertruda Wielka, Mechtylda z Magdeburga, Małgorzata Ebner z Medingen, Krystyna Ebner z Engeltal, Elżbieta Stagel, Julianna z Norwich, Julianna z Mont-Cornillon – to przykłady innych zakonnic i autorek, których doświadczenie mistyczne zostało wyrażone w pismach,

[29] Ibidem.
[30] Ibidem.

utworach muzycznych i plastycznych. Są one świadectwem udziału kobiet w kulturze wieków średnich. W klasztorach mniszki przyczyniały się do rozwoju nowych form wypowiedzi artystycznych, literackich, muzycznych oraz plastycznych.

Tymczasem dzisiaj, w wyniku braku wiedzy o wiekach dawanych i pozycji kobiety w ówczesnym życiu politycznym, kulturalnym i religijnym, powszechnie uważa się, że dopiero od XVIII wieku można mówić o początkach wolności kobiet. Korzenie feminizmu dostrzega się we Francji i w Rewolucji Francuskiej 1789 roku.

W okresie trzeciej fali feminizmu kobiety zaczęły szukać wzorów w poprzednich epokach. I tak za protofeministkę uważa się francuską pisarkę żyjącą w XIV wieku – Christine de Pisan, która otwarcie krytykowała dominację mężczyzn i promowała aktywność kobiet w sztuce, nauce i życiu politycznym.

Okazuje się, że również Hildegarda została uznana za feministkę, stając się w latach 80. wzorcem dla teologii feministycznej w Stanach Zjednoczonych. Zainteresowano się jej niezwykłym życiem, podróżami, wykładami, które odbywała, kontaktami i sporami z ważnymi postaciami, bogatą twórczością naukową i artystyczną oraz autorytetem i władzą, jaką sprawowała nad klasztorami. W średniowieczu, postrzeganym jako okres ucisku kobiet, odnaleziono Hildegardę, która nie poddała się kulturze patriarchalnej. Trzecia fala feminizmu spowodowała gwałtowny rozwój badań nad twórczością Hildegardy. W publikacji *Please don't talk about Hildegard and feminist in the same breath* Lorny Collingridge pisze o wpływie badań feministycznych na rozwój studiów nad Hildegardą. Jej zdaniem wielu badaczy przeciwnych temu ruchowi boi się przyznać zasługi w tej kwestii badaniom feministycznym. W ich rozumowaniu perspektywa feministyczna zakładałaby, że:

- Hildegarda była uciskana przez mężczyzn i świadomie się temu sprzeciwiała, była więc protofeministką;

- Hildegarda była lesbijką, ze względu na jej publiczne deklaracje miłości do mniszki Ryszardy, swojej uczennicy i podopiecznej;
- Głównym problemem, jakim zajmowała się Hildegarda była równość kobiet i mężczyzn.

Autorka artykułu zamieszcza interesującą tabelkę, z której można wyczytać, w jakich latach i ile powstawało publikacji o XII-wiecznej mniszce. Wynika z niej, iż to właśnie w latach 1980-90 zaobserwowano ożywienie w badaniach nad Hildegardą. Nowe spojrzenie na Hildegardę, w kontekście studiów feministycznych, przyniosło osiem publikacji w języku angielskim i jedną w niemieckim. Lata 1990-2000 to już ogromny skok w zainteresowaniu tą świętą – powstało 50 pozycji w języku angielskim, dwie w niemieckim i dwie we francuskim. Wszystkie te publikacje były owocem nowych studiów nad twórczością kobiet.

Nadal duża część badaczy nie chce wiązać Hildegardy z feminizmem, np. zdaniem teologów Elżbiety Wiater oraz Jerzego Strzelczyka nazywanie Hildegardy feministką jest ogromnym nadużyciem i nieporozumieniem. Przypominają oni, że Hildegarda wielokrotnie pisze o sobie jako o słabej kobiecie i podkreśla niższość kobiety względem mężczyzny.

Tymczasem prawdą jest, że zarówno w twórczości, jak i w życiu codziennym Hildegarda nie bała się mówić i pisać o kobietach.

Frances Beer podkreśla, że:

> w jej dziele występuje szereg potężnych postaci rodzaju żeńskiego, takich jak Sapientia (Mądrość), Synagoga (Matka Wcielenia Słowa Bożego), Ecclesia (Kościół), które realizują boży plan na ziemi. Chociaż są to alegorie, ich żeńskość to nie tylko gramatyczne przypadki. Ich kobiecość jest wyraźnie podkreślana przez wzmianki o piersiach, łonach i o tak specyficznych kobiecych funkcjach, jak wydawanie na świat dzieci i karmienie potomstwa[31].

[31] F. Beer, *Kobiety* i *doświadczenia mistyczne* w Średniowieczu, tłum. A. Branny,

W księdze drugiej *Scivias* znajdziemy opis Kościoła – jako Mądrości w postaci pięknej kobiety:

> Jej spojrzenie ogarnia świat i zwraca się do ludzi. Jej głowa owinięta blaskiem, oświetlona jakby lampą, tak że nie mogłam dojrzeć jej w całej krasie. Jej ręce z szacunkiem spoczywają na piersi. Jako strój nosiła płaszcz złoty, ze stułą zdobną w drogocenne klejnoty − białe, zielone, czerwone i złote, przeniknięte purpurowym światłem. I ludziom całego świata rzekła głosem wielkim: „Dlaczego ociągacie się z przyjściem? Nie wierzycie, że u mnie znajdziecie pomoc? [...]”[32].

Opisanie w ten sposób Kościoła – Mądrości, jest wyrazem ogromnego szacunku dla kobiet. Innym razem w wizjach mniszki Kościół jest oblubienicą oraz matką (dziewicą jak Maryja). W symbolicznym języku Hildegardy trzykrotnie pojawia się postać wspaniałej kobiety: w stanie dziewictwa, kapłaństwa i świeckości. Benedyktynka dostrzega piękno każdej kobiety, chociaż w szczególności wyróżnia dziewice.

Prawdziwym świadectwem myśli Hildegardy o kobietach są teksty antyfon, m.in. o Maryi Dziewicy[33]:

> O, wielki to cud,
> że skrycie w ciało niewiasty
> król wkroczył.
> Bóg to sprawił,
> bo niższość nade wszystko jest wywyższona.
> Och, jakże wielka jest szczęśliwość
> w tej niewieście
> bo zło, które z niewiasty się wzięło,
> ona zmazała.
> Nagromadziła cnoty słodyczą wionące
> I Niebo ustroiła jeszcze nadobniej,

Kraków 1996, s.17.

[32] G. D. Croce, *Symbolizm kobiecy u Hildegardy* z *Bingen* [w:] *Geniusz kobiecy,* Kraków 2011, s. 56.

[33] S. Flanagan, *Hildegarda* z *Bingen*, tłum. R. Sudół, Warszawa 2002, s.125.

Niźli gdy pierwej ziemię poślubiła.

Hildegarda pisze o niższości kobiet i o grzechu, który z nich pochodzi, dziwi się, w jaki sposób Bóg urodził się z niewiasty. Jednak ta niższość, zapoczątkowana przez Ewę, pod piórem benedyktynki zostaje wywyższona, zrehabilitowana przez Maryję.

Hildegarda usprawiedliwia grzech Ewy. Widzi w niej „Dziewicę obleczoną w słońce" (Ap 12,1). Według niej Szatan postanowił skusić pierwszą kobietę, bo bał się, że będzie matką wojowników walczących przeciw niemu. Tłumacząc, dlaczego Szatan zwiódł Ewę, Hildegarda podkreśla jej piękno oraz wzajemną miłość pierwszych rodziców:

> Diabeł wiedział, że łatwiej pokona niewieścią słabość, niż siłę męża, a wiedząc, że Adam płonie mocną miłością do Ewy, pomyślał, że jeżeli ją pokona, Adam uczyni wszystko co ona mu powie[34].

W pieśniach mistyczki Ewa często porównywana jest do Maryi, nazywanej nową Ewą. W sekwencji *O virga ac diadema*[35] znajdziemy słowa, które mówią o kobiecie, która jest zwierciadłem Bożego piękna i mikrokosmosem. Cechy, które w innych dziełach Hildegarda przypisywała Adamowi, teraz odnoszą się do kobiet. Tym samym mniszka podkreśla równość, jaka jest między dwoma płciami, każdy człowiek jest odbiciem Boga i świata.

Miniatury znajdujące się w pismach Hildegardy interpretuje Frances Beer. Jedną z nich, z wizji pierwszej i drugiej *Scivias*, widzi jako wszechświat – żeńskie jajo:

[34] B. Matusiak, *Teologia…,* op. cit., s. 96.
[35] Ibidem, s.107.

> Do najbardziej zaskakujących przedstawień boskości, jakie spotykamy u Hildegardy, należy ogromne, wypełnione gwiazdami, ogniste kosmiczne jajo – gigantyczny, wszechogarniający symbol żeński[36].

Inna miniatura pochodzącą także ze *Scivias*, w której jest obecna kobieca alegoria, to ilustracja z księgi drugiej i trzeciej[37]. Przedstawia ona Kościół (Eklezję) jako Matkę wierzących. Miniatura podzielona jest na cztery części. Na iluminacji widnieje kobieta w kolorze złotym, z długimi włosami i koroną na głowie. Z polecenia Chrystusa rodzi ona dzieci Kościoła.

Trzeba jednak pamiętać, że symbolizm kobiecy nie jest pomysłem Hildegardy ani nie jest czymś nowym w chrześcijaństwie. Wszystkie żeńskie alegorie były obecne od wieków, Hildegarda zaś zaczerpnęła je z Nowego i Starego Testamentu. Brak wiedzy o tym, czym była alegoria, może doprowadzić do błędnych wniosków o poglądach Hildegardy. Wykorzystywanie postaci kobiet w przedstawieniach alegorycznych było wówczas czymś zupełnie normalnym[38].

Święta z Bingen jest także prekursorką pisania dzieł z zakresu medycyny dla kobiet. W swoich pracach opisuje wszystkie schorzenia kobiece i sposób ich leczenia. Ponadto wyróżnia cztery temperamenty człowieka, w tym kobiet (melancholiczka, sangwiniczka, choleryczka, flegmatyczka) i dokładnie charakteryzuje je, podając przyczyny chorób. „Hildegardy opis temperamentów jako źródła patologii seksualnej różni się jednak od tradycji medycznej i jest kluczem do zdrowia kobiety, właściwego wyboru partnera, jej zdolności kochania, a nawet cech spłodzonych dzieci”[39].

---

[36] F. Beer, *Doświadczenie…,* op. cit., s.17, zob.: miniatura nr 1.

[37] Zob.: miniatura nr 2.

[38] Patrz: C. Ripa, *Wstęp*, [w:] idem, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 5. Zob. termin *alegoria* w *Encyklopedii PWN*: „[gr. *allēgoría* < *allēgoreín* ‘mówić w przenośni’, ‘obrazowo’], *lit., szt. plast.* w literaturze i sztuce obraz mający poza znaczeniem dosłownym określony sens przenośny”.

[39] W. Strehlow, *Wiedza lecznicza św. Hildegardy z Bingen od A do Z*, tłum. E. Panek, Kraków 2010, s. 60.

W *Cause de curae* Hildegarda odważnie charakteryzuje kobiece pożądanie i jego znaczenie przy poczęciu:

> Kobiece pożądanie można porównać do słońca, które delikatnie, lekko i dokładnie oblewa ziemię swoim ciepłem, by mogła wydać owoce; albowiem, gdyby czyniło to zbyt intensywnie, zamiast pomóc w dojrzewaniu owocu, spaliłoby go. Tak więc kobiece pożądanie jest delikatne i lekkie, lecz stałe w swym cieple, czyniąc kobietę zdolną do poczęcia i urodzenia dziecka. Gdyby zaś trawiła ją wciąż gorączka pożądania, nie byłaby gotowa począć i dać życie dziecka. Kiedy w kobiecie rodzi się pożądanie, jest ono łagodniejsze i płonie mniej intensywnie niż w mężczyźnie[40].

O zwyczajach panujących w klasztorze świętej Hildegardy dowiadujemy się z listu od mistrzyni Tenxwindy:

> Dotarła również do nas wiadomość o pewnym Waszym osobliwym zwyczaju, że mianowicie Wasze Dziewice, gdy dni świąteczne stoją w kościele i śpiewają psalmy, włosy mają rozpuszczone, a za ozdobę służą im białe jedwabne szaty sięgające do ziemi. Na głowach noszą złote korony krzyżami po bokach i z tyłu, z przodu zaś koron wyryto pięknie postać Baranka. Ponadto na palcach mają złote pierścienie[41].

Przełożona klasztoru kanoniczek w Andernach niepokoi się nietypowymi zachowaniami w klasztorze Hildegardy. Uważa, że eksponowanie włosów i noszenie pięknych szat przez niewiasty jest niezgodne z naukami Biblii. Zarzuca także mistyczce przyjmowanie nowicjuszek wyłącznie ze szlachetnych rodów.

Odpowiadając na ten list, Hildegarda opisuje miejsce i rolę kobiety. W chwili stworzenia została ona wywyższona przez swoje piękno i dzieło Boga. Jednak piękno może być zagrożeniem, dlatego kobieta nie powinna

[40] Hildegarda z Bingen, *Cause de curae*, [w:] J. Strzelczyk, *Pióro* w *wątłych dłoniach. O twórczości kobiet* w *dawanych wiekach*, Warszawa 2009, t. 2, s. 242.

[41] Hildegarda, *Mistrzyni Tenxwinda do Hildegardy*, [w:] B. Matusiak, *Teologia...*, op. ci*t*., s 183.

chwalić się swoją urodą, chyba że z woli męża. To przykazanie nie dotyczy dziewic. Rozpuszczone włosy oznaczają *viriditas*, powrót do rajskiego stanu[42]. Hildegarda zaleca dziewicom, żeby nosiły białe szaty, jako znak zaślubin z Chrystusem, nie zachęca do próżności, lecz radości z piękna danego od Boga. Dalsza część listu jest jeszcze bardziej enigmatyczna i przypomina wizje, co potwierdzają ostatnie dwa zdania: „To powiada żyjące światło, a nie człowiek. Kto słyszy, niech widzi i niech wierzy, skąd pochodzą te słowa"[43].

Hildegarda jeszcze raz powtarza, że słowa, które wypowiada, nie pochodzą od niej samej, lecz od samego Boga.

O stosunku Hildegardy do kobiet pisze Małgorzata Borkowska w najnowszej publikacji *Od Radegundy do Julianny*[44]:

> Zamiast wdrażać mniszki do poczucia niższości, obowiązującego wszędzie i zawsze [...], Hildegarda tak w swoich wizjach, jak i w pouczeniach najwyraźniej przedstawia kobiecość jako dobrą i w stosunku do mężczyzn równowartościową formę człowieczeństwa. Zamiast przygnębiać mniszki świadomością grzechu, uczy je radości płynącej z triumfu Boga. W święto chce nawet ubierać na biało, żeby czuły się tym radośniej. Powinny śpiewać z radości – zamiast płakać, czego przecież uczy tradycja monastyczna!

Hildegarda odbyła cztery podróże kaznodziejskie, nie tylko po klasztorach, ale też po wsiach i miastach. Nauczanie było czymś nietypowym dla kobiet w tamtych czasach. Mniszka wielokrotnie odnosiła sukcesy w rozmowach, czy to z przełożonymi zakonu, czy z wyższymi dostojnikami. Przykładem może być jej decyzja o samodzielnej przeprowadzce wspólnoty żeńskiej

[42] U Hildegardy termin ten oznacza pierwotną zieloność, świeżość, płodność, piękno, harmonie, pełnię życia. Termin ten znajdziemy m.in. w odpowiedzi na list Tenxwindy.

[43] Ibidem, s.187.

[44] M. Borkowska, *Od Radegundy…,* op. cit., s. 88.

i autonomii, jaką dzięki niej zyskała oraz niezgoda na przeniesienie grobu heretyka z przyklasztornego cmentarza.

Osoby znające Hildegardę nazywały ją *Sybillą Renu,* gdyż służyła radą największym postaciom swojej epoki, królom, książętom, papieżom, teologom. Byli wśród nich m.in.: Fryderyk Barbarossa, Hugon z klasztoru Świętego Wiktora, Gerhoh z Reichersbergu, Rupert z Deutz, Bernard z Clairvaux. Mistyczka włączała się w debaty społeczne, otwarcie nie zgadzała się z polityką Fryderyka Barbarossy – całkowitego podporządkowania Kościoła cesarstwu i winiła cesarza za sprzyjanie schizmatykom. W liście do Fryderyka straszyła go nawet apokaliptycznymi wizjami. „Ani przedtem, ani wtedy, ani potem nie znalazł się żaden mężczyzna, jakiejkolwiek godności czy rodu i jakikolwiek by piastował urząd, który prędzej czy później nie skapitulowałby przed Hildegardą. Dyskutować z nią lub nawet postąpić wbrew jej zdaniu zdarzało się czasami (rzadko) tylko kobietom”[45].

Nietypową dla kobiet praktyką było odprawianie egzorcyzmów. Z Żywota napisanego przez Godfryda i Teodoryka dowiadujemy się, że Hildegarda uczestniczyła w tym rytuale nad kilkoma opętanymi kobietami.

Niewątpliwie badania feministyczne przyczyniły się do większego zainteresowania Hildegardą, jednak z wyżej wymienionych przykładów z jej życia i twórczości wynika, iż z pewnością nie była ona feministką w dzisiejszym rozumieniu tego terminu.

Hildegarda nie wywyższała kobiet, nie próbowała udowodnić, że kobieta powinna odgrywać takie same role jak mężczyzna. Natomiast zgodnie z jej teorią mikrokosmosu i harmonii uważała, że każdy człowiek jest odbiciem Boga. Z tego też powodu każda osoba, bez względu na płeć, odznacza się wielką godnością. W jej oczach kobieta jest tak samo cenna jak mężczyzna. Hildegarda nie czuła potrzeby ciągłego dorównywania mężczyznom, bo była świadoma swojej wartości danej od Boga. Mniszka wyznawała wiarę

[45] Ibidem, s. 88-89.

w Stwórcę, który jest Miłością, a ta miłość dotyczy w tym samym stopniu kobiety i mężczyzny. Miłość nie stawia granic, ale daje możliwość rozwoju zarówno duchowego, jak i intelektualnego.

Hildegarda nie stroniła od mężczyzn, wręcz przeciwnie, jej największym przyjacielem był Wolmar, któremu powierzała swoje wizje. Całe życie była wierna instytucji kościelnej i za każdym razem pokornie przyjmowała jej nakazy. Siła, którą miała, wypływała przede wszystkim z duchowości, z pewności, że to, co robi jest misją daną od Boga. Z tej przyczyny mogła, a wręcz musiała się czasami buntować, by wypełnić Boży nakaz. „Wydaje się, że Hildegarda największą swoją siłę czerpała paradoksalnie z własnej słabości. Uznając ją pozwoliła Bogu siebie swobodnie prowadzić”[46].

Te słowa należy rozumieć nie jako uznanie słabości wobec mężczyzn, ale względem samego Boga. Hildegarda miała świadomość małości człowieka (mężczyzny i kobiety) i wszechmocy Boga, dlatego wielokrotnie pisała o sobie jako o istocie słabej.

Paradoksalnie dzisiaj powszechne jest myślenie według zasady: im dawniejsza epoka, tym gorsza sytuacja kobiet. Okazuje się jednak, że w czasach średniowiecza kobiety miały większy wpływ na kulturę czy życie społeczno-polityczne niż np. po Rewolucji Francuskiej, która potraktowała je w sposób okrutny, lub w wieku XIX, kiedy w wielu krajach zgodnie z obowiązującym Kodeksem Napoleona kobiety były praktycznie ubezwłasnowolnione. Powyższy pogląd o wiekach dawnych wynika z istniejących społecznie stereotypów. Stereotypy te zaś wypływają z niewiedzy.

We współczesnej kulturze Hildegarda jest interesująca zarówno dla teologów, jak i filozofó , lekarzy, muzykologów, muzyków, ekologów, feministek i zwolenników New Age. Nie powinno to wywoływać w nas zdziwienia. Mniszka zajmowała się wszystkimi możliwymi aspektami związanymi

[46] W. Strehlow, *Wiedza lecznicza św. Hildegardy z Bingen od a do Z*, tłum. E. Panek, Kraków 2010; E. Wiater, *Hildegarda z Bingen*, Kraków 2012, s.124.

z człowiekiem. Zgłębiała wiedzę przyrodniczą, medyczną, teologiczną i muzyczną. Dostrzegała Boga zarówno we wszystkich przejawach natury, jak i w możliwościach twórczych człowieka. Nie izolowała Stwórcy i kosmosu od potomków Adama i Ewy. Wręcz przeciwnie, pokazywała, czego potrzebuje człowiek, aby żyć w harmonii ze światem i osiągnąć szczęście.

Fenomen średniowiecznej mniszki, która stała się autorytetem w XXI wieku, jest dość zaskakujący, jednak ma swoje wytłumaczenie. Hildegarda, otwarta na człowieka i jego potrzeby (rozwój duchowy i intelektualno-artystyczny, zdrowie fizyczne i psychiczne), wzór silnej i w dużym stopniu niezależnej kobiety, idealnie odpowiada poszukiwaniom i potrzebom współczesnego człowieka. W dzisiejszej kulturze powstaje mnóstwo organizacji ekologicznych i zdrowego sposobu życia. Wiele osób interesuje się duchowością, religiami i filozofi Wschodu (np. ruch New Age). Wyraźnie więc można zaobserwować potrzebę życia w harmonii, zgodnie ze sobą i z naturą.

Niestety, zainteresowanie Hildegardą łączy się także z manipulacją. Mniszka stała się dobrze sprzedającym się produktem konsumpcyjnym. Niektóre sklepy wykorzystują jej popularność do etykietowania swoich produktów, które nie mają nic wspólnego ze świętą. Kultura New Age interpretuje jej nauki na własne potrzeby, a feministki przypisują jej swoje poglądy. Z drugiej strony niektóre jej nauki są odrzucane i traktowane jako zabobonne.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Św. Hildegarda z Bingen - średniowieczna feministka a współczesna Doktor Kościoła*, powstałej pod kierunkiem dr Joanny Pietrzak-Thebault. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Image of Holy Hildegard of Bingen in Contemporary Culture

The article *St. Hildegard of Bingen in Contemporary Culture* was based on fragments of Licence Work.: *St.Hildegard of Bingen – medival "feminist" and contemporary doctor of Church.* The author concentrates on great interest of Saint Hildegard – the most interesting and best known monk of medieval ages. Saint Hildegard is a authority and inspiration for many different societes generating discussions. This work tries to answer questions on manipulation and use of Hildegard by contemporary culture. It also underlines stereotypes of thinking about medival ages and position of women in Church.

Keywords: Hildegard of Bingen, the medieval feminist, feminism in the Church, the woman in the Church, Doctor of the Church, Hildegard in culture.

SPIS FOTOGRAFII I MINIATUR

Miniatury:

Źródła:

Nr 1 Wszechświat (jajo świata). *Scivias*, wizja 1, 3.
http://www.landderhildegard.de/ihr-leben/visionaerin-und-theologin/scivias/
Nr 2 Kościół (Eklezja), Matka wierzących. *Scivias* 2, 3.
http://www.abtei-st-hildegard.de/wp2012/wp-content/uploads/2011/12/Bildschirmfoto-2011-12-09-um-17.34.48.png

Nr 1

Nr 2

Fotografie

Źródło:

Nr 1: Wafle orkiszowe
http://www.frisco.pl/pid,9802/n,SONNENTOR--Wafle-orkiszowe-z-amarantusem-Sw-Hildegardy-BIO stn,product

Nr 2: Wino *Scivias* od św. Hildegardy http://sklep.hildegarda.pl/product.php?id_product=459

Nr 3: Ziołowa pasta do zębów winogronowa http://sklep.hildegarda.pl/product.php?id_product=323

Nr 4: Krem antycellulitowy z szałwii
http://sklep.hildegarda.pl/product.php?id_product=140

Nr 1

SCYLAS

Nr 2

Nr 3

100% natürlich
Hildegard Kosmetik
Salbei
AntiCellulite
Creme
Zur Straffung der Haut und des Bindegewebes

HILD-I-SAN
Kräuter-
Zahncreme
mit Rebasche

Nr 4

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

KULTURA W ZBLIŻENIACH I PRZEKRTOJACH

TOPOS DŁUGICH USZU. TRANSFIGURACJE SYMBOLU KRÓLIKA

Bartłomiej Walczak Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski; Institute of Applied Social Sciences, Univeristy of Warsaw (Poland) b.walczak@edu.uw.pl

– „Hej, Króliku, czy to czasem nie ty?”
– „Nie” – powiedział Królik

Królik to popularna nazwa ssaków z rodziny zającowatych (*Leporidae*), rzędu zajęczaków (*Lagomorpha*). W obrębie tej rodziny wyróżnia się 11 rodzajów i 54 gatunki, spośród których najbardziej znane to rodzaj *Lepus*, obejmujący zająca bielaka (L*epus timidus*), zająca polarnego (*Lepus arcticus*), zająca szaraka (*Lepus capensis*) i wielkouchego (*Lepus californicus*) oraz *Oryctolagus*: królik domowy i dziki. Zwierzęta te zostały oswojone jeszcze w starożytnym Rzymie. Po sprowadzeniu do Australii przez europejskich osadników królik występuje na wszystkich kontynentach z wyłączeniem Antarktydy. Wszystkie udomowione króliki to odmiany pochodzącego z Europy *Oryctolagus cuniculus1*.

Nawet pobieżny inwentarz przysłów związanych z królikiem pozwala stwierdzić, że najczęściej wskazuje się na następujące cechy tego gatunku: płodność, szybkość, płochliwość, spryt i umiejętność adaptacji. Oto garść przykładów: „Kłamstwo jest jak królik – rodzi małe kłamstewka w nieskończoność”; „Biegać jak królik” (fr.); „Dobry królik i psa pogoni” (ros.); „Robota nie zając, w las nie ucieknie”; „Baran ma rogi, a zając nogi”; „Umyka

[1] Za: *Encyclopaedia Brittannica*, On-line, [data dostępu: 08.01.2009].

jako zając przed ogary"; „Zając stary wywodzi w pole ogary"; „Mądry to zając, co na drugiego ogary sprowadzi"; „Źleć i zającu między charty stadem"; „Kluczy jak zając przed chartami (ogarami)"; „O głupcu mówią, iż mądry jak stary zając"; „Płochliwy jak zając".

Celem tego artykułu jest ukazanie przekształceń wybranych elementów symboliki związanej z królikiem. W związku z tym wyodrębnię trzy toposy: królik jako psychopompos, bohater kulturowy i jako symbol płodności. Toposy te chciałbym przeanalizować, odwołując się do koncepcji podwójnej intencjonalności symbolu P. Ricoeura i semantyki R. Barthes'a[2]. Do egzemplifikacji przejścia pomiędzy intencjonalnością wtórną a pierwotną (oraz porządku konotacji i mitu w ujęciu Barthes'a) posłuży analiza przekształceń tropów literackich.

Pierwotną intencjonalność symboli rozumiem zgodnie z ideą P. Ricoeura, zarysowaną w eseju *Symbol daje do myślenia* z 1959 roku[3]. Symbole łączą się ze swoim literalnym znaczeniem, poprzez które wskazują na znaczenie drugie, a ono zawarte jest w intencjonalności pierwotnej[4].

Chciałbym postawić hipotezę, że głębokie, ukryte znaczenie symbolu zachowuje w pewnym stopniu ciągłość od archaicznych mitologii po współczesną nam kulturę popularną. Z jednej strony jest to zbieżność strukturalna, z drugiej – w różnych epokach historycznych w jakiejś mierze aktualizuje się przybliżone znaczenie mitu. Oczywiście jedynie „w jakiejś mierze"

[2] Por. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, tłum. E. Bieńkowska [et al.], wybór i wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1975, s. 94-126; a także P. Ricoeur *The Problem of Double Meaning as Hermeneutic Problem and as Semantic Problem,* [w:] *The Conflict of Interpretations*, tłum. W. Domingo [et al.], red. D. Ihde, Evanston 1974, s. 77-78.

[3] P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, [w:] *Egzystencja i hermeneutyka,* op.cit; por. także P. Ricoeur, *Symbolika zła,* tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 2002, s. 11-25 oraz *Freud and philosophy: an essay on interpretation*, tłum. D. Savage, London 1970, s. 12-20 i passim.

[4] P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia,* op. cit., s. 11.

– rozumienie symbolu jest ostatecznie funkcją kultury i historii[5]. Być może to *prawdziwe* atrybuty fizycznej egzystencji królika przyczyniają się do tej uniwersalności...

Poziom pierwotnej intencjonalności jest zazwyczaj ukryty, można się do niego odwołać jedynie poprzez wtórną intencjonalność, intencjonalność znaku. W „zwykłym" uzusie kulturowym odwołujemy się nie tyle do symbolu, ile do jego uproszczonej reprezentacji, którą można kojarzyć z „powierzchniową", literalną funkcją symbolu. W dalszej części tekstu chciałbym ukazać ten proces na przykładzie przekształceń figury królika jako psychopomposa, Trickstera i symbolu seksualności oraz zaproponować interpretację w kategoriach teorii struktur tropicznych – przechodzenia pomiędzy relacją metaforyczną a metonimiczną.

Ricoeurowska hermeneutyka znaku nawiązuje do semiotyki, w szczególności wskazującej na arbitralność powiązania znaku i denotowanego przez niego przedmiotu. W klasycznym ujęciu Peirce'a relacja znak – przedmiot była na swój sposób równoważna relacji znak – interpretant lub interpretant – przedmiot[6]. Równorzędność tych relacji została zanegowana przez C.K. Ogdena i I.A. Richardsa[7], którzy zwrócili uwagę na arbitralność związku pomiędzy (w ich terminologii) symbolem a odnośnikiem. Ricoeurowskie znaczenie pierwotne jest zbudowane przez odniesienie, które wiąże ze sobą jakiś symbol i jakiś odnośnik. Relacja pomiędzy tymi dwoma ostatnimi elementami jest w tym sensie arbitralna, że utworzona na odniesieniu.

Kulturowa arbitralność relacji symbol – odnośnik została opisana przez Rolanda Barthes'a. Zauważa on, że większość znaków realizuje funkcję referencyjną poprzez denotację. Tak jak w klasycznej teorii de Saussure'a:

---

[5] J.C. Weinsheimer, *Gadamer Hermeneutics. A Reading of Truth and Method,* New Heaven-London 1988.

[6] Ch.S. Peirce, *On the Nature of Signs*, [w:] *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, red. J. Hoopes, Chapel Hill NC 1991, s. 141-143.

[7] C.K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*, New York 1967.

znaczące – ikona przedstawiająca zwierzę, np. królika, i znaczone – pojęcie „królik" odsyła do materialnego obiektu, czyli królika właśnie. W terminologii Barthes'a jest to tzw. pierwszy porządek. Kultura jednak dopisuje drugi porządek, związany z formą (wtedy mówimy o relacji konotacji) lub treścią (wtedy mamy do czynienia z mitem)[8].

Semiotyczny model dekonstrukcji mitu może być realizowany za pomocą wyodrębniania tropów literackich[9]. Z drugiej strony niektórzy autorzy ukazują metaforę jako konieczny warunek dla realizacji procesu komunikacyjnego[10] lub – jak Lakoff i Johnson – podstawę naszego systemu pojęciowego. Poszczególne typy metafor odwołują się do całych systemów pojęciowych i tworzą nieuświadamiany, wewnętrznie zgodny system, zakorzeniony w doświadczeniu fizycznym i kulturowym, odzwierciedlający wartości danej kultury[11].

W ujęciu C. Ogdena i I. Richardsa metafora tworzy coś w rodzaju abstrakcji poprzez odwołanie się do konkretnych relacji danych w jakimś kontekście, co umożliwia rozpoznanie zbliżonych relacji osadzonych w innym kontekście. Metafora wydobywa element z jego pierwotnego kontekstu, przypisując mu abstrakcyjną formę i odnosi go do innej grupy rzeczy, która jest trudniejsza do zrozumienia[12]. Im bardziej skomplikowana interpretacja,

---

[8] Por. R. Barthes, *Mitologie,* tłum. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000; G. Allen, *Roland Barthes*, New York 2003.

[9] U. Eco, *Nieobecna struktura,* tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003.

[10] B. Beck, *The Metaphor as a Mediator Between Semantic and Analogic Modes of Thought*, „Current Anthropology" t. 19, nr 1, marzec 1978, s. 83.

[11] G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we live by*, London 2000, s. 19-20; por. także s. 17-19, 26 i passim.

[12] C.K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*, op. cit., s. 213; por. J.M. Soskice, *Metaphor and Religious Language*, Oxford 1985, s. 102-115; G. Lakoff, M. Johnson, *The Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York 1999; K. Kosecki *Metafory i metonimie czasoprzestrzeni,* [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne. Interpretacje tekstów religijnych*, red. J. Adamowski, Lublin 2005; T. Dobrzyńska, *Warunki interpretacji wypowiedzi metaforycznych,* [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska,

tym bardziej prawdopodobne przekształcenie się samej metafory w przedmiot poznania[13].

Czy istotnie metafora jest warunkiem koniecznym powstania procesu komunikacyjnego? Ograniczmy się do hipotezy, że jest warunkiem przejścia pomiędzy pierwszym a drugim porządkiem (w rozumieniu Barthes'a). Zarówno relacja konotacji, jak i mit opierają się na metaforze – piana w reklamie proszku Omo jest metaforą substancji, która „ma w sobie [...] zdrową i mocną esencję [...] podsuwa konsumentowi wyobrażenia materii oparte na żywiole powietrza, sposób obcowania zarazem delikatny i skierowany wertykalnie"[14]. Mit opiera się na metaforze, ale może oddziaływać poprzez metonimię.

Roman Jakobson zaadaptował znane rozróżnienie de Saussure'a, wskazując na selekcję i połączenie, dwa przeciwstawne sposoby użycia języka. Selekcja (substytucja) jest operacją metajęzykową, powiązaną z użytkowaniem metafory, z kolei połączenie opiera się na identyczności i ciągłości, czyli metonimii. Metafora pozwala na przeniesienie znaczenia pomiędzy odrębnymi obszarami, natomiast metonimia wykorzystuje pojęcie będące własnością kluczowego słowa lub połączonego z nim[15]. Michel Le Guern stwierdził, że metafora wiąże się z przeniesieniem sensu, zaś metonimia – referencji. Podążając za Jakobsonem, nie będę rozróżniał metonimii i synekdochy, przyjmując, że obydwie te struktury tropiczne zakładają relację *pars pro toto*.

I tak – dla przykładu – królik jako symbol płodności i seksualnego wigoru to relacja metaforyczna, która konstytuuje ciąg metonimiczny, na przykład:

Wrocław 1986.

[13] K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988, s. 99.

[14] R. Barthes, *Mitologie*, op. cit., s. 59.

[15] Por. R. Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, [w:] R. Jakobson, *Language in Literature*, Cambridge 1987; C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Warszawa 2001; J. Fernandez, *The Mission of Metaphor in Expressive Culture*, „Current Anthropology" t. 15, nr 2, 1974, s. 126-127.

królik – króliczy ogonek i królik – królicze uszy (*pars pro toto*). Wielość odniesień metaforycznych: królik – tchórz, królik – spryciarz, królik – symbol płodności, królik – biegacz, królik - psychopompos itd. tworzy ogromny rezerwuar odniesień metonimicznych. W dalszej części spróbuję pokazać kilka przykładów przejścia pomiędzy ciągami metaforycznymi a metonimicznymi, które wychodzą z całkowicie odrębnych – na poziomie intencjonalności pierwotnej – odczytań tego symbolu.

Królik – psychopompos

> Dopiero kiedy Królik wyjął z kieszonki od kamizelki zegarek, spojrzał nań i puścił się pędem w dalszą drogę, Alicja zerwała się na równe nogi. Przyszło jej bowiem na myśl, że nigdy przedtem nie widziała królika w kamizelce ani królika z zegarkiem. Płonąc z ciekawości, pobiegła na przełaj przez pole za Białym Królikiem i zdążyła jeszcze spostrzec, że znikł w sporej norze pod żywopłotem. Wczołgała się więc za nim do króliczej nory, nie myśląc o tym, jak się później stamtąd wydostanie.
>
> L. Carroll

Biały Królik wyprowadza dziewczynkę poza granice *profanum*, odgrywając rolę „przewodnika dusz", psychopomposa[16]. W tradycyjnych, archaicznych mitologiach postać zwierzęca często pełniła funkcję ducha pomocniczego szamana, jak również strażnika wejścia do „świata odwróconego"[17]. Biały Królik oczywiście nie jest jedynym przedstawicielem *Leporidae* odgrywającym rolę przewodnika dusz. Figura zająca przewodnika występuje

[16] Por. M. Turci, *What Is Alice, What Is This Thing, Who Are You? The Reasons of the Body in Alice,* [w:] *Semiotics and Linguistics in Alice's World,* red. R. Fordyce, C. Marello, Berlin-New York 1994, s. 69.

[17] M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy,* tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 99 i passim.

np. w mitologii Szoszonów: mały królik *Ta-vu* wprowadza zwierzęta w krainę snów[18].

Podobne znaczenie ma obraz przejścia. Zejście do królestwa Erlika Chana najczęściej opisywane jest jako przejście przez ciasny otwór w ziemi/skałach. Równie popularne są wyobrażenia przedstawiające ten otwór jako bramę, tunel, wąski most czy wir wodny, połączone z przeszkodami takimi jak rzeka, przepaść, morze lub niedostępny łańcuch górski, a także poruszające się góry (Symplegady[19]) lub szczęki potwora[20]. Królicza nora, ukryta pod żywopłotem, odpowiada symbolowi przekroczenia granicy pomiędzy światami, granicy, którą przejmująco opisał Dante:

Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.
Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej ręki.
Wzniosła mię z gruntu Potęga wszechwłodna,
Mądrość najwyższa, Miłość pierworodna;
Starsze ode mnie twory nie istnieją,
Chyba wieczyste – a jam niepożyta!

[18] J. Vander, *Shoshone Ghost Dance Religion: poetry songs and great Basin context*, Champaign 1997, s. 220.

[19] Aztekowie wierzyli, że dusze zmarłych, którzy nie dostąpili zaszczytu wędrowania po niebie wraz ze Słońcem w drodze do podziemnego świata Mictlan, muszą przecisnąć się przez wąskie przejście pomiędzy dwoma uderzającymi o siebie górami, ominąć olbrzymiego węża i jaszczura, a następnie wytrzymać zderzenia z wyjątkowo silnym i ostrym wiatrem, tnącym jak noże z obsydianu. Por. M. Frankowska, *Mitologia Azteków*, Warszawa 1987, s. 268.

[20] Rozproszoną analizę kwestii symboliki zwierzęcej i przejścia w szamańskim (i heroicznym) modelu doświadczenia numinotycznego znajdziemy m.in. [w:] M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Warszawa 1994; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 2000; J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, Poznań 1997; N. Drury, *Szamanizm*, Poznań 1994; A. Wierciński, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 1997 i B. Walczak, *Doświadczenie numinotyczne a analiza tekstu: model „magicznego lotu”*, [w:] *Doświadczenie religijne*, red. T. Doktór, Warszawa 2007.

Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...
(Piekło III w.1-9) [21]

Lewis Caroll wcielił Białego Królika w rolę ducha pomocniczego, służącego za przewodnika podczas przełamywania granicy *sacrum – profanum*. Umiejscowił go w ten sposób w rezerwuarze symboli współczesnej kultury popularnej, świadomie lub bezwiednie sięgając do pierwotnej, archaicznej symboliki. Metafora króliczej norki jako przejścia do nieświadomości pojawia się też w pracach psychoanalityków, szczególnie zorientowanych na psychologię głębi Junga[22]. W następnych tekstach Biały Królik pojawi się już na zasadzie wprowadzenia referencji intertekstualnej, odnoszącej się do tekstu Carrolla[23]. I tak w filmie *Matrix* braci Wachowsky, notabene literalnie odtwarzającym modelową szamańską opowieść inicjacyjną, na ekranie komputera Neo pojawia się komunikat: „Podążaj za Białym Królikiem". I rzeczywiście, pewnego dnia do drzwi mieszkania Neo zapuka Choi w towarzystwie dziewczyny z wytatuowanym królikiem. W ten sposób relacja metaforyczna królik – psychopompos ustanawia ciąg metonimiczny królik – tatuaż, dzięki czemu zostaje stworzona jednostronna relacja tatuaż – psychopompos.

I tak królik – psychopompos, pojawiający się w archaicznych mitach heroicznych jako pomocnik szamana podczas „magicznego lotu", zostaje wprowadzony na scenę w *Alicji...* po to, aby w kolejnym tekście przekształcić się w czysto metonimiczną formę. Tatuaż przedstawiający królika został zastąpiony przez symbol, który odwołuje się do mitu. Jak się wydaje – mitu o zadziwiającej trwałości historycznej i transkulturowej.

[21] Cytat pochodzi z przekładu Porębowicza (choć akurat ten fragment przełożył A. Mickiewicz) A. Dante, *Boska komedia*, Wrocław 1986.

[22] Por. L. Cowan, *Tracking the White Rabbit: A Subversive View of Modern Culture*, New York 2002, s. 10-24.

[23] R. Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze,* Kraków 2000, s. 83.

Sexi-królik

> [Wybrałem królika] z uwagi na zabawne skojarzenia z seksualnością i dlatego, że oferował figlarny i rozbrykany obraz. Ubrałem go w smoking i dodałem trochę wyrafinowania. [...] Jako że New Yorker i Esquire używało jako symbolu mężczyzn, czułem, że królik będzie się wyróżniał, a ubrany w formalny, wieczorowy strój będzie czarujący, zabawny i prawdziwy.
>
> Hugh Hefner

W styczniu 1960 roku rozpoczął się nabór do pierwszego klubu *Playboya* w Chicago. Klub otworzył podwoje w lutym i już w pierwszym miesiącu przewinęło się przez niego 17 tysięcy gości. Ich obsługę zapewniało 30 dziewczyn, „króliczków *Playboya*". Tenże króliczek był symbolem istniejącego od 1954 roku pisma *Playboy*. Zgodnie z zamierzeniem właściciela, Hugh Hefnera, kluby – i króliczki – świat stworzony na łamach pisma miały przenieść w rzeczywistość. Kostium króliczka był „satynowym gorsetem wzorowanym na tych, które nosiły *pinup girls* w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. [...] Hugh Hefner dodał też kołnierzyk z muchą i mankiety z firmowymi spinkami, żeby całość wyglądała bardziej dystyngowanie. Do tego najważniejsze atrybuty króliczka – satynowe uszy i bawełniany ogonek. Wkrótce strój stał się symbolem, a zarazem jedynym prawnie zastrzeżonym strojem roboczym w Ameryce"[24].

Znajdujemy tu dość archaiczne powiązanie królika z płodnością, np. w tradycyjnej kulturze ludowej symbol królika pojawiał się podczas świąt otwierających okres wegetacji. Przekłada się to na metaforyczne powiązanie królika z kobietą i dalej włączenie w łańcuch metonimiczny poszczególnych elementów, takich jak ogonek i uszy. Tym samym bawełniany ogonek może,

[24] K. Górska, *Na 50-lecie Playboya. Seksowne dziewczęta z uszami i ogonkami*, „Uniwersytet Kulturalny" nr XII, 2003, s. (1).

w drodze przejścia pomiędzy ciągiem metonimicznym a metaforycznym, wskazywać na pierwotny (w sensie Ricoeurowskim) symbol płodności. Zwróćmy jednak uwagę, że symbolika ta na poziomie intencjonalności wtórnej została wzbogacona o elementy zarówno „elegancji", z czysto marketingowego punktu widzenia podnoszące elitarność i atrakcyjność członkostwa w klubach Hefnera, jak również swoistej „rozkoszności". Rozkoszność króliczków to nie tylko proste przełożenie na seksualność, lecz także bezbronność konotowana przez zwierzę odgrywające zwykle rolę ofiar . Ten wymiar ujawnił się z całą mocą, gdy *Show Magazine* opublikował w 1963 roku reportaż Glorii Steinem z królestwa Hefnera; kondycja króliczka stała się synonimem uprzedmiotowienia kobiet, a feministki ukuły hasło „I'm no angel but I protest women being called bunnies!"[25]. Cała symbolika *Playboya* była zresztą tematem niezliczonych dyskusji czytelników[26].

Wskazanie na królika jako symbol płodności to działanie w Barthes'owskim drugim porządku, w porządku kultury, poprzez oddziaływanie mitu, natomiast uruchomienie relacji metonimicznej łączy się z konotacją – w ten sposób odwołanie do skojarzenia królika z płodnością i podporządkowaniem zostaje zapośredniczone przez formę.

Króliczek na baterie

> „Wszystko będzie dobrze, jeśli zapamiętasz trzy rzeczy. Po pierwsze twoi przeciwnicy mają pudding zamiast mózgów, po drugie zawsze jedz swoją marchewkę, po trzecie czarne charaktery zawsze dają się nabrać na tandetne przebrania"
>
> Królik Bugs

[25] Tamże, s. (5).

[26] H.J. Jaffe, *The Stars of Playboy*, „Western folklore" t. 31, nr 2, 1972, s. 122-123.

Królik jawi się jako zwierzę szybkie i sprytne. Nie bez przyczyny Pan, syn szybkonogiego Hermesa (jednocześnie psychopomposa greckiej mitologii), został ukryty przez ojca w króliczej skórze, spod której następnie pokazał się Zeusowi i innym mieszkańcom Olimpu[27].

Królik jest to zwierzę nieco pyszałkowate. Pyszałkowatość ta jest ukazywana w niezliczonych wersjach legendy o wyścigach zająca i żółwia. Jest to baśń o wyraźnym wymiarze moralnym – wygrywa wolniejszy, acz bardziej konsekwentny, samochwalstwo i brak pokory zostają tu ukarane. W wersji La Fontaine'a: zając chełpi się przed żółwiem swoją szybkością.

> Mnie w biegu i sam wiatr nie upędzi,
> Żółw na godzinę, w swym chodzie ponury,
> Ledwo upełznie trzy piędzi

Żółw rzuca wyzwanie, rozpoczyna się wyścig. Zając od razu zdobywa przewagę, ale decyduje się na odpoczynek.

> I na cóż – rzecze – ja wiatry zamiatam?
> Nim on dopełznie, tak siebie suwając,
> Sto razy wyśpi się zając[28].

Tradycyjnie przypisuje się tę bajkę Ezopowi, jednak istnieją etnograficzne zapiski, np. legend Indian Wielkich Równin, które zawierają mit o zbliżonej fabule. Tym razem do zwycięstwa przyczynia się nie tyle nadmierna pewność siebie zająca, ile spryt żółwia.

> „Urządźmy wyścig" powiedział Zając do Żółwia. „Dobrze", odpowiedział Żółw, „Ścigajmy się na drugą stronę wzgórza". „Mogę cię pokonać" powiedział Zając. „Mogę cię pokonać" odpowiedział Żółw i zaczęli się

[27] D.A. Leeming, *The World of Myth*, New York 1992, s. 191-192.

[28] W przekładzie Franciszka Kniaźnina, J. de La Fontaine, *Bajki*, Gdańsk 1990, s. 135-136.

> przechwalać, co który może zrobić. Żółw powiedział, że przyczepi białe pióro, po którym można go będzie rozpoznać.
>
> Kiedy rozeszli się w celu przygotowania do wyścigu, Żółw wysłał innego Żółwia w połowę drogi na wzgórze, kolejnego na szczyt, a trzeciego do doliny na drugą stronę. Sam stanął na starcie. Zaraz po starcie odczepił pióro i ukrył się w gąszczu. Jednak Królik dojrzał Żółwia będącego w połowie drogi na wzgórze i popędził za nim. Żółw znowu zniknął mu z oczu i ukazał się na szczycie...[29]

Legenda ta pojawia się dziś w niezliczonych wariacjach, w rolę żółwia i zająca wcielają się inne zwierzęta, antropomorfizowane przedmioty materialne itd. Figury zwierzęce stanowią tu swoją antytezę – zając jest szybki i zbyt pewny siebie, żółw zaś jest uosobieniem sprytu i konsekwencji. W tym sensie szybkość nie jest cechą wpisaną w zajęczą kondycję, lecz wartością, dla której zajęczość jest jedynie znaczonym. Świadczy o tym powiązanie symbolu królika z różnymi znaczącymi. Choć zając stanowił antytezę sprytu i uporu żółwia, to jednak nie zawsze był pozbawiany tej zmyślności. Przywołajmy fragment jeszcze jednej indiańskiej baśni, tym razem o zającu, ludożercy i defekacji:

> Zając i Ludożerca przechwalali się swoimi odchodami. Aby porównać ich zawartość, każdy odszedł na stronę, zamknął oczy i defekował. Jednak zanim Ludożerca otworzył oczy, Zając podmienił ekskrementy i po chwili pokazał Ludożercy wielki stos kości pod sobą. „Oto moje odchody" powiedział. Ludożerca odkrył, że jego ekskrementy wyglądają zupełnie inaczej i powiedział: „To nie są moje odchody, coś jest nie tak".
>
> Następnie zeszli razem do strumienia zwanego Tofogaga. Zatrzymali się na noc, przed snem przygotowując wygodne posłania z węgla. Kiedy Ludożerca spał, Zając rozżarzył bryłki węgla ze swojego posłania i zarzucił nimi Ludożercę. Następnie zaczął strzepywać z siebie popiół, a Ludożerca obudził się bardzo poparzony.
>
> Ludożerca nie wierzył Zającowi i zaczął go ścigać. Stopniowo zbliżali się do wody, wreszcie Zając przeskoczył strumień. Następnie zaczął skakać tam i z powrotem przez wodę, a Ludożerca podążał za nim. W ten sposób

[29] J.R. Swanton, *Myths and Tales of the Southeastern Indians*, Washington 1929, s. 53.

strumień robił się szerszy i szerszy, aż ostatecznie Zając pozostał na jednym brzegu, a ludożerca na drugim[30].

Fabuła tego mitu przypomina opowieść o Tricksterze. W istocie królik wydaje się odgrywać rolę chytrego błazna. W micie Indian Assiniboinów, cytowanym przez P. Radina, zając wykorzystuje nawet seksualnie Trickstera Inktumni[31]. Figura Trickstera pojawia się dość często w archaicznych mitologiach[32]. Trickster jest zarazem bohaterem i antybohaterem, twórcą i niszczycielem, tym, który nabiera innych, i tym, który jest oszukiwany. Trickster lokuje się poza porządkiem moralnym, nie rozróżnia dobra i zła. Wydaje się, że ze zwierzęcych przedstawień Trickstera zając jest jednym z najbardziej popularnych[33]. Współczesne przedstawienia toposu królika, np. w kreskówkach wytwórni Warner Brothers, powielają pewne dystynktywne cechy figury Trickstera. Królik Bugs jest postacią niejednoznaczną w sensie moralnym, obdarzoną wielkim sprytem, ale podejmującą czasem irracjonalne, nielogiczne działania. Jest bohaterem kulturowym, wyposażonym w nadprzyrodzone moce, który nie ma oporu przed łamaniem norm[34]. W pewnym sensie jest też nośnikiem wartości charakterystycznych dla własnej kultury, tylko w skrajnie przejaskrawionej formie. Jest to szczególnie wyraziste w tekstach pochodzących z okresu drugiej wojny światowej, kiedy Bugs był stawiany w opozycji do hitlerowskich dygnitarzy lub japońskich żołnierzy.

---

[30] J.R. Swanton, *Myths and tales*... op. cit., s. 3 i 42.

[31] P. Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, New York 1956, s. 101.

[32] Tamże, s. IX.

[33] E. Rosenberg, *Native American Coyote Trickster Tales and Cycles,* [w:] *Fools and Jesters in Literature, Art and History: A Bio-Bibliographical Sourcebook,* red. V.K. Janik, E.S. Nelson, Westport 1998, s. 156; oraz P. Radin, *Trickster*..., op. cit., s. 156.

[34] D.M. Abrams, B. Sutton-Smith *The Development of the Trickster in Children's Narrative The Development of the Trickster in Children's Narrative,* „The Journal of American Folklore" t. 90, nr 355, 1977, s. 35; por. L.R. Goldman, *Child's Play: Myth, Mimesis and Make-Believe*, Oxford 1998, s. 230-231.

I tak w pochodzącym z 1945 *Herr meets Hare* rola Królika, przeciwstawionego Hermannowi Goeringowi, charakteryzuje się ciągłą transgresją – płci, kiedy Bugs odgrywa Brunhildę uwodzącą Zygfyda – Goeringa, i ról, kiedy przeistacza się w Adolfa Hitlera lub Józefa Stalina. Transseksualizm jest widoczny w wyprodukowanym rok wcześniej *Bugs Bunny Nips the Nips*, gdzie Bugs walczy z japońskimi żołnierzami na Pacyfiku. Królik przebiera się między innymi za gejszę, a w ostatniej scenie zabija wszystkich Japończyków granatami ukrytymi w lodach i zaczyna pogoń za piękną, zalotną (no i niespiesznie uciekającą) samiczką.

Królik – morderca i ofiara z królika

A zając rzekł do siebie: „Niech nikt nie narzeka,
Że jest tchórzem, bo cały świat na tchórzu stoi;
Każdy ma swoją żabę, co przed nim ucieka,
I swojego zająca, którego się boi."

J. de La Fontaine

Symbole funkcjonują w oparciu o partykularne, zakorzenione w określonym kontekście odczytanie. Ten sam członek rodziny *Leporidae* może symbolizować zarówno przełamanie granicy *sacrum/profanum*, jak i wskazywać na płodność czy seksualność. A pozostają jeszcze inne skojarzenia: z płochliwością i tchórzostwem (stygmat zajęczych uszu), szczęściem (królicza łapka) itd. Warto zauważyć, że również owa nieco makabryczna „królicza łapka" jest ufundowana na przejściu z relacji metaforycznej do ciągu metonimicznego. Konstrukcja ciągów metaforycznych i w konsekwencji metonimicznych jest warunkowana immanentnymi właściwościami symbolu, zawartymi na poziomie jego pierwotnej intencjonalności.

W szczególnych przypadkach o sile oddziaływania symbolu zadecyduje całkowite odwrócenie. Tak było w przypadku „królika – mordercy" z filmu

Monthy Python i święty Graal, w którym łagodny roślinożerca masakruje rycerzy króla Artura. Czy nie odwołuje się to wprost do odwróconej symboliki królika, który przecież nigdy nie występował w roli kata? Większość „antysymboli" królika opiera się na odwróceniu ładunku semantycznego i zbudowaniu opozycji wobec królika jako symbolu żywotności. Cuddles, jeden z bohaterów kreskówki *Happy Tree Friends* (opatrzonej przypiskiem „not reccomended for small children or big babies") jest królikiem przerysowanym, obutym w pluszowe, różowe kapcie przypominające króliki, a jednocześnie jest także jedną z bardziej efektownie ginących ofiar w kolejnych odcinkach serii.

Podobny zabieg znajdziemy w cyklu rysunków Andy'ego Rileya[35]: zwierzę, będące symbolem żywotności i płodności, na rysunkach tego satyryka zostaje skazane na los leminga. Króliki Rileya popełniają samobójstwo w wyszukany sposób, wskazując jednocześnie na pewne toposy w jakiś sposób włączone w teksty kultury popularnej: giną z ręki Darta Vadera, ignorują zaproszenie na arkę Noego. Riley sięga po liczne toposy – II wojna światowa, *Star Trek*, rewolucja francuska, lądowanie w Normandii, *Terminator* itd. Gdzie leży źródło popularności Rileya? Otóż wydaje się, że podobnie jak twórcy „królika-mordercy" odwołał się on do dobrze rozpoznawalnego i silnie zakorzenionego symbolu, ubierając go w przeciwstawny ładunek semantyczny. Taka bomba znaczeniowa albo będzie budzić zgorszenie jako niestosowna, albo zyska wielbicieli wśród miłośników paradoksalnych zestawień. Tak czy inaczej ujawnia się tu – mówiąc językiem Barthes'a – istota mitu jako wtórnego systemu semiologicznego. Znak funkcjonujący w pierwotnym systemie jako całość, w systemie mitycznym zostaje zredukowany do *significant*, królik pełni rolę punktu referencyjnego dla wytwórcy mitu. Jednak – jak próbowałem pokazać – specyfika tych odniesień zasadza się na

[35] A. Riley, *The Book of Bunny Suicides*, London 2003; *Return of Bunny Suicide*, London 2004.

odwołaniu do pierwotnej intencjonalności symbolu, nawet jeśli następuje to poprzez nadbudowanie łańcucha metonimicznego lub odwrócenie ładunku semantycznego. Pozostaje pytanie, czy zgodnie z supozycjami Barthes'a powinniśmy się tu doszukiwać arbitralnej operacji na „pustym" *significant* czy uniwersalność mitu dotyczy również jego pierwotnej intencjonalności, aktualizowanej w odbiorze konsumentów mitu.

Topos of Long Ears. Transfigurations of the Rabbit Symbol

The article is focused on the analysis of transfiguratio of an archaic symbol within contemporary popular culture. The theoretical framework is Ricoeur's theory of symbol and Barthes's semiotics. The author attempts to show how metonymic strings are gradually modified upside down

Keywords: symbol, Ricoeur, Barthes, semiotics, metonymic string.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

KULTURA W ZBLIŻENIACH I PRZEKRTOJACH

ZNACZENIE WŁOSÓW W OBRZĘDACH ŻAŁOBNYCH WYBRANYCH KULTUR ANTYCZNYCH: GRECKO-RZYMSKIEJ I EGIPSKIEJ

Beata Liwoch
Wydział Filozoficzny, Akademia "Ignatianum" w Krakowie;
The Institute of Philosophy, Jesuit University Ignatianum Academy in Krakow (Poland).
atabahco@gmail.com

W wielu kulturach włosy stanowią istotny „materiał symboliczny", towarzyszący człowiekowi przez całe jego życie. Także dla starożytnych Greków, Rzymian i Egipcjan były one ważnym nośnikiem znaczeń zarówno w sferze *sacrum*, jak i *profanum*. W życiu codziennym ujawniały informacje o pochodzeniu, stanowisku, a nawet temperamencie swojego właściciela, natomiast w przestrzeni religijnej odgrywały wielką rolę w rytuałach ofiarnych lub stanowiły atrybuty bogów. Obrzędy związane z włosami łączyły się również z przełomowymi dla człowieka wydarzeniami: symbolicznym zakończeniem etapu dzieciństwa, przybierającym formę postrzyżyn, celebrowaniem zaślubin czy też – co dla mnie szczególnie interesujące – ze śmiercią i związanymi z nią obrzędami pogrzebowymi. Zagadnienie to jest niezwykle ciekawe, jednak wielu intuicyjnych wniosków nie mogę poprzeć rzetelnymi dowodami z literatury naukowej, ponieważ temat symbolicznej roli włosów w rytuałach żałobnych nie został dotychczas szczegółowo opracowany.

a) Grecja – Rzym

W wyobrażeniach starożytnych Greków ostatnim etapem czekającym każdego człowieka była droga przez podziemne państwo, Hades, którą pokonać miało już nie śmiertelne ciało, ale dusza. Po śmierci była ona ujmowana za

rękę przez Hermesa Psychopomposa[1] i prowadzona nad rzekę, przez którą przewoźnik o imieniu Charon za opłatą jednego obola przeprawiał wszystkie oczekujące na brzegu dusze na drugą stronę – do państwa zmarłych. Istniał jednak pewien szczególny warunek, po spełnieniu którego Charon zabierał nieszczęśnika na drugi brzeg Styksu: żywi na ziemi musieli urządzić zmarłemu przynajmniej symboliczny pogrzeb[2]. W tym kontekście nasuwa się mit o Syzyfie, który, umierając, nakazał żonie, by nie odprawiała po nim pogrzebu. Dzięki temu Syzyf zdołał podstępnie wrócić do świata żywych. Pogrzebanie ciała zmarłego było więc ważnym obowiązkiem jego najbliższych, od których zależały dalsze losy duszy w państwie podziemnym. Jeśli ciało nie zostało pogrzebane, dusza błąkała się nad brzegami Styksu i mogła nawet szkodzić żywym[3].

Po wydaniu ostatniego tchnienia, zamykano zmarłemu oczy i usta, do których najpierw wkładano obola[4]. Następnie myto go, namaszczano oliwą, spowijano w całun z białej tkaniny i umieszczano na marach. Wówczas rozpoczynały się obrzędy wyrażające rozpacz po śmierci bliskiej osoby. Rytualnie obchodzona żałoba polegała na płaczu, załamywaniu rąk, wymachiwaniu gałązkami, a także, co szczególnie istotne, ścinaniu lub rwaniu włosów, które kładziono na zmarłym. Żałoba trwała jeden dzień, o świcie (aby uchronić promienie słoneczne przed przykrym widokiem zmarłego) wynoszono zwłoki z domu i w uroczystym orszaku prowadzono na cmentarz, gdzie grzebano je lub palono[5].

---

[1] „Wiodący Dusze".

[2] L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1983, s. 451-452.

[3] O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968, s. 28.

[4] Nie był to jednak zwyczaj stosowany w całym świecie greckim. W Hermionie (miasto w Argolidzie) zamiast obola kładziono zmarłemu na głowie złotą blaszkę z opisem drogi wiodącej do Hadesu. Ibidem.

[5] Ibidem, s. 29-30.

Obcięte włosy były dla Greków powszechnym symbolem żałoby po śmierci kogoś bliskiego. Włosy traktowano bowiem jako źródło siły życiowej[6], ich obcięcie mogło więc oznaczać pragnienie własnej śmierci i „dołączenia" do osoby zmarłej, natomiast kładzenie ich na zwłokach było wyrazem intencji tchnienia w martwe ciało mocy i witalności, a tym samym przywrócenia mu życia. Jest to piękny symbol poświęcenia swojego istnienia na rzecz drugiej osoby. Jeśli umierała osoba ukochana, przez rwanie włosów z głowy można było wyrazić nieskończoną rozpacz, ale także tęsknotę i chęć „towarzyszenia" zmarłemu w ostatnim, najważniejszym etapie wędrówki, która mogła zakończyć się wieczną radością na Polach Elizejskich lub niekończącą się pokutą w Tartarze.

O tym, że włosy symbolizują życie przerwane w chwili ich ścięcia (śmierci), świadczy także mit Tanatosa, boga zmarłych, który w wierzeniach Greków składał swoje czarne skrzydła, pojawiał się niepostrzeżenie przy konającym i złotym nożem odcinał mu pukiel włosów[7]. Włosy były więc dla człowieka źródłem siły witalnej, a ich obcięcie przerywało ostatnią nić łączącą duszę z ciałem – człowiek zostawał złożony w ofierze bóstwom podziemnym, co czekało bez wyjątku wszystkich ludzi. Taki los spotkał także wspomnianego wcześniej Syzyfa, który po podstępnej ucieczce z Hadesu:

> Żył bardzo długo, lecz na koniec przypomniano sobie w piekle o przebiegłym uciekinierze. Znienacka zaskoczył go Tanatos, uciął mu pukiel włosów i krnąbrną duszę zabrał do podziemi. W Hadesie wymierzono mu ciężką karę: miał wynieść wielki kamień na bardzo wysoką i stromą górę[8].

W świecie starożytnym obcinanie lub rwanie włosów na znak żałoby było bardzo czytelnym symbolem. Motyw ten jest wyraźnie obecny w literaturze;

[6] Hasło: „Włosy", [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 469.

[7] J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 161.

[8] Ibidem, s. 208.

jeden z najpiękniejszych – i najbardziej znanych – przykładów pojawia się w *Iliadzie* Homera w opisie obrzędów pogrzebowych Patroklosa, przyjaciela Achillesa, który w natarciu na Troję zginął z rąk Hektora:

> Przodem jechały rydwany, za nimi szła chmura piechoty
> Nieprzeliczonej, a w środku Patrokla nieśli druhowie.
> Zwłoki pokryli własnymi włosami, które zestrzygli.
> A za druhami szedł boski Achilles, głowę Patrokla
> Sam podtrzymując, bo przyjaciela onego bez skazy
> Odprowadzał na drogę w zaświaty, w krainę Hadesa.
> Gdy już stanęli na miejscu wskazanym im przez Achillesa,
> Trupa złożyli i żwawo stos drzewa spiętrzali.
> Wtedy zaś nową myśl szybkonogi powziął Achilles:
> Z dala od stosu stanąwszy, swych płowych kosmyk kędziorów
> Odciął,…
> i kędzior w miłego dłonie Patrokla
> Złożył, a wokół rycerzom na płacz się wszystkim zebrało[9]…

Należy zaznaczyć, że Achilles związany był wówczas przyrzeczeniem, które wcześniej złożył jego ojciec Peleus. Wedle owej obietnicy, Achilles nie mógł obcinać swoich włosów, ponieważ miały być one poświęcone dla boga rzeki Sperchejos po szczęśliwym powrocie Achilla z wojny trojańskiej (miała to być ofiara dziękczynna za opiekę nad młodym herosem). Śmierć Patroklosa była jednak dla Achillesa tak wielkim nieszczęściem, że zdecydował się on złamać owe przyrzeczenie, by uczynić zadość greckim obrzędom żałobnym, których najmocniejszym przejawem było obcięcie włosów[10]. Włożenie w dłonie zmarłego kosmyka włosów herosa było wyrazem rozpaczliwej próby przywrócenia przyjacielowi życia lub oddania mu własnej siły potrzebnej w wędrówce przez Hades. Gest ten mógł również oznaczać hołd dla bohaterskich czynów Patroklosa, a także stanowić ostatnie pożegnanie

[9] Homer, *Iliada*, tłum. K. Jeżewska, Wrocław 1972, XXIII 120-132.
[10] Znaczenie tego rytuału podkreślone jest nawet graficznym za isem tekstu.

bliskiej osoby. Należy także zauważyć, jak wielkie wrażenie na obecnych wokół stosu mężczyznach zrobiło włożenie pukla włosów w dłonie zmarłego. Silne wzruszenie i smutek wywołane przez widok owego symbolicznego gestu świadczą o jego intymności, mocy i wielkim ładunku emocjonalnym, jakie ze sobą niósł.

Podobny gest poświęcenia – tym razem ze strony Heraklesa – opisał Pauzaniasz (grecki geograf żyjący w latach ok. 100-180):

> Tuż pod miastem Dyme jest na prawo od gościńca grób Sostratosa. To jeden z miejscowych młodzieniaszków. Powiadają, że był on kochankiem Heraklesa, że umarł jeszcze gdy Herakles pozostawał wśród ludzi oraz że sam Herakles miał być tym, który mu wzniósł grobowiec i złożył na nim w ofierze swe własne ścięte włos [11].

Ów Sostratos, przyjaciel czy też kochanek Heraklesa, był dla herosa tak ważny, że ten przygotował mu grób, a także złożył ofiarę z własnych włosów, co w świecie greckim miało największą wartość symboliczną.

Powyższe przykłady dotyczą bohaterów mitologicznych, jednak omawiane zwyczaje żałobne znane są także z historii antycznej, która niejednokrotnie odnotowuje pięknie demonstrowaną, społeczną żałobę po nieszczęśliwych wydarzeniach spotykających całe zbiorowości ludzkie lub po śmierci „narodowych" bohaterów. W *Dziejach* Herodota (greckiego historiografa, ok. 484-426 r. p.n.e.) znajduje się informacja o tym, jak zachowali się Persowie po śmierci jednego ze swoich najwspanialszych wodzów – Masistiosa – w wygranej przez Greków bitwie pod Platejami (479 r. p.n.e.):

> Po przybyciu jazdy do obozu oddało się żałobie po Masistiosie całe wojsko, a najbardziej Mardonios; ostrzygli sobie włosy, sierść koniom i bydlętom jucznym i wznieśli potężny lament, tak że w całej Beocji rozbrzmiało

[11] Pauzaniasz, *Wędrówki po Helladzie. W świątyni i w micie*, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski, Wrocław 1973, VII 17, 8.

> echo, boć zginął mąż, który po Mardoniosie cieszył się największym uznaniem u Persów i u króla. Tak to barbarzyńcy swoim zwyczajem uczcili zgon Masistosa[12].

Herodot zwrócił uwagę na ogólną żałobę wśród żołnierzy perskich po śmierci znakomitego wodza, która polegała na obcięciu przez mężczyzn swoich włosów, jednak na tym się nie zakończyła – ku czci Masistiosa ostrzyżone zostały także towarzyszące ludziom zwierzęta. Świadczy to bez wątpienia o wielkim szacunku, jakim żołnierze darzyli swojego wodza, a także o oddaniu względem zarówno samego Masistiosa, jak i całego państwa perskiego, które straciło wielkiego bohatera.

Z kolei Ksenofont (grecki historyk i żołnierz żyjący na przełomie V i IV w. p.n.e.) podaje, że po bitwie morskiej pod Arginuzami w 406 r. p.n.e., w której śmierć poniosło około 5 tysięcy Ateńczyków, na święto Apaturia (uroczyste, ale przede wszystkim radosne – w jego trzecim dniu obchodzono obrzęd postrzyżyn młodzieńców) część mieszkańców Aten przybyła w czarnych płaszczach i „z włosami przy samej skórze ostrzyżonymi"[13]. Był to oczywisty symbol żałoby po śmierci tysięcy ateńskich żołnierzy, a obcięte włosy wskazywały na to nie mniej, niż czarne stroje, już wówczas traktowane jako symbol łączący się ze śmiercią, pogrzebem i żałobą. Zaś po klęsce Aten pod Ajgos-Potamoi w kolejnym roku Lizjasz (V/IV w. p.n.e.) w *Mowie pogrzebowej* stwierdził, że teraz „wypada, aby Hellada obcięła swe włosy"[14], mając na myśli obywatelski obowiązek rozpoczęcia rytualnego opłakiwania zarówno poległych w kolejnej bitwie, jak i przyszłego losu ateńskiego *polis* u schyłku wojny peloponeskiej (431-404 r. p.n.e.).

*

[12] Herodot, *Dzieje*, tłum. S. Hammer, Warszawa 2007, IX 24.

[13] Ksenofont, *Helleniká*, cyt. za: K. Banek, *Opowieść o włosach. Zwyczaje – rytuały – symbolika*, Warszawa 2010, s. 88.

[14] Lizjasz, *Mowa pogrzebowa*, cyt. za: K. Banek, *Opowieść*..., op. cit., s. 88.

Rzymianie, podobnie jak Grecy, przywiązywali wielką wagę do oddawania zmarłym ostatniej posługi, ponieważ wierzyli, że ludzie po śmierci nadal istnieją – jako duchy dobre (*manes*) lub złe (*lemures*) – i mszczą się na żywych, jeżeli pamięć o nich jest zaniedbywana[15]. W rzymskiej mitologii manom i lemurom patronował Dis Pater, bóg świata podziemnego. Jego żoną była Prozerpina, bogini śmierci, która pełniła analogiczną rolę, jak grecki Tanatos – ścinała konającym pukiel włosów i w ten sposób odbierała im życie. Motyw ten spotykamy w *Eneidzie* Wergiliusza – w chwili samobójczej śmierci Dydony (legendarnej królowej Kartaginy):

Więc można Juno, którą jej boleść wzruszyła
I ciężki zgon, Irydę z Olimpu wysyła,
By duszę jej zbolałą zwolniła od ciała.
Bo nie z losów, należnym zgonem umierała,
Lecz przed czasem, przez obłęd znaglona wichrowy;
I jeszcze Prozerpina złotych włosów z głowy
Nie ścięła jej, skazując do styskich podziemi…
Więc Irys przez niebiosa skrzydły tęczowemi,
Tysiącem w słońcu różnych kolorów spowita,
Zleci i ponad głową stanie: „Ten dla Dita
Wedle zleceń dar święcę i zwalniam cię z ciała!”
Tak rzecze i włos zetnie – ciepło, którym pała,
Pierzchło i w lekkie tchnienie uleciało życie[16].

W tym jednak przypadku Prozerpina nie zdążyła jeszcze obciąć Dydonie pukla włosów; zrobiła to Iris, przejęta z wierzeń greckich posłanka bogów, której atrybutem była tęcza, stanowiąca symbol różnego rodzaju więzi, m.in. bogów i ludzi czy życia i śmierci.

Do rzymskich zwyczajów obowiązujących podczas śmierci człowieka należało pocałowanie zmarłego w usta, wołanie go po imieniu w celu

[15] O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy*…, op. cit., s. 33.
[16] Wergiliusz, *Eneida*, tłum. ks. T. Karyłowski, Wrocław 1950, IV 693-705.

upewnienia się o zgonie oraz zgłoszenie zdarzenia urzędnikowi pogrzebowemu zwanemu *libitinarius*, który przebywał w świątyni Wenus Libitiny (bogini pogrzebów utożsamianej z Prozerpiną). Pobierał on opłatę za urządzenie zmarłemu obrzędowego pożegnania i zajmował się jego organizacją. Ciało myto i namaszczano, wykonywano także z wosku maskę pośmiertną. Na wzór zwyczajów greckich wkładano zmarłemu do ust monetę na przekupienie Charona. Zwłoki trzymano w domu od 3 do 7 dni, a po upływie tego czasu odprowadzano zmarłego w żałobnym orszaku na cmentarz, gdzie grzebano go lub palono[17].

W odróżnieniu od greckich obrzędów żałobnych, w Rzymie obcinanie włosów i kładzenie ich na ciało zmarłego nie było konieczne, choć przypadek wyrywania włosów opisuje w jednym ze swoich epigramatów Marcjalis, poeta z I w. n.e. Wspomina on, jak niejaki Selius:

> Bije się w piersi, włos wyrywa!
> Myślałby ktoś, że to żałoba
> Po bracie lub po przyjacielu […][18].

Ów Selius z pewnością nie rwie swoich włosów z powodu obowiązujących w Rzymie zwyczajów dotyczących żałoby, jego zachowanie wynika natomiast ze spontanicznej reakcji emocjonalnej, przypominającej podmiotowi lirycznemu rozpacz odczuwaną po śmierci bardzo bliskiej osoby.

Charakterystycznym dla Rzymu zwyczajem żałobnym związanym z włosami było zaś ich rozpuszczanie. Jak podają Oktawiusz Jurewicz i Lidia Winniczuk, wszyscy biorący udział w orszaku pogrzebowym (muzykanci, tancerze, aktorzy, płaczki, krewni, przyjaciele, wyzwoleńcy, urzędnicy, a także idące na końcu tłumy) ubrani byli w szaty o barwach związanych z symboliką śmierci, czyli szare lub czarne oraz pozbawione ozdób, a „na

[17] L. Winniczuk, *Ludzie…*, op. cit., s. 463-465.
[18] Marcjalis, *Epigramaty* cyt. za: K. Banek, *Opowieść…*, op. cit., s. 85.

znak żałoby mężczyźni zarzucali togę na głowę, kobiety [zaś] rozpuszczały włosy"[19]. Zwyczaj ten stanowił sposób na odróżnienie się w niecodziennej sytuacji. Żałoba była czasem uroczystym i podniosłym, który należało zaznaczyć również poprzez własny wygląd. Ponadto rozpuszczenie włosów, będących wyraźną oznaką witalności, mogło także symbolizować pochwałę życia, będącą formą pocieszenia w obliczu śmierci kogoś bliskiego.

Kolejną oznaką żałoby u Rzymian, w odróżnieniu od stosowanego w Grecji zwyczaju strzyżenia włosów, było ich zapuszczanie. Kazimierz Banek podaje, że konsul Gajusz Terencjusz Warron po klęsce pod Kannami w 216 r. p.n.e. nie jadł na leżąco oraz nie ścinał brody ani włosów na głowie, co jemu współcześni rozumieli jako patriotyczną żałobę spowodowaną przegraną w bitwie przeciw wodzowi Kartaginy, Hannibalowi[20]. W *Żywotach cezarów* Swetoniusza (pisarza rzymskiego z I w.) znajdujemy także informację o podobnym zachowaniu Juliusza Cezara podczas wojny galijskiej w 54 r. p.n.e. Cezar „na wieść o klęsce Tyturiusza zapuścił brodę i włosy nie wcześniej ściął, aż pomścił klęskę"[21]. Owe gesty są z pewnością oznakami żałoby spowodowanej tragicznymi rezultatami bitew, w których zginęły tysiące żołnierzy, chociaż można je również pojmować jako złożone przez wodzów obietnice pomszczenia śmierci towarzyszy (które z pewnością dobrze wpływały na wizerunek i autorytet wodzów oraz na morale wojska).

b) Egipt

Obrzędy pogrzebowe starożytnego Egiptu stanowią tak rozległy temat, że tutaj ograniczę się jedynie do przypomnienia podstawowych faktów, niezbędnych w kontekście podjętej tematyki. Śmierć w Egipcie rozumiano jako oddzielenie się ciała od elementów duchowych człowieka, czyli *ba* – duszy

[19] O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy…*, op. cit., s. 34.

[20] K. Banek, *Opowieść…*, op. cit., s. 90.

[21] Gajusz Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cezarów*, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1969, I 67.

i *ka* – ducha opiekuńczego lub godności nadanych przez bogów. Elementy te istniały jednak tylko dopóty, dopóki ciało, będące dla nich mieszkaniem i schronieniem, pozostawało w stanie nienaruszonym. Najważniejszym obowiązkiem żyjących było więc zabezpieczenie zwłok przed rozkładem, co osiągano poprzez skomplikowany i długotrwały proces balsamowania. Po pomyślnie zakończonej mumifikacji oraz zbudowaniu grobu, zmarły gotowy był do pogrzebu, czyli ostatniego etapu przygotowań do zmartwychwstania. Na miejsce pośmiertnego spoczynku ciało odprowadzano w tłumnej procesji, której towarzyszyły zawodzące i rozdzierające swoje szaty płaczki. Najważniejszym rytuałem pogrzebowym była ceremonia „otwarcia ust" – miała ona doprowadzić do symbolicznego narodzenia się zmarłego jako nowej istoty i przekształcenia jego duszy w *ach*, czyli byt idealny[22].

W czasach Średniego Państwa, gdy ostatecznie ukształtowały się egipskie wyobrażenia o świecie podziemnym, Ozyrys – bóg śmierci i nowego życia, Sędzia Umarłych – ugruntował swoją wyjątkową pozycję w rozległej mitologii Egipcjan. Legenda głosi, że ów bóg został zabity i pocięty na kawałki przez swojego złego i zawistnego brata Seta. Siostra i wierna małżonka Ozyrysa, Izyda, szczęśliwie odnalazła i poskładała wszystkie części jego ciała, co pozwoliło wspomnianym bogom spłodzić syna Horusa (który później pokonał Seta w walce o prawo do sprawowania władzy). Jednak następnym razem, kiedy Izyda musiała odszukać elementy pociętego ciała swojego męża, nie udało jej się odnaleźć jego prącia, które spoczywało na dnie Nilu (gwarantując tym samym rzece obfite wylewy). Ozyrys, nie mogąc dłużej żyć na ziemi, zamieszkał w zaświatach, którymi w konsekwencji zaczął władać[23].

[22] S. Ikram, *Śmierć i pogrzeb w starożytnym Egipcie*, tłum. J. Aksamit, Warszawa 2004, s. 44-53, 150-153.

[23] M. Jaczynowska, D. Musiał, M. Stępień, *Historia starożytna*, Warszawa 2001, s. 105.

Zgodnie z interesującym nas tematem, przede wszystkim należy przytoczyć opis znanej z dzieła *O Izydzie i Ozyrysie* Plutarcha (greckiego historyka z przełomu I i II w.) reakcji Izydy na wieść o śmierci jej boskiego małżonka: „[…] gdy Izyda dowiedziała się o tym, ostrzygła niektóre pukle swych włosów i włożyła szatę żałobną”[24]. Jak wskazuje powyższy fragment, także w Egipcie zwyczaj obcinania włosów na znak żałoby po śmierci bliskiej osoby (którą w tym przypadku jest dla bogini Ozyrys) był znany i praktykowany. Potwierdzenie tej hipotezy znajdujemy także u Lukiana z Samosat (rzymskiego satyryka żyjącego ok. 120-190 r.), który wypowiadał się na temat śmierci świętego byka Apisa: „[…] gdzie jest ktoś, kto swoje włosy ceni tak wysoko, żeby sobie głowy nie kazał ogolić i łysiną nie okazywał żałoby”[25]. Gest obcięcia włosów jawi się jako najwyższa forma żałoby, jaką należy okazać w obliczu śmierci nie tylko kogoś bliskiego, lecz także wobec osoby godnej uznania i szacunku, która za życia dokonała wielkich czynów i stanowi autorytet dla danego społeczeństwa.

Zastanawiający wydaje się natomiast fakt, że golenie głowy miało należeć do najważniejszych obrzędów żałobnych w Egipcie, gdzie łysina ze względów higienicznych była powszechna. Zrozumiałe jest to jedynie w przypadku kobiet (a zatem także Izydy opłakującej Ozyrysa), ponieważ te nie goliły sobie głów. Warto przy tym zauważyć, że powyższe fragmenty pochodzą z pism kręgu grecko-rzymskiego z I i II w., których autorzy mogli oprzeć się nie na swoich doświadczeniach związanych ze zwyczajami żałobnymi w Egipcie, ale na znanych im obrzędach charakterystycznych dla Grecji. Wydaje się, że wątpliwości w tej kwestii może rozwiać Herodot, który poznawał zwyczaje obcych ludów poprzez obserwację oraz rozmowy z ich przedstawicielami. O żałobie historyk ów pisał: „[u] innych ludów panuje zwyczaj, że z powodu żałoby strzygą włosy ci, których ona najbardziej

[24] Plutarch, *O Izydzie i Ozyrysie*, cyt. za: K. Banek, *Opowieść…*, op. cit., s. 86.
[25] Lukian z Samosat, *O ofiarach*, cyt. za: K. Banek, *Opowieść…*, op. cit.

dotyczy, a Egipcjanie, jeśli im ktoś umrze, zapuszczają na głowie i brodzie długie włosy, które dotąd strzygli”[26].

Zapuszczanie włosów w czasie żałoby przez golących się na co dzień mieszkańców Egiptu byłoby więc zgodne z wnioskiem, że śmierć bliskiej osoby jest wydarzeniem na tyle ważnym, że należy uczcić je zmianą wyglądu. Długie włosy są zatem w Egipcie oznaką smutku po śmierci kogoś bliskiego – ale z pewnością człowieka. Bowiem w innym miejscu Herodot stwierdza: „Jeżeli dalej w jakimś domu w naturalny sposób zdechnie kot, wszyscy jego mieszkańcy golą sobie jedynie brwi; u kogo zaś pies zdechnie, ten goli całe ciało i głowę”[27]. Żałoba spowodowana śmiercią zwierzęcia była konsekwencją tego, że w Egipcie wszystkie zwierzęta uważane były za święte. Jak widać, miała ona jednak nieco inny charakter od zwyczajów dotyczących śmierci człowieka, stąd w kwestii obrzędów żałobnych związanych z włosami w kręgu egipskim należy wstrzymać się od formułowania ostatecznych wniosków.

*

Omawiane przeze mnie obrzędy żałobne dotyczące włosów w kręgach greckim, rzymskim i egipskim wskazują na ważne różnice w postrzeganiu włosów jako wartości symbolicznej, szczególnie widoczne na przykładzie dwóch pierwszych kręgów (w tym względzie brak tekstów źródłowych pozwalających na jednoznaczne określenie stanowiska starożytnego Egiptu). W Grecji obcięcie włosów na znak żałoby po śmierci osoby bliskiej było wyraźnym, powszechnie rozpoznawanym symbolem. Intymny gest włożenia pukla włosów w dłonie zmarłego stanowił najmocniejszy wyraz rozpaczy, któremu przypisać można pragnienie przywrócenia zmarłemu życia poprzez ofiarowanie włosów – najmocniejszego przejawu energii życiowej człowieka – bądź chęć „dołączenia” do zmarłego przez samodzielne odebranie

[26] Herodot, *Dzieje*, op. cit., II 36.
[27] Ibidem, II 66.

sobie źródła witalności. Natomiast w Rzymie, w odróżnieniu od zwyczajów greckich, na znak żałoby włosy zapuszczano lub (w przypadku kobiet) rozpuszczano, co mogło być traktowane jako podkreślenie powagi okoliczności śmierci bliskiej osoby poprzez zmianę wyglądu lub stanowić pochwałę życia, które w przyszłości zakończy nieuchronne obcięcie loku przez Prozerpinę.

Hair in the Mourning Rites of Selected Ancient Cultures: Greco-Roman and Egyptian

Hair carried a significant symbolic value among the cultures of ancient Greece, Rome and Egypt. In this article I analyse the connection between hair and funeral customs, ceremonies and the mourning. Firstly I discuss Greek and Roman rituals. Subsequently I try to confront mentioned notions with Egyptian culture. Main rituals that undergo comparison are: shaving, cutting, growing and letting hair loose. I also try to explain these ceremonial gestures. In the analysis that I carried out I use examples of literary nature as well as historic ones.

Keywords: hair, mourning, funeral rituals, symbol, Greece, Rome, Egypt

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

KULTURA W ZBLIŻENIACH I PRZEKRTOJACH

ON SOME NARRATIONS IN THE (POST)INDUSTRIAL DESIGN FIELD

Paweł Możdżyński Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski; Institute of Applied Social Sciences, Univeristy of Warsaw (Poland)
pawmoz@wp.pl

1. Introduction

Nowadays, design is an autonomic social and cultural fiel [1] created by various social practices, institutions (such as schools, festivals, awards, journals, portals, internet societies, etc.), narrations or games of power between designers groups. The design area was a part of the artistic and industrial field in the beginning of the 20th century. Yet in the second half of the century the process of autonomization of a designer profession and emancipation of cultural meanings in the design area began. Undeniably, the process of emancipation was connected with the development of eastern consumer societies. Finally, design became an autonomic social and cultural field at the turn of the 20th and 21st centuries.

Design is a huge and dynamic area, therefore, it is impossible to create an 'essential definition'. The 'design' term is used so frequently that a single definition, adequate to every type and aspect of this cultural phenomenon, cannot be created. The only remaining possibility is to define design from the institutional perspective of the institutions that create this area.

This paper is based on the background of the interpretive sociology. My research interests reside at the intersection of a syncretic view similar to

[1] See P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej,* transl. Anna Sawisz, Warszawa 2001, p. 76-9, P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia.* transl. P. Biłos. Warszawa 2005.

'blurred genres' of Clifford Geertz[2], humanistic sociology derived from Max Weber, constructivism of Pierre Bourdieu and Baudrillard's post-structuralism. I will use the concepts of sociology of postmodernity and consumer society (Ritzer, Bauman).

The key issues in my text are central narrations of contemporary design (the end of the 20th and beginning of the 21st century). Books, articles and interviews with design world leaders, which – in my opinion – reflect the problem the most accurately, will be the research material in my text. Before I explore design narrations, I should define the category of postindustriality first

2. Postindustriality as self-conscious industriality

The key basis of the modern society perspective is the concept of rationality, considering plan to be the main instrument of implementation of this idea. The reality in the modern world should be designed, while society should be changing into the 'machine civilization' (Le Corbusier). Undeniably, the machine was an ideal model to construct a society, an individual, human body and mind, and architecture of cities.

Nowadays, these dreams are gone, nobody believes anymore that rationalism is the one, ideal way of social and individual life. At the time of the Re-enchantment of the world, as we know, we gained the second part of life: irrationality, emotions, imagination, sensibility[3]. The machine is no longer a model of explaining everything. It is known that the original plan of modernity is unfeasible and this belief is based on the idea of postmodernity.

[2] C. Geertz, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej).* Transl. Z. Łapiński, [w:] Nycz R. (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów.* Kraków 1996.

[3] Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna.* transl, J. Bauman. Warszawa 1995, p. 138.

Zygmunt Bauman states that postmodernity is the self-conscious modernity, modern social practices are valid, but the naive beliefs in the dreams of European Enlightenment are gone[4]. Humans know the new world of consumption, experience multiplication and ecstasy of communication[5].

It must, therefore, be recognised what the definition of postindustrialism is. Bauman concludes that industrialism and industrial practices are still valid and factory works properly. However, as we know, factory is not the ideal model of the world – we have simultaneously created the postindustrial social consciousness and practices, among others: the network and information society[6], creative economy[7] , hyperreality of culture code [8].

In the social field of design, two related trends are present: the industrial one – connected with old factory production and the postindustrial one – related to postmodern life. Both types of contemporary design are currently creating different narrations. The following part of the article is an attempt to address the issue of main narrations of postindustrial design.

3. Main postindustrial narrations of design

In the second part of the 20th century, the critical consciousness of the consumption-oriented corporate design as a way of life started to rise. Many designers focused on writing articles and books on 'responsible design'. Thus, the following study is an attempt to address the characteristics of the main types of this trend.

---

[4] Ibidem.

[5] J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication.* Transl. B. Schütze, C. Schütze. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.

[6] M. Castells, *The Rise of the Network Society.* Oxford 1996.

[7] R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, społeczeństwa i życia codziennego.* Transl. T. Krzyżanowski, M. Penkala. Warszawa 2010.

[8] J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje.* Transl. S. Królak. Warszawa 2005.

3. 1 Do It Yourself

Usual daily activities such as DIY, sewing, cooking, crocheting, etc. are a part of the design field. The new form of these practices became known as 'DIY Design'. Victor Papanek, one of the leaders of the design field, stated in his famous book that 'every man is a designer'. John Thackara, in his significantly titled book *Design After Modernism: Beyond the Object*, arrived at a similar conclusion, saying: 'We are all designers now'[9].

Almost everything we do is connected with design. Designing is an 'elementary factor of existence', a process of designing is a part of planning and forming every human action[10]. In Tim Brown's opinion, contemporary design should be based on participation. He believes that design thinking is 'oriented for human' and 'in itself and of itself is something deeply human'[11].

Papanek, Thackara, Brown and other designers continue the foregoing discussion proposed by artists, who said: 'everything can be an art'. Furthermore, in the 70s, Joseph Beyus announced: 'every man is an artist'. Design – in Papanek's, Thackara's, Brown's ideas − has had a profound influence on the whole social and individual everyday life.

The DIY Design develops very dynamically. This extensive social field and discourse is formed by books, magazines, portals, blogs, etc. Various mass media provide instructions on how to construct objects from waste, sew bedspreads from scraps of clothes, create toy containers from boxes of fruits covered by newspapers, cups for pencils from tin cans, jewellery from forks, various elements for flat desig , etc.

---

[9] J. Thackara, *Design After Modernism: Beyond the Object,* New York 1988.

[10] See V. Papanek, Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna, transl. J. Holzman, Łódź 2012, p. 23; T. Brown, *Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność,* transl. M. Höffner. Wrocław 2013.

[11] T. Brown, *Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność,* transl. M. Höffner. Wrocław 2013, p. 15-16.

3.2 Eco/social design

After World War II, the consciousness of consumption mechanisms was growing in western societies. In the 50s, a few leaders of designers community showed the negative role of design companies in the development of hyperproduction and the creation of human dependence on products. Moreover, design changed in the 20th century – as Tim Brown says in his famous book – 'from chasing after digits into serving people'[12]. One of the main design narrations is focused on problems connected with relations between nature and civilization. Some leaders of the design field wrote very critical theories on hyperproduction in the consumer society and the negative role of design in this process. Victor Papanek was one of the main leaders considering the critical point of view of consumption design. In his very famous book *The Design for Real World*, Papanek considered consumption design harmful to nature. He wrote on his famous project of Radio for the Third World in the 50s. He constructed a radio from junks (e.g. a can of soft drinks) and cable. These pieces did not require the ordinary source of electricity because energy was provided from burning wax. If wax reserves were empty, people could burn cow droppings and sticks. The cost of the radio was few cents. In his book, Papanek also wrote about the Drop City by Steve Baer[13]. There were houses constructed from parts of cars and buildings – from connected modules. Papanek described the project as 'the postindustrial case of folk buildings'.

These two eco design projects were focused on life in natural space, pollution of environment and nature protection. This trend, also connected with social problems, was called 'social design'. Papanek and Baer were also included in the group of social designers.

[12] Ibidem, p. 137.
[13] V. Papanek, op. cit., p. 31.

Social Design is oriented on the exploration of social problems as the effects of hyperproduction, hyperconsumption, colonisation and the areas excluded from the mainstream culture and everyday life such as illness, senility and poverty.

One of these social design constructions is an architectural project by a Polish architect Hugon Kowalski, titled Let's Talk About Garbage[14]. The vision of the Dharavi district in Bombay is very controversial for European people as Kowalski proposed to locate slums on a scrapheap. Kowalski confronts with the question of gentrification. Dharavi was placed in the area behind the main districts of Bombay but as the city expanded over the years, Dharavi – the district of slums – became attractive for the city authorities and developers. There are projects to build housing estates for the middle class as in the western model. Some people will be thrown behind the borders of Bombay and others will be moved to the western-style houses. Design of new buildings is completely different from the old ones – incoherent with the traditional culture and not taking the inhabitants' economic situation into account. This new western-fashioned houses will not have separate areas for community and for work (old buildings have a space for living, working and sorting garbage).

Hugon Kowalski's proposition focuses on the houses connected with traditional life and culture (e.g. buildings with space for the community) and considers people's economic needs. The construction of the above-mentioned buildings is changeable depending on each family's needs of the space for living, working or sorting trashes. According to the author, the whole slums housing estates should be placed on the scrapheap, in the area used for earning money by the Dharavi people.

[14] See *Porozmawiajmy o śmieciach – Hugon Kowalski*, http://archinea.pl/porozmawiajmy-o-smieciach-hugon-kowalski/

3.3 Design for all senses

In the narration of design, the designer is not a creator of material objects. The chief representative of this trend was Richard Neutra. In Tom Holert's interpretation, 'Neutra's »organic« conception of design aims at »life« and the promotion and preservation of »life-processes« and this understanding embraces growth, ageing, fatigue, recreation, habits, etc. as factors relevant to design"[15]. Designers 'would need to take the infinite number of receptors found by psychological research into account' and this way designer in the postindustrial world should become 'an expert of the neural'[16]. 'Designing is a nervous procedure par excellence' − wrote Neutra[17]. Holert introduces even the psychotherapeutic aspect when he writes: 'the interaction between designer and client, between producer and consumer takes on therapeutic features' [18]. Brown mentions 'designing of life'[19].

As it can be seen, postindustrial design is a social field of manipulation of receptors in the human body as well as a specific form of psychotherapy.

3.4 Design thinking, design for experience

Tim Brown, a guru of design thinking argues that the contemporary world needs the design focused not on object but on experience. 'Design has the power of enriching our life by engaging our emotions through the image, form, text, colour, sound and smell'[20].

---

[15] T. Holert, *Design and Nervousness*, [in:] *Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w Projektowaniu. A Nervous Nap. On expanding the Field in Design*, Warszawa 2009, p. 100.

[16] Ibidem, p. 100-101.

[17] R. Neutra , *Survival Through Design.* New York 1954, p. 299.

[18] T. Holert, op. cit., p. 101.

[19] T. Brown, op. cit., p. 219.

[20] Ibidem, p. 111.

The aim of design is to 'provide a satisfactory experience' and 'in design thinking it comes to creating a multipolar experience, in which everyone has the chance to participate in the conversation'[21]. In this concept, the world of design transforms itself 'from consumption to participation'[22]. Despite the social background of his opinion, in his book *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, Brown uses the category of 'brands focused on experience' and devotes a lot of attention to the description of his work for companies[23]. A design thinker should not break the consumption social practice and capitalistic system. Instead, he should connect 'business, society and life'[24].

4. Sociological Perspective: Design of Immateriality

Jean Baudrillard showed in his books that signs are the matter of consumption. We live in the time of hyperreality, in the period of 'violence of the code'[25]; the sign managed our individual and social life. The sign is a real commodity in the late capitalism. Signs give us social values, status and roles. They create our world and personal identity. George Ritzer elaborates on Baudrillard's vision. In his view, consumption economy becomes immaterial and the aim of consumption is an immaterial commodity. 'We buy experiences' – Ritzer says in his book *Enchanting a Disenchanted World. Revolutionizing the Means of Consumption*[26]. To buy new experiences is to create lifestyle, allow unlimited constructions of the self and provide a

[21] Ibidem, p. 176.
[22] Ibidem, p. 108.
[23] Ibidem, p. 112.
[24] Ibidem, p. 128.
[25] J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć,* transl. S. Królak, Warszawa 2007.
[26] G.Ritzer, *Enchanting a disenchanted world: revolutionizing the means of consumption.* New York 2005.

membership in neo-tribes. The pursuit of new experiences[27] is the main mechanism of consumption in postindustriality.

At this point, we should recall conceptual categories belonging to various contexts: commodity, sign, identity and experience. Designers shape material objects, make them look, appeal to cultural contexts and, finall , the already designed commodities are offered for sale and given the existence of signs[28]. Objects – commodities – signs evoke a variety of experiences in consumers (e.g. body sensations). Signs and experiences shape the identity of the goods holder – a social identity (social status and roles) as well as an individual one (ideas about oneself). This process and interdependence may be seen as the string:

object – commodity – sign – experience – identity

In this conceptualization, advertising should be taken into account – one should remember that TV spots, graphic design and other forms of advertising are created by designers. We may consider switching the parts of this string: one's purchase decisions arise from one's identity, which was shaped by advertising; one's experiences arise from one's identity, etc. Interestingly enough, the visualization of this dynamic variability and the interdependence of all cells may lead to the conclusion that each of them depends on the other as well as on the whole string at the same time.

Designers have adapted themselves to the conditions of immaterial consumption economy very well. The designer becomes a 'facilitator of a system

[27] See Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień,* Warszawa 2000; G. Ritzer, op. cit.

[28] J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury,* transl. S. Królak, Warszawa 2006.

of value co-production'[29]. 'Madness of production'[30]has shifted to the virtual space, which is the 'real' world of empty signs – simulacra (Baudrillard wrote about simulacra before the creation of the net). Many types of net simulacra were designed as immaterial commodities. What I have in mind is computer applications, e.g.: games, avatars, e-learning, information portals, cyber-sex, clouds, network museums, network shopping, etc. The success of network commodities depends on software and hardware, interface and design. The designer is then the 'catalyst in a network system'[31].

Paradoxically, on the one hand, 'alternative' designers fit well into the (hyper)reality of postindustrial consumer society because they are focused on the creation of immaterial values, which are being changed into new commodities without any problems. On the other hand, the designer should be focused on society as material of design. The designer does not design consumption objects but creates social processes and manages them – his works become 'actions', 'interventions', 'service of humanity' and 'support for the processes of life'. Next, these ideas are changed into new styles of life and new neo-tribes, and, finall , new target group of new immaterial goods are created. Thus, the alternative way to the corporations design supplies the power of 'cognitive capitalism'[32], based on the energy of new ideas of people.

Design turns out to be 'the new social contract'[33] and 'it now seems to bear an inherent diagnostic and political promise in view of this expression'[34], but, in fact, it is a part of new, postindustrial capitalism. In general, design influences the reproduction of social-culture system. 'The culture of opti-

[29] N. Morelli, *Social Innovation and New Industrial Contexts: Can Designers "Industrialize" Socially Responsible Solutions?*, "Design Issues", vol. 23, no. 4. 2007, p. 18; T.Holert, op. cit., p.98-99.

[30] J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje,* transl. S. Królak. Warszawa 2005.

[31] N. Morelli, op. cit., p. 18; T.Holert, op. cit., p.98-99.

[32] M. Castells, *The Rise of the Network Society,* Oxford 1996.

[33] T. Brown, op. cit.

[34] T. Holert, op. cit., p. 93.

mism', the base of design, is connected deeply with the capitalistic ideology of success. Designers and marketers are the major experts in inducing the consumer ecstasy of postindustrial consumption focused on immateriality in the 'society of the spectacle'[35] .

On Some Narrations in the (Post)Industrial Design Field

This text examines main narrations of the socio-cultural design field in the postindustrial period. The author starts from the creation of the definition of postindustriality. Next he explores main trends of contemporary design (DIY; eco/social design; design for all senses; design thinking, design for experience). Finally he tries to apply for the interpretation of this topic sociological categories of Jean Baudrillard and George Ritzer, eg.: 'madness of production', 'immaterial consumption', 'hiperreality', 'simulacra'.

Keywords: design, narrations of design, postindustriality, consumption, hiperreality.

[35] G. Debord, *The society of the spectacle,* transl. D. Nicholson-Smith, New York 1995.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

POSTAĆ SCENICZNA W TEATRZE NARRACYJNYM. *LIPIEC* IWANA WYRYPAJEWA, *BIESIADA U HRABINY KOTŁUBAJ* IRENY JUN

KLAUDYNA DESPERAT
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
klaudyna.desperat@gmail.com

Ogólna charakterystyka teatru z zasadą narracji. Hans-Thies Lehmann i jego „postepickie formy narracji" oraz odróżnienie od teatru Brechta

Wszystko zaczęło się od jednego zdania w 1999 roku – jest ono pierwszym zapisem dotyczącym teatru narracyjnego i brzmi następująco: „Istotną cechę teatru postdramatycznego stanowi zasada narracji; teatr staje się miejscem aktu opowiadania"[1]. To oczywiście cytat z *Teatru postdramatycznego* Lehmanna. Wyczuwał on nadchodzącą falę spektakli, w których „często wydaje się, że nie bierze się udziału w scenicznym przedstawieniu, lecz słucha opowieści na jego temat"[2] i zaliczył je do opisywanego przez siebie współczesnego teatru jako postepickie formy narracji. Nie nadał co prawda używanej tu nazwy „teatr narracyjny"; termin ten powstał na potrzeby tej pracy na podstawie wspomnianego zdania dotyczącego tego rodzaju teatru. Lehmann napisał zaledwie dwie strony dotyczące teatru narracyjnego, jednak w tak małej objętościowo pracy zawarł wiele istotnych i trafnych spostrzeżeń. Oto jedno z nich: „Tak teatr krąży tam i z powrotem między rozciągniętą narracją a jedynie rozsianymi sporadycznie dialogicznymi epizodami. W ten sposób opis szczególnego aktu jednostkowego wspomnienia/opowiadania aktorów

[1] H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugieiera, Kraków 2004, s. 172.
[2] Ibidem.

staje się podstawowym tematem”[3]. Taka sytuacja ma miejsce na przykład w *Lipcu* Wyrypajewa, co zostanie rozwinięte później.

Lehmann napisał, że „opowiadanie, które zanika w świecie mediów, znajduje swoje nowe miejsce w teatrze. […] Na scenę powraca element narracji i prezentuje się jako opozycja do fascynującego potencjału ciał i mediów”[4]. Kluczowe w tym zdaniu są czasowniki w czasie teraźniejszym, gdyż w momencie pisania książki proces ten dopiero się krystalizował (autor podał zaledwie kilka przypadków spektakli tego typu i − zdaje się − twórcy nie byli jeszcze do końca świadomi tego, jaki teatr tworzą). Autor podaje przykład przedstawienia w Schillertheater (w reżyserii Aldreda Kirchnera), gdzie Bernhard Minetti samotnie przedstawił na scenie baśnie braci Grimm jako narrator, oraz spektaklu tanecznego duńskiej grupy performerów Von Heiduck, w którym taniec zostaje przerwany, na scenę wchodzi jeden z mężczyzn i przez pół godziny opowiada baśń Hansa Christiana Andersena *Skarbonka*. Współczesny teatr narracyjny częstokroć korzysta z istniejącej już literatury (przykładem jest *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* na podstawie opowiadania Witolda Gombrowicza), jednak tworzy także specjalnie na użytek przedstawień (*Lipiec*).

Lehmann w podrozdziale *Narracje* zawarł niewiele informacji na temat specyfiki gatunkowej teatru z zasadą narracji, skupił się za to na odróżnieniu go od, jakże podobnego, teatru epickiego. Według niego teatr narracyjny „jest to akt opowiadania w formie teatralnej, która – mimo znaczących podobieństw – różni się jednak pod względem strukturalnym od epizacji fikcyjnych wydarzeń oraz od teatru epickiego”[5]. Aktorzy w pewien sposób posługują się efektem obcości, ponieważ dystansują się od postaci, jednak,

[3] Ibidem.
[4] Ibidem, s. 173-174.
[5] H.-T. Lehmann, op. cit., s. 172.

mimo podobnych środków, rzecz ma zupełnie inny cel. Jaki? Przyjrzyjmy się temu, jak tłumaczy to Lehmann:

> Teatr epicki chciał zmienić sposób przedstawiania fikcyjnych wydarzeń i tak zdystansować do nich widza, by stał się oceniającym obserwatorem, swego rodzaju specjalistą w sprawach polityki. W postepickich formach narracji chodzi natomiast o wyeksponowanie obecności narratora jako konkretnej jednostki, a nie dystansującej instancji, o autoreferencyjną intensywność tego kontaktu: o bliskość w dystansie, a nie o dystansowane bliskości[6].

Jak widać, w teatrze narracyjnym aktor stosuje efekt obcości, jednak nie ma to celu ideologicznego, nie mamy demaskować bohatera czy zastanawiać się nad jego postawą – aktor staje się opowiadającym po to, by – po prostu – przekazać historię. I właśnie ta funkcja wykonawcy tekstu jest najważniejsza, a najbardziej istotną postacią teatralną jest narrator, którego rola powinna być możliwie jak najbardziej wyeksponowana.

Dla pełnego obrazu podobieństw i różnic między teatrem narracyjnym a teatrem reprezentacji porównajmy metodę aktorską Brechta z aktorstwem w teatrze opowieści. Dyrektor Berliner Ensemble napisał w *Krótkim opisie nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, że „aktor nie dopuszcza na scenie do całkowitego wcielenia się w postać, którą przedstawia. Nie jest on Learem, Harpagonem, Szwejkiem, on pokazuje tych ludzi. Podaje ich wypowiedzi możliwie najbardziej prawdziwie […], ale nie usiłuje wmawiać w siebie (a tym bardziej w innych), że w ten sposób wciela się w daną postać bez reszty”[7]. Aktorzy w teatrze narracyjnym także nie wcielają się całkowicie w postać, a wręcz podkreślają, że nie są daną

[6] Ibidem, s. 174.

[7] B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 119.

postacią. Jednak zazwyczaj nawet nie pokazują tych ludzi, ich zachowań czy sposobu mówienia, a po prostu opowiadają ich historie.

Brecht pisał o trzech środkach pomocniczych, służących osiągnięciu efektu obcości[8]. Są one bardzo podobne do metod używanych w teatrze narracyjnym, np. „przeniesienie do trzeciej osoby" i „mówienie jednocześnie wskazówek reżyserskich i komentarzy" występują w *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj*, zaś „przeniesienie w czas przeszły" – w *Lipcu.* Według Brechta zastosowanie trzeciej osoby oraz czasu przeszłego pozwala na wywołanie efektu obcości, zaś w teatrze narracyjnym służy to głównie opowiedzeniu historii.

Jeszcze jednym podobieństwem między tymi teatrami jest brak czwartej ściany. Brecht napisał: „Pojęcie czwartej ściany, która fikcyjnie zamyka scenę przed publicznością, dzięki czemu powstaje iluzja, że wydarzenie sceniczne odbywa się w rzeczywistości, bez udziału widowni – musi naturalnie odpaść"[9]. Dzięki temu zabiegowi aktorzy mają możliwość bezpośredniego zwracania się do publiczności. Podobna sytuacja ma miejsce w teatrze narracyjnym, w którym konwencjonalna czwarta ściana nie może istnieć, gdyż między aktorem opowiadającym historię a widownią musi powstawać swego rodzaju wspólnota. Powstaje ona dzięki prostemu zabiegowi – aktor jako narrator zwraca się wprost do publiczności, musi znaleźć sposób, w jaki przekaże daną historię widzowi – inaczej mogłoby to być zwykłym mówieniem tekstu z pamięci. Takie jednoczenie się aktora z publicznością pomaga w stworzeniu dystansu do opowiadanych wydarzeń, a zbliżenia aktora ze słuchającym. Teatr narracyjny zdecydowanie różni się od teatru reprezentacji, czym przypomina działalność teatralną Brechta.

Czas przejść do wyraźnie narzucających się różnic. Twórca teatru epickiego napisał, że: „aktor powinien zaniechać wszelkiego zbyt wczesnego

[8] Vide*:* B. Brecht, op. cit., s. 119.
[9] Ibidem, s. 118.

wczuwania się w postać i możliwie jak najdłużej zachowywać się jak czytelnik (nie jak lektor)”[10]. Tymczasem aktorzy w teatrze narracyjnym właśnie zachowują się jak lektorzy, a najczęściej jak narratorzy, co podkreślał Hans-Thies Lehmann.

Przede wszystkim jednak te rodzaje teatrów najbardziej różni cel, który w teatrze Brechta jest polityczny. Napisał on, że „[aktor] nie identyfikując się z postacią, którą przedstawia, może zająć wobec niej pewne stanowisko, ujawnić swój sąd o niej, wezwać widza […] do krytyki danej postaci. Stanowisko, które zajmuje aktor, jest stanowiskiem społeczno-krytycznym”[11]. W teatrze narracyjnym widz nie ma oceniać sytuacji społecznej bohatera czy krytykować jego postawy. Opowiadanie na scenie służy odkryciu głębi historii oraz odnalezieniu w niej pewnych jakości estetycznie walentnych.

Mimo wszystkich różnic, które zostały tu przedstawione, a będą jeszcze podkreślane w analizach spektakli, teatr epicki jest jedynym, do którego można odnosić się przy opisywaniu teatru narracyjnego i z którym da się ten teatr porównywać.

Postacie: literacka, teatralna a narrator

W zrozumieniu istoty teatru narracyjnego przeszkadza fakt, że dzisiaj trudno nam oddzielić od siebie postać sceniczną i aktora, który często jest z nią całkowicie utożsamiany. Pisze o tym Patrice Pavis:

> W teatrze skłonni jesteśmy identyfikować postać dramatyczną z osobą (głosem i wyglądem) aktora. Trzeba jednak pamiętać, że łacińskie słowo *persona* oznaczało zarówno postać, jak i maskę […]. Gramatyczne używanie terminu *persona* […] spowodowało „personalne” jego rozumienie jako osoby ludzkiej, co nie pozostało bez wpływu na traktowanie postaci teatralnej jako odbicia postaci rzeczywistej[12].

[10] Ibidem, s. 119.
[11] B. Brecht, op. cit, s. 120.
[12] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek,

W teatrze greckim wyraźnie oddzielano postać dramatyczną od maski, czyli roli aktora, który traktowany był tylko jako wykonawca. W teatrze średniowiecznym funkcjonowała jeszcze mała liczba wykonawców-reprezentantów, jednak w późniejszych epokach teatr dążył do pełnego wcielania się przez aktora w postać literacką, próbując stworzyć sylwetkę pełną, mającą własną moralność i rys psychologiczny. Widzowie zaś mieli się z taką postacią utożsamiać. Publiczność przyzwyczaiła się do takiego rozumienia aktorstwa, tymczasem postać dramatyczna i sceniczna to ciągle dwa różne byty.

Pierwszy z nich to postać literacka, stworzona przez dramaturga, przez Pavisa nazywana „postacią czytaną", gdyż istnieje tylko wirtualnie, możemy o niej przeczytać w tekście dramatu. Druga to postać teatralna, która jest niejako realnym odzwierciedleniem pierwszej na scenie, przez autora *Słownika terminów teatralnych* nazywana „postacią widzianą"[13]. Pavis tak pisze o tym procesie przejścia pierwszej postaci w drugą:

> Dzięki aktorowi postać dramatyczna zostaje ukonkretniona w pewnym ustalonym kształcie i zmienia swój wirtualny status w materialne istnienie ikoniczne. Dopiero ten jej fizyczn , wydarzeniowy i zjawiskowy aspekt nadaje jej cechy specyficznie teatralne, które stają się przedmiotem teatralnej recepcji[14].

W teatrze narracyjnym proces ten wygląda podobnie – do czasu. Postać literacka/dramatyczna ukonkretniona zostaje przez aktora, który jej nie przedstawia, a... opowiada o niej, gramatycznie w pierwszej osobie. Dochodzi więc do materializacji narratora, który – poprzez aktora – pojawia się scenie.

W teatrze opowiadanym postać sceniczna nie jest głównym bohaterem spektaklu, czy inaczej – aktantem, posuwającym akcję do przodu. Widać to

Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 363.

[13] Ibidem, s. 367.

[14] Ibidem, s. 367.

w *Lipcu*, w którym postacią teatralną jest Karolina Gruszka, aktorka wcielająca się w „Kobietę wypowiadającą tekst". Jednak nie jest ona pierwszoplanową postacią, nie posuwa do przodu fabuły, widzowie niczego się o niej nie dowiadują – w końcu nie śledzą losów bohatera – kobiety, a sześćdziesięciotrzyletniego mężczyzny i to właśnie on jest najważniejszy fabularnie. Jednakże pierwszoplanowym bohaterem *Lipca* jest tekst, a przede wszystkim niezwykły sposób wypowiadania go przez aktorkę. Prowadzi to do wniosku, że najbardziej istotnym elementem przedstawienia, a jednocześnie jego budulcem jest narracja – w czystej postaci, bez rozbijania na postaci i bez deformowania.

Skoro narracja stanowi istotę spektaklu, musi być też ktoś, kto ją przedstawi na scenie – jest to oczywiście narrator. Według Pavisa,

> W teatrze narrator w zasadzie nie ingeruje w tekst sztuki z wyjątkiem wypadków zastosowania pewnych konwencji dramaturgicznych czy inscenizacyjnych (prolog, epilog, wygłaszane na scenie wskazówki sceniczne). Na scenie nie może on jednak pojawić się inaczej niż jako rola przypisana jednej z postaci, której zadaniem jest komentowanie czy wyjaśnianie innym postaciom i/lub publiczności dziejących się przyszłych zdarzeń[15].

Praktyka teatru narracyjnego wyraźnie dowodzi, że może być inaczej. Narrator nie tylko ingeruje w tekst sztuki, ale tworzy go od początku do końca, wypowiadając w całości na scenie. Pavis twierdzi, że narrator może się pojawić tylko jako komentator – rola jednej z postaci, tymczasem w teatrze opowiadanym jest on zmaterializowany i bardzo konkretny. Często aktor w funkcji narratora bywa jedyną postacią teatralną w danym spektaklu (*Lipiec*, *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*[16]) i to zupełnie wystarcza do

[15] P. Pavis, op. cit., s. 319.

[16] W *Biesiadzie...* kwartet smyczkowy w zasadzie jest tylko tłem, nie gra roli narratora, nie licząc krótkich kwestii Marii Wieczorek. Całą narrację przekazuje jedna aktorka – Irena Jun.

przedstawienia fabuły, nawet zawierającej wiele postaci (tak jest w przypadku adaptacji opowiadania Gombrowicza). Podsumowując, zazwyczaj w spektaklach są tylko postaci i każda z nich buduje narrację swoimi wypowiedziami i działaniami, w literaturze/dramacie robi to narrator, zaś w teatrze narracyjnym „opowiadacz" materializuje się na scenie, staje się postacią teatralną. Jest to być może niejasne dla współczesnego widza, który przyzwyczajony jest do utożsamiania aktora z postacią teatralną. Jednak oddzielenie tych figur pomaga w zrozumieniu, że narrator jako postać może istnieć na scenie, nie jest przecież tym samym, co bohater, nie musi brać udziału w wydarzeniach ani nawet być ich naocznym świadkiem. Tak jest w *Lipcu*, w którym grana przez Gruszkę Kobieta wypowiadająca tekst nie była na miejscu wydarzeń (tam gdzie był bohater – Piotr), nie jest nawet autorem tekstu, ma za zadanie tylko go odczytać.

W literaturze, na której opierają się przedstawienia, zazwyczaj występuje narrator pierwszoosobowy, np. w tekście *Lipca* występują czasowniki „poszedłem", „zrobiłem". Tak samo jest w *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj*, gdzie narrator-bohater snuje opowieść w pierwszej osobie, przytaczając tylko w mowie niezależnej wypowiedzi innych uczestników spotkania. W spektaklu z pozoru wygląda to tak samo – aktor, który jest postacią narratora, opowiada historię w pierwszej osobie. Mówi w ten sposób z jednego powodu – po prostu ma taki tekst. Karolina Gruszka jako „Kobieta wypowiadająca tekst" dostaje gotowy utwór, didaskalia mówią, że ma go tylko wypowiedzieć. Irena Jun adaptuje opowiadanie Gombrowicza praktycznie bez żadnych zmian, przenosi je na scenę. Literacko jest to opowieść w pierwszej osobie, zaś teatralnie wyłania się dystans aktorki do roli, w którą wchodzi. Dzięki mówieniu w pierwszej osobie powstaje wrażenie narracji. Jednak aktor jest daleko od historii, nie bierze udziału w wydarzeniach, nawet nie relacjonuje ich jako świadek. Jest kimś spoza świata przedstawionego – właśnie narratorem, personalnym lub auktoralnym.

Najlepiej ilustruje to Wyrypajewowska uwaga na początku tekstu *Lipca* – aktorka wchodzi na scenę tylko po to, żeby wypowiedzieć tekst.

Lipiec Iwana Wyrypajewa

Spektaklem w ciekawy sposób realizującym ideę teatru z zasadą narracji jest *Lipiec* w reżyserii Iwana Wyrypajewa[17]. Grająca tam Karolina Gruszka opowiada historię sześćdziesięciotrzyletniego Piotra – chorego psychicznie kanibala, któremu spalił się dom. Po tym wydarzeniu mężczyzna zabił sąsiada, uciekł do Smoleńska, pod mostem zjadł psa, następnie zamordował swojego dobroczyńcę popa Miszę, znalazł się w szpitalu psychiatrycznym, w którym skonsumował (dosłownie) swoją miłość – pielęgniarkę Nelę D., a na końcu został zabity przez sanitariuszy. Tyle w warstwie fabularnej, ponieważ nie to jest najważniejsze w spektaklu. Sama Gruszka zaznacza, że chce odciągnąć uwagę widza od samej historii i przenieść ją na coś innego[18]. Najistotniejszymi elementami *Lipca* są: sposób opowiadania i skomplikowanie postaci scenicznej, zaś bohaterem jest sam tekst.

Lehmann pisał, że w teatrze narracyjnym opowiadanie aktorów staje się głównym tematem. Taka sytuacja ma miejsce właśnie w *Lipcu* – przez większość spektaklu dominuje opowieść jednej aktorki, a dialogi z innymi postaciami są krótkie i występują sporadycznie, zaś opowiadanie „Kobiety wypowiadającej tekst" (Karoliny Gruszki) jest głównym tematem − można powiedzieć, że bohaterem staje się tekst i wypływająca z niego narracja.

Spektakl *Lipiec* odzwierciedla rodzaj narracji, który istnieje w dramacie Wyrypajewa pod tym samym tytułem[19]. Jest to narracja pierwszoosobowa[20],

[17] *Lipiec*, reż. Iwan Wyrypajew, data i miejsce premiery: 9 października 2009 r., Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego.

[18] K. Gruszka, *Świetlistość*, rozmowę przeprowadził J. Kopciński, „Teatr" 1/2011, s. 4.

[19] Brak większych zmian nie powinien dziwić, ponieważ autor i reżyser to ta sama osoba.

[20] Wg typologii sytuacji narracyjnych Franza Stanzela, zob. F. Stanzel, *Typowe*

narrator należy do świata przedstawionego i uczestniczy w akcji, jednak przede wszystkim ją tworzy – od niego zależy, co będzie zawarte w opowieści. Od narratora, czyli od kogo? To jest właśnie najbardziej problematyczna kwestia. Na początku dokonajmy rozróżnienia pojęciowego: głównym bohaterem jest tekst; mężczyzna-kanibal, którego losy śledzimy, jest bohaterem tekstu; postacią teatralną jest Kobieta; aktorką wychodzącą na scenę – Karolina Gruszka. Jednakże w rzeczywistości spektaklu nie jest to tak oczywiste – dochodzi do przemieszania tych ról. Bohater tekstu występuje tylko w warstwie fabularnej opowieści, nie widzimy na scenie nawet aktora wcielającego się w tę rolę. Można zaobserwować rozminięcie się bohatera tekstu z aktorem, ponieważ pomiędzy nimi stoi ktoś trzeci, postać teatralna – Kobieta, wykonawca tekstu. Gruszka gra właśnie Kobietę, a nie mężczyznę. Wyrypajew uczynił bohaterem tekst, ujmując go w ramy dwóch didaskaliów, zwanych *Uwagami*, a brzmią one następująco: „Na scenę wchodzi Kobieta. Wchodzi tylko po to, żeby wypowiedzieć ten tekst" oraz: „Kobieta wypowiadająca tekst schodzi ze sceny". Podtytuł pod pierwszą *Uwagą* brzmi: *Tekst do wypowiedzenia*[21], co sugeruje, że właśnie ów tekst będzie bohaterem, będzie posuwał całą fabułę do przodu.

Właśnie gwoli podporządkowania tekstowi powstała postać sceniczna – Kobieta, która pojawia się tylko po to, żeby wypowiedzieć tekst. Nie ma żadnych cech szczególnych, didaskalia nie wyjaśniają, jak ma wyglądać i w co ma być ubrana, nie ma nawet imienia – jest po prostu kobietą, obojętnie jaką, stworzoną tylko po to, żeby tekst mógł zaistnieć. Wykonawczyni tekstu spełnia swoją funkcję i schodzi ze sceny – do końca niczego się o niej nie dowiadujemy. Kim właściwie jest Kobieta? W pewnym sensie jest narratorem – w końcu to ona wprowadza nas w meandry zawiłej historii kanibala,

formy powieści, tłum. R. Handke, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym,* oprac. R. Handke, Kraków 1980.

[21] I. Wyrypajew, *Lipiec*, „Dialog" 7-8/2008, s. 88.

to ona buduje fabułę poprzez sceniczne opowiadanie. Za bohaterem, tj. mężczyzną, stoi kobieta-narrator. Osoby te funkcjonują niejako w obrębie jednej aktorki – Karoliny Gruszki, która wciela się w narratorkę „mającą w sobie" tekst, a co za tym idzie – bohatera tekstu, Piotra. O podobnym modelu pisze Roland Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań*: „niezliczone postacie opowiadania podlegają zasadom substytucji i nawet wewnątrz jednego dzieła ta sama figura wchłonąć może najróżniejsze postacie"[22]. W *Lipcu* cała ta skomplikowana struktura przypomina popularną rosyjską matrioszkę – w tym porównaniu Gruszka jest największą lalką, zawierającą w sobie pozostałe.

Kolejność ułożenia lalek jest prawidłowa – aktorka nie próbuje do końca wcielić się w postać kanibala, chociaż monolog, napisany w pierwszej osobie, mógłby na to wskazywać. Nie mówi też jego głosem – jej tonacja jest śpiewna, podkreśla fikcyjność historii. O niepełnym wcielaniu się w postać mówi sama Karolina Gruszka: „Dlaczego aktorzy wychodzą i udają, że są kimś innym, uprawiają pewnego rodzaju psychodramę?"[23]. Odrębność aktora i bohatera podkreśla również kostium, w który ubrana jest Gruszka, a jest to długa, aksamitna suknia, później zmieniona na krótszą, bardziej dziewczęcą. Nie jest to raczej strój, który założyłby mężczyzna. Co reżyser chce osiągnąć dzięki takim zabiegom? „Wyrypajew sam eliminuje w ten sposób pokusę, by rolę »narratora« grać naturalistycznie. Chce, aby makabryczna opowieść o człowieku, który okrutnie zabijał, a nawet zjadał ludzi, została jedynie wypowiedziana – na pustej scenie i to przez dziewczynę"[24] – czytamy w recenzji. Reżyser zwraca uwagę na to, że narrator i bohater mogą być różnymi osobami splatającymi się ze sobą w opowieści. Takie rozróżnienie wpisuje się we współczesne konwencje odrzucenia teatru czwartej

[22] R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4, s. 347.

[23] K. Gruszka, op. ci*t.,* s. 4.

[24] K. Tokarska-Stangret, *Liczy się wykonanie*, „Teatr"1/2011, s. 6.

ściany. Sposób, dzięki któremu przekazywana jest historia, uświadamia nam, że nie jest ona realistyczna i że nikt nie próbuje tworzyć iluzji istnienia fikcyjnego świata. Losy Piotra opowiedziane są w nienaturalny, śpiewny sposób, mowa ta jest odrobinę przeteatralizowana, kojarzy się z melorecytacją wzniosłego poematu.

Taki sposób przekazania historii sprawia, że do widza nie dociera jej obrzydliwość i moralne zepsucie bohatera. „Jest czyn i już, i dalej toczy się narracja, za którą podąża aktorskie wykonanie"[25]. Akcja toczy się bardzo szybko, zdarzenia następują po sobie w przyspieszonym tempie. Spektakl Wyrypajewa jest narracją rozumianą jako:

> Wypowiedź monologowa prezentująca ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym, powiązanych z postaciami w nich uczestniczącymi oraz ze środowiskiem, w którym się rozgrywają. W zależności od tego, czy na plan pierwszy wysuwają się zjawiska dynamiczne, rozwijające się w czasie czy zjawiska statyczne [...], przybiera formę opowiadania bądź opisu[26].

Opowieść Gruszki jest niezaprzeczalnie monologiem (z wyjątkiem sceny pojawienia się synów Piotra, jednak to też jest tylko elementem opowiadanej historii), przedstawia szereg zdarzeń (pożar – śmierć sąsiada – ucieczka – zabicie psa i popa – zjedzenie Neli – śmierć bohatera) rozwijających się w czasie (okres przed szpitalem psychiatrycznym plus sześć lat spędzonych w nim), ma związek z postaciami uczestniczącymi w zdarzeniach (traktuje o losach Piotra i osobach, które on spotyka) i z miejscami, w których się rozgrywają (miejsce pod mostem, cerkiew, szpital). Zdarzenia w *Lipcu* są oczywiście dynamiczne. Narracją jest cały spektakl, a nie poszczególne jego

[25] K. Tokarska-Stangret, op. cit.

[26] *Słownik terminów literackich,* red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 331.

części, które zresztą trudno wydzielić, gdyż, jak już zostało powiedziane, opiera się on na tekście i wszystkie jego elementy są tekstowi podporządkowane. Teatr opowieści, z którym mamy do czynienia na przykładzie *Lipca*, jest aktem żywej narracji wprowadzonym na scenę.

Zostało już powiedziane, że Gruszka gra Kobietę, wykonawcę tekstu, nie wcielając się w Piotra. Jednak, idąc dalej za porównaniem do matrioszki, niebezpośrednio zawiera w sobie tę postać. Dochodzi do lekkiego przemieszenia się ról, aktorka niejako odgrywa dane zachowania, jednak są to raczej odczucia opowiadającego, dla którego los bohatera w trakcie trwania narracji przestaje być obojętny. Potwierdza to sama Gruszka:

> Moje emocje rodzą się na scenie automatycznie, w związku z tematem, o którym opowiadam, bo skoro o nim opowiadam, to znaczy, że jest on dla mnie ważny i nie pozostawia mnie obojętną. Ale nie chcę tych emocji specjalnie podkreślać, nie chcę ich grać, pokazywać, ubarwiać, ponieważ pochodzą z innego wymiaru, takiego ludzkiego, normalnego, spontanicznego, zakładającego stuprocentową szczerość i potrzebę rozmowy[27].

Jej słowa znajdują odzwierciedlenie w wykonaniu *Lipca* – Gruszka bardzo dużo gestykuluje, szeroko rozpościera ramiona, obraca dłońmi, nastraja się po każdym akapicie, a w tym wszystkim widać duże zaangażowanie emocjonalne. Historię o tym, jak pracownicy monasteru i milicjanci bili Piotra, Gruszka mówi bardzo szybko, w sposób przerywany, tak jakby działo się to w momencie opowiadania – jednak są to tylko przeżycia opowiadającej. Mówiąc o przeszłości Piotra, wykonawczyni tekstu wzrusza się, ociera chusteczką łzy – tak, jak zrobiłby to bohater. Biorąc pod uwagę ten aspekt, można powiedzieć, że spektakl jest nie tylko o historii zawartej w dramacie, ale też o tym, co się dzieje z jego wykonawczynią podczas aktu opowiadania, jak ona to przeżywa i interpretuje, jakie rodzą się w niej emocje i w jaki sposób

[27] K. Gruszka, op. ci*t*., s. 4.

są one ukazywane. Świadomi odbiorcy *Lipca* muszą posiadać umiejętność podziwiania słowa, uczuć i myśli, które wywołuje słowo, ponieważ nie mają do dyspozycji dekoracji czy wielu aktorów, których mogliby podziwiać, zaś środki teatralne są ubogie (budująca nastrój muzyka, zmiana świateł, dwa czarno-białe filmiki). Jednak bohater-tekst, przy małej pomocy obrazowania przez aktorkę, potrafi udźwignąć cały ciężar skupić na sobie uwagę widza.

Opowiadanie wydarzeń toczy się w dwóch czasach: przeszłym i teraźniejszym. Czas przeszły dominuje w narracji do momentu znalezienia się Piotra w szpitalu psychiatrycznym i jest wykorzystany do opisu spłonięcia domu, ucieczki i popełnionych w tym okresie morderstw.. Opowieść w czasie teraźniejszym zaczyna się od przebudzenia ze śpiączki. Od tego momentu tekst przestaje być tylko monologiem, niekiedy zmienia się w dialogi, które nie dzieją się realnie – są tylko częścią opowieści. Pierwszym z nich, jeśli można tak to nazwać, jest urojona rozmowa z pająkiem, przeprowadzona niedługo po przebudzeniu. Gruszka mówi kwestie zarówno Piotra, jak i pająka, nie stosując chwytów, którymi zazwyczaj posługują się aktorzy w takich sytuacjach (np. zmiana miejsca podczas mówienia tekstu innej postaci). Wykonawczyni tekstu ani drgnie, nie zmienia też tonu głosu, sami musimy się domyślać, kto wypowiada daną kwestię. W drugiej części tekstu (w tej z czasem teraźniejszym) dialogowość przybiera na sile, ponieważ pojawiają się rozmowy Piotra z sanitariuszką Nelą D. (ma ona dziwne nogi) przypominającą bohaterowi zachowaną w pamięci od dzieciństwa Żannę M. Ich dialogi początkowo przypominają zwykłe rozmowy, wypowiedzi są krótkie, np.:

> – Rozbierz mnie, proszę, albo sama się rozbierz.
> – No-no. Jak chcesz to możesz. Wiesz, jak się zdrabnia Twoje imię – Piotr. A ty ile masz lat, Piotrze pamiętasz?
> – Pamiętam. Sześćdziesiąt trzy. […]
> – No dobra, skoro Ty ze mną grzecznie, to i ja z Tobą. Rozbiorę[28].

[28] I. Wyrypajew, *Lipiec*, „Dialog" 7-8/2008, s. 98.

Później jednak przekształcają się w minimonologi, wypowiedziane co prawda do siebie nawzajem, jednak są one czymś w rodzaju strumienia świadomości – wykonawczyni tekstu nie tylko przekazuje myśli głównego bohatera, ale i wydobywa je z postaci drugoplanowej. Przykładem jest długa (półstronicowa) wypowiedź Neli. Sanitariuszka zastanawia się, dlaczego leży na podłodze w sali, gdzie znajduje się „chory na głowę przestępca, maniak, którego już sześć lat trzymają w kagańcu i przywiązanego do łóżka”[29] – nie jest to typowe zdanie, jakie skierowałoby się do tegoż maniaka, są to myśli sanitariuszki przekazane w mowie pozornie zależnej. W ten sposób tworzy się swoista przestrzeń świadomości, a bohater oddaje część prowadzonej przez siebie narracji drugiej osobie. Opowiadanie dialogów jest też dowodem na to, że historia nie jest zagrana, a wyłącznie opowiadana.

Problem pojawia się, kiedy na scenę wkraczają synowie Piotra. Wkraczają dosłownie, ponieważ o ile w tekście dramatu mamy tylko głos Gleba (najstarszego syna), o tyle w spektaklu występuje trzech aktorów mówiących kwestie potomków bohatera. Ów problem tkwi w tym, że postacią teatralną jest Kobieta, wykonawca tekstu, jednak synowie przychodzą do ojca, który istnieje tylko w warstwie opowieści, nie zaś realnie na scenie. Należy zwrócić uwagę, że postaci te znajdują się na zupełnie innych poziomach tekstu, nie mogą więc się ze sobą spotkać. I, jak się okazuje podczas analizy, nie spotykają się. Aktorzy grający Saszkę, Olega i Gleba podczas całej rozmowy stoją za Kobietą, opowiadającą w pierwszej osobie historię ich ojca. Ona nie patrzy na nich, nie odwraca się, żeby nawiązać kontakt wzrokowy, mówi do widowni. Synowie wypowiadają się w sposób, który przypomina recytację wierszyka przez dziecko. To wszystko sprawia, że dialog ojca z synami jest parodią rozmowy, skonwencjonalizowaną do tego stopnia, iż wydaje się ona nierealna. Synowie stoją z tyłu, na innym poziomie niż wykonawczyni tekstu, ponieważ istnieją tylko w m y ś l a c h bohatera,

[29] Ibidem, s. 101.

a skoro narracja uwzględnia jego odczucia, synowie też mogą pojawić się w opowieści, a nawet mogą porozmawiać z ojcem. Teorię tę podkreśla fakt, że dialog ten wprowadzony jest pomiędzy wydarzenia, które mają miejsce w szpitalu psychiatrycznym, a mianowicie po zjedzeniu staruszka, a przed zabiciem Neli. Fabularnie niemożliwe jest, żeby Piotr rozmawiał sobie beztrosko z synami podczas duszenia kobiety i przygotowywania się do miłosnej komunii. Rozmowa z synami po prostu nie miała miejsca w rzeczywistości wydarzeń rozgrywających się w szpitalnej sali, zaistniała tylko w chorym umyśle bohatera tekstu. Postaci synów są w tym wypadku kolejną, najmniejszą lalką włożoną do matrioszki. Są one w pewnym sensie środkiem teatralnym, służą zwizualizowaniu myśli bohatera podobnie jak wspomniane wcześniej wskazanie ręką kierunku do ołtarza. Jest to jednakże obrazowanie dużo wyraźniejsze, namacalne i konkretne, istniejące na granicy z realnym bytem.

Można zauważyć dużo podobieństw pomiędzy teatrem Wyrypajewa, reprezentowanym przez *Lipiec*, a teatrem Brechta, głównie w koncepcji aktora i postaci teatralnej. Karolina Gruszka posługuje się efektem obcości, dystansuje się od postaci, ale ma to całkiem inny cel, chociaż środki są podobne. Cel, mówiąc w uproszczeniu, prowadzi do pewnego rodzaju *katharsis*. Aktorka używa brechtowskich metod, nie wciela się w pełni w bohatera po to, by opowiedzieć historię człowieka. Używanie efektu obcości nie ma na celu propagandy, tu jest tylko wyraźnie zaznaczona fabuła niemająca odniesienia do rzeczywistości. Można o tym przeczytać w wywiadzie z Karoliną Gruszką: „Pani w *Lipcu* nie demaskuje swojego bohatera, nie poddaje krytycznej analizie jego postawy, nie dekonstruuje jego osobowości, nie oskarża świata o jego sytuację społeczną. Relacja między bohaterem i lektorką jego historii jest w *Lipcu* zupełnie inna, wyjątkowa”[30]. U Brechta mamy dwa poziomy – fikcja spektaklu i opowieść realna, dyskurs

[30] K. Gruszka, op. cit., s. 4.

społeczno-polityczny. W teatrze narracyjnym mamy konkretną fabułę i plan postaci teatralnych. Za bohaterem stoi narrator. Gruszka gra aktorkę grającą kobietę wypowiadającą tekst – przestaje być postacią, a zaczyna być narratorem.

Aktorka nie odgrywa postaci, ukazuje raczej swoje uczucia, a losy bohatera podczas opowiadania przestają jej być obojętne. Potwierdzeniem są słowa Karoliny Gruszki: „Moje emocje rodzą się na scenie automatycznie, w związku z tematem, o którym opowiadam, bo skoro o nim opowiadam, to znaczy, że jest on dla mnie ważny i nie pozostawia mnie obojętną”[31].

Należy jeszcze podkreślić dramatyczność tekstu Wyrypajewowskiego *Lipca*. Na początku jest zawarty spis osób (według autora są trzy: Kobieta, wykonawca tekstu; Głos Gleba; Nieznajomy męski głos[32]). Tekst zawiera didaskalia, nazwane *Uwagami* – czasem są one integralną częścią fabuły, jednak bywają też bardzo konkretne, np. jedna z nich zamyka się w słowie *Pauza*. Istnieje podział na kwestie, szczególnie w ostatniej scenie, podczas rozmowy Głosu Gleba z Nieznajomym męskim głosem, a utwór zakończony jest, typowo, słowem *Kurtyna*. Samodzielna postać, jaką jest Kobieta, swoją opowieścią kreuje świat przedstawiony.

W *Lipcu* mamy jeden podmiot, który generuje inne, dlatego kwestia postaci teatralnej w tym spektaklu jest tak skomplikowana. Każda z tych postaci – aktorka, „Kobieta wypowiadająca tekst”, bohater tekstu i jego synowie – buduje narrację, jest osobą opowiadającą, chociaż w dramacie narrator jest raczej jednoznaczny. Postać teatralna w *Lipcu* jest przede wszystkim narratorem, który przekształca się w różnych bohaterów.

[31] Ibidem.
[32] I. Wyrypajew, op. cit., s. 88.

Biesiada u hrabiny Kotłubaj Ireny Jun

Istotny spektakl w kontekście analizy teatru narracyjnego to *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* stworzona na podstawie opowiadania Witolda Gombrowicza w adaptacji, reżyserii i wykonaniu Ireny Jun. Spektakl ten jest tak ważny dlatego, że jego twórczyni jest w pełni świadoma tego, jaki rodzaj teatru tworzy – celowo nadaje mu ramy narracyjne. Swój spektakl nazywa teatrem opowiadanym, ale zgadza się też z sugerowaną w tej pracy nazwą „teatr narracyjny"[33].

Opowiadanie Gombrowicza zostało zaadaptowane na potrzeby spektaklu, co wcale nie oznacza, że zostało udramatycznione. Funkcjonuje na scenie w prawie niezmienionej formie, jedynym *novum* jest wplecenie do scenariusza fragmentów *Dzienników*, które nawiązują do akcji *Biesiady u hrabiny Kotłubaj* i ich obecność jest jak najbardziej uzasadniona. Opowiadanie dosłownie zostało przeniesione na scenę, wraz z wszystkimi jego elementami – kwestiami bohaterów, wstawkami narratorskimi, a przede wszystkim z opowieścią narratora. Irena Jun, zapytana o to, dlaczego tekst Gombrowicza nie został przerobiony na dramat, odpowiedziała: „Nie wstydzimy się narracji. Dzięki temu narracja staje się tworzywem dramatycznym. Uważamy, że ona również jest materiałem do grania"[34]. W spektaklu liczy się każde Gombrowiczowskie słowo (tekst opowiadania niemalże nie został zmieniony), jest ono siłą sprawczą, a myśli narratora budują fabułę. W recenzji czytamy: „to Słowo ma moc kreacji. *Biesiada* w Studio jest właśnie spektaklem o tej niezgłębionej mocy liter, powołujących mity i opisujących świat"[35].

---

[33] Informacje zaczerpnięte z wywiadu z Ireną Jun, zatytułowanego *Nie wstydzimy się narracji*, który został przeprowadzony przez autorkę na potrzeby tej pracy. Wypowiedzi aktorki będą niejednokrotnie przytaczane w tej analizie. Całość wywiadu znajduje się w aneksie.

[34] I. Jun, *Nie wstydzimy się narracji,* rozmowę przeprowadziła Klaudyna Desperat.

[35] Sz. Spichalski, *Takiej uczty Platon pozazdrości*, cyt. za: portal Teatr dla Was [data dostępu: 20.04.2012] <http://teatrdlawas.pl/teatr/tdw/index.phpoption=com_content&task=view&id=23677&Itemid=72>.

Wspomniane funkcje słowa realizują się właśnie w opowiadaniu, które – jako gatunek – jest kanwą, na której opiera się spektakl. Dlaczego słowo jest takie ważne dla twórczyni *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*? Odpowiedź znajdziemy w książce Ewy Bułhak *Szukanie monologu. O teatrze słowa Ireny Jun*: „Bezpośrednim, wolnym kontaktem z literaturą – bo teatr dla Jun jest przede wszystkim miejscem takiego kontaktu. Jednoosobowy Teatr Ireny Jun był bowiem najczęściej również Teatrem Jednej, mieniącej się wieloma wcieleniami, Postaci i Teatrem Jednego Rekwizytu”[36].

Piotr Gruszczyński w recenzji *Gra w kalafiora* w jednym zdaniu trafnie przeszedł od teatru słowa do metod aktorskich Ireny Jun:

> Teatr słowa nie polega na gadaniu, wypowiadaniu czy artykulacji. Słowo w teatrze musi żyć, inaczej staje się padliną. Bez tego nigdy nie zrozumiemy związku między postną biesiadą, w której głównym daniem jest odznaczający się dziwnym smakiem kalafio , i śmiercią Bolka Kalafiora. Nie zrozumiemy, bo nie pożremy go razem z hrabiną Kotłubaj i aktorką, która trzymając dystans do postaci, wciąga widzów w zbiorowy kanibalizm[37].

Jest to ten sam rodzaj dystansu do postaci, który można odnaleźć w *Lipcu*, a ma on na celu pokazanie danego bohatera i jego zachowań w taki sposób, żeby widz nie sympatyzował z nim samym, a z aktorem – narratorem, opowiadającym historię, ma między nimi powstać swego rodzaju relacja.

Więź powstaje także między widzami a samą hrabiną Kotłubaj, gdyż wszyscy słuchacze są usadzeni naokoło minisceny, utworzonej w foyer teatru – w ten sposób mają wrażenie uczestnictwa w samej biesiadzie. Wrażenie to potęgowane jest faktem, że aktorka podczas mówienia kwestii hrabiny często zwraca się bezpośrednio do publiczności, jakby ją także

[36] I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*, Wrocław 2010, s. 6.

[37] P. Gruszczyński, *Gra w kalafiora*, „Tygodnik Powszechny”, nr 39, 26 kwietnia 2004 r.

chciała upokorzyć, przekazać im, że tak jak główny bohater nie pasuje do arystokrackiej biesiady, na której się znaleźli.

Czas przejść do opisu metod aktorskich i postaci scenicznej, którą wytworzyła Irena Jun. „Aktor pozostaje narratorem, ale to jest tylko pretekst do spotkania z widzem, bo zaczyna on natychmiast wchodzić w role, które mogą zaistnieć w tekście”[38]. Nie wciela się tylko w narratora, lecz także we wszystkich bohaterów opowiadania, o czym Temida Stankiewicz-Podhorecka napisała tak: „Aktorka błyskotliwie przechodzi z postaci w postać, uchwyciwszy charakterystyczny gest, mimikę czy tembr głosu będący sygnałem rozpoznania danej postaci”[39]. Jako hrabina Kotłubaj mówi kwieciście, tonem podniosłym, językiem, którego cechą charakterystyczną jest stylizowanie wymowy na francuską (np. „mój dhogi”, „bhawo”). Z kolei kwestie bezzębnej markizy mówi bardzo charakterystycznie, ściągając usta, wygląda i brzmi to, jakby naprawdę nie miała zębów. Najmniej wyróżniające się są wypowiedzi barona de Apfelbauma, jednak po ich treści i nadaniu głosowi niższego tembru łatwo można domyślić się, że dane słowa należą do niego. Każda z tych postaci ma własne cechy, każda z nich inaczej się zachowuje, mówi innym językiem i używa innych sformułowań, a kunszt Ireny Jun tkwi w tym, że potrafi żonglować tymi postaciami, szybko przechodzić z jednej do drugiej. Pisze o tym Ewa Bułhak:

> Irena Jun jest przekonana, że obcujący z teatrem jednego aktora widz instynktownie oczekuje od aktora pewnego utożsamienia z postacią. Przygotowując zatem teksty niesceniczne (aktorka „gardzi” utworami z góry napisanymi jak monodramy), usiłuje wybrać taką postać, stworzyć lub odnaleźć. Choć zawsze to jej własna osobowość, silna, wyrazista, i jej osobista namiętność, zrozumienie i zachwyt, którym obdarza mówione przez siebie teksty, stają się fundamentem takiego spotkania[40].

[38] *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.
[39] T. Stankiewicz-Podhorecka, *Galeria postaci, „*Nasz Dziennik”, nr 229.
[40] I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*, op. cit., s. 7.

Aktorka bardzo podkreśla fakt umownego wcielania się w postaci, o których opowiada, mówi o tym w wywiadzie: „O tych postaciach, które chcesz uczynić partnerami tej gry, nie możesz mówić, opowiadać o nich, musisz je grać”[41]. Tym samym podkreśla, że bohaterowie *Biesiady u hrabiny Kotłubaj* mają pomóc w opowiedzeniu tej historii, zostali nazwanymi dosłownie partnerami gry. Dalej Irena Jun mówi: „Wobec tego nie uciekam od postaciowania i to wydaje mi się w teatrze narracyjnym bardzo ważne. Jeżeli można zagrać postaci, oczywiście w bardzo umownej rzeczywistości, to należy to robić”[42]. Jednak ma to być odegranie postaci tylko w zarysach, pokazanie jej charakterystycznych cech, głównie w celu zrozumienia przez widza, z jaką postacią ma w danym momencie do czynienia.

Wprawdzie wszyscy bohaterowie spełniają ważne funkcje, jednakże najciekawsza jest podwójna postać bohatera-narratora. W opowiadaniu młody mężczyzna z niższej sfery zostaje zaproszony na postny obiad u hrabiny Kotłubaj. Jest uczestnikiem biesiady – bierze udział w wydarzeniach, rozmawia z innymi postaciami, jednocześnie jest też narratorem. Tak samo jest w spektaklu – aktorka wciela się także w tę podwójną rolę. Kwestie bohatera wypowiada w sposób, w jaki mogłyby paść na prawdziwej biesiadzie, zaś partie tekstu narratora mówi tonem opowiadania, przemieszcza się, dużo gestykuluje, a także – za pomocą mimiki i tembru głosu – pokazuje uczucia, np. zniesmaczenie czy zdenerwowanie. Przede wszystkim zaś zwraca się bezpośrednio do publiczności, to widzom opowiada o swoich przeżyciach, chce ich sobie zjednać i udaje mu się to, bo o ile hrabina wpędza słuchacza w stan skrępowania, o tyle narrator budzi współczucie i sprawia, że widz jest po jego stronie. Dzięki temu powstaje wspomniana relacja między aktorem a widzem, tak ważna w teatrze narracyjnym.

Irena Jun w wywiadzie powiedziała:

[41] *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.
[42] *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

> Cóż z tego, że aktor będzie umiał treść na pamięć, jeśli tylko będzie przedstawiał to, co zostało napisane? Musi się zawierać jego subiektywny stosunek do tekstu, mało tego, aktor musi być wynalazcą, musi znaleźć sposób, w jaki potraktuje widza. Czy będzie dla niego tylko słuchaczem, czy aktor w obecności widza opowie historię, do której ten nie ma dostępu, czy odwoła się do widza i powie: „No widzu, jak Ty myślisz, co myślisz?”[43].

Rola narratora w teatrze ma sens tylko wtedy, gdy uwzględnia widza, do którego skierowana jest opowieść. Dalsza część wypowiedzi aktorki na ten temat także jest warta przytoczenia, gdyż obrazuje ideę teatru narracyjnego:

> Widz jest bezinteresowny, bezinteresowny jest również aktor. Jedyne, co ma ich łączyć ze sobą (przy czym widza traktuję jako ciało zbiorowe), to energia, którą daje aktor i energia, którą daje widz – jest to wymiana, zjawisko nadzwyczajne, w którym widz daje swoją uwagę i ciekawość, a aktor daje mu swoją fascynację zdarzeniem, o którym chce opowiedzieć swoją opowieścią[44].

W podobny sposób wypowiedziała się Karolina Gruszka o swoim aktorstwie w *Lipcu*. Jak widać, obie aktorki bardzo mocno podkreślają konieczność uwzględnienia widza i wytworzenia z nim relacji.

Kwestie narratora są żywcem wzięte z opowiadania, to przede wszystkim jego myśli, w spektaklu wypowiadane na głos. Mamy więc zarysowany cały kontekst sytuacji (zaproszenie bohatera na biesiadę), szczegółowe opisy wyglądu dań („zupa z dyni pasztetowej – *specialite de la maison* – zupa z dyni na słodko, duszona do miękkości, którą podano na pierwsze danie, okazała się niespodziewanie mizerna, wodnista i beztreściwa”[45]), opisy

[43] Ibidem.

[44] Ibidem.

[45] *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*, reż. I. Jun, Teatr Studio im. Witkiewicza w Warszawie, data premiery: 3 września 2004 r.

zachowań innych gości („Wtem – moje przerażenie! – Baron de Apfelbaum nachyla się do mnie i szepcze do ucha ze źle skrywanym wstrętem: Dobra byłaby ta zupa, gdyby kucharz nie był... Na szczęście baron opamiętał się w ostatniej chwili”[46]) itd. Jednak najciekawszym zabiegiem scenicznym jest mówienie przez aktorkę wstawek narratorskich, zwanych przez Haralda Weinricha metajęzykowymi sygnałami narracji[47] (odnalezienie sygnałów skierowanych do słuchacza, a opisanych w tekście Weinricha przyjęliśmy za warunek zaliczenia spektaklu do teatru narracyjnego). Są to sformułowania takie jak: „dodał/mruknął/powtórzył baron”, czy też bardziej rozbudowane, np. „zawołała hrabina, a markiza wtórowała jej, ukazując dziąsła w starczym chichocie”. Irena Jun, zapytana o sygnały narracji, odpowiedziała, że owszem, są wypowiadane w spektaklu, jednak

> ta forma, która ma naturalnie orientować widza w postaci czy pomóc widzowi w zrozumieniu narracji powinna się łączyć z interpretacją, np. słowo „powiedział” nie może być oddzielną kwestią, tylko powinno się splatać z narracją. Uważam, że trzeba albo eliminować tę formę narracyjną, albo ją wplatać w interpretację, a więc „Co pan tutaj ode mnie chce? – powiedziała hrabina”. To się wtedy ze sobą łączy[48].

Rzeczywiście, scenariusz przedstawienia nie zawiera wielu tego typu sformułowań, są one starannie wybrane i znajdują się tylko tam, gdzie widzowi, przy szybkich zmianach postaci, trudno byłoby się zorientować, kto wypowiada dane słowa. Znajdują się one głównie w towarzystwie wypowiedzi barona, który – jak już zostało wspomniane – jest najmniej charakterystyczną postacią i dlatego w jego wypadku widzom mogłyby zdarzać się pomyłki.

[46] Ibidem.
[47] H. Weinrich, *Struktury narracyjne mitu*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z.1, s. 314.
[48] *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

Ważna jest też kwestia zawarcia w scenariuszu fragmentów *Dzienników* Witolda Gombrowicza. Wzbogaca to spektakl o dodatkowy aspekt – pojawia się nowa postać sceniczna, którą jest sam młody pisarz. Autor napisał *Biesiadę...* w czasach młodości, kiedy aspirował do pojawiania się w środowiskach arystokratycznych. Irena Jun mówi o tym tak: „Gombrowicz – pisząc to opowiadanie – osobę narratora uczynił gościem u hrabiny Kotłubaj, ja natomiast przypisuję tej postaci dodatkowy walor, tzn. tym narratorem, gościem u hrabiny, jest dla mnie sam Gombrowicz, tak jakby autor wkracza w swoją fikcję [49]. Mamy więc kolejną funkcję narratora – nie dość, że uczestniczy w wydarzeniach, relacjonuje je, to jeszcze wywołuje na scenę postać samego autora tekstu głównego. Podane fragmenty nie są przypadkowe – uzupełniają się z opowiadaniem, widać między nimi analogię, np. narrator z *Biesiady...* mówi: „[...] przecież z arystokracją nigdy nie jest się pewnym, z arystokracją trzeba ostrożniej niż z oswojonym lampartem"[50], zaś autor z *Dzienników* wtóruje mu mówiąc: „Nie mam nic w sobie z bywalca salonowego, a moja wrażliwość na arystokrację w tym jedynie się przejawia, iż mnie doskwiera jej wyższość"[51]. Komentarze, nazwijmy je „odautorskimi", potęgują wrażenie autentyczności, szczerego przekazu narratora, który – jak widzimy – jest *alter ego* samego Gombrowicza. Na ten temat wypowiada się Irena Jun:

> Zdecydowałam, że główną subiektywną postacią będzie nie hrabina Kotłubaj, tylko jej gość. I tym gościem będzie Gombrowicz […]. W momencie, kiedy wkroczył w to Gombrowicz, uzyskałam pewną głębię: świat przedstawiony przez Gombrowicza odbija się w Gombrowiczu oceniającym to zdarzenie[52].

[49] Ibidem.
[50] *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*, reż. I. Jun, op. cit.
[51] Ibidem.
[52] I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*, op. cit., s. 69-70.

Fragmenty *Dzienników* są mówione w sposób bardziej statyczny, bez wyraźnie zarysowanych gestów, aktorka mówiąc je stoi prawie bez ruchu, częściej zwraca się do publiczności. Podkreśla to związek autora z odbiorcami jego tekstu oraz brak realnej przynależności do świata bohaterów, którzy znaleźli się na biesiadzie.

Na scenie, oprócz Ireny Jun, znajduje się także kwartet smyczkowy, a w skład w niego wchodzą: Ewa Grabowicz, Maria Wieczorek, Bartosz Blachura oraz Piotr Grabowicz. Narracja często przerywana jest wygrywanymi przez nich przedwojennymi tangami. Aktorka na różne sposoby reaguje na tę sytuację – czasem siedzi zasłuchana, a na koniec radośnie bije brawo (jak na biesiadzie), innym razem delikatnie podryguje, czasem zrywa się do prowizorycznego tańca. Kilkakrotnie również wychodzi z sali i wraca dopiero, gdy zapada cisza. Zagrane utwory mają oczywiście oddać atmosferę salonu, jednak trochę dziwi fakt, że nie jest to muzyka poważna. Jednakże po zapoznaniu się z całym spektaklem lub opowiadaniem uświadamiamy sobie, że tak właśnie wyglądały obiady u hrabiny Kotłubaj – były tylko na pozór wytworne, ostatecznie przecież okazuje się, że grono arystokracji „w swoim kółku" zachowuje się frywolnie, a górnolotne idee współczucia i niesienia pomocy są nieszczere. Dlatego też muzycy serwują nam utwory z repertuaru muzyki rozrywkowej, bardziej pasujące do prawdziwego charakteru spotkań u hrabiny Kotłubaj. Członkowie kwartetu nie zajmują się tylko warstwą muzyczną przedstawienia, w kilku momentach stają się także aktorami. Pełnią funkcję chóru, zwielokrotniając niektóre wypowiedziane przez aktorkę frazy, a Maria Wieczorek czasem przejmuje niektóre kwestie narratora, np. czyta notatkę z „Kuriera Czerwonego", zawiadamiającą o zaginięciu Bolka Kalafiora lub wypowiada komentarze dotyczące wietrznej i mroźnej pogody, naprowadzające myśli widza na los chłopca. Obecność kwartetu komentuje Irena Jun: „Wydaje mi się, że to był dobry pomysł, żeby ten tekst potraktować takimi właśnie obiadowymi tangami! Ich pewna taniość, przy całej elegancji tej muzyki, jest też kpiną,

dalszym ciągiem upokarzania bohatera. Jednocześnie ich łatwość pozwala widzom odetchnąć”[53].

Czas omówić także pomniejsze składniki spektaklu, które jednakże łączą się z postacią teatralną. W spektaklu tym bardzo ważne są gesty. Ich główną funkcją jest zobrazowanie akcji (jak u Mickiewiczowskich bajarzy[54]). Gesty mają też inną funkcję, a jest nią udynamicznienie przedstawienia, zaburzenie statyczności. Gdyby aktorka stała w miejscu, jedynie wypowiadając tekst, byłoby to jednostajne, a wręcz nużące. Poza tym czyni to opowieść bardziej naturalną, gdyż zazwyczaj ludzie w sytuacji przekazywania jakiejś historii w sposób narracyjny używają dużej ilości gestów.

Rekwizyty w teatrze narracyjnym powinny być proste i wielofunkcyjne, może też nie być ich wcale – w końcu najbardziej liczy się słowo. W *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj* jedynym rekwizytem – a także elementem scenografi – są krzesła, których przestawianie i przewracanie nadaje sytuacji nowe znaczenia. Aktorka przez większość spektaklu ma na sobie za duży, czarny garnitur – trudno stwierdzić, czy został uszyty dla kobiety, czy dla mężczyzny, jest po prostu *unisex*. To dobre rozwiązanie sceniczne, ponieważ takie ubranie nie sugeruje wcielenia w żadną postać, to nie strój rozróżnia osoby i nadaje im cechy charakterystyczne, ale sposób wypowiadania tekstu[55]. Irena Jun mówi o tym w wywiadzie: „Aktor w teatrze ubogim, teatrze narracji animuje przedmiot – nadaje mu inne znaczenia. To samo dotyczy kostiumu, który powinien być mobilny, który pomagałby aktorowi w przekształcaniu”[56]. Tylko raz aktorka łamie tę zasadę, gdy podczas granej przez zespół muzyki wchodzi na scenę w stroju hrabiny – w eleganckiej,

[53] I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu…,* op. cit., s. 71.

[54] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, Wykład XVI, [w:] *Dzieła*, tom XI, red. J. Krzyżanowski, tłum. L. Płoszewski, Warszawa 1955.

[55] Nieco inaczej jest w *Lipcu*, gdzie aktorka zakłada strój kobiecy, opowiadając historię mężczyzny; działa to na zasadzie paradoksu i wskazuje na odrębność bohatera i „Kobiety wypowiadającej tekst”.

[56] *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*, reż. I. Jun, op. cit.

czarnej sukni – i przygląda się z pogardą wszystkim (przede wszystkim widzom) przez lorgnon. W ten sposób jeszcze bardziej upokarza każdego obecnego na biesiadzie. Oto komentarz aktorki: „Byłam raz w sukni, chodziło o to, żeby ukazało się widmo hrabiny, zjawa”[57]. Takie chwilowe pojawienie się pomaga w wyobrażeniu sobie postaci.

Ewa Bułhak trafnie podsumowuje formę spektaklu:

> Całość miała pewien rys, zaplanowanej oczywiście, improwizacji, zdarzenia, eventu […]. Lekkość przechodzenia od czystej narracji do scen częściowo inscenizowanych, pewna szkicowość zarysu, która zostawiała pole dla wyobraźni widza, sprzyjała bardzo odbiorowi, ekstrawaganckiego przecież, opowiadania[58].

W *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj* aktorka wciela się w narratora, który rozbija swoją opowieść na kilka postaci, pokazując je w umownej rzeczywistości. Bądź co bądź, ciągle jest to narracja prowadzona na scenie, która teoretycznie mogłaby dzisiejszego widza, przyzwyczajonego do wartkiej akcji i efektów specjalnych, po prostu nudzić. Jednak tak się nie dzieje, albowiem okazuje się, że ludzie nadal chcą słuchać opowieści (*Lipiec* odniósł duży sukces i zdobył kilka nagród, a *Biesiada* grana jest od ośmiu lat). Według Ireny Jun „najważniejszy jest ten fenomen magiczny, kiedy przychodzi widz i chce słuchać, i przychodzi do niego aktor, który chce mu coś opowiedzieć. To jest zdarzenie magiczne, bo przecież widz nie spodziewa się rady na temat biznesu, pomysłu na życie, tylko ciekaw jest historii, która ma być opowiedziana”[59]. I jeśli ludzie nadal będą chcieli słuchać opowieści ze sceny, a twórcy teatru będą wychodzić im naprzeciw, teatr narracyjny będzie się rozwijał.

---

[57] Ibidem.
[58] I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu*, op. cit., s. 34.
[59] *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

Postać teatralna w teatrze narracyjnym – podsumowanie

Kwestia postaci teatralnej wydaje się dość skomplikowana, gdyż aktor i bohater nie muszą być tą samą osobą. W teatrze narracyjnym „aktor wychodzi z postaci na rzecz narratora" i to jest istota tego rodzaju przedstawiania. W *Lipcu* głównym bohaterem jest wypowiadany tekst, aktorka jest jedynie opowiadaczem historii, nie wciela się w rolę. W *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj* aktorka wciela się w narratora, który jest rozbity na postaci. W każdym z tych spektakli postać teatralna zachowuje się w inny sposób, jednak tym, co je łączy, jest przemienienie się w narratora i przejęcie jego funkcji.

Można powiedzieć, że trochę traci na tym bohater opowiadanej historii, ponieważ widz nie poznaje wyglądu, sposobu bycia, zachowania. Jednak dostaje coś więcej – jego historię, opowiedzianą w ciekawy sposób, a dodatkowym walorem jest to, że może sobie sam wyobrazić bohatera, bez narzuconej przez inscenizatora interpretacji.

Rozważania na temat postaci w teatrze narracyjnym, tym nowym tworze teatru postdramatycznego, warto zakończyć słowami Pavisa: „Postać nie umarła; stała się po prostu polimorficzna, wieloznaczna, mniej uchwytna. W tych cechach jednak należy upatrywać szansy jej przeżycia"[60]. Oznacza to, że eksperymenty związane z postacią teatralną, w tym czynienie z niej narratora opowieści, nie są wcale jakimś dziwactwem, wręcz przeciwnie, wnoszą powiew świeżości i są szansą na przetrwanie idei teatru w zalewie współczesnych mediów.

Powyższa analiza spektakli pokazała, że opowiadanie istnieje na scenie, różne są tylko sposoby jego realizacji, a jest ich tyle, ilu reżyserów zajmujących się tym rodzajem przedstawiania. Ta różnorodność jest wskazana, gdyż sam tekst – pozostający w formie narracji – powinien być wsparty pomysłem inscenizatora na jego przedstawienie sceniczne.

[60] P. Pavis, op. cit., s. 369.

Do teatru „wkrada się" narracja, proza przedstawiana jest na scenie, dochodzi do materializacji narratora – są to przejawy teatru opowiadanego. Irena Jun, twórczyni spektaklu *Biesiada u hrabiny Kotłubaj,* mówi: „Nie wstydzimy się narracji. Dzięki temu narracja staje się tworzywem dramatycznym. Uważamy, że ona również jest materiałem do grania"[61]. Zachowana jest w pełni umowność teatru. Na scenie zostaje dokonany akt żywej narracji, która jest wykonana przez żywego człowieka.

Dziwić może, że taka forma teatru przyciąga widzów w czasach, w których najbardziej liczy się ikonosfera (kino jest coraz bardziej powszechne w spektaklach) i efekty specjalne. Jednak publiczność ciągle ma potrzebę słuchania historii, pobudzania wyobraźni:. „Najważniejszy jest ten fenomen, kiedy przychodzi widz i chce słuchać i przychodzi do niego aktor, który chce mu coś opowiedzieć. To jest zdarzenie magiczne, bo przecież widz nie spodziewa się rady na temat biznesu, pomysłu na życie, tylko ciekaw jest historii, która ma być opowiedziana"[62]. Sukces, jaki odniosły *Lipiec* i *Biesiada u hrabiny Kotłubaj,* jednoznacznie wskazuje na to, że istnieje głód słuchania fabuł oraz zapotrzebowanie na taką formę przedstawiania.

Pozostaje teraz zadać szereg pytań: co dalej z teatrem narracyjnym? Będzie się ciągle rozwijał czy zginie w natłoku nowych form i różnych pomysłów inscenizacyjnych? A może całkowicie zastąpią go spektakle bez słów: teatry tańca czy widowiskowe (z fajerwerkami i chodzeniem na szczudłach)? Czy kino ostatecznie wyrzuci słowo z teatru? Trudno przewidzieć wszystkie scenariusze. W dużej mierze będzie to zależało od widzów i od tego, czy nadal będą chcieli widzieć na scenie inscenizację narracji oraz czy będzie im się chciało myśleć. Bo nie ma co ukrywać, teatr opowiadany wymaga wzmożonego myślenia.

[61] *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.
[62] Ibidem.

Nie wiadomo także, co z rodzącą się formą narracyjną zrobią twórcy teatru. Reżyserowie analizowanych przedstawień wskazali trzy możliwe, różniące się od siebie drogi. Iwan Wyrypajew wraz z Karoliną Gruszką pokazali, że narracja prowadzona na scenie może być bardzo niestandardowa, a aktor grający narratora może się całkowicie różnić od bohatera, o którym opowiada.

Irena Jun zaadaptowała na potrzeby sceny całe opowiadanie, nie wprowadzając w nim praktycznie żadnych zmian (poza dodaniem fragmentów z *Dzienników)* oraz potraktowała widzów jak gości na biesiadzie. Z pewnością można spodziewać się wielu naśladowców takiej formy, jaką zastosowała twórczyni *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*. Wciąż istnieją teksty, które, lubiane przez setki czytelników, czekają na swoje zaistnienie na scenie.

Bardzo możliwe, że już niedługo kolejni inscenizatorzy, zainspirowani teatrem opowiadanym jako nowym, świeżym tworem teatru postdramatycznego, zrozumieją, że inscenizacja narracji jest prostą drogą ku ciekawym możliwościom tworzenia spektakli, ku nowemu, a w rzeczywistości jakże staremu, bo wywiedzionemu ze starożytności, pojmowaniu postaci teatralnej oraz ku znalezieniu sposobu na uteatralnienie prozy, która nie doczekała się adaptacji właśnie ze względu na swoją rzekomą nieteatralność.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Postać sceniczna w teatrze narracyjnym. "Lipiec", "Biesiada u Hrabiny Kotłubaj", "Rzeczpospolita Babińska"*, powstałej pod kierunkiem dra Pawła Stangreta. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Theatre Character in the Narrative Theatre. Ivan Vyrypayev's *July*, Irena Jun's *Dinner at Countess Pavahoke's* (*Biesiada u hrabiny Kotłubaj*)

The article is devoted to the narrative theatre. Performances that represent this trend bring in to the scene, in various ways, the character of the narrator. In this draft, the theatre character has been subjected to a detailed analysis, since the character itself determines the specificity of this kind of perfomances. Ivan Vyrypayev's *July* and Irena Jun's *Dinner at Countess Pavahoke's* (*Biesiada u hrabiny Kotłubaj*) served as research material. The author of the article, starting from H. Lehmann's book on *Postdramatic Theatre*, compares among others the narrative theatre with the Brecht's epic theatre.

Keywords: narrator in the theatre, narrative theatre, storytelling theatre, theatre character, Ivan Vyrypayev, Irena Jun.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

FILM I TEATR

AUDIOWIZUALNE OBLICZA PRZESĄDU. O NIEKTÓRYCH FUNKCJACH MOTYWU LUSTRA W DZIELE FILMOWYM

Agnieszka Kuc
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
cat.mial@op.pl

> I am letting you into the secret of all secrets, mirrors are gates through which death comes and goes. Moreover if you see your whole life in a mirror you will see death at work as you see bees behind the glass in a hive.
>
> F. Périer jako Heurtebise
> w filmie *Orfeusz*
> (reż. J. Cocteau, 1950 r.)

Lustra w kinie używane są przez filmowców w rozmaitych celach – do doświetlania scen (np. blendy − ekrany odblaskowe działające na zasadzie odbijania światła od powierzchni) oraz w projektorach filmowych, kamerach, reflektorach, dzięki czemu można osiągnąć niezwykłe efekty świetlne i wizualne (np. kalejdoskop). W filmach, na planie i w kadrze pojawiają się one bardzo często czy to wśród dekoracji planu, czy jako szyby w sklepowej witrynie lub woda, czy nawet jako cień. Oczywiście nie występują tylko w filmach fabularnych[1], a ich obecność często wiele wnosi do rozwoju fabuły[2].

[1] Por. film artystyczny *Zwierciadło* w reżyserii Andrieja Tarkowskiego, z 1975 roku. Film jest opowieścią autobiograficzną reżysera.

[2] Zob. Mirrors & co., [on-line] Dostępne w Internecie: http://mirrorsandco.tumblr.com/.

Z technicznego punktu widzenia zwierciadła pomagają filmowcom przy tzw. przedłużaniu kadru, np. gdy bohaterowie prowadzą dialog, znajdując się w różnych pokojach – pozwalają na obserwowanie obojga bohaterów w tym samym czasie (np. *Sekrety*, reż. Alice Nellis, 2007 r.). Przykładem innego rodzaju „przedłużania kadru" może być film *American Beauty* (reż. Sam Mendes, 1999 r.) i scena w pokoju córki głównego bohatera, którą filmuje z ukrycia ich sąsiad. Jane Burnham (córka) zasłonięta jest przez koleżankę, mimo to widzimy, że się uśmiecha, ponieważ widzimy ją w lusterku.

Przedmiot, którym jest zwierciadło, stanowi dla niektórych bohaterów filmowych wielkie zagrożenie, potworną prawdę i symbolizuje wiążące się z nią przerażenie. V z filmu *V jak Vendetta* (reż. James McTeigue, 2005 r.) nie może znieść tego, kim tak naprawdę jest pod maską i w przypływie złości rozbija lustro. Lustro, przed którym stoi bohater filmu *Shrek* (reż. Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001 r.), rozbija się samo, gdyż „nie może wytrzymać" odbicia Shreka. Natomiast bohater filmu *Clean, Shaven* (reż. Lodge Kerrigan, 1993 r.), mężczyzna chory na schizofrenię, w niektórych momentach nie jest w stanie znieść swojego odbicia i rozbija szybę samochodu, a inne szyby zasłania.

Najczęściej ujęcia z lustrami (w sensie nie tylko przedmiotu, lecz także jego właściwości) są tylko ozdobnikami, uatrakcyjniają sceny i nie niosą za sobą głębszego sensu[3]. Jednak mądrze użyte ozdobniki mogą sprawić, że błahe sceny oraz te ważne dla film [4] przejdą do historii kina, jak np. najsłynniejsza filmowa scena walki Bruce'a Lee (*Wejście smoka,* reż. Roberta

[3]Jako przykład uatrakcyjnienia ujęcia za pomocą lustra posłuże się filmem *Rysopis* w reżyserii Jerzego Skolimowskiego z 1964 roku. Film zmontowany został z krótkometrażowych etiud szkolnych z czasów studiów. Jedna z nich, której akcja rozgrywa się w kawiarni, byłaby zwykłą, mało ciekawą rozmową znajomych, gdyby nie to, że rozmowę widzimy w metalowej tacy położonej na stoliku, w której odbijają się bohaterowie.

[4]Por. film *Afera Thomasa Crowna* (reż. John McTiernan, 1999r.) - gdy na początku filmu widzimy, jak Crown wchodzi do swojego biura. Jego postać odbija

Clouse, 1973 r.) w gabinecie luster. Pomysł zaczerpnięty był z filmu *Dama z Szanghaju* (1947 r.) Orsona Wellesa. W obu filmach była to „ostateczna walka" bohatera z antybohaterem. Notabene, gabinet luster z wesołego miasteczka Wellesa pojawiał się dosyć często w filmach, m.in. w *Tajemnicy morderstwa na Manhattanie* (reż. Woody Allen, 1993 r.) czy w *Człowieku ze złotym pistoletem* (reż. Guy Hamilton, 1974 r.).

Uatrakcyjnianie tym rekwizytem scen, w których bohaterowie właściwie nie robią nic poza staniem, rozmową lub ubieraniem/malowaniem się (np. *Śniadanie u Tiffany'ego* reż. Blake Edwards, 1961 r. i scena gdy Holly Golightly/Audrey Hepburn staje przed wystawą) powoduje, że widzowi przyjemniej ogląda się film. Daje to także możliwość pokazania bohaterów z innej perspektywy (możemy podejrzeć ich intymne, zwykłe, codzienne czynności). Również filmowe postacie obserwują innych z perspektywy, jaką daje np. lustro weneckie (półprzepuszczalne), używane m.in. w prompterach czy na policji, w sytuacji przesłuchania czy rozpoznania podejrzanego przez świadka (np. *Salt,* reż. Phillip Noyce, 2010 r. i przesłuchanie Orlova/Daniela Olbrychskiego). Dzięki takim lustrom można także podglądać inne osoby, by potem wykorzystać zdobyte informacje do szantażu. W takim też celu wykorzystywał lustra doktor Mabuse z *1000 oczu doktora Mabuse* (reż. Fritz Lang, 1960 r.), prowadzący hotel (wypełniony przez niego siecią monitoringu i pokojami wyposażonymi w lustra weneckie, o których goście nie mieli pojęcia). Inne pobudki kierowały postacią z filmu *Władza absolutna* (reż. Clint Eastwood, 1997 r.). Zamontowała ona w swoim domu lustro weneckie, skrywające tajne pomieszczenie, w którym ukrywa się główny bohater.

Lustra zwielokrotniają odbicie, służą do ćwiczeń (np. *Ocean's Thirteen*, reż. Steven Soderbergh, 2007 r.), stanowią element bogatego wnętrza

się w szybie, a pod nim rozpościera się miasto – jest to szybka charakterystyka postaci Crowna, jako multimilionera, który uważa się za lepszego od innych.

(np. *Maria Antonina*, reż. Sofia Coppola, 2006 r.), pomagają się ukryć (np. *Wojna Światów,* reż. Steven Spielberg, 2005 r.) itp. Bohaterowie filmowi nie tylko odbijają się w lustrach, lecz także w witrynach sklepowych (np. *Śniadanie u Tiffany'ego* lub *Kobieta kot* − reż. Pitof, 2004 r.), telewizorach (np. *Znaki,* reż. M. Night Shyamalan, 2002 r.), okularach (np. *Leon Zawodowiec,* reż. Luc Besson, 1994 r.) czy też w wodzie (np. *Król Lew*, reż. Rob Minkoff, Roger Allers, 1994 r.).

Kolejną podejmowaną tu kwestią będzie wykorzystywanie luster w kinie akcji, w którym bohaterowie używają szpiegowskich sztuczek. W filmie *Ostatnie zlecenie* (reż. Oxide Pang Chun, 2008 r.) Nicolas Cage, wcielający się w rolę hitmana (zabójcy na zlecenie), uczy innego bohatera, że żyjemy w świecie odbić (witryny sklepowe, biurowe szyby), dzięki czemu możemy mieć „oczy z tyłu głowy", by „lepiej czytać swoje otoczenie".

Lustra mogą nieść za sobą również większe znaczenie. W filmie *Matrix* (reż. Andy i Lana Wachowscy, 1999 r.) główny bohater – Neo stoi przed wyborem, który może całkowicie odmienić jego życie: musi wziąć jedną z proponowanych mu pastylek. Niebieska spowoduje, że wróci do życia, jakie wcześniej wiódł, natomiast czerwona przeniesie go do „prawdziwego" świata i wyrwie ze świata „iluzji". W okularach widzimy odbicie Neo oraz dłonie Morfeusza trzymające pigułki. Każda dłoń widziana jest w innym szkle okularów. Widzimy obie opcje, które może wybrać.

Zwierciadła w filmach często uwidoczniają nam decyzje, jakie podejmują bohaterowie, chwile, gdy zachodzi w nich zmiana nastawienia do samego siebie[5]. W takim przypadku postać musi stanąć przed sobą, zobaczyć odbicie,

[5] Por. film *8 mila* (reż. Curtis Hanson, 2002r.) w ujęciu rozpoczynającym korzysta z luster jako środka do spojrzenia „w głąb" siebie. Widzimy głównego bohatera (gra go Eminem), który stoi przed lustrem w publicznej łazience i ćwiczy swój „występ". W pewnym momencie cała jego koncentracja zostaje rozproszona. Od tego momentu to, jak stoi przed lustrem, zmienia swoje znaczenie. Teraz próbuje zmierzyć się ze swoim zdenerwowaniem, próbuje zebrać się w sobie.

ocenić swoje negatywne i pozytywne strony i podjąć decyzję. Otaczanie aktora lustrami ze wszystkich stron, w każdym niemal momencie filmu może też być częścią charakterystyki postaci. W filmie *American Psycho* (reż. Mary Harron, 2000 r.) Patrick Bateman/Christian Bale (główny bohater) − yuppie, egocentryczny, obsesyjnie pedantyczny − kumuluje w sobie irytację i negatywne emocje. Bateman pokazywany jest w łazience, w czasie intymnych zabiegów higienicznych, którym poświęca mnóstwo czasu, by być „idealnym" i „najlepszym" z towarzystwa; żyje we własnym świecie halucynacji, który widzimy m.in. na początku filmu w scenie w barze[6]. Bohaterowie pokazywani często z lustrami odznaczają się charakterem narcystycznym, poświęcają zbyt wiele czasu własnemu wyglądowi (np. *2 x 2 = 4*, reż. Antoni Bohdziewicz, 1945 r.)[7]. Nadmierny podziw dla własnego ciała może być objawem choroby psychicznej (np. *Milczenie owiec*, reż. Jonathan Demme, 1991 r. − Bufflo Bill/Jame Gumb grany przez Teda Levine) lub unaocznieniem chaosu osobowości, jak u Charlesa Fostera Kane'a/Orsona Wellesa (*Obywatel Kane*, reż. Orson Welles, 1941 r. − słynna scena zwielokrotnienia odbicia daje możliwość odczytania jej jako wizualizacji sposobu patrzenia na świat). W filmac , w których występują nastoletni bohaterowie, często zdarzają się ujęcia z nastolatkiem stojącym przed lustrem i sprawdzającym swój wygląd, sylwetkę (np. *Transformers,* reż. Michael Bay, 2007 r.).

[6]W przypadku *American Psycho* użycie luster na planie można zrozumieć jako ukazanie rozszczepienia osobowości. W przypadku *American Psycho* na początku filmu skorzystano także z dosyć powszechnego motywu, którego jednak nie można wykorzystać w dowolnym momencie, a dokładniej mówiąc z barowego lustra. Barowe lustro jest świetną możliwości do pokazania halucynacji czy też problemów z rozpoznaniem rzeczywistości, związanych z działaniem alkoholu. Przykładem innych filmów z barowym lustrem może być *Powiesić go wysoko* (reż. Ted Post, 1968r.).

[7]Jest to film agitacyjny, w którym krytykuje się osoby nie uczestniczące w odbudowywaniu kraju po wojnie lub też działające na własną korzyść a nie dla dobra ogółu. Jedna z postaci, grana przez debiutującą Irenę Kwiatkowską, nie przyłącza się do społecznej pracy – woli próżnować przed lustrem.

Tancerzom oraz innym artystom lustra pomagają nauczyć się układu i tańczyć z innymi tancerzami, by poznać własne ciało i ruchy. W filmie *Czarny Łabędź* (reż. Darren Aronofsky, 2010 r.) sceny z bohaterami ćwiczącymi do występów mają miejsce w pomieszczeniach, których ściany wyłożone są lustrami. W filmie *Flashdance* (reż. Adrian Lyne, 1983 r.) tancerki przed występem malują się i rozmawiają ze sobą w garderobie, przy toaletce. Zwierciadło pozwala także zobaczyć siebie w „innej" roli, otoczyć się własnym wizerunkiem, „ubranym" w obcą rolę, jak w filmi *Wszystko o Ewie* (reż. Joseph L. Mankiewicz, 1950 r.) lub w polskim filmie *Kiler* (reż. Juliusz Machulski, 1997 r.), gdzie scena „wypróbowywania" ról, w jakie mógłby się wcielić Jerzy Kiler/Cezary Pazura, jest bezpośrednim nawiązaniem do filmu *Taksówkarz* (reż. Martin Scorsese, 1976 r.) z Robertem de Niro.

Zbiór motywów związanych z lustrami oraz przesądów im poświęconych wydaje się bogaty i obszerny. To tylko pozory, bo choć można by wymieniać je bez końca, gdy przypatrzymy się im uważniej, widoczne staje się, że różnią się od siebie tylko szczegółami, a w ich obrębie nie trudno zauważyć pewne prawidłowości. Publikacja *Od gotycyzmu do horroru*[8] Anny Gemry poświęcona tematowi horroru – jego miejscu w kulturze, historii gatunku oraz charakterystycznym dla niego postaciom (wampir, wilkołak, Frankensteina) – zawiera systematykę występujących w nim motywów. We wstępie autorka wyjaśnia, że z czasem do utrwalonego w kulturze zbioru dołączają nowe motywy. Dzieje się tak przez styczność z innymi kulturami, obserwacje innych zbiorów motywów, jest to jednak bardzo powolny proces. Motywy typu „magiczne zwierciadło" pozostają wciąż żywe, zmianie natomiast ulegają: wygląd, funkcje i cechy. W tej części pracy zajmę się

[8] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.

najczęstszymi lustrzanymi motywami, które wzięły się z przesądów (choć nie zawsze są świadomie przywołanymi przesądami)[9].

Filmy, które posłużą mi jako przykłady tego rodzaju użyć motywu lustra, w większości reprezentują kino grozy lub posiadają fabuły oparte na baśniach. Władimir Propp w swojej analizie bajki magicznej odkrył schematyczność fabuł, zachowań postaci w baśniach. Częstotliwość powtarzania się schematu i motywów jest naprawdę zdumiewająca, w dodatku to nie nudzi widza, który, znając już ogólną strukturę fabuły, wyczekuje, jakie nowe rozwiązanie znaleźli dla niego twórcy filmu. W wielu horrorach i thrillerach schematycznym zabiegiem będzie pojawiająca się w lustrach sylwetka antybohatera, mordercy, potwora itp. Jest to najczęstszy zabieg, jaki stosują twórcy gatunku. Zwykle niezdająca sobie z niczego sprawy ofiara przechodzi obok lustra, w którym odbija się dodatkowo sylwetka antybohatera. Równie często siedząca przed lustrem osoba dostrzega nagle w odbiciu znajdującą się za nią jakąś postać. Takiego typu zabiegi mają służyć temu, by bohater filmu pozostawał jak najdłużej nieświadomy obecności zagrożenia, a widz jak najdłużej trwał w napięciu.

W przypadku bajek i baśni zwierciadła „mają większe pole do popisu" nie tylko w literaturze, lecz także i w filmie. Bracia Grimm zebrali liczne podania i opowieści ludowe z całej XIX-wiecznej Europy w zbiór pt. *Baśnie*

[9]Za przesądy uważam tutaj przekonania, pewnego typu utrwaloną w kulturze wiedzę, która niekoniecznie musi podlegać zdroworozsądkowemu postrzeganiu rzeczywistości. Pochodzą (najczęściej) z wiedzy ludowej, więc postrzegane są przez wielu, za oznakę naiwności, infantylności i prostoty. Takie „naukowe" argumenty nie mogą jednak zlekceważyć faktu, że przesądy są jednoznacznie powiązane z daną kulturą i pomagają zrozumieć w jaki sposób ludzie postrzegają pewne aspekty rzeczywistości. Uważam jednak, podobnie jak prof. Michał Januszkiewicz, że nie powinno się podejmować prób wyjaśniania podłoża powstania danego przesądu, ponieważ to „przeszkadza" w obcowaniu z pierwotnym doświadczeniem danej kultury.

braci Grimm[10] i natrafili przy tym na historię o magicznym lustrze złej królowej. W *Baśniach z tysiąca i jednej nocy* występuje lustro Zajna al-Asnama, mogące sprawdzić, czy dziewczyna jest dziewicą. Hans Christian Andersen pisał o *Królowej Śniegu* i jej roztrzaskanym zwierciadle, dzięki któremu mogła ona kontrolować małego chłopca. W znanej książce dla dzieci Lewisa Carolla pt. *Po drugiej stronie lustra* (1871 r.) mała Alicja przechodzi przez lustrzaną „bramę" do krainy „po drugiej stronie". Wydaje się, że baśnie stanowią główne źródło wyobrażeń na temat motywu luster w filmach. Podane wyżej przykłady są nieliczne, ale chyba najbardziej znane.

W szkicu tym podjęłam się zadania wymienienia niektórych, najczęstszych i najbardziej popularnych, funkcji motywu lustra w filmie fabularnym. Zdecydowałam się na pewne uporządkowanie ich ról i sklasyfikowanie w podgrupy. Każda z podgrup została określona hasłem na pozór wyglądającym enigmatycznie, jednak wyrażenia te najtrafniej określają charakter grup, z których każda opatrzona została krótkim opisem i objaśnieniem.

a) Sobowtór - akcentowanie problemu tożsamości

W lustrze widzimy nasze odbicie, ale możemy czasem odnieść wrażenie, że ten „człowiek" nie jest naprawdę mną, że „ten drugi" jest kimś obcym, kto tylko pod nas się podszywa i patrzy na nas. Zwykle jest to tylko odbicie, czasem jednak za nim kryje się coś więcej – sobowtór, czyli osoba wyglądająca, mówiąca i zachowująca się tak jak oryginał. W filmach postacie szukają czasami własnych sobowtórów, aby uzyskać większą swobodę (np. *Dave,* reż. Ivan Reitman, r. 1993 r. − tytułowy bohater zostaje sobowtórem prezydenta USA) lub aby spróbować innego życia (np. *Czy to ty, czy to ja?*, reż. Andy Tennant, 1995 r. − dziewczynki wykorzystują fakt, że są do siebie

[10] W XXI wieku rodzice zwykle nie przeczytają swoim dzieciom na dobranoc oryginalnych baśni Grimmów, mogło by to wywołać nocne koszmary. Ich zbiór charakteryzuje wielkie okrucieństwo, dlatego też baśnie Grimmów stanowią dobre źródło dla twórców horrorów.

podobne, by zamienić się rolami). Bliźnięta są dla siebie poniekąd lustrzanymi odbiciami i mogą z łatwością zamieniać się rolami. Częstym motywem filmowym jest istnienie brata bliźniaka, o którym się wcześniej nie wiedziało (np. *Wiem, kto mnie zabił,* reż. Chris Sivertson, 2007 r.). Zdarza się, że ktoś udaje inną osobę dzięki niezwykłym zdolnościom i talentowi (np. *Utalentowany pan Ripley,* reż. Anthony Minghella, 1999 r. czy *Fantomas,* reż. André Hunebelle, 1964 r.). Obok bliźniąt pojawia się także kwestia replikantów/klonów (*Szósty dzień,* reż. Roger Spottiswoode, r. 2000r. czy *Gwiezdne wojny: Część II - Atak klonów,* reż. George Lucas, 2002 r.).

Określając sobowtóra w języku niemieckim, korzysta się ze słowa *doppelgänger*[11], jednak pojęcie to funkcjonuje najczęściej jako określenie dla istoty nierealnej, urojonej, będącej wizualizacją naszej mrocznej połowy, tzw. zły brat bliźniak. Zobaczenie takiej osoby na ulicy zwiastuje wielkie nieszczęście. W niektórych kulturach uważa się, że *doppelgängery* nie mają cienia ani lustrzanego odbicia, mogą służyć oryginałowi radą lub też powodować zamieszanie (np. *Czarny Łabędź*, reż. Darren Aronofsky, 2010 r.).

Zdarza się także, że postać w filmie przechodzi operację, aby upodobnić się do drugiej osoby. Doskonałym przykładem może być film *Bez twarzy* (reż. John Woo, 1997r.). John Travolta zamienia się twarzą (dosłownie) z Nicolasem Cage'em, tak aby jeden mógł zbliżyć się do drugiego, co prowadzi w ostateczności do sceny, gdy Travolta i Cage stoją zwróceni do siebie twarzami, z przygotowaną do wystrzału bronią, oddzieleni jedynie cienką warstwą, jaką jest lustro. Obaj widzą w nim własne odbicia, wiedząc zarazem, że po drugiej stronie stoi wróg. Jest to bardzo dosłowne zobrazowanie potrzeby zabicia samego siebie w celu pokonania zła[12].

[11] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003.

[12] Zob. też *Klonowanie na ekranie* (8 kwietnia 2011), *Klub Miłośników Filmu* [on-line] Dostępne w Internecie:
http://www.film.o g.pl/prace/klonowanie_na_ekranie.html.

b) Magiczne zwierciadło – wprowadzanie do filmu elementów magii

„Lustereczko, powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy w świecie?" – zła królowa często zadawała to pytanie swemu magicznemu zwierciadłu, pchała ją do tego pycha i zadowolenie z własnej olśniewającej urody. Bajka braci Grimm miała już wiele ekranizacji, najlepiej znaną jest Disneyowska wersja pt. *Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (reż. David Hand, 1937 r.). Tam magiczne zwierciadło, odpowiadając królowej, pokazuje na swojej powierzchni maskę, przez którą przemawia. W jednej z najnowszych wersji tej bajki (reż. Tarsem Singh, 2012 r.) królowa po wypowiedzeniu słów „Mirror, mirror on the wall" przechodzi przez lustro do świata po drugiej stronie, gdzie pośród wody znajduje się budynek wypełniony wiszącymi na ścianach zwierciadłami. Nie widać w nich odbicia królowej, ale jest tam jej magiczna osobowość, która wygląda trochę inaczej niż w oryginale, może też używać magii. Mimo że obie wersje opierają się na tej samej opowieści, moce, jakie posiada lustro, są różne. Disney pozwolił mu na przekazywanie prawdy, w nowej wersji jest przejściem do magicznego świata.

W filmie *Parnassus* (reż. Terry Gilliam, 2009 r.) główną atrakcją teatru objazdowego *Imaginarium* jest podróż do świata marzeń i lęków, oferowana śmiałkowi, który odważy się przekroczyć próg lustra. Zamiast gładkiej powierzchni posiadało ono połyskującą folię, wyglądającą trochę jak kurtyna, a po drugiej stronie czekał całkiem nowy świat. Kraina stworzona przez umysł tego, kto przekroczył próg. Trzeba było tam podjąć wyzwanie i walczyć o ratunek dla swojej duszy, ponieważ w lustrze toczyła się walka między dobrem a złem. Doktor Parnassus otrzymał bowiem ten przedmiot od samego Mefistofelesa

Wszystkie lustra są w pewien sposób magiczne, jest to pradawna magia znana od setek lat, ukazująca prawdziwe oblicze świata, to, co ukryte (jak nasze marzenia i pragnienia), to, czego najbardziej się boimy. Lustra pokazują coś, czego często nie jesteśmy w stanie pojąć. Jednak nie muszą być wcale magicznymi przedmiotami, by wykazywać nadnaturalne zdolności.

c) Wrota prawdy - odkrywanie prawdziwego oblicza rzeczywistości

Patrząc w lustro, uważamy, że to, co widzimy (a więc nasze własne odbicie), to prawdziwy obraz świata. Skąd jednak możemy mieć pewność, że to prawda? Bez lustra nie byłoby możliwości obejrzenia siebie, ale czy widziany obraz nie jest złudzeniem? W sklepowych przymierzalniach lustra „magicznie" nas odchudzają. To nie one nas oczarowują, lecz ludzie, którzy umieścili tam tego typu „krzywe zwierciadła". Wykreowany świat, jaki prezentuje nam film fabularny, ma na celu tak omamić widza, by uwierzył w istnienie tego świata. W filmie animowanym Disneya pt. *Mała Syrenka* (reż. J. Musker, R. Clements, 1989 r.) czar wiedźmy sprawił, że książę zakochał się w czarownicy. Tak jak książę nie mógł przejrzeć magii wiedźmy, również widzowie mają problem z rozszyfrowaniem obrazu w filmie. W takich sytuacjach często z pomocą przychodzi bohaterom lustro.

Jako przykład tej kategorii posłuży mi film *Lśnienie* (reż. Stanley Kubrick, 1980 r.). Motyw lustra stanowi ważną część strategii budowania atmosfery tego horroru. Zwierciadło jest tu używane nie tylko jako „wrota prawdy"[13], lecz także jako motyw sobowtóra/bliźniaka, a dokładniej bliźniaczek. Pierwowzorem *Lśnienia* była książka pod tym samym tytułem autorstwa mistrza horroru, Stephena Kinga. Rodzina Torrance'ów przyjeżdża do górskiego hotelu Panorama, którym ma się opiekować w czasie zimy. Bohaterowie myślą, że zostają w nim sami, ale niestety tak im się tylko wydaje, ponieważ okazuje się, że w hotelu mieszkają złe duchy. Zjawiska paranormalne wysuwają się na plan pierwszy w książce, natomiast w filmie reżyser skupił się na psychice Jacka Torrance'a (granego przez Jacka Nickolsona). Wiążą się z tym trzy znaczące sceny z lustrem. Pierwsza z nich ma miejsce, gdy synek Jacka, Danny, rozmawia ze swoim „wymyślonym" kolegą, stojąc naprzeciw lustra. Danny za pomocą własnego odbicia stwarza sobie „fizycznego" partnera rozmowy. Druga scena odbywa się w pokoju hotelowym nr 217.

[13] Pojęcie zaczerpnięte z książki *Filmowa odyseja...*, s. 271.

Pokój ten jest siedliskiem ducha starej kobiety, która umarła w wannie. Dla Danny'ego zjawą była stara kobieta, Jack zobaczył natomiast piękną, młodą i nagą dziewczynę. Dopiero w lustrze odkrył prawdziwe oblicze ducha – starą kobietę, znajdującą się w zaawansowanym stadium rozkładu. Trzecia scena to tzw. REDRUM. W sypialni rodziców Danny napisał na drzwiach łazienki słowo „REDRUM", co przeraziło jego matkę, która patrząc w lustro, zobaczyła, co naprawdę zrobił jej syn. W odbiciu dziwny wyraz zamienił się w „MURDER" (morderstwo). Pokój 217 i REDRUM to dwa różne sposoby wykorzystania zwierciadła jako „wrót prawdy". Nie oszukuje ono bohaterów, tylko pokazuje prawdę. Wystarczy w nie spojrzeć, by zobaczyć, że świat, który widzimy, jest inny, niż myśleliśmy.

Kolejną odsłoną „wrót prawdy" będzie odzwierciedlanie tego, co ukryte jest w człowieku, a mianowicie jego marzeń i charakteru. W *Harrym Potterze i Kamieniu Filozoficznym* (reż. Chris Columbus, 2001r.) pojawia się lustro Ein Eingarp (odbicie napisu Pragnienie), w którym osoba patrząca widziała swoje najskrytsze pragnienia. W *Niekończącej się opowieści* (reż. Wolfgang Petersen, 1984 r.), aby dostać się do Południowej Wyroczni, należało przejść przez dwie próby. Drugą było zmierzenie się ze swym prawdziwym obliczem. Lustro pokazywało, kim naprawdę się jest. Była to przerażająca próba, po której wielu śmiałków uciekało ze strachem.

W powyższych przypadkach bohaterowie mogli zobaczyć prawdę o sobie, istnieje jednak także przypadek, gdy potrzebują innej osoby, by ujrzeć tę prawdę. Taka sytuacja ma miejsce m.in. w *Oku* (reż. David Moreau, 2008 r.). Bohaterka przez długi czas widziała w lustrze kogoś zupełnie innego. Było tak dopóty, dopóki nie zobaczyła swojego zdjęcia. Dzieje się tak również u bohaterów z dysocjacją jaźni czy problemami natury psychicznej, jednak w tym przypadku tylko widz jest w stanie to zobaczyć. Przykładami mogą być *Pęknięte lustro* (reż. Guy Hamilton, 1980 r.) lub polski film *Róża* (reż. Wojciech Smarzowski, 2011 r.), w którym metaforyczne pęknięte lustro pokazuje prawdę o bohaterkach, podobnie jak ono rozbitych wewnętrznie.

Kolejną grupą, jaką można wyróżnić w tej kategorii, są filmy czarownicami i wampirami. Wampiry według wielu podań nie posiadają duszy, więc nie widać ich odbić. Wampirowi granemu przez Belę Lugosiego w *Draculi* (reż. Tod Browning, 1931r.) udałoby się pozostać nierozpoznanym, gdyby nie malutkie lusterko w szkatułce z cygarami, które nie pokazało jego odbicia.

Ostatnią kategorią jest motyw niekoniecznie związany bezpośrednio z przesądami, zasługujący jednak na chwilę uwagi ze względu na jego popularność i częstość występowania w filmach fabularnych. Komedie, horrory, dramaty, thrillery − zawsze znajdzie się film, w którym bohater/bohaterka stoi przed lustrem w łazience. Nie chodzi o sam fakt odbijania się w lustrze, lecz o to, co lustro pokazuje bohaterom, mianowicie, że ktoś za nimi stoi[14]. Jest to jeden ze sposobów tworzenia suspensu w filmie.

d) Medium − pośredniczenie między światami Portal

Wystarczy, że przejdziemy przez lustro, a znajdziemy się w innym, tajemniczym świecie − świecie odwróconym. Najsłynniejszą podróżniczką tym „środkiem transportu" jest mała Alicja, bohaterka książki *Po drugiej stronie lustra* (Lewis Carroll, 1971 r.) i wcześniejszej książki *Alicja w Krainie Czarów* (1865 r.). Alicja przeszła do świata, który był nie tylko odwróceniem rzeczywistości, lecz także innym światem, rządzącym się własnymi prawami. Motyw Alicji i Krainy Czarów jest bardzo popularny w literaturze i filmie, często spotyka się „cytaty" z *Alicji* w postaci białego królika z zegarkiem, kota z Cheshire czy Królowej Kier[15]. Jednym z przykładów

[14] Zob. też film zamieszczony na portalu internetowym - *Mirror Scare 2010* (20 luty 2010), YouTube.com [on-line] Dostępne w Internecie: http://www.youtube.com/watch?v=I_Off2PXy-M.

[15] *Alicja w Krainie Czarów* oraz *Po drugiej stronie lustra* były bardzo często ekranizowane, w roku 2010 pojawiła się w kinach najnowsza ekranizacja w reżyserii Tima Burtona. Najpopularniejsze motywy zostały zaczerpnięte z pierwszej książki, do drugiej rzadziej sięgali filmowc , często jednak postacie i motywy przeplatają się

filmowych, w którym cytuje się *Alicję*, jest film *Matrix* (reż. Andy i Lana Wachowscy, 1999 r.), wpominany wcześniej.

Neo, grany przez Keanu Reevesa (porównywany do Alicji), zostaje postawiony przed wyborem: dawne życie w iluzji czy też życie w prawdziwym świecie. Aby przenieść się do realnego świata, musi łyknąć pigułkę oraz dotknąć lustra. Dziewczynka, gdy przechodzi przez lustro, ma wrażenie, że zaczęło się ono topić, jakby było srebrzystą mgłą. Kiedy Neo dotknął płynnej powierzchni lustra, fragment, który został na jego palcu, zaczął rozprzestrzeniać się na całe jego ciało aż do ust, wchodząc w głąb niego. To nie Neo przeszedł przez lustro, to ono weszło w niego i spowodowało, że jego umysł obudził się i rozwiał iluzję. Świat, do którego został przeniesiony, istniał naprawdę, czego nie można być pewnym w przypadku *Alicji*.

Lustro może także przenosić bohaterów do świata fantazji, w pewnym sensie alternatywnej rzeczywistości, jak w *Dziadku do orzechów* (reż. Andriej Konczałowski, 2010 r.), czy do świata niewidzialnego, ukrytego przed ludzkim spojrzeniem, jak w *Van Helsingu* (reż. Stephen Sommers, 2004 r.), gdzie stanowi wrota do zamku Draculi.

To tylko nieliczne spośród wielu filmów korzystających z motywu *Alicji*, to także tylko jeden z wielu rodzajów portali. Lustra pozwalają również na przejście do świata umarłych. Przykładem może być film *Orfeusz* (reż. Jean Cocteau, 1950 r.), w którym wykorzystano grecki mit Orfeusza i Eurydyki. Filmowy Orfeusz zakochuje się w tajemniczej Księżniczce, będącej w rzeczywistości Śmiercią. Zaślepiony miłością, lekceważy własną żonę, Eurydykę, która zostaje zgładzona na polecenie Śmierci. Bohater wyrusza do świata zmarłych, by ją odzyskać, nie schodzi jednak w głąb lądu, jak mityczny Orfeusz, lecz przechodzi przez lustro, podążając za duszą żony.

Istnieje także możliwość, że lustro, będące przejściem do innej rzeczywistości, nie pozwala bohaterom w filmie na fizyczne przejście do drugiego

---

w filmach, tworząc jeden wspólny zbiór motywó .

świata, pozwala jednak zaglądać do niego jak przez okno. Przykładem takiego filmu może być *Donnie Darko* (reż. Richard Kelly, 2001 r.). Film ten może być odczytywany na kilku płaszczyznach, jednak ze względu na charakter pracy omówię tylko jedną z nich, a mianowicie istnienie drugiej rzeczywistości, w której pewne wydarzenia miały już miejsce. Donnie, główny bohater, uważany jest za chorego psychicznie nastolatka. Okazuje się jednak, że jest on bardzo wyczulony na sygnały przekazywane mu między innymi przez Tony'ego (człowieka w przebraniu królika). Tony ostrzega Donnie'ego, roztaczając przed nim wizję tragicznych wydarzeń, które będą miały miejsce, jeśli Donnie nie zastosuje się do jego instrukcji. Wizje ma zazwyczaj w czasie snu[16], ale jedno ze spotkań z Tonym ma miejsce przed lustrem − widz ma wrażenie, że zwierciadło stanowi tylko cienką i płynną granicę pomiędzy światami.

Przywoływanie duszy zmarłych

Luster możemy używać jako medium nie tylko do wróżenia, lecz także do przywoływania duchów i upiorów. Według przesądu w czasie śmierci może ono porwać duszę umierającego do świata, który nie jest ani światem żywych, ani zmarłych. Stanowi granicę między tymi światami, którą można przekroczyć, o ile spełni się pewne wymagania. Obecnie w Internecie krąży wiele nagrań, w których ludzie, stojąc przed lustrem, starają się przywoływać duchy. Najczęstszą przywoływaną postacią jest Krwawa Mary[17] – należy wypowiedzieć jej imię kilka razy (liczba jest zmienna) i ponoć pojawi się za nami jej duch, który może zrobić nieszczęśnikowi najróżniejsze

[16] Sen jest również granicą między światami żywych i duchowym. Śniący może wędrować pomiędzy tymi dwoma światami, doświadczając zarazem rozłączenia ducha od ciała.

[17] Krwawa Mary to Maria I Tudor (1516-1568), która swój przydomek zdobyła za sprawą swoich rządów względem protestantów. Obecnie „Krwawą Maria" to jeden z tzw. testów śmiałości, bardzo popularne wśród młodzieży i dzieci zabawy i wyzwania sprawdzające odwagę uczestników.

(zwykle okrutne) rzeczy. Istnieją także inne popularne duchy, które przywołuje się dla zabawy czy też w innym celu. Jedną z takich istot jest Candyman (*Candyman*, reż. Bernard Rose, 1992 r.). Co prawda jest to postać z opowiadania (Clive'a Barkera pt. *Zakazany*[18]), ale tego typu historie, popularyzowane przez literaturę i film, znajdują odzwierciedlenie realnym świecie.

Tytułowy bohater to Daniel Robitaille, czarnoskóry syn niewolnika, który wdał się w romans z białą panienką z wyższych sfer. Został okrutnie ukarany przez ojca dziewczyny. W czasie tortur, na chwilę przed śmiercią, spojrzał w lustro, przez co jego dusza została w nim uwięziona. Od tej pory ktokolwiek wypowiedział jego imię przed lustrem, przywoływał żądną zemsty duszę. W 1992 roku opowiadanie zostało zekranizowane przez Bernarda Rose'a. Film odniósł wielki sukces, głównie dzięki postaci samego Candymana, granego przez Tony'ego Todda[19]. Ponieważ postacie w filmie muszą stać przed lustrem w czasie przywoływania ducha, sceny z tym rekwizytem grają bardzo ważną rolę w całym filmie. To za nimi, a także w nich samych, kryją się groza i niebezpieczeństwo,, jak w przypadku sceny, w której duch, a dokładniej jego ręka, wyskakuje przez taflę i chce złapać bohaterkę. Cała groza, jaką niesie za sobą Candyman, ma swój początek w pracy magisterskiej, którą pisze główna bohaterka, Helen Lyle, wraz z koleżanką. Praca miała opisywać miejskie legendy i współczesny folklor, wśród których znalazła się także historia o Robitaille'u. Kobiety, idąc śladem zbrodni uznanych za czyny Candymana, dostają się do mieszkania jednej z ofia . Z tego mieszkania, poprzez dziurę za lustrem w łazience, można się było dostać do mieszkania obok, jakby przechodziło się przez ukryte przejście do

[18]Clive Barker, zbiór opowiadań pt. *Księga krwi tom V* z 1985 roku, składa się z opowiadań: *Zakazany, Madonna, Dzieci krzyku, W ciele.*

[19]Todd popularność zdobył poprzez dość charakterystyczny ton głosu oraz zachowanie w filmie. Aktor stworzył samowystarczalną postać, której sam głos budował wielkie napięcie i strach. Podobnie zagrał w serii *Oszukać przeznaczenie* (seria pięciu filmó , mające premiery w latach 2000-2011), gdzie grał upiornego „przewodnika" po prawach rządzących śmiercią, a także w wielu innych „strasznych" filmach

mrocznego świata. Zwierciadło stanowiło więc w filmie metaforę portalu do innego świata, jednak duch zwykle nie wychodził przez lustro[20], służyło ono tylko do przywołania upiora. Gdy oglądamy film, przez długi czas nie jesteśmy pewni, czy to rzeczywiście Candyman zabija, czy może to tylko alter ego Helen, która zabija, nie będąc świadomą swoich czynów i obwiniając za zbrodnie wyobrażoną postać z miejskich legend. Lustro w takich przypadkach bardzo często wykorzystywane jest do budowania fabuły o bohaterach, którzy są chorzy na schizofrenię czy też mają wymyślone, zabijające ich, alter ego.. Wówczas bohater dzięki zwierciadłu jest w stanie dowiedzieć się prawdy o sobie i o tym, co uczynił[21]. Stojąc przed nim, widzi odbijającą się sylwetkę urojonej postaci bądź ducha, który opanował jego ciało.

Komunikacja za pomocą lustra

Lustro, będąc granicą między światami, może także stanowić świetne narzędzie do komunikowania się nie tylko między żywymi, lecz także zmarłych z żyjącymi. Najprostszymi rodzajami komunikowania się za pomocą zwierciadła są napisy zrobione szminką (np. *Butterfield 8,* reż. Daniel Mann, 1960 r.) lub palcem na zaparowanej powierzchni (np. *Constantine*, reż. Francis Lawrence, 2005 r.). Bardziej zaawansowane metody korzystają z magii (np. *Harry Potter i Insygnia Śmierci, cz. 1,* reż. David Yates, 2010 r.). Można także się porozumiewać za pomocą lustra weneckiego, co samo w sobie powinno wykluczać komunikację, jednak np. w filmach, w których akcja toczy się w policyjnej sali przesłuchań, osoba przesłuchująca może dawać sygnały osobom będącym po drugiej stronie. To były przykłady komunikacji między żywymi, jednak w kinie komunikować da się także ze

[20] Poza wspomnianą już sceną, w której jednakże tylko jego ręka przechodzi przez lustro. Potworem wychodzącym przez lustro by dopaść ofiarę będzie m. in. Freddy Kruger z *Koszmaru z Ulicy Wiązów* z 2010 r.

[21] Jak Jesse (grany przez Marka Pattona) w *Koszmarze z Ulicy Wiązów II: Zemsta Freddy'ego* (reż. Jack Sholder, 1985 r.)

zmarłymi lub światem niematerialnym. Rodzice małej Koraliny (*Koralina*, reż, Henry Selick, 2009 r.), uwięzieni w lustrze, mogą jedynie napisać na jego powierzchni prośbę o pomoc skierowaną do córki.

e) Zły omen – przepowiadanie czyjejś śmierć

Zbicie zwierciadła zwiastuje najczęściej nieszczęście, a w skrajnym przypadku czyjąś śmierć. Rozbite lustro daje także bardzo ciekawy wizualnie efekt, który można tłumaczyć jako rozbitą psychikę lub multiplikację jaźni. Jednak i w samym lustrzanym odbiciu może być zawarta zapowiedź przyszłych wydarzeń.

Poza przykładami, w których wróży się z luster lub z tafli wody, w fi - mach można znaleźć wskazówki dawane widzom przez twórców, dotyczące bliskiej śmierci bohaterów. Często trudno je dostrzec za pierwszym razem, jednak są obecne w wizualnej sferze filmó . *Piknik pod Wiszącą Skałą* (reż. Peter Weir, 1975 r.) jest dosyć specyficznym dziełem, pełnym mistycyzmu i tajemniczości. Uważny widz dostrzeże jednak wśród sennych i wypełnionych poetycznością wizji pewne wskazówki.

W dzień świętego Walentego grupa dziewcząt ze szkoły dla panien wybrała się na piknik pod Wiszącą Skałę. Cztery z nich odłączyły się od reszty, wróciła tylko jedna. Dalsza część filmu jest próbą zrozumienia wydarzeń, jakie miały miejsce pod Skałą, i ma na celu odkrycie prawdy. W początkowej sekwencji filmu widzimy, jak dziewczęta ubierają się i przygotowują do wyprawy. W ich pokoju nie brakuje oczywiście dużego lustra, przed którym siedzi główna bohaterka filmu, Miranda. Dziewczyna nie patrzy w odbicie, lecz gdzieś ponad nie. Nie patrzy także w mniejsze zwierciadełko. Odbijająca się w nim Miranda, kształt lusterka, panująca w filmie aura tajemnicy sprawiają, że widz dostrzega portret nagrobny. Gdy weźmiemy pod uwagę przypuszczenie, że Miranda spodziewała się śmierci i przygotowywała się do niej, nie mamy już wątpliwości co do symboliki tego lusterka.

Innym przykładem może być *Nie oglądaj się teraz* (reż. Nicolas Roeg, 1973 r.). W scenie otwierającej film omenem śmierci będzie „tafla wody". Fabuła opowiada historię małżeństwa, którego życie zmienia się po tragicznej śmierci córki (utonięcie w stawie). Scena początkowa to nagromadzenie metafor i symboli śmierci: rozbite szkło (czyli rozbite lustro), rozpływająca się czerwona farba symbolizująca krew[22] oraz sugestywne, wyeksponowane przez kamerę odbicie dziewczynki w stawie.

f) Więzienie dla duszy

W momencie czyjejś śmierci uchodząca z ciała dusza najczęściej idzie prosto do świata zmarłych. Jednakże jeśli w tym właśnie momencie targana była silnymi emocjami (niezałatwioną sprawą, gniewem, chęcią zemsty), będzie szukać dla siebie nowego wcielenia, by przedłużyć swoje istnienie[23]. Czymś takim może być lustro, ale także inny człowiek, zdjęcie czy taśma filmowa, które stanowią „zapis odbicia" postaci w przedmiocie.

Lustro nie musi więzić tylko zmarłych, może również być ograniczeniem dla żywych, jak w filmie *Uczeń Czarnoksiężnika* (reż. Jon Turteltaub, 2010 r.). Walczący magowie wykorzystują w czarach właściwości zwierciadła, stosując zaklęcie działające na prostej zasadzie: świat po drugiej stronie jest odwrotnością naszego. Osoba, która dotknie powierzchni zaczarowanego lustra, zostaje wciągnięta do świata po drugiej stronie. Aby wydostać się z takiego więzienia, należy spojrzeć w swoje odbicie i ponownie przejść przez taflę zwierciadła

[22] Film często korzysta z motywu fotografii, czy też portretów, które nagle spadają ze ściany, zaczynają się palić, pękać, itp. oznaczając zbliżającą się śmierć do przedstawionej na zdjęciu osoby.

[23] Pojemnikiem może być praktycznie wszystko - naszyjnik, pudełko, grzebień, ubrania, książki - dotknięcie lub wypowiedzenie pewnych słów przy takim przedmiocie może sprowadzić na kogoś serię nieszczęść.

Gdy potraktujemy taśmę filmową jako pewnego rodzaju lustro, to jako filmowy przykład motywu uwięzionej duszy można potraktować film *Krąg* (oryginalny tytuł japoński *Ringu,* reż. Hideo Nakata, 1998 r.). Po mieście krąży legenda o tajemniczej kasecie wideo; każdy, kto ją obejrzy, umrze w ciągu siedmiu dni. Kaseta okazuje się medium dla duszy dziewczynki o imieniu Sadako − zamordowanej przez matkę, pałającej wielką nienawiścią do świata. Sadako bardzo chce być usłyszana, chce, by inni dowiedzieli się o jej istnieniu. Aby przeżyć, trzeba więc skopiować film − świadectwo jej istnienia (będące nagraniem z sesji w szpitalu psychiatrycznym). Upiorne nagranie to pewnego rodzaju zbiór krótkich obrazów z jej życia, które wywarły na niej duży wpływ. Przez chwilę widać odbicie dziewczynki w lustrze ustawionym na wprost (kamera jest jednak niewidoczna[24]), po chwili obraz przeskakuje i widzimy matkę Sadako czeszącą włosy przed lustrem.. Całe nagranie na kasecie wypełnione jest obrazami niemożliwymi z punktu widzenia fizyki

Najlepszym przykładem obrazu, w którym dusza zmarłego zostaje uwięziona w zwierciadle i traktuje je jako narzędzie dla zabijania, jest film *Lustra* (reż. Alexandre Aja, 2008 r.)[25]. Można go potraktować jako zbiór lustrzanych motywów występujących w filmach grozy. Pęknięte lustro, sobowtór, portal, środek do komunikowania, omen śmierci oraz więzienie dla duszy – wszystkie te motywy są obecne w omawianym dziele. Jego fabuła toczy się wokół głównego bohatera, który zostaje stróżem nocnym w dawnej galerii handlowej pełnej lustrzanych ścian. Budynek ten był wcześniej szpitalem dla psychicznie chorych. We wszystkich zwierciadłach znajdujących się w tym budynku uwięzione są dusze osób zmarłych w tym miejscu lub jakoś z tym miejscem związanych (jak poprzedni stróż nocny). Okazuje się,

[24] Taki zabieg filmow , kiedy widz zaczyna się zastanawiać gdzie znajdowała się kamera, użyty został również w filmie *Kontakt* (reż. Robert Zemeckis, 1997 r.).

[25] Remake koreańskiego filmu *Lustro* (oryginalny tytuł *Geoul sokeuro*, reż. Seong-ho Kim, 2003 r.).

Audiovisual Aspects of Superstition.
Some Functions of the Mirror Motif in the Film

The purpose of this article is to show the role played by the mirrors and related to them themes in audiovisual works, not only at the production stage, but also as symbols which are hidden in those works. I presented, in an abbreviation, how the filmmakers are using the mirrors in the production process, i.e. technical aspects, as well as their functions in the frame, like including them as an attractive ornament to the scene. Each role and function of the mirror has been highlighted in the article by examples from the selected movies.

In the next part I focused on showing the mirror from the perspective of superstitions that are associated with it, and I also made an attempt to isolate and clarify its roles and functions which can be found in the movies. The division I proposed was constructed in such a way that it could be easily explained, in one or two words, what lies beneath them, and so the distribution is as follows: wraith (emphasis on the problem of identity), magical mirror (introducing elements of magic to the movies), the gates of truth (revealing the true face of reality), medium (mediating between the worlds), bad omen (the preaching of someone's death), prison for the soul.

Keywords: mirror, cinema, movies, superstition, audiovisual work, reflection, motif

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

FILM I TEATR

MOTYW ŁABĘDZIA W FILMACH *PIKNIK POD WISZĄCĄ SKAŁĄ* PETERA WEIRA I *CZARNY ŁABĘDŹ* DARRENA ARONOFSKY'EGO

PAULINA MARGAS Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). paulina554@poczta.onet.pl

Od Botticellego do Rossettiego. Interteksty artystyczne jako istotne czynniki uobecniania się motywu łabędzia w filmie Petera Weira

W *Pikniku pod Wiszącą Skałą* Peter Weir stosuje różne metody, by wykorzystać rozmaite konotacje łabędzia i umiejętnie je ze sobą połączyć. Generalnie rzecz biorąc, łabędź uobecnia się w obrazie australijskiego reżysera w powiązaniu ze sferami wyobraźniowymi bohaterów, sferą przedmiotową świata przedstawionego oraz sposobem ukazywania postaci. Znaczącą postacią dla filmu okazuje się Miranda, która jest podziwiana przez wiele osób. Dziewczyna wydaje się w pewien sposób powiązana ze skałą i jej tajemnicą, co zapewne czyni ją tak fascynującą w oczach innych.

Prawdopodobnie jedną z pierwszych przesłanek wskazujących na połączenie motywu łabędzia z Mirandą stanowi obraz pozostający w sferze wyobraźniowej Michaela Fitzhuberta, który kilkakrotnie w filmie porównuje ją do łabędzia. Pierwsze zestawienie zostaje ukazane w scenie przesłuchania młodego Anglika przez porucznika Bumphera. Policjant pyta się go, o czym myślał, gdy widział dziewczyny przechodzące przez strumień opodal Wiszącej Skały. Chłopak nic nie odpowiada, jednak w następnym ujęciu pokazane jest zbliżenie twarzy Mirandy, na które nałożony zostaje obraz płynącego po jeziorze łabędzia (stanowi on zarazem łagodne przejście do następnej sceny). Tego rodzaju zestawienie pojawia się także po powrocie Michaela z wyprawy na górę. Sekwencja utrzymana jest w onirycznej

atmosferze. Poprzedzają ją ujęcia mieszkańców pensji w porze nocnej. Zostają wówczas pokazane dwie dziewczynki śpiące w jednym łóżku, pani Appleyard czesząca włosy, Sara Waybourne wpatrująca się w zdjęcie przyjaciółki, mademoiselle Dianne de Poitiers przypominająca sobie swoje słowa o Mirandzie (jako o „aniele Botticellego"). Wymienionym obrazom towarzyszy cicha, spokojna muzyka grana na fletni Pana, która tworzy nastrój senności. W końcu pojawia się Michael, który będąc w swoim łóżku, wpatruje się w wyobrażenie ogromnego łabędzia znajdującego się w pokoju (ten sam ptak obecny jest jeszcze w formie figurki, która stoi na stoliku). Podobnie jak w scenie przesłuchania po niedługim czasie na obraz łabędzia zostaje nałożone zbliżenie twarzy Mirandy. Ostatnie zestawienie ma miejsce po zakończeniu przeszukiwania Wiszącej Skały przez policję. Irma została już odnaleziona, a wznowienie akcji poszukiwawczej nie dało rezultatów. Jest to scena, w której chłopak siedzi nad sadzawką. Przez chwilę widzi obraz dziewczyny wśród zarośli, który po krótkiej chwili szybko niknie. Michael przenosi wzrok nieco niżej i spostrzega łabędzia płynącego w sadzawce. On także szybko znika, odlatuje. Wszystkie wizje chłopaka pozostają efemeryczne, co jedynie przypomina mu, że obecność Mirandy w jego życiu opierała się na jednym krótkim momencie, który był niczym więcej jak wyobrażeniem. Młody Anglik może jedynie patrzeć się za odlatującym ptakiem, tak jak spoglądał za dziewczyną odchodzącą w kierunku Wiszącej Skały[1]. Porównując Mirandę do łabędzia, Michael widzi w niej przede wszystkim piękno i wdzięk utożsamiane z tymi ptakami[2].

Wymienione walory bohaterki wielokrotnie akcentowano w filmie. Często ukazywano pogodny, łagodny uśmiechem na twarzy dziewczyny.

[1] Taką interpretację można przyjąć, biorąc pod uwagę fabułę filmu. Jednak w powieści wiadome jest, że Michael po odbytej rekonwalescencji postanawia udać się do Queensland, skąd pochodzi Miranda. Niewykluczone zatem, że młody Fitzhubert nie zrezygnował z poszukiwań dziewczyny.

[2] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 206.

Eksponowano pełne gracji ruchy, nawet wówczas, gdy wspina się na Wiszącą Skałę. Dzięki zastosowaniu zbliżeń oraz planu amerykańskiego w połączeniu ze spowolnionym ruchem kamery można odnieść wrażenie, że bohaterka stąpa delikatnie tuż nad ziemią, a każdy jej gest nabiera staranności i szczególnego znaczenia.

Z początku zabieg wizualnego porównania dziewczyny do łabędzia wydaje się dość banalny, ale Peter Weir nie poprzestaje na nim. W ostatnim z opisanych zestawień dokonanych przez Michaela znajduje się filmowa parafraza obrazu malarskiego, który w istotny sposób łączy się z postacią Mirandy oraz motywem łabędzia. W przytoczonym wyobrażeniu dziewczyna zostaje pokazana nad kremowo-białą muszlą o fantazyjnym kształcie, co nawiązuje do obrazu *Narodziny Wenus* Botticellego[3]. Jest to dość sugestywne porównanie bohaterki do postaci bogini, chociaż w pierwszym względzie sugeruje je nauczycielka francuskiego – mlle de Poitiers − w początkowych partiach filmu. Ma ono miejsce w trakcie pamiętnego pikniku. Kilka dziewcząt prosi kobietę o możliwość przyjrzenia się z bliska Wiszącej Skale. Nauczycielka zgadza się i patrzy, jak niektóre uczennice oddalają się od pozostałych. W pewnej chwili Miranda odwraca się, macha dłonią i posyła jej ostatni uśmiech. Wówczas mlle de Poitiers ulega wrażeniu, że dziewczyna jest „aniołem Botticellego", a dokładniej, że przypomina boginię z obrazu *Narodziny Wenus*. W chwili następującej po odejściu dziewcząt, nauczycielka zostaje pokazana, jak przegląda album, w którym znajduje się reprodukcja fragmentu obrazu renesansowego twórcy. Dzięki temu widz również może odnieść podobne wrażenie. Okazuje się, że zestawienie dziewczyny z postacią mitologicznej bogini nie pozostaje tak nietypowe, bowiem Miranda ze swoją delikatną, owalną twarzą, kaskadą jasnych włosów (układających się w lekkie fale) oraz nieznacznie pochyloną głową przypomina

[3] B. Pawłowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011, s. 84, 86.

wizerunki kobiet chętnie malowanych przez Botticellego[4]. Są one zazwyczaj młode, obdarzone pogodnymi, tragicznymi i marzycielskimi twarzami. Tak właśnie wygląda bogini z przywołanego malowidła, której włosy zostają zarysowane przez kręte linie, a lekko przechyloną głowę przenika utajona melancholia. Postać młodej kobiety pozostaje niewinna i skromna, gdy przypływa do brzegu na muszli, a jedna z Godzin spieszy, by okryć ją płaszczem[5]. Historia narodzin Wenus stanowiła dla uczonych renesansu symbol tajemnicy, za sprawą której na ziemi pojawiła się idea boskiego piękna[6]. Co więcej, była ona wiązana z łabędziem, który stając się jej atrybutem, symbolizował m.in. miłość i piękno. Zatem porównana do Wenus (w sferze obrazowej filmu) Miranda także zostaje powiązana z omawianym motywem, będąc wyrazem piękna oraz miłości.

Jednak niezwykły urok nie jest jedynym elementem, który może łączyć ze sobą te dwie postaci, a przywołane konotacje motywu łabędzia – jedynymi, które uobecniają się w dziele Weira. Warto odnotować, że w wizerunkach Wenus Botticellego doszukiwano się zapowiedzi egzystencjalnego lęku, w którym przejawiałaby się obawa przedwczesnej śmierci. Przyczynami niepokojów miało być ogromne wyludnienie spowodowane wojnami oraz czternastowiecznymi zarazami[7]. Czy postać Mirandy również może wiązać się z zapowiedzią podobnych lęków i nadejściem pewnych dramatycznych wydarzeń?

---

[4] J. Wojnicka, *Prerafaelici i makatka ścienna - czyli motyw łabędzia w „Pikniku pod Wiszącą Skałą" Petera Weira*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 92.

[5] M. L. Rizzatti, *Botticelli*, tłum. B. Toeplitz-Kaczmarek, Warszawa 1989, s. 58, 63.

[6] E. H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska et al., Warszawa 1997, s. 264.

[7] M. L. Rizzatti, op.cit., s. 82, 83.

Jakub Godzimirski w artykule *Śmierć a poznanie − rytuał inicjacji*[8] podejmuje próbę zinterpretowania tytułu filmu Petera Weira. Przedstawia trzy propozycje, z których ostatnia – jego zdaniem – stanowi o najgłębszym sensie dzieła. Według autora artykułu *Piknik pod Wiszącą Skałą* ma być alegorycznym obrazem współczesnej egzystencji człowieka, który żyje w cieniu nadchodzącej katastrofy, nie zdając sobie z sprawy z zagrożenia. Co więcej, nie robi on nic, by podjąć należyte działanie lub chociaż odczytać znaki dawane mu przez naturę. Jedynie nieliczni są w stanie odkryć ich treść. W kręgu tych osób znajduje się oczywiście Miranda, która próbuje odszukać rozwiązanie „zagadki bytu" na Wiszącej Skale. Jako jedyna zdaje sobie sprawę z nadchodzącej tragedii i stara się jej uniknąć. Skuteczną tego metodą ma być lepsze poznanie świata. Jednak najpierw trzeba dokładnie zgłębić samego siebie. Dlatego dziewczyna wybiera się na Wiszącą Skałę. Być może, gdy Mirandzie w końcu udaje się odkryć tajemnicę, nie chce wrócić do świata, z którego przybyła, ponieważ wydaje jej się płaski i pozbawiony głębszego sensu. Zdaniem Godzimirskiego film Petera Weira jest krytyką świata, który szuka rozwiązań jedynie w kategoriach rozumowych i materialnych, zapominając o innych możliwościach poznania. Człowiek nie zdaje sobie sprawy z zagrożenia, bowiem kształtuje go kultura, zabijająca uczucie i intuicję. Reprezentantem tego świata w filmie jest wiktoriańska pensja oraz ówczesny sposób wychowania[9].

Zatem bohaterkę filmu Weira oraz wizerunek Botticellańskiej bogini może także łączyć idea nadejścia owianych tajemnicą tragicznych wydarzeń. Elementem, który uprawomocnia to zestawienie, jest motyw łabędzia, akcentujący również walor nieznanych i ukrytych prawd. Fakt, że Miranda wydaje się świadoma nadchodzących wydarzeń, stanowi jeden z przedstawionych

[8] J. M. Godzimirski, *Śmierć a poznanie - rytuał inicjacji,* „Kwartalnik Filmowy" 1995/1996, nr 12-13.

[9] Ibidem, s. 241, 242.

w filmie czynników, który łączy ją z proroczym (tu) wydźwiękiem omawianego motywu. Ze wspomnianym wątkiem wiąże się też utajnienie wiedzy na temat rzeczywistości, które staje się istotnym elementem struktury fabularnej *Pikniku pod Wiszącą Skałą*. Chodziłoby o postać protagonistki oraz o zagadkę góry, u podnóża której miała miejsce fatalna wycieczka w dniu świętego Walentego.

Choć w *Pikniku pod Wiszącą Skałą* pojawia się wiele obrazów, jednemu z nich (oprócz *Narodzin Wenus*) poświęcono nieco więcej uwagi ze względu na przedstawienie go w dwóch następujących po sobie ujęciach. Mowa o malowidle Fredericka Leightona *Upalny czerwiec*, które powstało w latach dziewięćdziesiątych XIX w. Obraz odwołuje się do stylistyki twórczości Bractwa Prerafaelitów poprzez falujące włosy przedstawionej na nim kobiety oraz jej nieco manieryczną pozę[10].

Założeniem formacji (z którą wiążą się nazwiska m.in. Dantego Gabriela Rossettiego, Johna Everetta Millais'go i Williama Hunta) było sprzeciwienie się tradycji sztuki akademickiej, która według jej członków miała początek w malarstwie Rafaela Santi. Dlatego Bracia czerpali z wzorów artystów działających przed nim (w tym z dorobku włoskich, niderlandzkich i niemieckich prymitywów)[11]. Korzystali m.in. z płynnych linii, które miały stanowić wyraz porywu oraz powściąganej, pełnej napięcia energii. Czerpali również z inspiracji ornamentalnej świata zwierząt i roślin, przy czym szczególnie akcentowali pierwiastek żeński[12]. Co więcej, Dante Gabriel Rossetti stworzył określony wzór przedstawiania kobiety, który prawie całkowicie zdominował malarstwo angielskie drugiej połowy XIX w. Są to kobiety o bladych twarzach otoczonych splotami ciemnych włosów. Ich głowy pozostają lekko

[10] J. Wojnicka, op.cit., s. 98.

[11] A. Konopacki, *Ikonografia malarstwa prerafaelitów. Wybrane aspekty*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 124.

[12] M. L. Rizzatti, op.cit., s. 116.

pochylone do przodu, a wątłe ręce wydają się zmęczone. W spojrzeniach dominuje pewna cudowność, smutek oraz znużenie[13]. Właśnie w niektórych spośród wymienionych cech: melancholijnym wzroku, ułożeniach głowy oraz splotach pofalowanych włosów widoczne są wpływy zaczerpnięte z wizerunków kobiet Botticellego.

Podobna do nich jest również postać namalowana przez Fredericka Leightona na obrazie *Upalny czerwiec*. Kobieta, pogrążona w drzemce i najprawdopodobniej znużona, przypomina nieco kruche bohaterki Rossettiego. Jej ciemne włosy (okryte materiałem) spływają w falach na ławkę, kontrastując z jasną cerą. Wzór prerafaelickiej kobiety nawiązuje do wizerunków kreowanych przez Botticellego, co pozwala połączyć przywołany przez Petera Weira *Upalny czerwiec* z *Narodzinami Wenus*, i rozpatrywać obydwa interteksty jako istotne komponenty filmowego wizerunku Mirand .

Adam Konopacki, pisząc o F. W. H. Myersie (poecie i krytyku twórczości Rossettiego), powoływał się na opinię, że przedstawienia kobiet w malarstwie stanowiły symboliczne wyobrażenia niezgłębionego świata. Służyły jako „język" wyrażania spraw, których nie jest się w stanie przekazać[14]. Zatem, zdaniem Myersa, Miranda (porównana do Wenus z obrazu Botticellego) mogłaby stanowić swego rodzaju przedstawienie niepoznawalnego. To istotne, gdyż bohaterka Weira nie tylko wiązana jest ze sferą niepoznawalną, ale także sama pozostaje okryta tajemnicą. Poprzez słowa i zachowanie Mirandy oraz jej sposób przedstawiania zostają wyrażone jeszcze inne istotne konotacje, mające charakter mistyczno-tajemniczy oraz funeralny[15].

W jednej z pierwszych scen, w trakcie porannej toalety, Miranda czesze włosy i rozmawia z Sarą Waybourne. Z ust dziewczyny padają następujące

[13] A. Konopacki, op.cit., s. 138, 139.
[14] Ibidem, s. 142, 143.
[15] B. Pawłowska-Jądrzyk, op.cit., s. 80.

słowa: „Musisz nauczyć się kochać kogoś innego prócz mnie, Saro. Nie zabawię tu już długo". To proroczo brzmiące zdanie znajduje swój wyraz w wyprawie uczennic na Wiszącą Skałę, której przewodzi właśnie Miranda. W czasie wspinaczki na górę dziewczyna wypowiada także inne podobnie brzmiące słowa: „Wszystko zaczyna się i kończy w odpowiednim czasie i miejscu". Owe stwierdzenia sugerują posiadanie przez bohaterkę pewnej niezwykłej wiedzy oraz wskazują na jej wyjątkową wrażliwość. Sugestie te potwierdza (w jednej z późniejszych scen) Sara, która rozmawia z mlle de Poitiers. Dziewczynka wyraża przekonanie, że jej przyjaciółka wiedziała o nadchodzących wydarzeniach oraz o sprawach nieznanych innym. Dlatego też Mirandzie można przypisać zdolność przepowiadania przyszłości (Jakub Godzimirski nazywa ją nawet „postacią kasandryczną")[16]. Niezwykły aspekt natury dziewczyny zostaje także wydobyty poprzez sposób jej przedstawiania. We wspomnianej wyżej scenie rozmowy z Sarą bohaterka jest pokazana jedynie w odbiciach luster: w jednym (dużym), w którego w głębi widać także młodszą dziewczynkę, oraz drugim (mniejszym) ukazującym jedynie twarz Mirandy otoczoną srebrną ramą lustra. W scenie tej, której znaczenie wiąże się z grą odbić, ani razu nie pojawia się bezpośrednie ujęcie dziewczyny, co łączy się z dwuznacznym statusem ontologicznym postaci[17].

W filmie wskazać można szereg innych elementów składających się na wyjątkowy wizerunek protagonistki. Istotne są m.in. wielokrotnie powtarzane zdjęcia nakładane, ukazujące twarz Mirandy, i sprawiające, że wydaje się ona jakby trudniej uchwytna poprzez rozmycie jej wizerunku na tle innych obrazów[18]. Za ich sprawą wydaje się, że dziewczyna wygląda, jakby tylko w pewnej części należała do tego świata. (Znajdują się one m.in. w sekwencji wkraczania mieszkanek pensji na Tereny Piknikowe oraz

[16] J. M. Godzimirski, op.cit., s. 242.
[17] B. Pawłowska-Jądrzyk, op.cit., s. 78, 79.
[18] Ibidem, s. 82.

wspinaczki dziewcząt na Wiszącą Skałę.) Podobne ujęcia pojawiają się również w zwizualizowanych wyobrażeniach Michaela. Niezwykły status postaci Mirandy podkreślony zostaje również przez zabiegi operatorskie: wizje młodego Anglika, które pozostają niezwykle krótkie, ledwie uchwytne i pozwalają tylko na chwilę zobaczyć Mirandę. Przytoczone elementy, które wskazują na niezwykłą naturę protagonistki *Pikniku pod Wiszącą Skałą*, przejawiającą się nade wszystko w umiejętności wieszczenia oraz związkach z siłami nadprzyrodzonymi, wiążą ją również z motywem łabędzia, któremu przypisuje się funkcję proroka spraw ostatecznych, a także pośrednika ze światem idealnym[19]. Warto też odnotować, że wizerunki owego ptaka pojawiają się w otoczeniu Michaela oraz na walentynkowej kartce w „scenie z lustrami".

Nie są to jednak wszystkie znaczenia omawianego motywu, które ujawniają się poprzez związek z bohaterką, bowiem można również mówić w tym kontekście o konotacjach funeralnych. Jednym z momentów, w których się one pojawiają, jest ujęcie, gdy na stoliku ukazano zdjęcie Mirandy, figurkę łabędzia oraz ulubione przez nią stokrotki. Fotografia dziewczyny umieszczona zostaje w owalnej srebrnej ramce przywodzącej na myśl nagrobny medalion[20], a kwiaty (w takim otoczeniu przedmiotowym) mogą stanowić jedną z form upamiętniania zmarłych. Na dodatek zimny, nieożywiony charakter białej figurki łabędzia jeszcze wyraźniej przywołuje konotacje funeralne. Ujęcie to łączy się, właśnie poprzez omawiany motyw, z przywołaną już „sceną z lustrami", w której trzy wymienione wcześniej elementy pojawiają się, choć w nieco innej formie. Widoczny jest wizerunek Mirandy otoczony srebrną ramą lustra (jako odbicie ożywionej twarzy bohaterki, a nie statyczne czarno-białe zdjęcie), łabędź na walentynkowej kartce stojącej obok zwierciadła oraz różowy kwiat. Zestawiając te fragmenty filmu możemy odnieść

[19] Ibidem, s. 80.
[20] Ibidem, s. 79.

wrażenie, że druga scena obrazuje następstwa wydarzeń z pierwszej (chodzi o prorocze słowa wypowiedziane przez główną bohaterkę, która wiedziała, że nie powróci już z Wiszącej Skały).

To, co pozostaje przemilczane. Łabędź w kontekście tematyki inicjacyjnej i metafizycznej w *Pikniku pod Wiszącą Skałą* Petera Weira

Losy uczennic i ich nauczycielki z pensji pani Appleyard pozostają tajemnicą zarówno dla bohaterów, jak i dla widzów. Nierzadko krytycy wypowiadający się na temat filmu nadają im szczególne znaczenie. Ze względu na obecność w dziele Petera Weira określonych symboli oraz motywów bardzo często przyjmują oni inicjację za interpretację niefortunnych zdarzeń, które miały miejsce w trakcie pikniku. Zarówno miejsce, jak i okoliczności wyprawy na górę zawierają w sobie wiele przesłanek kierujących ku obrazowi wtajemniczenia. Jednym z nich jest też łabędź.

W wielu społecznościach inicjacja łączy się z włączeniem jednostki do kręgu osób dorosłych i przyjęciem właściwego sposobu bycia. Nowicjusz przechodzi przez szereg rytualnych prób, za sprawą których doświadcza sfery *sacrum*, śmierci i płciowości. Musi także przejść przez rytualny zgon: umiera będąc dzieckiem, by odrodzić się już jako dorosły w „nowej uświęconej egzystencji". Dzięki inicjacji możliwe jest osiągnięcie poznania, świadomości oraz mądrości[21]. W plemionach australijskich proces ten przywraca również rdzenny, duchowy stan istnienia[22]. Niewykluczone, że dziewczęta oraz panna Greta McCraw, które znikają na Wiszącej Skale, także doświadczają podobnego wtajemniczenia. Warto przyjrzeć się bliżej uczestniczkom wyprawy, by stwierdzić, czy były one gotowe do przyjęcia nowej formy egzystencji.

[21] M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 239, 240.

[22] M. Eliade, *Religie australijskie: wprowadzenie*, tłum. E. i W. Łagodzcy, Warszawa 2004, s. 111.

Są to uczennice: Miranda, Irma Leopold, Marion Quade, Edith Horton, a także nauczycielka matematyki – panna McCraw. Wszystkie poza Edith zdają się w szczególny sposób usposobione do zgłębienia tajemnicy związanej z górą. Wrażliwa i uduchowiona Miranda staje się wręcz idealną przewodniczką wyprawy. Marion promienieje intelektem i jest dobrą obserwatorką, co prawdopodobnie czyni ją bardziej otwartą na poznanie innego rodzaju. Zaś Irma – podobnie jak Miranda – wydaje się wrażliwa i rozmarzona. Jednak tylko ona zostaje odnaleziona. Możliwe są dwa wyjaśnienia tej sytuacji. Bohaterka wraca, ponieważ Wisząca Skała nie przyjmuje jej lub wręcz przeciwnie: dziewczynie udaje się przejść przez inicjację i w efekcie powraca do swojego świata. Jednak jakkolwiek by interpretować zaistniałą sytuację, nie ulega wątpliwości, że Irma przybywa odmieniona[23]. Nie jest już dziewczynką, ale kobietą, o czym świadczy chociażby jej ubiór. Nie nosi białej sukienki, jak jej koleżanki z pensji, ale długą, elegancką suknię oraz czerwony płaszcz. Ostatnia z uczestniczek wyprawy – Edith Horton, nie zostaje przyjęta przez Wiszącą Skałę. Wynika to najprawdopodobniej z tego, że jest za bardzo przywiązana do spraw ziemskich, co wyraża się np. przez przesadne skupianie się na własnym ciele (objadanie się ciastem, narzekanie na zmęczenie fizyczne [24]. W trakcie pikniku znika jeszcze jedna osoba – Greta McCraw. Matematyka, którą kobieta zawzięcie studiuje w trakcie wycieczki, być może stanowi dla niej dostęp do poznania tajemnicy skały. Zdaniem starożytnych Greków dziedzina ta zgłębia „kwintesencję konieczności", która rządzi zarówno zjawiskami zmysłowymi, jak i obrazami prawd boskich. Co więcej, geometria miała dla nich wymiar religijny[25]. Zatem, jak

[23] J. Rekowska, *Era wodnika. „Piknik pod Wiszącą Skałą" Petera Weira*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przylipiak, K. Kornacki, Gdańsk 2002, s. 152, 163.

[24] Ibidem, s. 152.

[25] Ibidem, s. 155, cyt. za: S. Weil, *Zstępowanie Boga*, [w:] tejże, *Szaleństwo miłości. Intuicje przedchrześcijańskie,* tłum. M. E. Plecińska, Poznań 1993, s. 135-136.

się zdaje, nauczycielka bogata jest w wiedzę, która może pozwolić odkryć sprawy dostępne tylko dla wybranych.

Istotne pozostaje również to, że proces inicjacji odbywa się w szczególnych okolicznościach. Warty odnotowania jest m.in. czas, w którym dochodzi do wtajemniczenia. Akcja filmu toczy się w roku 1900, na przełomie dwóch stuleci (może to przypominać sytuację inicjacji, gdy jednostka znajduje się na granicy, na marginesie dwóch stanów: tego, który opuszcza, oraz, do którego wstępuje)[26]. Piknik odbywa się w dniu świętego Walentego, a więc w okresie świątecznym, pozostającym poza codziennym trybem funkcjonowania pensji. Ponadto w południe w trakcie wycieczki zatrzymują się wszystkie zegarki. Panna McCraw próbuje wytłumaczyć ten fakt, twierdząc, że musi on mieć związek z magnetyzmem okolicznego obszaru. Jednak omawiany motyw można zasadnie interpretować jako symboliczne wyjście poza strumień czasu empirycznego i wejście w czas mityczny, który pozostaje sferą działania *sacrum*[27]. Co więcej, godzina dwunasta w kulturze Zachodu wiąże się z niezwykłymi chwilami oraz sprzyja niepowtarzalnym zdarzeniom[28].

Oczywiście samo miejsce wtajemniczenia także nacechowane jest niezwykłością. Wisząca Skała stanowi obiekt kultu Aborygenów[29] i urasta wśród tubylców do rangi „Góry Kosmicznej". Znajduje się w centrum świata i pozostaje jego osią (również w filmie wokół niej toczą się wszelkie wypadki). Stanowi miejsce będące niejako bramą do innej rzeczywistości. Wisząca Skała jest również symbolem nieokiełznanych sił natury, które panują nad

[26] J. M. Godzimirski, op.cit., s. 241, cyt. za: L. Stomma, *Van Gennep*, [w:] *Antropologia kultury w Polsce – dziedzictwo, pojęcia, inspiracje. Materiały do słownika*, część II „Polska Sztuka Ludowa" 1981, nr 1, s. 59-60.

[27] M. Jankun, *„Piknik pod Wiszącą Skałą" – o mitycznej przestrzeni dzieła*, „Kino" 1984, nr 4, s. 35-36.

[28] H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003, s. 144-148.

[29] J. Rekowska, op.cit., s. 144.

światem kultury[30]. Dominację, władczość oraz monumentalizm góry podkreśla także sposób filmowania z żabiej perspektywy. Ukazywana od dołu, przytłacza swoim ogromem, przeraża, ale zarazem fascynuje, w czym przejawia się jej siła[31]. Dlatego przyciąga tak wiele spojrzeń, zwłaszcza wspinających się dziewcząt, które cały czas spoglądają w górę – na skałę. Wędrówce uczennic towarzyszy temat muzyczny Bruce'a Smeatona, który wnosi niepokój przez głęboki bazowy ton brzmiący niemalże unisono. Początkowo pozostaje cichy, choć później wydaje się dudniący i głęboki, podkreślając grozę tamtego miejsca[32]. Przeciwieństwem natury i Wiszącej Skały jest kultura wiktoriańska oraz pensja pani Appleyard, na której panuje surowa dyscyplina i nic nie może znajdować się poza schematem. Doskonały jej wyraz stanowi dyrektorka szkoły, która stara się sprawować kontrolę nad swoim światkiem i nie ulegać wpływom góry. Jednak pensja upada, co staje się osobistym końcem pani Appleyard. Obrazuje to przewagę natury nad człowiekiem, któremu mylnie się wydaje, że może ją sobie podporządkować.

Wyprawa na Wiszącą Skałę jest niezwykła i naznaczona wieloma symbolami. Za jej początek można uznać moment przekraczania przez dziewczęta strumienia, który stanowi swojego rodzaju granicę między dwoma światami (warto przywołać np. mityczną rzekę Styks, która płynie w mitologicznej krainie zmarłych)[33]. Mijając go, dziewczęta odrzucają swoje dawne otoczenie na rzecz nowego. Miranda, zdając sobie sprawę z wagi, jaką ma przekroczenie tej granicy, przechodzi przez strumień ze szczególną uwagą (co zostaje dodatkowo podkreślone przez zwolniony ruch kamery). Następnie mają miejsce kolejne etapy procesu oddzielania się uczennic od dotychczasowej rzeczywistości. Będąc na jednym z wyższych stoków, popadają one w pewien rodzaj transu. Wówczas dziewczęta przestają się ze

[30] J. M. Godzimirski, op.cit., s. 236, 237.
[31] J. Rekowska, op.cit., s. 151, 153.
[32] A. Garbicz, *Kryształ Petera Weira*, „Kino" 1979, nr 7, s. 51.
[33] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 368.

sobą komunikować werbalnie (jeśli nie liczyć dwóch filozoficzni brzmiących uwag wypowiadanych przez Mirandę i Marion) oraz wykonują szereg symbolicznych gestów. Zdejmują buty i pończochy, co można interpretować jako wyraz uwolnienia się od przytłaczającej kultury oraz otwarcia się na siły przyrody. Uczennice zaczynają też swobodnie tańczyć[34]. Zwolniony ruch kamery oraz hipnotyzująca muzyka fletni Pana podkreślają szczególną atmosferę panującą w tamtym miejscu. Melodia pozostaje tożsama z naturą i stanowi wyraz dążenia bohaterek do zjednoczenia się z nią[35]. Przed ostatnim etapem podróży dziewczęta zapadają w sen, który może oznaczać przygotowanie do finalnego wyjścia poza dotychczasową rzeczywistość[36]. Po przebudzeniu się uczennice dalej podążają w górę, by na zawsze zniknąć między ponurymi monolitami. Doświadczenie to omija jedynie Edith. Nie ulega ona dziwnemu transowi, nie tańczy i nie zdejmuje butów. Ponadto, w przeciwieństwie do koleżanek, nie wyraża podziwu dla Wiszącej Skały i otaczającej natury. Miejsce wspinaczki przeraża dziewczynę dlatego, gdy pozostałe bohaterki idą dalej, Edith ucieka z krzykiem. Jednak to, co zaszło po zniknięciu Mirandy, Marion i Irmy, pozostaje nieodgadnione.

Wyjaśnienia losu zaginionych można szukać w inicjacji. Niewykluczone, że osiągają one stan pełnej harmonii z naturą oraz otrzymują wiedzę niedostępną dla innych ludzi[37]. Prawdopodobnie zostają także wtajemniczone w sferę *sacrum*, śmierć oraz seksualność[38]. W filmie znajduje się wiele przesłanek, które zdają się potwierdzać tę hipotezę. Nieuniknione jest, że bohaterki obcują ze sferą *sacrum*, jako że inicjacja odbywa się w „uświęconej" czasoprzestrzeni. Istotne pozostaje również ich nietypowe zachowanie,

[34] Taniec jest jednym z elementów inicjacji dziewcząt niektórych afrykańskich plemion (M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, op.cit., s. 264).

[35] A. Garbicz, op.cit., s. 51.

[36] J. Rekowska, op.cit., s. 152, 154.

[37] M. Jankun, op.cit., s. 34.

[38] J. Rekowska, op.cit., s. 154.

jakby dostępowały mistycznego uniesienia[39]. Można także ponownie wspomnieć o wejściu przez uczennice i nauczycielkę w czas mityczny, który stanowi przestrzeń działania *sacrum*. Zaś wtajemniczenie w śmierć sugerują symbolicznie się z nią wiążące zdarzenia, jak np. sen[40] i odosobnienie[41]. Co więcej, inicjacyjny zgon często wiąże się z pochłonięciem nowicjusza przez potwora, którym w tym kontekście może być Wisząca Skała, wzbudzająca powszechną grozę[42]. Warta uwagi pozostaje też przepełniona erotyzmem atmosfera filmu (kierująca ku inicjacji w seksualność), a uwydatniona przez oznaczającą miłość i pożądanie czerwoną barwę chmury, którą widzi Edith, gdy zbiega ze skały po zniknięciu swoich koleżanek. Istotny jest również płaszcz Irmy w tym samym kolorze, noszony przez nią po odbytej rekonwalescencji[43]. Nie pozostaje bez znaczenia też fakt, że piknik ma miejsce w dniu świętego Walentego. Opisany klimat może także wiązać się z Wiszącą Skałą jako wyrazem dzikich, nieokiełznanych sił natury (uwydatnionych przez odpowiednie kształty – falliczne szczyty i waginalne jaskinie)[44]. Wspinając się na górę, dziewczęta chcą poddać się jej mocy i wyrwać spod jarzma gorsetów, które wiążą sobie nawzajem na początku filmu (co istotne, Irma zostaje znaleziona bez tego elementu garderoby). Zdaniem

[39] B. Pawłowska-Jądrzyk, op.cit., s. 82.

[40] W. Kopaliński, op.cit., s. 370.

[41] M. Eliade, *Religie australijskie: wprowadzenie*, op.cit., s. 122.

[42] M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, op.cit., s. 268, 273.

[43] Czerwony płaszcz często bywa znakiem rozbudzonego erotyzmu. Dla przykładu można przywołać film *Dziewczyna w czerwonej pelerynie* (2011) Catherine Hardwicke, będący reinterpretacją bajki o *Czerwonym kapturku*. Główna bohaterka zaczyna nosić purpurowy płaszcz, gdy przeżywa prawdopodobnie swoje pierwsze miłosne uniesienia.

[44] M. Haltof, *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji antypodów*, Gdańsk 2005, s. 132.

samego reżysera głównym tematem filmu jest natura, a seksualność również stanowi jej część[45].

W kontekście inicjacyjnej wykładni filmu zasadne pozostaje przywołanie motywu łabędzia, oznacza on bowiem dążenie do perfekcji na drodze wtajemniczenia oraz mistyczną łączność ze światem idealnym[46]. Stałe podążanie dziewcząt ku górze oraz zdjęcia obelisków skalnych, ukazanych na tle jasnego sklepienia, mogą wskazywać na kierowanie się dziewcząt w stronę Nieba jako uosobienia transcendencji i potęgi[47]. Niewykluczone, że bohaterki, które znikają na Wiszącej Skale, zdobywają wiedzę lub doświadczają doskonałości niedostępnej człowiekowi za życia. Ich niemalże mistyczne uniesienie podczas podróży oraz wtajemniczenie w sferę *sacrum* zdają się to potwierdzać. Wyprawa na górę może również oznaczać ostateczne zrealizowanie pewnego pragnienia (którym najprawdopodobniej jest zjednoczenie się bohaterek z naturą oraz z Wiszącą Skałą)[48]. Naznaczona zmysłowością atmosfera, także towarzysząca inicjacji, pozwala przywołać mit Ledy, który wyraźnie akcentuje erotyczne konotacje łabędzia. Nie bez znaczenia jest też to, że Miranda, która na rozmaity sposób wiąże się z omawianym motywem (znaczenia mistyczno-tajemnicze, funeralne oraz miłosne), pozostaje przewodniczką inicjacji oraz łączniczką ze światem idealnym. Dlatego bardziej niż ktokolwiek inny zostaje związana z tajemnicą Wiszącej Skały[49]. Pozwala to połączyć ze sobą omówione konotacje motywu łabędzia, związane z Mirandą, i wpisać je w kontekst tematyki inicjacyjnej.

---

[45] Ibidem, s. 132, cyt. za: B. McFlare, T. Ryan, *Peter Weir: Towards the Centre*, „Cinema Papers" 1981, nr 34, s. 325.

[46] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 183.

[47] A. S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000, s. 124.

[48] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 239.

[49] M. Haltof, op.cit., s. 132.

Wydarzenia, które mają miejsce na Wiszącej Skale, są tajemnicą zarówno dla bohaterów, jak i dla widza. Jednak nie stanowią one jedynie zagadki, którą Peter Weir zadaje innym do rozwikłania. Można podejrzewać, że poprzez ukrycie informacji na temat zdarzeń z 14 lutego 1900 roku, reżyser chce wskazać na obecność we wszechświecie prawd niedostępnych dla człowieka. W swoim filmie stara się też uwypuklić ograniczenie ludzi, którzy zbyt dużą wiarę pokładają w siłę swojego rozumu, nie dopuszczając myśli o istnieniu innych możliwości poznania. Obrazują to sceny ukazujące frustrację mieszkańców miasta i pensji niepotrafiących znieść niejasności co do wydarzeń, które miały miejsce na Wiszącej Skale. Ludzie zaczynają oskarżać policję o zatajanie informacji, a uczennice z pensji w desperackim ataku starają się wydobyć prawdę od Irmy, która jednak niczego nie pamięta. Jedynie ogrodnik zatrudniony na pensji potrafi zrozumieć, że na pewne pytania nie ma oczywistych odpowiedzi. Próbuje wyjaśnić to innemu pracownikowi – Tomowi − na przykładzie mimozy, która pod wpływem dotyku zamyka swoje liście. Zakrycie przed bohaterami oraz widzem tragicznych wydarzeń sprawia, że cały film przenika nastrój tajemnicy. Podkreśla go oniryczna atmosfera dzieła, która daje o sobie znać już na początku poprzez cytat z poematu Edgara Allana Poego (*A Dream Within a Dream*), wypowiadany przez Mirandę: „To, co widzimy i kim się zdajemy, jest snem jedynie, snem śnionym we śnie". Niezwykły klimat zostaje również podtrzymany przez hipnotyzującą muzykę fletni Pana, a także jasne, rozświetlone obrazy, zwolnione ruchy postaci oraz przenikanie się kadrów[50].

Chociaż można snuć domysły na temat losu zaginionych uczennic i ich nauczycielki, prawda w dalszym ciągu jest ukryta, a odnalezienie jej przekracza granice ludzkich możliwości. Elementy metafiz czne zostają wyrażone przez zastosowanie „wielkiej elipsy" (por. utajnienie przyczyn

[50] J. Rekowska, op.cit., s. 151.

przedstawionych zdarzeń)[51]. Łączy się ona z pojęciem przemilczenia nierozwiązalnego, które pozwala wyrazić w dziele obecność tajemniczych prawd, a także podkreślić czynniki irracjonalne. Odbiorca nie powinien ich wypełniać, bowiem nie domaga się tego istota dzieła. Przemilczenia są wprowadzane przez twórcę świadomie i ze względu na strukturę dzieła pozostają elementami koniecznymi, bez których nie funkcjonowałoby ono w swoim kształcie[52]. Poprzez zastosowanie przemilczenia nierozwiązalnego w filmie Weira czynniki metafizyczne oraz utajnione prawdy na temat rzeczywistości wpisane zostają w konstrukcję dzieła i stanowią jego niezbywalną cześć.

Walor milczenia zostaje zaakcentowany przy pomocy dość subtelnych sposobów. Jednym z nich jest motyw łabędzia. Eksponuje on poniekąd także milczenie, które stanowi wyraz braku możliwości wypowiadania się o zagadce bytu. W ten oto sposób znaczenia konotowane przez motyw łabędzia dają się powiązać nie tylko z jedną z najważniejszych idei dzieła Weira (występowanie czynników metafizycznych w świecie), ale i z jego strukturą (obecność przemilczeń nierozwiązalnych w budowie dzieła). Nie bez znaczenia w przypadku eksponowania waloru milczenia w filmie jest też ścieżka dźwiękowa, w której pełni ono dominującą rolę. Warto przywołać przede wszystkim ujęcia Wiszącej Skały, ukazywane w ciszy zmąconej jedynie przez dźwięki australijskiego buszu, oraz pewien pomruk, jakby ocieranie się o siebie wierzchołków góry, które wydają się przytłaczające i podkreślają grozę tamtego miejsca[53].

Piknik pod Wiszącą Skałą pozostaje dziełem, któremu towarzyszy szczególny nastrój: pełen tajemniczości, oniryczności i metafizycznego napięcia. (Nie bez przyczyny Adam Garbicz nazywa ten obraz „filmem atmosfery”[54].) Sprzyja to podkreśleniu przemilczeń dotyczących losów osób zaginionych

[51] B. Pawłowska-Jądrzyk, op.cit., s. 69.
[52] S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 12, 26.
[53] J. Rekowska, op.cit., s. 151.
[54] A. Garbicz, op.cit., s. 48.

na górze oraz braku wiedzy odnośnie natury i wszechświata. Motyw łabędzia staje się zatem integralną i nieredukowalną częścią australijskiego arcydzieła. Nie pełni jedynie funkcji ornamentacyjnej, ale wpisuje się w jego tematykę oraz strukturę.

Jezioro łabędzie według Darrena Aronofsky'ego (reinterpretacja motywu w Czarnym łabędziu)

Jezioro łabędzie Piotra Czajkowskiego jest najważniejszym intertekstem dla *Czarnego łabędzia*. Balet nie tylko konstytuuje jeden z głównych wątków, ale jego rozmaite elementy (bohaterowie, fabuła, muzyka) wplecione zostają w różne warstwy filmu. Zdaniem samego reżysera dążenia do modyfikacji utworów Czajkowskiego, których przejawy można odnaleźć na ścieżce dźwiękowej, przypominały pracę nad adaptacją powieści[55]. Zatem związki między tymi dwoma dziełami są znacznie głębsze, niż się pozornie wydaje. Motyw łabędzia zostaje przywołany w filmie właśnie poprzez umieszczenie w nim *Jeziora łabędziego*, dzięki któremu ulega swoistej reinterpretacji. Jednymi z ważniejszych elementów, za pomocą których jest wyrażony, są postacie Niny Sayers i Lily, na rozmaite sposoby powiązane z tym ptakiem.

Chcąc odkryć wszelkie nawiązania filmu do *Jeziora łabędziego*, trzeba najpierw poznać libretto baletu Czajkowskiego w jego oryginalnym kształcie. Przesycone baśniowym charakterem opowiada dzieje miłości księcia Zygfryda i Odetty – Królowej Łabędzi. Dziewczyna zostaje zamieniona w ptaka przez Rotbarta, złego czarownika. Jedynie o północy, będąc nad brzegiem jeziora, ma możliwość przybierania ludzkiej postaci. Tam też spotyka księcia, który, zachwycony pięknością dziewczyny, zakochuje się w niej. Odetta wyznaje mu swój nieszczęśliwy los; może go odmienić jedynie szczere wyznanie uczuć. Pomimo pogróżek złego czarownika Zygfryd składa Królowej Łabędzi przysięgę wiecznej miłości. Jednak pod wpływem

[55] K. Armata, *Najważniejsze jest robienie filmów*, „Kino" 2011, nr 1, s. 19.

Odylii – córki Rotbarta, łudząco przypominającej jego ukochaną − łamie dane słowo. Gdy książę zdaje sobie sprawę ze swojej pomyłki, wyjaśnia wszystko Odetcie i zapewnia ją o swoim uczuciu. Dziewczyna wybacza mu i ich miłość trwa dalej. Mimo to na przeszkodzie uczuciu kochanków nadal stoi zły czarownik, który grozi Zygfrydowi śmiercią. Młodzieniec, nie chcąc ratować się ucieczką, woli umrzeć razem z wybranką serca. Znikając w falach jeziora, para pokonuje Rotbarta dzięki potędze miłości. W ostatniej części baletu, apoteozie, kochankowie odpływają do krainy wiecznej szczęśliwości w złotej łódce ciągniętej przez białe łabędzie[56].

Opowieść ta zostaje przedstawiona również w *Czarnym łabędziu*. Za sprawą reżysera spektaklu – Thomasa Leroya, fabuła baśni ulega poważnym zmianom. Postanowił on wystawić balet w innym kształcie – prostszym i bardziej realistycznym. Największa modyfikacja dotyczy likwidacji apoteozy i szczęśliwego zakończenia. Akcja kończy się śmiercią Odetty. Ponadto Rotbart nie zostaje pokonany, a więc dobro nie zwycięża zła, co zazwyczaj ma miejsce w baśniach. Stosując podobne rozwiązanie, Thomas zwraca więcej uwagi na postać Odylii, która wychodzi zwycięsko z tej historii. Co więcej, Leroy podnosi wartość bohaterki, bowiem jej działania okazują się na tyle skuteczne, że Królowa Łabędzi nie ma szans z nią wygrać. W efekcie filmowa wersja baletu w znacznym stopniu odbiega od swojego baśniowego oryginału, a także staje się bardziej pesymistyczna.

Wprowadzone zmiany nie ograniczają się jedynie do fabuły. Dotyczą także postaci, które Thomas reinterpretuje. Reżyser skupia się głównie na Odetcie i Odylii. Zdaniem mężczyzny pierwsza z nich stanowi wyobrażenie niewinności i delikatności. Mówi o niej jako o „dziewicy, słodkiej i czystej". Choć jest obdarzona dobrem oraz niezwykłym pięknem, pozostaje kruchą

[56] I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 153-155. Przytoczone libretto pochodzi z wersji *Jeziora łabędziego*, które zdobyło popularność w Petersburgu i pozostaje powszechnie znane.

i słabą istotą. Kończy tragicznie, ponieważ nie potrafi zwyciężyć przeciwniczki w starciu o swojego ukochanego. Pomimo wprowadzonych przez Leroya zmian Odetta nadal stanowi wyobrażenie białego łabędzia. Tym samym za sprawą bohaterki uobecniają się związane z nim pierwotnie znaczenia. Spośród nich trzeba przede wszystkim wymienić piękno i czystość, znajdujące wyraz również w europejskich i wschodnich opowieściach o bajecznej dziewicy-łabędziu. Jednak poprzez reinterpretację Odetty ważne dla omawianego motywu stają się również nowe wartości, m.in.: delikatność, niewinność i niemoc. Poprzez zmienioną postać Królowej Łabędzi ptak ten jest nieco inaczej postrzegany. Nie pozostaje jedynie wyobrażeniem piękna i czystości, ale także słabości. Thomas, a w zasadzie Darren Aronofsky (poprzez wykreowaną przez siebie postać), nadaje mu nowy, nieco odmienny kształt. Dzięki temu sposób jego wyzyskania nie pozostaje banalny i schematyczny. Takie ujęcie motywu wydaje się nietypowe, ponieważ łabędzie, ze względu na duży rozmiar[57] oraz majestatyczny kształt, mogą przywodzić na myśl siłę i wielkość (niekoniecznie rozumianą dosłownie), a nie tyle kruchość i niemoc.

W filmie ucieleśnieniem postaci Odetty jest Nina, która zostaje obsadzona w tej roli. Zdaniem Leroya dziewczyna idealnie się do niej nadaje, ponieważ posiada pewne cechy, którymi odznacza się również bohaterka baletu. Dlatego możliwe staje się zestawienie obydwu postaci. Ze względu na fakt, że Odetta stanowi wyobrażenie białego łabędzia, Nina również się nim stanie. Darren Aronofsky, kreując protagonistkę poprzez postaciowanie pośrednie, stara się umocnić widza w tym przekonaniu[58].

Nina pozostaje przede wszystkim delikatna, krucha i lękliwa. Taką widzi ją reżyser, ale także widz obserwujący niepewność często obecną na twarzy

[57] Łabędź niemy jest największym spośród polskich ptaków. Może osiągać nawet 170 cm długości całego ciała (J. Sokołowski, *Ptaki Polski*, Warszawa 1992, s. 28).

[58] H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 156–157.

bohaterki oraz słuchający nieśmiałego, łamiącego się głosu. Nina prowadzi bardzo uporządkowany tryb życia, w którym nie ma miejsca na szaleństwa ani łamanie zasad. Znaczną część swojego czasu poświęca baletowi, który traktuje niezwykle poważnie. Największym celem dziewczyny jest osiągnięcie perfekcji w tańcu, dlatego na próbach pozostaje bardzo zdyscyplinowana. Zdobywa uznanie reżysera dzięki dokładnej, precyzyjnej technice, jednak, jego zdaniem, tancerce nadal brakuje umiejętności, której nie można się zwyczajnie nauczyć, a którą trzeba w sobie mieć. Porządku w życiu Niny pilnuje nadopiekuńcza matka, która nadal traktuje ją jak małe dziecko. Tuli córkę do snu, pomaga się ubrać, nazywa „słodką dziewczynką". Infantylność protagonistki odzwierciedla też pokój pełen maskotek w pastelowych kolorach poustawianych na malutkich krzesełkach. Także znaczna część otoczenia młodej baleriny utrzymana jest w jasnych tonach. Dotyczy to m.in. odzieży (najczęściej w kolorze białym). Co istotne, owa barwa stanowi wyraz czystości i niewinności, którymi odznacza się protagonistka. Warto tu zwłaszcza wymienić tak charakterystyczne elementy stroju dziewczyny, jak biały puchaty szalik i narękawnik, które przypominają ptasie upierzenie. W tym kontekście w naturalny sposób przychodzi na myśl łabędź.

Ptak pojawia się w filmie także za sprawą rozmaitych przedmiotów umieszczonych w otoczeniu Niny. Wyróżnić tu można m.in. wizerunek obecny na płytce w łazience, maskotkę czarnego łabędzia (kontrastującą z pozostałymi zabawkami w jasnych kolorach) oraz figurkę jego białego odpowiednika znajdującą się na stoliku w pokoju dziewczyny. Obecność przedstawień zarówno białego, jak i czarnego łabędzia wskazuje na występowanie w protagonistce dwóch przeciwstawnych pierwiastków (czystości i zepsucia, dobra i zła). W początkowych partiach filmu dominuje element pozytywny, jednak w miarę rozwoju fabuły zatraca się on w niej na korzyść czynnika negatywnego

Drugą, nie mniej ważną postacią, która zostaje zreinterpretowana przez Thomasa, jest Odylia. W jego opinii antagonistka Królowej Łabędzi

pozostaje drapieżna, zmysłowa i namiętna. Emanuje seksapilem, dlatego potrafi uwieść księcia. Jednak sposób, w jaki Leroy wypowiada się o bohaterce, świadczy, że nie czyni z niej postaci w pełni negatywnej. Siła i moc oddziaływania na innych, które posiada Odylia, każą patrzeć na nią bardziej jak na fascynującą, pociągającą kobietę. Zarówno w baśni, jak i w filmie Odylia staje się upostaciowieniem czarnego łabędzia. W kulturze ptak ten odznacza się małą popularnością, choć jako przeciwieństwo swojego białego odpowiednika pojawiał się już w innych dziełach (np. w bajce Jana Christiana Andersena *Towarzysz podróży*)[59]. W odniesieniu do postaci Odylii można przypisać mu takie znaczenia, jak np.: zmysłowość, drapieżność, erotyzm, atrakcyjność. Darren Aronofsky wydobył, dookreślił i nadał swojemu czarnemu łabędziowi nową jakość: staje się on pewnego rodzaju wyobrażeniem *femme fatale*.

Niejako naturalnym odzwierciedleniem postaci Odylii w filmie jest Lily – nowa tancerka w zespole. Odznacza się ona urodą, pewnością siebie, siłą i swobodą obyczajową. Nie pozostaje tak zdyscyplinowana w tańcu jak Nina, ale reżyser widzi w niej duży potencjał. Dzięki wrodzonej lekkości, wdziękowi, pasji oraz umiejętności nazywanej przez Thomasa „zatracaniem siebie", dziewczyna stanowi niemal idealną kandydatkę do roli czarnego łabędzia. Dlatego właśnie protagonistka czuje się zagrożona przez nową tancerkę i obawia się, że dąży ona do zajęcia jej miejsca w zespole. Lily być może nie jest uosobieniem cech, które według Leroya charakteryzują Odylię, jednak z pewnością pozostaje przeciwieństwem spokojnej i łagodnej Niny. Ponadto dziewczynie udaje się poniekąd uwieść główną bohaterkę, co świadczy o posiadaniu przez nią szczególnego uroku i zmysłowości. Dowodem tego są wizje Niny, w których razem z Lily odbywa stosunek seksualny. W przytoczonej scenie warty uwagi jest tatuaż drugiej z dziewczyn, przedstawiający dwie symetrycznie ułożone białe lilie, okolone ciemnymi

[59] W. Kopaliński, op.cit., s. 208.

liśćmi, które w przywidzeniach protagonistki zmieniają się w parę skrzydeł. To w danym kontekście pozwala przywołać motyw łabędzia i połączyć go z Lily. Innym istotnym elementem jest akcent kolorystyczny. Podobnie jak w otoczeniu Niny znajduje się wiele bieli, tak jej antagonistce zostaje przypisana czerń, manifestująca się w ubiorze oraz makijażu.

Podobieństwa obydwu bohaterek do postaci baletowych nie ograniczają się jedynie do cech charakteru, zachowania oraz przypisanych im barw. Bowiem to, co staje się ich udziałem w filmie, wbrew pozorom nie odbiega daleko od pewnych motywów i sytuacji obecnych w *Jeziorze łabędzim*. Nina dąży do zrealizowania życiowego marzenia – osiągnięcia doskonałości w tańcu, tak jak Odetta pragnie osiągnąć wolność i zerwać ciążący na niej czar. Na drodze bohaterek stoją antagonistki, które próbują im przeszkodzić. Choć obydwie przypłacają to życiem, primabalerinie (w przeciwieństwie do Królowej Łabędzi) udaje się zrealizować swój cel. Moment śmierci bohaterek zostaje zsynchronizowany, co w dość sugestywny sposób łączy ze sobą przesłanie obu fabuł oraz związane z nimi postacie. Związek między *Jeziorem łabędzim* i dziełem Aronofsky'ego dopełnia atmosfera, w obydwu przypadkach mroczna, napięta i pełna niepewności.

Ze względu na opisywane zależności między filmem a baletem elementem, który także wymaga omówienia, jest muzyka. Ścieżka dźwiękowa produkcji Aronofsky'ego zawiera fragmenty różnych kompozycji z *Jeziora łabędziego*. Została ona stworzona przez Clinta Mansella, który całkowicie zdekonstruował najbardziej popularny utwór baletu. Podzielił go na części, pozmieniał kolejność oraz zastosował w różnych miejscach filmu. Zdaniem samego reżysera „to nie był już Czajkowski, lecz Czajkowski według Clinta Mansella"[60]. Zatem utwory nie pojawiają się jedynie w swoim klasycznym wydźwięku, ale można je usłyszeć w zmodyfikowanej formie, grane m.in. w klubie, do którego udają się Nina i Lily. Co ważne, poszczególne elementy

[60] K. Armata, op.cit., s. 19.

ścieżki dźwiękowej przypisane są niektórym postaciom, m.in. Ninie, jej matce – Erice Sayers, Beth Macintyre, odwzorowując ich usposobienie oraz odczucia.

Protagonistce stale towarzyszy najpopularniejsza część *Jeziora łabędziego* (Suita baletowa op. 20), jednak najczęściej nie pojawia się w swoim oryginalnym kształcie[61]. Bywa modyfikowana w stosunku do etapu przemiany, na jakim pozostaje bohaterka, a także w zależności od stopnia napięcia i zaawansowania fabuły. W początkowych partiach filmu muzyka jest spokojna i znacznie wolniejsza niż w pierwotnej wersji; współgra z delikatną naturą dziewczyny. Jednak gdy balerina zaczyna się zmieniać i coraz częściej zatraca granicę między realnym światem a swoją świadomością, muzyka staje się szybsza, bardziej gwałtowna i napięta. Wówczas na ogół odwzorowuje chaos i zdenerwowanie, które nią targają, jak np. podczas premiery, w chwili następującej po wyobrażonym zabiciu Lily. Podobny − choć znacznie bardziej podniosły charakter − ma również w jednej z ostatnich scen, gdy Nina spostrzega, że zraniła samą siebie (a nie drugą tancerkę) kawałkiem lustra.

Warto także zwrócić uwagę na motywy muzyczne, które towarzyszą czarnemu łabędziowi. Odnoszą się zarówno do postaci Lily, jak i do – napawających protagonistkę lękiem – przywidzeń. Jeden spośród nich jest spokojny, choć niepozbawiony napięcia. Pojawia się zazwyczaj, gdy Nina spogląda w lustro i widzi, że jej odbicie porusza się samoistnie. Muzyka akcentuje wówczas tajemniczy i enigmatyczny charakter tych wizji. Drugi motyw ma zupełnie odmienny charakter. Pozostaje dynamiczny, pełen napięcia oraz gwałtowności, kontrastując z powolną i nieco melancholijną partią przypisaną protagonistce. Uobecnia się w momentach największych obaw głównej bohaterki, związanych z jej trudną rolą. Dotyczy on m.in. pojawiającego się w umyśle Niny obrazu Lily, która poniekąd uwodzi Thomasa na dzień przed

[61] Nawet melodia dzwonku telefonu komórkowego Niny nawiązuje do wspomnianego utworu.

występem (co wyraża obawę dziewczyny, że druga tancerka zastąpi ją na premierze baletu).

Trudna droga do doskonałości. Znaczenie motywów łabędzich dla zobrazowania przemiany protagonistki filmu Darrena Aronofsky'ego

Jednym z kluczowych wątków *Czarnego łabędzia* jest przygotowywanie Niny do zagrania podwójnej roli w spektaklu. Wiąże się z tym przemiana bohaterki zarówno na gruncie kariery baletowej, jak i życia osobistego. Dziewczyna liczy bowiem, że w efekcie uda jej się osiągnąć perfekcję w tańcu. Procesowi temu nieodłącznie towarzyszy obraz czarnego łabędzia, który zdaje się coraz bardziej odzwierciedlać cechy osobowości samej dziewczyny.

W toku przemiany Nina dojrzewa jako osoba oraz kobieta, choć proces ten pozostaje dla niej trudny. Przypomina bolesne wydostawanie się ze swojego obecnego stanu, aby móc wejść w następny etap egzystencji. Wiąże się to z buntowniczym wyrywaniem się spod ochrony matki, która nie potrafi zaakceptować faktu, że jej córka zaczyna dorastać. Dlatego protagonistka stosuje radykalne środki, by pokazać, że nie jest już dziewczynką. Początkowo zdobywa się na podniesienie głosu. Manifestacyjnie wyrzuca maskotki oraz rygluje drzwi swojego pokoju, aby zapewnić sobie większą prywatność. Ostatecznie nie waha się nawet zaatakować matki, gdy kobieta stara się przeszkodzić jej we wzięciu udziału w premierze baletu. Przemianie bohaterki towarzyszą także pogłębiające się zadrapania na plecach, które dziewczyna zadaje sobie prawdopodobnie nieświadomie. Niewykluczone, że wiążą się one z ogromnym napięciem nerwowym, które towarzyszy przygotowaniom do roli w balecie. Można przypuszczać także, że Nina kaleczy siebie na znak buntu, ponieważ jest to jedyna forma protestu, na jaką ją stać. Tym sposobem chce niszczyć przesadne starania matki, która roztacza nad nią zbyt dużą opiekę. Prawdopodobnie dziewczyna rani siebie również ze strachu przed

wejściem w rzeczywistość dorosłych i opuszczeniem bezpiecznego świata dzieciństwa[62].

Dojrzewanie Niny łączy się też z przemianą z dziewczynki w kobietę. Towarzyszą temu przygotowania bohaterki do roli Odylii w spektaklu. Osobą, która nią kieruje, jest Thomas. Reżyser zleca Ninie wykonywanie ćwiczeń polegających na „dotykaniu się", mówi jej, jak ma się zachowywać, a później nawet niemal uwodzi balerinę. Ich relacje mają w dużej mierze pozostawać kwestią zawodową, chociaż przybierają formę wyrachowanego profesjonalizmu i można mieć wątpliwości co do prawdziwych intencji Leroya[63]. Wszystkie wymienione starania zmierzają do pobudzenia w dziewczynie kobiecości, zmysłowości i namiętności. Tak też się dzieje, a momentem kulminacyjnym przemiany jest – mający miejsce w wyobraźni Niny – stosunek, który odbywa ona z Lily po powrocie z klubu. To chwila wybuchu skrywanych przez bohaterkę żądz, poskramianej energii seksualnej oraz pierwszy większy przejaw wyzwolenia (nie tylko zmysłowego). Efekty dojrzewania Niny ujawniają się przede wszystkim w zachowaniu, ale także w tańcu. Protagonistka nabiera drapieżności, staje się odważniejsza oraz bardziej pewna siebie. Jej zmiana nie pozostaje niezauważona przez Thomasa, który twierdzi, że dziewczyna znacznie poprawiła się w roli Odylii. Wydaje się, że im więcej namiętności, atrakcyjności i stanowczości jest w Ninie, tym bardziej staje się gotowa do zagrania partii czarnego łabędzia.

Klimat zmysłowości podkreśla też obecność czerwonego koloru, będącego m.in. symbolem namiętności i podniecenia. Łączy się z nim przede wszystkim krew wypływającą z okaleczeń na ciele bohaterki. Bardzo ważna jest tu zwłaszcza scena zakończenia spektaklu, przynosząca obraz

[62] K. Wasilewska, J. Wasilewski, *Po drugiej stronie lustra*, „Film" 2011, nr 3, s. 68.

[63] J. A. Szarlot, D. Szymanowski, *Czarny łabędź: sztuka przekładu*, „Art Paper" [online] <http://artpapier.com/?pid=2&cid=3&aid=2744&fb_source=message> [dostęp: 10 czerwca 2012],.

krwawiącej rany, którą dziewczyna zadaje sobie kawałkiem lustra. Akt baleriny może być interpretowany symbolicznie: oznaczałby utratę przez nią dziewictwa[64]. Istotna jest też czerwona szminka, którą Nina kradnie innej tancerce, Beth Macintyre. Nie bez znaczenia pozostaje sam przedmiot, który może być traktowany jako emblemat kobiecości, zmysłowości oraz erotyzmu. Oprócz szminki dziewczyna przywłaszcza sobie również takie przedmioty, jak m.in.: błyszczące kolczyki i perfumy, które także w powszechnej opinii są atrybutami kobiecości. Jednak nie mają one dla bohaterki większej wartości materialnej: Nina w pewnym sensie nadaje im funkcję magiczną. Liczy, że posiadając przedmioty należące do wyśmienitej baleriny, stanie się taka jak Beth, czyli doskonała. Co więcej, przywłaszczając je sobie, protagonistka prawdopodobnie liczy też, że dzięki nim uda jej się stać bardziej zmysłową i atrakcyjną. Wszystko to wskazuje na budzenie się w bohaterce seksualności i potrzeby identyfikacji z własną płcią, dzięki którym może ona wyjść z roli dziewczynki i stać się kobietą.

Kradzież przedmiotów Beth stanowi zaledwie namiastkę starań, które podejmuje Nina, by przygotować się do premiery baletu. Bohaterka w pełni oddaje się swojemu zadaniu. Ćwiczy intensywnie każdego dnia, doprowadzając własne ciało do granic wytrzymałości. Ciągle chce poprawiać swoje ruchy, nawet na dzień przed występem, gdy wszystko zostało już dopracowane. Jej rola wiąże się z ogromną presją psychiczną. Bohaterka obawia się, że nie zdoła spełnić oczekiwań reżysera. Przemiana Niny staje się dla niej niezwykle trudna i bolesna. Dochodzi nawet do tego, że jej stres i lęki zaczynają znajdować wyraz w halucynacjach. Ich przedmiotem pozostaje najczęściej drugie „ja" dziewczyny: drapieżna, zmysłowa kobieta, w którą ma się przemienić. Czasem bohaterka widzi ją w różnych miejscach (w metrze, na ulicy, na scenie) jako osobę, która wygląda tak jak ona. Najczęściej okazuje się jednak, że jest nią w rzeczywistości Lily.

[64] K. Wasilewska, J. Wasilewski, op.cit., s. 68.

Kluczową rolę w przywidzeniach Niny odgrywa lustro. Niekiedy dziewczyna ze strachem obserwuje, jak postać, która stanowi jej odbicie, porusza się samoistnie, patrzy się złowieszczo, a czasem dokonuje samookaleczenia. Towarzyszy temu mroczny, kobiecy śmiech. Rany, które główna bohaterka ogląda w odbiciu, uwidaczniają się także na jej ciele w formie wysypki i zadrapań na plecach. Nina wydaje się zdziwiona, że skaleczenia pojawiają się, jakby nie pamiętała lub nie uświadamiała sobie, że mogła je sobie zadać.

Lustro jako wyraz halucynacji protagonistki nie zostało wybrane przez Darrena Aronofsky'ego przypadkowo, bowiem w kulturze pozostaje ono m.in. symbolem dwoistości, ambiwalencji, a także tezy i antytezy[65]. Nie ulega wątpliwości, że ożywione wizjami dziewczyny odbicie stanowi wyobrażenie czarnego łabędzia, jako że Nina uosabia jego drugą – jaśniejszą część. Zwierciadło jest też symbolem samopoznania i refleksji nad sobą. Uważa się, że odbija ono duszę człowieka, jego uczucia i troski[66]. Niewykluczone zatem, że lustrzana postać pozostaje integralną częścią głównej bohaterki. Próbuje niejako wydostać się na światło dzienne, przygłuszając delikatną naturę dziewczyny. W końcu w przywidzeniach to właśnie swoją twarz Nina rozpoznaje, gdy patrzy się na Lily.

Chwilą szczególnego nasilenia przywidzeń Niny jest, przywodząca na myśl horror, scena fizycznej przemiany bohaterki w ptaka na dzień przed premierą. Chociaż widz wie, że proces toczy się jedynie w umyśle dziewczyny, jej metamorfoza wydaje się realna, zwłaszcza jeśli zwróci się uwagę na przekrwione, czerwone oczy, wyrastające ze skóry pióra i wygięte nogi. Scena ta najdoskonalej wyraża lęki protagonistki. Nina znajduje się w sytuacji, gdy desperacko próbuje bronić się przed utratą pozycji primabaleriny. Nie waha się wówczas nawet agresywnie odpędzić matkę. Przemiana

[65] W. Kopaliński, op.cit., s. 205, 206.
[66] Ibidem, s. 205.

w czarnego łabędzia jest widocznym potwierdzeniem, że bohaterka przez cały czas zmagała się z nim w swoich przywidzeniach.

Bohaterka doprowadza się do takiego stanu, ulegając naciskowi reżysera spektaklu. Gdy Nina wyznaje Thomasowi, że chce osiągnąć doskonałość, mężczyzna tłumaczy balerinie, na czym polega perfekcja i jakim sposobem ma ją zdobyć. Chodzi o odpowiednie wykorzystanie określonych cech osobowości i temperamentu do wywarcia szczególnego wrażenia na publiczności. Baletnica powinna zaskakiwać innych (ale także i siebie), umieć oczarować, zahipnotyzować widownię swoimi ruchami. Do tego konieczna jest pasja, energia, a nawet pewna doza drapieżności.

Zbigniew Banaś mówi o opisanej zdolności jako o ciężkim do zdefiniowania elemencie twórczości, który ma odróżniać rzemiosło od sztuki[67]. Podział na dwa wymienione komponenty nie jest nowy, bowiem nierzadko stanowiły one przedmiot rozważań filozofów i estetyków. Zajmował się nimi m.in. Friedrich Schelling. W opinii filozofa sztuka powstaje dzięki dwóm czynnikom: jeden z nich – „kunszt", możliwy jest do wyćwiczenia, zaś drugi zostaje dany artyście przez naturę. Schelling nazywa go „poezją". Obydwa elementy działające osobno nie dają zadowalających rezultatów, jednak w połączeniu ze sobą mogą objawić geniusz (który uobecnia się ponad tymi dwoma komponentami)[68]. Zatem Nina, choć opanowała doskonale „kunszt", dąży jeszcze do umiejętnego wykorzystania drugiego, rzadkiego elementu. W filmie jest nim właśnie zdolność „zatracania siebie". Opanowanie jej pozwoli bohaterce na dostąpienie wymarzonej perfekcji. Z celem bohaterki wiąże się nie co innego jak motyw łabędzia. Bowiem oznacza on również definitywne zrealizowanie pewnego pragnienia[69]. Można zatem przypuścić, że umiejętność „zatracania siebie" łączy się z cechami charakteryzującymi

[67] Z. Banaś, *Przemiany*, „Film" 2011, nr 1, s. 77.

[68] F. Schelling, *System idealizmu transcendentalnego*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979, s. 355-356.

[69] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 239.

tego ptaka jako postać kobiety fatalnej, potrafiącej uwodzić mężczyzn oraz drapieżnie zwalczającej swoje przeciwniczki. Czarny łabędź może również oznaczać rzadkość lub osobliwość (tak jak biały kruk)[70], co potwierdza unikatowy charakter tej umiejętności.

Niewykluczone, że doskonałość wymaga od artysty wyjścia poza samego siebie, przekroczenia granic swoich możliwości, co okazuje się nieosiągalne. Być może opanowanie obydwu komponentów – „kunsztu" i „poezji" – umożliwia jedynie śmierć. Zapewne dlatego dziewczyna musi poświęcić siebie, swoje życie, by osiągnąć perfekcję. Jednak Nina nie żałuje swojej decyzji. Wręcz przeciwnie: jest szczęśliwa, bowiem dotarła do celu, do którego dążyła. W finałowej scenie nareszcie może przyznać przed sobą i innymi, że jej występ był doskonały. Można też przypuszczać, że jest to moment, w którym bohaterka staje się w pełni dojrzała, zarówno jako artystka, jak i osoba. Jasna oraz ciemna strona jej osobowości zostają ze sobą połączone, więc dziewczyna umiera pogodzona ze sobą[71].

Czy można mówić o kiczowatości motywu łabędzia w filmach Petera Weira i Darrena Aronofsky'ego?

Problem wydaje się wart uwagi ze względu na dość dużą popularność łabędzia w sztuce niższego rzędu. Można nawet postawić pytanie: czy w obu produkcjach obecny jest kicz, który koncentrowałby się wokół omawianego motywu? By móc na nie odpowiedzieć, trzeba zdać sobie sprawę z tego, że kicz przejawia się przede wszystkim poprzez sposób wykorzystania danego motywu, a nie poprzez samo jego pojawienie się. Gdy dochodzi do nieumiejętnej reprodukcji, powielenia metod naznaczonych już przez sztukę, wtedy można sądzić, że ma się z nim do czynienia[72]. Jeśli chce się oddalić

[70] W. Kopaliński, op.cit., s. 208.

[71] K. Wasilewska, J. Wasilewski, op.cit., s. 68.

[72] M. Hendrykowski, *Kłopoty z kiczem filmowym*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 13-14.

od kiczu, konieczne jest nadanie skonwencjonalizowanemu obrazowi nowej świeżości[73].

W *Pikniku pod Wiszącą Skałą* omawiany motyw zostaje wyzyskany na rozmaite sposoby i znajduje swój wyraz na wielu poziomach dzieła. Przede wszystkim warto wymienić wizerunki łabędzi obecne w sferach wyobraźniowych bohaterów i sferze przedmiotowej świata przedstawionego. Stanowią one punkt wyjścia do zestawienia Mirandy ze wspomnianym ptakiem, jednak jest to tylko jeden z poziomów wykorzystania motywu. Znacznie istotniejsze pozostają interteksty artystyczne: *Narodziny Wenus* Sandra Botticellego oraz *Upalny czerwiec* Fredericka Leightona. Postaci przedstawione nas tych obrazach łączą się z główną bohaterką dzięki wizualnemu podobieństwu. Co więcej, wiąże je ze sobą również motyw łabędzia, który akcentuje konotacje dotyczące piękna, miłości oraz tajemnicy. Peter Weir przywołuje znaczenia funeralne i mistyczno-tajemnicze omawianego motywu i podkreśla je przez użyte zabiegi operatorskie oraz umieszczone w odpowiednim otoczeniu wizerunki łabędzi. Wędrówka na „święta" górę także jest sprzężona z symbolicznymi znaczeniami wspomnianego ptaka (uwydatnianie tajemniczego i mistycznego charakteru wyprawy). Łabędź eksponuje również walor ciszy w filmi , wiążący się z przemilczeniem prawdy na temat rzeczywistości oraz tajemnic natury.

Uwzględniając wcześniejsze wnioski na temat obecności omawianego motywu w *Pikniku pod Wiszącą Skałą*, można mówić zarazem o głębi, jak i subtelności jego użycia przez Petera Weira. Z pewnością łabędź nie pełni tu jedynie funkcji ornamentacyjnej, lecz stanowi nieodłączny komponent różnych warstw dzieła. Jednak także nie dominuje głównego tematu *Pikniku pod Wiszącą Skałą*. Peter Weir kształtuje motyw według własnego uznania.

[73] J. Wojnicka, *Prerafaelici i makatka ścienna - czyli motyw łabędzia w „Pikniku pod Wiszącą Skałą" Petera Weira*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, op.cit., s. 90.

Nadaje mu określony charakter, ale nie powiela modeli obecnych już w kulturze. Z tego względu sposób wykorzystania łabędzia nie jest ani konwencjonalny, ani banalny.

Omawiany motyw w filmie Darrena Aronofsky'ego także pozostaje daleki od schematyzmu, choć nie odznacza się taką oryginalnością jak w *Pikniku pod Wiszącą Skałą*. Reżyser wprowadza go do swojego dzieła za pomocą *Jeziora łabędziego* Piotra Czajkowskiego, które pozostaje najważniejszym intertekstem artystycznym w filmie. Dlatego właśnie możliwe i naturalne staje się połączenie tego ptaka z postaciami protagonistki i jej antagonistki. Zestawienie to zostaje umocnione dzięki odpowiednim sposobom postaciowania, umieszczeniu sugestywnych wizerunków łabędzia w świecie przedstawionym, a także z uwagi na określoną szatę kolorystyczną i muzykę. Tymi sposobami Aronofsky kreuje postaci białego i czarnego łabędzia. Pierwszy z nich jest uosobieniem niewinności, delikatności, kruchości oraz subtelnego piękna. Zaś drugi, stanowiący jego przeciwieństwo, wyraża erotyzm, namiętność, zmysłowość oraz drapieżność. Właśnie owej bardziej mrocznej stronie motywu reżyser poświęca szczególną uwagę. Nadaje mu nową jakość, rzadziej akcentowaną w tekstach kultury. Uosobieniem czarnego łabędzia w filmie staje się m.in. Lily, choć motyw ten nabiera też szczególnego znaczenia w odniesieniu do schizofrenicznych wizji głównej bohaterki oraz zdolności „zatracania siebie" (kluczowej do zagrania postaci Odylii w balecie). Łączy się z nim przemiana Niny (w kobietę oraz dojrzałą artystkę walczącą o samospełnienie na granicy życia i śmierci). Za sprawą tej metamorfozy uobecniają się w filmie inne konotacje łabędzia: erotyczne, funeralne oraz estetyczne, co wprowadza do dzieła element oryginalności oraz świeżości.

Zdaniem Andrzeja Kołodyńskiego w filmie Aronofsky'ego obecne są czynniki, które spychają go w rejony kiczu. Autor recenzji wskazuje na obecność w *Czarnym łabędziu* klisz fabularnych oraz wzorców czy elementów stereotypowego melodramatu; niepokojąca pozostaje także dosłowność

fabuły oraz nadmierna temperatura emocjonalna. Według krytyka, chociaż film jest pełen rozmachu, wrażenia po nim szybko wygasają, bowiem skupia on uwagę odbiorcy jedynie w trakcie projekcji[74]. Trudno nie zgodzić się z Andrzejem Kołodyńskim odnośnie obecności schematycznych obrazów oraz nadmiernego ładunku emocjonalnego produkcji Aronofsky'ego. Jednak film jest również pełen subtelności, a także w dość niekonwencjonalny sposób przedstawia świat baletu.

Ze względu na odmienną tematykę i budowę świata przedstawionego wydaje się, że oba filmy są zupełnie różne, a motyw łabędzia pozostaje ich bodaj jedyną płaszczyzną porównania. Jednak mimo to możliwe jest zauważenie także innych podobieństw. Odnoszą się one m.in. do przemiany, przez którą przechodzą zarówno postaci *Pikniku pod Wiszącą Skałą*, jak i bohaterka *Czarnego łabędzia*, choć można mówić o nieco odmiennych doświadczeniach. W filmie Weira poniekąd dochodzi do inicjacji, a więc (w tym przypadku) do uroczystego wtajemniczenia w pewną wiedzę lub dostąpienia innego stanu świadomości. Co więcej, bohaterki przeżywają to doświadczenie (które nabiera mistycznego charakteru) w szczególnym miejscu i czasie. Proces przemiany wygląda nieco inaczej u Darrena Aronofsky'ego, który prezentuje dojrzewanie Niny jako kobiety oraz artystki. Stanowi ono niejako naturalny etap rozwoju, a nie metafizyczną inicjację. Metamorfoza bohaterki ma sens bardziej „przyziemny" i związany z cielesnością. Dorastanie dziewczyny w dużym stopniu naznaczone jest zmysłowością, akcentowaną przez sceny związane z seksualnym dojrzewaniem baleriny oraz odpowiednie treści czy jakości filmowego obrazu (m.in. czerwona barwa wypływającej krwi, która przywodzi na myśl utratę dziewictwa). W przeciwieństwie do *Czarnego łabędzia* w dziele Weira erotyzm pozostaje kwestią atmosfery. W zasadzie zostaje on jedynie zasugerowany przez obecność określonych

[74] A. Kołodyński, *Czarny łabędź*, „Kino" 2011, nr 1, s. 67.

symboli (m.in. czerwieni obłoku i płaszcza Irmy, fallicznych i waginalnych kształtów Wiszącej Skały, motywu gorsetów).

Zarówno Peterowi Weirowi, jak i Darrenowi Aronofsky'emu udaje się wprowadzić omawiany motyw w oryginalny sposób. Obydwaj reżyserzy wplatają go w różne płaszczyzny swoich dzieł, by wydobyć z nich głębokie znaczenia. W tym celu korzystają z rozmaitych i nieco podobnych metod. Co więcej, przywołane przez nich konotacje łabędzia wydają się do siebie zbliżone. Jednak omawiany motyw w ujęciu każdego z nich pozostaje inny, bowiem zarówno Weir, jak i Aronofsky nadają mu inny charakter. Ich filmy są odmienne, chociaż można wyróżnić pewne wspólne płaszczyzny dla ich porównania, jak np. kwestia przemiany (inicjacji lub dojrzewania), erotyczna i oniryczna atmosfera.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Motyw łabędzia w twórczości Petera Weira i Darrena Aronofsky'ego (na przykładzie filmów "Piknik pod Wiszącą Skałą" oraz "Czarny łabędź")*, powstałej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Swan Motif in Peter Weir's *Picnic at Hanging Rock* and *Darren Aronofsky's* Black Swan

In the article there are described methods and functions of swan motif used in films *Picnic at Hanging Rock* by Peter Weir and *Black Swan* by Darren Aronofsky. In the work of Australian director very important on that matter are the following: the main character (Miranda), pictorial intertexts, plot structure and some of the formal elements. In *Black Swan* various connections between the film and Peter Tchaikovsky's ballet *Swan Lake* are crucial. In the article there is also presented initiation process of both film characters, which is important for the swan motif. It is an area of comparison of these relatively different works as well. Last part of the article discusses elements of kitsch in the mentioned motif (because of considerable amount of it in low standard art) and tries to prove that methods of exploiting the swan motif by both Peter Weir and Darren Aronofsky are far from kitsch.

Keywords: swan motif, Swan Lake, initiation, kitsch, Peter Weir, Darren Aronofsky.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

SYMFONIA WIELKIEGO MIASTA. O WIZERUNKU NOWEGO JORKU W *MANHATTANIE* WOODY'EGO ALLENA

MAGDALENA KARKIEWICZ
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
medina765@vp.pl

Splendor wielkomiejskiego życia. Mosty, wieżowce, dachy i tarasy. Nocne światła. Przyspieszone tempo. Dynamika, ruch, hałas. Technologia. Cywilizacja w najwspanialszej i zarazem najstraszniejszej postaci. Tysiące istnień, a każde to inna opowieść. Miasto jest tematem i inspiracją dla różnorakich przejawów twórczości artystycznej – malarstwa, muzyki, literatury, która począwszy od XIX wieku kreuje jego bogatą mitologię. Film jako sztuka organicznie powiązana z cywilizacją, w centrum której stoi człowiek, zaanektował miasto wraz z całą jego kulturową tradycją, którą wzbogaca i rozwija.

Początek lat dwudziestych minionego stulecia przyniósł narodziny gatunku filmowego, którego estetyka w całości podporządkowana była metropolii. Dziś symfonia miejska jest mało znana, jednak jej przejawy wciąż są obecne w kinematografii, m.in. w filmie *Manhattan* z 1979 roku. Reżyser obrazu, Woody Allen, jest jednym z najbardziej znanych współczesnych twórców (a przy okazji jednym z najsłynniejszych nowojorczyków), który na trwałe zapisał się w światowej kinematografii, a jego charakterystyczny wizerunek neurotyka w grubych oprawkach okularów pozostaje – mimo ostatnich europejskich eksperymentów – niezmiennie kojarzony z Nowym Jorkiem. *Manhattan* zresztą nie tylko wpisuje się w tradycję symfonii miejskich, ale

stanowi także autorski wkład w budowanie mitologii miast amerykańskich, która inaczej niż w Europie, została stworzona od podstaw przez fil [1].

Symfonia miejska według Woody'ego Allena

Inspiracje gatunkowe w *Manhattanie* uwidaczniają się zwłaszcza w początkowej sekwencji, która wraz z zakończeniem tworzy klasyczną, obrazowo-muzyczną ramę filmu. Chodzi tu oczywiście o nawiązanie do symfonii miejskiej, warto jednak mimochodem zauważyć, że w obrazie amerykańskiego reżysera pojawiają się także motywy odsyłające do innych momentów kinematograficznych oraz typowa dla Allena oscylacja pomiędzy (dominującą) formą komediową a dramatyczną (wzorowaną na Bergmanie). Allenowska oda do Nowego Jorku, jeśli w ten sposób można określić film, zachowuje konwencję symfonii miejskiej w warstwie plastycznej i muzycznej. Pozostałe aspekty *Manhattanu* stanowią osobisty wkład Allena w odnowę gatunku i przysposobienie go do własnego stylu[2].

Symfonia miejska, zwana też inaczej symfonią miasta[3], jako gatunek fi - mowy narodziła się w pierwszej połowie XX wieku. Jej powstaniu towarzyszyła atmosfera wybujałej ekspresji artystycznej kina lat 20. W okresie tym w sztuce coraz wyraźniej zarysowywał się kult wielkomiejskości, co zbiegło się z modą na wieloosobowe zespoły symfoniczne występujące w kinoteatrach i pałacach filmowych. Symfonia miejska miała być manifestem tego, że kino jest sztuką zdolną do kreowania dzieł nowoczesnych w swym

[1] Por. T. Rutkowska, *Od redakcji,* „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 28, s.4.

[2] Za inny przykład odnowienia gatunku symfonii miejskiej uchodzi *Rzym* (1972) Felliniego. Por. P. Kruth, *Kolor Nowego Jork u- miejsca i przestrzenie w filmach Martina Scorsese i Woody'ego Allena*, „Kwartalnik Filmowy" 1999, nr 28, s. 117-127, M. Hendrykowski, *Gatunki filmowe (22) Symfonia miasta,* „Film" 1998, nr 12, s.122.

[3] Por. M. Hendrykowski, s.122.

wyrazie na równi z literaturą i muzyką. W podobnym czasie pojawiły się powieści i kompozycje wykorzystujące „symfoniczną" wizję miasta[4].

Istotny dla filmowej symfonii jest nie tylko temat wielkiego miasta, ale również cechy takie jak: panoramiczne ujęcie miejskiego życia, kult technologii i urbanistycznej nowoczesności oraz traktowanie zarejestrowanych kamerą zdarzeń i scen jako materiału montażowego. Symfonia miejska czerpie z wielu różnych źródeł, dobierając dla siebie elementy z innych gatunków. Łączy epos, panoramę, reportaż dokumentalny, zapis „życia na gorąco", esej, kalejdoskop, poemat pisany kamerą oraz impresję dokumentalną[5]. Jest jedną z najwcześniejszych form pojawiania się w dokumentalizmie tendencji artystycznych[6].

Nazwa owego gatunku wywodzi się od tytułu filmu Walthera Ruttmanna *Berlin: symfonia wielkiego miasta* (1927), który dokumentuje powszechny dzień w stolicy Niemiec. Podczas realizacji operatorzy korzystali niekiedy z ukrytej kamery, aby w pełni osiągnąć efekt autentyczności. Dzięki częściowemu zastosowaniu w montażu techniki nakładania, nadaniu obrazom chaotycznego rytmu oraz muzyce Edmunda Meisela (który jest autorem ścieżki dźwiękowej również m.in. do *Pancernika Potiomkina*) powstał awangardowy portret Berlina jako nowoczesnej, pulsującej życiem metropolii. Nie był to jednak film, który zapoczątkował tworzenie się nowego gatunku. Za

[4] Fascynacja życiem metropolii w literaturze dochodzi do głosu m.in. w takich dziełach, jak *Ulisses* Jamesa Joyce'a z 1922 roku i *Berlin Alexanderplatz* (1929) Alfreda Döblina. Wśród muzyków nurt ten najwybitniej reprezentuje George Gershwin dwiema swoimi kompozycjami: *Błękitną rapsodią* (1923) i *Amerykaninem w Paryżu* (1928). Analogiczne dążenie artystyczne pojawia się już w XIX wieku w poezji Walta Whitmana, a w XX wieku również u Władimira Majakowskiego i Juliana Tuwima, obecne jest także w fotografii Alfreda Stieglitza, Laszlo Moholy-Nagy'a i Aleksandra Rodczenki.

[5] M. Hendrykowski, s.122.

[6] Por. T. Lubelski, *Encyklopedia kina*, Kraków 2003, s. 913 (hasło: Symfonia miejska).

taki trzeba uznać krótkometrażówkę *Manhatta* Charlesa Sheelera i Paula Strand z 1921 roku, zainspirowaną wierszem *Mannahatta* Walta Witmana.

Manhattan, którego światowa premiera odbyła się 14 marca 1979 roku, to dziesiąty film Woody'ego Allena, licząc od debiutanckiego *Bierz forsę i w nogi*. Stanowi powrót do konwencji komedii po eksperymentalnym dla filmowej twórczości Allena dramacie *Wnętrza* (1978). Jest to zarazem kolejna produkcja – i przecież nie ostatnia – skupiona wokół Nowego Jorku. Jednak spośród wszystkich tych obrazów (a także audiowizualnych „pocztówek" Allena z Europy: *Vicky Cristina Barcelona* [2008], *O północy w Paryżu* [2011], *Zakochani w Rzymie* [2012]) tylko *Manhattan* zasługuje na miano filmu prawdziwie opiewającego uroki miasta. Reżyser adoruje w nim Nowy Jork, począwszy od samego tytułu, przez wszystkie filmowe środki wyrazu. Emocjonalne zaangażowanie oddaje posługując się muzyką Georga Gershwina oraz poprzez efektowne, monochromatyczne zdjęcia Gordona Willisa. Ukazuje Nowy Jork jako romantyczną ostoję, w niczym nieprzypominającą zimnej i przytłaczającej aglomeracji. U Allena miasto nie jest tylko tłem dla rozgrywających się wydarzeń fabularnych, ale staje się kimś w rodzaju bohatera opowieści.

Dążenie do uczłowieczenia miasta wyłoniło się, odkąd zaczęto porównywać miasto do kobiety. Tendencja ta obecna jest nie tylko w filmie, ale przede wszystkim w literaturze (Nowy Jork Fritzgeralda, Thomasa Wolfe czy Ezry Pounda)[7]. W *Manhattanie* antropomorficzne dążenie przejawia się w uwydatnianiu konturów miasta i jego oblicza poprzez wskazywanie na charakterystyczne punkty (Patricia Kruht nazywa je „granicami miast"), takie jaki mosty, wiadukty kolejowe, ulice, tarasy itp. Allen, podobnie jak twórcy miejskich symfonii, ukazał rzeczywisty obraz miasta przy jednoczesnym przedstawieniu go ze swojej, narzucanej odbiorcy, perspektywy. Tło dźwiękowe, które wpływa na percepcję oglądanych obrazów, pochodzi

[7] P. Kruht, dz. cyt., s. 117-127.

z okresu najbujniejszego rozwoju gatunku (lata dwudzieste i trzydzieste), zdjęcia są czarno-białe. Film kręcony był w prawdziwych miejscach i prawdziwych wnętrzach, studio nie pozorowało mieszkań, sceny rozgrywające się w Central Parku były tam również nagrywane, nawet ujęcia z planetarium są w 75 procentach prawdziwe (resztę obiektu dobudowano na potrzeby filmu). Autentyzm portretowanego miasta, łączony z nadawaniem mu unikatowej, „odautorskiej" atmosfery, osiąganej przez odpowiedni podkład muzyczny oraz montaż, jest jednym z czołowych postulatów pionierów symfonii miejskiej. Gatunek łączył w sobie cechy filmu dokumentalnego i awangardowego.

Większość oryginalnych miejskich symfonii z okresu powstawania gatunku to filmy dokumentalne i nieme. Należą do nich na przykład francuski *Mijają godziny* (1926) Alberto Cavalcantiego oraz *À propos Nicei* (1930) Jeana Vigo. Ten ostatni rozpoczyna się jak konwencjonalny przewodnik turystyczny, który w trakcie trwania przeradza się w satyryczny i uszczypliwy portret Nicei położonej na Lazurowym Wybrzeżu, krytykujący majętną sferę mieszczańską. Kinematografię innej części Europy reprezentuje *Człowiek z kamerą filmową* (1929) Dżigi Wiertowa, który utrwala obraz uniwersalnego miasta – utopi ZSRR (zdjęcia kręcone były w trzech różnych miejscach: Kijowie, Odessie, Moskwie), antropomorfizuje miasto, jednocześnie reifikując człowieka.

Manhattan jest filmem o tożsamości Nowego Jorku, łączącym przeszłość z trudnym pytaniem o przyszłość w obliczu moralnego i kulturowego kryzysu jego społeczności. Allen, podobnie jak Jean Vigo, dokonuje krytyki mieszkańców portretowanego miasta, skupiając się na warstwie, do której należą jego bohaterowie: pisarzy-intelektualistów.

Pejzaże i klimaty metropolii – obrazy i dźwięki filmowe

1. Rama obrazowo-muzyczna

Rama *Manhattanu* złożona jest z katalogu czarno-białych ujęć Nowego Jorku oraz *Błękitnej rapsodii* Georga Gershwina. Utwór ten, który Woody Allen uczynił podkładem do przedstawienia panoramy miasta, przez samego kompozytora został określony „muzycznym kalejdoskopem Ameryki"[8]. Powstał w 1923 roku na zamówienie Paula Whitemana, kierownika jazzbandu (co nie znaczy, że *Błękitna rapsodia* jest kompozycją czysto jazzową – do dziś istnieje problem z jej zakwalifikowaniem stylistycznym)[9]. To najlepiej rozpoznawalne dzieło Gershwina w *Manhattanie* stanowi niezastąpione tło dźwiękowe budujące atmosferę obrazu.

Nowy Jork w *Manhattanie* zostaje przedstawiony za pomocą trzech środków, jakimi film posługuje się najchętniej i które mają największą siłę wyrazu. Są to (w kolejności, w jakiej następują po sobie w tym filmie): obraz, dźwięk, słowo. Najpierw pojawia się obraz –monochromatyczny, szerokoekranowy. Chwilę później dołącza muzyka. Czwarte ujęcie sugeruje miejsce akcji filmu: migający neon „MANHATTAN". Przy kolejnym ujęciu ścieżka dźwiękowa wzbogacona zostaje głosem narratora (*off- screen*). Pisarz podejmuje próby rozpoczęcia swojej książki: „Uwielbiał Nowy Jork. Idealizował go poza wszelkie proporcje". Nie. Lepiej będzie: „Romantyzował go poza wszelkie proporcje". Podczas wypowiadania przez niego zdań na ekranie wciąż pojawiają się kolejne ujęcia panoramiczne Nowego Jorku. Kamera pokazuje ogólny widok, wędruje przez nowojorskie drapacze chmur, ujęcia mostów, wiaduktów, uliczek. Słowa stanowią wytłumaczenie dla pokazania miasta w ten, a nie inny sposób: „Dla niego, niezależnie od pory roku...to ciągle było miasto istniejące w czerni i bieli... i tętniące w rytm wspaniałych

[8] Por. www.rmfclassic.pl/mistrzowskakolekcja/plyta,53.html [pobrano 12.07.2012].

[9] K. Baranowska, 09.01.2012, *Błękitna Rapsodia,* dostępny w: http://www.polskieradio.pl/8/688/Artykul/513948,Blekitna-Rapsodia [pobrano 12.07.2012].

dźwięków George'a Gershwina". Po tym narrator nijako zniechęca się i zaczyna opis od początku: „Rozdział pierwszy. Zbyt romantycznie traktował Manhattan, tak jak i zresztą wszystko inne". Kamera podąża za słowem, przedstawiając miejskie, typowo sentymentalne obrazy, jednocześnie będące scenami dnia codziennego: rozwieszoną na sznurkach między blokami bieliznę, samochody poruszające się w kierunku mostu. „Uwielbiał pośpiech, krzątaninę tłumów i ruch samochodów". Na ekranie widzimy pokazaną z lotu ptaka ulicę, całą zapełnioną paradującymi bądź strajkującymi ludźmi. „Dla niego Nowy Jork to piękne kobiety..." Wśród przechodniów na pierwszy plan wysuwa się atrakcyjna dziewczyna, następne ujęcie przedstawia robotników odrywających się od pracy i wodzących wzrokiem za zgrabną brunetką, która właśnie przed nimi przechodzi („…i oblatani faceci, którzy znają wszystkie kruczki"). Autor jednak znów nie jest zadowolony ze sposobu, w jaki sformował treść rozpoczynającą rozdział pierwszy i próbuje od początku, starając się „zrobić to głębszym". Tym razem opis jest zgoła zbyt moralizujący jak na książkę, którą chce się sprzedać: „Uwielbiał Nowy Jork. Dla niego była to metafora rozkładu nowożytnej kultury. Ten sam brak wartości, który powoduje, że wielu ludzi wybiera łatwe wyjście, szybko przemieniał miasto jego marzeń..."

Połączenie czarno-białych zdjęć miasta ze spokojną, nastrojową muzyką Gershwina i wszystkimi słownymi opisami, łącznie z tymi odrzuconymi przez autora, odzwierciedla w pełni charakter Nowego Jorku – charakter, który stwarza i przypisuje miastu sam narrator. Układając zdania do swojej książki, bohater kreuje wizerunek miasta, tak samo jak czyni to twórca filmu, poza słowem posługując się jeszcze obrazem i dźwiękiem. Dalszy rozwój fabuły nie będzie odbiegał od kreacji, jaka została stworzona na początku filmu; będzie jedynie jej kontynuacją i rozszerzeniem. Na zakończenie obraz powróci do punktu wyjścia: kamera znów ukaże Nowy Jork w pełni okazałości na panoramicznych zdjęciach wykonywanych o różnych porach dnia i nocy, przy akompaniamencie tej samej, jazzowo-klasycznej muzyki.

Prześledźmy zatem kolejne próby stworzenia początku rozdziału i zarazem początku zobrazowania jednej z największych metropolii świata. „Rozdział pierwszy. Uwielbiał Nowy Jork... choć dla niego był metaforą rozkładu nowożytnej kultury Jakże ciężko żyć w społeczeństwie znieczulonym przez narkotyki, głośną muzykę, telewizję, przestępstwa, śmieci...” Kiedy mówi o narkotykach, na ekranie pokazana zostaje ulica, na środku której stoi komin wypuszczający kłęby dymu. W zastosowanej perspektywie wydaje się, jakby strzałka znaku *one way* wskazywała prosto na rozprzestrzeniające się opary. Kiedy wymienia śmieci jako jedną z przyczyn znieczulenia, widzimy chodnik zarzucony czarnymi workami i kartonami oraz obojętnych przechodniów. Nawet tło muzyczne staje się bardziej dynamiczne, kiedy narrator mówi o głośnej muzyce. Powtórzenia intersemiotyczne są więc tak wyzyskane w sekwencji otwierającej film, aby z poszczególnych elementów stwarzały harmonijną całość, mimo sprawiania pozorów przypadkowości. Ostateczna wersja pierwszego rozdziału, na którą z entuzjazmem decyduje się narrator i która wprost określa miasto poprzez osobę mówiącą o nim, brzmi: „Był twardy i romantyczny, tak samo jak miasto, które kochał. Za okularami w czarnych oprawkach kryła się seksualna moc dzikiego kota”. Te dwa zdania są potwierdzeniem identyfikacji z miastem, w którym bohater żyje, które swoim słowem tworzy i które tworzy jego jako metropolitę. „Nowy Jork jest jego miastem i zawsze będzie”. Po tej kwestii muzyka przyspiesza, obraz pokazuje kolejne ujęcia miasta, od panoramicznych widoków słońca wschodzącego znad wieżowców, przez parę całującą się na balkonie, zaśnieżone aleje, ulice rozświetlone krzykliwymi neonami, z Broadwayem i Coca-colą w rolach głównych, aż do ostatniego w tej sekwencji, znów panoramicznego ujęcia budynków na tle nocnego nieba. Po wszystkich parosekundowych ujęciach następuje jedno dłuższe: finał wyrażony wybuchającymi fajerwerkami. Ujęcie to może mieć konotacje erotyczne: jest ostatnim impulsem obrazowych impresji, które wieńczy eksplozja. W kontekście słów narratora, jedynych, jakie przynoszą mu satysfakcję ze sformułowania

początku rozdziału, skojarzenie staje się bardziej dosłowne: Nowy Jork nabiera „seksualnej mocy dzikiego kota".

Seks w twórczości Allena nie jest bynajmniej tematem zakazanym, wręcz przeciwnie – jest nader często poruszany czy wręcz eksponowany. Nie dziwi więc obecność tego typy transemiotycznej (obrazowo-słownej) metafory. Również w fabule *Manhattanu* pojawiają się wątki dotyczące życia seksualnego bohaterów. Początek utworu jest, jak już powiedzieliśmy, zapowiedzią tego, co pojawi się dalej. Jednak analizując film przez pryzmat czasu i przy świadomość aktualnych zdarzeń, można w tych samych zdjęciach dostrzec również zgoła inny wymiar. Ekran rozbłyska, melodia nabiera gwałtowniejszego wyrazu, wyraźnie odznaczają się instrumenty dęte. Kadry te, kręcone pod koniec lat siedemdziesiątych, przywodzą na myśl obraz, który wstrząsnął światem w roku 2001. Najwyższe budynki Nowego Jorku, będące charakterystycznym elementem jego wizerunku, stały się obiektem zamachu terrorystycznego i uległy całkowitemu zniszczeniu. Dwa spośród porwanych samolotów uderzyły w środek bliźniaczych wież World Trade Center, wywołując wybuch i pożar, pogrążając miasto w kłębach dymu. Na ekranie sztuczne ognie rozbłyskują nie tylko nad wieżowcami, ale także wśród nich; kamera ustawiona jest na brzegu rzeki – z tej perspektywy część fajerwerków wybucha na wysokości środka budowli z pierwszego planu. Tylko od tych petard powstaje gęsty, niesiony z wiatrem dym. I tylko im nie towarzyszą zmyślne efekty wizualne – po prostu wybuchają, świecąc, ale nie układają się w żadne konkretne kształty. Biorąc pod uwagę owo podobieństwo obrazowe, można odnieść wrażenie, że w filmie Woody'ego Allena z 1979 roku, będącym hymnem na cześć Nowego Jorku, zawarta została profetyczna wizja jego zniszczenia. Ujęcie czarnej sylwetki miasta na tle rozbłyskającego nieba, przy akompaniamencie ostatnich, pełnych wzrastającego i stopniowo opadającego napięcia taktów *Błękitnej rapsodii*, budzi zachwyt, jednocześnie wywołując niepokój. Sztuczne ognie używane są do

Kadr z filmu. Pokaz sztucznych ogni nad Manhattanem: asocjacja erotyczna czy profetyczna wizja zniszczenia miasta?

celów widowiskowych, służą celebracji, podkreślają ważne wydarzenia kulturowe. Z drugiej strony nieodłącznie kojarzą się z zagrożeniem.

Rama *Manhattanu* – utkana z dźwięków, nastrojowych obrazów, słów zespalających miasto z ich autorem – stanowi niepowtarzalne i pełne uroku sportretowanie Nowego Jorku. „(...) ta sekwencja jest niewątpliwie jedną z najpiękniejszych deklaracji miłosnych, jakie kiedykolwiek uczyniono miastu jako kobiecie”[10]. Wzajemne oddziaływanie muzyki i obrazu przede wszystkim buduje nastrój tej sceny. Odsyła do przeszłości (czarno- -białe kadry przywodzą na myśl sentymentalne produkcje kinematografii lat trzydziestych i czterdziestych). Nowy Jork jest tu miastem melancholijnym, przedstawionym przez pryzmat wspomnień o tym, jakie było niegdyś i marzeń o tym, jakie powinno pozostać. Początek filmu wydobywa jednocześnie jedną z głównych cech charakterystycznych dla stylu Woody’ego Allena:

[10] P. Kruht, dz. cyt., s. 117- 127.

„fundamentem jego ekranowego miasta są słowa”[11]. To dzięki nim ujawniają się obawy narratora co do współczesnego charakteru, jakiego nabiera miasto – znieczulone przez narkotyki, zaśmiecone odpadami, nękane przestępstwami i hałaśliwą muzyką.

Na samym początku filmu ukazane zostaje zderzenie przeszłości i teraźniejszości, które obecne będzie w całej fabule: bohaterowie i wątki filmu są bardzo aktualne dla lat, w jakich się rozgrywają, ale towarzyszy im pamięć dawnego Nowego Jorku. Słowa stanowią podstawowe narzędzie dla zbudowania pierwszego rozdziału książki, które dokonuje się w obecności widza. Wszystkie wersje owego początku, jakie wymyśla narrator, i zmiany w sposobie jego sformułowania zwracają uwagę na wieloznaczność filmu: podobnie jak w powieści można tu odnaleźć kilka poziomów i kilka tematów narracji. Ciekawe, że ostateczne ujęcie, na jakie decyduje się autor, jest jedynym, które nie sumuje różnorodności tematów *Manhattanu*. Wydaje się, że Isaac odnalazł swój początek, tymczasem efekt jest dokładnie odwrotny. Wstęp Allena, wg Grahama McCanna, spełnia następujące funkcje: jest rozpoczęciem, odsłania sztuczność wszelkiej „strukturyzacji” opowiadania, zapisuje początek, środek i koniec (w tej kolejności). Odbiorca otrzymuje aluzje do tego, co będzie „uporządkowaniem” Nowego Jorku i do różnorodności historii, widoków i dźwięków miasta w nieustannym ruchu i zmienności[12]. Opis słowny powoduje, że mimo idealizacji miasta dokonanej za pomocą muzyki i obrazu, portret Nowego Jorku nie jest jednoznacznie pozytywny. Środki użyte do przedstawienia metropolii i złożoność ich działania nie służą reprodukowaniu przestrzeni miejskiej, ale jej stwarzaniu. Przyjrzyjmy się zatem bliżej roli dźwięku, koloru, a także montażu oraz światła w budowaniu ekranowej rzeczywistości metropolii.

[11] Tamże.
[12] G. McCann, *Woody Allen,* przeł. A. Kołodyński, Warszawa 1993, s. 38.

2. Rytmy Nowego Jorku

Jego miasto zazwyczaj budzi się do życia przy dźwiękach muzyki klasycznej czy jazzu. Dwa ulubione rodzaje muzyki Woody'ego Allena zostały połączone w prologu „Manhattanu" w formie Gershwinowskiej *Błękitnej rapsodii*[13]. Utwór ten idealnie komponuje się z biało-czarnymi zdjęciami przedstawiającymi Nowy Jork, jednocześnie nadaje i odzwierciedla jego klimat. „To nieodzowna ingrediencja, która składa się na alchemię dzieła, ustanawiając zarazem trzeci wymiar dla trywialnej skądinąd miejskiej osnowy"[14]. Kontrasty nastrojów i tempa, przeplatane broadwayowskimi tematami odzwierciedlają intensywność i rytm życia wielkiej metropolii. Nie niosą przy tym wrażenia chaosu, wręcz przeciwnie; działają uspokajająco, stwarzając sentymentalno-romantyczną atmosferę. *Błękitna rapsodia* jest najbardziej charakterystyczną częścią całej warstwy muzycznej *Manhattanu,* tym bardziej że film rozpoczyna. Ścieżka dźwiękowa prologu filmu składa się jed - nie z muzyki Gershwina oraz głosu Isaaca- narratora, dobiegającego spoza ekranu (*voice over*), pozbawiona jest jakichkolwiek realistycznych odgłosów miejskich. Dzięki temu to ona determinuje odbiór wyświetlanych obrazów: Nowy Jork nie jest ponurą, zatłoczoną aglomeracją widzianą w odcieniach szarości, ale miastem, w którym można żyć i w którym można się zakochać.

Błękitna rapsodia, nawet w oderwaniu od obrazu Nowego Jorku, uznawana jest za dzieło wybitnie amerykańskie. Już samo glissando klarnetowe rozpoczynające utwór należy do tego rodzaju muzycznych ikon, które uważane są za symbole amerykańskiej muzyki. Zastosowanie właśnie tego utworu w filmi podkreśla tożsamość *Manhattanu.* Twórczość Gershwina stała się częścią składową kultury narodowej Stanów Zjednoczonych, a w opinii publicznej jest wręcz jej kwintesencją. Niesie ona pierwiastki amerykańskie, uznawane nie tylko w USA, ale i poza jego granicami. Sam Gershwin zresztą

[13] P. Kruht, dz. cyt., s. 117- 127.
[14] Tamże.

uchodzi za kompozytora muzyki amerykańskiej, a nie na przykład jazzowej czy poważnej[15]. Dokonał on tego, czego dokonuje w swoich filmach również Woody Allen: połączył elementy kultury popularnej z tak zwaną wysoką. Tak jak Allen Gershwin wplata poważną problematykę w formę komedii, miesza symfonię z jazzem, uzyskując nową jakość i przy okazji dając początek „muzyce narodowej, w której łączą się formy wyrazu współczesnej Ameryki, tj. jazzu z estetycznymi wpływami europejskiej tradycji muzycznej"[16].

Pobodnie w *Manhattanie* bohaterowie są bardzo współczesnymi Amerykanami, którzy jednocześnie czerpią z kultury europejskiej, sięgając np. do jej spuścizny filozoficznej „Manhattan Allena to miejsce, gdzie rzeczywistość rozwarstwionego estetycznie i moralnie miasta musi kłócić się z romantyzmem wybiórczych wrażeń Isaaca, spotęgowanych przez uwodzicielskie melodie Gershwina"[17].

Wrażenia owe najsilniej przejawiają się w scenach, w których miłość do kobiety i miłość do miasta łączą się w jedno. Są to zarazem najbardziej poruszające i piękne momenty filmu. Przy łagodnie narastających dźwiękach *Someone to Watch Over Me* Mary i Isaac idą przez oświetloną latarniami ulicę. Dwoje ludzi nieobdarzających się sympatią przy pierwszym spotkaniu poznaje się naprawdę dopiero teraz – podczas nocnego spaceru z psem. Ich rozmowa toczy się lekko i pokojowo, mimo pewnych uszczypliwości, jakimi się wzajemnie obdarzają. Śmieją się i się sobie zwierzają. Wstępują do baru szybkiej obsługi, gdzie pada propozycja udania się nad rzekę. Następna scena jest chyba najbardziej znamienitą dla całego filmu. To właśnie ją wykorzystano do plakatu filmowego. W szerokim ujęciu widać most przy 59 ulicy,

[15] Zob. A. Piotrowska, *Kultura popularna i jej wpływ na ideę amerykańskiej muzyki narodowej w twórczości G. Gershwina,* [w:] *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Toruń 2003.

[16] Odnośnie *Błękitnej rapsodii* w: tamże, cyt. za: Ch.M. Shmidt, *Vorwort,* [w:] G. Gershwin, *Rhapsody in Blue,* London 1988, s. 30.

[17] G. McCann, dz. cyt., s. 39.

ciągnący się od górnej lewej strony ekranu niemal do dolnego krańca prawej. Jest delikatnie oświetlony, tło wypełnia rozjaśniające się powoli niebo. Przy moście na ławce siedzą bohaterowie, odwróceni tyłem do kamery. Ich postacie są tylko szarymi sylwetkami widzianymi z daleka. Obrazowi cały czas towarzyszy nastrojowa melodia. Isaac mówi: „Tak, jest naprawdę pięknie, kiedy zaczyna się rozwidniać". Wzdycha i dodaje: „Co za wspaniałe miasto. Nie obchodzi mnie co inni mówią. To oszałamiające".

Wykorzystanie mostu w twórczości Woody'ego Allena, jak zauważa Patricia Kruth, ma dwojakie, często występujące jednocześnie zastosowanie. Po pierwsze, most służy jako dramaturgiczny rekwizyt, który film - wany pod niskim kątem albo tak, aby zajmował górną połowę ekranu (jak w *Manhattanie*), pomniejsza znajdujących się na nim albo w jego okolicy kochanków. W obliczu architektonicznego majestatu ich uczucie wydaje się kruche i nietrwałe (uwydatnia się to zwłaszcza w ujęciu przy moście Brooklińskim w filmie *Annie Hall*). Sceny takie nawiązują na poziomie ikonograficznym i symbolicznym do motywów utrwalonych w kinie lat dwudziestych, takich jak most, pocałunek, syreny przeciwmgłowe. Są śladem *Aplauzu* z 1929 roku w reżyserii Rouena Mamouliana, gdzie para zakochanych również filmowana jest na moście Brooklińskim. Po drugie, co bardziej znaczące, filmowanie mostów w planach ogólnych i rozległej panoramie jest dla Allena sposobem celebrowania miasta, składaniem mu hołdu. Zmusza odbiorców do podziwiania mostu Tappan Zee w *Manhattanie,* Verranzo-Narrow w *Annie Hall,* Gorge Washington Brigde w *Danny Rose z Broadway'u* i *Tajemnicy morderstwa na Manhattanie.*

Inna scena, która uwydatnia współpracę obrazu i muzyki przy tworzeniu sentymentalnego wizerunku miasta, rozgrywa się pewnego wieczoru podczas przejażdżki dorożką. Kamera jest dynamiczna: porusza się wraz z powozem. Przez gałęzie i liście drzew przebija widok na oświetlone okna wieżowców otaczających Central Park. Muzyka Gershwina urozmaicona jest dźwiękiem stukotu końskich kopyt. Chwilę później pojawiają się głosy

Plakat promujący film

bohaterów z offu; Isaac wzdychając z niezadowoleniem, mówi wprost: „To takie sentymentalne. Nie mogę w to uwierzyć. To właśnie chciałaś robić?" Tracy odpowiada z entuzjazmem: „To wcale nie jest sentymentalne! Uważam, że to świetne!" Obraz pokazuje rozmawiającą przed momentem parę, siedzącą na białej skórzanej kanapie w staromodnej dorożce. Isaac i Tracy całują się namiętnie. Nie jest to jednak widok, jak wydawać by się mogło z opisu, urzekająco romantyczny. Isaac jest mężczyzną o wiele starszym od Tracy, nieprzyciągającym aparycją, łysiejącym panem po czterdziestce. Nawet w pozycji siedzącej widać, że jest niższy od swojej dziewczyny i bardzo wątły. Tracy natomiast jest przykładem dobrze zbudowanej i zdrowej nastolatki. Bohaterowie, całując się, wyglądają raczej, jakby chcieli się pochłonąć niż okazać sobie czułość. Kiedy w końcu odrywają się od siebie, Isaac stwierdza: „Jesteś odpowiedzią Boga dla Hioba. Zakończyłabyś wszystkie kłótnie między nimi. On by powiedział: <<Robię straszne rzeczy, ale robię też coś takiego>>. A Hiob powiedziałby: <<Dobra, wygrałeś>>". Bohater w ten specyficznie żartobliwy sposób wychwala urodę swojej młodej kochanki, czyniąc to na tle mijanych budynków, latarni i drzew. Głośność muzyki wzmaga się, dorożka odjeżdża. Scena ta jest niemal trawestacją filmowych romansów z lat czterdziestych czy pięćdziesiątych. Obraz i muzyka tworzą typowo sentymentalną scenerię, sami bohaterowie natomiast i ich relacja odzwierciedlają wątpliwą kondycję moralną mieszkańców współczesnego Nowego Jorku.

Kompozycje Gershwina wykonywane przez The New York Philharmonic wypełniają dźwiękiem sekwencje, w których bohaterowie przemieszczają się przez miasto. Obserwujemy rozmawiające i gestykulujące postaci, jednak nie słyszymy ani ich, ani miasta tętniącego życiem wokół nich. Oni natomiast nie słyszą owej muzyki, która odzwierciedla nastrój danej sceny. Muzyka niediegetyczna pojawia się na przykład w sekwencji, w której Isaac zabiera swojego kilkuletniego syna na spacer do rosyjskiej herbaciarni czy podczas wspólnego popołudnia z Mary. Para spędza czas pływając łódką

w Central Parku, gdzie iluzja miejskiej sielanki trwa do momentu zanurzenia dłoni w wodzie, która okazuje się koszmarnie brudna. Następna scena obrazuje różnorodność etniczną Nowego Jorku; wieczorową porą bohaterowie spacerują wzdłuż sklepowych witryn, mijając przeciętnych Amerykanów i natykając się na Hindusów w tradycyjnych strojach. Widokowym wędrówkom przez miasto towarzyszą melodie Gershwina, a wykluczenie ze ścieżki dźwiękowej odgłosów miejskich oraz głosów bohaterów przedstawia miasto w subiektywny, chociaż niepozbawiony ironii sposób. Są w filmie również sekwencje, w których tło dźwiękowe tworzą realistyczne odgłosy tego, co otacza bohaterów: jadące samochody, woda bijąca z fontanny, gwar rozmów w lokalach. Nowy Jork żyje i jest słyszalny, jednak nie pojawiają się dźwięki zakłócające spokój otoczenia, takie jak klakson czy syrena, które, chociaż symbolicznie oznaczają w większości filmów miasto, ewokują także przemoc, cierpienie i beznadziejność. Nie taką miejską rzeczywistość chciał stworzyć Allen. Jak zauważa Michel Chion w książce *Dźwiękowy ekran* (*L'Audio-vision,* 1990)[18] kakofonia wyjących klaksonów od początku kina dźwiękowego oznacza miasto, jest jego skrótem myślowym. Należy zauważyć, że częste wykorzystywanie tego samego motywu w tym samym celu prowadzi do stereotypowości. Allen, posługując się muzyką Gershwina, stworzył własne środowisko miejskie, wolne od schematyczności.

3. Światła wielkiego miasta

Nocne światła uwydatniają architekturę Nowego Jorku. Miasto, które nigdy nie zasypia, ujawnia swoje oblicze późną porą. Dla Woody'ego Allena noc jest zawsze czasem uprzywilejowanym, kiedy miasto należy do zakochanych, a Nowy Jork przemienia się w romantyczną krainę cudów. Również deszcz pełni funkcję swojego rodzaju afrodyzjaku. Jest to tradycja wywodząca się od Franka Capry (*Rain of Shine, Pan z milionami, Życie jest*

[18] za: P. Kruht, dz. cyt., s. 117- 127.

cudowne). W *Manhattanie* nie pojawia się co prawda sztampowa scena pocałunku przemokniętych bohaterów wśród spadających z nieba kropli, jednak zaskakująca bohaterów nagła zmiana pogody jest motorem dalszego rozwoju wypadków: Mary i Isaac, szukając schronienia, trafia ą do planetarium. Tam rozgrywa się „bardzo stylowa"[19] scena: bohaterowie, którzy w delikatnym zaciemnieniu jawią się jedynie jako ciemne sylwetki, wędrują między atrapami planet, prowadząc cichą, bardzo osobistą rozmowę. Reżyser gra ze wspomnianą konwencją pocałunku w deszczu w innej scenie, w której bohaterowie wspominają wizytę w planetarium: „Myślałam, że chciałeś mnie pocałować w planetarium. - Chciałem - Tak myślałam. - Ale wtedy spotykałaś się z Yale'em, a ja za nic w świecie nie wtrąciłbym się... Chciałaś, żebym cię pocałował? - Nie wiem, czego chciałam. Byłam tego dnia tak wściekła na Yale'a. - Ale byłaś taka seksowna. Byłaś cała przemoczona od deszczu, a ja miałem dziki impuls, żeby rzucić cię na powierzchnię księżyca i popełnić międzygwiezdne zboczenie z tobą". Dialog miłosny przybiera, jak na współczesne czasy przystało, bardziej bezpruderyjną formę.

Użycie w filmie jedynie czarno-białych barw pozwala na grę z cieniami. Postaci, które stają się jedynie czarnymi figurami, kierują uwagę na tło (jak w przypadku sceny przy moście Tapan Zee) lub na gestykulację, ton głosu, subtelność dialogu, jak w scenie w planetarium. Przy tej technice oświetlenie miasta nocą nie rozprasza tysiącem kolorów, neony są jasne, ale nie jaskrawe – podobnie jak w filmie mistrza Allena, Charliego Chaplina pt. *Światła wielkiego miasta.* W *Manhattanie* możemy podziwiać Nowy Jork budzący się do życia przy brzasku, otoczony popołudniowym słońcem, wśród nocnych iluminacji. Również pomieszczenia ukazywane są o różnych porach: przy świetle naturalnym, elektrycznym w nocy czy o zmierzchu. Światło w dużej mierze tworzy nastrój sceny, skupiając uwagę – w zależności od

[19] Określenie tej sceny przez samego reżysera, zob. W. Allen, *Manhattan,* [w:] *Woody według Allena. Z reżyserem rozmawia Stig Bjorkman*, Kraków 1998, s. 135.

zastosowanego rodzaju – na samych postaciach bądź ich otoczeniu. Kwestia (braku) koloru odgrywa tu istotną rolę.

W czasie, kiedy powstawał *Manhattan* kolor na taśmie filmowej był już niemal obligatoryjnym standardem. Właściwie o wiele trudniej było zrealizować wtedy film czarno-biały niż kolorowy; pochłaniało to więcej środków i czasu. Większość wytwórni przygotowana była już tylko do realizacji produkcji na taśmie barwnej, również laboratoria w krajach rozwiniętych kinematografii miały problem z opracowaniem materiałów monochromatycznych. Pod koniec lat siedemdziesiątych nawet film , które dotychczas ze względu na przekazywane treści (tragedie ludobójstwa, drastyczność obrazu itp.) zachowywane były w estetyce czerni i bieli, produkowane są w kolorze. W związku z tym monochromatyczne obrazy filmowe w tym okresie najpewniej pozbawione były już charakteru dokumentacyjnego i realistycznego. Przestając być powszechne, zyskały nowy wymiar: subiektywny i reminiscencyjny[20].

Twórcy decydowali się realizować filmy na przekór aktualnym standardom z różnych powodów. Martin Scorsese, drugi obok Woody'ego Allena reżyser zafascynowany Nowym Jorkiem i czyniący go miejscem akcji większości swoich filmó , nakręcił *Wściekłego byka* w czerni i bieli jako wyraz buntu przeciwko zjawisku płowienia taśm w technice Eastman Coloru. Jak powiedział Picasso, kolor osłabia i (jak dodał w komentarzu do tych słów autor *Kina – wehikułu magicznego*) kolor też jest osłabiany. Przez czas. Stąd też wniosek, że brak koloru wzmacnia nie tylko trwałość oryginalnego wyglądu filmu, nienarażonego na wyblaknięcie, ale także podkreśla przekaz emocjonalny. Zewnętrze dociekania artystycznych, estetycznych czy praktycznych uzasadnień dla uczynienia *Manhattanu* obrazem czarno-białym są zresztą niepotrzebne. Film broni się sam: kadry przedstawiające Nowy

[20] Por. A. Garbicz, *Manhattan,* [w:] *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974-1981,* Kraków 2009, s. 435.

Jork muszą być monochromatyczne, skoro bohater wprowadzający widza w swoje miasto tak właśnie je postrzega i opisuje. Pewne znaczenie ma tu także wspomniane ewokowanie przeszłości uzyskane właśnie dzięki „jedwabistej elegancji czarno-białych obrazów"[21]. Wyrażają one tęsknotę bohatera za czasami minionymi i jego sentymentalny stosunek do własnego miasta, które chciałby widzieć takim, jakie utrwalone zostało na starych fotografiach: „równie zwyczajne, proste romantyczne jak muzyka Gershwina"[22].

Nowojorczycy

Miasto przedstawione przez Allena stanowi swojego rodzaju „kokon" dla jego mieszkańców[23]. Bohaterowie doskonale odnajdują się wśród uliczek i budynków Nowego Jorku, nigdy nie są zagubieni w otoczeniu, w którym żyją. Nowy Jork nie jest dla nich miejscem niebezpiecznym, nie stwarza atmosfery alienacji. Efekt ten osiąga się odpowiednim montażem i wyborem planów zdjęciowych. Przeważające u Allena plany ogólne oraz panoramy pomagają osiągnąć efekt przestrzenności, „uwolnić" bohatera, tak by mógł poruszać się i czuć swobodnie – w przeciwieństwie do zbliżeń oraz półzbliżeń, które dominując wytwarzają klaustrofobiczne wrażenie zamknięcia w klatce miasta[24]. Spacerujący bohaterowie często filmowani są z wózka; kamera jedzie wstecz, po czym ujmuje postaci horyzontalnie. Umacnia to ich doskonałą integrację z przestrzenią miejską. *Manhattan* pełen jest scen zaczerpniętych z życia codziennego: wspólne niedzielne spacery, oglądanie telewizji w łóżku przy tajskiej kolacji na wynos, spotkania w kawiarniach, taniec w zaciszu własnego mieszkania, nocne przejażdżki samochodem

[21] Określenie za: G. McCann , dz. cyt., s. 38.

[22] Cyt. za: W. Allen w: R. Benayound, *Humor refleksyjny. O „Manhattanie" Woody Allena* , „Film na świecie", 1980 nr 2-3, s 131-144.

[23] Za: P. Kruht, dz. cyt., s. 117- 127.

[24] Por filmy Martina S oresese'a, m. in. *Taksówkarz* z 1976 roku.

przez most itd. Allenowska „niewidoczna" reżyseria oswaja miasto, jednocząc je z bohaterem.

Poprzez kreacje bohaterów, ich styl życia oraz relacje, jakie tworzą się między nimi, uwidacznia się charakter miasta. Psychika postaci, ich cechy, zainteresowania, nastroje przeważnie przedstawiane są w obrazie filmowym poprzez tło, znajdujące się w pomieszczeniu rekwizyty, pogodę, miejsca, w jakich się znajdują, nastrój muzyki itd. W *Manhattanie* i innych filmach portretujących miasto proces ten dokonuje się poniekąd *à rebours:* to postacie i ich losy przedstawiają miasto, muzyka stwarza jego klimat, zastosowane światło ociepla lub oziębia jego atmosferę, montaż zacieśnia bądź eksponuje przestrzeń. Portretowanie jest „wyciąganiem na zewnątrz, odzwierciedlaniem obrazu rzeczywistości"[25]. Aby obraz ten był pełny, należy uwzględnić w nim wszystkie elementy składające się na uwieczniany obiekt. Woody Allen z pewnością tego dokonał. Jego *Manhattan* to nie tylko piękna obrazowo-muzyczna widokówka Nowego Jorku, ale także wnikliwe i krytyczne stadium wielkiej metropolii. Przez tygodnik „Time" film ten określony został skondensowanym portretem swojego czasu, „który może być studiowany przez następne dziesięciolecia, aby wiedzieć, jakimi ludźmi byliśmy"[26].

Manhattan opisuje mieszczańskie środowisko intelektualistów i artystów, parających się zawodami związanymi z tworzeniem i odtwarzaniem kultury. Są to pisarze, pracownicy środków masowego przekazu, zajmujący się

[25] Polski termin „portret" i francuski *portrait* pochodzą od łacińskiego *pro- traho*, i jak w przypadku włoskiego odpowiednika *ritratto,* wywodzą się od łacińskiego *re- traho,* mają podobną etymologię. W większości języków występują lokalne warianty łacińskiego odpowiednika. W obu wypadkach dokładne tłumaczenie z łaciny oznacza czynność 'wyciągania na zewnątrz, odzwierciedlania obrazu rzeczywistości', zob.**:** *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności.* książka przygot. pod kier. S. Zuffi ; aut. M. Battistini, L. Impelluso, S. Zuffi ; przeł. z wł. H. Cieśla. wyd.: Arkady, Warszawa 2001.

[26] J. Fuksiewicz, *Woody Allen- pamflecista współczesnej Ameryki*, „Kino" 1979 nr 11, s. 54

głownie tworzeniem dla telewizji, ale nieustannie (choć z nikłym skutkiem) mierzący wyżej. Są jednocześnie twórcami i wytworami pewnego typu kultury, stylu życia, mód artystycznych i intelektualnych. „Woody Allen wykpiwa amerykańskie obyczaje, stosunki międzyludzkie, tropi ich nieautentyczność, stereotypy, mity, fałszywe wyobrażenia i fikcyjne wartości. Ale właśnie dlatego nie oszczędza bynajmniej swojego bohatera, któremu również dostaje się solidna porcja szyderstw: przyczyną wielu jego klęsk jest bezmyślny konformizm okazywany wobec tego świata, jego bezrefleksyjne poddanie się im. Bohater jego bywa często ofiarą mitu sukcesu życiowego, zawodowego, erotycznego itd."[27]

Bohaterem Allena w *Manhattanie* jest czterdziestodwuletni Isaac Davis, utrzymujący się z dostarczania skeczów do telewizji. Nosi się on z zamiarem napisania książki (od której fragmentów początkowych wersji zaczyna się film), co staje się jego głównym celem i wręcz egzystencjalną nadzieją od momentu, kiedy w porywie zdenerwowania zwalnia się z pracy. Rezygnuje ze współtworzenia programu, nie mogąc pogodzić się z zaniżaniem jego poziomu. Już w następnej scenie żałuje tego, co zrobił, jego twarz, kadrowana dla uwydatnienia emocji w półzbliżeniu, wyraża napięcie i niepewność. „Przez 30 sekund byłem wielkim bohaterem, a teraz prosto na bezrobocie". Wydaje się, że kłopoty działają stymulująco na tego bohatera. Sam dokonuje tego rodzaju wyborów, z których konsekwencjami musi się później borykać. Kiedy zaczyna odczuwać satysfakcję w pracy i w stosunkach z Tracy, wpada w panikę i ucieka. Z przygody z siedemnastoletnią dziewczyną przerzuca się na związek z byłą kochanką swojego przyjaciela, odczuwającą „równocześnie fascynację i obrzydzenie męskim członkiem". Romans ten okazuje się oczywiście również nietrwały, więc Ike pod wpływem nagłego impulsu biegnie, by odzyskać Tracy. „Równie niezrównoważony emocjonalnie jest jego stosunek do współczesnego Manhattanu. Nie może znieść jego

[27] Tamże.

<<fałszywych wartości>>, pretensjonalności i narcyzmu elity intelektualnej, banalności programów telewizyjnych i niczym nie maskowanego materializmu. A jednak powtarza, że nie mógłby żyć nigdzie indziej. <<Nie potrafiłby funkcjonować poza Nowym Jorkiem>> - stwierdza przyjaciel"[28].

Związki z kobietami, jak i same postacie kobiece odgrywają w twórczości Allena znaczące role. Są istotne również dla wyrażenia tożsamości miasta. W *Manhattanie* uosobieniem zepsucia Nowego Jorku jest Mary Wilke, grana przez Diane Keaton. Mary nie jest rodowitą mieszkanką Nowego Jorku, pochodzi z Filadelfii. Jest więc poniekąd obca w intelektualnym środowisku Manhattanu, czego daje wyraz, odgrywając wielkie oburzenie tutejszymi swawolnymi rozmowami bez tabu: „Nie chcę..., Chryste. Nie chcę tego słuchać. Jestem z Filadelfii. W mojej rodzinie nie było romansów. Moi rodzice byli małżeństwem przez 43 lata. l nikt nie zdradzał". Zestawienie tych słów z jej poczynaniami ujawnia hipokryzję, której jest zresztą świadoma. Prowokuje Ike'a swoimi poglądami stojącymi w ostrej sprzeczności z jego własnymi przekonaniami. Jest odzwierciedleniem całego tego światopoglądu, który Isaac potępia i który jest dla niego wyrazem intelektualnego zmanierowania. Chwilę później bohater szaleńczo się w niej zakochuje. Bo przecież Mary Wilke, z którą związała go spóźniona idylla, w końcu zdobywa go. Można by powiedzieć jego stylem, że wrobił go Manhattan, a raczej to wszystko czego w nim nie cierpi"[29]. Symbolem niewinności i tęsknoty za dawnym kształtem Nowego Jorku jest najmłodsza z wiodących postaci filmu, Tracy. Wśród wszystkich kuriozalnych osobliwości, wplatających się w skomplikowane relacje, tylko ona wydaje się osobą ułożoną, myślącą racjonalnie, przeżywającą wszystko tak, jak powinno się przeżywać (dziecięca ekscytacja podczas przejażdżki dorożką, łzy smutku i rozczarowania w momencie rozstania). Jej naturalność oddaje charakter owego

[28] G. McCann , dz. cyt., s. 39.
[29] R. Benayound, dz. cyt., 1980 nr 2-3, s.140.

raz na zawsze utraconego Nowego Jorku. Isaac, po swojej zdradzie, mimo rozpaczliwej próby, nie może już jej odzyskać. Jest na to za późno.

Graham McCann wyróżnił trzy typy kobiece powracające w filmach Allena. Pierwszym z nich jest „kastratorka" – kobieta silna, która usidla, przygniata i upokarza Allenowskiego mężczyznę, czyniąc z niego znerwicowanego impotenta. Drugi typ to „wolny duch", pociągający i fascynujący mężczyznę. Taka kobieta wytrąca go z normalnego toru i namawia do zerwania z konwencjami, czyniąc go ostatecznie niezadowolonym ze swojego życia. Ostatni typ to „czuła realistka". Jest metodyczna, opiekuńcza, wyzbyta egoizmu. Widzi sytuację taką, jaka jest naprawdę i stara się ocalić Allenowskiego bohatera dla normalnego świata[30]. Wszystkie trzy rodzaje postaci kobiecych charakterystyczne dla filmów Allena obecne są w jego *Manhattanie,* dopełniając portretu nowojorczyków. „Kastratorkę" reprezentuje oczywiście Meryl Streep w roli Jill Davis – byłej żony, która porzuciła bohatera dla innej kobiety i w dodatku pisze obrazoburczą książkę na temat ich rozstania. Jest pewna siebie, oschła i zdecydowana w tym, co robi. Isaac nie ma z nią żadnych szans, mimo że kilkukrotnie próbuje perswadować. „Mężczyźni Allena chcieliby przeżyć życie w spokoju z <<czułą realistką>>, ale zawsze ją krzywdzą"[31]. Pokrzywdzona w *Manhattanie* zostaje Tracy, jedyna niewinna postać filmu. Jej uczucie jest szczere i niezmącone niczym z tych rzeczy, w które wikłają się inni bohaterowie (zdrada, widma minionych związków). Mimo że najmłodsza, zdaje się patrzeć na otaczającą rzeczywistość najtrzeźwiej. Ten rodzaj partnerki nie jest jednak wystarczający dla bohatera, który porzuca ją, uwiedziony przez ekscentryczną odmienność „wolnego ducha". Ten typ należy do Diane Keaton, wcielającej się w postać inteligentnej i pięknej Mary Wilke. Nad taką kobietą nie można

[30] Por G.McCann, dz. cyt., s.106.

31 Tamże.

Po lewej Diane Keaton w tytułowej roli w filmie *Annie Hall,* po prawej – Charlie Chaplin. Nie tylko ubiór jest podobny, ale także układ ciała i przedmioty trzymane w dłoniach (u Annie rączka od rakiety tenisowej, u Chaplina jego nieodłączna laska).

zapanować, ona pobudza, wytrąca z rutyny, ale może też w końcu porzucić. Dla Allena jest to najbardziej pozytywny kobiecy obraz[32].

Allen przyznaje, że kobieca obsada jego filmów jest ich największym walorem, przyciągającym przed ekrany liczną publiczność. „Kto będzie chodził wciąż na tę samą historię neurotycznego nowojorczyka z wieloma fobiami? Słynne aktorki to zdecydowanie jeden z największych atutów

[32] Por. tamże.

moich filmó . Byłbym nikim bez kobiet”[33]. Prawdziwość tego stwierdzenia jako pierwsza udowodniła Diane Keaton, która po premierze filmu *Annie Hall* była naśladowana przez tysiące nastolatek. Swój styl kontynuowała w *Manhattanie*, stając się Allenowską ikoną Nowego Jorku. A przy okazji „przemyciła” do obrazu kolejne nawiązanie do tradycji kinematografii (i historii kina niemego). Ubiór tytułowej bohaterki filmu *Annie Hall* oraz (w mniejszym stopniu) Mary w *Manhattanie* przypomina stroje Charliego Chaplina: luźne spodnie, zwykle nieco za duża marynarka albo kamizelka zapięta na jeden guzik, krawat i kapelusz. W *Manhattanie* owa konotacja jest ukryta i uwidacznia się dopiero po zestawieniu tego filmu z *Annie Hall*. Mary jest dojrzalszą, bardziej kobiecą wersją szalonej nowojorskiej dziewczyny – Annie Hall. Przez tę (podwójną) postać reżyser wprowadza widza w intertekstualną grę.

Allen udowadnia, że lekka i przyjemna forma może stać się nośnikiem dla refleksji nad egzystencjalnymi problemami nękającymi współczesne społeczeństwo. Specyfika jego humoru oraz komediowy kształt *Manhattanu* są w pełni autorskim wkładem do kontynuacji symfonii miejskiej we współczesnej kinematografii. Gatunek ten był atakowany za wybujały estetyzm i pomijanie społecznych problemów[34]. Tymczasem *Manhattan* nie tylko spełnia jego najważniejszą przesłankę, wykwintnie portretując metropolię, ale też przekornie (dzięki komediowej formie) staje się wypowiedzią na temat kondycji społeczeństwa Nowego Jorku.

[33] Tamże.

[34] T. Lubelski, dz. cyt., s. 913 (hasło: Symfonia miejska).

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Symfonia wielkiego miasta. O wizerunku Nowego Jorku w „Manhattanie" Woody'ego Allena*, powstałej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Symphony of a Big City.
The Image of New York in Woody Allen's *Manhattan*

One of the major objective of this essay is to show that Woody Allen's *Manhattan* (1979) is a renewal of an old film genre called the city symphony.

In this movie, the director outlined a suggestive portrait of his beloved New York City. After *Annie Hall* (1977), *Manhattan* is the second most complete expression of the specificity of Allen's style, which consists of comic and tragic elements. Another object of this essay is to demonstrate that while creating the image of the metropolis the director particularly exploits the tools of film expression. Audiovisual layer of Allen's work allows to juxtapose *Manhattan* with the city symphony (genre which came into being in the twenties as an innovative combination of documentary and avant-garde forms). The similarity between *Manhattan* and the original city symphonies is visible at the very beginning of the film, because of black and white, kaleidoscopic shots of metropolis as well as the backing sound (*Rhapsody in Blue* by George Gershwin). Allen's picture is not only a sophisticated portrait of New York, but also the critical study of the society.

Keywords: Woody Allen, *Manhattan*, the city symphony genre, films of 20's, city in the movie, American cinematography.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

FILM I TEATR

MARZEC '68 W POLSKIM KINIE. O *RÓŻYCZCE* JANA KIDAWY-BŁOŃSKIEGO

KATARZYNA BAŁDYGA Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). balkas@wp.pl

Wydarzenia Marca '68 nie doczekały się do tej pory wielu filmowych interpretacji. Przykładem filmu, który w ostatnich latach przypomniał Polakom o tych tragicznych zdarzeniach, jest *Różyczka* Jana Kidawy-Błońskiego. Pojawienie się tego obrazu nie tylko zaktualizowało pamięć o Marcu, lecz także, za pomocą wizualnych nawiązań, przywołało archiwalia z epoki, o której twórcy tego filmu opowiadają. Zanim więc przejdę do analizy samego dzieła Kidawy-Błońskiego, przyjrzę się dwóm filmom dokumentalnym Marii Zmarz-Koczanowicz dotyczącym tych samych wydarzeń, by móc porównać sposoby przywoływania historii i aktualizacji doświadczeń.

Na początku jestem winna pewne uściślenie metodologiczne. W związku z tym, że nie jest to synteza historyczna dotycząca wydarzeń Marca 1968 roku, będę opisywać nie tyle faktografię, ile rozumienie historii. Podstawy tego stanowiska wyznaczył Hayden White, który zauważył literackość dzieła historycznego. Wskazał na narrację jako podstawowy sposób porządkowania i wyjaśniania rzeczywistości. W dalszym wywodzie oddzielił historiografię od historiofotii, którą definiował jako „reprezentację historii i refleksji nad nią tworzoną w obrazach wizualnych i dyskursie filmowym [1]. Ustalenia White'a prowadzą do wniosku, że żadne przedstawienie historii – ani to

[1] H. White, *Historiografia i historiofotia,* [w:] *Film i historia. Antologia,* red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117.

zapisane w dyskursie werbalnym, ani to utrwalone na taśmie – nie może rościć sobie prawa do zupełnej obiektywności. Ten tok myślenia jest widoczny także w przypadku, gdy władza próbuje zawłaszczyć dyskursy i manipuluje faktami, wykorzystując dostępne możliwości medialne. To uściślenie jest pomocne szczególnie przy interpretacji materiałów archiwalnych z czasów PRL-u. Wiadomo przecież, że historię pisali ci, którzy aktualnie dzierżyli władzę.[2]

Iwona Kurz w swoim wstępie do antologii *Film i historia* podkreślała, że film może opowiadać o wydarzeniach historycznych, ale i sam stanowi wydarzenie historyczne – może mieć wpływ na kształtowanie zbiorowych wyobrażeń.[3] Dlatego też warto zbadać, jak w XXI wieku czyta się historię Marca ’68, jak się o niej opowiada i czy – oprócz opowieści o przeszłości – twórcy filmów opowiadają coś jeszcze…

Dworzec Gdański

Film dokumentalny Marii Zmarz-Koczanowicz *Dworzec Gdański* (2007) dotyka problemu przymusowych emigracji po wydarzeniach marcowych. Pokazuje dawny dramat ludzi, którzy zgromadzili się w Aszkelonie w 2005 roku. Zasadniczo zarys każdej z przedstawionych historii można byłoby zapisać schematem: spokojne życie w Polsce – stan napięcia spowodowany nagłą agresją skierowaną wobec Żydów – naciski władz – decyzja – wyjazd. Ta powtarzalność sprawia, że widzowi trudno zaakceptować ten „porządek”. Zbudowanie takiego ciągu potęguje poczucie absurdalności i przypadkowości decyzji władz Polski Ludowej.

---

[2] Więcej o zagadnieniu historycznego oglądu filmów: M. Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?,* [w:] *Film i historia…,* op. cit., s. 67-88. i R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach. Rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej,* [w:] *Film i historia…,* op. cit., s. 93-114.

[3] I. Kurz, *„Ludzie jak żywi”. Historiofotia i historioterapia,* [w:] *Film i historia…,* op. cit., s. 7-16.

Twórcy filmu skupili się na relacjach przymusowych emigrantów Marca ’68. Prawda ich przekazu zderzona została z fikcją propagandy komunistycznej. Dokument organizuje poetyka spotkania. Rozmowy są ilustrowane materiałami archiwalnymi, pochodzącymi albo ze zbiorów prywatnych, albo pozyskanymi z archiwum służb rządowych. Bardzo często w ten właśnie sposób demaskowana jest obłuda władz. Prawdziwe, najczęściej emocjonalnie przedstawione historie pojedynczych ludzi, zestawione zostały z okrutnymi i krzywdzącymi uproszczeniami i oszczerstwami ekipy rządzącej. Przykładem takiego zestawienia jest zderzenie wystąpienia Gomułki, w którym stwierdzał, że „ta kategoria Żydów wcześniej czy później opuści nasz kraj”, z wypowiedzią bohatera, który pokazuje dokument wskazujący na to, że nie jest już obywatelem Polski. Podobne zestawienia uwypuklają miałkość argumentacji I sekretarza i sprawiają, że widz bardziej dotkliwie odczuwa dramat sytuacji ludzi wygnanych z kraju. Głównym zabiegiem zastosowanym w filmie jest więc kontrast, dodatkowo uwypuklony wprowadzeniem (obok relacji świadków) materiałów archiwalnych – zdjęć i filmó – z wydarzeń, o których się opowiada.

Wybuch antysemickiej histerii popchnął bohaterów filmu do wyjazdów z kraju, mimo że wiedli oni spokojne i szczęśliwe życie w Polsce. Sytuacja sprawiła, że musieli nagle na nowo zdefiniować swoją tożsamość. Jedna z bohaterek tak opisała swoje odczucia dotyczące własnej przynależności narodowej: „Mój świat był Polską, moje życie było Polską, moi przyjaciele byli Polacy, miałam narzeczonego Polaka. Dla mnie Polska to był mój naród, moje miejsce…”. W filmie zaprezentowano kilka podobnych wypowiedzi. Bohaterowie podkreślali swoją polskość, wskazywali, że bycie Żydem nie przekreśla nazywania siebie Polakiem. Znaleźli się z dnia na dzień w trudnej sytuacji i zostali zmuszeni do reorganizacji swojego świata. Nie mogli pojąć, dlaczego w kraju, w którym mieszkali oni i ich rodzice, nagle zaczyna brakować dla nich miejsca. Odczuli nagle i dotkliwie, że są Żydami w Polsce.

Wcześniej był to dla nich jeden z tych obszarów, które w spokojnej codzienności są pomijane (bo nieistotne).

Film *Dworzec Gdański* opowiada o wydarzeniach marcowych z perspektywy ich konsekwencji – wyjazdu z kraju wielu Polaków pochodzenia żydowskiego. Od strony skutku opowiada się o przyczynie – wzroście narodowej histerii skierowanej przeciwko Żydom. Marzec ’68 był doświadczeniem pokoleniowym. Zajścia na ulicach wielu miast Polski łączyły Polaków bez względu na pochodzenie i przynależność społeczną. Mimo wszystko jednak utrzymująca się władza próbowała ustalić odmierzany własną miarą „porządek”, przypisując odpowiedzialność za zajścia Żydom. Tym samym mamy do czynienia z budzonym świadomie resentymentem. Jedna z bohaterek dokumentu stwierdza: „czułam, że jesteśmy sami. Nikt się za nami nie ujął”. Ktoś inny wspomniał, że retoryka propagandy przyjęła się w społeczeństwie. Te wypowiedzi pokazują, że zajścia z 1968 roku były wydarzeniami przełomowymi. Film ukazuje osamotnienie bohaterów zmuszonych do nagłego wyjazdu i zmiany sposobu myślenia o sobie i otoczeniu.

Dworzec Gdański jest niemym świadkiem dramatu. To wokół niego skupiają się wydarzenia. Jest miejscem spotkania przeszłości z teraźniejszością. Na początku filmu pojawia się informacja, że zdjęcia wykonano w 2005 roku podczas spotkania żydowskich emigrantów z Polski – „Reunion ’68” w Aszkelonie (Izrael). Perspektywa współczesna dominuje ostatecznie nad historyczną. To ona umożliwia spojrzenia na przeszłość. Dworzec to miejsce kojarzone z przejściowością. Stanowi granicę między „tutaj” a „tam”. Dla bohaterów filmu jest to też granica między Polską a „zagranicą”, a także między „dziś” i „wczoraj”. Historia ożywa w relacji przedstawionych osób. Filmowy Dworzec Gdański jest więc wehikułem łączącym współczesnego widza z dramatem przymusowych emigrantów.

Zwyczajny marzec

Kolejny film Marii Zmarz-Koczanowicz podejmujący kwestie związane z Marcem 1968 to *Zwyczajny marzec.* Jest to dokument z 2008 roku – wiąże się więc z okrągłą rocznicą wydarzeń. Kontekst rocznicowy jest tu o tyle istotny, że stanowi ramę: film rozpoczyna się i kończy zdjęciami z ulic Warszawy wykonanymi właśnie w marcu 2008 roku, kiedy na telebimach wyświetlano materiały archiwalne. Zabieg ten służy zarysowaniu dwóch perspektyw: historycznej i współczesnej. Podobne środki zastosowano w *Dworcu Gdańskim*.

Bohaterem filmu jest Adam Michnik. To on komentuje archiwalia. Zasada kontrastu, która organizuje *Dworzec Gdański,* jest metodą wykorzystaną również tutaj. Komentarze bohatera demaskują obłudne wyjaśnienia władz. Poza tym kontrast widoczny jest również w treści komentarzy.

Najpierw zestawiono materiał archiwalny przedstawiający bal sylwestrowy 1967/1968 i fragmenty inscenizacji *Dziadów* Dejmka. Michnik komentuje to tak: „Jest ta Polska, która baluje u Gomułki i jest ta Polska, która oklaskuje Mickiewicza. I te dwie Polski nie mogły ze sobą żyć w zgodzie. Musiało dojść do zderzenia". To sformułowanie stało się motywem przewodnim filmu, organizując materiał pokazywany widzowi. Myśl bohatera została zilustrowana w podobny sposób jeszcze kilkakrotnie – np. w zestawieniu obchodów pięćdziesięciolecia Komsomołu i koncertu zespołu The Rolling Stones. Świat sztucznie barwiony wystudiowanymi i wymuszonymi gestami kontrastuje ze światem prawdziwych emocji i wzruszeń. Komentarze Adama Michnika nierzadko zabarwione są ironią i ukazują duży dystans wobec prezentowanych materiałów z archiwum służb. Widz więc tym bardziej odczuwa absurdalność sytuacji, w której nagle znalazły się ofiary marca.

Film *Dworzec Gdański* ukazuje bohaterów anonimowych, których nazwiska nie są znane opinii publicznej. Inaczej dzieje się w *Zwyczajnym marcu.* Głównym bohaterem i jednocześnie narratorem jest Adam Michnik – postać

znana. Również inne osoby, które występują w dokumencie, to najczęściej nieanonimowe postacie, których nazwiska pojawiają się w różnych dyskursach do dziś. *Zwyczajny marzec* dotyka kwestii walki inteligencji z systemem, *Dworzec Gdański* akcentuje zderzenie jednostki z machiną ustrojową i propagandową.

Różyczka
„Czemu to o tym pisać nie chcieliście, Panowie?”

Ten niewielki cytat z *Dziadów* Adama Mickiewicza stał się mottem filmu Jana Kidawy-Błońskiego. Znana jest scena z salonem warszawskim w Mickiewiczowskim dramacie. Gośćmi salonu byli także literaci. W rozmowach pojawiła się kwestia pisania o współczesnych cierpieniach narodu. Jaki to ma związek z *Różyczką*? Zdaje się, że tę sytuację można odnieść do tendencji w najnowszym polskim kinie, które coraz częściej podejmuje kwestie związane z polską historią powojenną. Pojawianie się takich filmów jak wspomniana już *Różyczka*, *Rewers, Czarny czwartek, Kret* czy *Róża* świadczyć może o chęci podejmowania refleksji nad wydarzeniami z czasów PRL-u. Mierzenie się z historią jest jedną z fundamentalnych kwestii w budowaniu tożsamości. Film, jako medium stosunkowo nowe, może otwierać dyskusje, które długo spychane były na margines społecznego dialogu. Katarzyna Taras zauważa, że *Różyczka* wpisuje się w ciąg polskich realizacji podejmujących na nowo dialog z historią (historią właśnie, nie Historią). Historia opowiadana przez postacie kobiet pozwala zrezygnować ze sławienia panteonu bohaterów[4]. Portretowanie kobiety pozwala na snucie opowieści intymnej i bliskiej, bez zbędnego zadęcia i wielkich słów. Prawdziwy heroizm zaczyna się w prywatnej codzienności. Problem

[4] Więcej na ten temat: K. Taras, *Dialog,* [w:] www.publica.pl/teksty/dialog i K. Taras, *Historia i kobiety,* „Kino” 2010, nr 12, s. 12-16.

agenturalnego uwikłania i działania bezwzględnych mechanizmów historii staje się dramatem konkretnych jednostek. „Historia nabiera ciała”[5].

Jan Kidawa-Błoński 8 marca 2010 roku podczas krótkiej wypowiedzi przed premierą filmu wspomniał, że mediach mówi się coraz mniej o wydarzeniach marcowych, chociaż właśnie one były jednym z etapów budowania niepodległej Polski[6]. Trudno z tym polemizować. O Marcu 1968 było głośno w okrągłą czterdziestą rocznicę, potem jednak zainteresowanie tymi kwestiami systematycznie malało.

„Czemu to o tym pisać nie chcieliście Panowie?” Film Kidawy-Błońskiego pokazuje, że jest o czym mówić. Motto skłania więc do dyskusji dotyczącej bolesnej historii, a film jest doskonałym medium, które może kształtować świadomość społeczną.

Wiele wskazuje na to, że *Różyczka* jest filmem ważnym. Wpisuje się w proces konfrontowania się z komunistyczną przeszłością Polski. Procesy lustracyjne, problemy współpracy z systemem co jakiś czas pobudzają opinię publiczną do coraz to nowych odpowiedzi na pytanie, w jakiej Polsce chcemy żyć. Problem wpływu przeszłości na teraźniejszość nurtuje wielu – nie tylko tych, którzy w jakiś sposób uwikłani są w agenturalny świat. Być może polskie kino uwolniło się z piętna historyzmu, źle pojętego mesjanizmu oraz dążności pokutniczych, skoro jego twórcy odważyli się pokazywać historię taką, jaka jest. Polskie kino powoli nadrabia zaległe lekcje historii.

Film Kidawy-Błońskiego pokazuje urywek historii PRL za pomocą historii jednostek. Główna bohaterka filmu, Kamila Sakowicz (Magdalena Boczarska) – z miłości do agenta SB, Romana Rożka (Robert Więckiewicz) – zostaje tajnym współpracownikiem o pseudonimie „Różyczka”. Decyzja o współpracy zmienia życie kobiety, która do końca pozostaje związana

[5] K. Taras, *Dialog,* op. cit.

[6] Wypowiedź tę można odnaleźć w materiałach dodatkowych dołączonych do DVD z filmem.

z dwoma mężczyznami – jest rozdarta między namiętnością, miłością i odpowiedzialnością. Kamila jest postacią dynamiczną. Widz obserwuje jej szamotanie się między dwoma odrębnymi światami. Z jednej strony miłość do agenta SB związała ją ze światkiem agenturalnym, z drugiej, właśnie to środowisko popchnęło ją ku światu inteligencji. Kamila to do końca postać „odklejona”, zdaje się tworzyć własną przestrzeń, niemieszczącą się zupełnie w żadnym z wymienionych wyżej światów. Być może inne postrzeganie rzeczywistości, filtrowanie świata przez kobiecą wrażliwość decyduje o tej nieprzystawalności. Zarówno świat agentów, jak i świat inteligencji przedstawione zostały jako męskie – kobiety odgrywają tu raczej rolę towarzyszek, pięknych dodatków: nie zasiadają ani na partyjnych zebraniach, ani na spotkaniach literatów przy prezydialnym stole. Bohaterka odgrywa więc w wykreowanym świecie przedstawionym rolę wyjątkową. Pełni funkcję osoby działającej, zaangażowanej po obu stronach, co stało się powodem jej życiowej tragedii. Z rozdarcia zrodziła się świadomość i dojrzałość, co ujawniło konieczność opowiedzenia się po jednej ze stron.

Początkowo Kamila pokazana jest jako czerpiąca z życia pełną garścią hedonistka. Lubi spędzać czas z mężczyzną, który ją pociąga, chodzi na zabawy taneczne. Przez uwikłanie w świat agentury zostaje popchnięta do częściowo obcego dla niej środowiska – inteligencji. Zadanie powierzone agentce Różyczce powoli przestaje być tylko misją. Kamila zauważa, że znalazła się w matni. Inwigilowanie wykładowcy i literata to już cios w strukturę rodziny. W pewnym momencie dziewczyna zauważa w sobie przemianę – widzi, że jej związek z Adamem (Andrzej Seweryn) to już nie tylko zadanie, lecz także prawdziwa relacja.

Kulminacja wydarzeń następuje w momencie spotkania Adama Warczewskiego z Rożkiem. W filmie połączone to zostało z ukazaniem manifestacji marcowych na Uniwersytecie Warszawskim. Rożek, jadąc samochodem, obserwuje zamęt uliczny spowodowany udziałem milicji w pacyfikowaniu demonstrujących. W tym miejscu widz ogląda zdjęcia archiwalne.

Nagle Rożek zauważa profesora i prowadzi go w zaułek. Akcja toczy się równolegle – na ulicy milicja i ORMO „pałują" demonstrujących, a obok agent demaskuje Różyczkę. Najgorsze przypuszczenia Warczewskiego sprawdzają się.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na zdjęcia Piotra Wojtowicza. Intensywność koloru zmienia się wraz z postępem opowiadanej historii. Sam autor zdjęć relacjonuje to tak: „Postanowiłem zderzyć różne estetyki: zacząć od niemal jarmarcznej fotografii, w której nadmiar kolorów budzi wątpliwość co do gustu, by w miarę rozwoju dramatu poprzez odchodzenie od koloru, monochromatyzowanie go, w finale zbliżyć się do faktury używanych w filmie archiwalnych zdjęć dokumentalnych"[7]. Z tak przyjętą koncepcją barwną wiąże się kilka kwestii. Po pierwsze dzięki umieszczonej gradacji możliwe było wprowadzenie materiałów archiwalnych, które pozyskano z Instytutu Pamięci Narodowej, magazynów Filmoteki Narodowej oraz archiwów Telewizji Polskiej[8]. Materiały archiwalne są znane widzom z wielokrotnych wyświetleń w programach telewizyjnych, reportażach i dokumentach. Zostały też włączone do filmu na równi ze zdjęciami inscenizowanymi, co uwiarygodniło opowiadaną historię. Widz, dostrzegając różnicę między zdjęciami, zauważa, że „opowieść nawet jeśli nie jest prawdą historyczną, to jest prawdopodobna, wiarygodna, […] na marginesie wielkich wydarzeń historycznych taka historia wydarzyć się mogła"[9]. Inną kwestią jest pokazanie różnych światów, z których pochodzą bohaterowie, co zostało osiągnięte również dzięki niejednorodnym zdjęciom. Kolorowy świat wyobraźni Kamili, agenturalny świat i uwikłanie Rożka oraz wyważony,

[7] K. Taras, *Pozostać przy sensie* [wywiad z Piotrem Wojtowiczem], „FilmPro" nr 1, 2011, s. 46-51.

[8] J. Tokarczyk, *Różyczka* [wywiad z Pawłem Mantorskim – kierownikiem produkcji], „Studio-Kamera" nr 1, 2010, s. 4-9.

[9] K. Taras, *Pozostać przy sensie,* op. cit.

„angielski” świat profesora widoczne są w zdjęciach[10]. Wyrazistość tych światów powoli maleje wraz z postępem wzajemnych powiązań bohaterów. Ujawnienie prawdy – agenturalnej tożsamości Różyczki wiąże się ze stopniową monochromatyzacją, pozbawieniem tego świata szaty barw.

Cichy dramat rodzinny bohaterów rozgrywa się później w mieszkaniu profesora. Kamila wraca do domu. W windzie widzi parę młodych ludzi. Spotkana dziewczyna jest ranna i płacze. Różyczka wchodzi do ciemnego mieszkania. Zajęta jest codzienną krzątaniną. Profesor siedzi nieruchomo w ciemności. Na stole leżą papiery od Rożka. Kobieta zaczyna rozumieć, że jej tajemnica się wydała. Wychodzi, zostawiając pierścionek zaręczynowy. W tej sekwencji rzuca się w oczy charakterystyczne psychologiczne skupienie na detalu. Z ust Warczewskiego nie pada ani jedno słowo, to detale wskazują na stan jego ducha. Poszarpany świat bohaterów widoczny jest w sposobie filmowania. Papiery Rożka, fotel Warczewskiego, pierścionek zaręczynowy – to elementy znajdujące się w jednej przestrzeni, ale sfotografowane oddzielnie pokazują rozsypanie się światów bohaterów.

Tak więc wielka historia łączy się z małą. Dramat narodowy zbiega się z prywatnym. Historia wkracza w życie szarych ludzi. Kamila, jak biblijna Ewa, najpierw ulega pokusie, potem sama kusi. Gra toczy się nie o przyjemność towarzyszącą kosztowaniu zakazanego owocu, lecz o odsłanianie prawdy i stopniowe wtajemniczanie w życie, uzyskiwanie dojrzałości. Dramat rozgrywa się więc na kilku poziomach jednocześnie – prawda miesza się z fałszem i zakłamaniem. Losy bohaterów są uwikłane w tę walkę.

Kwestie związane z wydarzeniami marca, choć dramatyczne, dla widza są jedynie tłem opowiadanych wydarzeń. Najważniejszy staje się dramat bohaterów. Dla odbiorcy ważny staje się więc bohater i jego dzieje, a nie narracja historyczna. Taka jest natura filmu fabularnego. W tym przypadku jednak prześledzenie „historii w historii” jest zagadnieniem kluczowym,

[10] Ibidem.

mającym walor poznawczy. Iwona Kurz napisała, że „przywołanie najgłośniejszych momentów dziejowych raczej zasłania tutaj [w *Różyczce* – przyp. K.B.] mechanizmy i procesy, a kronika zastępuje ich analizę i interpretację”[11]. Moim zdaniem jednak nie ma mowy tu o zasłanianiu prawdy bohaterów przez przywołanie historii. Dzieje się zgoła inaczej – historia jest odsłaniana dzięki losom bohaterów. To oni sprawiają, że widz odkrywa, iż dramat marca jest naprawdę dramatem, a nie nagłaśnianą, ale naskórkową rozgrywką. Mała historia pozwala na poznanie wielkich dziejowych mechanizmów. Dramat marca jest dzięki pokazaniu prywatności bohaterów losem konkretnych, prawdziwych ludzi, mimo że postaci filmowe kumulują historie kilku osób. Zadaniem filmu fabularnego nie jest więc ukazywanie rzeczywistości wprost, tak jak robi to film dokumentalny[12]. Warto prześledzić więc „okruchy historyczne”, które da się odczytać w *Różyczce.*

Materiały archiwalne odgrywają istotną rolę w tym obrazie. Widz, który wcześniej obejrzał chociażby filmy Marii Zmarz-Koczanowicz, bez trudu zauważy, że czarno-białe fragmenty *Różyczki* stanowią oryginalne materiały służb bezpieki. Nagrania są wprowadzone w bardzo zręczny sposób. Na przykład wystąpienia Gomułki oglądane są przez bohaterów w telewizji. Ten zabieg kieruje uwagę na fakt odbioru społecznego zmanipulowanych informacji i treści propagandowych.

Akcja filmu rozpoczyna się w roku 1967. Widz początkowo spogląda na świat oczyma esbeków. Kamila i Rożek oglądają w Kazimierzu nad Wisłą film propagandowy kina objazdowego dotyczący wojny sześciodniowej w Izraelu. Kamera pokazuje reakcje widzów oglądających kronikę filmową. Bohaterowie zdają się niezbyt zainteresowani wyświetlanym materiałem, ale kamera odnotowuje reakcje otoczenia. Niektórzy zgromadzeni

[11] I. Kurz, *Różyczka,* [w:] „Dwutygodnik. Strona Kultury” 2010, nr 33. Podobne zdanie na temat prezentowania historii w *Różyczce* ma P. Śmiałowski, [w:] tegoż, *Gdy żona donosi na męża,* „Kino” nr 4, 2010, s. 52-53.

[12] Oczywiście tu także z zastrzeżeniami, ograniczeniami gatunkowymi itp.

dają wyraz swojemu oburzeniu, komentując jawne manipulowanie faktami. Inni akceptują materiał. Kamera spogląda na nich oczami Rożka, dla którego krytyka filmu jest krytyką systemu – procederem skrajnie niestosownym, który musi być odnotowany przez czujne oko agenta. Kronika filmowa, którą oglądają bohaterowie, to sygnał i dowód faktycznych działań propagandowych, stosowanych w tamtym czasie. Wzbudzanie nienawiści, kreowanie wroga społecznego, budowanie stereotypów i przypominanie zatajanych resentymentów to efekty nasilonych działań nastawionych na budowanie wizerunku władzy.

Roman Rożek, tłumacząc Różyczce „winę” Warczewskiego, posługuje się formułami z ówczesnej frazeologii. Nazwanie kogoś „Żydem” było wystarczającym oskarżeniem. Rożek sam nie interpretuje faktów. Posługuje się gotowymi schematami podsyłanymi przez władzę. Nie jest samodzielny intelektualnie. Całkowicie fałszywe przesłanki przyjmuje bezrefleksyjnie. Przyznaje, że prawda go nie interesuje, bo ważny jest interes partii. Gdy Różyczka odkrywa, że Adam Warczewski nie jest Żydem i tłumaczy to agentowi, ten bez skrępowania stwierdza, że prawda jest nieistotna. Zadanie dziewczyny polega na udowodnieniu winy. Nie można pominąć też innej motywacji psychologicznej Romana Rożka. Najprawdopodobniej, oprócz bezrefleksyjnego przyjmowania argumentacji partyjnej, bohater postanawia pozyskać zaufanie zwierzchników, by ukryć własną tożsamość i ochronić się przed ewentualnymi atakami. Ta interpretacja znajduje potwierdzenie w zakończeniu filmu, którym Rożek musi opuścić kraj. Być może sprawa Warczewskiego miała odciągnąć zainteresowanie partii od jego osoby.

Nastrój całego społeczeństwa, który pokazuje film *Dworzec Gdański* – dzieło Kidawy-Błońskiego sugeruje tylko w kilku scenach. O jednej była już mowa. Widz obserwuje reakcje ludzi na kronikę filmową. Oprócz tego w pewnym momencie agent Rożek odnajduje gwiazdę Dawida namalowaną czerwoną farbą na szybie swojego samochodu. Sprawa ta ma swoją kontynuację i kulminację w scenie odebrania legitymacji partyjnej agentowi.

Pięćdziesiąta rocznica rewolucji październikowej miała być obchodzona niezwykle uroczyście. Jednym z elementów obchodów było wystawienie *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Kazimierza Dejmka. Tu znów widać potraktowanie spraw historycznych jako kontekstu dla historii bohaterów. Najpierw pokazany jest plakat zawiadamiający o premierze spektaklu. Później widz ogląda oczyma bohaterki fragmenty spektaklu. Nie mamy tutaj do czynienia z nagraniami archiwalnymi. Widzimy scenę teatralną i odgrywany przez aktorów fragment *Dziadów.* Taki sposób ukazania wydarzeń pozwolił jednak na pokazanie reakcji widowni – demonstracyjnego wyjścia z sali przedstawicieli władz i owacji tych, którzy odbierali treści płynące ze sceny i je rozumieli. Rozmowa Kamili z agentem po spektaklu ujawnia naiwne rozumienie wydarzeń przez Służbę Bezpieczeństwa. Pytania Rożka o możliwe sterowane reakcje młodzieży i inspiracje płynące od jakiejś pojedynczej grupy ukazują wersję wydarzeń, jaką później, mimo oczywistych zaprzeczeń, próbowała narzucić oficjalna propaganda

W tym miejscu wydarzenia historycznie istotne fabularnie zostają zawieszone. Dla Kamili jest to czas przemian i ważnych decyzji. Właśnie wtedy odkrywa, że Rożek nie ma intencji odkrycia prawdy, dlatego zbliża się do Adama i jego rodziny. Ostateczną decyzję podejmuje na sylwestrowym balu. Jest to ten sam bal z udziałem partyjnych oficjeli, który obejrzeć można w *Zwyczajnym marcu.* Wprawdzie może dziwić przybycie w to miejsce intelektualisty Warczewskiego i stojącego dość nisko w hierarchii agenturalnej Rożka, niemniej jednak ważne jest to, że dochodzi do konfrontacji bohaterów i jednocześnie kolejny raz wielka historia łączy się z tą małą. Bohaterowie wysłuchują orędzia Gomułki…

Kolejny fragment dotyczący wydarzeń marcowych dotyka wprost manifestacji ulicznych. Jak wspomniałam wcześniej, tu znów losy narodu biegną równolegle do losów postaci filmu. Zdemaskowanie agentury Różyczki dzieje się w zaułku, podczas gdy „wielka historia" ma miejsce na ulicy. Zanim jednak do demaskacji dojdzie, widz obserwuje oczyma Rożka (a raczej oczyma

kamery odpowiednich służb) zamęt i walki ormowców z młodzieżą. Kamila nie jest obecna w miejscu zajść, widzi tylko skutki. Dla niej najważniejsze jest to, że została zdemaskowana.

Następną ważną kwestią jest ukazanie fali nasilenia nastrojów antysemickich. Warczewski wraz z rodziną ogląda fragment przemówienia, w którym oskarża się go o współodpowiedzialność za marcowe zajścia. Jego matka jest zrozpaczona. Jej zachowanie przypomina zachowania matek, o których opowiadają bohaterowie *Dworca Gdańskiego.* Pokolenie, które przeżyło wojnę, ma świadomość możliwości powtórzenia się jej okropieństw. Doświadczenie wojny było przeżyciem spajającym pokolenie rodziców bohaterów. W obu filmach reakcja ludzi tego pokolenia jest podobna, bohaterów paraliżuje myśl o ponownych prześladowaniach. Adam Warczewski spotyka się z wielostronnymi atakami. Traci pracę, druk jego książki zostaje wstrzymany, ma zwrócić honorarium. W dodatku otrzymuje telefony z pogróżkami. Nawet taksówkarz, niezdający sobie sprawy, z kim rozmawia, wykrzykuje: „Do Syjamu!”. Kulminacja rozpaczy intelektualisty została ukazana przez zbliżenia i detale – twarz, okulary, zwrócony pierścionek zaręczynowy, barierkę. Świat Warczewskiego został wywrócony do góry nogami. Elementy rzeczywistości docierają do niego w strzępach. Jest to nie tylko obraz stanu jego psychiki, lecz także zapowiedź wydarzeń, które mają nastąpić niebawem. Pozorowane przez władze samobójstwo profesora (wypchnięcie z balkonu) mogło być oficjalnie uzasadniane historią miłości Warczewskiego do agentki. W tym kontekście detale są jak zdjęcia z miejsca zbrodni.

Bezpośrednim skutkiem wydarzeń marcowych była też czystka partyjna. W filmie ten wątek reprezentuje rozmowa Rożka z funkcjonariuszami. Współpracownicy sugerują mu, że działa z pobudek prywatnych, naprawdę nazywa się „Rozen” i „przeszedł na wrogie pozycje”. W wyniku tych oskarżeń zostaje wyrzucony z partii i musi opuścić kraj.

Nakaz opuszczenia kraju dotknął także Warczewskiego i jego świeżo poślubioną żonę. Rodzina otrzymuje dokument stwierdzający, że osoby te nie

są obywatelami Polski. Niestety nie jest to zakończenie dramatu. Zapowiedź, którą widz oglądał wcześniej, zmienia się w rzeczywistość. Wracająca do domu Kamila odkrywa, że jej mąż leży martwy na zakrwawionym śniegu. Zostawione na schodach róże świadczą o tym, że sprawcą był ktoś, kto wiedział o jej pseudonimie – mógł być to Rożek, ale nie jest to pewne.

Ostatnia scena na Dworcu Gdańskim stanowi podsumowanie całego filmu. Dworzec to miejsce zmian. Ciężarna Różyczka traktowana może być jako symbol zmienności losu. Dziewczyna, która do końca wahała się pomiędzy stronami konfliktu (politycznego i moralnego), ostatecznie została sama. Obaj mężczyźni ponieśli klęskę. Kamila do końca została więc kobietą stojącą na rozstaju dróg. Działanie historii i jej życiowych wyborów powodowało, że Kamila do końca pozostała „pomiędzy". W końcu, jak podaje podtytuł filmu, „każda miłość ma swoją historię". Historia tej miłości (czy raczej: tych miłości) zderzyła się z dramatem narodu. Ostatecznie bój z dziejami wygrywa kobieta, choć trudno tu mówić o zwycięstwie i płynącym z niego szczęściu. Ważne jest to, że zwycięża życie. Dziecko Kamili jest zapowiedzią nowego pokolenia, które będzie stawiało czoła nowym wyzwaniom. Pokolenie Marca '68 przetrwa (i przetrwało) i nie jest ważne, czyje dziecko nosi dziewczyna.

Dokumenty Marii Zmarz-Koczanowicz uwypukliły dwa aspekty związane z wydarzeniami marcowymi. *Dworzec Gdański* przedstawił historię przymusowych emigrantów. *Zwyczajny marzec* pokazuje natomiast wydarzenia z perspektywy zmagań inteligentów z systemem. *Różyczka* zdaje się łączyć obie te perspektywy. Po pierwsze pokazano w niej zmagania inteligencji z ograniczeniami ludowej demokracji, po drugie dotknięto kwestii budzenia antysemityzmu w społeczeństwie, po trzecie wreszcie opowiedziano o uwikłaniu zwykłych ludzi w agenturalny świat. Wydaje się więc, że fil Kidawy-Błońskiego ujmuje w całość rozproszone ogniwa historii.

Różyczka opowiada historię marca tak, jak mogli ją widzieć uczestnicy tych zdarzeń. Prywatność zderzyła się z tym, co oficjalne. Historia Kamili

i dwóch związanych z nią mężczyzn pokazuje, jak łatwo można zostać uwikłanym w historię z pierwszych stron gazet i jak trudno zachować w tym wszystkim własne szczęście i panowanie nad własnym życiem. Jak zapewniają autorzy *Różyczki,* nie było jednej inspiracji, jeśli chodzi o budowanie postaci w filmie, choć losy Kamili i Adama są łudząco podobne do historii Pawła Jasienicy. Sposób, w jaki władze rozprawiły się z profesorem, przypomina natomiast sprawę Zawieyskiego. Nie sposób pominąć również podobieństw filmowego Adama Warczewskiego do Stefana Kisielewskiego. Chodzi tu m.in. o wypowiedź o „dyktaturze ciemniaków”, której następstwem było brutalne pobicie i zakaz publikacji. Siłą opowiedzianej historii jest to, że jest ona niezwykle prawdopodobna – zarówno psychologicznie, jak i historycznie.

Bohaterowie filmu *Dworzec Gdański* podkreślali, że historia ważna jest o tyle, o ile istnieje ryzyko jej powtórzenia. *Zwyczajny marzec* kończy wypowiedź Adama Michnika: „To był zwyczajny marzec. Zwyczajny i niezwyczajny. Zwyczajny, dlatego że ludzie wtedy funkcjonowali – kochali się, żenili się, rodzili dzieci, kończyli studia. Często […] odwracali głowy, nie chcieli patrzeć, że twarz ich sąsiadów czy przyjaciół jest opluta. Więc to jest wezwanie, żeby patrzeć, żeby nie pozwolić nikogo opluwać. Nikogo”. *Różyczka* rozumiana jako wydarzenie historyczne – obraz pamięci zapisany w danym momencie – pokazuje, że sprawy Marca ’68 są dalej niezagojoną raną. W tym znaczeniu film pokazuje nie tylko historię, lecz także teraźniejszość. Jest wyzwaniem dla pamięci, a przez to, że opowiada historię zwykłych ludzi, ma szansę na szeroki odbiór. Narracja skierowana na małą historię daje szansę na nowe ukazanie tej dużej. Film dzięki temu zdumiewa autentycznością i pozwala na zatrzymanie się nie tylko nad faktografią, lecz także nad funkcjonowaniem człowieka w społeczeństwie i sposobami jego reagowania na potrzeby danego czasu.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Marzec '68 w polskim kinie - o "Różyczce" Jana Kidawy-Błońskiego*, powstałej pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Taras. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

March 1968 in Polish Cinematography – *Little Rose* by Jan Kidawa-Błoński

The article refers to March events in Polish cinema. *Little Rose*, film by Jan Kidawa-Błoński, becomes the main material of the analysis. The first part of the article relates to two documentary films by Maria Zmarz-Koczanowicz which help to interpret many key scenes in the film of Kidawa-Błoński. *Gdanski Railway* Station sheds some light on the final scene of the *Little Rose*. It also shows how dramatically March events affected the privacy of Polish people. *An Ordinary March* presents the struggle of Polish intelligentsia with the system – so it demonstrates what is official. *Little Rose* connects both perspectives – it shows the history from the point of view of ordinary people, as well as it doesn't resign from presenting well-known and concluded in historical syntheses issues.

Keywords: March 1968, *Różyczka* (*Little Rose*), Jan Kidawa-Blonski, Maria Zmarz-Koczanowicz, *Dworzec Gdański*, *Zwyczajny marzec* (*Ordinary March*), history in the fil

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

FILM I TEATR

ZAGUBIENI W LABIRYNCIE: TRZY WSPÓŁCZESNE OBRAZY FILMOWE – TRZY PRZESTRZENIE ZAGUBIENIA (SZKIC INTERPRETACYJNY)

KAROLINA SIEŃKOWSKA Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). karolina.sienkowska@gmail.com

Dociekając istoty labiryntu, trudno samemu nie zabłądzić. Jego historia, próby zdefiniowania tego, czym jest, opisania stałych tendencji w jego konstrukcji oraz określenia znaczenia czy odszyfrowania samej semantyki i etymologii słowa tworzą bowiem bardzo złożoną i skomplikowaną sieć informacji, wśród których gubią się sami etnolodzy, nie mówiąc o kimś, kto dopiero wkracza na obszar historyczno-antropologicznego badania tej złożoności. Aby mówić o labiryncie z pełną znajomością różnorodnych aspektów tego zagadnienia, trzeba być etnologiem, architektem, religioznawcą, ogrodnikiem, badaczem prehistorii, znawcą obyczajów europejskich, archeologiem, psychologiem głębi i jeszcze wieloma innymi specjalistami.

Skomplikowanie interesującej nas konstrukcji wiąże się nierozerwalnie ze złożonością jej znaczeń symbolicznych. Ludzkość przez wieki nadawała labiryntowi przenośne znaczenia. Topos labiryntu to jeden z szablonów pojęciowych najszerzej wykorzystywanych w dziejach kultury europejskiej. Chętnie sięgali i nadal sięgają po niego twórcy takich dziedzin sztuki jak literatura, malarstwo, a także film. Niniejsza praca jest próbą prześledzenia, w jaki sposób motyw labiryntu występuje w wybranych dziełach filmowych. W każdym z przypadków omówimy labirynt w kontekście jego relacji z człowiekiem. Badać będziemy głównie to, w jaki sposób labirynt wpływa na znajdujących się w nim ludzi oraz jaką wizję świata przedstawia. Na samym początku przybliżymy kulturowe znaczenia labiryntu.

Przywołamy najpopularniejszą dla kultury europejskiej historię pierwszej konstrukcji w Knossos – mit o Tezeuszu i Minotaurze stanie się dla nas ważnym punktem odniesienia w omawianiu poszczególnych pozycji, gdyż to na jego podstawie zostanie sformułowana przez psychoanalityków jedna z ważniejszych interpretacji labiryntu. Spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób przestrzeń warunkuje zachowania i uczucia bohaterów oraz jakimi środkami języka filmowego zostaje ukazana specyfika i symbolika omawianego przez nas kompleksu terenowego. Interesować nas będzie również określenie funkcji, którą labirynt spełnia w każdym z filmowych przykładów, czego metaforą się staje oraz tego, jaka jest jego rola w konstrukcji fabularnej.

Poniższa praca nie jest przekrojem historii nawiązań do tematu labiryntu w sztuce filmowej, nie jest nawet próbą omówienia najbardziej sztandarowych dzieł reprezentujących najpopularniejsze sposoby wykorzystania motywu labiryntu (nie tylko w treści, lecz także w konstrukcji dzieła). Nie pozwoliłby nam na to wymóg objętościowy pracy. W niniejszym wywodzie przyjrzymy się wyłącznie trzem filmom, w których motyw labiryntu realizuje się zarówno na płaszczyźnie „rzeczywistej", jak i metaforycznej. Każdy z nich prezentuje inny typ odniesień, ale łączy je podobna funkcja.

1. LABIRYNT – DEFINICJA, PODZIAŁ, ZNACZENIE

1.1 Definicja i podział

Zanim przystąpimy do badania tego, w jaki sposób motyw labiryntu wykorzystywany jest przez współczesnych twórców filmowych, niezbędne wydaje się zdefiniowanie tego, czym w ogóle labirynt jest i określenie jego znaczenia. Według *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN* labirynt to „system mniej lub bardziej splątanych dróg, z których tylko jedna prowadzi do

celu”[1]. Władysław Kopaliński w *Słowniku mitów i tradycji kultury* podaje: „Labirynt – starożytna budowla, o rozmyślnie skomplikowanym układzie sal, korytarzy i przejść, z której osoba niewtajemniczona nie może znaleźć wyjścia”[2]. Według Paola Santarcangelego, autora *Księgi labiryntu*, żadna z powyższych definicji nie jest jednak wyczerpująca. Chociażby dlatego, że nie zawsze do celu prowadzi tylko jedna droga i nie zawsze labirynt jest budowlą (istnieją labirynty narysowane). Antropolog podaje kilka nowych definicji, z którymi polemizuje, jednocześnie podkreślając, że „przedmiot naszego zainteresowania, będąc labiryntem także i pod tym względem nie da się rozwikłać przez definicję, która ujmowałaby go całkowicie i bez dwuznaczności”[3]. A zatem labirynt to także nie „kręta droga wytyczona tak, aby utrudnić, stworzyć przeszkody lub zmylić tych, którzy zamierzają osiągnąć cel, ku jakiemu ona prowadzi”[4]. Nie, ponieważ droga nie zawsze jest myląca, nie zawsze istnieje konkretny cel, niekonieczna jest też obecność skrzyżowań. Ostatecznie Santarcangeli zadowala się określeniem: „Kręta trasa, na której czasem bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę”[5].

O tym, jaką formę przybiera labirynt, często decyduje epoka, w jakiej powstaje, i związany z nią kontekst społeczny. Przedmiot naszego zainteresowania nie zawsze jest dziełem człowieka. Istnieją liczne przykłady labiryntów tworzonych przez zespoły grot skalnych, powstałe w wyniku działalności wód. Paolo Santarcangeli dokonuje podziału labiryntów na:

a. Naturalne, sztuczne i mieszane – to podział, który podkreśla interwencję (lub jej brak) człowieka w stworzeniu segmentu labiryntowego. Labirynt naturalny będzie powstawał bez udziału ludzkiej ręki, np. system chodników i grot wydrążonych przez

[1] *Wielka Encyklopedia PWN*, red. J. Wojnowski, Warszawa 2003, s. 276.
[2] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 634.
[3] P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1981, s. 41.
[4] Tamże.
[5] Tamże.

wodę w skałach wapiennych. Labirynt mieszany będzie bazował na labiryncie naturalnym, jednakowoż zajętym i przetworzonym w jakiejś części przez człowieka.

b. Przypadkowe, uboczne i celowe – labirynt może powstać przypadkowo lub być wynikiem innego celu niż ten, dla którego pierwotnie wytyczono skomplikowaną trasę. Przykład labiryntu przypadkowego stanowią rzymskie katakumby będące jednocześnie miejscem zamieszkania, świątynią, miastem, a także labirynty naturalne. Labirynt uboczny to między innymi zespół tuneli wydrążonych w celu schronienia się lub obrony. Najpopularniejsze są tu między innymi grobowce królewskie w Egipcie, w których skomplikowany układ przejść i występowanie fałszywych odgałęzień miały na celu zmylenie nieproszonego gościa i ochronę skarbu. W takim przypadku nie można mówić o właściwym, klasycznym labiryncie. Jest on owocem wtórnym celu, jakim jest zdezorientowanie złodzieja.

c. Labirynty o jednej drodze i o wielu drogach – pierwsze są powszechnie nazywane pseudolabiryntami. Faktycznie trudno mówić o labiryncie, kiedy mamy do czynienia z trasą, która jest jedynie długa, ale nie rozgałęzia się, nie daje powodu do żadnego wahania, a dotarcie do celu polega wyłącznie na posuwaniu się do przodu.

Santarcangeli dokonuje również podziału labiryntów ze względu na formę zarysu, trasy, stosunek całości trasy do powierzchni, którą ona zajmuje, na ilość punktów centralnych lub ich brak. Jednak istotniejsze od bliższego omówienia wspomnianych podziałów wydaje się dotarcie do sedna istoty labiryntów, zrozumienie, dlaczego powstawały i czemu miały służyć, oraz poznanie ich dosłownego oraz metaforycznego znaczenia.

1.2 Znaczenie

Po zdefiniowaniu labiryntu przejdźmy do omówienia jego znaczenia. W tym momencie nie sposób nie odwołać się do historii najsłynniejszego w Europie mitycznego labiryntu na wyspie Kreta. Mit o Minosie, Tezeuszu i Minotaurze będzie stanowić istotne źródło, z którego czerpać będziemy różne szczegółowe wątki w trakcie dalszych rozważań zarówno nad samym znaczeniem labiryntu, jak i podczas analizy konkretnych utworów filmowych.

Według mitu twórcą pierwszego labiryntu, ogromnej budowli o skomplikowanym układzie sal, korytarzy i przejść na Krecie, był Dedal – najsłynniejszy architekt tamtych czasów. Ten oryginalny zespół architektoniczny został wybudowany na żądanie króla Krety, Minosa, w celu uwięzienia w nim Minotaura – potwora o byczej głowie z ludzkim ciałem. Minotaur był dzieckiem Pazyfae, żony króla i byka, do którego kobieta zapłonęła wielką namiętnością. Ten chorobliwy afekt wzbudził w niej Posejdon, aby ukarać Minosa ze niedotrzymanie obietnicy i niezłożenie mu ofiary z byka. Minotaur żywił się młodzieńcami i dziewczętami oddawanymi Krecie w ramach haraczu przez Ateńczyków po przegranym konflikcie. Tezeusz, sławny ateński bohater, był herosem. Dowiedziawszy się o straszliwym ciężarze spoczywającym na barkach jego ojczyzny, postanowił uwolnić kraj od składania tej haniebnej daniny. Podjął decyzję o rozprawieniu się z bezwzględnym potworem. Wszedłszy do labiryntu, dzięki swojemu sprytowi i niespotykanej odwadze, pokonał Minotaura, zadając mu śmiertelny cios nożem. Dzięki rozwiniętej nici, podarowanej mu przez Ariadnę, córkę Minosa, udało mu się znaleźć drogę powrotną i wydostać się zwycięsko z labiryntu.[6]

Tezeusz staje się ateńskim bohaterem z kilku powodów. Już sama decyzja zmierzenia się z potworem godna jest zauważenia i pochwały. Tezeusz

[6] T. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian,* Warszawa 1997.

jako jedyny spośród ludzi zwycięsko wychodzi z labiryntu − nie udało się tego dokonać wcześniej żadnej żywej istocie. Wyprawa kreteńska jest jego głównym czynem. (Bój na śmierć i życie ze smokiem bądź potworem czeka każdego herosa, dla przykładu: Edyp pokonuje Sfinksa, Herakles – Cerbera.)

Jakie znaczenie w micie odgrywa labirynt? Po pierwsze – i jest to znaczenie podstawowe – ogromny kompleks o skomplikowanym układzie sal i korytarzy to siedziba, „dom" Minotaura. Jednak nie jest to miejsce, które mężczyzna o byczej głowie sam sobie wybrał − syn Pazyfae zostaje na nie skazany. Dlaczego? Podkreśla się dwa powody, dla których Minos wybudował labirynt i uwięził w nim Minotaura. Pierwszy z nich to ukrycie hańby królewskiego domu – wszakże Minotaur jest owocem wstydliwej, upokarzającej dla króla niewierności jego żony i to niewierności, która budzi najwyższy stopień odrazy – chodzi przecież o stosunek płciowy kobiety ze zwierzęciem. Syn Europy jest również świadomy tego, że przyczyną owego haniebnego występku jest błąd, który sam popełnił – jego chciwość i sprzeniewierzenie się woli bogów. Król Krety chowa zatem w labiryncie to, co wstydliwe, upokarzające, to, do czego woli się nie przyznawać. Labirynt staje się w tym wypadku freudowskim id, zarówno króla, jak i jego małżonki, lecz także całej wyspy – miejscem ukrycia tego, co wyparte przez świadomość. Drugim powodem, być może znacznie poważniejszym, dla którego Minos skazuje syna Pazyfae na tę specyficzną formę więzienia, jest potworność zarówno estetyczna, jak i charakterologiczna Minotaura – istoty żądnej krwi, której widok budzi odrazę i przerażenie. Można zatem uznać, że uwięzienie potwora jest wyrazem troski o życie i bezpieczeństwo mieszkańców królestwa, a sam labirynt – siedzibą zła. Zła odseparowanego od tego, co dobre i powszechnie akceptowane. Warto jednak zauważyć, że potworność Minotaura (o czym będziemy mówić w dalszej części pracy) nie jest wynikiem porażającego psychikę wydarzenia, nie została też osiągnięta w procesie powolnej degradacji moralnej – on taki przyszedł na świat. Najważniejsze wydarzenie dla Minotaura rozegrało

się paradoksalnie jeszcze przed jego narodzinami. To błąd, grzech Minosa, jego chciwość i niewypełnienie obietnicy, stały się przyczyną wielkiej namiętności Pazyfae, a co za tym idzie, przyjścia na świat potwora. Labirynt po raz kolejny jawi się jako siedziba odrzuconego, wstydliwego, nieakceptowanego społecznie ludzkiego zachowania. Zachowania, którego owocem w tym przypadku jest Minotaur.

Powiedzieliśmy już, czym labirynt jest dla Minotaura, Minosa i mieszkańców Krety. Ważne znaczenie uzyskuje również dla zabójcy potwora – Tezeusza. Krzysztof Kowalski i Zygmunt Krzak, autorzy *Tezeusza w labiryncie*, interpretują mit jako „ilustrację męskiej inicjacji heroicznej”[7]. Minotaur jest przedstawicielem sił destrukcji, sił demonicznych, ciemnych, podziemnych. Zetknięcie się oko w oko z potworem, zmierzenie się z nim i ostatecznie uśmiercenie go nabiera wymiaru inicjacyjnego, a samo wejście do labiryntu i zwycięskie wyjście interpretowane jest jako „zejście do świata śmierci i wydobycie się z niego”[8]. Z labiryntem i związanym z nim rytuałem odrodzenia mamy do czynienia w wielu kulturach, szczególnie wśród społeczności pierwotnych. Owe rytuały odrodzenia jawią się w trzech aspektach: jako droga duszy do krainy umarłych, jako droga do Nowego Jeruzalem, czyli do zbawienia, w myśl chrześcijańskiego światopoglądu, oraz droga do odrodzenia inicjacyjnego[9]. Pierwsza z nich wiąże się z wiarą w to, jakoby dusza ludzka po śmierci, zanim zamieszka w krainie zmarłych, musiała przejść etap wstępny, etap „sprawdzający”, jakim jest sama podróż do tej krainy. Nie trudno domyślić się, że w takim przypadku droga, którą musiała pokonać owa dusza, jeżeli miała stać się próbą, nie mogła być prosta i łatwa.

[7] K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989, s.100.
[8] Tamże.
[9] Tamże.

> Zmarły jako osoba go przedstawiająca ma przed sobą trudną wędrówkę. Napotyka wody śmierci, trzeba je przebyć. Gdy się to stanie, po drugiej stronie kolejna przeszkoda: spotkanie z żeńskim duchem opiekuńczym strzegącym wejścia do jaskini. Duch wzbrania wejścia, zezwoli na nie, gdy zmarły rozwiąże zagadkę. Polega ona na tym, że duch rysuje na piasku pewną figurę geometryczną. Zmarły zbliża się, lecz myli drogę, wreszcie ją odnajduje i gdy podchodzi do strażniczki jaskini, ta ściera połowę rysunku. Zadanie zmarłego polega na odtworzeniu brakującej połowy. Dopiero dokonawszy tego, może wejść do jaskini, idąc po liniach rysunku. Jeżeli pomyślnie przebrnie przez tę próbę, wchodzi do jaskini, przechodzi przez nią i znajduje się nad zatoką. Rośnie tu drzewo. Zmarły wspina się na nie, skacze do wody, przepływa nurkując i wychodzi na przeciwległy brzeg, gdzie oczekują go wszyscy zmarli, którym udało się szczęśliwie przebyć trudności drogi. Ta druga przestrzeń wodna jest wodą życia.[10]

Powyższy fragment to opis pośmiertnej tułaczki duszy zmarłego, w którą wierzyli mieszkańcy Malekuli, melanezyjskiej wyspy w archipelagu Nowych Hebrydów, opublikowany w czasopiśmie „Folk-lore" w 1936 roku. Autorami artykułu są John Layard i Arthur Decon. Już samą drogę, usianą trudnościami, zmuszającą do wyborów i wykonania wszelkiego rodzaju niełatwych zadań, aby móc kontynuować podróż ku celowi, można by w swej strukturze uznać za pewną formę labiryntu. Warto również zauważyć, że najprawdopodobniej figura, którą miała odtworzyć na piasku dusza zmarłego, była labiryntem. Gdyby chodziło o trójkąt, kwadrat lub jakiś wielokąt, jej odtworzenie nie nastręczałoby trudności. Zmarły, jeśli odtworzy rysunek na piasku, ma prawo dotrzeć do centrum labiryntu pojmowanego w całości jako pośmiertna droga duszy do Krainy Zmarłych. Interesujące, mamy bowiem do czynienia z „labiryntem w labiryncie". Należałoby również wspomnieć o celu. Celem, który w wymiarze przestrzennym odnajduje swój odpowiednik w centrum labiryntu, staje się „woda życia". Nie woda umarłych, nie woda spoczynku, ale właśnie życia – najbardziej podstawowa, ale i najbardziej pożądana rzecz tego świata we wszystkich kulturach,

[10] Tamże, s. 80-81.

nawet jeśli mowa tylko o życiu po śmierci. Labirynt to przepustka do życia. Jego przeciwieństwem jest śmierć i nicość, przed którymi rozpaczliwie się wzbraniamy. Tezeusz, pokonując potwora, wychodząc z labiryntu, ofiar - wuje życie wszystkim mieszkańcom Aten poświęconym w bliższej lub dalszej przyszłości na pokarm dla potwora.

Szczególne znaczenie labiryntowi nadaje eschatologia chrześcijańska. Ponownie mamy do czynienia z wędrówką ku krainie wiecznej szczęśliwości, jaką jest Niebo, jednak ta wędrówka nie dokonuje się po śmierci, ale w trakcie życia. W średniowieczu pojawiło się porównanie świata do labiryntu, który stał się metaforą zwodniczej drogi pełnej pułapek, niespodziewanych zakrętów i przeszkód, jakie napotyka człowiek w trakcie swojego ziemskiego życia[11]. A droga „naprzód" nie zawsze, przynajmniej nie w geometrii labiryntu, oznacza zmierzanie „do celu". W świecie wielu różnych wartości i wzorów zachowań człowiek zmuszony jest do dokonywania wyboru pomiędzy dobrem a złem, przyjemnością a cierpieniem. Labirynty w średniowiecznych kościołach były umieszczane nie tylko dla ozdoby, lecz także, a może przede wszystkim, dla wyrażenia pewnej idei. Świat chrześcijański posługiwał się tym emblematem, aby zobrazować pułapki, zawiłości oraz uciążliwości, na jakie narażony jest człowiek w swojej drodze do zbawienia[12].

Kolejną funkcją labiryntu jest jego udział w symbolicznych praktykach mających spowodować odrodzenie inicjacyjne. W wielu kulturach inicjacja związana z przejściem młodzieży męskiej i żeńskiej z grupy wiekowej dziecięcej do grupy wiekowej dorosłych dokonywana była w formie obrzędu. Ale formy inicjacji możemy podzielić na: te, które wprowadzają młodych w społeczno-kulturowe życie danej grupy, i jest to najniższy stopień inicjacji, oraz te zastrzeżone dla nielicznych, będące swego rodzaju

[11] Tamże.
[12] Tamże.

wtajemniczeniem o charakterze duchowym. Religioznawca William Brede Kristensen definiuje labirynt jako świat podziemny, obraz królestwa zmarłych[13]. Aby osiągnąć nowy stan, dotrzeć do nowego świata, nabyć nowe, wyższe „ja", niezbędne jest zejście do świata śmierci.

Jednym z najsłynniejszych labiryntów posiadających funkcję inicjacyjną jest chiński klasztor Szaolin. Kandydat, przed wyświęceniem na mnicha, musiał odbyć szereg prób inicjacyjnych. Jedną z nich, ostatnią i najcięższą, było przejście przez labirynt, który stanowiły podziemia klasztoru[14]. Jego korytarze i sale były najeżone niewidocznymi pułapkami i szkieletami tych, którzy inicjacji nie ukończyli pomyślnie. Z kolei w społecznościach pierwotnych, m.in. w Australii i Ameryce Południowej, skomplikowane trasy, głównie w jaskiniach, odgrywały istotną rolę w inicjacjach szamanów i czarowników[15].

Osadzony w archaicznej scenerii mit o Tezeuszu z psychoanalitycznego punktu widzenia uważany jest za opis procesu indywiduacji[16]. Tezeusz wchodzi do labiryntu, który jest symbolem podświadomości. Dzięki wkroczeniu w drugi etap jungowskiej indywiduacji, podróży wstecz, w głąb siebie, samopoznania tych cech swojej natury, które są ukryte i nieuświadomione, człowiek zbliża się do swojej pełni. Bohater mitu nie tylko wkracza do labiryntu, ale też zwycięsko z niego wychodzi. Jungowska pełnia objawi się w micie ukonstytuowaniem heroicznej natury Tezeusza. Człowiek, który pomyślnie przeszedł zarówno pierwszy, jak i drugi etap indywiduacji, staje się indywidualnością – jest szczególnie ważny dla zbiorowości. Jeżeli jednak proces indywiduacji zostaje upośledzony, jednostka staje się w sposób

[13] Tamże.

[14] Tamże.

[15] Tamże.

[16] „Indywiduacja to proces formowania się i odróżniania indywiduum, proces rozwoju indywiduum psychologicznego jako istoty różnej od ogółu, od psychologii zbiorowej". C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 486-488.

naturalny okaleczona. Społeczeństwo, które składa się z okaleczonych indywiduów, nie jest w stanie prawidłowo funkcjonować, a w konsekwencji nie jest zdolne przetrwać. Tylko taka społeczność, która zachowuje wewnętrzną spójność, chroni wartości zbiorowe, przy czym także zapewnia maksimum wolności indywiduum, może spodziewać się długowieczności. Jednostka, która pomyślnie przeszła proces indywiduacji, nie izoluje się od społeczności, lecz świadomie ją współtworzy, dzięki wytworzonemu podczas tego procesu bardziej intensywnemu związkowi ze zbiorowością[17]. Tak też dzieje się z bohaterem mitu. Jego wejście do labiryntu przynosi społeczności, do której protagonista powraca, podwójną korzyść: pierwszą, bardziej dosłowną i oczywistą w skutkach – zabija on potwora, który zagrażał życiu mieszkańców; drugą, mającą swe podłoże w psychoanalizie społeczności – bohater staje się świadomą jednostką, a tylko jednostki świadome swojej indywidualności są w stanie tworzyć zdrową, dobrze funkcjonującą wspólnotę.

Odstąpmy jednak na moment od badania labiryntu w kategoriach antropologiczno-kulturowych i psychoanalitycznych. Interesujące wydaje się bowiem współczesne nawiązanie do labiryntu – w badaniach psychologicznych i w technice. Stosowano je w trakcie pierwszej wojny światowej do oceny różnych składników psychiki ludzkiej. Metoda wykorzystywała ten sam system, polegający na przebywaniu tras coraz trudniejszych, w zależności od wieku osobnika poddawanego doświadczeniu. Używając testów labiryntowych, badano poziom inteligencji praktycznej[18]. Współcześnie wyznawcą metody labiryntowej w badaniach psychologicznych jest Feddy Chapuis. Testy labiryntowe służą mu nie tylko do badania poziomu inteligencji, lecz także dostarczają informacji na temat niektórych cech charakteru

[17] C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
[18] P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982.

pacjenta, np. stopnia, typu i dynamizmu jego aktywności, impulsywności, pewności siebie, skłonności do ostrożności, intensywności zachowań[19].

Labirynt pojawia się także w różnych kontekstach technicznych i naukowych. Szczególny sukces odnosi na polu obwodów elektrycznych i elektronicznych. Są to labirynty niezwykle złożone, ściśle skoordynowane w precyzyjnej celowości, labirynty „przejściowe", labirynty o jednym centrum lub o wielu centrach. Stanowią część wielkich konstrukcji central telefonicznych oraz całej „techniki informacyjnej".

2. *LŚNIENIE* – ANALIZA I INTERPRETACJA

Lśnienie w reżyserii Stanleya Kubricka to filmowa adaptacja powieści Stephena Kinga. Film przedstawia historię pisarza Jacka Torrance'a, który w poszukiwaniu natchnienia do napisania kolejnej powieści zgadza się przyjąć pracę kierownika hotelu Overlook, położonego w górach i zamkniętego na okres zimy z powodu trudnych warunków atmosferycznych. Ośrodek w tym czasie jest zupełnie odcięty od świata z powodu obfitych opadów śniegu uniemożliwiających dojazd, dlatego też nie gości żadnych turystów. Praca Jacka ma polegać na zapobieganiu stratom, jakie mogłaby wyrządzić zima: na pilnowaniu pieców, ogrzewaniu pokoi, dokonywaniu napraw i konserwacji niezbędnych urządzeń. Mężczyzna decyzję podejmuje dosyć szybko – wie, że chcąc skończyć pisanie powieści, jak nigdy potrzebuje spokoju i samotności. Overlook wydaje się miejscem idealnym. Razem z Torrance'em do hotelu przeprowadzają się jego żona i malutki synek.

Z perspektywy bohaterów (wyłączając małego Danny'ego – syna głównego bohatera) nic nie wskazuje na to, że spokojny z pozoru hotel zadziwi swoich mieszkańców niejednym tajemniczym i niebezpiecznym wydarzeniem, ale absolutną nieprawdą jest to, że takiego niebezpieczeństwa nie domyśla się dosyć szybko widz. Co więcej, właściwie cały czas czekamy na

[19] Tamże.

chociażby częściowe rozładowanie napięcia wytworzonego przez, towarzyszącą często neutralnemu obrazowi, muzykę, która w istocie gra z odbiorcą. Stara się go zmylić (kiedy mamy wrażenie, że jej intensywność zapowiada niebezpieczną dla bohaterów sytuację jeszcze przed zakończeniem się oglądanej przez nas sceny), obdarowując go jednocześnie chwilową ulgą, ale też poczuciem zbicia z tropu i w konsekwencji ponownym – być może jeszcze silniejszym – wzrostem napięcia, które pojawia się zawsze w chwilach odwlekania punktu kulminacyjnego. Muzyka kreuje atmosferę czającego się naokoło wszechobecnego zła, które tylko czeka, aby ujawnić się w pełni. Kreowaniu atmosfery tajemniczego niebezpieczeństwa sprzyja również scenografia, liczne, kręte korytarze, wielość pomieszczeń, wśród których bardzo łatwo się zagubić.

Główny bohater decyduje się na pobyt w hotelu Overlook z nadzieją znalezienia w nim spokoju potrzebnego do dokończenia powieści, jednak odcięcie od świata zewnętrznego, jakie oferuje hotel na odludziu, nie wystarcza mężczyźnie. Jack pragnie odosobnienia absolutnego, dlatego zupełnie zrywa kontakt z przebywającą w ośrodku rodziną. Skutkiem izolacji staje się gwałtowna zmiana zachowania bohatera.

Jack Torrance zaczyna widzieć widma dawnych mieszkańców hotelu, jego oczom ukazują się makabryczne sceny wydarzeń z przeszłości. Spotkane postacie namawiają go do picia alkoholu, nastawiają go też przeciwko rodzinie, co budzi w bohaterze narastającą agresję wobec żony i synka. Zjawy dawnych mieszkańców widzi także przejawiający zdolności mediumiczne Danny. Pobyt w hotelu zarówno dla ogarniętego obłędem Jacka Torrance'a, jak i dla pozostających w fizyczny niebezpieczeństwie członków rodziny głównego bohatera, zamienia się w horror.

Już pierwsza scena filmu wydaje się kluczowa dla znaczenia całości. Wraz z kamerzystą płyniemy nad taflą wody nieznanego nam zbiornika. Obecność gór ogarniających tę płaszczyznę sugeruje nam, iż możemy mieć do czynienia

z fiordami. Krajobraz, który obserwujemy, to labiryntowa konstrukcja stworzona przez samą naturę. Miękka, „pozioma" woda kontrastuje z twardą i „pionową" strukturą góry. Widzimy uległość wody wobec monumentalności góry. Monumentalność ta budzi niepokój, określa dominację nie tylko nad cieczą i przestrzenią (którą w pewien sposób ogarnia, zamyka i agresywnie wypełnia), lecz także nad potencjalnym „kimś", istotą osobową, która mogłaby się w tym miejscu znaleźć. Całość zdaje się informować o naturze przerastającej człowieka (także dosłownie). Z biegiem czasu, w trakcie rozwoju fabuły, jej nieobliczalność i dominacja (natury stwarzającej człowieka i cały czas w nim drzemiącej) odegra kluczową rolę.

Chwilę potem obserwujemy jadący krętą drogą samochód. Ze scen późniejszych domyślamy się, że kierował nim Jack Torrance, zmierzający ku hotelowi Overlook. Również i to ujęcie zdaje się wyrażać pewne symboliczne znaczenie. Kamera rejestruje ruch samochodu z lotu ptaka. Pojazd widziany z takiej perspektywy to zaledwie mała, nic nieznacząca plamka, kontrastująca z przestrzenią przez którą przejeżdża: otaczającym drogę olbrzymim terenem gęstego lasu iglastego. W kolejnym ujęciu krajobraz wzbogacają wertykalne góry. Samochód to wytwór kultury i cywilizacji, to synekdocha. Wiemy, że nie mamy do czynienia z samym pojazdem technicznym, a z człowiekiem wkraczającym w przestrzeń natury, która niebezpiecznie go osacza i, jak okaże się później, zupełnie go przerasta.

Z wewnętrznego stanu napięcia i zaniepokojenia nie wyrwą nas również kolejne sceny, dziejące się już na miejscu. Labirynt wykreowany jest tu przez hotelowe wnętrze, liczne kręte korytarze, wielość pomieszczeń. Nic dziwnego, że ośrodek jest dla bohaterów miejscem, w którym łatwo się gubią. Obawę przed zabłądzeniem małego Danny'ego zdaje się wyrażać Claire, która napomina synka, by nie odchodził podczas zabawy za daleko. Wkrótce w hotelowym, labiryntowym wnętrzu, w zupełnej izolacji, rodzi się potwór.

Przyczyn metamorfozy, której ulega główny bohater, można doszukiwać się w dwóch źródłach. Pierwsze źródło nazwijmy zewnętrznym. Jack w hotelowych korytarzach i pokojach napotyka widma dawnych gości i pracowników pensjonatu. To oni namawiają go do agresywnego zachowania. Możemy zatem przyjąć, że na przemianę Torrance'a ma wpływ bodziec zewnętrzny – widma i ich namowy, którym ulega. Trudno jednak odgadnąć, na ile dusze zmarłych, które napotyka Jack są rzeczywiste, a na ile są wyłącznie wytworem jego wyobraźni. Być może to, co zdaje się, że widzą jego oczy, jest tylko filmowo zwizualizowaną wewnętrzną projekcją umysłu bohatera. W tym przypadku źródła metamorfozy nie należy upatrywać w czynnikach zewnętrznych, które, jak przyjmujemy, nie istnieją, a jedynie w stanie umysłu głównego bohatera. Napotykane widma to głosy podświadomości Jacka Torrance'a.

Człowiek jest bytem funkcjonującym w przyrodzie, ale także w społeczeństwie. Adaptując się do kultury, w której żyje, przyjmuje właściwy danej kulturze zbiór norm. Nie zawsze są one zgodne z jego naturalnymi potrzebami i popędami, które jako mniej ważne, niższe, prymitywne czy infantylne spychane są do podświadomości. W ten sposób powstaje antypersona[20]. Jej częścią składową jest cień. Tym większy i czarniejszy cień, im więcej ograniczeń, zakazów i nakazów, im silniejszy konflikt między „chcianym" i „dozwolonym". Ciemny brat, pomimo naszych usilnych starań, aby utrzymać go w ryzach i nie upubliczniać, w końcu daje o sobie znać. Następują przebicia z podświadomości. Nasz cień przyobleka się w ciało. Dochodzi do personifikacji antypersony, która według Freuda i Junga wizualizuje się w naszych snach, wizjach, stanach transowych. Personifikacja antypersony stanowi materiał wyjściowy do kulturowych przetworzeń: potworów, demonów, smoków[21]. Personifikacją antypersony będzie chociażby wspominany

[20] Tamże.

[21] K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989.

często w mojej pracy Minotaur, który jest przecież owocem wstydliwego i wypartego występku żony króla Krety.

„To błąd człowieka spowodował rozpętanie się potwornych sił, ale także człowiek spętał je na powrót w labiryncie”[22] piszą autorzy *Tezeusza w labiryncie*. (ten fragment tu nieodpowiedni – należy go wykreślić) Możemy przypuszczać, że to zamknięcie i zupełna izolacja nasiliły wewnętrzną potworność syna Pazyfae. W podobnych warunkach, tzn. w zupełnej izolacji, rodzi się potwór w filmie Stanleya Kubricka. Kim jest mężczyzna z przeraźliwym błyskiem w oku, goniący swoją rodzinę z siekierą po hotelu? To ucieleśniona antypersona Jacka Torrance'a, spokojnego i poukładanego pisarza.

Nieodgadniona jest natura, którą człowiek próbuje ujarzmiać kulturą. W filmie *Lśnienie* Stanleya Kubricka mamy do czynienia z kryzysem ujarzmianej natury człowieka, z jej eksplozją, monumentalnością, nieobliczalnością. Natura agresywnie wymyka się owemu ujarzmianiu, zło ulega niebezpiecznej, niekontrolowanej mutacji.

To zamknięcie i izolacja budzą potwora. Sam labirynt, którego istotne rysy objawia hotelowe wnętrze, jest siedzibą zła od samego początku. Jak zostało wspomniane wcześniej, widz wyczuwa je jeszcze przed jego pełną demaskacją. Zło jest aktywne cały czas, dopomina się uwagi szeptem, aby w końcowej fazie wykrzyknąć. W finale jednak umiera. Trudno co prawda powiedzieć, kim był odpowiednik mitycznego Tezeusza pokonującego zło i czy w ogóle można mówić o jego istnieniu w tej historii. Czy zatem zło ginie samoistnie? Czy rzeczywiście nie istnieje w filmowej historii ktoś, kto złu dopomaga umrzeć? Kimś takim wydaje się najmłodszy z bohaterów, mały Danny. Chłopiec wykazuje nadzwyczajne zdolności, widzi to, czego nie widzą inni, przeczuwa wydarzenia. Jego nieprzeciętność, ponadludzkie cechy wydają się nawiązywać do mitycznej natury Tezeusza – herosa,

[22] Tamże.

półboga. W jednej z końcowych scen, dziejącej się w ogrodowym labiryncie, bohater ucieka przed ojcem. Ten jednak pomimo wielu rozwidleń dróg cały czas bezbłędnie podąża za synem, kierując się zostawionymi przez niego śladami w śniegu. Ostatecznie chłopiec wprowadza w błąd Jacka Torrance'a – pozostawia fałszywe ślady, po czym cofa się po nich i ukrywa za jedną z wewnętrznych ścian labiryntu. Zdezorientowany ojciec skręca w przeciwny korytarz. W tym czasie chłopiec ucieka, znajdując ostatecznie wyjście z labiryntu. Niestrudzenie poszukujący Danny'ego Jack pada z wycieńczenia i zamarza. To spryt małego chłopca przyczynia się do śmierci głównego bohatera, a co za tym idzie do stłumienia rebelii zła. W przypadku zabicia głównego bohatera mamy do czynienia z psychoanalitycznym pokonaniem Cienia, zamordowaniem potwora.

Labirynt u Stanleya Kubricka, jaki stanowi hotelowe wnętrze, możemy zaliczyć do labiryntów przypadkowych. Jego stworzeniu nie przyświecał cel, dla którego zwykle wytycza się kręte trasy, można więc rzec, że jest owocem wtórnym innej intencji. Twórców filmu bardziej od formy inspiruje to, co ją wypełnia. Labirynt jest tu siedzibą zła, mrocznych, nieuświadomionych pragnień, głosów podświadomości oraz światem istot nadprzyrodzonych (w filmi widzimy zachowaną równowagę między dwiema możliwościami). Zamknięta przestrzeń zmusza nas do konfrontacji z Cieniem, przed którym, w niczym nieograniczonej przestrzeni, łatwo uciec, a w natłoku obowiązków i otaczających nas dźwięków i innych bodźców – który łatwo zapomnieć.

3. *CUBE* – ANALIZA I INTERPRETACJA

3.1. Labirynt jako metafora społeczeństwa

W filmie *Cube* w reżyserii Vincenza Natalego akcja rozgrywa się w tajemniczym sześcianie. O tajemniczości obiektu świadczy fakt znalezienia się w nim w niewytłumaczalny sposób sześciorga zupełnie obcych sobie ludzi. Żaden z bohaterów nie przypomina sobie bowiem momentu wejścia do budynku, każdy z nich po prostu się w nim obudził. Wielościan, w którym się znaleźli, okazał się jedynie jednym z wielu pomieszczeń, do których można było przedostać się przez drzwi w każdej z jego ścian. A po wejściu do kolejnego sytuacja ulegała powtórzeniu. Część z sześcianów była jednak wyposażona w śmiercionośne pułapki.

Bohaterowie filmu *Cube* to grupa, która w normalnej sytuacji prawdopodobnie wcale by się nie zawiązała: policjant, złodziej, psycholog, studentka matematyki, architekt i chłopak chory na autyzm. Różni ich nie tylko wiek, zawód i wynikające z nich zainteresowania oraz umiejętności. Najsilniejsze okaże się jednak zróżnicowanie charakterologiczne członków grupy, które ujawni się podczas próby wydostania się z tajemniczego miejsca. Tysiące pomieszczeń, pełnych sideł i zasadzek tworzą wielki labirynt. Labirynt, który się porusza. Aby z niego wyjść, nie warto (o czym szybko przekonali się bohaterowie) działać na własną rękę.

W *Cube* mamy do czynienia z przedstawieniem labiryntu konstruującego się na dwóch płaszczyznach – rzeczywistej i metaforycznej. Olbrzymia machina pełna morderczych zasadzek wymaga od uwięzionych współpracy. Każdy z nich posiada pewną zdolność, którą może wykorzystać do osiągnięcia celu, lecz o tym bohaterowie będą przekonywać się z upływem czasu. Złodziej, specjalista od ucieczek, odkrywa, że niektóre z wielościanów mają zamontowane czujniki reagujące na ruch; wrzucając do pustych przestrzeni przywiązany na sznurku but, przekonuje się, do jakich pomieszczeń wchodzić nie warto. Informację przekazuje reszcie grupy. Gdy jego

metoda zawodzi, do akcji wkracza niepozorna studentka matematyki, która z łatwością odkrywa, że każde z pomieszczeń ma swój numer informujący o ewentualnym niebezpieczeństwie – pokoje bezpieczne oznaczane są liczbami pierwszymi. Gdy i ta metoda okazuje się niedostatecznie pewna, cennym źródłem informacji staje się architekt Worth, który przyznaje się do tego, iż to on jest współtwórcą tajemniczego sześcianu; nieświadomy celu, do jakiego służyć ma obiekt architektoniczny, realizował projekt jego pokrycia zewnętrznego. Informacje o wymiarach całego budynku okazują się kluczowe, by móc odkryć, w jaki sposób należy odszyfrowywać kody pokoi. Sposób ten ponownie odkrywa studentka, lecz nie jest w stanie pamięciowo odkodować liczb. Pomaga jej w tym chory na autyzm Kazan. Wydawać by się mogło, że metoda jest dosyć prosta, a znalezienie wyjścia powinno nastąpić dosyć szybko. Tak, jeżeli nie weźmiemy pod uwagę faktu, że bohaterowie to nie surowe, bezemocjonalne maszyny, a przerażeni sytuacją, nieznający się zupełnie ludzie, w dodatku psychologicznie zróżnicowani i poddani silnemu czynnikowi stresogennemu. W klaustrofobicznych przestrzeniach bohaterowie stają przed trudniejszym wyzwaniem niż rozwiązanie zagadki sześcianu. Labirynt jest dla nich sprawdzianem z człowieczeństwa. Bezbłędnie zdaje go w istocie tylko Holloway, która jako jedyna nie może pogodzić się z zupełnym odepchnięciem i wykluczeniem autystycznego Kazana. To właśnie jej empatyczność jest w planie symbolicznym odpowiednikiem części nici Ariadny.

Umieszczeni w labiryncie, przypadkowi, zupełnie obcy sobie ludzie tworzą w nim pewną społeczność. Proces, jakiemu podlegają uwięzieni, jest dość charakterystyczny dla procesów grupowych w ogóle. Obecność w jednym, ograniczonym przestrzennie kompleksie zmusza bohaterów do wchodzenia ze sobą w interakcje. Zamkniętych w sześcianie ludzi łączy wspólny cel – początkowo jest to znalezienie odpowiedzi na podstawowe pytania: gdzie są, dlaczego i jak się tu znaleźli. Gdy próby rozwikłania wątpliwości szybko spełzną na niczym, naturalne stanie się znalezienie kolejnego celu – wyjścia.

Bohaterowie szybko odkrywają, że muszą ze sobą współpracować. W dość krótkim okresie od momentu wspólnego spotkania nastąpi nieformalny, niezwerbalizowany podział na role, które każdy z nich będzie odgrywał w sześcioosobowej społeczności. Według socjologów w początkowych etapach procesu grupowego uczestnicy przyjmują role, które już znają z innych swoich doświadczeń życiowych. W trakcie rozwoju grupy, kiedy nastąpi wzrost poczucia bezpieczeństwa i zaufania, pojawi się tendencja do wychodzenia z wcześniej przyjętych ról na rzecz podejmowania innych[23].

Liderem dominacji[24] stanie się czarnoskóry policjant, Quentin. Korzystając ze swoich zawodowych doświadczeń i pozycji, którą zajmuje w społeczeństwie z racji wykonywanego zawodu, przyjmie przywództwo zadaniowe, będzie starał się wyznaczać cele i sposoby ich realizacji. To właśnie on będzie decydował o odpoczynku i działaniu. Będzie również motywował do działania. Opiekuńcza i empatyczna Holloway (z zawodu lekarka) wchodzi w rolę lidera sympatii. Dostarcza oparcia, zrozumienia i ciepła uwięzionym. Ochrania przed krzywdzeniem i agresją wymierzoną głównie przeciwko autystycznemu Kazanowi, który z racji swojej niepełnosprawności i nieumiejętności sprzeciwu szybko zostaje obsadzony w roli kozła ofiarnego. To na nim bohaterowie rozładowują swoją agresję, Kazan staje się katalizatorem napięć grupowych. Worth to typowy outsider i obserwator. Milczący, niewdający się początkowo w dyskusję młody architekt zaczyna mówić dopiero w momencie, kiedy zostaje zapytany. Z fazy orientacji, występującej w początkowym stadium zawiązywania się grupy, polegającej na wzajemnym poznaniu się uczestników i dokonaniu pierwszej, fasadowej autoprezentacji, a także na próbie dowiedzenia się tego, jak funkcjonuje grupa

[23] M. Szczygieł, *Procesy grupowe*, [w:] *Prezentacja profesjonalna*, red. L. Jabłonowska, P. Wachowiak, S. Winch, Warszawa 2008.

[24] Według podziału A. Grzesiuk. Podział opisany w tekście: M. Szczygieł, *Procesy grupowe*, op.cit. W dalszej części mojej pracy będę posługiwała się nazwami ról grupowych (zarówno w fazie orientacji, jak i oporu) autorstwa A. Grzesiuk.

oraz znalezienia w niej swojego miejsca, określenia roli i pozycji przez jej członków, bohaterowie przechodzą w fazę oporu[25]. Według socjologów na tym etapie uczestnicy obawiają się reakcji pozostałych, jednocześnie doświadczają wyraźnego dyskomfortu na skutek komplikacji spowodowanych koniecznością funkcjonowania w grupie[26]. Obawy te dotyczą konsekwencji ujawnienia prawdziwych oczekiwań, potrzeb i emocji. Charakterystyczne dla fazy oporu są narodziny pierwszych konfliktów i walki o władzę. Powszechne jest wyrażanie złości czy nawet wrogości wobec prowadzącego – naturalnego lidera. Jest ona wynikiem zawodu i frustracji związanej z niespełnieniem przez przywódcę oczekiwań grupy[27]. „Przestań rozkazywać. Sam dotychczas nie zrobiłeś nic, co pomogłoby nam uwolnić się z tego przeklętego miejsca" – odezwą się głosy przeciwko Quentinowi. Pod koniec tego etapu wcześniejsze role destabilizują się; zanikają role destrukcyjne i kreują się nowe[28]. Wyrazicielem grupowych nastrojów staje się Holloway. Odbiera grupowe nastroje i emocje oraz trafnie je wyraża w imieniu grupy. Opozycjonistą jest Worth, który w sposób szczególny będzie podważać bezskuteczność działań zamkniętych w labiryncie ludzi. Dość szybko autorytet lidera podważy również Holloway, która nie zgodzi się na używanie przemocy wobec pozostałych, głównie Kazana i Wortha. Ten zaś jest również stabilizatorem emocji: nie rozładowuje napięć grupowych, lecz podsyca je. Dość śmiało i odważnie interpretuje to, co w grupie się dzieje i nadaje temu znaczenie. O Wortha interpretacji rzeczywistości, w której znaleźli się bohaterowie, będziemy mówić w dalszej części pracy.

Labirynty to zwykle konstrukcje systemowe. W przypadku labiryntów żaden korytarz nie jest dziełem przypadku, żaden zakręt, żadna ślepa uliczka. Wszystko, jak mówi definicja systemu, jest elementem logicznie

[25] Tamże.
[26] Tamże.
[27] Tamże.
[28] Tamże.

uporządkowanej całości[29]. Labirynt nie spełniłby swojego zadania, gdyby jego części nie były wzajemnie powiązane. Tak też dzieje się w tytułowym *cube.* Labirynt przypomina zaprogramowaną kostkę Rubika, mogącą być dziełem tylko wielkiego geniuszu. Nie ulega wątpliwości, że konstrukcja, w której znaleźli się bohaterowie, jest systemem. „Sześcian to my" – mówi jeden z bohaterów filmu. Mówiąc o labiryncie metaforycznym, mamy na myśli labirynt, który tworzą sami bohaterowie, labirynt o wymiarze społecznym. To ludzie są korytarzami, które prowadzą ku wyjściu lub stają się ślepym zaułkiem. I również ci sami ludzie przechodzą przez korytarze, wybierają odpowiednią, według nich, drogę. Wybór drogi w filmowym społecznym labiryncie jest równoznaczny z obdarzeniem zaufaniem drugiego człowieka. Jednak – jak to w labiryncie bywa – nie każda droga prowadzi do celu. Bo kiedy skończy się wiara w powodzenie, a zmęczenie da o sobie znać, w rozterce obudzi się mroczna strona ludzkiej psychiki. Ujawnią się nieznane dotychczas ciemne zakamarki tym razem wewnętrznego, ludzkiego labiryntu.

Każdy z bohaterów jest elementem systemu. Każdy z nich posiada odpowiednią zdolność i tylko we współpracy mogą zrealizować cel. Każdy z nich bez wcześniejszej umowy przyjmuje pewną rolę. Razem tworzą system społeczny. Ta mikrospołeczność utworzona w sześcianie jest odbiciem czegoś dużo większego i bardziej ogólnego. Pewnej makrostruktury społecznej. Ktoś musi upiec chleb, żeby ktoś zaspokoiwszy głód, mógł iść do pracy, aby wykonać piec, w którym chleb jest upieczony. Samo zaistnienie społeczeństwa, a więc „pewnej zbiorowości, w której istnieją pewne reguły społeczne, czyli sposoby działania i zachowania, które [sic!] narzucane są w sposób mniej lub bardziej ograniczający członków społeczeństwa"[30], jest

[29] *Słownik Języka Polskiego* [online], [data dostępu: 15.05.12], <http://sjp.pwn.pl/szukaj/system>.

[30] A. Brémond, J-F. Couet, A. Davie, *Kompendium wiedzy o socjologii*, tłum. K. Malaga, Warszawa 2006, s. 130.

wynikiem potrzeby wprowadzenia porządku w chaotyczny i nieuporządkowany świat natury. Konieczność istnienia reguł społecznych, nakładanych na członków całego społeczeństwa, była analizowana przez teoretyków umowy społecznej[31]. Ta zaś ma na celu nie tylko uniknięcie panowania najsilniejszego. Jej zadaniem jest również doprowadzić do współpracy między członkami społeczeństwa, która byłaby niemożliwa bez istnienia praw i obowiązków, a więc reguł społecznych[32]. Społeczeństwo byłoby więc tworem przeciwstawnym naturze. Wprowadza ono harmonię i porządek, natura zaś to nieuporządkowanie, biologiczne instynkty, egoizm, prawo silniejszego, walka o byt.

Powróćmy na chwilę do znanego nam mitu. Labirynt w historii o Minotaurze i Tezeuszu jest wybudowany przez najsłynniejszego architekta tamtych czasów, a także wielkiego wynalazcę m.in. podwójnego topora, szydła, wiertarki, żagla. Dedal, konstruktor labiryntu, stał się symbolem pracowitości, pomysłowości, inteligencji, rozsądku, ambicji, konsekwencji, matematycznej precyzji. Uważany jest za uosobienie wiecznego realisty. Skonstruowanie ogromnego gmachu, o niezliczonej liczbie pokoi i wielkiej sieci korytarzy jest dla niego kolejnym wyzwaniem, mającym potwierdzić geniusz architekta (odnaleziony sto lat temu przez angielskiego antropologa Arthura Evansa pałac w Knossos znajdujący się ponad 3,5 tysiąca lat pod ziemią do dziś zaskakuje ogromem i rozmachem architektonicznym). Labirynt buduje z niesamowitą precyzją. Dedal – architekt, rzemieślnik, artysta posiadający wiedzę techniczną – to człowiek należący do Apollina – boga piękna, światła, życia, śmierci, muzyki, wróżb, prawdy, prawa, porządku, patrona sztuki i poezji, przewodnika muz. Zrodzony zaś z chorego pociągu Minotaur skrywa w sobie naturę Dionizosa – boga dzikiej natury. Labirynt, który jest dziełem wiedzy i rozumu, ma za zadanie poskromienie

[31] Tamże.
[32] Tamże.

niebezpiecznej natury. Mamy do czynienia z porządkiem i prawem, czego symbolem jest konstrukcja Dedala wobec chaosu, nieskrępowania i biologii, których wyrazicielem jest Minotaur. Kultura jest zdobywaniem, osiąganiem natury, ujarzmianiem pierwotnych instynktów.

W filmowym labiryncie bohaterowie tworzą społeczność, w której na początku pilnują przyjętych powszechnie norm i reguł utworzonych przez społeczeństwo. Stopniowo jednak altruistyczny porządek społeczny wyparty zostanie przez darwinowską walkę o byt i prawo natury – prawo silniejszego. To nie wyposażony w śmiercionośne pułapki labirynt zabija bohaterów. To bohaterowie zabijają się nawzajem w labiryncie. Labirynt w *Cube* jest sprawdzianem z moralności. Moralności, której nie ma bez kontaktu z drugim człowiekiem. Z labiryntu wyjdzie tylko nieskazitelnie czysty moralnie, jedyny prawdziwie niewinny – autystyczny Kazan.

3.2. *Cube* a rzeczywistość świata wirtualnego

Bohaterowie uwięzieni w tytułowym sześcianie są pozbawieni swoich rzeczy osobistych, w tym ubrań. Wszyscy ubrani są w identyczne mundurki. Każdy z nich ma naszytą na wierzchnią warstwę swojej marynarki plakietkę ze swoim imieniem. Możemy jednak mieć wątpliwości, czy jest to imię prawdziwe. W jednej z końcowych scen filmu Worth podaje rękę Holloway, przedstawia się, wymawiajac zupełnie inne imię, Holloway postępuje podobnie. Jaki byłby więc cel nadania nowych imion uwięzionym? Już samo pozbawienie bohaterów ich rzeczy osobistych i przebranie ich w identyczne uniformy mogłoby zmierzać ku deindywiduacji. Sprzyjałoby jej również pozbawienie ich własnych imion, a nadanie nowych. Podobnie jak w świecie wirtualnym, bohaterom filmu nadawane są *nicki*. Według Phillipa Zimbarda, cokolwiek daje osobie poczucie anonimowości, jak gdyby nikt

nie wiedział, kim ona jest, stwarza możliwość, że osoba ta wkroczy na drogę złą – w sytuacji pozwalającej na przemoc[33].

Nakładanie masek celem stworzenia anonimowości sprzyja wyzwoleniu zachowań, które na ogół się kontroluje. Możliwe wydaje się porównanie fi - mowej rzeczywistości stworzonej w sześcianie do rzeczywistości gier komputerowych. Sama estetyka labiryntu, zimne, surowe wnętrza sześcianów o kolorowo podświetlanych ścianach, bliska jest estetyce gier, przestrzeniom świata wirtualnego. Śmiercionośne pułapki, drastyczne sceny śmierci poszczególnych bohaterów nieodparcie przywodzą nam na myśl rozwiązania i sceny z gier komputerowych lub filmów fantasy, a sama próba wydostania się z sześcianu przypomina fabułę jednej z nich. Uwięzieni w labiryncie to jednocześnie bohaterowie gry, ale także gracze decydujący o swojej aktywności. Występujący pod fikcyjnymi imionami bohaterowie zaczynają walkę o przetrwanie. Anonimowość, redukcja prezentacji społecznej, sprzyja zachowaniu, które psychologowie i socjolodzy nazywają „rozhamowaniem". Rozhamowanie tłumaczone jest przez angielskiego psychologa społecznego Adama Joinsona w sposób następujący:

> Jeżeli założyć, że zahamowanie występuje, gdy zachowanie jest wymuszone lub umiarkowane przez samoświadomość, wywołane przez niepokój związany z sytuacjami społecznymi, oceną innych itp., to rozhamowanie może być charakteryzowane przez nieobecność lub odwrócenie tych czynników. […] Powinno być ono postrzegane jako zachowanie charakteryzujące się wyraźną redukcją troski o skutki autoprezentacji oraz oceny innych[34].

---

[33] P. Zimbardo, *Psychologia zła z perspektywy sytuacyjnej*, [w:] *Dobro i zło z perspektywy psychologii społecznej*, red. A.G. Miller, tłum. V. Reder, Kraków 2008. Zimbardo przeprowadził następujące doświadczenie w 1970 roku: młode kobiety aplikowały serię bolesnych wstrząsów innym kobietom. Jedne były oznaczane tylko numerkami, do innych mówiono po imieniu i zwracano uwagę na ich cechy indywidualne. Oznaczone wyłącznie numerkami kobiety częściej aplikowały bolesne wstrząsy osobom, kobiety, do których mówiono po imieniu robiły to rzadziej.

[34] A. N. Joinson, *Przyczyny i skutki rozhamowanego zachowania w Internecie*,

Przyczyną narastającej agresji, oprócz silnego stresu spowodowanego uwięzieniem oraz wspomnianą już anonimowością, jest redukcja prezentacji społecznej. Uwięzieni w sześcianie bohaterowie są sami. Owszem, można snuć domysły na temat tego, że są obserwowani przez Wielkiego Brata (wspominają o tym sami bohaterowie), kogoś z zewnątrz, kogoś, kto jednocześnie ich uwięził. Jakkolwiek by nie było, bohaterowie szybko zapominają o kimś spoza ich grupy, o potencjalnym obserwatorze. Nie ujawnia się on, nie istnieje materialnie w tej samej przestrzeni. Czy konieczne jest istnienie formalnego sędziego? To wspólnota osądza czyny i karze jej członków, a najcięższym wymiarem „sprawiedliwości" staje się ostracyzm. Tak też dzieje się w sześcianie. Wielki Brat, nawet jeśli istnieje, nie musi interweniować. Zredukowane sygnały społeczne zmniejszają wpływ norm i ograniczeń społecznych, prowadząc do rozregulowanego zachowania[35]. Agresja i przemoc, a w konsekwencji eliminowanie kolejnych współwięźniów, których Quentin traktuje jako przeciwników, jest dla niego kluczem do zwycięstwa.

> Należy również podkreślić, że agresja i przemoc obecna w grach komputerowych wbudowana jest w ich reguły oraz każdorazowo nagradzana sukcesem. Niepodejmowanie przemocy uniemożliwia przejście do następnego etapu gry i prowadzi do porażki […]. Uzależnienie osiągnięcia sukcesu od stosowania przemocy i zabijania przeciwników sprawia, że akty brutalnej agresji stają się warunkiem skutecznego działania i tym samym zyskują pozytywne znaczenie[36].

Wśród stosowanych najczęściej strategii „wykańczania wroga" można wyróżnić strategię nazwaną *fatality* – to wyjątkowo drastyczne

tłum. A. Nadolska, [w:] *Internet a psychologia. Możliwości i zagrożenia,* red. W. J. Paluchowski, Warszawa 2009, s. 138.

[35] Tamże.

[36] D. Strzała, *Problem agresji i przemocy w multimediach elektronicznych – aspekty psychologiczne i etyczne*, [w:] *CYBER ŚWIAT możliwości i zagrożenia*, red. J. Bednarek, A. Andrzejewska, Warszawa 2009, s. 257.

dobijanie przeciwnika, tj. urywanie mu głowy lub wyrywanie z klatki piersiowej pulsującego serca[37]. Z podobnym okrucieństwem działa Quentin, który jest odpowiedzialny za śmierć Holloway, Leaven i Wortha.

3.3 Labirynt jako obraz tragizmu

Sytuacja uwięzionych w sześcianie bohaterów filmu *Cube* nieodparcie przywołuje na myśl sytuacje bohaterów z utworów Franza Kafki. W *Cube* wybrzmiewają echa takich tekstów, jak chociażby *Proces* czy *Przemiana*. W *Procesie* Józef K. zostaje oskarżony. Dzieje się to niespodziewanie – ot, pewnego ranka do jego pokoju wkracza dwóch mężczyzn z nakazem aresztowania. Główny bohater nie zna powodu, dla którego zostaje zatrzymany, nie wie także, kto wydał stosowne oskarżenie. Tuż po zbudzeniu się w nowej rzeczywistości odnajduje się także bohater *Przemiany*. Otworzywszy oczy, dostrzega bowiem przeobrażone ciało. Gregor budzi się jako żuk. Jednak w przeciwieństwie do Józefa K. nie powoduje to jego zdziwienia, lecz jedynie „lekkie zaniepokojenie". Bohaterowie ci zostają pozbawieni wolności. Bohater *Procesu* zostaje uwięziony przez prawo i w prawie. Józef K. ostatecznie nie traci wolności za kratami sali więziennej, lecz w korytarzach, w salach rozpraw i gabinetach sądu, w niezliczonych, niezrozumiałych paragrafach kodeksów prawa. Dla Gregora więzieniem staje się jego ciało, a ściślej mówiąc, pancerz żuka, którego nie może się pozbyć. Potem jest nim jego pokój. I choć przeszłość bohaterów jest nam znana jedynie z dygresji wprowadzanych przez narratora, w obydwu przypadkach to, co spotyka mężczyzn, nie jest jasną konsekwencją ich czynów, trudno doszukiwać się związku przyczynowo-skutkowego pomiędzy ich działaniem, a tym, co po nim następuje. Podobnie jak postacie ze wspomnianych utworów

[37] W. Poznaniak, *Przemoc w grach komputerowych*, [w:] *Przemoc i agresja jako zjawisko społeczne*, red. M. Bińczycka-Anholcer, Warszawa 2003, s. 83-84.

Kafki, bohaterowie filmu *Cube* w nowej rzeczywistości po prostu się budzą. Przyczyny znalezienia się w tajemniczym sześcianie nie są znane ani bohaterom, ani widzowi.

„Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka aresztowany”[38] – tak brzmi pierwsze zdanie *Procesu*, które równie dobrze mogłoby dotyczyć któregoś z bohaterów filmu Vincenza Natalego. Ale zarówno dzieła Kafki, jak i *Cube* nie dostarczają nam informacji o zaistnieniu winy, której naturalną konsekwencją mogłoby stać się wymierzenie kary poprzez uwięzienie. Nie świadczy to jednak jeszcze o tym, że bohaterowie są zupełnie niewinni. Ale być może to, co ich spotyka, nie jest od nich zupełnie zależne. Przeznaczenie Edypa było wiadome z góry, to siły wyższe orzekły, że popełni zabójstwo i kazirodztwo. Sytuacja bohaterów filmu *Cube* to przykład sytuacji tragicznej, fatalistycznej. Fatalizm wyklucza wolność i wolną wolę, zakłada bowiem, że wszystko, co się zdarzy, jest zapisane „w górze” i w żaden sposób nie można tego zmienić, pomimo usilnych starań. Los jest przesądzony, człowiek nie ma na niego wpływu. Wszystko wskazuje na to, iż bohaterowie u Kafki i Natalego zostają uwięzieni nie dlatego, że zrobili coś złego, ale dlatego, że takie jest ich przeznaczenie. Nie mają wpływu na to, że znaleźli się w labiryncie, nie mają również wpływu na to, czy z niego wyjdą. Suma summarum ich próby wydobycia się z budynku kończą się fiaskiem.

Maria Janion dokonuje wyróżnienia trzech schematów tragizmu. Pierwszy z nich to skazana na niepowodzenie walka człowieka z jakimiś nieznanymi siłami[39]. Józef K. walczy z prawem i biurokracją. Bohater błąka się po ciasnych korytarzach i zakamarkach sądu z przeświadczeniem o braku własnej winy, świadomością nieuchronności poddania się wymiarowi

[38] F. Kafka, *Proces*, tłum. B. Schultz, Kraków 2003, s. 3.

[39] M. Janion, *Prace wybrane. Tragizm, historia, prywatność,* red. M. Czerwińska, t. 2, Kraków 2000.

sprawiedliwości oraz nieświadomością, z jakiego powodu wydano wyrok. Wierzy, że jego starania są w stanie zmienić bieg procesu, wpłynąć na sąd tak, by wydał wyrok ułaskawiający. Działania bohatera kończą się jednak ostateczną klęską, oskarżony umiera od ciosu nożem zadanego w serce. Los Józefa K., podobnie jak los Edypa, spełnia się. Scenie egzekucji przygląda się tajemnicza postać, która wygląda z okna domu graniczącego z kamieniołomem. Nie wpływa ona jednak na bieg wydarzeń. Kim jest? „Przyjaciel? Dobry człowiek? Ktoś, kto współczuł? Ktoś, kto chciał pomóc?”[40]. A może to sędzia, którego główny bohater nigdy nie widział, przedstawiciel wysokiego sądu, do którego Józef K. nigdy nie doszedł? W utworze Kafki to właśnie ten, który oskarża i ostatecznie wydaje wyrok, staje się autorem losu bohatera, siłą sprawczą tego, co dzieje się w życiu mężczyzny. Siła ta jednak do ostatniej chwili nie daje się poznać, podobnie jak nie daje się poznać konstruktor tajemniczego sześcianu czy (być może będąca w tej samej osobie) siła, która uwięziła sześcioro obcych sobie ludzi w *Cube*. „Wszędzie tam gdzie, możemy określić, za co ktoś ponosi winę, winę w sensie potocznym, nie powinniśmy mówić o tragizmie”[41] – mówi Maria Janion, opierając się na tekście Maxa Schelera *O zjawisku tragiczności*. Wina tragiczna przychodzi do bohatera, a nie on do winy. Los spada na niego bez jego udziału, bez jego wyzwania. Bohater tragiczny popada w winę, nie zawiniając. Doskonałym przykładem człowieka „uwikłanego” w winę są bohaterowie Kafkowscy. Gregor w *Przemianie* został uwięziony w ciele robaka bez wyraźnej przyczyny, Józef K. zostaje oskarżony i skazany bez zaistnienia zbrodni. O winie nie wiemy nic także w przypadku bohaterów *Cube*.

W przypadku postaci filmu Natalego można mówić także o wypełnieniu się losu. Nadzieja, w postaci kilku cyfr znajdujących się u progu wejść do pokoi, jest pozorna. Logos przegrywa z siłą wyższą, pierwotnymi

[40] F. Kafka, *Proces*, tłum. B. Schultz, Kraków 2003, s. 141.
[41] M. Janion, op.cit.

instynktami, siłą natury. Tragizm w *Cube* to nie tylko kolizja woli losu z wolą człowieka, lecz także zderzenie równouprawnionych racji i wartości[42]. Bohaterowie stają przed wyborem – własne życie a życie drugiego człowieka, miłość własna kontra miłość *caritas*. Pojawienie się w sześcianie autystycznego Kazana komplikuje proces ucieczki. Wymagający opieki, niekontrolujący wydawania dźwięków bohater poważnie utrudnia przechodzenie przez sześciany wyposażone w czujniki reagujące na najmniejszy hałas, który uruchamia śmiercionośne pułapki. Uwięzieni, w obawie o własne życie, decydują się zostawić Kazana w jednym z pomieszczeń i iść dalej. Zgody na to nie wyraża Holloway. Jej empatia, opiekuńczość i zrozumienie potrzeb drugiego człowieka skutkują sukcesem. Ale tylko chwilowym. Bohaterka sama zginie z rąk współwięźnia ogarniętego gniewem i dziką rządzą zabijania. Quentin, bo o nim mowa, eliminowanie kolejnych bohaterów, których traktuje jako przeciwników utrudniających osiągniecie zamierzonego celu. Ostatecznie również i on ponosi klęskę. Porażka jest udziałem wszystkich. Ponoszą ją zarówno ci, którzy zdecydowali się na działanie zgodne z akceptowanymi zasadami moralnymi, dla których ważniejsza od przetrwania była zgodność z własnym sumieniem, jak i ci, którzy postawili na wygraną kosztem krzywdy drugiego człowieka.

W *Cube*, poza Kazanem, nie wygrywa nikt. Każda ze ścieżek wyboru prowadzi do nieuchronnej klęski. Wybór dobra wcale nie gwarantuje zwycięstwa. Człowiek ma wpływ na to, jak się zachowa, jednak nie ma wpływu na to, jak zachowają się wobec niego inni. „Gdy śmierć i cierpienie są pojmowane jako to, co człowiek zastaje, czego nie może uniknąć, a więc są atrybutami ludzkiej skończoności, pozostałe sytuacje graniczne charakteryzują się koniecznością współtwórstwa ze strony jednostki”[43]. W *Cube* los, który dotyka człowieka, jest również przez człowieka współtworzony.

[42] Tamże.
[43] Tamże, s. 49.

Bohaterowie próbują walczyć z przeznaczeniem. Podejmują działania mające na celu wydostanie się z labiryntu. Jednak ich wysiłek spełza na niczym. Leaven, Worth, Holloway ostatecznie giną zabici przez Quentina, ten ostatni zostaje zabity przez Wortha. Los jednak, zwykle mylnie kojarzony jedynie z klęską, jest przecież również zapisem naszego szczęścia. Spełnia się on także w przypadku Kazana.

Pytania o to, kto i dlaczego wybudował sześcian, mnożą się z upływem czasu. Rząd, międzynarodowa korporacja chcąca zawładnąć i kontrolować światem? Wielki Brat, który obserwuje zachowania uwięzionych z ukrytej kamery? Obcy? „Nikt tym nie rządzi. To bezosobowy chaos, który wygląda jak wielki mistrzowski plan. Wielki Brat nie patrzy. To coś, to dzieło przypadku. Zapomniany projekt. Wszyscy jesteśmy elementami systemu. Ja zaprojektowałem zewnętrzną powierzchnię, ty chodziłeś na patrole, ktoś inny wykonał śruby, ktoś jeszcze inny dowiózł je tu na miejsce" – mówi Worth. Według bohatera to nie nadrzędna siła jest odpowiedzialna za powstanie miejsca, w którym przebywają. Wszyscy są odpowiedzialni za jego istnienie. Co więcej – to oni są autorami zła, które się w nim dokonuje. To „ludzie ludziom zgotowali ten los"[44]. Obozy koncentracyjne też nie były przecież dziełem bogów ani bezimiennego losu. Wszyscy uczestniczą w zbiorowym tragizmie. Bo przecież najbardziej nawet niewinny postępek nie ginie w samotności. Tworzy cały łańcuch zdarzeń, wywołując skutek, czyli inny postępek. Milan Kundera, autor eseju *Estetyka i egzystencja*, zastanawia się nad tym, gdzie kończy się odpowiedzialność człowieka za jego czyn, który przedłuża się nieskończenie, przeobraża w sposób nieobliczalny i potworny.

> W swej wielkiej mowie wygłoszonej na koniec *Edypa Króla* Edyp przeklina tych, co niegdyś uratowali jego dziecięce ciało, którego rodzice chcieli się pozbyć, przeklina ślepą dobroć, która doprowadziła do niewymownego zła; przeklina łańcuch postępków, gdzie uczciwość intencji nie

[44] Z. Nałkowska, *Medaliony*, Warszawa 2004, s. 4.

> odgrywa żadnej roli; przeklina ten nieskończony łańcuch łączący wszystkie ludzkie istnienia i czyniący z nich jedną tragiczną ludzkość[45].

Czy Edyp jest jedynym winowajcą? Pod koniec *Króla Edypa* bohater pozbawia się oczu szpilami z tuniki Jokasty, która się powiesiła. Jest to czyn będący aktem sprawiedliwości wobec siebie samego, wyrazem woli samoukarania się. W *Edypie w Kolonie*, ostatniej sztuce Sofoklesa, Edyp broni się przed oskarżeniami Kreona, głosząc swą niewinność pod przychylnym spojrzeniem towarzyszącej mu Antygony.

Sześcian nie ma jednego ojca. Jest konsekwencją wielu pozornie niezależnych od siebie działań. Historia to tragiczny łańcuch. Wydarzenia wpływają na siebie, kształtują charaktery, poglądy, idee, z których rodzą się rewolucje, wojny, systemy polityczne i ideologiczne. Czy obozy koncentracyjne są wyłącznie tworem nazistów? Czy może naturalną konsekwencją sposobu myślenia, poglądów i odczuć ludzi tamtych czasów i czasów poprzedzających ówczesne? A ideologia Hitlera – czy wyrosła sama z siebie?

Labirynt w filmie Natalego staje się ilustracją walki jednostki z losem. Tu jednak nasuwa się pytanie: dlaczego los, pojmowany jako coś zamkniętego, ma być kojarzony z labiryntem, który z założenia nie jest przecież konstrukcją zamkniętą. Owszem, nie jest. Z labiryntu można przecież wyjść – pod warunkiem, że w trakcie poszukiwań wyjścia błądzący nie umrze z wycieńczenia lub głodu bądź nie zostanie pożarty przez Minotaura. To, co się z nim stanie, prawdopodobnie nie będzie zależne od jego woli i starań, a zwycięskie wyjście można przypisywać jedynie szczęściu. Labirynt w swej złożoności, ze swym rozwidleniem dróg (mogącym nawiązywać do wyboru pomiędzy równorzędnymi wartościami), ślepymi korytarzami jest obrazem ludzkiego zmagania się z przeznaczeniem.

[45] M. Kundera, *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 106.

Narracja filmu pozwala znaleźć się w labiryncie również widzom. Kamera praktycznie nie opuszcza bohaterów, dzięki czemu wiemy o całej sprawie tyle co oni, czyli bardzo niewiele. Zabieg ten, jak również zminimalizowana ilość elips, dzięki której kamera (odnosimy takie wrażenie) rejestruje każdy ruch bohaterów, każdą sekundę ich pobytu w tajemniczej konstrukcji (tak, że czas fabularny wydaje się tożsamy z rzeczywistym czasem trwania filmu), pozwala nam lepiej wczuć się w ich sytuację. Stopniowo wraz z nimi zaczynamy tracić nadzieję i cieszyć się z nowych rozwiązań, podążając cały czas tymi samymi korytarzami.

4. *GENUA. WŁOSKIE LATO* – ANALIZA I INTERPRETACJA

W północno-zachodniej części Włoch, nad Morzem Liguryjskim, u stóp Apeninu Liguryjskiego leży Genua. To miasto, założone w XI wieku, a będące niegdyś najbogatszym miastem świata, prowadziło rozległe interesy od Hiszpanii po Krym, kontrolowało handel w basenie Morza Śródziemnego, było i nadal jest jednym z największych ośrodków kulturalnych. Dziś Genua uważana jest za jedno z najbardziej klaustrofobicznych miejsc świata.

Do zalanej słońcem Genui w filmie Thomasa Winterbottoma *Genua. Włoskie lato* przyjeżdża Joe wraz ze swoimi dwiema córkami. Zmiana miejsca ma stać się szansą na zapomnienie bolesnych wydarzeń sprzed kilku miesięcy i rozpoczęcie nowego życia. Marianne, żona Joe'go i matka nastoletniej Kelly oraz młodszej od niej Mary, zginęła w wypadku samochodowym, w którym wzięły udział również jej dwie córki. Reżyser pozwala nam dowiedzieć się, w jaki sposób do niego doszło. W pierwszej scenie obserwujemy jadące samochodem bohaterki, które, aby umilić sobie podróż, rozpoczynają zabawę w zgadywanie. Siedzące na tylnym siedzeniu Mary i Kelly zasłaniają sobie nawzajem oczy i zgadują kolory przejeżdżających samochodów. W pewnym momencie młodsza z córek zasłania dłońmi oczy kierującej Marianne. Tak dochodzi do tragedii, po której słyszymy tylko

przeraźliwe wołanie: „Mamo!”, które to przynależy już do kolejnej sceny. To krzyk trwającej jeszcze we śnie Mary, będący reakcją na jej koszmar. Zapala się światło, zapłakaną dziewczynkę uspokaja ojciec.

Joe zgadza się przyjąć posadę wykładowcy na genueńskim uniwersytecie. Wyjazd do Włoch ma pomóc w psychicznej rekonwalescencji rodziny. Na piaszczystych plażach bohaterowie wygrzewają się w słońcu, zażywają kąpieli w błękitnym morzu, rozsmakowują się we włoskiej kuchni, zwiedzają lokalne zabytki. Starsza z sióstr szybko staje się obiektem zainteresowania tutejszych chłopców, z którymi zacznie odkrywać uroki miłości cielesnej. Te obrazki, jak i polski podtytuł przywodzą nam na myśl reklamę biura turystycznego. Nic bardziej mylnego. Sielanka jest tylko pozorna. Pod słońcem Italii wracają bolesne wspomnienia sprzed kilkunastu miesięcy. Bohaterowie gubią się w ciasnych, klaustrofobicznych uliczkach miasta, na obdrapanych klatkach schodowych, wśród przybrzeżnych krzaków.

Mary jest dość pogodną dziewczynką. Roześmianą, entuzjastycznie reagującą na pomysły ojca, co kontrastować będzie z wiecznym uporem i sprzeciwem starszej Kelly wobec decyzji Joe’ego. Spokojnie przyjmuje kondolencje, które nie wydają się sprawiać jej większego bólu, spokojnie też potrafi rozmawiać o matce. Radośnie będzie pluskać się w morzu, z chęcią chodzić na lekcje pianina, bawić się z dziećmi nauczyciela gry na instrumencie, jeździć na rolkach, zwiedzać zabytki Genui. Rana wydaje się zabliźniona. Ale tylko w dzień. Nocą Mary nawet w ciepłej i rajskiej Genui nie przestanie się moczyć i krzyczeć przez sen. Zepchnięte przez świadomość wspomnienia o śmierci matki, tęsknota, rozpacz i poczucie winy (to Mary przecież w zabawie zasłoniła oczy Marianne) zostają przeniesione do sfery podświadomości. I o ile w trakcie dnia dziewczynka będzie potrafiła kontrolować swoje uczucia, o tyle w nocy dadzą one o sobie znać w postaci koszmarów sennych[46]. Osobą, która w sposób szczególny próbuje

[46] O marzeniach sennych jako projekcji podświadomości pisał Zygmunt Freud

załagodzić traumatyczne doświadczenie dziewczynki, staje się Joe. Z dużą cierpliwością i miłością reaguje na przejawy wewnętrznego bólu córki, co noc wstając do zapłakanej i roztrzęsionej Mary, przytulając ją, zmieniając zamoczoną pościel. Sceny nocne kontrastują z następującymi po nich scenami dziejącymi się w dzień. Poranne beztroskie rozmowy przy śniadaniu, uśmiechnięte twarze, entuzjastyczne planowanie rozpoczynającego się właśnie słonecznego dnia, gdy jeszcze przed chwilą obserwowaliśmy pozostawione w mroku pokoju roztrzęsione ciało dziewczynki i obejmującego je z trwogą ojca. Tu w trakcie dnia nie wspomina się o tym, co działo się w nocy. Joe unika rozmów o matce, nie zadaje pytań o wypadek, nie podejmuje tematu związanego z uczuciami córek po stracie matki. Działa według zasady: „Najlepiej zapomnieć i zacząć od nowa". Nie znaczy to jednak, że ignoruje to, co przeżywają dziewczęta. Próbuje spędzać z nimi cały swój wolny czas, zapewniać dostateczną ilość rozrywek, przytulać, całować i przypominać im, jak bardzo je kocha. Joe po prostu z nimi jest. Sama jego obecność ma przynajmniej w jakimś stopniu pomóc w rozprawieniu się z traumą. I istotnie łagodzi ból. Ale czy leczy rany? Wracające z lekcji gry na pianinie dziewczęta gubią się wśród ciasnych, klaustrofobicznych uliczek Genui, w starych klatkach schodowych. Ich dyskomfort psychiczny związany jest nie tylko z niemożnością znalezienia właściwej drogi do domu, lecz także z charakterem miejsc, przez które przechodzą, a w których czyhają na nie niebezpieczeństwa – począwszy od grupek wygwizdujących je mężczyzn, po spadające z rusztowań szklane płyty rozbijające się na szczęście o bruk chodnika. Mamy tu do czynienia z zastosowaniem środka psychizacji krajobrazu. Ciasne i kręte korytarze Genui są odzwierciedleniem zepchniętych do podświadomości wspomnień i uczuć bohaterów, w tym żalu, tęsknoty i poczucia winy. Opryskliwa w stosunku do Mary, Kelly w

---

we *Wstępie do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2002.

uliczkach Genui próbuje ją zgubić. Dlaczego? Sceny późniejsze odpowiedzą nam na to pytanie dość jasno. Kelly obwinia Mary za śmierć matki. Ma żal do siostry o „zrujnowanie jej życia" (powie jej o tym wprost w jednej ze scen). O swojej tęsknocie, smutku, żalu do siostry i samotności będzie próbowała zapomnieć w ramionach miejscowego uwodziciela.

Ale nie tylko dziewczęta gubią się w mieście. Poszukując najmłodszej z córek, wśród przybrzeżnych krzaków, zgubi się również Joe. Napięcie wywołane bezsilnością potęgować będzie dźwięk cykad. Z jakimi uczuciami nie może sobie poradzić bohater? Z uczuciem bezsilności właśnie. Joe doskonale zdaje sobie sprawę, że mimo iż stara się jak może, nie jest w stanie całkowicie załagodzić bólu swoich córek. Nie rozmawia o uczuciach, bo być może są one w nim zbyt świeże, zbyt bolesne. Starający się o przywrócenie normalności, Joe nosi w sobie podwójny ciężar smutku. Swój smutek związany z odejściem ukochanej przecież żony i smutek swoich dzieci, któremu nie potrafi zaradzić. Joe nie wie, co wydarzyło się w samochodzie chwilę przed wypadkiem, zdaje sobie jednak sprawę z tego, że śmierć Marianne jest emocjonalnie cięższa dla jego córek, które były jej bezpośrednimi świadkami. Zamiast mówić, woli działać. Jednak niewypowiedziane emocje kumulują się. Rany nie wystarczy zakleić plastrem. Żeby ranę uleczyć, trzeba ją rozdrapać.

Pisaliśmy już o tym, że jedną z funkcji labiryntu jest odrodzenie[47]. Spotkanie twarzą w twarz z Minotaurem nabiera wymiaru inicjacyjnego. Wejście do labiryntu to „misterium swoistej podróży na trasie życie – śmierć – życie, zakończonej przybyciem do stacji odrodzenia"[48]. Mary w genueńskich uliczkach spotyka ducha swojej matki. Miasto-labirynt staje się dla niej zejściem do świata śmierci. Pełna tęsknoty dziewczynka podąża za Marianne. Chce na zawsze dołączyć do świata matki, nie mogąc odnaleźć

[47] K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989.
[48] Tamże, s. 100.

się w rzeczywistości bez niej. Według Mary, Marianne przybywa po to, aby jej wybaczyć. To tu zatem bohaterka dostępuje tak bardzo potrzebnego jej przebaczenia, które otrzyma nie tylko od matki. W Genui Joe odnowi kontakt z dawną znajomą z czasów studenckich. Początkowo niechętny wobec rad Barbary mężczyzna zrozumie, że nie może uciec od rozmów z córkami o wypadku. „Nieważne, co się stało. Kocham Cię" – powie córce w trakcie jednej z nocy, w której mała Mary ponownie obudzi się z łkaniem i krzykiem na ustach. Milczącego przebaczenia udzieli również siostrze Kelly w jednej z ostatnich scen. Młodsza z córek zrozumie, że spełnienie pragnienia o pozostaniu z matką na zawsze możliwe jest tylko poprzez własną śmierć. Szczęśliwie w tej właśnie chwili zagrożona rozpadem rodzina zjednoczy się na nowo. Mary powróci do świata żywych. Swoją podróż na trasie życie – śmierć – życie zakończy zwycięstwem. Labirynt u Winterbottoma ma funkcję katarktyczną. Pozwala na uświadomienie sobie drzemiących w bohaterach, zepchniętych do sfery podświadomości uczuć, przeżycie ich jeszcze raz, co w konsekwencji skutkuje oczyszczeniem. Duch matki staje się uosobieniem tęsknot, lęków, winy, żalu i smutku.

Oryginalny tytuł film Winterbottoma brzmi *Genova*. Antyczna etymologia nazwy tego miasta (*Jenua* czy też *Janua*) mówi o pochodzeniu celtyckim słowa, gdzie wyraz podobny miał oznaczać „wejście"[49]. Po włosku zaś *gene* to „gen", *nuova* – „nowa". Nowy gen, nowe życie. Odrodzenie. Samo wyrażenie „wejście" sugeruje nam przechodzenie z jednej sfery do drugiej. Wchodzimy zawsze z jakiejś rzeczywistości do nowej, innej. Z domu na dwór, z jednego pokoju do drugiego, z korytarza do sali. Wejście oznacza zmianę otaczającej przestrzeni. Genua w filmie to brama, przez którą bohaterowie przechodzą do swojego wypartego „ja". W nowej rzeczywistości spotykają się ze swoimi

[49] *Wspomnienia z Genui*, <http://kolumber.pl/g/143790-Wspomnienia%20z%20Genui%20cz.1-port>. [data dostępu: 21.05.13].

trudnymi, odrzuconymi emocjami. Spotkanie oko w oko z potworem pozwala Tezeuszowi zadać śmiertelny cios bestii. Ten cios pozwala mężczyźnie oswobodzić Ateny. Wychodząc z labiryntu, nie jest tym samym Tezeuszem, który do niego wchodził. Pokonał przecież najstraszliwszego potwora. Jest silniejszy, odważniejszy. Jego natura herosa została ukonstytuowana. Podobnie dzieje się z bohaterami filmu Winterbottoma.

***

Kręte uliczki, ciemne zakamarki, skrzyżowania dróg. Labirynt budzi niepokój związany z ewentualnym zagubieniem się i nieodnalezieniem drogi prowadzącej ku wyjściu, ale także z możliwością spotkania jego mrocznego mieszkańca, który bynajmniej nie zaproponuje nam pomocy w wydostaniu się z tajemniczego kompleksu. Kręte korytarze nie pozwalają na spokojny, bezstresowy spacer. Nikt nie wie, co naszym oczom ukaże się za kolejnym zakrętem. Rozwidlenia dróg zmuszają do wyboru, często dyktowanego wyłącznie intuicją. Labirynt kryje w sobie niebezpieczną tajemnicę. I być może właśnie ta cecha stanowi o ponadczasowym fenomenie tej konstrukcji, która poniekąd inspirowana jest samym życiem. Ograniczona przestrzeń zmusza bohaterów omawianych przez nas filmów do konfrontacji z własnym ciemnym „ja", przed którym łatwo uciec w przestrzeni nieograniczonej. Dzieje się tak zarówno w przypadku Jacka Torrancea z *Lśnienia*, bohaterów filmu *Cube* Vincenza Natalego, jak i wszystkich członków rodziny w filmie *Genua. Włoskie lato*.

W labiryncie bohaterowie spotykają duchy (*Lśnienie*, *Genua. Włoskie lato*), będące personifikacją ich zepchniętych do sfery podświadomości pierwotnych instynktów, pragnień, lęków i bolesnych emocji. To one są ich przewodnikami po świecie labiryntu. Są jego mieszkańcami. Ale tylko spotkanie z duchem matki w *Genui. Włoskim*

lecie będzie katarktyczne dla głównej bohaterki. Konfrontacja z własnym id pomoże jej rozprawić się z koszmarami przeszłości i z poczuciem winy. Z potworem zrodzonym w labiryntowym wnętrzu hotelu Overlook nie wygra Jack Torrance. O spotkaniu z bestią możemy również mówić w kontekście *Cube*. Tym razem jednak to nie istoty paranormalne uruchomią proces odkrywania mrocznych zakamarków psychiki umieszczonych w sześcianie bohaterów. U Natalego potworność rodzi się w człowieku w kontakcie z drugim człowiekiem. Labirynt w każdym z trzech przykładów reprezentuje podświadomość. Staje się również miejscem inicjacji, która według *Słownika Języka Polskiego* jest „zapoczątkowaniem lub rozpoczęciem się czegoś”[50] . Pokonanie potwora, będącego w tym wypadku uosobieniem naszych lęków, wypartych emocji i pragnień, jest punktem kulminacyjnym na drodze odrodzenia. W *Cube* labirynt staje się metaforą społeczeństwa, a także ilustracją tragicznej walki jednostki z losem.

W szerszej perspektywie w każdym z omawianych przez mnie utworów labirynt stanowi pewien metaforyczny obraz człowieka funkcjonującego w świecie XX wieku − jego poczucia zagubienia, lęków, relacji z otoczeniem. Poszukiwanie drogi jawi się jako poszukiwanie sensu życia, prawdy o sobie i świecie, emocjonalnego oczyszczenia.

W swoich filmach twórcy sięgają po różne środki języka filmowego, aby oddać specyficzny charakter omawianej przez nas konstrukcji i związanych z nią emocji bohaterów. U Kubricka labiryntem jest wnętrze hotelu. Reżyser jednak nie ogranicza się do przedstawienia przestrzeni w środku budynku. Kompozycje kadrów w pierwszych minutach filmu ukazują labirynt stworzony przez fiord , tworzą go również gęsty las i przecinająca go kręta droga. W ostatnich scenach obserwujemy śmierć bohatera w labiryntowym ogrodzie. Kubrick dla podkreślenia tajemniczości przestrzeni

[50] *Słownik Języka Polskiego,* < http://sjp.pl/inicjacja >, [data dostępu: 15.05.12].

wprowadza niepokojącą muzykę, która sugeruje czające się zewsząd niebezpieczeństwo. Pojawia się ona już w pierwszych ujęciach.

W *Cube* labiryntem jest maszyna. Jako jedyna z przedstawionych form w omawianych filmach jest labiryntem celowym. Surowe, zimne wnętrza, śmiercionośne pułapki, podświetlane ściany, przesuwające się sześciany przywodzą na myśl rzeczywistość świata gier komputerowych. W *Cube* przestrzeń wydaje się najbardziej ograniczona. Widz razem z bohaterami zaczyna odczuwać duszącą, coraz bardziej napiętą atmosferę i towarzyszącą uwięzionym frustrację – dzieje się tak dzięki minimalizacji ilości elips. Kamera nie opuszcza bohaterów, rejestruje ich każdy ruch, każdą sekundę pobytu w tajemniczej konstrukcji, dlatego łatwiej jest nam współprzeżywać to, co obserwujemy na ekranie.

W filmie Michaela Winterbottoma to miasto tworzy labirynt. Ciasne uliczki, ciemne zaułki, wielość skrzyżowań. Reżyser eliminuje muzykę, dźwięki towarzyszące zagubionym bohaterom to dźwięki ulicy: pojazdów, krzyczących do siebie ludzi, gwizdów, tłuczonego szkła, a także dźwięk cykad.

Podsumowując, dzięki obrazowi (kompozycji kadru – konkretnym planom filmowym oraz typom ujęć, scenografii, światłu), a także poprzez efekty akustyczne (muzyka filmowa, potęgowanie dźwięków pojawiających się na planie filmowym), reżyserzy ukazują specyfikę labirynt i rodzących się uczuć w bohaterach, którzy w nim przebywają. W *Lśnieniu* będzie to tajemniczość i poczucie zagrożenia, w *Cube* budząca frustrację klaustrofobiczność, w *Genui. Włoskim lecie* – napięcie emocjonalne: bezsilność, poczucie porażki, ale także ciekawość oraz wola walki i odnalezienia wyjścia.

Niniejszy artykuł powstał na kanwie pracy licencjackiej zatytułowanej *Motyw labiryntu w kinie - omówienie wybranych przykładów*, napisanej pod kierunkiem dra Pawła Stangreta. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Lost in the Labirynth: Three Contemporary Film Images – Three Spaces of Loss (Interpretative Draft)

The complexity of labirynth's construction is inseparably connected with the complexity of its symbolical meanings. For centuries mankind − driven by various feelings − has given labirynth figurative meanings. Poetry, painting and all other kinds of art have shown the world as a maze. Cinema as well. This work is an attempt of following the labirynth motive in chosen film works. In each of the cases a labirynth will be discussed in the context of its relations with a man. Researcher focuses mainly on the way the labirynth affects the people inside him.

Keywords: labyrinth, film, subconsciousness, myth, initiation, Minotaur, archetype.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

FILM I TEATR

„ŚWIATŁO JEST ŻYCIEM…” JAK NADAĆ OBRAZOWI DUSZĘ – ANALIZA ŚRODKÓW OPERATORSKICH (WYBRANE PRZYKŁADY)

Wojciech Gruszczyński Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). gruszczynskiw@gmail.com

Fotografia dała ludziom możliwość uwieczniania miejsc, przedmiotów i co najważniejsze – własnych wizerunków. Jej rewolucyjne właściwości sprawiły, że pierwszych propagatorów tej dziedziny często uznawano za magików mogących skraść ludzką duszę. Z biegiem czasu oswojono się z nowym medium, wymagając, aby fotografia przedstawiła więcej aniżeli mały wycinek czasu. Odpowiedzią na tę potrzebę był film, który pozwolił utrwalać rzeczy w ruchu (do tego jeszcze kolorowe), i zapis dźwiękowy.

W pewnym momencie rozbudowane fabuły nie miały już nic wspólnego z krótkimi historyjkami pokazywanymi podczas jarmarków. Było to związane z kształtowaniem się języka filmu. Nieznajomość kodu, tak jak w przypadku innych środków podawczych, powodowała zagubienie widza, który początkowo nie rozumiał, dlaczego bohater w danym ujęciu nie ma nóg bądź innych części ciała. Niedorzeczne wydawało się zmienianie miejsca akcji z Londynu na Paryż bez pokazania procesu przemieszczania się. Gdy widz w końcu nauczył się rozumieć podstawowe figury stylistyczne, posunięto się dalej, wikłając znaczenia jeszcze głębiej, pośród kompozycji poszczególnych kadrów, świadomie operując kolorami i emocjami, jakie wywołują barwy, używając obiektywów, wykorzystując motywy powracające w kolejnych sekwencjach filmu

Według Jerzego Płażewskiego język filmu (podobnie jak język mówiony) pjęzyk filmu okreslają cztery główne właściwości[1]. Służy do przekazywania i wymieniania myśli, umożliwia porozumienie stron na zasadzie obustronnego zrozumienia, musi odznaczać się precyzją, niedwuznacznością oraz mieć dostateczną możność wyrażania pojęć subtelnych i abstrakcyjnych. Oczywiście ani język filmow , ani mówiony nie spełniają żadnego z tych wymogów w sposób idealny. Właśnie dlatego język filmu zostaje uwolniony od wszelkich reguł i podległy jest jedynie woli twórcy. Zrozumienie tego języka wymaga od odbiorcy zarówno znajomości kontekstów, ogólnej wiedzy o świecie, lecz także wiedzy o języku kina, a nawet o cechach stylu konkretnego twórcy.

Twórcy filmowi, którzy na przestrzeni lat zdawali sobie sprawę z komplikacji wiążących się z produkcją filmu, uznali, że potrzebny jest stosowny podział obowiązków na planie. Tak też wykształciła się profesja autora zdjęć, która, początkowo marginalizowana, z czasem zaczęła się stawać, zaraz po reżyserze, najistotniejsza w procesie tworzenia dzieła filmowego

Historia nie jest opowiedziana dobrze tylko dlatego, że aktorzy poprawnie odegrali swoje partie dialogowe w stworzonym na potrzeby filmu studiu, historia przemawia do nas przede wszystkim wtedy, gdy obrazy (za pomocą których się ją opowiada) są „przezroczyste”, a raczej skomponowane zgodnie z zasadami „czytelności” i „odpowiedniości”, gdyż słowo „przezroczysty” w tym kontekście wcale nie ma oznaczać czegoś prostego, bez znaczenia. Przezroczystość odnosi się bezpośrednio do oczekiwań odbiorcy wykształconego i rozumiejącego filmowy język, który potrafi niemal odruchowo zinterpretować myśl, jaką chciał przekazać autor w kadrze, ujęciu czy scenie.

Zaznaczam już teraz, że w interpretowanych przeze mnie filmach nie wykorzystuje się obrazu w sposób niekonwencjonalny. Przez „niekonwencjonalny” rozumiem zwiększenie ingerencji w materiał obrazowy, np.

[1] J. Płażewski, *Język filmu,* Warszawa 2008, s. 16-22.

manipulacje kolorystyczne lub zmiany kontrastów, dzięki którym obraz mógłby stać się mocno odrealniony.

Problem mogą ilustrować słowa Piotra Wojtowicza, autora zdjęć filmowych, który w jednym z wywiadów podkreślił, jak istotne jest odpowiednie operowanie środkami filmowymi dla osiągnięcia zamierzonego celu. „Ilekroć próbowałem zrobić portret świecony ostrym światłem, tylekroć w ostatniej chwili uświadamiałem sobie, że nie mogę na to patrzeć. Ostatecznie zawszę podejmuję decyzję o zmiękczeniu światła. Bywa, że jest to sprzeczne z fizyczną naturą danego światła. Przykładem jest fotografowanie w świetle świecy, której światło tworzy na policzku cień ostry. Mimo to jej efekt robię za pomocą miękkiego źródła światła, wyrażając w ten sposób psychologiczną, a nie fizyczną prawdę o nastroju kojarzonym ze świecą”[2]. Autor nakreśla bardzo istotną kwestię kreowania filmowego obrazu. Wszelkie środki wyrazu dostępne operatorowi filmowemu używane są nie po to, by oddać fizykalny realizm, lecz by stworzyć iluzję oddającą nastrój zgodnie ze świadomością kulturową odbiorcy. Niewątpliwą rację ma tu również operator amerykański John Arnold, gdy pisze: „Weźmy prostą scenę: sypialnia chorego dziecka i czuwająca matka. Jeśli scenę tę pokazać w mrocznych tonach z długimi, złowieszczymi cieniami, to widz od razu poczuje, że dziecko jest ciężko chore i może wcale nie wyzdrowieć. Jeśli zaś pokój zalany jest słońcem i wszędzie przenikają wesołe promienie, instynkt podpowie nam, że kryzys minął”[3].

Według klasycznej definicji Lindgrena, „posługując się aparaturą oświetleniową, operator obrysowuje kontury i nadaje bryłowatość płaszczyznom obiektu, stwarza wrażenie przestrzennej głębi, donosi do widza emocjonalny charakter i atmosferę sceny, a nawet uzyskuje niekiedy pewne efekty

[2] M. Kozłowski, *Przed pierwszym klapsem,* „Film & Tv Kamera” 4/2005, s. 51-62.
[3] J. Płażewski, *Język...,* op.cit.,, s. 419.

dramatyczne”[4]. Oznacza to, że operator posługuje się środkami obrazowymi, elementy, które mają zostać zarejestrowane na taśmie filmowej, traktując jako przedmioty, bez względu na to, co lub kto to jest; celem jest ukazanie ich w sposób odzwierciedlający akcję filmu

Przeanalizuję cztery film , do których zdjęcia zrobił jeden operator – Danny Cohen. Zajmę się *This is England, Wspaniały rok 1939, Radio na fali,* a także *Jak zostać królem*. Na ich podstawie można prześledzić, jak autor zdjęć weryfikuje swoje podejście do środków obrazowych. Ponadto wybór tylko jednego autora zdjęć pozwala dostrzec autorską konsekwencję w stosowaniu pewnych środków wyrazu.

Światło i jego rodzaj „określa” bryłę utrwalaną na materiale światłoczułym, dlatego to światło jest najważniejszym czynnikiem wpływającym na obraz filmow . Następnym istotnym czynnikiem powodującym powstawanie przemyślanej wypowiedzi filmowej jest rodzaj światła, czyli kolor, dzięki któremu możemy przekazywać dodatkowe treści. Twórcy filmowi używają koloru nieraz podobnie jak malarze czy fotografic , aby przekazać treści związane m.in. z nastrojem sceny[5], co podkreślił w swojej wypowiedzi John Arnold. Ciepłe barwy w pokoju chorego chłopca będą symbolem nadziei, natomiast mroczne, ciemne i zimne światło będzie wskazywać na niepokój. Każda skomponowana scena, ustawiona i zaplanowana przez twórców, musi zostać „przetworzona” przez kamerę, do której założony jest konkretny obiektyw. Obiektywy, ze względu na zróżnicowaną konstrukcję, posiadają szereg odmiennych możliwości przetwarzania wiązki świetlnej, czego konsekwencją jest np. deformacja obrazu lub stworzenie sceny, która jest najbliższa naturalnemu sposobowi postrzegania, bliskiemu właściwościom ludzkiego oka. Powyższe prawidłowości wpływają na kompozycję kadru i już na etapie doboru obiektywów planuje się psychologizację obrazu,

[4] E. Lindgren, *Sztuka filmu. Wprowadzenie do krytyki filmowej*, Londyn 1948.
[5] J. Płażewski, *Język filmu,* op.cit.,

ponieważ „widzenie" kamery nie ma zbyt wiele wspólnego z „widzeniem" człowieka. Pokazywanie pełnych planów stałoby się z czasem bardzo nudne na skutek monotonii, a brak zbliżeń czy detali uniemożliwiłby kierowanie uwagi widza na pewne elementy kluczowe dla opowiadanej obrazem historii.

W filmie światło uzależnione jest od obrazu, czyli kreowanego przez ekipę filmową świata. Przeczy logice i odsyła nas do kulturowych wyobrażeń choćby o nastroju danej sceny. Jak wielka siła tkwi w psychologizacji oraz estetyzacji obrazu, widać na przykładzie *Jedzących kartofle* Vincenta van Gogha. Ukazana przez artystę scena przedstawia grupę osób, a jedynym źródłem światła jest zawieszona ponad ich głowami lampa. Twarze są jednak doskonale oświetlone i to w sposób, w jaki portretował swoich modeli Rembrandt. Inny przykład stanowi seria obrazów Georges'a de La Toura pt. *Pokutująca Magdalena*. Światło „użyte" przy ekspozycji kobiecych szat na żadnym z obrazów nie uwydatnia rysów twarzy – scena oświetlona ostrym źródłem światła (świeca) dawałaby ostry cień na policzku, zamiast tego widzimy jakby dodatkowe, wypełniające źródła światła równoważące płonącą świecę.

Już Goethe pisał, że „podwójne oświetlenie jest z całą pewnością rodzajem gwałtu; (...) jest ono przeciwne naturze, ale jeśli mówię, że jest przeciwne naturze, muszę natychmiast dodać, że przewyższa naturę; pragnę przez to powiedzieć, że jest to śmiała decyzja mistrza, który udowadnia w sposób genialny, że sztuka nie poddaje się koniecznościom narzuconym przez naukę, że kieruje się własnymi prawami"[6]. Zderzenie obrazów kreowanych dzięki wykorzystaniu języka filmu ze światem rzeczywistym może nastąpić na przykład wtedy, gdy podczas fotografowania w świetle świecy czy zachodzącego słońca okazuje się, że coś jest nie tak, efekt nie jest do końca taki, jak sobie wyobrażaliśmy. Fotografia, którą wykonaliśmy, jest

[6] M. Levieux, *Ewolucja sztuki światła i cienia,* „Kwartalnik Filmowy" 7-8/1994, s. 104.

inna, portretowana osoba nie wygląda tak samo, jak na oglądanych obrazach czy filmach. Jest mniej atrakcyjna, spowita mało estetycznymi cieniami lub przebarwieniami spowodowanymi zbyt ostrym światłem, nieodpowiednią temperaturą barwową. Następuje wtedy niemożliwy do zaakceptowania dysonans pomiędzy tym, co myślmy, że znamy, a tym, co faktycznie istnieje i jest zgodne z prawami fizyki

Dialogi i postaci to za mało, by oddać duszny klimat kanału czy świeżość letniego poranka. Jak pisze Henri Alekan, to światło jest podstawowym środkiem wyrazu kina, to ono tworzy strukturę obrazu, banalizuje lub dowartościowuje temat filmu, stwarza psychofizjologiczną aurę, jest naturalistyczne i realistyczne albo interpretujące i estetyzujące[7]. Należy tu jednak zaznaczyć, że Alekan, mówiąc o świetle naturalistycznym i realistycznym, wcale nie ma na myśli filmowania bez specjalistycznego sprzętu w zastanych warunkach planów filmowych. „Światło postrzegane jedynie jako czynnik transmisji, niezbędny dla powstania obrazu, pozbawione zostaje najbardziej istotnej funkcji mającej charakter zarówno psychiczny, jak i fizyczn . Światło traktowane przez twórców filmowych jako czynnik fizyczny jest »oświetlaczem«, pojmowane zaś jako element subiektywny, dokonuje prawdziwej przemiany, jest »duchem materii«. Światło, oddziałując na uczucia, wrażenia, emocje, nie może być przez każdego postrzegane jednakowo”[8]. Naturalizm należy również wykreować.

Film *Jak zostać królem* cechuje jedność oświetleniowa. Oznacza to konsekwentne operowanie światłem, by widz nie poczuł nagłej zmiany atmosfery. Wśród warunków oświetleniowych, jakie obserwujemy, możemy wyróżnić oświetlenie dzienne, do którego zaliczymy światło słoneczne – działające bezpośrednio lub rozproszone przez zachmurzone niebo. Wszelkie sceny rozgrywające się na zewnątrz (abstrahując od tego, że jest ich niewiele)

[7] Ibidem, s. 99.
[8] Ibidem, s. 119.

charakteryzują się właśnie tym typem oświetlenia. Twarze bohaterów są płaskie, ponieważ cień nie wydobywa faktury, nie akcentuje ani kości policzkowych, ani nosa. Dzięki takiemu zabiegowi autor zdjęć, Danny Cohen, zadbał o spójność materiału. W całym filmie mamy do czynienia przede wszystkim z miękkim światłem. Czasem taka konsekwencja pociąga za sobą pewne skutki, które z fizycznego punktu widzenia mogą się wydawać niedociągnięciami technicznymi. Przykładem może być scena rozmowy dwóch głównych bohaterów w parku – Jerzego VI i Lionela Logue'a. Choć w części scen można zobaczyć bezpośrednie źródło światła – słońce usiłujące przebić się przez mgłę – bohaterowie eksponowani są tak, żeby słońce zawsze stanowiło kontrę, a sylwetki pozostały w płaskim i jednolitym oświetleniu, jakie daje cień. Gdy dochodzi do kłótni i następuje przejście z ujęcia *en face* na ujęcie zza pleców, aby zachować jednolitość sceny, mamy do czynienia ze zmianą kierunków w taki sposób, żeby sylwetki nadal pozostały w miękkim świetle, charakterystycznym dla mglistego poranka, co jest koncepcją przyjętą dla całej sekwencji. Światło słoneczne w ogóle jest ciężkie do ujarzmienia bez dodatkowych środków, stąd też w profesjonalnej kinematografii jego rola jest niezwykle mała. Promienie słońca charakteryzuje duże natężenie światła, dające mało estetyczne ostre cienie, co wymaga równoważenia tonów bardzo ciemnych i jasnych. Kiedy ów fakt zignorujemy, następuje przekroczenie granicy spójności tonalnej negatywu, co może skutkować, w zależności od ustawionej ekspozycji, prześwietleniami bądź brakiem szczegółów w cieniach. Jednak w przypadku analizowanego filmu mamy do czynienia z miłym dla oka zabiegiem kładącym podwaliny pod estetycznie skomponowany obraz. Tego typu oświetlenie sugeruje, jak należy odbierać przedstawioną historię człowieka o wielkich możliwościach i silnym charakterze, stłamszonym przez lęki i obawy związane z własnym głosem.

Jak zaakcentować rolę światła słonecznego w oddaniu klimatu i jednocześnie uniknąć jego zgubnego wpływu, pokazuje przykład filmu *This is*

England[9]. Możemy doszukać się kilku scen, w których znajdziemy plenery sfotografowane w słoneczne dni, jednak gdy przychodzi do zbliżeń czy planów pełnych, podobnie jak w przypadku przykładu omawianego wcześniej, używa się kontry lub filmuje w naturalnie zacienionych miejscach. Gdy główny bohater Shaun wraca ze szkoły, mamy do czynienia z serią planów ogólnych pokazujących otoczenie w świetle słonecznym. Jednak właściwą akcję rozpoczyna ujęcie zaaranżowane pod ocienionym wiaduktem. Cień daje do myślenia: główny bohater wkracza w nowe towarzystwo, którego widz jeszcze nie potrafi ocenić. Shaun znajduje się jakby na styku dzieciństwa, ukazywanego poprzez słońce, i momentu wkraczania w dorosłość, kreślonej cieniem pomiędzy przejściem podziemnym a dalszą częścią chodnika poza nim.

Światło zastane jest przypadkiem szczególnym w kinematografii, ponieważ analizując materiał filmow , tak naprawdę ciężko powiedzieć, kiedy faktycznie mamy z nim do czynienia. Z reguły raczej dąży się do uzyskania efektu światła zastanego, ponieważ jako takie jest zbyt ciemne, aby sprostać wymaganiom technicznym obecnie używanych kamer. Kreuje się więc odpowiednie warunki przy pomocy rozproszonego oświetlenia, dzięki czemu mamy złudzenie neutralnej sceny. Ponadto ten typ światła, zdaje się, jest nam najbliższy, ponieważ człowiek większą cześć swojego życia spędza w pomieszczeniach, do których wpada rozproszone światło z zewnątrz, tworzące niemal jednakową scenerię o każdej porze dnia i przez większość roku kalendarzowego. Przyzwyczajeni do takiego stanu rzeczy ten rodzaj oświetlenia traktujemy jako naturalny. Filmowcy próbują wykreować te warunki

[9] Akcja filmu toczy się w roku 1983, gdy w szkołach akurat rozpoczynają się wakacje. Główny bohater Shaun jest szykanowanym przez rówieśników 12-letnim samotnikiem, który mieszka wraz z matką w ponurym mieście. W drodze ze szkoły trafia na grupę skinheadów, którzy, jak się okazuje, są przyjaźnie nastawieni i biorą go pod swoje skrzydła. Shaun zaprzyjaźnia się z grupą, poznając zupełnie nowy dla siebie świat. Przyjazna atmosfera ulega zmianie, gdy z więzienia wychodzi dawny członek grupy Combo – zadeklarowany rasista.

dla przypadków, kiedy rola światła ma ograniczyć się do pokazania postaci w taki sposób, aby można było zaznaczyć miejsce akcji, rozpoznać bohaterów i rozróżnić kolejne działania. Zbyt duża gra światłocieniem w takich momentach może wpływać na widza dezorientująco.

Będę tu operować pojęciem światła sztucznego w kilku różnych znaczeniach. Dwa z czterech omawianych filmó , a szczególnie *Radio na fali*[10], charakteryzuje przezroczysta ekspozycja, która w pewnym sensie odpowiada za stylizację filmu na dokument. Inne ważne cechy tego typu produkcji to kamera z ręki, centralne kadry obejmujące dokładnie te elementy, które w danym momencie są akurat istotne, a także światło o charakterze transparentnym, którego rola ogranicza się do neutralnego przedstawiania zdarzeń i postaci. Obraz ma dzięki temu wydawać się autentyczny. Nie zmienia to jednak faktu, że ów autentyzm jest wynikiem zabiegów estetyzujących. W scenie, gdy Simon wraca do swojej kajuty ze śniadaniem dla świeżo poślubionej żony, jedno z ujęć przedstawia ich w półzbliżeniu. Za pomocą miękkiego światła pokazane jest całe otoczenie. Postać Eleonore zostaje od tyłu doświetlona silnym światłem zarysowującym twarz. W tym przypadku mamy do czynienia z psychologizacją, ponieważ możemy dostrzec przestrzeń za oknem statku. W rzeczywistości byłoby to niemożliwe ze względu na rodzaj imitowanego światła, który odpowiada słonecznej pogodzie. Na zewnątrz natężenie światła jest bardzo duże, podczas gdy w środku jest ono miękkie i przytłumione. Gdyby operator chciał nakręcić taką scenę w warunkach naturalnych, czyli na statku, widok za oknem zostałby całkowicie „wypalony". Totalna równowaga, dzięki której widzimy to, co dzieje się za oknem, jednocześnie nie tracąc ocienionych szczegółów pierwszego planu, może być wynikiem komputerowego wklejenia tła za oknem. Światła,

[10] Brytyjska komedia zrealizowana przez Richarda Curtisa. Historia opowiada o nielegalnym rockowym radiu nadającym z łodzi pływającej wokół Wielkiej Brytanii. Film przedstawia perypetie załogi, która musi stawić czoło problemom, pojawiającym się w momencie zaostrzenia polityki rządu wobec pirackich stacji.

które rysują twarze postaci, to tzw. boczki, mylone często ze światłem kontrowym. Bardzo przydatne, ponieważ wraz ze światłem kontrowym i wypełniającym (najbardziej w przypadku ciemnych kadrów) definiuje ono postać, wyodrębnia z ciemnego tła, pozwalając na dokładne jej zobaczenie. Ponadto wysmukla twarz podkreślając kształt policzka.

Kolejnym przykładem świadomego równoważenia tonów jest scena, w której Hrabia i Gavin pojedynkują się, wchodząc na maszt statku. Gdyby scena w całości miała zostać nakręcona w pełnym słońcu, wykraczałaby poza rozpiętość tonalną negatywu o kilka stopni EV[11]. Gdy obydwaj bohaterowie oczekują na sygnał rozpoczynający wyścig na szczyt masztu, ich sylwetki rysowane są kontrowo przez źródło światła, jednak kiedy dochodzi już do samej czynności wspinania wszystko dzieje się pod pochmurnym niebem. Dzięki temu można było jednocześnie zarejestrować wszystkie szczegóły w cieniach (należy zwrócić uwagę na fakt, że Gavin ma ciemne ubranie, które przy zbyt krótkiej ekspozycji pozostałoby jedynie czarną plamą) – widoczne są nawet liny stabilizujące maszt, a w kadrze nie pojawiają się żadne artefakty świetlne. Słońce widzimy dopiero w końcowej fazie sceny – podczas kręcenia ujęcia z helikoptera bohaterowie zmierzają ku przeciwnym stronom masztu na tle mieniącego się od refleksów morza. Aktorzy oświetleni od tyłu stają się tylko czarnymi konturami, co podkreśla niebezpieczeństwo wchodzenia na maszt statku. Taki zabieg, zastosowany kilka sekund wcześniej, kompletnie by się nie sprawdził, ponieważ nie bylibyśmy w stanie w zbliżeniach dostrzec mimiki postaci. Stanowiłyby one jedynie nic nie mówiące kontury. Gdy Jerzy VI w pierwszej ze scen filmu wchodzi po schodach, by wygłosić przemówienie, ma za sobą kilka ogromnych okien, które stanowią swoisty ekran świetlny. Aby zachować jakiekolwiek szczegóły

[11] EV (ang. Exposure Value) – w fotografii jest to nazwa jednostki miary oraz skali ekspozycji. Punktem odniesienia jest wartość 0 EV definiowana jako ekspozycja będąca efektem naświetlania materiału światłoczułego przez obiektyw o otworze względnym 1:1 przez czas 1 sekundy.

znajdujące się za oknami, zdjęcia wykonano w pochmurny dzień i w bardzo delikatny sposób doświetlono postaci od przodu. Dzięki temu przerażenie, jakie ogarnia księcia, zostaje spotęgowane, ponieważ twarz w cieniu traci na nasyceniu kolorystycznym i wydaje się jeszcze bardziej ponura.

Dla jakości światła kluczową sprawą jest kierunek, z którego ono pada. Jest to, być może, najważniejszy czynnik decydujący o tym, jak światło współgra z kształtem i fakturą obiektu. Płaskie światło frontalne nie odsłania w pełni kształtu obiektu; wszystko spłaszcza, sprawia, że przedmioty wyglądają, jakby były dwuwymiarowe, „wycięte z kartonu". Natomiast oświetlenie z boku albo z tyłu odkrywa kształty rzeczy, ich strukturę zewnętrzną i geometryczną formę. Paradoksalnie, Blain Brown[12] stwierdzając, że w ten sposób ustawione światło ujawnia charakter postaci, emocje i inne wartości, uznaje tak wykreowany obraz za bardziej realny, namacalny, rozpoznawalny. Gdy akcja filmu przenosi się do domu państwa Logue, ujęcie ukazuje postaci siedzące przy stole, oświetlone w odmienny sposób niż w gabinecie, gdzie panuje znacznie bardziej surowa atmosfera. W tym przypadku ciepło domowego ogniska uzyskane zostaje za pomocą ciepłych tonów i miękkiego plastycznego oświetlenia. Postaci nie są oświetlone przednim światłem, które zapewne dokładnie uwydatniłoby wszystkie widziane szczegóły. Zamiast tego mamy do czynienia z górnym światłem ustawionym nieco przeciwnie w stosunku do kamery. Miękkość kadru świadczy o dużym źródle światła rozpraszającym promienie. Dwa kolejne ujęcia reprezentują nieco odmienny sposób operowania światłem: twarz Myrtle została oświetlona przednim, ale i lekko bocznym źródłem światła, podkreślając tym samym rysy twarzy i wysmuklając ją, zaś w przypadku Logue'a jest to typowo górne oświetlenie, charakteryzujące się specyficznym cieniem pojawiającym się tuż pod nosem

W przypadku gabinetu, który ma się wydawać nieco słabiej oświetlony, wykorzystano inne zasady eksponowania. Odrapane ściany i dominacja

[12] B. Brown, *Światło w filmie*, : tłum. K. Kosińska, Warszawa 2009, s. 78.

tonów zimnych nad ciepłymi sprawiają, że pomieszczenie wydaje się ponure. Jedynie lampy na suficie stanowią opozycję. Ciepłe barwy minimalizują ponure kolory surowego wnętrza. Zarówno wielkie okno, jak i źródła światła widoczne w kadrze nie mają wpływu na ekspozycję pomieszczenia, stanowiąc jedynie element dekoracji. Dzięki temu skontrastowano oświetlenie dwóch światów – królewskiego i mieszczańskiego, by pokazać sytuację, w której król nie jest królem, lecz zwykłym człowiekiem, nie bije od niego chwała, zatem nie przysługuje mu specjalny rodzaj przedstawiania. Jednak, jak można dostrzec zestawiając obie sytuacje w pałacu, chociażby podczas rady królewskiej, nie ma znacznej różnicy w sposobie oświetlenia, bowiem to miejsca obce i w jakiś sposób łączące się z nieprzyjemnościami płynącymi z pełnionych obowiązków. Bogato zdobiony pałac Buckingham, choć skąpany w ciepłych barwach złota, które możemy dostrzec chociażby na zdjęciach Annie Leibovitz – portretującą notabene córkę Jerzego VI, królową Elżbietę II – jest równie chłodny, równie zbliżony klimatem do gabinetu Logue’a. Takie samo płaskie oświetlenie spowija twarze, brakuje elementów wprowadzających kontrę kolorystyczną. Jedyną różnicą są zastosowane obiektywy, gdyż w przypadku pałacu stosuje się raczej krótkie ogniskowe, zaś przy fotografowaniu gabinetu obiektywy długie. W rezultacie tych zabiegów pałac wydaje się o wiele bardziej ciasnym miejscem niż jest. Miejscem, gdzie panuje ciężka do zniesienia atmosfera.

Bardzo łatwo można doszukać się „nieścisłości” w realistycznym oddawaniu natury światła, gdy mamy do czynienia z efektem tzw. podbijania lampy. W przypadku sceny rozmowy przez telefon między królem Edwardem VIII a panią Simpson w jednym z ujęć stoi on nieopodal źródła światła, którym jest lampa. Wydawać by się mogło, że taki element, znajdujący się na tyle blisko postaci, powinien znacznie wpłynąć na ekspozycję jego sylwetki. „Podbijanie lampy” to z jednej strony specyficzna technika, a z drugiej także ilustracja ogólnej zasady w oświetleniu. Postać oświetlona za pomocą stojącej obok lampy byłaby oświetlona poprzez światło o zbyt

wysokiej temperaturze barwowej, powodujące zafarby[13] na skórze i ubraniu, co ponadto nie oddawałoby charakteru pesymizmu sceny, w której król zachowuje się jak nastolatek podczas rozmowy ze swoją sympatią. Zamiast tego zastosowano boczne, zimne i stosunkowo twarde oświetlenie. Całą kompozycję charakteryzuje ogólny mrok, a jedynym bardziej rozświetlonym elementem jest fragment tła, na który rzucane jest światło lampy. W normalnych warunkach światło tego typu oświetlić by mogło całą scenę, psując ogólny nastrój wykreowany na potrzeby ujęcia, ale lampę ściemniono i ustawiono za nią inną jednostkę świecącą pod podobnym kątem, dodatkowo wysłano ją ciemnym materiałem, by światło „nie wylewało" się na górne partie ściany.

Pojęcie ekspozycji jest kwestią w pewnej mierze problematyczną. Właściwa ekspozycja polega na takim ustawieniu przysłony i wyborze czułości negatywu bądź matrycy, by najlepiej zapisać rejestrowaną scenę na nośniku. W trakcie zdjęć dąży się do zarejestrowania jak największej liczby szczegółów w cieniach oraz w światłach, by później, w postprodukcji, móc świadomie usuwać bądź akcentować to, co dla kompozycji kadru niepotrzebne lub nieodzowne. Ustawiając właściwą wartość ekspozycji, stykamy się głównie z takimi problemami jak dopasowanie wartości przysłony (wpływającej na głębię ostrości) do czułości negatywu/matrycy[14] oraz mocy źródła światła w stosunku do odległości. Ważny jest też klatkarz oraz czas naświetlania. Aby uaktywnić światłoczułe elementy emulsji, energia świetlna musi przekroczyć pewien poziom (punkt inercji). Wraz z rosnącą ekspozycją zwiększa się ilość przekształconych ziarenek halogenku srebra, aż do momentu, gdy zabraknie czułego materiału. Od przekroczenia

[13] Zafarb to plama świetlna, która ze względu na emitowanie intensywnej barwy, padając na przedmiot, powoduje zmianę jego naturalnego koloru.

[14] Im wyższa, tym zwiększona możliwość rejestracji w gorszych warunkach oświetleniowych, ponadto czułość umożliwia łatwiejsze zrównoważenie planów zdjęciowych, ułatwiając zestawienie poszczególnych świateł.

tego punktu zwiększające się naświetlenie nie podnosi już gęstości wywołanego negatywu.

W film e, tak jak w fotografii, stosuje się system strefowy Ansela Adamsa, fotografika, który podzielił kadr fotograficzny na różne strefy od strefy 0 do strefy IX. Całkowicie czarne, (jak również białe obszary obrazu), w których nie ma żadnych szczegółów to strefa 0, a każdy kolejny ton, wyższy od poprzedniego o jedną wartość przysłony (lub inaczej mówiąc EV), odpowiada kolejnym numerom stref. System ten nie określa jednak konkretnych liczb, jest on względny, tak samo jak względne są warunki, w których pracuje autor zdjęć, bowiem zarówno głębokie cienie, jak i jasne światła jesteśmy w stanie osiągnąć i w przypadku pełnego afrykańskiego słońca, i nocy polarnej. Są to więc punkty odniesienia, a każda kolejna strefa to jeden punkt EV, czyli jedna przysłona mniej lub więcej, czy skok o połowę czułości negatywu (lub sensora cyfrowego) bądź czasu naświetlania.

Wobec tego nie istnieje jedna poprawna ekspozycja, bowiem jest ona zależna od rodzaju przedstawionej sceny. Powtarzając za Adamsem, że negatyw należy traktować jak partyturę muzyczną, trzeba naświetlać go w taki sposób, by istniała możliwość jego różnorakiej interpretacji. Daje to zwiększone pole manewru, gdyż w postprodukcji twórca może zadecydować, czy scena ma być ciemniejsza – wyciągając tony ciemniejsze i jedynie podkreślając jaśniejsze lub na odwrót. Jeżeli jednak negatyw jest naświetlony niepoprawnie, charakteryzuje się brakiem szczegółów w cieniach lub światłach, nie ma możliwości jego zmodyfikowania, ponieważ „brak informacji” w danej jego partii skutkuje czarnymi lub białymi plamami. W przypadku filmów realizowanych na nośnikach cyfrowych proces rejestracji obrazu musi być jeszcze bardziej precyzyjny, gdyż rozpiętość tonalna matrycy cyfrowej obecnie nie dorównuje swojemu analogowemu odpowiednikowi. Konsekwencją pracy na nośniku cyfrowym jest zmniejszona rozpiętość tonalna, czyli zdolność do zarejestrowania jednocześnie dużej liczby tonów jasnych i ciemnych, co wiąże się z dużą ilością sztucznego oświetlenia na planie.

Z najbardziej kontrastowym oświetleniem w filmie *Jak zostać królem* mamy do czynienia w scenie rozgrywającej się w piwnicach dworku. W kadr wkomponowano żarówki znajdujące się przy suficie, toteż światło naśladuje ich sposób świecenia – silne kontrastowe światło powodujące głębokie i ostre cienie. Mimo wszystko, aby nie generować cieni pod oczami, co jest konsekwencją używania ostrego światła górnego, Cohen posługuje się światłem bocznym. Wrócę tutaj ponownie do sceny w parku i rozmowy dwóch głównych bohaterów. Silne światło słoneczne, jedynie w małym stopniu przytłumione oraz rozproszone przez mgłę, bez odpowiedniego doświetlenia za pomocą blend lub reflektoró , byłoby zbyt mocne, aby móc zarejestrować pełne spektrum szczegółów. Bez ingerencji w naturalne warunki oświetleniowe bohaterowie stanowiliby jedynie czarne plamy, a niemal wszystkie szczegóły za nimi zostałyby wypalone. W pierwszym przypadku nastąpiłaby taka sytuacja jak podczas wyścigów bohaterów *Radia na fali*, gdy stanęli na maszcie. Innym przykładem może być ostatnia scena filmu, gdy po zakończonej przemowie król wychodzi, aby zaprezentować się wraz z rodziną ludności Londynu oczekującej pod pałacem Buckingham. Film mógłby się skończyć w momencie samego wyjścia – aktorzy wychodzący na balkon zniknęliby w świetle stanowiącym strefę 0, w której nie można odróżnić szczegółów, ale ponieważ koncepcja była inna, następuje zmiana ustawień ekspozycji. Gdy wnętrze zajmuje już znikomą część kadru, mamy do czynienia z płynnym przejściem, aby zaprezentować to, co na zewnątrz. Przez chwilę możemy więc zauważyć, jak wszystko wewnątrz staje się ciemne, a szczegóły giną w mroku na korzyść szczegółów widocznych w tle. Jest to oczywiście zabieg sztuczny: tło zostało wygenerowane komputerowo, a owo ściemnienie służy stworzeniu iluzji przejść tonalnych. Warto więc zauważyć, że i widz w pewnym stopniu zaczyna przyzwyczajać się do operowania środkami filmowymi

Przeostrzenia, głębia ostrości i zmiany ekspozycji to elementy, których z fizycznego punktu widzenia nie da się udoskonalić. W erze cyfryzacji

autorzy, chcąc zachować efekt „wiarygodności”, muszą brać pod uwagę również aspekt użycia sprzętu określonego przecież jako deformujący rzeczywistość. Długie ogniskowe obiektywy za bardzo odseparowują postać od rozmytego tła, obiektywy zbyt krótkie z kolei deformują postać. Mimo to akceptujemy te środki, bo ugruntowały się w naszej świadomości na tyle, że nie potrafimy sobie bez ich użycia wyobrazić skutecznej komunikacji poprzez medium filmu

Oświetleniem i ekspozycją zajmowano się od początków fotografii i kinematografii, ponieważ wymagały tego warunki techniczne, dzięki którym obraz mógłby zaistnieć na szklanych płytach, a później na papierze i negatywie. Zdumiewające jest więc, że dopiero Jerzy Wójcik dostrzegł, iż nim pojawią się zagadnienia takie jak kwestia odpowiedniego światła czy właściwej ekspozycji, musi zaistnieć coś jeszcze – podstawowa jednostka, jaką jest promień świetlny, bez którego nie może powstać nic. Dotyczy to zarówno światła dziennego, jak i sztucznego. Jak podaje Marek Hendrykowski, rola światła w komunikacie kinematograficznym nie sprowadza się do oświetlenia akcji.

> „Światło znaczy. Światło modeluje pewne wyobrażenie. Światło steruje naszą uwagą. Światło tworzy ekranowy świat. Czyni to poprzez swoją energię, ciepło lub chłód, dokonujące się za jego pośrednictwem przemiany, ruch, natężenie, dynamikę, harmonię lub dysharmonię wizualnych zestawień, kandelowy kontrapunkt i rozkład jasności, organizację wewnętrzną warstw i odcieni, narrację kamerową, antagonizmu, ekwiwalencję, perspektywę, zestawienia barw i pauzy kolorystyczne, swój pierwotny lub pochodny charakter, jednorodność bądź różnorodność źródła oświetlenia. Podczas tworzenia filmu i projekcji każde jego doznanie ma charakter elementarny i zarazem systemowy. Dotyczy to na przykład symboliki kolorów, lecz również wielu innych aspektów, za sprawą których obecność, a także brak światła i właściwe mu funkcje przekładają się na znaczenie w przekazie kinematograficznym. Dialog światła i cienia decyduje o finezji sposobu komunikowania się za jego pośrednictwem”[15].

[15] M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów,* Poznań 1999, s. 54.

Już Leonardo da Vinci zauważył, że działanie artysty nie powinno się ograniczać do odwzorowania naturalnej rzeczywistości świetlnej[16]. Ekspozycja jest wyznacznikiem stylu, środkiem kreowania rzeczywistości ekranowej przez operatora. Jest filozofią w której to kodeks estetyczny każdego operatora wyznacza indywidualne widzenie świata. Jak zaznaczają Bogdan Dziworski i Jerzy Łukaszewicz, gradacja świateł jest tylko realistycznym opisem rzeczywistości; wyborem rzeczy ważnych i mniej istotnych. Jest widocznym efektem działania plastycznego, myśleniem operatora. To właśnie metoda ustalenia ekspozycji jest kreowaniem trzeciego wymiaru na dwuwymiarowym ekranie kina[17]. Goethe, myśląc obrazami (jakby jego oko stanowiło obiektyw), kwestionował dokładny opis postaci ludzkiej wyłaniającej się z cienia. Jak bowiem z perspektywy osoby patrzącej na nocnego przybysza można zobaczyć z oddaniem wiernych szczegółów jego nogi, podczas gdy ledwie widać twarz[18].

Kolor podpowiada odbiorcy, w jaki sposób ma percypować daną scenę. W innych barwach pokazana zostanie scena miłosna, a inaczej gwałt, choć w ostateczności obie sceny sprowadzają się do fizycznego kontaktu. Ów kontakt mógłby się odbyć w pozytywnie kojarzącym się świetle zachodzącego słońca lub niebieskim, zimnym i zgubnym blasku świetlówek. W filmie kolor jest zupełnie niezależny od pory dnia, w której dzieje się akcja, za to ściśle powiązany z sytuacją przedstawioną przez twórców.

Podstawą zaistnienia barwy jest poprawne[19] naświetlenie obiektu, który ją odbija. Wszelkie odchylenia w którąś ze stron histogramu[20] będą zwiększać

[16] B. Dziworski, *Kino oko warsztat operatora filmowego,* Warszawa 2006, s. 6.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem, s. 74.

[19] Mam na myśli naświetlenie, w którym dany obiekt charakteryzuje się pełną gamą właściwych mu tonów.

[20] Histogram to sposób graficznego przedstawiania rozkładu empirycznego cechy. Histogram umożliwia schematyczne przedstawienie ilości świateł, tonów

nasycenie barwy (w przypadku większej ekspozycji) lub zmniejszać (gdy pewne tony pozostaną poza możliwościami ich zarejestrowania przez błonę światłoczułą). Ponadto wszelkie błony światłoczułe muszą być przystosowane do ogólnej temperatury barwowej emitowanej przez źródła światła ustawione na planie, gdyż w przeciwieństwie do percepcji barwy przez człowieka negatyw nie może elastycznie zmieniać spektrum barw, które rejestruje. Film wykorzystuje kulturowe uwarunkowania kolorystyczne dla ukazywania scen w zaplanowany przez autora sposób. Nie od zawsze jednak, jak pisze Jerzy Płażewski[21], kolor, choć przecież bliższy temu, co znaczy, przyjmowano z entuzjazmem. Począwszy od Arnheima[22], zakładającego, że brak barwy pozwala na świadome użycie światła i wymusza na twórcy rekompensowanie za jego pomocą braku koloru, poprzez teorie odrzucające kolor jako powodujący zbliżenie do naturalizmu, aż po obawy techniczne wysunięte przez Antonia Petrucciego, próbowano odbierać kolorowym fi - mom walory artystyczne. W ostateczności jednak wszystkie te postulaty zostały odsunięte wobec podstawowych funkcji filmu barwnego, który bliższy jest ludzkiej percepcji, zwiększa ekspresję plastyczną filmu oraz może spełniać rozmaite funkcje dramaturgiczne.

Barwę opisuje się poprzez trzy podstawowe czynniki: 1) jakość (inaczej ton), określającą chromatyczność barwy; 2) jasność (inaczej natężenie) definiującą strumień światła przechodzący przez źrenicę oka; 3) nasycenie, czyli czystość barwy, które maleje wraz z ilością światła białego, zbliżając się w stronę czerni[23]. W zależności od kombinacji tych trzech czynników uzyskamy barwy o różnych cechach, których percepcja zależna jest od powyżej nakreślonej fizykalnej natury światła, fizjologii oka i jego współpracy z mózgiem. Dla percepcji barwy istotny jest również aspekt kulturowy oraz

pośrednich oraz cieni.

[21] J. Płażewski, *Język...,* op.cit.,, s. 423-433.

[22] Ibidem.

[23] B. Dziworski, *Kino oko...,* op.cit.,, s. 47-72.

społeczny. Według Blaina Browna możemy wyróżnić pięć aspektów percepcji barw:

> Abstrakcyjne relacje: czysto abstrakcyjna manipulacja kolorem dla niej samej.
> Reprezentacja: na przykład – niebo jest niebieskie, jabłko jest czerwone.
> Zagadnienia materialne: faktura – kredowa, błyszcząca, odbijająca, matowa.
> Konotacje i symbolika: skojarzenia, pamięć, znaczenia kulturowe itd.
> Ekspresja emocjonalna: ognista czerwień jako namiętność, zimny błękit nocy itd.

Biel nie istnieje, nie posiada jasno zdefiniowanych walorów. Jest zawsze określana w stosunku do innych barw, stanowiąc tym samym pewien punkt odniesienia. Ludzkie oko, dzięki wykształconym mechanizmom, jest w stanie przystosowywać się do różnych warunków oświetleniowych, by oglądać obiekty w przybliżonej do siebie tonacji. Temperatura światła, emitowana przez różne źródła, jest zmienna, podczas gdy ta ustalona dla danego negatywu jest stała. A zatem to operator musi zadbać o zastosowanie odpowiedniego filtra, aby uzyskać pożądany efekt końcowy[24]. Cała percepcja barw opiera się na ich interakcji. Kolor staje się bezsprzecznie rozpoznawalny, gdy znajduje się w otoczeniu innej barwy lub kilku barw. Brown za pomocą przytoczonego doświadczenia dowodzi, że najważniejsze jest dostrzeżenie, jak barwy zmieniają się, gdy zostaną zestawione z innymi. Przykładowo: kolor przylegający do innego nadaje mu odcień swojej barwy komplementarnej.

Kontrast barw, ich współgranie ze sobą oraz charakter wynikający ze skojarzeń barw z różnymi przedmiotami czy zjawiskami atmosferycznymi wpływają na nasze odczuwanie kolorów. Inne badanie, przywołane przez

[24] Zob. B. Brown, *Światło...,* op.cit.,, s. 174. W pomieszczeniu pomalowanym na jeden kolor umiejscowiono kilka osób, które nie były w stanie powiedzieć, jakiego koloru są ściany do momentu, gdy pojawiły się tam inne przedmioty.

Patti Bellantoni[25], dowodzi, że osoby umieszczone w pokoju ze ścianami pomalowanymi czerwoną farbą były bardziej ożywione i podatne na konflikt w przeciwieństwie do osób umiejscowionych w pomieszczeniu pomalowanym na niebiesko, gdzie odnotowano spadek aktywności, osoby stawały się bardziej wyciszone. Manipulowanie kolorem dla osiągnięcia odpowiedniego nastroju odbiorcy nie zaczęło się z używaniem negatywu barwnego, lecz znacznie wcześniej. By zasygnalizować ważne momenty, taśmy monochromatyczne wirażowano np. na barwę niebieską, gdy chciano podkreślić, iż akcja dzieje się w nocy, lub na przykład na purpurowo w przypadku sceny miłosnej. Alicja Helman[26] przytacza przykład z filmu Siergieja Eisensteina *Aleksander Newski*, gdzie reżyser eksperymentował z konwencjonalnym wykorzystaniem czerni i bieli. W filmie biel jest symbolem zła, czyli rycerzy teutońskich, a kolor czarny przynależy bohaterom pozytywnym. Kolor, podobnie jak inne środki języka filmowego, stał się następnym narzędziem w nadawaniu tworom filmowym kolejnych znaczeń

Najprostszym przykładem gry kolorem i używania go w sposób psychologizujący są sceny nocne. Efekt nocy można bowiem uzyskać na kilka sposobów. Jednym z nich jest filmowanie w dzień przy użyciu specjalnego niebieskiego filtra. Następnie podczas tworzenia kopii filmu obniża się ekspozycję, uzyskując tym samym efekt nocy. Paradoksalnie, tego typu zdjęcia najlepiej realizuje się podczas słonecznego dnia, gdy kontrasty są największe. Przemysł filmowy przyzwyczaił nas do oglądania nocnych scen w świetle pokazującym twarze postaci za pomocą oświetlenia ostrego, jakby pochodzącego od księżyca, lub płaskiego, dopełnionego jedynie kontrą zarysowującą obrys postaci, by wydobyć je z czarnego tła.

[25] P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze*, tłum. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 2.

[26] A. Helman, *O dziele filmowym: materiał – technika – budowa,* Kraków 1981.

Dzisiaj niepotrzebne jest już wirażowanie monochromatycznej taśmy filmowej, aby zasygnalizować widzowi czas akcji. Mimo to niebieska dominanta utrwaliła się w (kulturowym) myśleniu o nocy. Zjawisko nocy filmowej, bo tak trzeba nazwać ten typ zdjęć, zostało stworzone na potrzeby ukazywania konkretnych scen, ponieważ noc znana nam z rzeczywistości wygląda zupełnie inaczej.

Siatkówka ludzkiego oka wypełniona jest dwoma rodzajami receptorów: czopkami i pręcikami. Pręciki odpowiedzialne są przede wszystkim za percepcję światła i ciemności, czyli szerokiego spektrum szarych tonów. Dostrzegamy kształty, faktury przedmiotów oraz rozróżniamy kolory dlatego, że czopki są niezwykle wrażliwe na kolor. Widzenie to nazywane jest fotopowym albo dziennym. Pręciki z kolei nie mają udziału w postrzeganiu koloru. Są wrażliwe na niewielkie natężenie światła, dzięki czemu jesteśmy w stanie widzieć w nocy albo przy bardzo niewielkim świetle. Dlatego też noc w rzeczywistości jest pozbawiona barw, ponieważ brakuje natężenia światła, które umożliwiłoby widzenie w pełni nasyconych kolorów. Aby pokazać noc widzianą przez ludzkie oko, potrzebne by były taśmy o niezwykle wysokiej czułości, które w ostateczności i tak dawałyby nie do końca satysfakcjonujący efekt. Paradoksalnie, ukazanie nocy w jasnych barwach wydawałoby się widzowi nienaturalne. Obecnie jednak wciąż brakuje odpowiednich technologii do pokazania nocy z całą gamą kolorów – negatyw o wysokiej czułości charakteryzuje się dużą ziarnistością, niższą rozdzielczością, co źle wpływa na odbiór filmu

Zarówno przedmioty oglądane w świetle księżyca, jak i sam księżyc, emanują barwami zimnymi. Wiąże się to z faktem, że oko ludzkie nie jest jednakowo wrażliwe na wszystkie długości fal. Szczególnie przy przyciemnionym świetle obserwujemy zmianę w postrzeganiu jasności poszczególnych kolorów. Nazywamy to zjawiskiem Purkyniego[27] od nazwiska jego

[27] B. Brown, *Światło...*, op.cit., s. 167.

odkrywcy, który spacerując pewnego dnia o świcie, zauważył, że niebieskie kwiaty wydawały się jaśniejsze niż kwiaty czerwone, podczas gdy w słońcu było odwrotnie. To fenomen niezwykle ważny dla fotometrii. Mózg oszukany przez to zjawisko postrzega światło księżyca jako lekko niebieskie, chociaż w rzeczywistości ma ono taką samą temperaturę barwową jak światło słoneczne (które księżyc przecież odbija). Stąd zwyczaj, by sceny nocne oświetlać błękitnym światłem.

W krótkim ujęciu w *Radiu na fali*, gdy Dominic Twatt przychodzi w nocy do domu ministra, willa pokazana jest od przodu w planie ogólnym, a białe elementy domu (kolumny, ramy okien) mają niebieski odcień, rzucany rzekomo przez światło księżyca. Czarne niebo wskazuje na porę nocną. W T*his is England*, gdy Shaun rozmawia ze Smell, pokazany zostaje księżyc i właśnie to określa czas akcji, a sama scena rozgrywa się w ostrym górno-bocznym świetle powodującym duży kontrast.

Kolejnym ważnym zagadnieniem koloru w filmie są tonacja oraz temperatura barwowa. W teoriach dotyczących kolorystyki na ogół barwy dzieli się na zimne i ciepłe. Zimne (kulturowo) kojarzymy z czymś negatywnym, natomiast ciepłe pozytywnie. Film *Jak zostać królem* określają barwy mocno odsaturowane[28]. Niebieskości, biel, szarość oraz inne kolory mało nasycone wydają się ponure. Kontrapunkt stanowi jedynie kilka scen, które nie wiążą się z problemami przyszłego króla i rozgrywają się w domu Logue’a oraz samego księcia, ale tylko te, gdy spędza on czas ze swoimi córkami lub odpoczywa. Dopiero ostatnia scena po pomyślnie wygłoszonej przemowie jest sceną pokazaną w ciepłych odcieniach i bardziej nasyconych barwach. Za pomocą kolorystyki scharakteryzowano wnętrze księcia i jego nastawienie do rzeczy, którymi musi się trudnić, jego niechęć i lęk.

Kolory nasycone stanowią często informację o tym, na co należy zwrócić uwagę. Czerwień diody sygnalizującej początek przemówienia jeszcze

[28] Saturacja, czyli inaczej nasycenie barwy.

bardziej dramatyzuje przebieg akcji: król nie może wydusić z siebie słowa, a czerwone światło przewija się gdzieś w kadrze, potęgując napięcie z każdą kolejną sekundą.

Innym tego typu przykładem jest stosowanie oświetlenia tzw. „boczków" w nieneutralnej białej kolorystyce. Gdy światło to jest niebieskie, daje ponury efekt. W kontekście czterech omawianych filmó , tylko w *Jak zostać królem* boczki mają różne odcienie, inne niż jasna biel, co wskazuje na świadome zastosowanie tego środka przez operatora, który chciał jeszcze „posępniej" pokazać historię o królu borykającym się z własnymi problemami.

Cohen gra również kolorem w filmie *Wspaniały rok 1939*. Już w scenie otwierającej film widz może zauważyć purpurowy odcień nieba, co informuje, że w pokazanej sielance jest coś sztucznego. Według teorii Bellanton[29] tonacja ta symbolizować może wiszące nad główną bohaterką problemy i śmierć bliskich jej osób. Magazyny z zamkniętymi aktami, które staną się później bodźcem do wszczęcia przez główną bohaterkę własnego śledztwa, co ściągnie na nią pasmo nieszczęść, również pomalowane są na purpurowy kolor. Ten kolor wykorzystany zostaje także podczas pierwszego zabójstwa, w scenie po wyjściu Ann z wojskowego aresztu, podczas rozmowy z jej przyrodnim bratem, który zostaje pokazany także w kadrze o purpurowym zabarwieniu, symbolizującym zakłamanie panujące w rodzinie. Gdy Ann w klinice weterynaryjnej natrafia na zwłoki swojego przyjaciela, również ubrana jest w purpurowy płaszcz.

Kolor purpurowy wykorzystany jest też w opactwie Buckingham, gdzie Jerzy VI spotyka się z Logue'em przed koronacją. Na tle tego koloru rozegra się prawdziwy konflikt, w trakcie którego Logue zostanie rozpoznany jako logopeda bez odpowiednich kwalifikacji

Opozycję kolorystyczną wykorzystuje się również w filmie *Radio na fali.* Sceny rozgrywające się na łodzi i dotyczące załogi określają ciepłe kolory.

[29] P. Bellantoni, op. cit., s. 200-225.

Ze względu na fakt, że małżeństwo Simona to podstęp wymyślony przez Gavina, sytuacje te nie są ukazane w barwach charakterystycznych dla najobszerniejszej części filmu. W dniu ślubu jest pochmurno, światło jest rozproszone, co sugeruje, że w szczęśliwą z pozoru sytuację wkrada się jakiś niepokój. Zagadka rozwikła się następnego ranka, gdy Eleonore wyzna Simonowi, dlaczego tak naprawdę za niego wyszła.

Za pomocą zimnych barw definiuje się ministra i jego podwładnych. Kolory są chłodne, najczęściej dominuje biel – mocno kojarząca się z biurokracją. Gdy Twatt dociera na statek, następuje zmiana ogólnej tonacji. Bohater, podczas spotkania z kapitanem w maszynowni statku, przedstawiony jest w podobnych tonach jak podczas spotkań z ministrem – otaczająca ich biel jest bardzo oficjalna, pusta i niepasująca do załogi, która nie wyznaje sztywnych reguł.

Selektywne wykorzystanie koloru to zabieg często stosowany przez filmowców. Użycie jakiejś barwy i wyeksponowanie jej za pomocą rekwizytu, elementu ubrania lub przewijającej się plamy barwnej w tle umożliwia zaakcentowanie treści, która nie jest wyrażona wprost. Zabieg ten jest dobrze zauważalny w przypadku filmu *This is England*. W jednej z pierwszych sekwencji oraz w ostatniej Shaun wybiera się nad morze ubrany w niebieską kurtkę. Obie sceny zdominowane są przez niebieskie tony symbolizujące niewinność, bierność i nostalgię ogarniającą młodego bohatera. Wykorzystanie tej barwy jest ograniczone tylko do tych dwóch scen, dzięki czemu otrzymujemy swoistą klamrę dla przedstawionej w scenariuszu opowieści. W pozostałej części filmu niebieski pojawia się często, ale zawsze pełni rolę tła, zostaje zepchnięty z pierwszego planu na rzecz czerwieni, która kojarzy się o wiele bardziej żywiołowo, co ma związek z czasową zmianą w życiu młodego bohatera.

Inaczej sytuacja wygląda w filmie *Jak zostać królem.* Pierwsze ukazanie księcia kontrastuje z ostatnim, gdy już jest królem. W pierwszym ujęciu bohater, nerwowo przeglądając tekst swojego przemówienia, stoi na tle zimnej

ściany. W ostatnim z ujęć dumnie idzie poprzez kolejne pomieszczenia pałacu otoczony ciepłymi barwami, pokazany za pośrednictwem długiej jazdy. Warto zaznaczyć, że te same pomieszczenia przed przemową były dodatkowo „spowite" ponurym cyjanowym odcieniem.

Film w żaden sposób nie upraszcza postrzegania rzeczywistości. Arcydzieła kinematografii przeciętnemu widzowi bez wyrobionej wrażliwości na środki wyrazu artystycznego i bez tak potrzebnej wiedzy będą się jawić jako zwykłe historie, a nawet przez niemożność zrozumienia pewnych realizacji – jako nudne i nieczytelne. (Do czego widz nie będzie chciał lub nie będzie umiał się przyznać). Jak zaznacza Marek Hendrykowski: „Jeśli porównać zawartość informacyjną dwóch komunikatów ekranowych tej samej długości i o tej samej liczbie ujęć, dzieło sztuki filmowej w toku analizy i interpretacji jest komunikatem o wiele bogatszym, zawierającym nieporównanie więcej szczególnego rodzaju informacji, w tym informacji o autorze i o samym sobie, niż jakikolwiek przekaz kinematograficzny o nieartystycznym statusie"[30]. Metafora nie ogranicza się jedynie do warstwy słownej, nie musi być wygłaszana przez bohaterów filmu, najczęściej jest schowana właśnie pośród kolorystyki, specyficznego zestawienia barw, oświetlenia, powtarzającego się światłocienia, szczególnego sposobu oświetlania jednego z bohaterów, kompozycji kadru, umieszczania w kadrze postaci w pewien określony, taki a nie inny, sposób. Powstanie filmu poprzedza zawsze gruntowne przygotowanie. Dziś już trudno zgodzić się z Jerzym Płażewskim:

> „Wiele elementów przyszłego filmu, nawet i plastycznych (plan, kompozycja kadru) jest opisanych jeszcze w scenopisie. Oświetlenie każdego z ujęć bywa jednak najczęściej pozostawione do ostatniej chwili doraźnej decyzji reżysera lub operatora. Czemu tak się dzieje? Zapewne dlatego, że podstawową funkcją oświetlenia jest stworzenie odpowiedniego

[30] M. Hendrykowski, *Język...,* op.cit., s. 124.

nastroju, ponieważ zaś nastrój jest najtrudniej poddającym się analizie składnikiem film – rola oświetlenia bywa często lekceważona”[31].

Autor zdjęć nie jest dobierany do przyszłej produkcji na zasadzie widzimisię producenta. Autor zdjęć współtworzy historię, którą potrafi uwznioślić, stosując odpowiednie oświetlenie i kompozycję. Pewne decyzje oświetleniowe dotyczące kompozycji kadru pociągają za sobą wytworzenie takiego, a nie innego nastroju, tworzą oprawę i akcentują pewne treści. Wielu reżyserów współpracuje najczęściej z jednym operatorem, ponieważ mają przeświadczenie o wyjątkowym obrazowaniu swoich historii przez konkretnego autora zdjęć.

Błędne więc będzie postrzeganie elementów technicznych języka film - wego tylko jako zwykłych sztuczek uatrakcyjniających obraz. Szczęśliwie w ostatnich coraz częściej dostrzega się rolę obrazu filmowego, a operatora coraz rzadziej postrzega jako skromnego technika ustawiającego światło.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *“Światło jest życiem...” Jak nadać obrazowi duszę - analiza środków operatorskich (wybrane przykłady)*, powstałej pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Taras. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

[31] Ibidem.

„Light is Life…" How to Give a Soul to the Image – the Analysis of the Camerawork Means (selected examples)

According to the author of the article, the camerawork means in the film are determined by cultural representations rather than − as it might seem − by realistic requirements of the presented scenes. The draft includes a discussion on the light, the use of colour and the composition of the frame in the film, as well as examines the principles that guide the cameramen to get the viewer to react in the way most suitable to the conception of the scene assumed in the screenplay. The analysis is based on four films, with Danny Cohen as director of photography: *The King's Speech* (2010), *Glorious 39* (1939), *The Boat That Rocked* (2009), *This is England* (2006).

Keywords: camerawork means, light in the film, composition in the film, colour in the film, Danny Cohen

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

LITERATURA I OKOLICE

PROUST, METODĄ OLLENDORFFA

JAN ZIELIŃSKI Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). zielinski@gmx.ch

Współpraca Prousta z pochodzącymi z wielkopolskiego Rawicza paryskimi wydawcami Ollendorffami obejmuje co najmniej dwadzieścia lat: od artykułu napisanego dla reklamowego bezpłatnego dziennika, wydawanego przez oficynę Paula Ollendorffa, który ukazał się w lipcu roku 1893, przez próbę wydania u Ollendorffa, w roku 1902, tłumaczenia Ruskina i mniej lub bardziej udaną współpracę z wydawanym przezeń dziennikiem „Gil Blas" (1904) po daremną próbę opublikowania w wydawnictwie Ollendorffa pierwszego tomu cyklu powieściowego na początku roku 1913. Przyjrzyjmy się po kolei wszystkim tym etapom.

1893: „Gratis-Journal"

Była to bezpłatna, jak wskazuje tytuł, gazetka reklamowa z informacjami o nowościach książkowych, wydawanych przez firmę Paula Ollendorffa. O tym, że Proust w tej gazetce publikował, wiemy przypadkiem, dlatego, że córka autora omawianej przez niego książki, hrabiego de Saussine'a, natrafiła w papierach po ojcu na rękopis Prousta i przekazała tekst jego edytorom.

Henri du Pont de Gault-Saussine (1859-1940) był z zawodu inżynierem, z zamiłowania muzykiem. Mieszkał w Paryżu w Hôtel Créqui (16, rue de Saint-Guillaume), w swoim salonie urządzał inscenizacje mało znanych lub całkiem zapomnianych utworów muzycznych (w roku 1902 wystawił *Le mariage secret* Cimarosy, w roku 1912 *Stabat Mater* Pergolesiego). W salonie

hrabiego bywali też muzycy współcześni, jak Fauré, Franck, d'Indy, Ravel, znani pisarze, jak Bourget, Anna de Noailles, Henri de Régnier, arystokraci, jak hrabina Greffuhle czy księżna Polignac. Bywał też Proust, który atmosferę takich spotkań, łączących arystokrację ducha z arystokracją, krwi uwiecznił w dedykowanym hrabiemu krótkim opowiadaniu *Éventail* (*Wachlarz*, 1893). Wśród dość złośliwych portrecików namalowanych na wachlarzu Proust umieścił tam bodaj też swoje alter ego w postaci niejakiego T..., który opisuje gospodyni salonu i adresatce tekstu swój pokój, nasmołowany, żeby mu przypominał kajutę statku. Narrator komentuje (a pamiętajmy, że Proust dla ochrony przed hałasem sam każe wyłożyć swój pokój korkiem):

> Pani pogardliwy uśmiech świadczy, jak nisko ceni Pani tę kaleką wyobraźnię, której nie wystarczy nagi pokój, by projektować weń wszystkie wizje wszechświata i która sztukę oraz piękno pojmuje w sposób tak żałośnie materialny[1].

Henri de Saussine sam też komponował: muzykę kameralną, ale i większe formy. Jego operę-buffo *L'Amour-Marmiton* (*Amor-Kucharczyk*) wystawiono w roku 1899. Inne jego utwory inscenizowali zaprzyjaźnieni z Proustem Reynaldo Hahn i Ferdinand de Madrazo. Hrabia był także pisarzem: autorem dialogów filozoficznych kilku komedii i dwóch powieści: *Le Nez de Cléopâtre* (*Nos Kleopatry*, 1893) i *Le Prisme* (*Pryzmat*, 1895)[2].

Tekst Prousta w „Gratis-Journal" Paula Ollendorffa dotyczy pierwszej z nich i jest bardzo, bardzo pochlebny. Chwaląc szczęśliwe łączenie czystego absolutu z wymownym konkretem, Proust nie szczędzi autorowi powieści porównań z Zolą, Stendhalem, Tołstojem i Szekspirem. W zakończeniu, czyniąc aluzję do muzycznych fascynacji autora, wskazuje

[1] M. Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Paris 1971, s. 52.
[2] Por. A. Bertrand, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, t. II, Genève 1996, s. 614-616.

na dokonaną przezeń w postaci tytułowego nosa Kleopatry transpozycję wagnerowskiego *Leitmotivu*.

Jest rzeczą wielce prawdopodobną, że Proust napisał ten tekst „po znajomości", na prośbę autora powieści. Nie można jednak całkiem wykluczyć możliwości, że reklamowa recenzja była tylko jednym z kilku, a może nawet wielu anonimowych tekstów reklamowych, jakie młody literat pisywał na zamówienie paryskiego wydawcy o polskich korzeniach. Ich identyfikacja jest jednak bardzo trudna z powodu braku rękopisów oraz tego, że reklamowa gazetka Ollendorffa stanowi wielką rzadkość biblioteczną.

O tym, jak takie teksty mogły wyglądać, daje pojęcie również wielce pochlebny list o drugiej powieści de Saussine'a, wydanej przez Ollendorffa, jaki Proust wystosował w roku 1895 do Tristana Bernarda, powołując się we wstępie na swój współudział w (wydawanym w Paryżu przez braci Natansonów z Warszawy) piśmie „Revue Blanche":

> Drogi Panie,
>
> Jeśli jeden z byłych redaktorów „Revue Blanche" może wyrazić życzenie, to chciałby on, żeby Pańskie pismo napisało o wielce godnym uwagi dziele pana Saussine'a, *Prisme*, wydanym już ponad miesiąc temu. Nie sądzę, żeby moje przywiązanie do autora pomnażało mi w czymkolwiek zasługi tego dzieła, jednego z najciekawszych, najbardziej złożonych i najmocniejszych w ostatnich latach.
>
> Moim zdaniem tylko on, muzyk równie erudycyjny i zapalony jak literat, mógł napisać ten podwójnie artystyczny utwór. Sądzę, że przeczyta go Pan z wielką przyjemnością i będzie miał zaszczyt godnie go zaanonsować. Proszę mi wybaczyć, jeśli sprawiam wrażenie, jakbym udzielal Panu rad. [...] [C IX 238][3]

[3] Proust podpisał ten list jako „Pański niegdysiejszy współpracownik Marcel Proust". Skrótem C, rzymskim numerem tomu i arabskim numerem strony oznaczam cytaty z obejmującej 21 tomów edycji korespondencji: M. Proust, *Correspondance*, Paris 1970-93.

1902: Ruskin – 1904: „Gil Blas"

Biograf Prousta, George D. Painter, podaje, że latem roku 1902 Proust wysłał rękopis przekladu *Biblii z Amiens* do Charles'a [!] Ollendorffa, który trzymał tekst pięć miesięcy, nie mogąc się zdecydować, czy wyda czy nie, po czym porzucił zawód wydawcy książkowego, zostając właścicielem dziennika „Gil Blas", a jego następca zbankrutował [P 370[4]]. Biograf cytuje też list pisarza z roku 1904 do Antoine'a Bibesco, powiadając, że Prousta zawiodła pamięć, bo pisze tam o rocznym braku dostępu do rękopisu, a tymczasem już w połowie grudnia 1902 roku dysponował nim ponownie, podpisując umowę z „Le Mercure de France".

Sprawa jest bardziej skomplikowana i trzeba ją rozpatrywać razem z przypadajającą na rok 1904 współpracą z dziennikiem Ollendorffa „Gil Blas". Na ten temat Painter podaje, że jesienią roku 1904 Proust prowadził „lekki flirt" z nowym dziennikiem „Gil Blas", konkurentem „Figara", którego właścicielem był ten sam Paul Ollendorff (tym razem występuje pod właściwym imieniem), który dwa lata wcześniej nie został wydawcą *Biblii z Amiens* [P 440]. I tak 9 września – referuję dalej Paintera – Proust namawiał Antoine'a Bibesco, żeby dla „Gil Blas" napisał o zapowiedzianym na 16 września debiucie Louisy de Mornand w Vaudeville. Bibesco odmówił i Proust musiał sam napisać artykuł, potem następny na początku grudnia. 14 grudnia dał w „Gil Blas" (pod pseudonimem) recenzję z książki Fernanda Gregha o Hugo. Zarazem jednak Ollendorff odmówił wydrukowania dialogu, zatytułowanego *Vacances* (*Wakacje*), który wszedł następnie do cyklu powieściowego w postaci przechadzki narratora z Albertyną po Lasku Bulońskim.

[4] Skrótem P i numerem strony odsyłam do wydania francuskiego biografii: G. D. Painter, *Proust*, Traduit de l'anglais par G. Cattaui et R.-P. Vial, Paris 1992. Przekład polski I wydania: G.D. Painter, *Marcel Proust: biografia*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1972.

Zajrzyjmy do dokumentów, przede wszystkim do korespondencji Prousta. W liście do Georges'a Goyau, datowanym hipotetycznie na marzec roku 1904, a pomyślanym jako wyrafinowane podziękowanie za otrzymany komplement, Proust pisał:

> Drogi Panie,
> Pragnę Panu gorąco podziękować za piękny list, jaki raczył Pan do mnie napisać. Pańskie słodkie pochwały są mi szczególnie drogocenne:
> Bo jedynie trzech bądź czterech
> Do których i Pana się zalicza
> Umie udzielić pochwały
> Która trwać będzie wieczyście.
>
> Słowo „wieczyście" miałoby zastosowanie, gdyby Pańska pochwała dotyczyła Ruskina. […] Niestety, wyczuwam, że tylko na pół lubi Pan Ruskina i sam się za to obwiniam. Z początku przełożyłem tylko wyjątki z *Biblii z Amiens* po to, żeby dać z niego najwyższą myśl, najbardziej godną jego renomy i najbliżej przypominającą jego geniusz. Ale pewien wydawca, dowiedziawszy się o tym, zamówił u mnie tę *Biblię* w całości. Następnie wydawca ów zrobił plajtę (nie mówię tu o Mercure [de France]!). Ale ja dla innego dokończyłem pracę, w której tymczasem zagustowałem i nie miałem odwagi, by poświęcić choć jedno z tych pięknych mgławisk, które próbowałem przywieść ku względnemu światłu. A przecież byłbym za takie ofiary wynagrodzony. Każdy pominięty fragment nudniejszy, każda poświęcona strona mroczna zmieniłyby się zaraz w czyste powietrze, którym można oddychać, krążące pomiędzy wybranymi stronami i wspaniałymi fragmentami, umieszczając je na ich miejscach i we właściwej im atmosferze – niczym piedestały, podwyższające strony szlachetne i wzniosłe – w magicznych zwierciadłach, które powtarzałyby w nieskończoność fragmenty zachowane i pomnażały ich urodę.
>
> Ale tego nie zrobiłem i mam poczucie, że nie jest to książka, która mogłaby wprowadzać do Ruskina i zjednywać mu serca. Teraz jednak tłumaczę inną, dużo bardziej atrakcyjną, po prostu odczyt – długi odczyt – na temat Lektury (*Sezam – O skarbach królewskich*), ta nie ma dłużyzn ani słabizn, ani niejasności, ani przeładowania powierzchowną archeologią i fantazyjną historycznością i wierzę, że ta się Panu spodoba. Ale jest trudna do zrobienia. To o tłumaczeniu przede wszystkim można powiedzieć to, co

> Verlaine odniósł do życia pokornego, że pełne „prac nużących i łatwych jest dziełem wyboru, wymagającym wiele miłości”[5].

Zacznijmy od tego, że sparafrazowany na początku listu wiersz to zakończenie ostatniej strofy ody François de Malberbe'a *À la reine, mère du roi, sur le heureux succès de sa régence* (1611), strofy rozpoczynającej się od przywołania Apolla, który pozwala swobodnie zbierać wiecznie zielone liście z imionami/nazwiskami, co nie mają przeminąć, ale tylko nieliczni – Malherbe sam się do nich nieskromnie zaliczył – potrafią uwić z nich wieńce. Użyty w zwrocie *l'art d'en faire les couronnes* rzeczownik po francusku oznacza i wieniec, i koronę, co zdaje się czynić z tej strofy zręczną aluzję do emblematu Henryka III Walezego – trzy korony, symbolizującego królestwa Francji i Rzeczpospolitej Obojga Narodów – oraz towarzyszącej mu dewizy *Manet ultima caelo*, „Ostatnia [korona] w niebie”[6]. Malherbe starał się z początku o protekcję Henryka III, ale jest też autorem epigramatu, krytykującego jego zniewieściałych faworytów (*Invective contre les Mignons d'Henri III*).

Pisząc o perypetiach z wydaniem przekładu Ruskina, Proust unika nazwisk. Wydawca podaje w komentarzu, że to Paul Ollendorff zamówił u niego tłumaczenie dla firmy wydawniczej Société d'Édition Artistique, potem jednak wycofał się ze spółki, co doprowadziło do jej upadku.

Drugim świadectwem, jakie mamy na ten temat, jest wspomniany list Prousta do Antoine'a de Bibesco, datowany na wieczór 9 września 1904 roku.

> Mój Drogi Antoine,
>
> Wyrządziłbyś mi dużą przysługę mówiąc p. Ollendorffowi co następuje: Ma on mój od dość dawna przekazany przez Picarda dialog, który obiecał wydrukować. Jest mi obojętne, czy go wydrukuje czy nie, ale ponieważ mamy miesiąc wrzesień, jeśli nie puści tego zaraz niech mi odeśle, bym

[5] C IV 79-80.

[6] Warto na marginesie zwrócić uwagę, że nawiązaniem do tego konceptu jest chyba wiersz Słowackiego *Daję Wam tę ostatnią koronę pamiątek...*

> mógł skorzystać ze względnej aktualności i umieścić go gdzie indziej. Trzeba jednak powiedzieć mu to delikatnie, lecz stanowczo, bo to człowiek niemożliwy. Jako wydawca miał w swoich rękach mojego Ruskina i trwało rok, nim mogłem go odzyskać. Gdyby nie odszedł z wydawnictwa, co zmusiło go, a raczej jego sukcesora, do ogłoszenia upadłości, nie wiem czy ujrzałbym znów moją *Biblię*, tak okrutnie wzgardzoną i zarazem tak zazdrośnie strzeżoną.
>
> Jeśli chodzi o m i g a w k ę , Louisa wzięła na serio to, co Ty zapewne powiedziałeś ot tak. To Ty powinieneś to zrobić. W każdym razie, jeśli wolisz, żebym to był ja, za nic w świecie tego nie podpiszę, ponieważ trzeba zrobić coś najgłupszego, coś w rodzaju pastiszu Delilii: „Zapamiętajcie to nazwisko, ono kiedyś wypłynie" – albo „to swego rodzaju fanatyczka, prymuska". Uważam, że zrobisz to cudownie. [C IV 243-4]

Mowa w tym liście kolejno o trzech tekstach. Pierwszy został przez Prousta zatytułowany *Vacances: Françoise – Henri: premiers jours de Septembre* (stąd słowa o jego względnej wrześniowej aktualności) i nie ukazał się za życia Prousta, wydrukował go dopiero w roku 1949 Harry Levin z autografu, znalezionego w Harvardzie w papierach Roberta de Flersa, któremu był dedykowany; w edycji Plejady znajduje się, zatytułowany [*Dialogue*] w tomie *Contre Sainte-Beuve*[7]. Drugi to znany nam już przekład *Biblii z Amiens*, który miał się ukazać nakładem Societé d'Édition Artistique w czasie, gdy Ollendorff był współwłaścicielem tego wydawnictwa, a w końcu wyszedł nakładem Mercure de France. Trzeci tekst, o którym mowa, to panegiryk na cześć wspólnej znajomej nadawcy i adresata listu, aktorki Louisy de Mornand (napisany został przez Prousta, a ogłoszony przez Ollendorffa w „Gil Blas") − jeden z nielicznych przypadków pomyślnej współpracy pisarza z tym wydawcą.

Tymczasem w początkach października roku 1904, wysyłając Antoine'owi Bibesco jego literacki portret, który ukazał się w „Le Figaro" z datą 8 października, Proust napisał na górze pierwszej strony rękopisu:

[7] M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris 1971, s. 431-435.

> Nie powiedziałeś mi, czy udało Ci się odzyskać mój rozkoszny *Dialog* z rąk Ollendorffa albo uzyskać zapewnienie jego natychmiastowej publikacji[8].

Dodatkowe światło na całą sprawę rzuciła Cynthia J. Gamble w książce poświęconej Proustowi jako interpretatorowi Ruskina. Wysunęła ona przypuszczenie, że tłumaczenie, które Ollendorff zamówił u Prousta (wiedzącego o jego pracy nad Ruskinem z dwóch artykułów, jakie opublikował on po śmierci angielskiego myśliciela) obejmowało, goły tekst *Biblii z Amiens*, bez przypisów i komentarzy, a może nawet tylko (zasadniczy) rozdział czwarty. Opiera ona ten domysł na fakcie, że przekład Prousta miał się wpisać w serię przekładów z Ruskina, publikowanych przez Société d'Édition Artistique, w ramach której w roku 1900 ukazało się tłumaczenie George'a Elwalla, obejmujące dwa utwory: *La Couronne d'olivier sauvage* oraz *Les Sept lampes de l'architecture*. W czasie, kiedy wykonany przez Prousta przekład leżał w tece Ollendorffa, on sam pracował dalej nad Ruskinem, pisząc komentarze. Po odzyskaniu tekstu z wydawnictwa Proust złożył poprawiony tekst wraz z obszernymi komentarzami w wydawnictwie Mercure de France w początkach roku 1903.

Co ciekawe, Cynthia J. Gamble znalazła pośród papierów Prousta fragmenty wspomnianego przekładu Elwalla. Są wśród nich kartki, wyrwane z wydrukowanej książki, ale są też tzw. „szczotki", poprawione odbitki korektowe podpisane przez tłumacza do druku. Skąd wzięły się wśród papierów Prousta? „Może Elwall pomagał Proustowi przy przekładzie *Biblii z Amiens*? Czy Proust traktował Elwalla jako potencjalnego rywala, czy jako źródło inspiracji?"[9]. Badaczka pozostawia te pytania bez odpowiedzi.

[8] C IV 312.

[9] C. J. Gamble, *Proust as Interpreter of Ruskin: The Seven Lamps of Translation*, Birmingham, Ala 2002, s. 89.

1908: Natanson

W roku 1908 wspomnienie księgarni Ollendorffów pojawia się w artykule Tadeusza Natansona – męża Misi z Godebskich – w „Le Figaro" z 29 kwietnia, tekście poświęconym prozaikowi Octave'owi Mirbeau. Wiemy, że Proust czytał ten artykuł, ponieważ w liście do żony Gastona de Caillavet polecał go jej uwadze, wyśmiewając się z francuszczyzny polskiego Żyda Natansona (przypomina to jego uwagi na temat francuszczyzny księcia Leona Radziwiłła w niewysłanym liście do tegoż po przeczytaniu dwóch jego tekstów w „Gil Blas" na przełomie marca i kwietnia roku 1907):

> Niech Pani przeczyta artykuł wstępny w porannym „Figaro". W każdej chwili człowiek spodziewa się natknąć na „psa w zupie". Nie ma w tym krzty galicyzmu, to naprawdę zabawne nie móc znaleźć ani jednego francuskiego zwrotu na trzech kolumnach[10].

Otóż Natanson pisał w tym artykule:

> Niejednemu spomiędzy nas powinno się wydawać, że inni odczuwają ze swej strony emocje, jakie nas ściskały, kiedyśmy widywali, w epoce pierwszych Kronik dawnego „Echo de Paris" i *Sébastiena Rocha*, człowieka, od którego uczymy się myśleć i nawet odczuwać, jak przemierza, dokładnie zawinięty w długi płaszcz z niebieskiego sukna z aksamitnym kołnierzem, sklepik Ollendorffa przy rue Richelieu, milczący albo mówiący wyniośle[11].

Ten fragment (starałem się to oddać w przekładzie) pokazuje pokrętność stylu Natansona, dziwaczny dobór słownictwa i osobliwe nagromadzenie w jednym zdaniu, obok siebie, informacji z zupełnie odmiennych poziomów. Dla niniejszego wywodu jest on wszakże ważny jako świadectwo obecności

[10] C VIII 105.
[11] T. Natanson, *Octave Mirbeau*, „Le Figaro" 29 IV 1908, s. 1.

placówki Ollendorffów, stałego punktu odniesienia w krajobrazie literackiego Paryża końca XIX wieku.

1913: *W stronę Swanna*

Kiedy nie powiodła się próba wydania pierwszego tomu cyklu powieściowego u Fasquelle'a, Louis de Robert podsunął Proustowi jako możliwą alternatywę Alfreda Humblota, który był podówczas redaktorem naczelnym (*directeur*) wydawnictwa Ollendorffa, gdzie wydawał Barrès'a, Régniera i Hermanta, przyjaźnie do Prousta nastawionych. W początkach stycznia Humblot dowiedział się, że Proust jest wielkim pisarzem i że wydanie go przyniosłoby firmie zaszczyt. Parę dni później Proust wysłał rękopis, nie wspominając, za radą Roberta, że został on już odrzucony przez Fasquelle'a[12].

Humblot, polegając na opinii lektora (był nim Georges Boyer, librecista, sekretarz generalny paryskiej Opery), sformułował w liście do Louisa de Roberta opinię, z lubością cytowaną przez proustologów, zwłaszcza amerykańskich, jako skrajny przykład rozmijania się wydawcy z ocenami potomnych.

> Drogi Przyjacielu, jestem może głupi jak but, ale nie jestem w stanie pojąć, jak dżentelmen może poświęcać trzydzieści stron na opisanie, jak wierci się i kręci w łóżku zanim zapadnie w sen[13].

Proust zareagował na tę opinię zdecydowanie, określając list Humblota jako „całkiem głupi" (*absolument stupide*[14]); w kwestii meritum napisał:

> Rzeczywiście starałem się zawrzeć pierwszy rozdział (podejrzewam, że o tym chce mówić [Humblot], choć wyznam, że się w tym nie r o z p o z n a ł e m) w tych wrażeniach z półsnu, których znaczenie dopełni się później, ale które w istocie posunąłem tak daleko, jak na to pozwalała moja,

[12] P 640.
[13] C XII 87.
[14] C XII 84.

> dość skromna, przenikliwość. Jest rzeczą dość oczywistą, że nie chodziło w tym przypadku o stwierdzenie, iż się człowiek wierci w łóżku, na co istotnie wystarczyłoby mniej stron, tylko że jest to jedynie środek, służący tej analizie[15].

Zarazem jednak Proust namawiał przyjaciela, by z tego powodu nie zrywał współpracy z Humblotem i z wydawnictwem Ollendorffa. Sam też, pogodziwszy się z myślą o tym, że będzie musiał wydać powieść własnym sumptem w innym wydawnictwie, nie odrzucał idei ogłaszania fragmentów w „Gil Blas". We wcześniejszym liście do Louisa de Roberta, napisanym zapewne około 19 lutego 1913 roku, doradzał przyjacielowi, by nie rozgłaszał wieści o odmowie Ollendorffa, zastrzegając się, że nie chodzi mu o urażoną miłość własną. Pisał:

> Także Blumowi nie mówiłbym, może jedynie o Fasquelle'u. Wprawdzie zna on intymnie dom Ollendorf[f]a i tak samo Mortiera, więc będzie wiedział[16].

Mowa o René Blumie (1878-1942), krytyku, choreografie, przyszłym twórcy Ballets Russes de Monte Carlo, bracie socjalistycznego polityka Léona Bluma. Słowo „dom" trzeba tu rozumieć jako „dom wydawniczy". Pierre Mortier to ówczesny dyrektor dziennika „Gil Blas", w którym René Blum był redaktorem, piszącym o sztuce i teatrze. I to właśnie Blum w końcu doprowadził do publikacji *W stronę Swanna* pod firmą Bernarda Grasseta

Przybysze z Rawicza

Pora przejść do polskich początków księgarskiej rodziny Ollendorffów, z którą Proust był, jak się okazuje, związany rozmaitymi projektami literackimi. Założyciel familii urodził się w roku 1802 w wielkopolskim Rawiczu,

[15] C XII 84.
[16] C XII 78.

przypuszczalnie jako Hersz Gerszon. Nazwisko Ollendorff nie było wówczas w tych okolicach znane. Dopiero około roku 1806 w Rawiczu i w pobliskim miasteczku Sarne (Sarnowo) dwie niespokrewnione ze sobą rodziny żydowskie, Gerszonów i Pinkusów, przyjęły nazwisko Ollendorff. Wiadomo, że 17 września roku 1809 w domu karczmarza Markusa Ollendorffa w Sarnem wybuchł pożar, od którego spłonęła większa część miasteczka, łącznie z archiwami polskimi, niemieckimi i żydowskimi, przez co trudno dziś dokładniej odtworzyć wcześniejsze dzieje rodziny. Interesujący nas Hersz Gerszon, syn handlarza suknem, podpisywał się Heinrich Gottfried Ollendorff, w Anglii używał imion Henry Godfrey, we Francji Henri Godefroy. Gdyby mieszkał w Polsce, niewątpliwie byłby Henrykiem Bogumiłem. Dzieciństwo spędził w Rawiczu, ale nic bliższego na ten temat niestety nie wiadomo. Wcześnie pojechał do Londynu, gdzie rozwinął własną metodę uczenia się języków obcych. Opierała się ona na naśladowaniu sposobu, w jaki dziecko uczy się języka ojczystego. Przy uwzględnieniu jedynie najprostszych reguł gramatycznych uczeń – a właściwie samouk – zaczyna od prostych zdań, złożonych z podmiotu i orzeczenia i stopniowo przechodzi do bardziej skomplikowanych konstrukcji. W roku 1830 Ollendorff przeniósł się do Paryża i tam własnym nakładem wydawał swoje samouki – do nauki francuskiego, niemieckiego, angielskiego, włoskiego, hiszpańskiego, portugalskiego, łaciny i w różnych kombinacjach między tymi językami. Ustabilizowany materialnie, postanowił się ożenić; w tym celu wrócił do Rawicza i wybrał stosowną kandydatkę, Dorotheę Pinkus. Ślub odbył się w Kolonii, w połowie drogi między Rawiczem a Paryżem. Po ślubie małżonkowie z dziećmi odwiedzali ponoć rodzinne strony, wedle powtarzanej w rodzinie legendy, na dworcu w Rawiczu gromadziły się dzieci, wołając *Da kommen die Pariser!* – „Jadą Paryżanie!". Należy to jednak chyba włożyć między legendy, ponieważ Ollendorff rozszedł się z Dorotheą i zdążył jeszcze dwa razy wstąpić w związki małżeńskie, zanim w roku 1856 uruchomiono linię kolejową

Poznań-Wrocław i inaugurowano dworzec w Rawiczu – chyba, że opowieść dotyczy matki i synów[17].

Heinrich Gottfried i Dorothea mieli troje dzieci: Minnę, Gustave'a i Paula. Gustave (1850-91) był adwokatem i urzędnikiem w departamencie sztuk pięknych, a następnie w ministerstwie handlu. Dobrze zbudowany i przystojny („potężny tors, krzepka pierś, wyrazista karnacja, włosy falujące i jedwabista tycjanowska broda, wzrok na przemian żarliwy i łagodny, usta rozciągające się w szczerym uśmiechu albo wibrujące pod naporem licznych i szybkich słów"[18]), wyróżniał się niesłychanym talentem oratorskim. Pisywał o sztuce (o paryskich salonach), miał znajomości w kręgach literackich (V. Hugo). Odegrał znaczną rolę w przygotowaniach do wystawy powszechnej w Paryżu w roku 1889. Przyjaźnił się z Charles'em Richetem, lekarzem (nagroda Nobla w 1913), który był też pisarzem (swoje książki, pod pseudonimem Charles Epheyre, publikował oczywiście u Paula Ollendorffa), pacyfistą, polonofilem; w roku 1898 należał wraz z Proustem do grupy pierwszych sygnatariuszy listów w obronie Dreyfusa[19].

Paul Ollendorff (1851-1920) rozwinął założone przez ojca wydawnictwo, znacznie wychodząc poza asortyment poradników językowych. Jego książki opatrzone były dużym ozdobnym sygnetem, złożonym ze stylizowanych na dawną czcionkę inicjałów PO, co można czytać „Paul

[17] Korzystałem z niepublikowanego biogramu Ollendorffa pióra Sergiusza Sterny Wachowiaka, udostępnionego mi przez dyrektora Muzeum Miasta Ostrowa Wielkopolskiego Witolda Banacha oraz z broszury Alfreda Juliusa Brucka, *The Ollendorff Family. A historical Sketch*, New York 1945.

[18] L. Henry, *M. Ollendorff*, „Bulletin annuel – Association amicale des secrétaires et anciens secrétaires de la Conférence des avocats à Paris" 1892, s. 178-9.

[19] Por. J. Carroy, *Playing with Signatures. The young Charles Richet*, [w:] *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe, 1880-1940*, red. M. C. Micale, Redwood City CA 2004, 217-249. Warto dodać, że Richet i Maeterlinck są współautorami broszury na rzecz Polski pod zaczerpniętym od Richeta wymownym tytułem *Poland for Poles*, London 1916.

Ollendorff", ale co wskazuje zarazem na miejsce pochodzenia rodu księgarzy i wydawców: „POlogne".

W programie wydawnictwa byli tacy pisarze jak Guy de Maupassant czy właśnie Hugo (Ollendorff w 19 tomach wydał wszystkie jego dzieła, pięknie oprawione i bogato ilustrowane). Do sztandarowych autorów domu wydawniczego należał dziś już zapomniany Gustave Ohnet (1848-1918). W czasach Prousta był autorem bardzo popularnym, czego świadectwem jest rozmowa między Swannem a panią Cottard, umieszczona w pierwszym tomie cyklu, poświęcona dwóm jego utworom powieściowym z serii *Les Batailles de la vie*: *Serge Panine* (1881) i *Maître de Forges* (1882). Tytułowy bohater pierwszej z nich, wbrew z rosyjska brzmiącemu imieniu i nazwisku, jest polskim księciem, urodzonym w Wielkopolsce i chlubiącym się tym, że jak wszyscy Polacy zna dobrze łacinę.

Innym autorem ze „stajni Ollendorffa", który opublikował w tym wydawnictwie wszystkie swoje książki francuskojęzyczne – sztuki teatralne, powieści, tomy szkiców literackich – był Stanisław Rzewuski (1864-1913). Proust znał go choćby z „Le Figaro", gdzie Rzewuski prowadził dział *La vie littéraire à l'étranger*. Rzewuski interesował go zapewne także jako bratanek Eweliny Hańskiej, której kolekcję malarstwa Proust z nieskrywanym zachwytem opisał szczegółowo w pastiszu *Sainte-Beuve et Balzac*[20].

W tym momencie warto pójść o krok dalej i postawić hipotezę, że Proust nie tylko pisywał dla Ollendorffa teksty reklamowe i artykuły do jego gazety, nie tylko tłumaczył dla niego Ruskina, ale też coś od niego wziął. Słowem: czy nie było tak, że Proust, który ze szkoły znał niemiecki, a nie angielski, przystępując do tłumaczenia Ruskina dla Paula Ollendorffa, zaczął od poznania tego języka metodą opracowaną przez ojca wydawcy? To by wyjaśniało, dlaczego udało mu się bez uprzedniego przygotowania

[20] Por. CSB 263-8.

przełożyć dwie książki tego trudnego pisarza, a zarazem, dlaczego miał trudności w rozmawianiu z Anglikami. Szybki kurs Ollendorffa w połączeniu z wysoką kulturą literacką pozwolił Proustowi przełożyć dwa dzieła Ruskina; rozmówki Ollendorffa nadawały się do prowadzenia zdawkowej rozmowy w podróży, ale nie do intelektualnych debat na poziomie *Biblii z Amiens*.

Rok 1911: *Echo*

Z rozmówkami Ollendorffa wiąże się chyba pewien drobiazg Prousta, napisany w roku 1911. *Echo* to pastisz *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego według sztuki Maeterlincka. Kluczowy dialog między Markelem (kontaminacja własnego imienia pisarza z Arkelem, imieniem dziada Peleasa) a Peleasem (pierwowzorem był zaprzyjaźniony kompozytor Reynaldo Hahn) brzmi tam tak:

> Markel: Szkoda, że zostawił Pan ten kapelusz! Nigdy już go Pan nie odzyska!
> Peleas: Dlaczego go nigdy nie odzyskam?
> Markel: Nigdy się nic nie odzyskuje... tutaj... Jest zgubiony na zawsze.
> Peleas: Przechodząc tamtędy weźmiemy sobie jeden, który będzie go przypominał.
> Markel: Żaden go nie będzie przypominał!
> Peleas: Jaki więc on był?
> Markel, *bardzo cicho*:
> To był biedny kapelusik
> Wszyscy takie noszą!
> Nikt nie umiałby powiedzieć, skąd przybył... Wyglądał, jakby przybył z końca świata...!
> Nie trzeba go dłużej szukać, bo go już nie odzyskamy.
> Peleas: Mam wrażenie, że głowa będzie mi odtąd zawsze marzła. Na zewnątrz jest bardzo zimno. To zima! Gdyby jeszcze słońce nie zaszło. Dlaczego zostawiono otwarte okno. […]
> Markel: […] Jest za późno. Wszystkie kapelusze już poszły. Nie możemy sobie wziąć innego. To rzecz okropna, Peleasie.
> Ale to nie nasza wina.
> Peleas: Co to za hałas?
> Markel: Odjeżdżają auta.

Peleas: Dlaczego odjeżdżają?
Markel: Myśmy je wystraszyli. Wiedziały, że chcemy pojechać bardzo daleko stąd, więc odjechały. Już nigdy nie powrócą. [CSB 206-7]

Dialog toczy się – jak w rozmówkach Ollendorffa – o sprawach banalnych, jak zgubiony kapelusz, by niepostrzeżenie przejść w sferę groteski, z wizją aut, przestraszonych perspektywą zbyt dalekiego kursu. Całość przesycona jest nostalgią, o utraconym kapeluszu mówi się jak o zmarłym przyjacielu.

W oczach pisarzy

Rozmówki Ollendorffa intrygowały pisarzy. Dwukrotnie wzmianka o nich pomogła w zdobyciu większej popularności. Najpierw stało się tak za sprawą szkockiego autora Basila Halla, kapitana marynarki, który wspomniał korzystnie metodę Ollendorffa w swoim dzienniku podróży po Europie. Podróży, rozpoczętej zresztą od spotkania między Rzymem a Neapolem z przyjaciółką Polką „o niewymawialnym nazwisku, hrabiną Rzewuską”[21]. Po raz drugi pomógł August Strindberg. On to w jednym z opowiadań z tomu *Giftas* (1884, przekład pol. *Historie małżeńskie*, 2006) wprowadził wątek postępowej szkoły dla dziewcząt, której uczennice po dwóch latach nauki metodą Ollendorffa mówią biegle po francusku, podczas gdy ich rówieśnicy z męskiego gimnazjum dukają po sześciu latach nauki metodami tradycyjnymi.

Spośród pisarzy polskich bliski kontakt z rozmówkami miał Bolesław Leśmian, którego stryj wydawał polskie wersje poradników Ollendorffa, a w przedsięwzięciu tym pomagał mu, jak się zdaje, ojciec poety[22]. Z Paulem

[21] B. Hall, *Schloss Hainfeld, Or: A Winter in Lower Styria,* Edinbourgh 1838, s. 4. Pochwale metody Ollendorffa poświęcony jest rozdział *The German Language*, s. 110-122. Okoliczności zaproszenia Halla do Styrii odmiennie przedstawia baron Purgstall-Hammer, *Ueber Capitäns Hall Buch: Schloß Hainfeld,* „Blätter für Literatur, Kunst und Kritik”, 10 VIII 1836.

[22] Zob. na ten temat: P. Łopuszański, *Z rodu księgarzy – warszawskie korzenie Bolesława Leśmiana*. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 157-158 i tegoż, *Bolesław*

Ollendorffem korespondował też Henryk Sienkiewicz (na temat francuskiego wydania powieści *Quo vadis*) i nawet chciał się z nim procesować. W tym kontekście warto wspomnieć, że Proust znał osobiście jednego z tłumaczy *Quo vadis* na francuski, Józefa Władysława Janasza i ubolewał z powodu jego samobójstwa w roku 1905[23]. Janasz jest autorem jednoaktówki, której główny bohater, Le Genhtilhomme de Lettres, to postać wzorowana na młodym Marcelu Prouście.

Korczak (?) – Newerly

W roku 1906 w tygodniku „Wędrowiec" ukazał się felieton podpisany kryptonimem T. F. K., zatytułowany *Ollendorff monstre*. Cały tekst – stylistycznie bliski Korczakowi – złożony jest z dialogu, przypominającego rozmówki Ollendorffa, ale zawierającego wyraźny podtekst społeczny i satyryczny. Na pytanie: „A czy pan wiesz, kto napisał... *Grób Agamemnona*?" rozmówca odpowiada wyliczeniem wyników kolejnych walk siłaczów, utrzymanym w stylu starotestamentowych wyliczeń genealogicznych. Charakterystyczny jest autotematyczny dialog, rozpoczynający się od pytania o taśmową produkcję gramofonów:

> Czy znajdowałeś się pan kiedy w fabryce gramofonów w czasie produkcji dwudziestu pięciu gramofonów naraz?
> Nie, panie, ale ja i tak nie należę do żadnej partii. Mnie polityka nudzi.
> Cooo?
> Panie! Pan się zapominasz! W żadnym Ollendorffie nie ma żadnego: cooo?!
> Pal diabli Ollendorffa! P o l i t y k a pana n u d z i ! - proszę, proszę...[24]

Dialog jest utrzymany w konwencji pytań z rozmówek Ollendorffa, które od prostych zapytań i konstatacji niepostrzeżenie prowadzą do absurdalnych

Leśmian. Marzyciel nad przepaścią, Warszawa 2006, s. 22.

[23] C V 311.

[24] T. F. K., *Ollendorff monstre*, „Wędrowiec" 1906, nr 10, s. 193.

zarzutów. Między rozmówcami istnieje kolosalna różnica poziomu kulturalnego i zainteresowań, obaj jednak starają się podtrzymywać rozmowę w konwencji narzuconej przez schemat tych popularnych rozmówek.

W kwestii autorstwa warto zauważyć, że słownik Bara nie notuje kryptonimu „T. F. K.". Natomiast tonacja tego dialogu bardzo przypomina rozdział *Wykolejony* w powieści Janusza Korczaka *Dziecko salonu*. W rozdziale tym narrator nagabuje po francusku grubego pana, który wyszedł z cukierni „z paczką ciastek na guziku". Dialog jest tu właściwie rozpisanym na pytania i odpowiedzi monologiem, który wychodzi od tematów niewinnych, jak miłość rodzicielska i ciasteczka, a szybko przechodzi na sprawy drastyczne, jak choroby weneryczne i prostytucja nieletnich. Pan z ciastkami zabiera w końcu głos i pyta: „Dlaczego pan nie mówi po polsku?", na co słyszy: „Bo pan by mnie nie uwierzył... Pan jest syty – pan nie wie, czym jest głód i mróz". Obcy język jest tutaj sygnałem wykształcenia i dobrego wychowania („Oui, monsieur, ja jestem bardzo dobrze wychowanym człowiekiem – un gentilhomme. Tylko mi się trochę podarły portki i postrzępiła dusza. Enfin... [25]). Innym miejscem tejże powieści, które koresponduje z felietonem *Ollendorff monstre,* jest rozdział *O gramatyce* – żartobliwa apologia gramatyki, przeprowadzona podczas lekcji z ubogimi dziećmi na Solcu w myśl tej samej zasady, która leżała u podstaw filozofi nauczania języków Ollendorffa: analogii między językiem, poznawaniem języka a rozwojem osobniczym dziecka.

Rozdział *Wykolejony* kończy się zapisem dziennikowym o charakterze autobiograficznym, w którym narrator pisze: „*14 grudzień*. Za wiersze i nowelkę dostałem z kalendarza siedm rubli". Opracowując w swoim czasie ten tekst do edycji *Dzieł*, wysunąłem hipotezę, że informacja owa może mieć związek „z dwiema książeczkami dla dzieci, wydanymi pod koniec

[25] J. Korczak, *Dzieci ulicy. Dziecko salonu*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1992, rozdział *Wykolejony* na s. 349-363.

roku 1902 nakładem J. Guranowskiego, pod używanym w tym czasie przez Korczaka kryptonimem Janusz: *Tylko dla grzecznych dzieci, powiastki i wierszyki* oraz *Króciutkie powiastki*"[26]. Niestety, mimo poszukiwań, prowadzonych w bibliotekach polskich i rosyjskich, nie udało się dotrzeć do egzemplarzy tych pozycji. Otóż Julian Guranowski, wydawca kalendarzy i książeczek dla dzieci, był też redaktorem „Wędrowca", w którym ukazała się humoreska *Ollendorff monstre*. Czyżby i tym razem miał związek z nieznanym dotąd tekstem Korczaka?

Igor Newerly w późną powieść autobiograficzną *Zostało z uczty bogów* wplótł kilka fragmentów swego pierwszego większego utworu, napisanej w roku 1924 po rosyjsku kroniki oddziału atamana Kotowskiego. Pierwszy z nich nosi tytuł *Komsek Johannes der Dritte (Iwanow Trzeci)* i jest obserwacją językową, opowiada o komisarzu brygady Kotowskiego, który wierzy w rychłą wojnę z „białogermańcem", więc uczy się niemieckiego z „samouczka Olendorfa", i oto beszta swego podwładnego w tym języku: „zdania prawidłowe, tylko tak wymawiane, jakby były czytane z tekstu pisanego rosyjskimi literami".

Kilka lat temu w jednym z wydawanych przed wojną w Warszawie czasopism rosyjskich piszącemu te słowa udało się znaleźć ową kronikę, zatytułowaną *Kotowszczyzna*. Trzeci jej rozdział nosi tytuł *O tym, co wielkie, poprzez drobiazgi*. Jest w nim przywołana powyżej anegdota o komseku Johannesie „der Dritte", czytającym frazy z samouczka Ollendorffa. Próbuję przełożyć ten fragment, choć mam świadomość, że cały jego urok tkwi w wersji pisanej cyrylicą, gdy czyta ją ktoś, kto zna i rosyjski, i niemiecki: „Cierpliwie kartkował zieloną książeczkę i cieszył się, kiedy w niej coś znalazł: «Pamiętaj, że tylko na wojnie das gebot der warhaftigkajt (i w natchnionej recytacji ciągnął śpiewnie) wi zo fiile andre zittengebote ferliirt zajne gjultigkajt im krige!»". (W przypisku Abugow/Newerly podaje po rosyjsku sens zdania:

[26] Tamże, s. 522.

„Przykazanie prawdomówności, jak wiele innych nakazów etycznych, traci znaczenie w czasie wojny”.)[27]

Słonimski – Parandowski

Antoni Słonimski w wydanej w roku 1925 powieści przygodowej *Pod zwrotnikami. Dziennik okrętowy* zamieścił następujący *passus*:

> Poza tym Anglik zabawia małą Françoise nudnymi pytaniami, które mają zapach *rozmówek* z *Ollendorffa*: „Czy możesz mi powiedzieć, jakie owoce smakują ci najlepiej? Gruszki, śliwki czy orzechy?” Podług *Ollendorffa* dziewczynka powinna na to odpowiedzieć: „W ogrodzie mego wuja jest bardzo dużo jabłek”. Françoise odpowiada na to po prostu, że wcale nie lubi owoców. Anglik zamilkł i siedział cicho przez cały obiad, aż wreszcie, gdy podano po deserze owoce, porwał jabłko z talerza Françoise i powiedział z chichotem: „Ponieważ powiedziałaś, że nie lubisz jabłek, ja zjem twoje jabłko”. Zdaje mi się, że nie jest to idiota, ale może się mylę. Zresztą rodzaj żartów angielskich, za którym przepadam, jest dosyć ekscentryczny[28].

W pisanej w latach 1928/29 powieści *Król życia*, której bohaterem jest Oscar Wilde, Jan Parandowski wprowadza porównanie do rozmówek Ollendorffa, omawiając język napisanej po francusku sztuki *Salome*. Cytuje pytanie Stuarta Merrilla: („[...] czy nie uważasz, że osoby twego dramatu mówią jak dzieci angielskie, które miały francuską guwernantkę?”) i reakcję autora:

> Wilde się uśmiechnął.
> – Mówisz, jak prawdziwy przyjaciel.
> Zabrał rękopis, pożegnał się i wyszedł. Wiedział, co o tym sądzić. Jego proza była prosta, wiedział, że nie podobna mu wikłać się w długich okresach, ale nie wziął jej z rozmówek Ollendorffa. Wziął ją z *Siedmiu*

[27] Wykorzystuję tu, z drobnymi zmianami, odpowiednie fragmenty swojej biografii Newerlego *Szkatułki Newerlego*, Warszawa 2012).

[28] A. Słonimski, *Pod zwrotnikami. Dziennik okrętowy*, Warszawa 1925, s. 135.

> *księżniczek* Maeterlincka i był zadowolony, że Merrill się na tym nie poznał[29].

Przykład ten świadczy o poczuciu dwuznaczności relacji między niektórymi tekstami literackimi, zwłaszcza pisanymi w języku innym niż ojczysty, a stylem rozmówek Ollendorffa.

Winawer – Stempowski

W roku 1932 pisarz i popularyzator nauki Bruno Winawer w artykule *Drugi sąd nad Sokratesem* pisał, referując książkę Alexandra Moszkowskiego *Sokrates, der Idiot*, na temat stylu dialogów platońskich i ich „nienaukowości":

> Kto przeczyta uważnie kilka tasiemców w rodzaju: „Przyznałeś, Krytonie, że śmierć się rodzi z życia, a życie powstaje ze śmierci, musisz więc też przyznać" … itd., woła za Moszkowskim, woła za poczciwą Ksantypą, za Arystofanesem: racja! święta racja! Sokrates był doprawdy jakąś hałaśliwą maszyną, nastawioną na bieg wolny (na *Leerlauf*), nie wykonywał żadnej pracy, jego pytania i odpowiedzi przypominają słynne *rozmówki* z *Ollendorffa* albo kłótnie adwokatów z Dickensa...[30]

W roku 1961 Jerzy Stempowski jeden z felietonów z cyklu *Notatnik niespiesznego przechodnia*, publikowanych na łamach paryskiej „Kultury" pod pseudonimem Paweł Hostowiec, zatytułował *Rozmówki Ollendorffa*. Tytuł pretekstowy, właściwym tematem felietonu jest bowiem prowadzony na emigracji dialog polsko-rosyjski, w kontekście naszego tematu warto jednak przytoczyć początek tekstu Stempowskiego.

---

[29] J. Parandowski, *Pisma wybrane*, Warszawa 1955, s. 247. Zestawienie tych nazwisk znaleźć można w przedmowie Roberta Rosssa do edycji angielskiej: „Nasz stary przyjaciel Ollendorff nieodwołanie przychodzi na myśl, kiedy się czyta francuszczyznę Wilde'a; podobnie zresztą jak przy wszystkich wczesnych sztukach p. Maeterlincka." (O. Wilde, *Salomé*, London 1912, s. nlb.). Skądinąd wiadomo, że w więzieniu Wilde czytał *Fausta* z podręcznikiem Ollendorffa w ręku.

[30] B. Winawer, *Drugi sąd nad Sokratesem,* „Wiadomości Literackie" 1932, nr 12, s. 1.

> Przed wielu laty – przypominam to sobie jak przez mgłę – do nauki niemieckiego używano ułożonych przez niejakiego Ollendorffa rozmówek, które były źródłem zabawy starszych i młodzieży. Zrazu przerażająco banalne, rozmówki te, w miarę wzrastania zapasu słów uczących się, stawały się dziwaczne, wyrwane z jakichś trudnych do wyobrażenia sobie sytuacji. „Gdzie jest nasz sąsiad?" – „Nasz sąsiad jest na dachu". – „Na czym usiadł mój siostrzeniec?" – „Twój siostrzeniec usiadł na twojej peruce". W innych okolicznościach przerzucanie się takimi kwestiami wyprowadziłoby niejednego z cierpliwości, w danym wypadku jednak treść pytań i odpowiedzi była ostatecznie obojętna; chodziło o nauczenie się pewnej ilości słów i zwrotów, mogących później służyć do prawdziwej rozmowy.
>
> Ilekroć myślę o rozmowach polsko-rosyjskich na emigracji, przypominają mi się rozmówki Ollendorffa[31].

Zabieg Stempowskiego polega na odniesieniu aktualnej sytuacji do zjawiska zaczerpniętego z odległej, ale osobiście przeżytej przeszłości, a przy sposobności na ożywieniu tamtego zjawiska, jak wielu innych, co do których miał poczucie, że jest może ostatnią osobą, która je pamięta. Jest w tym aktywizacja powtarzalności pewnych mechanizmów kulturowych, jest także poczucie wyjątkowości doświadczenia, płynącego z długowieczności i bogactwa wielokulturowych doświadczeń.

*

Prousta, jak wiadomo, wydaje Gallimard. Ale nie zawsze tak było i wcale tak być nie musiało. Naszkicowane tutaj dzieje powiązań z pochodzącą z Rawicza rodziną Ollendorffów w nowym świetle pokazują rozmaite aspekty jego twórczości i pozwalają sobie wyobrazić, że wątki polskie

[31] J. Stempowski, *Notatnik niespiesznego przechodnia*, t. I, Warszawa 2012, s. 242. Pierwodruk: „Kultura" (Paryż) 1961, nr 7-8, s. 165. Warto zaznaczyć, że pozostałe dwa felietony z tego numeru – *Gdzie umieścić Czycza* i *Do Kazimierza Wierzyńskiego* Jerzy Timoszewicz przedrukował we wcześniejszych wyborach esejów Stempowskiego (*Szkice literackie,* t. II, *Klimat życia i klimat literatury*, Warszawa 1988 i 2001), ten jeden czekał na przedruk ponad pół wieku.

jawniej i śmielej pojawiałyby się w cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, gdyby na karcie tytułowej poszczególnych tomów znajdował się stylizowany na dawną czcionkę sygnet wydawniczy z literkami PO. Jak POlogne.

Sygnet wydawnictwa Paula Ollendorffa

Proust, in the Manner of Ollendorff

The first part of the paper discusses the meandric cooperation between Marcel Proust and the Paris based publisher Paul Ollendorff that lasted over 20 years (1893-1913). Further on, the Western expansion of the Ollendorff family from Rawicz, Poland, is briefly sketched. Another passage concerns a Maeterlinck pastiche by Proust (Echo, 1911), seen in the context of Ollendorff's conversation method of learning languages. The author suggests Proust was using this method to learn English himself. The paper ends with a survey of several mentions of Ollendorff's method in the twentieth century Polish prose.

Keywords: Proust, the Ollendorffs, self-study guides, phrase books, conversational method, pastiche, comparative literature.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

PRYWATNE APOKALIPSY KOŃCA WIEKU. O *POWIEŚCI NATURALNEJ* GEORGIEGO GOSPODINOWA

ANELIA RADOMIROVA
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
anelia.radomirova@gmail.com

> Jaki jest ten kryzys? To jedna z możliwych odpowiedzi. Nazwę go kryzysem łatwych wytłumaczeń świata. Lub kryzysem skróconego horyzontu. Brakującej transcendencji.
>
> Georgi Gospodinow[1]

Artykuł poświęcony będzie analizie niektórych aspektów książki bułgarskiego pisarza Georgiego Gospodinowa *Powieść naturalna*. Rzeczą charakterystyczną zarówno dla polskiej, jak i bułgarskiej literatury lat 90. XX wieku jest wyraźne skupienie się na doświadczeniu osobistym[2]. Szczególnie widoczne jest to w niektórych emblematycznych dla tego okresu utworach – zarówno poetyckich, jak i prozatorskich. Takim właśnie utworem dla bułgarskiej literatury przełomu jest *Powieść naturalna*.

Literatura bułgarska jest literaturą – rzec by można – niszową, jej znajomość nie jest więc faktem oczywistym. Dlatego przedstawię pokrótce sylwetkę i twórczość Georgiego Gospodinowa. Pisarz urodził się w 1968

[1] Георги Господинов, Невидимите кризи *(Niewidzialne kryzysy)* [w:] Невидимите кризи, Пловдив 2013, s. 117. Cytat pochodzi z tekstu czytanego na targach książki w Lipsku, w dniu ich otwarcia, 18 marca 2010 r. Tłum. moje – A.R.

[2] Пламен Донов, Българската поезия в края на *XX* век, т. I, София 2007, s. 342-345. Krytyk pisze o personalności jako jednej z cech literatury i poezji bułgarskiej w latach 90. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000, s. 252-262, s. 293-319.

roku w południowo-wschodniej Bułgarii w mieście Jamboł. Od początku swojej kariery wygrywał wiele konkursów literackich. Zaczynał jako poeta: zbiór wierszy *Lapidarium* wyróżniony zostaje w 1992 r. Narodową Nagrodą „Jużna prolet" („Południowa wiosna") za debiut. W 1996 roku opublikował tomik poetycki *Czereszata na edin narod* (*Czereśnia pewnego narodu*) i dostał nagrodę za najlepszą książkę roku. W 2003 roku ukazał się zbiór wierszy *Pisma do Gaustin* (*Listy do Gaustyna*). *Powieść naturalna* (*Estestwen roman*, 1999)[3] to prozatorski debiut Gospodinowa. Utwór ten – określany przez krytykę jako „pierwsza i najznamienitsza powieść pokolenia lat 90"[4] – był wznawiany ośmiokrotnie i został tłumaczony na 22 języki. Następnie pisarz wydał zbiór krótkich opowiadań *I drugi istorii* (*I inne historie*)[5], tomik poetycki *Baladi i razpadi* (*Ballady i rozpady*, 2007), który jest antologią wszystkich do tej pory wydanych przezeń książek poetyckich. W 2011 roku opublikował drugą powieść *Fizikata na tygata* (*Fizyka smutku*[6]), która stała się wydarzeniem literackim, a jej nakład wyczerpał się w ciągu miesiąca. W 2012 roku Gospodinow dostał Narodową Nagrodę im. Christy G. Danowa za *Fizykę smutku* oraz Nagrodę M. St. Sofii za wielkie osiągnięcia w dziedzinie kultury. Na początku 2013 r. ukazał się zbiór esejów: *Nevidimite krizi* (*Niewidzialne kryzysy*), w sierpniu 2013 r. – drugi tom opowiadań *I vsiczko stana luna*[7] (*I wszystko stało się księżycem*). Gospodinow ma także w dorobku próby dramatyczne – napisał sztukę *D.J.* (2003), która otrzymała w 2004 roku Nagrodę „Ikar" za najlepszy tekst dramaturgiczny. Jego najnowsza sztuka *Apokalipsisyt idva v 6 veczerta* (*Apokalipsa przychodzi o 6 wieczorem*, 2009) została uhonorowana Narodową Nagrodą Dramaturgiczną

[3] Wydanie polskiego przekładu: Sejny 2009, tłum. M. Hożewska-Todorow.

[4] Ciekawym faktem jest też, że pisarz regularnie prowadzi swój fanpage na Facebooku: https://www.facebook.com/pages/Georgi-Gospodinov/452170631502858?fref=ts, [dostęp 14.08.2014].

[5] tłum. M. Pytlak, Sejny 2011.

[6] Tłumaczenie tytułu jest moje. Książka nie została przełożona na polski.

[7] Tłumaczenie tytułu jest moje. Książka nie została przełożona na polski.

„Askeer". Gospodinow jest ponadto autorem scenariuszy filmów krótkometrażowych *Rytuał* i *Omlet*.

„Literaturen vestnik"

Georgi Gospodinow wraz z Bojkiem Penczewem, Płamenem Dojnowem i Jordanem Ewtimowem tworzą słynną czwórkę z lat 90., która była jądrem tygodnika literacko-kulturalnego „Literaturen westnik" (wciąż należą do składu redakcji). Był to najważniejszy tytuł prasowy dziesięciolecia, prezentujący awangardowe tendencje w literaturze i w humanistyce, kluczowe dla bułgarskiego postmodernizmu. Płamen Antow określa ich jako „drugie postmodernistyczne pokolenie lat 90."[8]. Są autorami książek–mistyfikacji *Byłgarska christomatija*[9] i *Byłgarska antologia*[10]. Obie pozycje są parodiami, nawiązującymi do klasycznych tekstów literatury bułgarskiej. To przejaw „postmodernistycznej sytuacji"[11], w jakiej znalazła się literatura bułgarska na początku lat 90., a także wyraz przełamywania i przezwyciężania ciężaru tradycji przez młodych autorów. Każdy z redaktorów tygodnika był całkowicie niezależny i przygotowywał samodzielnie jeden numer miesięcznie. Przez to na łamach gazety w latach 90. można było przeczytać przekłady prac humanistycznych autorów zachodnich, niekonwencjonalne utwory, ciekawe ujęcia interpretacyjne, kontrowersyjne teksty. Tygodnikowi udało się utrzymać do dziś. Stał się instytucją literacką. W *Bułgarskiej christomatii* współautorzy zamieścili zdjęcie, które naśladowało słynną fotografię grupy literackiej modernistów z początku XX wieku – kręgu „Misył" („Myśl"). Do grupy należeli pisarze Petko J. Todorow, Penczo Sławejkow, Pejo Jaworow oraz krytyk literacki, filozof dr Krystew. Jej członkowie pozostawili znaczący

[8] Пламен Антов, Поезията на 90-те. Българско и постмодерно, том III, Пловдив 2010, s. 33.

[9] София 1995.

[10] София 1998.

[11] Пламен Дойнов, Българската поезия в края на *XX* век, т. I, София 2007, s. 77.

ślad w literaturze bułgarskiej. Petko Todorow to autor idylli oraz dramatów, zawierających stylizacje motywów ludowych powstałych pod wpływem modernizmu i idei niemieckiego indywidualizmu; Jaworow – symbolista, poeta i dramaturg, jego poezja jest dramatyczna i emocjonalna; Penczo Sławejkow – przedstawiciel poezji modernistycznej, elitarnej, trudno dostępnej dla mas; doktor filozofi Krystio Krystew – pisarz, publicysta, społecznik, tłumacz, pierwszy zawodowy krytyk literacki w Bułgarii, założyciel czasopisma „Misył".

Miejsca, które zajmowali młodzi bułgarscy pisarze z lat 90., korespondowały na wymienionej fotografii z postaciami ze zdjęcia grupy „Misył" z początku wieku. Płamen Dojnow, poeta oraz krytyk literacki i akademicki, stał w miejscu filozofa i krytyka literackiego dra Krystewa, Gospodinow – w miejscu symbolisty Jaworowa – postaci charyzmatycznej, wzbudzającej wiele emocji w ówczesnym społeczeństwie bułgarskim. To wybór wielce znaczący. Przez długi czas zresztą w latach 90. redakcja „Vestnika" mieściła się w domu-muzeum poety Jaworova. Ten żartobliwy gest wizualny, nawiązujący do początku wieku, parodiujący tak ważną dla bułgarskiej tradycji literackiej grupę artystyczną, jest także subtelnym przejawem drugiego projektu retroutopijnego, charakterystycznego dla okresu 1992-2000 r. w literaturze bułgarskiej[12]. Płamen Dojnow określił go jako „*językowy* albo *postmodernistyczny*" (podkr. autora). Polegał on na „zetknięciu w tekstach artystycznych różnych bułgarskich i światowych tradycji oraz ich aktywnym ponownym wyartykułowaniu"[13]. Zdjęcie koresponduje także z podobną sytuacją historycznoliteracką – dwa przełomy wieków, dyskusje i spory na temat modernizmu i postmodernizmu (w latach 90.), nowych pokoleń i zasadności mówienia o nich. Najważniejsza książka krytycznoliteracka dra Krystewa nosi tytuł *Stari i mładi* (*Starzy i młodzi*). Parodię fotograficzną

[12] Пламен Дойнов, Българската поезия…, s. 80.
[13] Tamże. Przekład mój – A.R.

czwórki pisarzy i redaktorów „Literaturnego vestnika” można interpretować również jako swoistą replikę tego tytułu.

Четворката:
Пенчо Славейков, П. К. Яворов,
П. Ю. Тодоров, д-р Кръстев

Zdjęcie kręgu bułgarskich modernistów „Myśl” z początku XX wieku. Od lewej: Penczo Sławejkow, Pejo Jaworow, P. J. Todorow, dr Krystew.[14]

[14] Zdjęcie pochodzi z powieści biograficzne Михаил Кремен, Романът на Яворов („Powieść/ romans Jaworowa”) (tłum. moje – A.R.), София 1985.

вителите на "Българска христоматия" (от ляво на дясно):
БОЙКО ПЕНЧЕВ, ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ,
ЙОРДАН ЕФТИМОВ, ПЛАМЕН ДОЙНОВ

Redaktorzy „Literaturnego vestnika" i autorzy christomatii, zdjęcie z końca XX wieku, (od lewej): Bojko Penczew, Georgi Gospodinow, Jordan Ewtimow, Płamen Dojnow.[15]

Nostalgia za dzieciństwem, młodością i tym, co minęło, jest jednym z przewodnich motywów twórczości Gospodinowa. Wyrazem tego stało się choćby opracowanie książki przedstawiającej cudze historie prywatne z czasów socjalizmu: *Az* żiwjah *socjalizma. 171 liczni istorii* (Żyłem socjalizm. 171 historie prywatne[16], 2006) oraz, razem z Janą Lewiewą, książki-albumu

[15] Zdjęcie pochodzi z Българска христоматия, София 1995.
[16] Tłumaczenie oddaje niezgrabność i błędną konstrukcję w oryginale bułgarskim.

Inventarna kniga na socializma (*Inwentarz socjalizmu*, 2006), przedstawiającej przedmioty dnia codziennego z minionej epoki. Wraz z malarzem Nikołą Toromanowem Gospodinow jest też współautorem art komiksu *Wecznata mucha* (*Wieczna mucha*, 2010). Twórca łączy pracę pisarską z zajęciami publicysty, redaktora i pracownika naukowego. (To zawisko dość typowe dla pisarzy lat 90. w Bułgarii.) W 2005 roku Gospodinow obronił doktorat ze współczesnej literatury bułgarskiej. Aktualnie prowadzi zajęcia z kreatywnego pisania oraz wykłada współczesną literaturę bułgarską.

Gospodinow jest nagradzanym i uznanym twórcą oraz jednym z najczęściej tłumaczonych bułgarskich pisarzy współczesnych. W 2008 roku był gościem w Berlinie w ramach DAAD, Berliner Künstlerprogramm, otrzymał tam jedno z najważniejszych stypendiów w dziedzinie sztuki. Poprzednimi stypendystami byli m.in.: Zbigniew Herbert, Susan Sontag, Witold Gombrowicz, Władimir Sorokin, Władimir Pielewin, Mircea Kartaresku, Andriej Tarkowski, Jim Jarmush, Istvan Scabo. Utwory Gospodinowa już znalazły się w programie nauczania współczesnej literatury bułgarskiej dla szkoły średniej. Pisarz wywołuje jednocześnie entuzjastyczny zachwyt i jadowite krytyki czy dyskusje[17]. Gospodinow konsekwentnie buduje swój obraz autorytetu etycznego, pisarza interesującego się historią prywatną współczesnego człowieka, zmagającego się ze swoim losem. Jest osobą publiczną, chętnie udziela się w mediach. Jego trafne i nowatorskie wyrażenia („wyczerpanie pokładów sensu", „niewidzialne kryzysy") są już znane

Zamiast „żyłem za czasów socjalizmu" Gospodinow użył celowo nieprawidłowej składni.

[17] Zob. dyskusję wywołaną przez list otwarty K. Simeonowa do pisarza na łamach internetowego pisma literackiego www.liternet.bg: http://liternet.bg/publish9/ksimeonov/g_gospodinov.htm [data dostępu: 22.08.13r.] oraz krytyki V. Trendafiłowa na łamach tygodnika „Kultura" w 2007 r.: http://www.litclub.com/library/kritika/vltrendafilov/komunikativna_teoria.ht .

czytelnikom bułgarskim. W rozmowach często powtarza myśl: „Człowiek czytający jest piękny”[18].

Kryzys człowieka końca wieku: *Powieść naturalna*

Powieść naturalną Gospodinow wydaje w 1999 roku, mając 31 lat. *Estestven roman* (historia naturalna, powieść naturalna, naturalistyczna) w języku bułgarskim ma bogate konotacje[19]. „Estestwen” znaczy „naturalny”, ale i „naturalistyczny”, „przyrodniczy” (nauki przyrodnicze w języku bułgarskim również określane są tym słowem: „estestweni nauki”). „Roman” po bułgarsku oprócz tego, że znaczy „powieść”, oznacza także „romans”. Połączenie słów „Estestwen roman” przywołuje także skojarzenie z „naturalną koleją życia”, na którą składają się: miłość, rozłąka, kryzys, cierpienie, zmiana życiowa. Od tego nagromadzenia znaczeń w tytule zaczyna się historia bohatera – młodego pisarza, który próbuje pisać swoją pierwszą powieść oraz usiłuje poradzić sobie z rozwodem i kryzysem. Gospodinow jest autobiograficzny i autotematyczny od samego początku. To jego strategia artystyczna, ale i autoterapeutyczna. Na ile ta autoterapia stanie się świetną literaturą

[18] Георги Господинов, Четящият човек [Czytający człowiek] [w:] Невидимите кризи (Niewidzialne kryzysy), Пловдив 2013, s. 107, tłum. moje – A.R.

[19] Nie sposób przywołać wszystkich wypowiedzi krytycznych z powodu obfitego odzewu, jaki swywoływała powieść. Oto niektóre z recenzji: Celina Juda, *Sygnatury postmodernizmu bułgarskiego. Teoria i praktyka literacka: „Powieść naturalna” Georgi Gospodinova* [w:] *Na tropach modernizmu i postmodernizmu*, По следите на модернизма и постмодернизма, red. M. Karabełowa, R. Nycz, tłum. H. Karpińska, F. Filipowa, książka dwujęzyczna – wszystkie teksty są tłumaczone odpowiednio na polski i na bułgarski, Sofi 2004, s. 83-92; Милена Кирова, Новата романност – конструиране на естественото [w:] Критика на прелома, София 2002, s. 140-142; Розалия Ликова, Роман за съвременния роман, или историчекото самосъзнание за романа. Георги Господинов, „Естестевен роман” [w:] Литературни търсения през 90-те години, София 2001, s. 116-121; Албена Хранова, *Георги Господинов: Разроявания*. Пловдив 2004; Recenzje w internetowym wydaniu: http://liternet.bg/publish/katalog/about/g/ggospodinov.htm, [data dostępu: 11.10.14 r.] oraz bardzo ciekawa dyskusja na temat powieści „**Естествен роман” - седем години и осем езика по-късно”**: http://liternet.bg/publish2/anonim/ggospodinov.htm, [data dostępu: 10.10.14 r.].

– ocenią pokolenia. Współcześni ocenili go bardzo wysoko: książka miała w ciągu dziesięciolecia 8 wydań na język bułgarski i 22 przekłady na języki obce. Dzięki tej powieści Gospodinow zwrócił na siebie uwagę zachodniej krytyki. Książka była recenzowana w najbardziej opiniotwórczych gazetach Europy i Stanów Zjednoczonych.

Powieść naturalna stała się ważnym wydarzeniem dla historii literatury bułgarskiej przełomu XX i XXI wieku oraz dla historii bułgarskiej powieści w ogóle. Postmodernizm w literaturze bułgarskiej dotyczy głównie poezji[20], ale stwierdzenie to nie odnosi się do *Powieści naturalnej*. Już na pierwszy rzut oka można tu zauważyć mistrzowskie zastosowanie chwytów i strategii powieściowych typowych dla tego nurtu: fragmentaryczność, subiektywność, zabawę na wszystkich płaszczyznach utworu – języka, treści i konstrukcji, intertekstualność, cytaty i paracytaty[21]. Przy głębszej lekturze widzimy nawiązania do różnych tekstów tradycji rodzimej i światowej. Jednak za każdym razem na pierwszy plan wysuwa się osobista historia i kryzys egzystencjalny bohatera i narratora. *Powieść naturalna* z pozoru napisana jest jako podręcznikowe unaocznienie właściwych dla postmodernizmu strategii pisarskich[22]. Można spokojnie stwierdzić: to powieść postmodernistyczna.

---

[20] Георги Господинов**,** Приписки към началата на българския постмодернизъм [w:] Na tropach modernizmu i postmodernizmu, По следите на модернизма и постмодернизма, red. M. Karabełowa, R.Nycz, przeł. Hanna Karpińska, Filipina Filipowa, książka dwujęzyczna – wszystkie teksty są tłumaczone odpowiednio na polski i na bułgarski, Sofi 2004, s. 224-231.

[21] Пламен Антов, Поезията на 90-те. Българско и постмодерно, том III, s. 11-12. W swojej świetnej syntezie o postmodernizmie badacz określa trzy etapy bułgarskiego postmodernizmu: I „przed-etap" – między końca lat 50. i końca lat 80., II – od końca lat 80. do końca lat 90., III – od końca lat 90. Dopiero w tym drugim etapie, a mianowicie pod sam koniec XX wieku postmodernizm przejawia się w prozie i szczególnie w powieści.

[22] Розалия Ликова, Роман за съвременния роман, или историчекото самосъзнание за романа. Георги Господинов, „Естестевен роман" [w:] Литературни търсения през 90-те години, София 2001, s. 116-121, oraz pozycja Albeny Chranowej w dyskusji „Е**стествен роман" - седем години и осем езика**

Ale jest ona taka jedynie w odniesieniu do metody i strategii artystycznych. Bo poza nimi to utwór poświęcony historii prywatnej – głębokiej i jedynej, jaką nosi każdy człowiek. Jest on także powieścią psychologiczną. I co ważne: debiutancką, opowiadającą o kryzysie młodego mężczyzny rozstającego się z żoną i o trudnościach pisarza piszącego o tym, lecz także o samym akcie tworzenia powieści. Mamy więc jednocześnie do czynienia z powieścią egzystencjalną, inicjacyjną, autobiograficzną i autotematyczną! To także powieść filologic na, ponieważ demonstruje i parodiuje różne style, mody pisania i interpretacji, nurty w humanistyce. To powieść świadoma swojej filologiczności. Jej fragmentaryczność oddaje rozpad pewnego świata emocjonalnego, kryzys osobowości głównego bohatera. Podmiot jest niepewny, niespójny, wątpiący. Powieść mimo swojej fragmentaryczności, jest dość spójna, ponieważ jej osnowę stanowi prywatna historia głównego bohatera. Jego losy i melancholia oddają nie tylko kryzys egzystencjalny jednej osoby, lecz także pewien głębszy kryzys współczesnego człowieka końca XX wieku, a mianowicie: bezdomność symboliczną, zagubienie i brak oparcia. Wydaje mi się, że melancholia i rozpacz bijące z wypowiedzi podmiotu powieści spowodowane są tą właśnie bezdomnością. (Zresztą jest w powieści obraz kloszarda! To postać obecna także w innych utworach Gospodinowa.) Dlatego kryzys tu przedstawiony zobrazowany jest dramatyczną metaforą apokalipsy. Tylko, że „apokalipsy" są prywatne. Metafora apokalipsy odsyła do końca Ewangelii, końca świata w znaczeniu historycznym, eschatologicznym, obrazuje więc zbiorową historię ludzkości i kultury. Zastosowana do historii personalnej, metafora ta nadaje inny, dramatyczny wymiar i wagę cierpieniu pojedynczego człowieka. Zastosowanie słowa z religijnego języka chrześcijańskiego nie jest przypadkowe. Jego rola nie kończy się na wzmocnieniu metafory. Słowo to podkreśla także duchowy

по-късно": http://liternet.bg/publish2/anonim/ggospodinov.htm, [data dostępu: 10.10.14 r.]

i religijny wymiar kryzysu oraz bezdomność symboliczną jednostki na przełomie wieków. Ta powieść oddaje również pewną prawdę o współczesnym człowieku – o jego wolności, odpowiedzialności i bezdomności w tworzeniu siebie. Dlatego jest głęboko personalna i uniwersalna, a nie tylko postmodernistyczna! I nie tylko bułgarska.

Przedstawię poniżej konkretne wymiary tych osobistych, prywatnych pęknięć, które Gospodinow barwnie zobrazował jako „prywatne apokalipsy". Skupiają się one wokół tematyki śmierci, myśli o samobójstwie i rozpaczy.

Sposób, w jaki w powieści pisarz posługuje się symboliką apokalipsy i śmierci, oddaje głębię i dramatyzm egzystencjalnego doświadczenia. Wymiar duchowy osoby przejawia się w sytuacjach, gdy staje ona wobec fundamentalnych problemów życia i świata. Gospodinow używa słowa „apokalipsa" w odniesieniu do osobistego bólu i dramatu człowieka – bohatera jego *Powieści naturalnej*. Biblijna Apokalipsa, która jest opisem końca świata i nowego przyjścia Chrystusa, w utworze Gospodinowa oznacza koniec ładu świata konkretnej osoby, pewną zapaść czy wręcz śmierć emocjonalną. Do tej symboliki pisarz wciąż nawiązuje, spotykamy ją również w innych jego utworach. Osobista apokalipsa wiąże się z niemożnością wyrażenia i wypowiedzenia bólu. Motto pierwszego rozdziału zawiera następujące sformułowanie: „W każdej chwili na świecie istnieje długi szereg ludzi płaczących i krótszy, śmiejących się. Ale jest i trzeci: są w nim tacy, którzy już nie potrafią ani płakać, ani się śmiać. Ten jest z nich wszystkich najsmutniejszy. [podkr. moje, A.R.] I o nim właśnie chcę mówić"[23]. Motto czasami jest komentarzem do treści rozdziału, innym razem wyraża całą jego esencję. Tu tekst otwarcie oznajmia: „I o nim właśnie chcę mówić."

[23] G. Gospodinow, *Powieść naturalna*, tłum. M. Hożewska-Todorow, Sejny 2009, s. 7. Cytaty *Powieści naturalnej* w tym artykule pochodzą z tego tłumaczenia – nawet jeśli czasami nie zgadzam się z trafnością przekładu – korzystam z tej książki, bo jest dostępna dla czytelników w Polsce.

O kim chce mówić pisarz? Nie o płaczących czy śmiejących się, lecz o tych, którzy dotknięci są niemotą emocjonalną. Depresją? – tym osobistym tąpnięciem równoznacznym ze zniknięciem? Tu jest miejsce na osobistą apokalipsę, na symbolikę końca i śmierci. I ta symbolika obecna jest w całej powieści. W motcie do drugiego rozdziału znaczenie słowa „apokalipsa" jest rozszerzone, a w sensie biblijnym – zawężone: „Apokalipsa może dotknąć także jeden wybrany kraj"[24]. To znaczenie wspominam na marginesie, ponieważ w drugim rozdziale kryzys przedstawiony jest w wymiarze transformacji społecznej z końca lat 90., a tematyka tego artykułu ogranicza się tylko do osobistego wymiaru apokalipsy.

Motto rozdziału 38. również mówi o absurdalności i niewyrażalności bólu, straty, kryzysu: „Co się potem dzieje z niepotrzebną miłością, kto ją zmiata, kto wyrzuca kubeł, gdzie jest kontener?"[25] Konkretne pytanie, które wyraża ból osoby odrzuconej, opuszczonej, niepotrzebnej. Co się dzieje? Co mam zrobić ze sobą? Z tą przepaścią, z tą pustką? – tak odczytuję postawione pytania. To strach przed nieuchronnością bólu, a jednocześnie jego przerażającą realnością. „To jest dziwne, ale człowiek myśli o rozwodzie jak o katastrofie, po której nic już nie będzie takie samo. Świat powinien był się rozpaść, a my z Emą znaleźć w jego dwóch różnych połowach. Ale świat się nie rozpadał"[26]. Symbolika rozpadu świata, apokalipsy oddaje dramat rozłamu w sercu bohatera, dramat rozpadu miłości. Oddaje bezsilność człowieka, który to przeżywa. Pytania: co?, gdzie?, jak?, kiedy?, które brzmią w motcie, są pytaniami człowieka o zło. Zło jest rzeczywiste i realne, sprowadza rozłam, zniszczenie, cierpienie, przynosi śmierć i koniec pewnego ładu emocjonalnego bohatera. Jest na tyle głębokim doświadczeniem, że w jednym miejscu autor używa nawet wyrazu „prywatna apokalipsa"[27].

[24] Tamże, s. 9.
[25] Tamże, s. 123.
[26] Tamże, s. 124.
[27] Tamże, s. 112.

W powieści tej wyraz „apokalipsa" ani razu nie zostanie użyty w sensie biblijnym, w znaczeniu końca świata. Metafora ta oddaje moc przeżycia – nawiązuje do końca świata osobistego, do śmierci. Symbolika chrześcijańska ukazuje miarę doświadczenia cierpienia i odsyła do znaczenia śmierci psychicznej.

Ciekawe obserwacje daje motto rozdziału 32. Kompozycja powieści polega na tym, że narrator-bohater próbuje, pisząc powieść, opowiedzieć historię swojego rozwodu, oddać ból rozstania i rozczarowania, jakie przyniosła miłość. Zmaga się z niemożnością opowiedzenia spójnej historii, przeżywa kryzys. Według koncepcji tożsamości narracyjnej Ricoeura jesteśmy sobą, stajemy się sobą, opowiadając swoją historię. W świetle tej koncepcji podmiot *Powieści naturalnej* nie może opowiedzieć swojej jednolitej historii. Przeżywa stratę, kryzys egzystencjalny, jest niespójny. Historia i powieść są fragmentaryczne, podmiot – rozdarty. Na tym polega jego dramat. Motto wspomnianego rozdziału brzmi: „On jest zbieraczem historii, ale sam historii nie ma"[28]. Dla Gospodinowa opowiadanie historii ma wielkie znaczenie – jej opowiedzenie może przywrócić sens, uratować życie.

Brak końca jest większym dramatem niż sam koniec. Na tym polega dramat człowieka, który odczuwa absurdalność cierpienia psychicznego, opuszczenie, ból, osamotnienie. Spotyka się oczy w oczy z nicością, z pustką, ze śmiercią emocjonalną. Rozdział 45 zaczyna się od zdań: „Nic. Nic. Nic. Nic. Nic. Nic…."[29] .

> Wszyscy mówią o końcu. Są jak dzieci, które bawią się w strachy na lachy. Od Stworzenia po dziś dzień wciąż gramy w to samo. Krew i ogień, potop, zderzenie z meteorem, katastrofa ekologiczna, dziura ozonowa i jeszcze dziesiątki *absolutnie pewnych i przepowiedzianych rzeczy*.

[28] Tamże, s. 96
[29] Tamże, s. 143.

> Dla mnie jednak czymś straszniejszym od końca jest brak końca. Przeraża mnie myśl o niemożności zakończenia. W tym jest o wiele więcej apokalipsy niż w opowieściach o apokalipsie.
>
> Brak końca. Po tym wszystkim, co się przez ten rok wydarzyło w moim życiu, ziemia powinna była się rozpaść, niebo zawalić, a już na pewno dziura ozonowa powiększyć się. Nic takiego się nie stało. Nawet ja ocalałem[30].

Pragnienie śmierci, doświadczenie śmierci emocjonalnej, brak śmierci fizycznej jest dramatem, do którego wyrażenia może posłużyć symbolika końca świata. To jest doświadczenie zła. Te myśli oddają brak zgody i zrozumienia dla jego istnienia w świecie. Świadczą o zmaganiu się ze złem, z bólem i cierpieniem, jakie ono powoduje, o zetknięciu się z jego tajemnicą. W rozważaniach o złu Jolanta Brach-Czaina pisze: „Utylitaryzm czyni nas niezdolnymi do uchwycenia istotnych wartości doświadczenia egzystencjalnego, z jakimi obcujemy w kontakcie ze złem, a także dobrem. Pożytek można w pełni zrozumieć racjonalnie. Zła nie. Zło łączy się z tajemnicą. Nie rozumiemy dobrze, dlaczego bezinteresownie zadajemy innym cierpienie”[31]. Pozostaje pisanie, owijanie cierpienia sensem, oswajanie się z nim. Pisanie jest jednym ze sposobów zintegrowania zła, poradzenia sobie z nim, opowiadanie o nim poprzez bolesne stawianie kroku za krokiem, to nadawanie mu sensu. Pisanie powieści, próba utworzenia historii jest jedynym sposobem na wypełnienie pustki, która została po złu. To właśnie od samego początku pisania *Powieści naturalnej* jej autor zaznacza. Przedstawiając naderwane szczątki powieściowego podmiotu, próbuje go zebrać w tkance tekstowej utworu. I w ten sposób pisarz ocala swój realny podmiot.

W zbiorze esejów *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*, w ostatnim z nich, opublikowanym z okazji śmierci Jana Pawła II, Julia Kristeva dzieli się myślami na temat pisania i odbudowania sensu życia: „Niczym subtelny historyk

[30] Tamże, s. 144.

[31] J. Brach–Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 99.

i optymistyczny strateg, Jan Paweł II przypomniał, że Bułgaria sprzeciwiła się deportacji Żydów, której domagali się naziści w czasie II wojny światowej i że porozumienie, do jakiego doszło w tym kraju między Żydami, chrześcijanami i muzułmanami, mogłoby służyć światu za przykład. Czy chciał dodać jeszcze: między wierzącymi i ateistami? Cały czas na to czekałam. Cały czas chciałam usłyszeć papieża filozofa, twierdzącego, że jeśli przydarzy nam się utrata sensu życia, to jednak pozostanie pewna droga, choć trudna, ale pozwalająca nam kontynuować jego poszukiwanie… pisanie. Pismo Święte? To wiedziałam! Ale również doświadczenie pisania osobistego […]”[32]. [podkr. moje A.R.]

Dalsze i ostatnie rozdziały powieści Gospodinowa (47., Y i *OSTATNI EPIGRAF*) nawiązują do symboliki Wielkiego Postu, końca, śmierci i … do końca powieści, tej historii. Nie ma tu jednak doświadczenia zmartwychwstania. Odniesienia do chrześcijaństwa kończą się na śmierci i cierpieniu oraz zmaganiu się z nimi. Zresztą, jak to w kryzysie – jest to powieść o śmierci.

Śmierć w tej powieści jest ukryta, ale i jawna. Utwór mówi przede wszystkim mowa o kryzysie. Natomiast śmierć przywołana jest jako myśl samobójcza głównego bohatera. Ani razu nie jest ukazana otwarcie – takie było zamierzenie autora. Można to zauważyć, śledząc odniesienia intertekstualne i cytaty w kilku rozdziałach. W rozdziale 30. na końcu, pisząc o musze, Gospodinow używa zdania „natrętny powód”: „Jeden natrętny powód, jakaś inna mucha, którą udaje mi się zagłuszyć przynajmniej na kilka godzin, gdy studiuję pozostałe, te krążące naokoło. Ale ta jedna pozostaje we mnie”[33]. W języku bułgarskim istnieje fraza „натрапчива мисъл” [natrapcziwa misył]

[32] J. Kristeva, *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2010, s. 147.

[33] Gospodinow, op. cit., s. 94.

– „natrętna/natarczywa myśl". Jest także inna: „нахална муха" [nahalna mucha] – „nachalna mucha" oraz frazeologizm „Върти ми се една муха в главата" [Wyrti mi se edna mucha w glawata] – dosłownie „Krąży mi pewna mucha po głowie" („Chodzi mi pewna myśl po głowie"). W innym rozdziale[34] wspomina się o natręctwach. Treść myśli nie jest ujawniona. Po zdaniach o natrętnej musze następuje ostatnie zdanie tego rozdziału – „Tej musze potrzebny jest otwór w mojej czaszce"[35]. To przywołuje skojarzenie z wystrzałem, bronią, która zrobi otwór w głowie. Przypomina to myśl Czechowa: „Nie wolno ustawiać na scenie naładowanej strzelby, jeżeli nikt nie ma zamiaru z niej strzelić"[36]. Pierwszy raz wspomniano tu, choć aluzyjnie, o wystrzale.

Strategia opowiadania Gospodinowa o bohaterze powieści jest strategią i psychologiczną, i historyczno-filologiczną. Życie i literatura są dla niego jednym wspólnym tekstem. Parę stron dalej w rozdziale 34. będzie mowa o telegramach zawierających treść „Jestem martwy", zmienioną później na „Odchodzę". W rozdziale 36. autor będzie cały czas nawiązywać do opowiadań Salingera lub wręcz bezpośrednio je cytować. Już na początku tego rozdziału przywołane jest opowiadanie *Idealny dzień na ryby*, w którym główny bohater popełnia samobójstwo po kilku pięknych chwilach spędzonych na zabawie z małą dziewczynką na plaży. W rozdziale 36. *Powieści naturalnej* pisarz, główny bohater powieści, przeżywający rozwód ze swoją żoną, jeździ pociągiem, czytając książkę Salingera i podziwia nieznaną kobietę – „Jesteś spokojny, że już nic gorszego nie może ci się przydarzyć i się wyluzowujesz"[37]. Cały rozdział składa się z myśli, jakie nieznajoma wzbudza w bohaterze-narratorze. Narrator opisuje swoje obserwacje,

[34] Tamże, rozdział 39, s. 125.

[35] Tamże, s. 94.

[36] H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate myśli*, s. 162, Czechow w liście do Aleksandra Łazariewa (Gruzińskiego) z dn. 1 XI 1889, tłum. N. Gałczyńska.

[37] Gospodinow, op. cit., s. 114.

świadomie nawiązując do tekstów samego Salingera. Jadący pisarz czyta jego książkę, odbiera i opisuje ją poprzez cytaty i aluzje do utworów amerykańskiego beletrysty: „Ma naprawdę ładne usta, a oczy, przynajmniej tak mi się wydaje w mroku, zielone”[38]. Wyobraża sobie, że razem z nieznajomą omawiają zakończenie opowiadania *Teddy* Salingera. Rozdział kończy się tym, że kobieta niespodziewanie wysiada, a za nią także i bohater powieści, który wpadając niechcący na nią, w zakłopotaniu rzuca replikę z opowiadania Salingera: „Idealna pogoda na łowienie ryby-bananówki, prawda?”[39] Okazuje się, że jest w nieznanym mieście i udaje się do pierwszego napotkanego hotelu. Także dalej utrzymywane jest w tym rozdziale celowe podobieństwo do utworu Salingera *Idealny dzień na ryby*: numer pokoju, do którego bohater dostaje klucz, jest ten sam. Bohater Salingera popełnia samobójstwo w pokoju hotelowym o tym numerze. Postać wykreowana przez Gospodinowa – pisarz, przeżywający swój rozwód, narrator i bohater utworu jednocześnie – wchodzi do pokoju i książka Salingera otwiera mu się przypadkowo na stronie z opisem samobójstwa. Opis ten jest cytowany w omawianym rozdziale powieści Gospodinowa. Po nim następuje ostatnie zdanie rozdziału: „Potem zasnąłem”[40]. W ostatniej chwili, jednym zdaniem, tok zdarzeń w *Powieści naturalnej* zostaje spokojnie zmieniony. W jednym utworze bohater popełnia samobójstwo (opowiadanie Salingera), w drugim – mija się z samobójstwem (powieść Gospodinowa), czytając o nim. Lecz czy to znaczy, że o nim nie myśli?

Może to jest właśnie ta ukryta i natrętna jak mucha myśl, o której mowa na stronicach powieści? Motyw apokaliptyczny i wątek samobójstwa łączą się w rozdziale 45, który kończy się tak: „Mógłbym w ogóle nie wychodzić z domu. Mógłbym też wziąć zeszyt i fotel, i nigdy nie wrócić. M u s z ę

[38] Gospodinow, op. cit., s. 116. Odwołanie się do opowiadania Salingera Śliczne usta moje i oczy zielone.

[39] Tamże.

[40] Tamże, s. 117.

znaleźć jakieś zakończenie. Jak to szło... Niech uwolnię tę muchę z mojej głowy. Trzeba zrobić otwór".[41] [podkr. moje A.R.]. Zakończenie powieści utożsamiane jest z zakończeniem życia. Tak sobie pisarz radzi ze śmiercią: Gospodinow „filologizuje" życie na stronicach powieści. Dla niego życie i literatura splatają się w jednym, życie prywatne i zawodowe autora i życie jego bohatera wzajemnie się przenikają. Za tym stoi założenie, że świat jest tekstem, że utwór jest tekstem, w którym rolą autora jest pośredniczyć. Autor – to ten, który przekazuje, cytuje zachowane w pamięci, usłyszane, przeczytane teksty. Odkrywamy tu wpływ poststrukturalizmu i na pewno ślady teorii intertekstualnej Julii Kristewej. Przypomnijmy, że Gospodinow z wykształcenia jest bułgarystą i doktorem filologi [42].

I Salinger, i Gospodinow szczęśliwie nie popełnili samobójstwa – Salinger zmarł 27 stycznia 2010 roku śmiercią naturalną, mając 91 lat[43], czterdziestoparoletni pisarz bułgarski żyje, cieszy się dobrym zdrowiem oraz inwencją twórczą, uznaniem publiczności i krytyki…

Powieść Gospodinowa umiejętnie otwarła przestrzeń, w której stykają się filologia i życie, historia osobista i książkowa, *słowa i rzeczy*[44]. Apokalipsa nadeszła, lecz tylko jako doświadczenie prywatne i literackie. (Ostatnie cztery rozdziały *Powieści naturalnej* dotyczą motywów braku harmonii, odejścia,

[41] Tamże, s. 144.

[42] Idee teoretyczne poststrukturalizmu i strukturalizmu, a w szczególności ich przedstawicieli Rolanda Barthes'a, Julii Kristevej, Michela Foucault, Tzvetana Todorowa, a także myśl Michała Bachtina mocno oddziaływały na bułgarską humanistykę w latach 80. i 90. XX w. Gospodinow był studentem filologii bułgarskiej na Uniwersytecie Sofijskim na przełomie tych dwóch dziesięcioleci.

[43] Por.: Charles McGrath: J. D. Salinger, Enigmatic Author, Dies at 91 (ang.). New York Times, 2010-01-28. http://www.nytimes.com/2010/01/29/books/29salinger.html?_r=0 [data dostępu: 28.01.10].

[44] Motto do *Powieści naturalnej* jest cytatem z książki Foucault *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, którego nazwisko Gospodinow kamufluje kryptonimem „Pewien Modny Francuz".

bezdomności, końca – tego prawdziwego – i tego powieściowego, a nawet „alfabetycznego”.) Ratunek człowiekowi przynosi jednak próba opowiedzenia historii oraz język, bowiem opowiadanie i przyjemność płynąca z ubierania historii w słowa uśmierzają ból i nadają sens. Jak w *Baśniach z 1001 nocy*… Jeszcze jeden dzień życia…

Private Apocalypses of the end of the Century.
About Georgi Gospodinov's *Natural Novel*

In this article, I discuss Natural Novel by contemporary Bulgarian writer, Georgi Gospodinov. I focus on the theme of 'private apocalypse'. The metaphor illustrates the dimension of personal crisis experienced by the hero and narrator of the novel. 'Private apocalypse' refers to the existential burden born by modern man, the burden of creating oneself in a world without constant references and values. It is a phrase meant to capture symbolically modern man's homelessness and abandonment.

Keywords: postmodernism, novel, Bulgarian literature of breakthrough, private apocalypse, personality crisis, crisis of values, the turn of the 20th and 21st century.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

NIEPOKÓJ SARTRE'A, TRWOGA ABRAHAMA, PIES DOSTOJEWSKIEGO. OD TRAGIZMU WYBORU DO EGZYSTENCJALNEJ HERMENEUTYKI I POWIEŚCIOWEJ „MĄDROŚCI NIEPEWNOŚCI"

Piotr Jakubowski Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). pjakubowski@ymail.com

1. Tomasz

Tomasz, główny bohater powieści Milana Kundery *Nieznośna lekkość bytu*, przedstawiony jest – zaraz po rozważaniach narratora dotyczących niedającej się zhierarchizować opozycji ciężar/lekkość i Nietzscheańskiej idei wiecznego powrotu – w momencie p o d e j m o w a n i a w y b o r u, który, jak wie, zaważy na dalszym jego życiu (narrator nawet określa tę chwilę „kluczem do jego życia"). Czy ma zaproponować Teresie, poznanej niedawno kelnerce, z którą spędził kilka nocy i do której poczuł zaskakującą dla siebie „niezmierną miłość", by została w Pradze i z nim zamieszkała, czy nie? Czy to, co do niej czuje, to miłość prawdziwa, taka, której warto zawierzyć i poświęcić jej wszystko, czy tylko manipulacje libido, „tchórzliwej podświadomości", „histeria człowieka, który w głębi duszy uświadamia sobie swą niezdolność do kochania i zaczyna wmawiać sobie miłość"? Czy zaangażować się, czy zapomnieć o całej sprawie? Wybrać lekkość czy ciężar? „Było mu żal, że w sytuacji, w k t ó r e j p r a w d z i w y m ę ż c z y z n a p o w i n i e n n a t y c h m i a s t d z i a ł a ć, on waha się i ogołaca w ten sposób najpiękniejszą chwilę, jaką kiedykolwiek przeżył".

Stojąc w oknie późnym wieczorem, podczas gdy Teresa śpi w jego łóżku, Tomasz próbuje, stosując się jakby do znanej dyrektywy praktykujących psychologów, spojrzeć „w głąb siebie" i zastanowić się, czego „tak naprawdę chce".

> Złościł się na siebie, a potem przyszło mu do głowy, iż to, że nie wie, czego chce, jest właściwie zupełnie naturalne. Człowiek nigdy nie może wiedzieć, czego ma chcieć, ponieważ dane mu jest tylko jedno życie i nie może go w żaden sposób porównać ze swymi poprzednimi życiami ani skorygować w następnych. [...] Nie ma żadnej możliwości, by sprawdzić, która decyzja jest lepsza, bo nie istnieje możliwość porównania. Człowiek przeżywa wszystko po raz pierwszy i bez przygotowania. To tak, jakby aktor grał przedstawienie bez żadnej próby. Cóż może być warte życie, jeśli pierwsza próba już jest życiem ostatecznym?[1]

Intencje, cele, pragnienia są więc niczym wobec prostego i dobitnego w swej prostocie faktu nieznajomości przyszłości, dalekosiężnych konsekwencji własnych decyzji i działań, które to konsekwencje nie poddają się kalkulacji. Nie znam siebie z przyszłości, jak więc mogę, dokonując teraz wyboru, decydować o sobie, o swoim losie? Wiem przy tym, że ten „ja", który teraz podejmuje decyzję, będzie odpowiedzialny wobec „ja" z przyszłości za jego położenie. Czyż nie mówi się, że „trzeba ponosić konsekwencje swoich wyborów", „wypijać piwo, które się nawarzyło"? Tyle tylko, zdaje się mówić Kundera, że nie wybieramy konsekwencji swoich wyborów, następują one w znacznym stopniu poza naszą kontrolą i mocą stanowienia. Dlatego też w autotematycznym komentarzu do *Nieznośnej lekkości bytu* powie on o „niedoświadczeniu jako właściwości kondycji ludzkiej"[2].

[1] Wszystkie powyższe cytaty pochodzą z: M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 2001, s. 4-5; podkreślenia P.J.

[2] M. Kundera, *Sześćdziesiąt pięć słów*, [w:] tegoż, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 121.

2. Jean-Paul

W wykładzie *Egzystencjalizm jest humanizmem* – w którym Jean-Paul Sartre podejmuje się zrekapitulowania podstawowych tez swego traktatu *Byt i nicość*, a także obrony filozofi egzystencjalistycznej przed krytyką marksistowskich towarzyszy – filozof podaje analogiczny wobec „kazusu Tomasza" przykład swojego ucznia, który przyszedł do niego po radę. Uczeń ów zastanawiał się, czy powinien przyłączyć się do ruchu oporu i w trosce o swoją ojczyznę walczyć z nazistami, czy raczej pozostać ze swoją samotną i schorowaną matką, jest bowiem jedynym jej dzieckiem. Sartre nie udzielił mu żadnej porady, a jedynie zasugerował, że wybierając jako doradcę swego nauczyciela (i znając jego poglądy), nie zaś na przykład spowiednika czy samą matkę, uczeń ów już sam zdecydował, co ma czynić, i właściwie nie porady, a potwierdzenia swojej decyzji poszukiwał.

Historia ta stanowi niejako wprowadzenie do rozwinięcia przez Sartre'a jego słynnego twierdzenia „egzystencja poprzedza esencję" (czy „istnienie poprzedza istotę"):

> Człowiek najpierw istnieje, zdarza się, powstaje w świecie, a dopiero później się definiuje. Człowieka w pojęciu egzystencjalisty nie można zdefiniować dlatego, że jest on przede wszystkim niczym. Będzie on czymś dopiero później, i to będzie takim, jakim sam się uczynił. […] Człowiek jest tylko tym, czym siebie uczyni. […] Człowiek jest przede wszystkim projektem przeżywanym subiektywnie[3].

To e g z y s t e n c j a l n e o s a m o t n i e n i e [*la delaissement*] przybiera u Sartre'a wymiar: odpowiedzialności własnej, odpowiedzialności powszechnej, niepokoju i beznadziei. Ta pierwsza opiera się na tym, że nie sposób podjąć decyzji, a następnie usprawiedliwić ewentualnych konsekwencji

[3] J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Warszawa 1998, s. 17. Dalsze cytaty z tej pozycji lokalizuję w tekście.

swoich czynów, odwołując się do jakiejś „natury ludzkiej" czy do instancji wyższej. I jedno, i drugie byłoby bowiem tym, co Sartre określił jako zła wiara [*la movaise foi*]. Człowiek jest skazany „na wolny wybór bez usprawiedliwień i oparcia" (s. 71). „Nie mamy – pisze Sartre – ani poza sobą, ani przed sobą, w dziedzinie wyższych wartości, potwierdzenia czy usprawiedliwienia. Jesteśmy sami, nikt nas nie usprawiedliwi" (s. 39). Ten twardy, bezwzględny realizm (jako konsekwencja ateizmu) Sartre'a odnosi się nie tylko do chybionych z moralnego punktu widzenia decyzji jednostki, lecz także i do klęsk jej „projektów egzystencjalnych":

> Nie ma geniuszu poza tym, który wyraża się w dziełach sztuki […]. Niewątpliwie myśl ta może się wydawać przykrą dla kogoś, komu życie się nie udało. Ale z drugiej strony skłania ona ludzi do zrozumienia, że liczy się tylko rzeczywistość, że marzenia, oczekiwania, nadzieje pozwalają zdefiniować człowieka jedynie jako marzenia zwodnicze, nadzieje poronione, oczekiwania bezużyteczne; to znaczy zdefiniować go negatywnie (s. 54 [4].

Odpowiedzialność powszechna – a jest ona, moim zdaniem, najsłabszym, gdyż niedostatecznie i nieprzekonująco uargumentowanym, aspektem

[4] Ciekawe byłoby interpretacyjne zbadanie wpływu dzieciństwa Sartre'a na ten rys jego filozofii Młody „Pawełek", cherlawy i niezbyt urodziwy, został naznaczony przez dziadka na istotę niezwykłą, wybraną, geniusza, zanim jeszcze w jakikolwiek sposób udowodnił te swoje rzekome walory. Literatura przygodowa, w której się rozczytywał, dodatkowo rozbudziła w nim, na polu prywatnych fantazji, mit własnej wielkości. W pewnym momencie jednak młody Sartre musiał się zderzyć z inną rzeczywistością niż hermetyczny świat rodzinny i wyobrażony świat literatury przygodowej – symbolem tej bolesnej konfrontacji były inne dzieci, które – jakże słusznie – nie r o z p o z n a ł y wyimaginowanych przymiotów „Pawełka": „Na tarasach Ogrodu Luksemburskiego bawiły się dzieci, podchodziłem do nich, ocierały się o mnie, nie widząc mnie, spoglądałem na nie oczami żebraka. Jakie były silne i jak szybko biegały! Wobec tych bohaterów z krwi i kości traciłem swoją cudowną inteligencję, wszechstronną wiedzę, atletyczną muskulaturę, zwinność zabijaki; oparty o drzewo, czekałem". J.-P. Sartre, *Słowa*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1968, s. 108.

egzystencjalizmu Sartre'a – polega nie tylko na tym, że inni są arbitrami naszych czynów, tak zwanym „lustrem społecznym" („drugi człowiek jest nieodzowny tak dla mego istnienia, jak i dla mego poznania samego siebie" [s. 61]), lecz także na tym, że – jak to sentencjonalnie ujmuje Sartre – „wybierając siebie – wybieram człowieka" (s. 31). Ten kantowski rys filozofi Sartre'a nakłada na każdą decyzję, każdy projekt egzystencjalny brzemię powszechności. Decyzję, zdaniem autora *Mdłości*, podejmujemy za siebie, ale i za wszystkich: za Człowieka.

Jak już napisałem, nie do końca wiadomo, dlaczego właściwie tak miałoby być. Dlaczego nie możemy pozostać sobą, a musimy być jakiegoś rodzaju wzorem czy wzorcem? Dlaczego każdy, najmniejszy nawet wybór musi automatycznie być wykuwaniem normy? Czy nie zanika w ten sposób wyjątkowość każdej sytuacji i czy da się pogodzić ów postulat normatywności z przekonaniem o przygodnym charakterze świata i zjawisk? Pozostawiam te wątpliwości bez komentarza, faktem jest bowiem, że Sartre utrzymuje następującą myśl: „każdy nasz czyn, poprzez który stwarzamy w sobie człowieka według własnej woli, pociąga za sobą jednocześnie stworzenie wzoru człowieka takiego, jakim według nas być powinien" (s. 29).

Ciężar decyzji, którego doświadczał Tomasz z *Nieznośnej lekkości bytu*, potęguje się, jest równie nieskończony, ale, by tak rzec, mocniej nieskończony (tak jak nieskończoność liczb wymiernych jest równa, jednak „mocniejsza" od nieskończoności liczb naturalnych) niż wybieranie w „teście demona" z Nietzscheańskiej *Wiedzy radosnej* swojej decyzji jako wiecznie-powracającej[5]: w optyce egzystencjalizmu Sartre'a wybieramy i za

[5] „A gdyby tak pewnego dnia lub w nocy jakiś demon wpełznął za tobą w twą najsamotniejszą samotność i rzekł ci: «życie to, tak jak je teraz przeżywasz i przeżywałeś, będziesz musiał przeżywać raz jeszcze i niezliczone jeszcze razy; i nie będzie w nim nic nowego, tylko każdy ból i każda rozkosz, tylko każda myśl i westchnienie, i wszystko niewymownie małe i wielkie twego życia wrócić ci musi i wszystko w tym samym porządku i następstwie […]». Czy nie padłbyś na ziemię i nie zgrzytał zębami i nie przeklął demona, który by tak mówił? […] Pytanie przy wszystkim

siebie, i za innych, za siebie i wszystkich, na zawsze i nieodwołalnie. To właśnie jest źródłem n i e p o k o j u : „całkowity brak możności usprawiedliwienia przy jednoczesnym poczuciu odpowiedzialności podejmowanej za wszystkich" (s. 88).

Wcześniej zaś Sartre stwierdza, że: „człowiek angażując się i zdając sobie sprawę, że jest nie tylko tym, którego istotę wybrał, lecz ponadto prawodawcą wybierającym jednocześnie i siebie, i całą ludzkość, nie może uciec od poczucia całkowitej i głębokiej odpowiedzialności" (s. 31-32).

3. Abraham

Na tym też przekonaniu oparta jest swoista e g z y s t e n c j a l n a h e r m e n e u t y k a Sartre'a, który w kwestii absolutnej jednostkowej odpowiedzialności odwołuje się do tego, co Søren Kierkegaard nazwał „trwogą Abrahama".

Odczytam tu ów wielokrotnie filozoficzni i teologicznie[6] odczytywany fragment *Księgi Rodzaju*. Odczytam go jednak narratologicznie, blisko tekstu, literalnie, czyli niealegorycznie (jak powiedziałby Derek Attridge[7]). Zaznaczam, że celem moim nie jest tu egzegeza opowieści o ofiarowaniu Izaaka. Starał się będę, z założenia, abstrahować od wszelkich kwestii teologicznych i filozoficznych Interesuje mnie tu jedynie sposób, w jaki

---

i przy każdym szczególe: «czy chcesz tego jeszcze raz i jeszcze niezliczone razy?» leżałoby jak największy ciężar na postępkach twoich. Lub jakże musiałbyś kochać siebie samego i życie, by niczego więcej nie pragnąć nad to ostateczne, wieczne poświadczanie i pieczętowanie". F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2004, s. 179.

[6] Zob. m.in. J. Kopania, *Milczenie o Izaaku*, [w:] tegoż, *Ludzkie oblicza boskiej prawdy*, Warszawa 1995; L. Kołakowski, *Abraham, czyli smutek wyższych racji*, [w:] tegoż, *Klucz niebieski albo Opowieści biblijne zebrane ku pouczeniu i przestrodze*, Warszawa 2005; W. Hryniewicz, *Dramat wiary Abrahama*, [w:] tegoż, *Kościół jest jeden*, Kraków 2004.

[7] Zob. D. Attridge, *Przeciw alegorii*, tłum. P. Jakubowski, [w:] *Wielcy artyści ucieczek*, red. P. Jakubowski, M. Jankowska, Kraków 2013.

Kierkegaardowska „trwoga" została wpisana w tekst biblijny i rzutowana na czytelnika, a raczej – antycypując już wnioski – jak została z niego „wypisana". I to, jakimi drogami powróciła.

> Bóg wystawił Abrahama na próbę. Rzekł do niego: «Abrahamie!», a gdy on odpowiedział: «Oto jestem» – powiedział: «Weź twego syna jedynego, którego miłujesz, Izaaka, idź do kraju Moria i tam złóż go w ofierze na jednym z pagórków, jakie ci wskażę». Nazajutrz rano Abraham osiodłał swego osła… [Rdz, 22, 1-3][8].

„Bojaźni" Abrahama nie da się wyczytać z perspektywy narracyjnej obowiązującej w tym fragmencie. Postać Abrahama konotuje tu pełną gotowość, ufność i absolutne podporządkowanie.

Zatrwożony Abraham, którego przedstawia Kierkegaard, jest przez filozofa odczytany w duchu apokryficznym. Trwoga jest tym egzystencjalnym aspektem, który tekst Pisma zaciera: „w świecie doczesnym Bóg i ja nie możemy jednak rozmawiać, nie mamy wspólnego języka"[9] – pisze autor *Albo, albo*… A mimo to czytamy: Bóg „rzekł do niego", Abraham „odpowiedział". Ta dialogiczna struktura nie pozostawia najmniejszej wątpliwości odnośnie do rozpoznania partnerów dialogu, nie pozostawia miejsca na aspekt weryfikacji. Perspektywa narratora, który wie, że to Bóg wypowiedział dane słowa, zdaje się w pełni tożsama z perspektywą Abrahama. Jednak jeszcze zdanie wcześniej perspektywy te są skrajnie odmienne i odpowiadają relacji wszechwiedzącego narratora do sytuacyjnie uwikłanej, ograniczonej w swych zdolnościach rozpoznania i oceny, postaci: „Bóg wystawił Abrahama na próbę". Całe sedno próby tkwi w tym, że Abraham nie może wiedzieć,

[8] Wszystkie cytaty z Pisma Świętego przytaczam za trzecim, poprawionym wydaniem „Biblii Tysiąclecia" (Poznań – Warszawa 1980).

[9] S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969, s. 33.

że to jest próba. Odpowiadając na polecenie Boga, musi traktować je jako absolutne i niepodważalne – takie są reguły próby. Abraham nie odpowiada, ostatnie słowo należy do Boga (tak jak w scenie wyjawienia próby, będącej sceną rozpoznania przez Abrahama próby jako próby, ostatnie słowo należeć będzie do Anioła Pańskiego). Odpowiedzią Abrahama jest jego działanie, czyli wypełnienie polecenia. „Nazajutrz rano Abraham osiodłał swego osła, zabrał z sobą dwóch ludzi i syna Izaaka, narąbał drzewa do spalenia ofiary i ruszył w drogę do miejscowości, o której mu Bóg powiedział" [Rdz, 22, 3].

Tu pojawia się – by sparafrazować Odo Marquarda – puste miejsce, na które odpowiedzią może być apokryf. I nie chodzi tu o banalne pytanie: „kiedy Bóg mu to powiedział?" (wszak z tekstu dowiadujemy się, że Bóg mu dopiero „wskaże" miejsce ofiary), i dlaczego wcześniej była mowa o kraju i pagórku, następnie zaś o miejscowości, ale o zasadniczą kwestię: co się działo (z Abrahamem, „w głowie" Abrahama) między tymi scenami?

Tekst, zasłaniając strukturalnie ów przeskok czasowy (polecenia Boga od „nazajutrz" nie oddziela nawet wcięcie akapitu), a jednocześnie określając go wprost („nazajutrz"), ekonomicznie konotuje triadę: gotowość/ufność/karność. Innymi słowy: nie działo się wówczas nic – sugeruje tekst – co byłoby odmienne od gotowości ze sceny rozmowy i gotowości ze sceny wyruszania w drogę. Z jednej strony ciągłość tych gotowości jest niezmącona (to jedna i ta sama gotowość), z drugiej – gotowość ze sceny rozmowy określić można albo negatywnie (Abraham nie protestuje, nie dziwi się, właściwie – nie reaguje[10]), albo pozytywnie i retrospektywnie (Abraham spełnia polecenie). A przecież nie tylko prośba Boga (zabij swojego syna), ale też samo jej

[10] I to ów absolutny brak reakcji, nie zaś rozkaz Boga, jest tym, co naprawdę szokujące w tym tekście. Kierkegaard doskonale rozpoznał ten fakt. Milczenie jest jedyną odpowiedzią na absurdalność wiary.

sformułowanie (zabij swojego „syna jedynego, którego miłujesz, Izaaka"), jest, by tak rzec, bezwzględna aż do granic okrucieństwa i absurdu[11].

Bóg, wskazując swą ofiarę, odwołuje się do trzech instancji: genealogii („jedyny" syn), uczuć ojcowskich (syn, którego „miłujesz") oraz imienia własnego („Izaak"). Logicznie rzecz ujmując, skoro Izaak jest jedynym i umiłowanym synem Abrahama (i Bóg doskonale o tym wie), wystarczyłoby wskazanie odwołujące się do jednej z tych trzech instancji i każde takie wskazanie czyniłoby dwie pozostałe niepotrzebnymi. Niedostatki logiczne nikną jednak pod koniecznością retoryczną: okrutna bezwzględność rozkazodawcy (bezwzględność sztuczna, wszak od początku czytelnik jest uspokojony, że chodzi tylko o „próbę") stanowi strukturalne dopełnienie ufnej karności poddanego. To napięcie w tekście jest przemilczane (tak jak brakuje odpowiedzi Abrahama, tak też, co zobaczymy, brakuje odpowiedzi Izaaka), istnieje tylko na poziomie konotacji.

Na fakt, że działanie Abrahama jest realizacją nakazu Boga, wskazują trzy elementy: po pierwsze to, że zabiera ze sobą Izaaka, po drugie to, że „narąbał drzewa do spalenia ofiary", po trzecie – wyznaczenie celu wędrówki jako „miejscowości, o której Bóg mu powiedział". Gotowość konotowana jest stopniowo. Każdy z tych elementów dopełnia się. Brak ostatecznego potwierdzenia (prostego „tak" Abrahama) maskowany jest przez częściowe potwierdzenie wątpliwości zasianej przez element wcześniejszy. Tym samym wątpliwość zostaje rozwiązana trzykrotnie, nigdy ostatecznie, ale przez tę repetycję w jakiś sposób mocniej niż ostatecznie. Abraham

[11] Kwestię tę niezwykle dosadnie, a zarazem, by tak rzec, „po ludzku", przedstawił portugalski pisarz José Saramago w apokryficznej powieści *Kain*: „Czytelnik dobrze przeczytał, pan nakazał Abrahamowi, żeby złożył w ofierze własne dziecko, i uczynił to z największą prostotą, jak się prosi o szklankę wody, kiedy się ma pragnienie, co oznacza, że taki miał zwyczaj, i to silnie zakorzeniony. Logiczne, naturalne, zwyczajnie ludzkie byłoby kazać się panu odpierdolić, lecz tak się nie stało" (J. Saramago, *Kain*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2013, s. 77-78; pisownia oryginalna).

zabiera ze sobą Izaaka – ale czy na pewno po to, by złożyć go w ofierze? Narąbał drwa, by złożyć ofiarę – ale czy na pewno ze swojego syna? Udał się na miejsce, które Bóg mu wskazał – ale czy udał się po to, by złożyć Izaaka w ofierze? W pierwszym zdaniu brakuje elementów „ofiara" i „rozkaz", w drugim – elementów „Izaak" i „rozkaz", w trzecim zaś – elementów „ofiara" i „Izaak". Linearność tekstu wymusza zaprowadzenie kolejności, ale tak naprawdę mamy do czynienia z trzema równorzędnymi stwierdzeniami, które, złączone, stanowiłyby wzajemne odpowiedzi na zadawane przez siebie pytania, rozłączone zaś – pozbawiają wnioskowania podstawy, to znaczy: wszelkie dowodzenie na nich oparte tworzyłoby błędne koło, zmuszone brać za przesłankę coś, co dopiero musi być udowodnione, a udowodnione być może jedynie wtedy, gdy wniosek zajmie miejsce przesłanki. Rozpisując to schematycznie:

Fragment	**Element obecny**	**Elementy nieobecne**
„zabrał z sobą […] syna Izaaka"	Izaak	ofiara, rozka
„narąbał drzewa do spalenia ofiary	ofiar	Izaak, rozkaz
„ruszył w drogę do miejscowości, o której mu Bóg powiedział"	rozkaz	ofiara, Izaa

Widzimy więc, że każdy z elementów konotujących gotowość Abrahama posiada brak, który uzupełniają dwa pozostałe, a jednocześnie sam uzupełnia, poprzez obecność elementu pozytywnego, brak w dwóch pozostałych. Wszystkie one razem wzięte uzupełniają z kolei nieobecne „tak" Abrahama. Tyle tylko, że one nigdy nie są i nie mogą być razem wzięte, gdyż tak jak Abraham nie mówi „tak", tak też i tekst pozostaje równie dyskretny, nie mówi na przykład „zabrał swego syna Izaaka, a następnie narąbał drzewa, aby złożyć go w ofierze" (w tym zdaniu wszystkie trzy elementy byłyby obecne). Ta nietożsamość potencjalnego „tak" Abrahama i tekstowych sygnałów je konotujących sprawia, że te ostatnie są z logicznego punktu

widzenia czymś słabszym od tego pierwszego, z retorycznego zaś – czymś znacznie mocniejszym. „Tak" Abrahama jest tak absolutne, tak ufne, tak bezwarunkowe, że nie trzeba go wypowiadać, trzeba dać je odczuć.

Abraham nakazuje samemu Izaakowi nieść drwa, na których ten ostatni ma zostać spalony. „Abraham, zabrawszy drwa do spalenia ofiar , włożył je na syna swego Izaaka" [Rdz 22, 6]. Zwróćmy uwagę, że we fragmencie tym dwa określenia – „ofiara" i „Izaak" – odnoszą się do tego samego desygnatu (wszak to Izaak będzie ofiarą), dopełniając w ten sposób dialektykę niewyrażonego „tak" i „tak" odczuwanego. Scena przenosi się do Morii.

> Izaak odezwał się do swego ojca, Abrahama: «Ojcze mój!» A gdy ten rzekł: «Oto jestem, mój synu» – zapytał: «Oto ogień i drwa, a gdzież jest jagnię na całopalenie?» Abraham odpowiedział: «Bóg upatrzy sobie jagnię na całopalenie, synu mój». I szli obydwaj dalej [Rdz 22, 7-8].

Po pierwsze, zamiana relacyjnych pozycji (Abraham jest wobec Izaaka tym, kim Bóg był wcześniej względem niego: i Bóg w pierwszej sytuacji, i Abraham w drugiej są tym partnerem rozmowy, który skrywa swoje zamierzenia i ma ostatnie słowo) zostaje zakryta zachowaniem struktury wezwania i odpowiedzi (Abraham i w jednym, i w drugim wypadku jest wzywanym i odpowiadającym), a także tożsamością odpowiedzi na wezwanie („Oto jestem"), dopełnioną jedynie w drugim wypadku deiktycznym „mój synu". Po drugie, odpowiedź Abrahama jest ambiwalentna i niejednoznaczna, daje się odczytać zarówno jako skrywanie – za metaforą upatrzonego jagnięcia, którą Izaak zrozumie dosłownie – prawdy przed synem, jak i jako sygnał świadomości (nadziei, pragnienia), że cała ta sytuacja może być wyłącznie próbą, a odniesienie przedmiotowe owego „jagnięcia", a raczej weryfikacja, czy należy to słowo rozumieć dosłownie, czy metaforycznie, jest kwestią otwartej przyszłości (Bóg „upatrzy" sobie jagnię, nie zaś „upatrzył").

> A gdy przyszli na to miejsce, które Bóg wskazał, Abraham zbudował tam ołtarz, ułożył na nim drwa i związawszy syna swego Izaaka położył go na tych drwach na ołtarzu.
>
> Potem Abraham sięgnął ręką po nóż, aby zabić swego syna.
>
> Ale wtedy Anioł Pański zawołał na niego z nieba i rzekł: «Abrahamie, Abrahamie!» A on rzekł: «Oto jestem» [Rdz 22, 9-11].

Scena ta wolna jest od najmniejszej gwałtowności czy drastyczności. Abraham „położył" swojego skrępowanego syna na ołtarzu, jak kładzie się dziecko do łóżka. Jedynie konieczność związania świadczyć mogłaby o ewentualnym oporze ze strony Izaaka. Syn pozostaje niemy, nie krzyczy, nie błaga, nie urąga ojcu. Zdaje się nieświadomy i ostatecznie ufny. Jak jagnię. Nie dowiemy się też, jak z późniejszej perspektywy oceni on tę sytuację i postępowanie swojego ojca i swojego Ojca[12]. Aspekt psychologiczny, tak istotny dla współczesnego czytelnika, jest w tekście biblijnym nieobecny.

Kierkegaard stwierdza, że Abraham, udając się w podróż do Morii, niejako w myślach już zabija Izaaka[13]. Myśli Abrahama są jednak tym, co w tekście zostaje nie tyle strukturalnie zasłonięte, ale wręcz odsłonięte jako nieistniejące. Przekonanie Kierkegaarda musi zmierzyć się z pytaniem, dlaczego Anioł Pański powstrzymuje Abrahama dopiero, gdy ten wyciąga nóż, nie zaś wcześniej (np. po narąbaniu drwa, wyruszeniu w drogę czy dotarciu do Morii)? Jeśli Abraham wiedział już „nazajutrz", że nie zawaha się złożyć swego syna w ofierze, dlaczego konieczne było doprowadzenie całej sytuacji aż do punktu ostatecznego, do ostatniej chwili przed śmiercią? Czy można w tym wypadku odnieść się do tak nieprzystającej wobec tekstu biblijnego kategorii jak atrakcyjność fabularna? W ujęciu fabularnym wędrówka

[12] „Wiemy, co się stało potem – Bóg wstrzymał rękę Abrahama. Nie wiemy jednak, co działo się w duszach Abrahama i Izaaka przez czas próby. Przytacza Biblia słowa Boga błogosławiącego, ale nie odsłania wnętrza człowieka doświadczonego ponad miarę. Czy ojciec i syn milczeli w drodze powrotnej? Który z nich pierwszy przemówił i kiedy? Jakie to były słowa?" (J. Kopania, op. cit., s. 14).

[13] S. Kierkegaard, op. cit., s. 58-59. Por. K. Toeplitz, *Kierkegaard*, Warszawa 1980, s. 79.

i rozmowa Abrahama z synem pełniłaby funkcję *suspensu*, zaś ołtarz ofiarny tworzyłby pełną napięcia scenerię punktu kulminacyjnego, w którym pojawia się nóż (zabrany dyskretnie przez Abrahama „w pierwszym akcie").

Napięcie owego „punktu kulminacyjnego" doskonale wychwycili malarze. W trzech sławnych renesansowych przedstawieniach ofiarowania Izaaka (*Ofierze Izaaka* Caravaggia [1606], Pedra Orrentego [1616] i na obrazie *Abraham i Izaak* Rembrandta [1634]) Anioł Pański chwyta Abrahama za rękę, powstrzymując go od zadania śmiertelnego ciosu. Abraham każdorazowo przedstawiony jest z brutalną zapalczywością. Poprzez fakt, że malarze zmuszeni są przedstawić bohaterów, od czego stronił tekst biblijny, następuje uzupełnienie ich o rys psychologiczny. Na obrazie Caravaggia Abraham przyciska swego uchwyconego za szyję i podduszonego (o czym świadczy przerażenie w oczach i rozwarte usta Izaaka) syna do kamienia, niczym cielaka. Brutalność gestów Abrahama nie znajduje jednak odzwierciedlenia w jego twarzy, stanowczej, acz spokojnej. Abraham, zwrócony ku aniołowi, zdaje się jakby rozważać jego argumenty.

U Orrentego mamy do czynienia z analogiczną scenerią: Abraham, chwyciwszy za włosy syna, przyciska go, nienaturalnie zgiętego, do kamienia. Oczy Izaaka są przewiązane czerwoną chustą. Jego lekko rozwarte usta i zaróżowiony policzek wskazują na uwewnętrznione przerażenie.

W przedstawieniu Rembrandta Abraham zasłania całą dłonią twarz Izaaka (gest ten jest wieloznaczny: można odczytać go jako duszenie, krępowanie ust, ale też jako zasłonięcie oczu). Nienaturalnie przekrzywiona głowa Izaaka świadczy o tym, że ojciec przyciska go do kamienia, by wyeksponować gardło, gdzie zada cięcie. Wyraz twarzy Abrahama wskazuje na to, że anioł przeszkodził mu w realizacji planu – jest on odrobinę niezadowolony, a nawet skonfundowany. Anioł wolną rękę unosi ku górze, jakby chciał uderzyć Abrahama, jeśli ten nie powstrzyma się od zadania ciosu. Drugą ręką nie tylko powstrzymuje Abrahama, lecz także wytrąca mu z dłoni nóż, jakby dodatkowo musiał się zabezpieczyć przed zatwardziałością patriarchy.

U Caravaggia anioł pokazuje Abrahamowi baranka, jakby prowadził z nim negocjacje, a Abraham, na co wskazuje wyraz jego twarzy, rozważał atrakcyjność przedstawianej mu alternatywnej opcji. Na obrazie Perda Orrentego anioł, uwieszony na dłoni trzymającej nóż – jakby całą swą siłą i ciężarem próbował powstrzymać cios – wskazuje jednocześnie, w rozpaczliwym geście, na baranka znajdującego się w lewym dolnym rogu obrazu. Twarz anioła wyraża błaganie.

Istnieje jednak inne, skrajnie odmienne od powyższych przedstawienie tego biblijnego motywu. To wcześniejszy niż omawiany powyżej obraz Caravaggia *Abraham i ofiarowanie jego syna, Izaaka* [1598].

Charakterystyczny dla tego obrazu brak napięcia koresponduje pod tym względem z przytoczoną powyżej perykopą. Izaak jest spokojny, mimo że nóż nadal wcelowany jest w jego stronę, Anioł – łagodny (zdaje się, że drugą, niewidoczną na obrazie rękę położył w serdecznym geście Abrahamowi na ramieniu), Abraham zaś dobrotliwie, może nawet troszkę głupkowato zdziwiony. Dłoń, którą trzyma na włosach swego syna, symetrycznie odbija dłoń Anioła spoczywającą na baranku. Nie ma w niej najmniejszego śladu przemocy. Dłonie Izaaka, skrępowane ledwo widocznym rzemieniem, ułożone są swobodnie. Izaak zdaje się podnosić z ołtarza ofiarnego i nie napotykać przy tym na opór ze strony ojca. Pozycja jego ciała jest komfortowa. Cały dramatyzm zredukowany został do intensywnej gry światłocienia (*chiaroscuro*), kontrastu między praktycznie niedostrzegalnym tłem a naświetlonym pierwszym planem.

Gdyby różnicę między tym obrazem a trzema wcześniejszymi próbować zinterpretować poprzez hipotezę, że przedstawiona zostaje na nim scena chwilę późniejsza niż ta przedstawiona na nich, zaś twarz Izaaka wyraża nie tyle spokój, co ulgę ułaskawionego, trzeba by było założyć, że podczas gdy Izaak już wie (rozpoznał próbę), Abraham wciąż jeszcze nie odstąpił (nie do końca odstąpił) od zamiaru wypełnienia polecenia Pana. Taka interpretacja nie wytrzymałaby jednak innej linii krytyki: otóż na obrazie *chronos* narracji

zanika pod *kairos* przedstawienia. Pozbawiony płaszczyzny czasowej obraz musi „skurczyć" ją i zsyntetyzować. W tekście biblijnym Abraham najpierw wyjmuje nóż, po czym pojawia się anioł, a potem następuje rozmowa, po której zapewne Abraham odkłada nóż i rozwiązuje skrępowanego syna, później zaś dopiero spostrzega barana w zaroślach (anioł jest przy tym obecny, ale nie wskazuje Abrahamowi zwierzęcia). Skoro cała ta diachroniczna struktura przyjmuje na obrazie synchroniczne, symboliczne oblicze, nie sposób wydzielić jakiegoś, zwłaszcza tak subtelnego, „przed" i „po".

Wszystkie te cztery przedstawienia stanowią uzupełnienie biblijnej sceny o aspekt psychologiczny. Przedstawiona odmienność między nimi opiera się zaś na tym, że trzy pierwsze są bliżej opowieści, ostatnie zaś – tekstu. A właściwie – tak brzmi moja teza – psychologia obecna na wcześniejszym chronologicznie obrazie Caravaggia jest tak naprawdę wizualnym przedstawieniem braku psychologii z tekstu biblijnego. Jest, by tak rzec, maską skrywającą brak twarzy. Stąd ta obcość, jakaś nieludzkość tej sceny, jest o wiele bardziej niepokojąca niż drapieżność pozostałych.

Mieke Bal w krytycznej analizie ikonograficznych przedstawień motywu Zuzanny i starców pytała o to, jak to możliwe, że ta tak drastyczna scena (Zuzannie wpierw grozi gwałt, następnie – śmierć), w którą wpisana jest okrutna nieprawość silniejszego, przemoc mężczyzn nad kobietami, była częstokroć przedstawiana w tak łagodny, sielankowo-buduarowy sposób[14]? Odwróćmy pytanie Bal i spytajmy: j a k t o m o ż l i w e, ż e s c e n a o f i a r o w a n a I z a a k a z o s t a ł a p r z e d s t a w i o n a w t a k ł a g o d n y m d u c h u?

Jak już pisałem, zaufaniu Abrahama do Boga odpowiada w opowieści biblijnej zaufanie Izaaka do Abrahama. Istnieje wszelako jeszcze jedna nić

[14] Zob. M. Bal, *The Elders and Susannah*, „BibInt" 1993, nr 1, s. 1-19; tejże, *The Point of Narratology*, „Poetics Today" 1990, nr 4, t. 11, s. 727-753. Zob. też: D.W. Clanton, *The Good, The Bold, and The Beautiful. The Story of Susannah and Its Renaissance Interpretations*, New York 2006.

zaufania, która wpływa na schemat recepcyjny całej tej historii. To zaufanie czytelnika do narratora. Czy będziemy mówić o „autorze natchnionym", czy, jak tradycyjnie utrzymywano, o Mojżeszu, czy o tekście ukształtowanym w toku tradycji ustnej i sankcjonowanym jej autorytetem, następnie zaś spisanym – wszystkie te identyfikacje są wtórne wobec pierwotnego aktu zaufania narratorowi i nawet Serenus Zeitblom czy James Sheppard, najjaskrawsze przykłady „narratorów niewiarygodnych" (*unreliable narrators*), nie będą nigdy w stanie tego zmienić.

„Bóg wystawił Abrahama na próbę" – uspokaja narrator na samym wstępie – i rzeczywiście, postaci na wcześniejszym chronologicznie obrazie Caravaggia wyglądają tak, jakby mogły słyszeć słowa narratora i miały świadomość, że to wszystko jest próbą, może nawet w teatralnym sensie tego słowa. Proponuję tego typu interpretację: Abraham i Izaak słuchają wskazówek anioła-reżysera, anioł, kładąc rękę na grzbiecie barana, pokazuje Abrahamowi, w jaki sposób ma chwycić syna, Izaak unosi się, by znad ręki trzymającej nóż dostrzec tę wskazówkę.

Taka optyka nie jest, by tak rzec, wywrotowa czy heretycka. Święty Paweł w *Liście do Hebrajczyków* pisał: „Przez wiarę Abraham wystawiony na próbę, ofiarował Izaaka, i to jedynego syna składał na ofiarę […]. Pomyślał bowiem, iż Bóg mocen wskrzesić także umarłych" [Hbr 11,17-19]. Podobnie też święty Augustyn: „Zresztą Abraham – i należy mu się za to uznanie – wierzył, że syn jego natychmiast po ofiarowaniu zmartwychwstanie". Mógł być więc spokojny i wolny od niepokoju, gdyż wierzył/wiedział, że spełnienie Bożego rozkazu, pozytywne zdanie testu-próby, owocować musi jakąś formą gratyfikacji i „unieważnienia" z pozoru nieodwracalnego czynu zabójstwa. Jerzy Kopania sugeruje jednakże omylność tego typu wykładni, to znaczy – odejście w nich od „hebrajskiego ducha" w stronę bardziej racjonalnych tradycji (Paweł „zbytnio oddalił się od hebrajskiego źródła", Augustyn zaś „za bardzo był Rzymianinem"). Kopania pisze: „jeśli od samego początku była w Abrahamie nadzieja, że rozkaz Boga jest tylko próbą wytrzymałości

wiary, cały wysiłek sytuuje się nagle na płaszczyźnie emocjonalno-estetycznej"[15]. Wcześniejszy chronologicznie obraz Caravaggia staje się tym samym absolutnie czytelny.

Schemat fabularny opowieści o ofiarowaniu Izaaka utrzymywany jest w mocy przez zgodę na twierdzenie Kierkegaarda: Abraham od samego początku, od momentu usłyszenia polecenia, wie, że złoży swego syna w ofierze. Tym samym zabija go już w swoich myślach. To właśnie jest fabularnym uzupełnieniem nieobecnego „tak" Abrahama. Z kolei, jak już wskazałem, na poziomie tekstu to potwierdzenie jest polem nieustannego i zwrotnego ruchu braków i uzupełnień. Ruch ten trwa aż do momentu, który wcześniej określiłem jako „punkt kulminacyjny". Wówczas po raz pierwszy napotkać możemy na tekstualny odpowiednik, dowód Abrahamowego „tak": „Abraham sięgnął ręką po nóż, aby zabić swego syna" (przypomnę, że to nieobecność owego „aby" w scenie wyruszania w podróż, zainicjowała grę podstawień).

Zgodnie więc z tekstualnym, pozapsychologicznym punktem widzenia Anioł Pański interweniuje w momencie, w którym litera tekstu zbiega się z „tak" Abrahama, ujawniając je, tym razem bez wątpliwości. Począwszy od tego miejsca, można budować apokryficzne dopełnienie biblijnej historii, którym jednak nie będą tu psychologiczno-epistemologiczne wątpienie czy pewność, lecz egzystencjalny niepokój, którego stopień najwyższy tworzą właśnie tragizm, bojaźń i trwoga.

Tragizm Abrahama można odczytać na co najmniej trzech płaszczyznach: e*tycznej* – jako konflikt między obowiązkiem respektowania poleceń prawa a prywatnymi standardami moralnymi[16]; *teologicznej* – jako konflikt między

[15] J. Kopania, op. cit., s. 18; podkreślenie P.J.

[16] Por. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, Warszawa 2005, s. 399-413. Zob. też: M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge 2001.

dwoma sformułowaniami poleceń boskiego prawa (wypełniając polecenie Boga, Abraham musi złamać Boży zakaz wyrażony w piątym przykazaniu Dekalogu), czyli, jak to określa André LaCocque, jako konflikt między tym, co etyczne, a tym, co religijne, albo – to już kategoryzacja Franza Rosenzweiga – między przykazaniem a prawem[17]. Trzecią płaszczyzną będzie wymiar *egzystencjalny* – naszkicowany przez Kierkegaarda w kluczowym stwierdzeniu „w świecie doczesnym Bóg i ja nie możemy jednak rozmawiać", a podjęty, choć bez rozwinięcia i omówienia, przez Sartre'a. W krótkim, a jakże dobitnym sformułowaniu przez filozofa egzystencjalnego wymiaru tego problemu uwidacznia się to, co określiłem w tytule swego tekstu jako egzystencjalna hermeneutyka: „Każdy sam ponosi odpowiedzialność za rozszyfrowanie znaku"[18].

Niepokój egzystencjalny jest pierwotny i otwiera dopiero niepokoje związane z wymiarem teologicznym i etycznym. Co więcej, jest on wpisany w każdą z tych płaszczyzn. Zanim bowiem nastąpi refleksja nad tym, czy polecenie Boga nie jest „próbą teologiczną", sprawdzianem, czy słusznie uznaję wyższość prawa spisanego nad łamiącym je ustnym poleceniem tego samego Prawodawcy albo odwrotnie (LaCocque dowodzi, że mówienie o Abrahamie jako tym, który powinien się stosować do sformułowanego w Księdze Wyjścia prawa z Dekalogu, nie jest anachronizmem[19]), zanim zastanowię się, co jest ważniejsze: miłosne posłuszeństwo syna wobec Ojca czy miłosne posłuszeństwo ojca wobec syna, mówiąc inaczej: czy przedłożyć Prawo nad prywatne zobowiązanie, czy odwrotnie – muszę samotnie

[17] Zob. A. LaCocque, *„Nie będziesz zabijał"* oraz P. Ricoeur, *Miłosne posłuszeństwo* (oba te teksty znajdują się w: A. LaCocque, P. Ricoeur, *Myśleć biblijnie*, tłum. E. Mukoid, M. Tarnowska, Kraków 2003). Zob. też: F. Rosenzweig, *Gwiazda zbawienia*, tłum. T. Gadacz, Kraków 1998.

[18] J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm…*, op. cit., s. 88; podkreślenie P.J.

[19] Zob. A. LaCocque, op. cit., s. 103-132.

„rozszyfrować znak", zadając sobie podstawowe pytanie: czy głos, który usłyszałem, jest naprawdę głosem Boga, któremu należy się posłuszeństwo?

Odpowiedzią jest działanie. „Noc Abrahama" – głosi egzystencjalistyczny apokryf – poprzedzająca wyruszenie w drogę, a ominięta w tekście biblijnym, musiała być pełna niepokoju związanego z poszukiwaniem niemożliwej odpowiedzi na egzystencjalne pytanie. „Nazajutrz rano Abraham osiodłał swego osła". To „nazajutrz", konotujące w przekazie biblijnym natychmiastowość i pełnię gotowości, w egzystencjalistycznym apokryfie będzie sygnałem tragicznego momentu samotnego podjęcia wyboru, rozszyfrowania znaku.

4. Fiodor Michajłowicz

Pisarzem, który współcześnie podjął temat objawienia, jest John Maxwell Coetzee w książce *Mistrz z Petersburga* [1994]. Powieść ta „apokryficznie" przedstawia mało znany epizod z życia Fiodora Dostojewskiego, który po śmierci swojego syna Pawła przybywa do Petersburga właśnie w „poszukiwaniu znaku".

Dostojewski nie wie nic o okolicznościach śmierci swego syna, który obracał się w „szemranych" kręgach anarchistów i wywrotowców. Liczy więc, że Paweł „zza grobu" albo Bóg, albo Świat, albo Sprawiedliwość ukoi jego ojcowską stratę, przekazując mu tę upragnioną „ostatnią wiadomość" od syna. Przybywa więc do Petersburga, wynajmuje pokój i czeka. Któregoś wieczoru: „Wkracza w sen jak co noc, z zamiarem znalezienia drogi do Pawła. Lecz tej nocy zostaje zbudzony – niemal natychmiast, jak mu się zdaje – przez głos, cienki do granic odcieleśnienia, wołający z ulicy na dole.

Isajew!, woła głos raz po raz, cierpliwie”[20]. Kiedy podchodzi do okna, okazuje się, że to, co usłyszał, to żałosne wycie psa.

> Więc to nie Paweł, który woła, by po niego wyjść – to coś, co go nie dotyczy; pies wyjący za swoim ojcem. No więc niech pies-ojciec wyjdzie w chłód i mrok i weźmie w ramiona swoje wstrętne, cuchnące dziecko. Niech je koi, śpiewa mu i lula je do snu.
>
> Pies znowu wyje. Ani śladu pustych równin i srebrnego blasku: to pies, nie wilk. Pies, nie jego syn. A zatem? Zatem musi otrząsnąć się z tego letargu. Ponieważ to nie jest jego syn, nie wolno mu wrócić do łóżka, lecz musi się ubrać i odpowiedzieć na to wezwanie. Jeżeli oczekuje, że jego syn przybędzie jak złodziej nocą, i nasłuchuje tylko wezwania złodzieja, nigdy go nie zobaczy. Jeśli oczekuje, że jego syn przemówi głosem nieoczekiwanego, nigdy go nie usłyszy. Póki oczekuje tego, czego nie oczekuje, to, czego nie oczekuje, nie nastąpi. A zatem – paradoks w paradoksie, ciemność spowita w ciemność – musi odpowiedzieć na to, czego nie oczekuje[21].

[20] J.M. Coetzee, *Mistrz z Petersburga*, tłum. W. Niepokólczycki. Kraków 2005, s. 82.

[21] Ibidem, s. 82-83; podkreślenie P.J.. Zob. też: A. Grzegorczyk, *Filozofia nieoczekiwanego. Między fenomenologią a hermeneutyką*, Poznań 2002. Jeśli odpowiedzią Sartre’a/Camusa, do której, jak zobaczymy, „zastosował się” Dostojewski, jest działanie „mimo to”, odpowiedzią Anny Grzegorczyk jest nadzieja „mimo to”. O nadziei badaczka pisze, że: „bazuje [nadzieja] na doświadczeniu nieuformowanym, którego podstawowym elementem jest próba, jakiej w swej indywidualnej drodze poddaje się człowiek szukający wyjścia z beznadziejności. Nikt przed podjęciem próby nie zna efektu poznawczego, etycznego, estetycznego, jaki ona przyniesie, bowiem człowiek poddający się jej – ulega przemianie”. I dalej: „żadna wiedza pojęciowo i dyskursywnie artykułowana nie ogarnia jej [nadziei], nie nadąża za jej procesualnością, za jej tworzeniem się w warunkach niepewności – z racjonalistycznego punktu widzenia” (Ibidem, s. 23-24; podkreślenie P.J.). Przekroczeniem racjonalności, a zarazem źródłem i podstawą nadziei, może być, zdaniem autorki, „uruchomienie horyzontu Bytu III (ponadrozumowego, ponadpodmiotowo-przedmiotowego)”, które bazując na „nieakceptacji pozytywnej sytuacji kryzysu czy pierwotnej afirmacji – organizuje w sposób egzystencjalno-myślowy drogę ku horyzontowi uniwersalnemu […]. Ten poziom aksjologiczny wydaje się «starterem»

Jak oczyścić głos objawienia, gdy nadejdzie, od własnych myśli? – takie pytanie stawia sobie Dostojewski w powieści Coetzeego. Wcześniej zaś: jak sprawić, by moje myśli, roszczenia, wiedza, logika nie zagrodziły drogi głosowi objawienia? W świecie oczekiwania na znak wszystko – jak w *Kosmosie* Witolda Gombrowicza – może, a wręcz powinno być znakiem. Egzystencjalna hermeneutyka zaczyna się więc od „trwogi Abrahama": czy to jest znak?

> Oczekuj, kogo nie oczekujesz. Bardzo dobrze. Ale czy trzeba zatem traktować każdego żebraka jak syna marnotrawnego, ściskać, zapraszać go na ucztę? Tak, właśnie tak powiedziałby Pascal: stawiaj na wszystkich, każdego żebraka, każdego parszywego psa, tylko w ten sposób możesz być pewien, że ten Jeden, prawdziwy syn, złodziej przychodzący nocą, nie prześliźnie się przez sieć. I Herod by się zgodził: upewnijcie się – zabijcie wszystkie dzieci bez wyjątku[22].

Ostatecznie jednak Dostojewski powraca do pytania bardziej zasadniczego, do pytania o zaufanie i o podmiot, wobec którego zaufanie to jest żywione, pozwalającego, a wręcz nakazującego mu oczekiwać znaku. Dla ojcowskiej rozpaczy pytanie to było nieistotne – kimkolwiek jesteś, daj mi znak. Teraz jednak, dostrzegłszy indywidualny, egzystencjalny wymiar oczekiwania, pyta: czy jesteś? Ale to kolejne z tych pytań, na które odpowiedź może przyjść jedynie z zewnątrz, co, jak się zorientował Dostojewski,

---

dla wytwarzania się wszelkich tekstów kulturowych i autentycznych więzi międzyludzkich, szczególnie gdy w grę wchodzi konflikt wartości lub ich degeneracja, «obumieranie» czy konwencjonalizowanie się" (Ibidem, s. 371). Propozycje Grzegorczyk i egzystencjalistów zdają się komplementarne pod kątem imperatywu działania/próby, rozchodzą się w miejscu, w którym nadzieja na obecność bytu ponadrozumowego zderza się z egzystencjalistyczną beznadzieją woli i przypadku jako jedynego źródła oparcia. We wcześniejszej książce *Kochanek prawdy*, poświęconej Camusowi, Anna Grzegorczyk próbuje interpretacyjnie zasypać tę przepaść (zob. A. Grzegorczyk, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999).

[22] J.M. Coetzee, op. cit., s. 87.

jest złudne: odpowiedź „z zewnątrz" zawsze musi być „wewnętrznie" zinterpretowana jako taka, a tym samym zawsze będzie narażona na paradoksy, w które uwikłał się, słysząc ujadanie psa. Zawsze więc, czegokolwiek by nie zrobił, będzie jak wspomniany Witold z *Kosmosu*, który, dusząc kota i wieszając go na płocie, a tym samym przejmując inicjatywę wobec niemych i tajemniczych znaków, czuje złudną uciechę, że oto „jest po *tamtej* stronie […], w tamtej strefie, gdzie działy się tajemnice, w strefie hieroglifu"[23]. Innymi słowy: każde samotne odczytanie znaku poprzedzone będzie równie samotnym odczytaniem czegoś jako znaku.

Tak jak Abraham, choć bez „tak" Abrahama, również Dostojewski przechodzi do działania, dąży do spotkania z przyjaciółmi Pawła, rozmawia z policjantami, którzy odnaleźli jego ciało, wdaje się w romans z kobietą, od której wynajmuje pokój, zaczyna „ojcować" jej córce. Ostatecznie – zaczyna pisać kolejną książkę. Wyjeżdża z Petersburga.

Zakończenia

Działanie, wbrew temu, co Sartre'owi zarzucali marksistowscy czy marksizujący krytycy[24], nie jest przekroczeniem egzystencjalizmu, lecz jego konsekwencją (podobnie jak u Camusa konsekwencją przekonania o absurdalności życia nie było samobójstwo, ale życie „mimo" absurdalności[25]).

W tym przejściu od zaufania („afiliacji", jak powiedziałby Rorty[26]) do działania „mimo to" objawia się czwarty element egzystencjalizmu:

[23] W. Gombrowicz, *Kosmos,* Kraków – Wrocław 1986, s. 62.

[24] Por. dyskusję nad referatem Sartre'a w książce *Egzystencjalizm jest humanizmem*, zwłaszcza głos Pierre'a Naville'a. Zob. też: L. Kołakowski, *Filozofia egzystencji i porażka egzystencji*, [w:] tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955-1968*, t. 1, przedmowa, wybór i opracowanie A. Mentzel, Londyn 1989.

[25] Zob. A. Camus, *Mit Syzyfa*, tłum. J. Guze, Warszawa 2001.

[26] Jak pisze Rorty: „Mimo całej naszej ascezy [tj. wycofania ze spraw codziennych

beznadzieja, określana również jako rozpacz[27]. W realizacji projektu egzystencjalnego – stwierdza Sartre – nie można bowiem liczyć na nic poza własną wolą i przypadkowo sprzyjającymi okolicznościami. Słowo „beznadzieja" należałoby przy tym oczyścić z nihilistycznych i skrajnie pesymistycznych konotacji. Chodzi jedynie o to, że żadna zewnętrzna instancja czy instytucja – poza przypadkiem – nie może być oparciem dla nadziei powodzenia (tak jak nie może być drogowskazem przy podejmowaniu decyzji). Jedynym pomocnikiem działającego człowieka zdaje się siła jego woli.

W tekście *Filozofia egzystencji i porażka egzystencji*, będącym krytycznym komentarzem do filozofi egzystencjalnej, Leszek Kołakowski pisał, że:

> Redukcja świata do niezróżnicowanego przedmiotu odpowiedzialności, redukcja postawy praktycznej do zaangażowania, które nie dysponując żadnymi wskaźnikami orientacyjnymi różnicującymi rzeczywistość, pozostać musi pustym słowem; czysto formalny charakter egzystencjalnej moralistyki sprawia, że wszystko, co w naszych decyzjach jest istotnie ważne, znajdzie się na obszarze, względem którego filozofia ta zachować musi programowe milczenie. Jeżeli tedy fenomenologia była w zamierzeniu samowiedzą pewnego kryzysu wartości i na swój sposób usiłowała mu przeciwdziałać, to filozofi egzystencjalna może uchodzić raczej za filozoficzny wyraz sytuacji, w której kryzys ten wydaje się świadomości nie do przezwyciężenia. Dlatego wartości jedyne, o których można mówić z sensem na gruncie tej doktryny, są ostatecznie ekskluzywnie związane z życiem osobowym,

---

i międzyludzkich, by móc oglądać świat swego życia z zewnątrz – przyp. P.J.], pragniemy [my, filozofowie – przyp. P.J.] ujmować siebie, jak również ludzi podobnych do nas, jako zaangażowanych w coś więcej niż tylko prywatne projekty. Chcemy wiązać nasze prywatne obsesje, prywatne fantazje czystości, nowości i autonomii z czymś większym od nas, czymś obdarzonym mocą sprawczą, ukrytym i leżącym u podstaw, co tajemniczo określa bieg ludzkich spraw". R. Rorty, *Heidegger, Kundera, Dickens*, tłum. M. Kwiek, [w:] *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, red. A. Szahaj, Toruń 1995.

[27] Por. J.-P. Sartre, *Drogi wolności,* t. 3, *Rozpacz*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1958.

> a zależność, w jakiej efektywna realizacja tych wartości znajduje się wobec warunków zbiorowego życia, nie daje się rozważać[28].

Odpowiedzią na zarzut Kołakowskiego, który ma niejako dwa poziomy (oskarżenia o ekskluzywny antykolektywizm i „hurtowe" odrzucenie wszelkich autorytetów bez powołania na ich miejsce nowych), może być literatura. Osłabienie pierwszego oskarżenia przynosi tekst Sartre'a *Czym jest literatura?*, w którym określa on działalność pisarza jako zaangażowanie poprzez odsłanianie tych elementów życia społecznego, które domagają się politycznej interwencji[29]. Na drugie zaś odpowiedzieć można, że to, czego filozofowie egzystencjalni „programowo" nie mogli zawrzeć w swojej doktrynie, przenosili do literatury, a konkretnie – powieści[30]. I Sartre, i Camus byli wszak powieściopisarzami. Fakt ten uważam za symptomatyczny i nieprzypadkowy.

To literatura, rezygnując z właściwych filozofi roszczeń do uniwersalności i niezawodności swych rozwiązań, potrafi – jak to określił Ricoeur – dostarczyć *katharsis*: „odkupienia w samym sercu tragedii"[31].

> Frapująca natura wielkich tragedii – pisał z kolei Umberto Eco – wynika z tego, że ich bohaterowie, zamiast uciekać przed okrutnym losem, rzucają się w przepaść – którą wykopali własnymi rękami – ponieważ nie wiedzą, co ich czeka; my zaś, którzy wyraźnie widzimy, dokąd oni tak na oślep zmierzają, nie jesteśmy w stanie im pomóc[32].

---

[28] L. Kołakowski, *Filozofia egzystencji…*, op. cit., s. 188; podkreślenie P.J.

[29] Zob. J.-P. Sartre, *Czym jest literatura?*, [w:] tegoż, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, Warszawa 1968.

[30] A to dlatego, jak pisze Rorty, że: „Nie istnieje żadna Platońska Forma powieści jako gatunku, do której miałaby się ona stosować, żadna esencjalna struktura, którą jakaś powieść ukazuje lepiej od innych, tak jak nie istnieje taka Forma lub taka struktura dla ludzkich istot". R. Rorty, op. cit., s. 94.

[31] P. Ricoeur, op. cit., s. 269; podkreślenie P.J.

[32] U. Eco, *Wyznania młodego pisarza*, tłum. J. Korpanty, Warszawa 2011, s. 127.

Eco odnosi się tu konkretnie do przypadku Edypa, który „każdorazowo" (począwszy od przekazów mitycznych, przez tragedię Sofoklesa i w każdej kolejnej jej inscenizacji czy trawestacji) uparcie morduje swojego ojca i poślubia swoją matkę, przyczyniając się do zguby zarówno własnej, jak i Teb. I nie ma on innej możliwości, niż tylko ponownie, w każdej kolejnej „odsłonie", popełniać te same błędy. Znaczenie fatalnego losu Edypa dla wszystkich bezsilnych tego losu obserwatorów polega, zdaniem Eco, na uświadomieniu sobie tego, że być może „myślimy o naszym świecie tak samo, jak postacie fikcyjne myślą o swoich światach". To znaczy – cechuje nas analogiczna niewiedza. „Fikcja mówi, że być może nasz ogląd świata rzeczywistego jest równie niedoskonały jak ogląd świata fikcyjnego przez postacie fikcyjne [33].

Filozofia zajmuje się więc Człowiekiem w jego gatunkowej i kondycyjnej ogólności, fikcja zaś – człowiekiem w jego tragicznej, osamotnionej jednostkowości. Gest wycofania, który wykonuje Sartre w swej filozofii nie powinien być więc odczytywany – jak to czynili krytycy – jako kapitulacja, lecz jako świadomość granic własnej dyscypliny. Głos urwany „programowym milczeniem" filozofi podejmuje następnie inna domena pisania – literatura. Kundera mówi przy tej okazji o powieściowej odwadze wynikającej z „mądrości niepewności", czyli zrozumienia, że „świat jest wieloznaczny", które następuje, gdy „staniemy naprzeciw nie jednej, absolutnej prawdy, lecz ogromu prawd sobie przeczących i względnych (a ucieleśnianych przez *wyobrażone «ja»* zwane powieściowymi postaciami)"[34]. Powieściowe wyobrażone „ja" ma o wiele

[33] Ibidem.

[34] M. Kundera, *Sztuka powieści*, op. cit., s. 14. Dalej zaś autor *Żartu* pisze: „Człowiek tęskni za światem, w którym dobro i zło różnią się od siebie, gdyż żyje w nim wrodzone i nieposkromione pragnienie, by móc wydać osąd, zanim cokolwiek zrozumie. Z pragnienia tego wyrastają religie i ideologie. Potrafią one pogodzić się z powieścią tylko wtedy, kiedy przełożą jej wieloznaczny i pytający język na swoją własną – apodyktyczną i dogmatyczną – mowę. Wymagają, by ktoś miał

więcej wspólnego z człowiekiem w osamotnieniu i niepewności jego wyborów niż Człowiek filozofii. Powieść – przynajmniej ta dobra, wystrzegająca się moralizatorstwa – nie oferuje świata, w którym określone sytuacje danego typu i wybory prowadzą do konkretnych sytuacji i rezultatów danego typu, wskazuje wyłącznie – jak pisał Jonathan Culler – „jak jedno zdarzenie prowadzi do innego, jak mogło dojść do tego czy owego, jak to się stało", czy też co koniec końców „stało się z pragnieniem" motywującym działanie danego wyobrażonego „ja"[35]. Powieść jest więc przeciwieństwem teorii, zasady, schematu, daje raczej przestrogi niż wskazówki, jest skrajnie nienomotetyczna i antykonserwatywna, nie pozwala bowiem na sporządzenie kodeksu (w rozumieniu Leszka Kołakowskiego[36]), za to nakłada na każdego osobistą odpowiedzialność za jego wybory i czyny, i to, jak wpływają one na tych, którzy zostają nimi dotknięci. Nie usprawiedliwia, nie rozgrzesza, nie przynosi moralnego komfortu – przez odwołanie do jakiejś nadrzędnej instancji ustalającej standardy zachowań dobrych i złych – ale pozwala zrozumieć, a dzięki temu, być może, i wybaczyć.

---

rację. Albo Anna Karenina padła ofiarą tępego despoty, albo ofiarą niemoralnej kobiety jest Karenin […]. W tym «albo-albo» zawiera się niezdolność do sprostania względnej naturze rzeczy ludzkich, niezdolność do odważnego spojrzenia przed siebie, kiedy zabrakło Sędziego Najwyższego".

[35] J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 98-99.

[36] „Wierność, posłuszeństwo i honor – oto ulubione cnoty konserwatysty, cnoty czysto formalne i dające się scharakteryzować tylko przez trwałość pewnego związku, jaki łączy osobnika z inną rzeczywistością ludzką czy nadprzyrodzoną. Konserwatyzm ceni przewidywalność przyszłości […], pozwala uchylić się od odpowiedzialności przez tworzenie sobie trwałych i bezwzględnych hierarchii wartości, to znaczy przez tworzenie kodeksów etycznych". L. Kołakowski, *Etyka bez kodeksu*, [w:] tegoż, *Kultura i fetysze. Eseje*, Warszawa 2000, s. 148-149.

Sartre's Anxiety, Abraham's Awe, Dostoyevsky's Dog. From Tragedy of Choice to Existential Hermeneutics and Novel's 'Wisdom of Incertitude'

The main aim of this article is to discuss some common and tragic human fate, that is making the decisions in state of incertitude (of our real motivations as well as of further consequences of our choices), and especially natural human's reactions to them, that is searching the hints how to proceed (inside us, from authority, from 'the signs of the world'). The examples taken to analyse are: Biblical story of Abraham (Do I really hear the voice of God telling me to kill my son?), philosophical story of Sartre's disciple (Should I join to the resistance or stay with my sick mother?), and literary story of Dostoyevsky, taken from J.M. Coetzee's novel Master of Petersburg (How to refine the voice of revelation from the hum of world?). Philosophical considerations are connected with narrative analysis in order to not only describe human condition of incertitude but also observe how the medium of literature deals with it.

Keywords: decision-making process, narrative identity, ethics, philosophy of literature, sacrifice of Isaac

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

GDY RYLSKI SPOTYKA SIĘ Z NABOKOVEM… (*DZIEWCZYNKA Z HOTELU „EXCELSIOR”* I FENOMEN NIMFETKI)

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). brygida.pawlowska@gmail.com

W ostatnim wydaniu magazynu „Książki” Marek Bieńczyk – na marginesie lektury *Pupilli* Katarzyny Przyłuskiej-Urbanowicz – formułuje w tonie na poły ironicznym, na poły nostalgicznym następującą obserwację:

> Jesteśmy coraz dalej od Stendhala (i od tylu innych) opowiadającego otwarcie o swej miłości do „niebywałej nimfetki”; zakazy się szczęśliwie uwewnętrzniają, do tego internet i prasa czuwają, można mieć nadzieję – w imieniu dzieci – że niedługo prezydenci przestaną głaskać główeczki w czasie powitań i całować dzieci w policzek. Postępującej od lat ochronie ich praw towarzyszy wszak artystyczne, a zwłaszcza literackie, zubożenie motywu nimfetki; pisarze muszą szukać innych przestrzeni ryzyka.
>
> Jednak w dawniejszej literaturze wali on w oczy jak neon. Nie tylko Stawrogin, nie tylko Carroll, Petrarka czy Byron; kiedy Słowacki opisuje arcydzielnie swoje mistyczne uniesienie widokiem pastereczki z Pornic, co prawda łatwiej i bezpieczniej myśleć jest o jego przełomie mistycznym i *Królu Duchu*, którego wkrótce zacznie pisać, lecz lepiej o jego nienasyconym, bezczelnym spojrzeniu […][1].

Przywołana wypowiedź znanego historyka literatury i pisarza może stanowić dobry pretekst, aby powrócić myślami do opowiadania Eustachego Rylskiego pt. *Dziewczynka z hotelu „Excelsior”*. Utwór ten, po dwudziestu

[1] M. Bieńczyk, *Po czym poznać nimfetkę*, „Książki” 2014, nr 4, s. 23; podkreślenie B.P.J.

latach od powstania włączony przez autora do tomu *Wyspa* (2007)[2], zasługuje na uwagę z wielu powodów. Po pierwsze, przynosi tyleż wieloznaczną, co intrygującą kreację postaci kobiecej, co w prozie polskiej raczej nie jest przypadkiem szczególnie częstym. Ściślej rzecz ujmując, mowa tu właśnie o kobiecie-dziewczynce, nimfetce, od lat pięćdziesiątych XX wieku, to jest mniej więcej od czasów ukazania się skandalizującej powieści Vladimira Nabokova, powszechnie zwanej „lolitą"[3]. Po drugie, wzmiankowana niejednoznaczność tytułowej bohaterki opowiadania posłużyła Rylskiemu do subtelnego, acz brzemiennego w konsekwencje interpretacyjne zachwiania statusu rzeczywistości przedstawionej. W rezultacie z pozoru trywialna historia erotycznej fascynacji starzejącego się mężczyzny nastolatką – historia opowiedziana w sposób, który eksponuje wachlarz postaw, postaci i „gadżetów"[4] znamiennych dla tandetnej codzienności PRL-u – niejako tylnym wyjściem wymyka się z ram potocznie rozumianego realizmu, apeluje do czytelnika o rewizję porządków motywujących przedstawione zdarzenia oraz sięgnięcie do skarbnicy wyobrażeń utrwalonych w pamięci kultury. Po trzecie, opowiadanie Rylskiego można uznać za polską wariację na temat *Lolity* Nabokova, co samo w sobie zdaje się już czynić je niezmiernie interesującym…

W *Dziewczynce z hotelu „Excelsior"* można wskazać wiele akcentów satyrycznych, nie bez powodzenia da się też ją interpretować w odniesieniu do koncepcji tożsamości nowoczesnej Charlesa Taylora: jako utwór o kryzysie

[2] Poza rozwiniętą wersją *Dziewczynki z hotelu „Excelsior"* i utworem tytułowym do tomu tego weszły także opowiadania *Dworski zapach* oraz *Jak granit.*

[3] Anglojęzyczna *Lolita* Nabokova ukazała się w Paryżu w 1955 r., ale jej szeroki oddźwięk wiąże się dopiero z wydaniem amerykańskim (1958) i późniejszymi licznymi tłumaczeniami.

[4] By wymienić tylko wzmianki o brakach w zaopatrzeniu oraz takie motywy, jak lemoniada w plastikowych woreczkach, odzież z tkaniny „superbistor", łapówkarstwo, tania, fałszowana benzyna, rosyjskie perfumy i dezodorant „Brutal", Komenda Miejska MO, postać kaowca.

podmiotowości w czasach dewaloryzacji fundamentalnych wartości i utraty poczucia pokoleniowej wspólnoty[5]. Tropy te, jakkolwiek trudne do zlekceważenia, pozostają jednak na uboczu, gdy przyjrzeć się tekstowi Rylskiego przez pryzmat postaci małoletniej uwodzicielki, do czego wszak zachęca już sam tytuł opowiadania.

Wątek nimfetki o osobliwym imieniu Inte stawia w centrum uwagi interpretatora problematykę egzystencjalną. Główny bohater opowiadania to mężczyzna przed pięćdziesiątką, księgowy na urlopie, pogrążony w małżeńskim piekiełku i przybity nasilającymi się dysfunkcjami własnego ciała. Jego samopoczucie jest zdeterminowane przez wszechogarniające znużenie, doznanie wypalenia, pustki i niemocy, ale stanom tym towarzyszy spora doza autoironicznego dystansu. (Na przykład tzw. „okres przejściowy", w którym bohater ten właśnie się znajduje, sam skłonny byłby on raczej określać mianem „zejściowego", s. 26.)[6] Wprowadzenie w taki kontekst postaci „dziwnej dziewczynki" staje się dla Rylskiego przyczynkiem do ukazania bliskiego spotkania młodości z dojrzałością (jeśli już nie starością) – a więc poniekąd do podjęcia tematyki gombrowiczowskiej. Użycie słowa „poniekąd" wydaje się tu zasadne z uwagi na kwestie związane z tymi cechami literackiej

[5] Zob. A. Piętka, *Bez właściwości, bez kształtu: bohaterowie w stanie przesilenia. Foremni i bezforemni,* [w:] tejże, *Podmiotowość i tożsamość w prozie narracyjnej Eustachego Rylskiego*, Warszawa 2013, s. 13-29. Autorka książki dopatruje się w protagoniście *Dziewczynki z hotelu „Excelsior"* pewnych podobieństw z bohaterem Kafkowskim: „Trawiony przez system mężczyzna jest jedynie trybikiem w wielkiej samonapędzającej się machinie biurokracji. Niczym automat wykonuje pracę, której nienawidzi, co roku, w czasie urlopu jeździ w to samo miejsce nad morze, prowadzi rozmowy pozbawione treści, żyje z kobietą, której najprawdopodobniej nie kocha. Księgowy jest człowiekiem wypalonym, zniekształconym przez system, w którym tyle trwał; nie może być nikim innym ponad zawód, który wykonuje, jego życie jest pozbawione szansy na jakąkolwiek zmianę. Stał się jedną z ofiar totalitaryzmu, który pozbawia ludzi podmiotowości, czyniąc z nich bezkształtną i bezosobową masę wielości i takosamości (…)" (tamże, s. 26).

[6] Wszystkie cytaty z utworu będącego przedmiotem tego szkicu podaję za: E. Rylski, *Wyspa*, Warszawa 2007.

konstrukcji bohaterki Rylskiego, które wyraźnie różnicują wizje artystyczne autorów *Pornografii* oraz *Dziewczynki z hotelu „Excelsior”*.

Skrótowo mówiąc, w ujęciu Gombrowicza opozycja między starością i młodością przekłada się na dychotomię ciężaru i lekkości. Młodość to podstawowe źródło zbawiennej amoralności, jako „rzecz boska w obliczu Boga zlikwidowanego” stanowi „jedyną nadzieję, jedyne piękno, jedyną odnowę”[7]. Oto jak autor *Ferdydurke* ujął tę kwestię w wypowiedzi o własnej twórczości:

> To, co chciałem pokazać, to kryzys ideologii, to ciągle te same problemy, kryzys formy ludzkiej, rewolucja, kamuflaż... i nareszcie triumf młodości jako wiecznej odnowy: ale nie w sensie *naïveté*, zwykłego, naturalnego człowieka, szczerego itp. ... to nie istnieje... moim zdaniem młodość nie jest tak naiwna. Ale wydaje mi się, że jedyna rzecz, która nam została, to młodość: rzecz boska. Bóg zlikwidowany. Moralność już nie istnieje. Wkraczamy w świat, w którym osobowość zatraca się, wszystko rozpada się na kawałki, a zostaje zawsze ten czar, zrodzony tam, w dole, wciąż odnawiająca się siła biologiczna ludzkości. Dlatego kładę nacisk na ten temat. Młodość staje się jedyną nadzieją, jedynym pięknem, jedyną odnową[8].

W przypadku bohaterów nietzscheańskiej z ducha *Pornografii* potrzebę „nurzania się w młodości” trudno sprowadzić do żądzy zaspokojenia lubieżnych pragnień czy chęci imaginacyjnego powrotu do czasu minionego; młodość fascynuje perwersyjnych „starców”, Fryderyka i Witolda, przede wszystkim jako zjawisko estetyczne i „sekretna alchemia odciążająca”, która stanowi matecznik niefrasobliwości i pierwotności[9]. Wykreowane przez Gombrowicza

[7] P. Sanavio, *Gombrowicz: forma i rytuał*, tłum. K. Bielas, F.M. Cataluccio, [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio, J. Illg, Kraków 1991, s. 32.

[8] Tamże.

[9] Szerzej na ten temat zob. [w:] B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 16-23.

postacie podstarzałych mężczyzn są manipulatorami, którzy reżyserują sytuacje i zdarzenia, z wyrachowaniem sycąc się wdziękiem młodości.

Opowiadanie *Dziewczynka z hotelu „Excelsior”* prezentuje relacje zgoła odmienne i bez wątpienia domaga się nietożsamej wykładni interpretacyjnej. Przede wszystkim kreacja tytułowej bohaterki utworu Eustachego Rylskiego – tak pod względem uposażenia wewnętrznego, jak i zewnętrznego – naznaczona jest zjawiskową wręcz heterogenicznością, nieustannie balansuje pomiędzy skrajnościami. Cecha ta zaznacza się bodaj najdosadniej w opisie wyglądu tej postaci, prowadzonym (o czym należy pamiętać) konsekwentnie z punktu widzenia głównego bohatera:

> Spojrzał na dziewczynkę. Mogła mieć dwanaście, trzynaście lat. Tyle w niej było dziecka, co kobiety. Twarz miała drobną. Rysy podokańczane, nos, długi i wąski, opadał nieco na końcu, j a k u d r a p i e ż n y c h s t a r u c h z p o ł u d n i a . Jeśli dołożyć do tego wysokie czoło i wklęsłe policzki, całość okazywała się zbyt ascetyczna, nieharmonizująca z całą resztą, afirmującą życie, piękno, młodość. Ale usta o pełnych misternie zarysowanych wargach, lśniące, niebieskie chyba oczy, przesłonięte teraz powiekami o długich, uwodzicielskich rzęsach i gęste włosy dopełniały tę podejrzaną surowość rysów pociągającą dziewczęcością. Ciało miała śniade, długie i wąskie, biodra chłopięce, pośladki wypukłe, wspaniale ukształtowane. Nogi szczupłe, lecz nie patykowate, co zdarza się jeszcze dziewczynkom w tym wieku, z wyraźnie zaznaczonymi mięśniami ud i łydek. Ręce były za to wiotkie i cienkie jak tasiemki, rozrzucone teraz na rozpalonym piasku. Ramiona, uniesione nieznacznie w górę, z wystającymi obojczykami, u p o d a b n i a ł y j ą d o p t a k a (s. 11; podkreślenia – B.P.J.).

Bezimiennemu bohaterowi opowiadania, który zrazu całkowicie ulega wakacyjnej nudzie i marazmowi nadmorskiego kurortu, młoda kusicielka jawi się jako osoba w sposób wręcz groteskowy łącząca cechy podlotka i staruchy, a nawet jako istota egzystująca „p o z a c z a s e m” (s. 11). Mężczyzna postrzega Inte jako małą kobietkę mającą w sobie coś pociągającego, ale niebudzącego zaufania, dostrzega w jej spojrzeniu „jak gdyby drugie spojrzenie,

prawdziwsze od pierwszego" (s. 16). W miarę rozwoju fabuły odsłaniają się antagonistyczne cechy jej charakteru: w naturze dziewczynki zdają się stapiać ze sobą niewinność i wyrachowanie, szczerość i kłamliwość, dojrzałość i infantylność (by ograniczyć się tu do przywołania wypowiedzi Inte o tym, że jej suczka Maka „musiała się puszczać" w lesie, bo raz urodziła szczeniaki, innym razem lisy, jeszcze innym borsuka…).

W analizie kwestii postaciowania w opowiadaniu *Dziewczynka z hotelu „Excelsior"* na szczególną uwagę zasługuje wyzyskanie przez Rylskiego w kontekście bohaterki tytułowej motywów zwierzęcych, tudzież owadzich. Przy pierwszym spotkaniu Inte zwraca na siebie uwagę mężczyzny podobieństwem do ważki (s. 5), potem zaś niejednokrotnie nasuwa mu skojarzenie z ptakiem (s. 11, 28) i kotem (s. 54, 56). Jakkolwiek zestawienia tego rodzaju nie zostają w tekście rozbudowane, nie wydają się zupełnie błahe z punktu widzenia estetyki wyobraźni, jak i pozycji utworu Rylskiego w sieci relacji intertekstualnych, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę obrazy utrwalone także w innych niż literatura rodzajach sztuki, na przykład w malarstwie czy rzeźbie (chociażby harpie). Poza tym z punktu widzenia omawianego tematu znaczący pozostaje fakt, że motywy zwierzęce w tekstach kultury niektórych epok z upodobaniem bywają wykorzystywane jako symbole emocji erotycznych, instynktów i namiętności[10].

Co ponadto godne przypomnienia, krytyka literacka wskazuje na znaczną rolę motywów „motylich" w dorobku Vladimira Nabokova, także w *Lolicie*. Jak ujmuje tę kwestię Teresa Dobrzyńska, motyl…

> […] dostarcza wzorca ontologicznego dla bohaterki powieści i jest niejako jej symbolicznym *alter ego*: Lolita-nimfetka jest analogią poczwarki przeobrażającej się w motyla, a poczwarka to po łacinie *nimfa*. Motyw ten jest zwiastunem metamorfozy, zapowiada i wyraża zmienność form bytu, co określa dynamikę fabuły – ukierunkowanej na zatrzymanie w czasie

[10] Zob. W. Gutowski, *Bestiarium młodopolskiej erotyki*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1993, s. 121-138.

rzeczy przemijających. Można się w nim dopatrzeć symbolicznego wyrazu głównego przesłania powieści, ukazującej złudną stabilność, omylność wniosków i oczekiwań, możliwą zmienność rzeczy, analogiczną do zmiany natury motyla[11].

Z kolei w nimfetce Rylskiego można upatrywać subtelnej stylizacji na syrenę – niebezpieczną dla mężczyzn pół-kobietę, pół-ptaka (według mitologii greckiej) lub pół-kobietę, pół-rybę (według tradycji rzymskiej). Na zasadność takiej interpretacji, poza kwestiami już wzmiankowanymi, wskazywałby szczególny związek Inte z morzem[12] oraz jej niezwykłe umiejętności pływackie, jak i rola dziewczynki w tragicznym rozwoju wydarzeń. W finale opowiadania mężczyzna, zachęcony przez Inte do kąpieli morskiej, tonie tuż po miłosnym zbliżeniu na plaży, co – nawiasem mówiąc – przywodzi także na myśl inny wariant *femme fatale*[13]: dziewiętnastowieczny fantazmat kobiety-modliszki.

---

[11] T. Dobrzyńska, *Od niespójności do (super)koherencji. Rola metatekstu w utworze literackim*, [w:] tejże, *Tekst – styl – poetyka*, Kraków 2003, s. 51-52.

[12] Zob. na przykład następujący dialog między parą głównych bohaterów opowiadania:

„(…) Innym już tonem zapytał:

– Spałaś?

– Nie, słuchałam.

– Czego?

Popatrzyła z roztargnieniem, wzruszając ramionami, jakby zdziwiona, że można zadać tak niemądre pytanie.

Powiedziała dobitnie, twardo, kategorycznie:

– M o r z a !

– Nie słychać go – rzekł powoli mężczyzna i zawahał się.

– Nie ma wiatru, nie ma fal, jest spokój i morza nie słychać.

– Ja słyszę, jak zawsze – westchnęła i ponownie opuściła głowę na piasek" (s. 13-14).

[13] Zob. omówienie tej problematyki w kontekście kinematografi : Z. Hadamik, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*, „Kwartalnik Filmowy" 2003, nr 41-42, s. 114-139. Warto zauważyć przy tej okazji,

Trzeba jednak zauważyć, że utwór zawiera motywy, które nie pozwalają poprzestać na tego rodzaju kwalifikacji postaci tytułowej. Niecodzienne zachowania i osobliwe wypowiedzi małoletniej bohaterki opowiadania (na przykład stwierdzenia, że niewątpliwie zawsze ktoś jest obok niej, nawet, gdy zostaje sama, lub zapewnienia, że nie wie, ile ma lat) sprzyjają wykreowaniu wokół tej bohaterki aury niezwykłości i tajemnicy, czynią z niej poniekąd łączniczkę z ukrytym wymiarem istnienia. (Podobnie rzecz się ma chociażby z postaciami dzieci w mikropowieści Henry'ego Jamesa *W kleszczach lęku* – by odwołać się do wybitnego utworu ze skarbca literatury światowej)[14]. Co więcej, to właśnie za sprawą Inte zostaje do opowiadania wprowadzony motyw topielca (dziewczynka opowiada mężczyźnie o makabrycznych wizjach malarskich jej ojca-marynarza, który ponoć utonął podczas jednej z wypraw żeglarskich), wielokrotnie później w nim powracający. Liczne motywy tego rodzaju, podobnie jak obraz martwej mewy przyniesionej przez falę (s. 21), antycypują śmierć adoratora młodocianej kokietki, pełnią zatem w obrębie fabuły funkcję prefiguracj [15]. Taka konstrukcja opowiadania wprowadza do utworu dodatkową nutę niepokoju, implikuje pytanie o istnienie ukrytego sensu rzeczywistości, przeznaczenie człowieka, celowość losu.

Zakończenie utworu w szczególny sposób odrealnia postać Inte, która przez jego pryzmat jawi się ponadto jako mediatorka przejścia, przewodniczka inicjacji steranego życiem mężczyzny w śmierć i poniekąd piastunka

---

że w ekranizacji opowiadania Rylskiego (*Dziewczynka z hotelu „Excelsior"*, 1988, reż. A. Krauze) Inte w zasadzie zupełnie pozbawiona jest seksapilu, jak i nimbu demoniczności.

[14] Z bogatej literatury przedmiotu zob. chociażby stary szkic L. Budreckiego, *Dwuznaczność „The Turn of the Screw"* („Twórczość" 1959, nr 12), rozprawę M. Janion *Pułapka Jamesa* (w: tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001) czy Z. Mitosek *Czy pani wierzy w duchy?* (w: tejże, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003).

[15] Kwestię znaczenia prefiguracji w utworach narracyjnych szerzej rozważam [w:] B. Pawłowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011, s. 102 i nast.

ukrytego porządku, którego istnienie zaczynamy podejrzewać. Rylski w finalnej scenie na plaży wyposaża małoletnią uwodzicielkę w atrybut od dawien dawna znany z literatury grozy (chociażby z opowiadań Edgara Allana Poego)[16]: w niezwykłe – ni to zwierzęce, ni to ludzkie – oczy, które zdają się odbijać światło pochodzące z nieziemskiego źródła:

> Spojrzała mu w twarz. Zauważył, że w jej oczach, jak w dwóch lusterkach, odbijały się jakieś światła.
>
> Mola? – pomyślał. Nie, to niemożliwe, przegradza ich barka, świateł miasta nie widać, a gwiazdy odbijają się inaczej, a poza tym prawie ich nie ma. Ale w jej oczach było światło, i było to światło odbite. (...)
>
> – Pójdziemy już – rzekł z przekonaniem, ale nie podniósł się.
>
> Dziewczynka nie zareagowała na propozycję. Patrzyła tylko na niego i jakby przez niego, a jej oczy stawały się w ciemności coraz większe, jak oczy kota, gdy patrzy uważnie, choć bezmyślnie, i przestaje się dostrzegać cokolwiek poza oczami, i wszystko w kocie staje się spojrzeniem (s. 53-54; podkreślenie – B.P.J.).

[16] Por. np. następujący fragment słynnego opowiadania *Ligeja* (1838) pióra amerykańskiego romantyka: „Być może, że właśnie w oczach mojej miłej kryła się tajemnica, o której wspomina lord Verulamu. Moim zdaniem były one znacznie większe, niż zazwyczaj bywają oczy ludzkie, i ognistsze, niźli oczy gazel z doliny Nurżahad. [...] Skrzącą czerń źrenic ocieniały rzęsy krucze i nadzwyczaj długie. Nie mniej czarne były brwi, nieco chwiejnie zarysowane. <<Niezwykłość>>, którą zauważyłem w tych oczach, nie wynikała wszakże ani z ich kształtu, ani z ich barwy, ani z ich blasku i polegała najprawdopodobniej na ich wyrazie. Ach, jakież beztreściwe słowo! Za szumną rozlewnością tego pustego dźwięku skrywa się nasza nieznajomość zjawisk duchowych. Wyraz oczu Ligei! Ileż to razy rozmyślałem o nim! Na próżno trawiłem całe noce letnie, by go przeniknąć. Co to było w oczach mojej miłej – to coś, głębsze niż studnia Demokryta? Co to było? Uwziąłem się, chcąc odgadnąć. Te oczy! Te wielkie, świetliste, nieziemskie źrenice! Stały się dla mnie bliźniaczymi gwiazdami Ledy – ja zaś byłem najzbożniejszym ich astrologiem" (E.A. Poe, *Opowiadania*, t. 1, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1956, s. 109). Kwestię związku między wskazanymi motywami w twórczości o klimacie metafizycznym rozwijam w szkicu *Oko i światło. O nowelach Edgara Allana Poego w kontekście malarstwa*, [w:] B. Pawłowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skałą*, op.cit., s. 127-151.

Wkrótce po tej rozmowie mężczyzna, który bez przekonania godzi się na wieczorną kąpiel, ostatecznie „przechodzi na stronę wiecznego mroku", nie tracąc do końca ani poczucia bezpieczeństwa, uwarunkowanego obecnością dziewczynki, ani zmysłowych doznań, związanych z bliskością jej ciała, „pozbawionego jeszcze jakichkolwiek znamion kobiecości". Umieranie staje się dla niego niemalże rozkoszą: wydaje się, że śmierć pozwala mu posiąść już na zawsze piękną kusicielkę, a przy tym i powrócić do doświadczeń z początków własnego życia – uciec ze „skażonego świata" (zob. motyw cuchnącej wody, znamienny także dla słynnej *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna) ku idylli wieku dziecięcego.

Mario Vargas Llosa, poszukując wytłumaczenia dla fenomenu skandaliczności *Lolity* (utworu Nabokova ozdobionego aureolą „przeklętej powieści", a – co by nie było – w gruncie rzeczy pozbawionego erotycznej dosłowności), dochodzi do wniosku, że historia opowiadana przez bohatera-narratora, Humberta Humberta,…

> (…) jest skandaliczna przede wszystkim dlatego, że on sam ją w ten sposób odczuwa i przedstawia, podkreślając na każdym kroku swe „zidiocenie" i „potworność" (to jego własne słowa). To właśnie ta przestępcza świadomość bohatera – dowodzi peruwiański pisarz – nadaje jego przygodzie ów niezdrowy i moralnie nie do przyjęcia charakter, dużo bardziej niż wiek jego ofiar, która w końcu jest tylko o rok młodsza od szekspirowskiej Julii. Jego antypatyczna i arogancka postawa, pogarda, jaką w nim wzbudzają, jak się wydaje, wszyscy otaczający go ludzie, łącznie z owymi współdojrzałymi zwierzątkami", będącymi obiektem jego pożądania, przyczynia się również do pogłębienia jego winy, pozbawiając go całkowicie współczucia ze strony czytelnika[17].

[17] M. Vargas Llosa, *Lolicie stuknęła trzydziestka*, tłum. J. Skórnicka, [w:] tegoż, *Prawda kłamstw*, Poznań 1999, s. 138; podkreślenia B.P.J.

W *Dziewczynce z hotelu „Excelsior”* z pewnością trudno by dopatrywać się waloru skandaliczności, nie tylko zresztą ze względu na odmienny sposób prowadzenia narracji niż w *Lolicie* Nabokova. Utwór Eustachego Rylskiego dostarcza licznych przesłanek do przypuszczeń, że erotyczna przygoda z panienką, której imię po szwedzku znaczy „nic”, jest jedynie wytworem fantazji protagonisty, projekcją jego pragnień i lęków, których intensyfikacja wiąże się z kryzysem egzystencjalnym, pogarszaniem się stanu zdrowia i bliskością śmierci. Erotyzm opowiadania, oparty na ugruntowanej w tradycji syntezie Erosa i Tanatosa, ujęty jest w sposób transgresywny i poniekąd amoralny.

Inte przedstawiana jest zawsze z punktu widzenia głównego bohatera, nigdy nie widzimy jej w rozmowie z innymi postaciami, a u progu osobliwego romansu mężczyzna ten ma gorączkę, co więcej, doznaje wszechogarniającego uczucia nieobecności i oderwania od otoczenia (s. 12)[18]. Co więcej, opowiadanie tematyzuje problem złudzenia i rzeczywistości, jawy i snu, prawdy i fantazji (zob. przywidzenia mężczyzny związane z galerią obrazów i na wieczorku zapoznawczym[19], znamienny tytuł artykułu prasowego[20] czy wymyśloną przez bohatera notatkę prasową na temat wyławiania z morza nagich ciał mężczyzn w średnim wieku). W tym kontekście szczególnego

[18] Podobną sytuację spotykamy np. w *Słomianym wdowcu* Billy’ego Widera (*The Seven Year Itch*, 1955). Zob. na ten temat: E. Durys, *Stworzone dla mężczyzn i miłości. Kobiety w filmach Billy’ego Wildera*, [w:] *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej*, red. K. Żyto, M. Pieńkowski, Warszawa 2011, s. 85-86. Por. w kontekście omawianej kwestii uwagi Marii Vargasa Llosy o powieści Nabokova (*Lolicie stuknęła trzydziestka*, op.cit., s. 140-141).

[19] „Mężczyźnie wydało się w pewnym momencie, że widzi cień tej małej z hotelu, rzucony na skrzydło szerokich białych drzwi, tak jakby padał na nie z korytarza. Ucieszył się jej obecnością, choć nie oczekiwał, że się tu zjawi. Nie zależało mu też, by cień się urzeczywistnił. Taka forma jej obecności odpowiadała mu. Po chwili odniósł wrażenie, że ona niesłyszalnym krokiem przeszła parkiet i zniknęła za uchylonym oknem, podziękował więc szelmowskim uśmiechem za wspaniałomyślną dyskrecję” (s. 38; podkreślenie B.P.J.).

[20] „*CO JEST. CO BYĆ MOŻE. CZEGO NIE BĘDZIE*” (s. 32, podkreślenie autora).

znaczenia nabiera ponadto fakt, że dziewczynka rzekomo mieszka w hotelu, którego – jak się okazuje – w tym mieście w ogóle nie ma.

***

Opowiadanie Eustachego Rylskiego z powodzeniem można odczytywać jako przykład prozy psychologicznej o wyrazistym rysie egzystencjalnym – jako literackie studium wyobcowania, starzenia się i stopniowej utraty związków z życiem. Rodzi się pokusa, by upatrywać w nim dzieła w dyskretny sposób nawiązującego do znakomitych osiągnięć prozy polskiej (jak swoiście „magiczny" *Tatarak* Jarosława Iwaszkiewicza)[21] oraz światowej (jak *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna, *Lolita* Vladimira Nabokova, *Miriam* Trumana

[21] Na pierwszy rzut oka *Tatarak* całkowicie mieści się w ramach konwencji realistycznej, trudno jednak uchwycić wielość i głębię znaczeń tego arcydzieła polskiej nowelistyki bez dostrzeżenia w nim pierwiastków mitycznych czy po prostu irracjonalnych. Nie bez powodu jeden z interpretatorów wskazuje na swego rodzaju magiczność rządzącą światem wykreowanym przez Iwaszkiewicza: „[…] w tym prostym – zdawałoby się – utworze nie brak rzeczy tajemnych […]. Pani Marta przeczuwała, że ceną za tę niestosowną miłość musi być śmierć. Wiedziała, że jest śmiertelnie chora, że niedługo umrze, ale jednocześnie jest wewnętrznie przekonana, że rzuciła na tego chłopaka jakiś straszliwy urok: zaraziła go śmiercią. W sensie magicznym – obowiązującym w tym opowiadaniu – to ona jest przyczyną tej tragedii" (S. Melkowski, *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*, Toruń 1997, s. 114-115). Z kolei Eugenia Łoch dopatruje się w *Tataraku* archetypu miłości fatalnej i zalicza Martę do grona Iwaszkiewiczowskich *femmes fatales*, podobnie jak Malwinę z *Brzeziny*, Zdanowską z *Młyna nad Utratą,* Ignasię ze *Słońca w kuchni*, a także bohaterki następujących utworów: *Matka Joanna od Aniołów*, *Powrót Prozerpiny*, *Opowiadanie szwajcarskie*, *Kochankowie z Marony* (E. Łoch, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza*, Rzeszów 1978, s. 29-32). Na temat utworu Iwaszkiewicza piszę więcej w: *Wejrzenie w otchłań. O „Tataraku" Jarosława Iwaszkiewicza i jego zapomnianej ekranizacji*, [w:] *Literatura w kalejdoskopie sztuki. Twórczość poetów i pisarzy polskich XX wieku jako inspiracja dla dzieł muzycznych, plastycznych i filmowych*, red. G. Darłak, I. Melson, I. Mida, Katowice 2013, s. 173-179.

Capote, a nawet niektóre utwory Edgara Allana Poego)[22]. Artystyczna swoistość opowiadania Rylskiego zdaje się opierać na przetworzeniu różnorodnych wyobrażeń wiązanych z fantazmatem kobiety fatalnej (między innymi ze znamiennym dla sztuki młodopolskiej wyobrażeniem kobiety-zwierzęcia)[23], postaciami nimfetki oraz „dziwnego dziecka" i wprowadzeniu ich w karykaturalną scenerię rzeczywistości PRL-u. Przez pryzmat szerokiego kontekstu intertekstualnego nietrudno dostrzec w postaci Inte – owej „pięknej kusicielki", ale i zwyczajnej „małej dziwki" – coś więcej niż literacki przejaw mizoginizmu, współczesnego kryzysu męskości[24] czy walki płci.

When Eustachy Rylski Meets Vladimir Nabokov... (On *A Little Girl from the Hotel 'Excelsior'* and the Nymphet Phenomenon)

Eustachy Rylski's story – *A Little Girl from the Hotel 'Excelsior'* – can be read as an example of psychological prose with a distinctive existential outline – as a literary study of alienation, aging and gradual loss of connections with life. There is a temptation to see in it a work that, in a discreet way, refers to the outstanding achievements of Polish prose (such as Iwaszkiewicz's *Tatarak*) and world prose (such as Vladimir Nabokov's *Lolita*, Thomas Mann's *Death in Venice*, Truman Capote's *Miriam* and even some works of Edgar Allan Poe). The specific artistic character of Rylski's work is based on the processing of various ideas linked with the illusion of

[22] Nawiasem mówiąc, pisarzy takich między innymi, jak Iwaszkiewicz i Capote, autor *Warunku* wskazuje jako swoich artystycznych idoli (zob. E. Rylski, *Po śniadaniu*, Warszawa 2009).

[23] Zob. W. Gutowski, *Bestiarium młodopolskiej erotyki*, op. cit.

[24] Zob. Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006.

the *femme fatale* (including the Young Poland idea of the women-animal), nymphet figures and the 'odd child' and introduce them into the caricatured scenery of the Polish People's Republic. In this broad intertextual context, one can see in Inte – this 'beautiful temptress' but also an ordinary 'little whore' – something more than a literary manifestation of misogyny, a contemporary crisis of masculinity or a battle of the sexes...

Keywords: Eustachy Rylski, Vladimir Nabokov, Polish prose, intertextuality, *femme fatale*, nymphet.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

MIĘDZY WIEDZĄ A WIDZENIEM. O SPOSOBACH PRZEDSTAWIANIA ŚWIATA W *BALZAKIANACH* JACKA DEHNELA

Monika Kwaśnik Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). mmkwasnik@gmail.com

Współczesna sztuka, w tym wszelka działalność artystyczna i literacka, bardzo często odchodzi od tradycyjnych kanonów dla niej tylko zarezerwowanych, a wpisuje się w szerszy obręb działalności człowieka. Niezwykle dynamiczny rozwój techniki i komunikacji społecznej wpływa na całokształt życia ludzkiego, w tym na jakość jego wytworów. Dotyczy to także dzieł literackich, których twórcy nowymi środkami wyrazu pragną przemawiać do zanurzonego w nowoczesności czytelnika. Takie tendencje obserwujemy zwłaszcza w pokoleniu młodych pisarzy, jednak jak wszędzie, tak i tu znajdziemy jednostki wyróżniające się spośród ogólnie panującej mody, a do takich niewątpliwie należy Jacek Dehnel. Zarówno w jego pisarstwie, jak i postawie zaznacza się pewien rodzaj fascynacji tym, z czego wyrosło nasze „tu i teraz", a więc tradycją, przeszłością, której ślady można dziś odszukać. Z drugiej jednak strony zanurzenie autora w świecie ponowoczesności w sposób niejako naturalny oddziałuje na sposoby kształtowania i organizowania narracji. Oba te elementy uwidaczniają się w zbiorze czterech opowiadań pt. *Balzakiana*, który został uczyniony przedmiotem refleksji niniejszego artykułu

Już sam tytuł bezpośrednio odsyła odbiorcę do bardzo odległej, może nawet zapomnianej, tradycji prozy realistycznej. Zwróćmy uwagę na liczbę mnogą

– mamy bowiem do czynienia ze wszystkim, co związane z Balzakiem: jego wielkim dziełem życia – *Komedią ludzką*, sposobem analizowania i przelewania na papier problemów współczesnego mu świata, operowaniem słowem, konstruowaniem narracji tak, by dawała złudzenie prawdziwości. To silne odwołanie Dehnela do tradycji balzakowskiego realizmu zwraca uwagę tym bardziej, że jest zastosowane w prozie postmodernistycznej. Narracja *Balzakianów* pozostaje zatem w nieustannym napięciu między uzgadnianiem tych dwóch podejść do literatury. Quasi-rzeczywistość pretendująca do bycia wiernym odwzorowaniem świata realnego, aż do uzyskania jego iluzji, zderza się z antymimetyzmem, ludycznością i grą z czytelnikiem, a nawet bohaterami. Wymienione elementy przyświecały postmodernistom Tego rodzaju strategie twórcze znamionują prozę postmodernistyczną.[1]. Odsłanianie sytuacji narracyjnej, zastosowane także w *Balzakianach*, podważa zatem realizm opisywanych zdarzeń. Dehnelowski świat przedstawiony nie jest też zawsze spójny czasowo, fragmentaryczność to kolejna cecha korespondująca z odmiennym niż balzakowskie – które było linearne – podejściem do konstruowania narracji. Ujawnianie się narratora i nasycenie zbioru jego subtelną, acz wyraźnie dostrzegalną ironią stanowi kolejny wyraz dialogu z autorem *Komedii ludzkiej*. Właśnie dialogu, ponieważ zapoczątkowane już w tytule bezpośrednie odwołanie do Balzaka nie stanowi próby odwzorowania cech tamtej poetyki w ramach czterech minipowieści, lecz jest odniesieniem wpisanym w autorską wizję współczesnej Warszawy i jej mieszkańców. Przy czym przypomnijmy – dialog ten jest realizowany za pomocą nowatorskich zabiegów związanych ze sferą wizualną, co pragnę poddać analizie.

[1] Zob. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 506-507.

Nawiązanie do sztuk plastycznych i języka filmu w *Balzakianach*

Na progu XXI wieku coraz wyraźniej obserwujemy związki literatury ze sferą wizualną. W dużej mierze wynika to ze współczesnej tendencji do wysuwania na pierwszy plan form obrazowych przed językowymi formami przekazu. „Coraz częściej słowo jest dodatkiem do obrazu. […] Coraz więcej energii informacyjnej, niezbędnej dla masowej konsumpcji, przekazuje się za pomocą obrazów”[2].

Sfera wizualna współczesnych publikacji dotyczy zarówno ich oprawy zewnętrznej (forma plastyczna, okładka, grafika), jak i ukształtowania samego tekstu. Po części swoje źródło ma to także w aktywności pisarzy na polu pozaliterackim, mianowicie w obrębie działalności plastycznej (Jan Krasnowolski), fotografii (Sławomir Shuty), pisania scenariuszy filmowych (Manuela Gretkowska, Wojciech Kuczok). Poza tym kwestia „wizualności” w obrębie literatury bierze się z oczywistego faktu jej funkcjonowania w rzeczywistości medialnej dzisiejszego świata. Książka stała się pełnoprawnym produktem na rynku, a twórcy są w mediach mniej lub bardziej obecni, chociażby poprzez promowanie swoich utworów na plakatach czy bilbordach. Prowadzi to często do traktowania literatury instrumentalnie, dla przykładu Sławomir Łuczak „jest świadomy rynku i swój towar (sam jest wydawcą książki) sprzedaje zgodnie z prawem marketingu: ładnie opakowany (z zawodu jest copywriterem) i dobrze promowany, np. podczas czatu w Interii czy występu w *Rozmowach w toku* w TVN”[3].

Wszelkie formy autopromocji twórców wynikają ze zmiany, jaka już w XVIII wieku nastąpiła w postrzeganiu książki. Zaczęto ją traktować nie tylko jako nośnik pewnych uniwersalnych wartości, owoc ludzkiego doświadczenia przekazywany z pokolenia na pokolenie, lecz także (albo

[2] G. Steiner, *Jutro*, [w:] *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przedefiniowania kultury*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 127.

[3] I. Stokfiszewski, M. Witkowski, P. Marecki, *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002, s. 414.

przede wszystkim) jako produkt przynoszący wydawcom i autorom korzyści materialne i popularność. Z tego względu niejednokrotnie, żeby zyskać na atrakcyjności w oczach współczesnego czytelnika, książki konstruowane są tak, by były łatwe w odbiorze i wpisywały się jak najlepiej w dzisiejszy sposób postrzegania świata, zdominowany przez różnego rodzaju innowacje technologiczne i informatyzację społeczeństwa.

W twórczości Jacka Dehnela tendencja do aktualizowania różnorakich technik związanych z widzeniem – jak się wydaje – wyznacza kierunek rozwoju, zwłaszcza jego dzieł prozatorskich. Otóż w *Balzakianach* zjawisko to zaznacza się jako czynnik kształtujący już poziom języka, niejako organizujący językowy kod, który odsyła do malarstwa i filmu. W *Fotoplastikonie* fotografie stają się pretekstem do opisu zmyślonych bądź prawdziwych wydarzeń kryjących się za zatrzymanym przez obiektyw obrazem, natomiast w powieści – *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* – kilkanaście ekfraz jest próbą przeniesienia rzeczywistości przedstawionych na obrazach przypisywanych wielkiemu malarzowi w sferę wyrazu językowego. Zatem Dehnel nieustannie odsyła za pomocą form językowych do typów obrazowania swoistych dla sztuk wizualnych. Wydaje się, że pisarz nieustannie dąży do ukształtowania znaków językowych tak, aby uczynić z nich narzędzie zdolne do jak najwierniejszego przekazywania bodźców odbieranych bezpośrednio przez zmysły.

U źródła form narracyjnych odsyłających do formuły *ut pictura poesis*, która koresponduje z twórczością Jacka Dehnela, leży rejestrowanie otoczenia za pomocą zmysłu wzroku. Oko ludzkie może uchwycić daną przestrzeń jako całość bądź płynnie śledzić jej poszczególne elementy. W tym przypadku mamy dwie możliwości – albo dany plan pozostaje nieruchomy, a obserwator bezpośrednio czy pośrednio (jak w przypadku kamery) poprzez narząd wzroku dokonuje jego oglądu, albo też to sekwencje kolejnych obrazów zmieniają się w stosunku do pozostającego we względnie stałej pozycji wzroku odbiorcy. Mamy tu zatem analogie do malarstwa i fotografii jako

obrazów statycznych oraz sztuki filmowej, będącej sekwencją obrazów ruchomych. Obie dziedziny oparte są na możliwościach, jakie wykształciło oko ludzkie, by percypować otoczenie, a zatem na widzeniu przestrzennym, rozróżnianiu kolorów, kształtów, wrażliwości na zmianę intensywności światła, rejestrowaniu ruchu, dobieraniu odpowiedniej ostrości, dzięki której może ono rozróżniać poszczególne przedmioty.

Właściwości te niezaprzeczalnie wykorzystuje Dehnel w konstruowaniu świata przedstawionego i ukazywaniu bohaterów. Owe zabiegi pozwalają mu wysunąć na pierwszy plan przedmioty. Otóż już tytuł pierwszego opowiadania wprowadza nas w ten bliski balzakowskiemu świat wypełniony rzeczami, których posiadanie świadczyło o zamożności, do czego przykładano wielkie znaczenie, bowiem pieniądz stał się czynnikiem porządkującym dziewiętnastowieczne społeczeństwo francuskie, wymieszane po wielkich przemianach społeczno-ustrojowych. Tak też dzieje się w przypadku transformacji po 1989 roku w Polsce, kiedy to wielkie kariery finansowe i przesuwanie się po drabinie społecznej doprowadzają do pewnego chaosu, którego uregulowanie ma być możliwe właśnie dzięki pieniądzowi. W owych czterech minipowieściach Dehnela wyraźne jest zorientowanie na rzeczy oraz uzależnienie statusu bohatera w oczach innych od jego stanu posiadania. Poza tym autor zainteresowany jest szerszą sferą przedmiotowego odniesienia. Interesują go wyglądy ulic, witryn sklepowych, wnętrza mieszkań, architektura budynków, a także wizerunek ludzi, ich ubiór, fizjonomia, gesty.

Od pierwszej strony *Balzakianów* jesteśmy wprowadzeni w przestrzeń obficie wypełnioną przedmiotami, oko obserwatora zatrzymuje się na najmniejszym szczególe otoczenia, być może przy pierwszym spojrzeniu niedostrzegalnym. Ważne stają się kształt i ciężar poszczególnych części budynku, umieszczone przez właścicieli na balkonach nieużywane wyposażenie mieszkania, rodzaje kwiatów w skrzynkach, przezierające warstwy

starej farby na szyldzie sklepowym. Niejednokrotnie mamy do czynienia z opisem przestrzeni tak, jakby czynił to znawca danej dziedziny:

> W miarę jak wchodził w głąb „pieleszy", rezydencja zmieniała swój charakter; sień była monumentalna, ozdobiona przez jakiegoś zmyślnego dekoratora lampami z epoki (chrom i mleczne klosze), płaszczyznami politurowanego forniru (czeczota, orzech kaukaski, zebrano) i lustrami z frazą, za którymi mieściły się przepastne szafy […]. W salonie stał piękny empirowy garnitur mebli ozdobionych łabędziami, świetnie odrestaurowany, żadne tam pucowności, tylko szlachetne stare złoto, na ścianach trochę przeciętnego dziewiętnastego wieku, jakieś chatki, dziewczyny w strojach ludowych pasące trzodę, widok Wenecji, dalej kandelabr, secesyjna lampa naftowa przerobiona na elektryczną […][4]. (s. 292)

Fragment ten zawiera terminologię z dziedziny architektury i projektowania. Uwypuklają tę fachowość nazwy poszczególnych materiałów, stylów sztuki użytkowej, która de facto w większości przykładów podobnych opisów w *Balzakianach* nawiązuje do odmian klasycyzmu francuskiego – w powyższym fragmencie jest to empire – co również stanowi pośrednie odwołanie do Balzaka, kronikarza tamtego czasu. Szczegółowość opisu i wnikliwa obserwacja prowadzą w tego typu fragmentach do ukazania zakorzenienia współczesnego człowieka w świecie wypełnionym przedmiotami. Obiektem zainteresowania stają się w *Balzakianach* nie tylko rzeczy oryginalne i zwracające swoim wyglądem uwagę obserwatora, lecz także te spełniające codzienne funkcje użytkowe, jak szklanki czy sztućce.

W ostatnich latach krytycy odnotowują wśród pisarzy tendencję do „pełnych literackiego kunsztu opisów świata rzeczy, ich bogatych, rozbudowanych rejestrów, ciągłych nawiązań do przedmiotowego kontekstu ludzkich

[4] Wszystkie fragmenty *Balzakianów* Jacka Dehnela pochodzą z wydania drugiego, Warszawa 2009.

działań”[5]. W dużej mierze jest to odpowiedź literatury na zmiany rzeczywistości materialnej, w której przyszło żyć Polakom w czasach powojennych. Nowe otoczenie stanowiło materiał do poznawczego opisu i analizy, które dokonywały się na przykład na gruncie twórczości Stefana Chwina, Pawła Huellego czy Jerzego Pilcha. Szczególnie w prozie lat dziewięćdziesiątych „autorów frapuje przechodzenie rzeczy z rąk do rąk, zmiana ich symbolicznych repertuarów i znaczeń, dokonująca się w kontekście polityki, prócz tego zjawiska »głodu rzeczy«, fascynacji rzeczami obcymi, ich karier i upadków; wyznaczanie za pomocą rzeczy statusu społecznego, historycznego czasu, przestrzeni uprzywilejowanych lub przestrzeni nostalgicznych, intymnych, szczególnie nacechowanych itd.” Ponadto pisarze „[…] pokazują, w jakiej mierze rzeczy stają się elementami jednostkowej i zbiorowej psychologii, jak wpływają na ludzkie emocje i działania lub stają się materialnym substratem systemów wartości”[6]. Czy jednak *Balzakiana* także wpisują się w taki sposób patrzenia na wypełnioną przedmiotami rzeczywistość? Zdaje się, że wnikanie w ontologię czy przypisywanie rzeczom symbolicznych funkcji nie jest celem drobiazgowej penetracji otoczenia w tych opowiadaniach. Przedmioty interesują narratora ze względu na nie same. Co prawda świadczą one o statusie społecznym bohaterów lub też dają sygnał charakterystyki pośredniej; jednak na pierwszy plan wysuwa się zwykle pełne ciekawości przypatrywanie się im i próba opisania tej zmysłowej percepcji. Sensualność i chęć uchwycenia najdrobniejszych detali wypełnia również tomy poetyckie Jacka Dehnela. W jednym z wywiadów poświęconych *Brzytwie okamgnienia* stwierdza on:

[5] J. Jarzębski, *Pamięć i rzeczy: paradoksy enumeracji*, [w:] *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 87.

[6] Tamże, s. 89-90.

> To ponoć wynika z bycia krótkowidzem – choć ja mam niewielką wadę wzroku. Inni uważają, że zmysłowość to cecha typowa dla zodiakalnych Byków. Być może. Ja rzeczywiście jestem żarłoczny, uwielbiam przyjemności świata tego – i cielesne, i duchowe. Nieustannie muszę się czymś karmić: lekturami, podróżami, muzyką, dobrym jedzeniem, seksem, filmami, obrazami, pięknymi przedmiotami. Nie mam duszy ascety, nigdy nie miałem. Rozmaitość świata jest chyba moim największym źródłem radości, i to oczywiście jest widoczne w tekstach, bo osobowość poety przesiąka przez jego wiersze. Ale ta żarłoczność, rzecz jasna, nie ogranicza się do tępego przeżuwania, bo przyświeca jej przede wszystkim głód poznawczy; nigdy bym nie został dobrym naukowcem, bo żywię głębokie przekonanie, że istotę tego, co nas otacza, najlepiej opisuje nie nauka, a sztuka płynąca z doświadczania świata[7].

Innym sposobem nawiązania do sfery wizualnej jest w *Balzakianach* wprowadzenie oka kamery. Zabieg ten pojawia się w opowiadaniu zamykającym zbiór. *Blaski i nędze życia artystki estrady na zasłużonej emeryturze* są skonstruowane na zasadzie narracji klamrowej. Zarówno początek, jak i koniec przedstawianych wydarzeń czytelnik obserwuje poprzez pośrednika, jakim jest kamera. To dzięki niej nie tylko wprowadzane są informacje dotyczące wyglądu bądź zachowania bohaterów w danym momencie fabuły, lecz także opis odsyła odbiorcę do charakterystyki pośredniej, jak na przykład uwarunkowania intelektualne głównej bohaterki czy jej status społeczny i zainteresowania. W sztuce filmowej poszczególne obrazy są niejako wyjęte z otaczającej nas rzeczywistości. Wydaje się, że przedmiot bezpośrednio działa na odbiorcę. Jest to co prawda złudzenie, efekt zastępczy, jednak skutecznie wywołuje wrażenie współuczestnictwa oraz decyduje o sile perswazyjnej film [8]. Taki też rezultat osiąga Dehnel. Chociaż wprowadzenie oka kamery teoretycznie ustanawia w narracji dwóch pośredników (język i obraz widziany przez obiektyw), to jednak świat przedstawiony staje się jeszcze

[7] *Samurajska brzytwa*, z Jackiem Dehnelem rozmawia Anna Krzywania, [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1298, [data dostępu: 15.02.11].

[8] Por. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 18.

bardziej obecny w momencie lektury. Zobaczmy, jak jest to realizowane w jednym z fragmentów wspomnianego opowiadania:

> […] obiektyw oddala się stopniowo od zszarzałego pudełka z wizytówkami, widać całe dłonie, w których spoczywa; skóra jest opalona, napięta, ale już starczo cienka i gdzieniegdzie upstrzona wątrobowymi plamami; dwa pierścionki, złote z czerwonymi oczkami, i dwie obrączki na jednym palcu, od razu widać, która należała do męża, jest nieco luźniejsza; mankiet bluzki, cała bluzka, łososiowa, granatowa spódnica, cała postać: czarne, upięte włosy, wyraźne brwi, oczy podkreślone kreską i granatowym cieniem do powiek; […] kadr dalej się rozszerza; widzimy, że kobieta klęczy na beżowej wykładzinie, za nią wznosi się ciemna ściana regału: na środku telewizor, obok trzy czy cztery półki z książkami […]; powyżej i poniżej szafki z mosiężnymi uchwytami, plastikowy zegar, ramki ze zdjęciami […], tu i tam doniczki z trzykrotkami i „główką chłopca" […]. Ściana, tapeta kremowa z Obi, fakturowa, po drugiej stronie okno, firana – obraz rozszerza się coraz prędzej – fotele, stolik, fikus – i wreszcie ta druga, jak odbicie tamtej, stoi wyprostowana, młoda, długowłosa, ciemnowłosa, ciemnooka. (s. 332-333)

Narracja tego fragmentu opowiadania „dzieje się" na naszych oczach, zdaje się, że również na oczach narratora obserwującego Halinę Rotter w jej pokoju za pośrednictwem oka kamery. Narrator przyjmuje tu rolę scenarzysty, a narracja staje się scenopisem, w którym mamy konkretnie zaznaczone kolejne ujęcia kamery, opis poszczególnych scen. Analogicznie czytelnik może przez chwilę stać się widzem i śledzić konkretne ujęcia.

Prześledźmy zatem bliżej zabiegi służące takiemu konstruowaniu toku narracji. Wrażenie bycia w samym centrum wydarzeń i obserwacji ich z bardzo bliskiej perspektywy podkreślone jest czasem teraźniejszym. Wszystko, co opisywane, jest więc chwytane na gorąco, najmniejszy ruch postaci dzieje się „teraz". Czas narracji i czas wydarzeń biegną bardzo blisko siebie, niemal jednocześnie. Potęguje to wrażenie bardziej oglądania, widzenia niż samego czytania. Bezpośrednie przekazywanie odbiorcy oglądanego obrazu jest tym silniej ewokowane dzięki zastosowaniu zdań eliptycznych. Zabieg

ten wprowadza w narrację dynamikę, jeszcze silniej podkreśla charakter owego opisu jako relacji „na żywo". I wreszcie nowatorski rys nadany przez Dehnela opowiadaniu, czyli perspektywa filmowa. Jak już wspomnieliśmy, konstrukcja narracji imituje niejako patrzenie na świat przedstawiony okiem kamery. Konsekwencją tego jest pokazanie przestrzeni tak, jak pozwala ją zobaczyć kamera, a więc zależnie od ustawienia ostrości, wielkości kadru, skierowania na ten a nie inny punkt. Dzięki takiej perspektywie oglądu, stopniowemu rozszerzaniu kadru i ograniczonemu polu widzenia udaje się autorowi wyeksponować szczegół a poprzez jego ogląd zasugerować czytelnikowi dodatkowe wnioski, dotyczące charakterystyki samej postaci bądź oceny sytuacji. Dla przykładu – wymienione lektury odsyłają do poziomu intelektualnego bohaterki, jej zainteresowania literaturą piękną mogą świadczyć o pewnych aspiracjach kulturalnych. Natomiast usytuowanie w tej grupie tytułów czasopisma „Cztery Kąty" stoi już w sprzeczności wobec tego typu zainteresowań i pozwala raczej widzieć w Halinie Rotter osobę próbującą dostosować się do nowych wymogów społeczeństwa konsumpcyjnego, skapitalizowanego.

Ciekawym chwytem technicznym, który zastosował Dehnel, wprowadzając opis planu objętego w danym momencie przez kamerę, jest zatrzymanie akcji, pozostawienie bohaterów w bezruchu i wprowadzenie komentarza do tego, co odbiorca widzi. Fragment ten objęty jest klamrą wprowadzonego dwa razy pytania o wachlarz. Takie operowanie ruchem i dynamiką jeszcze silniej działa na odbieranie treści za pomocą zmysłu wzroku.

Kamera, jako pośrednik między wzrokiem a daną przestrzenią, wprowadza do narracji *Balzakianów* najsilniejsze odniesienia do współczesnych metod obrazowania świata odwołujących się do audiowizualności i obrazu ruchomego. Reprodukcja wizytówki (s. 331), od której rozpoczyna się narracja czwartego z kolei opowiadania, jest w rzeczywistości pierwszym ujęciem. Na ów bilecik spogląda główna bohaterka, Halina Rotter, jednak jej widzenie wpisane jest jakby w wycinek obrazu zawartego w obiektywie kamery.

Taki zabieg w pewnym sensie przekształca jakość tej czynności. Zwróćmy uwagę, że w przypadku tekstu odbieranie bodźców za pomocą wzroku będzie miało charakter liniowy, poszczególne wyrazy muszą zostać kolejno odczytane, nie ujawniają się w świadomości odbiorcy wszystkie w jednym momencie. Natomiast dla kadru filmowego cała wizytówka zostaje uchwycona w jednym obrazie, a każdy jej element jest taki sam pod względem ostrości, podczas gdy dla wzroku, nawet w przypadku uchwycenia przedmiotu w całości, nie jest możliwe dostrzeżenie poszczególnych jego części jednakowo wyraziście, bowiem, gdy patrzymy na jedną z nich, inne stają się mniej lub bardziej rozmyte.

Opisy przestrzeni oddające obraz zamknięty w kadrze filmowym charakteryzują się jeszcze jedną istotną cechą, mianowicie budowane są na zasadzie wyliczeń. Ma to miejsce w tych fragmentach narracji, gdzie występuje stopniowe zmniejszanie lub rozszerzanie planu. Mamy zatem przejście od ogółu do szczegółu bądź odwrotnie. Ponadto wykorzystanie oka kamery i oddanie w narracji tej perspektywy implikuje użycie czasu teraźniejszego, co ma wyrażać naoczny ruch wpisany w sztukę filmową.

Analiza sposobów patrzenia na rzeczywistość w *Balzakianach* prowadzi do wniosku, że autor bardzo świadomie nawiązuje do wszelkich przekazów związanych z obrazem (malarstwo, rzeźba, architektura, fotografia, film). Wydaje się zatem, że pisarz nieustannie dąży do wyspecjalizowania własnego języka tak, aby uczynić z niego narzędzie zdolne do jak najwierniejszego przekazywania bodźców odbieranych bezpośrednio przez zmysły.

Relacje między sposobami przedstawiania wspartymi o wiedzę a naśladującymi procesy percepcyjne

Kiedy prześledzimy sposoby budowania świata przedstawionego, jego elementy konstrukcyjne, zauważymy szczególną wrażliwość narracji *Balzakianów* na procesy percepcyjne uruchamiane w opisie rzeczywistości. Jednak nie są one wyłącznym środkiem jej prezentacji, bowiem Jacek Dehnel

prowadzi nieustanny dialog z powieścią balzakowską, a to z kolei przyczynia się do zastosowania obok widzenia – wiedzy, jako czynnika wspierającego i ugruntowującego obraz ukazywanych realiów. Oba elementy stale ze sobą współgrają, a zarazem każdy z nich nadaje danemu sposobowi opisu charakterystyczny rys. Podkreślić należy, że zarówno jeden, jak i drugi sposób prezentacji nie są w danych fragmentach opisu stosowane na zasadzie wyłączności. Zazwyczaj, jak to już zostało wspomniane, współistnieją, wzajemnie się uzupełniają. Dzięki temu wiedza, która kształtowała prozę realistyczną i była ogniwem niezbędnym w procesie tworzenia świata przedstawionego, w *Balzakianach* zostaje wsparta przez różnorodne odniesienia do sztuk wizualnych i postrzegania za pomocą zmysłów.

Wcześniej zdobyte informacje o realiach opisywanych miejsc czy te dotyczące charakterystyki bohaterów odnoszą się do szerszego horyzontu przemian społecznych i kulturowych. Tak jak w powieści realistycznej imitacja świata rzeczywistego dążyła do jego wyjaśnienia i zrozumienia, tak też u Dehnela rozważania odsyłające do historii, sztuki, relacji międzyludzkich stanowią próbę zdiagnozowania kondycji współczesnego Polaka wobec zachodzących nieuchronnie przemian. Ponadto narrator, jako nadawca tych obserwacji, staje się pewnym autorytetem – nie tylko kimś kompetentnym i posiadającym rozległą wiedzę, lecz także świadkiem czerpiącym ją niekiedy ze swojego doświadczenia. Narrator z o wiele szerszej perspektywy i wyraźnego dystansu czasowego zbiera dostępną mu wiedzę i dokonuje jej kondensacji. Pragnie zaobserwować proces, który wpłynął na zastany stan polskiego społeczeństwa, przemianę, jaka doprowadziła do uformowania pewnego systemu wartości. Taka perspektywa wiąże się z jakby chwilowym odsunięciem się narratora od planu „tu i teraz" świata przedstawionego, w którym bardzo często znajdujemy go towarzyszącego bohaterom,

a zajęcia miejsca ponad nim tak, aby perspektywa oglądu była o wiele szersza, a przy tym bardziej obiektywna[9].

W powieści doby realizmu twórcy najczęściej dokonywali prezentowania świata przestawionego za pomocą konstrukcji narratora wszechwiedzącego. Jego znajomość realiów kulturowych, społecznych, obyczajowych oraz historycznych niejednokrotnie wychodziła poza ramy czasów, których dotyczyła powieść. Narrator stawał się więc jakby skarbnicą wiedzy, miał możliwość analizowania danych w bardzo szerokiej perspektywie i wysnuwania wniosków na tle porównawczym odrębnych epok. Wszechwiedza sytuowała przy tym narratora ponad rozgrywającymi się wydarzeniami, mógł on obserwować losy bohaterów, lecz nie włączał się w nie bezpośrednio, poddając jedynie owe poczynania analizie i interpretacji.

Jacek Dehnel, wchodząc w dialog z Balzakiem – przedstawicielem poetyki realizmu – na różnych płaszczyznach, także w przypadku kompetencji podmiotu narracji bezpośrednio odsyła do wypracowanych na gruncie powieści klasycznej norm. Niemniej jednak odniesienia te nie są prostym przekładaniem tamtejszych cech konstrukcyjnych na warsztat autorski Dehnela. Za każdym razem czerpanie z tradycji dziewiętnastowiecznej wiąże się z pewnym jej przeformułowaniem. Tak też dzieje się w przypadku zastosowania wiedzy w procesie budowania świata przedstawionego. Pozycja narratora oscyluje między jego wszechwiedzą a perspektywą personalną, która to właśnie przeformułowuje pojęcie realizmu zaczerpnięte z tradycji. Podmiot wypowiedzi nie jest usytuowany bowiem ponad rzeczywistością, którą sam tworzy i o której opowiada, lecz zdradza nieustannie swoje zakorzenienie w konkretnym świecie historycznym. Przykładem mogą być tu wszelkie określenia, nazwy własne, nazwiska, które bezpośrednio odsyłają do realiów

[9] Jednak nawet w przypadku wszelkich sygnałów wszechwiedzy narratora jest to zawsze bardzo specyficznie stosowany zabieg, niekoniecznie korespondujący z tradycją prozy realistycznej, o czym bliżej powiemy w dalszej części wywodu.

XXI wieku. Nawet jeśli odesłania te dotyczą realiów, które stanowią już przeszłość, to wpisują się one w pewną tradycję, mającą wpływ na obecnie kultywowane wartości. Perspektywa osobowa wyraża się w nieustannej postawie widza i słuchacza czerpiącego z życia swoje uwagi, spostrzeżenia. Wiedza przez niego wprowadzana sprawia, że świat przedstawiony żyje, jest wypełniony ruchem, bohaterami, codziennym zgiełkiem ulic, różnorodnymi wizerunkami opisywanych przechodniów, wyglądem witryn sklepowych czy budynków. Wiedza czerpana z doświadczenia osoby ją przekazującej sprawia, że to, o czym się opowiada, nabiera autentyczności, tak jakby ów świat żył własnym życiem, co zbliża tę narrację do prozy realistycznej, pomimo omawianych wcześniej zabiegów, dokonujących jego deziluzji. Wiele opisów otaczającej bohaterów przestrzeni, dokonywanych przez narratora, nie stanowi przedstawienia z dalekiej perspektywy, pozwalającej ująć świat w sposób panoramiczny.

Przyjęcie strategii bliskiej narratorowi balzakowskiemu nie występuje w przypadku przedstawień imitujących procesy percepcyjne. „Ja" mówiące sytuuje siebie bądź postaci (o czym będzie mowa dalej) w obrębie danej przestrzeni, tak by mieć z nią bezpośredni kontakt, odbierać za pomocą zmysłów. W tego rodzaju fragmentach tekstu istotna jest teraźniejszość, chwytanie dostępnego obszaru świata na gorąco, nastawienie na jego migotliwość, jednostkowość. Na pierwszy plan nie są wysuwane uogólniające spostrzeżenia, lecz najmniejszy szczegół. To on decyduje o swoistości przedstawianego wycinka rzeczywistości. Nadawca przyjmuje zatem rolę obserwatora. To właśnie w takich fragmentach narracji Dehnel wykorzystuje odniesienia do wizualności.

Istotny związek z patrzeniem ma wielokrotne wprowadzanie tekstu na zasadzie reprodukcji – szyldy, ogłoszenia, napisy, wiadomość tekstowa, wizytówka – znacząco oddziałujące na zmysł wzroku. W przypadku zamierzonych układów graficznych owych wypowiedzeń procesy poznawcze tracą swoją „siłę znaczenia", a zdominowane są przez poziom obrazu. Autor przez

samo tylko nazwanie lokalu „Bufetem dworcowym" nie uzyskałby u czytelnika tak silnego uruchomienia w świadomości i wyobraźni obrazu owego napisu, jak ma to miejsce w przypadku zastosowania kapitalików, a dodatkowo poinformowania o odpadnięciu jednej z liter za pomocą pominięcia jej w wyrazie i pozostawienia światła w tekście. Decyduje się zatem autor na zapis: BUFET DWORC WY (*Balzakiana*, s. 115). Tego typu zabiegi w znaczący sposób wspomagają percepcję wzrokową. Stają się mianowicie pewnym danym z góry przedstawieniem. Działa to po części tak, jak w przypadku dzieła malarskiego, którego kształt nie wymaga od odbiorcy dopełnienia, lecz co najwyżej kontemplacji, podziwiania, chłonięcia zmysłami. W przypadku organizowania tekstu na kształt reprodukcji oczywiście bodźce wzrokowe nie są aż tak silne i domagają się wzbogacenia o komponenty zawarte w narracji towarzyszącej, które wpisują się wówczas w obręb owych ikonicznych odtworzeń. Moglibyśmy wobec tego zaryzykować stwierdzenie, że wprowadzane w ten sposób elementy tekstu nabierają cech emblematu pod względem wysuwania na plan pierwszy ich kształtu przestrzennego.

Zwróćmy zatem uwagę na współwystępowanie odniesień do wiedzy i widzenia. Jak już wspomnieliśmy, wzbogaca to dane przedstawienie, rozszerza perspektywę oglądu. Przyjrzyjmy się takiemu oto fragmentowi:

> Mieszkanie sióstr było maleńkim pokoikiem na trzecim piętrze przedwojennego domu we Wrzeszczu, dawniej Langfuhrm na ulicy Sobótki, dawniej Am Johannisberg, wynajmowanym od pani Nojman, dawnej Neumann. Żeby się do niego dostać, trzeba było przejść przez wielkie, podwójne wrota kamienicy (nad wrotami był kiedyś witraż, ale stłukli go Rosjanie, i teraz łyskał tam tylko kawał żółtego szkła; we framudze było widać jeszcze dwie dziury po pociskach), wspiąć się po skrzypiących, drewnianych schodach, pomalowanych olejno najpierw na seledynowo, potem na różowo, wreszcie na orzech ciemny (wszystkie te kolory widać było pod odrapanymi warstwami farby), otworzyć drzwi kluczem (którego zgubienie, jak poinformowała pierwszego dnia pani Nojman, byłoby

> równoznaczne z rozwiązaniem umowy najmu) i wejść do wąskiego, wysokiego przedpokoju […]. W korytarzu najpocześniejsze miejsce zajmował szeroki przedwojenny wieszak z wymalowanym u góry gotyckim napisem „Grüß Gott!" i dwiema malowanymi figurami: pokojówki w czarnym stroju z białym fartuszkiem i rumianego młodzieńca we fraku i w cylindrze. (s. 117-118)

W tym fragmencie aktualizowany jest proces uruchamiania pamięci, odkrywania pokładów wiedzy, co realizowane jest za pomocą widzianej przestrzeni i wypełniających ją przedmiotów. Dostępne zmysłowi wzroku pozostałości po dawnym stanie mieszkania uruchamiają przyczynowo-skutkowe etapy dochodzenia do jego obecnego wyglądu. Pamięć ta sięga czasów przedwojennych. Ponadto wiedza nie występuje tu jedynie w funkcji przywoływania tego, co minione, ale odnosi się też do obecnych zwyczajów panujących w domu pani Nojman, jak na przykład wypracowany sposób powitania właścicielki mieszkania i lokatorek, Felicyty i Tońci. W dalszej części opisu znajdziemy tak charakterystyczne dla Dehnela operowanie szczegółem w procesie przekładania widzenia na kod językowy. Dowiadujemy się zatem, jakie ubrania wiszą na haczykach w przedpokoju, co przedstawiają zawieszone na ścianie wycinanki oraz jakie jeszcze meble mieszczą się w wąskim korytarzu. Całe to bogactwo szczegółów pozwala czytelnikowi niejako wraz z bohaterkami wejść przez drzwi kamienicy i znaleźć się w środku opisywanych pomieszczeń. Niczym oprowadzanemu przez przewodnika turyście są czytelnikowi sygnalizowane historyczne przyczyny zastanego wyglądu domu, poczynając od zmieniających się w czasie okupacji i po niej pisowni nazwy ulicy czy nazwiska, poprzez „kawał żółtego szkła" – pozostałość po stłuczonym przez Rosjan witrażu, po kolejne warstwy farby i zmieniający się rozkład mieszkania.

Szerszą perspektywę dla współistnienia wiedzy i widzenia stanowi pojęcie synkretyzmu, a więc „pierwotnej jedności wielorakich odmian działalności

kulturotwórczej człowieka”[10]. Występująca już w starożytnej Grecji tzw. trójjedyna choreja – połączenie poezji, muzyki i tańca – wyznacza pewien rodzaj początkowego stadium twórczości, bowiem dalszy rozwój poszczególnych dziedzin sztuki doprowadza do uzyskiwania przez nie odrębności w zakresie „ich tworzywa, zadań poznawczo-estetycznych i swoistych metod oddziaływania na życie duchowe zbiorowości”[11]. Synkretyzm, który przetrwał w folklorze, we współczesnej kulturze ponownie odnawia się za pomocą sztuki multimedialnej. Równoczesne wykorzystanie w danym tekście kultury elementów z obszaru malarstwa, fotografii, filmu, sztuki słowa, a nawet tańca jest dzięki nowoczesnym technikom multimedialnym coraz powszechniejsze. Konstrukcje synkretyczne *Balzakianów* silnie oddziałują na proces odbioru w różnych aspektach, mimo że wszystkie odesłania do form wizualnych są wyrażane za pomocą języka. . W jednym fragmencie możemy się spotkać zarówno z czystym przekazem słownym, obrazem wizualnym jakiegoś „tu i teraz”, jak też odsyłającymi do innych dziedzin sztuki sposobami obrazowania świata (na przykład z cechami charakterystycznymi malarstwa holenderskiego czy włoskiego).

Podsumowanie

Z powyższych spostrzeżeń wynika, że w *Balzakianach* korzystanie z innowacyjnych sposobów prezentacji i budowania świata przedstawionego, takich jak odniesienia do sfery wizualnej, nie staje się o wiele bardziej znaczące niż tradycyjne operowanie wiedzą, która dostarcza niezbędnych informacji o rozwoju fabuły. Powstające między obu zabiegami napięcie działa na korzyść bogactwa bodźców oddziałujących na czytelnika, jako ich adresata.

[10] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 552.

[11] Tamże.

Takie spojrzenie na dzieło literackie koresponduje z fenomenologiczną metodą badań, bliską myśli Romana Ingardena, a zakorzenioną w teorii Edmunda Husserla[12]. Istotnym dla nas odniesieniem do tego kierunku w teorii literatury będzie sposób podejścia do ujawniania się dzieła w świadomości odbiorcy. Otóż w występujących po sobie częściach utworu najpierw oddziałuje na nasz słuch warstwa brzmień, które układają się w znaczenia. W Dehnelowskich opowiadaniach owe brzmienia każdego ze słów budujących całość są jeszcze wzbogacane fonetycznymi zapisami różnych wypowiedzeń. Zabiegi te, przypomnijmy, jeszcze silniej uaktywniają wyobraźnię czytelnika. Takiemu celowi są również podporządkowane przedmioty oraz czynności, które pojawiają się w świadomości odbiorcy w wyniku znajomości znaczeniowych nacechowań brzmienia. Proces ten doprowadza do wypełnienia świata przedstawionego przedmiotami i bohaterami, których wyglądy są następnie mniej lub bardziej konkretyzowane. W *Balzakianach* warstwa ta jest, jak już wiemy, ze szczególną siłą aktualizowana podczas lektury. Sprzyjają temu szczegółowość opisów i duża liczba przymiotników, szczególnie tych korespondujących ze sztukami wizualnymi, jak malarstwo i fotografia, oraz przestrzennymi, jak architektura czy, w pewnej mierze – film. Wizualność nie zdominowała jednak elementów wiedzy, która bezpośrednio odsyła do tradycji prozy realistycznej i cech klasycznej powieści.

Wiedza i widzenie są zatem dwoma równoległymi środkami realizacji celów poznawczych narracji, chociaż relacje między nimi kształtują się nie zawsze proporcjonalnie. Ostatnie z opowiadań, które najbardziej odbiega od poetyki powieści klasycznej, z większym natężeniem nastawione jest na widzenie tego, co w ruchu bądź statyczne, na przechodzenie od jednego do drugiego planu, niż na przykład opowiadanie o Tońci, bliższe powieści

[12] Proces badania fenomenów jawiących się w świadomości odbiorcy podczas obcowania z dziełem rozpatrywany jest w szkicu: R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] Tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.

balzakowskiej pod względem kompozycji i realizowania wyznaczników narracji. Także w zaczerpniętej z *Komedii ludzkiej* fabule opowiadania *Mięso wędliny ubiory tkaniny* Dehnel częściej na plan pierwszy wysuwa elementy bezpośrednio oddziałujące na wzrok, co ma swoje uzasadnienie chociażby w tematyce malarskiej, do której odwołuje się spora część wydarzeń, jak również profesja jednego z bohaterów. Z jednej więc strony proporcje te zdają się wynikać z jakości świata przedstawionego, są uzależnione od tematu przewodniego, a co za tym idzie – z chęci wysunięcia na plan pierwszy elementów charakterystycznych danej aurze opowiadania. Mówiąc jeszcze inaczej, środki dobierane są zależnie od celów, jakie autor chce osiągnąć, bowiem tematyka rozwoju współczesnej kultury medialnej i wizualnej nie zostałaby tak celnie wyrażona, gdyby Dehnel zastosował zamiast chwytów z dziedziny filmowości w opowiadaniu o Halinie Rotter cechy konstrukcyjne tradycyjnej powieści. Z drugiej strony sama jakość świata przedstawionego zdaje się nie wyczerpywać odpowiedzi na pytanie o używane sposoby jego budowaniaJak w każdej dziedzinie sztuki, tak i w literaturze pisarz nieustannie ulepsza swój warsztat, a to odzwierciedla efekt końcowy aktu tworzenia. Jacek Dehnel taką świadomość konieczności posuwania się naprzód i doskonalenia się niewątpliwie posiada.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w „Balzakianach"* Jacka Dehnela, powstałej pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Kostkiewiczowej. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Between Knowledge and Vision. The Methods of Representing the World in Jacek Dehnel's *Balzakiana*

Jacek Dehnel shows in *Balzakiana* his interest in tradition of realistic prose with a distinctive method of narration and an area of interests. The article shows the constant tension between the methods of depicting the world based on knowledge and an imitation of perceptual processes. This idea is characteristic of the newest prose composition. The article examines the multiple connections of the narration of *Balzakiana* to plastic arts and the language of the film. Jacek Dehnel's *Balzakiana* reminds people about problems which haven't changed despite the passage of years. Those problems are expressed by means referring to the visuality of any modern artistic media.

Keywords: Honoré de Balzac, hero, Jacek Dehnel, film, photography, correspondence of arts, the narrator, camera eye, description, sensory perception, postmodernism, realistic prose, realism.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

FORTUNE AND MISFORTUNE OF ITALIAN CHIVALRIC LITERATURE IN THE EARLY MODERN POLAND

Joanna Pietrzak-Thébault
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
jptwaleczna@gmail.com

Two masterpieces of the chivalric epic literature, *Orlando Furioso* of Lodovico Ariosto and *Gerusalemme Liberata* of Torquato Tasso, have had their Polish versions of rare beauty and value thanks to the translator of genius, Piotr Kochanowski. The fate of their reception is, however, very different. The reasons for the absence of *Orlando Furioso* remain still inexplicable, while the number and diversity of the editions of its original version in Polish libraries could prove the contrary. Anyway, only detailed provenance research would establish the real origin of these books.

The evolution of the reception of the *Gerusalemme Liberata* during the whole 17th c. is an interesting example of a fusion of both foreign and domestic motives, and of an attractiveness of the Renaissance patterns in the new times.

In 1618, the printing house of Franciszek Cezary in Cracow published a 600 page quarto book. The book appeared in the best years of the printing house, and was released with other 13 editions (7 in Polish and 6 in Latin).

Albeit the publishing house of Cezary's family had been operating only for a 2 years' time then, it was anyway predestined to be ranked among the most important and dynamic printing houses in the capital. It issued more than 750 publications. Nevertheless, only one of them was of particular

importance[1], viz. *Goffredo* by Torquato Tasso, translated into Polish by Piotr Kochanowski, which proved to be one of the most notable books in the Polish literature of all times. It is known that although the first edition was considerable in size, the second one appeared as early as in 1651. It was an octavo targeted at "noble knighthood" ("gwoli Szlachetnemu Rycerstwu zabawie przedrukowana"). Those words could have expressed the editor's intention to widen the audience of the poem[2]. Indeed, the popularity of the *oeuvre* must have been exceptional or at least sufficient for its editor to create demand for new copies and to take a risk to publish another edition in 1687 following exactly the form of the previous one[3].

Those facts will become even more meaningful if we remember that chivalric epic literature was previously scarcely present in the Renaissance Poland – not more than 4 romances, all written in prose, were published before the Tassian translation (*Octavian – Oton*, *Meluzyna*, *Magiolona* and *Fortunat*)[4].

The Polish translation which came out in 1618 must be ranked among the first in Europe. It is unlikely to compete with the two French translations, viz. of Jean de Vigneau, in verses, and with the second one – in prose – of

[1] For the history of the printing house see: *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, ed. J. Pirożyński, Cracow 2000, vol.1, part 2, p. 78-120, especially p. 81-82 and 98. For the analysis of his inheritance see: M. Malicki, *Repertuar wydawniczy drukarni Franciszka Cezarego Starszego,* Cracow 2010, n° 39, p. 165-166.

[2] Ibdidem, n° 743, p. 765-767. See: R. Ocieczek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych,* [in:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, Katowice 1990, p. 12-19; *Historia literatury i historia książki. Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII*, ed. P. Buchwald-Pelcowa; P. Buchwald-Pelcowa, *XVII-wieczne i XVIII-wieczne edycje polskiego 'Goffreda'*, Cracow 2005, p. 385. Also J. Pirożyński, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona :przekładania Piotra Kochanowskiego. Z zagadek pierwodruku (1618)*, 'Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej', 1970, p. 140.

[3] See: P. Buchwald-Pelcowa, op. cit., p. 380-384.

[4] J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warsaw 1962, p. 23, 56-87, 209.

Blaise de Vigenère, both published already in 1595[5]. The English *Godfrey* of Edward Fairfax from 1600 did not have the same impact[6]. However, the efforts of both translators to render their translations perfect are similar – there is a testimony provided by one of the British Library's Fairfax copies where we find a handwritten correction, which is of significanc [7]. Yet, the Polish translation and its reception is much more similar to the German version compiled by Diederich von dem Werder which appeared few years later – in 1626[8]. Neither in Germany nor in Poland can we find any sign of a bigger popularity of the poem before the printed edition of its translation was released[9].

When speaking about the reception in Poland, all printed editions can provide us with some interesting information. In fact, the name of its Italian author as well as that of the translator appeared on the title page of the first edition mentioned. Nonetheless, the name of Tasso disappeared completely

[5] W. Weintraub, *Recepcja 'Jerozolimy wyzwolonej' w Polsce i na Zachodzie*, [in:] *W kręgu 'Goffreda' i 'Orlanda'. Księga pamiątkowa sesji naukowej*, ed. St. Pigoń, Wrocław 1970, p. 67 and B Ch. Beall, *La Fortune de Tasse en France*, Oregon 1942, p. 7-29.

[6] In 1749 we can find about him in a verse by William Collins: 'Previling poet, whose undoubting mind / Believ'd the magic wonders which he sung!'.

[7] 'The sacred armies and the godly knight / That the great sepulchre of Chris did free/ I sing […]'. And Kochanowski: 'Wojnę pobożną śpiewam i Hetmana, / który święty grób Pański wyswobodził […]'.

[8] About these similarities see: W. Weintraub, op. cit., p. 72-73. Also about romantic reception of both: poems and biographical legend of Tasso, quite different than in Western Europe.

[9] Von dem Werder translated *Orlando Furioso* too, even if he had no time to finish this work and even if he altered original octavas.

[In] one of Polish copies from 1618 we can find illustrations of the German version printed in Frankfurt in 1626 (Ossolineum, XVII, 1357). The owner must have been acquainted with illustrated edition and must have sent their lack in the book provided by Cezary printing house. About the lack of illustrations in all Polish editions of the poem see: P. Buchwald-Pelcowa, op. cit., p. 385-391. The form of these editions is very simple and gothic initials referring to prints of the seventies of 16th are the only ornamental elements.

from the second edition of 1651. However, readers in 1651 could see a new and original element, a subtitle 'historia obozowa' meaning 'a military camp story'. Is it still the camp of Goffredo, Balduin and Tancredi, the Christian camp by the Jerusalem city walls? The process of appropriating the poem actually began as soon as the Polish version had appeared, and the editorial modification to that second edition stated clearly what had happened to the poem. *Goffredo* was becoming then an entirely Polish poem and in the paratext, from the 2nd edition onwards, the emphasis was laid on the historical context of the plot.

To the average reader, the history of the first crusade should be worth remembering, or rather worth teaching[10]. The parallel with the Polish reality of the time, with Poland plagued by wars against the Ottoman Turkey, the permanent conflict on its east borders, the danger present even during (short) periods of official, apparent peace should be easily noticed by readers themselves.

To become 'entirely Polish', the translation itself was of a great importance, too. Its author, Piotr Kochanowski, was the nephew of Jan, the greatest Renaissance poet of our language. He was also the nephew of Andrzej and the son of Mikołaj. The first was a translator of *Eeneida* in verses, and the other – of Plutarchus' writings[11]. Piotr Kochanowski is considered by Polish literary historians to have been the greatest translator of our language of all times. His *Goffredo* appears, however, to be something different and something more: a *rifacimento*, an adaptation, a recast. A fine analysis and detailed studies of the linguistic proceedings of the translation as well as some investigations into stylistic similarities and differences between the Italian and the Polish versions that have been done reveal an outstanding

[10] P. Buchwald-Pelcowa, ibidem, p. 379-391.

[11] *Aeneida, to jest O Aeneaszu ksiag dwanaście*, published in Cracow in 1590, 1640 and 1753.

Moralia, [in:] *Rotuły*, Cracow, 1585.

character of that literary achievement[12]. It should certainly be emphasised here that the Polish language was suitable then for rendering the abundance of Tassian expressions. Or, it was rather Piotr Kochanowski himself to have made it possible[13].

In the same 1618, in Cracow, there was published the translation – made by Sebastian Petrycy from Pilzno – of Aristotelian *Ethics,* followed by *Libri omnes, quibus tota moralis philosophia [...],* scholia (*Moralia Nicomachia*) and original comments[14]. This is one of the first translations of Aristotelian writings into a national language (unfortunately, not from the Greek original, but from Latin)[15]. The coincidence that the years of edition were identical may have been pure chance. But it cannot have been pure chance that at the same time our language succeeded in expressing philosophical terms in an

[12] The literature on the subject is very rich indeed; among the most important publications: R. Pollak, Wśród literatów staropolskich, Warsaw 1966, p. 198-224, 225-241; idem, *Od renesansu do baroku*. Warsaw 1969 (reprint of 1928); idem, *Goffred Tassa – Kochanowskiego*, Wrocław 1973; B. Chlebowski, *Przekład 'Jerozolimy' Tassa*, [in:] *Pisma*, vol. 3, Warsaw 1912, p. 34-49; M. Dłuska, *Dookoła Piotra Kochanowskiego przekładu 'Jerozolimy wyzwolonej' (Sprawa oktawy)*, [in:] *W kręgu 'Goffreda',* op. cit., p. 169-194. Also: J. Krzyżanowski, *Piotr Kochanowski i jego dzieło*, [in:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, ed. S. Pollak, Wrocław-Warsaw-Cracow-Gdańsk 1975, p. 149-154. However, it is worth reminding that since 1973 no recent work has been published even if the translation would deserve a new inquiry, done through modern tools. Nevertheless see: B. Niebelska, *Metamorficzne 'theatrum mundi'. O przeobrażeniach, maskaradach i złudzeniach w 'Jerozolimie wyzwolonej' Tassa-Kochanowskiego*, [in:] *Wokół słowa*, ed. J. Pechman, W. Czaplewski, J. Koźmiński, Kołobrzeg 2005, p. 131-145.

[13] See: Z. Szmydtowa, *Czynniki rodzime i obce w przekładzie literackim*, [in:] *O sztuce tłumaczenia*, ed. M. Rusinek, Wrocław 1995, p. 112-113.

[14] Based on models of Francesco Piccolomini's *Universa philosophia de moribus*, first ed. Venice 1583 and of John Casus (*Speculum quaestionum moralium*, first ed. 1585)

[15] His translation was based on the edition of Giovanni Bernardo Felicianus (Paris1545 or Lyon 1580). He added also his own original commentaries – 'przydatki'.

elegant artistic prose and Tassian poetry – viz. the heritage of a long and sophisticated tradition.

Kochanowski himself was aware of how hard his task was – and I dare say – of how unexpected or even how avant-garde the result was. He spoke about it while addressing directly lecturers in the first edition:

> There find, noble leader, the poems of the fine Italian poet, Torquato Tasso, interwoven with octavo rhymes – as he wrote them and as Italians, Spanish people and another refined nations write their heroics – there in Polish language translated, not entirely being an easy fruit of pastime. The verses in our language are awkward and, supposedly, to Polish not accustomed ears – especially until a man does not pore over it – tasteless. However, to prove that our language is not poorer than others and to set a way through for fancier wit to enhance it, therefore I send this poem to your judgment, if it is suitable. Keep well, dear friend, and if you find something to like, adopt it with favor[16].

Piotr Kochanowski was an attentive reader of his uncle Jan's poetry. To state that his translation stands for the foundation of later Polish literature, remembered should be Jan Kochanowski's statement about the translation where: 'Necessitas clavos trabales et cuneos manu gestans ahena and Poetica, nescio quid blandum spirans'. When I see these two beside me, I don't know what I shall do, said Jan Kochanowski. 'Formido quid aget, da Venus consilium [...]"[17].However, this is not only the question of language.

[16] 'Masz, czytelniku łaskawy, partum otii non omnino otiosi, poema przedniejszego włoskiego poety Torquata Tassa przeplatanem ośmiorakiem rymem – jakiem je on pisał i jakiem Włoszy, Hiszpani i insze narody polerowańsze swoje heroika piszą – po polsku przełożone. Wiersz w naszem języku przytrudniejszy i podomno uszom polskiem, jako nieprzywykłem – zwłaszcza poki się weń kto nie wczyta – niesmaczny; jednak aby się pokazało, że język nasz nie jest nad inszy uboższy i aby się szczęśliwszem dowcipom do ubogacenia go dalsza podała droga, atoć go posyłam, abyś osądził, jeśli ujdzie. Zdrów bądź, a najdziesz-li co do smaku, z łaską przyjmi.'

[17] Cit. from: T. Ulewicz, *Tradycje poetyckie Jana Kochanowskiego w twórczości Piotra*, [in:] *W kręgu*…, op. cit., p. 221.

Jan Kochanowski created a language of lyrics, whereas Piotr let the Polish literature enter the world of epics. It was the first time that Polish language treated love affairs in such a fine way. Thanks to Tasso, Kochanowski taught how to speak about the glittering of eyes, about the beauty of the neck and the breast and the softness of a shirt and a dress. It was much more difficult for him than speaking about a horse ride, a duel or even about a war council, which is revealed by the translation in a very clear way.

At this point, there is no need to reconsider or to provide a detailed analysis of the extremely important impact that his translations have had on the development of our literary language. Apart from the examples of particular interest to us which we already know, let us just mention some more cases: half a dozen of Biblical translations and the adaptation of *Il libro di cortegiano* by Castiglione by Łukasz Górnicki[18].

Paying attention only to a successful translation – adaptation of the Tassian *Goffredo*, means, however, seeing only half a truth. At the same time, Piotr Kochanowski translated also almost the entire *Orlando Furioso* of Ariosto. It might be astonishing to translate both poems when the literary polemics around the superiority of one or of the other author were so vivid. But, in fact, translating both of them would not imply that the debate was ignored,

[18] See: I. Winiarska-Górska, *Język, styl i kulturowa rola szesnastowiecznych protestanckich przekładów Nowego Testamentu na język polski*: *między nowatorstwem a tradycją*, [in:] *Polszczyzna biblijna. Między tradycją a współczesnością*, eds. St. Koziara, W. Przyczyna, Tarnów 2009, p. 279-312.

[It] means also to reconsider the place of translation in the history of (our) literature. See: *Słownik literatury staropolskiej*, art. Oryginalność, ed. T. Michałowska, 1998. Wrocław-Warsaw-Cracow, 1998, p. 602-610.

but on the contrary, that it was commenced[19]. Literary polemics focused on which one of them deserved more attention as a model to be imitated. Tasso's modernity – which put away the mythological background – adapted the plot to Aristotelian exigencies, matched a new religious atmosphere, had to compete with Ariosto who was an inheritor of the pure chivalric tradition with its rich imagination and linguistic accuracy. Translating the *Furioso,* he selected some Lodovico Dolce's allegories and Girolamo Ruscelli's summaries of cantos, i.e. the most popular, though not the most modern paratexts[20]. A former Calvinist Polish nobleman, a converted translator – as if he were a converted poet[21] – clearly considered essential to provide his compatriot readers with both masterpieces of chivalric literature. Thanks to a fine stylistic analysis we can know something about the process of those translations. Probably, *Orlando* was the first attempt, but when the translator became more experienced, he came back to his previous works and tried to make them perfect. Therefore, the first 25 cantos of *Orlando* are often considered as the absolute masterpiece among Kochanowski's compositions. His

[19] J. Pietrzak-Thébault, *Translacja – kontaminacja – interpretacja. Przekłady Piotra Kochanowskiego w świetle współczesnych mu wydań 'Orlanda Szalonego' i 'Jerozolimy Wyzwolonej'*, [in:] *Sarmackie Theatrum V. Między księgami*, eds. M. Barłowska, M. Balińska, Katowice 2012, p. 76-77. See also: J. Ślaski, *Polski 'Orland' i 'Goffred' wobec włoskiego sporu o Ariosta i Tassa*, 'Barok' II/2, 4, 1995, p. 87-98.

[20] J. Pietrzak-Thébault, *Miłość w czasach Soboru. Alegoryczne klucze lektury 'Orlanda Szalonego'*, 'Odrodzenie i Reformacja w Polsce', LII, 2008, p. 173-176.

[21] For the biography of Piotr Kochanowski see: H. Barycz, H. 1971. *Studia i wędrówki włoskie Jana Kochanowskiego,* [in:] *Z epoki renesansu, reformacji i baroku. Prądy – idee – ludzie – książki*, Warsaw 1971, p. 195-207. Also: J. Pelc, *Przełom wieków XVI i XVII. Perspektywy polskie europejskie*, [in:] *Barok, epoka przeciwieństw*, Cracow 2004, p. 15-16.

acquaintance with both poems made them also very close to each other[22]. We know that in 1622 also the Ariosto's poem was ready to print in the same publishing house of Franciszek Cezary[23]. But the book would never appear. Even if we are unable to make any final ascertainments in this matter, it must have been rather the death of the translator who could have not overseen any longer the editorial proceedings that prevented that publication than any problems linked to the bishops's Marcin Szyszkowski's censorship[24].

In fact, we had to wait for as many as 180 years to see fragments of this poem edited by Jacek Idzi Przybylski, who was an extremely prolific editor, and published in 1799 by a Cracow publisher[25]. He did not, however, intend to compete with Piotr Kochanowski – nor could he even imagine such a

[22] R. Pollak. 1916. *Ze studiów nad 'Goffredem' Tassa-Kochanowskiego. Przebudowa przekładu*, 'Pamiętnik Literacki' XIV, 1916, p. 248, 250-254; idem, 1952. *Ze studiów nad staropolskim przekładem 'Orlanda_szalonego'*, 'Pamiętnik Literacki' XLIII, 1952, p. 270-274; idem, *Od renesansu…* op. cit., p. 40-51.

[23] Idem, Preface to his edition of *Orlando Furioso,* Wrocław 1965, p. LXXXI. See also: M. Brahmer, *La fortuna dell'Ariosto in Polonia*, 'L'Italia che scrive' nº 10 1933, p. 275 and R. Pollak, *Problematyka polskiego baroku*, [in:] *Zjazd Naukowy Polonistów*, Wrocław 1960, p. 364-365.

[24] P. Buchwald-Pelcowa. *Cenzura i walka z cenzurą w epoce baroku*, [in:] *Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur*, eds. J. Pelc, K. Mrowcewicz, M. Prejs, Warsaw 2000, p. 169-170. The thesis about censorhip was expressed by L. Marinelli, *O rękopiśmiennym i anonimowym charakterze poezji polskiego baroku: cenzura jako hipoteza konieczna,* [in:] *Staropolska kultura rękopisu*, ed. H. Dziechcińska*,* Warsaw 1990, p. 43-66. See also: J. Ślaski, op. cit., p. 278-285. About Szyszkowski see: R. M. Grześkowiak, *Przypowieść na dzień św. Marcina*, [in:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*., eds. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, p. 111-113. Though, the *Furioso* was not a poem to have problems with the censorship and only very few verses were pointed by the Spanish index of 1617 (XIV, 75-79, XVIII, 26-28, XXVII, 35-39, XXXIV, 30). See G. Fatini, *Bibliografia della Critica Ariostea (1510 - 1956)*, Florence 1958, p. 78.

[25] Ed. Jan May, Cracow, 1799.

competition[26]. It was not until 110 years later, in 1905, that the entire translation was printed[27].

However, this fate of the non-printed literary writings was nothing exceptional at the time: the same happened also to Jan Andrzej Morsztyn's translation of *Amintas* of Tasso (printed only in 1840), as well as to the one by Daniel Naborowski's of Petrarca's sonnets, and to the translation of an anonymous author of *L'Adone* by Marino, which was published only a few years ago[28] (!).All that puts the absence of the printed *Orlando* in a less dramatic light. But does the absence of the edition of *Orlando Furioso* really mean that the poem was totally unknown? If we look attentively through Polish libraries, we can find numerous copies of *Orlando* in Italian. As many as fifteen different editions, mostly published in the 16th and early 17th century, can still be found there. Taking account of the manuscript literary circulation

[26] 'Ktoby się z teraz żyjących odważył poprawiać lub dopełniać Przekładanie Piotra Kochanowskiego, nie mógłby być ani szczęśliwym dosyć w naśladowanie naturalnej prostoty […] ani dosyć cierpliwym w zostawieniu za piękność współczesnym piękności odległych naddziadów, a rzadko kto znalazłby się, coby ięzyk owego wieku bez poszlakowania affektacyi potrafił, a zatem reczeyby przelał Aryosta i według swego wieku przestroił, i odarłby z niego poważny, choć staroświecki kontusz, iakim go Piotr Kochanowski odział', See W. Weintraub, op. cit., p. 73 and in nota *Orland Szalony*, ed. Jan May, Cracow, 1799, p. 2, (BUW, 61142, 4.19.5.121 XVIII/II). However, some attempts of a new translation were undertaken in the late 18th and in the 19th centuries. (Stanisław Trembecki, Euzebiusz Słowacki, Józef Lipiński) but they did not succeed.

[27] Ed. Jan Czubek, Cracow, 1905, 3 vol. About this edition see: R. Pollak, *Miscellanea staropolskie*, 'Archiwum Literackie' vol.VI, 1962, p. 32-54.

[28] The modern scholar edition is quite recent, Jan Andrzej Morsztyn, *Utwory zebrane*, ed. L. Kukulski, Warsaw 1971. *Adon*, an anonymous translation, ed. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, K. Rome, Warsaw 1993. It was the first European translation of the poem, accomplished as soon as between 1625 and 1647.

See: P. Buchwald-Pelcowa, *Losy edytorskie arcydzieł włoskich w polskim baroku*, [in:] P. Buchwald-Pelcowa, *Historia literatury*... op. cit., p. 359-366, 374-377. Also: J. Pelc, *Przełom wieków*... op. cit., p. 265-267, 300 and A. Karpiński, *Tradycja tekstu w 'wieku rękopisów'. Uwagi o rękopiśmiennym funkcjonowaniu dzieła literackiego*, [in:] H. Dziechcińska, op. cit., p. 27-32.

in Poland can also make us wonder about the presence of *Orlando* among the Polish readers. Even if a barely noticeable presence of other chivalric Italian poems in Polish collections and scarce mentions of Pulci, Boiardo or others can make us think that this literature was quite unknown, that it did not interest a Polish reader at all, it is difficult to determine it with absolute certainty.

The difference between fortunes of both poems, however, is striking: the same initial situation, the same author of translation, the same highest artistic level, the same preparative tasks regarding printing... Therefore, we suppose that the editorial decision to print the *Goffredo* translation first must have been influenced by Kochanowski's principal – count Jan Tęczyński. However, in order to better understand this astonishing difference of reception, it seems necessary to look once more at the title page of the book. *Goffredo* was actually announced there as a 'history of a military camp'. In fact, the Jerusalem camp was situated somewhere on eastern borders of Polish-Lithuanian Commonwealth, and the continuous fights and wars with the Turkish enemy could, as we've already mentioned, easily be compared with the chivalric adventures during the siege of Jerusalem in 1096. The Polish wars against Muslims were realistic, present and really dangerous. Polish chivalry, which did not really have time to participate in the crusades, had a kind of crusade offered by the cruel history of their country six centuries later. So, the poem could be read not because it referred to actual events and thus created a new image of religious spiritual fight, but because it gave an ideal perspective of a well-known fight, experienced or heard about. The Polish readers of the chivalric Tasso's verses did not dream of becoming Goffredo or Tancredi – but on the contrary, Tancredi and Goffredo were so similar to them[29]! Probably it was not so important, or not

[29] This change of perspective will come back more than once, even in future centuries. Przybylski would, in his edition of 1799, dress Tasso in 'kontusz', the traditional dress of Polish noblemen and the late romantic poet, Teofil Lenartowicz, would invite him to seat in the Polish parliament, shoulder to shoulder with deputies

important at all, to see the rebirth and new actuality of chivalric adventures, it was however astonishingly pleasant to find a literary work that fitted so well to the political and war-time reality of the country. The details of this reality added the touch of actuality. Kochanowski, a Polish nobleman, and a secretary of a high royal official, was familiar with the details of weaponry, sets of horse tack, fencing technique and battle strategies. Literary associations were becoming secondary, the primary purpose being to express the well-known context. In the Italian original, the war was distant, somehow artificial – in the Polish version it becomes vivid, naturalistic, it reveals a direct contact with the Muslim world.

Even if it is the Polish translation of the Tassian poem that certainly determined the level and scope of its reception, we must not underestimate its probable popularity also in its original version. A strange, even a little bit funny document found in the collections of the Warsaw University Library, teaches us a lot on it. This in folio: on twenty separate pages there is a complete list of allegories – Italian octavas introducing each canto of Torquato Tasso's *Delivered Jerusalem* by Orazio Ariosti[30]. The octavas are ornamented with engravings by Bernardo Castello, coming from one of Tasso's earliest editions, published in Genoa in 1590. The title page was also cut out of this printed edition, but the verses are a manuscript and the octavas are the ones which had appeared most frequently in different editions of the Tassian poem. If poetic commentaries of such poor value were considered worth copying, it was certainly because the poem itself must have been read, must have been popular and probably circulated not only as printed, but also copied.

---

of the Sejm (poem *T. Tassowi na S. Onorfio*: 'I byłbyś, zacny poeto śród braci / Śród karmazynów w senacie zasiadał, / Jako się godzi po króla połaci; / I może byś się Polsce naszej nadał, / Jakoś był słuszny z nauk i postaci, / Że też i błogo na cię wzrok upadał: / Hiszpańskie stroje, a zaś kolor włoski, Jakoby wtóry pan Piotr Kochanowski'.

[30] BUW, Sd 602.1670.

The document itself, once property of a Capuchin convent in Warsaw, is a testimony evoking at least two important tendencies of the Polish literary life in the early 17th century. It is a 'come back' of a manuscript circulation, strangely able to compete with the printed diffusion of literary works[31] on one hand, and the frequency of poetic introductions inseparable from the Tassian poem – on the other[32].

This, as well as the presence of as many as 30 *Orlando Furioso's* 16th century copies in Polish libraries, might not entirely confirm the traditional statement according to our historians of literature. It is only studies of provenances, accurate as well as difficult, that could prove the real diffusion of the poem at that time. It is even more difficult, if even simply impossible, to establish the level of circulation of the manuscripts of this kind of literature.

Only 3 years after the first edition, the victory of Chocim added even more actuality to the Polish version. The popularity of the poem was also sufficient to make Ivo Gundulić change his mind. The Croat poet abandoned a translation of *Goffredo* that he wanted to dedicate to the Polish king, and decided to write his own poem, *Osman*. It became the first epic translation in the Croat literature, just as the *Goffredo* of Kochanowski was in the Polish one (Croatian poem remained not finished and was not published until 1826). In the work of Gundulić, the adventures of the western and Polish 'knights' of the 17th century became the adventures of the Balkan ones, fighting against the Ottoman Empire and looking with hope at the Polish victories. It was another literary expression of the actuality of Christian-Muslim fights and a creation of the political utopia, where Poland becomes a kind of an ideal country, thanks to the Chocim victory[33]. The fights against the Muslim enemy

[31] Cf.: P. Buchwald-Pelcowa, *Losy edytorskie…,* op. cit., p. 360-368; J. Pelc, *Przełom wieków…*, op. cit., p. 265-267; A. Karpiński, op. cit., p. 27-42.

[32] J. Pietrzak-Thébault, *Translacja…*, op. cit., p. 85-86 and in nota.

[33] M. Ratković, *O pierwszym przekładzie chorwackim 'Jerozolimy wyzwolonej' dedykowanej królowi polskiemu,* [in:] *W kręgu…*, op. cit., p. 151-154, J. Rapacka,

must have been attractive for people living in a large border zone going from the Polish southeast frontier towards the Balkan territories, where the danger was real. And they definitel were, as another *oeuvres* of Hungarian and Croat language prove. It is just enough to mention the epic poems of István Gyöngyösi, who surely read Kochanowski, as he did not know Italian, as well as those written in Hungarian and in Croat by Miklós Zrinyi / Nikola Zrinski: *The siege of the Szigeti Castle* (*Szigeti veszedelem*)[34].

The *Goffredo* of Tasso-Kochanowski had also its particular continuation in Poland. We can see how Kacper Twardowski, a really 'converted poet', the author of erotic compositions, appeared capable just one year later of adapting a lay chivalric romance into the spiritual allegorical poems, the meditation books where Cupid strikes only with the arrows of love of God, and where the only beautiful female mentioned is Virgin Mary[35]. Spiritual exercises here are those of St Ignace of Loyola, but they are presented through the language of Tasso and Kochanowski. Thus, names, expressions, rhymes and elements of plot are borrowed directly from Kochanowski's translation.

However, the most important achievement in this field were epic poems. Considered in the 17th c. as the most noble genre, there was no need for them to justify their importance, and taking account of historical context, no need to look for a subject. Moreover, historical and chronicle traditions of the Polish literature easily turned the readers' attention to the events almost

'Osman' Ivana Gundulica, [in:] *Dawna literatura serbska i dawna literatura chorwacka*, Warsaw 1983, p. 113-115 and idem, *Osman: Ivana Gundilicia. Bunt świata przedstawionego*, Wrocław-Warsaw-Cracow-Gdańsk 1975, p. 24, 29-33.

[34] E. Angyal, *Torquato Tasso, Piotr Kochanowski i tradycja epiki barokowej u Słowian i Węgrów*, [in:] *W kręgu*…, op. cit., p. 155-159.

[35] I mean here 'Łódź młodzi *z nawałności do brzegu płynąca'* (*'The Boat of Youth…',* 1618) and *'Pochodnia Miłości Bożej'* (*'The Torch of God's Love',* 1628). See: K. Mrowcewicz, *Dwie Jerozolimy. Kacpra Twardowskiego lektura 'Goffreda'*, 'Barok', II/2(4), 1995, p. 99-108.

contemporary, but presented already from a historical angle[36]. Therefore, new 'camp stories' were written – from Cossack-Ukrainian borderland, from the area of Chocim and from the walls of Jasna Góra. The Chocim victory over the Turks (1621), commanded by the sultan Osman II (the same who became the title character in Gundilić's epic)[37], the long battle full of breathtaking twists, the critical disease and death of the Polish commander in the camp, *hetman* Chodkiewicz, seemed a perfect basis for 'new Goffredo'. The author of epic *Transakcyja wojny chocimskiej* (*War of Chocim*), Wacław Potocki, decided to highlight the historical side of events in the first place, writing what was in fact a kind of chronicle in verses about the true war-time facts. Potocki chronicled and described not only the important fights and minor clashes, marches and baits, but also the camp's everyday life, and even the peace treaty with the Turks was presented in detail in verses, item by item. Once again, the epic written contemporarily with readers met the expectations and was to the audience liking. The poem brilliantly reflected the needs of the Polish society, which in 1670 had experienced many defeats and longed for comfort coming from recollection of quite recent and so glorious, although difficult, victories (the second Chocim victory under the command of Jan Sobieski was coming soon, namely in 1673). The popularity among contemporary readers and political timeliness of the epic are probably

[36] C. Backvis, *Szczególna próbka historycznego eposu: Wojna chocimska Wacława Potockiego (1670)*, [in:] *Szkice o kulturze staropolskiej*, ed. A. Biernacki, Warsaw 1975, p. 253-255; M. Prejs, *Erotyka i religia. (O warstwie romansowej w 'Oblężeniu Jasnej Góry Częstochowskiej')*, 'Poezja' XII nº138-139, 5-6, 1977, p. 179-180.

[37] Backvis considers Gundulić's work closer to the idea of chivalric epic, with interspersing the plot courtly, almost fairylike tales about Amazons and their love affairs, as well as about loves of the protagonists – knights, and states its high cultural rank, but Potocki's poem, however deprived from love stories, considers prevailing over Croatian work 'as epos itself'. Ibidem, p. 287.

proving the poem's biggest value nowadays[38]. The opinions about the artistic level of the epic vary, but today its importance is undoubtedly growing.

Nearly at the same time, as in 1673, the anonymous poem *The Siege of Jasna Góra* was written, recalling the similar, actual events from a few dozen years before. This time the plot concerned the siege of Jasna Góra monastery in Częstochowa by the Swedish army of the king Karol Gustaw in 1655. Fighting back the enemy forces had its military significan e there, triggering off the resistance against the Swedish forces, as well as a symbolic side: the invaders were Lutherans, so it meant the 'heretics' attempted to capture the monastery with the miraculous image of the Heavenly Mother. The defense was led by the heroic prior, Father Kordecki, presented on the pages of the poem. Once again, a religious thread appears in the plot: the opposing armies practiced different religions, however at that time the Lutherans took place of the Muslims. Both war and love plots at the walls of Częstochowa were influenced by the poem about Jerusalem, and there are also numerous evident references to the Polish *Goffredo* in the language of this anonymous, yet very clever author. Even if it was not published for the first time until 1930[39], its fame in the 17th c. Poland is evident[40]. Paradoxically, even though the artistry, the beauty of language and style are ranked below the literary standard observed in *War of Chocim*, *The Siege of Jasna Góra* is a more vivid work, lighter, closer to the perfect translations of Kochanowski. The love affairs (as a matter of fact, only one love story is presented as a part of the poem's plot, because the affections of other characters, especially numerous women, are usually only being spoken of), the presence of realistic elements in the account of warfare (excellent scene with monks running on the roofs of the

[38] Ibidem, p. 259-265, 287.

[39] See supra about a manuscript circulation of literary oeuvres in Poland at that time.

[40] C. Backvis, *'Oblężenie Jasnej Góry Częstochowskiej'. Drugorzędny przykład barokowej epopei*, op. cit., p. 291-293.

monastery and trying to put out the fire, under the hail of bullets and grenades!), their combination with the interference of supernatural forces in the events, as well as the atmosphere of a constant erotic tension accompanying all the characters, caused difficulties to the modern literary interpreters and historians. Those particular 'flaws and inconsistency of the poem in comparison to the classical idea of chivalric epic, were considered specific features and a sign of uniqueness of the Polish baroque in its old, prevailing form, characteristic of the gentry[41].

However, the significant presence of heroines from the fantasy world: Liobe or Lidora, or from real world: Renata, Ludgierda, the wife of Stefan Czarniecki, or the ghost of the late fiancée of the Swedish general Horn – Krystyna, being certainly a feature distinguishing this poem from other Polish works of the genre of the time, is not only an effect of desire to make the historical plot attractive, but is exactly the source and core of a new harmony. Through the exposition and introspection of individual feelings and love memories, the poem touched the deeply hidden religious emotions, with the intention of highlighting their most personal aspect. Similarly to the emotions that our modern sensibility treats as solely physical, and that in their true nature are close to the experience of genuine faith, only through individual 'conversion' can the nation raise from disaster and find the power to win victories. That seem to tell us the Polish epic poems of 17th c., and *The Siege of Jasna Góra* in particular[42]. In the background of the struggles of the new characters, we always perceive the walls of Tasso's Jerusalem and the camp of crusaders besieging it.

Without Torquato Tasso and Piotr Kochanowski, this new, crucial tendency in the literature of the Polish baroque, where the chain of religious and

[41] Ibidem, p. 296-306.

[42] M. Prejs, op. cit., p. 180-187. S. Nieznanowski, *Warsztat epicki 'Oblężenia Jasnej Góry Częstochowskiej',* [in:] *W kręgu…*, op. cit., p. 162.

historical issues turned out to be so strong, would surely never have emerged. Seemingly, being founded on the knowledge of only one poem about Goffredo, on its imitation and transformation, utterly new creative activity emerged and developed, which through extremely rhetorical expression and vivid, remarkably suggestive images built a new kind of presented reality. A reality transformed poetically, sophisticated in depiction, and at the same time very close to the readers, to their common, material experience (of war) and their understanding of the spiritual reality of love and faith.

Also, a political timeliness is still obvious, when in 1685, in the Jesuit theatre and in Kochowski's *Songs of Vienna Redeemed*, the winner of Vienna battle, king Jan Sobieski the III, previously a 'Polish Hercules', becomes a 'Polish Goffredo'[43].

Therefore, if the famous patterns fitted so well to the needs, it was much more reasonable to use them, than create completely original structures. Knowing the similarity, the inner relation of Kochanowski's translations of Tasso and Ariosto, I may rather say that under the surface of the new verses throbbed with life Piotr Kochanowski's *przekładania* of *Orlando*[44]. The special status of translation in the Polish culture, initiated in 16th c., was, thanks to the works of Kochanowski, not only established in the next century, but rather placed on the highest level, as an artistic achievement, and as having the status of literary work. The translation became a rightful part of Polish original artistic works. If the previous tradition of translating had not existed in Poland and if, in early time of printing, the importance of translator taking over the role of author with *auctoritas* had not grown, it

[43] J. Pelc, *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu oraz baroku*, [in:] *Problemy literatury staropolskiej*, Warsaw 1978, vol. III, p. 21 and 43-44. About Sobieski's Herculean image see: J. Pietrzak-Thébault, *Herkules na rozdrożu – między ideałem rycerza a 'męża szlachetnego' i monarchy nowych czasów*, [in:] *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, eds. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Cracow 2012, p. 19.

[44] See: M. Prejs, op. cit., p. 188.

would probably not have been possible[45]. If the three editions of the Polish *Goffredo* had not been issued in publishing house of Franciszek Cezary in Cracow, the legacy of Italian chivalric epic would not have lived its own life in the 17th century Poland.

Fortune and Misfortune of Italian Chivalric Literature in the Early Modern Poland

Two masterpieces of the chivalric epic literature, *Orlando Furioso* of Lodovico Ariosto and *Gerusalemme Liberata* of Torquato Tasso have had their Polish versions of rare beauty and value thanks to the translator of genius, Piotr Kochanowski. The fate of their reception is, however, very different. The reasons of the absence of *Orlando Furioso* remain still inexplicable, while the number and diversity of the editions of its original version in Polish libraries could prove the contrary. Anyway, only detailed provenance research would establish the real origin of these books.

The evolution of the reception of the *Gerusalemme Liberata* during the whole 17th c. is an interesting example of a fusion of both foreign and domestic motifs, and of an attractiveness of the Renaissance patterns in the new times.

Keywords: translation, chivalric epic, editions, octave verses, reception.

[45] E. Podhajecka, *Rozważania nad sytuacją przekładu artystycznego w pierwszej fazie ery druku. Na materiale XVI-wiecznego romansu polskiego*, 'Pamiętnik literacki' LXXI, 1980/1, p. 24-28, B. Nadolski, *Dokoła prac przekładowych w XVI wieku,* [in:] *Europejskie związki literatury polskiej*, eds. J.Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, Z. Libera, Warsaw 1969, p. 475-487. The same subject has recently been treated also by A. Nowicka-Jeżowa, *Formative Role of Translation in Polish Baroque Culture*, [in:] Polish Baroque, European Contexts, ed. P. Salwa, Warsaw 2012, p. 31-44.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

NOWE MEDIA

WPŁYW MEDIUM CYFROWEGO NA KONSTRUOWANIE NOWYCH ZALEŻNOŚCI PISMA I OBRAZU

AGNIESZKA SMAGA Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). a.smaga@lazurowa.net

Przedmiotem analizy porównawczej czynię pismo i obraz, które pojawiają się na ekranie monitora za pośrednictwem stron WWW. Traktuję je jako prymarne komponenty przekazu, uwarunkowane w różnym stopniu aspektem technicznym, semiotycznym, estetycznym. Oba stanowią zapośredniczenie, dające językowi i obrazom wewnętrznym[1] formę i materię. Forma[2] uwarunkowana jest częściowo materią, z której powstaje, i dlatego wchodzi z nią w szereg zależności. Relacje te w swym następstwie wprowadzają

[1] Wskazane kategorie endogeniczne pośredniczą w poznaniu, czyli czynnościach związanych z otrzymywaniem, przechowywaniem i przetwarzaniem danych. Ujmują je w formy, które na poziomie poznania są abstrakcyjnym układem. Por. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, s. 24.

[2] Historycznym kontekstem dla wskazanego pojęcia formy jest „wielka teoria estetyczna", która zrodziła się w szkole pitagorejczyków, zapewne w V w. p.n.e. i wypłynęła z przeświadczenia starożytnych Greków, że piękno polega na układzie i proporcji części. Poglądy te utrzymał Platon. Zakwestionowane zostały dopiero przez Plotyna w III w. n.e., którego zdaniem piękno miało leżeć nie tylko w proporcji, ale i w blasku rzeczy (słońce, światło, złoto). Powstały w ten sposób dwa rozumienia *formy*, które były dalej kontynuowane przez estetykę. Znaczyła ona: 1. układ w ogóle; 2. układ właściwy, harmonijny, regularny. Dzięki drugiej definicji pierwsze pojęcie trwało tak długo. Zob. W. Tatarkiewicz, *Forma. Dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*, [w tegoż:] *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 257; Por. R. Ingarden, *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, [w tegoż:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 241 i n. Podział formy dokonany przez Ingardena ciekawie komentuje W. Stróżewski, *O formie,* [w tegoż:] *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 47 i n.

różnorodne procesy i zasady, które pośredniczą w odmiennym kształtowaniu stosunków między pismem i obrazem na płaszczyźnie ich generowania oraz prezentacji. Forma i materia konstruują medium, które traktuję z jednej strony jako środek przenoszenia komunikacji, z drugiej – sposób produkcji kulturowej, zespolony z określoną technologią[3]. Dodam, w perspektywie większego projektu badawczego – technologią widzialności, definiowaną zarówno przez pośrednika (medium-witrynę WWW), jak i maszynę. Urządzenie nie jest traktowane wyłącznie mechanicznie, ale jako podmiotowo-przedmiotowy układ technologiczny, czyli medium (internet, aplikacja WWW, strona internetowa).

Zainteresowania badawcze kieruję nie w stronę analizy utrwalonych form słowno/obrazowych, a ciągle trwających procesów, np. ikonizacji pisma, upiśmiennienia obrazu[4] czy grafizacj [5] jednego i drugiego. W ostatniej

[3] Por. pojęcie technik komunikacyjnych w: E. Szczęsna, *Poetyka mediów, polisemiotyczność, digitalizacja, reklama,* Warszawa 2007, s. 21-30. Natomiast aspekt techniczny medium rozwija m.in. A. Gwóźdź, *Przez okno technologii. Wprowadzenie*, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów,* wybór, wstęp, oprac. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 7; M. Lister, J. Dovey i inni *Nowe media czynnik kształtujący czy kształtowany*? przekł. M. Lorek, [w:] tychże, *Nowe media*, Kraków 2009, s. 123-158.

[4] Zob. M. Sandbothe, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, [w:] *Widzieć, myśleć, być,* op. cit., tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2001, s. 217-222; Por. J. D. Bolter, *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing,* N.J.-London 1991, s. 26-55.

[5] http://www.webstudies.info/proceedingsWS10.pdf. url z dnia 3.07.2013. Everardo Reyes-Garcia w artykule *The grafical Web* pisze: "The World Wide Web is considered the largest information system nowadays. From the beginning, its foundations have been closely related to needs of documentation and information exchange. However, since the Web entered mass public, we have witnessed an extension of functions mostly coming from social and communication practices. One of the consequences of such change is the look of Web; not only supported by text and images, but also by a variety of other media, programming languages, extensions and environments. At the same time, it seems that the look of Web is mainly inspired by classic media rather than hypermedia. In this paper, we aim at discussing how social and communication practices affect the look, function and understanding of the Web. We believe that such an analysis is necessary in order to recall those

procedurze upatruję unikatowych, bo wynikających z cyfrowego kodowania, cech przekazów zapośredniczonych przez internet. Dlatego proponuję odejść od klasycznego rozumienia teorii, która wiąże naukowość z rekonstrukcją dawnych form i pojęć w nowych zjawiskach[6], i skupić się na zależnościach pisma i obrazu cyfrowego, swoistych dla medium witryny internetowej. Inspirująca jest we wskazanej perspektywie typologia relacji słowo/obraz zaproponowana przez Arona K. Vargę[7], a dokonana na poziomie przedmiotowym ze względu na kryterium formy, rozumianej jako „przestrzenne rozmieszczenie wizualno-werbalnych przedmiotów"[8]. Przyjęta

---

advantages from hypertext systems into wide, open and network environments" (s. 103).

[6] Ewa Szczęsna sugerowała, że być może „kierunek zmian, jakie dokonały się (i dokonują) we współczesnej kulturze wymaga pewnej swobody i odwagi przewartościowania pojęć, modyfikacji ich zakresu znaczeniowego czy nacechowania emocjonalnego" (*Poetyka mediów…,* op. cit., s. 210). Sama, ośmielona postulatem Sandbothe'a (tenże, *Transwersalne światy medialne.,* op. cit., s. 221), proponuję natomiast zmianę bardziej fundamentalną: nie dystans metodologiczny, a odrzucenie dotychczasowej metodologii stworzonej dla analizy mediów analogowych. Wydaje się, że nauka winna nie tylko nadąża za zmianą cywilizacyjną, ale również ją wyprzedzać, by móc ją modelować. Współcześnie owa przemiana wprowadzona jest przez TI, które związane są z jednej strony z postępem informatycznym; z drugiej – ze zmianami w procesie myślenia, percepcji i sposobie pozyskiwania danych, przeżywania rzeczywistości. W zakrojonej perspektywie najbliższa prowadzonym przeze mnie badaniom staje się otwarta formuła metodologii komparatystycznej. Zob. G. M. Vajda. *Perspektywy dzisiejszej komparatystyki,* [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej,* pod red. H. Janaszek-Ivaničkovej, Warszawa 1997; E. Kasperski, *Podstawy komparatystyki, Status poznawczy komparatystyki,* [w tegoż:] *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010.

[7] A. K. Varga. *Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem*, [w:] *Słowo/obraz*, red. Grzegorz Godlewski i inni, tłum. J. Stachowicz, Warszawa 2010, s. 11-31.

[8] Chris Chesher, *Ontologia domen cyfrowych,* tłum. P. Aptacy, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów,* op. cit., s. 151-153. Nowe praktyki użytkownika są jakościowe różne od analogowych poprzedników. W realnej przestrzeni przedmiot znajduje się pod swoim adresem, w konkretnym miejscu, w cyfrowej – dane są ulokowane wraz z adresem. Poprzez nazwanie jednostki następuje jej pojawienie się. Adres URL dla danego dokumentu WWW jest zarówno jego nazwą, jaki

przez Vargę perspektywa percepcji odbiorczej pozwoliła autorowi uniknąć determinującej metodologicznie matrycy, która sprowadziłaby wskazane relacje słowno/obrazowe do uprzednich założeń estetycznych czy semiotycznych lub z góry ustalonych efektów analitycznych. Traktuję, analogicznie jak Varga, podstawowe media-nośniki (pismo, obraz zewnętrzny) z jednej strony jako istniejące prymarnie, we względnie samodzielnej postaci, z drugiej – jako wzajemnie na siebie oddziałujące na wielu płaszczyznach, np. generującej i prezentującej digitalne przekazy oraz wchodzącej w interakcję z użytkownikiem.

W centrum analitycznego zainteresowania znalazło się medium Word Wide Web[9], ponieważ ich graficzna struktura redefiniuje rozgraniczenia między cyfrowym pismem a obrazem, konstruując zapowiedzi ich nowych digitalnych form-układów[10]. Witryna staje się medium-pośrednikiem dla ich zaistnienia. Jest ona traktowana zarówno jako środek komunikacji,

---

i właściwym adresem, a jego wywołanie ma charakter inwokacyjny i związany jest bardziej z kategorią czasu niż przestrzeni. Por. A. Gwóźdź, *Od pigmentu do interfejsu*, [w tegoż:] *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004.

[9] Pomięłam natomiast inne media Internetu, takie jak np.: pocztę elektroniczną, bloga, grupy i listy dyskusyjne, czaty, gadu-gadu, IRC, MUD, ponieważ funkcjonują one jeszcze według modelu linearnej piśmienności mediów-nośników pierwszego i drugiego stopnia oraz odpowiadają w dużym stopniu utrwalonym przyzwyczajeniom percepcyjnym, czyli „nowe media" wykorzystywane są jeszcze ciągle na „starych" zasadach.

[10] Mike Sandbothe uznaje, że oddzielone dotychczas media-przekaźniki w digitalnym środowisku hipertekstu zmieniają swoje specyficzne cechy i wchodzą w nowe układy – cztery cyfrowe sploty: upiśmiennienie mowy, oralizacja pisma, ikonizacja pisma i upiśmiennienie obrazu. Te transformacyjne tendencje mają uwidaczniać transmedialny charakter WWW, gdzie poszczególne media tworzą układy zespolenia, integralne całości na poziomie formy i znaczeń. (Zob. M. Sandbothe *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, tum. K. Krzemieniowa, Kraków 2001, s. 215-222; por. J. D. Bolter, *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing,* London 1991.

jak i sposób prezentacji, zintegrowany oczywiście z określoną technologią. W zaproponowanym szerokim przekroju badawczym stanowi ona zatem na poziomie nadania przekazu: dokument (X)HTML, udostępniony w Internecie przez serwer WWW, który po stronie użytkownika otwierany i wyświetlany jest za pomocą przeglądarki internetowej pod postacią obrazu strony WWW.

Pierwsza płaszczyzna, generująca komunikat WWW, konstruowana jest w środowisku cyfrowym przy udziale internetu i aplikacji WWW[11], które z kolei tworzone są przez programowy, sprzęty, aplikacje i zasady ich funkcjonowania. Procedury działania wskazanych mediów są istotne z perspektywy maszyny, czyli nadania komunikatu, czynią bowiem widocznymi witryny WWW. Wpływają również w zasadniczy sposób na procesy projektowania i zawartość stron, czyli modelują poziom drugi – relacje odbiorcze. Język, pismo, obraz już na wejściowym etapie procesu generowania przekazu cyfrowego, czyli na swym fizycznym, materialnym poziomie, są wyłącznie układem binarnym 01. Falom świetlnym i dźwiękowym przypisane zostają cyfry – symbole abstrakcyjne[12], analogicznie jak w malarstwie abstrakcyjnym – formom czyste formy. Komputer nie jest mediów-nośnikiem

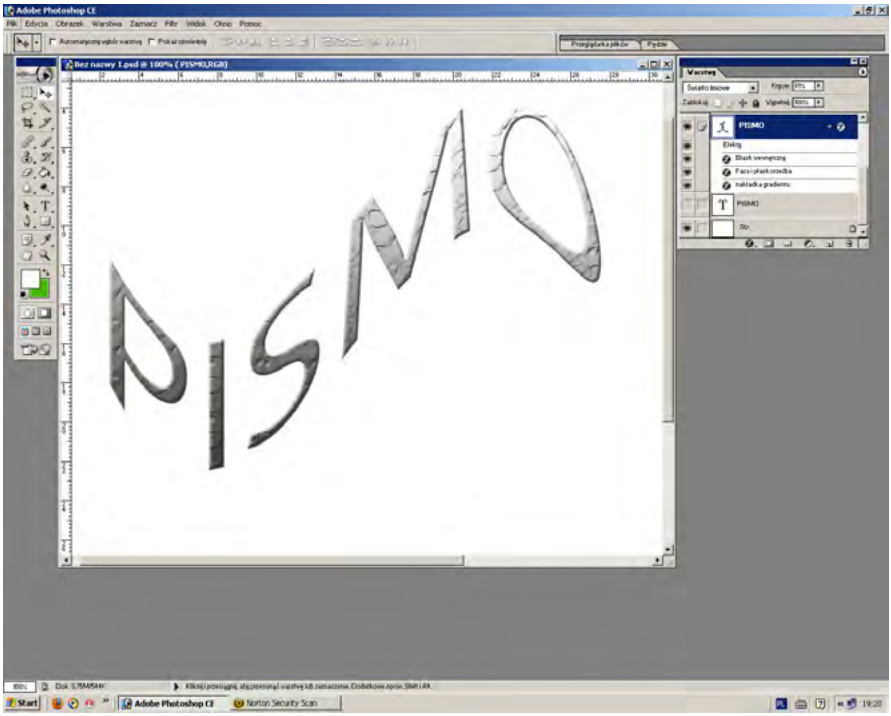
[11] Internet jako sieć komputerowa działa w oparciu o pięciowarstwowy model protokołu TCP/IP, to znaczy, że pismo i obraz umieszczone na stronie WWW z perspektywy maszyny są kolejno: 1. zbiorem sygnałów (warstwa fizyczna), 2. ramek (w. łączy danych interfejsu sieciowego), 3. pakietów (w. internetowa), 4. datagramów, segmentów (w. transportowa), 5. komunikatem HTML (w. aplikacji) i na końcu dopiero właściwą stroną WWW. Płaszczyzna aplikacji jest jedyną, do której użytkownik ma bezpośredni dostęp. Por. A. Freedman, *Encyklopedia komputerów*, tłum. M. Dadan i inni, Gliwice 2004, s. 309; B. Austin, *Internet*, tłum. J. Kresak, Warszawa 2001, s. 3.

[12] Nie następuje tu analogowa zamiana danych wejściowych na inne obiekty czy fizyczne powierzchnie. Cyfrowy zapis nie oznacza więc konwersji danych materialnych na informację binarną off/on, a przypisanie im wartości numerycznych. Medium przechowuje cyfry, nie łącząc ich w możliwie określone całości, a znak liczbowy określa tylko liczbę, nie ilość materii.

typu maszyna do pisania czy pędzel do tworzenia dzieła plastycznego. Działa on na prawach symulatora pisma i obrazu. Procesor, znając tylko kod binarny, traktuje litery i barwy analogicznie jak każdy inny znak alfanumeryczny, to znaczy symuluje je. Porównywalna sytuacja dotyczy kolejnych warstw opakowywania danych – z perspektywy nadawcy i ich rozpakowywania – odbiorcy. Wszystkie one wraz z przyporządkowanymi im zasadami i procesami transmisji danych decydują o specyfice medium internetowego. Podstawowy mechanizm ich działania polega na nieustannym odzyskiwaniu i obróbce zakodowanych znaków, na ich konstruowaniu niezależnie od umiejscowienia w przestrzeni i czasie. Dla języków programowania status ontologiczny pisma i obrazu jest identyczny, dlatego oba mogą być poddawane analogicznym procesom kodowania z wykorzystaniem matematycznych algorytmów. Czyli w perspektywie funkcjonowania maszyny pismo i obraz stają się tożsame. Zależność ta ma swe konsekwencje w pracy programów graficznych (np. Adobe Photoshop, GIMP), które generują jednostkowe komponenty strony WWW. Wprowadzają one trzy zasadnicze procesy determinujące relacje pismo/obraz: grafizacji pisma, upiśmiennienia grafiki i samozwrotności jednego lub drugiego. Pierwsza operacja, bliska idei ikonizacji (M. Sandbothe), znajduje swój wyraz w traktowaniu zapisanego słowa jako grafiki (rysunek nr 1). Służy temu narzędzie *Tekst*, które tworzy i edytuje warstwy pisma. Ustawia go w pionie lub poziomie, zmienia odległości między: liniami pisma, wyrazami, pojedynczymi znakami. Modeluje w procentach wysokość i szerokość pisma oraz kolor jego wypełnienia (RGB, CMYK, pantomy, desenie), proponuje wygładzanie (twarde, ostre, mocne, miękkie), nawet zniekształcenie tekstu (wyginając go np. w kształt muszli, flagi, fali, ryb , rybiego oka, itd.).

Z poziomu narzędzia *Warstwy* można zmienić stopień krycia koloru i tryb wyświetlania, np. „łagodne światło", „ostre światło" lub dodać efekt (np. cień, blask, fazę, teksturę, kontur, obrys itd.). Proponowane są również bardziej złożone operacje dokonywane na piśmie: ustawienie wzdłuż ścieżki;

zamiana na ścieżkę; zamiana na zaznaczenie, dodawane do niego, odejmowane od niego. Kolejny proces, polegający na upiśmienieniu obrazu[13], realizowany jest w programach graficznych poprzez operacje „redagowania" grafiki, analogicznie jak pisma, czyli: zmniejszania, powiększania, dupliko-



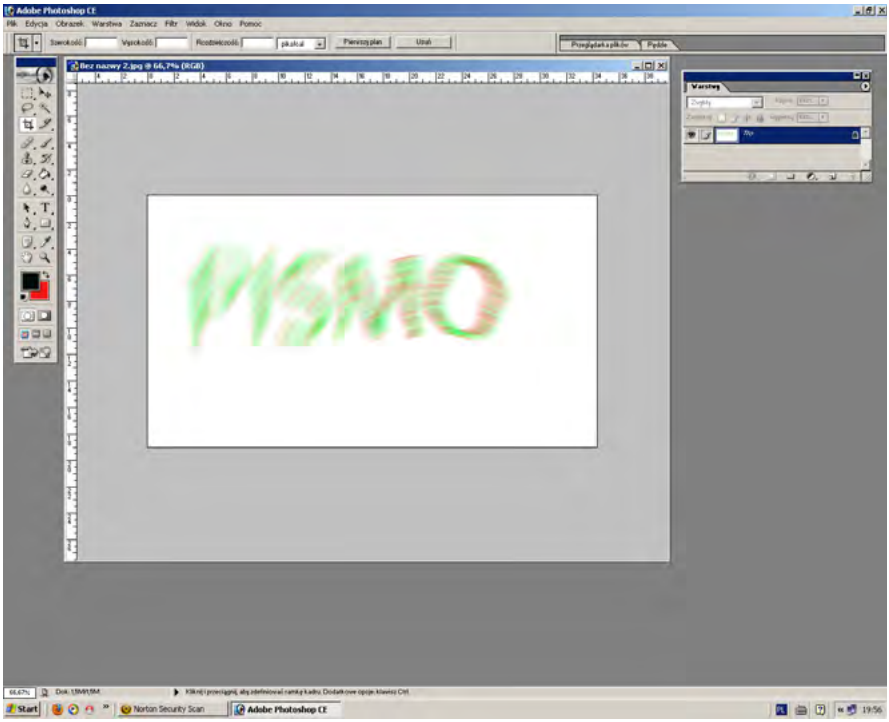
1. Pismo poddane efektom obrazowym

wania, przekształcania (obroty, odbicia), skalowania, zaznaczania (tutaj cała gama możliwości, edytory zaznaczenia).

I wreszcie trzeci proces polegający na samozwrotności obu wskazanych wyżej operacji, w wyniku której słowo i obraz na poziomie formy stają się

[13] Widoczny jest przede wszystkim w perspektywie odbioru przekazu cyfrowego i polega na „oderwaniu" obrazu od funkcji odbicia rzeczywistości. Obraz „czytany" jest na prawach znaku, który odsyła do inny znaków nie tylko semantycznie, ale przede wszystkim pragmatycznie (przez kliknięcie myszą).

tożsame, czyli oba podlegają wewnętrznym przekształceniom (rysunek nr 2). Pismo zaczyna przedstawiać, analogicznie jak obraz, ale nie na prawach referencyjności względem obiektu, a autoreferencyjności. Do wskazanej relacji prowadzi funkcja programów graficznych polegająca na bezzwrotnej zamianie pisma na kształt (Adobe Photoshop) lub krzywe z prawem edycji punktów, ich dodawania, odejmowania (GIMP). Pismo w wyniku zastosowanej operacji może być poddane następnie całej gamie efektów wizualnych typu dopasowanie (do poziomów, auto-poziom, auto-kontrast, auto-kolor, balans



2. Pismo staje się obrazem na prawach autoreferencji

kolorów, jasność/kontrast, barwa/nasycenie, mieszanie kanałów i inne) oraz filtrów (artystyczne, piksowanie, pociągnięcie pędzla, rozmycie, stylizacja, szum, tekstura, wideo). Ogromna mnogość tych operacji może prowadzić

do sytuacji, gdy celem nie będzie już przedstawienie rzeczywistości a skupienie na samym znaku i jego zmienne modelowanie. W programie GIMP można również dokonać zamiany pisma w narzędzie – pędzel – którym następnie malujemy na powierzchni dokumentu.

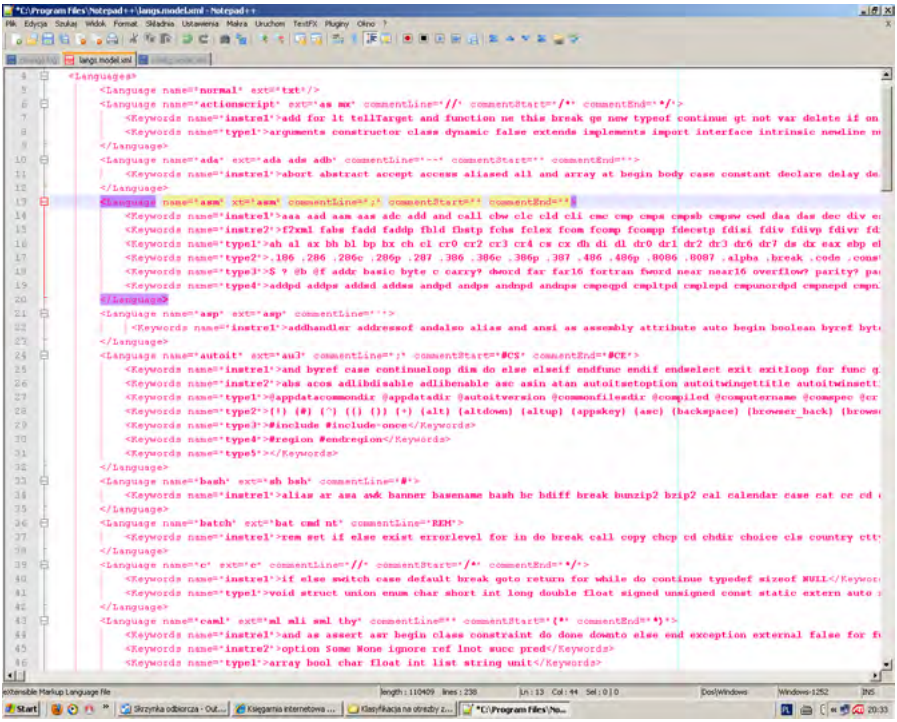
Przeglądając strony WWW widzimy w nich różnorodne dane-media: tekst, grafikę, zdjęcia, animacje, dynamiczne menu. Tworzy to wrażenie dużej złożoności, tymczasem podstawowa struktura witryn to zwyczajny dokument tekstowy, a wszystkie inne elementy umieszczone są w osobnych plikach. Zasadę działania aplikacji World Wide Web[14] oparto bowiem na idei hipertekstu. Polega ona na systemie interaktywnej nawigacji, dokonywanej między połączonymi fragmentami tego samego dokumentu lub dokumentów (X)HTML, znajdujących się np. na innych serwerach internetowych. Sygnalizowana procedura „stała się możliwa dzięki oddzieleniu oprogramowania przechowującego informację tekstową od oprogramowania wyświetlającego ją, a także dzięki ściśle określonemu interfejsowi między sposobem przechowywania i zapisywania danych a ich prezentacją”[15]. W ten sposób Internet został przekształcony z wyrafinowanego „piśmiennego” systemu komunikacyjnego, dostępnego tylko dla wąskiego grona specjalistów, w masowe medium graficzne.

Proces kodowania strony WWW (rysunek nr 3) polega na zapisie, który odbywa się zgodne z wierszem poleceń i sprowadza się do wydawania komend ze ściśle określonego zestawu i zdefiniowanej składni. Procedury te

[14] Konstruują ją trzy kolejne protokoły: HTTP (HyperText Transfer Protocol) – zespół procedur umożliwiających przesyłanie informacji hipertekstowych między komputerami w sieci; HTML (HyperText Merkup Language) – hipertekstowy język znaczników służący do stworzenia dokumentów przeznaczonych do publikacji w WWW; URL (Uniform Resource Locator) – adres internetowy zasobu w WWW. Termin hipertekst wykorzystano w dwóch spośród trzech procedur tworzących cyfrową sieć. Por. E. Reyes-Garcia, *The web as medium,* op. cit., s. 103-105.

[15] Zob. http://www.konrad-dominas.pl/pub/PDF/konrad_dominas_antyk_w_cyberprzestrzeni.pdf, url z dnia 3.07.2013.

dotyczą zarówno pisma, jak i obrazu (wstawianych grafik, tabel, formularzy, wykresów, animacji). Kod semantyczny (X)HTML odpowiada za strukturę i organizację danych na stronie WWW, kaskadowe style CSS – za ich prezentację[16]. Arkusz stylów CSS, analogicznie jak (X)HTML, to lista dyrektyw ustalających, w jaki sposób ma zostać wyświetlona przez prze-



3. Interfejs edytora kodu

[16] W prezentowanej perspektywie badawczej istotną możliwością CSS jest zmienne renederowanie strony, czyli przedstawianie jej informacji w formie najbardziej właściwej dla obsługiwanego środowiska – medium-nośnika (np. wizualnie, w tym na ekranie i w druku, czy dźwiękowo). Stosowanie zewnętrznych arkuszy CSS daje możliwość zmiany wyglądu wielu stron równocześnie bez ingerowania w sam kod (X)HTML, ponieważ arkusze mogą być wspólne dla wielu dokumentów. Zob. E. A. Meyer, *CSSS według Erica Meyera. Sztuka projektowania stron WWW*, Gliwice 2010.

glądarkę internetową zawartość wybranego elementu (X)HTML. Można w ten sposób opisać wszystkie parametry odpowiedzialne za prezentację form internetowych.

Znaczniki, zapisane z wykorzystaniem języka HTML lub (X)HTML, można podzielić na dwie grupy: blokowe (np. *<h1>, <p>, <blockquote> *) oraz wierszowe *(<i>, <b>)*. Pierwsze definiują segmenty tekstu, tytuły, śródtytuły, akapity, warstwy, bloki cytatu, listy, tabele. Zawierają w sobie, z wyjątkiem bloku cytatu, inne elementy wierszowe. Zdjęcia, infografiki, wykresy, prezentacje, rysunki, logo, animacje i inne, wszystkie one wprowadzane są przez pusty znacznik *<img>,* niezawierający treści, który wymaga dwóch atrybutów *scr* (wskazuje plik z obrazem) i *alt* (podaje alternatywny opis obrazu). Ta krótka charakterystyka pojawia się zamiast obrazu w przeglądarkach tekstowych. Natomiast w oprogramowaniu graficznym zostaje ona wyświetlona w miejsce oczekiwanego obrazu, gdy podano jego błędną nazwę lub uległ skasowaniu z serwera, ewentualnie gdy wyświetlenie grafiki zostało wyłączone. Tekst alternatywny składa się tylko z jednego słowa, które powinno precyzyjnie opisywać obraz. Pominięcie atrybutu *alt* nie spowoduje braku wyświetlania obrazu na stronie, ale stanie się on mało czytelny dla przeglądarek niegraficznych. Znacznik *<img>* nie stanowi elementu blokowego, a liniowy, dlatego musi on znajdować się wewnątrz np. warstwy definiowanej jako * *. Zatem nawet wtedy, gdy chcemy umieścić na stronie tylko i wyłącznie obraz, to musimy go umieścić w elemencie blokowym. Znacznik <img>, stanowiąc komponent wierszowy, pozwala umieszczać kilka obrazów w jednym wierszu.

Podstawą funkcjonowania aplikacji i hipertekstowego dokumentu są odnośniki – linki, które na poziomie prezentacji strony WWW wskazują inny zasób sieci niż aktualnie przeglądany, a na poziomie interakcji, po ich kliknięciu, przeglądarka ładuje wskazane przez nie dane. Odnośniki[17]

[17] Linki tekstowe, w celu ich zlokalizowania na stronie WWW, wyróżnione są

wprowadzane są znacznikiem *<a>,* który tworzy element wierszowy, dlatego nie może występować samodzielnie na stronie, tylko w elemencie blokowym. Hiperłącza mogą odsyłać do każdego typu dokumentu, czyli innej strony, dokumentu (PDF) pliku wykonywalnego (EXE), muzycznego (np. MP3), graficznego (JPG, GIF statyczne i dynamiczne, PNG)[18], czyli zarówno informacji tekstowej, obrazowej, jak i dźwiękowej i multimedialnej (animacje, wideo). Identyczne procedury przywołania słowa i obrazu świadczą o tym, że z poziomu aplikacji WWW ich status jest również tożsamy. W przypadku znacznika *<img>* i linku prowadzącego do zdjęcia, rysunku pojawia się dodatkowa zależność – istotna z perspektywy prezentowanej analizy komparatystycznej – kod piśmienny staje się elementem generującym, m.in. obraz statyczny lub dynamiczny.

Wers, na poziomie generowania digitalnego przekazu, zajmuje: z jednej strony dostępną przestrzeń w poziomie – w linii – dokumentu (X)HTML (podobnie jak w analogowych komunikatach, np. książkach), z drugiej

---

kolorem lub podkreśleniem. Najeżdżając na nie kursorem myszy, powodujemy zmianę jego kształtu, najczęściej na ikonę ręki z palcem wskazującym. Sposób wyróżnienia jest zależny od przeglądarki internetowej, choć obecnie większość stosuje ten sam schemat, czyli wyróżniają cztery stany odnośnika: 1. *link* – standardowy, nieodwiedzony (niebieski); 2. *active* – w trakcie otwierania (czerwony), zwykle nie jest zauważany, gdyż zmienia kolor na bardzo krótki czas; 3. *visited* – odwiedzony, odnośnik, który został wcześniej użyty (fioletowy); 4. *hover* – wskazywany, nad którym znajduje się kursor myszy. Kolory odnośników można zmieniać w CSS celem dopasowania ich od estetyki strony. Odnośnikiem może być również obraz zaznaczony przez ramkę, której kolor jest zgodny z wyróżnieniami tekstowymi.

[18] Por. M. Lis, *Tworzenie stron WWW. Praktyczny kurs,* Gliwice 2010, s. 128-139. W zapisie * tekst* atrybut *href* wskazuje na lokalizację pliku, do którego ma prowadzić odnośnik, natomiast tekst zawarty między znacznikami otwierającym *<a>* i zamykającym ** będzie wyświetlany na stronie jako łącze. Adres zasobu nie jest widoczny na linku, pojawia się natomiast w pasku stanu przeglądarki. Multimedia mogą pojawiać się również bezpośrednio na stronie, czyli zostają w niej zagnieżdżone. Wprowadzone są do dokumentu (X)HTML znacznikiem *<objekt>,* którego funkcja polega na usytuowaniu w treści strony dowolnej informacji zewnętrznej, może to być w związku z tym dowolny inny plik.

– podporządkowany i wpisany zostaje w powierzchnię trójwymiarowego prostokąta (zbiór linii ma tworzyć kształt na prawach obrazu). Relacja ta wzmocniona została zasadą budowy komponentów strony według box modela CSS. Każdy element witryny konstruowany jest na poziomie jego generowania: z obramowania, zewnętrznego marginesu, wewnętrznego odstępu i zawartości. Tekst (content) traktowany jest w tym przypadku w kategoriach obrazowej formy wpisanej w kształt prostokąta o określonych parametrach: wysokości i szerokości, zadanej odległości między obramowaniem i marginesem zewnętrznym, zdefiniowanym kolorem i obrazem tła. Struktura całego

4. Interfejs przeglądarki internetowej i strony WWW

dokumentu budowana jest z wielu analogicznych prostokątów. Pozostają one w wizualnej analogii do nadrzędnego względem nich kształtu monitora, graficznego interfejsu użytkownika, okien edycji. Ich rozmiary są wynikiem

ścisłych wyliczeń matematycznych, tak by zmieściły się w pełni w oknach przeglądarki. Kolejne media komputera, Internet, aplikacja WWW i witryna, traktowane są jako nośnik o określonych, dobrze widocznych obrazowych właściwościach.

W tym przypadku procedura zapisu opiera się na znaku bardziej „kartograficznym"– oznaczenia, odznaczenia na płaszczyźnie – niż „semantycznym", nadającym znaczenie[19]. Okazuje się, że obraz strony WWW w perspektywy jej kodowania i projektowania – dokumentu (X)HTML – jest precyzyjnie zdefiniowanym przedmiotem logicznym: uwzględniającym wielkość okna przeglądarki, obecność i wzajemne powiązanie charakterystycznych obiektów i punktów przedstawienia. Natomiast z poziomu jego ujawniania się użytkownikowi stanowi on płaską powierzchnię, w pełni transponowaną, otwartą na proces, interakcję (rysunek nr 4).

Na płaszczyźnie ujawniania się przekazu cyfrowego użytkownikowi witryna internetowa jest podstawowym element aplikacji WWW. Wyróżniają ją spośród innych mediów Internetu zasady funkcjonowania[20]. Natomiast elementy programowe, sprzętowe (konstruujące Internet i aplikację WWW) zostały niejako „ukryte" pod dwuwymiarową powierzchnią strony internetowej, prezentowanej przy udziale graficznego interfejsu użytkownika[21].

---

[19] Por. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, tłum. L. Zawadowski, [w tegoż:], *W poszukiwaniu istoty języka*, s. 150-175.

[20] Magdalena Karciarz podała dziesięć wyznaczników decydujących o funkcjonalności witryny: konsekwencja (stosowanie jednorodnych elementów w różnych miejscach serwisu); możliwość korzystania ze skrótów; sprzężenie zwrotne (każda czynność użytkownika musi spotkać się z rekcją systemu); grupowanie zadań; odwracalność czynności; panowanie nad systemem; spójność interfejsu; adaptowalność (możliwość dostosowania się interfejsu do różnych grup użytkowników); oszczędność (ujęcie czynności w jak najmniejszej ilości kroków); ustrukturyzowane prezentowanych informacji. Zob. M. Karciarz, M. Dutko, *Oblicza Sieci. Ewolucja interfejsu strony WWW*, [w:] *WWW – w sieci metafor, strona internetowa jako przedmiot badań naukowych*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieńko, Wrocław 2008.

[21] Historia pojawienia się GUI witryn internetowych związana jest ściśle

z rozwojem interfejsów przeglądarek internetowych, pośrednio również systemów operacyjnych. Dlatego Bernes Lee, chcąc opublikować w Internecie pierwszą stronę WWW, skonstruował przeglądarkę Nexus dla platformy NextStep. Pierwotnie obsługiwała ona tylko komputery NeXT i grafikę monodramatyczną oraz dokumenty sieciowe, które można uznać za przodków stron WWW. Jej interfejs, wykorzystujący wyświetlanie w odrębnych oknach, podobny był do pierwszych systemów operacyjnych Windows. Kolejne pionierskie strony WWW tworzone były wyłącznie przy udziale języka HTML i nazywane „witrynami pierwszej generacji" (D. Siegel, *Tworzenie stron WWW*, tłum. J. Rafa, M. Zieliński, Bielsko–Biała 1998, s. 10) czy „witrynami-oknami" (J. Bolter, D. Gromala, *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art., and the Myt of Transparency*, London 2005, s. 15-16). Język skryptowy nadawał im jedynie podstawową strukturę w postaci nagłówków, akapitów, linków (odnośników). Programiści i graficy traktowali generujący kod wyłącznie jako opis konstrukcji dokumentu, nie przywiązując uwagi do sposobu jego prezentacji na stronie. Podział tekstu na mniejsze części miał służyć tylko lepszemu przyswojeniu informacji. Metafora „witryny-okna" ujawniała skoncentrowanie projektantów na zawartości strony, gdzie struktura podporządkowana była treści, a interfejs miał być niewidoczny, przezroczysty jak okienna szyba. Projektanci i graficy stali się strukturalistami, którzy starali się „wtłoczyć" indywidualne doświadczenie sieci w powtarzalny schemat nawigacji, mającej na celu jak najszybsze dotarcie do informacji.

Wkrótce, wraz z rozwojem Internetu, cecha funkcjonalności okazała się niewystarczająca i pojawiła się potrzeba również estetycznej prezentacji zamieszczonej treści. Powoli wprowadzane były wizualne znaczniki HTML, zwane proceduralnymi, kontrolujące typografię: pogrubienie <b>, kursywa <i>. Te niestandardowe rozszerzenia języka HTML realizowane były niezależnie, bez jakiekolwiek współpracy z najpopularniejszymi producentami przeglądarek internetowych. Doprowadziło to do zaimplementowania nowych znaczników, działających tylko i wyłącznie w konkretniej grupie przeglądarek. Dopiero powstanie pierwszej graficznej przeglądarka zasobów WWW – programu NCSA MOSAIC – w 1993 na uniwersytecie Illinois, rewolucjonizowało tryb prezentacji dokumentów w formacie HTML. Oprogramowanie to umożliwiło implementację do stron internetowych plików graficznych, czyli obrazów wprowadzonych znacznikiem <img>. Proces wizualizacji postępował bardzo szybko i doprowadził do mnogości form wizualnych, tym samym słowno/obrazowych: tabele, formularze, mapy, kwestionariusze, pole wyboru typu radio lub checbox.

Współcześnie strony WWW, zwane „witrynami trzeciej generacji" (Siegel), „witrynami-lustrami" (Bolter, i Gromala) generowane są przez kod źródłowy, który w zamierzeniach powinien spełniać trzy fundamentalne funkcje: definiować treść strony, określać jej wygląd i zawartość oraz kontrolować zachowanie kontentu

Witryny WWW mogą prezentować się użytkownikowi za pośrednictwem przeglądarki internetowej – czyli kolejnego medium – w kształcie dwóch zależnych od siebie ingredientów: swego źródła – interfejsu dokumentu (X)HTML lub innego języka skryptowego i obrazu strony internetowej, wygenerowanego na podstawie kodu. Standardowo na ekranie monitora widoczny jest drugi wymiar projekcji, pierwszy pozostaje niejako zasłonięty dla użytkownika, choć istnieje możliwość jego wywołania poprzez włączenie opcji „Pokaż źródło".

Przeglądarki internetowe, np. Mozilla Firefox, Google Chrome, Internet Explorer, Opera, Safari, analogicznie jak edytory kodu źródłowego dokumentu (X)HTML, już na poziomie swych graficznych interfejsów budują digitalną formę wyodrębnionego wkomponowania. Obraz staje się w tym przypadku powierzchnią dla zaistnienia pisma, grafiki, map, gier, filmów itp.[22] Jego rama traktowana jest w kategoriach granicy wyznaczającej strefę zewnętrzną, np. pulpit, obudowa komputera, i wewnętrzną – okno przeglądarki. Problem organizacji obrazu ma charakter kompozycyjny,

---

i interakcje z użytkownikiem. W związku z rozszerzeniem oczekiwań względem języka generującego nastąpiła jego fragmentaryzacja i specyfikacja. Nowoczesne strony zbudowane są w taki sposób, aby te trzy typy kodu przechowywane były oddzielnie Tym samym obserwujemy powrót do pierwotnych założeń języka HTML, który miał być strukturalny, czyli opisujący i systematyzujący treść. Style CSS służą natomiast współcześnie do formatowania wyglądu witryny, Java – interakcji z odbiorcą. Witryny ery Web 2.0, przesuwając zainteresowanie w stronę użytkownika, zawierają oprócz wskazanych już komponentów nowe: blogi, czaty, albumy ze zdjęciami i filmami dostęp do portali społecznościach. Nie służą już wyłącznie prezentacji treści czy obrazów i nie są „tylko do odczytu". Otwierają fazę aktywnego uczestnictwa.

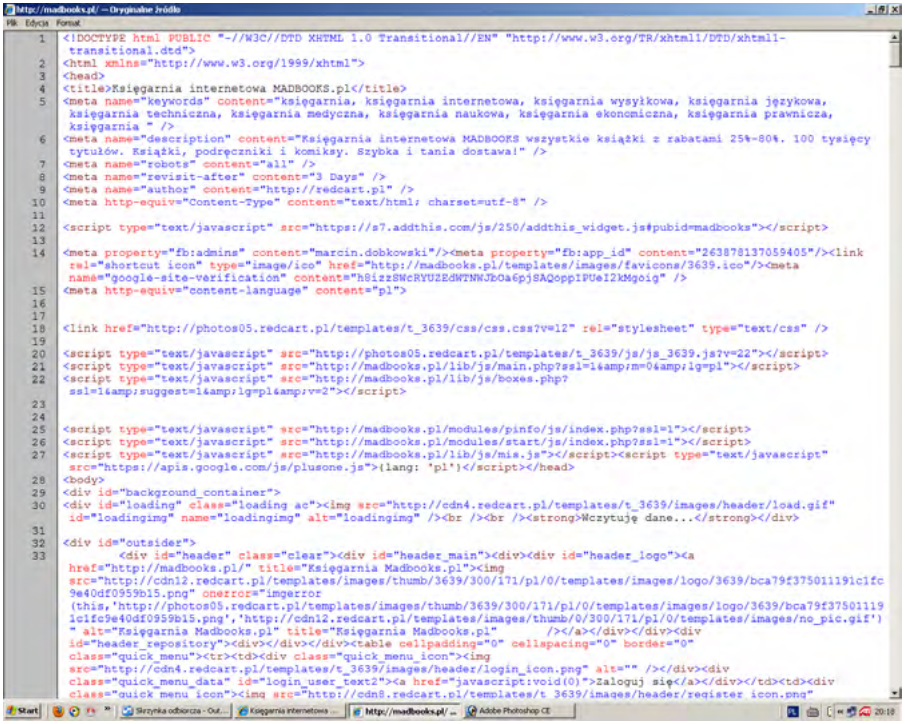
[22] Współcześnie oprogramowanie służące do przeglądania stron WWW rozwija się nieustannie w stronę większej funkcjonalności i wygody użytkownika. Dlatego nowoczesne przeglądarki obsługują coraz większą ilość technologii, obecnie: HTTP i HTTPS; HTML, XML i XHTML; grafikę w formatach: JPEG, GIF, PNG z półprzezroczystością oraz SVG; kaskadowe arkusze stylów (CSS); JavaScript (w tym DHTML); obiektowy model dokumentu (DOM); ciasteczka; Adobe Flash; aplety Java.

przedstawiający i funkcjonalny. W pierwszym przypadku standardowo zajmuje cały ekran (pełny widok) lub tylko jego część, może również zostać zwinięty do przycisku na pasku zadań. Forma wyodrębnionego wkomponowania pisma w obraz na poziomie przedstawienia staje się nadrzędnym układem organizującym graficzny interfejs: edytorów kodu źródłowego, przeglądarek internetowych. Rozpada się następnie na mniejsze mikroprezentacje – zbudowane według tej samej zasady – pasek menu, ulubionych poleceń, stanu, Easy-WebPrint, Google Toolbar, Adobe PDF[23]. W obrębie wskazanych komponentów interfejsu przeglądarki internetowej pojawia się zbiór ikonek-przycisków i ikonek-linków. Obserwujemy na ich przykładzie całą skalę form słowno/obrazowych: począwszy od ich pełnego wizualnego utożsamienia, przez współistnienie wyodrębnione: w ramach jednego znaku graficznego (ikona łączy element obrazowy i literniczy), w bliskim sąsiedztwie (obraz i tekst obok siebie). Wygląd ikony-linku w „pasku ulubione" można spersonalizować, wybierając opcje: ikona lub ikona i krótki tekst lub ikona i długi tekst.

Analogiczna forma wyodrębnionego wkomponowania pojawia się na poziomie źródła strony – dokumentu (X)HTML. Ustanawia ona obraz powierzchnią dla istnienia wyłącznie pisma. Również w tym przypadku nadrzędny układ rozkłada się, tyle że incydentalnie – na coraz mniejsze, analogicznie zbudowane komponenty – np. „kopiuj", „znajdź", „zaznacz wszystko". Interfejs dokumentu (X)HTML umożliwia tylko dwie podstawowe graficzne operacje na tekście: „zawijanie wiersza" i „zmianę rozmiaru tekstu". Ujawnia się natomiast użytkownikowi w wielobarwnym kształcie

[23] Rozwijane są kolejne funkcje przeglądarek internetowych, kształtujące wskazane układy w perspektywie prezentacji i ich interakcji z odbiorcą: zakładki (ulubione); obsługa skórek (motywów), możliwość dostosowania interfejsu do preferencji i potrzeb użytkownika; przeglądanie w kartach; blokowanie wyskakujących okienek; zarządzanie prywatnymi danymi (ciasteczka, historia odwiedzin, formularze, hasła itp.); filtry reklam; powiększanie tekstu, grafik lub całej zawartości strony; funkcja szybkiego wybierania stron (ang. *speed dial*); tryb prywatny.

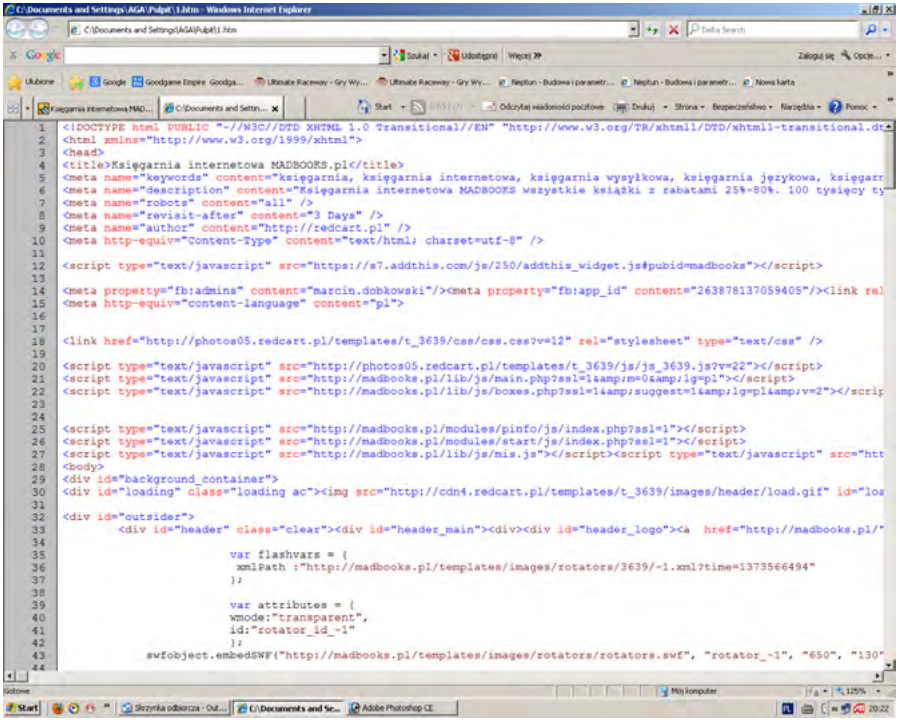
(wprowadzone są różne kolory dla zaznaczenia określonych znaczników), z ponumerowanymi wersami i wydzielonymi blokami tekstu (rysunek nr 5).



5. Interfejs dokumentu (X)HTML

Źródło strony można dodatkowo zapisać jako „źródło HTML” lub „widok sformatowanego kodu HTML”. Po jego ponownym wywołaniu pojawi się on w nowej karcie przeglądarki internetowej lub przy wykorzystaniu funkcji „szybkiego dostępu” – w miniaturze obok wyglądu strony. W pierwszym przypadku poddany może być dodatkowo funkcjom proponowanym przez samą przeglądarkę, np. „powiększenie”, lub zawansowanej edycji z wykorzystaniem programu Word (rysunek nr 6). W sytuacji zestawienia poziomu generującego komunikat z wykorzystaniem edytora kodu i źródła strony

przy użyciu interfejsu przeglądarki internetowej[24] spotykamy się z sytuacją typowa dla kultury analogowej – pismo jest równocześnie elementem konstruującym i ujawniającym przekaz.



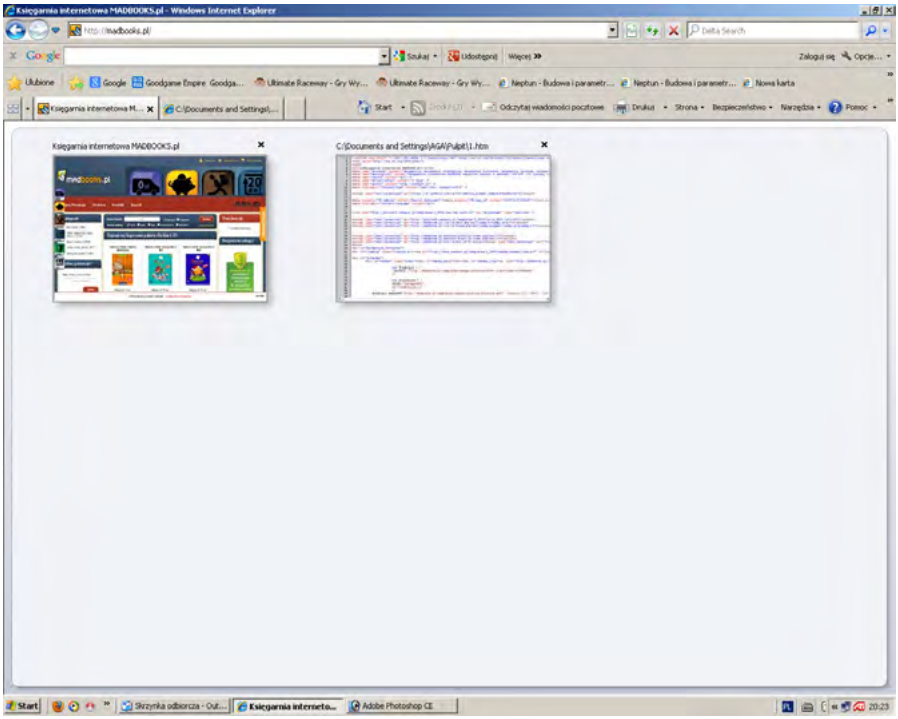
6. Interfejs przeglądarki internetowej i dokumentu (X)HTML

Natomiast w momencie konfrontacji kodu źródłowego i wygenerowanej na jego podstawie strony WWW widoczne jest istotne novum – podporządkowanie operacyjne i prezentacyjne składni liniowej pisma (X)HTML, CSS układom obrazowym interfejsu strony WWW (rysunek nr 7).

Pojawia się f o r m a u t o ż s a m i e n i a , która w środowisku cyfrowym funkcjonuje na prawach wzajemnego odwołania słowa i obrazu. Zniesiona zostaje różnica między pismem a obrazem na rzecz: z perspektywy poziomu

[24] Rysunek nr 1 i 4.

generującego kod i jego prezentacji – elektronicznego pisma obrazu, z poziomu przeglądarki ujawniającej strony WWW – obrazu pisma. Opisana sytuacja pokazuje kolejny raz, że utożsamienie słowa z obrazem nie operuje wyłącznie na osi napięcia między porządkiem obrazowym a werbalnym, ale



7. Interfejs: przeglądarki internetowej, strony WWW, dokumentu (X)HTML

wynika z procedur algorytmów matematycznych i rozstrzygnięć technicznych[25]. Analogiczne próby scalenia słowa i obrazu, oparte na poszukiwaniach głębszych struktur je wiążących, obecne były w kulturze od dawna, np.

[25] Pojawia się kolejne organicznie badawcze, tym razem dotyczące prezentacji materiału analizy porównawczej. Istnieje możliwość przedstawienia na stronie publikacji tylko tych form słowno/obrazowych, które kontynuują już znane analogowe relacje. Układy świadczące o specyfice przekazu digitalnego, wymagają cyfrowego środowiska.

w poezji, konceptualnej, konkretnej, formistycznej. Nie zostały one jednak zrealizowane w związku z brakiem technologii umożliwiającej przekształcenie słowa w obraz.

Cyfrowe słowo i obraz stają się z jednej strony tożsame, nierozdzielne, stopione, wzajemnie uwarunkowane, z drugiej – zachowują one prawo do ich wizualnego rozdzielenia, które dokonuje się z chwilą wywołania źródła strony obok jej wyglądu. Ale nawet wtedy, gdy przy udziale przeglądarki internetowej oba prezentowane są jako obraz, trudno je wspólnie percypować, zestawić i porównać z wykorzystaniem znanych nam narzędzi metodologicznych. Problem ten narasta, gdy uświadomimy sobie, że dokument (X)HTML możemy zapisać tylko jako tekst, a wygląd strony jako obraz z rozszerzeniem .png lub .bmg (mapy bitowej).

WNIOSKI

Dla opisanej wyżej dwoistości formy utożsamienia słowa i obrazu nie znajduję analogowego prototypu, bowiem związana jest ona z cyfrowym kodowaniem i uwarunkowana rozwiązaniem technologicznym. Pismo i obraz, poprzez przypisanie im wartości numerycznych, łatwo mogą ulegać przekształceniom z wykorzystaniem matematycznych procesów dodawania, odejmowania itd. za pośrednictwem algorytmów wpisanych w oprogramowanie. Procesy transmisji danych decydują o specyfice medium internetowego. Przeglądarka internetowa przekłada pismo – kod (X)HTML na obraz – stronę WWW, dla zainteresowanych również na obraz dokumentu kodującego. Nie następuje tu jednak zamiana wejściowych danych na inne dane, czyli pisma w obraz czy odwrotnie. Oba komponenty mogą być ze sobą utożsamiane, ale nie zastępowane, dlatego można je zestawiać obok siebie.

Digital Medium Impact on Construction of New Relation of Writing and Image

The difference between word and image, known from analog culture, 'breaks' at the level of generating digital transmission – Internet media, web applications, websites, web browser. The suggested identity of the 'material' aspect of writing and image, defined as the assignment of figures for both, finds its consequences at operational level, that is in means of communication.

keywords: medium, source code, website, writing/image, comparative studies, digital graphics, the iconification of writing, the literate image

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

NOWE MEDIA

GRACZ W ROLI NARRATORA – NA PRZYKŁADZIE GIER KOMPUTEROWYCH TYPU FPP

Juliusz Konczalski
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
juliusz.konczalski@gmail.com

> (…) narracja jest strukturą znaczącą, w jaką my sami w toku naszego życia ujmujemy i odnosimy do siebie zdarzenia i działania, nadając im w ten sposób zrozumiałość. Życie ludzkie nie składa się z niepowiązanych zdarzeń i czynności.
>
> Barbara Hardy[1]

Według Barbary Hardy narracja jest prymarną ludzką strukturą rozumienia[2]. Czy będzie to struktura nabyta, czy nie, jest dla naszych rozważań sprawą drugorzędną. Ważne, że każdy z nas od najmłodszych lat spotyka się z narracją prowadzoną za pośrednictwem różnych mediów i na różne sposoby. Czy będą to bajki czytane nam przez rodziców, czy filmy animowane, czy opowieści rodziców lub dziadków – opowiadanie towarzyszy nam od zawsze, jest swoistą kluczową składową naszej ziemskiej tułaczki. Przygotowywani jesteśmy poniekąd do pisania własnych opowieści, interpretowania wydarzeń naszego własnego życia w kontekście jakiejś szerszej fabuły, którą sami określamy. Wesprzyjmy się teorią Jonathana Cullera[3]. Oto prosta historia chłopca, który zakochuje się w koleżance z klasy, ich początkowa miłość

[1] K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas,* Kraków 2006, s. 27.
[2] Tamże.
[3] J. Culler, *Narracja,* [w:] *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 102.

natrafia na jakieś przeciwności (sprzeciw rodziców, klasowe przytyki etc.), by w ostatecznym rozrachunku cała opowieść skończyła się tzw. *happy endem*. Idąc tropem Cullera, historia miłości może być opowiedziana przez każdego z nas zupełnie inaczej, za pomocą zupełnie innych dyskursów. Dla jednego będzie to historia nieszczęśliwego ojca, który przeżywa miłosne rozterki córki, dla dziewczyny opowieść o zmaganiu się z opinią klasowego stada, a dla samego nieszczęśliwie zakochanego chłopca opowieść o drodze ku miłości. Narracja pozwoli nam jednak uporządkować te opowieści, sprawić, że raz za razem ten sam temat ujrzymy w nieco innym ujęciu, z nieco innej perspektywy. Tak właśnie funkcjonuje literatura, a co za tym idzie i film, i stanowiące przedmiot tej pracy – gry wideo[4]. Choć w tak zwanej popkulturze pula tematów wydaje się być skończona (perypetie miłosne i wojenna zawierucha to w zasadzie żelazny kanon), sposób ich ukazania zarówno dla każdej ze wspomnianych dziedzin sztuki, jak i nawet w ich obrębie, może być radykalnie inny.

Jednak narracja nie jest dziś już domeną tylko sztuki. Warto na marginesie spojrzeć na takie narzędzia „codziennego użytku" jak chociażby media społecznościowe – Facebook czy Twitter. Każde z nich jest tak naprawdę głęboko zapośredniczonym akcesorium, pozwalającym kreować opowieść o samym sobie. Tę historię opowiadamy wszystkim, którzy mają dostęp do

[4] *Gra wideo* czy *gra komputerowa*? Mimo pewnych historycznych różnic terminy te dziś mogą być i często są stosowane zamiennie na określenie tych samych rodzajów gier. Jednak ze względów historycznych bywa, że terminem *gra wideo* określa się gry na konsole (Xbox 360, PlayStation 3, Nintendo Wii, PlayStation Vita, PSP). W Polsce, ze względu na popularność pierwszych komputerów (ZX Spectrum, Atari, Commodore C64), początkowo granie kojarzone bywało głównie z komputerami. Dlatego przystawki do telewizorów, takie jak kopia japońskiego Famicomu (Nintendo Entertaining System) czyli Pegasus, umożliwiały granie w gry wideo (bo konsola była podłączana do TV). Jednak zarówno w konsoli, jak i w tradycyjnie rozumianym komputerze mamy te same podzespoły, a dziś gry wideo ukazują się zarówno na konsole, jak i pecety.

naszych profili. Kreujemy swoje własne symulakrum[5], korzystając oczywiście z naszych życiowych faktów, ale za sprawą własnej kreacji opowiadamy coś, co tylko częściowo ma związek z rzeczywistością. Najważniejsze i przesądzające pytanie brzmi zatem: czy w ogóle można dojść do prawdy o nas samych, analizując tylko nasz profil w mediach społecznościowych? Odpowiedź wydaje się jednoznaczna – nie.

W swoim artykule zamierzam przyjrzeć się temu, w jaki sposób gry wideo podchodzą do kwestii narracji. Jak gracz, będący zarówno odbiorcą, jak i samym *spiritus movens* akcji, wpływa na prowadzenie narracji w grach, jak zmienia się podejście do opowiadania nawet najbardziej – wydawałoby się – „wyświechtanych" fabuł? Chciałbym jednak odnieść się nie tylko do teorii narracji, lecz może przede wszystkim zwrócić uwagę na dwa niemożliwe do zakwestionowania aspekty gier. Aspekt performatywny, a także postmodernistyczne, Baudrillardowskie zapośredniczenie gier wideo, mające kolosalne znaczenie, będące w zasadzie punktem wyjścia do każdej „growej"[6] opowieści.

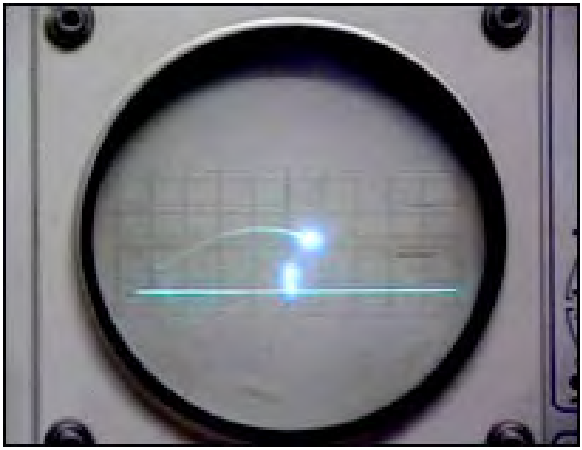
Narracyjny charakter gier wideo – zwycięstwo nie jest już celem

Gdyby tak spojrzeć na historię gier wideo od czasów Ralpha Baera po współczesność, można odnieść wrażenie, że od samego początku celem towarzyszącego jej nieustającego rozwoju technologicznego wcale nie było stworzenie coraz to lepszych gier, w których gracze będą szukali zwycięstwa. Wręcz przeciwnie, od samego początku gry dążyły do tego, by oprócz typowo zręcznościowego, zero-jedynkowego

[5] Obraz samego siebie – jak chcemy być postrzegani przez innych.

[6] Przymiotnik „growy" nie istnieje, przynajmniej jeszcze nie. Mam tego świadomość, niemniej z racji, że w środowisku samych graczy, a także autorów i badaczy zajmujących się tą problematyką, funkcjonuje on już od kilkunastu lat, nie sposób ignorować jego obecności. Niemniej, by zachować zgodność z językowymi prawami, biorę ów nieistniejący przymiotnik w cudzysłów.

systemu: zwycięzca – przegrany, można było zawrzeć w nich coś jeszcze. Tym czymś była opowieść. Z początku dążenie do odtworzenia czegoś, co znamy, a później dążenie ku idealnemu zapośredniczeniu[7]. Doskonale widać to już w jednej z pierwszych gier – *Tennis for Two*, zaprojektowanej przez Williama Higinbothama w 1958 roku.



Rysunek 1. Tennis for Two Williama Higinbothama na oscyloskopie

Higinbotham, naukowiec pracujący w Brookhaven National Laboratory (Upton, Nowy Jork), gdzie zajmował się bronią nuklearną[8], stworzył *Tennis for Two* w ramach atrakcji na zbliżający się kolejny „dzień otwarty" instytucji, w której pracował. Gra imitująca tenis, choć w niekonwencjonalnym rzucie z boku kortu, nie zliczała punktów grającym. Czy gracze sami je zliczali? Trudno powiedzieć, niemniej jeśli założymy, że koniec każdej opowieści kryje się w jej początku, nie trudno oprzeć się wrażeniu, że ten właśnie brak

[7] Nie chodzi o to, by gry odsyłały nas do rzeczywistości, ale raczej do czegoś, co już znamy i być może, o czym sądzimy, że ową rzeczywistością jest. Wątek ten rozwinę w dalszej części pracy.

[8] B. Kluska, *Dawno temu w grach*, Łódź 2008.

zliczania punktów stanie się w gruncie rzeczy najważniejszym lejtmotywem dalszego rozwoju gier wideo, choć do dziś bagatelizowanym i pozostającym w cieniu ich technologicznego rozwoju.

Zatem jeśli zliczanie punktów, a więc ów rywalizacyjny charakter gier, w którym zawsze mamy zwycięzcę i przegranego, nie było najważniejsze, to co? Odpowiedź brzmi jednoznacznie – opowieść. *Tennis for Two* to prehistoryczna wersja wirtualnego, komputerowego tenisa. Pierwsza gra, która pokazuje, że do gry w tenisa niepotrzebne będą w przyszłości już rakiety, kort i partner stojący po drugiej stronie. Wszystkie te elementy zostaną zastąpione wirtualnymi odpowiednikami. Co ciekawe, twórca gry nadaje jej tytuł *Tennis for Two* – tenis dla dwojga. Taki zabieg od razu uruchamia ów wspomniany we wstępie proces narracyjny w głowie odbiorcy. Za chwilę zobaczę grę w tenisa, która z moim dotychczasowym wyobrażeniem ma niewiele wspólnego, jednak w iście Baudrillardowskim stylu nawiązuje do tradycyjnego tenisa nie tylko tytułem. Mamy imitację kortu, mamy piłkę, siatkę, nie widać jedynie zawodników. Jestem przekonany, że nikt z widzów i odwiedzających instytucję, w której pracował Higinbotham, nawet przez chwilę nie pomyślał o zakwestionowaniu zasadności nadania grze takiego tytułu, czy podważeniu tego, że oto na ekranie oscyloskopu widzi „najprawdziwszy" (a jednak jakże inny) mecz tenisowy.

Tennis for Two pokazuje, że już sam tytuł odgrywa w grze bardzo istotną rolę narracyjnego wprowadzenia w opowieść, która będzie następnie przedmiotem samej gry.

Rysunek 2. Spacewar! (1961)

Weźmy *Spacewar!* z 1961 roku. Już w samym tytule kryje się obietnica niesamowitej przygody – wojny w kosmosie, między dwoma statkami. Podobnie jak w *Tennis for Two* o żadnym liczniku punktów zwycięstwa nie ma mowy. Dlatego, mimo że dość szybko zaczynają powstawać gry, w których, tak jak w niewirtualnym pierwowzorze, rywalizacja odgrywa kluczowe znaczenie (jak w szachach, warcabach czy nawet później w tenisie za sprawą *Ponga*), równie ważne stają się opowieści i wprowadzenie gracza w historię, wytworzenie w jego umyśle narracji, którą on sam będzie dalej budował.

Rysunek 3. Nakładki na telewizor do Magnavox Odyssey

Magnavox Odyssey (1972) Ralpha Baera to w zasadzie pierwsza konsola do gier przeznaczona dla licznego grona odbiorców, bo podłączana do telewizora. Biorąc pod uwagę rosnącą popularność telewizji w USA, a także telewizyjne początki Baera[9] – jak wieść niesie, ponoć o konsoli myślał już w początku lat 50. XX wieku – jest to w zasadzie ścisły początek gier komputerowych znanych obecnie. Do Magnavox Odyssey dodawane są interesujące nakładki na telewizor, w różnych rozmiarach i kolorach. Oto do gry w strzelanie (imitacja prawdziwej strzelby, podłączana do konsoli) dołączona zostaje nakładka w formie nawiedzonego domu (w okienkach pojawią się duchy), z którymi walczy gracz. Do gry w tenisa, protoplasty klasycznego już *Ponga* Nolana Bushnella, mamy na przykład nakładkę na telewizor imitującą kort tenisowy. Jeśli spojrzeć na zasadność dodawania takich elementów z perspektywy narracyjnej, widać wyraźnie, że chodzi nie tylko o „zwiększenie realizmu", ale także wzbudzanie u odbiorców konkretnych,

[9] Ibidem, s.14.

narracyjnych ciągot do dopowiadania sobie tego wszystkiego, co nie mogło być pokazane w grze ze względu na ograniczenia technologiczne.

Choć w tej początkowej fazie rozwoju gier zwycięstwo odgrywa nadal ważną rolę (zliczanie punktów, możliwość pojedynkowania się z innym graczem), równolegle, bardzo powoli, na znaczeniu zyskuje także aspekt narracyjny. Twórcy coraz więcej pracy wkładają w odtworzenie jakiejś sytuacji na ekranie, stworzenie ułudy rzeczywistości, danie graczowi poczucia, że bierze udział w jakiejś wyjątkowej historii. Ma to znaczenie tym większe, że owe „growe" pierwociny są najczęściej niezbyt atrakcyjne wizualnie, nie porywają odbiorców. Ot, zlepek kilku kwadratów i prostokątów na ekranie. Oczywiście wciąż w tym początkowym okresie rozwoju znajdziemy mnóstwo przykładów rywalizacyjnych, a więc typowych dla gier znanych z ich bardziej tradycyjnych form – mamy więc zwycięzcę i przegranego, a w wypadku porażki jedyne, co możemy zrobić, to uruchomić grę od nowa. Niemniej jednak stopniowo, acz systematycznie gry rozwiną się na tyle, że odejdą od tego klasycznego modelu i staną się czymś pomiędzy grą, a bardziej wyrafinowaną twórczością, gdzie oprócz zwycięstwa czy porażki liczy się także fabuła, opowieść, którą „sprzedają" nam twórcy.

Rysunek 4. Prince of Persia (1989)

By jeszcze lepiej to wyjaśnić, spójrzmy na jedną z ważniejszych gier w historii – *Prince of Persia*. Powstała w 1989 roku i fabularną kanwę stanowiła w niej opowieść o uratowaniu księżniczki więzionej przez okrutnego sułtana. Gracz, wcielając się w rolę tytułowego księcia Persji, miał za zadanie w ciągu 60 minut realnie upływającego czasu pokonać 13 poziomów, na których oprócz pułapek na gracza czekali też nasłani przez sułtana przeciwnicy. Śmierć oznaczała rozpoczęcie gry od nowa i wyzerowanie licznika, ale na szczęście w grze zaimplementowano kody, umożliwiające przeskakiwanie do wybranych plansz po ich wcześniejszym ukończeniu. Choć gra trwała maksymalnie 60 minut, czas który musiał poświęcić gracz, ze względu na trudności wynikające z samej rozgrywki, był znacznie dłuższy. W 60 minut można było pokonać grę, ale pod warunkiem, że już się ją znało i gracz wiedział, co robić na kolejnych planszach, by jak najszybciej je przejść i dotrzeć do komnaty z księżniczką. W takim projekcie gry kluczowy wydaje się aspekt rywalizacyjny, typowy choćby dla gier planszowych – mamy jasne zasady zwycięstwa i jasne zasady porażki, a do owej mechaniki rozgrywki dorzuconą szczątkową „fabułkę".

W taki sposób historia ta została opowiedziana ponad 20 lat temu. Gra doczekała się jednak uwspółcześnionej wersji, z podtytułem *Classic*, w której w zasadzie wszystkie wyzwania pierwowzoru i trudności wynikające z ograniczenia czasowego zostały usunięte, by grę dało się ukończyć w sposób wybrany przez gracza.

Esencja rozgrywki jest jednak wciąż taka sama (akcję obserwujemy z boku i mimo że grafika jest trójwymiarowa, gracz i tak obserwuje akcję w ograniczającym rzucie).

Zgodnie z trendami obowiązującymi obecnie w branży gier wideo, produkuje się gry, które jedynie tytułem nawiązują do pierwowzorów sprzed lat. Dzięki temu gra może poszczycić się pewną historią związaną z obecnością marki już przez kilka(naście) lat na rynku, a równocześnie w kwestiach samej rozgrywki czy fabuły z pierwowzorami sprzed lat ma niewiele wspólnego.

Rysunek 5. Prince of Persia Classic (2007)

I właśnie taką wersję *Prince of Persia* należy postawić na przeciwległym biegunie tworzenia gier, by pokazać, jak zmieniły się dziś czasy i jak dalece współczesne gry zamiast aspektu rywalizacyjnego, typowo „growego", kładą nacisk na opowieść, a więc narrację.

Przyjrzyjmy się zatem wydanej w 2008 roku nowej odsłonie *Prince of Persia*, by pokazać, że zjawisko, o którym piszę, a więc dominacyjna rola narracji, która stopniowo przez lata rozwoju gier nabierała coraz większego znaczenia, nie jest jedynie wymysłem autora.

Rysunek 6. Prince of Persia (2008)

W *Prince of Persia* (2008) nie można nie tylko zginąć, lecz także nie można w ogóle przegrać. Gra w doskonały sposób pokazuje, jak dziś projektuje się gry wideo. Za każdym razem, gdy nasz bohater spadnie w przepaść, towarzysząca mu bohaterka, sterowana przez komputer, ratuje go w wymownej animacji – widzimy jak chwyta naszego księcia za rękę. Podobnie rzecz ma się w walce na miecze z przeciwnikami – tu także, nawet jeśli poziom życia naszego bohatera spadnie, wówczas automatycznie gra nie pozwala nam zginąć (możemy w zasadzie przestać sterować postacią i nic się nie stanie). Centralnym punktem staje się bowiem przygodowa opowieść, a nie sprawdzenie się gracza w typowo „growych" elementach. Jest to oczywiście przypadek skrajny, ale w gruncie rzeczy potwierdzający regułę – dziś opowieść czy też przyświecająca twórcom chęć wzbudzenia narracji u gracza, ma charakter powszechny i stanowi kwintesencję grania. Nie chodzi już tylko o znaczniki zwycięstwa, które wciąż dominują na przykład w świecie tradycyjnych gier planszowych. Chodzi raczej o zabranie odbiorcy na porywającą opowieść, w której doświadczy czegoś, co być może zna z telewizji, kina, literatury. Przegrana lub wygrana w zasadzie schodzi na plan dalszy, bowiem jedynym sposobem, w jaki możemy przegrać, grając we współczesną wersję *Prince of Persia*, jest wyłączenie gry. Poszczególne elementy spotykane na drodze w trakcie zabawy nie stanowią najmniejszego wyzwania, grę ukończy w zasadzie każdy. A jeśli każdy, to gdzie rywalizacja, pole do wyłonienia najlepszego?

Ta chęć opowiadania historii, w której to właśnie gracz wchodzi w rolę narratora, tłumaczy stopniowe zjawisko dodawania do kolejnych gier coraz to bardziej rozbudowanych fabuł. Komputerowy tenis przeszedł drogę od *Tennis for Two,* w którym mamy tylko pojedynczy mecz, do czasów *Top Spin 4* (2011), gdzie tworzymy własnego zawodnika, bierzemy udział w turniejach, a w toku rozgrywki nasz zawodnik rozwija się i sterowanie nim staje się stopniowo łatwiejsze.

Dlatego w „nieistniejącym sporze" między ludologami a narratywistami[10] wypada mi stwierdzić, że mimo wszystko gry są opowieściami, a to gracz (co pokażę dalej) pełni w nich rolę narratora.

Gra wideo jako idealne symulakrum

Teoria symulakrów i symulacji Jeana Baudrillarda[11] powstała ponad trzydzieści lat temu. I choć wówczas gry wideo były jedynie lichymi pierwocinami tego, co dziś gości na ekranach komputerów czy zaawansowanych technologicznie konsol do gier, to właśnie one są w moim odczuciu jedną z najlepszych współczesnych ilustracji zjawisk, o których pisze francuski filozof

Symulacja to udawanie, że ma się coś, czego się nie ma. Jednak według Baudrillarda chodzi tu o taki rodzaj symulacji, w którym przejmuje ona cechy zjawiska naśladowanego. Jak chory, który nabywa objawów choroby przez siebie symulowanej. Różnica między „prawdziwym" a „fałszywym" lub „rzeczywistością" a „wyobrażeniem" staje się w zasadzie niemożliwa do uchwycenia. W ten sposób wyobrażenie zaczyna wytwarzać rzeczywistość. Symulakrum, a więc obraz w całości będący symulacją, może pozorować rzeczywistość lub też wytwarzać zupełnie nową, własną rzeczywistość, którą Baudrillard nazywa hiperrzeczywistością. Jest ona bardziej rzeczywista od samej rzeczywistości.

Według francuskiego filozofa, mamy dziś do czynienia właśnie z precesją symulakrów, a więc zalewem obrazów zapośredniczonych, nie odsyłających już do rzeczywistości, a jedynie przetwarzających inne obrazy. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że rzeczywistość nie istnieje. Nie chodzi

[10] G. Frasca, *Ludolodzy też kochają opowiadania,* [w:] *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi,* wybór i koncepcja M. Filiciak, Warszawa 2010, s. 78.

[11] J. Baudrillard, *Symulakry i Symulacja,* Warszawa 2005, rozdział *Precesja symulakrów.*

tu bynajmniej o fakt, że żyjemy w próżni. Precesja symulakrów uniemożliwia odbiorcy nie tyle samo dotarcie do rzeczywistości, ile raczej poprawne jej zrekonstruowanie, odróżnienie jej od wytworzonej przez symulakrum hiperrzeczywistości.

W teorię Baudrillarda doskonale wpisują się współczesne gry wideo. Wejście w świat gry jest o wiele silniejszym doświadczeniem niż oglądanie filmu. Uczestnicząc w rozgrywce, gracz musi całą uwagę skupić na wydarzeniach w grze, w przeciwnym razie granie będzie niemożliwe. To zaangażowanie jest tak silne, że ciężko je zrozumieć komuś, kto nigdy w gry nie grał. Obserwując rozgrywkę z boku, znad ramienia osoby grającej, widzimy jedynie mniej lub bardziej odrażający brutalnością czy też zupełnie nużący spektakl, taki nieudolnie zrobiony film. Dopiero jeśli sami zagramy, dostrzeżemy tę kolosalną różnicę między filmem grą.

Rysunek 7. Battlefield Bad Company 2 Vietnam – kadr ze zwiastuna gry, nawiązujący do filmów wojennych konflikcie Wietnamie

W grze wojennej z gatunku FPS[12] pod tytułem *Battlefield: Bad Company 2 – Vietnam*, twórcy na warsztat wzięli wojnę w Wietnamie. Jednak jako że gra jest przeznaczona tylko do rozgrywki sieciowej (a więc walka toczy się zawsze z innymi graczami za pośrednictwem Internetu), nie mamy tu fabuły w tradycyjnym sensie znanym z filmów czy literatury. Zamiast tego możemy wziąć udział w różnych operacjach znanych z wojny w Wietnamie, sprowadzonych do potyczek na niewielkich wirtualnych mapach. Na pierwszy rzut oka wszystko się zgadza, mamy sprzęt wojskowy z tego okresu – zarówno broń, jak i pojazdy – także krajobrazy są właściwe. Jednak gra dość szybko odsyła nas do specyficznego ujęcia tego konfliktu, znanego z filmu Francisa Forda Coppoli – *Czasu apokalipsy*. Jest w nim scena ataku kawalerii powietrznej na wioskę wietnamską, która rozgrywa się przy dźwiękach *Cwału Walkirii* Wagnera płynących z głośników zamontowanych na helikopterach. Otóż ten motyw – a więc głośniki umieszczone na pojazdach – znajduje swoje odbicie w grze. Dochodzi w niej do podobnej sytuacji, co w filmie. Kiedy mamy przebitkę na wioskę tuż przed nalotem i nie widząc jeszcze helikopterów, słyszymy gdzieś w oddali narastającą stopniowo muzykę Wagnera. Zanurzając się w rozgrywce, odkrywamy coś zupełnie niezwykłego, wynikającego z zestawienia tych elementów – muzyki i świszczących dookoła gracza kul, tumanów kurzu wzniecanych przez szaleńcze eksplozje. Powstaje jakiś trudny do opisania taniec śmierci, odsyłający jednak nie do rzeczywistej wojny (to gra, niekiedy, by zabić żołnierza przeciwnika, trzeba w niego wpakować cały magazynek), ale do filmu Coppoli. I jeśli przyjmiemy za Baudrillardem, że już sam film jest sumulakrum, odsyłającym do rozmachu charakterystycznego dla prowadzonych przez amerykanów wojen, to tym bardziej gra wideo, odnosząca się już tylko do filmu, takim

[12] First Person Shooter – ang. strzelanina z widokiem z pierwszej osoby. Jest to swoisty podgatunek gier FPP (First Person Perspective – gra z widokiem z pierwszej osoby).

symulakrum być musi, bowiem wpisuje się w tę samą narrację o wojnie w Wietnamie, co amerykańskie filmy (muzyka, świszczące dookoła kule, ujęcia będące w zasadzie kliszami filmowych)

Podobnie sprawa ma się z grami wojennymi, których akcja rozgrywa się w okresie II wojny światowej. Zamiast odsyłać nas do prawdziwej wojny, tego jak ona faktycznie wyglądała[13], być może przez posiłkowanie się relacjami prawdziwych świadków tych wydarzeń, gry wideo będą nas odsyłać do wyobrażeń na temat konkretnych działań wojennych lub innych wypadków historycznych, jakie ukształtowała w naszej świadomości kultura masowa, a więc kino i ewentualnie literatura.

Performatywny charakter gier wideo

O ile film ma chyba największy estetyczny wpływ na gry wideo przez wspomniane zapośredniczenie, o tyle nie można zapomnieć, że grom wideo jest także bardzo blisko do teatru (a być może to tylko złudne wrażenie teatralnego widza i gracza jednocześnie)[14]. W zasadzie, patrząc na gry wideo z perspektywy *Estetyki performatywności* Eriki Fisher-Lichte, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że zwrot performatywny, jaki dokonał się w teatrze w latach 60.[15], jest w gruncie rzeczy obecny od samego początku w grach wideo.

Podobnie jak performans lub przedstawienie teatralne, gry wideo odbywają się tu i teraz. Bez gracza nie ma gry. Jest on składową wymaganą

[13] Wstrzymajmy się na chwilę z pytaniem, czy w ogóle takie dojście do prawdy jest możliwe.

[14] W bardzo ciekawej dyskusji na łamach 99. numeru *Didaskaliów* publicyści związani ze światem gier (Olaf Szewczyk i Paweł Schreiber) nie doszli do zadowalającego porozumienia z twórcami teatralnymi (Pawłem Passinim, Janem Klatą, Wiktorem Rubinem). Owa dyskusja przypominała raczej okopanie się na z góry upatrzonych pozycjach. Nie zmienia to jednak faktu, że w perspektywie tego, o czym pisze Erika Fisher-Lichte na temat performansu, odnajduję bardzo wiele wspólnych obszarów między grami i teatrem.

[15] E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności,* Kraków 2008, s. 26.

dla przedstawienia. Podobieństw jest jednak więcej: wyjątkowość spektaklu, który za każdym razem może odbyć się o innej porze, który zawsze może różnić się przypadkowymi zdarzeniami, ale też w ogólnych zarysach, jest całkowicie zaprojektowanym wydarzeniem, w którym twórcy starają się w gruncie rzeczy przewidzieć reakcje widzów i w jakiś sposób na nie przygotować. Podobnie jest z grami wideo. Od nas zależy, o jakiej porze zasiądziemy do gry; wchodząc w grę, wchodzimy w tę samą przestrzeń, co widz teatralny, przy czym gracz wchodzi w nią wirtualnie, natomiast widz teatralny fizycznie. I mimo tego wejścia wirtualnego, a więc bez udziału wszystkich zmysłów, gra wideo potrafi znacznie mocniej i niemal od razu wessać odbiorcę w swoją hiperrzeczywistość. Tymczasem do dziś teatr boryka się z mieszczańskim wyobrażeniem spektaklu (wyciemniona widownia, cisza podczas przedstawienia, brak jakiejkolwiek reakcji poza sformalizowanymi oklaskami)[16]. Weźmy na przykład „Personę. Marilyn" Krystiana Lupy. W spektaklu, w którymś momencie padają słowa, że bohaterów ktoś obserwuje. Gest aktorów wskazuje, że ów tajemniczy podglądacz znajduje się daleko za widownią. Reakcja widzów – znikoma. Nikt, poza piszącym te słowa, nie odwraca się, by sprawdzić, czy aktorzy nie kłamią. To w gruncie rzeczy niewielkie doświadczenie dowodzi, że mieszczański charakter odbioru spektaklu jest wciąż tak silny w widzach, że nawet próby przełamania go takimi – wydawałoby się mało inwazyjnymi zabiegami – muszą spalić na panewce.

Tymczasem gry wideo wciągają odbiorców znacznie bardziej. Z pasywnego widza, skrywającego się wyraźnie za granicą ociemnionej widowni, przekształcają gracza w pełnoprawnego uczestnika

[16] Piszę to na podstawie moich ostatnich doświadczeń teatralnych, po obejrzeniu spektakli Teatru Dramatycznego: *Don Kichot* Macieja Podstawnego, *Persona. Marilyn* Krystiana Lupy, *Kto zabił Alonę Iwanowną* Michała Kmiecika.

wydarzeń, który ma kolosalny (choć w dalszym ciągu zaprojektowany wcześniej) wpływ na przedstawiane wydarzenia.

Rysunek 8. Marina Abramović podczas perfomransu Lips of Thomas

Warto jeszcze wspomnieć o performansie Mariny Abramović z 24 października 1975 roku[17]. Widzowie musieli uczestniczyć w przedstawieniu, które niekoniecznie mogło być dla nich przeżyciem komfortowym. Mogli wyjść, oglądać i ewentualnie przerwać performans (co też uczynili). Być może mogli też coś pokrzykiwać lub w inny sposób zamanifestować swoje niezadowolenie/zadowolenie. Mieli jednak – tak sądzę – skończony zasób reakcji, które wcześniej musiała przewidzieć autorka performansu: oglądanie do końca, przerwanie lub po prostu wyjście w trakcie. Wszystkie zachowania widzów da się zapewne podciągnąć pod każdą z tych trzech wymienionych nadrzędnych grup zachowań, a czy przerwanie przedstawienia nastąpi w wyniku wezwania policji, rzucania pomidorami czy jeszcze czegoś innego, jest

[17] E. Fisher-Lichte, op. cit., s. 11.

z perspektywy twórcy sprawą drugorzędną. Musi przygotować sobie plan działania i ewentualnej reakcji na te trzy grupy zachowań widzów. Tak samo postępują twórcy gier wideo, programując je, tyle że interaktywny spektakl toczy się w przestrzeni wirtualnej, wytworzonej gdzieś w umyśle gracza – głównego narratora opowieści.

Half-Life

Half-Life (1998) wprowadził szereg zmian do samej narracji w grach FPP, a także w zasadzie zdefiniował, jak powinna wyglądać nowoczesna gra z tego gatunku. Rozwiązania zastosowane w *Half-Life* są obecne (w różnorakiej formie) we wszystkich współcześnie tworzonych grach.

Arystotelesowski podział narracji na początek, środek i koniec[18] (wstęp, rozwinięcie i zakończenie) dopiero od *Half-life'a* zaczyna być jasno i precyzyjnie stosowany w grach FPP (ale też w innych gatunkach). Oczywiście w takich grach jak *Wolfenstein 3D, Doom* czy *Quake* również funkcjonuje, jednak jest tam mało finezyjnie wpleciony w strukturę gry. Bo przecież możemy uznać, że wstępem jest pierwsza plansza w *Doomie* (czyli ta najłatwiejsza) następnie rozwinięcie to wszystkie środkowe etapy prowadzące do finalnej walki, a owa finalna walka to samo zakończenie. Całość ujęta w ramy wyznaczone przez tandetne kino akcji, w którym samotny śmiałek musi stawić czoła hordom wrogów, a na końcu wyjść z tego zwycięsko i tym samym ocalić ludzkość.

[18] Arystoteles, *Poetyka*, [w:] tegoż, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 323-334.

Rysunek 9. Half-Life

Tymczasem twórcy *Half-Life* zaproponowali coś zupełnie innego. Nie tylko bardzo wyraźnie i zarazem finezyjnie podzielili całą opowieść na poszczególne etapy (wstęp, rozwinięcie, zakończenie), lecz także zastosowali kilka bardzo interesujących chwytów w samym sposobie opowiadania, wykorzystując jakże oczywisty fakt, że w centrum wydarzeń znajduje się gracz i niemal w fizyczny sposób eksploruje świat

Wprowadzenie do gry, a więc podróż specjalnym wagonikiem kolejki transportowej do najbardziej strzeżonego laboratorium rządowej agencji Black Mesa, w 1998 roku robiło niesamowite wrażenie. Po prostu czegoś takiego gracze jeszcze nie widzieli. Po pierwsze, wagonik cały czas się poruszał po torach (gracz nie mógł go zatrzymać, ale mógł w środku swobodnie się poruszać), a za jego oknami podziwialiśmy kolejne sekcje rządowego kompleksu badawczego, w którym prowadzi się najbardziej zaawansowane

badania. Tu ktoś próbował dostać się do zamkniętych drzwi, tu jakiś duży, transportowy robot przenosił z miejsca na miejsce wielkie ładunki itd. Słowem, siedząc w wagoniku, gracz obserwował świat, który *de facto* żył własnym życiem. W ten sposób twórcy wciągali gracza znacznie bardziej w opowiadaną historię. *Half-Life* pokazywał świat, który żyje swoim życiem, obok właściwej rozgrywki. Twórcy odwoływali się tu do innej narracji, a mianowicie tej o wielkich agencjach rządowych, które w ściśle tajnych kryjówkach prowadzą zaawansowane technologicznie badania, w tym wypadku nad alternatywną rzeczywistością. Tego rodzaju narracja znana jest doskonale z kina, chociażby z *Gier wojennych* z 1983 w reż. Johna Badhama.

Hiperrealistyczna wojna

Wyprodukowany w 1998 roku film Steven Spielberga pt. *Szeregowiec Ryan* być może nie był wielkim artystycznym osiągnięciem, nawet mimo otrzymania przez reżysera statuetki Oscara. Niemniej siła oddziaływania tego dzieła na współczesną kulturę popularną jest niepodważalna. Duża w tym zasługa znakomitych zdjęć Janusza Kamińskiego (także nagrodzonego Oscarem), a zwłaszcza znakomicie przedstawionej sceny lądowania na plaży Omaha. I to właśnie ta scena odcisnęła ogromne piętno na grach z gatunku FPP, rozwijając pomysły zaprezentowane w *Half-Life.* Nie bez znaczenia jest też fakt, że seria *Medal of Honor* została zapoczątkowana przez studio Dreamworks Interactive, którego współzałożycielem był sam Steven Spielberg. Ale mimo że pierwsza gra z tej serii powstała w 1999 roku, a więc rok po sukcesie *Szeregowca Ryana*, została wydana na przestarzałą już wtedy technologicznie konsolę PlayStation[19] i nie zawierała w sobie żadnych innowacyjnych pomysłów. Dopiero wydana trzy lata później gra pt. *Medal of Honor: Allied Assault* okazała się drugim ważnym krokiem w rozwoju gier FPP po słynnym *Half-Life.* Być może dlatego, że powstała na PC.

[19] Chodzi o PlayStation 1, a więc pierwszą generację konsoli Sony.

Gra czerpała z palety środków zaprezentowanych w *Half-Life*. Po pierwsze, zamiast w superbohatera, wcielaliśmy się w zwykłego szeregowca Mike'a Powella. Bohater, mimo że uczestniczy w szeregu misji, nigdy nie wypowiada ani słowa, a równocześnie nieustannie żołnierze towarzyszący mu w trakcie walki wydają nam polecenia, co i w którym momencie robić. Z perspektywy naszego bohatera obserwujemy więc w zasadzie wszystkie wydarzenia na froncie wraz ze zmieniającymi się na naszych oczach warunkami zwycięstwa (nowe cele pojawiające się dynamicznie w grze). Każda z misji ma swój wstęp (w którym w zasadzie obserwujemy spektakl odgrywany przez program, dokładnie na takiej samej zasadzie, jak otwierająca grę jazda kolejką w *Half-Life*), rozwinięcie, a więc zasadniczą część rozgrywki, i zakończenie. Twórcy wprawdzie nie zrezygnowali z przerywników filmowych, jednak mimo wszystko nie odgrywają one aż takiej roli, stanowią jedynie pewne uzupełnienie narracji prowadzonej przez gracza (by było jasne, dlaczego akcja przerzuca się z Włoch na plaże Normandii).

Medal of Honor: Allied Assault wprowadza jednak element dotąd niespotykany na tę skalę. W grze w jednej misji gracz uczestniczy w lądowaniu na plaży Omaha[20]. Scena nie tylko odwołuje się bezpośrednio do filmu *Szeregowiec Ryan*[21]. Pamiętam, że kiedy grałem w tę grę po raz pierwszy, ponad dziesięć lat temu, miałem niemal ciarki na plecach. Perspektywa zagrania w film (który sam w sobie nie przypadł mi do gustu) była na tyle pociągająca, że elektryzowała moją wyobraźnię. Uwidacznia się tu zarazem największa różnica między grami a filmami. Nawet najlepiej zrealizowane kino akcji, z setką najlepszych efektów specjalnych, musi zmierzyć się z pasywną rolą odbiorcy, który „tylko" ogląda. Gra wideo pozwala tymczasem na „zagranie

[20] Misję można obejrzeć w serwisie YouTube, np. pod adresem: http://youtu.be/tCR-w8PE1ZA.

[21] A w zasadzie do otwierającej film sceny tegoż lądowania.

w film", a więc pokierowanie losami szeregowca, który w huku strzałów i wśród świszczących dookoła pocisków uczestniczy w desancie wojsk alianckich w czasie II wojny światowej. Scena w grze została zrealizowana tak jak w filmie. Jeden z żołnierzy coś wykrzykuje, zagrzewając nas do walki, inny się modli, powoli w oddali wyłania się plaża, zaczynają swój koncert działa przeciwdesantowe itd. A gracz jest w samym centrum tego kotła; nie możemy wprawdzie poruszać się po łodzi transportowej, ale możemy swobodnie ruszać głową, obserwując to, co dzieje się dookoła. W końcu łódź dobija do brzegu i wchodzimy na pole walki już z pełną kontrolą postaci. Biegniemy przed siebie, kucamy za zasiekami ustawionymi na plaży, widzimy, jak obok ktoś pada, ktoś biegnie dalej, wszędzie świst pocisków i terkot

Rysunek 10. Medal of Honor: Allied Assault - lądowanie na plaży Omaha

karabinów maszynowych, w końcu dobiegniemy pod wydmę, aby podobnie jak w filmie użyć bazooki. Narracyjna rola gracza w gruncie rzeczy polega na podjęciu decyzji, co zobaczymy lub nie. Którędy pobiegniemy, na co zwrócimy uwagę, a co przegapimy. Jednak wejście w świat gry jest nieporównywalnie silniejszym przeżyciem, niż oglądanie filmu czy nawet granie w gry z początku lat 90. I to nie tylko dlatego, że gry stały się znacznie bardziej zaawansowane technicznie, ale dlatego że owo techniczne zaawansowanie umożliwiło korzystanie ze stale powiększającej się palety środków narracyjnych.

Niemniej kluczowe wydaje się tutaj owo Baudrillardowskie zapośredniczenie, wykreowanie na ekranie hiperrzeczywistości, która wpisuje się w dominującą narrację o II wojnie światowej, ukształtowaną przez popkulturę. Gra odsyła nas bowiem do filmu, a nie do prawdziwej wojny. Mimo dużej dbałości o historyczny detal, raczej można być pewnym, że to, w jaki sposób pokazał nam lądowanie na plaży Omaha Spielberg, niekoniecznie musi być zgodne z prawdą, a raczej na pewno jest „upiększonym" obrazem tegoż lądowania. Gra komputerowa tworzy więc swoją własną hiperrzeczywistość, realniejszą od samej rzeczywistości, w której bród, zapach śmierci i krew oraz wszystko to, co kojarzy się z tą masakrą, zostaje wzięte przez autorów w duży cudzysłów.

W *Call of Duty: Modern Warfare 2* (2009) twórcy zaserwowali nam jedną z najbardziej kontrowersyjnych misji w historii gier wideo – *No Russian*[22]. Jako zakamuflowany agent, infiltrujący terrorystów, gracz uczestniczy w masakrze na lotnisku. Pominę kwestie kontrowersyjności, które jeszcze przed premierą skutecznie podniosły temperaturę i tak już gorącej gry. Misja wygląda następująco: rozpoczynamy w windzie, gdzie tylko słuchamy (jeszcze

[22] Wspomnianą scenę można obejrzeć w serwisie YouTube pod adresem: http://youtu.be/8NMnnMRWJ-0.

Rysunek 11. Call of Duty: Modern Warfare 2 – misja No Russian

w ciemności) naszego zwierzchnika – terrorysty. Następnie rozświetlenie, winda się zatrzymuje, otwierają się drzwi. Towarzyszy nam czterech terrorystów, wszyscy ubrani w kamizelki, z potężnymi karabinami. I teraz wchodzą w przestrzeń lotniska w Moskwie. Widzimy dziesiątki pasażerów, z głośników zaczyna dobiegać nerwowa muzyka. Nasi towarzysze specjalnie się nie ociągają, unoszą karabiny i zaczynają na oczach gracza (który w tym momencie może już swobodnie się poruszać i również strzelać) „pruć" do wszystkiego, co się rusza. Ludzie padają, ktoś się czołga ranny, zostawiając za sobą szkarłatny ślad krwi itd. Gracz jest świadkiem tej dantejskiej sceny, rzezi niewiniątek – co może zrobić? Może tylko przyłączyć się do oprawców, nie może ich zastrzelić (choć przecież byłoby to możliwe, ale twórcy nie dają nam takiej opcji). Możemy ewentualnie iść i nie strzelać, biernie się przyglądając. Scena słusznie budzi wiele kontrowersji. Mamy możliwość wyłączyć grę lub w opcjach zaznaczyć, że tej akurat misji nie chcemy rozgrywać. Zasób danych nam możliwości jest tu skończony i bardzo mocno ograniczony. Paradoksalnie, scena ta pokazuje pewną ułudę nieliniowości gier komputerowych. Zawsze będziemy bowiem poruszali się po ścieżkach

uprzednio zaplanowanych przez twórców, z mniejszym lub większym marginesem swobody. Jednak margines ten jest zawsze ściśle określony przez twórców. Paradoksalnie też, choć imersja jest tutaj przeogromna (gracz się krzywi, wyłącza komputer, lub – o zgrozo – zaczyna sam strzelać do niewinnych ofiar), sytuacja przypomina performans Mariny Abramović, który również miał skończoną, ściśle określoną i zaplanowaną liczbę rozwiązań, przewidzianych przecież przez autorkę. Opisywana scena być może jest tandetnie kontrowersyjna, ale równocześnie pokazuje, jak silne emocje w graczu może wzbudzić gra, jak silnie może go zaangażować, doprowadzając nawet do przerwania rozgrywki (lub spektaklu w przypadku performansu).

Podsumowanie

Współczesne gry komputerowe trudno rozpatrywać wyłącznie w kategoriach czystej rozgrywki. Na przestrzeni lat daje się zaobserwować gigantyczny postęp nie tylko technologiczny, lecz także idący za nim rozwój środków narracyjnych, pozwalający wciągać gracza w opowieść na różne sposoby. Czy będzie to zapośredniczenie odwołujące się do dzieł kultury masowej, czy może wręcz przeciwnie – oddanie graczowi ogromnej palety możliwości, które powodują, że rozgrywka w zasadzie może toczyć się bez końca. Jedno jest jednak pewne, patrząc na historię gier komputerowych, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pochód w stronę samej narracji, zwiększania jej roli i co za tym idzie powolna jej dominacja, sprawia, że gry wideo należy rozpatrywać coraz częściej w kategoriach opowieści, na które sami mamy wpływ.

Kwestia wciągnięcia odbiorcy w strukturę narracyjną dzieła zależy wyłącznie od autorów. Podobnie jak w teatrze, który może posiłkować się performansem. Warto jednak pamiętać, że zasób reakcji widowni, nawet dla twórców sztuki performatywnej, jest w gruncie rzeczy skończony. Widzowie mogą przerwać spektakl, wytrzymać do końca lub wyjść w trakcie. Natomiast sposób przerwania jest już sprawą drugorzędną. Tak samo jak fakt, że publiczność, choćby i najbardziej

awangardowa, będzie zawsze poruszać się w ramach ograniczanych kulturą osobistą czy społecznie akceptowalnymi normami. Dopiero przełamanie tych norm przez twórców może wyzwolić widzów. Owo przełamanie jednak jest niczym innym niż świadomym wyborem twórcy, który *de facto* uśmierca całą ideę nieprzewidywalności wpisaną w performans.

Spis ilustracji

Rysunek 1 *Tennis for Two* Williama Higinbothama na oscyloskopie5
Rysunek 2 *Spacewar!* (1961)6
Rysunek 3 Nakładki na telewizor do Magnavox Odyssey7
Rysunek 4 *Prince of Persia* (1989)8
Rysunek 5 *Prince of Persia Classic* (2007)9
Rysunek 6 *Prince of Persia* (2008)10
Rysunek 7 Micki i Mallory Knox jako urodzeni mordercy i zarazem idole massmediów15
Rysunek 8 *Battlefield Bad Company 2 Vietnam* - kadr ze zwiastuna gry, nawiązujący do filmów wojennych o konflikcie w Wietnamie16
Rysunek 9 Marina Abramović podczas perfomransu *Lips of Thomas*19
Rysunek 10 *Wolfenstein 3D*21
Rysunek 11 *Half-Life*23
Rysunek 12 *Medal of Honor: Allied Assault* - lądowanie na plaży Omaha28
Rysunek 13 *Call of Duty: Modern Warfare 2* - misja *No Russian*29
Rysunek 14 *Left4Dead (2008)*31
Rysunek 15 *Elder Scrolls V: Skyrim (2011)*32

Videogame Player as Narrator - Based on FPP Games

Even though film is having the biggest esthetical impact on videogames, player's participation during the gameplay suggests rather a theatrical – performative trope. It shouldn't be however the reason to question narrative aspects of videogames. In this article I signal that mainstream videogames are drifting away from competition and moving closer to narration of interesting stories, in which a player is participating and also becomes a narrator. I describe this occurrence using Erika Ficher-Lichte's performative esthetics and Jean Baudrillard's simulation theory.

Keywords: narration, videogames, performance, simulacrum, simulation.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

VISUAL HYPERBOLE IN ADVERTISING (RECONNAISSANCE)

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland). brygida.pawlowska@gmail.com

Hyperbole (also referred to as exaggeration) is sometimes classified by rhetoric as both stylistic tropes, as well as figures of thought[1]. It involves an exaggerated presentation of a subject or phenomenon: an exaggeration of its appearance, action, significance, value. Literary experts acknowledge that this kind of effect is basically the result of an interaction between various tropes and figure [2]. This issue can be presented a little differently, indicating the close relationship between hyperbole and other tropes, such as certain types of periphrases and comparisons, metaphorical epithet and catachresis[3]. Literary hyperbole serves to emphasise (exacerbating the emotional colour of a work, giving it a solemn tone – as in an ode or hymn), or, by contrast, providing a humorous or even grotesque effect[4]. It should be noted as something

[1] J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Kraków 1990, p. 193.

[2] As Aleksandra Okopień-Sławińska put it, '[hyperbole], considered as one of the rhetorical figures, is not, however, a specialised stylistic trick, but rather the result of cooperation between various tropes and figures, a particular choice of vocabulary and expressive intonation' (Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Słownik terminów literackich, ed. J. Sławiński, Kraków 1998, p. 197)..

[3] J. Ziomek, op. cit., pp. 192-193.

[4] 'Hyperbole. Obvious, extravagant EXAGGERATION or overstatement, not intended to be taken literally, but used figuratively to create HUMOR or emphasis' (K. Morner, R.Rausch, *NTC's Dictionary of Literary Terms*, Illinois 1994, p. 102). One of the funniest examples of grotesque hyperbolisation in Polish literature is

that is obvious and to a large extent an extravagant exaggeration, being the essence of hyperbolic perspectives, it finds expression in the figurative dimension, and refers not so much to the intellect as to the imagination[5].

Among contemporary researchers of media text, there is an opinion that hyperbole is a figure that finds expression in polisemiotic communication more effectively than in verbal communication, which would be related to the 'possibility of simultaneous expression of the same content in different systems of symbols, and thus at the same time acting on a variety of senses'[6]. As an illustration of this thesis, the author of *Poetyka mediów* refers primarily to films that – in order to produce a climate of terror – exploit (together) chiaroscuro, deformation of the image, camera movements, music, sound effects, etc. It is not possible to fully agree with the opinion that the accumulation of methods of accentuating the horror of the situations described allows the most relevant example of hyperbole to be seen in these types or works[7], after all exaggeration – as even irony or synecdoche – represents a group

no doubt *Teatrzyk 'Zielona Gęś'* by Konstanty Ildefons Gałczyński (e.g. the scenes *Potworny wujaszek* and *W szponach kofeiny*); from prose see e.g. the story *Szczur* by Witold Gombrowicz (vol. *Bakakaj*).

[5] Not without reason, the trend to use exaggeration (both characters and events) is tied to magical realism, which as a kind of rule refers to people's 'primitive' thinking and the mythical imagination. These issues shall be dealt with in the context of the film *Underground* (1995) by Emir Kusturica, Thomas Pindel (idem, *Zjawy, szaleństwo i śmierć: fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, p. 254 and others).

[6] E. Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, p. 114.

[7] Rather, it is difficult to exaggerate when night-time encounters with a ghost are presented. See the comment of the monographer of Jan Kasprowicz on apocalyptic visions of the poet; the researcher in this case is willing to see the manifestation of megalomania in the selection of the theme, and not so much in the way of its presentation (J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1881-1906*, Warszawa 1975, p. 314).

of so-called figures by replacement/immutation (*figurae per immutationem*), and assumes a transformation of meanings[8].

There is little doubt that hyperbole is associated – so to speak – with particularly intense imagery, evocative, yet intrinsically different examples of which can be found both in literary works exploiting figurative language (in baroque love sonnets, the expressionistic hymns of Young Poland and the twentieth-century war poetry) and in texts that contain iconic symbols, not necessarily polisemiotic or specifically highlighting their multisymbolic nature[9]. It seems that now perhaps the clearest examples of hyperbole in popular culture can be found in magazine and poster advertising.

Extremely persuasive targeting of an advert, the need to break through the 'information noise' that is typical of our time and speaking to as many potential customers as possible cause such a selection of motifs and a preference for those forms of expression that are used, on one hand, to break the associative routine and attract the attention of the recipient, and on the other hand to make the message clear and memorable. These conditions make hyperbole a figure of major importance in the form of today's advertising. Incidentally, one day it seems to be worthwhile discussing the question of the relationship between the openness of advertising to hyperbole and simplification, once recognised as an essential feature of crowd psychology, and the trends for shifts in the sphere of values. Although it is not fully possible to identify the mass recipient of advertising with the crowd, it is worth recalling in this context surprisingly current observations which over a hundred years ago were formulated by a penetrating researcher into human behaviour. Gustave

[8] J. Ziomek writes on this topic (in the context of literature) as follows: '[...] emphasis, synecdoche and hyperbole [...] belong to both varieties of figures, transformations (*mutationes*) occur both, and simultaneously at the level of verbal meanings and presented meanings' (idem, *Retoryka opisowa*, op. cit., p. 238).

[9] Z. Kloch, *O hiperboli w poezji wojennej (1914- 1918)*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3, pp. 209-239.

Le Bon argued that the crowd has a great sensibility to unconscious stimuli, even absorbing ideas that are given in image form; the crowd associates uncritically things combined by only apparent ties and responds positively to exaggeration. For this reason, '[...] a speaker, when he wants to capture, must use very often strong terms. Exaggeration, unconditional claims, repeating the same thing several times, not getting involved in logical evidence – this is how to acquire and master the soul of the crowd [...]'[10]. What makes the modern advertiser achieve a similar result?

Let us attempt to define the characteristics of a strategy typical for advertising that creates a hyperbolic effect. The definition will place particular emphasis on messages that use iconic symbols due to the importance of these messages for popular culture, as well the lack of theoretical reflection on them[11].

[10] G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, transl. B. Kaprocki, Kęty 2004, p. 28.

[11] For a variety of persuasive strategies in advertising, see: K. Albin, *Reklama. Przekaz. Odbiór. Interpretacja*, Warszawa – Wrocław 2000; J. Bralczyk, *Język na sprzedaż*, Gdańsk 2004; W. Budzyński, *Reklama: techniki skutecznej perswazji*, Warszawa 1999; A. Duda, *Język mitu w reklamie*, Lublin 2010; M. Gajlewicz, *Techniki perswazyjne. Podstawy*, Warszawa 2009; A. Grzegorczyk, *Reklama*, Warszawa 2010; R. Heath, *Reklama. Co tak naprawdę wpływa na jej skuteczność*, Gdańsk 2008; A. Kozłowska, *Reklama. Techniki perswazyjne*, Warszawa 2011; M. Leszczak, *Psychologia przekazu reklamowego: dla twórców i odbiorców komunikatów reklamowych*, Kraków 1998; P. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999; K. Mortensen, *Sztuka wywierania wpływu na ludzi. Dwanaście uniwersalnych praw skutecznej perswazji*, transl. Rafał Kotlicki, Kraków 2006; A. Murdoch, *Kreatywność w reklamie*, Warszawa 2004; R. Nowacki, *Reklama: podręcznik*, Warszawa 2005; A. Pomieciński, *Reklama w kulturze współczesnej: studium antropologiczne*, Poznań 2005; M. Sutherland, S.K. Alice, *Reklama a umysł konsumenta: co działa, co nie działa i dlaczego*, transl. G. Kranas, Warszawa 2003; E. Szczęsna, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001; B. Zatwarnicka-Madura, *Perswazja na sprzedaż*, Warszawa 2010; R. Zimny, *Kreowanie obrazów świata w tekstach reklamowych*, Warszawa 2008.

1.

In its most classic form, visual hyperbole is achieved by a disruption of proportions, which mostly takes the form of gigantism – it manifests itself by exaggerating the size of the product (or the size of the items subjected to it that are related to it in ways important given the purpose of the advert)[12]. The figure of exaggeration boldly defies perceptual customs[13]. It brings to the message both an element of peculiarity, as well as an evaluation factor; it prioritises its different components, carefully controlling the recipient as desired from the point of view of the effectiveness of the persuasive message.

Here are some of the most common examples. In a magazine advertisement for Gucci perfume, a comely young woman in a shiny gold dress proudly holds a perfume bottle the size of a large pumpkin. In turn, in an advertisement to encourage the purchase of a Jeanne Lenvin fragrance, a model gracefully leans against a pale pink bottle of perfume, which is almost equal in size to herself **(figure 1)**. Both posters are essentially monosemiotic (they contain only a brand name, no slogan), and their persuasive power is based on a skilful hyperbolic redrawing of a stylized image, a parallelism of

[12] It should be added that sometimes, very rarely, hyperbole is expressed not by magnification, but by reduction; hyperbole is also not only an exaggeration of praise, but also too much rebuke, which may produce a humorous or tender effect (see J. Ziomek, op. cit, pp. 192-193).

[13] This issue, as well as the incompatibility of hyperbole with communicative conventions, is summarised as follows by a literary expert: 'Hyperbole is [...] a rule of literary speech that creates images of reality presented in clearly disturbed quantitative or qualitative proportions. »Excess«, »exaggeration«, »lack of correspondence«, are words that are usually used in definitions, words that relate to the sphere of literary *signifiant* and *signifié*. When speaking of hyperbole, we therefore mean exaggeration, which refers both to the hackneyed ways of speaking, to generally accepted language customs in a given place and time, as well as to the current knowledge about the world. Statements of this type appeal to our habitual norms of the perception of reality, setting themselves against them, they appeal also to the linguistic consciousness of the recipient, to his »familiarity« with the social conventions of communication' (Z. Kloch, op. cit. p. 212).

colour and connotations of the colours used (gold connotes wealth, 'aristocraticness', elegance, and pastel pink introduces a note of girlish sweetness, delicacy and dreaminess). One can say that these advertisements exploit a hidden form of persuasion: although the idea that they express seems hackneyed, they captivate attention by their ascetic and somewhat fairytale character, without placing on the recipient a sense of persuasive pressure[14]. It would be more difficult to say the same thing about the advertisement for a mobile phone, in which visual hyperbole (a young man on a bicycle rests on a giant phone) based on polisemiotic parallelism finds its interpretation in a text ['Don't miss the most important experience of your life. With the new Sony Ericsson [...] you will not get lost...' etc.]

Gigantism occurs quite often in advertisements that display the qualities of a product in a more indirect way, such as through the exploitation of hyperbolic metonymy, and therefore figures based on adjacency relationships. For example, a magazine advertisement for LG washing machines presents a polo shirt so huge that it must be dried on a rope stretched between the tops of skyscrapers. The text placed next to it explains that the company's standard size washing machine accommodates up to 11 kg of clothes, and – written in capitals – an ambiguous slogan, beyond everything else, takes the form of a metatextual comment: 'IT'S THE NEXT BIG THING'. A similar strategy (based on metonymy in the function of exaggeration) was used in an advertisement for ONKYO Blu Ray players; it does not show an erosion of spatial proportions, but a marginal redrawing of the effects on the viewer of watching a movie on the player **(figure 2)**. The facial expression of the man (bulging eyes, wide open mouth), his gestures (a tense, veiny hand), the method of utilising 'props' (popcorn thrown over the head) and the slogan ('definitely scary') ensure that using that company's home cinema will be a source of extremely intense sensations. The advertisement skilfully

[14] See E. Szczęsna, op. cit., p. 114-115.

combines hyperbole with irony (the censure expressed in the slogan makes for praise) and humour (a piece of popcorn shown in the foreground against a background of the wide open mouth of an impulsive moviegoer looks almost like vampire teeth).

When characterising the most common forms of visual hyperbole that appear in modern advertising messages, it should be noted that:

− firstl , (also) the interpretation of the direction of messages using a strategy of exaggeration is not only determined by the structure of a given message, but also by the modal frame in which it operates[15]. If we stop at immanent categories, not taking into account non-textual contexts, the intentions of creators and the planned type of reception, it would not be easy to indicate a greater difference between – let's say – the advert for Clarks shoes **(figure 3)** and even the Bolshevik agitational poster of 1939 by Viktor Deni and N. Dolgorukov – 'The spirit of Stalin strengthens our army and our country' **(figure 4)**. (It is worth recalling that hyperbole reigns not only in advertising, but also in propaganda texts. It is known that totalitarian regimes liked manifestations and forms of art that exhibited heroic-monumental features: from certain literary, musical and architectural forms to parades and elaborate gymnastic systems.)

− secondly, the seemingly analogous forms of visual hyperbole based on exaggeration can be found in works representing different levels of culture. Works with similar concepts and identified with high art are preceded chronologically by popular communications[16]. For example, an American series of postcards from the 1920s to promote the values of particular regions of the

[15] See e.g. W. Bolecki, *Modalność (Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans)* [in:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, ed. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.

[16] Basic knowledge of the various forms of cultural homogenisation is contained in the already classic book by Antonina Kłoskowska: Kultura masowa. Krytyka i obrona, Warszawa 1964..

United States used spectacular visual hyperbolas: the fertility of Californian land is depicted by images of potatoes as big as boulders, the uniqueness of the climate of Florida is shown by the superhuman size of watermelons, and a showcase of the state of Oregon was made using an enormous cabbage. Among this kind of representation we find celery the size of railway wagon as well as mussels and a variety of fruits **(images 5 and 6)**. A postcard showing a giant apple **(figure 7)** seems to be very similar to the surrealist René Magritte's image from 1958. (Incidentally, this fact in itself indicates the creative potential inherent even in this uncomplicated form of hyperbole, which – by adhering to the 'principle of non-compliance' – betrays a predilection for kitsch.)[17] Undoubtedly, the meaning of the canvas of the famous Belgian painter is partially provided by its title (paratekst)[18] – *The Interrogation Room*: as a result of the trans-semiotic[19] flow of meanings, the giant fruit, which expands in a living room like an impudent tenant and seizes for itself the remaining free space, may appear like a symbol of a claustrophobic human being trapped in a world of matter **(figure 8)**. Certainly, the meaning of hyperbole used by the Belgian painter cannot be reduced to a list of the features of an object. It should be noted that in artistic cultural text, the method by which a subject is presented as bizarre is occupied somewhat by making the subject itself bizarre. This prompts the somewhat paradoxical refle - tion that advertising hyperbole, interpreted in the context of a proper modal

[17] See A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, transl. A. Szczepańska and E. Wende, Warszawa 1978.

[18] See also the poster of the Congress of Polish Culture, R. Olbiński, 2000 (*Plakaty/Posters. Współczesne plakaty polskie Contemporary Polish Posters*, selection of Krzysztof Dydo, Olszanica 2001, p. 121).

[19] We can speak of trans-semiotics when 'the semiotic or media systems co-creating a communication lose their independence (autonomy) in the creation of meaning' (E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej* [in:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk /i odwrotnie/*, ed. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, p. 36).

framework, (despite everything) seems to fix the subject in its concreteness and obviousness[20]. In contrast, hyperbole in the paintings of René Magritte rather contests reality, challenging the established habits of understanding the world and often directing attention to the unspeakable dimensions of existence.

2.

The second – alongside the exaggeration of proportions – form of visual hyperbole in advertising messages is associated with the multiplication of elements within a presentation. The making in this way a hyperbolic list of the desired product features is usually to an even greater extent the result of interaction between various tropes and figures, particularly metonymy, comparison and metaphor.

For example, an advertising poster for appliances assures us that a Samsung refrigerator is distinguished by its extraordinary capacity **(figure 9)**. The visualisation of this feature of the product is based on a metonymic relationship: we see a shopping trolley overloaded to an unreal degree being pushed in the direction of the refrigerator by children with great effort but with a smile. Both the slogan and the facial expressions reassure the recipient that even an authentic mountain of grocery shopping does not have to be any kind of problem. (Incidentally, in the case of this advert, the effect of hyperbole is further intensified by placing it in the centre of the city on giant billboards almost equal in size to an apartment building).

In fact, an analogous treatment was applied in an English magazine advert for body lotion **(figure 10)**: potential customers are persuaded about the

[20] Magritte expressed himself on this subject as follows: 'My paintings depict familiar things by all the time questioning them. Take for example an apple; you don't understand why it is so mysterious, you don't know what it represents'. Quoted in: *René Magritte*, Poznań 2007 (series *Wielka kolekcja słynnych malarzy*; no name of the author, translator and page number).

extraordinary efficiency and effectiveness of the product by the background against which it was shown. It shows an image which is at first difficult to identify, showing up to a hundred clenched hands that make up a curious wall, vaulted not of bricks, but the parts of the human body. This 'catalogue' of varied (and multicoloured) hands, completely filling the entire background of the advert and thus suggestive of inexhaustible abundance, refers to the poetics of the list or visual list, which permeates many aspects of mass culture, and does so for reasons quite different than those which inspired avant-garde art[21]. As evidenced by Umberto Eco in *The Infinity of Lists*, 'the technique of the list does not intend to call into question any order of the world, but rather it wants to confirm again that the universe of abundance and consumption, available to all, represents the only model of a decent society'[22].

3.

The third most common form of visual hyperbole used in advertising can be called context hyperbole. This kind of hyperbole does not have to give up exaggerations of proportions or the multiplication of motives, but the essence of it lies primarily in the form of hyperbolic peculiarities associated with the artist creating the unexpected for a given product by undermining the sense of obviousness of the context. This context can be understood at least in two ways, which is why two groups need to be distinguished.

Situational hyperbole can be called context hyperbole, the exaggeration effect of which comes from creating the world of the presented message, which – if treated literally – would have to be considered unusual from the point of view of common knowledge about the world and, in particular,

[21] See U. Eco, *Wykazy w mass mediach,* [w:] tegoż, *Szaleństwo katalogowania*, transl. T. Kwiecień, Poznań 2009, p. 353.

[22] Ibidem.

completely unrealistic, grotesque or absurd. The fundamental issue is that the message takes on a hyperbolic meaning, not so much because of the nature of the qualitative or quantitative relationships between different elements present, but rather due to the unusual situational circumstances presented. Incidentally, messages of this kind could form an interesting subject for research into the functioning of irony in advertising, after all, despite the fact that we perceive it 'in inverted commas', it successfully performs its persuasive function. This group of hyperbole is distinguished by a particular diversity. Here are a few more or less typical examples.

A magazine advert for a Samsung Silky vacuum cleaner refers directly to the imagination **(figure 11)**. The idea of the poster is based on the trans-semiotic implementation of a metaphor. Based on a phraseological slogan *cisza jak makiem zasiał* (literally 'quiet as planted poppy seeds' but with a meaning similar to 'quiet as a mouse'), it finds its literal interpretation in the iconic organisation of the message. The vacuum cleaner, which – as the accompanying text informs – is distinguished by the remarkable gentleness of its sound, is shown on a snow-white carpet, which is covered with red poppies. The interior design and the colour of the background connote such qualities as sterile cleanliness and modernity, and the red colour (which is the colour of poppies symbolising perfect quiet and the advertised product) seems to open before us a space of dreams. This is further indicated in the second part of the slogan, which is in that colour – 'wake your imagination'. One can say that the absurdity of the vision (flowers growing on a carpet) is here transformed into fantasy or magic, which the message owes to its hyperbolic meaning. This applies perhaps to most persuasive messages based on metaphor tricks, also much simpler, like an advert for a Wedel chocolate bar that vividly encourages one to 'plunge into [chocolate] pleasure' (it represents an attractive woman clothed in tasty dress made of white chocolate).

Another strategy most frequently encountered in messages that base their persuasiveness on situational hyperbole is playing with the 'frame' of

the presentation. Perhaps the majority of advertising for television sets convinces the recipient of the excellence of the TV picture using the same concept: shows motifs (mostly objects, animals, plants, people) that exceed the boundaries of the screen and – crossing the barrier of unreality – 'encroaching' on the quasi-real area of the home, which is the reality of the advert **(figure 12)**. These examples are very typical, which of course does not change the fact that situational hyperbole contains a considerable potential of originality[23].

A different kind of contextual hyperbole (next to the overly situational) that needs to be considered is intertextual textual hyperbole, namely, the one that supports the mechanism of exaggeration, corresponding to the persuasiveness of a given message, on some form of reference to earlier texts – in the broad sense of the term, including also relationships with non-discursive media of art and communication (visual arts, music, film, etc)[24]. Hyperbole of this kind often exploits styling or parody, sometimes also constituting an important component of the strategy of scandal[25].

An example of intertextual hyperbole can be an advertisement for Potocki vodka **(figure 13)**, which glamourises the advertised product, placing on it

[23] Woody Allen's comedy *The Purple Rose of Cairo* from 1985 is shrouded in the same idea, namely a clear ironic variation on the theme of the strength of the effect of screen fiction and the extremity of emotions that may be evoked in the viewer. The self-analytical image of the American director, the life of the poor waitress Cecilia (Mia Farrow) changes radically, and becomes very complicated when the woman (the wife of an alcoholic and a lover of lonely cinema screenings) becomes involved romantically... with the main character of her favourite film, who steps out from the screen. See the story *Widmo* (*El espectro*) Horacio Quirogi (in the volume *Biała zapaść*, transl. M. Baterowicz, Kraków 1981).

[24] See R.Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* [in:] thereof, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, pp. 59-82.

[25] See P. Michałowski, *Strategie skandalu i stereotypy odbioru* [in:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, ed. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003, pp. 284-304.

connotations of worship[26]. The poster refers to religion in several ways, and the references are both linguistic and structural (meaning that textual structures traditionally used in religious works are used). Almost the entire photo is fille by the picture of a bottle of alcohol, shown from a bottom-up perspective on a black and white sky. In the absence in the image of any point of reference for the advertised product, the image makes an impression of exaggeration – it thematises somewhat the issue of the controversiality of proportion and at the same time, perhaps, suggests the relativity of values we are used to. In the centre of the composition, the brand's logo is shown (and also the Potocki coat of arms), reminiscent of the shape of a cross: rays of light shine through like on the canvas of a painter wanting to portray the idea of Divine Mercy. The image is completed by a schematic representation of a crown placed above. The colour of the background, as well as its form of composition, evokes religious antithetical connotations of black and white and right and left. The slogan urges the recipient to make a 'real discovery', to reach for what is really good, no doubt bringing him happiness. The persuasiveness of the slogan 'Discover true spirit' is based on the semantic English noun homonym 'spirit' (both an alcohol and a supernatural being, the Holy Spirit) and polemical overtones in the context of the adjective (true). The advert for Potocki vodka to a certain extent sacralises its subject, at the same time 'questioning' the axiological foundations of faith. In its light, good, which is actually true, absolute good, must be discovered; thanks to the poster, this is not a problem...

***

[26] More about advertising of this kind in: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sacrum i skandal. O nawiązaniach do religii w przekazach reklamowych* [w:] Eadem, *Uczta pod Wiszącą Skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warsaw 2011, pp. 191-213.

Hyperbole (although unquestionably important for cultural texts representing distant eras, such as for medieval painting or baroque poetry) is a significant figure for modern times, fitting in well in the poetic spectacle used today, especially in popular culture. In the '[modern and postmodern] society of the spectacle' hyperbole and related textual techniques impact the sensitivity and imagination of recipients through a growing number of media forms and various (including trans-semiotic) ways of creating meaning[27]. To a huge extent, they also determine the persuasive power of Debord's spectacle, with its inherent – and not always easy to track – elements of pressure and manipulation.

A summary of typical forms of visual hyperbole that exist in today's advertising (sample typology):

1. Giga-hyperbole – hyperbole associated with the nature of the qualitative relationship between the elements present; it manifests itself by exaggerating the size of the advertised product or the size of objects subjected to it that are related to the product in an important way due to the objective of the advert.

2. Multi-hyperbole – hyperbole associated with the nature of the quantitative relationship between the elements present; manifested by the multiplication of elements within the presentation with the purpose of highlighting the specific features of the product being advertised

3. Context hyperbole – exaggeration involving the peculiarisation of

[27] See G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu* [1967], transl. M. Kwaterko, Gdańsk, 1998; Idem, *Społeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu* [1988], transl. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

a message associated with the artist creating the unexpected for the given product, undermining the sense of obviousness of the context.

a) Situational – hyperbole whose effect of exaggerating the properties of the product advertised is due above all to the special character of situational conditions in which the product is presented.

b) Intertextual – hyperbole whose effect of exaggerating the properties of the product being advertised is due above all to some form of intertextual references used in an advertising message.

Visual Hyperbole in Advertising (Reconnaissance)

Extravagant exaggeration seems to be one of the most significant traits of contemporary culture influenced by the idea of success and 'spectaclicity'. According to the Author of the paper, even the most extreme examples of hyperbole occur in advertising. The article presents several kinds of visual hyperbole which are used in contemporary adverts (these are: giga-hyperbole, multi-hyperbole, context hyperbole – situational and intertextual). The following examples of hyperbole have been described with respect to their distinctive features, main functions and imaginative value.

Keywords: popculture, trope, visual hyperbole, exaggeration, spectaclicity, advertising.

1. Jeanne Lenvin perfume advertisement

2. ONKYO player advertisment

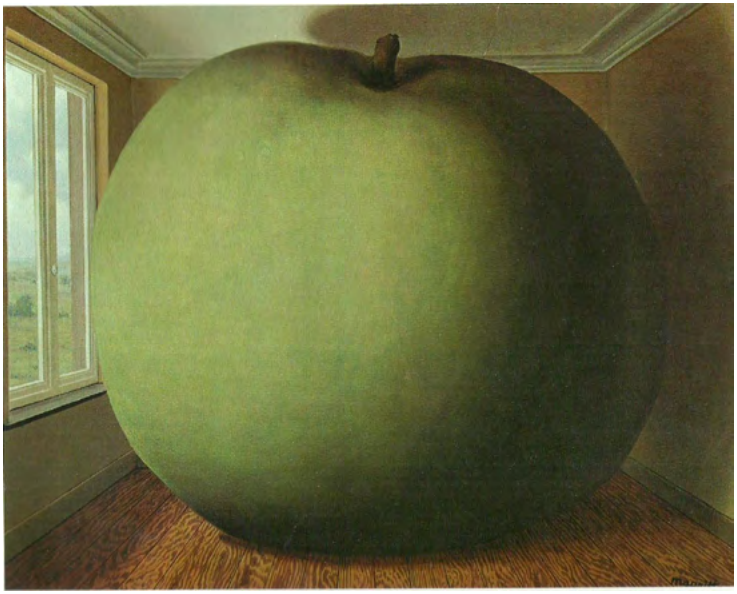
3. Clarks footwear advertisement

4. W. Deni and N. Dolgorukov propaganda poster (1939)

5. American postcard from the 1920s

6. American postcard from the 1920s

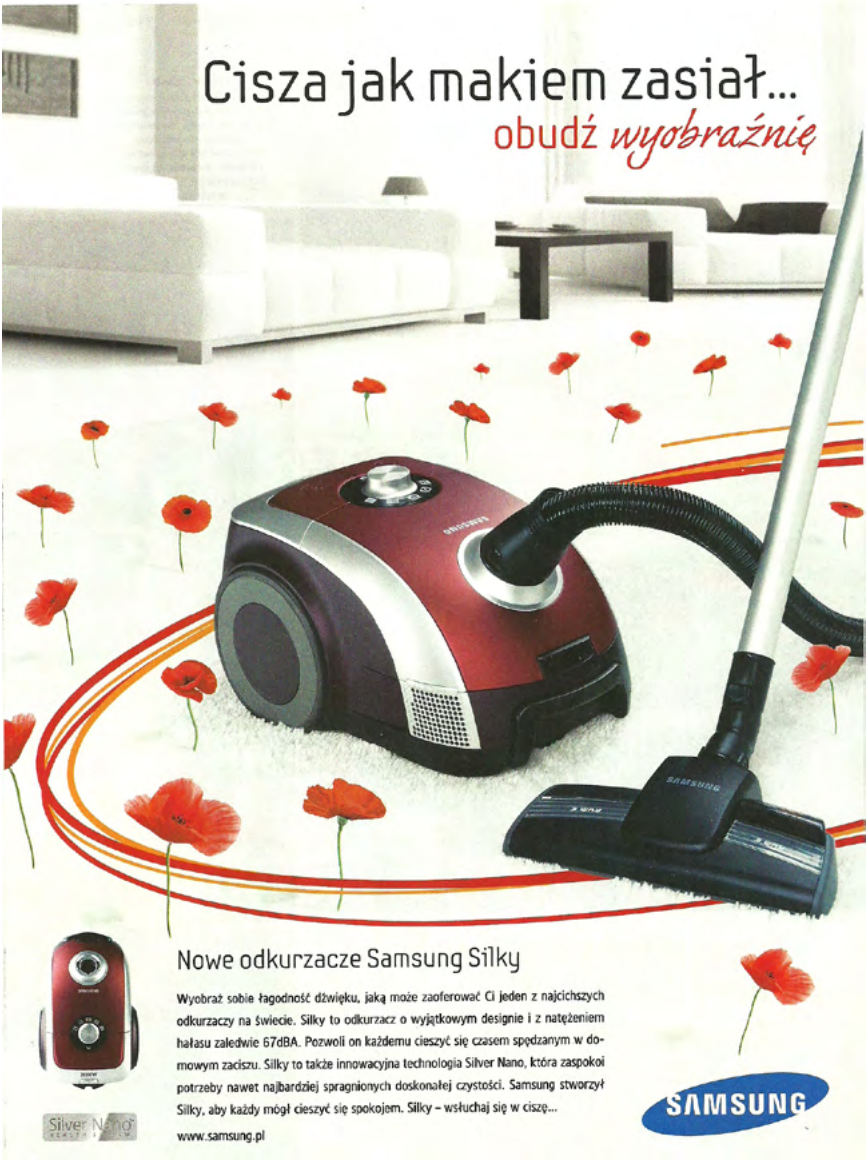
7. American postcard from the 1920s



8. Image by R. Magritte ‘Interrogation Room’ (1958)

9. Samsung refrigerators advertisement

10. E 45 Lotion advertisement



11. Samsung Silky vacuum cleaner advertisement

12. LG television advertisement

13. Potocki vodka advertisement

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

NIE WSTYDZIMY SIĘ NARRACJI

z Ireną Jun rozmawia Klaudyna Desperat

Do rozmowy z Panią skłonił mnie spektakl *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*, wystawiany w Teatrze Studio. Ten rodzaj teatru nazywa Pani opowiadanym, ja używam nazwy teatr narracyjny. Czy mogłaby Pani nakreślić specyfikę tego teatru?

Jeżeli myślę o tym, na ile teatr narracyjny przekracza samą formułę narracji, to stwierdzam, że aktor opowiadający jest aktorem, który widzi wszystko to, o czym mówi i chce, by widz zobaczył to, o czym mówi. W związku z tym nie wystarczy, że aktor, tak jak poczciwa babcia opowiadająca bajkę swoim wnukom, uczyni swój wkład jedynie ekwiwalentem lektury. To nie jest replika opowieści, którą aktor czyta, różniąca się tylko tym, że mówi na pamięć. Wobec tego myślę, że bardzo świadomy musi być stosunek do opowiadanej historii. To powinno dotyczyć kompozycji tekstu opowiadanego. Historia opowiadana musi być dobrze skomponowana, musi mieć początek, środek i koniec, kulminację, wszystko, co przystoi dobrze skonstruowanej fabule, nawet jeśli jest to monolog wewnętrzny, nawet jeśli aktor się zwierza i jego opowieść ma podłoże psychologiczne, nawet jeśli jest to opowieść poetycka, trzeba myśleć o tym, że musi to być dla widza atrakcyjne. To brzmi może trywialnie, ale ja tak nie uważam. Najważniejszy jest ten fenomen magiczny, kiedy przychodzi widz i chce słuchać i przychodzi do niego aktor, który chce mu coś opowiedzieć. To jest zdarzenie magiczne, bo przecież widz nie

spodziewa się rady na temat biznesu, pomysłu na życie, tylko ciekaw jest historii, która ma być opowiedziana.

Dobrze powiedziane, ciekaw jest historii. Czyli oczekiwania widza pełnią dużą rolę?

Oczywiście. Widz jest bezinteresowny, bezinteresowny jest również aktor. Jedyne, co ma ich łączyć ze sobą (przy czym widza traktuję jako ciało zbiorowe), to energia, którą daje aktor i energia, którą daje widz – jest to wymiana, zjawisko nadzwyczajne, w którym widz daje swoją uwagę i ciekawość, a aktor daje mu swoją fascynację zdarzeniem, o którym chce opowiedzieć, swoją opowieścią. Jeśli o mnie chodzi, to myślę, że najbardziej opowiadanym teatrem, który aktualnie robię, jest *Pan Tadeusz*, jest to wybór z dwunastu ksiąg, spektakl trwa godzinę i zdecydowanie jest oparty na opowiadaniu epopei. *Pan Tadeusz* jest nadzwyczajnie barwną opowieścią, kultowym tekstem dla Polaków, człowiek uczy się o tym w szkole, ale traktujemy go trochę jak świętą księgę, jak elementarz, natomiast nie myślimy o tym, że stanowi portret epoki i Polaków. W tym zakresie staram się zrobić dla widza jak najwięcej. Wobec tego nie uciekam od postaciowania i to wydaje mi się w teatrze narracyjnym bardzo ważne. Jeżeli można zagrać postaci, oczywiście w bardzo umownej rzeczywistości, to należy to robić.

Chcę zdefiniować teatr opowiadany, opierając się o narrację, która jest głównym wyróżnikiem tego teatru. Lehmann w *Teatrze postdramatycznym* napisał, że teatr staje się miejscem aktu opowiadania i nazwał ten gatunek teatrem z zasadą narracji. Podkreślił też, że będzie powstawać coraz więcej takich spektakli. I *voilà* – teraz mamy *Biesiadę*… i inne spektakle wykorzystujące tę zasadę. Z mojej analizy wynika, że w *Biesiadzie*… aktorka wciela się w narratora, który jest rozbity na postaci.

Jun – Bardzo dobrze, to bardzo dobrze sformułowane. Gombrowicz pisząc to opowiadanie osobę narratora uczynił gościem u hrabiny Kotłubaj, ja natomiast przypisuję tej postaci dodatkowy walor, tzn. tym narratorem, gościem u hrabiny jest dla mnie sam Gombrowicz, tak jakby autor wkracza w swoją fikcję

Podkreśla to obecność *Dzienników* Gombrowicza w inscenizacji.
Zauważyła Pani? To jest bardzo ważne, bo pewne fragmenty tekstu są zaczerpnięte z *Dzienników*. *Biesiada*... jest opowiadaniem młodzieńczym i można spojrzeć na Gombrowicza jako na człowieka aspirującego do pewnych środowisk arystokratycznych. W owym czasie niesłychanie się liczyło, kto z kim i dlaczego, co komu wypada, komu nie, uczestniczyła w tym zarówno arystokratyczna, jak i mieszczańska sfera. Wydawało mi się, że jeżeli ja to będę opowiadała tak, jak to napisał Gombrowicz, to będzie miało mniejszą siłę, niż jeżeli pozwolę widzowi utożsamiać się z osobą bohatera. Chciałam, żeby widz mógł czuć się upokorzony przez hrabinę – ten aspekt współodczuwania akcji jest bardzo istotny. Nie wystarczy, że widz siedzi, słucha i myśli sobie: „O rany boskie, jak ona go traktuje. A gdyby mnie się to zdarzyło?”. Ja pracuję na tego typu doznanie u widza, rozbudowuję ten aspekt wstrętnych zachowań hrabiny w stosunku do gościa, prowokuję akcję upokarzania go, daję do zrozumienia, że on się do tego towarzystwa w ogóle nie nadaje. Staram się to rozbudować i podkreślić m.in. udziałem muzyków, którzy są też w jakiś sposób aktorami, są wciągnięci w akcję. Muzycy są dla mnie gośćmi, są dodatkowymi osobami, które mogą tym bohaterem gardzić i go upokarzać. Nawet przez muzykę, nawet przez przerywanie bohaterowi buduje się świat spychania go do roli intruza. Interesuje Cię pewnie aspekt powoływania do życia innych postaci. Myślę, że to jest rzecz, której nie wolno lekceważyć. O tych postaciach, które chcesz uczynić partnerami tej gry, nie możesz mówić, opowiadać o nich, musisz je grać.

Czyli, tak jak powiedziałam wcześniej, narrator jest rozbity na postaci. Biorę też pod uwagę Wyrypajewowski *Lipiec*. Tam z kolei aktorka w ogóle nie wciela się w rolę, opowiada tylko historię mężczyzny.
Właśnie, ale jak gdyby przejmuje te cechy, momentami staje się tym mężczyzną. Aktorka chce się od tej postaci zdystansować robiąc czynności niezwiązane z tą historią. Chce podkreślić, że tylko opowiada tę historię, nie wcielając się w rolę. To wsPaniałe przedstawienie, wsPaniale, że tym też się zajmujesz.

W tym rodzaju teatru pojawia się ciągle problem postaci. Kim jest aktor? Bohaterem, narratorem, lektorem?
Aktor tylko z pozoru przyjmuje postawę narracyjną. To jest pretekst do spotkania z widzem. Tę postawę natychmiast może porzucić.

Inaczej niż w dziele literackim.
Oczywiście. I tu pojawia się element teatru, bo inaczej mielibyśmy sytuację odpowiednika czytania. Cóż z tego, że aktor będzie umiał treść na pamięć, jeśli tylko będzie przedstawiał to, co zostało napisane? Musi się zawierać jego subiektywny stosunek do tekstu, mało tego, aktor musi być wynalazcą, musi znaleźć sposób, w jaki potraktuje widza. Czy będzie dla niego tylko słuchaczem, czy aktor w obecności widza opowie historię, do której ten nie ma dostępu, czy odwoła się do widza i powie: „No, widzu, jak Ty myślisz, co myślisz?”.

Czyli możemy postawić pytanie odwrotnie – kim widz jest dla aktora?
Oczywiście. Czy on będzie dla niego sędzią, bo to się np. odbywa w sądzie, czy będzie…

…uczestnikiem biesiady.

No, właśnie. Myślę, że tak jest najlepiej, jeśli on staje się uczestnikiem akcji, musimy znaleźć taką platformę, dzięki której będzie to możliwe.

***Biesiada*… rozgrywana jest w foyer teatru, widzowie siedzą naokoło, to zdecydowanie daje iluzję uczestnictwa. Wróćmy do aktora. Jest on narratorem czy raczej bohaterem? A może jest to forma pośrednia?**
Myślę, że tego nie da się niejednoznacznie określić, te role tutaj są podzielone. Aktor pozostaje narratorem, ale to jest tylko pretekst do spotkania z widzem, bo zaczyna on natychmiast wchodzić w role, które mogą zaistnieć w tekście. Jeśli jest to np. tekst poetycki, to wtedy na zasadzie abstrakcyjnej formułujemy postawy, które sobie wymyślamy. Ten poziom porozumienia z widzem jest najważniejszy.

A co ze środkami teatralnymi, którymi aktor może się posłużyć?
Na pewno nie dekoracja i rekwizyty. Przedmiot, którym aktor się posługuje, powinien spełniać rolę uniwersalną. Czyli jak gdyby przedmiot się przekształca, raz jest krzesłem, raz miejscem w pociągu, a krzesło przewrócone znaczy co innego niż krzesło stojące. Samo krzesło jest niesłychanie inspirujące – stosunek krzesła do stołu, czy ono jest przodem do stołu, czy bokiem, czy je przewrócimy, co z nim robimy. Aktor w teatrze ubogim, teatrze narracji animuje przedmiot – nadaje mu inne znaczenia. To samo dotyczy kostiumu, który powinien być mobilny, który pomagałby aktorowi w przekształcaniu.

Pani założyła suknię tylko raz, prawda?
Byłam raz w sukni, chodziło o to, żeby ukazało się widmo hrabiny, zjawa. To było chyba potrzebne, prawda?

Bardzo potrzebne, pomogło w wyobrażeniu sobie tej postaci. Ja mimo wszystko ciągle czekałam na ten kapelusz z warzywami.

No niestety to jest niemożliwe, bo prawdziwe jarzyny są bardzo ciężkie. Montaż warzyw drutami był skomplikowany i nie dało się tego utrzymać na głowie na co dzień, kapelusz służył tylko do sesji.

Zauważyłam, że w tego rodzaju teatrze ważne jest celowe mówienie wstawek narratorskich, czy też sygnałów narracji. Jest to coś, co bardzo wyraźnie wyróżnia ten teatr.
Tak, tylko jestem zdania, że ta forma, która ma naturalnie orientować widza w postaci, czy pomóc widzowi w zrozumieniu narracji powinna się łączyć z interpretacją, np. słowo „powiedział" nie może być oddzielną kwestią, tylko powinno się splatać z narracją. Uważam, że trzeba albo eliminować tę formę narracyjną, albo ją wplatać w interpretację, a więc „Co pan tutaj ode mnie chce? – powiedziała hrabina". To się wtedy ze sobą łączy.

Do teatru wchodzi narracja, proza przedstawiana na scenie, inscenizacja narracji. Czy jest to uteatralnienie prozy czy udramatycznienie (w sposób narracyjny) teatru?
Bliższa mi jest opcja nazwana przez Pania uteatralnieniem prozy. Oznaczałoby ono szukanie znaczeń i szukanie teatru, który można znaleźć w prozie, przekształcanie prozy w teatr.

Były takie spektakle, w których proza była przerobiona na dramat, a w tym przypadku chyba nie ma zmian w tekście, prawda?
Tak. Nie wstydzimy się narracji. Dzięki temu narracja staje się tworzywem dramatycznym. Uważamy, że ona również jest materiałem do grania.

Chciałabym jeszcze zapytać o wiarygodność osoby opowiadającej: w jakim stopniu widz czuje tę wiarygodność, czy ta postać jest naprawdę bohaterem? Przecież Karolina Gruszka opowiada historię mężczyzny,

Pani wciela się także w postaci męskie i trudno jest jednak uwierzyć tak do końca tej postaci teatralnej.
To jest bardzo istotne, bo nieważne stają się płeć czy wiek. Ten element magiczny utożsamiania się z postacią jest poza wymogami i poza stereotypem.

A mimo wszystko wzbudza emocje.
Tak, aktor, pozostając narratorem, wzbudza emocje, tak jak gdyby grał swoją rolę.

To jest sztuka. Umowność teatru. Na scenie zostaje dokonany akt żywej narracji, która jest wykonana przez żywego człowieka.
Bardzo pięknie to określiłaś. Opowieść wciąż pozostaje w formule narracji. To jest bardzo żywotny temat. Kiedy zaczęłyśmy rozmowę, mówiłam o fenomenie widza, który chce słuchać aktora opowiadającego. To jest nadzwyczajne w dobie przeniesienia wartości artystycznych w sferę obrazkową, w sferę kina, które jest tak bardzo obecne w spektaklach. To jest fenomen, dlatego jest to warte uwagi. Nikt jeszcze o tym nie pisał, co mnie bardzo dziwi. To jest takie ciekawe. Bardzo się cieszę, że się tym zajmujesz. I życzę Ci powodzenia.

Bardzo dziękuję za owocną rozmowę.

Rozmawiała Klaudyna Desperat

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

FOTOESEJ

NIEDOM. PRZEKRACZANIE IDEI DOMU RODZINNEGO W MIESZKANIU MIGRACYJNYM

Marcin Jewdokimow
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
jewdokimow.marcin@gmail.com

Magdalena Łukasiuk
Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski;
Institute of Applied Social Sciences, Univeristy of Warsaw (Poland).
mlukasiuk@wp.pl

Mieszkanie migracyjne jest formą zamieszkiwania niezbieżną z żadną spośród typowych formacji mieszkaniowych. Zazwyczaj jest to wynajęte lokum w bloku lub w kamienicy, zajmowane przez niespokrewnionych ze sobą (najczęściej przyjezdnych) mieszkańców. Formacja ta nie jest ufundowana na zasadzie wspólnoty ekonomiczno-konsumpcyjnej czy też cielesnej, typowej dla mieszkań rodzinnych, kohabitacji czy komun mieszkaniowych. Nie jest to więc typowa, rodzinna formacja mieszkaniowa, ale też nie stancja ani żadna z instytucjonalnych form zamieszkiwania (jak akademik, bursa, internat, koszary, hotel robotniczy itd.). Nie jest to także zjawisko nowe – jak wiemy, już Szkoła Chicagowska opisywała instytucje dobrowolnego, zbiorowego zamieszkiwania imigrantów w Stanach Zjednoczonych.

Tradycyjne – bazujące na założeniu o rodzinnym charakterze domu – kategorie badawcze oparte na kryterium ekonomicznym (jak gospodarstwo domowe) czy na kryterium seksualnym (jak para małżeńska/narzeczeńska/kohabitacyjna bądź rodzina albo jej brak w przypadku samotnie mieszkającej osoby) nie są adekwatne, by oddać specyfikę mieszkania w niedomu. Spotykają się tu bowiem pod jednym dachem i koegzystują zazwyczaj osoby niespokrewnione, nietworzące par (lub tworzące, gdy np. wśród kilkorga mieszkańców dwie osoby są ze sobą), różnych płci, znające się wcześniej lub nie, a nawet – posiadające partnera/partnerkę, ale z nią/nim razem niemieszkające.

Specyfika niedomu, czyli mieszkania migracyjnego, nie wyczerpuje się w prostej antytezie domu. Innymi słowy, sama negacja tego wszystkiego, co tworzy kategorię domu (rodzinność, bliskość, intymność, prywatność, wspólnota gospodarowania), nie stanowi materiału trafnego ani wystarczającego, by go zdefiniować. Raczej składa się on z konglomeratu elementów (praktyk zamieszkiwania, stosunku do zamieszkiwanej przestrzeni i współmieszkańców), po pierwsze, przeniesionych z idei domu wprost, po drugie, przeniesionych i odwróconych bądź zredefiniowanych oraz – po trzecie – powziętych spoza tego zasobu. Niedom nie jest antytezą domu, ale doraźnie składaną układanką. W jego rozkład, powierzchnię, podziały wewnętrzne, wyposażenie w instalacje sanitarne itd. wpisany jest zamysł architekta czy planisty, który projektował tę przestrzeń z myślą o rodzinie w ten sposób, by zaspokajały one trwałe, urzędowo zdefiniowane potrzeby, a zwłaszcza zadania, właśnie rodzinie przypisywane. Sama fizyczna przestrzeń mieszkania staje się więc w nim aktywnym graczem. Jednakże przynajmniej niektóre jej wpływy i komunikaty, jakie emituje, zostają przez mieszkańców zaprzeczone lub zlekceważone, a czasem aktywnie zwalczane. Najemcy mieszkań migracyjnych potrafią bowiem czytać przestrzeń wynajmowanego mieszkania, tyle że w pewnych fragmentach starają się ten odczyt zignorować, przeformułować lub zniweczyć. Mamy tu więc do czynienia z pewnego rodzaju podwójnością: na dyskurs domu doskonale znany przecież mieszkańcom, mocno wpisany w ich wyobrażenie o mieszkaniu i domowości, na ich mieszkaniowe doświadczenia wreszcie, dodatkowo wzmacniane przez aktywność samej fizycznośc mieszkania, nakłada się sfera znaczeń pochodzących z (jakiegoś) definiowania swojego aktualnego zamieszkiwania czy mówiąc ogólniej – życiowej sytuacji. Definiowanie to nie jest dane, lecz w dużej mierze zadane.

Zdjęcia i wnioski zamieszczone w poniższym fotoeseju pochodzą z badań terenowych przeprowadzonych między 2007 a 2010 rokiem w Warszawie. Wieloaspektowe rozwinięcie problematyki znajduje się w książce *Niedom.*

Socjologiczna monografia mieszkań migracyjnych (2012) Wydawnictwo Akademickie „Żak", Warszawa, Magdalena Łukasiuk, Marcin Jewdokimow.

Fot. 1. Kolejni lokatorzy instalują się w niedomu w poczuciu tymczasowości. Ich ciała dopasowują się do nowej przestrzeni życiowej, ale równocześnie ćwiczą się w odzwyczajaniu, odchodzeniu od starych – rodzinnych, domowych nawyków. W kolejnych cyklach instalowania się i odinstalowywania (związanych z przeprowadzkami do kolejnych mieszkań) nabywają sprawności nomady, który wszędzie potrafi urządzić sobie życie. W tym sensie przestrzeń niedomu stanowi także bodziec, plac treningowy czy poligon, na którym doskonalą się migracyjne kompetencje lokatorów, silnie związane z procesem indywidualizacji.

Fot. 2. Jedną z najbardziej wyrazistych cech niedomu jest to, że jest on przechodni. Przechodniość niedomu widać oczywiście w rotacji mieszkańców, ale nie ten aspekt jest tu najciekawszy. Bardziej dogłębnie przechodniość można dostrzec w subtelnym oscylowaniu pomiędzy efektami prywatności a otwarciem na zewnątrz. Z jednej strony bowiem mieszkańcy, głównie ze względów pragmatycznych, starają się zabezpieczyć swoje dobra (sprzęty, dokumenty, kluczyki od samochodu, biżuterię itd.) przechowywane w mieszkaniu migracyjnym przed ewentualną kradzieżą, z drugiej zaś – sama przestrzeń niedomu nie zasługuje na taką „obronę", np. przed nocowaniem słabo znanych gości czy imprezami o nieprzewidywalnym scenariuszu, na co zasługiwałby dom.

Fot. 3. W niedomu nakładają się na siebie porzucone dyskursy domowości właściciela, przypadkowe znaczenia odziedziczone po poprzednich składach mieszkańców oraz te, które wpisują weń aktualni lokatorzy. Tym samym przestrzeń niedomu nigdy nie staje się domknięta ani nie zyskuje waloru tożsamościowego, definiującego dla swoich mieszkańców. W stosunku do tradycyjnego domu jest to wielka zmiana. Wzory obcowania z przestrzenią ulegają tutaj znaczącej redefinicji: z obcowania identyfikacy - nego, tożsamościowego na obcowanie zorientowane pragmatycznie. Innymi słowy niedom i jego fragmenty klasyfikowane są przez lokatorów w kategoriach wygody, ceny, ewentualnych niedogodności, powierzchni całości i poszczególnych pomieszczeń, wyposażenia, lokalizacji itd., nie zaś w języku autodefinicji czy emocji. Stąd m.in. zwielokrotnienia przedmiotów,

których „nie ma co wyrzucać, bo mogą się przydać”, czy też niewykorzystywanie części z nich – nienależących do lokatora, niepotrzebnych teraz, przechowywanych komuś innemu.

Fot. 4. Pierwszy okres zamieszkiwania związany jest z instalowaniem się w nowej przestrzeni. Większość lokatorów wykazuje potrzebę nadawania jej na tym etapie nieco bardziej osobistego, a więc postrzeganego jako swojski i bliski, charakteru. W przypadku mieszkań migracyjnych proces ten odnosi się jednak tylko do wybranych fragmentów przestrzeni, które w przyszłości mają zostać zakwalifikowane jako *moje*, nie zaś do całego mieszkania. Najbardziej powszechnie stosowaną strategią jest tu umieszczanie w przestrzeni mieszkalnej własnych przedmiotów, dekoracji i pamiątek. Jednakże mieszkańcy „przyzwyczają się”, „przestają zauważać” a nawet z czasem „zaczynają lubić” także dekoracje pozostawione przez właścicieli, a więc związane z obcym uniwersum symbolicznym. Choć zdjęcia rodzinne czy inne ważne dla mieszkańców odniesienia symboliczne zawsze pojawiają się w przestrzeni *mojej*, to jednak częstokroć nie usuwają oni, choć

mogliby, zastanych, dosyć przypadkowych dekoracji. Pokazuje to właśnie ową zakładaną tymczasowość, a dokładniej – przechodniość zapisaną w samym niedomu. Kontakt lokatora z mieszkaniem zachodzi tu bowiem tak powierzchownie, że obca symbolika właściwie nie wymaga odniesienia się do niej. Może zostać.

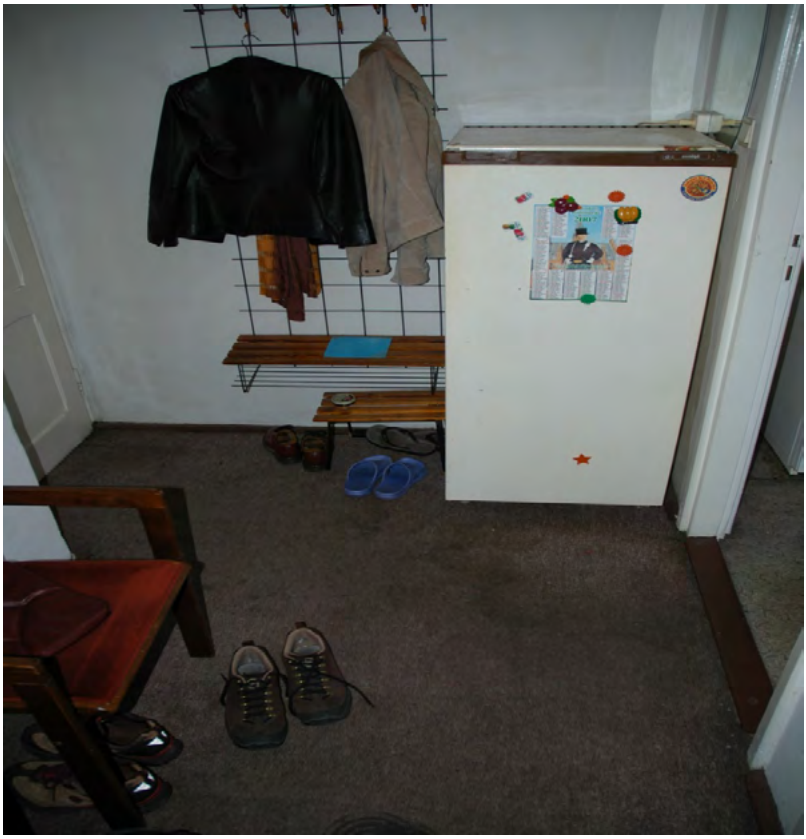
Fot. 5. Stąd też wynika pewnego rodzaju pustka – materialna i emocjonalna – niedomu, odklejenie przedmiotów od ich funkcji, przypadkowość aranżacji, niedogranie, przeoczenia, niedopasowanie… To, co w tradycyjnym domu – pod presją rygoru intymności, prywatności i obsesji czystości, dopasowania oraz higieny w stosunku do ludzi i przedmiotów – wydaje się nieznośne i nieodpowiednie, tu funkcjonuje bez przeszkód, niespasowane, niedopowiedziane. Takie wnętrze nie jest „wszechświatem" i „puzderkiem człowieka prywatnego", jak pisał w *Pasażach* Walter Benjamin, gdzie każdemu (człowiekowi i przedmiotowi) przysługuje jego miejsce, a w każdym miejscu jest ktoś lub coś. Dyscyplina zamieszkiwania pryska, rozrywając gładką iluzję porządku symbolicznego i pozór ładu. Przedmioty wreszcie

zaczynają żyć swoim życiem. Mieszka się raczej obok przedmiotów niż według wzoru: zdominować albo być zdominowanym. Niedom żyje swoim życiem materialnym i symbolicznym, wywierając wpływ na zmieniających się lokatorów, którzy przychodzą i odchodzą.

Fot. 6. Sama przestrzeń niedomu wraz z jego na bieżąco kształtowaną i modyfikowaną definicją podsuwają mieszkańcom *oferty sensu* zawierające komponent tymczasowości. Innymi słowy, wynajmowane w ten sposób mieszkanie od początku jawi się jako mieszkanie „na chwilę", „na jakiś czas" i nie warto inwestować w nie, gdyż wiadomo, że nigdy nie będzie *moje*.

Fot. 7. Na szczególną uwagę zasługuje kwestia mediowania praktyk przez przedmioty w mieszkaniu migracyjnym. Jest to bowiem przestrzeń bardzo często „zaludniona" przez przedmioty, które ze względu na status własności (należą do innego lokatora lub właściciela lokalu) nie mogą być usuwane czy przemieszczane, są natomiast – podobnie jak całe mieszkanie migracyjne - przechodnie. Migranci nie kupują zazwyczaj nowych sprzętów, gdyż z powodów ekonomicznych lub praktycznych jest to po prostu nieopłacalne.

Dzielą natomiast użytkowanie istniejących według milcząco przyjmowanych bądź zwerbalizowanych na początku zasad, które pozwalają ominąć domowe zasady uwspólnienia. Widać to chociażby na przykładzie lodówki, w której poszczególni lokatorzy układają swoje wiktuały na osobnych półkach; woda, margaryna czy jajka powtarzają się prawie na każdej. Materialna tkanka niedomu silnie mediuje praktyki współzamieszkiwania.



Fot. 8. Ważnym zabiegiem stosowanym przez migrantów jest specyficzna, od początku zakładana płytkość i nietrwałość cielesnych schematów operacyjnych wypracowywanych na użytek zamieszkiwania w danym mieszkaniu.

Owa strategia związana z przechodniością niedomu przejawia się w stosowaniu wobec niego czy w relacji z nim słabo wcielanych i łatwo „wycielanych" schematów operacyjnych. Jednocześnie ujmując tę właściwość od strony niedomu trzeba zauważyć, że w takim mieszkaniu zadomowiło się już wiele osób w różnych składach i konfiguracjach, pozostawiając w jego substancji i wyposażeniu swoje nawykowe piętno. Samo mieszkanie upodabnia się więc pod tym względem do przestrzeni tranzytowej, która przechowuje czy kumuluje w sobie tak wiele różnorakich, osobistych śladów, że staje się zupełnie nieidentyfikująca, „wyślizgana", niczyja. Przechodnia czy niemiejscowa właśnie.

Non-home. Transcending the Ideal of Home in a Migrants' Dwelling

The photo-essay aims at presenting selected characteristics of migrants' dwelling (an untypical dwelling formation) such as: temporality, dialectics of openness on others and closeness in private space or poor material culture. Authors' interpretations these characteristics allow for redefining migrants' dwelling as a non-home, a concept introduce as a result of their boarder studies on dwelling cultures in the context of migration. A non-home is neither a simple nor a sophisticated anti-thesis of a home. It rather consists of a mixture of components, directly transferred from home and beyond. Interpretations of a non-home illustrate selected dimensions of contemporary transformations of culture.

Presented photos were captured during our field study between 2007 and 2010 in Warsaw.

Key words: home, dwelling, non-home.

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

ANEKS

ROLA I ZNACZENIE PAMIĘCI O KL AUSCHWITZ--BIRKENAU W EDUKACJI HISTORYCZNEJ POLAKÓW I NIEMCÓW. KONFRONTACJA PAMIĘCI INDYWIDUALNEJ Z DOŚWIADCZENIEM MIEJSCA

Agnieszka Praga
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
praga.agnieszka@gmail.com

Drogi Nauczycielu,

Jestem ocalonym, który przeżył obóz koncentracyjny. Moje oczy widziały to, czego człowiek nie powinien być świadkiem. Komory gazowe zbudowane przez uczonych inżynierów; dzieci zatrute przez wykształconych lekarzy; niemowlęta zabite przez wyszkolonych pielęgniarzy; kobiety i dzieci rozstrzelane i spalone przez absolwentów szkół średnich. Tak więc powątpiewam w edukację. Dlatego proszę: pomóżcie swoim uczniom stać się ludźmi. Wasze wysiłki nie mogą nigdy wyprodukować uczonych potworów, wykwalifikowanych psychopatów, wykształconych Reichmannów. Czytanie, pisanie i arytmetyka są ważne, jednak tylko wtedy, gdy służą one temu, by nasze dzieci stały się bardziej ludzkie[1].

(Haim Ginott[2])

[1] R. Szuchta, *Holocaust jako konieczny temat nauczania w polskich szkołach*, [w:] *Holocaust. Lekcja historii. Zagłada Żydów w edukacji szkolnej,* red. J. Chrobaczyński i P. Trojański, Kraków 2004, s. 130; por. Macmillan, *Teacher and Child*, tłum. P. Trojański, Nowy Jork 1972, s. 317.

[2] dr Haim Ginnot (1922-1973) − amerykański psycholog, terapeuta dzieci, autor książek na temat relacji dorosłych z dziećmi, m.in. *Między rodzicami a dziećmi* (wyd. 1956, polskie wydanie 2001).

Słowo wstępne

Czy i jak uczyć o Zagładzie? Te pytania pojawiały się z różną częstotliwością i efektywnością przez minione dziesięciolecia od zakończenia II wojny światowej (II WŚ). Z wielu względów w nauczaniu szkolnym temat Zagłady przez wiele lat był pomijany. Dziś edukacja historyczna zajmuje ważne miejsce w debacie, pojawia się na wielu konferencjach, seminariach dla nauczycieli i edukatorów, jest główną osią książek i poradników edukacyjnych, o czym szerzej w dalszej części pracy[3]. Co zatem uległo zmianie? Powoli chyba możemy mówić o pewnej przemianie świadomości roli, jaką w edukacji szkolnej odgrywa edukacja historyczna w miejscach pamięci.

Edukacja historyczna w miejscach pamięci rozumiana przede wszystkim jako proces poznawczy odbywa się w autentycznym miejscu historycznym i łączy poznanie historii z autorefleksją egzystencjalną w jednoczesnej konfrontacji z pamięcią indywidualną, rodzinną[4]. W Niemczech funkcjonują nieco inne określenia obrazujące to zagadnienie – *pedagogika miejsc pamięci* i *pedagogika pamięci*. Coraz częściej pojawiają się one i w polskim dyskursie, jednak w dalszym ciągu budzą niemało wątpliwości.

Skąd jeszcze tak duże zainteresowanie edukacją historyczną w miejscach pamięci? Z intensywniejszą niż do tej pory siłą dociera myśl, że między nami jest już niewielu świadków historii. Jak powiedział prof. dr hab. Marek Kucia[5]:

---

[3] Zagadnienie szczegółowo omówione w następnych rozdziałach.

[4] T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci. Zarys problematyki*, Lublin 2009, s. 63-64.

[5] Prof. dr hab. Marek Kucia - dyrektor Instytutu Socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie; prowadzi badania w obszarze zmieniającego się postrzegania Auschwitz i antysemityzmu w Polsce oraz tożsamości Europy Środkowej; autor książki *Auschwitz jako fakt społeczny. Historia, współczesność i świadomość społeczna KL Auschwitz w Polsce*.

> Żyjemy w czasach, kiedy świadkowie przeszłości odchodzą i nadejdzie czas, kiedy nie będzie wśród nas żadnego z nich. To stawia przed nami: naukowcami, muzealnikami, wszystkimi ludźmi zajmującymi się Holocaustem, a zwłaszcza historią Auschwitz, nowe wyzwania. Naszym wyzwaniem jest przekazanie tej historii nadchodzącym pokoleniom[6].

Niniejsza praca składa się z trzech głównych filarów: pamięci indywidualnej i rodzinnej młodzieży polskiej oraz niemieckiej; ocenie edukacji szkolnej pod względem nauczania o Zagładzie i wreszcie konfrontacji dotychczasowej wiedzy, poglądów, przekonań młodego pokolenia z doświadczeniem autentyzmu miejsca pamięci, jakim jest teren byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego i zagłady Auschwitz-Birkenau. Rdzeń przeprowadzonych analiz stanowią badania ankietowe polskiej i niemieckiej młodzieży wykonane bezpośrednio po jej wizycie w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau (MPiMA-B) na przełomie kwietnia i maja 2013 r. Ich celem było przeprowadzenie obserwacji, czy pamięć indywidualna nabyta w większym lub mniejszym stopniu w procesie socjalizacji w rodzinie ma znaczenie na dalszym etapie kształtowania tożsamości – podczas edukacji szkolnej oraz przede wszystkim w konfrontacji młodego człowieka z miejscem pamięci.

Wizyta w miejscu pamięci nigdy nie jest wyrwana z kontekstu. Na doświadczenie pobytu w przestrzeni byłego obozu koncentracyjnego i zagłady składają się także wcześniejsze wyobrażenia na temat tego miejsca – wyobrażenia lub pamięć zakorzenione przez członków rodziny lub inne źródła wiedzy. Dzięki badaniom istnieje szansa na przyjrzenie się pamięci młodych ludzi *trzeciego pokolenia*[7] skonfrontowanej z ich osobistym pobytem w miejscu pamięci oraz z wiedzą wyniesioną z dotychczasowej ścieżki edukacji szkolnej.

---

[6] M. Kucia, *Pamięć pokoleń*, [w:] *Pamięć. Świadomość. Odpowiedzialność. Międzynarodowa konferencja z okazji 60. rocznicy utworzenia Muzeum*, red. J. Ambrosewicz-Jacobs i K. Oleksy, Oświęcim 2008, s. 59.

[7] Wnukowie ocalonych, świadków, sprawców.

Nauczyciele, edukatorzy, wykładowcy akademiccy i przedstawiciele ośrodków edukacyjnych wiele czasu poświęcają na omawianie tematu nauczania o Zagładzie w szkole – jak uczyć, czego uczyć, po co uczyć i jakie ich zdaniem przynosi to efekty. Jedno z pytań, które zadałam młodzieży dotyczy ich oceny szkolnej edukacji pod względem nauczania o Zagładzie – czy temat ten był poruszany w odpowiednich proporcjach, czy został wyczerpany, nauczyciele jakich przedmiotów decydowali się na przeprowadzenie lekcji? Panuje powszechne przekonanie, że wizyta w MPiMA-B zmienia człowieka. Podobne założenia przyjmuje także edukacja historyczna w miejscach pamięci.

Na świecie Auschwitz już od dawna jest symbolem, przy pomocy którego prowadzony jest program wychowania obywatelskiego. Robert Szuchta[8], nauczyciel historii warszawskiego liceum oraz współautor wielu publikacji dotyczących kształtu polskiej edukacji historycznej, przekonuje, że

> Powinniśmy wykorzystywać uniwersalne przesłanie takich wydarzeń jak Holocaust i pobudzać uczniów do refleksji nad własnymi słabościami. Wyczulać ich na pierwsze przejawy zła w życiu codziennym. Wiele lat temu Theodor Adorno mówił, że zadaniem wychowania po Auschwitz jest przeciwstawienie się barbarzyństwu […]. Problematyka nauczania o Holocauście, uwrażliwiania i przeciwdziałania przejawom rasizmu, ksenofobii, antysemityzmu i nietolerancji stały się ważnymi zagadnieniami edukacyjnymi podejmowanymi przez władze polityczne i oświatowe[9].

Choć wiele krajów podziela takie podejście, które przede wszystkim zostało zapoczątkowane w USA, nie wszyscy z entuzjazmem odnoszą się do efektywności *lekcji wychowawczej po Auschwitz o Auschwitz*. W Niemczech

[8] Robert Szuchta − nauczyciel historii w jednym z warszawskich liceów, współautor podręcznika *Holokaust. Zrozumieć dlaczego,* laureat wręczonej po raz pierwszy w 2006 roku Nagrody im. I. Sendlerowej *Za naprawianie świata*.

[9] R. Szuchta*, Holocaust jako konieczny temat nauczania w polskich szkołach*, [w:] *Holocaust. Lekcja historii…,* s. 131-134.

kształtowanie wartości, takich jak tolerancja, solidarność czy praca nad zapobieganiem rasizmowi, neonazizmowi w wielu przypadkach nie stanowi podstawowych celów lekcji o Holocauście. Annegret Lehmann w swoim artykule *Perspektywa niemiecka nauczania o Holocauście* pisze:

> Są to bez wątpienia ważne problemy wychowawcze, ale ujmując to, być może trochę prowokacyjnie, uważam, iż podejmowanie w klasie problemów uprzedzeń i wartości konstytucyjnych nie wymaga odwoływania się do Auschwitz lub Holocaustu jako najbardziej ekstremalnego przykładu tego, do czego mogą doprowadzić uprzedzenia i nienawiść. Nauczanie o Auschwitz nie jest bowiem synonimem *wychowania po Auschwitz*, tak jak zdefiniował to Adorno[10].

Nie można zaprzeczyć, że polskie i niemieckie rozumienie filozofi Theodora Adorna znacząco różnią się od siebie, co ma wpływ na obraz edukacji szkolnej w obydwu krajach. Także wyniki badań ankietowych ujawniają pewne różnice w sposobie percepcji zagadnień związanych z KL Auschwitz-Birkenau (KL A-B). Dotyczą m.in. przemiany, jaka miałaby dokonać się w życiu młodych ludzi po przejściu przez teren byłego obozu i dokonaniu preferowanej autorefleksji nad własną egzystencją. Czy możliwa jest natychmiastowa przemiana? Czy możemy oczekiwać jakiejkolwiek przemiany i wyciągnięcia wniosków na przyszłość? Pytanie zadane w mojej ankiecie – *Czy według ciebie coś zmieni się w twoim życiu po wizycie w MPiMA-B?* – powinno zostać powtórnie zadane tym samym osobom po znaczącym upływie czasu. Wtedy moglibyśmy ewentualnie mówić o długotrwałym oddziaływaniu na człowieka przekazu, jaki niesie ze sobą autentyzm miejsca pamięci.

Dlaczego wybrałam konfrontację młodzieży z MPiM-B? Istnieje przecież wiele innych miejsc pamięci i muzeów historycznych. Po pierwsze, muzea

[10] A. Lehmann, *Perspektywa niemiecka nauczania o Holocauście*, [w:] *Holocaust. Lekcja historii. Zagłada Żydów w edukacji szkolnej,* red. J. Chrobaczyński i P. Trojański, Kraków 2004, s. 94.

historyczne to zupełnie inna narracja. Nie możemy w ich przypadku mówić o jakimkolwiek historycznym autentyzmie miejsca, ponieważ przestrzeń i aranżacja w muzeach historycznych jest wytworzona współcześnie. Po drugie, wszyscy zdajemy sobie sprawę z tego, że Auschwitz od samego niemal początku stał się symbolem Zagłady i ludobójczych skłonności władzy totalitarnej przy niemałym przyzwoleniu biernej większości społeczeństwa. Nie ma innego miejsca, gdzie dokonano by eksterminacji aż tylu narodowości.

> Auschwitz to PAMIĘĆ, niejednoznaczna, często sprzeczna, a nawet wykluczająca się. Pamięć indywidualna i rodzinna […]. To również pamięć zbiorowa, tak potrzebna w świecie […]. Auschwitz to MIEJSCE, fizyczna przestrzeń, którą można stosunkowo łatwo poznać, przejść, zobaczyć, a nawet dotknąć, lecz nie tak łatwo zrozumieć. Jednak przede wszystkim to reprezentacja Zagłady, POJĘCIE, wielowymiarowy SYMBOL, niematerialna interpretacja tego, co zdarzyło się w MIEJSCU, rozmaicie pojmowania przez różne grupy narodowe […][11].

Dyrektor Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau (PMA-B), Piotr M. A. Cywiński od wielu lat uświadamia i przypomina wszystkim, że pozostałości po byłym niemieckim obozie koncentracyjnym i zagłady są wręcz jedynymi, które przetrwały do dziś w formie jeszcze czytelnej. Oczywiście istnieją pozostałości po innych obozach, jednak na różne sposoby dokonano już ich częściowego demontażu czy zniekształcenia[12]. Zachowanie tej czytelnej formy, o której mówi dyrektor Muzeum sprawia, że wszelkie próby jakiejkolwiek negacji Zagłady czy istnienia obozów koncentracyjnych ulegają rozproszeniu w obliczu niepodważalności miejsca po byłym KL A-B. Jak zatem wygląda pamięć o Zagładzie i Auschwitz wśród młodych Polaków i Niemców? Czy jest inna od tej sprzed lat? Czy w ogóle

[11] A. Białecka, *Przyszłość – Muzea i Miejsca Pamięci*, [w:] *Pamięć. Świadomość. Odpowiedzialność*…, op. cit., s. 171.

[12] P.M.A. Cywiński, *Epitafium… i inne spisane niepokoje*, Oświęcim 2012.

istnieje wśród młodego pokolenia? Mam nadzieję, że uda się odpowiedzieć na te i inne pytania dzięki analizie wspomnianych badań oraz odniesieniu ich do wcześniejszych wniosków wypracowanych przez polskich badaczy (socjologów, psychologów, historyków), a przede wszystkim przez konfrontację ich z obowiązującą obecnie podstawą programową nauczania historii w szkole ze szczególnym uwzględnieniem nauczania o Zagładzie. Nie będzie to zatem praca teoretyczna, rozprawiająca o filozoficznyc ujęciach wychowania i nauczania „po Auschwitz", wszak o tym powstało już wiele istotnych rozpraw. Warto natomiast w centrum rozważań umieścić człowieka, jego myśli i postawy wywołane konfrontacją z tematem Zagłady i możliwością jej oddziaływania we współczesności. W przypadku prezentowanej poniżej pracy rozważania te dotyczyć będą młodzieży z Polski i Niemiec.

Wielokrotnie spotkałam się z niemałym zdziwieniem, kiedy rozmawiałam z różnymi osobami na temat moich badań – „Jak kobieta może interesować się obozami zagłady? Dlaczego właśnie Auschwitz? Ja bym nie mógł; ja bym nie mogła" – słyszałam nie raz. Należę do trzeciego pokolenia po wojnie. Moja rodzina, jak wiele innych, została naznaczona traumą wojny – babcia wychowywała się pod Treblinką, dziadkowie stracili swoje rodziny na Kresach Wschodnich i musieli uciekać, by ratować życie. Rodzina ze strony mojego ojca związana jest z historią obozu Dulag 121 w Pruszkowie. Poszukiwanie własnych korzeni obudziło świadomość ogromnego wpływu historii na tożsamość człowieka, życie codzienne i podejmowane wybory. Nigdy nie poznałam rodzinnych losów w pełnym kontekście, moja pamięć jest więc „podziurawiona". Skłoniło mnie to do zastanowienia się nad ogólną kondycją pamięci historycznej, zarówno narodów dotkniętych tragedią II WŚ, jak i znaczeniem pamięci historycznej dla młodych ludzi.

Z czasem zaczęłam przyglądać się procesom tożsamościotwórczym narodów dotkniętych Holocaustem. Jednocześnie wciąż nie mogłam zrozumieć, co powoduje, że świat „po Auschwitz" nadal ogarnięty jest ludobójstwami, masakrami i zbrodniczymi czystkami. Ten trop doprowadził mnie do współczesnej edukacji historycznej. Opracowanie nowych metod edukacyjnych w miejscach pamięci zbiegło się w czasie z dokonaniem przez MEN reformy programu nauczania historii. Nie sposób było przejść obojętnie obok tego tematu. Tym bardziej, że bardzo szybko można było wyśledzić niepokojące tendencje. Chęć skonfrontowania swoich spostrzeżeń i uzyskania odpowiedzi na pytania o wpływ miejsc pamięci w połączeniu ze szkolną edukacją na przemianę człowieka doprowadziły do powstania niniejszej pracy.

Rozdział I

Pamięć a post-pamięć
- perspektywa polska i niemiecka

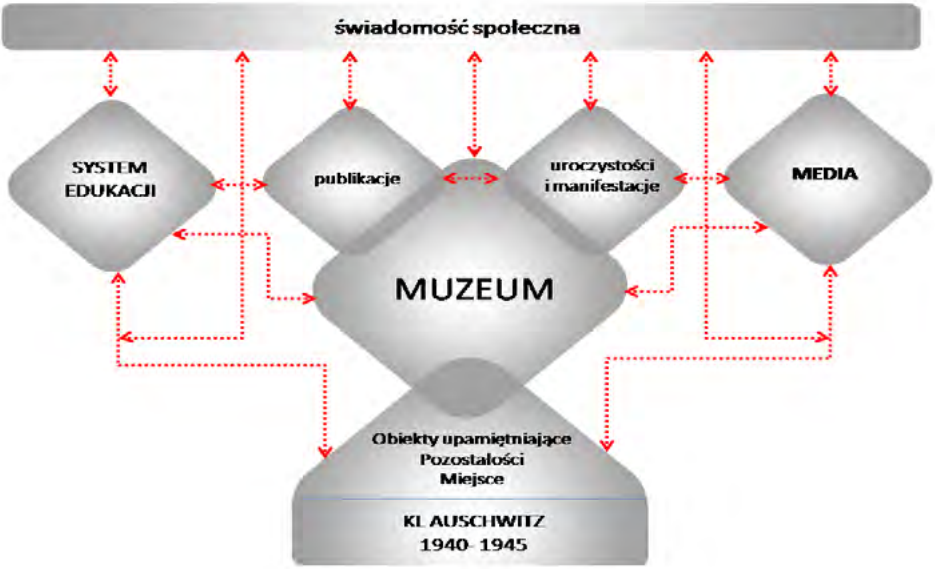
Po zakończeniu II WŚ KL A-B początkowo był obecny jedynie w świadomości i pamięci indywidualnej świadków Zagłady. Pamięć indywidualna ocalonych stała się koronnym elementem pamięci społecznej Polaków. Kilka lat po wojnie, kiedy na terenie byłego obozu KL A-B powstało muzeum, przestrzeń ta stała się przedmiotem oficjalnego, urzędowego „pamiętania" i „zapominania" oraz obiektem rytuałów upamiętnienia. Na świadomość społeczną składają się charakterystyczne dla pewnej zbiorowości wyobrażenia, przekonania, idee, poglądy i opinie, wartości i postawy, które łączą tę zbiorowość w całość. Co więcej, przekazywana jest ona pokoleniowo[13]. Tak świadomość społeczną rozumiał socjolog Émil Durkheim. Jego uczeń Maurice Halbwachs w pracy *Społeczne ramy pamięci* wprowadził do socjologii nowe ujęcie pod nazwą *pamięci zbiorowej*. W Polsce pojęcie to rozwinęła Barbara Szacka[14]. Na świadomość i pamięć społeczną wpływa wiele czynników, co zostało zaprezentowane na poniższym wykresie:

Rys. 1.1 *„Współczesny Auschwitz": model*[15]

[13] M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny. Historia, współczesność i świadomość społeczna KL Auschwitz w Polsce*, Kraków 2005, s. 19-20.

[14] Używa ona pojęcia pamięci społecznej. Barbara Szacka – polska socjolog zajmująca się zagadnieniem pamięci zbiorowej. Autorka m.in. *Wprowadzenia do socjologii*, współautorka publikacji *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*.

[15] M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny…*, op.cit., s. 26.

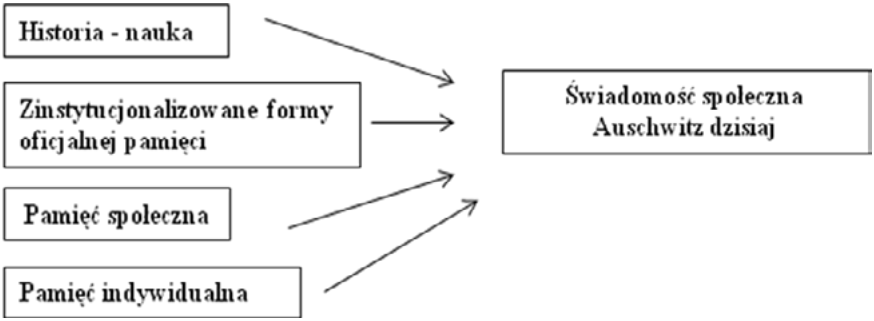


Według Barbary Szackiej pamięć zbiorowa, pamięć społeczna to „[…] zespół wyobrażeń o przeszłości (zbiorowości) oraz formy upamiętnienia (tej przeszłości)”[16]. Realizując programy międzynarodowe, należy mieć świadomość, że tych „wyobrażeń o przeszłości” jest wiele. „Czy w samym Auschwitz jest jakieś jedno miejsce, które skupiałoby całą pamięć, jakiś katalizator wszystkiego, co oznacza Auschwitz? Niektórzy wskazują na kilka takich miejsc. Bramę *Arbeit macht frei, Ścianę Straceń, Bramę Śmierci* w Birkenau, *Pomnik Ofiar*… A ja wątpię. Nie ma jednego Auschwitz. I nie ma jednej pamięci”[17].

Czynnikami kształtującymi pamięć zbiorową są:

[16] Ibidem, s. 20-21.
[17] P. M. A. Cywiński, *Epitafium*…, op.cit., s. 69.

Rys. 1.2 *Świadomość społeczna Auschwitz jako współczesna potoczna pamięć zbiorowa*[18]



Zgodnie z tematem pracy będę się zajmować przede wszystkim pamięcią indywidualną, rodzinną, pokoleniową młodzieży polskiej i niemieckiej, która uczestniczyła w wyjeździe do MPiMA-B. Dokonam próby konfrontacji tej przestrzeni z pamięcią społeczną, z którą zetknęli się w szkołach, przestrzeni publicznej, mediach i podczas osobistej wizyty w miejscu pamięci.

KL A-B został poddany po II WŚ tzw. *strategiom zapominania*, szczegółowo opisanym przez dr hab. Grażynę Skąpską[19]. Dobrym przykładem sterowania pamięcią społeczną była *polityka świadomej amnezji* Konrada Adenauera po II WŚ. Chodziło o to, by dalej „nie traumatyzować już straumatyzowanego" po przegranej wojnie społeczeństwa niemieckiego. Ta świadoma, odgórnie sterowana strategia dążyła do wyciszania debat o zbrodniach popełnionych przez Niemców. Problem świadomego zapominania, zacierania i przemilczania nazizmu i Zagłady w Niemczech omawia Aleida Assmann[20] w artykule „Pięć strategii wypierania ze świadomości". Assmann omawia takie zjawiska jak:

[18] M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny*…, op.cit., s. 21.

[19] Prof. dr hab. Grażyna Skąpska – realizowała badania z zakresu społecznych aspektów transformacji reżimów totalitarnych i autorytarnych, kształtowania nowych praw ludzkich, w tym prawa do prawdy.

[20] Od lat 90. koncentruje się w swych badaniach na antropologii kulturowej, szczególnie w kwestiach kultury pamięci i zapominania.

kompensacja – odpychanie świadomości winy i obrona przed nią;
eksternalizacja[21] – oddalanie od siebie winy i obarczenie nią innych osób;
wyłączanie – przekazywane przez pokolenia zaniepokojenie obecnością Żydów stanowiących rzekome *zagrożenie* dla chrześcijaństwa oraz rasistowskie podsycenie społeczeństwa niemieckiego przed wojną i podczas niej spowodowało brak reakcji większej części Niemców na krzywdę i niesprawiedliwość wobec Żydów podczas wojny, a w rezultacie także na Zagładę. Efektem tego „niedostrzegania" jest wyłączenie z pamięci Niemców okresu współegzystowania obydwu narodów przed wojną;
milczenie – przemilczanie, zaniemówienie w momencie konieczności zmierzenia się z przeszłością. Powodem była m.in. obawa jednostki przed przerażającym uświadomieniem sobie, że przysłużyła się Hitlerowi chociażby biernym i cichym przyzwoleniem. Milczenie oddalało konieczność autorefleksji. Niestety było też zgubne w swych konsekwencjach: „Milczenie, które zintegrowało społeczeństwo sprawców, zerwało most prowadzący do ofiar [22];
przeinaczanie – Strategia pierwszego i drugiego pokolenia po wojnie wobec kolejnej, trzeciej generacji uczestniczącej już w edukacji historycznej w pełnym świetle wydarzeń. Zrzucona z trzeciego pokolenia konieczność milczenia spowodowała pobudzenie do przywołania wspomnień członków rodziny z okresu II WŚ. Aby nie ulec kompromitacji rodzice i dziadkowie przeinaczają owe wspomnienia tak, aby było *wygodnie*. W opowieściach unikają obarczenia się

[21] Pojęcie wprowadzone przez socjologa Rainera M. Lepsiusa.
[22] A. Assmann, *Pięć strategii wypierania ze świadomości*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 345.

winą, bywa też tak, że zostają ofiarą, co jest oczywiście najbardziej preferowaną opcją[23].

Opisane powyżej strategie odnoszą się tylko i wyłącznie do indywidualnej i społecznej pamięci Niemców. Prywatnie chcieli przynależeć do ofiar potwornej ideologii Hitlera, jednak nie było to możliwe w oficjalnej polityce Niemiec po wojnie. Kraje Europy oczekiwały rozliczenia Niemiec z własnej historii.

W Niemczech początkowo nie stosowano określenia *pamięć* (*Gedächtnis* i *Erinnerung*). Do powszechnego użytku weszło pojęcie *Vergangenheitsbewältugung* lub *Aufarbeitung der Vergangenheit* oznaczające *rozrachunek z przeszłością* lub *przezwyciężanie przeszłości*. Okres procesów norymberskich i oświęcimskich zapoczątkował posługiwanie się określeniem *Auschwitz* dla nazywania zbrodni Trzeciej Rzeszy. Po kilkudziesięciu latach w dyskursie niemieckim zaistniały takie pojęcia jak *Holocaust* i *ostateczne rozwiązanie*. Polityka historyczna, aż do zjednoczenia Niemiec, biegła dwiema ścieżkami – w NRD upowszechniano antyfaszyzm uważany za nadrzędny element budulcowy kraju, a RFN starała się zorganizować pole do debat na temat rozliczenia się z narodowego socjalizmu i wszelkich skutków, jakie za sobą pociągnęła ideologia nazistowska. Pewne zmiany zapoczątkowało dopiero powołanie *Akcji Znaku Pokuty i Służby dla Pokoju*[24] *(niem. ASF)* oraz rewolucja studencka z 1968 roku. Młodzi ludzie postulowali o przynajmniej częściowe ujawnienie prawdy o wydarzeniach.

[23] Ibidem, s. 334-348.

[24] W 1958 roku Lothar Kreyssig, nie pozostając biernym wobec krzywd, jakich dopuścili się Niemcy w czasie II wojny światowej, wezwał swoich rodaków do zaprzestania samousprawiedliwiania się i rozpoczęcia działań mających na celu promowanie porozumienia polsko-niemieckiego. Efektem tego było powstanie *Akcji Znaku Pokuty i Służby dla Pokoju* (*Aktion Sühnezeichen Friedensdienste*).

Z milczeniem i zapomnieniem zmagano się od końca lat 40. XX w., dziś świat zmaga się z biernością i obojętnością. „Bierność sama w sobie poraża. […] Główny wysiłek edukacyjny, w moim przekonaniu, powinien iść w kierunku walki z biernością" – mówi Aharon Weiss[25].

> W dzisiejszym świecie dajemy jednak przykłady licznych zachowań biernych. Mają miejsce ludobójstwa, płoną synagogi, ludzie mordowani są z przyczyn rasowych, z powodu ksenofobii. […] Miliony ludzi rocznie przechodzi przez nasze wszystkie miejsca edukacji, a potem ci ludzie milczą. Bo kiedy płoną synagogi na południu Francji – myślimy: wiadomo, robią to Arabowie. Kiedy jedna grupa etniczna wyrzyna bez reszty inną – mówimy: to jest ludność afrykańska, to inny świat, inna mentalność. To co my tutaj możemy zrobić? I oto my – w dużej większości – biernie milczymy…[26].

Warto zwrócić uwagę na ciekawą publikację *Verbrechen Erinnern – Pamiętać o zbrodni*, w której Harald Welzer[27] przedstawia wyniki swoich badań empirycznych dotyczących sposobu dzielenia się w niemieckich rodzinach wspomnieniami o czasach narodowego socjalizmu i o Zagładzie. Autor zwraca uwagę na fakt, że „jeśli w niemieckiej polityce pamięci, przeszłości i czci powstały w międzyczasie deklarowane i praktykowane normy pamięci o narodowosocjalistycznych zbrodniach i czczenie pamięci ofia , to nie mówi to nic o tym, jak ludzie pamiętają tę samą przeszłość w sferach niepublicznych, a więc na przykład w rodzinie"[28]. Podkreśla wspomnianą wcześniej rozbieżność między pamiętaniem indywidualnym, rodzinnym a pamięcią oficjalną

[25] Aharon Weiss – członek Międzynarodowej Rady Instytutu Yad Vashem w Jerozolimie, doradca naukowy Ukraińskiego Centrum Badań nad Holocaustem.

[26] A. Weiss, *Pamięć pokoleń*, [w:] *Pamięć. Świadomość. Odpowiedzialność…,* op.cit., s. 52.

[27] Harald Welzer – niemiecki socjolog i psycholog społeczny, kierownik Center for Interdyscyplinary Memory Research w Essen, autor książki *Dziadek nie był nazistą*.

[28] H. Welzer, *Der Holocaust im deutsche Familiengedächtnis*, [w:] *Verbrechen Erinnern*, red. N. Frei, München 2002, s. 343.

upolitycznioną. Mimo że w Niemczech stawiano coraz to nowe pomniki pamięci i instytucje upamiętniające, to jednak pamięć społeczna, wewnątrzpokoleniowa składała się z zupełnie innych treści. Welzer w podsumowaniu wyników swoich badań zauważa: „Wbrew powszechnym wyobrażeniom w niemieckich rodzinach znacząca rola nie przypada ani nazistowskim zbrodniom, ani Holocaustowi – zupełnie inaczej niż we wspomnieniach, w których członkowie rodzin pojawiają się sami jako ofiary Trzeciej Rzeszy, jako codzienni bojownicy ruchu oporu, nigdy jednak jako naziści”[29]. W tożsamości i działaniach współczesnych Niemców można zaobserwować jeszcze jedno – próby podzielenia odpowiedzialności za dramat II WŚ. Przykładem obydwu omawianych zjawisk jest najnowszy serial niemieckiej produkcji telewizji ZDF wyemitowany w czerwcu 2013 r.: *Nasze matki, nasi ojcowie* (*Unsere Mütter, unsere Väter*). Naród niemiecki ukazany został wielowymiarowo, mimo to zachwiane zostały proporcje ofiara-sprawca. Po obejrzeniu wszystkich odcinków serialu można odnieść wrażenie, że społeczeństwo niemieckie, szczególnie dotyczy to młodych ludzi wplątanych w wojenną tragedię, stało się ofiarą zbrodniczych planów Hitlera. W pewnym momencie pada nawet stwierdzenie, że wojna przestała być „ich wojną”, kiedy okazało się, że Hitler niewybaczalnie oszukał Niemców, obiecując szybkie zwycięstwo. Trzeba przyznać, że przekaz w dużym stopniu odbiega od faktów historycznych, nawet jeśli przyjmiemy, że część Niemców rzeczywiście czuła się oszukana przez Adolfa Hitlera. W filmie nie występuje żaden wątek antysemityzmu i represji wobec Żydów (poza sceną z szyciem opasek z gwiazdą Dawida i wzmianką o Nocy Kryształowej). Na pierwszym planie widz dostrzega społeczeństwo niemieckie skrzywdzone przez wojnę, śledzi proces przemiany niemieckich chłopców w morderców, którymi nieustannie targają wyrzuty sumienia i skrupuły. Zbrodniarzy jest niewielu, właściwie w pierwszej części filmu dominuje jedynie fanatyczna postać gestapowca

[29] Ibidem, s. 344.

Hiemera. Istnieje zatem niebezpieczeństwo, że niedoświadczony widz uzna, że podczas II WŚ tylko kilku Niemców było prawdziwymi zbrodniarzami, a reszta społeczeństwa jest niewinna. Podczas debaty *Na pierwszym planie* otwartej w programie telewizji polskiej TVP 1, po zakończeniu emisji ostatniego odcinka, ze strony Szewacha Weissa padło stwierdzenie, że dzisiejsi niemieccy historycy chcą dzielić się odpowiedzialnością za okrucieństwo wojny i zagładę Żydów. To trochę tak, jakby mówili – „My już rozliczyliśmy się z obozów koncentracyjnych i zagłady, to teraz możemy rozliczyć inne narody. My mordowaliśmy, ale za nami szły hieny"[30]. Film rozpoczyna się w 1941 r. i pomija wątek obozów koncentracyjnych (przykładowo KL A-B funkcjonował od połowy 1940 r., KL Gross-Rosen od sierpnia 1940 r., KL Kulmhof od grudnia 1941 r.). Porusza jednak inny temat – Armii Krajowej i polskiej partyzantki ukazanych jako skrajnych antysemitów. Każdy, kto zna polską historię, jest w stanie zrozumieć pojawienie się stereotypu Polaka antysemity, ponieważ antysemityzm istniał i nie można zaprzeczać, twierdząc, że Polacy bez względu na okoliczności zawsze służyli pomocą. Jednak polski antysemityzm pojawia się w nieproporcjonalnie większym stopniu niż pełne nienawiści rasowej eksterminacyjne plany Niemców wobec Żydów. Szewach Weiss przypomina, że w Polsce owszem był antysemityzm, ale Żydzi żyli w tym kraju kilkaset lat i nie działa im się krzywda, natomiast wraz z dojściem Hitlera do władzy Niemcy rozpoczęli masową eksterminację obywateli pochodzenia żydowskiego. Krytyczne głosy z Polski zostały odczytane jako przewrażliwienie Polaków na swój temat, pojawiały się również sugestie o błędnej decyzji prezesa zarządu Telewizji Polskiej, Juliusza Brauna, który zdecydował się dopuścić serial do emisji w telewizji publicznej. Mimo tych spornych kwestii należy jednak docenić fakt, że po ostatnim odcinku serialu widzowie mogli uczestniczyć w polsko-niemieckiej debacie

[30] Na podstawie wypowiedzi Szewacha Weissa. Debata pt. *Na pierwszym planie*, program telewizji polskiej TVP 1, 19.06.2013 r.

na temat roli historii we współczesności i stosunku obydwu narodów wobec polityki historycznej. *Nasze matki, nasi ojcowie* nie został pozbawiony komentarza, odbiorca mógł skonfrontować własne przemyślenia, odczucia i wątpliwości z kwestiami poruszanymi przez gości uczestniczących w debacie.

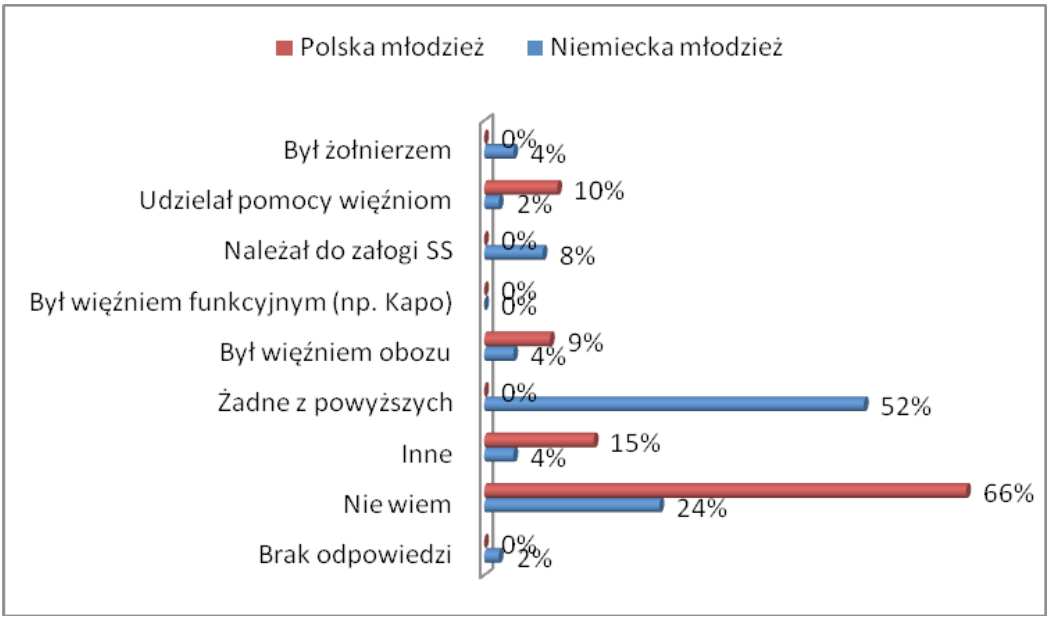
Badania ankietowe prowadzone w 2013 r.[31] ukazują, czy i w jakim stopniu polska i niemiecka młodzież poznała historię członków swoich rodzin, jeśli chodzi o wojenne losy związane z KL A-B.

Zebrane odpowiedzi zadziwiają na wielu obszarach. Ponad połowa młodych Niemców zaznaczyła odpowiedź „żadne z powyższych", choć wymienione zostały wszystkie główne kategorie osób związanych na różne sposoby z KL A-B. Odpowiedź ta sugeruje, że młodzież niemiecka dysponuje wiedzą, jaką rolę pełnili ojcowie i dziadkowie, ale z jakichś przyczyn nie podaje konkretnej i jasnej odpowiedzi. W przypadku 4% Niemców mamy do czynienia z samodzielnym dopisaniem kategorii „był żołnierzem" z wykluczeniem odpowiedzi „należał do załogi SS" oraz z dopisaniem przez kolejną osobę wyjaśnienia: „była w związku niemieckich dziewcząt". Pojawienie się tego typu odpowiedzi jest niezwykle ciekawym zjawiskiem opisanym w ostatniej części pracy, gdzie zostały zanalizowane wyniki przeprowadzonych przez autorkę badań ankietowych. W tej samej proporcji 4% Niemców wskazuje, że członek rodziny był więźniem obozu, 2% osób wskazuje, że osoba bliska pomagała więźniom KL A-B. Znikoma liczba osób odpowiedziała, że

członek rodziny należał do załogi SS (8%). 24% młodych Niemców nie zna historii swojej rodziny z okresu funkcjonowania KL A-B, co stanowi dość

[31] Autorskie badania ankietowe przeprowadzone na przełomie kwietnia i maja 2013 r. z polską i niemiecką grupą młodzieży bezpośrednio po wizycie w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau.

Wykres 1.1 *Zadane pytanie: Czy ktoś z członków twojej rodziny w KL Auschwitz-Birkenau…*

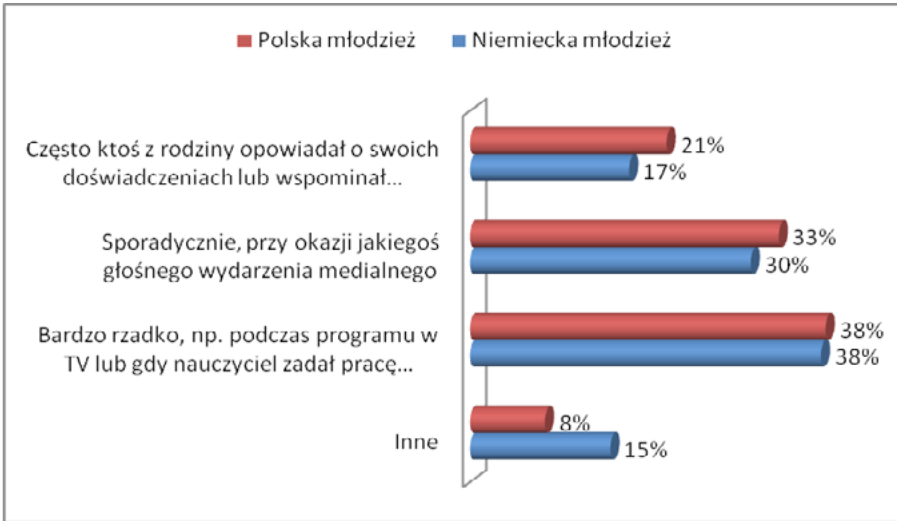


niski odsetek w porównaniu z polską młodzieżą, która aż w 66% nie dysponuje wiedzą o losach bliskich w obozie.

W swej kolejnej książce *Dziadek nie był nazistą* (wyd. 2002 r.) Welzer, wspólnie z Sabine Moller i Karoline Tschuggnall, przedstawia dowody świadczące o ukrywaniu przeszłości przez członków starszego pokolenia i wyolbrzymianiu swoich zasług. Podczas analizy 140 wywiadów biograficznych badacze zaobserwowali mechanizm importowania utartych kulturowo schematów narracyjnych i obrazów do opowiadanych historii. Z badań wynika, że luki w opowieści wytworzone przypadkowo lub z premedytacją przez opowiadających rodziców i dziadków są wypełniane przekazami medialnymi. Celem jest utworzenie kompletnego przekazu, tego wymaga *pamięć komunikacyjna*[32]. Poniższy wykres prezentuje grupę osób, u których temat KL A-B był obecny w domu:

[32] M. Saryusz-Wolska, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa*

Wykres 1.2 *Jak często temat KL Auschwitz-Birkenau pojawiał się w twojej rodzinie?*



Zarówno w niemieckiej, jak i polskiej grupie młodzieży przekaz medialny pojawia się w domu częściej niż osobista rozmowa, w wielu przypadkach program telewizyjny całkowicie ją eliminuje.

Według przywoływanych badaczy pamięć komunikacyjna - międzypokoleniowa dotyczy trzeciego i czwartego pokolenia po II WŚ. Wraz ze zmniejszającą się liczbą świadków historii ten rodzaj pamięci wygasa i zastępowany jest przez zewnętrzną pamięć zbiorową, bardziej obrzędową, związaną z oficjalnym upamiętnianiem. Dlatego też problem pamięci jest obecny w europejskim dyskursie – następuje zmiana pokoleniowa, odchodzą świadkowie i wielu zadaje sobie pytanie, czy podczas kształtowania pamięci

niemiecka, Kraków 2009, s. 30; badania Welzera oraz wnioski omawia B. Korzeniewski, *Filmowe zapośredniczenia niemieckiej pamięci o II wojnie światowej*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. B. Korzeniewski, Poznań 2007.

społecznej nie zabraknie tej indywidualnej, którą oferowali nam bezpośredni uczestnicy i obserwatorzy wydarzeń[33].

Obecnie w Niemczech po latach nieobecności zaczynają pojawiać się głosy wypędzonych, ich rodzin i osób chcących upamiętnić tragedię utraty domu i całego dotychczasowego życia. Częściej niż dotychczas słychać narracje wypędzonych, którzy u schyłku życia próbują przekazać swoje wspomnienia bliskim. Politycznym symbolem walki o miejsce w społecznym dyskursie tematu wypędzonych Niemców jest Erica Steinbach, Związek Wypędzonych i Muzeum Wypędzonych w Berlinie. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że w Niemczech Erica Steinbach nie jest aż tak znaczącą postacią, na jaką kreują ją polskie media[34]. Ciekawym wydarzeniem było podanie przez polskie media w maju 2013 r. informacji o ustanowieniu w Bawarii *Dnia Pamięci o Wypędzonych*. Dokonał tego premier Bawarii Horst Seehofer, zapowiadając, że dzień ten będzie obchodzony w drugą niedzielę września począwszy od 2014 r. Jest to temat warty podjęcia w osobnej rozprawie. Interesująca jest tendencja niektórych środowisk do nagłaśniania sprawy wypędzeń ludności niemieckiej po ustanowieniu nowych granic terytorialnych z jednoczesnym brakiem wiedzy na temat wypędzeń w ogóle lub celowym zatajaniem niektórych faktów. Brakuje nieco ogólnoeuropejskiego spojrzenia na powojenne wysiedlenia ludności z miejsc, gdzie wiedli życie przez całe pokolenia, np. Kresy Wschodnie czy chociażby wysiedlenie ludności cywilnej Warszawy po Powstaniu Warszawskim w 1944 r.

W Polsce pamięć zbiorowa kształtowana była w dużej mierze przez politykę propagandową ZSRR. Znane jest pojęcie *polonizacji Holocaustu*, czego skutkiem było niemal całkowite wyparcie ze świadomości polskiego społeczeństwa, że przede wszystkim Żydzi byli narodem przeznaczonym na całkowitą eksterminację. W latach 50. wystawy w muzeach martyrologicznych

[33] Ibidem, s. 31.
[34] Ibidem, s. 9-14.

prezentowały udokumentowaną historię obozów, ale też wzmacniały w społeczeństwie poczucie zagrożenia zewnętrznego i gloryfikowały ZSRR. Zmiany ustrojowe spowodowały otwarcie dyskusji o roli i kształcie pamięci w dyskursie społecznym, co stanowiło wyraźny przykład instrumentalizacji historii. Niestety w efekcie wieloletnich działań władz komunistycznych i polityki historycznej upamiętnianie publiczne w Polsce długo miało symboliczno-obrzędowy charakter, nawet jeszcze w latach 90. Na ogół pozbawione było także głębszej refleksji historycznej społecznej.

Jaką rolę dziś pełni pamięć o byłym obozie koncentracyjnym i zagłady Auschwitz-Birkenau w Polsce? „Pamięć jest faktycznie dzisiaj zarazem fundamentem, jak i zadaniem tego miejsca. […] Istotą najgłębszą pamięci jest przedłużenie istnienia tych, których i tak już nie ma. […] Nic im się tak nie należy jak pamięć. Ale dziś to już nie oni tak naprawdę potrzebują jej najbardziej. To my jej potrzebujemy i nasze dzieci jej potrzebują”[35]. Po latach milczenia, drugie i trzecie pokolenie ocalonych, świadków i oprawców chce znać prawdę. Choć jak pokazują wyniki ankietowe, niewiele osób trzeciego pokolenia interesuje się tym, czy ktoś z ich rodziny jest lub był w jakiś sposób związany z KL A-B[36]. Wyniki badań z 2013 r. zaskakują, jeśli porównać je z badaniami Marka Kuci z 2000 r.:

Tabela 1.1 *Postrzegana znajomość z więźniami i ofiarami KL Auschwitz*[37]

[35] P.M.A. Cywiński, *Epitafium…,* op.cit., s. 175.
[36] Zob. *wyk. 1*, s. 13.
[37] M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny…,* op.cit., s. 89.

Sondaż ogólnopolski, styczeń 2000, Etap 1 – przed obchodami rocznicy wyzwolenia obozu.
Czy ktoś z Pana(i) rodziny, bliskich osób…?
N=1008. Dane w procentach.

Był więźniem obozu oświęcimskiego	
Tak	12
Nie	85
Trudno powiedzieć	2

Zginął w obozie oświęcimskim	
Tak	6
Nie	91
Trudno powiedzieć	3

Przedstawione dane wskazują ogromną różnicę. Obecnie grupa znająca historię wojenną swoich bliskich jest dużo mniejsza. Być może przyczyną takiego zjawiska jest rosnąca rola mediów przy jednoczesnym obniżającym się odsetku rodzin rozmawiających między sobą na temat II WŚ. Przekaz międzypokoleniowy uległ zachwianiu. Być może historia wojny jest już tak odległa, że młodych ludzi interesuje w stopniu podobnym do jednej ze starożytnych, odległych w czasie bitew pozostających w ich mniemaniu bez związku ze współczesnością.

Nie sposób jednak nie przyznać, że pamięć odgrywa *tożsamościotwórczą* rolę w życiu jednostki. Tysiące ludzi latami tworzy drzewa genealogiczne, co wymaga żmudnej i czasochłonnej pracy. Chcą wiedzieć, skąd się wywodzą, kim byli ich przodkowie. Pozwala to na lepsze zrozumienie siebie i bliskich. W przypadku drugiego i trzeciego pokolenia po wojnie powinniśmy mówić raczej nie o pamięci, a *post-pamięci*. Jest to jedno z określeń, jakiego używają badacze twórczości pisarzy i artystów urodzonych po wojnie.

Post-pamięć według Marianne Hirsch (*post-memory*) odnosi się do drugiego pokolenia po wojnie. Pokolenia, które nie pamięta bezpośrednio wydarzeń, a tylko odtwarza je z opowieści uczestników historii. W trzecim pokoleniu powoli wygasa możliwość zasłyszenia opowieści od coraz mniejszej już grupy żyjących świadków historii, więc przede wszystkim mówimy o pamięci zapośredniczonej za pomocą literatury – dzienników i wspomnień, ale również poezji, filmów i innych przekazów medialnych. Katarzyna Bojarska w swym artykule *Obcy w „Tworkach", obcy w „Achtung Zelig" – próba rekonstrukcji strategii literackich i wizualnych w kontekście Zagłady i post-pamięci* wymienia, że jest wiele określeń opisujących zjawisko post-pamięci: James E. Young nazywa ją *pamięcią pamięci świadków*, która tworzy *przeszłość zastępczą/pośrednią* (*vicarious past*)[38]. Z kolei Nadine Fresco używa wyrażenia *pamięć nieobecna* (*absent memory*) lub *dziura w pamięci* (*hole in memory*), a Henri Raczymow wskazuje na *pamięć podziurawioną* (*mémoire trouée*) czy *pamięć przestrzeloną*[39].

Ryzykownym wydaje się stwierdzenie K. Bojarskiej, że innymi źródłami post-pamięci są również miejsca zagłady, obozy oraz prezentowane w nich materialne szczątki świata żydowskiego[40]. Post-pamięć zakłada zapośredniczenie, jest wytworem pozostającym w pewnej odległości od relacji osób biorących bezpośredni udział w wydarzeniach. Odnosi się to także do pozostałości materialnych po tamtym czasie. Nie możemy zatem mówić o post -pamięci baraków i bloków obozowych czy pozostałościach po zgładzonych, ponieważ są autentycznymi obiektami. Nikt nie zmieniał przez lata układu

[38] J.E. Young, *At Memory's Edge. After – Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*,
[New] Haven and London 2000, s. 2.

[39] K. Bojarska, *Obcy w „Tworkach", obcy w „Achtung Zelig" – próba rekonstrukcji strategii literackich i wizualnych w kontekście Zagłady i post-pamięci*, s. 103; [online:] http://www.badanialiterackie.pl/obcy/103-111_Bojarska.pdf,[data dostępu: 19.05.2013].

[40] Ibidem.

komór gazowych ani rozmieszczenia baraków w Birkenau. Przekształcono jedynie przestrzeń wewnętrzną niektórych bloków zaadaptowanych na wystawy narodowe lub prowadzono prace zabezpieczające i konserwacyjne. Wymieniane w wypowiedzi pomniki czy muzea rzeczywiście mogą stanowić część narracji post-pamięci, ponieważ są niosącym pewien przekaz obrazem wypracowanym przez grupę specjalistów.

Marek Zając[41] zwraca uwagę, że największym błędem, jaki popełniamy, jest przekonanie o tym, że pamięć jest zjawiskiem obiektywnym i stałym:

> Coś się dzieje, następnie osadza się w pamięci i już tam pozostaje na długie lata. A tymczasem pamięć historyczna jest elastycznym, zmiennym procesem, który potrzebuje swoich mitów i który chce, aby go kształtowano na dziesiątki różnych sposobów. Przez to pamięć, i to jest niesamowite, potrafi z nową siłą odezwać się w kolejnym, następnym pokoleniu, a nie w pokoleniu naocznych świadków[42].

Stąd też tak wiele uwagi poświęca się post-pamięci młodego pokolenia. *Nowa pamięć, post-pamięć* trzeciego pokolenia

> jest więc fundamentem i pierwszym celem przyjazdu do Auschwitz […]. Pamięć jest także pierwszym etapem, jaki można osiągnąć, ucząc w szkołach o Zagładzie. […] Stawia nas w obliczu czasów Zagłady i zmusza do zweryfikowania, nieraz do przewartościowania własnego, bezpiecznego poczucia odrębności. W tym tkwi być może jej największa siła[43].

[41] Marek Zając – sekretarz Międzynarodowej Rady Oświęcimskiej, członek Rady Fundacji Auschwitz-Birkenau, dziennikarz, publicysta, prezenter.

[42] Autorski wywiad z Markiem Zającem, styczeń 2011 r., wypowiedź cytowana w pracy licencjackiej *Rola i znaczenie KL Auschwitz-Birkenau w kształtowaniu tożsamości współczesnego człowieka*, 2011 r., s. 10-11.

[43] P.M.A. Cywiński, *Epitafium…*, op.cit., s. 175.

Rozdział II
Zarys edukacji szkolnej w Polsce - reforma programowa nauczania historii

23 grudnia 2008 r. Katarzyna Hall, ówczesna Minister Edukacji Narodowej, podpisała reformę programową podstaw nauczania, która wywołała niemałe zamieszanie w obszarze edukacji historycznej. Nastąpiło przeniesienie nauczania historii XX w. (dokładniej po 1918 r.) z III klasy gimnazjum do I klasy szkoły ponadgimnazjalnej. Robert Szuchta wspomina:

> Twórcy tej zmiany uzasadnili ją w sposób następujący: *Historia najnowsza została umieszczona w I klasie – na początku IV etapu edukacyjnego [...] po krytycznej analizie dotychczasowych sposobów realizacji kursu historii najnowszej, zarówno w gimnazjum, jak i szkole ponadgimnazjalnej*[44]. Nigdzie jednak nie podano źródła owej *krytycznej analizy dotychczasowych sposobów realizacji kursu historii najnowszej*[45].

Autorzy mieli na myśli „nienadążanie" z realizacją programu w ciągu roku szkolnego. Hanna Węgrzynek[46] w swym artykule „Prezentacja Holocaustu

---

[44] D. Babińska, J. Bracisiewicz, J. Choińska-Mika, G. Okła, A. Pawlicki, *Komentarz do podstawy programowej przedmiotów historia oraz historia i społeczeństwo*, [w:] *Podstawa programowa z komentarzami. Edukacja historyczna i obywatelska w szkole podstawowej, gimnazjum, liceum: historia i społeczeństwo, historia, wiedza o społeczeństwie, podstawy przedsiębiorczości, ekonomia w praktyce, wychowanie dożycia w rodzinie, etyka, filozofia,* tom 4, Warszawa 2009, s. 78.

[45] R. Szuchta, *Tematyka Holokaustu w najnowszych gimnazjalnych podręcznikach do nauczania WOS*, [on-line:] http://otwarta.org/old/tematyka-holokaustu-w-najnowszych-gimnazjalnych-podrecznikach-do-nauczania-wos,835.html, [data dostępu 27.05.2013].

[46] Hanna Węgrzynek - egzaminator UW i Konkursu Fundacji Szalom, wykładowca na kursach przeznaczonych dla maturzystów oraz kursach dla nauczycieli

i dziejów Żydów w aktualnych podręcznikach historii" wskazuje, że wprowadzenie problematyki Zagłady do gimnazjów zgodnie z wcześniejszymi reformami programowymi miało ogromne znaczenie. „Edukacja gimnazjalna jest najważniejszym, obowiązkowym etapem kształcenia ogólnego. [...] Pozwala to przypuszczać, że wszyscy uczniowie poznają najważniejsze zagadnienia związane z Zagładą Żydów"[47]. Autorzy nowej reformy programowej usunęli z najważniejszego etapu edukacji szkolnej, za jaką uważane jest gimnazjum (zgodnie z przytoczonym cytatem) jeden z fundamentalnych tematów będący podstawą wychowania obywatelskiego – nauczanie o Zagładzie. Jeśli specjaliści twierdzą, że gimnazjum jest najistotniejszym etapem edukacji, to z jakiej przyczyny usuwa się zagadnienia o znaczeniu fundamentalnym podczas procesu kształtowania człowieka odpowiedzialnego i świadomego szans i zagrożeń, jakie niesie ze sobą świat?

Prof. dr hab. Jolanta Choińska-Mike, która uczestniczyła w projektowaniu reformy programowej, przekonuje, że zmiany są jak najbardziej uzasadnione. Wskazuje, że edukacja historyczna jest całością, więc trzeba ją prowadzić tak, aby z przechodzeniem do każdej kolejnej klasy były podwyższane kompetencje historyczne. Przypomina, że przy projektowaniu reformy koncentrowano się m.in. na tym, że treściowo nie sprawdził się *model 3x3* – powtarzanie podobnych treści w podstawówce, gimnazjum i liceum. „Ofiarą zawsze był XX w. – brakowało czasu na realizację, bo był już koniec roku szkolnego. Pracowaliśmy nad dowartościowaniem XX wieku i mamy teraz tak zwany *model kroczący*" – mówi Choińska-Mika. Przekonuje, że wszystko zależy od dotarcia do nauczycieli, bo przecież istnieją inne możliwości poza typową lekcją do realizacji zagadnienia Zagłady. Zdarza się

organizowanych przez ŻIH, autorka analiz podręcznikowych.

[47] H. Węgrzynek, *Prezentacja Holocaustu i dziejów Żydów w aktualnych podręcznikach historii*, w: *Nauczanie o Holocauście*, Pułtusk 2006, s. 22.

dość często, że nauczyciele w wielu szkołach rzeczywiście nie są w stanie zrealizować wszystkich treści programowych w określonym czasie, co najczęściej sprowadza się do braku czasu na omówienie historii począwszy od I wojny światowej do współczesności. Zdaniem twórców reformy powodem był przeładowany program, dlatego wiek XX został przeniesiony do I klasy szkoły ponadgimnazjalnej. Jednak przyczyna niezrealizowanych zagadnień historii najnowszej może być inna. Robert Szuchta, powołując się na swoją praktykę szkolną, twierdzi:

> Bez względu na ilość treści pewna część nauczycieli nie realizuje przewidzianej na dany rok szkolny partii materiału. Przyczyną tego może być zbyt obszerny materiał, ale częściej jest nim brak umiejętności odpowiedniej organizacji i planowania własnej pracy. Nauczycielom trudno jest zrozumieć, że przy realizacji programu trzeba być elastycznym, pewne tematy trzeba skrócić, inne rozbudować, a jeszcze inne zupełnie pominąć. Efektem tego jest brak czasu na zapoznanie ucznia z zagadnieniami historii najnowszej i współczesnej[48].

Teoretycznie zakładano, że przeniesienie wieku XX na poziom ponadgimnazjalny pozwoli nauczycielom, aby w ciągu całego roku szkolnego bardziej wnikliwie opracowali zagadnienia związane z kluczowymi wydarzeniami tego okresu, m.in. Zagładę. W praktyce, zgodnie z programem nauczania, liczba jednostek lekcyjnych, w czasie których można omówić temat Zagłady jest taka sama, jak w gimnazjum przed zmianą programową, czyli dwie godziny lekcyjne. Tylko od nauczyciela zależy, czy rozszerzy temat na większą liczbę godzin lekcyjnych. Teoretycznie reforma zakłada, że nauczyciele mogą dowolnie rozporządzać tematami i przewidzianym na nie czasem. Jednak nauczyciele obecni na ogólnopolskiej konferencji naukowo-dydaktycznej *Auschwitz i Holokaust — edukacja w szkole i w miejscu pamięci*

[48] R. Szuchta, *Tematyka Holokaustu w najnowszych gimnazjalnych podręcznikach do nauczania WOS*…, op.cit.

w kwietniu 2013 r.[49] uświadamiali, że z każdego tematu i z każdej jednostki lekcyjnej muszą rozliczać się z dyrektorem szkoły, więc w praktyce zapowiadana dowolność manewrowania programem nauczania nie istnieje. Ponadto nauczyciele gimnazjalni mówią głośno o tym, że odebrano im często jedyny argument, dzięki któremu mogli wyjechać do MPiMA-B. Był nim zapis w podstawie programowej, że należy przeprowadzić temat Zagłady. Teraz dyrekcja szkoły najczęściej odpowiada, że taki wyjazd nie jest możliwy, bo temat nie istnieje w podstawie programowej i nie można *tracić czasu na wycieczki*. Dodatkową przeszkodą są wysokie koszty przejazdu z dalszych zakątków Polski, np. z Gdańska. Łatwiej można uzyskać zgodę na wyjazd do znajdującego się w pobliżu Muzeum Stutthof.

PMA-B zaobserwowało, że przed zatwierdzeniem zmiany programowej do MPiMA-B przyjeżdżała głównie młodzież gimnazjalna: w 2008 r. odnotowano przyjazd 350 tys. polskiej młodzieży w tym 50 tys. licealistów. W latach kolejnych odnotowano 20% spadek liczebności młodzieży polskiej przyjeżdżającej do PMA-B[50]. Prawdopodobnie jest to związane z wycofaniem tematu Zagłady z nauczania na poziomie gimnazjalnym. Jednocześnie nie odnotowuje się wzrostu wizyt młodzieży licealnej. Program szkół ponadgimnazjalnych uwzględnia intensywne przygotowanie uczniów do matury i raczej nie zakłada wyjazdu do żadnego z miejsc pamięci. „Nie liczy się ilość, ale jakość" – przekonuje prof. dr hab. Jolanta Choińska-Mike[51] w reakcji na uwagę o malejącej liczbie uczniów przyjeżdżających do MPiMA-B.

[49] Konferencja odbyła się w dniach 12-14 kwietnia 2013 r. Organizatorzy: MCEAH w PMA-B oraz Instytut Historii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie.

[50] Dane Piotra Cywińskiego, dyrektora PMA-B, przedstawione podczas posiedzenia MRO w 2012 r.

[51] Prof. dr hab. Jolanta Choińska-Mika – lider zespołu dydaktycznego oraz pracowni historycznej; historyk, wieloletni pracownik Instytutu Historycznego UW, autorka podręczników i pomocy dydaktycznych dla nauczycieli. W latach 2007 - 2008 kierowała zespołem przygotowującym podstawę programową z historii i wiedzy

Zgodnie z nową reformą nauczanie historii w I klasie szkoły ponadgimnazjalnej jest obowiązkowe – są to dwie jednostki lekcyjne tygodniowo, na których temat Zagłady musi się pojawić[52]. W II i III klasie liceum historia jest już przedmiotem nieobowiązkowym, przygotowanym dla uczniów wybierających historię na maturze. Program nie zawiera już sztywnych ram tematycznych, od nauczyciela zależy, który moduł tematyczny zdecyduje się wprowadzić. Tutaj jest także miejsce na podjęcie rozszerzenia tematu Zagłady. Przedmiot nazwano *Historia i Społeczeństwo. Dziedzictwo epok.* Przedmiot ten będzie obejmował dziewięć wątków tematycznych, które na chwilę obecną są w fazie projektu i w dalszym ciągu można zgłaszać swoje propozycje. Nauczyciel będzie miał za zadanie obowiązkowo zrealizować cztery wybrane wątki tematyczne, jeden pozostanie obligatoryjnie do wyboru. 20 godzin lekcyjnych przez dwa lata liceum daje szansę nauczycielowi na podjęcie wątku Zagłady. Niepokojące jest jednak to, że coraz mniej uczniów wybiera historię na maturze, więc niewiele osób będzie miało szansę przyswoić pogłębione treści. Na 342 531[53] maturzystów w 2012 r. historię wybrało niewiele ponad 6 % uczniów – 21 119 maturzystów[54]. Dla porównania w 2008 r., kiedy do matury przystąpiło 446 000 uczniów, historię

o społeczeństwie. Za: Instytut Badań Edukacyjnych.

[52] Dopuszczonych do realizacji programu zostało osiem podręczników do nauczania historii: 1) B. Burdy, B. Halczaka, R. M. Józefiaka, M. Szymczak, *Historia. Historia najnowsza*, wyd. Operon; 2) D. Stoły, *Historia*, wyd. PWN; 3) J. Ustrzyckiego, *Ciekawi świata. Historia. Podręcznik*; wyd. Operon; 4) S. Roszaka, *Poznać przeszłość. Wiek XX*; wyd. Nowa Era; 5) A. Brzozowskiego, G. Szczepańskiego, *Historia. Ku współczesności*, wyd. Stentor; 6) Z. Kozłowskiej, *Poznajemy przeszłość*, wyd. SOP Oświatowiec; 7) S. Zająca, *Teraz historia*; wyd. SOP Oświatowiec; 8) K. Gutowskiego, R. Doleckiego, J. Smoleńskiego, *Historia. Po prostu*, WSiP. Analizy każdego z podręczników dokonał dr Jan Chańko - kierownik Pracowni Dydaktyki Historii Uniwersytetu Łódzkiego.

[53] Wstępna informacja o wynikach egzaminu maturalnego w maju 2012 r.; [on-line:]www.archiwum.cke.edu.pl, [data dostępu: 20.04.2013].

[54] Osiągnięcia maturzystów w 2012 r. Sprawozdanie z egzaminu maturalnego w 2012 roku; [on-line:] www.archiwum.cke.edu.pl, [data dostępu: 20.04.2013].

wybrało 5 punktów procentowych więcej maturzystów, bo aż 11 %, czyli 49 060 uczniów[55]. Według byłej Minister Edukacji Narodowej Katarzyny Hall, która wprowadziła reformę programową nauczania historii, maturzyści nie decydowali się na zdawanie historii, ponieważ była „serwowana w nudny i archaiczny sposób"[56]. Jednym z założeń reformy z 2008 r. było przywrócenie historii do kanonu przedmiotów wybieranych na egzaminie maturalnym. Tymczasem, jak podają powyższe dane – liczba maturzystów chcących zdawać historię nie tylko nie zatrzymała się na tym samym poziomie, ale wciąż maleje. Bożena Anusiewicz-Działak z Centralnej Komisji Egzaminacyjnej tłumaczyła, że historia jest uznawana wśród maturzystów za trudny egzamin, który wymaga nie tylko znajomości faktograficznej, lecz także umiejętności myślenia przyczynowo-skutkowego[57]. Z dużym powodzeniem można zastąpić ten przedmiot Wiedzę o Społeczeństwie, na którą uczniowie patrzą łaskawszym okiem. Ponadto WOS w takim samym stopniu uwzględniany jest podczas rekrutacji na wyższe uczelnie. Wydaje się także, że wpływ na malejącą liczbę maturzystów wybierających historię jako egzamin maturalny ma także reforma programowa i chaos, jaki wokół niej panuje. Historia w nowym wydaniu w szkołach ponadgimnazjalnych nie jest jeszcze przedmiotem stabilnym, wciąż trwają debaty na temat treści i zawartości poszczególnych modułów. Poprzedni system nauczania historii obejmował powtórzenie przed maturą całego materiału, obecnie nauczanie ponadgimnazjalne koncentruje się na opanowaniu XX w. Czas na powtórzenie wszystkich epok dla wielu uczniów jest niewystarczający. Może to powodować uzasadnione obawy maturzystów, że nie zdążą wszystkiego powtórzyć

[55] Osiągnięcia maturzystów w roku 2008. Sprawozdanie z egzaminu maturalnego w maju 2008 r.; [on-line:] www.archiwum.cke.edu.pl, [data dostępu: 20.04.2013].

[56] Portal Edukacyjny *Perspektywy*, [on-line:] http://www.perspektywy.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=3999&Itemid=106,; [data dostępu: 19.06.2013].

[57] Portal Historyczny *Histmag.org*, [on-line:] http://histmag.org/Matura-z-historii-zakonczona-4253,; [data dostęępu: 19.06.2013].

we własnym zakresie – wiele zagadnień omawianych na poziomie gimnazjalnym wymaga bardziej szczegółowego opracowania w momencie zdawania matury. Wiedza gimnazjalna nie wystarczy, aby podołać dość trudnym pytaniom maturalnym.

Kolejnym problemem, jaki przysporzyła reforma programowa jest fakt, że dla części uczniów obowiązkowe nauczanie kończy się na etapie gimnazjalnym. W takim przypadku uczeń nie tylko nie przyswoi wiadomości dotyczących Zagłady, ale pozostanie nieświadomy całego XX wieku. Nieco „osieroceni" pozostają także nauczyciele języka polskiego w gimnazjum, bowiem według nowej reformy temat II WŚ pozostał w programie tego przedmiotu, natomiast polonista nie ma w tym momencie żadnego wsparcia ze strony historyka, który już nie omawia tego zagadnienia na swoim przedmiocie. W efekcie pozbawia się uczniów możliwości wykształcenia umiejętności interdyscyplinarnego i kontekstualnego myślenia oraz łączenia faktów, tekstów, wypowiedzi, zjawisk, formułowania poglądów. Nauczanie o Zagładzie i II WŚ na języku polskim bez opracowania kontekstu historycznego jest potężnym błędem metodologicznym. Piotr Trojański[58] wskazuje na jeszcze jeden aspekt, z powodu którego wielu nauczycieli i edukatorów od lat zajmujących się metodyką nauczania o Zagładzie krytycznie podchodzi do zmian z końca 2012 r. Otóż wszystko, co do tej pory wypracowano w Oświęcimiu w zakresie przygotowywania materiałów edukacyjnych do nauki było przygotowane na poziomie gimnazjum. Przeniesienie tematu Zagłady na poziom ponadgimnazjalny i całościowe wycofanie go z gimnazjum spowodowało, że dziesięć lat pracy Międzynarodowego Centrum Edukacji o Auschwitz i Holocauście (MCEAH) zostało przekreślone jednym ruchem. Od 2000 r.

[58] Dr Piotr Trojański – pracownik Instytutu Historii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, doradca akademicki w Międzynarodowym Centrum Edukacji o Auschwitz i Holokauście, kierownik studiów podyplomowych *Totalitaryzm – Nazizm – Holokaust*; współautor pierwszego polskiego podręcznika do nauczania o Holokauście.

MEN rekomendowało nauczycielom program nauczania o historii i zagładzie Żydów, uczniowie korzystali z książki pomocniczej do nauczania historii, która szczegółowo omawiała proces Zagłady i jej skutki[59].

Nie tylko nauczyciele i pracownicy MCEAH wyrazili swoje głębokie obawy co do skutków wprowadzenia nowej reformy. Uczestnicy posiedzenia Międzynarodowej Rady Oświęcimskiej (MRO) przy Premierze RP wyrazili swoją dezaprobatę, dodatkowo uzasadnioną niepokojącymi wynikami badań statystycznych o malejącej liczbie polskiej młodzieży przyjeżdżającej do MPiMA-B[60]. Kolejną instytucją, która zgłosiła zastrzeżenia była *Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance, and Research.*

Jedyną reakcją Ministerstwa Edukacji na wszelkie zgłaszane uwagi było wpisanie tematyki Zagłady do przedmiotu Wiedzy o Społeczeństwie w gimnazjum. Robert Szuchta dokonał analizy pięciu gimnazjalnych podręczników do WOS-u, wydanych przez renomowane wydawnictwa: Fundację Centrum Edukacji Obywatelskiej[61], Nową Erę[62], Wydawnictwo Edukacyjne OPERON[63], Wydawnictwo Szkolne PWN[64], Wydawnictwo Edukacyjne

[59] R. Szuchta, P. Trojański, *Holokaust. Zrozumieć dlaczego*, Oficyna Wydawnicza *Mówią wieki*, wyd. 2 poprawione, Warszawa 2006. W wielu szkołach używany jest równoległy podręcznik: *Pamięć. Historia Żydów polskich przed, w czasie i po Zagładzie*, red. Feliks Tych, Fundacja Shalom Warszawa 2004.

[60] Statystyki podane przez dyrektora PMA-B.

[61] *KOSS. Podręcznik i ćwiczenia. Część 1*, red. A.a Pacewicz i T. Merta, Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskiej, Warszawa 2009. Rzeczoznawcy: prof. dr hab. Roman Bäcker, dr Marek Simiat, dr Jarosław Pacuła.

[62] I. Janicka, A. Kucia, T. Maćkowski, *Dziś i jutro. Wiedza o społeczeństwie – podręcznik wraz z ćwiczeniami dla klas I-III gimnazjum,* Część 1, Wydawnictwo Nowa Era, Warszawa 2009. Rzeczoznawcy: dr hab. Jacek Piotrowski, dr Arkady Rzegocki, dr Katarzyna Aldona Kozłowska.

[63] E. Dobrzycka, K. Makara, *Wiedza o społeczeństwie. Podręcznik dla gimnazjum*, Część 1, Wydawnictwo Pedagogiczne OPERON, Warszawa 2009. Rzeczoznawcy: prof. Roman Bäcker, dr hab. Jacek Piotrowski, dr Katarzyna Kłosińska.

[64] M. Wesołowska-Starnawska, A. Pilipiuk, W. Starnawski, *Bliżej świata. Wiedza*

Żak[65]. Wymienione podręczniki zostały uznane za spełniające wymogi formalne i dopuszczone do użytku przez Ministra Edukacji. Szuchta w dokonanej przez siebie szczegółowej analizie wymienionych podręczników już na samym początku sygnalizuje, że tylko w jednym z nich autorzy zamieścili rozdział poświęcony Zagładzie[66]. Jest to z pewnością wynikiem tego, że twórcy podręcznika już od kilku lat z zaangażowaniem działają na rzecz upowszechniania wśród polskich uczniów wiedzy o Zagładzie, Sprawiedliwych wśród Narodów Świata czy kulturowym dziedzictwie Żydów polskich. Ostatni z wymienionych podręczników – wydawnictwa Żak w ogóle nie zawiera tematyki Zagłady. „Autorzy nie uznali za stosowne wpleść w narrację podręcznika treści związanych z losem ludności żydowskiej w czasach ostatniej wojny. Jedyny fragment, gdzie użyto słowa Holokaust to tabelka zawierająca definicje takich pojęć jak: patriotyzm i nacjonalizm z jego odmianami[67]" – pisze w analizie Robert Szuchta. „Teraz wiadomości są na wyciągnięcie ręki. Nauczyciele mają uczyć przesiewania informacji. To, że nauczyciel czegoś nie powie, nie znaczy, że ten uczeń nigdy się o tym nie dowie" – twierdzi prof. dr hab. Jolanta Choińska-Mike[68]. Tego typu komentarz budzi obawę, że twórcy podstaw programowych nie do końca zdają sobie

o społeczeństwie. Podręcznik dla gimnazjum, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2009. Rzeczoznawcy: prof. dr hab. Roman Bäcker, prof. dr Bogdan Szlachta, dr Krystyna Długosz-Kurczab.

[65] I. Kuczałek, M. Urban, *Wiedza o społeczeństwie. Podręcznik dla gimnazjum*, Część 1, Wydawnictwo Edukacyjne Żak, Warszawa 2009. Rzeczoznawcy: dr hab. Błuszkowski, dr Artur Wołek, dr Ewa Ogłoza.

[66] Podręcznik wydany przez Fundację Centrum Edukacji Obywatelskiej.

[67] Fragment, o którym mowa brzmi: „Nacjonalistyczna ideologia i szowinizm w państwie niemieckim po pierwszej wojnie światowej (w III Rzeszy) był jedną z przyczyn Holocaustu. [...] Holocaust to określenie odnoszące się do zagłady narodu żydowskiego w czasie II wojny światowej przez hitlerowskie Niemcy", [w:] I. Kuczałek, M. Urban, Wiedza *o społeczeństwie. Podręcznik dla gimnazjum,* Część 1, Wydawnictwo Edukacyjne Żak, Warszawa 2009, s. 42.

[68] Konferencja *Auschwitz i Holokaust — edukacja w szkole i w miejscu pamięci,* 12-14.04.2013 r.

sprawę, że „wiadomości na wyciągnięcie ręki", szczególnie te z Internetu, bywają często wyjęte z kontekstu i pozbawione odpowiedniego komentarza, a nawet treści zgodnych z prawdą historyczną. Nauczyciel nie dysponuje odpowiednią ilością czasu na omówienie wszystkich obowiązkowych tematów, więc tym bardziej nie zdąży wyposażyć uczniów w zdolności przesiewania informacji w sieci lub w innych dostępnych źródłach naukowych. Do tego typu zadań mógłby służyć nowy przedmiot, jak np. technologie informacyjne.

W wymienionym powyżej podręczniku Robert Szuchta zwraca uwagę także na część ćwiczeniową, w której autorki proponują uczniom zadanie do wykonania:

> Podłożem Holocaustu – zagłady narodu żydowskiego w czasie II wojny światowej – był skrajny nacjonalizm. Dążenie Hitlera do utrzymania czystości rasowej narodu niemieckiego, a także poczucie wyższości w stosunku do innych narodów przyczyniły się do śmierci milionów ludzi. Przypomnij sobie z lekcji historii, gdzie są miejsca niemieckich kaźni, w których dokonywano eksterminacji ludzi[69].

Szuchta słusznie zauważa, że powoływanie się w tym zadaniu na lekcję historii świadczy o kompletnej nieznajomości autorek podstawy programowej, zgodnie z którą historia na etapie gimnazjum kończy się na roku 1918. Zatem niemożliwe jest odwołanie się przez ucznia do okresu II WŚ. Jest to temat realizowany dopiero na poziomie ponadgimnazjalnym[70]. Dość delikatną kwestią pozostaje pytanie o kompetencje recenzentów ministerialnych, dzięki którym podręczniki, a wraz z nimi zawarte w nich treści, zostały dopuszczone do użytku szkolnego. W październiku 2008 r. odbyła

[69] I. Kuczałek, M. Urban, Wiedza *o społeczeństwie*..., op.cit., s. 63.

[70] R. Szuchta, *Tematyka Holokaustu w najnowszych gimnazjalnych podręcznikach do nauczania WOS*…, op.cit.

się konferencja *Auschwitz i Holocaust. Dylematy i wyzwania polskiej edukacji*, zorganizowana przez MCEAH we współpracy z Centrum Badania Holokaustu Uniwersytetu Jagiellońskiego. W obliczu tak wielu głosów niepokoju co do skutków nowej reformy można było wziąć pod uwagę wnioski i zalecenia wypracowane podczas tej konferencji. Niestety tak się nie stało.

Robert Szuchta, który realizuje nowy program nauczania historii w I klasie liceum, przeprowadził eksperymentalny sondaż w trzech klasach, w każdej było po trzydziestu uczniów − „Na trzydziestu uczniów w I klasie liceum, od siedmiu do dziewięciu osób (ok. 30%) twierdzi, że nauczyciele w gimnazjum nie zdążyli omówić tematu I wojny światowej[71]" – podaje. Podejmuje także wątek dotyczący rzekomej możliwości rozwijania skrzydeł przez nauczycieli, dzięki nowemu programowi nauczania. Dla zobrazowania sytuacji wielu nauczycieli podaje przykład swojej szkoły – dyrektor oczekuje trzech raportów pisemnych w ciągu roku szkolnego omawiających zakres realizacji podstawy programowej. Należy podać wszystkie tematy, ich zakres jest dokładnie sprawdzany. Ponadto należy wspomnieć, że we wrześniu nauczyciele otrzymują rozpiskę z obowiązkowymi tematami do podjęcia na lekcjach. – „Tematów na cały rok szkolny jest około 30-35. Zgodnie z tym czas przeznaczony na zagadnienie Holocaustu wynosi dwie jednostki lekcyjne[72]" – mówi Szuchta. Przed reformą istniało pewne rozwiązanie – temat opatrzony gwiazdką. Dawało to szanse na zorganizowanie wyjazdu w ramach tematu dodatkowego, rozszerzonego. W tej chwili nie ma takiej możliwości. Dodatkowo nauczyciel, który podejmie trud osiągnięcia zgody dyrekcji, zorganizowania i przeprowadzenia wyjazdu, jest zmuszony wziąć bezpłatny urlop, którego odpracowanie graniczy z cudem, bowiem uczniowie musieliby zostać po lekcjach lub przyjść do szkoły w sobotę[73].

[71] Konferencja *Auschwitz i Holokaust…*
[72] Ibidem.
[73] Ibidem.

Mimo niedogodności, wielu nauczycieli nie ustępuje i szuka dodatkowych sposobów wprowadzania tematu Zagłady do szkolnej edukacji. Grażyna Korczyk, dyrektor gimnazjum w Oświęcimiu opowiada o projekcie edukacji regionalnej, który z powodzeniem jest realizowany w jej szkole − „Zmiany programowe aż tak nas nie dotknęły, bo w gimnazjum realizowany jest dodatkowy projekt, swoista innowacja, co daje kilka dodatkowych godzin na wprowadzenie uczniów w zagadnienia związane z Zagładą”[74]. W podobny sposób pracuje Marek Kaniewski, nauczyciel z Katowic. Od roku szkolnego 2007/2008 w ramach przedmiotu Wychowanie do życia w rodzinie realizuje zagadnienia związane z Zagładą (w temacie „Miłość”). Organizuje także różnego rodzaju projekty i spektakle dla całej szkoły. Marek Kaniewski wprowadził temat Zagłady po spotkaniu z Henrykiem Mandelbaumem[75]. „Kiedy opowiedział mi swoją historię, dodał: »Panie Marku, jak ja odejdę, to niech Pan o tym opowiada«. I opowiadam”[76]. Dla Marka Kaniewskiego nie potrzeba było więcej słów zachęty – chcieć to móc. Tłumaczy, że wprowadzenie zagadnienia Zagłady do tematu „Miłość” jest związane z historią Mandelbauma, wydanego gestapo przez kolegę ze szkoły. Po ucieczce z marszu śmierci Mandelbaum spotkał człowieka, który go zadenuncjował i… wybaczył mu. „Przebaczenie jest jedną z cech miłości, dlatego wprowadziłem temat Zagłady w treści tematu *Miłość*. Poświęcam na to dwie godziny lekcyjne w pierwszej klasie”[77] – tłumaczy Kaniewski. Dodatkowo w roku 2010 w szkole miała miejsce inauguracja projektu edukacyjnego „Pamiętajmy o Holocauście”. Nauczyciele pracują z uczniami za pomocą jeszcze wielu innych aktywizujących metod uczenia się młodych ludzi, aby uatrakcyjnić

[74] Ibidem.

[75] Henryk Mandelbaum (1922-2008) – były więzień KL Auschwitz-Birkenau (numer 181970); pracował przy krematorium w Birkenau; świadek buntu Sonderkommando; uciekł z marszu śmierci.

[76] Konferencja *Auschwitz i Holokaust…*

[77] Rozmowa autora z Markiem Kaniewskim.

typowy wykładowy przebieg lekcji. Wykorzystują m.in. takie metody jak drzewo decyzyjne[78], WebQuest[79] czy mapę mentalną[80].

Marek Kucia z Uniwersytetu Jagiellońskiego dzieli się pesymistycznymi wnioskami swoich badań prowadzonych już przez szereg lat. Jednym z nich jest malejące znaczenie szkoły w życiu młodzieży. Odnosi się to m.in. również do efektywności nauczania o Zagładzie, jej przyczynach i skutkach, wpływie na teraźniejszość i wnioskach na przyszłość: „W przeprowadzonych przeze mnie badaniach ogólnopolskich w 2010 r. *Świadomość społeczna o Auschwitz i Holocauście*, którymi objęto grupę młodzieży między piętnastym a osiemnastym rokiem życia, zostało zadane pytanie o źródła wiedzy o Auschwitz. 45% wskazało szkołę, tylko 25% rodzinę. Na pierwszym miejscu uplasowała się telewizja"[81]. Dla porównania jeszcze dziesięć lat wcześniej aż 70% uczniów wskazało szkołę jako źródło wiedzy o Auschwitz i Holocauście i o dwadzieścia punktów procentowych więcej rodzinę, czyli 45%. Badanie z 2010 r. nie obejmuje wprawdzie najnowszej zmiany programowej, ale wraz z upływem dekady można zaobserwować tendencję do malejącej roli, jaką odgrywa szkoła i rodzina w procesie przyswajania wiedzy o Zagładzie.

A przecież przekaz dotyczący przeszłości to przekaz międzypokoleniowy. Dziś jego skład ulega ogromnym przemianom. Zachodzą zmiany

[78] Drzewo decyzyjne – diagram, wykres, graficzne narzędzie wspomagania procesu decyzyjnego. Za: http://www.governica.com/Drzewo_decyzyjne

[79] WebQuest – nowoczesna metoda pracy dydaktycznej. Celem metody jest nauczenie poszukiwania informacji z różnych źródeł, najczęściej dostępnych w Internecie. Dodatkowo osoby korzystające z tej metody uczą się selekcjonować zdobyte informacje i dokonywać ich oceny pod względem użyteczności. Za: *http://webquest-metoda.blogspot.com/search/label/1.Czym%20jest%20WebQuest%3F.*

[80] Mapa mentalna – inaczej pojęciowa lub umysłowa. Metoda wizualnego przedstawienia problemu, zjawiska z wykorzystaniem rysunków, schematów, symboli, zdjęć, haseł. Za: *http://www.szkolnictwo.pl/index.php?id=PU5631.*

[81] Konferencja *Auschwitz i Holokaust…*

> kulturowo-cywilizacyjno-społeczno-neurologiczne. Szkoła nie jest już źródłem wiedzy. Obserwujemy też zmiany w społecznym odbiorze wartości wiedzy. Jeśli nie przekłada się na pieniądz, to nie jest nic warta. Jako rodzic dziecka wieku gimnazjalnego twierdzę, że następuje degeneracja systemu edukacyjnego, to znaczy szkoła sama sobie pomaga w traceniu autorytetu, na przykład w klasie musi być minimum trzydziestu czterech uczniów, bo inaczej lekcji nie będzie. Uczniowie pracują więcej godzin niż inne kraje UE. Szkoła im proponuje kursy do rozwiązywania KLUCZA maturalnego. Jedna z nauczycielek stwierdziła nawet: „Jak nie wiesz, to strzelaj". […] To nie szkoła będzie najistotniejszym elementem edukacji, tylko wizyta w miejscu pamięci[82]

– mówi Marek Kucia. Mimo tych pesymistycznych wniosków można dać wiarę zapewnieniom, że dwie godziny lekcyjne o Zagładzie wystarczą, o ile zostaną wykorzystane na przygotowanie młodzieży do wyjazdu do MPiMA-B, gdzie przewodnicy i edukatorzy zapewnią uczniom dalszą, wielopłaszczyznową ścieżkę edukacyjną. Bez przygotowania do wyjazdu, wizyta w miejscu pamięci nie odniesie pożądanych efektów, a bez pomocy dodatkowych programów realizowanych w ramach edukacji historycznej miejsc pamięci, nauczyciel nie podoła przekazaniu uczniom wiedzy w odpowiedni sposób, ponieważ nauczanie w szkole jest zwykle zredukowane do danych faktograficznych lub ogólników, które nie motywują uczniów do spojrzenia na zagadnienie w szerszym kontekście. Stąd też bierze się brak myślenia przyczynowo-skutkowego będącego kluczową umiejętnością nie tylko w szkole, lecz także w życiu we współczesnym świecie.

[82] Ibidem.

Rozdział III

Edukacja historyczna w miejscach pamięci

Edukacja historyczna w miejscach pamięci jest pojęciem, które od niedawna funkcjonuje w polskim dyskursie. Wiele muzeów i miejsc pamięci uczyniło z niej główne zadanie w swojej działalności. Nie ma jednej i usystematyzowanej definicji, na czym ma polegać edukacja historyczna. Wiemy natomiast, że jest przede wszystkim procesem poznawczym, który realizuje się w autentycznym miejscu pamięci, spotkaniem wiedzy historycznej z autorefleksją egzystencjalną. W Niemczech na określenie tego procesu używa się pojęcia *pedagogiki miejsc pamięci*, o której szerzej w dalszej części rozdziału.

Edukacja historyczna jest tematem tak często podejmowanym przez dydaktyków, edukatorów i muzealników, ponieważ dla każdego pokolenia należy szukać nowej, jak najbardziej zrozumiałej dla niego narracji. Od lat 90. XX w. dostrzeżono potencjał w nowej metodzie edukacyjnej, jaką jest aktywizacja młodzieży i wspieranie ich własnego procesu poznawczego. Jednak II WŚ, coraz bardziej odległa w czasie staje się pojęciem abstrakcyjnym. Młodzi ludzie nie potrafią odnaleźć punktów stycznych przeszłości ze współczesnością. Stąd konieczność rozwoju edukacji historycznej i całej dydaktyki wychowania obywatelskiego w odwołaniu do dziedzictwa historycznego. W jaki sposób możemy rozpoznać, czy edukacja historyczna jest efektywna? Jednym z czynników warunkujących sukces jest ukształtowanie zaangażowanych postaw obywatelskich i odpowiedzialności społecznej,

dzięki której niwelowana jest bierność na zło, które dzieje się przecież także i dziś. Nie chodzi przecież o to, by pisać listy do prezydentów różnych krajów i żądać zaprzestania ludobójstw. Wystarczy rozejrzeć się *po swoim podwórku* i mieć dość odwagi, by nie odwracać wzroku.

Aktywizacja, autorefleksja, własne poszukiwania. Jak już wspomniałam, ta metoda weszła po Polski dopiero w latach 90. XX w. Jak było wcześniej? Jak wiadomo, w PRL wykształciła się tradycja *wycieczek szkolnych do Oświęcimia*. Celowo użyłam słowa *wycieczka,* ponieważ te wyjazdy miały charakter bardziej turystyczny bez świadomego udziału w procesie intelektualnej i emocjonalnej konfrontacji z MPiMA-B. Tradycja ta przede wszystkim służyła dokładnie określonej edukacji politycznej, mocno związanej z propagandą[83]. Najważniejszymi *zadaniami oświatowymi* w Muzeum były m.in. wystawy, projekcje filmowe, manifestacje, apele, przysięgi wojskowe i harcerskie, a także prelekcje, spotkania, konkursy[84].

Z czasem liczba *pielgrzymujących* systematycznie rosła a polskie grupy coraz częściej spotykały na trasie inne grupy zachodnioeuropejskie i amerykańskie. Spowodowało to zapoczątkowanie konfrontacji pamięci o Auschwitz. Jak pisze Andrzej Kacorzyk[85] – „Bywało, iż polska młodzież nie rozumiała, dlaczego tak ważnym jest dla gości zagranicznych wizyta w tym miejscu pamięci"[86]. System klasowo-lekcyjny z dominującą rolą nauczyciela już dawno przestał się sprawdzać. Wielu młodych ludzi,

[83] W wielu miastach Polski 9.04.1951 r. uroczyście obchodzono Dzień Wyzwolenia Obozów Koncentracyjnych. T. Kranz podaje, że zorganizowane wtedy manifestacje przekształcono w wiece polityczne. Ich celem był okazanie poparcia dla ZSRR; T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci*, Lublin 2002, s. 26.

[84] T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci*, op.cit., s. 46-47.

[85] Andrzej Kacorzyk – dyrektor MCEAH.

[86] A. Kacorzyk, *Działalność edukacyjna Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau z perspektywy półwiecza*, [w:] *Holocaust. Lekcja historii. Zagłada Żydów w edukacji szkolnej*, red. J.e Chrobaczyński i P. Trojański, Kraków 2004, s. 237.

szczególnie wnuki pokolenia, które przeżyło II WŚ, zaczęło interesować się losem swoich bliskich okresu okupacji hitlerowskiej.

Edukacja historyczna w Polsce opiera się obecnie na dwóch filarach – kształceniu i wychowaniu. W Niemczech funkcjonuje pod nazwą *edukacji politycznej* (*politische Bildung*), której celem jest rozwój szeroko rozumianych kompetencji społecznych i świadomości politycznej młodych obywateli. Edukacja polityczna nadal jest negatywnie kojarzona w Polsce ze względu na funkcjonowanie tego określenia w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w znaczeniu indoktrynacji, propagandy. Mimo to polskie i niemieckie określenia edukacji historycznej i politycznej są zbieżne. Można je spiąć w klamrę „uświadamiania mechanizmów funkcjonowania nowoczesnego państwa, zmierzającego do ukształtowania uczuć i postaw społecznych, obywatelskich i patriotycznych, jak i przygotowania do działań praktycznych związanych z funkcjonowaniem obywateli w państwie”[87]. Najważniejszymi cechami edukacji w miejscach pamięci jest epizodyczność i emocjonalność. Nauczanie szkolne zakłada oddziaływanie długotrwałe, wizyta w miejscu pamięci, nawet jeśli związana jest z kilkugodzinnym, pogłębionym pobytem wiąże się z *jednorazowym aktem nauczania*[88], który wspiera edukację szkolną. Dlatego tak ważne jest wcześniejsze przygotowanie uczniów w szkole do wyjazdu oraz omówienie pobytu w miejscu pamięci po powrocie, szczególnie jeśli chodzi o emocje, które pojawiły się podczas wizyty. Edukacja historyczna w miejscach pamięci zakłada duży udział ładunku emocjonalnego, dlatego młodych ludzi nie można zostawić samych w konfrontacji z trudną do opanowania przestrzenią. W relacjach niektórych przewodników, którzy wiele lat temu oprowadzali młodzież można usłyszeć, że zdarzały się sytuacje wrogości i agresji niemieckich uczestników wobec

[87] T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci*…, op.cit., s. 60.
[88] Ibidem. s. 62

polskich przewodników. Przyczyną był właśnie zbyt duży ładunek emocjonalny, na który nie wszyscy są przygotowani, przyjeżdżając do MPiMA-B.

Jak wynika z moich badań, młodzież polska uczestnicząca w przygotowaniach do wyjazdu do MPiMA-B podała, że przed przyjazdem nauczyciel zaprezentował uczniom film dokumentalny. Nie wiemy jednak, czy został on odpowiednio omówiony i skomentowany przez uczniów, najprawdopodobniej nie wystarczyło czasu podczas jednostki lekcyjnej na zadanie pytań. W odpowiedziach niemieckiej młodzieży, która w niemal 100% uczestniczyła w przygotowaniach przed wyjazdem pojawia się udział w specjalnym projekcie realizowanym zazwyczaj w godzinach pozalekcyjnych. Widać zatem, że niemieccy nauczyciele podjęli bardziej aktywizującą i podzieloną na dłuższe etapy pracy metodę przygotowania uczniów. Celem projektu było m.in. przygotowanie plakatu i zaprezentowanie go w odpowiedni sposób przed resztą grupy. Taka metoda uczy nie tylko pracy zespołowej, lecz także samodzielnego poszukiwania informacji, co skutkuje tym, że uczeń szybciej i na dłużej przyswaja wiadomości.

Proces edukacyjny w muzeach upamiętniania i miejscach pamięci różni się od szkolnej edukacji. Przede wszystkim różnica ta polega na *uczeniu się,* a nie na *nauczaniu*[89] jak do tej pory robi wielu nauczycieli. Uczeniu myślenia, wyrażania opinii, formułowania komentarzy, wniosków z zasłyszanych informacji faktograficznych oraz rozwijaniu empatii. Podmiotem *uczenia*

[89] W dydaktyce istnieje pojęcie *strategii emocjonalnej*, czyli uczenia się przez przeżywanie. Niestety niezbyt rozpowszechnione w Polsce, chyba że w przestrzeni edukacji historycznej w miejscach pamięci. Na tym polu przeżycia i emocje są bardzo ważnym elementem edukacji i *pedagogiki miejsc pamięci*. Nauczanie przez przeżywanie jest szczególnie ważne, ponieważ przyspiesza trwałe zapamiętanie, kształtuje sądy wartościujące, rozbudza uczucia, sprzyja rozwojowi i kształtowaniu osobowości zgodnie z programem wychowawczym. Rzecznikami nauczania przez przeżywanie byli m.in. J. Ruskim i E. Linde, którzy postulowali, by szkoła stawała się szkołą przeżycia i czynu, a nie biernego uczenia się, por. J. Półturzycki, *Dydaktyka dla nauczycieli*, Toruń 1999, s. 97.

ma być młody człowiek, który podejmuje się samodzielnego myślenia przyczynowo-skutkowego i poszukiwania kontekstów dla lepszego zrozumienia otaczającej rzeczywistości. Szkolna edukacja musi zapomnieć o wykładowym profilu nauczania i biernej postawie ucznia podczas lekcji. Dlatego należy podkreślić zmianę podmiotu z *nauczającego* na *uczącego się*.

Dlaczego edukacja historyczna w miejscach pamięci jest tak ważna? Przede wszystkim trzeba pamiętać, że większość ludzi, która pojawia się z wizytą w MPiMA-B, przyjeżdża tam raz w życiu. Tę jedną szansę trzeba odpowiednio wykorzystać, aby nikt nie wyjechał bez odpowiedniego przepracowania i komentarza od przewodnika, edukatora prowadzącego zajęcia czy opiekuna grupy. Alicja Bartuś z Międzynarodowego Domu Spotkań Młodzieży w Oświęcimiu (MDSM) przywołuje pytanie, które zadał jednemu z przewodników nastoletni obcokrajowiec: „Gdzie leżał *Naziland*?" – Kraj Nazistów. Alicja Bartuś tłumaczy logikę, jaką kierowała się osoba zadająca to pytanie:

> Skoro Polacy mają swój kraj, podobnie jak Anglicy, Rosjanie i inne narodowości, to naziści (Nazis), sprawcy zagłady, twórcy obozów koncentracyjnych i obozów śmierci, w tym Auschwitz musieli skądś pochodzić. Z tego przykładu wyraźnie widać, że edukacja o KL Auschwitz powinna być prowadzona od podstaw, nawet tych oczywistych. Naziści – pisani na Zachodzie dużą literą *Nazis* bywają dziś, zwłaszcza dla młodego pokolenia, grupą o nie do końca określonym pochodzeniu. Odseparowanie *Nazis* od konkretnej narodowości jest konsekwencją zamiennika z czasów zimnej wojny *(naziści, hitlerowcy)*, aby używać go zamiast słowa Niemcy, którzy byli sojusznikami w czasie zimnej wojny[90].

Wiemy już, czym jest edukacja historyczna miejsc pamięci i w jaki sposób ulegała przemianom na przestrzeni lat. Pozostaje pytanie, czego uczyć?

[90] A. Bartuś, *Wiele pamięci a wspólna edukacja o KL Auschwitz*, [w:] *Auschwitz i Holocaust – dylematy i wyzwania polskiej edukacji*, red. P. Trojański, Oświęcim 2008, s. 45.

Spotkania ze świadkami są nieodłącznym elementem towarzyszącym edukacji historycznej od lat. Nic tak bardziej nie porusza jak historia opowiedziana przez świadka wydarzeń, ocalonego z Zagłady. Wartość takich spotkań wzrasta tym bardziej, że z każdym rokiem odchodzą od nas ostatni świadkowie. Mimo to nie należy bezkrytycznie słuchać ich narracji. Spotkanie z nimi jest bez wątpienia wartościowe emocjonalne, jednak należy pamiętać, że wspomnienia po tylu latach ulegają pewnego rodzaju przekształceniom i zapożyczeniom z innych źródeł. Wiele osób opowiadających historię życia jest przekonanych, że to ich własne wspomnienia i to jak najbardziej prawdziwe. Jednak bardzo często zdarza się, że ocaleni włączają w swoje strzępy pamięci zasłyszane lub przeczytane wspomnienia innych osób, niekiedy pochodzące z innego okresu i miejsca.

> Głosy ocalałych i Miejsce Pamięci to dwa najmocniejsze filary narracji o Auschwitz, oba potrzebują się nawzajem. Jedno bez drugiego jest dużo słabsze. […] Gdyby ludziom starczyły same słowa ocalałych, to zamiast przyjeżdżać, kupowaliby książki. Gdyby ludziom było dość zobaczyć Miejsce, to nie pytaliby ocalałych o to, co w obozie czuli lub myśleli[91].

Warto podkreślić to, do czego dąży dziś PMA-B w momencie tworzenia nowej wystawy głównej – oferta edukacyjna powinna zawierać zarówno identyfikację pozytywną, jak i negatywną. Osoby w miejscu pamięci identyfikują się przede wszystkim z ofiarami i ich cierpieniem. Poparciem tego kierunku myślenia są wyniki moich badań ankietowych. Na pytanie: „Dlaczego według ciebie podkreślanie autentyzmu miejsca, jakim jest teren byłego obozu koncentracyjnego i zagłady jest istotne", młodzi ludzie często odpowiadali (w większym odsetku młodzież polska): „Można lepiej poznać i wczuć się w historię więźnia, odczuć i wyobrazić sobie emocje i cierpienie zesłanych; człowiek może bardziej emocjonalnie ustosunkować się do tego miejsca

[91] P.M.A. Cywiński, *Epitafium…*, op.cit., s. 93.

i historii; można sobie lepiej wszystko wyobrazić”[92]. Identyfikacja z ofiarą jest procesem naturalnym, tym bardziej, jeśli członek rodziny był więźniem obozu. Nie można jednak zapominać, że byli także i sprawcy tego cierpienia. Wypieranie ich obecności ze świadomości, koncentrowanie się tylko na bólu ofiar i, co najwyżej, na nienawiści wobec oprawców jest bardzo niebezpieczne. Niedostrzeganie, że zło w przypadku masowej eksterminacji ma wymiar osobowy i nosi konkretne imiona i nazwiska oprawców może powodować odsuwanie od siebie myśli, że odpowiedzialnymi za tragedię Zagłady są ludzie. Bywa, że są nimi rodacy, sąsiedzi, a nawet członkowie rodzin. Podobnie bywa w przypadku współczesnych zbrodni przeciwko ludzkości, masakr chrześcijan czy nawet aktów przemocy w rodzinnym mieście. Rodzi się pytanie – gdzie wtedy byłeś, byłam, byliście? Bierne milczenie i odwracanie wzroku jest przyzwoleniem na wyrządzaną krzywdę i oznacza współodpowiedzialność. Bierna postawa sprzyja „kształceniu skłonności do uchylania się od odpowiedzialności indywidualnej i zbiorowej za dzisiejsze nieszczęścia i konflikty [93]. Przykładowo, więźniowie z zakładów karnych przyjeżdżający z wizytą do miejsca pamięci utożsamiając się z ofiarami, nie uświadomią sobie, że przecież istnieli też i sprawcy, dlatego należy na to zwracać szczególną uwagę. Smutku i współczucia dla ofiar i ich rodzin jest już wystarczająco dużo, pamięć o nich nie zaginie. Natomiast zanika gdzieś świadomość istnienia sprawców.

Philip Zimbardo podkreśla, że „tym, co najbardziej umożliwia ludobójstwo, jest milcząca zgoda biernej większości. Widzą [ludzie – przyp. red.] i słyszą zło, a uśmiechają się i uprzejmie patrzą w inną stronę. Każdy prześladowca liczy na bierną obojętność […]”[94].

[92] Przykładowe odpowiedzi udzielane podczas badań ankietowych.

[93] T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci…,* op.cit., s. 67.

[94] Ph. Zimbardo, *Słowo wstępne*, [w:] *Krwawy cień genocydu*, red. B. Machul-Telus, U. Markowska-Manista, L. M. Nijakowski, Kraków 2011, s. 12.

Bierna postawa wobec zła może wynikać nie tylko ze strachu czy obojętności, ale także z bezmyślności – braku refleksji. Warto przypomnieć teorię Hannah Arendt o *banalności zła*. Przyglądając się procesowi Eichmanna i jemu samemu, Arendt spostrzegła „dziwną współzależność zła i bezmyślności". Eichmann tłumaczył podczas procesu, że występował wyłącznie w roli funkcjonariusza, który wykonywał rozkazy przełożonego, dlatego nie może być sądzony za wykonywanie poleceń zwierzchnika. Na jego miejscu mógł znaleźć się każdy inny urzędnik, który wykonałby to samo. Hannah Arendt podejmuje ten wątek i wyjaśnia, że

> istota rządów totalitarnych, a może także każdej biurokracji, polega na sprowadzeniu ludzi do roli funkcjonariuszy i samych tylko trybów machiny administracyjnej, przez co ulegają oni odczłowieczeniu. [...] Prawda, że za sprawą nowoczesnej psychologii i socjologii, nie mówiąc o nowoczesnej biurokracji, przyzwyczailiśmy się bardzo do uwalniania sprawcy od odpowiedzialności za popełniony przezeń czyn, interpretując go w kategoriach takiego czy innego determinizmu[95].

Wszyscy zgromadzeni na procesie spodziewali się zobaczyć Eichmanna – bestialskiego potwora. Okazało się jednak, że nie wyróżnia się niczym szczególnym od przeciętnego urzędnika, który skrupulatnie wykonuje powierzone mu zadania, bo liczy na awans. Stąd teoria o banalności zła. Arendt wyjaśnia dalej:

> kiedy bowiem mówię o banalności zła, czynię to jedynie na poziomie ściśle faktograficznym, wskazując na zjawisko, w obliczu którego stanęliśmy na procesie. Eichmann nie był Jagonem ani Makbetem i nigdy nie postało mu w głowie, by − w ślad za Ryszardem III − postanowić, że *okaże się łajdakiem*. Pomijając to, że z niezwykłą pilnością zabiegał o postępy osobistej kariery, nie kierował się żadnymi pobudkami. W samej zaś jego pilności nie było niczego zbrodniczego, z pewnością nie zamordowałby swego przełożonego, by zająć jego stanowisko. Nazywając rzecz językiem

[95] H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1998, s. 374.

> potocznym − on po prostu nie wiedział, co robi. To właśnie dzięki owemu brakowi wyobraźni mógł siedzieć całymi miesiącami przed obliczem niemieckiego Żyda prowadzącego policyjne przesłuchanie, wywnętrzając się przed tym człowiekiem i tłumacząc mu w nieskończoność, jak to się stało, że doszedł w SS jedynie do rangi podpułkownika i że to nie z jego winy nie przyznawano mu awansu. Właściwie wiedział doskonale, o co w tym wszystkim chodziło, a w swym wystąpieniu przed sądem wspomniał o „rewizji wartości zalecanych przez władze [nazistowskie]". Nie był głupcem. To czysta bezmyślność, której bynajmniej nie należy utożsamiać z głupotą − predysponowała go do odegrania roli jednego z największych zbrodniarzy tamtego okresu. Jeśli zaś jest to banalne, czy wręcz śmieszne, jeśli nawet przy najlepszej woli nie sposób odkryć u Eichmanna żadnej diabelskiej czy demonicznej głębi, daleko tu jeszcze do nazwania tego czymś zwyczajnym[96].

Arendt nie twierdziła, że każdy jest Eichmannem, co zarzucano jej w późniejszym okresie. Wskazywała jedynie na niebezpieczeństwo, że część społeczeństwa może się nim stać, bowiem zbrodniarzami nie byli szaleńcy, fanatycznie zapatrzeni w nazistowską ideologię, ale zwyczajni ludzie. „Oderwanie od rzeczywistości i […] bezmyślność mogą spowodować większe spustoszenie niż wszystkie złe instynkty razem wzięte"[97] – pisała. Teoria banalności zła udowadnia, jak ważna jest autorefleksja nad wykonywanymi czynnościami i wydawanymi poleceniami. W tym miejscu widać z jeszcze większą intensywnością, jak bardzo potrzebne jest, by szkoła zaczęła pokazywać uczniom ścieżkę umiejętnego myślenia i łączenia faktów, a nie tylko odtwarzania przesianych informacji.

Marcin Zaborski w swej książce *Współczesne pomniki i miejsca pamięci w polskiej i niemieckiej kulturze politycznej* dokonał syntezy katalogu przewidywanych efektów działalności edukacyjnej miejsc pamięci. Czy rzeczywiście jest możliwe ich spełnienie w wymiarze praktycznym? Szerzej na

[96] Ibidem, s. 372-373.
[97] Ibidem, s. 373.

ten temat w drugiej części pracy prezentującej wyniki badań ankietowych przeprowadzonych z niemiecką i polską młodzieżą.

Tabela 3.1 *Kompetencje rozwijane w procesach edukacyjnych w miejscach pamięci*[98]

Umiejętności o charakterze ogólnym	Umiejętności „historyczne”
Korzystanie z różnych źródeł informacji	Rozpoznawanie i klasyfikacja faktów historycznych
Samodzielne korzystanie z opracowań naukowych i popularnonaukowych	Lokalizacja faktów w czasie i przestrzeni historycznej
Selekcja informacji	Przyczynowo-skutkowe wyjaśnienie faktów historycznych
Formułowanie wniosków na podstawie zebranego materiału rzeczowego	Formułowanie ocen komparatywnych
Uzasadnienie własnego stanowiska	Doszukiwanie się związków pomiędzy faktami należącymi do różnych dziedzin życia społecznego
	Stawianie i rozwiązywanie problemów „badawczych”
	Rozpoznawanie i krytyka różnych rodzajów źródeł

Podstawowymi formami edukacji historycznej w miejscach pamięci są dziś:

– pogłębiona wizyta w muzeum;
– samodzielna praca w archiwum lub bibliotece;
– praca projektowa;
– poszukiwanie i dokumentowanie śladów historycznych (np. historia mówiona);
– seminaria i warsztaty historyczne;
– twórcze przetwarzanie (konfrontacja z przeszłością za pomocą środków artystycznego wyrazu, np. warsztaty plastyczne, fotograficzne, teatralne [99].

[98] M. Zaborski, *Współczesne pomniki i miejsca pamięci w polskiej i niemieckiej kulturze politycznej*, Toruń 2011, s. 222.
[99] T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci*…, op.cit., s. 75.

Jeśli chodzi o pewną obrzędowość obecną nadal podczas wizyt w miejscach pamięci, uczniowie w wielu przypadkach mogą sami zdecydować, czy chcą w jakiś sposób uczcić pamięć ofiar czy to przez modlitwę, zapalenie zniczy, złożenie kwiatów, czy po prostu minutą ciszy. Tomasz Kranz przywołuje kryteria opracowane przez Giselę Lehrke[100], określające metodykę pracy muzeów-miejsc pamięci:

– uplastycznienie procesu historycznego (przyswajanie faktów);
– stwarzanie możliwości identyfikacji (refleksja – odniesienie do osobistych, narodowych doświadczeń);
– ułatwianie przeniesienia doznanych wrażeń i uzyskanej wiedzy do świata dzisiejszego (transfer).

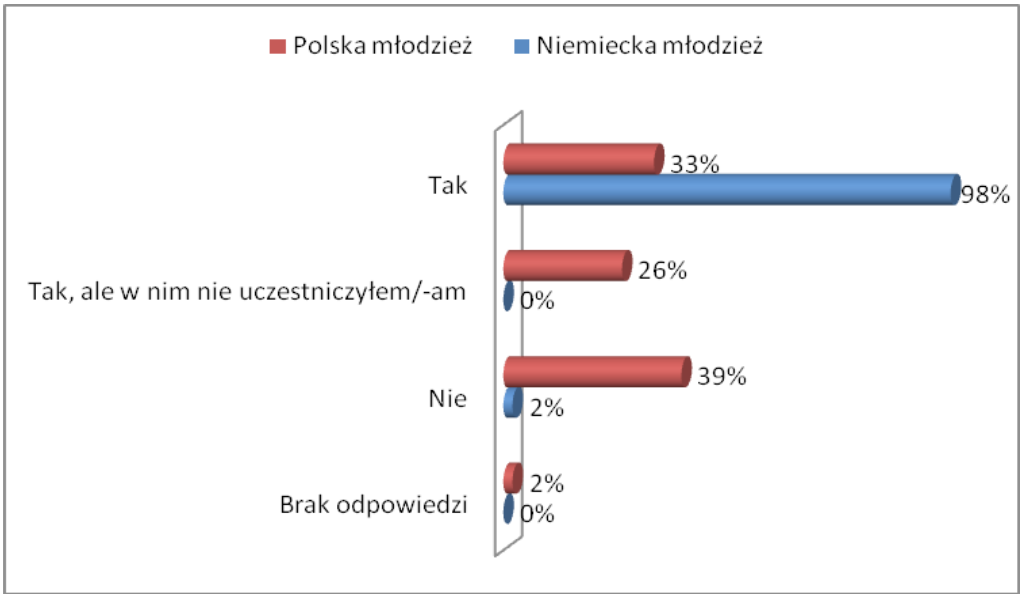
W etapie pierwszym nie chodzi o wymienianie faktów i dat, ale przedstawienie wydarzeń w sposób umożliwiający młodzieży uświadomienie sobie złożoności oraz ogromnej liczby kontekstów wydarzeń i odniesień. Kolejny etap koncentruje się przede wszystkim na przemyśleniu. Wtedy też jest czas na udział w warsztatach historycznych realizowanych podczas pobytu studyjnego. Trzeci etap – transfer – to nic innego jak przyswojenie i podjęcie decyzji, czy obecność w miejscu pamięci oraz wszystkie treści i przeżycia skonfrontowane z dotychczasowymi przemyśleniami zaowocują jakąś przemianą na dalszym etapie życia[101].

Wielokrotnie wspominałam o istotnej roli przygotowania młodzieży do wizyty w miejscu pamięci. W Niemczech nauczyciele przykładają do tego ogromną wagę. Badania prowadzone przez Marka Kucię wykazały, że praktyka przygotowania w szkole polskiej młodzieży przed wyjazdem na teren byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego i zagłady jest bardzo rzadka.

[100] Niemiecka socjolog i politolog.
[101] T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci…*, op.cit., s. 69-72.

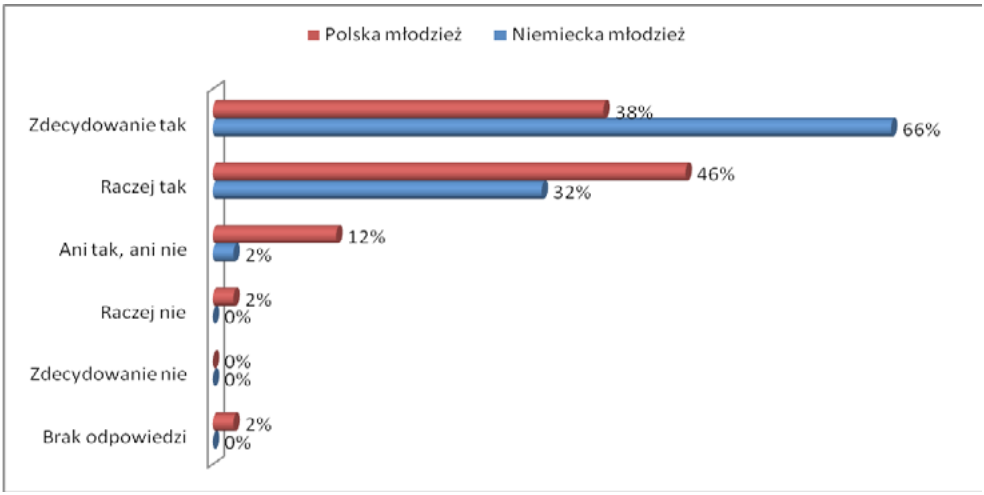
W 2000 r. tylko w dwóch na siedemnaście badanych grup nauczycielki przyznały, że poruszyły temat obozu na godzinie wychowawczej przed wyjazdem a tylko jeden nauczyciel poświęcił lekcję na podsumowanie wizyty. Co ciekawe, wszyscy nauczyciele twierdzili, że uczniów należy wcześniej przygotowywać[102]. Dlaczego zatem tego nie robili? Również wśród polskiej młodzieży panuje podobna tendencja.

Wykres 3.1 *Czy przed przyjazdem do Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau odbyło się w szkole/na uczelni/ w instytucji/organizacji pozarządowej jakiekolwiek przygotowanie merytoryczne?*



[102] M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny…*, op.cit., s. 78.

Wykres 3.2 *Czy według ciebie wcześniejsze przygotowanie uczniów do wizyty w tym szczególnym miejscu było potrzebne i odniosło pozytywny skutek?*



26% uczniów przyznaje, że nauczyciel/szkoła przeprowadzili przygotowanie do wyjazdu, ale ci uczniowie w nim nie uczestniczyli. 40% młodych ludzi z Polski podaje, że przygotowania w ogóle nie było. Mimo to w sumie 84% respondentów jest przekonanych, że przygotowanie do wizyty jest zdecydowanie potrzebne (38% „zdecydowanie tak" i 46% „raczej tak"). W trakcie badań Marka Kuci okazało się, że po wizycie tylko w jednej klasie nauczyciel poświęcił lekcję na podsumowanie wizyty.

Spoglądając w stronę Niemiec, można obecnie zaobserwować przemiany tożsamości zbiorowej, jakie zaszły w ciągu kilkudziesięciu lat od zakończenia II WŚ. *Czas bez historii* – tak w pierwszych latach po wojnie określano sytuację w RFN. Wśród społeczeństwa panowała powszechna dezorientacja i zagubienie w stosunku do niedawnych wydarzeń. Jednocześnie świadomie uciekano od tej przeszłości i wszystkimi możliwymi środkami wypierano ją ze świadomości społecznej. W końcu Niemcy zajęli się sprawami gospodarki, a nauczanie historii zostało ograniczone na rzecz nauk społecznych.

W latach 50. i 60. panowało powszechne przekonanie, że skupienie uwagi na teraźniejszości wpłynie bardziej pozytywnie na rozwój kraju niż powracanie do trudnej historii i budowanie świadomości historycznej. Ten spadek zainteresowania historią trwał w Niemczech do lat 60.

Dorastające kolejne pokolenie zaczęło stawiać pytania wymagające na nowo podjęcia refleksji nad przeszłością Niemiec i obecnie zagubionej tożsamości. Znaczącym wydarzeniem dla Niemiec było powstanie wspomnianej już organizacji ASF, dzięki której młodzież niemiecka wyjeżdżała na pobyty studyjne do Polski, co pozwoliło im na przeprowadzenie autorefleksji nad niemiecką przeszłością, własną tożsamością w konfrontacji z miejscem pamięci, w jakim się znaleźli. Jak podaje Kranz, towarzyszyły temu hasła *uczyć się z historii, pamiętać, nie zapominać, nawrócenie dla przyszłości, przezwyciężanie przeszłości*[103]. Dodaje też, że najważniejszymi celami organizacji są:

> propagowanie aktywnej postawy wobec współczesnych problemów człowieka; przejmowanie odpowiedzialności za działania społeczne; kształcenie umiejętności rozpoznawania politycznych interesów i celów grup społecznych; prowadzenie dialogu z pokoleniem starszym; przeciwdziałanie powtórzeniu się *Auschwitz*; umacnianie świadomości, że poznanie historii nie jest celem samym w sobie, ale pełni funkcję pryzmatu, przez który należy rozpatrywać współczesne uwarunkowania; kształcenie gotowości i umiejętności prowadzenia dialogu z ocalonymi z okresu Holocaustu[104].

Jak widzimy w powyższym cytacie, w Niemczech bardzo poważnie podjęto pracę nad wyznaczaniem ścieżki poszukiwania własnej tożsamości w kontekście wydarzeń historycznych. Koronnym elementem edukacji historycznej w Niemczech stały się miejsca pamięci, w których odbywały się kolejne części programu. Z czasem niemieckie programy edukacyjne realizowane w miejscach pamięci stały się wzorem dla polskiej edukacji pozaszkolnej

[103] T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci…,* op.cit., s. 55.
[104] Ibidem, s. 56-57.

i działalności muzeów upamiętniających w Polsce. Stało się to dopiero po przeobrażeniach ustrojowych. W latach 90. Polska doceniła niemiecki model edukacji w miejscach pamięci polegający przede wszystkim na samodzielnej pracy młodzieży uczestniczącej w wyjazdach do miejsc pamięci. W efekcie w Polsce rozpoczęła się debata nad kształceniem historycznym, co zostało szerzej opisane w rozdziale o edukacji historycznej w szkole i zmianach programowych nauczania historii.

Dziś w niemieckich szkołach uczą nauczyciele z pokolenia lat 60. i początków ASF. Odczuwają konieczność poruszania z uczniami tematu Zagłady, miejsc pamięci i rozliczenia z nazistowską przeszłością. Zdarza się, że młodzież jest już zmęczona tym tematem: „Miałem tu spotkanie z młodzieżą niemiecką, która była bardzo dobrze przygotowana do tematu, zaangażowali się w to bardzo nauczyciele" – opowiada ks. dr Manfred Deselaers z Centrum Dialogu i Modlitwy w Oświęcimiu[105].

> Obejrzeli obóz, ale wieczorem w dyskusji pojawiły się słowa: „Dlaczego ciągle nas, Niemców, obarcza się winą? Przecież tego nie robili Niemcy, tylko naziści. Dlaczego, kiedy Niemiec wchodzi w Grecji do restauracji, a ktoś słyszy, że to Niemiec, to zawsze ktoś zasalutuje Heil Hitler? To niesprawiedliwe, że istnieje taki obraz Niemca na świecie. My tego nie chcemy, my też cierpieliśmy." Dzisiaj na przykład jestem dumny, że jestem Niemcem, ponieważ nie walczyliśmy w Iraku. Widzicie, że są problemy z niemiecką tożsamością. Coś trzeba z tym robić ...[106].

– kontynuuje.

[105] Ks. dr Manfred Deselaers – katolicki ksiądz z diecezji Aachen (Akwizgran). W 1989 r. rozpoczął w Polsce służbę na rzecz pojednania polsko-niemieckiego. Obecnie działa także na rzecz pojednania chrześcijańsko-żydowskiego w Centrum Dialogu i Modlitwy w Oświęcimiu.

[106] M. Gwóźdź, P. Hertig, *Praca sercem - wywiad z ks. Manfredem Deselaersem*, [on-line:]http://www.kasztelania.pl/deselaers_wywiad.php, [data dostępu: 13.12.2014].

Zjednoczenie Niemiec zapoczątkowało w NRD krytyczną refleksję nad istniejącymi w Niemczech miejscami upamiętniającymi ofiary terroru nazistowskiego. W 2008 r. zaktualizowano w Niemczech projekt dotyczący miejsc pamięci w Niemczech opracowany już w 1999 r.: *Poczucie odpowiedzialności, wzmożenie działań, pogłębienie świadomości*. Projekt był efektem wieloletniej debaty o upamiętnianiu wydarzeń historycznych w Niemczech i odzyskaniu dzięki temu części utraconej tożsamości.

Obecnie także Polsko-Niemiecka Współpraca Młodzieży wspiera działania Polaków i Niemców dążące do konfrontowania młodych ludzi z miejscami pamięci. Organizacja dofinansowuje podróże młodzieży polsko-niemieckiej do miejsc pamięci terroru nazistowskiego. Jej celem jest popularyzacja historii wśród młodzieży – bez tego niemożliwa jest wspólna przyszłość. Jednym z kryteriów są zajęcia realizowane bezpośrednio w miejscu pamięci, które stanowią 80% czasu programu. Zakłada on przygotowanie i podsumowanie przyjazdu do miejsca pamięci, zatem realizowany jest według najnowszych zaleceń edukacyjnych. Wśród instytucji i organizacji zasługujących na wyróżnienie pod względem upowszechniania działalności edukacyjnej w miejscach pamięci jest m.in. MCEAH, które współdziała z:

– ośrodkami badawczymi koncentrującymi się na tematyce Zagłady (np. Instytut Yad Vashem w Jerozolimie, Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie);

– katedrami historii najnowszej, instytucjami pamięci narodowej, instytucjami edukacyjnymi i szkołami (np. Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Instytut Historii Uniwersytetu Pedagogicznego: studia Totalitaryzm – Nazizm – Holocaust);

– ponadnarodowymi instytucjami politycznymi (np. UNESCO);

– organizacjami pozarządowymi.

Jednym z celów MCEAH jest organizowanie dla grup młodzieży wizyt pogłębionych w MPiMA-B. W ofercie znajduje się wiele zajęć specjalistycznych:

– seminariów (np. *Auschwitz a wyzwania współczesności*, *Auschwitz – historia, pamięć i edukacja. Nauczanie o Holokauście w autentycznym miejscu pamięci*);

– konferencji (np. *Auschwitz i Holocaust – edukacja w szkole i w miejscu pamięci*);

– pobytów studyjnych (np. *Co zdarzyło się w Auschwitz?*);

– wykładów (np. *Negowanie ludobójstwa, Pozostałości po obozie i upamiętnienie ofiar, Symbolika i znaczenie Auschwitz*);

– warsztatów (np. *Auschwitz w twórczości plastycznej więźniów, Edukacja w miejscach pamięci, Exodus wypędzonych – wysiedlenia wojenne*);

– prelekcji (np. *Charakterystyka zasobu archiwalnego, Sztuka w KL Auschwitz*);

– prezentacji multimedialnych (np. *Los młodocianych więźniów, Nadzorczynie SS w obozie kobiecym, Nieznany Auschwitz, Ucieczki*);

– wystaw (np. *Auschwitz-Pamięć-Świat, Przychodzę więc i klękam na tej Golgocie współczesności…, Pamięć Auschwitz*);

– konkursów;

– platformy e-learningowej (*Historia Auschwitz, Droga do ludobójstwa. Przyczyny pośrednie zagłady*).

Ponadto prowadzi nabór, szkolenia i egzaminowanie przewodników i przygotowuje projekcje filmów dokumentalnych. Wiele grup studyjnych, szczególnie niemieckich, korzysta z oferty instytucji pozarządowej MDSM, która powstała w 1986 r. Dom Spotkań sam o sobie mówi, że jest miejscem kształcenia historyczno-politycznego koncentrującym się na nauczaniu pozaszkolnym, ale oczywiście we współpracy z nauczycielami przyjeżdżającymi razem z grupami. Działalność Domu Spotkań polega przede wszystkim na

stwarzaniu wspólnego pola do dyskusji. Zagadnieniami, nad którymi pochylają się pracownicy MDSM są: pamięć i upamiętnianie; spotkanie, dialog i porozumienie między narodami; proces socjalizacji i rozwoju osobowości oraz wymienione wcześniej wychowanie historyczno-polityczne. W ofercie MDSM znajdziemy:

– warsztaty (np. *Obrazy w głowie. Pamięć o Auschwitz i Holocauście w Europie; Ludzie dobrej woli – jak ratowano więźniów KL Auschwitz – ciche bohaterstwo Stanisławy Smereczyńskiej; Antyjudaizm-Antysemityzm-Auschwitz*);

– seminaria międzynarodowe (np. *Perspektywy pamięci – polska, niemiecka i białoruska – dyskursy społeczne wokół II wojny światowej i Holocaustu; Podróże do miejsc pamięci. Polsko-niemieckie seminarium dla multiplikatorów podróży do miejsc pamięci; Pamięć o Auschwitz i Holocauście – polsko-niemiecko-ukraińskie seminarium dla młodzieży i studentów*);

– konferencje (np. *Auschwitz i Holocaust na tle zbrodni ludobójstwa XX wieku – oblicza sprawiedliwości; Czy lekcja z Wannse została odrobiona? – Konferencja dla studentów*);

– wolontariat (MDSM już od lat 80. wspierają niemieccy wolontariusze m.in. z ASF), od 1998 r. przyjeżdża tu austriacka młodzież ze Służby Pamięci (*Gedenkdienst*). W 2006 r. szeregi wolontariuszy zasiliła niemiecka młodzież z organizacji Internationaler Bund (IB) [107].

Na uwagę zasługuje wieloletnia tradycja *Międzynarodowej Szkoły Letniej Nauczania o Holocauście* dla nauczycieli organizowanej przez Centrum Badań Holokaustu Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Illinois Holocaust Museum

[107] Oficj lna strona MDSM: http://www.mdsm.pl/pl/edukacja/konferencje-menu/25-edukacja/koncepcja-pedagogiczna.

and Education Center w USA we współpracy z Instytutem Europeistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Instytutem Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu Yad Vashem w Jerozolimie, Żydowskim Muzeum Galicja w Krakowie, Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Ukraińskim Centrum Studiów nad Holokaustem w Kijowie, MCEAH w PMA-B, MDSM oraz Centrum Żydowskim w Oświęcimiu. W dniach 1-7 lipca 2014 r. odbyła się już dziewiąta edycja *Szkoły*. Projekt skierowany jest przede wszystkim do nauczycieli, doktorantów, studentów, trenerów, liderów organizacji pozarządowych. Co roku zgłoszeń jest kilkakrotnie więcej niż przewidywanych miejsc. W tym roku zaproszono do udziału w *Szkole Letniej* w charakterze wykładowców m.in.: prof. Michaela Berenbauma, prof. Jana Tomasza Grossa, prof. Zdzisława Macha, prof. Wiesława Kozub-Ciembroniewicza, prof. Jonathana Webbera, prof. Andrzeja Żbikowskiego, dr Jolantę Ambrosewicz-Jacobs, dr Joannę Preizner, dr. hab. Dariusza Libionkę, dr. Piotra Trojańskiego, dr. Bartosza Kwiecińskiego, Roberta Kuwałka oraz Roberta Szuchtę. Powiększająca się co roku liczba chętnych do udziału w projekcie dowodzi, że organizatorzy zadbali o najwyższy poziom merytoryczny zjazdu, a uczestnicy wciąż czerpią z poznanych treści mnóstwo inspiracji do działania w roli nie tylko wykładowcy, lecz także przewodnika.

Mimo że PMA-B i instytucje współpracujące dwoją się i troją, by tego typu projektów nie zabrakło, w dalszym ciągu nie zaspokajają potrzeb. Brakuje środków finansowych na zwiększenie limitu miejsc na istniejące kursy, nauczyciele z odleglejszych zakątków Polski nie są w stanie docierać do Oświęcimia, chociażby z powodu utrudnionej możliwości otrzymania urlopu. Nadrzędnym obowiązkiem Ministerstwa Edukacji Narodowej, które jest odpowiedzialne za wprowadzenie reformy nauczania historii, jest umożliwienie nauczycielom wzięcia udziału w kursach doszkalających. Szczególnie jeśli chodzi o poziom ponadgimnazjalny, ponieważ do tej pory nauczyciele realizowali zupełnie inne treści programowe, wielu z nich

relacjonuje, że historia w obecnym kształcie jest zupełnie nowym przedmiotem. 17 czerwca 2013 r. odbyło się posiedzenie MRO. Piotr M.A. Cywiński, dyrektor PMA-B przekazał zebranym członkom Rady i obecnym gościom wyniki badań statystycznych, które co roku prowadzone są przez Muzeum. Zgodnie z nimi utrzymywał się 20% spadek przyjazdów młodzieży polskiej do Muzeum. Poinformowane o tym niepokojącym zjawisku MEN odpowiedziało, że jest to tendencja przejściowa i nie należy się tym zajmować.

Założenia MEN o przejściowych problemach z frekwencją polskiej młodzieży nie potwierdziły się. Sytuacja zaostrzyła się na tyle mocno, że podczas ostatniego posiedzenia w dniach 10-11 czerwca 2014 r. MRO podjęła uchwałę dotyczącą spadku frekwencji polskiej młodzieży odwiedzającej MPiMA-B. Treść uchwały została opublikowana zarówno na stronie oficjalnej PMA-B, jak i na łamach magazynu „Oś. Oświęcim- Ludzie-Historia-Kultura":

> Międzynarodowa Rada Oświęcimska, zapoznawszy się z pogłębiającym się od kilku lat drastycznym spadkiem liczby odwiedzin szkolnych grup z Polski w Miejscach Pamięci Auschwitz-Birkenau, Bełżec, Gross-Rosen, Kulmhof, Majdanek, Sobibór, Stutthof i Treblinka, mając świadomość negatywnego wpływu zmiany programu nauczania historii w polskich szkołach, z niepokojem wskazując na fakt, że Rzeczypospolita Polska jest jednym z nielicznych dużych państw w Europie nieposiadającym żadnego systemu finansowania wyjazdów młodzieży do Miejsc Pamięci oczekuje, że premier RP, pan Donald Tusk, zleci Ministerstwu Edukacji Narodowej, w porozumieniu z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pilną i poważną analizę zaistniałego problemu oraz utworzenie trwałego mechanizmu organizowania i finansowania wyjazdów do Miejsc Pamięci, które przywrócą młodym Polakom możliwość aktywnego zapoznawania się z najstraszniejszą zbrodnią II wojny światowej[108].

W 2011 r. przewodnicy PMA-B oprowadzili ogółem 367 638 osób z Polski, które przyjechały z wizytą do MPiMA-B. Polska młodzież stanowiła 79 % tej liczby, tj. 293 805 osób. Kolejny rok przyniósł dwudziestopięcioprocentowy

[108] Magazyn „Oś. Oświęcim-Ludzie-Historia-Kultura" 2014 r., nr 74, s. 4.

spadek frekwencji polskiej młodzieży – w PMA-B w 2012 r. pojawiło się 219 205 osób (78% ogólnej liczby odwiedzających z Polski w 2012 r.). W 2013 r. spośród ogólnej liczby odwiedzających z Polski (285 313 osób) młodzież stanowiła 71%, tj. 205 088 osób. W porównaniu z 2012 r. stanowi to w zaokrągleniu sześcioprocentowy spadek frekwencji. Podsumowując, w ciągu dwóch lat od 2011 do 2013 r. liczba polskiej młodzieży odwiedzającej PMA-B zmalała o ok. 30%.

Od 1 stycznia do 25 sierpnia 2013 r. MPiMA-B odwiedziło 179 028 osób z Polski. 70% tej liczby stanowiły grupy młodzieży, tj. 126 026 osób. W analogicznym okresie w 2014 r. ogólna liczba odwiedzających z Polski wyniosła 207 464 osoby, z czego młodzież stanowiła 73 %, tj. 151 129 osób[109]. Podsumowując, 25 sierpnia 2014 r. zanotowano 3% wzrost frekwencji polskiej młodzieży w porównaniu z tym samym okresem roku 2013, stąd można wysnuć wniosek, że spadek frekwencji zanotowany w latach poprzednich nie powinien ulec zwiększeniu. Mimo to w roku 2014 nadal utrzymuje się drastyczny spadek frekwencji polskiej młodzieży w porównaniu z danymi z 2011 r. Nie pozostaje nic innego, jak mieć nadzieję na jak najszybszą reakcję głównych beneficjentów wspomnianej uchwały MRO.

Pedagogika miejsc pamięci

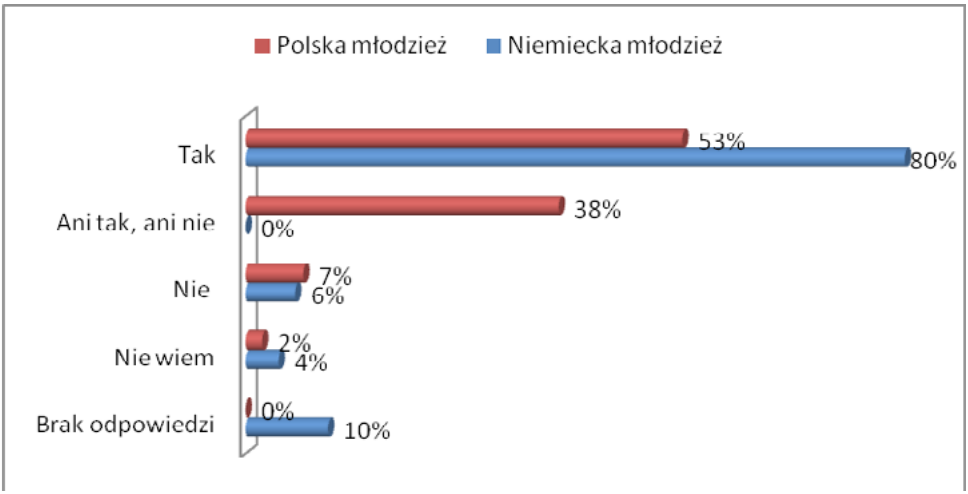
Pedagogika miejsc pamięci jest określeniem stosowanym w Niemczech, coraz częściej używanym także w Polsce. Co kryje się pod tym pojęciem? Przede wszystkim jest to jeden z celów, jakie stawiają przed sobą muzea przy miejscach pamięci – chronienie pamięci ofia , przetwarzanie informacji i upowszechnianie wiedzy[110]. Inni nazywają pedagogikę miejsc pamięci po

[109] Wszystkie dane z lat 2011-2014 zostały udostępnione 27.08.2014 r. dzięki uprzejmości Andrzeja Kacorzyka, dyrektora MCEAH i zastępcy dyrektora PMA-B. Dane dotyczą wyłącznie osób, który były w Miejscu Pamięci z przewodnikiem.

[110] A. Białecka, PMA-B; konferencja *Auschwitz i Holokaust…* .

prostu edukacją pozaszkolną. Istotą edukacji jest z jednej strony przekazywanie, z drugiej inspirowanie. Miejsca pamięci łączą swe cele z muzeami. Dzięki zetknięciu się z przestrzenią muzealną, wystawienniczą, człowiek posiadający wiedzę, pewne wyobrażenie o danym miejscu łączy je z osobistą konfrontacją z autentyzmem miejsca pamięci. Tym właśnie różni się MPiMA-B od muzeum historycznego, gdzie nie ma mowy o żadnej przestrzeni autentycznej a jedynie o pewnej próbie rekonstrukcji.

Wykres 3.1.1 *Czy wizyta w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau różni się twoim zdaniem od wizyt w innych muzeach historycznych i miejscach pamięci?*



Pytanie o różnicę miedzy muzeum historycznym a MPiMA-B miało za zadanie sprawdzić, czy młodzi ludzie dostrzegają elementy różniące te dwie przestrzenie i czy są świadomi wyjątkowości Muzeum Auschwitz jako miejsca wielowątkowego: muzeum, miejsca pamięci, cmentarza i pomnika zarazem. Taką świadomość ma aż 80% badanych Niemców i 53% Polaków. W przypadku Polski niepokoi wysoki odsetek osób odpowiadających „ani tak, ani nie" (38%). Oznacza to nic innego, jak obojętność i brak wiedzy

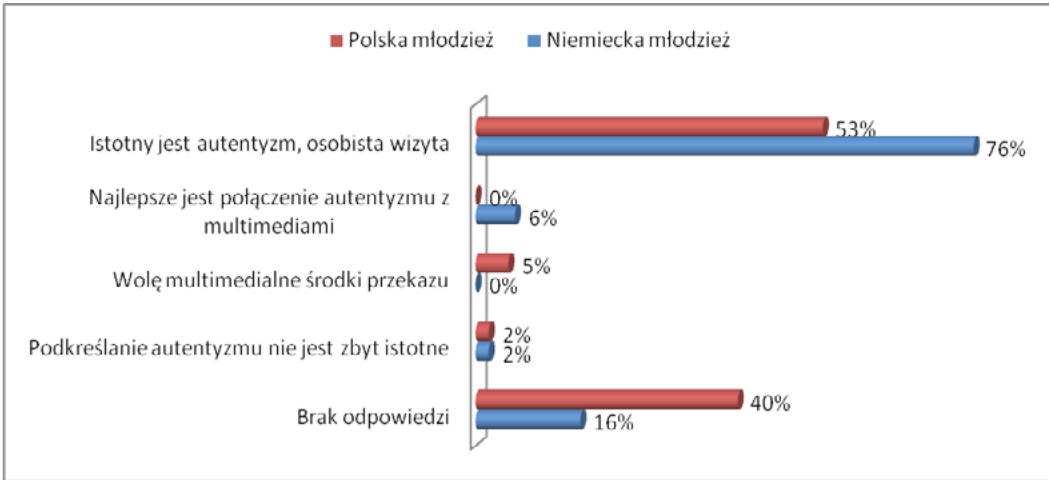
w tym zakresie, co znacznie wydłuża proces edukacji historycznej w miejscu pamięci, o ile oczywiście do niego dojdzie. Przyczyny można znowu upatrywać w szkolnym przygotowaniu do wyjazdu do MPiMA-B. Młodzież niemiecka (dzięki szkolnym projektom realizowanym przed przyjazdem) dokładnie wie, po co przyjeżdża i dlaczego akurat w to miejsce. W przypadku młodzieży polskiej wyjazdy na teren byłego obozu przyjęto raczej jako tradycję szkolną i pewną oczywistość, której jednak nikt nie potrafi klarownie wyjaśnić. W przypadku powyższego pytania zarówno młodzież niemiecka, jak i polska rozwinęła swoją wypowiedź i uzasadniła, czym wizyta w MPiMA-B różni się od wizyt w innych miejscach pamięci i muzeach historycznych. Omówienie tych odpowiedzi nastąpi w drugiej części pracy dokonującej całościowej analizy badań ankietowych.

Czy młodzi ludzie przyjeżdżają do miejsca pamięci po edukację? Alicja Białecka, jeden z edukatorów PMA-B jest przekonana, że pedagogika miejsca pamięci powinna rozpocząć się przed przyjazdem do miejsca pamięci. Obecnie najbardziej polecaną pomocą dydaktyczną w przygotowaniu młodzieży do wizyty w MPiMA-B ma być wydany w 2013 r. polski przekład *Pakietu Europejskiego dla nauczycieli*. Nadrzędnym celem PMA-B jest zachowanie autentyzmu miejsca po byłym nazistowskim obozie koncentracyjnym i zagłady. Na tym między innymi polega tożsamość edukacyjna polskich miejsc pamięci – na *uczeniu się* poprzez konfrontację z autentyzmem i dokonywaniem autorefleks i w miejscu naznaczonym tragedią wielu narodów. Dowodzą tego wyniki moich badań cytowane w pracy oraz doświadczenie wielu lat pracy przewodników i edukatorów PMA-B. Zachowanie autentyzmu miejsc pamięci i dbałość o nienaruszanie tej przestrzeni przez multimedialne środki przekazu często spotyka się z niezrozumieniem wielu krajów. Dyrektor Muzeum od lat naświetla ten problem, podkreślając za każdym razem, że wyjątkowość Auschwitz polega właśnie na zachowanym autentyzmie miejsca. Dzięki niemu Auschwitz nie stracił na czytelności, symbolice i przekazie, jaki formułuje. Dyrektor Cywiński tłumaczy: „Tu

nie powinno być miejsca dla interaktywności, multimediów, nowinek technicznych, fajerwerków edukacyjnych tak popularnych w innych muzeach, także historycznych. To byłyby nędzne, nieudane próby zagłuszenia naturalnego wydźwięku samego Miejsca. Ani historia tego nie potrzebuje, ani zwiedzający”[111].

Ktoś przewrotnie mógłby zwrócić uwagę, że młodzież żyje teraz w erze wynalazków technologicznych i efektów multimedialnych. Innego rodzaju przekaz jest dla nich nieatrakcyjny. Czy rzeczywiście? Przyjrzyjmy się wynikom badań ankietowych:

Wykres 3.1.2 *Czy według ciebie podkreślanie autentyzmu miejsca, jakim jest teren byłego obozu koncentracyjnego i zagłady jest dla ciebie istotne czy wolisz multimedialne metody prezentowania elementów wystawienniczych?*



„Niektórzy widzą w Auschwitz miejsce, w którym powinny zaistnieć multimedia, interaktywność, atrakcje. Inni chcą więcej rekonstrukcji, ktoś kiedyś proponował oryginalnej wielkości lalki, np. esesmanów z psami czy

[111] P.M.A. Cywiński, *Epitafium*..., op.cit., s. 99.

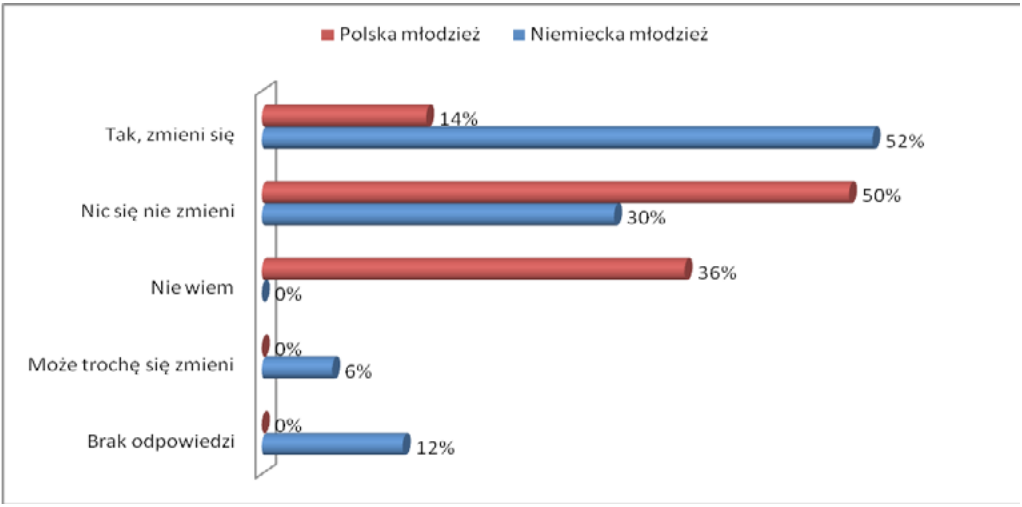
też stojących na wieżyczkach i oślepiających przechodzących snopem światła […]”[112]. Wydaje się jednak, że wszystko to pozostanie w sferze mało trafnych propozycji bez poparcia. Młodzi ludzie w większym stopniu doceniają to, że mogą na własne oczy zobaczyć autentyczne bloki, baraki, przedmioty – 76% Niemców i 53% Polaków zdecydowanie bardziej docenia autentyzm miejsca pamięci. Rozumieją, że dzięki temu doświadczają nie wirtualnej przestrzeni, którą można łatwo zanegować, tylko stoją w realnym miejscu, gdzie wydarzyło się to wszystko, w co tak trudno uwierzyć, czytając podręcznik do historii.

Młodzież nie przyjeżdża się uczyć, tylko doświadczać właśnie autentyzmu miejsc pamięci. „W umyśle młodych ludzi następuje *rytuał przejścia* – konfrontacja miejsca pamięci z tym, co w głowie, z wyobrażeniem o miejscu, wypracowanym jeszcze przed przyjazdem do Oświęcimia. Właśnie w tym momencie następuje przemiana, dojrzewanie intelektualne i etyczne”[113]. Wiesław Wysok, kierownik Działu Edukacji Państwowego Muzeum na Majdanku podaje, że w badaniach empirycznych występuje teoria, jakoby wizyta w miejscu pamięci zmieniała człowieka. W jego przekonaniu czynnik przemiany jest nie do zbadania: „To nie szkoła, żeby mierzyć rezultaty. Możemy mówić o prostym wrażeniu zaraz po wizycie, ale nie mamy dostępu do głębokich badań empirycznych, czy rzeczywiście ta przemiana mentalna miała miejsce[114]. Nawet jeśli ktoś podjąłby się takiego pomiaru, należałoby odnaleźć te same osoby po upływie dłuższego okresu czasu i zapytać, czy coś w ich życiu uległo zmianie po tym, jak doświadczyli miejsca pamięci osobiście. Dr Bert Pampel – niemiecki badacz z Fundacji Saksońskich Miejsc Pamięci sceptycznie podchodzi do potencjalnych zmian mentalnych wywołanych wizytą w miejscu pamięci. Według niego wizyta w Auschwitz nie ma

[112] Ibidem, s. 90.
[113] Ibidem.
[114] W. Wysok, konferencja *Auschwitz i Holokaust…*

zasadniczego wpływu na Niemców. W swoim artykule przekonuje: „Ogólnie można stwierdzić, że wizyty w miejscach pamięci pobudzają w niewielkim stopniu do refleksyjnego sporu z historią. Uczniowie odczuwają mentalny dystans do przeszłości, prezentowanej w muzeach upamiętniania, jedynie mniejszość przypisuje tym zdarzeniom znaczenie ważne dla kształtowania swojego życia i teraźniejszości”[115]. Jego teorię potwierdzają wyniki moich badań ankietowych. Co ciekawe, należy podkreślić, że niemiecka młodzież częściej odpowiadała twierdząco na pytanie, czy coś zmieni się w ich życiu po wizycie w MPiMA-B.

Wykres 3.1.3 *Jak uważasz, czy po powrocie do domu, rodziny i rówieśników coś zmieni się w twoim życiu?*



Proporcje w odpowiedzi na to pytanie są odwrotnie – dla młodzieży niemieckiej wizyta w MPiMA-B w 52% przyniosła trwalsze skutki wybiegające poza sam przyjazd, natomiast 50% Polaków deklaruje, że w ich życiu

[115] B. Pampel, *Was lernen Schülerinnen und Schüler durch Gedenkstättenbesuche? (Teil)Antwort auf Basis von Besucherforschung,* „Gedenkstättenrundbrief” 2011, nr 162, s. 16-29.

nie zmieni się nic. Realizowanie edukacji historycznej w miejscu pamięci przy takich założeniach jest bardzo trudne.

Pedagogika miejsc pamięci zakłada aktywne zwiedzanie. Młodzież myśli, szuka, doświadcza. Dzięki temu w ich świadomości ma zaistnieć odniesienie do współczesności – *co pamięć o Auschwitz znaczy dziś w moim życiu czy coś mogę zrobić w tej dziedzinie?* Jak widać na przykładzie powyższych wyników efekty są niewspółmiernie niskie (szczególnie jeśli chodzi o młodzież polską) do założeń pedagogiki miejsc pamięci.

Rozdział IV

Zarys edukacji szkolnej w Niemczech

Annegret Lehmann w artykule *Perspektywa niemiecka nauczania o Holocauście*[116] podaje, że tuż po wojnie zdarzały się w Niemczech takie miejsca, gdzie nauczanie historii było zakazane lub mocno ograniczane zwłaszcza w odniesieniu do historii współczesnej (czyli do roku 1933). Nie było także nowych podręczników i nowych nauczycieli. Rzeczywiście w RFN w latach 1945-1949 niemiecką oświatą zarządzały władze alianckie, które wycofały podręczniki z czasów narodowego socjalizmu. Natomiast w NRD od października 1945 r. przeprowadzano tzw. *demokratyczną reformę oświaty*. Ze szkół usunięto zarówno większość nauczycieli, jak i „faszystowskie podręczniki"[117]. Władze radzieckie wnikliwie przyglądały się programowi nauczania historii w swojej strefie. Wymagały, aby nowi nauczyciele znali największe dzieła marksizmu, choć nie musieli być zadeklarowanymi

[116] A. Lehmann, *Perspektywa niemiecka nauczania o Holocauście*, [w:] *Holocaust. Lekcja historii. Zagłada Żydów w edukacji szkolnej*, red. J.e Chrobaczyński i P. Trojański, Kraków 2004.

[117] W radzieckiej strefie okupacyjnej ponad połowa (28 tys.) spośród 40 tys. nauczycieli należała do NSDAP. Do roku 1948 zwolniono w wyniku denazyfikacji ok. ¾ nauczycieli. Zastąpiono ich nauczycielami wykształconymi na kursach przyspieszonych trwających średnio 8 miesięcy lub jeszcze krócej.

marksistami posiadającymi legitymacje członkowskie. Oczekiwano od nich jednak całkowitego oddania się ideom ZSRR[118].

W podręcznikach z lat 50. na określenie czasu narodowego socjalizmu używano terminów: *ciemna era, hitleryzm*, a samego Hitlera ukazywano jako demona lub psychopatę, który zniewolił *niewinnych* Niemców[119]. O treściach w podręcznikach do nauczania historii w RFN decydowała i decyduje także i dziś Stała Konferencja Ministrów Kultury i Oświaty Krajów RFN (Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder In der Bundesrepublik Deutschland), natomiast w NRD wszystko było w rękach radzieckiej władzy. Ponieważ Niemcy w momencie klęski wywołanej przez siebie wojny zaczęli uciekać od własnej historii najnowszej, edukację historyczną skierowali na tory historii kultury i historii idei. Wprawdzie program nauczania zalecał wychowanie w duchu wartości europejskiego humanizmu, jednak pominął kontekst historii politycznej. Nie zawsze realizowano także zalecenie docierania w nauczaniu historii do współczesności (po 1933 r.). Nie wiązało się to bynajmniej z brakiem czasu na realizację podstawy programowej. Problemem była niechęć do konfrontacji z narodowym socjalizmem[120].

W NRD sprawy szkolnej edukacji historycznej potoczyły się zupełnie innym torem. Historia Niemiec została włączona w historię walki klasowej, co w mniemaniu władz miało zaowocować *socjalistyczną świadomością* i utożsamieniem się społeczeństwa niemieckiego z nowym systemem politycznym. Co ciekawe, nauczanie historii Niemiec od antyku po powstanie NRD realizowano za pomocą radzieckich programów nauczania. Śmierć Stalina spowodowała wprawdzie liberalizację życia, pojawiło się *wychowanie*

---

[118] E. Nasalska, *Nauczanie historii w NRD*, [w:] *Polsko-niemieckie dyskursy edukacyjne: lata 1949-1999*, Warszawa 2004, s. 42-43.

[119] A. Lehmann, *Perspektywa niemiecka nauczania o Holocauście*…, op.cit., s. 93.

[120] *Nauczanie historii w Republice Federalnej Niemiec*, [w:] *Polsko-niemieckie dyskursy edukacyjne*…, op.cit., s. 25-26.

patriotyczne, zwiększono także liczbę godzin nauczania dziejów Niemiec, jednak w podręcznikach w RFN nadal obecna była wizja Niemiec jako ofiary zdradzieckiego Hitlera[121]:

> Straszliwe były ofiar , które ponieść musiał naród niemiecki w wywołanej przez Hitlera wojnie […]. Dla gospodarki stracone były obszary uprawne na Wschodzie. Wszystkie niemieckie dobra za granicą skonfiskowane. Miliony jeńców wojennych pozostawały w rękach zwycięzców. Szalał głód i choroby, wszędzie panowało zwątpienie i atmosfera zagłady[122].

Gdyby ktoś, czytając ten fragment, nie wiedział, że jest cytatem z niemieckiego podręcznika lat 50., z pewnością uznałby, że jest to opis państwa pozostającego pod okupacją niemiecką podczas II WŚ. Taki zapis oddalał zagrożenie niewygodnych pytań, stawianych przez dociekliwych uczniów, a uczestników wojny usprawiedliwiał i wyciszał atmosferę nieznośnego napięcia. W RFN winą obarczono Hitlera i grupę oddanych mu ślepo narodowych socjalistów. Resztę Niemców „uniewinniono". Sytuacja zdawała się być opanowana – społeczeństwo znalazło usprawiedliwienie i winnego. W podręcznikach do historii RFN winą za wywołanie wojny i dokonanie Zagłady również obarczono pewną grupę ludzi, wyraźnie oddzielając ją od reszty społeczeństwa niemieckiego, które – mówiąc ironicznie – „nie miało o niczym pojęcia". Tę grupę stanowili kapitaliści i właściciele wielkich koncernów:

> Głównymi winowajcami całej grozy i zniszczeń, które Niemcy zgotowały światu i wreszcie samym sobie, byli kapitaliści: owi panowie koncernów, którzy posiadali zakłady zbrojeniowe, produkcję żelaza i stali, i wielkie zakłady chemiczne i ciągnęli olbrzymie zyski z cierpienia narodu. Z polecenia i na żołdzie żerujących na wojnie [kapitalistów] Nazistowska Partia doprowadziła Niemcy do wojny, okłamała naród, oszukiwała i sterroryzowała, aby zniszczyć jego wolę pokoju[123].

[121] Ibidem, s. 40-46.
[122] Ibidem, s. 185.
[123] Ibidem, s. 179.

Jak widać w powyższym przykładzie, także i w tym przypadku winą obarczono konkretną grupę, wyłączając z niej kategorię ogólną – całość społeczeństwa niemieckiego. Temat braku poczucia odpowiedzialności Niemców za skutki narodowego socjalizmu podejmowany był w wieku podręcznikach europejskich. Przez kilkadziesiąt lat brakowało go jednak w podręcznikach zachodnio- i wschodnioniemieckich. Mimo iż z czasem sytuacja uległa zmianom i Niemcy na nowo podjęli refleksję nad własną historią i tożsamością, to jednak długotrwałe nauczanie młodzieży w duchu relatywizacji zbrodni niemieckich musiało odcisnąć piętno na długie lata po wycofaniu tychże podręczników. Dziś młodzież uczestniczy w projektach edukacyjnych, także w miejscach pamięci. Podejmuje trudne tematy i dzieli się wnioskami na forum grupy. Jednak w kręgu prywatnym, domowym nadal trwa proces przekazywania z pokolenia na pokolenie tej *relatywnej prawdy* o zbrodniach Niemiec, czyniącej z uczestników wojny raczej bohaterów lub przynajmniej ofiar , rzadziej zaś oprawców lub biernych obserwatorów Zagłady.

W latach 60. do niemieckich podręczników usiłowano wprowadzić zagadnienia związane z dyktaturą, antysemityzmem i rasizmem, bez powodzenia. Wiemy, że zmiany w niemieckim dyskursie zostały zapoczątkowane przez protesty młodzieży 1968 r., która miała dość milczącego zbywania i unikania odpowiedzi na pytanie, gdzie był ojciec czy dziadek podczas wojny i co zrobili, aby pomóc ginącym nacjom. Annegret Lehmann zauważa jeszcze jedno wydarzenie, które niejako sprowokowało opinię publiczną do podjęcia tematów tabu ze względu na ostrą krytykę państw ościennych i rodzącą się na nowo nieufność wobec Niemiec:

> W grudniu 1959 r. w Kolonii zbezczeszczono synagogę, umieszczając na jej elewacji graffiti ze swastyką. Reakcją ministrów na społeczną krytykę tego wydarzenia było wydanie kilku rozporządzeń oraz wprowadzenie pewnych reform. Skutkowały one wdrożeniem nowych metod nauczania, rewizji treści podręczników szkolnych oraz utworzeniem uniwersyteckiej katedry nauk politycznych. Mimo że rozdziały podręcznikowe dotyczące ery nazistowskiej zostały rozbudowane, to jednak programy szkolne

> pozostały wciąż głównie zdominowane przez nauczycieli, tzn. autorytarne, jeśli chodzi o metody. Dopiero w końcu lat 70. rozwinięto i wdrożono nowe, interaktywne metody oraz ukierunkowane na ucznia formy nauczania. Najbardziej radykalna reforma została przeprowadzona w Hesji, gdzie wprowadzono nowy przedmiot nauczania o nazwie *wychowanie obywatelskie* (*Gemeinschaftskunde*), który integrował treści z dziedziny: historii, polityki, nauk społecznych oraz geografii. Cele wychowawcze: m.in. okazywanie szacunku dla odmiennych poglądów, inwencji twórczej i autonomii, postrzegano jako ważniejsze niż przekazywanie dużej ilości wiedzy faktograficzne [124].

Lata 80. to czas ponownego dostrzeżenia istnienia w Niemczech historycznych miejsc pamięci, w których z czasem organizowano ośrodki edukacyjne. Ich wychowankowie podejmowali razem z opiekunami wysiłek utrzymania tych miejsc i zabezpieczania przed dalszą korozją. Do programu nauczania historii dołączono obowiązkowe wyjazdy do miejsc pamięci takich jak np. tereny po byłym niemieckim obozie koncentracyjnym i zagłady Auschwitz-Birkenau. Prowadzono także projekty skoncentrowane na aktywności w przestrzeni lokalnej historii.

Lata 90., już po zjednoczeniu Niemiec, otwierają drogę „przezwyciężania przeszłości". Znaczący udział w przemianach tożsamościowych Niemiec miały m.in. procesy odszkodowań za krzywdy wyrządzone za panowania III Rzeszy, którym przyglądała się szeroka opinia publiczna. W 1990 r. powołano Wspólną Komisję Oświaty, rozpoczęto także prace badawcze nad rolą niemieckiej edukacji w miejscach pamięci[125]. Ich analiza wykazała, że dla młodych ludzi największe znaczenie ma możliwość zetknięcia się z realnymi pozostałościami po obozach – blokami, barakami, przedmiotami pozostawionymi przez więźniów. Jeśli chodzi o pogłębienie wiedzy historycznej Niemców, wizyta

[124] A. Lehmann, *Perspektywa niemiecka nauczania o Holocauście*…, op.cit., s. 93.

[125] Omówienie rezultatów ankietyzacji prowadzonej w 1994 r. przez Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Biuletyn „Przeszłość i Pamięć" 1997, nr 1, s. 8-12.

w miejscu pamięci nie miała większego znaczenia[126]. Tendencja ta utrzymuje się do dziś. Młodzi Niemcy w ankietach wyjaśniają[127]:

– „Istotny jest autentyzm, oryginalne przedmioty, osobiste zwiedzenie i że się tam było";
– „[Autentyzm, pamiątki po więźniach] oddają historię tego miejsca, mają większą efektywność, to co widoczne lepiej trafia do ludzi, można więcej zapamiętać";
– „To miejsce jest ważniejsze, bardziej autentyczne, historię można zobaczyć namacalnie";
– „Ważny jest autentyzm – można zobaczyć były obóz, miejsca, pamiątki".

Osiągnięciem wartym omówienia jest dwujęzyczny program komputerowy zatytułowany *Lernen aus der Geschichte. Projekte zu Nationalsozialismus und Holocaust in Schule und Jugendarbeit/ Learning from History – the Nazi era and the Holocaust in German education*. W jego skład wchodzi pięćdziesiąt projektów. Stanowią przekrojowy obraz różnych metod nauczania o Zagładzie we wszystkich szesnastu landach od 1990 r.[128] Dzięki temu program stał się przewodnikiem omawiającym przemiany w podejmowaniu tematyki Zagłady we współczesnych Niemczech.

Obecnie w Niemczech tematyka Zagłady jest na stałe wpisana jako obowiązkowy temat w programie nauczania historii. Nauczyciele bardzo mocno angażują się w organizowanie pozalekcyjnych projektów, które wzbogacają wiedzę podręcznikową i zmuszają młodzież do samodzielnej pracy twórczej.

---

[126] T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci*, op.cit., s. 80.

[127] Przykładowe wypowiedzi niemieckich uczniów udzielone podczas autorskich badań ankietowych.

[128] Projekt zrealizowano w szkołach podstawowych, średnich, specjalnych i zawodowych oraz miejscach pamięci i różnych fundacjach. CD-ROM opracowano w latach 1997-2000.

Sam program obejmuje treści związane z okresem nazistowskim, ludobójstwem europejskich Żydów, Romów i Sinti. Omawiana jest także polityka, której celem była eksterminacja milionów istnień.

M*łodzież polska i niemiecka w Muzeum Auschwitz-Birkenau.*
Fot. PMA-B

Wszystkie te zagadnienia prowadzone są w ramach wychowania historycznego, rzadziej moralnego. Annegret Lehmann wyjaśnia, że w Niemczech nie wykorzystuje się tematyki Zagłady do wychowywania bez uprzedzeń i w duchu poszanowania praw każdego narodu.

Sprawa programu nauczania i treści w niemieckich podręcznikach nie jest łatwa, ponieważ w Niemczech nie ma jednego ministerstwa edukacji, a w związku z tym brak jednolitego i obowiązującego wszystkich programu nauczania. Wszystkim landom zapewniono autonomię, także w doborze systemu nauczania o historii. Od 1948 r. istnieje jednak Stała Konferencja Ministrów/Senatorów Edukacji i Spraw Kulturalnych (KMK), która sprawuje

pieczę nad edukacją szkolną. Członkowie KMK jednomyślnie stwierdzają, że głównym zadaniem szkół jest podejmowanie tematyki Zagłady i historii narodowego socjalizmu w Niemczech. Rozpoczęty w latach 90. projekt rezolucji *Zjednoczone Niemcy w nauczaniu historii i wiedzy o społeczeństwie* został przekazany wszystkim landom, jako propozycja i zalecenie do wprowadzenia do nauczania szkolnego. Zatwierdziły go m.in. Bawaria, Saksonia i Berlin. W zaleceniach czytamy, że

> w uczniach należy kształtować postawy utożsamiania się z zasadami i wartościami Ustawy Zasadniczej (Konstytucji) oraz docenienia różnorodności kulturowej. Od uczniów oczekuje się także zajęcia stanowiska wobec faktu, iż Republika Weimarska jak i Buchenwald zakorzenione są w historii Niemiec. Dlatego powinni oni podejmować problemy dotyczące przyczyn, efektów jak i następstw. W tym kontekście należy także przedyskutować różny sposób traktowania okresu nazistowskiego w Republice Federalnej oraz Niemieckiej Republice Demokratycznej [129].

Kolejna rezolucja KMK z 1992 r. *O tolerancji i solidarności* powstała w zdecydowanej reakcji na rozszerzającą się przemoc wobec pojawiających się w Niemczech cudzoziemców.

Programy nauczania historii w Niemczech tworzone są w formie ogólnych zaleceń, nie zawierają szczegółowych wytycznych i obowiązkowych tematów do realizacji na poszczególnych etapach nauczania. Nauczyciele swobodnie decydują, z których pomocy naukowych będą korzystać. Historia Żydów poza lekcjami historii pojawia się również na religii, literaturze, sztuce i wiedzy o społeczeństwie:

[129] A. Lehmann, *Perspektywa niemiecka nauczania o Holocauście*…, op.cit., s. 91-92.

Tabela 4.1. *Na jakich przedmiotach lub zajęciach pozaszkolnych pojawił się temat Zagłady?*

Polska szkoła
Historia
Wychowanie do życia w rodzinie
Kultura europejska
Edukacja kulturalna
Wiedza o Społeczeństwie
Pozalekcyjne projekty
Akademie szkolne, debaty

Niemiecka szkoła
Historia
Religia
Biologia
Geografi
Wychowanie fizyczn
Język niemiecki
Wiedza o Społeczeństwie
Filozofi
Pozalekcyjne projekty i kursy

Polska edukacja historyczna w szkole i w miejscach pamięci zakłada wychowanie obywatelskie przy wykorzystaniu symboli Auschwitz, dzięki której można mówić o tolerancji, solidarności, poszanowaniu praw mniejszości religijnych i etnicznych, uprzedzeniach i o neonazizmie. Model ten został wypracowany w Stanach Zjednoczonych i opierał się w dużej mierze na filozofii Theodora Adorna. Annegret Lechman stwierdza, że w Niemczech co innego jest celem nauczania: KONIEC

> Są to bez wątpienia ważne problemy wychowawcze, ale, ujmując to być może trochę prowokacyjnie, uważam, iż podejmowanie w klasie problemów uprzedzeń i wartości konstytucyjnych nie wymaga odwoływania się do Auschwitz lub Holocaustu jako najbardziej ekstremalnego przykładu tego, do czego mogą doprowadzić uprzedzenia i nienawiść[130].

Takie podejście może budzić sprzeciw. Wiele krajów korzysta z symboliki Auschwitz i Holocaustu w wychowaniu postaw sprzeciwiających się rasizmowi, ksenofobii, nietolerancji religijnej i etnicznej, także Polska. Można oczywiście stosować inne przykłady ludobójstw, do których doprowadziła nienawiść religijna czy etniczna, jednak KL A-B, chcąc nie chcąc pozostaje miejscem szczególnym, ponieważ właśnie tu na całkowitą zagładę przeznaczony był naród żydowski i romski i tylko w tym miejscu ucierpiało tak wiele narodów. Nie chodzi o licytowanie, które ludobójstwo było mniejsze czy większe, które jest lepszym przykładem dla młodzieży, bo może nie wzbudza aż tylu emocji. Jeżeli mówimy o najbardziej ekstremalnym przykładzie tego, do czego mogą doprowadzić uprzedzenia i nienawiść rasowa, to jest nim bez wątpienia Auschwitz, żadne inne miejsce.

Podsumowując, Niemcy w ciągu ostatnich lat dokonali wielu osiągnięć w sferze odzyskiwania swojej tożsamości poprzez rozliczenie z przeszłością. Opracowane metody odnoszą spory sukces, czego dowodem jest m.in. stuprocentowy udział niemieckiej młodzieży w spotkaniach przygotowujących do przyjazdu na teren MPiMA-B oraz próby podejmowania refleksji nie tylko nad wydarzeniami historycznymi, lecz także nad własnym życiem i rolą, jaką pełni w nim pamięć, świadomość i odpowiedzialność w kontekście Zagłady.

[130] Ibidem, s. 94.

Rozdział V

Analiza badań ankietowych. Młodzież polska i niemiecka[131]

Wielokrotnie przyglądałam się grupom zwiedzających, które przemierzają teren KL A-B. Przeróżne postawy wskazują, że ludzie często nie wiedzą, jak zachować się w miejscu pamięci i nie zdają sobie sprawy, czym ono jest. Jedni jedzą chipsy przed wejściem do krematorium, inni palą papierosy, przemierzając plac apelowy, kolejni ogarnięci spontanicznym wzruszeniem zostawiają na znak pamięci chorągiewki izraelskie przymocowane do wagonu stojącego samotnie na terenie Birkenau. Przed wejściem do Muzeum Auschwitz panuje radosny chaos, przy bramie wyjściowej cisza i spuszczone w zamyśleniu głowy.

> Ludzie, którzy dziś przyjeżdżają, na ogół wiedzą, w jakim celu się tu zjawili. Na ogół chcą zobaczyć, zrozumieć, doświadczyć. Jedyne, czego zupełnie nie podejrzewają, to jak głęboko ich poruszy to, co zobaczą. Dlatego tak bardzo różna atmosfera jest na parkingu, gdzie z autokarów wysypują się radosne grupki licealistów, w gwarze szukających swoich plecaków, aparatów fotograficznych, torebek. Uciekających przed wzrokiem nauczycieli, edukatorów i opiekunów, by na uboczu zapalić papierosa, na którego mieli taką ochotę przez ostatnie kilometry jazdy autokarem

– mówi Piotr M.A. Cywiński i dodaje:

[131] Autorskie badania ankietowe przeprowadzone na przełomie kwietnia i maja 2013 r.

> Te same twarze, przechodzące półtorej godziny później pod oknami mojego gabinetu wyglądają już zupełnie inaczej. Idą w ciszy. Idą niby grupą, ale tak naprawdę każdy z nich idzie samotnie, co najwyżej razem z najbliższym przyjacielem, który czuje podobnie i któremu można wszystko powiedzieć. […] W oczach widać różne reakcje, od apatii, przez strach, po przerażenie. Ale nie ma już tej radosnej beztroski […]. Okna mojego gabinetu znajdują się przy trasie zwiedzania naprzeciwko krematorium. I potem grupy jadą do Birkenau. Tam cisza i przygnębienie stają się na ogół całkowite[132].

Trudno nie zadać sobie w takiej chwili pytania o myśli, wrażenia, przekonana i postanowienia pojawiające się w głowach młodych ludzi skonfrontowanych z miejscem przeszywającym na wskroś dotychczasową wizję świata. Nie każdy człowiek dotrze w swoim życiu do MPiMA-B. Niektórzy robią wszystko, by trzymać się jak najdalej od tego miejsca. Także w życiu codziennym nie powracają do tematu Zagłady, mówią: „Przecież trzeba patrzeć w przyszłość. A to było takie okropieństwo…". Bywa, że nie mówią nic, jak gdyby Zagłada i obozy koncentracyjne nie istniały. Moje badania mają za zadanie przyjrzeć się młodym ludziom – Polakom i Niemcom, środowisku, w jakim się wychowali, edukacji szkolnej, której doświadczyli i temu, co o niej myślą oraz przede wszystkim ich postawom i przemyśleniom wywołanym w momencie zetknięcia z autentyzmem pozostałości po obozie koncentracyjnym i ludziach, którzy w nim zginęli.

[132] P.M.A. Cywiński, *Epitafium*…, op.cit., s. 71-72.

5.1 Charakterystyka próby badawczej

Metoda badawcza: ilościowa; ankiety anonimowe z pytaniami zamkniętymi, otwartymi; pytania jedno- lub wielokrotnego wyboru, metryczka. Dobór respondentów: losowy.

Grupa badawcza: polskie i niemieckie grupy młodzieży, które przyjechały z wizytą do MPiMA-B.

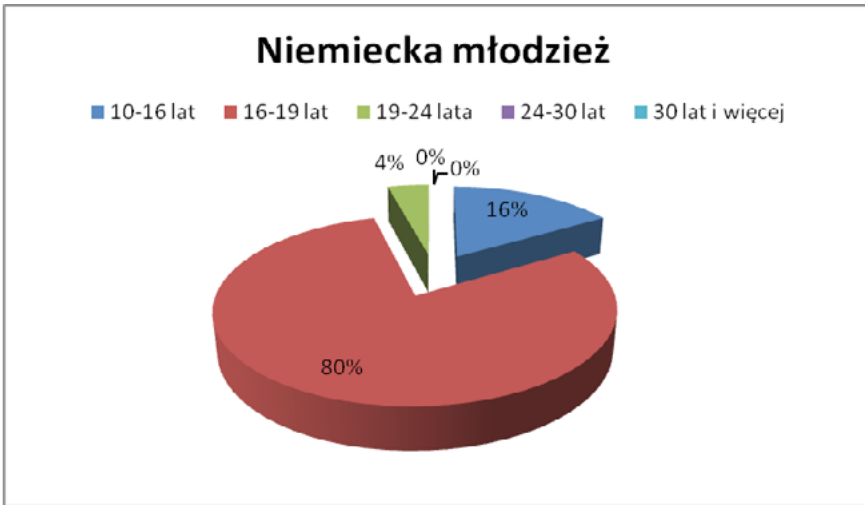
Próba badawcza:
Grupa polska: 58 ankiet
Grupa niemiecka: 50 ankiet

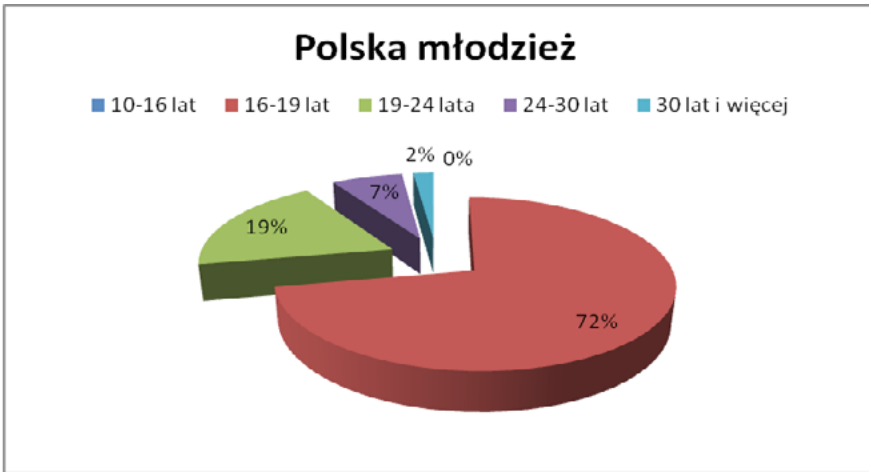
Czas przeprowadzenia badania:
Przełom kwietnia i maja 2013 r.

Tematyka ankiety:
Rola i znaczenie pamięci o KL Auschwitz-Birkenau w edukacji historycznej Polaków i Niemców. Konfrontacja pamięci indywidualnej z doświadczeniem miejsca.

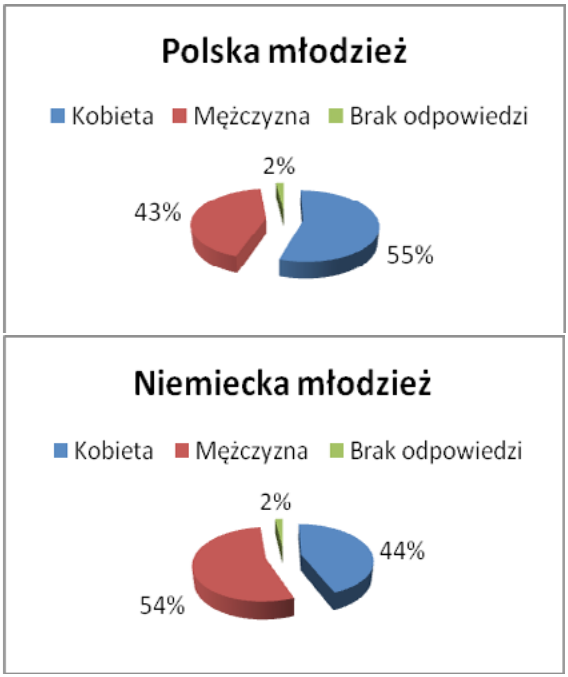
Osoby zajmujące się tłumaczeniem ankiet z j. polskiego na j. niemiecki i z j. niemieckiego na j. polski:
Joanna Lenartowicz
Katarzyna Ciurapińska
Judith Hoehne
Małgorzata Kopytiuk

Wykres 5.1.1 Kategorie wiekowe badanych grup młodzieży:

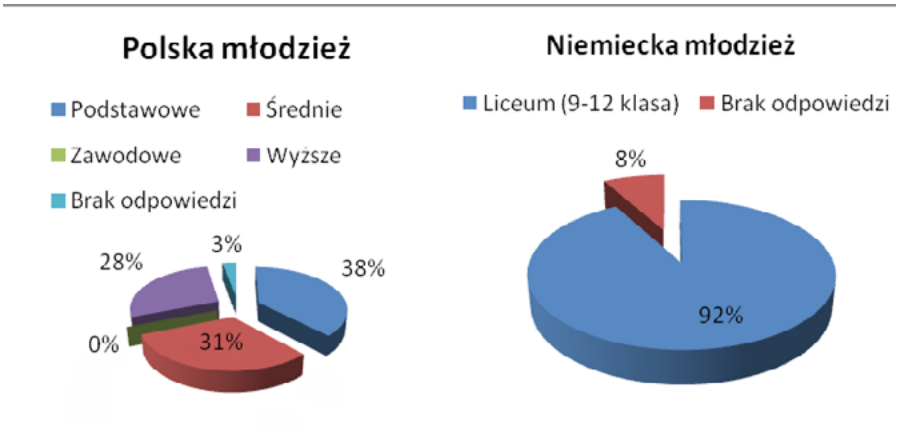




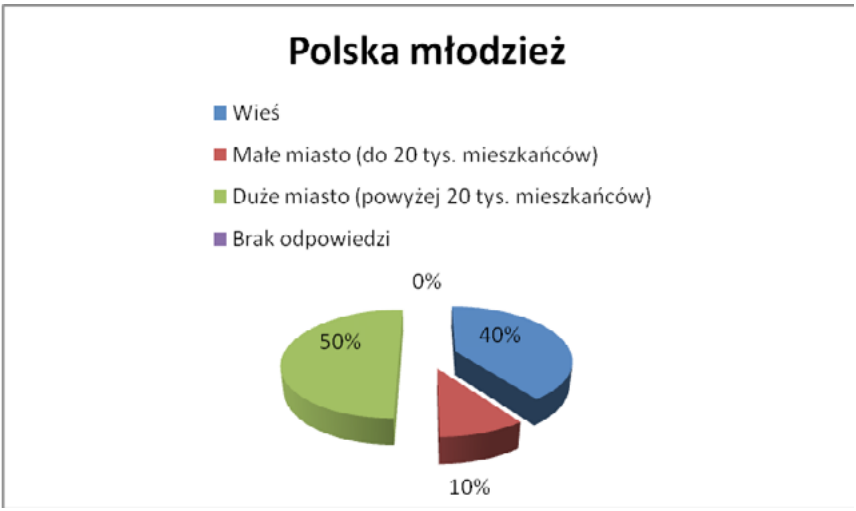
Wykres 5.1.2 *Kategorie płci badanych grup młodzieży*

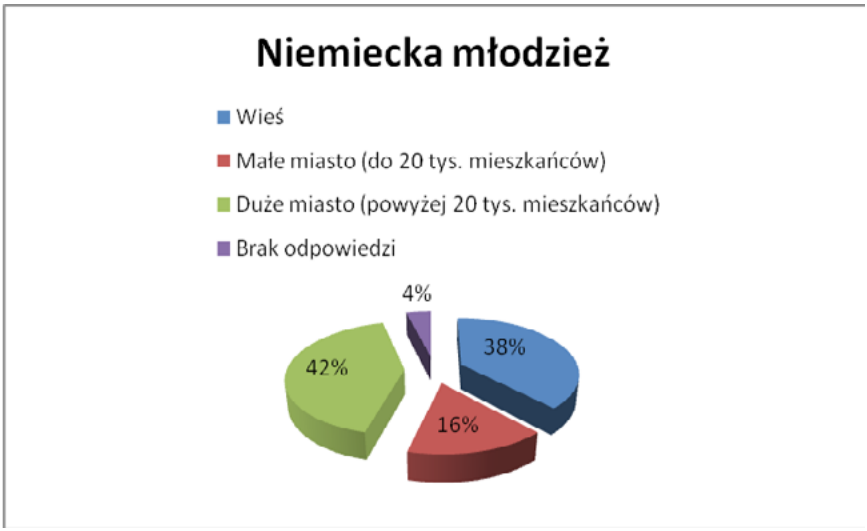


Wykres 5.1.3 *Wykształcenie*



Wykres 5.1.4 *Miejsce zamieszkania*





5.2 Analiza badawcza

Zanim zagłębię się w analizę odpowiedzi udzielonych przez polską i niemiecką młodzież dotyczących ich wiedzy, warto pochylić się nad podstawowym pytaniem, od którego należy zacząć: czym dla uczniów jest KL A-B?

Badania uczniów, maj 2000 i maj 2005, przed zwiedzeniem Muzeum

Postawione pytanie: **Czym jest dla ciebie przede wszystkim miejsce obozu Auschwitz?**[133]

Odpowiedzi na pytania otwarte. N2000=408, N20005=977. Dane w procentach.

	Przede wszystkim	
	2000	**2005**
Miejsce pamięci	**46**	**46**
Cmentarz	**17**	**26**
Miejsce zadumy i refleksji	**8**	**16**
Muzeum	**12**	**6**
Pomnik	**2**	**1**
Miejsce pielgrzymki i modlitwy	**1**	**1**
Coś innego	**5**	**1**
Brak odpowiedzi	**8**	**2**

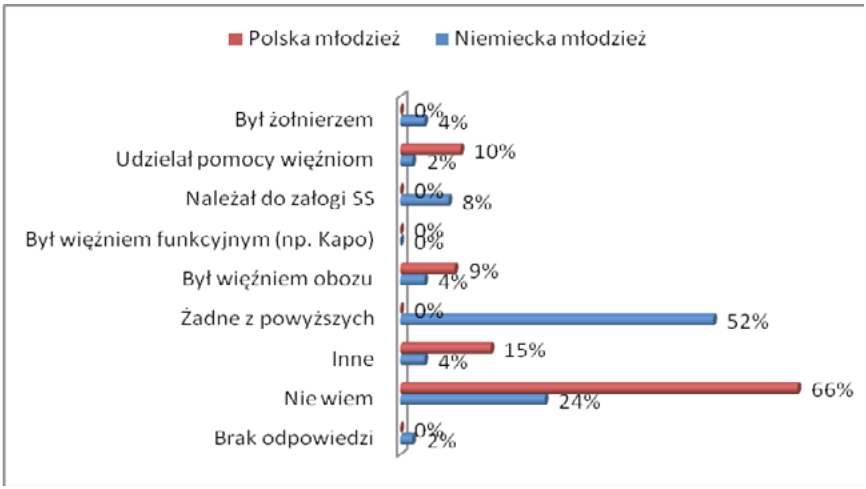
	Po drugie	
	2000	**2005**
Miejsce pamięci	**26**	**29**
Cmentarz	**25**	**27**
Miejsce zadumy i refleksji	**16**	**18**
Muzeum	**14**	**11**
Pomnik	**7**	**9**
Miejsce pielgrzymki i modlitwy	**4**	**4**
Coś innego	**1**	**0**
Brak odpowiedzi	**7**	**3**

[133] Biuletyn Informacyjny PMA-B, Fundacji Pamięci Ofiar Obozu Zagłady Auschwitz-Birkenau „Pro Memoria" styczeń 2004, nr 20, s. 106.

	Po trzecie	
	2000	2005
Muzeum	**26**	**31**
Cmentarz	**17**	**16**
Miejsce zadumy i refleksji	**14**	**15**
Pomnik	**10**	**14**
Miejsce pamięci	**13**	**11**
Miejsce pielgrzymki i modlitwy	**9**	**9**
Coś innego	**1**	**1**
Brak odpowiedzi	**8**	**3**

Po przeprowadzonych w 2000 r. i 2005 r. przez Marka Kucię badaniach okazało się, że KL Auschwitz postrzegany jest przede wszystkim jako miejsce pamięci, po drugie jako cmentarz, po trzecie – muzeum. Wyniki są bardzo interesujące i wręcz zdumiewające, ponieważ Polacy kojarzą KL A-B przede wszystkim jako miejsce pamięci, choć w takiej postaci jest prezentowany dopiero od niedawna. Dużo mocniejszy akcent przez kilkadziesiąt lat był położony na działalność muzeum, a mimo to wymieniane jest dopiero w trzeciej kolejności. Respondenci wskazywali, że KL A-B w drugiej kolejności kojarzy im się z cmentarzem. Wskazuje to na umiejętność dostrzeżenia zatrważającej liczby ofiar zgładzonych w obozie i oddaniu im hołdu, mimo braku nagrobków, młodzież dostrzega miejsce spoczynku dziesiątków tysięcy zamordowanych.

Wykres 5.2.1 *Czy ktoś z członków twojej rodziny w KL Auschwitz-Birkenau…*



Zadziwiająca jest postawa polskiej młodzieży, która w 66% odpowiadała, że po prostu nie wie, czy ktoś z ich członków był związany z KL A-B lub w 15% zaznacza kategorię „inne", nie wskazując, co mają na myśli. Ponadto w kolejnych pytaniach ta właśnie młodzież zaznacza, że swoją wiedzę o obozie wyniesioną z domu ocenia całkiem dobrze. Prawie co czwarty Niemiec również nie wie o związku bliskich z obozem, a w 52% młodzi Niemcy zaznaczyli odpowiedź „żadne z powyższych". Jest to dość zagadkowe, ponieważ starałam się umieścić wszystkie kategorie związane z obozem. Nasuwa się więc pytanie, co kryło się w umysłach uczniów udzielających takiej odpowiedzi. W kilku przypadkach dopisali swoją własną kategorię, nie mniej zagadkową, np. „Babcia należała do Związku Niemieckich Dziewcząt[134]".

[134] Związek Niemieckich Dziewcząt (Bund Deutscher Madel) – hitlerowska organizacja sekcji żeńskiej Hitlerjugend. Związek wcielał w swe szeregi dziewczęta w wieku około 14-18 lat. Celem było wychowanie dziewcząt do zadań prawdziwych niemieckich gospodyń domowych w narodowosocjalistycznym duchu. Zdarzało się też, że dziewczęta pomagały w szpitalach polowych i wspierały podczas różnych zadań wykonywanych w niemieckich miastach.

Jedyne co udało mi się ustalić, jeśli chodzi o obecność Związku Niemieckich Dziewcząt w Auschwitz, to, że po wydaniu w 1942 r. przez Himmlera tzw. rozkazu oświęcimskiego, do Auschwitz przewieziono z Berlina przewodniczącą Związku Niemieckich Dziewcząt (wraz z innymi Romami i Sinti, zasymilowanymi wprawdzie z Niemcami, ale nadal pozostający Cyganami)[135]. Inną możliwością obecności niemieckiej obywatelki w KL Auschwitz byłoby (choćby nawet z ramienia Związku Niemieckich Dziewcząt) wcielenie jej w poczet nadzorczyń SS. Uczeń jednak nie przyporządkował jej do tej kategorii. Pytaniem bez odpowiedzi jest powód – czy rzeczywiście nie miała związku z KL A-B, czy pełny obraz był nieco zatarty przez próbę wybielenia historii? Kobiety te nie były członkiniami SS, podpisywały jedynie kontrakt służbowo-zawodowy i podporządkowywały się komendantowi obozu. Pełniły służbę jako nadzorczynie w obozie kobiecym lub pomagały w placówkach medycznych dla esesmanów[136].

Ponadto 4% niemieckiej młodzieży dopisało kolejną kategorię: „żołnierz", jednocześnie nie zaznaczając kategorii „załoga SS". Czy było możliwe, aby w KL A-B przebywał niemiecki żołnierz niebędący w załodze obozowej SS? Poszukiwania doprowadziły mnie do roku 1944 r., kiedy to do służby w Auschwitz skierowano starszych wiekiem żołnierzy Wehrmachtu i Luftwaffe. Wynika z tego, że osoba ta rzeczywiście nie musiała być w SS, ale w załodze obozowej owszem, co zupełnie nie wynika z odpowiedzi udzielonej przez ucznia. Mogę się mylić, oczywiście to szukanie prawdopodobnego wyjaśnienia, jednak realne wydaje się podejrzenie, że jakaś część niemieckiej młodzieży obawia się przyznać, że członkowie ich rodzin pełnili w Auschwitz konkretne funkcje. Wyjaśnień spontanicznego pojawienia się kategorii „żołnierza" może być jeszcze kilka, a cała sytuacja jest bardzo

[135] M. Wyczałkowska, *Zagłada Romów*, [on-line:] http://www.rownosc.info/dictionary/zagada-romow/, , [data dostępu: 29.12.2014].

[136] B. Piętka, *Załoga SS,* [on-line:] http://pl.auschwitz.org/h/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=24, [data dostępu: 13.12.2014].

dobrym punktem wyjściowym do podjęcia szczegółowych badań w tym zakresie. Marek Zając wskazuje na jeszcze jedno, bardzo ciekawe wyjaśnienie. Otóż członkowie rodzin młodych Niemców biorących udział w badaniu nie musieli być w żaden sposób związani z KL A-B. Natomiast mogli być żołnierzami walczącymi na froncie. Mogło zdarzyć się tak, że niektóre osoby z niemieckiej grupy odczuwały tak silną odpowiedzialność za udział swoich bliskich w II WŚ po stronie sprawców, że przypisywali ich do KL A-B, choć tamci nawet nie widzieli obozu na oczy. Młodzi Niemcy odczuli jednak, że członkowie rodziny swoim postępowaniem przyczynili się niejako do rozwinięcia największej machiny zagłady[137]. Są to jedynie spekulacje, jednakże głęboko dotykają tożsamości współczesnej młodzieży niemieckiej. Temat z pewnością zasługuje na kontynuację.

2% Niemców odpowiedziało, że bliscy udzielali pomocy więźniom, do załogi SS należało 8% członków rodziny, a 4% było więźniami obozu. Jest to również ciekawa odpowiedź, zakłada pewną dwuznaczność. Albo rzeczywiście chodzi o więźnia KL A-B, politycznego lub jakiegokolwiek innego, albo o pierwszą grupę trzydziestu niemieckich więźniów skierowanych do Auschwitz w pierwszych dniach jego istnienia i przeznaczenie ich do załogi nadzorców (*kapo*). Aczkolwiek nikt z grupy polskiej ani niemieckiej nie zaznaczył kategorii „kapo".

Marek Kucia podczas badań w 2000 r. zadaje uczniom pytanie o źródła ich wiedzy o KL A-B. Wiemy już, że w pierwotnej socjalizacji w rodzinie nie zawsze, a raczej bardzo rzadko pojawia się temat Zagłady. Warto wiedzieć, skąd młodzież czerpie wiedzę i czy dużą rolę w procesie jej przyswajania pełni szkoła.

[137] Na podstawie rozmowy z Markiem Zającem, czerwiec 2013 r.

Tabela 5.2.1 *Skąd pochodzą Twoje wiadomości na temat obozu Auschwitz?*[138]

Badanie uczniów, maj 2000, Etap 1 – przed zwiedzeniem Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau:

Pytanie półotwarte. N=408. Dane w kolumnach się nie sumują, możliwość wyboru więcej niż jednej odpowiedzi.

Szkoła	63%
Filmy dokumentalne	60%
Rodzina	44%
Książki historyczne	40%
Telewizja	38%
Prasa	24%
Filmy fabularne i seriale	14%
Literatura piękna	6%
Radio	6%
Inne	5%
Literatura	0%
Trudno powiedzieć	0%

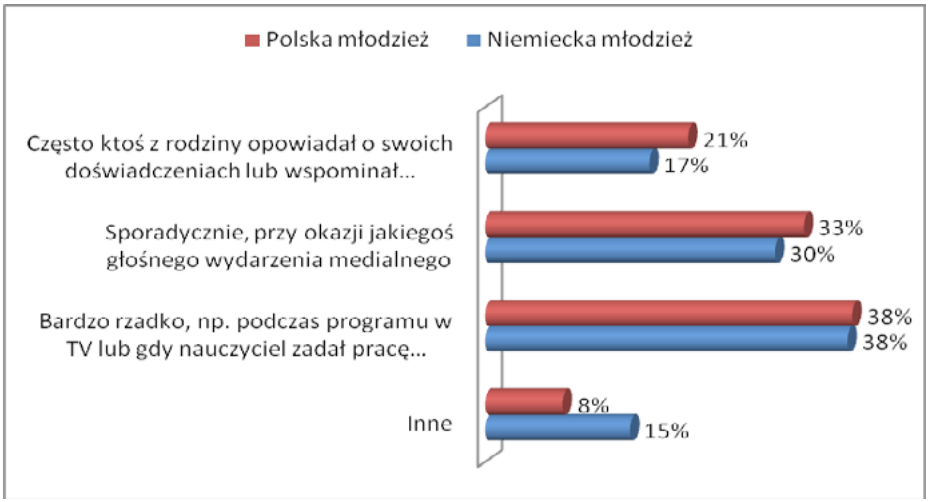
Porównując wyniki badań z 2000 i 2013 r. dochodzimy do wniosku, że media zastępują młodzieży rozmowy z członkami rodziny na temat Zagłady. Filmy dokumentalne stanowią o 16 punktów procentowych większe źródło wiedzy o Auschwitz niż rodzina. Na pierwszym miejscu wciąż pozostaje szkoła, choć jak zaobserwował Marek Kucia podczas wspominanej wcześniej konferencji *Auschwitz i Holocaust – edukacja w szkole i w miejscu pamięci* rola szkoły maleje z roku na rok. Uczniowie zaczynają wskazywać np. gry i Internet jako źródło swojej wiedzy na temat Zagłady. Przyjrzyjmy się odpowiedziom z przełomu kwietnia i maja 2013 r.:

[138] M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny...,* op.cit., s. 85.

Wykres 5.2.2 *Czy w twojej rodzinie pojawiał lub pojawia się temat historii o KL Auschwitz-Birkenau?*

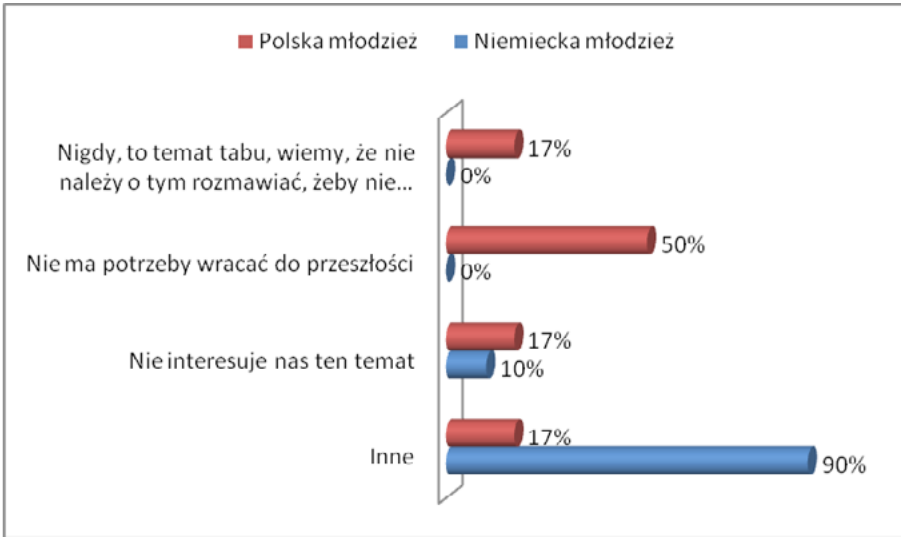
Rozwinięcie odpowiedzi:

a) Grupa osób, u których temat KL Auschwitz-Birkenau pojawiał się w domu:



Mimo że w 90% młodzież polska (i w 80% niemiecka) deklaruje, że temat KL A-B pojawia się w ich rodzinnych domach, to najczęściej zajmuje mało znaczące miejsce w debatach rodzinnych: 33% polskiej i 30% niemieckiej młodzieży odpowiada, że temat pojawia się sporadycznie, przy okazji jakiegoś głośnego wydarzenia medialnego; zarówno 38% Polaków i Niemców deklaruje, że temat jest wręcz bardzo rzadko poruszany w domu. Najczęściej wtedy, gdy jest włączony program telewizyjny lub trzeba wykonać pracę domową. Obydwie kategorie nie oznaczają poruszania tematu przez bliskich. Telewizję można oglądać w samotności, a lekcje odrabiać we własnym pokoju z wykorzystaniem Internetu. W co piątym domu w Polsce bliscy często opowiadają o swoich doświadczeniach związanych z KL A-B. W Niemczech to zaledwie 17%, co jest związane z opisanym wcześniej zjawiskiem niechęci do obarczania się winą.

b) Grupa osób, u których temat KL Auschwitz-Birkenau NIE pojawiał się w domu:



Rozpoczętą analizę warto wzbogacić pytaniem, które zadał młodzieży Marek Kucia: „Czym był Holocaust?" Według zaprezentowanych poniżej danych w okresie pięciu lat nastąpiło podwojenie liczby uczniów, którzy poprawnie odpowiedzieli na to pytanie:

Ankiety audytoryjne przeprowadzone wśród uczniów w maju 2000 i 2005 r. – przed zwiedzaniem Muzeum Auschwitz-Birkenau. N2000=408, N2005=977. Kategorie i przykłady odpowiedzi na pytania otwarte.
Tabela 5.2.2 Postawione pytanie: Czym był Holocaust? [139]

Odpowiedź	**2000 r.**	**2005 r.**
1. Zagłada Żydów, mordy Żydów, zabijanie Żydów (i inne wypowiedzi zawierające odniesienie do Żydów i ich unicestwiania)	24%	40%
2. Pogrom Żydów, prześladowanie Żydów, zabijanie Żydów w obozach	2%	8%
3. Zagłada, zagłada ludzi (bez wskazania na Żydów lub inną grupę)	3%	5%
4. Mordowanie, zabijanie więźniów, ludobójstwo (bez wskazania na Żydów lub inną grupę)	4%	4%
5. Agresja, zniszczenie, zabójstwo	1%	-
6. Obóz zagłady Żydów, miejsce zagłady Żydów	1%	2%
7. Symbol zagłady Żydów	-	-
8. Wykorzystywanie ludzi, krzywdzenie ich, wyniszczanie wszystkich podludzi	1%	1%
9. Obóz koncentracyjny, obóz zagłady	2%	4%
10. Mordowanie Polaków, zabijanie Polaków, zagłada Polaków i Żydów, Cyganów, zagłada ludzi a zwłaszcza Żydów	4%	5%

[139] Ankiety audytoryjne przeprowadzone wśród uczniów w maju 2000 i 2005 r. przed zwiedzaniem PMA-B. *Auschwitz i Holocaust. Dylematy i wyzwania polskiej edukacji*, red. Piotr Trojański, Oświęcim 2008, s. 35-36.

11. Agresja niemiecka na Polskę	-	-
12. Założyciel obozu Auschwitz, Hitler	3%	-
13. Inne	4%	10%
14. Nie pamiętam, nie wiem, brak odpowiedzi	50%	21%

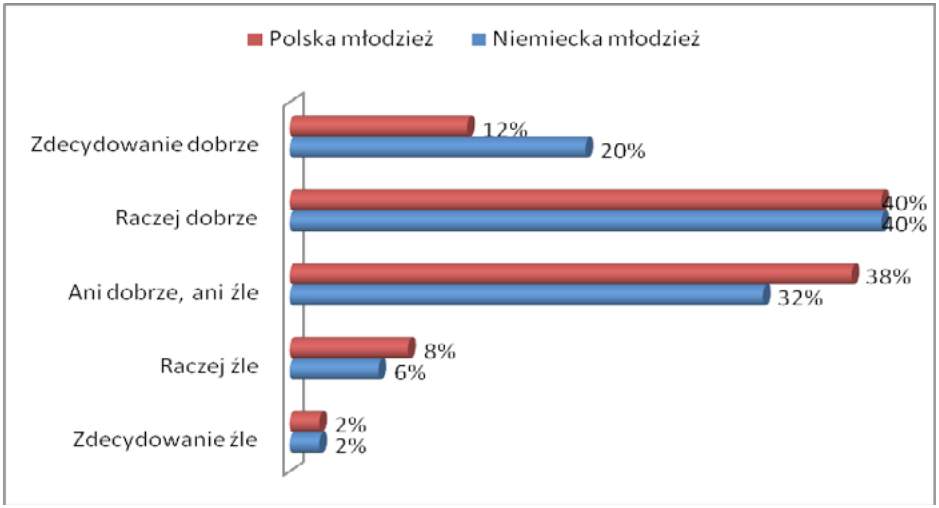
Pozostaje jednak pytanie, czy świadomość młodzieży wypracowana w okresie szkolnym przetrwa do wieku dorosłego? I czy wiedza o Zagładzie jakkolwiek wpływa na dalsze życie, czy zmienia postawy, a może proces edukacyjny ma krótkotrwały zasięg i utrzymuje się jedynie fali emocji, wywołanych dramatyzmem Zagłady? Marek Kucia w wynikach najnowszych badań z 2010 r. dostrzega, że niestety efekt oddziaływania szkoły jest krótkotrwały. Ci sami respondenci po upływie dziesięciu lat w mniejszym stopniu poprawnie odpowiadali na zadane pytania[140].

Joanna Wojdon z Uniwersytetu Wrocławskiego podczas konferencji *Auschwitz i Holocaust*... zaprezentowała wyniki swoich niedawno przeprowadzonych badań, pt. *Wiedza i postawy uczniów gimnazjów na temat nazizmu i Holocaustu*. Impulsem do ich przeprowadzenia byli uczniowie gimnazjum salezjańskiego we Wrocławiu. Rodzice zgłosili nauczycielom, że ich dzieci interesują się nazizmem i chcą obchodzić urodziny Hitlera. W efekcie zrealizowano 297 ankiet. Pięć osób, czyli 1,7% poprawnie odpowiedziało na pytanie, co oznacza pojęcie *Shoah*. Nikt z grupy 297 osób nie wiedział, czym jest *neonazizm*, zaledwie 1/3 pytanych znała wyjaśnienie pojęcia *nazizm*. Część uczniów wskazujących Internet jako źródło wiedzy o Holocauście doprecyzowała, że korzystała z *Wikipedii*. Innym wskazywanym źródłem informacji o Holocauście były gry komputerowe. Łącząc wszystkie prezentowane do tej pory wyniki badań socjologicznych, dochodzimy do wniosku,

[140] Referat wygłoszony przez M. Kucię podczas konferencji *Auschwitz i Holocaust*...

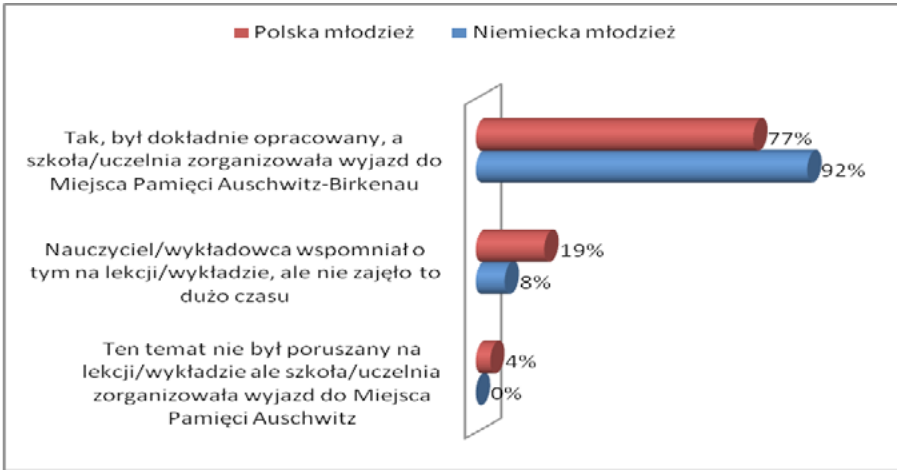
że młodzież – mająca dobre mniemanie o swojej wiedzy na temat Zagłady i wskazująca, że szkoła dogłębnie omawia ten temat – nie ma pojęcia o podstawowych zagadnieniach związanych z Zagładą, historią narodowego socjalizmu i współczesnymi formami skrajnych poglądów. Młodzież nie dostrzega zagrożenia, jakie niosą za sobą niesprawdzone, najczęściej spłycone i pozbawione komentarza informacje źródłowe pochodzące z Internetu, tym bardziej z *Wikipedii*. Czy jest to związane z brakiem umiejętności odszukiwania właściwych, wartościowych źródeł, czy raczej z lenistwem i ścieżką na skróty? Nie możemy zatem poprzestać na zadowalających opiniach uczniów co do efektów nauczania w szkole. Okazuje się, że nie są one współmierne do rzeczywistej wiedzy i świadomości wynoszonej ze szkolnych lekcji, nie mówiąc już o wypracowaniu dojrzałego poczucia odpowiedzialności za kształt przyszłości.

Wykres 5.2.3 *Jak oceniasz swoją wiedzę na temat KL A-B i innych obozów koncentracyjnych wyniesioną z domu?*



20% niemieckiej młodzieży ocenia swoją wiedzę o obozie wyniesioną z domu zdecydowanie dobrze i 40% raczej dobrze, natomiast polska młodzież tylko w 12% zdecydowanie dobrze i porównywalnie z młodzieżą niemiecką raczej dobrze (40%). Młodzież polska w większym stopniu niż niemiecka ocenia swoją wiedzę ani dobrze, ani źle i raczej źle, ale zazwyczaj jest to różnica tylko kilku procent. Biorąc pod uwagę odpowiedzi na wcześniejsze pytania, jestem skłonna przypuszczać, że młodzież być może nie doczytała, że chodzi o wiedzę wyniesioną z domu i zaznaczyła odpowiedź odnoszącą się do wiedzy nabytej w szkole. Nie jest możliwe, by dobrze ocenić wiedzę o obozie wyniesioną z domu rodzinnego w momencie, kiedy wcześniej zaznacza się, że rozmów z bliskimi jest bardzo mało lub KL A-B stanowi temat tabu. Szkoła została bardzo dobrze oceniona jako źródło wiedzy o KL Auschwitz.

Wykres 5.2.4 *Czy temat KL Auschwitz pojawił się w twojej szkole/na uczelni?*



Jak pokazują badania, młodzież niemiecka niemalże w 100% potwierdza, że zagadnienia związane z KL A-B pojawiły się w szkole i zostały opracowane w stopniu bardzo dobrym. Potwierdza to również 77% polskiej młodzieży. 19% Polaków wskazuje jednak, że wprawdzie temat pojawił się na lekcji, ale nauczyciel szybko przeszedł do kolejnego zagadnienia. Nikt z młodzieży niemieckiej nie zaznaczył odpowiedzi, że w szkole nie pojawił się temat Auschwitz. Tę opcję wskazało 4% polskiej młodzieży. Mimo że w obydwu grupach szkoła została bardzo dobrze oceniona pod względem dokładnego opracowania tematu Auschwitz, to jednak przed polską szkołą stoi wyzwanie zaktywizowania nauczycieli do unikania spłycania tematu i niepotrzebnego pośpiechu i przechodzeniu do kolejnych zajęć lekcyjnych.

Tabela 5.2.3 *Czy w szkole uczyliście się o obozie Auschwitz…?*[141]
Badanie uczniów, maj 2000, Etap 1 – przed zwiedzaniem Muzeum. Pytanie zamknięte. N=408.

	Tak	Nie	Brak odpowiedzi
na lekcjach historii	68%	28%	4%
na lekcjach języka polskiego	49%	45%	5%
na lekcjach religii	14%	78%	8%
na godzinie wychowawczej	12%	81%	7%
na innych lekcjach	8%	81%	11%

[141] M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny…,* op.cit., s. 86.

Rozwinięcie pytania badań ankietowych 2013 r.: ***Na jakich przedmiotach lub zajęciach pozaszkolnych pojawił się temat Zagłady?***

Polska szkoła
Historia
Wychowanie do życia w rodzinie
Kultura europejska
Edukacja kulturalna
Wiedza o Społeczeństwie
Pozalekcyjne projekty
Akademie szkolne, debaty

Niemiecka szkoła
Historia
Religia
Biologia
Geografi
Wychowanie fizyczn
Język niemiecki
Wiedza o Społeczeństwie
Filozofi
Pozalekcyjne projekty i kursy

Badanie uczniów w 2000 r. pokazuje, że temat Auschwitz pojawiał się przede wszystkim na lekcjach historii i języka polskiego. W niewielkim stopniu poruszali go także nauczyciele religii i wychowawcy w ramach godziny wychowawczej. Po upływie trzynastu lat, według przeprowadzonych przeze mnie badań zarówno proporcje, jak i przedmioty uległy zmianie. W wypowiedziach uczniów stwierdzających, że temat Zagłady został dobrze opracowany przez nauczyciela, nie pojawia się język polski. Uczniowie wskazywali natomiast takie przedmioty jak wychowanie do życia w rodzinie,

kulturę europejską, edukację kulturalną i wiedzę o społeczeństwie. Historia pozostała w niezmienionym stopniu przedmiotem, na którym poruszane są kwestie związane z Zagładą.

> Wielokrotnie twierdzono, że nauka o Holocauście odbywa się w ramach lekcji języka polskiego, wiedzy o społeczeństwie i kilku innych przedmiotów humanistycznych. Twierdzenia te nie były poparte żadnymi badaniami socjologicznymi. Z badań przeprowadzonych przez stypendystkę Fundacji Fulbrighta, April Crabtree, wynika, że 83,4% nauczycieli uczy o Holocauście na lekcjach historii, 15,2% na lekcjach języka polskiego, tylko 1,4% na lekcjach WOS, a 2,1 % w ramach innych zajęć lekcyjnych[142]. Zdumiewa mały procent polonistów i znikomy nauczycieli WOS[143].

W przypadku ankiet z przełomu kwietnia i maja 2013 r. język polski w ogóle nie występuje wśród uczniów decydujących się wypisać przedmioty, na których, w sposób zadowalający, poruszany jest temat Zagłady, natomiast WOS pojawia się dość często. Być może wyniki byłyby nieco inne, gdyby wszyscy ankietowani rozwinęli swoją wypowiedź i wskazali, na jakim przedmiocie KL A-B znalazł się w temacie zajęć lekcyjnych.

Jak wygląda motywacja przyjazdu młodych ludzi do MPiMA-B? Z jakiego powodu decydują się na zwiedzenie tego miejsca? W 2011 r. to pytanie było jednym z wielu postawionych przez prof. dr hab. Jadwigę Berbekę[144] realizującą badania dotyczące turystyki martyrologicznej w miejscach pamięci. Celem badań było poznanie motywacji młodzieży przyjeżdżającej do MPiMA-B, procesu decyzyjnego dotyczącego przyjazdu oraz odczuć młodzieży po wizycie w Muzeum[145].

---

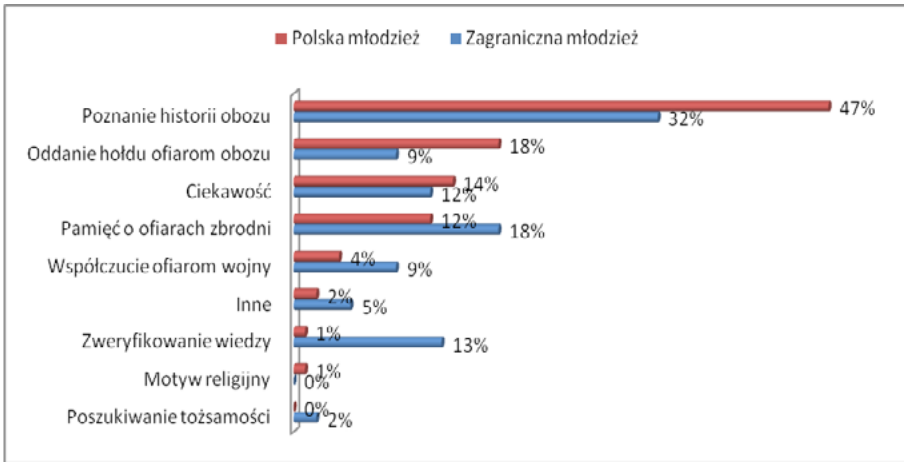
[142] Dane zaczerpnięte z prezentacji *April Crabtree, Holocaust Education In Poland* z pomocą P. Trojańskiego.

[143] R. Szuchta*, Nauczanie o Holocauście – zalecenia programowe a praktyka szkolna*, [w:] *Nauczanie o Holocauście*, Pułtusk 2006, s. 79.

[144] Jadwiga Berbeka – Katedra Turystyki, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie.

[145] Badania ankietowe/lipiec-wrzesień 2011, realizowane na terenie byłego obozu Auschwitz II Birkenau, po zwiedzeniu przez turystów obydwu części

Wykres 5.2.5 *Motywy wizyt młodzieży w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau:*



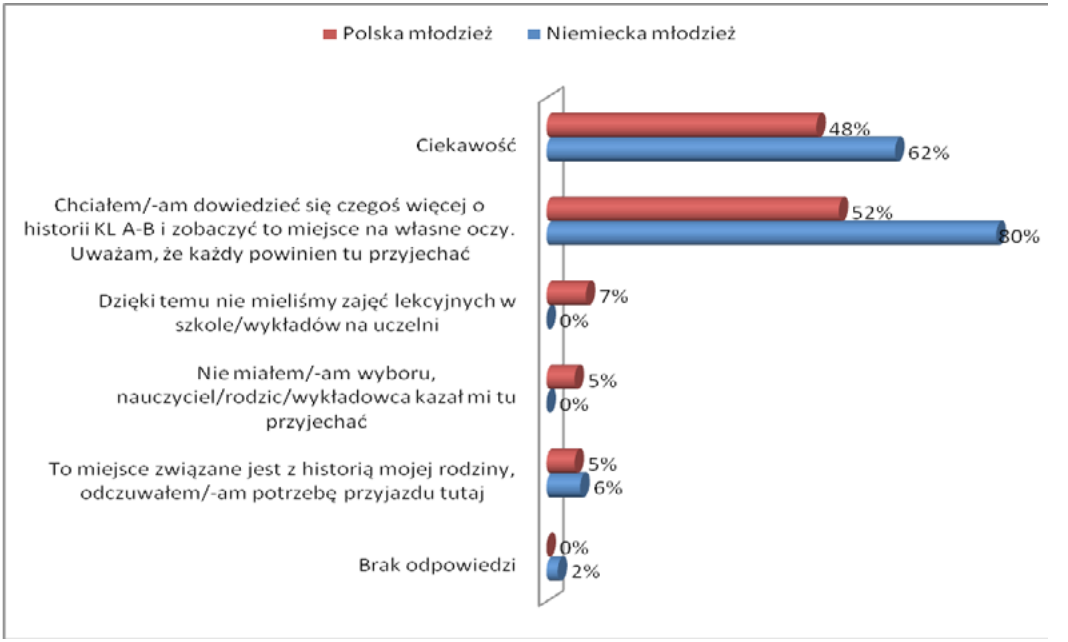
Głównym motywem przyjazdu dla młodzieży polskiej i zagranicznej były cele edukacyjne – chcieli dowiedzieć się więcej o historii obozu. Młodzież zagraniczna kierowała się chęcią zweryfikowania wiedzy szkolnej (13%), ciekawością (12%) oraz wykazywała chęć uczczenia pamięci ofiar zbrodni niemieckich (18%). Dla młodzieży z Polski to przede wszystkim szansa na oddanie hołdu ofiarom obozu. Dwa razy więcej osób z Polski wskazało ten motyw w porównaniu do młodzieży z zagranicy. Polakami w 14% kierowała ciekawość i w mniejszym o 6 punktów procentowych stopniu niż młodzieżą zagraniczną – pamięć o ofiarach obozu. W polskiej próbie badawczej tylko 1% osób przyznało, że chciało zweryfikować wiedzę szkolną. To dość dobry wynik w porównaniu do młodzieży zagranicznej, gdzie odsetek wynosi 13%. Oznacza to, że polscy uczniowie ufają swoim nauczycielom i traktują wyjazd do Muzeum jako wizytę wzbogacającą i uzupełniającą wiedzę

muzeum – Auschwitz I i II. Badania przeprowadzono na próbie badawczej dobranej z wykorzystaniem doboru kwotowego. Pragnę podziękować pani prof. dr hab. J. Berbece za udostępnienie do pracy magisterskiej części wyników swoich badań.

o doświadczenia emocjonalne i dającą szansę na autorefl ksję w autentycznym miejscu, o którym czytali w podręcznikach.

Spróbujmy zestawić wyniki z 2011 r. z aktualnymi badaniami z 2013 r. Minęło wprawdzie niewiele czasu, ale być może coś uległo zmianie:

Wykres 5.2.6 *Co spowodowało, że zdecydowałeś/-aś się na wyjazd do Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau? (wyniki nie sumują się, możliwość kilku odpowiedzi)*



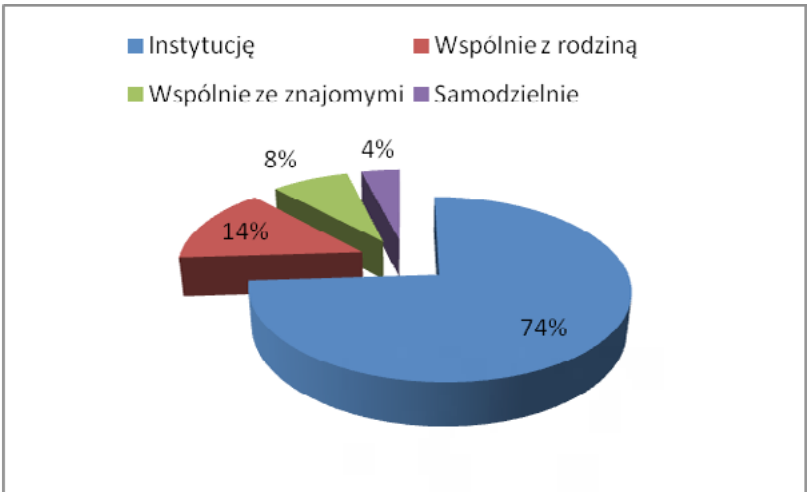
Jak widać na wykresie w dalszym ciągu głównym motywem przyjazdu jest chęć poszerzenia wiedzy o obozie. Dla 80% Niemców to najważniejszy powód decyzji o wyjeździe razem z ciekawością, którą zaznaczyło 62% respondentów. Wśród polskiej młodzieży także przeważa cel edukacyjny, choć w dużo mniejszym procencie – odpowiedź tę wskazało o 28% mniej Polaków niż Niemców. Młodzież polska jest mniej więcej w równym stopniu kierowana przez ciekawość (48%). 6% Niemców i 5% Polaków wskazało teren byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau jako

miejsce związane z historią rodziny, dlatego zdecydowali się na przyjazd. Mało pozytywne wydają się odpowiedzi części spośród polskiej młodzieży, która uważała wyjazd do MPiMA-B jako nakaz od rodzica lub nauczyciela (5%) oraz za doskonały powód opuszczenia zajęć lekcyjnych na rzecz „wycieczki" (7%). Te kategorie w ogóle nie pojawiły się w odpowiedziach Niemców.

Wykres 5.2.7 *Kto organizuje aktualny wyjazd do Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau?*

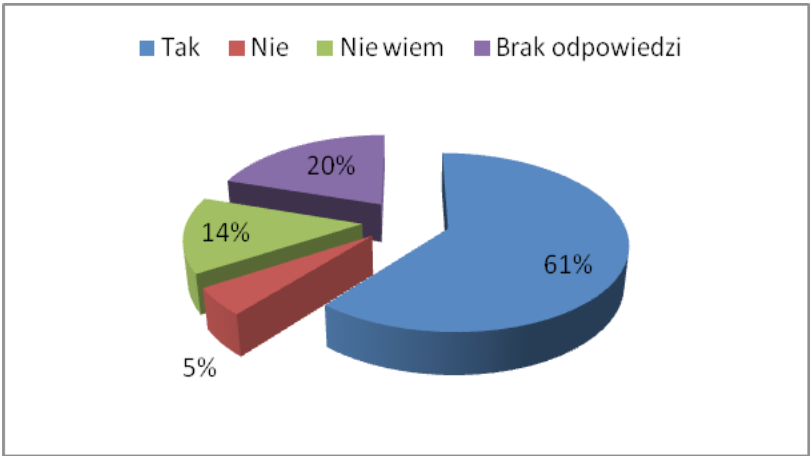
Organizatorem wyjazdu w Niemczech jest zwykle szkoła (92%). Zdarza się jednak, że pomagają w tym lub całkowicie przejmują organizację inne instytucje lub organizacje pozarządowe. Przykładami wskazywanymi przez młodzież niemiecką są m.in. Międzynarodowe Centrum Kształcenia i Spotkań (IBB) czy Międzynarodowy Związek Kształcenia „Hirschfelde". Polska młodzież w 100% wskazywała, że wyjazd zorganizowała szkoła. Prof. dr hab. Jadwiga Berbeka postawiła swojej grupie badawczej pytanie doprecyzowujące, dotyczące osoby odpowiedzialnej za podjęcie decyzji przyjazdu ucznia do Muzeum.

Wykres 5.2.8 *Decyzja o przyjeździe została podjęta przez:*



Jak widać młodzi ludzie postawieni są przed faktem, w niewielkim tylko stopniu przedsykutowali możliwość wyjazdu z rodziną lub ze znajomymi, a tylko w 4% samodzielnie zastanowili się nad podjęciem decyzji. Stąd też konieczność zadania pytania, czy młodzi ludzie przyjechaliby do Muzeum, gdyby decyzja nie była podjęta instytucjonalnie i odgórnie:

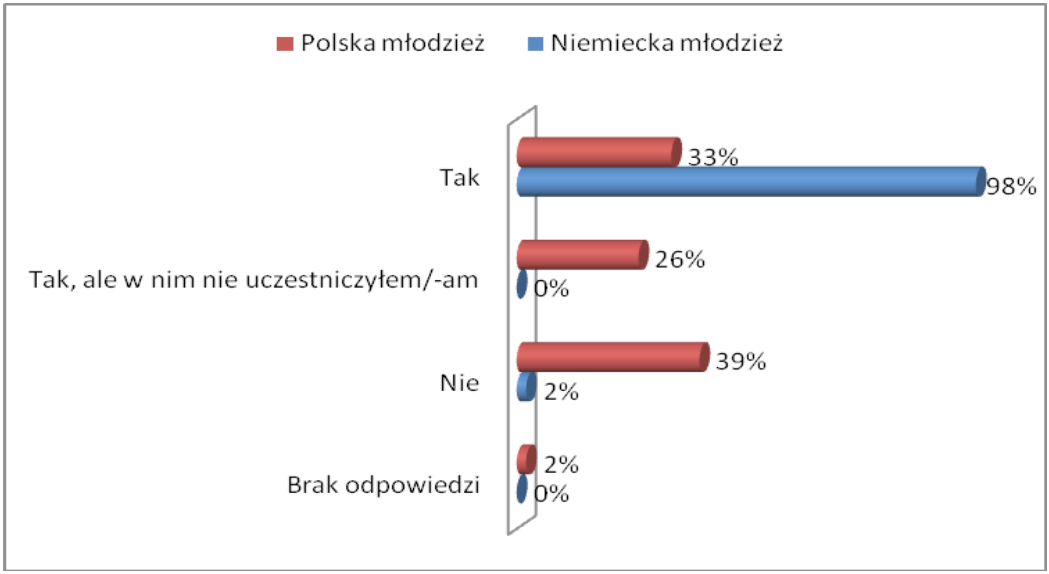
Wykres 5.2.9 *Czy przyjechałbyś/-ałabyś do Muzeum, gdyby nie miała miejsca decyzja instytucjonalna?*



61% młodzieży, gdyby istniała możliwość samodzielnej decyzji, zdecydowałoby się na wyjazd do MPiMA-B bez żadnych czynników przymusu. To dość obiecujący wynik, szczególnie, że w niektórych kręgach mówi się o zmęczeniu młodzieży wciąż powracającym tematem Auschwitz i Zagłady Żydów. Tylko 5% nie zdecydowałoby się na taki wyjazd, a 14% nie jest pewnych swojej decyzji.

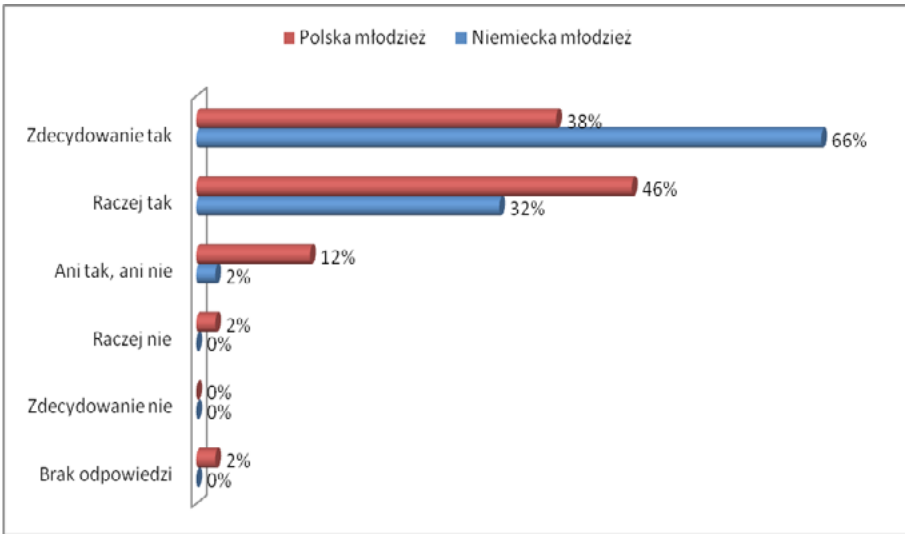
Wiemy już, że za organizację wyjazdu odpowiada głównie szkoła. Zapytałam więc młodych ludzi, jak wygląda przygotowanie do wyjazdu i czy w ogóle jest praktykowane zgodnie z zaleceniami międzynarodowych organizacji angażujących się w edukację historyczną w miejscach pamięci.

Wykres 5.2.10 *Czy przed przyjazdem do Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau odbyło się w szkole/na uczelni/ w instytucji/organizacji pozarządowej jakiekolwiek przygotowanie merytoryczne?*



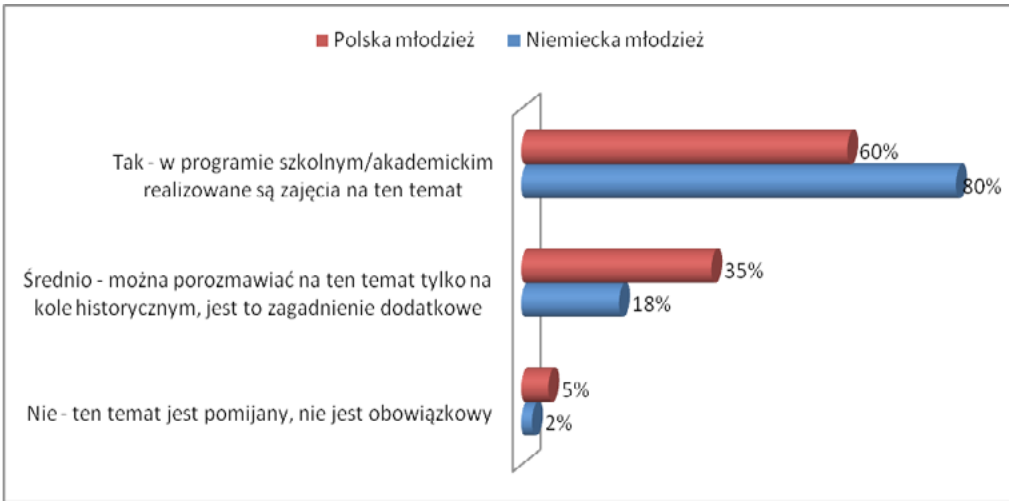
Polskie szkoły w 100% odpowiadają za przygotowanie wyjazdu do MPiMA-B, jednak przygotowanie do wizyty w miejscu pamięci jest katastrofalne. Tylko 33% uczniów deklaruje, że nauczyciel przygotował uczniów do wyjazdu, 26% uczniów twierdzi, że przygotowanie może i było, ale w nim nie uczestniczyli, a 39% podaje, że nauczyciel nie przygotował ich w ogóle do wyjazdu. Dla porównania tylko 2% Niemców wskazuje na brak przygotowania do wizyty w miejscu pamięci. Za to 98% respondentów z Niemiec brało udział w takich zajęciach. Dużym zaskoczeniem jest fakt, że Niemcy, które tak długo walczyły o odzyskanie swojej tożsamości po wojnie i narodowym socjalizmie są bardziej świadome konieczności przygotowania młodzieży do wizyty w miejscu wywołującym potężne emocje, na które spora grupa młodzieży jest zupełnie gotowa i których jest nieświadoma. Pozostaje postawić gorzkie pytanie, w jaki sposób polska edukacja historyczna miejsc pamięci ma wspomóc edukację szkolną, jeśli młodzież nawet w małej części nie jest przygotowana, przynajmniej emocjonalnie, i nie wie, czego się spodziewać?

Wykres 5.2.11 *Czy według ciebie wcześniejsze przygotowanie uczniów do wizyty w tym szczególnym miejscu było potrzebne i odniosło pozytywny skutek?*



Młodzież polska, która w większości nie brała udziału w przygotowaniu do wizyty w miejscu pamięci w mniejszym stopniu odczuwa świadomość wartości takich przygotowań – tylko 38% i 46% Polaków odpowiada, że przygotowanie jest zdecydowanie potrzebne i odnosi pozytywny skutek. Niezdecydowanych jest 12% Polaków i tylko 2% Niemców. 66% Niemców, czyli niemal połowa więcej, jest przekonanych, że przygotowania, w którym uczestniczyli, nie mogłoby zabraknąć

Wykres 5.2.12 *Czy według ciebie szkoła/uczelnia w odpowiedni sposób dba o przekazanie uczniom wiedzy na temat obozów koncentracyjnych i zagłady?*

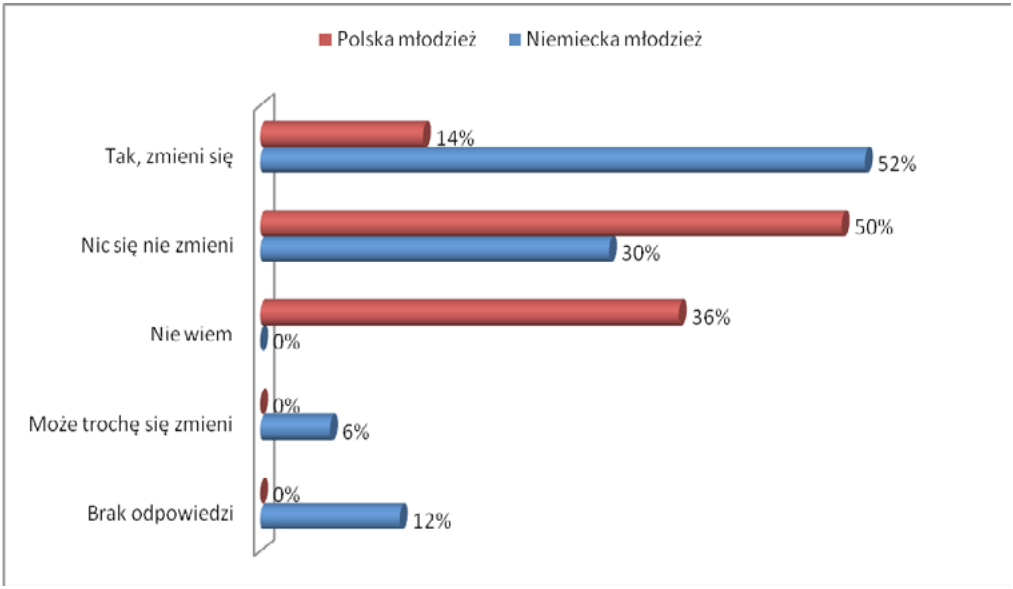


Dla 60% młodych Polaków szkoła w odpowiedni sposób dba o przekazanie uczniom wiedzy na temat obozów koncentracyjnych i Zagłady. Podobnie ocenia szkołę aż 80% Niemców. Są to wysokie wyniki dające sporo nadziei na przyszłość, aczkolwiek niepokoi to, że według 35% uczniów tematyka Zagłady jest zagadnieniem dodatkowym, a nie obowiązkowym. To prawie o połowę więcej niż w przypadku niemieckich szkół. Być może jest to związane z problemem zmiany programu nauczania. Część nauczycieli, aby

nadrobić zaległości, podejmuje ten temat na kołach historycznych. Cieszy fakt, że starają się w jakiś sposób wprowadzić mimo wszystko tematykę Zagłady, jednak większość uczniów niestety nie korzysta z oferty szkolnych kół zainteresowań.

Aby przyjrzeć się, w jaki sposób przebiegł proces konfrontacji świadomości i wiedzy wyniesionej z domu i szkoły z osobistą wizytą w miejscu pamięci, zadałam pytanie dotyczące efektu przyjazdu do MPiMA-B. Wiemy już, że przyjazd do Muzeum wynikał z różnych motywacji – rodzinnych lub szkolnych. Czy cel, jaki założyli sobie twórcy programu i metodyki pracy z młodzieżą w miejscach pamięci, został osiągnięty?

Wykres 5.2.13 *Jak uważasz, czy po powrocie do domu, rodziny i rówieśników coś zmieni się w twoim życiu?*



Przed analizą badań słyszałam opinie, że wizyty w miejscach pamięci nie robią na Niemcach żadnego wrażenia, nie potrafią oni docenić, że mają możliwość stanąć i zobaczyć autentycznie pozostałości po historii lub usłyszeć

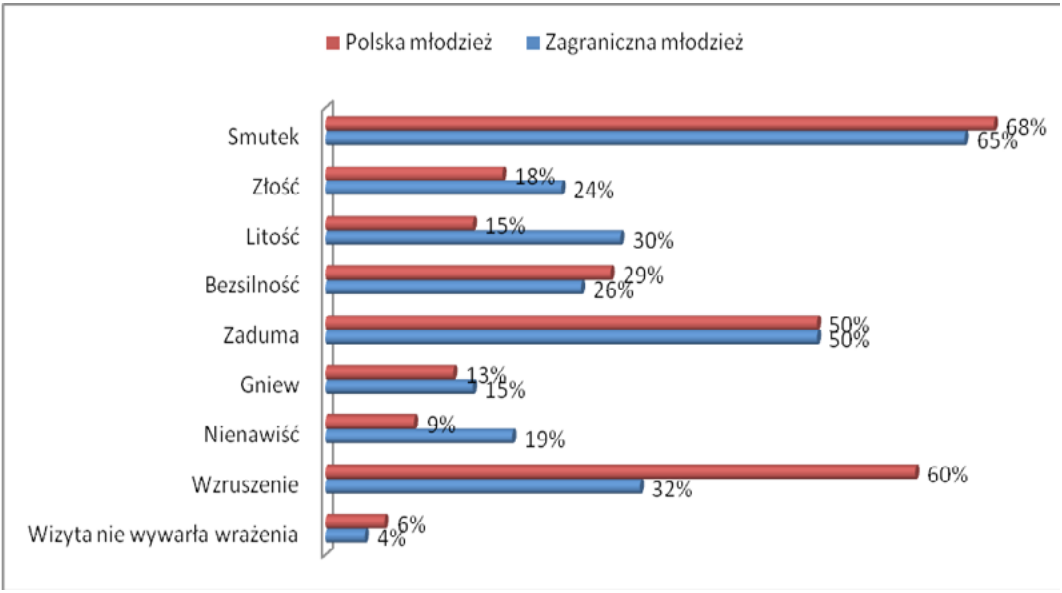
wspomnienia z ust ocalonych. Informacje te na pewno potrzebują gruntownej weryfikacji, ponieważ aż 52% młodych Niemców napisało, że po wizycie w MPiMA-B na pewno coś zmieni się w ich życiu i nie pozostaną obojętni na to, czego tu doświadczyli. Polska młodzież dokonała autorefleksji nad własnym życiem i potrafiła odnaleźć kontekst Auschwitz we współczesności tylko w 14%, natomiast aż połowa Polaków odpowiedziała, że wizyta kompletnie nic nie zmieni w ich życiu. 36% Polaków nie potrafiło udzielić odpowiedzi na to pytanie. Nic nie zmieni się w życiu 30% młodzieży niemieckiej. Jak napisała jedna z osób w ankiecie: „Nic się nie zmieni, bo i tak nie można cofnąć tego, co się stało".

Rozwinięcie odpowiedzi: ***Co może zmienić się w moim życiu po wizycie w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau?***

Odpowiedzi polskiej młodzieży:
„Teraz zauważa się, w jakich luksusach my żyjemy w porównaniu do ofia . Nie będę już opowiadał dowcipów o Żydach".
„Zmieniło się moje nastawienie do życia, a w szczególności do ludzi".
„Na pewno zmieni się sposób myślenia i wzbudzi się w nas takie… docenienie życia".
„Bardziej docenia się życie. My mamy wszystko, oni nie mieli nic".
„Stanę się innym człowiekiem".
Odpowiedzi niemieckiej młodzieży:
„Podchodzę do tego tematu inaczej niż wcześniej – ostrożniej, poważniej".
„Więcej się zastanawiam nad pewnymi rzeczami".
„Stałem się bardziej taktowny, ostrożny i bardziej tolerancyjny wobec innych religii".
„Będę teraz wszystko bardziej doceniać".
„Nie będę się skarżyła z powodu drobiazgów".
„Opowiem mojej rodzinie i przyjaciołom o wyjeździe i przypomnę im historię obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu".
„Codzienne problemy będą wydawać się mniejsze".

Z nazwaniem odczuć po wizycie na terenie KL A-B zmierzyli się respondenci prof. dr hab. Jadwigi Berbeki:

Wykres 5.2.14 *Co odczuwałeś/-aś po wizycie w Muzeum?*

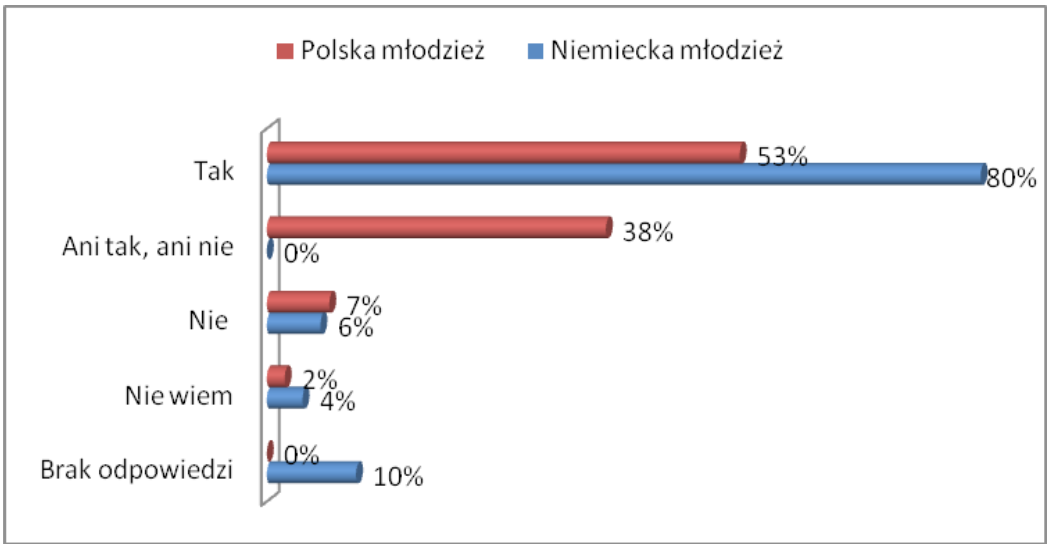


Zarówno polska (68%), jak i zagraniczna młodzież (65%) po wizycie w MPiMA-B odczuwa przede wszystkim smutek. Polska młodzież aż o 28% częściej niż młodzież zagraniczna jest wzruszona tym, co zobaczyła po przybyciu na miejsce. U zagranicznej młodzieży częściej niż w grupie polskiej pojawiają się takie uczucia, jak złość, litość, gniew, nienawiść. Obydwie grupy w 50% odczuwają zadumę, co sprzyja pozytywnej refleksji dotyczącej postaw współczesnego świata.

Powyższa praca kilkakrotnie podejmowała wątek wyjątkowości MPiMA-B, zarówno pod względem historii, jak i współczesnych pozostałości materialnych. Mimo to dla wielu, a nawet większości ludzi, jest jednym z wielu podobnych sobie miejsc. Z tego względu zapytałam młodzież polską

i niemiecką, czy ich zdaniem wizyta w PMA-B różni się od wizyt w innych muzeach historycznych i miejscach pamięci. Moim zamiarem było sprawdzenie poziomu świadomości odnośnie do tej sfery. Jest to istotny punkt wyjścia podczas uczestniczenia młodych ludzi w procesie edukacji historycznej.

Wykres 5.2.15 *Czy wizyta w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau różni się twoim zdaniem od wizyt w innych muzeach historycznych i miejscach pamięci?*



Zgodnie z wynikami zaprezentowanymi na wykresie 80% młodzieży niemieckiej i 53% młodzieży polskiej odpowiedziało, że MPiMA-B zdecydowanie różni się od innych miejsc pamięci i muzeów historycznych. Obydwa wyniki są dobre, ponad połowa ankietowanej młodzieży dostrzega różnice. To, co niepokoi: 38% polskiej młodzieży wybrało odpowiedź „ani tak, ani nie". Kolejny raz mamy do czynienia z dużo większym niezdecydowaniem młodych Polaków. Zaryzykuję nawet stwierdzenie, że właściwie na wiele kwestii, także i w tym przypadku młodzież polska pozostaje wręcz obojętna. Żadna z osób z grup niemieckich nie zaznaczyła wspomnianej odpowiedzi „ani tak, ani nie". W polskich grupach 10% osób nie odpowiedziało w ogóle,

co również sugeruje brak jakichkolwiek przemyśleń. Wydawać się może, że po części jest to znów wynik braku przygotowania polskiej młodzieży do wyjazdu. Można zastanawiać się, co dla Niemców jest tak wyjątkowego w KL A-B, że decydują się na kilkudniowy przyjazd, mimo że na terenie Niemiec jest również wiele pozostałości po byłych obozach koncentracyjnych, funkcjonujących znacznie dłużej niż KL A-B.

Rozwinięcie odpowiedzi: ***Czym różni się Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau od innych muzeów historycznych i miejsc pamięci?***

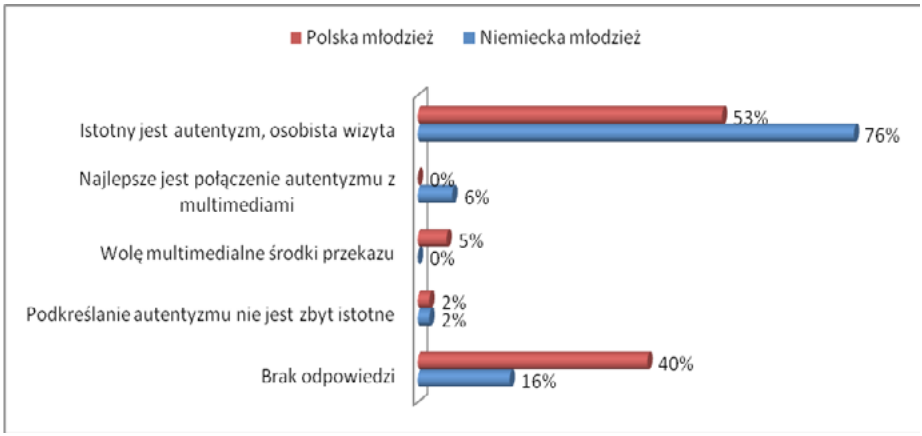
Odpowiedzi polskiej młodzieży
„Wyróżnia się historią, tym, co się tu stało, zbyt dużo ludzi tu zginęło”.
„Atmosferą i autentyzmem. Pokazuje, co wtedy przeżywali ludzie”.
„Można zobaczyć były obóz, miejsca, pamiątki”.
„Różni się tematyką i ładunkiem emocjonalnym”.
„Powagą sytuacji”.
Odpowiedzi niemieckiej młodzieży
„Działy się tam straszne rzeczy, temat jest bardziej dramatyczny”.
„Nigdzie indziej nie zginęło tylu ludzi”.
„Tym, że Auschwitz-Birkenau to nie tylko muzeum, ale też pomnik i ogromny cmentarz”.
„Tutaj widać skalę wydarzeń”.
„Emocjami. Odwiedzenie tego miejsca było szokujące”.
„Wiele eksponatów przedstawionych jest bardzo autentycznie”.
„Ma ogólnoświatowe znaczenie”.

Obydwie grupy wskazują, że jednym z elementów czyniących MPiMA-B wyjątkowym jest atmosfera emocjonalnego i bardzo osobistego przeżywania momentu pojawienia się na terenie byłego obozu. Równie często podkreślana była możliwość zobaczenia wszystkiego na własne oczy przy jednoczesnej świadomości, że to, co widzą, jest autentyczne. Młodzież właściwie w ogóle nie wspomina o wystawach narodowych i wystawie głównej. Ich

uwaga jest skoncentrowana przede wszystkim na oryginalnych pozostałościach materialnych. Możemy zatem stwierdzić, że w pełni dostrzegają różnicę między przestrzenią muzeum historycznego a przestrzenią miejsca pamięci. Młodzież niemiecka wskazuje na wielowymiarowość Auschwitz jako miejsca pamięci o ogólnoświatowym zasięgu, jako pomniku i cmentarzu jednocześnie. Wyjątkowość miejsca pamięci doskonale uchwycił pewien 15-latek cytowany w podręczniku dla nauczycieli wydanym przez Agencję Praw Podstawowych UE: „Kiedy byłem na Majdanku, zrozumiałem, że to się wydarzyło naprawdę. Co prawda wiedziałem to wszystko wcześniej, ale nie tak samo”[146].

Czy w polskiej lub niemieckiej grupie badawczej znalazły się osoby, dla których wyjątkowość autentyzmu miejsca była bez znaczenia i wyzwoliła raczej poczucie braku multimedialnych atrakcji? Przyjrzyjmy się kolejnemu pytaniu:

Wykres 5.2.16 *Czy według ciebie podkreślanie autentyzmu miejsca, jakim jest teren byłego obozu koncentracyjnego i zagłady jest dla ciebie istotne, czy wolisz multimedialne metody*



[146] A. Bartuś, *Auschwitz – historia wczoraj, edukacja dziś*, [w:] *Człowiek wobec totalitaryzmu. Od prostych recept do „ostatecznego rozwiązania”*, red. A. Bartuś, Oświęcim 2012, s. 270.

prezentowania elementów wystawienniczych?

Zauważmy, że tylko 5% młodzieży polskiej preferuje multimedialne środki przekazu, nawet gdy mają możliwość znaleźć się między oryginalnymi zabudowaniami obozowymi. Jedynie 6% młodzieży niemieckiej wskazuje, że atrakcyjniejsze byłoby połączenie autentyzmu miejsca z multimedialną interaktywnością. Czasem chyba zbyt szybko formułowane są opinie, że młodzi ludzie przejawiają brak zainteresowania i zaangażowania, jeśli nie mają dostępu do najnowszych wynalazków technologicznych. Co ciekawe, w wypowiedziach niektórych polityków i specjalistów znalazło się przekonanie, że jedynie multimedia i interakcja zapewniają sukces w edukacji. Jak się okazuje, sami zainteresowani nie podzielają takiego poglądu i mając na szali autentyzm i atrakcje multimedialne, wybierają to pierwsze. Ktoś może zadać pytanie, czym kieruje się młodzież? Z jakiego powodu wybrali tak a nie inaczej? Poznajmy zatem przyczyny, dla których młodzież polska i niemiecka bardziej docenia autentyzm miejsca pamięci.

Rozwinięcie odpowiedzi: ***Dlaczego według ciebie istotne jest zachowanie autentyzmu Miejsca Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau?***

Odpowiedzi polskiej młodzieży
„Oddaje historię tego miejsca, ma większą efektywność. To, co widoczne, lepiej trafia do ludzi, można więcej zapamiętać”
„Można lepiej poznać i wczuć się w historię więźnia, odczuć i wyobrazić sobie emocje i cierpienie tych ludzi. Człowiek może się bardziej emocjonalnie ustosunkować”.
„Multimedia nie są w stanie przedstawić tragedii tego miejsca, upraszczają i koloryzują”.
„Ważne jest, by wiedzieć, bo potem każdy może powiedzieć coś innego i późniejsze pokolenie będzie słyszało plotki”.

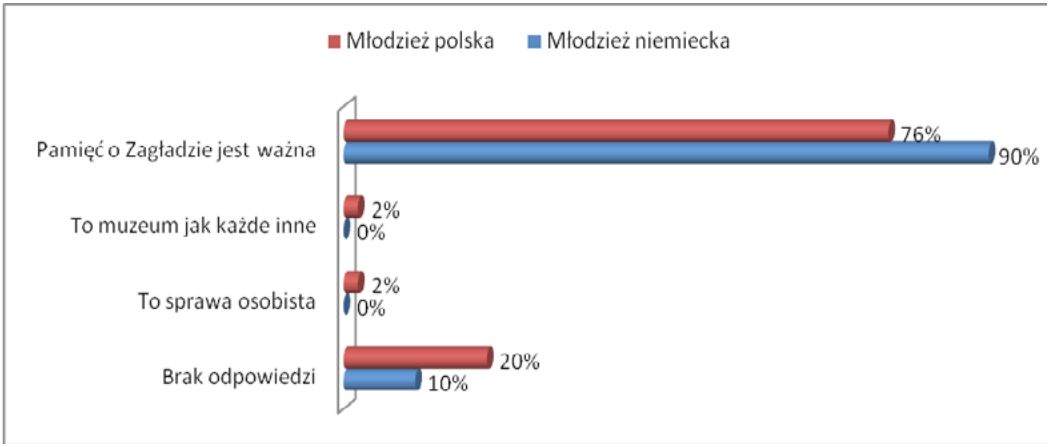
Odpowiedzi niemieckiej młodzieży
„Móc zobaczyć to miejsce jest czymś niepowtarzalnym. Tego, co się tam doświadcza, nie można zobaczyć w żadnym filmie”
„Autentyzm jest ważny dlatego, że tylko widząc to wszystko na własne oczy, można pojąć horror sytuacji”.
„Multimedia rozpraszają, odwracają uwagę i zwiększają dystans do tego miejsca”.
„Chcę być w miejscu, gdzie to wszystko się stało”.
„Można sobie lepiej wszystko wyobrazić”.

Obydwie grupy młodzieży wyjaśniają, że multimedia upraszczają, koloryzują, rozpraszają i zwiększają dystans do miejsca pamięci i tematu Zagłady. Jestem przekonana, że dla wielu specjalistów oświatowych oraz polityków z kraju i zagranicy są to zdumiewające odpowiedzi. Ironizując nieco – przecież młode pokolenie odbiera tylko za pomocą prostych przekazów ikonicznych, najlepiej aktywizujących wszystkie ośrodki zmysłowe, co zapewniają właśnie multimedia. Okazuje się, że najsilniejszym aktywizatorem jest po prostu obecność w miejscu, gdzie historia zebrała dramatyczne żniwa. Młodzież tłumaczy, że w autentycznym miejscu pamięci niemalże uosabia się cała historia, cierpienie, życie każdego z więźniów. „Człowiek może się bardziej emocjonalnie ustosunkować” - napisała jedna z ankietowanych osób. Istnieje zatem potrzeba emocjonalnego doświadczenia. Rozważania w stylu: „Nie możemy narażać młodzieży na zbędne emocje, lepiej odwoływać się do rozumu i faktów; po co denerwować i stresować młodzież” – są zupełnie bezpodstawne. Młodzież w pełni świadomie wskazuje na istotne znaczenie pojawienia się emocji podczas wizyty w miejscu pamięci.

Swoją pracę chciałabym zakończyć jednym z najważniejszych w moim odczuciu pytań, które powinno być skierowane do przedstawicieli wszystkich środowisk. To pytanie powinien zadać sobie każdy z nas, nawet jeśli nie

wierzy w sens wpływu przeszłości na teraźniejszość: czy kolejne pokolenia powinny pamiętać o Zagładzie i obozach koncentracyjnych, a jeśli tak, to dlaczego powinni zostać obarczeni tym obowiązkiem?

Wykres 5.2.17 *Czy twoim zdaniem pamięć o Zagładzie i obozach koncentracyjnych jest ważnym zadaniem dla kolejnych pokoleń?*



Dla 90% Niemców i 76% Polaków zachowanie pamięci o Zagładzie przez kolejne pokolenia jest istotnym zadaniem. To bardzo pozytywny wynik, biorąc pod uwagę tendencje do zaniżania wartości historii w szerszym kontekście wpływu na teraźniejszość. Spójrzmy, jak młodzież wyjaśniała wybór odpowiedzi twierdzącej.

Rozwinięcie odpowiedzi: ***Dlaczego według ciebie pamięć o Zagładzie jest ważnym zadaniem dla kolejnych pokoleń?***

Odpowiedzi polskiej młodzieży
„To historia naszego narodu, którą musimy znać. To nasza tożsamość, oddaje cierpienie”.
„Nie można zapominać o masowej zagładzie ludzi w obozach”.
„Trzeba pokazywać, do czego zdolny jest człowiek, aby się to nie powtórzyło, uczula uczniów na krzywdę ludzką, jest przestrogą dla kolejnych pokoleń”.
„Pamięć jest ważna, jednakże uważam, że nie jest dobrym nabijanie głów młodym ludziom tym nieprzyjemnym fragmentem polskiej historii”.
„Pamięć jest ważna, ale nic nie zmienia. Na świecie dalej są obozy a świat udaje, że ich nie ma a tragedie należą do przeszłości”.
„Ponieważ młodsze pokolenie, żeby nie obrazić, jest takie ułomne i naprawdę o tym powinno wiedzieć każde pokolenie, aby o tym nie zapomniano”.
Odpowiedzi niemieckiej młodzieży
„To ważne, bo trzeba się starać, żeby coś takiego się nie powtórzyło”.
„Nie wolno o tym zapomnieć”.
„Każdy powinien wiedzieć, co tam się wtedy działo”.
„Te trudne czasy nigdy nie powinny zostać zapomniane, żeby nigdy więcej nie został popełniony taki błąd”.
„To ważny temat, ale nie powinniśmy czuć się winni”.
„Pamięć jest ważna, bo to, co wydarzyło się w Oświęcimiu, moim zdaniem może się jeszcze zdarzyć, może nie w takiej samej formie, ale fenomeny, które do tego doprowadziły (ksenofobia, przerośnięty patriotyzm, antysemityzm) niestety ciągle istnieją”.
„To należy do niemieckiej historii i powinno się o tym wiedzieć”.
„Jest ważna, bo o historii coraz bardziej się zapomina”.
„Nie można tuszować bezsensownego mordu”.
„Ważne jest okazać ofiarom należyty szacunek”

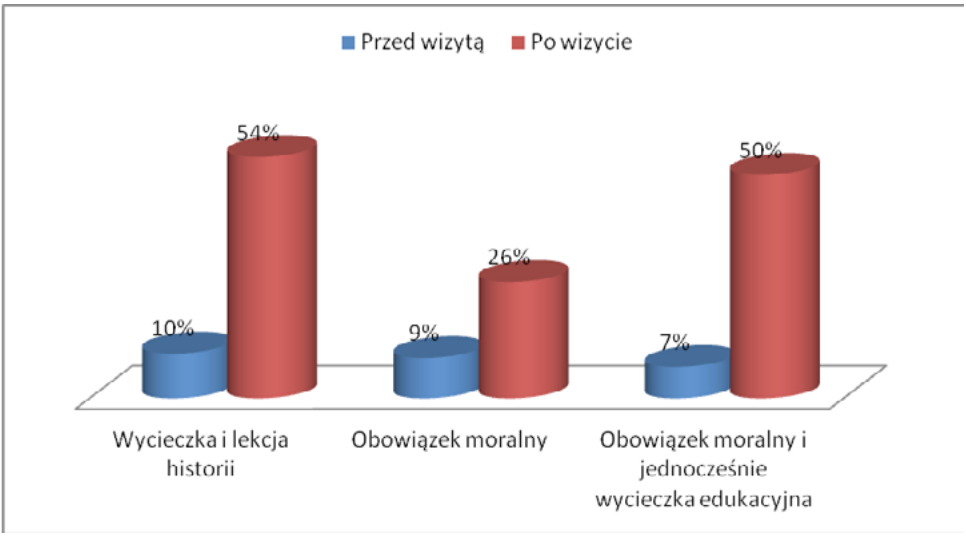
Odpowiedzi w dużej mierze przypominają proste slogany zaczerpnięte z narracji wykorzystywanej w mediach, artykułach czy przekazach szkolnych: „To nie może się powtórzyć", „Nie powinniśmy o tym zapominać", „To historia naszego narodu i powinniśmy ją znać". W odpowiedziach niemieckich pojawia się wątek poczucia winy za zbrodnie ojców lub dziadków i odpowiedzialności za zbrodnie popełnione przez kraj, do którego przynależą.

Pomimo większej części ogólnikowych odpowiedzi zdarza się podejmowanie wątku współczesnych zbrodni. Niektóre osoby wskazują, że pamięć o Zagładzie jest ważna, jednocześnie przypominając, że światu mimo tej pamięci trudno wyciągnąć wnioski, ponieważ masowe ludobójstwa nadal istnieją, a świat udaje, że tego nie ma. Z jednej strony świadomość tej sytuacji niesie pewne niebezpieczeństwo, że młode pokolenie z czasem dojdzie do wniosku, iż nie ma potrzeby angażować się w pamięć o Zagładzie, ponieważ i tak z tego nic nie wynika i nawet rządy wielkich państw przymykają oko na współcześnie rozgrywające się dramaty. Z drugiej jednak strony można w tym zaobserwować potencjał dla edukacji historycznej w miejscach pamięci i edukacji szkolnej, ponieważ młodzież posiada jednak umiejętność poszukiwania odniesień z przeszłości, mogących wspomóc kształtowanie przyszłości.

Mimo że młodzież najczęściej przyjeżdża na teren byłego obozu Auschwitz-Birkenau w formie turystycznej wycieczki martyrologicznej, pod koniec wizyty przymusowa wycieczka przeinacza się w pobyt uruchamiający w większym lub mniejszym stopniu proces autorefleksji. Pokazują to badania empiryczne z lat 2009-2011 autorstwa Katarzyny Stec z Uniwersytetu Jagiellońskiego pt. *Interpretacja wizyty w muzeum miejscu pamięci jako doświadczenie turystyczne – kategoria atrakcji turystycznej*[147].

[147] Badania sondażowe N=1632. Polscy uczniowie (+14 lat) zwiedzający miejsca pamięci oraz badania jakościowe z uczniami pół roku po wizycie (marzec-kwiecień

Wykres 5.2.18 *Czym jest dla ciebie wyjazd do Miejsca Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau (wyniki nie sumują się, jest to wybór jedynie trzech głównych odpowiedzi z całości)?*



Przed wizytą w MPiMA-B znacząca grupa postrzega wizytę w kategorii wycieczki turystycznej. Po wizycie interpretacja kieruje się ku wartości doświadczenia edukacyjnego i emocjonalnego, a kategoria atrakcyjności i ciekawości turystycznej jest zminimalizowana. Dzięki badaniu przeprowadzonemu z tymi samymi osobami przed wizytą i po niej doskonale widać, jak istotny wpływ na percepcję młodzieży ma osobisty pobyt w miejscu pamięci i zderzenie się z przestrzenią autentyzmu, obecnością i narracją bezpośrednich świadków historii.

2011). Wyniki badań zaprezentowane podczas konferencji *Auschwitz i Holokaust*...

Zakończenie

Zarówno w polskiej, jak i niemieckiej świadomości młodych ludzi wizyta w MPiMA-B nie pozostaje bez echa. Mimo rzadko prowadzonych w domu rozmów na temat Zagłady, młodzież dobrze ocenia swoją wiedzę na ten temat, podając za źródło wiadomości głównie szkołę i telewizję. W niektórych przypadkach, kiedy osoba bliska była w jakiś sposób związana z KL Auschwitz (najczęściej, kiedy była więźniem lub udzielała pomocy więźniom) rozmowy z domownikami są częstsze i bliscy chętniej dzielą się wspomnieniami. Młodzież pochodząca z rodzin, gdzie temat Zagłady nie interesuje członków rodziny, ma bardzo ogólny i obojętny stosunek do omawianego tematu – nie wie, czym MPiMA-B różni się czymś od innych miejsc pamięci i muzeów historycznych, jest przekonana, że nic nie zmieni się w jej życiu po wizycie na terenie byłego obozu. Młodzież z tego kręgu uważa, że troska o autentyzm miejsc pamięci nie jest zbyt istotna. Decydując się na wyjazd, najczęściej motywowani są ciekawością i chęcią dowiedzenia się czegoś więcej o historii obozu. W mniejszym stopniu odczuwają konieczność pojawienia się w miejscu związanym z historią rodziny, ponieważ najczęściej nie wiedzą, czy ktoś z rodziny związany był w jakikolwiek sposób z KL A-B.

Jednym ze skutków wizyty w miejscu pamięci, nieprzewidzianym w konspektach do pracy z uczniami, jest docenienie wartości życia. Młodzież wskazuje ten element autorefleksji jako jeden z największych rezultatów wizyty, podobnie deklaruje także poważniejsze podejście do tematu i rezygnację z opowiadania złośliwych tekstów związanych z innymi narodami. Przed Niemcami jeszcze wiele lat potrzebnych do całościowego przepracowania historii narodowego socjalizmu i jego skutków. Przykładem ponownego pojawienia się niepokojących tendencji do zrzucania odpowiedzialności na inne kraje jest niemiecki serial *Nasze matki, nasi ojcowie*, wyemitowany w czerwcu 2013 r. Młodzi Niemcy postrzegają członków swoich rodzin jako ofiary oszukane przez Hitlera, niemające nic wspólnego z obozami koncentracyjnymi i zagłady.

Na polskim gruncie należy dokonać konsekwentnych przemian dydaktyczno-metodologicznych. Polska młodzież nie jest odpowiednio przygotowywana przed wizytą w MPiMA-B. Nie uczestniczy także w zajęciach podsumowujących wyjazd. Polskie szkoły, o ile w ogóle zdecydują się na organizację wyjazdu do PMA-B, wybierają pobyt jednodniowy zakładający jedynie kilkugodzinne zwiedzanie. Niesie to zagrożenie trudności w odnalezieniu się w przestrzeni byłego obozu i problemów ze zrozumieniem lekcji, jaką przygotowała historia obecnemu pokoleniu. Bardzo często zaznaczane przez polską młodzież ogólne odpowiedzi czy bezrefleksyjne wyjaśnienia (albo wręcz brak odpowiedzi) zwracają uwagę na stan polskiego szkolnictwa, które w dalszym ciągu nie umożliwia uczniom kreatywnej, aktywnej pracy zespołowej, samodzielnego poszukiwania źródeł, wykształcenia umiejętności krytycznego myślenia, analizy, formułowania wniosków i dostrzegania wielu zależności przeszłości z obecną sytuacją na świecie. Polsce potrzebna jest edukacja oparta na uczeniu się, a nie na nauczaniu. Konieczna jest weryfikacja i dokonanie poprawek reformy programowej nauczania historii w szkołach ponadgimnazjalnych. Obserwacje i doświadczenia przekazane przez liczne grono nauczycieli i edukatorów z całej Polski

oraz uchwała MRO z czerwca 2014 r. nie pozostawiają złudzeń – reforma skonstruowana w takiej formie, w jakiej została zatwierdzona, jest ogromnym błędem. Z roku na rok maleje liczna polskiej młodzieży pojawiającej się w MPiMA-B.

Obiecująca jest świadomość młodych ludzi dotycząca konieczności zachowania autentyzmu miejsc pamięci w niezmienionej postaci. Młodzież docenia troskę o zachowanie autentyzmu miejsc pamięci i nie oczekuje zastosowania środków multimedialnego przekazu w obozowej przestrzeni. Konfrontacja z miejscem pamięci przebiega w różny sposób, zależny od komunikacji międzypokoleniowej w domu rodzinnym.

W Niemczech powraca tendencja do podkreślania cierpienia, którego doświadczyło społeczeństwo niemieckie podczas II WŚ z rąk hitlerowców. Niemcy zdają się dzielić odpowiedzialność za wojenne dramaty, obarczając nią także inne kraje. W niemieckim dyskursie coraz częściej pojawia się wątek wysiedleń Niemców z ziem, które po wojnie weszły w granicę Rzeczypospolitej. Coraz więcej świadków opowiada o przymusowych wysiedleniach i tragedii niemieckiej ludności cywilnej. Jednocześnie Niemcy nie dostrzegają lub nie chcą dostrzec wysiedleń w innych częściach Europy, jak choćby na Kresach Wschodnich lub w powstańczej Warszawie. Dlatego też wskazane jest prowadzenie kontynuacji badań, dzięki którym możliwe będzie prześledzenie procesu kształtowania tożsamości i stanu świadomości historycznej niemieckiej młodzieży.

System edukacji obywatelskiej w Niemczech, oparty na pracy projektowej i dofinansowywanych wizytach studyjnych w miejscach pamięci przynosi zadowalające efekty. Młodzież, której umożliwiono kilkudniowy pobyt w MPiMA-B, zaoferowano spotkania, rozmowy podsumowujące i warsztaty, w sposób bardziej dojrzały i przemyślany odpowiada na pytania ankietowe. Jej wiedza i autorefleksja dotyczące osobistej konfrontacji z miejscem pamięci są dużo bardziej uporządkowane i usystematyzowane niż młodzieży polskiej, która w ograniczonym stopniu skorzystała z oferty edukacyjnej

MPiMA-B. Postulat MRO, aby utworzyć trwały mechanizm organizowania i finansowania wyjazdów polskiej młodzieży do miejsc pamięci, zasługuje na jak najszybszą realizację.

Niniejsza publikacja stanowi pracę magisterską *Rola i znaczenie pamięci o KL Auschwitz-Birkenau w edukacji historycznej Polaków i Niemców. Konfrontacja pamięci indywidualnej z doświadczeniem miejsca*, powstałą pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Anny Szczepan-Wojnarskiej. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Role and Meaning of the Memory of KL Auschwitz-Birkenau in Historical Education of Poles and Germans. Confrontation of the Individual Memory with Experience of Place.

How is the memory of the Holocaust and Auschwitz seen today among young Poles and Germans, is it different from that of the past? What are the differences in the memory space and education about the Holocaust between the two countries, and what do they have in common? The article is based on three pillars, and what served as foundations for them was a survey conducted with Polish and German youth in late April and May 2013, immediately after their visit to the Auschwitz-Birkenau. The first part concerns the individual and family memory of young people from Poland and Germany, who came to the Memorial and Museum of Auschwitz-Birkenau (MMA-B); there are also issues related to the intergenerational transmission of war fate of the relatives. The second pillar takes on teaching about the Holocaust at school and the evaluation of historical education from the student's point of view. There are presented the opinions of many historians, teachers and educators struggling with the effects of the reform of history teaching. The third

and most extensive part of the article presents the issues related to historical education in the memorial site and young people confronting their past experience, knowledge, notions with the authenticity of MMA-B. Fundamental questions has been raised about the sense of maintaining authenticity of the memorial site and the reason that makes the memory of the Holocaust such an important task for future generations.

Keywords: historical education in memorial sites, authenticity and pedagogics of a memorial site, teaching of history in Poland and Germany, Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau, post-memory.

Bibliografia

Literatura przedmiotu:

H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1998;

Auschwitz i Holocaust – dylematy i wyzwania polskiej edukacji, red. P. Trojański, Oświęcim 2008;

P. Cywiński, *Epitafium… i inne spisane niepokoje*, Oświęcim 2012;

T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci. Zarys problematyki*, Lublin 2009;

Krwawy cień genocydu, red. B. Machul-Telus, U. Markowska-Manista, L. Nijakowski, Kraków 2011;

M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny. Historia, współczesność i świadomość społeczna KL Auschwitz w Polsce*, Kraków 2005;

Lekcja historii. Zagłada Żydów w edukacji szkolnej, red. J. Chrobaczyński, P. Trojański, Kraków 2004;

Nauczanie o Holocauście, red. E. Lewczuk, Pułtusk 2006;

Pamięć. Świadomość. Odpowiedzialność. Międzynarodowa konferencja z okazji 60. rocznicy utworzenia Muzeum Auschwitz-Birkenau, red. J. Ambrosewicz-Jacobs, K. Oleksy, Oświęcim 2008;

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

R. Szuchta, P. Trojański, *Holokaust: zrozumieć dlaczego*, wyd. 2 popr., Warszawa 2006;

M. Zaborski, *Współczesne pomniki i miejsca pamięci w polskiej i niemieckiej kulturze politycznej,* Toruń 2011.

Czasopisma:

Biuletyn Informacyjny Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, Fundacji Pamięci Ofiar Obozu Zagłady Auschwitz-Birkenau „Pro Memoria", styczeń 2004, nr 20;

Magazyn „Oś. Oświęcim-Ludzie-Historia-Kultura", czerwiec 2014, nr 74.

Inne:

Autorskie badania ankietowe przeprowadzone z polską i niemiecką młodzieżą na przełomie kwietnia i maja 2013 r.;

Autorski wywiad z Markiem Zającem, styczeń 2011;

Badania ankietowe zrealizowane między lipcem a wrześniem 2011 r, udostępnione przez prof. UEK dr hab. Jadwigę Berbekę (Katedra Turystyki, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie);

Materiały konferencyjne. Ogólnopolska konferencja naukowo-dydaktyczna *Auschwitz i Holokaust — edukacja w szkole i w miejscu pamięci.* 12-14 kwietnia 2013 r. Organizatorzy: Międzynarodowe Centrum Edukacji o Auschwitz i Holokauście w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau oraz Instytut Historii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie.

Spis wykresów:

Wykres 1.1…….....559
Czy ktoś z członków twojej rodziny w KL Auschwitz-Birkenau był…
Wykres 1.2……560
Jak często temat KL Auschwitz-Birkenau pojawiał się w twojej rodzinie?
Wykres 3.1……591
Czy przed przyjazdem do Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau odbyło się w szkole/na uczelni/ w instytucji/organizacji pozarządowej jakiekolwiek przygotowanie merytoryczne?
Wykres 3.2……592
Czy według ciebie wcześniejsze przygotowanie uczniów do wizyty w tym szczególnym miejscu było potrzebne i odniosło pozytywny skutek?
Wykres 3.1.1……601
Czy wizyta w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau różni się twoim zdaniem od wizyt w innych muzeach historycznych i miejscach pamięci?
Wykres 3.1.2……603

Czy według ciebie podkreślanie autentyzmu miejsca, jakim jest teren byłego obozu koncentracyjnego i zagłady jest dla ciebie istotne czy wolisz multimedialne metody prezentowania elementów wystawienniczych?
Wykres 3.1.3……...…..605
Jak uważasz, czy po powrocie do domu, rodziny i rówieśników coś zmieni się w twoim życiu?
Wykres 5.1.1…….620
Kategorie wiekowe badanych grup młodzieży
Wykres 5.1.2…….621
Kategorie płci badanych grup młodzieży
Wykres 5.1.3…….621
Wykształcenie
Wykres 5.1.4……...……..622
Miejsce zamieszkania
Wykres 5.2.1……..……..…… 625
Czy ktoś z członków twojej rodziny w KL Auschwitz-Birkenau był…
Wykres 5.2.2…….629
Czy w twojej rodzinie pojawiał lub pojawia się temat historii o KL Auschwitz-Birkenau?
Wykres 5.2.3…….632
Jak oceniasz swoją wiedzę na temat KL A-B i innych obozów koncentracyjnych wyniesioną z domu?
Wykres 5.2.4…….634
Czy temat KL Auschwitz pojawił się w twojej szkole/na uczelni?
Wykres 5.2.5…….638
Motywy wizyt młodzieży w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau.
Wykres 5.2.6……...……..639
Co spowodowało, że zdecydowałeś/-aś się na wyjazd do Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau?
Wykres 5.2.7…….....640

Organizator wyjazdu do Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau.
Wykres 5.2.8……641
Kto decydował o przyjeździe do PMA-B?
Wykres 5.2.9……641
Czy przyjechałbyś/-ałabyś do Muzeum, gdyby nie miała miejsca decyzja instytucjonalna?
Wykres 5.2.10……...642
Czy przed przyjazdem do Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau odbyło się w szkole/na uczelni/ w instytucji/organizacji pozarządowej jakiekolwiek przygotowanie merytoryczne?
Wykres 5.2.11……...643
Czy według ciebie wcześniejsze przygotowanie uczniów do wizyty w tym szczególnym miejscu było potrzebne i odniosło pozytywny skutek?
Wykres 5.2.12……...644
Czy według ciebie szkoła/uczelnia w odpowiedni sposób dba o przekazanie uczniom wiedzy na temat obozów koncentracyjnych i zagłady?
Wykres 5.2.13……...645
Jak uważasz, czy po powrocie do domu, rodziny i rówieśników coś zmieni się w twoim życiu?
Wykres 5.2.14……...647
Co odczuwałeś/-aś po wizycie w Muzeum?
Wykres 5.2.15……...648
Czy wizyta w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau różni się twoim zdaniem od wizyt w innych muzeach historycznych i miejscach pamięci?
Wykres 5.2.16……...650
Czy według ciebie podkreślanie autentyzmu miejsca, jakim jest teren byłego obozu koncentracyjnego i zagłady jest dla ciebie istotne czy wolisz multimedialne metody prezentowania elementów wystawienniczych?
Wykres 5.2.17……...653

Czy twoim zdaniem pamięć o Zagładzie i obozach koncentracyjnych jest ważnym zadaniem dla kolejnych pokoleń?
Wykres 5.2.18……...651
Czym jest dla ciebie wyjazd do Miejsca Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau?

Spis tabel:

Tabela 1.1….....……...558
Postrzegana znajomość z więźniami i ofiarami K Auschwitz
Tabela 3.1…..……584
Kompetencje rozwijane w procesach edukacyjnych w miejscach pamięci
Tabela 4.1……...……...610
Na jakich przedmiotach lub zajęciach pozaszkolnych pojawił się temat Zagłady
Tabela 5.2.1…...……623
Skąd pochodzą Twoje wiadomości na temat obozu Auschwitz?
Tabela 5.2.2…….....……..626
Czym był Holocaust?
Tabela 5.2.3……...……630
Czy w szkole uczyliście się o obozie Auschwitz?

Spis rysunków:

Rys. 1.1……...……...546
Współczesny Auschwitz: model.
Rys 1.2…….....……547
Świadomość społeczna Auschwitz jako współczesna potoczna pamięć zbiorowa

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

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

SPRAWOZDANIA I KOMUNIKATY

DYSTRYBUCJA FILMOWA. FAKTY I MITY

Anna Wróblewska
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
annadorotawroblewska@gmail.com

21 i 22 października 2014 roku Wydział Organizacji Sztuki Filmowej w Szkole Filmowej w Łodzi zorganizował konferencję *Dystrybucja filmowa. Fakty i mity.* To pierwsza konferencja naukowo-branżowa poświęcona tej tematyce.

Konferencje Szkoły Filmowej w Łodzi mają specyficzny charakter. PWSFTViT to uczelnia o wyjątkowej renomie w dziedzinie kształcenia artystycznego. W tym roku prestiżowy magazyn „Hollywood Reporter" przedstawił klasyfikację najlepszych nieamerykańskich szkół filmowych. Na drugim miejscu po słynnej National Film and Television School z Londynu znalazła się Szkoła Filmowa w Łodzi, wyprzedzając tym samym paryską Le Femis, sklasyfikowaną jako trzecią. Magazyn podkreślił, że założona w 1948 roku PWSFTviT w Łodzi „wykształciła panteon wielkich ludzi kina, wśród których jest zdobywca Oscara Roman Polański". Wśród grona absolwentów wymienia takie nazwiska, jak: Jerzy Skolimowski, Krzysztof Zanussi, Zbigniew Rybczyński, Krzysztof Kieślowski, Adam Holender, Witold Sobociński, Sławomir Idziak, Paweł Edelman, „zdobywców Oscara i laureatów nagród w Wenecji, Cannes, Berlinie". Magazyn zwraca również uwagę na to, że co roku na uczelni powstaje ponad 300 filmów studenckich, z czego połowa realizowana jest na taśmie 35 mm.

Domeną Szkoły Filmowej w Łodzi (to druga, oficjalna nazwa placówki) jest więc kształcenie artystyczne. Stawia to w specyficznej sytuacji Wydział

Organizacji Sztuki Filmowej w Łodzi, który kształci producentów i kierowników produkcji. Wydział ten uczy z jednej strony konkretnego zawodu, z drugiej zaś − zobligowany jest do rozwoju naukowego. Od 2013 roku dziekan Wydziału dr Roman Sawka regularnie organizuje więc konferencje naukowe. Po wielkiej konferencji poświęconej tradycji zespołów filmowych uwieńczonej publikacją, a także międzywydziałowej konferencji poświęconej relacjom producenta i aktora, zorganizowano w październiku 2014 roku sympozjum dotyczące dystrybucji, które w umiejętny sposób połączyło dyskurs naukowy – nader rzadki w tym obszarze – z kompetencjami wybitnych praktyków, wiele lat obecnych w branży filmowej. Wnioski z tego spotkania są niezwykle interesujące.

Dr Magdalena Sobocińska z Uniwersytetu Wrocławskiego, autorka książki *Zachowania nabywców na rynku dóbr i usług kultury* wystąpienie swoje poświęciła zagadnieniom marketingu w nowoczesnej dystrybucji. − Przesłankami do rosnącej roli promocji filmu są globalizacja i umiędzynarodowienie obiegu dóbr kultury – mówiła badaczka. − Ale także twórcy nie chcą, aby ich filmy pozostawały obiegu peryferyjnym.

Zdaniem Sobocińskiej, rozwój rynku kinowego będzie zależał od tych, którzy nie chodzą, a być może zaczną chodzić do kina. Kluczowe jest więc pytanie, jak należy prowadzić promocję, by objąć nią skutecznie wszystkich obecnie „wykluczonych". Przytoczyła typologię widzów według Tomasza Szlendaka. Grupa odbiorców filmu składa się z takich podgrup, jak: środowisko artystyczne, „wyznawcy" (czyli odbiorcy sztuki wysokiej), „poszukiwacze awangardy i selekcjonerzy treści", dzieci i młodzież, mieszczanie z wyrzutami sumienia (np. klienci galerii, którzy czasem przychodzą też do kina), grona towarzyskie, aktywni emeryci i „parakulturalni". Zdaniem badaczki, aby dotrzeć do wszystkich tych grup, trzeba stosować bardzo różne formy promocji, umiejętnie godząc tę tradycyjną i tę skupioną na nowych mediach. Są to tak różne formy, jak targi, pitchingi (czyli prezentacje projektów w realizacji), reklama telewizyjna, prasowa, Internetowa, piosenka

filmowa, tytuł, reklama zewnętrzna, billboardy, reklama na środkach transportu, merchandising (czyli sprzedaż produktów powiązanych z filmem)

Każda z grup odbiorców ma inną motywację do uczestnictwa w kulturze i pod nią trzeba inaczej, świadomie programować działania kulturalne. Skuteczność promocji zależy w dużej mierze od trafien a w odpowiednią motywację, ale także od tego, na ile da się pokonać mechanizmy obronne widzów. Wielość mediów sprawia, że nie jesteśmy w stanie wszystkiego oglądać i słuchać.

Istotne jest także różnicowanie promocji poszczególnych tytułów, kreowanie marki filmu, na którą wpływają tak różne czynniki jak wizerunek twórców, aktorów, sytuacja odbioru (czy film oglądany jest przede wszystkim w multipleksach, czy w kinach studyjnych), sumy doświadczeń odbiorców. – Czas wolny się kurczy, widz oferuje nam, oprócz czasu, swoją wrażliwość. De facto kreatorem marki może być dzisiaj odbiorca. W kontekście siły Internetu on ma znaczenie – mówiła Sobocińska. – Efektywność promocji należy badać w sposób bardzo złożony.

Profesor Ewa Gębicka z Uniwersytetu Śląskiego, od wielu lat badająca produkcję i dystrybucję filmową w Polsce, swoje wystąpienie skoncentrowała przede wszystkim na promocji w nowych mediach. – Marzeniem producenta i dystrybutora jest realizacja filmu, który pogodzi sukces artystyczny z komercyjnym. Ten drugi jest wypadkową wielu czynników, nie zawsze zależnych od twórców. Na pewno drogą do tego jest pomysłowa kampania promocyjna, zarówno tradycyjna, jak i w nowych mediach, poprzez Internet i nośniki komunikatów – mówiła profesor Gębicka, opierając się na przykładach z rynku amerykańskiego. – Skuteczność Internetu wynika z jego efektów, ma on charakter globalny, multimedialny, umożliwia bezpośredni kontakt z widzem i indywidualizację oferty.

Jak zwróciła uwagę badaczka, ze szczególnych atutów Internetu szybko zdał sobie sprawę przemysł audiowizualny. Wielkie studia coraz chętniej zwiększają budżety na działania online. W sytuacji konkurencji te strategie

muszą być bardziej skuteczne, wykorzystywać sprzedaż produktów, merchandising, a materiały promocyjne pełnią nie tylko rolę informacyjną, lecz także stają się źródłem przyjemności widza. Aktualna lista nośników reklamy zawiera kilkadziesiąt pozycji. Choć oczywiście polscy producenci i dystrybutorzy mają ograniczone budżety, warto zwrócić uwagę na pomysły zza oceanu w sposób twórczy wykorzystujące właściwości nowych mediów. A często taka reklama może być dla naszego rynku atrakcyjna cenowo. – Przewiduje się, że tradycyjna reklama graficzna z czasem ustąpi reklamie w wyszukiwarkach, pójdzie w kierunku łagodniejszych form promocji, dostosowanych do potrzeb internautów – mówiła profesor Gębicka. Przytaczała takie formy promocji, jak strony www o charakterze nie tylko „wizytówkowym", lecz także eventowym lub sprzedażowym, chatroomy, fora dyskusyjne, bogi, mikroblogi, social media. – Za pomocą wirtualnego kontaktu fani odczuwają realny związek z otoczeniem – powiedziała badaczka.

Wśród prelegentów na konferencji przeważali praktycy, co nie jest zaskakujące w sytuacji, gdy nurt „produkcyjny" jest nader rzadko uprawianą dziedziną nauk filmowych. Dialog naukowców profesjonalistami z branży filmowej był zdecydowanie dobrym pomysłem. Sławomir Salamon, szef Forum Film Poland, wybitny znawca rynku filmowego, polemizując z badaczkami zwracał uwagę, że, doceniając nowe alternatywne formy promocji, dystrybutor na razie jeszcze stawia przede wszystkim na tradycyjne ścieżki. A przykłady niezwykle skutecznych kampanii alternatywnych, jak w przypadku filmu *Blair Witch Project,* nadal pozostają jedynie wyjątkami. Kino to najefektywniejsze pole zwrotu nakładów, a marketing polegający na wykupieniu czasu reklamowego w mediach nadal stanowi jedno z najskuteczniejszych narzędzi promocji. – „Publicity", po polsku PR – nie sprzeda filmu. Podobnie jak konferencja, strona filmu czy Facebook. Musi być kampania reklamowa, trzeba kupić media, wywiesić outdoory. Nasz budżet składa się z tzw. „promotion", czyli materiałów informacyjnych, premiery i innych wydarzeń i reklamy – mówił Salamon. Jak zauważył

Krzysztof Gierat, dyrektor Krakowskiego Festiwalu Filmowego, wieloletni dystrybutor a obecnie szef agencji promującej krótkie metraże i dokumenty – Krakowskiej Fundacji Filmowej, rynek dystrybucji podlegał w ostatnich 25 latach ogromnym zmianom. – *Lista Schindlera* na 12 kopiach osiągnęła sukces (900 tysięcy widzów). Dzisiaj wprowadzenie filmu poniżej 100 ekranów jest porażką – powiedział Gierat, mówiąc o trudnościach, jakie musi pokonać dystrybutor w obecnej rzeczywistości.

Bardzo ciekawym wątkiem konferencji były relacje między producentem a dystrybutorem, o których trafnie mówił Dariusz Jabłoński, szef firmy producenckiej Apple Film Production, producent m.in. *Pokłosia* i ostatnich filmów Urszuli Antoniak. Jak zauważył, rola dystrybutora zmienia się wraz z rodzajem filmu. Produkcję można podzielić na film artystyczny, film środka i film komercyjny. – Wraz ze skalą wzrasta rola dystrybutora. Mam wrażenie, że rola dystrybutora w filmie artystycznym jest czasem zbyt duża. Musimy dać wolność reżyserowi, bo jeśli tego nie zrobimy, dostaniemy film nijaki – mówił Jabłoński. – Przy filmie środka rola dystrybutora wzrasta. Film komercyjny „poluje na publiczność w sposób nieograniczony". – Wtedy słucham dystrybutora, bo on wie, jak ludzi przyciągnąć, sprawić, by był dla nich atrakcyjny – mówił Jabłoński.

Organizatorzy konferencji zadbali także o obecność filmu dokumentalnego w dyskursie. Mówił o nim doc. Krzysztof Kopczyński, doświadczony reżyser i producent filmow , szef firmy Eureka Media. W niezwykle ciekawym, pełnym faktów i danych wystąpieniu zwracał uwagę na osobną sytuację europejskiego dokumentu, który przede wszystkim czerpie przychody z dystrybucji telewizyjnej. W Europie z rynku telewizyjnego pochodzi 80 proc. wpływów, 20 proc. z VOD, obiegu festiwalowego, sprzedaży nośników.

O europejskich mechanizmach wsparcia dystrybucji filmów mówiła Joanna Wendorff-Østergaard, była dyrektor polskiego biura programu MEDIA, zaś o zmieniającej się roli krytyki w upowszechnianiu kultury filmowej − redaktor Janusz Wróblewski z „Polityki". Dziennikarz zwrócił

uwagę, że dzisiaj Złota Palma w Cannes czy inna prestiżowa nagroda nie jest już gwarancją sukcesu frekwencyjnego, bo nawet najgłośniejsze i najczęściej omawiane w mediach filmy ściągają do kin zaledwie kilkanaście tysięcy widzów. – Na większość blockbusterów nie ma wpływu opinia krytyka, bo filmy te mają swoich fanów. Tylko w przypadku kina artystycznego można mówić o rozwoju krytyki, choć czasem ten wpływ jest enigmatyczny – mówił Wróblewski.

To tylko część wystąpień, które złożyły się na program tej bardzo interesującej konferencji, umiejętnie moderowanej przez filmoznawcę dr. Konrada Klejsę z Uniwersytetu Łódzkiego i badacza kultury produkcji dr. Marcina Adamczaka z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Dialog badaczy z profesjonalistami, choć często polemiczny, ukazał potrzebę zwiększenia zainteresowania nauki studiami nad filmem, pojmowanym jako przemysł kultury, podatnym na zmiany rynkowe, na napięcia rynku polskiego, europejskiego i globalnego. Efektem konferencji ma być wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, w całości poświęcone zawiłej tematyce dystrybucji filmowej we współczesnych realiach

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO
w WARSZAWIE
WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH

ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa – tel. (48 22) 561 89 03

ZAPROSZENIE

Uprzejmie zapraszamy do udziału w I Ogólnopolskiej Konferencji pod hasłem

Pogranicza wielokulturowe – lokalne, regionalne, narodowe, ponadnarodowe

Konferencja, organizowana przez Wydział Nauk Humanistycznych UKSW odbędzie się w dniach 14 i 15 maja 2015 r, w siedzibie Uniwersytetu przy ul. Dewajtis 5, w sercu Lasku Bielańskiego.

Celem konferencji jest wymiana doświadczeń badaczy akademickich, jak również pozaakademickich organizacji pozarządowych, stowarzyszeń i agend rządowych zajmujących się teorią i praktyką wielokulturowości. Wielokulturowość – jak obraz kalejdoskopowy – ulega ciągłym zmianom w zależności od punktu widzenia i natężenia światła. Jest to ciągły dyskurs tożsamości, zmiany, różnicy, adaptacji, teorii i praxis.

Biorąc pod uwagę rozległość tego dyskursu i możliwości jego interpretacji organizatorzy postanowili uporządkować wątki narracyjne dzieląc je na cztery główne porządki, w których obrębie dalej można problematyzować zagadnienie pograniczy wielokulturowości, tj: lokalności, regionalności, poziomu Państwa Narodowego, i dyskursu ponad-narodowego.

Drugim porządkiem, który wyłoni się jako następstwo tej kategoryzacji, będzie porządek podziału na teorię i praktykę wielokulturowości oraz działań wielokulturowych w tak wybranym obszarze zagadnień. Postanowiliśmy zatem podzielić referaty na dwie kategorie: panele eksperckie i akademickie. Głos będą mogli w nich zabierać – odpowiednio – praktycy i teoretycy międzykulturowości. Celem nadrzędnym takiej strategii jest próba stworzenia efektu synergii działań tak, by praktycy zdołali nauczyć się czegoś od teoretyków i *vice versa*.

Obecność przedstawicieli mniejszości kulturowych obecnych na terenie Polski – tak od dawna, jak i nowych – oraz ich udział w panelu powinien pozwolić na uświadomienie, że problem wielokulturowości, zbyt często pomijany jeszcze w badaniach w naszym kraju, staje się tematem aktualnym. Przedstawienie dokonań artystycznych (szczególnie muzyki) tych wspólnot będzie dopełnieniem refleksji akademickiej.

Ufamy, że w wyniku podjętych działań powstanie książka, której celem będzie propagowanie wiedzy i doświadczeń praktyków oraz teoretyków badania wielokulturowości.

W skład komitetu naukowego Konferencji wchodzą:

prof. Kazimierz Pawłowski
dyrektor Instytutu Filologii Klasycznej i Kulturoznawsta UKSW

prof. Anna Zeidler-Janiszewska
prodziekan ds. nauki Wydziału Nauk Społecznych i Humanistycznych SWPS

dr hab. prof. UKSW Anna Szczepan-Wojnarska
dyrektor Instytutu Filologii Polskiej UKSW

dr hab. prof. UKSW Anna Czajka-Cunico
Vice dyrektor Instytutu Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa UKSW,
kierownik Katedry Teorii Kultury i Wielokulturowości WNH UKSW

dr hab. prof. UKSW Magdalena Saganiak
kierownik Katedry Teorii Literatury WNH UKSW

dr hab. Agata Skowron-Nalborczyk
Zakład Islamu Europejskiego Wydziału Orientalistycznego, Uniwersytet Warszawski

Krzysztof Czyżewski
Dyrektor Ośrodka i Fundacji „Pogranicze"

Organizatorzy Koordynujący:

dr Piotr Dejneka
Katedra Teorii Kultury i Wielokulturowości WNH UKSW

dr Joanna Pietrzak-Thébault
sekretarz konferencji, Katedra Literatury Staropolskiej i Retoryki, WNH UKSW

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO
W WARSZAWIE

WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH

ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa – tel. (48 22) 561 89 03

ZAKŁAD POETYKI INTERSEMIOTYCZNEJ I KOMPARATYSTYKI MEDIÓW

INSTYTUT FILOLOGII KLASYCZNEJ I KULTUROZNAWSTWA UKSW

ZAPRASZAJĄ

NA DRUGĄ OGÓLNOPOLSKĄ KONFERENCJĘ NAUKOWĄ

Z CYKLU INTERDYSCYPLINARNE KATEGORIE KULTUROZNAWSTWA

POD TYTUŁEM

SZYBKOŚĆ W KULTURZE

WARSZAWA, 20-21 MAJA 2015 ROKU

Szybkość „rozgrywa się" w czasie, który jest funkcją przestrzeni. I czas, i przestrzeń stanowią niejako środowisko życia człowieka, a innowacja artystyczna, techniczna czy naukowa okazują się kolejnym sposobem ich interpretacji (Paul Virilio). Szybkość traktowana jest jako kategoria komparatystyczna, dlatego wpisuje się w interdyscyplinarny dyskurs naukowy i praktykę intermedialną. Na przestrzeni historii kultury była ona odmiennie wartościowana na różnych polach badawczych i w różnorodnych kontekstach. Przez Platona szybkość została oceniona negatywnie, jako jakość przeciwstawna rozumowi, związana ze zmysłami. Tymczasem Homer uznał ją za odpowiedni styl dla operacji poznawczych, podobnie jak Fryderyk Nietzsche. Na polu refleksji literaturoznawczej szybkość również spotykała się z odmiennymi ocenami. Umberto Eco nazwał literaturę „maszyną do spowalniania", podobnie jak z Tomasz Mann, który traktował powieść jako „formę powolności". Natomiast Italo Calvino – przeciwnie – eksponował zalety szybkości w literaturze, które uznawał za jedno z głównych źródeł przyjemności odbiorcy…

W badaniach kulturowych sugeruje się, że współczesna szybkość jest różna od tej zaproponowanej np. przez awangardę I połowy XX wieku (Anna Zaidler-Janiszewska). Wtedy szybkość objawiała się jako cecha ruchu prostoliniowego, który wiódł do końca lub w określonym kierunku, a związany był z określonym projektem (Zygmunt Bauman). Nasza współczesność (ponowoczesność) to szybkość „bez strzałki, wektora, punktu przyczepienia". Szybkość kultury, podobnie jak ta fizyczna, okazuje się nieczuła na kategorię zwrotu, kierunku. Czy można jej przypisać tylko liczbową wartość, bez przymiotników określających jakość, sens? „Idea postępu zniknęła, ale postęp trwa; idea bogactwa zniknęła, ale produkcja twa w najlepsze, przyspiesza tym bardziej, im bardziej staje się obojętna wobec własnych celów" (Jean Baudrillard). Szybkość okazuje się dzisiaj kluczowym problem jako fizyczna i mentalna jakość ruchu; istotnego znaczenia nabiera również w związku z technikami pozyskiwania, zbierania, generowania dostępu do

informacji oraz procedurami przekształcania komunikatów mono-, poli- i intermadialnych (Thomas Hylland Eriksen). Jak dowodzono, kultura częściej opiera się na szybkim dostępie do już istniejących zjawisk niż na ich tworzeniu od podstaw (Lev Manovich)…

Autorzy niemal dwudziestoletniej już książki podejmującej zbliżoną problematykę (*Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. Dorota Siwicka, Marek Bieńczyk, Aleksander Nawarecki, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1996) pisali: „Mamy poczucie, że znajdujemy się w punkcie <<i>> – między światem szybkości osiągniętych a nową kolejną falą przyspieszenia". W trakcie naszej konferencji pragniemy prześledzić zwłaszcza najbardziej współczesne przejawy szybkości w kulturze. Spróbujmy poprzez swoje referaty i dyskusję wokół nich odpowiedzieć (między innymi) na wskazane wątpliwości i pytania. Oto przykładowe kręgi problemów związanych z tematem konferencji:

- refleksja teoretyczna (filozoficzna językowa, epistemologiczna, estetyczna i in.) nad kategorią szybkości i problemem jej wartościowania;
- szybkość jako styl myślenia, np. świadomość pyktoleptyczna;
- wpływ nowych praktyk komunikacyjnych (np. email, sms, portal społecznościowy, blog, emotikon, awatar, infografika, memy, symulacje) na sposoby poznania;
- doświadczenie szybkości i jego zapis w świecie przedstawionym różnorodnych tekstów kultury lub w światopoglądzie ich twórców;
- fenomenologia ruchu i jego wyznaczniki w kulturze nowoczesnej i ponowoczesnej;-
- semiotyczne, semantyczne i pragmatyczne wykładniki szybkości we współczesnych zjawiskach i dyskursach kultury;
- szybkość jako temat lub technika konstruująca przekaz kulturo-

wy analogowy i cyfrowy, artystyczny i użytkowy (literacki, fi - mowy, malarski, graficzn , rzeźbiarski, komiksowy, muzyczny, reklamowy…);

- szybkość, tempo, rytm jako kategorie komparatystyczne, interdyscyplinarne, intermedialne;
- szybkość pozyskiwania, zbierania, generowania informacji i dostępu do niej;
- szybkość archiwizacji i dokumentacji danych, bibliometria;
- techniki szybkiego czytania a lektura hermeneutyczna;
- metody kształtowania szybkości, czyli zdolności do wykonywania ruchu;
- zabiegi służące ekonomii przekazu (np. elipsa językowa i elipsa w narracji filmowej)
- szybkość jako wartość fizyczna, mająca zastosowanie do opisu wielkości skalarnych;
- socjologiczne, obyczajowe i moralne konsekwencje kulturowego przyspieszenia; style życia w „kulturze natychmiastowej satysfakcji";

Opłata konferencyjna w wysokości 280 zł obejmuje koszty materiałów konferencyjnych, publikacji w książce pokonferencyjnej (w przypadku artykułów zaopiniowanych do druku), posiłków (obiad w dniu wystąpienia, bufet). **Zgłoszenia** (imię i nazwisko, stopień naukowy, afiliacja, numer telefonu, kilkuzdaniowy abstrakt określający problematykę wystąpienia) prosimy przesłać w oddzielnych plikach w terminie do **20 lutego 2015** roku na adres: **konferencjewnh.uksw@o2.pl**

Informacje w sprawie akceptacji tematu otrzymają Państwo do **28 lutego 2015 r.** Ostateczny **termin uiszczenia opłaty konferencyjnej** przewidziany został na **7 marca 2015 r.** Rachunek bankowy: Bank Zachodni WBK 81 1090 1014 0000 0001 2229 7627 (na dowodzie wpłaty podajemy:

Konferencja „Szybkość w kulturze”). **Czas i miejsce obrad:** 21-22 maja 2015, Uniwersytet Kardynała Wyszyńskiego w Warszawie, Wydział Nauk Humanistycznych, Warszawa, ul Dewajtis 5, Aula Muzyczna (sala 116, poziom -2). Serdecznie zapraszamy!

dr Agnieszka Smaga,

prof. UKSW dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk

(Kierownik Zakładu Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów, WNH UKSW)

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO
W WARSZAWIE

WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH

ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa – tel. (48 22) 561 89 03

ZAKŁAD POETYKI INTERSEMIOTYCZNEJ I KOMPARATYSTYKI MEDIÓW

INSTYTUT FILOLOGII KLASYCZNEJ I KULTUROZNAWSTWA UKSW

ZAPRASZAJĄ

NA DRUGĄ OGÓLNOPOLSKĄ KONFERENCJĘ NAUKOWĄ

Z CYKLU INTERDYSCYPLINARNE KATEGORIE KULTUROZNAWSTWA

POD TYTUŁEM

GRA Z KICZEM WE WSPÓŁCZESNYCH TEKSTACH KULTURY

(m.in. film, literatura, muzyka, komiks, reklama)

WARSZAWA, 18 LUTEGO 2015 r.

Żyjemy w czasach ekspansji kiczu. Zjawisko to wiąże się przede wszystkim z wpływem mass mediów na świadomość współczesnego człowieka, a zwłaszcza z propagowanym przez środki masowego przekazu dążeniem do szczęścia. Badacze problemu patrzą na kicz z wielu punktów widzenia, rozmaicie też określają teksty kultury, które skłonni są uznać za przejawy twórczości „złego smaku". Jednocześnie coraz częściej pojawiają się opinie, że kicz i „prawdziwa sztuka" wchodzą w układ wzajemnych odniesień, że kicz jest ważnym, o ile nie niezbędnym elementem systemu artystycznego.

Bez wątpienia dzieło sztuki i kicz wchodzą ze sobą w różnego typu związki, co więcej, niekiedy dopiero razem, w zaskakującym zespoleniu, tworzą zamierzony efekt artystyczny. Oznacza to, że nawet teksty kultury adresowane do ambitnego odbiorcy, nieschematyczne czy wręcz wybitne, mogą wyzyskiwać to, co zrazu wydaje się ich całkowitym zaprzeczeniem…

Podczas konferencji, która z założenia ma charakter interdyscyplinarny, przyglądać się będziemy rozmaitym współczesnym odsłonom kiczu. Proponujemy formułę, która estetykę kiczu lokowałaby w perspektywie opisowej, wolnej od jednoznacznych waloryzacji. Okazuje się bowiem, iż kicz, który z natury swej nie posiada tożsamości, może wybrzmieć nową, frapującą jakością. Tak więc moda na „kiczowanie" bywa świadomą grą, zabawą z kiczem w wielkim teatrze kultury konsumpcyjnej, przejawem samoświadomości twórczej artysty, wyrazem buntu wobec schematów – czym jeszcze?...

Opłata konferencyjna w wysokości 50 zł obejmuje koszty materiałów konferencyjnych, poczęstunku (bufet) oraz – w przypadku artykułów zaopiniowanych do druku – publikacji na łamach czasopisma naukowego „Załącznik Kulturoznawczy".

Zgłoszenia (imię i nazwisko, wykształcenie wraz z kierunkiem studiów, afiliacja, numer telefonu, adres mailowy, kilkuzdaniowy abstrakt określający problematykę wystąpienia) prosimy przesłać w oddzielnym pliku w terminie do **5 lutego 2015** roku na adres: **m.jazownik@uksw.edu.pl**

Informacje w sprawie akceptacji tematu otrzymają Państwo do **8 lutego 2015 r.** Ostateczny **termin uiszczenia opłaty konferencyjnej** przewidziany został na **11 lutego 2015 r.**

Rachunek bankowy:
Bank Zachodni WBK 81 1090 1014 0000 0001 2229 7627
(na dowodzie wpłaty podajemy: Konferencja „Gra z kiczem").

Czas i miejsce obrad: 18 lutego 2015 r., Uniwersytet Kardynała Wyszyńskiego w Warszawie, Wydział Nauk Humanistycznych, Warszawa, ul Dewajtis 5, Aula Muzyczna (sala 116, poziom -2). Serdecznie zapraszamy!

prof. UKSW dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk
(Kierownik Zakładu Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów, WNH UKSW)

mgr Monika Jazownik
sekretarz konferencji

POLSKI DOM.
Przemiany dyskursów i praktyk zamieszkiwania we współczesnej Polsce

Antropolog Daniel Miller uważa, że „w społeczeństwach industrialnych większość rzeczy, która jest dla ludzi ważna, odbywa się za zamkniętymi drzwiami sfery prywatnej" (*Home Possessions. Material Culture Behind Closed Doors*, 2001). Nawet jeśli żyjemy w społeczeństwie postindustrialnym, tezę tę pragniemy uczynić punktem wyjścia do namysłu nad współczesnymi zmianami dyskursów i praktyk zamieszkiwania w Polsce. Temat ten uważamy za ważny, i zbyt rzadko podejmowany przez badaczy i badaczki kultur. W odniesieniu do kontekstu polskiego Marek Ziółkowski zauważa, że „Polacy koncentrują się na życiu prywatnym i wykazują znaczną codzienną zaradność, mało interesują się natomiast życiem publicznym i słabo się w nie angażują" (*Zmiany systemu wartości*, [w:] *Współczesne społeczeństwo polskie. Dynamika zmian*, red. Jacek Wasilewski, Scholar, Warszawa 2006, s. 170-171). Mieszkanie traktować można jak odzwierciedlenie przemian społecznych: „rozpadanie się tradycyjnych struktur społeczeństwa i jego przekształcanie [...] nie odbywa się jednak równomiernie. Przeniesienie przez politykę państwową ryzyka z instytucji na jednostkę uruchamia różne reakcje kulturowe, z których część uwidacznia się w mikrokosmosie mieszkania" (Woroniecka Grażyna, *Co znaczy mieszkać w świecie ruchu i globalizacji*, [w:] *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury*, red. M. Kempny, K. Kiciński, E. Zakrzewska, ISNS UW, Warszawa 2004, s. 330).

W tytule konferencji odróżniamy dyskursy i praktyki zamieszkiwania, aby podkreślić ważny aspekt przemian tego fenomenu. Otóż obserwujemy obecnie przemiany zarówno dyskursu mieszkaniowego, jak i samych praktyk zamieszkiwania, a jednocześnie zmiany w tych wymiarach odbywają się – częściowo przynajmniej – oddzielnie. Inaczej zmienia się to, jak *się mieszka*, a inaczej, jak *mówi się* o zamieszkiwaniu. Z jednej strony w czasopismach mieszkaniowych prezentuje się przestrzeń zamieszkiwania jako obszar późnonowoczesnej – tożsamościowej i rynkowej – ekspresji *self*, mediowanej przez nowe instytucje eksperckie. Z drugiej strony, kultury materialne mieszkań oraz nawyki mieszkaniowe reprodukowane są częściowo w ramach wzorów wytworzonych przed rozpoczęciem transformacji systemowej w Polsce. Jednocześnie zmiany dyskursów i praktyk zamieszkiwania kształtowane są przez szersze zmiany społeczno-kulturowe, wśród których wymienić należy: kulturę indywidualizmu, nowe media i społeczeństwo informacyjne, rynek i konsumpcjonizm, transformacje więzi społecznych czy powolną redefinicję sfer prywatnej i publicznej. W efekcie tych zmian pytania o to, *czym* jest dom i *gdzie* jest dom, stają się obecnie szczególnie interesujące badawczo oraz ważne społecznie.

Do udziału w obradach zapraszamy osoby, które empirycznie badają problematykę zamieszkiwania, lub prowadzą namysł koncepcyjny i teoretyczny nad tym fenomenem w ramach dyscyplin społecznych i humanistycznych (kulturoznawstwo, socjologia, antropologia, architektura i inne dyscypliny).

Oprócz wymienionych wyżej problemów proponujemy następujące zagadnienia (lista jest indykatywna i otwarta):

-/ metodologia badań nad zamieszkiwaniem,

-/ transformacja organizacji industrialnej w kierunku organizacji post-industrialnej a definiowanie domu oraz praktyk zamieszkiwania

-/ migracje i turystyka a zamieszkiwanie,

-/ konsumpcja w domu,

-/ kultury i style zamieszkiwania w Polsce,

-/ dom, płeć i rodzina,
-/ mieszkańcy ludzcy i „pozaludzcy", ich role i definicje społeczne
-/ eksperci i fachowcy w domu,
-/ literatura, film, sztuka a polski dom
-/ dom z perspektywy wymiarów struktury społecznej (prekariatu, wykluczenia, luksusu itd.),
-/ spędzanie czasu wolnego i życie towarzyskie a przestrzeń zamieszkiwania,
-/ kulisy, fasady, salony, łazienki i kuchnie polskie,
-/ dom w PRL i wcześniej,
-/ fragmenty domu i domowych praktyk w przestrzeniach publicznych i komercyjnych.

Strategia pokonferencyjna: wybrane teksty pokonferencyjne opublikować chcemy w czasopiśmie „Załącznik Kulturoznawczy", wydawanym przez Instytut Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa Wydziału Nauk Humanistycznych UKSW oraz w internetowym, anglojęzycznym czasopiśmie „Hexis. Theory, Society & Culture". Zaproponowane teksty poddane zostaną procedurze recenzyjnej (*double-blind review*).

Termin nadsyłania abstraktów (maks. 300 wyrazów, na adres e-mail podany poniżej): 15.02.2015
Informacja o udziale w konferencji: 1.03.2015
Opłata konferencyjna: 125 PLN
Termin opłaty konferencyjnej: 30.03.2015

Rachunek bankowy:
Bank Zachodni WBK 81 1090 1014 0000 0001 2229 7627
(na dowodzie wpłaty koniecznie podajemy dopisek: Konferencja „POLSKI DOM").
Organizatorzy nie zapewniają noclegu i kosztów dojazdu.

Czas i miejsce obrad: 21.04.2015, Uniwersytet Kardynała Wyszyńskiego w Warszawie, Wydział Nauk Humanistycznych, Warszawa, ul Dewajtis 5, sala 043.

Organizatorzy konferencji: dr Marcin Jewdokimow IFKiK WNH UKSW, dr Magdalena Łukasiuk ISNS UW

Patronat: Sekcja Antropologii Społecznej PTS

Sekretarz konferencji: mgr Dorota Dąbrowska
Kontakt: zalacznikkulturoznawczy@gmail.com (W tytułach maili prosimy zawrzeć dopisek „Zgłoszenie na konferencję DOM")

Załącznik

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE

WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH

ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa – tel. (48 22) 561 89 03

REDAKCJA CZASOPISMA NAUKOWGO „ZAŁĄCZNIK KULTUROZNAWCZY”

INSTYTUT FILOLOGII KLASYCZNEJ I KULTUROZNAWSTWA UKSW

ZAPRASZAJĄ

NA PIERWSZĄ OGÓLNOPOLSKĄ KONFERENCJĘ NAUKOWĄ

Z CYKLU *KONFERENCJE „ZAŁĄCZNIKA KULTUROZNAWCZEGO”*

POD TYTUŁEM

RZECZ W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

WARSZAWA, 3 LISTOPADA 2015 ROKU

Przedmioty, rzeczy, kultura materialna – jak pokazują różni autorzy – stanowią ważny aspekt kultury i społeczeństwa: odzwierciedlają strukturę społeczną, zapośredniczają interakcje społeczne, stają się wyrazem trendów estetycznych oraz nastawień ideologicznych, niejako ucieleśniają kulturę. Z jednej strony, rzeczy są wytwarzane, z drugiej – wytwarzają. Istnieją subiektywnie, stanowią znaki pamięci, odzwierciedlają przeszłość; jako nieprzemijalne i względnie trwałe wpisują się w natręctwa kolekcjonowania, zbieractwa, katalogowania lub też ciążą ku chaosowi istnienia, w którym przeglądają się współczesne tożsamości. Bywają nietrwałe, chwilowe – zwłaszcza w popkulturze, obce jak inne produkty współczesności. Bliskie i dalekie, stanowią przedmiot pożądania lub odrzucenia, określają nie tylko przestrzeń interakcji z użytkownikami, ale też – jak dowodzi Janusz Barański – dialogują między sobą, ustanawiając własny materialny dyskurs, język, który wart jest poznania, zrozumienia i opisu jako kod po- lub nawet postnowoczesnego świata.

Klasyczne badania, np. w ramach studiów nad kulturą materialną, prowadzą do opisywania funkcji przedmiotów i rzeczy, wydobywania znaczeń, w które są oplatane. Rzeczy nie są tylko biernym tłem, w którym petryfikuje się kultura i które odbija znaczenia, ale również aktywnym „graczem" społecznym, aktantem współtworzącym to, co społeczne i kulturowe, polityczne, ekonomiczne. Utrwalone stwierdzenie mówiące o martwości, a więc bierności, niereaktywności materii zostaje w sieci dyskursów podważone. Rzeczy żyją, istnieją i mają się dobrze. Można by zapytać prowokacyjnie (biorąc pod uwagę dyskursy posthumanistyczne i krytyczną analizę kondycji społecznej): Czy czasem nie mają się lepiej od nas? Funkcje, które spełniają, utrwalają ich własną tożsamość, prowokując diagnozę kondycji człowieka, który okazuje się ich władcą lub nieświadomym niewolnikiem. Na przykład Bruno Latour w pracy z 1992 roku pt. *Where are the missing masses*? pokazuje, że automatyczny zawias, który samoczynnie zamyka drzwi, ułatwia funkcjonowanie w przestrzeni i w życiu wielu osobom. Automat ten

oszczędza czas i pieniądze, gdyż wykonuje pracę za ludzi. Tak też przedmioty nie są tylko dla Latoura pasywnymi pojemnikami znaczeń, a stają się aktywnymi „aktorami", współtworzącymi wiązki interakcji. Rzeczy wskazują na siebie nawzajem, oceniają nas, nadpisując nad klasycznymi dyskursami swój własny.

Właśnie ten wieloznaczny status rzeczy w kulturze chcielibyśmy poddać kulturoznawczej analizie z perspektywy klasycznych i najnowszych metodologii humanistycznych. Do udziału w konferencji zapraszamy przedstawicieli szeregu dyscyplin: kulturoznawców, socjologów, literaturoznawców, filmoznawcó , filozofó , historyków sztuki… Mamy nadzieję, że dyskusje i prezentacje pozwolą zrekonstruować stan kulturoznawczych badań nad rzeczami w Polsce.

Konferencja podzielona będzie na dwie części: studencko-doktorancką i ogólną, dlatego do udziału zapraszamy zarówno studentów oraz doktorantów, jak i pracowników naukowych.

Wybrane materiały konferencyjne, po pomyślnym przejściu przez procedury recenzyjne, zostaną opublikowane w numerze tematycznym „Załącznika Kulturoznawczego".

Opłata konferencyjna w wysokości 50 zł obejmuje koszty materiałów konferencyjnych, poczęstunku (bufet) oraz – w przypadku artykułów zaopiniowanych do druku – publikacji na łamach czasopisma naukowego „Załącznik Kulturoznawczy".

Zgłoszenia (imię i nazwisko, wykształcenie wraz z kierunkiem studiów / dotyczy studentów i doktorantów/, afiliacja, adres mailowy, kilkuzdaniowy abstrakt określający problematykę wystąpienia) prosimy przesłać drogą elektroniczną w oddzielnym pliku **do 15.05.2015 roku**.

Sekretarz konferencji: mgr Dorota Dąbrowska
Adres: zalacznikkulturoznawczy@gmail.com

Informacje w sprawie akceptacji tematu otrzymają Państwo do **31.05.2015 r.** Ostateczny **termin uiszczenia opłaty konferencyjnej** przewidziany został na **5.06.2015 r.**

Rachunek bankowy:

Bank Zachodni WBK 81 1090 1014 0000 0001 2229 7627

(na dowodzie wpłaty koniecznie podajemy dopisek: Konferencja „Rzecz w kulturze”).

Czas i miejsce obrad: 3 listopada 2015 r., Uniwersytet Kardynała Wyszyńskiego w Warszawie, Wydział Nauk Humanistycznych, Warszawa, ul Dewajtis 5.

Redakcja „Załącznika Kulturoznawczego”

Cultural Studies Appendix No. 1/2014

TABLE OF CONTENTS

CULTURE IN CLOSE-UPS AND CROSS-SECTIONS

Małgorzata Rutkowska
Polish Otaku Culture Towards Japanese Sources **9**

Mateusz Romanowski
Road to Exclusion – Neoliberal Discourse on Privatization of Schools and School Canteens in Warsaw **26**

Joanna Tarnawska
Symphony of a Big City. The Image of New York in Woody Allen's *Manhattan* **60**

Bartłomiej Walczak
Topos of Long Ears. Transfigurations of the Rabbit Symbo **87**

Beata Liwoch
Hair in the Mourning Rites of Selected Ancient Cultures: Greco-Roman and Egyptian **103**

Paweł Możdżyński
On Some Narrations in the (Post)Industrial Design Field **116**

FILM AND THEATER

Klaudyna Desperat
Theatre Character in the Narrative Theatre. Ivan Vyrypayev's *July,* Irena Jun's *Dinner at Countess Pavahoke's* (*Biesiada u hrabiny Kotłubaj*) **127**

Agnieszka Kuc
Audiovisual Aspects of Superstition − Some Functions of the Mirror Motif in the Film **158**

Paulina Margas
Swan Motif in Peter Weir's *Picnic at Hanging Rock* and Darren Aronofsky's *Black Swan* **179**

Magdalena Karkiewicz
Symphony of a Big City. The Image of New York in Woody Allen's *Manhattan* **215**

Katarzyna Bałdyga
March 1968 in Polish Cinematography – *Little Rose* by Jan Kidawa-Błoński **242**

Karolina Sieńkowska
Lost in the Labirynth: Three Contemporary Film Images – Three Spaces of Loss (interpretative draft) **259**

Wojciech Gruszczyński
'Light is Life…' . How to Give a Soul to the Image – the Analysis of the Camerawork Means (selected examples) **300**

LITERATURE AND BEYOND

Jan Zieliński
Proust, in the manner of Ollendorff **327**

Anelia Radomirova
Private Apocalypses of the end of the Century. About Georgi Gospodinov's *Natural Novel* **350**

Piotr Jakubowski
Sartre's Anxiety, Abraham's Awe, Dostoyevsky's Dog. From Tragedy of Choice to Existential Hermeneutics and Novel's 'Wisdom of Incertitude' **369**

Brygida Pawłowska-Jądrzyk
When Eustachy Rylski Meets Vladimir Nabokov...
(On *A Little Girl from the Hotel 'Excelsior'* and the
Nymphet Phenomenon) **396**

Monika Kwaśnik
Between Knowledge and Vision. The Methods of Representing the World
in Jacek Dehnel's *Balzakiana* **410**

Joanna Pietrzak-Thébault
Fortune and Misfortune of Italian Chivalric Literature in the Early Modern
Poland **430**

NEW MEDIA

Agnieszka Smaga
Digital Medium Impact on Construction of New Relation of Writing and
Image **449**

Juliusz Konczalski
Videogame Player as Narrator - Based on FPP Games **471**

Brygida Pawłowska-Jądrzyk
Visual Hiperbole in Advertising (reconnaissance) **498**

INTERVIEW

„Nie wstydzimy się narracji". Z Ireną Jun rozmawia Klaudyna Desperat **523**

PHOTO-ESSAY

Marcin Jewdokimow, Magdalena Łukasiuk
Non-home. Transcending the Idea of Home in a Migrants' Dwelling **530**

APPENDIX

Agnieszka Praga
Role and Meaning of the Memory of KL Auschwitz-Birkenau in Historical Education of Poles and Germans. Confrontation of the Individual Memory with Experience of Place. **541**

PROCEEDINGS AND ANNOUNCEMENTS

Anna Wróblewska
Dystrybucja filmowa. Fakty i mit **666**

Ogłoszenia konferencyjne:

Pogranicza wielokulturowe – lokalne, regionalne, narodowe, ponadnarodowe **672**

Szybkość w kulturze **673**

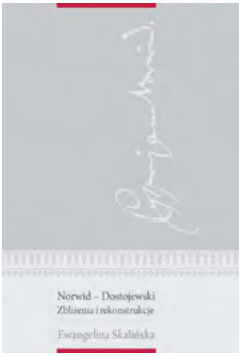
Gra z kiczem we współczesnych tekstach kultury **678**

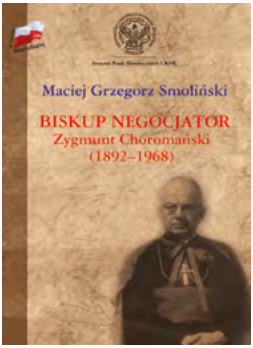
Polski dom. Przemiany dyskursów i praktyk zamieszkiwania we współczesnej Polsce **681**

Rzecz w kulturze współczesnej **685**

Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Polecamy ostatnio wydane publikacje





Wydawnictwo UKSW publikuje książki naukowe i popularnonaukowe: monografie, rozprawy doktorskie i habilitacyjne, tomiki poezji, materiały pokonferencyjne, podręczniki i prace zbiorowe, o tematyce obejmującej wszystkie dziedziny, w których Uniwersytet Kardynał Stefana Wyszyńskiego prowadzi badania naukowe oraz kształcenie.

Wydawnictwo UKSW
ul. Dewajtis 5, Warszawa
tel. 22 561 88 38

www.wydawnictwo.uksw.edu.pl