CULTURAL STUDIES APPENDIX

ROCZNIK 2016 Nr 3

Załącznik
KULTUROZNAWCZY

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE. CHRONOMETR. FOTOESEJE. WYWIADY

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

w numerze m.in.: Bronka Nowicka
Ada Karczmarczyk
Piotr Sobociński jr

REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF):
dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, prof. UKSW
ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO
(DEPUTY EDITOR IN-CHIEF):
dr Marcin Jewdokimow
CZŁONEK REDAKCJI (STAFF MEMBER):
dr Paweł Kuciński
REDAKTOR JĘZYKOWY (LINGUISTIC EDITOR)
dr Piotr Jakubowski
SEKRETARZ REDAKCJI (MANAGING EDITOR):
mgr Dorota Dąbrowska
ASYSTENT SEKRETARZA (ASSISTANT)
mgr Katarzyna Gołos

RADA NAUKOWA (ADVISORY BOARD):
dr hab. Tomasz Chachulski, prof. UKSW
dr hab. Anna Czajka-Cunico, prof. UKSW
dr hab. Dorota Kielak, prof. UKSW
dr hab. Mieczysław Mejor, prof. UKSW
dr hab. Jan Zieliński, prof. UKSW
prof. dr Alberto Pirni, Scuola Superiore Sant Anna, Pisa
prof. dr Bernd-Juergen Warneken, Ludwig-Uhland-
-Institut, Tübingen
prof. dr Luca Lecis, Università degli Studi di Cagliari

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

PROJEKT OKŁADKI (COVER DESIGN):
dr Agnieszka Smaga

PROJEKT LOGO (LOGO DESIGN):
mgr Marek Ostrowski

LISTA RECENZENTÓW:
dr Marcin Adamczak, UAM
s. dr M. Natanaela Wiesława Błażejczyk
dr hab. Sławomir Bobowski, prof. UWr
prof. dr hab. Stefan Czyżewski, UŁ
dr Aleksandra Drzał-Sierocka, SWPS
dr Paul Franssen, Utrecht University (Holandia)
dr hab. Barbara Giza, prof. SWPS
dr Aleksandra Jakóbczyk-Gola, UW
dr Iwona Grodź, UAM
dr Barbara Jabłońska, UJ
dr Magdalena Kamińska, UAM
dr hab. Jacek Kopciński, prof. UKSW
dr hab. Wojciech Kudyba, prof. UKSW
prof. dr hab. Tomasz Kupś, UMK
dr hab. Arkadiusz Lewicki, prof. UWr
dr hab. Marcin Łukaszewski, prof. UMFC
prof. dr Mike Marais, Rhodes University (RPA)
dr hab. Piotr Majewski, prof. UKSW
dr hab. Katarzyna Mąka-Malatyńska, prof. UAM
dr Barbara Markowska, Collegium Civitas
ks. dr hab. Antonii Nadbrzeżny, KUL
dr hab. Jacek Ostaszewski, prof. UJ
dr hab. Dorota Plucińska, prof. WSiE TWP w Olsztynie
dr Marta Anna Raczek-Karcz, ASP w Krakowie
dr Agnieszka Smaga, UKSW
prof. dr hab. Grażyna Stachówna, UJ
dr hab. Andrzej Szpulak, prof. UAM
dr Joanna Szymajda, Instytut Muzyki i Tańca
s. dr hab. Wiesława Tomaszewska, prof. UKSW
dr Marta Więckiewicz-Archacka, UWM
dr Bartłomiej Walczak, UW

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

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-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/

SPIS TREŚCI

Słowo od redakcji 7

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE (CULTUROLOGICAL INQUIRIES)

Małgorzata Jankowska
Modern Apocrypha as an Example of Cultural Memory 'in Action' 10

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

Dagmara Jaszewska
O Gombrowiczowskim kiczu w kontekście teorii (po)nowoczesności 32

Brygida Pawłowska-Jądrzyk
O „duchowości następczej" i kiczosferach emocjonalnych w dwóch ujęciach literackich (Irzykowski — Dehnel) 52

Aleksandra Hudymač
Kunderowskie zmagania z kiczem — raz jeszcze o *Nieznośnej lekkości bytu* 72

Dorota Dąbrowska
O związkach kiczu i perswazji 86

Tomasz Kuźmicz
Superbohater PRL-u na przykładzie filmu Andrzeja Kondratiuka *Hydrozagadka* 98

Izabela Tomczyk

Bohater heterogeniczny — opera, cyrk i kicz w filmie Filipa Bajona *Aria dla atlety* **114**

Monika Jazownik

„Wielkie uproszczenie" i „dryfujące sacrum". *Angel-A* Luca Bessona jako popkulturowy apokryf **136**

Helena Jadwiszczok-Molencka, Jacek Molencki

Kicz z importu? Wprowadzenie do odbioru i oceny japońskiej animacji **154**

Anna Pięcińska

„Moja sztuka jest córką baroku i psychodelii" — twórczość Guillerma Péreza-Villalty w kontekście zjawiska kiczu **176**

Barbara Stec

Refleksja o kiczu architektonicznym. Iluzja czy namiastka szczęścia? **194**

Marta Mikołajewska

Życie jako kicz. Uwagi o sztuce biologicznej **206**

VARIA

Edward Kasperski

Kategoria możliwości w myśli i pisarstwie Sørena Kierkegaarda **226**

Katarzyna Taras

O roli kamery w filmach Wojciecha Smarzowskiego **254**

Anna Wróblewska

Mapowanie sektorów kreatywnych. W poszukiwaniu definicji i metody **268**

RUBRYKA AUTORSKA: CHRONOMETR (2)

Jan Zieliński
Ciężkie lekkie. Wielkopostne paradoksy 284

FOTOESEJ I OKOLICE

Piotr Jakubowski
Nieznośna lekkość pocieszenia, nieznośna miałkość protestu. Internetowe zmartwychwstania Aylana Kurdiego 300

Magdalena Szczypiorska-Mutor
„Myślę, że umrę” 342

Bronka Nowicka
Wymiana ciała na obraz. Próba pochwycenia drogi rzeczy od materii do wspomnienia 362

WYWIADY

rozmowa z Adą „ADU” Karczmarczyk*
Cyberewangelizacja poprzez sztukę? 376

z Piotrem Sobocińskim juniorem rozmawia Katarzyna Taras
Kamera weryfikuje 386

z dr Moniką Smoleń-Bromską rozmawia Anna Wróblewska
Kultura, czyli najmniej kochane dziecko w rodzinie 394

KOMENTARZE. OPINIE. GLOSY

Teresa Gręziak
Śpiew gregoriański i kicz w kontekście nauczania papieża Benedykta XVI (słuchając *Music from the Vatican. Alma Mater*) 406

Beata Skrzydlewska
O przyczynach kiczu we współczesnej przestrzeni religijnej 420

Anna Szczepan-Wojnarska
Życie odmierzane poezją 434

Jan Zieliński
Wywoływanie 440

ANEKS

Krzysztof Wójcik
Nadzór miejski. Próba ujęcia problematyki na podstawie filmu *Raport mniejszości* 446

SPRAWOZDANIA Z KONFERENCJI

Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Marcin Jewdokimow
Nasze zmagania o wizualność (nie tylko) w nauce. Sprawozdanie z konferencji *Fotoesej — testowanie granic gatunku*, Warszawa, 18 marca 2016 r. 502

Dorota Dąbrowska
Międzynarodowa konferencja naukowa *Colloquia Biblioteki Kultury Polskiej we Włoszech — Polskość w świecie I: Stanisław Brzozowski*, Warszawa, 3 czerwca 2016 r. 506

RUBRYKA OKOLICZNOŚCIOWA

Maryla Hopfinger
Profesor Edward Kasperski (1942-2016) 514

Brygida Pawłowska-Jądrzyk
O człowieku, który kochał amarylisy 518

Ewa Szczęsna
Wspomnienie o Profesorze Edwardzie Kasperskim 522

SŁOWO OD REDAKCJI

Prezentowany właśnie numer „Załącznika Kulturoznawczego", rocznika naukowego Instytutu Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa WNH UKSW, jest drugim z kolei numerem tematycznym po tomie zawierającym dział *Polskość i tożsamość*, który opublikowaliśmy w 2015 roku. Tym razem – trwając niezmiennie przy koncepcji badań interdyscyplinarnych oraz idei poznawania kultury w różnorodnych jej aspektach, w całej jej złożoności i skomplikowaniu – zdecydowaliśmy się postawić w centrum dociekań badawczych krąg zagadnień, procesów, tekstów i przedstawień artystycznych związanych z różnymi formami przejawiania się kiczu w kulturze współczesnej. Interesujące nas zjawisko wydaje się ważne dla badań humanistycznych, na przykład tych, które dotyczą obszaru artystycznych tekstów kultury (gdyż nośnikami kiczu bywają między innymi sztuki plastyczne, literatura, malarstwo, muzyka, rzeźba, architektura), lub tych, które stawiają sobie za cel zgłębienie związków między charakterem przemian cywilizacyjnych a procesami zachodzącymi w sferze zachowań społecznych, mentalności – zarówno zbiorowej, jak i jednostkowej – wartości czy idei.

Bez wątpienia żyjemy w czasach ekspansji kiczu. Zjawisko to wiąże się przede wszystkim z wpływem mass mediów na świadomość współczesnego człowieka, zwłaszcza ze specyficznie ukierunkowywanym przez środki masowego przekazu dążeniem do samospełnienia i sukcesu. Badacze problemu patrzą na kicz z wielu punktów widzenia, rozmaicie też określają i klasyfikują teksty kultury, które skłonni są uznać za przejawy „złego smaku". Mówi się zatem między innymi – by ograniczyć się tu do dość przypadkowego wyliczenia – o kiczu: telewizyjnym (w jego licznych odmianach), operowym, religijnym, społecznym, patriotycznym, totalitarnym, hollywoodzkim, egzotycznym, akademickim. Jednocześnie zasadne wydają się opinie, że kicz i „prawdziwa sztuka" uwikłane są w dialektyczną relację wzajemnych odniesień, iż kicz – choć bywa lekceważony i pogardzany – jest niezbędnym elementem systemu artystycznego. Bez wątpienia utwory „sztuki wysokiej" i kicz wchodzą ze sobą w różnego rodzaju związki, co więcej, istnieją przesłanki, by sądzić, że niekiedy dopiero we wzajemnym zespoleniu pozwalają osiągnąć oczekiwany efekt estetyczny. Oznacza to, że nawet dzieło wybitne może anektować i wykorzystywać elementy i jakości, które zrazu wydają się godne pogardy (przykładem może być *La Strada* Federica Felliniego,

którą Agnieszka Osiecka określiła niegdyś mianem „kiczu o ładunku filozoficznym *Hamleta*").

Dział tematyczny *Kicz nasz współczesny* składa się z jedenastu autorskich studiów; znajduje on ponadto istotne dopełnienie w innych częściach numeru, w szczególności w *Wywiadach* (zob. zwłaszcza panel z udziałem artystki multimedialnej i performerki Ady Karczmarczyk), w dziale *Fotoesej i okolice* (Piotr Jakubowski, *Nieznośna lekkość pocieszenia, nieznośna miałkość protestu. Internetowe zmartwychwstania Aylana Kurdiego*) oraz w nowo powstałej rubryce *Komentarze. Opinie. Glosy* (zob. szkice Teresy Gręziak i Beaty Skrzydlewskiej). Ostatnią z wymienionych rubryk wprowadziliśmy, mając na uwadze potrzebę dodatkowego urozmaicenia form publikowanych tekstów. Tym razem chodziło o możliwość wprowadzenia w obszar podjętej debaty także wypowiedzi bardziej fragmentarycznych, opartych na indywidualnych doświadczeniach czy po prostu jawnie subiektywnych. Potrzeba ta ujawniła się ze szczególną mocą w kontekście prób odniesienia kategorii kiczu – ze swej istoty wartościującej – do zjawisk wiązanych z przestrzenią religijną. Mając w pamięci fakt, że Abraham Moles w swej klasycznej monografii uznał kicz religijny za jeden z podstawowych przejawów omawianego zjawiska, stanęliśmy przed dylematem: pominąć ten problem czy jednak spróbować zainicjować wokół niego dyskusję. Wybraliśmy to drugie rozwiązanie.

„Załącznik Kulturoznawczy" 2016 nr 3 otwiera anglojęzyczna rozprawa Małgorzaty Jankowskiej na temat współczesnych narracji apokryficznych, zamieszczona w dziale *Dociekania kulturologiczne* (*Culturological Inquiries*). Dział ten został zainicjowany w poprzednim numerze czasopisma przez studium Edwarda Kasperskiego *Czym jest kulturologia?* Miała to być – w zamyśle Autora i naszym – pierwsza część większego projektu, niestety, los chciał inaczej. Redakcja ze szczerym i głębokim żalem przyjęła wiadomość o śmierci Edwarda Kasperskiego. Dedykujemy Profesorowi *Rubrykę okolicznościową*, między innymi w uznaniu Jego zasług dla rozwoju naszego czasopisma.

Obecny numer jak zwykle został wzbogacony o dział *Varia* (tu znalazł miejsce ostatni z artykułów przekazanych nam przez Profesora Kasperskiego – *Kategoria możliwości u Kierkegaarda*), *Chronometr* (czyli rubrykę autorską Profesora Zielińskiego), *Aneks*, w którym tym razem drukujemy w całości wybraną pracę licencjacką, oraz *Sprawozdania z konferencji*.

W dziale *Fotoesej i okolice* miamy zaszczyt opublikować między innymi szkic Bronki Nowickiej – laureatki Nagrody Literackiej Nike 2016, a w dziale *Wywiady* – rozmowę Katarzyny Taras z Piotrem Sobocińskim Juniorem, uhonorowanym ostatnio na Festiwalu Filmowym Gdynia nagrodą za osiągnięcia operatorskie.

***

Tradycyjnie pragniemy bardzo gorąco podziękować wszystkim Autorom i Recenzentom, dzięki którym udało się nam sfinalizować prace nad trzecim numerem „Załącznika Kulturoznawczego".

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

MODERN APOCRYPHA AS AN EXAMPLE OF CULTURAL MEMORY 'IN ACTION'

Małgorzata Jankowska

Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Department of Culture Studies, Adam Mickiewicz University Poznań (Poland)
helga1982@wp.pl

PROLOGUE

The article is based on some methodological considerations included in the book under the work title *The Vitality of a Symbol. The Semiotics of Modern Apocrypha*. As connected with some fragments of the not yet finalized work, the paper is not only highly theoretical but brief as well. That is the reason why it contains only a few examples of the presented ideas. More literary examples of the modern apocrypha have been meticulously examined and discussed in some further parts of the above-mentioned book: these are the chapters to which the article is not related.

The main goal of the paper is to present and summarize some concepts and intuitions created by scholars working in the field of memory studies, and to apply the ideas to the analyses of the phenomenon of the modern apocryphal writings. *The Vitality of a Symbol* discusses also a semiotic perspective (e.g. the semiotic instrumentarium created by Yuri Lotman) in which the modern apocrypha present their cultural value and appear as a tool of inter-semiotic translation and cultural autocommunication.

The text is focused on the relations between the canon and the apocrypha understood in a 'traditional', narrow sense: as the religious canon and as unorthodox writings connected to the religious perspective of the Holy Scripture. One can of course find a lot of different understandings of the terms 'canon' and 'apocrypha', e.g. for Aleida Assmann or the Polish scholar, Danuta Szejnert, the first term includes also ancient Greek myths and classical literature. By extension, any literary variation on such a canon

(or any variation on a given literary pattern) can be seen as an apocrypha. The analyses of the general distinction between canonical and non-canonical forms could be very interesting but in the field of cultural studies the discussion on the religious canon and apocryphal writings is crucial: religion is one of the most important cultural systems (Geertz) and as such plays an essential role in shaping the whole cultural semiosphere and the collective identity of a given group. A lot of classical literary texts (which can be also seen as canonical in a wider sense) use some narrative patterns, symbols, motifs or figures taken from both the Old and the New Testament, so the focus on the Holy Scripture as a kind of an 'ideal pattern of the canon' seems to be justified.

1. TRADITIONAL AND MODERN APOCRYPHA

The term 'apocrypha' most commonly refers to a set of texts of unknown or false authorship. In the narrow sense the apocryphal writings are connected with the Jewish and Christian traditions: such texts use motifs, figures, narratives and symbols taken from both the Old and the New Testament and often serve as a tool of unorthodox or heretic evangelization. They can also be interpreted as an instrument of 'filling the gaps' in the biblical canon. However, most academics notice that the term 'apocrypha' cannot be fully and sharply defined. There are several reasons why we are still not able to properly characterize such texts (Starowieyski 2006: 7), the most important of which is that there are no adequate criteria to name a given text an 'apocrypha':

1) The term 'apocrypha' is most frequently associated with a text with many references to the Holy Scripture. Such a text reinterprets canonical content in an 'unorthodox way' (of course, the term 'orthodoxy' needs to be every time referred to a specific confession and its guarding institution, a particular Church). Obviously the use of biblical content is not a sufficient condition (being at the same time a necessary one) for labelling a given text an 'apocrypha'. There is a huge amount of texts in the history of the Western literature, art and philosophy that deal with canonical symbols, figures and narratives to which the term in question cannot be applied. Such a 'definition' of an apocrypha is too broad on the one hand and too narrow on the other. It is too broad on grounds of Yuri Lotman's semiotic theory of culture in which

religious symbols are the nucleus of every culture and as such play an important role in the social universe of meanings, due to which they can be – and, in fact, are – used in various contexts, also non-religious ones. Not every such a use can be termed an apocrypha.

At the same time, it is too narrow to include different 'intertextual games' or 'mystifications', such as e.g. transformations or intersemiotic translations of ancient Greek mythology or classical Western literature, which according to some scholars should be regarded as apocrypha.

2) Another criterion used for determining whether a given text is an apocrypha is its 'mysterious character'. This criterion is based on the etymology of the Greek word *apocryphos* which means 'hidden'. The term was first applied by Origen to some gnostic texts but, with an exception of the two texts from Nag Hammadi: *The Apocryphon of James* (also known as *The Secret Book of James*) and *The Apocryphon of John*, it does not appear in any apocryphal text itself (Starowieyski 2006: 6). The 'mysterious character' of a text is not a proper criterion of an apocrypha, it is not even one of the basic qualities of the apocrypha in general: this type of literature has been very popular from the very beginnings.
3) Pseudonymy is said to be another characteristic feature of the apocrypha. Although most of the authors of apocryphal texts have actually used the biblical names, the method itself is typical not only of that kind of writings but of other ancient and medieval genres as well. The Polish scholar, Ryszard Rubinkiewicz, who deals with apocryphal writings, observes that one can find pseudonymity even in the Holy Scripture (Rubinkiewicz 1987: 11–12). According to him this tendency stems from the vitality and durability of Jewish religious thought, the superiority of the Law over the Revelation and the gradual marginalization of the institution of prophecy (Rubinkiewicz 1987: 14). Another Polish scholar, Marek Starowieyski, notes that in Antiquity and in the Middle Ages there was no law that reserved one's right to one's name or if there was, it was not held in high esteem. For that reason the use of someone else's name (which was mostly a name of a chosen authority or of a famous person) was not interpreted as a crime or fraud. The choice of a name was usually inspired by the 'spiritual

or intellectual relation' of the actual author with the supposed one (Starowieyski 2006: 9).

4) There are several reasons for which the apocrypha were written: scholars list, among others, the popularization of the non-canonical narratives and 'revelations', the need for solidifying the oral tradition and preservation of the oral testimonies given by the witnesses of Jesus' life and teachings, preaching the new theology and exegesis of the Holy Bible, the explanation of the intricacies of the Scripture, and, last but not least, curiosity and a need for filling gaps in canonical stories.
5) Also the stylistics of the apocrypha is diversified: the authors have not only imitated both the narrative patterns and genres used in the Old and the New Testament but they have created a lot of their own stylistic means, genres and devices as well. That is the reason why traditional apocrypha can be seen as a composite set of texts which vary from one to another in the field of stylistics and artistic value.
6) It is also hard to precisely determine in which historical period most of the apocrypha were written. The bulk of apocryphal texts was created in the 2nd century A.D., but some of them had been written even before the canon of the Holy Bible was established or exactly during the process of setting up the final set of canonical texts (Starowieyski 2006: 11–12). One can find a lot of apocryphal writings also in the Middle Ages and in later epochs up till the present day. Thus the time of its inception cannot serve as a helpful criterion to define a given text as an apocrypha.
7) Different apocryphal texts were discovered at different times. Some 'mysterious manuscripts' came out in the first centuries of Christianity and that enhanced the chances for taking them for original documents, genuine testimonies or revelations. But, as Per Beskow points out, the desire for such a finding, the discovery of an obscure, secret book or a new revelation, has accompanied mankind for ages, which is the reason why such 'findings' appear all the time, in different periods, places and cultures (Beskow 2005: 15).

Despite all the above-mentioned difficulties in establishing the proper criteria for naming a given text an apocrypha, various vocabularies, encyclopaedias and academic tractates give some simplified definitions of the term, like the following one:

> Biblical or related writings not forming part of the accepted canon of Scripture
>
> (Oxford Dictionary)

> (a): books included in the Septuagint and Vulgate but excluded from the Jewish and Protestant canons of the Old Testament,
> (b): early Christian writings not included in the New Testament
>
> (Merriam-Webster Dictionary)

It can be easily noticed that the use of biblical narrative schemes, figures, symbols and motifs and the non-canonical character of a text are the crucial features of an apocrypha included in every definition. The second of the above-mentioned attributes, non-canonicity, has been meticulously analysed by Starowieyski, who connects it with the etymology of the word 'apocrypha'. He notices that the term *apocryphos* certainly relates to something else than the 'mysterious character', because the apocryphal writings, which were always very popular, cannot be regarded as 'hidden' or 'secret'. Starowieyski considers the Greek term as an inaccurate, inexact translation of the Hebrew word *ganuz* which means not only 'hidden', but also 'excluded from use' (Starowieyski 2003: 21). The second understanding of the term is connected with an exclusion of a given text on the grounds of its (alleged) harmfulness. That harmfulness has a lot to do with the non-canonicity of a writing which is now set in an opposition to the traditional revelations.

The non-canonicity is a proper criterion for defining not only the traditional apocryphal writings but the so called 'modern apocrypha' as well. However, there are some important differences between those two types of texts.

First, traditional apocrypha try to 'convince' the reader to treat them as originals, 'pretending' that they are authentic revelations or testimonies, while modern apocrypha (usually novels based on biblical motifs) are only stylizations and intertextual or inter-semiotic variations on the canon and on some previous, traditional apocrypha and the classical literature. Thus modern apocrypha create only an 'illusion of a forgery' or a 'fake mystification', making use of a specific cultural code.

This difference leads to another one, which is connected with the role literariness plays in both types of texts. Traditional apocrypha copy various

canonical forms and genres, using the stylistic richness of the Holy Scripture: thus literariness is, in this case, only the side issue. On the other hand, modern apocrypha as primarily literary works of art make their own literary form the main value or at least a quality of the same value as the content. Emphasizing the role of the author as a creator, modern apocrypha differ from traditional apocryphal writings which are supposed to be testimonies of a 'real revelation', only forwarded by a witness or a messenger (who therefore is not the right author).

Another important difference between the two types of texts is connected with the attitude towards the canon. Traditional apocrypha as 'supposed revelations' do not respect the totality, immutability and the closure of the canon: they 'aspire' to the biblical canon or attempt to be a part of a 'new canon'. Modern apocrypha on the other hand do respect the closure of the canon, even though they often popularize ideas which are contrary to the canonical ones or emphasize various 'religious absurdities' found in the Holy Scripture. Thus modern apocrypha do not try to tamper with the canon nor announce any 'new revelations', but instead they relate to the canonical content only intertextually, using it as a cultural code.

Now then, how could we define or describe the phenomenon of modern apocrypha? Of course they form a set of texts which use some narrative patterns, motifs, figures and symbols from both the Old and the New Testament in an unorthodox way (to repeat, the term 'orthodoxy' is here related to various Christian confessions/Churches). Besides, modern apocrypha are texts which make use of the 'illusion of forgery' and play with some cultural conventions. They are just 'stylizations' which do not try to suggest their authenticity and their historical or supernatural provenance. They are texts which illustrate the distance between modern Western culture and its religious roots, its source myths. Modern apocrypha, unlike the traditional ones, respect the Holy Bible as a canon, respect its closure and completeness. It has a lot to do with the non-sacral character of these texts. They are no 'sacred writings' nor revealed truths. Religious motifs often serve here as a medium for presenting various non-religious topics and problems related to philosophy, ethics, politics, social issues etc.

2. BETWEEN THE CANON, ITS EXEGESIS AND ARCHIVE: THE TOOLS OF CULTURAL MEMORY

Simplifying the thought of Yuri Lotman, the founder of the so-called Tartu--Moscow School of Semiotics, we can define a culture as memory, „the memory of society that is not genetically transmitted" (Lotman, Uspenskij 1984: 3). According to Lotman's theory, communication between different semiospheres (which means: cultures) and between various subsystems in the culture itself play the main role in the processes of growing and establishing a cultural system. Thus both models of communication: the classical one (based on the I – S/he scheme) and the model of autocommunication (based on the I – I scheme) are important mechanisms of preserving a given culture from disintegrating and falling apart into historically and semiotically distanced layers.

Lotman claims that both models occur in every culture, but only one of them is dominant:

> For culture to exist as a mechanism organizing the collective personality with a common memory and a collective consciousness, there must be present a pair of semiotic systems with the consequent possibility of text translation. The 'I-s/he' and 'I-I' communicative systems form just such a pair (by the way we should mention that a seemingly universal law for human cultures is that one of the members of any culture-forming semiotic pair must be natural language, or include natural language). Actual cultures, like artistic texts, are constructed on the principle of pendulum-like swings between these systems. But there will be a predominant tendency for the culture to be oriented either towards autocommunication or towards the acquisition of truth from without in the form of messages. This tendency will show up particularly clearly in the mythologized image which each culture creates as its own ideal selfportrait. This self-model has an influence on the culture's texts but cannot be identified with them, being sometimes a generalization of structural principles concealed behind the textual contradictions, and sometimes the direct opposite of them. (Lotman 1990: 34–35)

In the classical model, in the 'I-s/he' channel, the 'I' is the subject of communication, the possessor of information, while the 's/he' is the object, the addressee/recipient. In that system information is transferred in space, the framing elements are variable (the addresser could be replaced by the addressee), while the code and the message remain the same.

In the 'I-I' channel, on the other hand, information is transferred in time. The bearer of the information remains the same but the message is reformulated and acquires new meaning during the communication process. The original message is recoded into elements of its structure and thereby acquires features of a new message.

The autocommunication model is a tool of collective memory, a cultural mechanism, which helps a given culture to stay a narrative continuum. But where can we find the nucleus of a culture? Which semiotic elements need to be transmitted through time to enable a culture to keep its integrity?

Lotman claims that it is a symbol that is the nucleus of culture and the most important medium of cultural memory:

> Since symbols are important mechanisms of cultural memory, they can transfer texts, plot outlines and other semiotic formations from one level of a culture's memory to another. The stable sets of symbols which recur diachronically throughout culture serve very largely as unifying mechanisms: by activating a culture's memory of itself they prevent the culture from disintegrating into isolated chronological layers. The national and area boundaries of cultures are largely determined by a long-standing basic set of dominant symbols in cultural life. (Lotman 1990: 104)

A similar idea can be found in the works of Jan Assmann, who claims that „the cultural memory is based on fixed points in the past. Even in the cultural memory, the past is not preserved as such but is cast in symbols, as they are represented in oral myths or in writings […]" (J. Assmann 2008: 113). According to Assmann, most of the unifying and memory-preserving symbols are connected with mythological and religious narratives.

Assmann distinguishes two basic mechanisms or tools of cultural memory: a ritual (mostly for the non-literate cultures) and the canon, which he puts in the centre of every literate culture, and especially of every so called Culture of the Book (like Judaism, Christianity and Islam). The canon carries all the basic symbols and source narratives through time, and its completeness and closure preserve them from what we can call a 'semiotic death'. That is why the canon can be seen as the highest achievement of the 'textual coherency' which with time replaces the 'ritual coherency' (J. Assmann 2011: 74–78).

Assmann notes that the Greek term *kanôn* was originally connected with an idea of perfection and the concept of a criterion, a clue, a pointer, a measure, a model or a paradigm (J. Assman 2011: 90–91). In the area of social life, the idea of the canon referred to the four figures/strategies connected with accuracy: a witness, a messenger, a scribe and a contract. The four figures/strategies were associated with a Word and with a Text, which means that they were strongly linked with the idea of 'textual coherency' and its mature form, the canon.

Furthermore Assmann analyses the historical transformation of the role canon plays in culture: as a result of the process of its 'theologization' it gains new meanings and goals, being connected not only with the idea of perfectness but with a concept of holiness as well. And since the canon is related to the sphere of *sacrum*, it becomes inviolable. In this context the four strategies become symbols of the completeness and the closure of the canon: nothing can be neither added to nor deleted from the established set of the holy writings (J. Assmann 2011: 100).

Although the canon as a set of the holy writings and revelations cannot be changed, it can be (and needs to be) interpreted. The canonical content, which has not only religious but also cultural value, must be constantly read and discussed so that it can be kept in the centre of the cultural net of meanings and used as an axiological basis for the whole cultural formation. Not only an exegesis is necessary: the community needs a proper interpreter, a 'professional reader' who explains and clarifies all the canonical narratives and symbols. According to Assmann, the complete sense of the canon can be revealed only in the triadic relation between the text, the interpreter and the audience/the receiver.

What is important, even the interpretation of the revelation has been constantly reinterpreted during history: it had to be renewed in changing cultural, spatial and historical environment. The orthodoxy itself is variable. Every sacred text which is a basis for the cultural identity of a given group needs to be read in a specific context. As Paul Ricoeur notes, the process of re-interpretation of the canon of The Holy Bible has already begun in the New Testament, which has not rescinded or revoked the Old Testament, but rather reinterpreted and 'fulfilled' it. (Ricoeur, LaCocque 2003: 10)

According to Ricoeur, studying canonical texts is a mainstay for the 'community of reading and interpretation' but to be such a basis for the identity

of a given group, the canon needs to be closed and invariable (Ricoeur, LaCocque 2003: 7, 14). The main goal of studying the canon is to build the awareness of the foundations and beginnings of the community and to establish its law, morality, tradition, social norms and cultural habits. Thus, for a given community, reading the canon is also reading itself, its own identity.

Jan Assmann writes:

> Memory is the faculty that enables us to form an awareness of selfhood (identity), both on the personal and collective level. Identity, in its turn, is related to time. A human self is a 'diachronic identity' built 'of the stuff of time' (Luckman). This synthesis of time and identity is effectuated by memory. For time, identity and memory we may distinguish among three levels:

Level	Time	Identity	Memory
inner (neuromental)	inner, subjective time	inner self	individual memory
social	social time	social self, person as carrier of social roles	communicative memory
cultural	historical, mythical, cultural time	cultural identity	cultural memory

(J. Assmann 2008: 109)

The most interesting aspect of this typology is the distinction between the social (which in Assmann's terms means also communicative) and cultural memory. The first one is not connected to any institution but instead it is cultivated in everyday interactions and limited to only three interacting generations (J. Assmann 2008: 111). The cultural memory, however, is "a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that […] are stable and situation-transcendent: They may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation to another" (J. Assmann 2008: 110–111).

Assmann makes the following list of differences between those two types of memory:

	Communicative Memory	**Cultural Memory**
Content	history in the frame of autobiographical memory, recent past	mythical history, events in absolute past ('in illo tempore')
Forms	informal traditions and genres of everyday communication	high degree of formation, ceremonial communication
Media	living, embodied memory, communication in vernacular language	mediated in texts, icon[s –?], dances, rituals, and performances of various kinds; 'classical' or otherwise formalized language(s)
Time structure	80-100 years, a moving horizon of 3-4 interacting generations	absolute past, mythical primordial time, '3000 years'
Participation structure	diffuse	Specialized carriers of memory, hierarchically structured

(J. Assmann, 2008: 117).

Aleida Assmann supplements Jan Assmann's ideas with the distinction between active and passive memory and active and passive forgetting. Active remembering preserves *past as present* and is connected with the working memory, active communication and constant use and actualization of the objects of memory, while passive remembering preserves *past as past* and involves collecting and storage of things, texts, narratives or symbols given to remember. Active forgetting is based on such mechanisms as trashing and destroying, which are intentional acts, while passive forgetting is the result of (often unintentional) losing, hiding or abandoning (A. Assmann 2008: 97–98).

(A. Assmann 2008: 99)

The distinction between the two types of remembering and forgetting leads to another difference, namely the contrast between the canon and the archive.

The canon is a tool of the active memory which is connected with religion, art and history. As has been said, it gains its special meaning in the process of 'sanctification'. As A. Assmann writes: "to endow texts, persons, artefacts, and monuments with a sanctified status is to set them off from the rest as charged with the highest meaning and value" (A. Assmann 2008: 100). That is the reason why the canon needs to be equipped with three important qualities: selection, value and duration. The first one is (1) a mechanism of establishing the most reliable, important, and crucial revelations and testimonies, which are said to be (2) especially valuable from the religious and then also social point of view and as such need to be constantly 'used' and 'communicated' so that they could be (3) immune from historical and social changes. "The canonized text is a stable reference that is used over centuries and millennia in continuous acts of reverence, interpretation, and liturgical practice" (A. Assmann 2008: 100). And even though Aleida Assmann in most of her writings interprets the term 'canon' not only as a set of holy/

religious texts but also as a collection of so-called *Bildungstexte*[1], named by Jan Assmann a 'classical literature', she still emphasizes the role it plays in the process of active cultural remembering and creating the collective identity.

The archive, on the other hand, is, metaphorically speaking, a kind of a storehouse where objects, texts, or symbols stay in a state of readiness or willingness to be used again. Those objects or texts have lost their previous 'place in life' (*Sitz im Leben*). They have been put in a new context of expectation for being useful again and fully vital or (in the case of texts and symbols) communicated and re-interpreted: "The archive […] can be described as a space that is located on the border between forgetting and remembering; its materials are preserved in a state of latency, in a space of intermediary storage (*Zwischenspeicher*). Thus, the institution of the archive is a part of cultural memory in the passive dimension of preservation. It stores materials in the intermediary state of 'no longer' and 'not yet', deprived of their old existence and waiting for a new one" (A. Assmann 2008: 103).

The problem of the relation between passive and active remembering and the relation between remembering and forgetting is crucial not only for any analyses of cultural memory, but also for the description of the role the memory plays in the process of creating and preserving cultural identity.

3. MODERN APOCRYPHA AS AN EXAMPLE OF THE ACTIVE REMEMBERING

A. Assmann emphasizes the role of forgetting because, "In order to remember some things, other things must be forgotten. Our memory is highly selective" (A. Assmann 2008: 97). As has already been said, one of the main qualities of the canon is its selective character, which leads a community to the recognition of the highest religious and cultural value of the Holy Scripture. Being highly selective at the beginning and closed, invariable during the history, the canon as a tool of cultural memory fits the paradigm of remembering some chosen symbols, narratives, laws, traditions (which are said to be the most important and meaningful), and forgetting others.

[1] "When the religious canon was translated into the arts in secular modernity, it became a canon of classics. This canon is not as fixed and closed as the religious canon […]" (A. Assmann 2008: 101).

It is crucial for every collective memory to care for those basic canonical symbols and elements of tradition. It helps to protect the collective identity from falling apart and from disintegration. Because the 'capacity' of both individual and collective memory is limited, some elements of the cultural universe of signs need to be marginalized and archived, while some others, the most important meanings and 'cultural texts', must be constantly used and communicated to stay 'semiotically alive' and 'socially valid'. Various new symbols, signs and narratives displace the old ones, which have been recognized as 'archaic', useless or superfluous. Those semiotic elements, which are crucial for a given culture, have to be rehashed, read and communicated, even if the use of them is not based only on re-interpretation, commentary or imitation but on a critical reading or heresy as well.

Jan Assmann discusses the role the 'use' of a text or a symbol plays in protecting those semiotic units from cultural oblivion. According to him, a text which is no longer passed down loses its power and vitality and becomes a 'semiotic waste'. That is why the ritual seems to be a more trusted, solid and durable tool of collective memory than a text: it is based on continual repetition and participation, while the 'dead letter of a text' exists in its material shape also outside the circulation of meanings: it can last and be forgotten at the same time. When a text is no longer used, read and interpreted, it becomes rather 'a grave of a sense' instead of being a repository of meanings. But it can be 'risen from the dead' by the work of a reader and interpreter, thanks to the art of hermeneutics and to the power of commentary (J. Assmann 2011: 70 – 111).

That is precisely what the authors of modern apocrypha do. They interpret and use the canon (i.e. also some basic symbols and meanings included in it). Aleida Assmann claims that the Holy Bible, which is the canon of the Western culture, can be described as the 'paradigmatic cultural text'. According to her, a 'cultural text' is a text of the highest cultural value, which is not only a medium for the cultural memory but also an object of it. It serves as a tool of remembrance and as a set of texts given to remember. A cultural text differs from 'just a literary text' in a few aspects (A. Assmann 2013: 35–38):

1) Relation to the collective identity. A literary text is aimed at an individual reader who contemplates the content alone. In this case, the reading of a text is a private or even intimate activity. A cultural text,

on the other hand, is aimed at a reader understood as a member of the community, a reader who shares the cultural experience with other members of the group. Thus a cultural text presupposes some cultural competencies of a reader and support them in the same time, being a medium for the basic cultural meanings.

2) The mode of the reception. While a literary text is usually read from a 'cognitive distance' and is treated as only one of many various visions of the world, a cultural text needs to be read with a special attitude, with trust and commitment. A literary text does not hide its fictional character, while a cultural text is said to be 'the only and ultimate Truth' and that is the reason why it must be studied with respect, devotion, adoration and thrill. The aim of the literature is to bring pleasure and cogitation to the reader. The aim of a cultural text is to root the reader in the community and to root the community in (often mythical) history.
3) Innovation and immutability. A literary text must be innovative, it should create (or at least: express) the aura of the epoch, the *Zeitgeist*. It needs to cause or follow a cultural change. A cultural text, on the other hand, needs to be immune to the various cultural changes: it does not need to be correlated with any cultural or social 'trends'.
4) Durability. A literary text is placed in 'the open space of a history' and as such is influenced by different turns, changes, and ideas, while a cultural text stays in 'the closed space of tradition', so it is lasting, durable, permanent. In other words, a cultural text is canonized so that it could create and support a collective identity and be a medium of cultural memory.

According to A. Assmann, a cultural text, the canon, is the highest form of a 'mature tradition': a tradition already experienced and well known, but still renewed, transformed and re-interpreted (but, what is crucial here, any interpretations or transformations cannot change the essence of the tradition, which stays the same). So the cultural texts are immune to any historical changes, but at the same time they need to be used. An exegesis is not only a 'privilege' but a necessity as well. A canonical text saves the traditional contents in an original shape but it does not 'petrify' them: they are given to remember.

Getting back to the Lotman's theory of culture: if culture can be described as memory, and every important medium of memory needs to be constantly involved in the acts of communication, than communication can be seen as a twin-mechanism of memory, supporting cultural remembering in the work of constructing and retaining the collective identity. Furthermore, Lotman claims that one can distinguish a few sub-mechanisms of the autocommunication model such as: a creative translation of a text (from one semiotic system or natural language into another, or from the so-called periphery into the centre of the semiosphere), the transformation of a religious symbol and the use of a canonical text as a code for a new message. All those mechanisms which use and re-interpret some source symbols, myths and texts help a given culture to perpetuate its basic ideas in the centre of the cultural universe of meanings. Thus, the processes of autocommunication prevent a given culture from disintegrating into historically separated semiotic elements and enable a culture (a semiosphere in Lotmanian terms) to keep its semiotic and narrative consistency.

According to the Assmanns, the canon is the most perfect medium of memory. This idea can be easily connected with Lotman's theory, because the most important semiotic elements of the canon are symbols, and, according to the Russian scholar, a symbol (especially the religious one) is the nucleus of culture. The symbol is a crucial tool of cultural memory and a mechanism of inner cultural communication as it 'travels through time' and conveys texts, meanings and elements of cultural narratives across different chronological and spatial levels of a given culture. The power of transferring the most important contents from one cultural layer into another makes the symbol an essential instrument of a unification of a semiosphere. It prevents it from falling apart into separated semiotic areas and from disintegrating into non-communicated historical layers: 'The national and area boundaries of cultures are largely determined by a long-standing basic set of dominant symbols in cultural life' (Lotman 1990: 104). Lotman lists a few basic features of a symbol, and the most important among them is duality. On the one hand symbol stands for 'ancient', 'mythical', 'eternal' or 'archaic' roots of culture and in this context remains invariable and immutable. It differs from the semiotic surroundings. This quality is obviously connected with the role a symbol plays in the processes of the conservation of collective memory. On the other hand a symbol correlates easily with every new semiotic/

textual context, not only transforming it but also being transformed by it. Therefore the immutability of a symbol is realized in its different 'variants': "the changes which the 'eternal' meaning of the symbol undergoes in the given culture highlight the changeability of the context" (Lotman 1990: 104).

This duality of a symbol, and, we can dare to say: also of the canon, is realized perfectly in the area of modern apocrypha. On the one hand, the nucleus or the essence of the canonical text is present in every such an unorthodox usage, even if the apocryphal text itself tries to negate the original ideas. On the other hand, in the new textual surroundings the canonical symbols, figures and narrative patterns gain new meanings and show their ability of 'intertextual cooperation'. One could say that an apocryphal writing cannot be seen as a tool of preserving the basic cultural symbols, because it transforms, criticizes, neglects or misrepresents the canonical ideas. But even being an unorthodox transformation of a canon, every apocryphal text brings the source symbols to the awareness of a reader, puts them once again in the centre of the cultural universe of meanings.

The canonical symbols, even in the Western culture, which manifests the distance to its own religious roots, are still vital and that is the reason why they are still 'in use'. On the other hand, their vitality depends on the usage. This is a kind of a reciprocal relation.

Renate Lachmann describes the essence of intertextuality, describing it as a memory mechanism:

> When literature is considered in the light of memory, it appears as the mnemonic art par excellence. Literature is culture's memory, not as simple recording device but as a body of commemorative actions that include the knowledge stored by a culture, and virtually all texts a culture has produced and by which a culture is constituted. Writing is both an act of memory and a new interpretation, by which every new text is etched into memory space. Involvement with the extant texts of a culture, which every new text reflects (whether as convergence or divergence, assimilation or repulsion), stands in a reciprocal relation to the conception of memory that this culture implies. The authors of texts draw on other texts, both ancient and recent, belonging to their own or another culture and refer to them in various ways. They allude to them, they quote and paraphrase them, they incorporate them. […] Intertextuality demonstrates the process by which a culture, where 'culture' is a book culture, continually rewrites and retranscribes itself, constantly

> redefining itself through its signs. Every concrete text, as a sketched-out memory space, connotes the macrospace of memory that either represents a culture or appear as that culture. (Lachmann 2008: 301)

If intertextuality is a 'memory of the text', and a text is a medium of cultural remembering, then an intertextual relation which modern apocrypha make with a unique text of the Holy Bible (a 'paradigmatic cultural text') can be seen as an example of a 'culturally privileged' and socially highly valued mnemotechnics.

J. Assmann distinguishes between three different modes of intertextual reference to the canon: commentary, imitation and critique. All of them are present in modern apocrypha, not only as 'pure' types but also as mixed forms. Thus modern apocryphal writings use symbols, figures and narrative patterns of the canon (imitation) often to criticize the so-called absurdities of faith, or to discuss them (commentary).

Renate Lachmann points out other forms of intertextuality, which are, we could say, perfectly fitted to the phenomenon of the apocrypha: continuation/renewed writing (Lachmann 2009: 310). The first mode is connected with the 'pleasure of iteration' and reflects the need for a contact with the tradition. It is usually based on the use of motifs, signs, figures and symbols taken from the original text. In the area of apocryphal writing this strategy is of course associated with the use of various canonical contents. The need for a kind of a 'repetition' can be easily noticed in the famous work by Nikos Kazantzakis, *The Last Temptation of Christ,* in which the author 'tells the story again', trying to evangelize the reader in a new, unorthodox way. He uses the exact plots and figures from the New Testament but reinterprets them, making them more 'understandable' and 'familiar' to the modern reader. He starts with the idea of Jesus of Nazareth as 'only a man' to finish with the concept of Christ as the Son of God or, rather, a 'man of God'. Kazantzakis presupposes that it is easier for the modern reader to deal with the idea of humanity than to understand the mystery of the highly abstract Absolute.

The counter-writing is linked to a kind of a 'reversal' of the original meanings. It is an attempt to create some new ideas and world-views more current than the 'archaic' content of the original text. However, the original text is still present in the new one and – which is crucial – can be 'seen' as a basic layer of the textual palimpsest. We can find a lot of examples of

this strategy in modern apocrypha: texts like *The Gospel According to Jesus Christ* by José Saramago or *The Good Man Jesus and the Scoundrel Christ* by Philip Pullman are critiques of 'absurdities of faith'. They are 'manifests of rationalism and atheism' but at the same time they highlight the original meanings and draw the reader's attention to the canon by using it for the expression of non-canonical (or even: counter-canonical) contents.

Transformation is associated with a 'play with the original text', which is usually 'recycled', defragmented and mixed with other semiotic elements in a new context. The strategy has a syncretic, sometimes esoteric and often ironic, carnivalesque or ludic character (Lachmann 2009: 311) and is ubiquitous in modern apocrypha, irrespective of the fact whether they are apologetic or critical of the canon.

What, then, is the role modern apocrypha play in the processes of cultural remembering? Summing up the previously quoted remarks and applying theories and ideas conceived by Yuri Lotman and the Assmanns to the analysis of the apocrypha, we can say that apocryphal writings serve as a tool of cultural autocommunication. They put the basic narratives and symbols from the original in a new historical, cultural and social context, due to which they transfer information in time, in the area of the same semiosphere (culture), by the 'I – I' channel. Being a tool of autocommunication, they also support the mechanisms of cultural memory: as all the above-mentioned scholars note, there is no memory without communication. Also culture itself can be understood as memory, which means that it is a net of constantly communicated and interpreted meanings.

J. Assmann emphasizes the role of communication in the processes of memorization. Only in use, only when it is communicated, a symbol (which is, according to Lotman, a nucleus of a culture) or a canonical text (which is the most important collection of symbols) can stay 'semiotically alive' and 'culturally valid'. That is the reason why modern apocrypha can be seen as a tool of memory: they 'use' canonical symbols and prevent them from 'semiotic death'. Even an unorthodox or heretical use, transformation or re-interpretation of the canon keep the basic traditional contents in the awareness of the community and put the traditional meanings and values in the centre of a semiosphere. Modern apocrypha save the source symbols and narratives from 'archivization' and oblivion. Even if they criticize or parody the canonical contents, they make them a crucial tool of the expression of

counter-canonical ideas. Thus, modern apocrypha can be understood as an example of active cultural remembering, a working memory which preserves *past as present,* basing on the active communication, and actualizing the most important objects of memory. As Lotman writes:

> 'Tradition' is always a *system of texts* preserved in the memory of the given culture or subculture or personality. It is always realized as a *partial occurrence which is regarded as a precedent, norm or rule.* 'Tradition' therefore can be more broadly interpreted than 'contemporaneity'. A text which is filtered through the code of tradition is a text filtered through other texts which serve as its interpreter. But since a literary text cannot in principle be interpreted in one way only, in the case of literature a certain set of interpretations is filtered through another set, and this results in a new competition of possible interpretations and a new semantic augmentation. Moreover, texts which form part of 'tradition' are not for their part inert ones: when they come into the context of 'contemporaneity' they 'come to life' revealing their previously concealed meaning-potential. So the picture we have before us is that of organic interaction, of a dialogue, in the course of which each of the participants transforms the other and are themselves transformed under the action of the other; the picture is not one of passive transmission, but of the lively generation of new messages. (Lotman 1990: 70–71)

So, according to Lotman, literature plays a crucial role in the cultural processes of caring for collective memory and identity. An apocrypha is 'an interpreter' not only of the canon but also of its various historical interpretations. Furthermore, putting the traditional religious symbols in a new context, modern apocrypha enable them to show their semiotic potential and to present some new meanings which were previously hidden. All the new transformations, interpretations, stylizations, examples of re-writing and counter-writing, enrich the cultural universe of meanings and bind together various historical and semantical layers of the semiosphere, making it a narrative continuum. It is obvious that almost every literary text plays such a role in culture (after all, intertextuality is a form of memory and communication), but apocryphal writings are a unique type of literature because they deal not only with 'some previous texts' but also with a cultural text, the canon, which is distinctly important for the coherence of the cultural system.

REFERENCES

Aleida Assmann (2008), *Canon and Archive*, [In:] *Cultural memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. by A. Erll, A. Nünning, in coll. with S.B. Young, Berlin – New York: De Gruyter, pp. 97-107.

Aleida Assmann (2013), *Czym są teksty kulturowe?*, trans. A. Konarzewska, [In:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo UW, pp. 23-38.

Jan Assmann (2008). *Communicative and Cultural Memory*, [In:] *Cultural memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. by A. Erll, A. Nünning, in coll. with S. B. Young, De Gruyter, Berlin – New York, pp. 109-118.

Jan Assmann (2011), *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge: Cambridge UP.

Per Beskow (2005), *Osobliwe opowieści o Jezusie. Analiza nowych apokryfów*, trans. J. Wolak, Kraków: WAM.

Renate Lachmann (2008), *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, [In:] *Cultural memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. by A. Erll, A. Nünning, in coll. with S.B. Young, Berlin – New York: De Gruyter, pp. 301-310.

Renate Lachmann (2009), *Mnemotechnika i symulakrum*, trans. A. Pełka, [In:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. by M. Saryusz-Wolska, Kraków: Universitas, pp. 285–321.

Yuri M. Lotman (1990), *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, trans. A. Shukman, London – New York: I.B. Tauris&Co Ltd.

Yuri M. Lotman, Boris A. Uspenskij (1984), *The Semiotics of Russian Culture*, ed. by A. Shukman, Michigan: University of Michigan Press.

Paul Ricouer, André LaCocque (2003), *Myśleć biblijnie*, trans. E. Mukoid, M. Tarnowska. Kraków: Znak.

Ryszard Rubinkiewicz (1987), *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Marek Starowieyski (2006), *Barwny świat apokryfów*, Poznań: Księgarnia Świętego Wojciecha

Marek Starowieyski (2003), *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, vol. 1, ed. by M. Starowieyski, Kraków: WAM.

Summary

The aim of this paper is to analyze the role modern apocrypha play in the processes of collective remembering.

From the perspective of cultural studies the modern apocrypha can be seen not only as literary or religious texts but also as an important element of cultural autocommunication. And if we understand autocommunication as a crucial mechanism of cultural memory, we can describe intertextuality (which is a form of cultural autocommunication) as an autoimmune technique of preventing the basic cultural meanings from the oblivion.

The canon is a basic tool of collective memory in the so called 'literate cultures' or 'Cultures of the Book'. That is the reason why the apocrypha, which deal with canonical contents, build the unique set of texts playing an essential role in protecting the source myth and tradition from the 'semiotic death'.

Keywords: apocrypha, cultural memory, remembering, forgetting, canon, archive

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

O GOMBROWICZOWSKIM KICZU W KONTEKŚCIE TEORII (PO)NOWOCZESNOŚCI

DAGMARA JASZEWSKA

Wydział Teologiczny Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Department of Theology Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
djaszewska@wp.pl

Kicz istnieje chyba od zawsze – przynajmniej odkąd istnieją klasy wyższe i niższe, arystokracja i pospólstwo, i odkąd ci pierwsi próbują odciąć się od drugich, podczas gdy drudzy aspirują, naśladują, pretendują… Ale kicz jest też w jakimś sensie dzieckiem nowoczesności. W XX wieku zrodziły się idealne dlań warunki: z jednej strony łatwa przemysłowa produkcja, oferująca tony plastikowych bubli; z drugiej – postępująca demokratyzacja życia, a wraz z nią pokusy uwzględniania przy tworzeniu i odbiorze sztuki zasady „wspólnego mianownika". Od początku XX wieku nasilała się krytyka kiczu, która właśnie w kulturze masowej upatrywała rozkwit tandety i powierzchownej estetyzacji[1]. Przede wszystkim jednak panujący co najmniej do połowy XX wieku modernizm – z jego obsesją „sztuki wysokiej" i „wysokiego artysty", która niosła ze sobą przymus nowatorstwa i oryginalności – pozwalał takim filozofom jak Hermann Broch czy Theodor Adorno na odcinanie się od kiczu jako stereotypu, banału, karykatury sztuki, sztuki złej czy też fałszywej[2].

---

[1] Np. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P, Niklewicz, Warszawa 2006; D. McDonald, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, tłum. i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 2002.

[2] W przypadku Adorna była to awangarda, z odkrytą na nowo kategorią wzniosłości; zob. T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1994. Z kolei koncepcja Brocha była bardziej uniwersalistyczna – zakładała powiązanie estetyki i etyki i widziała rolę sztuki w szukaniu autentyczności artystycznego wyrazu, utożsamiając ją z poszukiwaniem prawdy; zob. H. Broch, *Kilka uwag*

Współcześnie, w czasach późnonowoczesnych (czy, jak kto woli, ponowoczesnych), kiczu piętnować już nie wypada: umieszczamy raczej krytykę kiczu w – dawno już zburzonych – murach hardej i dumnej nowoczesności[3]. Przyczyniła się do tego sama nowoczesna sztuka: dokonania późnej awangardy (zwłaszcza pop-artu, który postawił znak równości pomiędzy sztuką a banałem kultury masowej) sprowokowały wręcz dyskusje o końcu sztuki i końcu estetyki[4]. Z drugiej strony, kicz jest dziś usprawiedliwiony właśnie dlatego, że nowoczesność wcale się nie skończyła, ale przeciwnie – jej symptomy (homogenizacja, demokratyzacja kultury) nasiliły się w olbrzymim stopniu, powodując dalsze zacieranie granic między „sztuką wysoką" a „sztuką niską". To wszystko przyczyniło się do postmodernistycznego poglądu o kryzysie, dewaluacji kultury wysokiej, o braku kryteriów „prawdziwej sztuki" w czasach powszechnej estetyzacji[5].

Sądzę, że nie da się dziś mówić o kiczu, nie odnosząc się przy tym do filozoficznego i kulturoznawczego namysłu nad nowoczesnością. Co więcej, analizując temat kiczu w twórczości Witolda Gombrowicza, warto również umiejscowić to zagadnienie w kontekście stosunku pisarza do nowoczesności[6]. Na szczęście jest to zadanie o tyle wdzięczne, że mowa o artyście filozofującym, takim, którego z powodzeniem można określić mianem filozofa nowoczesności[7]. Podejmując w niniejszym artykule zagadnienie

---

o kiczu, [w:] idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. J. Garewicz, D. Borkowska, R. Turczyn, Warszawa 1998.

[3] Świetnie rekonstruuje modernistyczną koncepcję sztuki z jej elitaryzmem (po to zresztą, by poddać ją krytyce z punktu widzenia neopragmatyzmu) Richard Shusterman; zob. idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 1998, zwłaszcza rozdział „Piękna sztuka rapowania".

[4] Zob. np. K. Piątkowski, *Kicz jako problem antropologiczny*, [w:] *Kiczosfery współczesności,* red. W.J. Burszta, E. Sekuła, Warszawa 2008, s. 12-13.

[5] Zob. np. G. Dziamski, *Co oznacza formuła „kryzys estetyki"?*, „Kultura Współczesna" 1995, nr 3-4, s. 56-65.

[6] Do zagadnień modernizmu i postmodernizmu odwołał się już Jerzy Jarzębski, poruszając temat kiczu w twórczości Gombrowicza; zob. J. Jarzębski, *Kicz jest w nas: Gombrowicza romans z kiczem*, „Teksty Drugie" 1996, nr 4 (40), s. 56.

[7] Zob. tom: *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F. Cataluccio, J. Illg, tłum. K. Bielas, F.M. Cataluccio, Kraków 1991. Gombrowicza koncepcja sztuki (i życia)

kiczu u Gombrowicza, jednocześnie pozostaję w kręgu jego koncepcji nowoczesności i próbuję odtworzyć pewne jej rysy.

GOMBROWICZA WALKA Z KICZEM: MIĘDZY MODERNIZMEM A POSTMODERNIZMEM

Jerzy Jarzębski trafnie zauważył, że Gombrowicz stoi niejako pomiędzy epokami i można przypisać mu cechy zarówno modernisty, jak i postmodernisty: „jeszcze »awangardowy«, jeszcze wierzący w wyraźny »postęp« na terenie sztuki, literatury czy muzyki, ale już skłonny do parodii, dystansu, igrania z formą, już drwiący także z ortodoksów awangardowej doktryny"[8]. Krytyk ten dodaje, iż można odczytać dzieło autora *Ferdydurke* na sposób bardziej modernistyczny albo też postmodernistyczny, akcentując, z jednej strony, odkrycia czy nowe idee twórcze, a z drugiej – zróżnicowanie, niekonsekwencję głoszonych poglądów, pociąg do niższości, zabawy formą, jak i tendencję do jej burzenia. W pierwszym przypadku będzie Gombrowicz raczej krytykował (parodiował) kicz, w drugim – będzie bawił się nim, a nawet go „produkował"[9].

Jeśli był Gombrowicz modernistą – to już niewierzącym[10]. Jest wprawdzie u autora *Ferdydurke* modernistyczna tęsknota za Wielką Sztuką, jednakże Gombrowiczowska walka o wielkość przypomina raczej ideę „tęgiego poety" Rorty'ego – filozofa uznawanego wszak za myśliciela ponowoczesnego[11] –

---

okazała się – w miarę upływu lat – tak przenikliwa, głęboka i dalekowzroczna, że porównywano ją później z powodzeniem do różnych idei, które kolejno opisywały sytuację kulturową powojennej Europy. Znajdowano w Gombrowiczu więc proroka strukturalizmu, egzystencjalizmu czy też podstmodernizmu; z perspektywy czasu można nawet powiedzieć: namysłu nad nowoczesnością i tak zwaną późną nowoczesnością (ponowoczesnością).

[8] J. Jarzębski, op. cit., s. 69.

[9] Ibidem.

[10] Myślę, że można by nawet dyskutować z tezą Jarzębskiego, iż pisarz „wciąż wierzył w postęp" nawet w dziedzinie sztuki, przypominając słowa samego pisarza: „Ja, niewierzący?" (W. Gombrowicz, *Dziennik 1966-1969*, Kraków 1992, s. 46-47). Świadczy o tym krytycyzm pisarza wobec dokonań współczesnej mu awangardy (zresztą Jerzy Jarzębski odnajduje w *Ferdydurke* „drwinę z awangardowej poezji"; J. Jarzębski, op. cit., s. 59.)

[11] A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 2002, s. 188-208, zwłaszcza podrozdział: „Czy

postaci starającej się (tak jak „liberalna ironistka") poradzić sobie w erze przygodności. Według Rorty'ego, wielkość i oryginalność, nieuleganie „innym słownikom", to w dzisiejszych czasach zadanie tragicznie trudne[12].

Jeśli zaś był Gombrowicz postmodernistą, to też „niewierzącym" – nie takim, który by cieszył się z wielości, bezładu i pomieszania. Cierpiał raczej z powodu niemożności wypowiedzenia się „jak należy". Dlatego tytułowe „między modernizmem a postmodernizmem" nie oznacza zmiennych proporcji tych idei w myśli pisarza, ale raczej to, iż umknął i tym razem przed ideologiami, choć były mu bliskie rządzące nimi niepokoje.

W każdym razie, choć „Wielka Forma" pozostała nadal postulatem i marzeniem, Gombrowicz przynajmniej wiedział, co nią nie jest, i nieustannie to odrzucał, degradował. Można te ataki na formę opisać jako ataki na kicz właśnie. Jarzębski w swoim doskonałym studium omówił wiele przykładów Gombrowiczowskiego „kiczu przedstawionego"[13]. Pisarz bezwzględnie wyśmiewał zastane przezeń formy społeczne, pokazując trudną do zniesienia stereotypowość, sztampowość, śmieszność i sztuczność swoich bohaterów. Nieudane formy ludzkie okazywały się po prostu nieestetyczne: albo niewystarczające, zbyt płaskie, powierzchowne, brzydkie (jak forma salonowa arystokratów z opowiadania *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*); albo odwrotnie – zbyt przylizane i uładzone, zbyt „śliczne" (Zosia z *Ferdydurke*), zbyt niedojrzałe i infantylne (Zuta z tejże powieści), ale przede wszystkim zbyt dojrzałe, pretendujące do wielkości (mecenas Kraykowski). Gombrowicz krytykował więc codzienny kicz obyczajowy jako „złą sztukę" – tak jak rasowy modernista. Mógłby w tym momencie podać sobie ręce z Adornem i Brochem – krytyka kiczowatych form jest gestem modernistycznego Rozumu, stawiającego sztuce wysokie wymagania oryginalności, autentyczności, wzniosłości i bezinteresowności.

Ale – w przeciwieństwie do wspomnianych wyżej filozofów – Gombrowicz nie ma już w ręku talii asów, nie umie wskazać na to, co jest doskonałe i dlatego nie jest kiczem. Tu kończy się więc „modernizm" pisarza,

---

Rorty jest filozofem postmodernistycznym?".

[12] Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Warszawa 1996; zob. też: M. Kwiek, *Richarda Rorty'ego postmodernistyczny świat ironii*, „Kultura Współczesna" 1993, nr 1, s. 57.

[13] J. Jarzębski, op. cit., s. 57.

a zaczyna – kondycja ponowoczesna. Jego *alter ego*, Józio z *Ferdydurke*, pragnie stworzyć dojrzałe i wybitne (nie-kiczowate) dzieło, ale nie jest w stanie tego zrobić. Dlaczego tak trudne jest dziś bycie poważnym, napisanie kolejnego „dzieła kultury wysokiej"? Jak autobiograficznie wspomina sam Gombrowicz w *Ferdydurke*: „Dlaczego jednak pióro mnie zdradziło? Czemu święty wstyd mi nie dozwolił napisać notorycznie zdawkowej powieści i zamiast snuć górne wątki z serca, z duszy, wysnułem je z dolnych odnóży?"[14].

Dlaczego zatem Gombrowicz nie chce napisać „jeszcze jednej książki o miłości"[15]? Zauważmy, że skłonność do kiczu przestaje być przypadłością pojedynczego artysty – staje się przekleństwem epoki, w której „wszystko już było". To tak, jak w znanym passusie z *Dopisków na marginesie „Imienia Róży"* Umberto Eco – nie można dziś tak po prostu napisać: „kocham cię rozpaczliwie"[16]. W takiej epoce wiara staje się naiwnością, a prawda – kiczem, bowiem to, co wysokie, również zdaje się popadać w kicz (jak wzniosła mina Miętusa w słynnym pojedynku na miny). Wieczne Dzieła, umieszczone na pokaz w muzeach i szkołach, umarły. Są już zupełnie niezjadliwe, nikt już ich nie doświadcza („Nikt nie może przeczytać więcej niż dwie lub trzy strofy. O Boże! Nie mogę…"[17]), służą ewentualnie podniesieniu na duchu narodu – a przecież takie instrumentalne wykorzystywanie przeczy modernistycznej idei estetycznej kontemplacji.

Notabene, wszelkie demaskatorskie i burzycielskie zapędy Gombrowicza prędzej należałoby określić mianem „świętego gniewu" (pasowałaby tu nawet figura Jezusa wyrzucającego przekupniów ze świątyni!), niż uznać je za

---

[14] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1987, s. 8.

[15] Tamże, s. 13.

[16] „O postawie postmodernistycznej myślę jak o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej »kocham cię rozpaczliwie«, ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że on wie), iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: »Jak powiedziałaby Liala, kocham cię rozpaczliwie«. W tym miejscu, uniknąwszy fałszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można już mówić w sposób niewinny, powiedziałby jednak ukochanej to, co chciał jej powiedzieć: że ją kocha, ale że ją kocha w epoce utraconej niewinności". U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży"*, [w:] idem, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 618.

[17] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., s. 44.

przykład „zamachu na świętości" (a ich autora wykreślić z listy lektur…). Pokazując kiczowatość religii, patriotyzmu, wszelkich wartości, wcale nie odrzuca Gombrowicz Prawdy czy Piękna, ale ich karykatury, łatwość ich substytutów w epoce „gotowców". Idąc tym tropem, współcześni młodzi konserwatyści związani z Kościołem doszukują się nawet pokrewieństwa myśli Gombrowicza i prymasa Wyszyńskiego[18], co jest dość karkołomne, ale prawdziwe o tyle, że Gombrowicz tak samo tęsknił do Prawdy i Piękna, jak katolicy i inni wierzący; nie zadowalał się jedynie skarlałą formą tych wartości[19].

Gombrowicz był więc (niewierzącym wprawdzie) modernistą – w takim stopniu, w jakim wciąż tęsknił za „Wielką Formą" i krytykował formy niedojrzałe. Bywał też postmodernistą, jeśli ostatecznie to, co wychodziło mu spod pióra (a sam twierdził, że nigdy nie wie, co mu ostatecznie wyjdzie[20]), okazywało się wciąż parodią, pastiszem, a więc *de facto* „grą resztkami". Jego walka z kiczem była więc również postmodernistyczna. Ale nie była to strategia, którą by – jak wojujący postmoderniści – proklamował czy zalecał. Bliższa byłaby mu raczej wiara w sztukę jako „niedokończony projekt".

Co więc w zamian – skoro w miejsce zburzonych form nie proponował Gombrowicz form nowych? Otóż – Niedojrzałość. Trafnie zauważył Jarzębski, że choć możliwe jest uproszczone utożsamienie kiczu z Niedojrzałością, to bliżej mu zdecydowanie do formy, do dojrzałości[21]. Kicz

---

[18] Poświęcony został temu zagadnieniu cały 34 numer magazynu „Pressje" z 2013 roku (temat numeru: „Forma polska"). Redaktorzy tomu krytykują uproszczone i mocno utrwalone nawet w III RP przeciwstawianie tradycyjnej, siermiężnej „formy polskiej", uosabianej przez kardynała Wyszyńskiego, wolności i nowoczesności Gombrowicza, dowodząc, wbrew powszechnym odczytaniom, że tych dwóch Polaków łączyło wiele wspólnych ideałów. Zobacz w tym numerze m.in. teksty: P. Rojek, *Gombrowicz i Wyszyński*; J. Lubelski, *Gombrowicz, zrozpaczony konserwatysta*.

[19] Pojawiają się już odczytania filozofii Gombrowicza w kategoriach poszukiwania *sacrum*; zob. np. J. Lubelski, *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*, Warszawa 2015.

[20] Zob. np. *Gombrowicz filozof*, op. cit., s. 27.

[21] Jarzębski trafnie sytuuje zjawisko kiczu miedzy kluczowymi dla Gombrowicza dychotomiami: „formy i chaosu, Dojrzałości i Niedojrzałości, Wyższości i Niższości, Starości i Młodości". Przede wszystkim zwraca jednak uwagę, że kicz wymyka się prostym kategoryzacjom. Z pewnością – zauważa – nie da się u Gombrowicza

może być sztuką niedojrzałą (niedopracowaną, infantylną, uproszczoną), ale zarazem Gombrowiczowska Niedojrzałość nie jest kiczowa: jest śmiertelnie poważna. Gombrowicz odwraca logikę, pokazując, że Niedojrzałość jest dojrzała (bo szczera, autorefleksyjna), natomiast Dojrzałość to kicz, fałsz. To niedojrzałość (po) dojrzałości; odpowiada ona postmodernistycznej wersji „wiem, że nic nie wiem" czy „vanitas vanitatum"; jest czystą potencją, a nawet aktem pokory – bo jest milczeniem. Trudna, jeśli nie niemożliwa (ciągłe popadanie w formy), jest spełnieniem przepowiedni Ernesta Gellnera: skoro wszystko już było, postmoderniści powinni milczeć[22].

GOMBROWICZA „ROMANS Z KICZEM" (W STRONĘ PONOWOCZESNOŚCI)

Nawiązując do tytułu przywoływanego w eseju Jarzębskiego, chciałabym teraz przyjrzeć się drugiemu członowi Gombrowiczowskiego ambiwalentnego stosunku do kiczu (choć oczywiście oba te aspekty – krytyka i używanie kiczu – jedynie z trudem i ze stratą dla ujęcia całości dają się analizować oddzielnie).

Dlaczego Gombrowicz sięga po kicz, dlaczego nawet – jak pisze Jarzębski – na sposób postmodernistyczny jest bardziej jego producentem niż krytykiem?[23] Z pewnością fundamentalna jest tu Gombrowiczowska obsesja Niższości. Można ją pewnie tłumaczyć za pomocą psychoanalizy, uznać za oryginalną idiosynkrazję – ale ma też ona uzasadnienie w nadchodzącej kulturze późnej nowoczesności. Oznacza ona u Gombrowicza wiele rzeczy.

---

postawić kiczu po jednej stronie barykady, a po drugiej sztuki „wysokiej" czy „dojrzałej". Wynika to z niejednoznaczności pojęć, jakimi posługiwał się Gombrowicz. Jak pisze: „Jeżeli miałby być kicz sztuką niedojrzałą, niedomyślaną i niedopracowaną, to – rzecz jasna – znajdowałby się gdzieś blisko Młodości i Niedojrzałości; zdecydowanie po jednej stronie rzeczonej osi przebiegającej przez świat. Gdyby był naiwną »sztuką szczęścia«, przytwierdzającą naszym prymitywnym gustom i wstydliwym marzeniom – także mieściłby się bez reszty po tej samej stronie. Jeśli jednak uznamy go za sztukę po prostu małowartościową, bo opartą na stereotypach i kliszach, okaże się, że łatwiej znaleźć mu miejsce po stronie Dojrzałości i Formy". J. Jarzębski, op. cit., s. 55-56.

[22] E. Gellner, *Postmodernizm, rozum i religia*, tłum. M. Kowalczuk, Warszawa 1997, s. 53.

[23] J. Jarzębski, op. cit., s. 69.

Po pierwsze, miłość do prawdziwej „niższej sfery". Tu pisarz przewidział zadziwiającą demokratyzację kultury naszych czasów. Józio z *Ferdydurke* wręcz perwersyjnie zakochany jest w parobkach, pensjonarkach, wieśniaczkach – kocha niższość zieloność, mętność. Treści „niskie" mają nawet nad wysokimi pewną przewagę – nie ma w nich pretensji, udawania, męczącego aspirowania. Pociąg do niższości jest jakże kiczowatym gestem zmęczonego swą wyższością inteligenta, uwiedzionego przez demokratyczną epokę. Pojawił się on już w młodopolskiej chłopomanii i został nieśmiało, z jąkaniem wyrażony w *Ferdydurke* w pragnieniu, by „zbra…tać" się z parobkiem.

Po drugie, za Niższością kryje się młodość. Nie na darmo uznano Gombrowicza za proroka rewolty młodzieżowej lat 60. Starszy, chylący czoła przed Młodszym, u Gombrowicza pozostaje jeszcze w ukryciu, pisząc potajemnie w *Ferdydurke* listy do Nowoczesnej Pensjonarki. Kiedyś więc pociąg ku młodości należał do sfery wstydliwej, ta fascynacja nie przeszkadzała jednak w realizowaniu na co dzień Wyższości – w byciu Dojrzałym. Dziś często jawnie widzimy mędrców „bezradnych" wobec młodzieńczej urody i świeżości (*vide* plaga reżyserów, którzy dali się uwieść młodości, jak Krzysztof Zanussi, zatrudniający w filmie Dodę, czy nawet Woody Allen, zachwycający się dość prymitywną urodą Scarlett Johansson – niestety, w ich przypadku, inaczej niż u Gombrowicza, to raczej kicz nieświadomy…). W epoce późnej nowoczesności pozycji nie zdobywają już mędrcy stateczni, dojrzali, elitarni; mamy do czynienia z przemocą kultury masowej, obecnej już za czasów Witkacego, narzekającego na wszechobecne i gwałcące uszy radio[24].

Po trzecie, Niższość to wstydliwe zakamarki duszy (i ciała). Gombrowicz, nieustannie przypominając o rozdwojeniu, o ciemnej stronie duszy, o „podoficjalności" (ale nie jako czymś, co należy przezwyciężyć, zdusić w sobie, ale tym, co ma prawo istnieć, podobnie jak dziecko czy młodzieniec w człowieku dorosłym), tworzy płaszczyznę, na której możliwa jest rehabilitacja kiczu. To też jeden z aspektów Niedojrzałości u Gombrowicza – sfera instynktu, popędu u człowieka, nagiej cielesności, tego, co „wyssane z dolnych odnóży". Tu jest Gombrowicz rewolucyjny. Jak wskazuje Jarzębski, od takich wątków zaczął pisarz swoją karierę – jednak pierwsze dzieła zniszczył pod wpływem przerażenia, jakie wywołały one u ich czytelników[25]. Ostatecznie więc

[24] S.I. Witkiewicz, *Niemyte dusze*, Warszawa 1993, s. 334 i n.

[25] J. Jarzębski, op. cit., s. 62.

Gombrowicz nie odważył się całkowicie oddać swym wstydliwym namiętnościom i poprzestał na „romansowaniu z kiczem". Jarzębski omawia w tym kontekście powieść *Opętani*, pomyślaną jako zamierzony utwór kultury masowej[26], a także wcześniejszą próbę napisania celowo „złej powieści"[27]. Są to strategie – powiedzielibyśmy dziś – postmodernistyczne: podwójna warstwa powieści Gombrowicza nasuwa skojarzenie z prozą Umberto Eco, staje się grą z niższością, a zarazem żywym dowodem postmodernistycznego zacierania się granic między sztuką wysoką a niską. Inną strategią „romansu z kiczem" są na przykład wymieniane przez Jarzębskiego: pastisz, mieszanie gatunków, cytaty, motywy zaczerpnięte z literatury drugorzędnej połączone z nawiązaniami do sztuki wysokiej[28]. Gombrowicz, niczym rasowy postmodernista, miesza i zaciera granice, bawi się kiczem.

Po czwarte – dziecko. Czasem pisarz dosłownie upomina się o dziecko, pytając, jak dorosłe role mają się do „dziecka w sobie" i czy przypadkiem nie doszło tu do jakiejś represji[29]. Wiele dekad przed nastaniem *child studies* Gombrowiczowi bliski jest postmodernistyczny ogólny klimat „niepowagi", przyznania się do bycia dzieckiem, infantylizmu, żądania prawa do zabawy (widocznego choćby w powszechnej słabości współczesnych ludzi do gadżetów kultury masowej[30]).

Dzięki obsesji Niższości ostatecznie powstaje krajobraz zdecydowanie postmodernistyczny: nic nie jest już jasne ani oddzielone – wysokość i niskość, sztuka i kicz; nie powrócą już modernistyczne estetyki. Podziały

---

[26] Ibidem.

[27] Ibidem, s. 54.

[28] Ibidem, s. 62.

[29] „Nie – o własnym życiu ani słowa – tylko o życiu pszczelarzy. Zapewne, wypisawszy dwadzieścia książek o życiu pszczelarzy, można zrobić się posągiem – ale jakiż związek, gdzie łączność pszczelarskiego króla z jego prywatnym mężczyzną, gdzie łączność mężczyzny z młodzieńcem, młodzieńca z chłopcem, chłopca z dzieckiem, którym przecież onegdaj się było, jaką pociechę ma smarkacz wasz z waszego króla? Życie, które nie przestrzega tych połączeń i nie realizuje własnego rozwoju w całej rozciągłości, jest jak dom budowany od góry i nieuchronnie musi skończyć się na schizofrenicznym rozdwojeniu jaźni". W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., s. 9.

[30] E.A. Sekuła, B. Kangur, *Kicz jako źródełko radości*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, op. cit., s. 43.

te są dziś nieaktualne także dzięki Gombrowiczowi, który „już na starcie namaszczony był niższą sferą”[31], wrażliwy na czar kultury masowej, na pokusy demokratyzacji kultury.

Ale z drugiej strony Gombrowicz nie tyle „bawi się kiczem”, co raczej traktuje go śmiertelnie poważnie. Jak pisze Jarzębski, kicz nie jest jedynie żartobliwą „przyprawą” jego twórczości, ale „stałym elementem jego filozofii artystycznych działań”[32]. Artysta wyznaje swój pociąg do niższości w ramach próby „uczynienia z tej konfesji fundamentu i dowodu autentyczności własnej sztuki”[33]. Nie tyle więc krotochwilnie oddaje się uciesze kiczu, owej „sztuki szczęścia”[34]; czyni to raczej w geście rozpaczliwej uczciwości. Absolutna szczerość, rachunek sumienia i… kicz – wszystko to wyłazi na wierzch, bo jest „częścią nas”[35].

I tu pojawia się drugi, obok pociągu do Niższości, powód skłonności Gombrowicza do kiczu – zazdrość. Bo kiedy Gombrowicz przyznaje się do kochania Niższości, kiedy zanurza się na chwilę w jej odmętach, wówczas zapomina o Wyższości, do której też przecież pretenduje. Jednakże kiedy o niej pamięta, kiedy zdobywa się na gest wykpienia Formy, przejrzenia, ośmieszenia, „skażenia” i odrzucenia taniego kiczu, nieodłącznie towarzyszy mu niechciany kompan – zazdrość, a nawet zawiść. Oczywiście i one zostają usprawiedliwione, ponieważ Gombrowicz znów szczerze wyznaje swoje grzechy i tym samym je unieszkodliwia[36].

Zazdrość spowodowana jest tym, że jedyna alternatywa dla odrzuconych Form – popadnięcie w Niedojrzałość – oznacza przecież sytuację niekomfortową. Przyznanie się do niej równa się społecznej degradacji, nawet jeśli jest to filozoficzna „niedojrzałość po dojrzałości”. Niedojrzałość w społeczeństwie jest źle widziana (nikt jej nie odróżni od zwykłej niedojrzałości,

---

[31] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., s. 12.

[32] J. Jarzębski, op. cit., s. 53-54.

[33] Tamże.

[34] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.

[35] Jerzy Jarzębski wiele miejsca w swoim eseju poświęca swoistej antropologii Gombrowicza, z której wynika, że kicz bliski jest naturze człowieka, dlatego tak trudno od niego uciec.

[36] J. Jarzębski, op. cit., s. 65-66.

niedorozwinięcia). Dlatego też główny bohater *Ferdydurke* zazdrości innym… kiczu. Zazdrości odwagi tym, którzy jednak zdecydowali się COŚ powiedzieć, zamiast milczeć (zwłaszcza jeśli wyszło im to całkiem zgrabnie). Józio męczy się swoją „ponowoczesną kondycją" i przyznaje, że dość ma trwania w sytuacji zawieszenia, niepewności, nieautentyczności. Uznanie własnej niedojrzałości jest *de facto* aktem pokory, na którą tak naprawdę nigdy w życiu Gombrowicz nie chciał się zgodzić, mając nadzieję (całkiem słusznie), że w końcu dopracuje się własnego wielkiego Stylu i Formy.

Czasem Gombrowiczowska zazdrość jest ujęta w cudzysłów, bo tak naprawdę nie ma czego zazdrościć – pisarz chce się tylko poskarżyć, że kondycja niedojrzałości jest trudna. Dzieje się tak wtedy, gdy Gombrowiczowski bohater zazdrości do pewnego stopnia wszystkim dojrzałym, nawet prymitywnym kulturalnym ciotkom. Atak na sądy kulturalnych ciotek[37] to nie tylko satyra na pozerów, cwaniaków podpinających się pod to, co do nich nie należy, nieautentycznych do bólu, powierzchownych, którzy z dorobku ludzkości czerpią jedynie wyświechtane frazesy i robią za ich pomocą wrażenie (niczym nowojorscy snobi z komedii Woody'ego Allena). To też zawiść wobec tych, którzy r a d z ą s o b i e w całym tym gąszczu, opanowali sztukę serfowania czy też łatania dziur (albo transwersalności – jak pochlebnie powie o takiej umiejętności Wolfgang Welsch[38]), których nie przeraża wielość ani przypadkowość własnych sądów i wyborów.

Już w tym momencie – wykorzystywania, wydawałoby się, prostej satyry – zaczyna się Gombrowicza „romans z kiczem". Pisarz piętnuje go bowiem nie z poczuciem wyższości, jak moderniści, ale nawet gdy demaskuje

[37] „Gdyż kulturę świata obsiadło stado babin przyczepionych, przyłatanych do literatury, niezmiernie wprowadzonych w wartości duchowe i zorientowanych estetycznie, najczęściej z jakimiś swoimi poglądami i przemyśleniami, uświadomionych, że Oskar Wilde się przeżył i że Bernard Shaw jest mistrzem paradoksu. Ach, wiedzą już, że trzeba być niezależną, stanowczą i głębszą, przeto zazwyczaj są niezależne, głębsze i stanowcze". W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., s. 9.

[38] W. Welsch, *Stając się sobą*, tłum. J. Wietecki, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury: wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 31 i n.

kicz – jak zauważył Jarzębski – robi to w kiczowy sposób[39]. Gombrowicz parodiuje niejako „od wewnątrz", mocno „umoczony" we współczesnej mu masowej kulturze i uwiedziony przez jej czar. Dlatego piętnując kicz, sam w niego popada; nie stać go już na dystans – stąd rozpaczliwe strategie „bełtania kompotu" i podglądania Nowoczesnej Pensjonarki. Zdaniem Jarzębskiego, kicz w *Ferdydurke* został wyśmiany, ale wcale nie rozbrojony[40]. Gombrowicz jedynie neutralizuje go, przyznając się do swej słabości.

Jednakże czasem Józio „zazdrości" już nie tylko z przymrużeniem oka – chwilami on zazdrości naprawdę, bo jakąż pokusą wobec świadomego bezformia jest foremność kiczu, a nawet jego ładność, scalenie… Gombrowicz wrażliwy jest na piękno kiczu, bo młodość i kicz oznacza często atrakcyjność i piękno.

GOMBROWICZ JAKO PROROK ESTETYZACJI KULTURY[41]

Prawda nie jest sprawą argumentów, tylko –
jest sprawą atrakcji, czyli przyciągania .

Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*

W przywołanych na początku tekstu koncepcjach modernistów największym wrogiem sztuki i zarazem synonimem kiczu jest estetyzacja. Zwłaszcza dla Hermanna Brocha, który zakładał powiązanie estetyki i etyki, estetyzacja – rozumiana jako nakaz „pracuj pięknie" zamiast „pracuj dobrze" – jest oszustwem, pogonią za efektem (efekciarstwem) zamiast poszukiwania prawdy (czym powinna być sztuka). Oszukane – bo przeestetyzowane – dzieło sztuki nie daje też spełnienia. Zastępuje prawdziwe przeżycia powierzchowną namiastką, tanią rozrywką[42].

---

[39] Na przykład w parodiującej kiczowatość arystokracji noweli *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* narrator występuje w niezwykle sztampowej roli „prostaczka w salonie"; pisarz sam tkwi w kiczowych postaciach, które parodiuje; zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 58.

[40] Ibidem, s. 60.

[41] Na pewne tropy tu podjęte zwróciłam uwagę już wcześniej; zob. D. Jaszewska, *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Warszawa 2002.

[42] H. Broch, op. cit., s. 115.

Tymczasem estetyzacja to zjawisko, które jest kwintesencją współczesnej kultury. A skoro estetyzacja to drugie imię kiczu, znaczy to, że żyjemy dziś w czasach jego dyktatury. Zgadza się z tym nawet Wolfgang Welsch, filozof łączony z postmodernizmem, teoretyk estetyzacji i zarazem krytyk jej najbardziej wulgarnego, prymitywnego wymiaru – powszechnego upiększania wszystkiego, co się da, „pozłacania" i „nabłyszczania" klamek, koszy na śmieci, sklepów, ulic itd. Takie zjawisko filozof określa mianem estetyzacji powierzchownej i utożsamia z kiczem. Przeciwko niemu stosuje on apel o kulturę „ślepej plamki"; zwraca bowiem uwagę na zagrożenie anestetyzacją (odwrotnością estetyzacji), która powoduje nieczułość na bodźce, na piękno, wywołane przesyceniem się powszechną ładnością[43].

Do tego momentu Welsch zachowuje swoje modernistyczne poglądy – odrzuca kicz jako tanie oszustwo. Ale też, podobnie jak Gombrowicz, nie jest on całkiem odporny na moc upiększania, tkwiącą we współczesnej kulturze. Przechodzi na stronę postmodernizmu, gdy obwieszcza zwycięstwo estetyki nad etyką i estetyce właśnie wyznacza bardzo istotne miejsce we współczesnej hierarchii wartości (w sytuacji postmodernistycznego kryzysu Rozumu)[44]. Podobnie postępuje inny teoretyk współczesnej estetyzacji, Richard Shusterman, głosząc, iż wobec *horror vacui*, jakie pozostawiły po sobie upadłe Wielkie Narracje, nie możemy wzgardzić kryteriami estetycznymi[45]. Dlatego Welsch nazywa estetykę mianem współczesnej filozofii pierwszej. I dlatego poszukuje głębszej teorii estetyzacji, wiążąc ją z przenikającymi nasz świat mediami, z plastycznością wizualnej kultury, wreszcie – z kondycją nowego człowieka, *homo aestheticus*, kierującego się w życiu formą i kryteriami estetycznymi[46]. Estetyzacja polega tu na wszechobecnej stylizacji, będącej poniekąd parodią Nietzscheańskiego „stwórz się" (zauważmy: kiedyś kobiety po prostu się ubierały, dziś d o b i e r a j ą stylizacje). Nie bez sarkazmu Welsch pisze, że w sytuacji, gdy padają kanony moralne, można przynajmniej zaimponować komuś wiedzą, jak

[43] W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 70-73.

[44] Ibidem, s. 60.

[45] R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 1998, s. 319.

[46] W. Welsch, *Estetyka poza estetyką…*, op. cit., s. 73.

właściwie dobrać kieliszki do obiadu[47]. Potęga gustu – to coś, czym nie sposób wzgardzić w czasach, gdy „runęły metanarracje". Jakże pasuje do tego Gombrowiczowskie stwierdzenie:

> Bo nic, co jest smaczne, nie może być straszne (jak samo słowo „smaczne" na to wskazuje), tylko niesmaczne jest naprawdę niejadalne. […] I dlaczegóż taka paniusia, która nieulękłym palcem rozdrapuje najkrwawsze bolączki społeczne, śmierć głodową robotniczej rodziny złożonej z sześciorga osób, dlaczegóż, pytam, tym samym palcem za nic nie odważy się w uchu publicznie podłubać. Dlatego, że to byłoby znacznie okropniejsze. Śmierć głodowa albo, na wojnie, śmierć miliona ludzi, da się zjeść, nawet ze smakiem – ale wciąż istnieją na świecie kombinacje niejadalne, womitalne, złe, dysharmonijne, odpychające i odstręczające, ach, szatańskie, które zrzuca organizm ludzki. A smakować jest przecie naszym najpierwszym zadaniem, smakować musimy, smakować, niech kona mąż, żona i dzieci, niech serce rozdziera się na strzępy, byle smacznie, byle smakowicie![48]

Podobnie jak Welsch, Gombrowicz jest krytyczny wobec takiej formy estetyzacji etyki. Można też powiedzieć, że tak jak Welsch dostrzega miałkość i prymitywizm powierzchownej estetyzacji. W napisanych przez siebie *Rozmowach z Gombrowiczem* tak komentuje motyw Nowoczesnej Pensjonarki:

> Na przykład: ideał piękności kobiecej w *Ferdydurke*, jej Wenus, to „nowoczesna pensjonarka" fascynująca łydkami […]. W *Ferdydurke* pełno takich niedojrzałych ideałów, mitów gorszego gatunku, takiej piękności drugiej klasy, uroków tandetnych, wątpliwych czarów…[49]

A więc – niedojrzałość, tandeta, kicz! A przy tym jednak mała doskonałość, jak choinka i śnieżek wtopione w szklaną, idealnie okrągłą kulę, kojące serce i głowę współczesnego intelektualisty. I tu zaczyna się ambiwalencja obu filozofów. Welsch, chcąc nie chcąc, przyznaje, że wiedza na temat kieliszków jest dziś nie do podważenia i nie do pogardzenia. Podobnie kwituje

---

[47] Ibidem.

[48] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., s. 139.

[49] W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, tłum. I. Kania, Kraków 1996, s. 62.

Gombrowicz (w osobie Józia z *Ferdydurke*) swój podziw i bezradność wobec siły zjawiska estetyzacji:

> Lat szesnaście, sveater, spódnica, gumiane sportowe półbuciki, wysportowana, swobodna, gładka, gibka, giętka i bezczelna! Na jej widok struchlałem w duchu i na twarzy. Zrozumiałem na pierwszy rzut oka, że oto – zjawisko potężne, potężniejsze bodaj od Pimki i równie absolutne w swym rodzaju[50].

Kreśląc tak sugestywny portret Nowoczesnej Pensjonarki, Gombrowicz przechodzi na stronę kultury wizualnej i przedstawia nam kicz, który właściwie jest obrazem, pięknym jakąś zniewalającą mocą. Kicz, który naprawdę jest uroczy, a co gorsza – stylowy, jest o wiele bardziej niebezpieczny, gdyż zdaje się naprawdę obiecywać upragnioną doskonałość.

Gombrowicz, tak wrażliwy na piękno „drugiej klasy", wygląda więc na proroka współczesnej estetyzacji, obecnej w czasach bezwzględnego prymatu kultury masowej. Wydaje się bowiem, że granicę dwóch stref – Dojrzałości i Niedojrzałości – między którymi swobodnie przepływa kicz (według klarownego podziału dokonanego przez Jarzębskiego[51]), dodatkowo podmywa dziś bezbrzeżna fala kultury popularnej. Spójrzmy: łatwa i przyjemna, pociągająca „sztuka szczęścia" nie musi być dziś wcale naiwna, a więc stać po stronie Niedojrzałości i Młodości. W kulturze masowej Młodość staje się wykalkulowaną Dorosłością, a Niedojrzałość przybiera postać doskonałej Formy – małego, ale w pewnym sensie doskonałego dzieła sztuki, jak *ready mades* Duchampa, powielone wizerunki Marylin Monroe czy puszka coca-coli. To jest sztuka dzisiejszych czasów, w których zresztą słowo „galeria" powszechnie kojarzone jest nie z wystawą dzieł sztuki, ale z wystawą sklepową, z rajem hipermarketu. Pod znakiem zapytania stoi zresztą status produktów kultury masowej jako kiczu. Mowa tu o gadżetach, cackach technologicznych, emblematach kultury masowej, które – jak pisze Elżbieta Anna Sekuła – są wyrazem współczesnej postawy akceptacji kiczu i zdążyły przejść metamorfozę „od bylejactwa i powielenia masowego do

[50] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., s. 101.

[51] Mowa o dychotomicznym podziale na strefy „formy i chaosu, Dojrzałości i Niedojrzałości, Wyższości i Niższości, Starości i Młodości". J. Jarzębski, op. cit., s. 55-56.

profesjonalizacji oraz perfekcjonizmu detali"[52]. Zauważmy, że zapowiadały je już „gadżety" w pokoju Zuty Młodziakówny, tworzące swoisty i znaczący zestaw: gumiane półbuciki + jabłko + fotografia Freda Astaire'a i Ginger Rogers + tapczan z chowaną pościelą + zimny prysznic + telefon. „Jakże skromnie, a jak mocno!"[53] To jak zestaw Parky Patt z powieści Philipa Dicka, który miał odciążyć skołatane głowy zdobywców kosmosu: kolekcja estetycznych laleczek, którymi bawili się dorośli, zażywszy uprzednio specjalne narkotyki, tak jak dzieci bawią się lalkami Barbie[54]. Czy to jeszcze kicz, czy może współczesna sztuka ery powszechnej estetyzacji? Minimalizm, uproszczenie, estetyczność – to niezwykle pociąga umęczonego wielością mieszkańca czasów późnej nowoczesności. Gadżety są jak bożki, wykute z brązu przedmioty pożądania Żydów, dla których porzucamy Boga wielkiej sztuki… bo takie doskonałe, lśniące. Zdają się – znacznie bardziej przekonująco niż Niewidoczny – obiecywać cuda.

Jarzębski twierdził, że obłędne doszukiwanie się ukrytych znaczeń i szyfrów związanych z postacią Młodziakówny można odczytać jako drwinę Gombrowicza z awangardowej poezji[55]. Wydaje mi się, że jest w tym coś więcej – fascynacja formą, wirującymi w powietrzu znakami, które znaczą już tylko same siebie; życiem na powierzchni, ale pięknym i estetycznie dopracowanym. Tę Gombrowiczowską wrażliwość na formę i znaki trafnie opisały potem koncepcje filozoficzne ery ponowoczesnej – na przykład Jean Baudrillard i jego koncepcja *simulacrum* jako pustego znaku[56].

Gombrowicz uległ zniewalającej estetyce kultury masowej – uległ więc kiczowi! Inaczej niż Witkacy, wiernie broniący swoich arystokratycznych gustów, uznający radio za szczyt barbarzyństwa, Gombrowicz pod koniec życia bez zażenowania przyznawał, że jest wielbicielem kina i telewizji, że lubi

---

[52] E.A. Sekuła, B. Kangur, op. cit., s. 42.

[53] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., s. 146.

[54] Ph.K. Dick, *Trzy stygmaty Palmera Eldritcha*, tłum. A.Z. Królicki, Poznań 2012.

[55] J. Jarzębski, op. cit., s. 59.

[56] J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

„prawie wszystkie filmy”[57] (pamiętam moje zdziwienie, gdy usłyszałam, że Czesław Miłosz w podeszłym wieku uwielbiał oglądać serial „Złotopolscy”). Jak się wydaje, autora *Ferdydurke* pociągała ich przewidywalność, stylowość, scalenie, skończoność, kunszt; „mała doskonałość” gatunków filmowych. Gombrowicz uległ więc kiczowi, ale temu lepszej jakości, oznaczającemu nie stereotyp, ale „ikonę kultury masowej”, nie tandetę (złe wykonanie), ale perfekcyjność. Uległ kiczowi okupionemu ciężką pracą: producentów filmu, ale też… Zuty z trzęsącymi się lokami, poddającej ciało zimnemu prysznicowi. Kiczowi gotowemu, prostemu, a jednak wymagającemu trudu, hartu (jak u dzisiejszych celebrytek fitness). Uproszczonemu i niezbyt wyrafinowanemu intelektualnie, a jednak pełnemu zadziwiającej mądrości, ascezy, dyscypliny (zauważmy: wyświechtane mądrości Internetu, zdania w rodzaju: „lepiej mniej niż więcej”, nabierają jednak wartości, gdy poparte są autentycznym fizycznym wysiłkiem gwiazdy odchudzania się – świętej dzisiejszych czasów).

Można zatem pokusić się o typologię kiczu pod względem jego estetycznej mocy: od kiczu łagodnego, którego można zazdrościć jedynie trochę, a który pozwala intelektualiście na dystans (jak „fajnie” wierzą katolicy z odpustu; jak miło tańczą goście na weselu; jaka słodka ta dziewczyna, Zosia, i jaki dobry z niej materiał na żonę), po potężne zjawiska typu „Zuta the Modern” (ale już nie jej rodzice, którzy są śmieszni jak inne figury Gombrowicza). Kicz może być zwykłą szmirą, złą sztuką, z której intelektualista może się pośmiać (wulgarnie „zrobiona” dziewczyna, disco polo, odpustowe „potworki”), ale może też być perfekcyjnie wykonany, pociągający, doskonały. Tak jak amerykańska kultura, jej westerny i musicale, jej guma do żucia itd.[58] Gombrowicz mógł wyśmiewać ów „słaby kicz”, zarazem jednak pokazywał, że coraz bardziej jesteśmy bezradni wobec zniewalającego, perfekcyjnego piękna produktów kultury masowej.

[57] Zob. P. Sanavio, *Gombrowicz: forma i rytuał* (wywiad z listopada 1968 roku), [w:] *Gombrowicz filozof*, op. cit., s. 36.

[58] Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001.

Bibliografia

Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1994.

Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. J. Garewicz, D. Borkowska, R. Turczyn, „Czytelnik", Warszawa 1998.

Jean Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

Grzegorz Dziamski, *Co oznacza formuła „kryzys estetyki"?*, „Kultura Współczesna" 1995, nr 3/4.

Philip K. Dick, *Trzy stygmaty Palmera Eldritcha*, tłum. A.Z. Królicki, REBIS, Poznań 2012.

Ernest Gellner, *Postmodernizm, rozum i religia*, tłum. M. Kowalczuk, PIW, Warszawa 1997.

Witold Gombrowicz, *Dziennik 1966-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Witold Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

Gombrowicz filozof, red. F.M. Cataluccio, J. Illg, tłum. K. Bielas, F.M. Cataluccio, Znak, Kraków 1991.

Jerzy Jarzębski, *Kicz jest w nas: Gombrowicza romans z kiczem*, „Teksty Drugie" 1996, nr 4(40).

Dagmara Jaszewska, *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem,* Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Marek Kwiek, *Richarda Rorty'ego postmodernistyczny świat ironii*, „Kultura Współczesna" 1993, nr 1.

Jakub Lubelski, *Gombrowicz, zrozpaczony konserwatysta*, „Pressje" 2013, nr 34.

Jakub Lubelski, *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*, Fundacja Świętego Mikołaja, Warszawa 2015.

José Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, „Muza", Warszawa 2006.

Dwight McDonald, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, wybór, tłum. i oprac. Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.

Krzysztof Piątkowski, *Kicz jako problem antropologiczny*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, „Academica", Warszawa 2008.

Paweł Rojek, *Gombrowicz i Wyszyński*, „Pressje" 2013, nr 34.
Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Spacja, Warszawa 1996.
Elżbieta Anna Sekuła, Bezimienny Kangur, *Kicz jako źródełko radości*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, „Academica", Warszawa 2008.
Richard Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
Andrzej Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wydawnictwo Leopolnidum, Wrocław 2002.
Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.
Wolfgang Welsch, *Stając się sobą*, tłum. J. Wietecki, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury: wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, PIW, Warszawa 1993.

On Gombrowicz's Kitsch From the Perspective of the Theory of (Post)modernity

The article develops the researches started by Jerzy Jarzębski; it discusses the phenomenon of kitsch in the work of Witold Gombrowicz. The study is based on a content analysis of selected fragments of works by this author (especially the novel under the title "Ferdydurke") and it refers to the selected concepts of modernity and postmodernity (W. Welsch, R. Rorty, J. Baudrillard). The writer himself is treated as an original philosopher of modernity (and later – postmodernity – thanks to this, he was ahead of his time). The work presents the thesis that we can assign to Gombrowicz – both the modernist sense of the category of kitsch and practices of its parody, as well as a peculiar tendency to kitsch and a tendency to play with kitsch. This tendency is analyzed in the article as an attitude corresponding with a postmodern condition, especially with its characteristic phenomenon called the aesthetization of culture, which was mentioned, among other things, by Wolfgang Welsch (culture of design, gadget and superficial styling).

Philosophy of Gombrowicz in this sense corresponds with the postmodern rehabilitation of kitsch.

Keywords: kitsch, aesthetization of culture, gadget, pop culture, styling of life, postmodernity, modernity, Witold Gombrowicz

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

O „DUCHOWOŚCI NASTĘPCZEJ" I KICZOSFERACH EMOCJONALNYCH W DWÓCH UJĘCIACH LITERACKICH (IRZYKOWSKI — DEHNEL)

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
brygida.pawlowska@gmail.com

1. WPROWADZENIE

Docelowym tematem niniejszego szkicu uczyniłam zjawiska związane z pewną – współcześnie, jak sądzę, coraz powszechniejszą – postawą życiową (w szerokim znaczeniu tego pojęcia, obejmującym także sferę motywacji, uczuć i emocji człowieka), którą najprościej można by scharakteryzować jako mariaż nieautentyczności z imitacjonizmem. Tak określoną problematykę chciałabym rozpatrzyć, skupiając się na uczuciach miłosnych (jako szczególnie „dotkliwych", a przy tym bodaj najbardziej zmitologizowanych), a raczej na pewnym ich zobrazowaniu literackim, które zdaje się przynosić trafną diagnozę uczuciowości typowej dla społeczeństwa konsumpcyjnego, ogarniętego obsesją pieniądza, poddanego dyktatowi mass mediów oraz ulegającego za ich sprawą presji popkulturowych ideałów i wyobrażeń. Taką diagnozę odnajduję w mikropowieści Jacka Dehnela *Miłość korepetytora*, składającej się – wraz trzema innymi utworami – na nominowany do Nagrody Literackiej Nike tom o znaczącym tytule *Balzakiana* (2008). Bez wielkiej przesady można rzec, iż zbiór ten przynosi egzemplifikacje istotnych aspektów koncepcji Abrahama Molesa – badacza, który akcentował uniwersalność kiczu (to jest wskazywał na fenomen jego obecności we wszystkich dziedzinach życia, zarówno jednostkowego, jak i zbiorowego), uznając przy tym za jego domenę w szczególności sferę życia codziennego. Według tego autora kicz – mający w swej istocie podłoże psychologiczne

i nader wyraziście przejawiający się w stosunku człowieka do świata przedmiotów – jest estetyką mieszczańskiego dobrobytu, to rys każdej kultury opartej na posiadaniu[1].

Jacek Dehnel, podejmując artystyczną próbę określenia kondycji społeczeństwa polskiego po transformacji politycznej 1989 roku, świadomie odwołuje się do odległej tradycji prozy realistycznej, ufundowanej przez monumentalną *Komedię ludzką* Honoriusza Balzaka, aczkolwiek stosowane przez niego metody twórcze tradycję tę wyraźnie przekraczają[2]. W płaszczyźnie ideowej jego utworu aspekty balzakowskie uwidaczniają się bodaj najwyraźniej poprzez demaskatorski krytycyzm, który prowadzi do obnażenia kruchości moralnej społeczeństwa uwikłanego w świat wypełniony rzeczami, opanowanego żądzą posiadania i sukcesu[3] (wyznaczniki owego sukcesu są tu już oczywiście uwspółcześnione). Jeśli zaś chodzi o rozpoznania Dehnela, które są związane z zagadnieniem „wtórności" uczuć i emocji jednostkowych, jak i pewne specyficzne cechy ukształtowania narracyjnego, w kontekście tej prozy można wskazać na mniej oczywistą tradycję: wydaje się, że stanowi ją jedyna powieść Karola Irzykowskiego – *Pałuba* (1903).

Zarówno diagnozy związane z problemem „duchowości następczej", jak i konteksty kulturowe, do których one odsyłają, są w obu przypadkach odmienne, co jednak nie wyklucza głębinowego pokrewieństwa opisywanych zjawisk. Obszarów światopoglądowo-artystycznej wspólnoty wymienionych pisarzy upatrywałabym w konsekwentnym kwestionowaniu mitu „dziewiczości" (spontaniczności) ludzkich uczuć i emocji oraz w „szyderczym" obnażaniu ich zapośredniczenia (służą temu między innymi komentarze

---

[1] Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978.

[2] O zawieszeniu zbioru *Balzakiana* pomiędzy tradycją prozy realistycznej a twórczością postmodernistyczną zob. M. Kwaśnik, *Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w „Balzakianach" Jacka Dehnela*, „Załącznik Kulturoznawczy" 2014, nr 1, s. 410-429.

[3] „Balzac był pierwszym powieściopisarzem, który odkrył etykę pieniądza obowiązującą w ówczesnym społeczeństwie; pościg za finansowym sukcesem zastępował w nim religię i kodeks moralny, stając się podporą nowego systemu społecznego". D. Burt, *100 najwybitniejszych pisarzy wszech czasów*, tłum. J.S. Sito, A. Dobrzańska-Gadowska, Warszawa 2001, s. 144.

narratorów, ironia, parodia, satyryczne czy groteskowe przerysowania). W obydwu przypadkach wtórność – czy to wobec reprezentacji wzniosłych idei (Irzykowski), czy wobec banalnych popkulturowych klisz i schematów (Dehnel) – powiązana jest z ekspansją kiczu na płaszczyźnie egzystencjalnej i obyczajowej, jako że idzie ona w parze z nieautentycznością postaw bohaterów oraz przekształcaniem przez nich uczuć w fetysze.

2. OD ROMANTYCZNYCH IDEAŁÓW PO „GARDEROBĘ DUSZY" I „NASTĘPCZY ŚWIAT ZJAWISK" (*PAŁUBA* KAROLA IRZYKOWSKIEGO)

Już pierwsi interpretatorzy nie odmawiali powieści młodopolskiego krytyka odkrywczości w badaniu mechanizmów motywacyjnych, a następne dziesięciolecia ugruntowały jej pozycję jako intrygującego traktatu psychologicznego[4]. Głównie w tej dziedzinie upatrywano doniosłości utworu, wskazując na jego prekursorstwo wobec psychoanalizy Freuda. Zapoczątkowana przez Stanisława Brzozowskiego[5] tradycja interpretowania *Pałuby* w duchu krytyki kultury powraca w snutych przez badaczy analogiach między utworem Irzykowskiego a zainteresowaniami dwudziestowiecznej socjologii i antropologii kulturowej[6].

Ograniczę się tu do przypomnienia, że *Pałuba* stanowi rozrachunek z zafałszowaniem myślowym i uczuciowym człowieka, którego świat wewnętrzny wypacza się pod wpływem różnych mitologii. Irzykowski mierzy przede wszystkim w spuściznę duchową romantyzmu, z całą jej ideologiczną bezkompromisowością i totalnością. *Pałuba* sprzeciwia się naiwnemu schematyzowaniu rzeczywistości, a także utrwalonym, zwłaszcza przez

---

[4] Zob. m.in. J. Topass, *Un précurseur de Freud et de Proust. Charles Irzykowski*, „Pologne Littéraire" 1927, nr 40. Kilkanaście lat temu podsumowania dziejów recepcji powieści Irzykowskiego dokonał H. Markiewicz: *„Pałuba" – bezimienne dzieło*, [w:] idem: *Przygody dzieł literackich*, Gdańsk 2004, s. 177-218.

[5] S. Brzozowski, *Karol Irzykowski*, [w:] idem, *Współczesna powieść polska*, Stanisławów 1906 (przedruk: *Współczesna powieść i krytyka literacka*, Warszawa 1971, s. 134-139).

[6] Zob. A. Werner, *Człowiek, literatura, konwencje*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I: *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski i Z. Żabicki, Warszawa 1965.

literaturę, sposobom tłumaczenia tajników uczuciowości. Młodopolski pisarz demaskuje u podstaw ludzkich zachowań zepchnięte do podświadomości działanie pierwiastka intelektualnego (lekceważonego przez romantyzm i modernizm), który strzeże przed uszczerbkiem nasze przyjemności psychologiczne, czyli – by przywołać oryginalne sformułowania – „represjonuje" myśli z dziedzin kompromitujących – tak zwane „punkty wstydliwe", które przed dotarciem do świadomości muszą zostać w „garderobie duszy" obleczone w przyzwoity „płaszczyk"[7]. Powieść przynosi wiele przykładów instynktownego wręcz wyrachowania na obszarze rzekomo zarezerwowanym dla porywów serca. Dotyczy to zwłaszcza różnorodnych działań protagonisty, Piotra Strumieńskiego, oraz jego kolejnych żon – Angeliki i Oli. Bohaterowie ci mniej lub bardziej świadomie dążą do czerpania satysfakcji z różnych, często tragicznych ról narzucanych im przez otoczenie lub podejmowanych z własnej inicjatywy pod wpływem fascynacji pewnymi ideami. Irzykowski dowodzi, że wszelkie uczucia (w tym miłość, smutek, rozpacz) „w czystej formie" właściwie nie występują; mogą zaistnieć jedynie jako namiastki wielkich namiętności opiewanych przez poetów, jako formy zdegenerowane i wyblakłe w stosunku do swoich pierwowzorów, ponieważ – jak czytamy w *Pałubie* – „ponad inne popędy ludzkie, głód, miłość i instynkt samozachowawczy, górą idzie egoizm intelektualny, ten zwłaszcza, który objawia się w chęci przeprowadzenia komedii swego charakteru"[8]. Zarówno fabuła *Pałuby*, jak i liczne zawarte w niej fragmenty autotematyczne dowodzą, że w realnym życiu, paradoksalnie, to właśnie wzniosły ideał spełnia często rolę „listka figowego" dla niskich popędów, występków i zwykłych ludzkich nieprawości.

Szczególnie uczucia miłosne jawią się w *Pałubie* jako rodzaj gry podporządkowującej spontaniczność konwencjom (także językowym) – gry tworzącej wtórną rzeczywistość, w której chwilowo przestają obowiązywać reguły realnego życia. Niemal wszystkie postacie w powieści urzeczone są słowem „miłość", stanowiącym niejako m i n i - f a b u ł ę erotycznych perypetii. Wieloletni związek Oli i Piotra Strumieńskich napiętnowany

[7] Kwestie te znajdują rozwinięcie w rozdziale IX *Pałuby*, zatytułowanym *O punktach wstydliwych i o garderobie duszy (kontrabandzie)*.

[8] K. Irzykowski, *Pałuba*, [w:] idem, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. Aleksandra Budrecka, Wrocław 1981, s. 281.

jest znakiem flirtu i eksperymentu, co uwydatnia walor antyromantyczny (brak spontaniczności) i antynaturalistyczny (wyrachowanie ponad „ślepy instynkt") ich postępowania, w którym słowa brzmią jak aktorska kwestia, a czynom towarzyszy wystudiowana teatralna poza. Pozory oraz naiwne i z gruntu kiczowate samostylizacje łatwo ośmieszyć poprzez nasycenie narracji ironią, denuncjowanie przez narratora faktów wstydliwie skrywanych przez postacie, przytaczanie wypowiadanych przez nie frazesów (po z górą stu latach podobną strategię kompromitacji własnych bohaterów zastosuje i Jacek Dehnel). Na przykład w niektórych partiach *Pałuby*, które charakteryzują postawę drugiej pani Strumieńskiej, Oli, narracja miejscami rezygnuje z formy mowy zależnej na rzecz mowy niezależnej. W ten sposób manifestuje się wyjątkowa czujność narratora (autora wpisanego) wobec słowa i jego fałszywych znaczeń stanowiących budulec „wieżyczek nonsensu". W powieści Irzykowskiego – poza wtrąceniami – funkcję ironicznego czy wręcz szyderczego komentarza często przejmuje korygujący cudzysłów. Wymusza on wzmożoną czujność wobec słów, które w istocie „same się z siebie naśmiewają", jak w przytoczonym fragmencie charakteryzującym naiwność rozumowania Oli:

> Bo już się go [Strumieńskiego – przyp. B.P.J.] nie bała, sama mu wyznała: „Pierwej to się ciebie bałam, a teraz nic a nic" lub dalej: „Ola pozwoliła i Strumieńskiemu zajrzeć za kulisy (?) swego serca i mówiła o swojej skrusze z powodu samobójstwa Gasztolda tak, żeby Strumieński mógł sobie pomyśleć: »Więc dla niej się nawet zabijają (zaraz *pluralis*), nie umiałem cenić tego skarbu!«"[9].

Historia związku Strumieńskiego i Angeliki jest już znacznie poważniejsza w skutkach, a emocje z nią związane mają charakter skrajnie destrukcyjny, przyświeca jej bowiem idea zrodzona z fascynacji romantyzmem – idea, która chce być religią, wymaga ofiary wielkiej i całościowej. Najjaskrawiej uwidacznia się to właśnie na przykładzie losu pierwszej żony Piotra. Kobieta ta, zapatrzona w ideał miłości platonicznej, niecierpliwie oczekuje porodu, z którym wiąże nadzieje na zajścia tragiczne (!), a gdy okazują się one płonne (poród przebiega bez powikłań), postanawia popełnić samobójstwo i rzuca

[9] Ibidem, s. 184.

się do studni. Angelika wyrzeka się życia „dla symetrii", dla „zaokrąglenia" rzeczywistości, zbliżenia jej do idealistycznych pragnień.

Pałuba kładzie nacisk na wewnętrzne sprzeczności uczuć takich jak miłość i cierpienie, których jednoznaczność – jak stara się pokazać Irzykowski – jest jedynie postulatem. Powieść ujawnia, że nawet ból i rozpacz nie są „czyste", ukrywa się w nich bowiem dziwaczna przyjemność, przez samo swoje zaistnienie kolidująca z romantyczną ideą cierpienia aż do szaleństwa. Zwłaszcza miłość jawi się jako uczucie wewnętrznie złożone i sprzeczne, które łączy w sobie pierwiastki kontrastowe (na przykład wzniosłość ze śmiesznością, duchowość ze zmysłowością, altruizm z egoizmem), jednoczy dziedziny umiłowane i wzgardzone. Jednak bohater *Pałuby*, przyswoiwszy sobie katalog „słów-postulatów", „słów-potworów", z całym jego znaczeniowym ocenzurowaniem, nie akceptuje własnych uczuć i emocji, z determinacją dążąc do realizacji frazesu. Sprawa jest skomplikowana, gdyż nieprecyzyjne, jednostronne słowa-pojęcia łączą się ze sobą w różne kombinacje, tworząc tym samym odrębny „następczy świat zjawisk", w którym błędy pretendują do miana faktów („niektóre słowa zakorzeniają się w mózgu, utrwalają, otaczają pewną melodią, pewną sferą uczuć i kojarzeń podsłownych"[10]). Słowo-postulat rezerwuje dla siebie pewien obszar w mózgu, przy czym pobudza inne wyobrażenia tak skutecznie, że choćby uczucie to realnie nie istniało, panoszą się one w myślach jako zjawiska rzeczywiste. Mogą nawet wywierać szczere skutki (jak rozpacz, łzy, a nawet samobójstwo), gdyż człowiek – pogrążywszy się w następczym życiu duszy – zatraca świadomość reprodukowania obcych wzorów. Irzykowski zauważa, że proces ten jest tak daleko posunięty, iż pewne słowa straciły już związek ze swoją genezą, „z narzędzi stały się panami" – teraz to do nich dosztukowuje się pojęcia i treści, a nie odwrotnie. Najistotniejszym rozpoznaniem *Pałuby* w tym zakresie, opisującym zjawiska językowe o poważnych konsekwencjach psychologicznych, jest tak zwana „teoria bezimienności", która zostaje drobiazgowo wyłożona w autotematycznych partiach powieści[11].

---

[10] Ibidem, s. 354.

[11] Więcej na ten temat pisałam w: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Przeciw aforystyczności. Świadomość językowa w „Pałubie" Karola Irzykowskiego*, „Teksty Drugie" 2001, nr 6, s. 77-94 (także w: eadem, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby" do „Kosmosu"*, Kraków 2002, s. 117-141).

Nowatorska i poniekąd ekscentryczna powieść Irzykowskiego pokazuje, że kultura – jako sfera nadbudowana nad rzeczywistością – stanowi narzędzie kreowania nieautentyczności, która zagraża podmiotowej tożsamości człowieka, bowiem atrakcyjność produkowanych przez nią wzorców osobowych, behawioralnych i emocjonalnych zaprzecza naturalnym ludzkim skłonnościom i tęsknotom, zastępując je schematami. Założenie to leży u podstaw zabiegów zmierzających do rewizji utrwalonych w świadomości społecznej teorii, wmówień i pozorów, które powieść usiłuje rozbijać czy poddawać przewartościowaniu. Irzykowski obnaża nadużycia na wymienionych polach między innymi poprzez demontaż idealizmu, odkrywanie niedoskonałości języka i dekonstruowanie różnych konwencji literackich. *Pałuba* jest przede wszystkim utworem o krachu romantycznych ideałów oraz rozrachunkiem estetycznym i filozoficznym z modernizmem. Atakuje także różne uproszczenia myślowe („symetryczności"), rozpropagowane w społeczeństwie zwłaszcza przez literaturę, oraz modne schematy przeżywania i odczuwania zgodne z upodobaniami własnej epoki (między innymi płytki dekadentyzm rodem z entuzjastycznie przyjętego przez modernistów *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza). Trzeba jednak pamiętać, że rozrachunku tego pisarz dokonuje z perspektywy początku XX wieku. Mimo wieloaspektowego prekursorstwa[12] *Pałuby*, jej związek z Młodą Polską pozostaje bardzo silny; charakter tego związku bywa słusznie określany jako „zależność przez negację"[13].

Nieautentyczność zachowań związanych z życiem uczuciowym człowieka na przełomie XIX i XX stulecia nie stanowiła tematu zupełnie nowego, ten sam problem pojawił się w literaturze już wcześniej i w jednej ze swoich

[12] Interpretatorzy od dawna podkreślali nowatorstwo powieści Irzykowskiego i mnożyli płaszczyzny zależności *Pałuby* z najróżniejszymi nurtami (dekadentyzmem, empiriokrytycyzmem, konwencjonalizmem, formizmem, autentyzmem, surrealizmem, egzystencjalizmem) i nazwiskami (Schopenhauer, Gide, Freud, Adler, Mach, Sartre, Heidegger, Nietzsche, Proust, Gombrowicz). *Notabene*, o pewnym przeoczonym aspekcie prekursorstwa powieści Irzykowskiego wobec nurtu parodystyczno-groteskowego w Polsce pisałam w artykule *Parodia i groteska w „Pałubie" Karola Irzykowskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1995, nr 5, s. 153-168.

[13] A. Werner, op. cit., s. 356.

odmian zaistniał jako, zrodzony na gruncie naturalizmu, bowaryzm[14]. *Pałubę* wyróżnia raczej odmienne ujęcie zagadnienia nieautentyczności, a także powiązanie go z krytyką języka, wszak – jak pokazuje Irzykowski – mówić znaczy powoływać wtórną rzeczywistość, zakorzenioną w utwierdzonych przez język *idées fixes*. W tej perspektywie osobowość nie jest już integralnym i nienaruszalnym zespołem dyspozycji pierwotnych, cech wrodzonych, okazuje się bowiem, że w życiu wewnętrznym mają swój udział zmienne formy kulturowe fałszujące nie tylko zachowania, ale i procesy psychiczne. Rozpoznaniom Irzykowskiego zdaje się patronować Fryderyk Nietzsche:

> Następcze usprawiedliwienie istnienia. Niejedna myśl [– a przypuszczalnie „każdej chwili mamy tylko taką myśl, dla której posiadamy na podorędziu słowa mogące ją w przybliżeniu wyrazić" – przyp. B.P.J.] przyszła na świat jako błąd i urojenie, ale stała się prawdą, gdyż ludzie podstawili później pod nią substrat rzeczywistości[15].

Na zakończenie uwag o *Pałubie* warto raz jeszcze podkreślić fakt, że demaskatorski (wobec różnorodnych błędów i urojeń) charakter powieści przejawia się nie tylko w motywach i obrazach, ale bardzo często wynika z poczynań wpisanego w tekst autora — wyodrębnionej siły intelektualnej, zewnętrznej wobec przedstawionych wydarzeń, lecz nadającej im zależny od swojego upodobania koloryt. Groteskowość wcale nie wydaje się tu konieczną funkcją rzeczywistości przedstawionej, a efekt dysonansowy nadaje jej raczej specyficzne ukształtowanie samej wypowiedzi o świecie. Przenoszenie akcentów parodystyczno-groteskowych z obrazów na sposoby oraz środki przedstawiania jest dla powieści Irzykowskiego bardzo charakterystyczne i stanowi wykładnik ironicznego stosunku autora do bohaterów, uwypukla jego nieprzerwaną obecność, manifestuje krytycyzm

[14] O młodopolskich pisarzach zajmujących się tym problemem pisze A. Budrecka w *Słowie wstępnym do „Pałuby"* zawartym w: K. Irzykowski, op. cit., s. LVIII.

[15] [Cyt. za:] F. Nietzsche, *Aforyzmy*, oprac. i wstęp S. Lichański, Warszawa 1973, s. 36-37 (źródło całości: *Wędrowiec i jego cień*, tłum. K. Drzewiecki; źródło cytatu wtrąconego: *Jutrzenka*, tłum. S. Wyrzykowski).

i subiektywizm sądów. Podobnie „naznaczony szyderstwem" ton cechuje narrację *Balzakianów*[16].

3. „UCZUCIE JAKO CYTAT" – O EMOCJACH W DOBIE POPKULTURY (*MIŁOŚĆ KOREPETYTORA* JACKA DEHNELA)

Pomimo odmiennego kontekstu macierzystego, który wiąże się z ponadstuletnim dystansem, jaki dzieli publikację *Pałuby* Irzykowskiego od *Miłości korepetytora* Dehnela, można zarysować pomiędzy tymi utworami kilka płaszczyzn porównania. Poza drobnymi elementami stanowiącymi być może aluzję literacką (bohaterka z *Balzakianów* ma na imię Angelika – tak samo jak pierwsza żona Piotra Strumieńskiego) oraz pewnymi, wzmiankowanymi

[16] Zob. np. trzy fragmenty reprezentujące strategie postaciowania stosowane w *Miłości korepetytora*:

„[Adrian Helsztyński] Miał na sobie długi, ciemnoszary płaszcz z aksamitnymi wyłogami (wyglądał trochę na Bossa; lumpeks na Chłodnej, 26 złotych), popielaty japoński szal z surowego jedwabiu (wyglądał trochę na Kenzo; lumpeks na Brackiej, 8 złotych), pod tym grafitowy garnitur Zegna (sprzedawany na Allegro w pierwszy dzień Bożego Narodzenia, przez co poszedł za grosze, bo właściciel nie wyznaczył ceny minimalnej, a wszyscy licytujący trawili świąteczne śniadanie) i srebrzysty krawat spięty szpilką z perłą (wygrzebaną ze stosu różnych śmieci u Cyganów na Kole). Wyglądał jak wcielony luksus w stylu *vintage*". J. Dehnel, *Miłość korepetytora*, [w:] idem, *Balzakiana*, Warszawa 2010, s. 258.

„Sandra Kwiczoł, prócz rozmaitych słabości ducha (hazard, seks w wielkim mieście i substancje halucynogenne) miała i pewną słabość ciała: była mianowicie malutka, maciupcia. I, co za tym często idzie, uwielbiała wysokich mężczyzn. Można sobie wyobrazić, co poczuła ta gniewna osóbka, kiedy dwadzieścia kroków przed sobą ujrzała dwumetrowego olbrzyma w rozmaitych odcieniach szarości i srebra; stała jak urzeczona i wszystko w niej wzdychało i drżało, nawet maleńki błyszczyk w maleńkiej torebce […]". Ibidem, s. 280.

„Serce Angeliki Włost, miękkie jak pralinka z białej czekolady wystawiona na lipcowy skwar, otwierało Adrianowi drogę do wszystkiego, czego przez lata pragnął; było jak kamień filozoficzny (choć nie było to serce z kamienia, co to, to nie!), który mógłby mu przynieść dowolną sumę pieniędzy, bo jako ukochany i jedyny zięć mógłby liczyć nie tylko na królewnę za żonę, ale i z pewnością na pół królestwa". Ibidem, s. 321.

wcześniej, literackimi sposobami kompromitacji nieautentyczności bohaterów, na plan pierwszy wysuwa się krąg zagadnień związanych z problemem „duchowości następczej". W przypadku *Miłości korepetytora* określenie to oznacza mniej lub bardziej bezwolne powielanie przez postacie pewnych schematów zachowań, myślenia i przeżywania propagowanych przez dzisiejszą popkulturę. Skrótowo rzecz ujmując, Dehnel kreśli grubą kreską satyryczny obraz społeczeństwa polskiego po transformacji ustrojowej, bezlitośnie obnaża uwikłanie swoich bohaterów w resentymenty oraz dążenia i ideały typowe dla ery konsumpcji, które określają pewne wzorce postaw czy zachowań, ale i – jak można sądzić – generują „kiczosfery współczesnej emocjonalności"[17].

Bodaj najważniejszym tematem *Miłości korepetytora*, zarysowującym się zrazu poprzez na pozór niewinne działania i snobistyczne pozy postaci, jest nieautentyczność, udawanie kogoś lepszego, niż się jest w istocie (przy czym – inaczej niż w *Pałubie* – chodzi tu przede wszystkim o stworzenie atrakcyjnej fasady z myślą o innych). W karykaturalny sposób kwestia ta zostaje zobrazowana już w pierwszej scenie utworu: jego główny bohater, Adrian Helsztyński, odesławszy nieefektownie wyglądającą taksówkę, wsiada do bardziej reprezentacyjnej, by po kłótni z dyspozytorką podjechać raptem kilkanaście metrów dalej – pod drzwi znajdującego się po drugiej stronie ulicy hotelu, w którym ma umówione spotkanie z potencjalnym klientem. „Profesja", jaką para się Adrian, jest zresztą szczególnego rodzaju – ów „korepetytor od dobrych manier" określa istotę swojej działalności w rozmowie z Włosem – nowobogackim prezesem firmy drobiowej i ojcem apatycznej dwudziestolatki imieniem Angelika – jako „wychowywanie ludzi do szczęścia" (przy innej okazji Helsztyński przedstawia siebie jako „rzeźbiarza klasy i dobrego samopoczucia", człowieka, który uczy „sztuki kamuflażu: jak wyglądać na kogoś znacznie bogatszego, zdolniejszego, ciekawszego i lepiej wychowanego, niż jest się w rzeczywistości"[18]). Taka oferta trafia na podatny grunt, gdyż prezesostwo już dawno postanowili, by ze swojej jedynaczki „zrobić czempionkę towarzyską, która będzie się pojawiała jako celebrytka we wszystkich numerach »Vivy!« i »Gali« u boku

[17] Nawiązuję tu do tytułu książki *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008.

[18] J. Dehnel, op. cit., s. 295-296.

najlepszych męskich partii, zrobiona przez najlepszych stylistów i ubrana przez najlepszych dizajnerów"[19].

Młody Adrian Helsztyński – obdarzony urokiem osobistym potomek zubożałego, ale „pańskiego" rodu, mimo zaopatrywania się w lumpeksach „wyglądający jak chodząca elegancja" i roztaczający wokół siebie „atmosferę *grandeur*" – znakomicie odnajduje się w środowisku, które wartość człowieka upatruje w zaradności i atrybutach zewnętrznych. Co prawda trafia mu się wyjątkowo oporny materiał, gdyż córka Włosa nie ma absolutnie żadnych pasji ani zainteresowań, ale przychodzi mu z pomocą przypadek: wpada w oko Sandrze Kwiczoł, rywalce Angeliki z grupy na SGH i spadkobierczyni innej fortuny, co „w tym konflikcie o władzę i powodzenie" z miejsca czyni go w oczach prezesówny kimś pożądanym. Fragment utworu opisujący relacje między obydwiema dziewczynami cechuje nie tylko ton satyryczny, ale wręcz mizoginiczna zjadliwość:

> […] dziedziczka fortuny drobiowej ścierała się tu z dziedziczką sieci warsztatów Audi, każda z nich otoczona wianuszkiem dwórek i bezpiecznym kordonem banknotów o wysokich nominałach. Robiły sobie nawzajem wszystko, co zdolne są zrobić młode kobietki zapiekłe w swoim gniewie: oszczerstwa, obrzydliwe plotki, pretensje i ukryte między komplementami wyzwiska latały między nimi jak pociski pod Verdun, wszystko to jednak było po wierzchu lukrowane, tak, że średnio wnikliwy obserwator nie zorientowałby się, że jedna drugą najchętniej utopiłaby w szklance wody[20].

Kolejne etapy rozwoju zdarzeń pokazują, jak z upływem czasu – w miarę postępów Angeliki w zakresie autokreacji – to, co wynikło z chęci upokorzenia Sandry Kwiczoł, staje się początkiem zmiany stosunku prezesówny do świata i zarzewiem jej gwałtownej namiętności do przystojnego korepetytora. Angelika Włos(t)[21], obojętnie pławiąc się w nowobogackim dobrobycie[22] i czyniąc przy pomocy Helsztyńskiego stopniowe postępy na

[19] Ibidem, s. 257.

[20] Ibidem, s. 279-280.

[21] Andżelika za radą Adriana dodaje do swojego nazwiska „t" i zaczyna podpisywać się „Angelika", co idzie w parze z wymyśleniem rodzinnej legendy.

[22] Pisarz metodycznie i z dużą dozą ironii podkreśla uwięzienie swoich bohaterów w świecie przedmiotów, ich zniewolenie rządzą posiadania i predylekcję

drodze do środowiskowego sukcesu, długo nie uświadamia sobie faktu istnienia uczuciowej konkurencji. Tymczasem Adrian miota się między kilkoma kobietami, czerpiąc z tych znajomości różne profity. Potajemnie utrzymuje satysfakcjonujący związek erotyczny z Darią Pieleszek, banalną dziewczyną zapoznaną w autokarze, musi też nieustannie wymawiać się od awansów Lidii Dereczko – podstarzałej konserwatorki wnętrz, której wiele zawdzięcza i u której nieodpłatnie pomieszkuje, co z czasem prowadzi do coraz bardziej dwuznacznych sytuacji. Helsztyński wykazuje nieprzeciętne zdolności przystosowawcze – nie tylko wypracowuje sobie atrakcyjny *image* chłopca z dobrego domu, ale i lawiruje między korzystnymi układami, płynnie nakłada kolejne maski, akceptując mniej czy bardziej nieszkodliwe ustępstwa moralne. (Relacja z Lidią Dereczko zostaje na przykład podsumowana w następujący sposób: „Dla Adriana stało się jasne, że jeśli nawet nie musi się prostytuować, to wchodząc do tego uroczego mieszkania, pełnego starych mebli i pięknych przedmiotów, wchodzi zarazem w pewien układ, którego istotną częścią jest okazywanie czułości i pewien rodzaj melancholijnych zalotów"[23]). W rezultacie Helsztyński zdaje się tracić orientację we własnych uczuciach i w finale utworu staje przed zupełnie nieoczekiwanym dylematem, którego rozstrzygnięcie przesądza o jego dalszym losie.

Można rzec, iż Jacek Dehnel w *Miłości korepetytora* kreśli karykaturalny obraz stylu zachowań, myślenia i przeżywania, który dominuje w społeczeństwie konsumpcyjnym (być może w szczególności – postkomunistycznym). Styl ten znamionuje „utrata duszy" (James Hillman), intelektualna i emocjonalna amnezja, pustka wywołująca potrzebę doraźnej ekscytacji, która prowadzi do groteskowych imitacji olśnień czy uniesień, zastępujących prawdziwe uczucia. Kunderowską prawdę o tym, że w dobie mass

---

do celebrowania kiczu. Dotyczy to zarówno rodziny Włosów, posiadaczy pretensjonalnej willi w Konstancinie wyposażonej między innymi w „empirowe fotele ze złotymi łabędziami" i „ekspres do kawy wart tyle, co samochód" (pokój Angeliki określony zostaje jako „rozdęty do przesadnych rozmiarów ambicjami rodziców i zatrudnionej przez nich projektantki wnętrz"), jak i samego Adriana Helsztyńskiego, który łamie sobie głowę nad sposobem nadania małemu mieszkaniu w bloku charakteru pałacowego. Zob. w tym kontekście: A. Moles, op. cit..

[23] J. Dehnel, op. cit., s. 273.

mediów „naszą codzienną estetyką i moralnością stał się kicz”[24], jak i z ducha postmodernistyczną świadomość „grzęźnięcia” w kliszach – utrwalonych w świadomości zbiorowej obrazach, różnorodnych schematach i stereotypach – najdobitniej wyraża scena, w której Angelika wyznaje Adrianowi miłość podczas spaceru przez – zmodernizowaną na wzór zachodni – nadwiślańską promenadę:

> Stali obok siebie i patrzyli na różowe renifery czy może jelonki; dookoła nikogo, tylko nocna Praga, rozświetlone odciągi mostu Świętokrzyskiego i rozlegle tereny za ich plecami, gdzie kiedyś była elektrownia, a teraz jakiś deweloper przerabiał postindustrialne wnętrza na lofty i budował apartamentowce.
>
> Wsiedli na jelonki. Najpierw on (uważnie, bo bał się, czy plastik nie pęknie pod ciężarem dwumetrowego faceta), potem ona. Trochę się śmiali, trochę udawali, że galopują, trochę patrzyli w gwiazdy, wzorem swoich rogatych rumaków. I siedzieli. I milczeli. I siedzieli, gadając. I siedzieli, milcząc. I byliby już zsiedli i zawrócili, gdyby nie jakiś cud emocjonalny, jakiś przewrót, przełom duchowy, który dokonał się w Angelice Włost pod wpływem oglądania sztuki współczesnej w postaci trzech reniferów z barwionego plastiku. Oto Angelika Włost, która żywiła głęboką niechęć do zajmowania jakiegokolwiek stanowiska, zdradzania się z jakimkolwiek pragnieniem czy chęcią, […] poczuła, że po raz pierwszy od bardzo, bardzo dawna naprawdę czegoś pragnie. A jeśli pragnie, to pragnie do głębi, bez ograniczeń, dramatycznie, z rzucaniem się na szyję, całowaniem się na deszczu, wyprawami do romantycznych stolic europejskich, nocami i porankami w luksusowych hotelikach Wenecji i Paryża. […]
>
> […] To, co nastąpiło potem, cały potok słów, przysiąg, błagań, pocałunków, płytkich i głębokich, wilgotnych i suchych, całe to tarzanie się,

[24] „Wobec nieopanowanej potrzeby podobania się i zyskiwania tym samym coraz szerszej uwagi, estetyka mass mediów staje się nieuchronnie estetyką kiczu; w miarę jak środki przekazu ogarniają i przenikają całe nasze życie, kicz okazuje się naszą codzienną estetyką i moralnością. Do niedawna modernizm oznaczał nonkonformistyczny bunt przeciwko komunałom i kiczowi. Dzisiaj nowoczesność kojarzy się z żywiołową obecnością środków przekazu, a być nowoczesnym to czynić gwałtowne wysiłki, aby utrzymać się »w kursie«, to dostosowywać się do mody, być jeszcze bardziej dostosowanym niż inni. Nowoczesność przybrała szatę kiczu”. M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 142.

> ocieranie o siebie jest właściwie nie do opisania w swojej bezładności, naiwności. Czy Angelika zachowała się desperacko? Nawet nie, zachowała się jak każdy, w kogo miłość uderzyła nagle, jak żagiel na wzburzonym jeziorze; nie wiedziała nawet, ba, oboje nie wiedzieli, że były to same cytaty: cytat z wijących się węży, z tulących się do siebie lampartów, cytaty z niezliczonych filmów o miłości, sekwencji pocałunków – twarze Gable'a i Leigh, Pitta i Jolie, Cruise'a i Kidman – słowa wypowiedziane przez wielkich poetów dobitniej i piękniej, a teraz nieudolnie powtarzane w ciemnościach zalegających brzeg rzeki, aż po cytat najbardziej banalny: „A ty, czy ty mnie kochasz?"[25]

Scena paroksyzmu afektów panny Włost w stosunku do Horsztyńskiego, zlokalizowana na tle kiczowatej scenerii z trzema amarantowymi reniferami z podświetlanego plastiku, prowadzi do brzemiennego w skutki rozpoznania. Jeśli chodzi o relacje między bohaterami utworu, rozpoznanie to dotyczy przede wszystkim zdania sobie sprawy z własnych uczuć przez Adriana (młody mężczyzna uświadamia sobie, że kocha „głupiutką", niewyrobioną towarzysko Darię, i nie zrezygnuje z tego związku za żadną cenę)[26] oraz wyjścia na jaw zaskakującej prawdy o Angelice. Prezesówna okazuje się jednak wyjątkowo pojętną uczennicą, która stanowczo i bez większych

---

[25] J. Dehnel, op. cit., s. 318-320; podkreślenia – B.P.J. O miłosnych cytatach w epoce „literatury wyczerpania" tak pisał Umberto Eco: „O postawie postmodernistycznej myślę jak o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej »kocham cię rozpaczliwie«, ponieważ wie (i ona wie, że on wie), że te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: »Jak powiedziałaby Liala, kocham cię rozpaczliwie«. W tym miejscu, uniknąwszy fałszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można już mówić w sposób niewinny, powiedziałby jednak ukochanej to, co chciał jej powiedzieć: że ją kocha, ale kocha ją w epoce utraconej niewinności". U. Eco, *Notatki na marginesie „Imienia róży"*, [w:] idem, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 2007, s. 738-739.

[26] I w tym sensie jest to rzeczywiście opowiadanie o prawdziwym uczuciu, potwierdzające banalną prawdę, że „miłość jest ślepa". Czego innego (innego uczucia, innej pary zakochanych) można by się jednak spodziewać z uwagi na tytuł utworu. *Notabene*, znamienne, że pisarz, który metodycznie obnaża kicz, wybiera zakończenie ni mniej, ni więcej – melodramatyczne.

sentymentów potrafi „przypomnieć mistrzowi reguły gry”[27]: wschodząca gwiazda kronik towarzyskich ważniejszych polskich tabloidów, zraniona dogłębnie w swej dumie, doprowadza do śmierci byłego korepetytora, kończąc przedtem znajomość za pośrednictwem stosownego, starannie wykaligrafowanego listu, który przesyła w eleganckiej, „odpowiednio dobranej” kopercie.

Dalsze losy Angeliki narrator kreśli krótko a sugestywnie:

> Dwa lata później była już autentyczną hrabiną (kandydat nr 3, Juliusz hrabia Bończa-Kętrzyński, kancelaria Kętrzyński-Kociołek-Waligóra), co traktowała z przymrużeniem oka, porównując się często do Gilberty Swann. Uważano, że to urocze. Wybaczano jej drobne potknięcia, których z czasem było coraz mniej – zdarzało jej się niekiedy zapomnieć o czyichś urodzinach albo zbyt głośno szurnąć krzesłem. Na szczęście coraz gorsze wychowanie prawdziwych hrabin sprawiało, że podobne błędy były prawie niezauważalne. „Gala” miała wyłączność na fotoreportaż ze ślubu, wesele przeszło do legendy stołecznego restauratorstwa, bukiet panny młodej złapała najniższa druhna, Sandra Kwiczoł[28].

***

Zarówno *Pałuba*, jak i *Miłość korepetytora* problematyzują kwestię „duchowości następczej”, prezentują sferę uczuć i emocji człowieka w aspekcie jej wtórności – jako pozbawioną spontaniczności, zapośredniczoną przez różnorodne konwencje i schematy kulturowe. Obaj pisarze – Irzykowski i Dehnel – wykorzystując między innymi przywileje narracji wszechwiedzącej, ironię oraz technikę karykaturalnego przerysowania, obnażają zafałszowania cechujące wypowiedzi, działania, myśli i emocje wykreowanych przez siebie bohaterów (*notabene*, miejscami też kwestionują autorytet samego narratora/autora wpisanego)[29]. Jednak kulturowy kontekst tych praktyk

[27] Zob. J. Dehnel, op. cit., s. 325.

[28] Ibidem, s. 326.

[29] W *Pałubie* narrator (autor wpisany) składa swego rodzaju samokrytykę w rozdziale XIX, zatytułowanym *Trio autora*. W *Miłości korepetytora* natomiast narracja miejscami upodabnia się do „popkulturowego bełkotu”, co ujawnia jej autoironiczność, parodystyczność, wewnętrzne zdialogizowanie (por. uwagi

artystyczno-intelektualnych jest zgoła odmienny, inne też wiążą się z nimi diagnozy.

W *Pałubie* idealistyczne aspiracje postaci natrafiają na opór życia i szydercze wypaczenie, gdyż taka – czyli „beztematyczna" – jest natura Rzeczywistości, a człowiek z samej swej istoty skazany jest na odgrywanie „komedii" własnego charakteru. W konsumpcjonistycznym świecie *Balzakianów* nie ma już miejsca na wielkie ideały, dylematy moralne ani drobiazgowe introspekcje. O randze człowieka przesądzają: „fasada", którą prezentuje on światu, umiejętność stwarzania pozorów, biegłość w manipulowaniu innymi. Kicz, którego istotą jest imitatorstwo i nieautentyczność, konformistyczne powielanie sprawdzonych schematów, duchowa egzaltacja, jawi się w tym kontekście zarówno jako źródło deprawacji, jak i jej skutek – zgodnie z koncepcją Hermana Brocha, kategoria ta przekracza zatem ramy estetyki, wkraczając w wymiar refleksji egzystencjalnej i etycznej[30]. Obszarem ekspansji kiczu w świecie przedstawionym *Pałuby* jest nade wszystko życie wewnętrzne jednostki i związane z nim imitacje idei, przeżyć czy postaw; w *Balzakianach* natomiast – sfera relacji międzyludzkich, naznaczona efekciarstwem, pozorem i walką o dominację, oraz, oczywiście, otoczenie materialne człowieka, a to w związku z tendencją do fetyszyzacji przedmiotów, która cechuje kulturę konsumpcyjną.

---

o „słowie dwugłosowym różnokierunkowym" w: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 275-309). Chyba najdobitniej to „nastawienie na cudze słowo" dochodzi do głosu w scenie nieudanego spotkania Adriana z Angeliką w kawiarni Faux-pas (po tym jak Helsztyński mówi dziewczynie, że najtrudniej wyglądać na kogoś ciekawego, jeżeli jest się kimś nieciekawym): „Zraniłeś ją, Shrek, zraniłeś ją na wskroś, uderzyłeś ją w podbrzusze, w słabiznę, w miękkie, w niezrośnięte ciemiączko. Och, Shrek, postawiłeś wszystko na jedną kartę; mogła w jednej chwili zatrzasnąć się jak muszla przegrzebka, jak szkatułka z laki, jak drzwiczki bentleya, jak skrytka w plecach sekretery, mogła porzucić wszelką chęć upokorzenia Sandry »Ziggy« Kwiczoł, dziedziczki salonów Audi […], mogła to zlać, olać, a nawet *pogrzebać w grobowcu swojego serca*". J. Dehnel, op. cit., s. 296.

[30] Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 103-118. Autor ten za „złoty wiek" kiczu uznawał XIX stulecie, czyli epokę rozkwitu romantyzmu, ekspansji mieszczaństwa i rozwoju społeczeństwa przemysłowego.

Irzykowski wierzy w Rzeczywistość (co widać chociażby w idei „pierwiastka pałubicznego"), a przekłamania na polu emocjonalnym, które denuncjuje, obnażając tandetne samostylizacje postaci, wywodzi ze ślepego idealizmu człowieka, który chce sprostać wzniosłym wzorcom. Bohaterowie Dehnela ideałów już nie mają, skupiają się na stwarzaniu pozorów z myślą o innych – w celu prozaicznie pojętego powodzenia i materialnej korzyści. Nie obcują z prawdziwą sztuką, reprodukują bezmyślnie banalne popkulturowe schematy, zatracając się moralnie (choć bynajmniej nie zawsze do końca – jak tytułowy korepetytor, który za ocknięcie się z konsumpcjonistycznego amoku płaci życiem). W tej bezmyślności i zgoła mechanicznej gotowości do przyjmowania kolejnych póz nie ma miejsca na „wewnętrzny heroizm", znamionujący mimo wszystko bohaterów *Pałuby*. Można zatem rzec, iż Jacek Dehnel w *Miłości korepetytora* proponuje czytelnikowi przekształcony, szyderczo-ironiczny wariant starożytnego mitu o Pigmalionie i Galatei[31]. We współczesnym wydaniu nie jest to już jednak opowieść o wielkim uczuciu, ale o wielkiej deprawacji.

Bibliografia

Michał Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970.

Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.

Stanisław Brzozowski, *Karol Irzykowski*, [w:] idem, *Współczesna powieść polska*, Stanisławów – Warszawa 1906 (przedruk w: *Współczesna powieść i krytyka literacka*, PIW, Warszawa 1971).

Daniel Burt, *100 najwybitniejszych pisarzy wszech czasów*, tłum. J.S. Sito, A. Dobrzańska-Gadowska, Świat Książki, Warszawa 2001.

Jacek Dehnel, *Miłość korepetytora*, [w:] idem, *Balzakiana*, W.A.B., Warszawa 2010.

Umberto Eco, *Notatki na marginesie „Imienia róży"*, [w:] idem, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Noir sur Blanc, Warszawa 2007.

Karol Irzykowski, *Pałuba*, [w:] idem, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981.

[31] Czyż Adrian Helsztyński sam siebie nie nazywa „rzeźbiarzem" (klasy i dobrego samopoczucia), a Angelika Włost nie stanowi jego, na swój sposób doskonałego, dzieła?

Kiczosfery współczesności, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2008.

Milan Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1998.

Monika Kwaśnik, *Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w „Balzakianach" Jacka Dehnela*, „Załącznik Kulturoznawczy" 2014, nr 1.

Henryk Markiewicz, *„Pałuba" – bezimienne dzieło*, [w:] idem, *Przygody dzieł literackich*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.

Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska i E. Wende, PIW, Warszawa 1978.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Aforyzmy*, oprac. i wstęp S. Lichański, PIW, Warszawa 1973.

Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Parodia i groteska w „Pałubie" Karola Irzykowskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1995, nr 5.

Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Przeciw aforystyczności. Świadomość językowa w „Pałubie" Karola Irzykowskiego*, „Teksty Drugie" 2001, nr 6 (także w: eadem, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby" do „Kosmosu"*, Universitas, Kraków 2002).

Jean Topass, *Un précurseur de Freud et de Proust. Charles Irzykowski*, „Pologne Littéraire" 1927, nr 4.

Andrzej Werner, *Człowiek, literatura, konwencje*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I: *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1965.

On 'Subsequent Spirituality' and Emotional Kitsch Spheres in Literature (Irzykowski – Dehnel)

This article examines a phenomenon associated with a certain – and today increasingly common – attitude in life that can most simply be described as the marriage of inauthenticity with imitationism. The author focuses her attention on feelings of love (as particularly 'severe', and at the same time probably the most mythologised), or rather on their literary depiction, which allows an accurate diagnosis to be made of the sensibility typical of a consumer society obsessed with money, subject to the dictates of mass media and under pressure from the ideals and ideas of pop culture. A diagnosis of this kind comes in the form of Jacek Dehnel's short story *Miłość korepetytora*

[*Love of the Tutor*], which together with three other stories comprises the volume *Balzakiana* (2008). The young Polish writer, attempting to determine the condition of Polish society after the political transformation in 1989, makes conscious reference to the distant tradition of realistic prose from the legacy of Honoré de Balzac. As for a review of the sphere of individual feelings and emotions falsified by various stereotypes and abstract ideas, one can look to a tradition closer to Dehnel: namely the only novel of Karol Irzykowski – *Pałuba* [*The Hag*] (1903). The article shows some commonalities between the Young Poland concept of 'successive-world phenomena' and the contemporary vision of determining the emotional sphere through pop culture templates on the experience of romantic elation. References to the diagnoses of Abraham Moles, Milan Kundera and Hermann Broch allow, additionally in the cited contexts, the issues of 'exaltation as a replacement of spirituality' and kitsch as 'our daily aesthetic and morality' to be highlighted.

Keywords: sensibility in the era of pop culture, authenticity, exaltation, consumer culture, imaginative templates, existential kitsch

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Rzecz w kulturze

(red.) Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Dorota Dąbrowska

„Studia zebrane w tomie *Rzecz w kulturze* ukazują status i funkcjonowanie różnych przedmiotów w środowisku kulturowym człowieka, przy czym materiału do analiz dostarczyły dawne i współczesne teksty kultury, w tym zwłaszcza utwory literackie, filmy i reklamy. Książka reprezentuje nurt określany jako „posthumanistyczny" i jest kolejnym głosem w dyskusji o rzeczach, toczącej się ostatnio w wielu gremiach naukowych w Polsce i na świecie. Artykuły w niej zebrane analizują ciekawie, wnikliwie i przekonująco funkcje, zależności kontekstowe, charakter znakowy przedmiotów oraz sposoby ich przedstawiania w tworzywie językowym i przy użyciu technik filmowych. Ta bogata i wartościowa publikacja z pewnością będzie wykorzystywana w dydaktyce akademickiej, znajdzie też odbiorców wśród kulturoznawców, badaczy filmu i literatury".

Prof. dr hab. Teresa Dobrzyńska

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

KUNDEROWSKIE ZMAGANIA Z KICZEM — RAZ JESZCZE O *NIEZNOŚNEJ LEKKOŚCI BYTU*

ALEKSANDRA HUDYMAČ

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
Faculty of Philology, Jagiellonian University in Cracow (Poland)
aleksandra.hudymac@uj.edu.pl

Wokół czeskiego, a od roku 1981 również francuskiego pisarza Milana Kundery narosło przez lata wiele kontrowersji. Szczegółowa ich analiza, a nawet jedynie skrótowe omówienie stanowiłoby materiał na osobną, naprawdę obszerną rozprawę. Na potrzeby tego szkicu wystarczy jednak stwierdzić, że Kundera ma tyluż admiratorów swojego talentu, co jego przeciwników, którzy odsądzają jego twórczość od czci i wiary, a samego pisarza oskarżają o głoszenie frazesów i tendencyjność. Napisana w 1984 roku *Nieznośna lekkość bytu* zajmuje w dorobku Kundery miejsce szczególne. Po pierwsze, autor zaplanował ją jako zagorzałą polemikę ze specyficznie rozumianym kiczem. Po drugie, *Nieznośna lekkość bytu* jest jedną z dwóch powieści pisarza, która doczekała się adaptacji filmowej. Powodem tak mało spektakularnego w tym przypadku romansu literatury i kina jest bezwzględny zakaz wszelkich adaptacji filmowych i telewizyjnych wydany przez samego Kunderę.

Czeski pisarz ma fatalne doświadczenia z transpozycją swoich dzieł – zarówno z tłumaczeniami, jak i przekładem na inne media. Szczególnie traumatyczna – jak pisze o tym w *Sztuce powieści* – była dla niego weryfikacja tłumaczeń *Żartu*[1]. Skłoniła go ona do sporządzenia swoistego słownika. Spisał sześćdziesiąt trzy słowa-klucze – czy też, jak je określił, słowa-zasadzki, słowa-miłostki – swoich powieści, których niezrozumienie doprowadzić może do błędnej interpretacji jego książek, a w konsekwencji do fatalnych tłumaczeń. Pod literą „T" odnajdujemy tu 'testament'. Słowo

[1] M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 109-110.

wyróżnione na tle innych, nie tyle bowiem odnoszące się do prozy Kundery, co będące swoistym słowem-*memento*. Kundera pisze:

> TESTAMENT. Z tego, co kiedykolwiek napisałem (i napiszę), nigdzie na świecie nie mogą być wydawane i reprodukowane inne książki niż te, które wymienia najnowszy katalog oficyny Galimarda. I żadnych wydań krytycznych. Żadnych adaptacji (nigdy nie wybaczę sobie tych, na które się niegdyś zgodziłem)[2].

Niechęć Kundery do wydań krytycznych wynika z tyleż uroczej, co odrobinę męczącej potrzeby wytłumaczenia czytelnikowi wszystkiego, co autor uznaje za niezbędne do zrozumienia jego zamysłu artystycznego, i odrobinę histerycznej niechęci do bycia w tych działaniach wyręczanym, na przykład przez krytyków. Wspominane już adaptacje powstały natomiast dwie. Pierwsza, z 1969 roku, była filmową wersją *Żartu* w reżyserii Jaromila Jireša (Kundera miał swój udział w pisaniu scenariusza). Druga natomiast, słynna hollywoodzka adaptacja *Nieznośnej lekkości bytu* z 1988 roku w reżyserii Philipa Kaufmana, była tą, która przesądziła o ostatecznym zakazie jakichkolwiek innych adaptacji filmowych. W pierwszym czeskim wydaniu książki, które ukazało się w Brnie w roku 2006, zakaz ten staje się jakby częścią powieści – na jednej z pierwszych stron widnieje napis: „Jakiekolwiek adaptacje filmowe, teatralne i telewizyjne są zakazane".

Jak twierdzi Maria Poprzęcka, znawczyni problematyki kiczu, dziełom sztuki nie służą transpozycje, czyli „przeniesienie z jednego środka wyrazu na inny, z jednego medium na drugie"[3]. Winę ponosi każdorazowa niewłaściwość języka, na który dzieło zostaje przetransponowane. Język ten „daje efekt nieadekwatny lub w złym guście"[4]. Nie wiadomo, czy ów zły gust miał na myśli Kundera, kiedy twierdził, że film *The Unbearable Lightness of Being* nie ma zbyt wiele wspólnego ani z duchem jego powieści *Nesnesitelná lehkost bytí*, ani też ze stworzonymi przez niego postaciami[5]. Lakoniczna uwaga

---

[2] Ibidem, s. 130.

[3] M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 220.

[4] Ibidem.

[5] http://www.honzadedek.cz/clanky/francouzsky-sen [data dostępu: 14.02.15]; oraz http://www.csfd.cz/film/5026-nesnesitelna-lehkost-byti/zajimavosti/?type=-film [data dostępu: 14.02.15].

autora w kwestii filmu oznaczała, iż w jego przekonaniu z książki ocalała tu tylko jedynie warstwa zewnętrzna, owa lekkość, manifestująca się zwłaszcza w sferze erotyki[6]. Nie ulega wątpliwości, iż – bez względu na osobiste sympatie czy antypatie wobec powieści – jej przemyślana, siedmioczęściowa struktura, w której część szósta stanowi ów słynny polifoniczny pasaż o kiczu, będący ponadto zwornikiem całej konstrukcji książki i kluczem do jej zrozumienia, przetransponowana została na film opowiadający o trudnej, acz pięknej miłości w czasach politycznie niesprzyjających. Jak na ironię więc powieść, która w swoim zamierzeniu jest namiętną dyskusją z kiczem, która jest metarefleksją nad powieścią jako ostatnim bastionem walki z nim[7], spopularyzowana została dzięki filmowi, który zredukował ją do opowieści o kicz się właściwie ocierającej.

Głos Kundery w dyskusji o kiczu należy już do wypowiedzi kanonicznych i kultowych jednocześnie. Żadne szanujące się opracowanie na ten temat nie pomija jego wywodów. W swoim rozumieniu kiczu Kundera jest niewątpliwie spadkobiercą myśli Hermanna Brocha, który w słynnym eseju *Kilka uwag o kiczu* definiuje owo pojęcie w perspektywie swoiście psychologicznej – jako sztukę będącą odbiciem określonego człowieka, który lubi kicz i chce go wytwarzać, dla którego jest on niezbędnym zwierciadłem, kłamliwym i upiększającym[8]. Dla Kundery kicz jest zagadnieniem egzystencjalnym i emocjonalnym. Główni bohaterowie powieści – Teresa, Tomasz, Sabina i Franz – uwikłani w skomplikowane relacje emocjonalno-erotyczne, nieustannie wystawiani są przez autora na obecność kiczu. Tu refleksja Kundery ponownie dotyka przemyśleń Brocha, który rozumie kicz jako antytezę sztuki, tkwiący w niej zły potencjał, swoiście „antychrystyczny" i zdolny do aktywacji w każdej właściwie chwili[9]. Autor *Nieznośnej lekkości bytu* zdaje się poddawać bohaterów swoistym eksperymentom, które mają na celu – jak sam o tym pisze w *Sztuce powieści* – uchwycenie, w myśl koncepcji

[6] Por. http://iliteratura.cz/Clanek/20139/kundera-milan-nesnesitelna-lehkost-byti [data dostępu 14.02.15].

[7] Por. M. Kundera, op. cit., s. 142.

[8] H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 103.

[9] Ibidem, s. 114.

powieści egzystencjalnej, niepowtarzalnego kodu ich życia[10]. Autor nie pozostawia nam żadnych złudzeń co do „prawdziwości" i „autentyczności" bohaterów. Są oni dla niego „doświadczalnym *ego*", są tymi możliwościami jego samego, które nie zostały ziszczone[11]. Świat, w którym żyją, jest dla nich swoistym sprawdzianem. Jest to rzeczywistość państwa totalitarnego zbudowana na fundamencie kiczu. Cały wielki esej mu poświęcony antycypują w powieści refleksje dotyczące malarstwa Sabiny. Bohaterka przez przypadek odkrywa bowiem klucz do zrozumienia otaczającego ją świata. Zrozumienia i odkłamania. Malarka, zmuszona na uczelni do hołdowania zasadom realizmu socjalistycznego, postanawia być surowsza od swoich profesorów i maluje obrazy tak realistyczne, że przypominają kolorową fotografię. Takim obrazem sprzed lat jest malowidło pokazujące budowę huty. Sabina, wspominając, stwierdza:

> – Ten obraz zepsułam. Kapnęła mi na płótno czerwona farba. Z początku byłam w rozpaczy, ale potem ta plama zaczęła mi się podobać. Wyglądała jak pęknięcie, jak gdyby huta nie była prawdziwą hutą, ale pękniętą dekoracją teatralną, na której huta jest tylko namalowana. Zaczęłam bawić się tą szczeliną, poszerzać ją, wymyślać, co mogłoby być za nią widoczne. Tak namalowałam mój pierwszy cykl obrazów *Kulisy*. Nikt oczywiście nie mógł ich oglądać. Wyrzuciliby mnie ze szkoły. Zawsze na pierwszym planie był doskonale realistyczny świat, a za nim, jak gdyby za rozerwanym płótnem dekoracji, można było zobaczyć coś tajemniczego albo abstrakcyjnego. […] Na pierwszym planie było zrozumiałe kłamstwo, a w tle niezrozumiała prawda [*NLB*, s. 48].

Motyw obrazów tworzonych dzięki metodzie podwójnej ekspozycji powraca w powieści jako swoisty lejtmotyw. Sabina w ów podwójny sposób widzi na przykład swojego kochanka – Tomasza. Tomasz jest jak obraz cynicznego Don Juana, przez rozdarcie na płótnie przebija jednak melancholijny Tristan. Owa podwójna ekspozycja, która na pierwszym planie umieszcza zrozumiałe kłamstwo, a dopiero na drugim, potencjalnym,

---

[10] M. Kundera, op. cit., s. 34.

[11] Ibidem, s. 35. Por. też M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 167 (wszystkie cytaty powieści pochodzą z tego wydania; dalej oznaczone jako *NLB* wraz z podaniem numeru strony).

niezrozumiałą prawdę, jest jednak w powieści wykorzystana przede wszystkim jako metafora rzeczywistości totalitarnej. Czerwoną plamę należy rozumieć jako szczelinę, która kusi, by ją poszerzyć i zobaczyć, co kryje się pod drugiej stronie. Poszerzenie szczeliny, a więc wypracowanie metaforycznego dystansu wobec rzeczywistości, której ucieleśnieniem staje się huta, pozwala dostrzec fałsz, dekoracyjność i teatralność tejże rzeczywistości. Trzeba jednak chcieć dostrzec szczelinę. Mogą to zrobić tylko ci, którym zdarza się czasem wątpić w sens bytu danego człowiekowi. Ci, których – jak chciałby tego Broch – kusi przeczuwana jedynie jakaś inna, nowa jakość otaczającego ich świata[12]. To ci, którzy nie podzielają przekonania, że znaleźli się na najpiękniejszym ze światów. Ci drudzy – ci, którzy nie poszukują szczelin w rzeczywistości – wyrażają na byt zgodę kategoryczną, czyli niezachwianie wierzą, że świat jest dobry i został stworzony właściwie. W tym kontekście właśnie sformułowana zostaje słynna Kunderowska definicja kiczu:

> Za wszystkimi europejskimi wiarami religijnymi stoi pierwszy rozdział Genesis, z którego wypływa, że świat został stworzony właściwie, że byt jest dobrem, należy go więc mnożyć. Nazwijmy tę podstawową wiarę kategoryczną zgodą na byt. […] Ideałem kategorycznej zgody na byt jest świat, w którym gówno jest zanegowane i wszyscy się zachowują, jakby nie istniało. Ten estetyczny ideał nazywa się kiczem. […] Kicz jest absolutną negacją gówna w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu, kicz eliminuje ze swego pola widzenia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest z zasady nie do przyjęcia [*NLB*, s. 186-187].

Największym problemem dla Sabiny (a postać ta jest naszym, czytelników, przewodnikiem po powieściowym świecie kiczu) jest nie tyle brzydota świata komunistycznego, ile maska piękna, którą ten świat przyodziewa. Francuski filozof Gaston Bachelard pisał, że maska to rodzaj zatrzymanego marzenia[13]. Kicz komunistyczny nadaje temu marzeniu rysy koszmaru sennego. Tak też widzi to sam Kundera. W innej części powieści natrafiamy na opis snu Teresy. Wokół basenu chodzi grupa uśmiechniętych i śpiewających

[12] H. Broch, op. cit., s. 112.

[13] G. Bachelard, *Le masque*, [cyt. za:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 6-7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion i M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 319.

nagich kobiet, natomiast mężczyzna, siedzący w podwieszonym nad basenem koszu, strzela do każdej, która przestaje śpiewać. Wraz z każdym kolejnym trupem, który wpada do basenu, wzmaga się jedynie śmiech i rozszerzają uśmiechy. Kundera wielokrotnie, w różnych wymiarach powraca do tego snu, by wreszcie stwierdzić:

> Wydaje się, że uczucie, które w Sabinie budził radziecki kicz, jest podobne do przerażenia, które przeżywała Teresa we śnie, kiedy maszerowała z nagimi kobietami wokół basenu i była zmuszona do śpiewania wesołych pieśni. Pod powierzchnią unosiły się trupy. Teresa nie mogła zwrócić się do żadnej z kobiet z jakimkolwiek słowem, z jakimkolwiek pytaniem. Usłyszałaby w odpowiedzi tylko kolejną strofę pieśni. Nie mogła do żadnej nawet ukradkiem mrugnąć. Zaraz by na nią wskazały, żeby mężczyzna zawieszony w koszu nad basenem ją zastrzelił. Sen Teresy odsłania prawdziwą funkcję kiczu: kicz jest parawanem zasłaniającym śmierć [*NLB*, s. 190-191].

Nie sposób pominąć analogii, jaka istnieje między snem Teresy a obrazem pierwszomajowego pochodu, który w przekonaniu autora jest modelem komunistycznego kiczu. Tłum ubrany w białe, czerwone i niebieskie koszulki, małe orkiestry grające do marszu, usta rozciągnięte w udawanym lub prawdziwie entuzjastycznym uśmiechu – wszystko to, według Kundery, jest wielką manifestacją z g o d y. Nie na komunizm bynajmniej. W powieści czytamy:

> Niepisanym, niewypowiedzianym hasłem pochodu nie było „niech żyje komunizm", lecz „niech żyje życie!". Siła i przebiegłość polityki komunistów polegały na tym, że sobie to hasło przywłaszczyli. Ta właśnie idiotyczna tautologia („niech żyje życie!") przyciągała do pochodu komunistycznego również tych, którym idee komunizmu były obojętne [*NLB*, s. 187-188].

Kicz jawi się więc jako sposób kodowania rzeczywistości – jakiś specyficzny, obowiązujący komunikat totalny. Ma on swojego nadawcę (władze komunistyczne) i odbiorcę (społeczeństwo), istniejących w relacji nadrzędno-podrzędnej. Kicz, dając złudne poczucie bezpieczeństwa poprzez rytualizm i powtarzalność, jest tak naprawdę narzędziem kontroli. Kundera pisze nawet o inkwizycji kiczu, gdyż jedynie nieustanna i pedantyczna troska o jego czystość może kiczowi totalnemu zagwarantować trwałość. Z życia społecznego mniej lub bardziej brutalnie eliminowane są więc

wszelkie przejawy indywidualizmu (gdyż jest on splunięciem w twarz roześmianemu braterstwu), wątpliwości (nie ma sensu zadawać pytań, skoro odpowiedzi są z góry ustalone), ironii (bo wszystko należy tu traktować ze śmiertelną powagą) oraz tego, co godzi w święte przykazanie „kochajcie się i rozmnażajcie" [*NLB*, s. 189]. W tym rozumieniu kicz spełnia niewątpliwie podobną funkcję co Orwellowski *Newspeak*. Tak jak i nowomowa, kicz jest intencjonalny. Nie powstaje przypadkiem, ale z zamiarem uczynienia „czegoś jakimś" – pięknym, wzruszającym, podniosłym. Zachwycająca się Nowy Jorkiem Sabina formułuje nawet tezę, że piękno, a więc również prawdziwa sztuka, rodzi się przypadkiem, jakby przez pomyłkę. Kicz natomiast świadomie czyni rzeczy pięknymi i podniosłymi. Czyni je takimi nie dla wybranych ludzi, ale dla wszystkich. Niezbywalną w konstrukcji kiczu jest bowiem również idea powszechności (zarówno w odniesieniu do zasięgu, jak i uniwersalności symboli, które zawłaszcza). Kundera podkreśla, że w krainie kiczu panuje dyktatura serca, a nie rozumu, i definiuje symboliczny moment jego narodzin – łzy.

> Pierwsza łza mówi: jakie to piękne, dzieci biegnące po trawniku! Druga łza mówi: jakie to piękne wzruszać się wraz z całą ludzkością dziećmi biegnącymi po trawniku! Dopiero ta druga łza robi z kiczu kicz. Braterstwo wszystkich ludzi świata można zbudować wyłącznie na kiczu [*NLB*, s. 189].

Bohaterowie powieści próbują zatem umknąć od rzeczywistości. Teresa i Tomasz uciekają na wieś (po tym jak Tomasz zostaje społecznie zdegradowany z pozycji chirurga do pracy jako pomywacz okien). Sabina zdradza swoje kolejne „małe stabilizacje", uciekając coraz bardziej na zachód, przez Szwajcarię, Paryż, aż do Ameryki (zdrada oznacza dla niej właśnie wyzwalające wystąpienie z szeregu, podróż w nieznane, wolność). Franz odkrywa swoją śmieszność jako członek elitarnego korpusu pokoju złożonego z zachodnioeuropejskich intelektualistów, który – w wyśmianym przez Kunderę „Wielkim Marszu" – udaje się do Kambodży w żarliwym proteście przeciwko wojnie.

Można jednakże odkodować rzeczywistość kiczu. Ta sama intencja i świadomość, które powołują go do życia, mogą jego życie zakończyć. W chwili, w której uzmysławiamy sobie, że kicz jest kłamstwem – pisze Kundera – przestaje on być kiczem. Jak podkreślał inny znawca problematyki, Abraham Moles: „Nikt nie może tkwić w kiczu, posiadając jego

świadomość”[14]. Dla Kundery najważniejsze jest jednak to, że w chwili swoistej dekonspiracji, ujawnienia, kicz „traci swą autorytatywną władzę i jest wzruszający jak każda inna ludzka słabość” [*NLB*, s. 193]. Kicz jest zatem przede wszystkim kategorią egzystencjalną. Przynależy do ludzkiego losu, nosimy w sobie jego potencjał poprzez obecność wszelkich „miejsc miękkich” naszej świadomości – niezaspokojonych pragnień, potrzeb, marzeń, lęków, skrywanych miłości i namiętności. Jak słusznie zauważa Maria Poprzęcka, Kunderowski „kicz totalny” nie ma już zbyt wiele wspólnego ze sztuką. Badaczka stwierdza, że:

> Jeśli [kicz – przyp. A.H.] odnosi się do kultury, to tylko ze względu na swój wszechogarniający, totalny charakter. Owo „niemieckie słowo, które przeniknęło do wszystkich języków”, przy wszystkich niejasnościach dotyczyło przede wszystkim niskich, popularnych poziomów produkcji artystycznej. Teraz, poszerzając niepomiernie swój zakres, straciło tu zarazem swój pierwotny przedmiot odniesienia[15].

Kundera kontynuuje raczej Brochowską myśl o kiczu jako systemie immanentnie tkwiącym w rzeczywistości i w każdym człowieku. Upatruje go zarówno w wielkich reżimach totalitarnych, jak i po drugiej stronie barykady – w tak zwanym Wielkim Marszu. Wskazuje na różne jego rodzaje, wyznaczone tym, co jest ową wielką ideą, ową podstawą bytu, na którą wyrażana jest kategoryczna zgoda. Istnieje zatem kicz katolicki, protestancki, żydowski, komunistyczny, faszystowski, demokratyczny czy feministyczny [*NLB*, s. 193].

Kwestią otwartą pozostaje to, czy bohaterom *Nieznośnej lekkości bytu* udaje się ostatecznie ocalić własne życie, uchronić je od uwikłania w kicz. Skoro jednak cała powieść jest w gruncie rzeczy jednym wielkim egzystencjalnym laboratorium doświadczalnym, to może pytanie to jest po prostu źle sformułowane. Może należałoby zapytać nie o to, „czy”, ale „na ile” udaje im się to życie ocalić. Odpowiedź brzmiałaby wtedy: „Na tyle, na ile to możliwe”. Idylla z psem, którą budują wokół siebie Tomasz i Teresa na dalekiej czeskiej wsi, nosi wprawdzie wszelkie znamiona kiczu, ale bohaterowie

[14] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 215.

[15] M. Poprzęcka, op. cit., s. 288.

znajdują wreszcie spokój. Ukoronowaniem ich burzliwego związku, zaraz przed tragicznym wypadkiem, jest dojrzała i uświadomiona miłość. Sabina ucieka, zacierając za sobą wszelkie ślady, i odżegnuje się od swojej czeskości. Ostatnią rzeczą, jakiej się o niej dowiadujemy, jest to, że chce umrzeć pod znakiem lekkości. Jej prochy mają być rozsypane na wietrze. Franz – marzyciel, który w powieści zdaje się najmniej świadomy swojego uwikłania w skażoną kiczem rzeczywistość, tęskniący za życiem rozgrywającym się wielkim wymiarze ryzyka, odwagi, niebezpieczeństwa i śmierci – ostatecznie dostrzega absurdalność swoich wyobrażeń. Zanim przypadkowo zginie w bezsensownej i obliczonej na tani efekt wielkiej misji pokojowej do Kambodży, rozstaje się z żoną i odnajduje jakiś rodzaj szczęścia u boku młodej studentki okularnicy. Bohaterowie zrobili, co mogli, w ramach swoich, w gruncie rzeczy bardzo ograniczonych, możliwości. Nie udało im się jednak uciec tak zupełnie. Kicz zagarnął ich w momencie, w którym nie mieli już żadnej możliwości obrony. Ich moment przejścia w niebyt dokonuje się przy jego akompaniamencie. Zupełnie jak gdyby między bytem a zapomnieniem istniało jakieś przewężenie, które ogołaca człowieka z całego bagażu nieprzeciętności i niepowtarzalności. I jest to właściwy, smutno-gorzki epilog całej powieści. Kundera podsumowuje:

> Co pozostało z ludzi umierających w Kambodży? Jedno duże zdjęcie amerykańskiej aktorki trzymającej w objęciach żółte dziecko. Co pozostało z Tomasza? Napis: Pragnął Królestwa Bożego na ziemi. Co pozostało z Beethovena? Zachmurzony mężczyzna z nieprawdopodobną grzywą, który niskim głosem mówi „*Es muss sein!*" Co zostało z Franza? Napis: Powrócił po długim błądzeniu. I tak dalej, i tak dalej. Zanim zostaniemy zapomniani, przemieni się nas w kicz. Kicz jest stacją tranzytową między bytem i zapomnieniem [*NLB*, s. 208].

Zgodnie z tą interpretacją kicz będzie swoistym odpowiednikiem Gombrowiczowskiej „gęby", a więc narzuconej, niechcianej formy, która determinuje nasze życie. I kicz, i „gęba" są niezbywalne. Ten mocny i efektowny akord kończący rozważania o kiczu budził niepokój samego Kundery. W *Sztuce powieści* autor przyznawał:

> Kiedy pisałem *Nieznośną lekkość bytu*, niepokoiło mnie nieco, że ze słowa „kicz" uczyniłem jedno z kluczowych słów powieści. Jeszcze nie tak dawno

słowo to było we Francji niemal nieznane bądź rozumiano je jedynie w bardzo zubożonym sensie. We francuskiej wersji słynnego eseju Hermanna Brocha słowo „kicz" zostało przełożone jako „sztuka tandetna". Nieporozumienie[16].

Powracamy więc do problemu, od którego zaczęliśmy te rozważania – problemu nieadekwatnego przekładu. Z czeskiego na francuski, z powieści na film. Hollywoodzka ekranizacja *Nieznośnej lekkości bytu* spopularyzowała zarówno książkę, jak i pisarza. Na nowo przypisała autora dziełu, tak że stał się on jakby twórcą jednej powieści. Tymczasem Kundera piszący *Nieznośną lekkość bytu* to powieściopisarz bardzo już doświadczony[17]. W latach sześćdziesiątych w Czechach jego książki cieszyły się ogromną popularnością, zwłaszcza *Žert* (*Żart*), *Směšné lásky* (*Śmieszne miłości*) *czy Život je jinde* (*Życie jest gdzie indziej*). *Nieznośna lekkość bytu* ukazała się po raz pierwszy we francuskim przekładzie w roku 1984 w Paryżu. Kundera wtedy już od prawie dziesięciu lat przebywał na emigracji. Książka ta nie była jego pierwszą emigracyjną powieścią. W roku 1978 ukazała się we Francji *Kniha smíchu a zapomnění* (*Księga śmiechu i zapomnienia*), za którą odebrano mu czeskie obywatelstwo. Jak wskazuje znawca problematyki, Petr Bílek, *Księga…* była pierwszą próbą dotarcia do zachodnioeuropejskiego czytelnika-intelektualisty. Doczekała się ona kilku pochwał od paru profesorów zajmujących się komparatystyką literacką. Odzew więc, w porównaniu z wcześniejszymi powieściami Kundery, był właściwie znikomy.

Kolejna powieść, a więc *Nieznośna lekkość bytu*, zaplanowana została jako bestseller. Bestseller składający się z trzech pieczołowicie dobranych składników. Pierwszym i głównym Kundera uczynił historię miłosną. Stanowi ona około 75% całości powieści. Są to dzieje pary, która staje się trójkątem, następnie czworokątem, a w końcu dwiema parami. Historia Teresy i Tomasza opowiedziana zostaje w dwugłosie. Miłość, nasycona zarówno wyszukanym, jak i niewyszukanym erotyzmem aplikowanym w dykcji filozoficznej, pokazana jest raz z kobiecej, raz z męskiej perspektywy. Rozdział poświęcony Teresie nosi tytuł *Dusza i ciało*, Tomaszowi – *Lekkość i ciężar*. Kundera definiuje w ten sposób główne antynomie, które targają bohaterami.

---

[16] M. Kundera, *Sztuka powieści*.., op. cit., s. 114.

[17] Ten fragment referatu wiele zawdzięcza rozważaniom Petra A. Bílka zarejestrowanym w ramach projektu: „Mluvící hlavy FFUK" https://www.youtube.com/watch?v=-z7fO04h4Ws [data dostępu: 16.02.15].

Związek oparty jest o wierność Teresy i niewierność Tomasza. Teresa raz po raz odwołuje i przywołuje „armię swej duszy z pokładu własnego ciała" [*NLB*, s. 180], Tomasz chciałby kochać Teresę bez przeszkód agresywnej głupoty seksu [*NLB*, s. 32]. Dowiadujemy się, że metafory są niebezpieczne, bo miłość może się narodzić z jednej metafory [*NLB*, s. 11]. Tak bowiem narodziła się miłość Teresy i Tomasza (Tomasz widzi w Teresie dziecko, które ktoś porzucił u brzegów jego sypialni – jak małego Mojżesza [*NLB*, s. 129]). Po zakończeniu powieści wierzymy niezbicie, że „tak wyglądają chwile, w których rodzi się miłość: kobieta nie może się oprzeć głosowi, który wywołuje na zewnątrz jej zalęknioną duszę, a mężczyzna nie może się oprzeć kobiecie, której dusza jest wrażliwa na jego głos" [*NLB*, s. 120]. Miłość Teresy, Tomasza, Sabiny i Franza zostaje ponadto wzbogacona o dodatkowy kontekst romansowy. Na zasadzie intertekstualnego przywołania w powieści pojawia się inne dzieło – *Anna Karenina* Lwa Tołstoja. Powieść rosyjskiego autora, czytana przez Teresę, jest jednocześnie znakiem świadczącym o jej przynależności do tajnego bractwa czytelników. Teresa niesie ją ze sobą, gdy po raz pierwszy spotyka się z Tomaszem. Kundera sprawnie zaburzył czarno-biały świat romansu Tołstoja (przypomnijmy, w *Annie Kareninie* mamy parę zdradzających – Annę i Wrońskiego – oraz pewien archetyp kochanków – Kitty i Lewina). Relacje między Teresą i Tomaszem, Tomaszem i Sabiną oraz Sabiną i Franzem odarł Kundera z aury jednoznaczności. Słabość zdradzanej Teresy jest tak naprawdę agresywna (w tle pobrzmiewa Havlovska „moc bezmocných", czyli „siła bezsilnych"), a zdradzający Tomasz jest tak naprawdę melancholijnym Tristanem; zdrady Sabiny są wyrazem jej indywidualizmu, a zdradzający i zdradzany Franz jest po prostu marzycielem.

Drugim składnikiem bestsellera, jakim stała się *Nieznośna lekkość bytu*, jest wątek polityczny. Jak twierdzi Bílek, tłem opowieści o miłości jest tu swoista encyklopedia komunizmu. Trudno opowiadało się na Zachodzie o rzeczywistości Układu Warszawskiego. Taka opowieść za każdym razem wywoływała konieczność dodawania wielopiętrowych przypisów, które tylko zamazywały obraz sytuacji. Uczynienie z Praskiej Wiosny roku 1968 – a więc z momentu, w którym komunizmowi próbowano nadać tak zwaną „ludzką twarz", co skończyło się tylko brutalną normalizacją – węzłowego punktu tła powieści dało możliwość stworzenia pewnego kodu komunizmu, zestawienia słów-kluczy rzeczywistości komunistycznej. Zachodnioeuropejski

czytelnik nie musiał sprawdzać faktów w podręcznikach i encyklopediach. Całość potrzebnej mu wiedzy dostarczona została w zgrabnym i nieprzeładowanym informacjami pakiecie.

Wreszcie trzeci składnik – powieść dla intelektualistów. Rozważania o kiczu, o ciężarze i lekkości, o idei wiecznego powrotu, wreszcie o pisaniu powieści podszyte są Nietzschem i Parmenidesem. Filozoficzne pasaże prezentują się na tyle erudycyjne, by zadowolić *ego* inteligentnego i w miarę zorientowanego w filozofii światowej czytelnika, a jednocześnie na tyle wolne są od hermetycznej terminologii, by nie zrazić tego mniej oczytanego.

Czy oburzenie (a może nawet zniesmaczenie) Kundery filmową adaptacją jego powieści nabiera w tym kontekście nowego sensu i znaczenia? Może *The Unbearable Lightness of Being* Kaufmana ujawniło jakąś istniejącą podświadomość *Nieznośnej lekkości bytu*? Może było jej Brochowskim zwierciadłem? Może owo rozczarowanie i oburzenie filmem były jedynie maską zasłaniającą niepokój samego autora? A może po prostu Kundera-pisarz, podobnie jak bohaterowie jego powieści, jest wystawiony na działanie kiczu, znajduje się „w pułapce zwanej rzeczywistością" i w najlepszym razie może się od kiczu oddalić tylko na krok. Wytworzyć szczelinę. Nic więcej.

Bibliografia

Herman Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.

Milan Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, PIW, Warszawa 1996.

Milan Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 2004.

Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.

Maria Poprzęcka, *O złej sztuce*, WAiF, Warszawa 1998.

Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 6-7 grudnia 1982 r., red. M. Janion i M. Zielińska, PIW, Warszawa 1986.

Źródła internetowe

http://iliteratura.cz/Clanek/20139/kundera-milan-nesnesitelna-lehkost-byti

http://www.honzadedek.cz/clanky/francouzsky-sen

http://www.csfd.cz/film/5026-nesnesitelna-lehkost-byti/zajimavosti/?type=film

https://www.youtube.com/watch?v=-z7fO04h4Ws

Kundera's Struggle with Kitsch. On *The Unbearable Lightness of Being* Once Again

This paper deals with the Kundera's most popular novel as a passionate dialogue with kitsch. *The Unbearable Lightness of Being* is based on the antinomy of lightness and heaviness, as well as kitsch and individuality. The narrator treats his characters as the experimental ego and confronts them with the reality created on the cross-scheme of those key-words mentioned above. Kundera interprets the phenomenon of Kitsch as the tool to create a totalitarian reality and slave human beings, but also as something, that can be recognize and 'domesticate', and then comprise an inalienable part of human existence and its relation to the world. Paper also deals with the Kundera's famous aversion to film his novels. He banned any further film adaptations of his work, having disliked the way *The Unbearable Lightness of Being* had been adapted by Philip Kaufman in 1988.

Keywords: Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, kitsch, testament, lie, mask, socialism with a 'human face'

Nauce i krajowi.

Kalendarium życia i działań prof. Czesława Zgorzelskiego

(opr.) Andrzej Zgorzelski

Okazja dla wydania tomu jest szczególna: przypadająca w 2016 roku dwudziesta rocznica śmierci uczonego, zbliżające się stulecie polonistyki KUL, na którym działalność naukowa Czesława Zgorzelskiego stanowi jedną z najznamienitszych kart, a także piętnastolecie konkursu im. Czesława Zgorzelskiego na najlepszą pracę magisterską, organizowanego przez Konferencję Polonistyk Uniwersyteckich.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

O ZWIĄZKACH KICZU I PERSWAZJI

DOROTA DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
dkdabrowska@gmail.com

Podejmowana w niniejszym szkicu próba refleksji nad związkami kiczu i perswazji umotywowana jest poczuciem, że choć pojęcia te należą do różnych porządków (pierwsze z nich jest kategorią estetyczną, drugie natomiast wykorzystywane jest w interdyscyplinarnych analizach procesu wpływania przekazu na odbiorców), częstokroć dochodzi do ich znaczącej koegzystencji w obrębie danego dzieła. Analiza tej zależności – i konkretnych jej realizacji kulturowych – owocować może pogłębionym zrozumieniem obydwu tworzących ją zjawisk.

Interesująca mnie relacja ma dwa oblicza: jedno naznaczone oczywistością, drugie niejasnością. Pierwsze z nich wiąże się z obecnością perswazji w kiczu (włącznie z możliwością uznania jej za jego podstawowy budulec), drugie natomiast – z generowaniem kiczu przez przekazy o charakterze perswazyjnym. Zacznę od tego pierwszego.

Wydaje się, że niezależnie od sposobu, w jaki rozumiemy perswazję, jest ona nieodzownym składnikiem kiczu. Jego sposób istnienia i cel związane są bowiem z dążeniem do jednoznaczności, uwiedzeniem prowadzącym ku określonym przeżyciom. Kicz pozbawia swojego odbiorcę indywidualności, a jego działanie jest wymierzone na osiągnięcie określonego efektu. Wpisana weń unifikacja jest nie tylko efektem ubocznym uwodzenia, ale wręcz jego oczekiwanym rezultatem – doświadczenie wspólnotowości przynosi ukojenie, pogłębia stan wzruszenia, poczucie swojskości.

> Kicz wyciska dwie łzy wzruszenia. Pierwsza łza mówi: jakie to piękne, dzieci biegnące po trawniku! Druga łza mówi: jakie to piękne, wzruszać się wraz z całą ludzkością dziećmi biegnącymi po trawniku! Dopiero ta druga łza

> robi z kiczu kicz. Braterstwo wszystkich ludzi świata można zbudować wyłącznie na kiczu[1].

Upodobnienie odbiorców, uczynienie z nich jednolitej masy, stanowi podstawę „przeżycia kiczowego"[2]. Wpisane w nie doświadczenie ulgi i ukojenia wynika z braku jednostkowej odpowiedzialności, z poczucia bezpieczeństwa – przypominającego to, którego doświadcza dziecko będące pod opieką troskliwych rodziców:

> W krainie kiczu panuje dyktatura serca. Ale uczucie, które budzi kicz, musi być takie, aby mogły je podzielać masy. Dlatego kicz nie może się opierać na sytuacji wyjątkowej, lecz na podstawowych obrazach, które ludzie mają wbite w świadomość: niewdzięczna córka, odtrącony ojciec, dzieci biegnące po trawniku, zdradzona ojczyzna, wspomnienie pierwszej miłości[3].

Andrzej Banach, przeciwstawiając przeżycie estetyczne – kiczowemu, konkluduje:

> Ostatnią cechą kiczowego przeżycia estetycznego jest jego zespołowość. W czystym przeżyciu estetycznym człowiek pragnie być sam. Nawet szept mu przeszkadza. W przeżyciu kiczowym, gdzie ciało ma dużą rolę, człowiek staje się częścią całości, elementem zbioru[4].

Kicz wiąże się zazwyczaj z intencją wyrazistego, jasnego przekazu[5], nie pozostawia miejsca na namysł. Ma na celu uporządkować świat, pozbawić odbiorcę niepokojów, poruszyć go. Inaczej jednak niż we wstrząsającym, „burzącym" doświadczeniu *katharsis* – ma pogłębić lub przywrócić stan komfortu mocą rozładowującego napięcie rozwiązania. Są w niego wpisane „zrozumiałość i przejrzystość rozumiane jako imperatyw bezpośredniego,

---

[1] M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 189.

[2] A. Banach, *O kiczu,* Kraków 1986, s. 52.

[3] M. Kundera, op. cit., s. 188-189.

[4] A. Banach, op. cit., s. 64.

[5] Zob. T.P. Wójcik, *Familiarność disco polo i brutalność heavy metalu. Zmierzch kultury czy nowa jej forma u progu XXI wieku*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 111.

niczym niezakłóconego i natychmiastowego dotarcia do odbiorcy”[6]. Abraham Moles określa kicz mianem „totalitaryzmu bez przemocy”[7], Andrzej Banach mówi, że jest to „przedmiot, nawet przeciwnik, bardzo niebezpieczny”, nazywa go „dziełem zakłamania”, wskazując, że „u podstaw jego budowy znajduje się wola zaprowadzenia poczciwego odbiorcy tam, gdzie się podoba artyście”[8]. Może się to dziać w sposób mniej lub bardziej wyraźny. Banach, rozwijając wątek wpisanego w kicz niebezpieczeństwa, zauważa:

> Jeżeli bowiem kicz wydaje nam się niebezpieczny, to właśnie dlatego, że ktoś ukryty poza artystą, a choćby i sam artysta, daje nam sygnał, a my, nieświadomi, ulegamy mu. Mechanizm kiczu to wywołanie odruchów jakby wrodzonych, dziedzicznie utrwalonych[9].

Kicz zamienia się zatem w tajemnicze narzędzie kontroli, uniemożliwia swobodną, wolną interpretację wykreowanej rzeczywistości przez odbiorcę. Banach zwraca również uwagę na automatyzację procesu działania kiczu[10].

W rozważaniach nad interesującą mnie kategorią zwraca się często uwagę, że choć zasadniczo jest w nią wpisana taniość, warsztatowa mierność, to niekiedy – a nawet przeważnie – mamy do czynienia z wariantem kiczu jakościowo zgoła odmiennym. Rozpatrując etymologię słowa ‘kicz’ pod kątem jej związków z wyrazem ‘szkic’, Banach konkluduje:

> Niestety podobieństwo między szkicem a kiczem wyczerpuje się w sferze brzmienia. Poza tym wszystko je dzieli. Kicz dzisiejszy […] jest często znakomicie wykończony, drogi, wspaniały, podobający się publiczności[11].

Jedno z podstawowych kryteriów kiczu okazuje się zatem posiadać status alternatywny, opcjonalny, niekonieczny. Choć bylejakość, prowizoryczność i imitacyjność zdają się stanowić podstawowe jego cechy, ostatecznie ich brak

---

[6] K. Citko, *Kino komercyjne jako domena kiczu – tradycja i współczesność*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność…*, op. cit., s. 117.

[7] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia: studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 219.

[8] A. Banach, op. cit., s. 33.

[9] Ibidem, s. 147.

[10] Ibidem, s. 151.

[11] Ibidem, s. 10.

nie odbiera obiektowi/utworowi „kiczowej" tożsamości. Jako przykład dzieła, które dobrze reprezentuje opisaną powyżej jakość, potraktować można film *Młodość* Paolo Sorrentino, przeanalizowany przez Marię Beszterdę pod kątem niebezpiecznej bliskości patosu i wzniosłości oraz kiczu[12]. Choć formalne wyrafinowanie i oryginalność stanowią przeciwieństwo niedbałości i bylejakości cechujących masowe produkcje, nie gwarantują jednak automatycznie statusu dzieła sztuki. Katarzyna Citko za jedną z istotnych cech kiczu uznaje „nagromadzenie efektów i ornamentów pozbawionych funkcji"[13]. Naddatek w zakresie estetycznej złożoności dzieła grozi pretensjonalnością[14] – uwaga ta wskazuje na konieczność wyjścia w analizie i interpretacji kiczu poza kryteria estetyczne ku refleksji nad funkcją użytych środków.

Obserwacja wskazująca na alternatywność kryteriów orzekania o kiczu skłania do namysłu nad tym, w jakim stopniu poszczególne cechy mu przypisywane muszą być reprezentowane w danym obiekcie, by móc adekwatnie określić jego tożsamość jako „kiczową" właśnie.

Inspirujące dla refleksji nad związkami kiczu i perswazji są prace wykraczające poza sferę estetyczną, ujmujące kicz w kategoriach etycznych. We wstępie do *Refleksów nazizmu* Saula Friedländera Paweł Śpiewak stwierdza radykalnie:

> Kicz […] bywa określany jako zła sztuka, bezguście, zdegenerowane piękno, a powinno się go nazwać po prostu kłamstwem. Jeśli tak uczynimy, zapewne nazwiemy go również złem, a wtedy okaże się, że to, co uchodziło za kwestię smaku, estetyki, stosunku do piękna, nabiera charakteru etycznego. Te dwa podejścia, estetyczne i etyczne, mieszają się w licznych rozprawach o kiczu i okazują się nierozdzielne[15].

---

[12] M. Beszterda, *Sorbet z Sorrentino*, http://e.czaskultury.pl/czytanka/film/1984-sorbet-z-sorrentino [data dostępu: 31.07.16].

[13] K. Citko, op. cit., s. 117.

[14] „Pretensjonalność jako uroszczenie, domaganie się więcej, niż się należy, przybieranie lepszych pozorów, obliczanie na wyrost, udawanie większego, doskonalszego. Wszystkie te cechy znajdziemy w stanie doskonałym w kiczu jako jego składnik konieczny". A. Banach, op. cit., s. 78.

[15] P. Śpiewak, *Wstęp*, [w:] S. Friedländer, *Refleksy nazizmu: esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2011, s. 10-11.

Powyższe rozważania nie sprowadzają się do stwierdzenia, że to, co estetycznie mało wartościowe, jest niegodne ludzkiego poznania, lub też że niewinna – jak się pozornie wydaje – „szmira" może być szkodliwa. Kierują również ku namysłowi nad szczególnym potencjałem owej „złej sztuki" prowadzącym do kształtowania masowych wyobrażeń. Przykład kiczu nazistowskiego bardzo klarownie ujawnia ciężar tego oddziaływania.

Drugie oblicze relacji między kiczem a perswazją, które określiłam jako naznaczone niejasnością, ujawnia się w pytaniu o możliwość „stwarzania" kiczu przez perswazję, a zatem uobecniania się tej kategorii – o statusie *stricte* estetycznym – niejako niezależnie od estetycznej tożsamości dzieła. Wyrażona powyżej konstatacja, że nie sposób traktować względów czysto formalnych jako wyznaczników kiczowatości dzieła (skoro kicz – jak postaram się dalej wskazać – pojawić się może w także w realizacjach wyrafinowanych i oryginalnych), skłania ku twierdzeniu, że w próbie identyfikacji utworu pod kątem uobecniania się w nim interesującej nas kategorii zmuszeni jesteśmy analizować i interpretować tworzące go elementy w kontekście jego całości, rozpoznawać ową „taniość" na różnych płaszczyznach. Można sądzić, że istnieje szczególnego rodzaju więź między kiczem i tymi tekstami kultury, które pozbawiają odbiorcę podmiotowości, a zatem uznają go za ściśle zaprogramowanego na określone przeżycia i wnioski. Ze względu na tę „taniość", konwencjonalność – zmierzającą nie całkiem jawnie ku zjednaniu sobie odbiorcy – intuicyjnie odbieramy jako kiczowate utwory propagandowe i tendencyjne.

Perswazja stanowi pojęcie bardziej ogólne, wskazujące na wszelkiego rodzaju próby nakłaniania do przyjęcia określonego sposobu rozumienia rzeczywistości. W przeciwieństwie do dzieł o charakterze propagandowym, w utworach, które skłonni bylibyśmy traktować jako perswazyjne (skłaniając się ku użyciu kategorii bardziej ogólnej, mniej ostrej), możemy mieć do czynienia z subtelnością, wieloznacznością, artystycznym wyrafinowaniem[16]. Równocześnie jednak teksty kultury o charakterze perswazyjnym – niezależnie od swojej formalnej złożoności – są zazwyczaj skoncentrowane na idei ściśle określonego wpływu na odbiorcę, która podporządkowuje sobie wszystkie elementy dzieła, zamieniając je w artefakt o statusie bliskim

[16] Zob. K. Sasaki, *Głębsza retoryka. Mechanizm propagandy jako perswazji*, „Estetyka i Krytyka" 2003, nr 1(4), s. 4-5.

politycznemu manifestowi. Przekaz taki pozbawiony jest zwykle bezpośredniości, wpisane w perswazję „przekonywanie" dokonuje się nie całkiem otwarcie[17]. Oczywiście, ze względu na ogólność znaczenia tego pojęcia napotkamy również zjawiska, które choć określane są jako perswazyjne, to nie odznaczają się zasygnalizowanymi powyżej cechami. W niniejszych rozważaniach ograniczam się do jednego z wielu sposobów rozumienia perswazji, wskazującego na jej podobieństwo do propagandy[18].

Przykładem tekstu kultury, w którym interesujące nas kategorie – kicz i perswazja – ściśle się ze sobą łączą, jest popkulturowy film *Bóg nie umarł* (2014) w reżyserii Harolda Cronka. Można by mówić w tym wypadku wręcz o propagandowym charakterze dzieła, co nie zmienia jednak zasygnalizowanego tu kierunku analizy (jako że propagandę traktuję jako jedną z odmian perswazji). Film opowiada o młodym studencie amerykańskiej uczelni, uczestniku kursu filozofii. Prowadzący zajęcia nauczyciel jako punkt wyjścia, niejako warunek dopuszczenia do udziału w konwersatorium, traktuje stwierdzenie „Bóg umarł", pod którym ma się „podpisać" każdy z uczestników. Główny bohater filmu, Josh, ze względu na osobiste przekonania nie jest gotów spełnić tego oczekiwania, w związku z czym zostaje przed nim postawione wyzwanie – warunek zaliczenia kursu stanowi przekonanie reszty studentów do fałszywości twierdzenia propagowanego przez wykładowcę. Fabuła filmu skoncentrowana jest na zmaganiach Josha – wewnętrznej walce o wierność wyznawanym wartościom oraz próbom sprostania intelektualnemu wyzwaniu. Jak można się spodziewać od pierwszych minut filmu,

---

[17] Zob. S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony: perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983, s. 30: „Obserwatora kultury masowej zainteresować jednak musi pewien specyficzny rodzaj funkcji konatywnej: uzewnętrznia się on nie tyle we wszystkich możliwych funkcjach czynników wypowiedzi, których zadaniem jest odwołanie się do odbiorcy, ile raczej w tych szczególnych czynnikach, które determinują lub usiłują zdeterminować zachowanie (mentalne lub fizyczne) odbiorcy. I to zdeterminować w sposób pośredni, niejako utajony, nie zaś drogą bezpośrednich zakazów czy nakazów. Taką właśnie szczególną odmianę funkcji konatywnej proponowałbym nazwać funkcją p e r s w a z y j n ą".

[18] Zob. R. Garpiel, *Przegląd koncepcji perswazji*, [w:] idem, *Perswazja w przekazach kaznodziejskich na przykładzie homilii Jana Pawła II wygłoszonych podczas pielgrzymki do Polski w roku 1979*, Kraków 2003, s. 37-41.

starania te przynoszą oczekiwany rezultat – zapalczywy nauczyciel ponosi porażkę, a odważny uczeń triumfuje.

Film *Bóg nie umarł* opisywany jest przez dystrybutora jako „pasjonujący spór filozoficzny w opowieści o poszukiwaniu odpowiedzi na najważniejsze pytanie w dziejach ludzkości". To wzniosłe, pozytywnie wartościujące sformułowanie budzi pewne zastrzeżenia. Rzeczywistość przedstawiona w filmie od samego początku ujawnia wyraziste nacechowanie aksjologiczne – wszyscy bohaterowie żyjący w oderwaniu od religii chrześcijańskiej borykają się z problemami, cechuje ich egoizm, brak wrażliwości na innych. Mamy zatem do czynienia z wyrazistą opozycją – świat ludzi wierzących w Chrystusa oraz świat tych, którzy go odrzucają. Ilustrują to poboczne wątki filmu – między innymi historia pracoholiczki skoncentrowanej na „miażdżeniu" swoich oponentów dziennikarskimi paszkwilami, jej bezdusznego partnera, który na wiadomość o jej chorobie postanawia się z nią rozstać, brutalnego muzułmanina wymuszającego na swojej córce noszenie chusty i stosowanie się do restrykcyjnego prawa uniemożliwiającego jej normalne funkcjonowanie w społeczeństwie. Wszyscy ci bohaterowie w sposób wręcz karykaturalny skonstruowani są w oparciu o pewne schematy. Przykład stanowić może scena, w której dziennikarka-pracoholiczka w odpowiedzi na wiadomość o chorobie mówi „Nie mam czasu na raka, jestem zbyt zajęta", lub też moment, w którym jej partner na sugestię, by odwiedził swoją matkę, odpowiada: „Przecież kupiłem jej telewizor". Karykaturalny charakter tych stereotypowych obrazów nie wydaje się jednak zabiegiem intencjonalnym, nie przekracza bowiem granicy, poza którą ukazane sytuacje prowokowałyby do śmiechu. Mamy zatem raczej do czynienia z próbą bardzo dosadnego odzwierciedlenia trudności doświadczanych przez ludzi żyjących w oddaleniu od świata wartości moralnych i religijnych.

Czarno-biały charakter wykreowanego w filmie świata najpełniej ujawnia się w zestawieniu dwóch głównych bohaterów: gotowego do poświęceń, wiernego samemu sobie studenta i cynicznego, narzucającego swoje przekonania innym wykładowcy. Profesor Radisson jest postacią negatywną – cechuje go brak szacunku dla wolności innych, złośliwość (określa wiarę jako „prymitywne przesądy"), jak również skłonność do zastraszania i nieuczciwego traktowania uczniów. Od pierwszego spotkania bohaterów widoczne jest, że siły są nierówne. Widz nie ma możliwości sympatyzowania z wykładowcą i tym samym traktowania poważnie jego racji. Gdy więc dochodzi do

uzyskania przewagi przez studenta i profesor zostaje zmuszony do przyznania, że w istocie wierzy on w istnienie Boga, ale Go nienawidzi (ze względu na doświadczenie osobistego dramatu w dzieciństwie), odbiorca przyjmuje to rozwiązanie bez zaskoczenia. Scena zwycięstwa studenta jest – ujmując rzecz wprost – kiczowata: zarówno ze względu na użyte w niej środki estetyczne (wyciskająca łzy muzyka, patetyczna i konwencjonalna gra aktorska), jak i na swoją oczywistość i wynikającą z tego zestawienia pretensjonalność.

Postać Josha – reprezentującego najsilniej propagowane w utworze wartości – zostaje uwznioślona. Jego działania opierają się na wyrażonym przez niego przekonaniu, że tylko prawdziwe zagrożenie jest sprawdzianem wiary. Podjęcie decyzji o walce o prawo do własnych przekonań zyskuje w filmie aurę radykalnego i kosztownego kroku. W konsekwencji bohater zostaje porzucony przez dziewczynę, grozi mu utrata społecznego uznania oraz „samobójstwo akademickie". Wszystkie te zagrożenia są jednak niczym wobec przekonania, że działania Josha są wyrazem pragnień Boga.

Twórcy filmu *Bóg nie umarł* mieli ambicje ukazania prześladowań, jakich doświadczają chrześcijanie: studenci nie mają prawa swobodnego wyrażania wiary, dziewczyna wychowywana w ortodoksyjnej rodzinie muzułmańskiej zostaje brutalnie wyrzucona z domu, gdy wychodzi na jaw, że praktykuje chrześcijaństwo. Problematyka ta zostaje jednak ujęta w sposób, który lekceważy wpisany w nią ciężar. Banalizacja dokonuje się poprzez konwencjonalizację oraz posłużenie się środkami estetycznymi właściwymi przekazom popkulturowym (szczególnie wyraźnie widać to w scenie wyrzucania dziewczyny z muzułmańskiego domu, której towarzyszy popowa piosenka z wyeksponowaną w refrenie frazą „Carry on!"). Interesująca z punktu widzenia refleksji nad warsztatową „taniością" filmu byłaby również analiza sceny poprzedzającej „nakrycie" modlącej się chrześcijanki przez jej muzułmańskiego braciszka: kamera śledząca subtelne ruchy bohaterów, ujęcie drzwi i przekręcającej się gałki, kontrasty wywołujące wyraźne napięcie – wszystko to stanowi konwencjonalne elementy filmów grozy. Zapożyczenie to wywołuje – przez swojego rodzaju pretensjonalność i niespójność z tematyką filmu – efekt komiczny, który wydaje się nie tyle celowym zabiegiem reżyserskim, ile niefortunnym skutkiem ubocznym.

Film jest równocześnie kiczowaty w warstwie warsztatowej (dialogi rażące sztucznością, nieumiejętna gra aktorska, budząca wątpliwości sprawność reżyserska) i perswazyjny w sposób ocierający się o propagandę (co zostaje

szczególnie dobitnie podkreślone przez drobny zabieg zacierający granicę między fikcją a rzeczywistością – wieńczący film napis „Dołącz do nas i wyślij wiadomość do znajomych"). Wydaje się jednak, że ujawnia się w nim coś więcej niż tylko doskonała koegzystencja tych dwóch jakości. Kiczowatość utworu osiąga swoje ekstremum właśnie w ścisłym spleceniu z zabiegami zastosowanymi w celu „przechwycenia" odbiorcy, zjednania go dla jedynej słusznej, niedyskusyjnej interpretacji świata, jaką przynosi – zbanalizowane skądinąd – chrześcijaństwo. Film nie ma charakteru wypowiedzi *stricte* ewangelizacyjnej, ale poprzez wykreowanie sugestywnego wizerunku wyznawców pewnej religii – chrześcijan – dąży do ujednoznacznienia obrazu świata, pozostawienia odbiorcy bez pytań i wątpliwości.

Podobnie wnioski można wysnuć na podstawie analizy utworu radykalnie odmiennego estetycznie od *Bóg nie umarł*, a mianowicie powstałego w 2015 roku filmu Małgorzaty Szumowskiej *Body/Ciało*. W dziele tym niezwykle wyraźnie ujawnia się interesujące mnie zjawisko. W pierwszym odruchu, na podstawie pobieżnego oglądu, trudno uznać ostatni film Szumowskiej za utwór kiczowaty. *Body/Ciało* nie jest z pewnością filmem warsztatowo miernym – nie miejsce tu na dogłębną analizę poszczególnych jego warstw, intuicyjny ogląd, podparty głosami krytyków, pozwala jednak uznać, że mamy do czynienia z utworem wyrafinowanym i sprawnie skonstruowanym. Wrażenie charakterystycznej dla kiczu „taniości" ujawnia dopiero sugestywna „wymowa" filmu i – jak wskazują możliwe do prześledzenia świadectwa jego odbioru – nie ma charakteru uniwersalnego. Żeby przyjrzeć się znaczeniu końcowej sceny, warto zrekonstruować pokrótce fabułę i dokonać jej interpretacji.

Body/Ciało opowiada o „osieroconej" rodzinie – Januszu i jego córce, Oldze, bolejących po śmierci bliskiej im osoby – żony i matki. Doświadczenie to staje się źródłem poważnych problemów tożsamościowych bohaterów. Choć nie wiemy do końca, czy jest ono przyczyną alkoholowych trudności i stanu zblazowania, w jakim znajduje się ojciec, oraz bulimicznych i samobójczych tendencji jego córki, obserwujemy ich nasilenie w tym właśnie kontekście. Ponadto oboje pozostają niepogodzeni ze śmiercią i utratą bliskiej osoby. W przypadku dziewczyny wyraża się to tęsknotą (o której opowiada w czasie rozmowy z terapeutką), w przypadku jej ojca – niepokojami związanymi z lękiem przed ingerencją zmarłej w jego świat codzienny. Janusz pełen napięcia obserwuje łopoczącą firankę, z przestrachem wyłącza radio, które się nagle

„samo włączyło", z namysłem i obawą reaguje na uwagi sąsiada dotyczące głośnej muzyki, rzekomo słuchanej przez któregoś z domowników. Odbiorca filmu nie widzi w tym niepokoju niczego absurdalnego, szereg drobnych przypadków komponuje się spójnie i przekonująco w obraz stanu uzasadnionej obawy. Kontrapunkt dla zbudowanego przez Janusza światopoglądu – racjonalistycznego, bliskiego postawie cyniczno-sardonicznej – stanowi zatem osobiście doświadczany lęk, będący z jednej strony reakcją emocjonalną, z drugiej zaś wyrazem wątpliwości ujawniających się na poziomie intelektualnym. Bohater w swojej codziennej egzystencji „twardo stąpa po ziemi", jest niewzruszony, z ostentacyjną beznamiętnością przyjmuje wiadomości o najgorszych zbrodniach, a nawet obserwuje ich ślady. Śmierć żony zmienia ten stan rzeczy – w jego świat zaczyna się wkradać niepewność w kwestii istnienia życia pozaziemskiego. Temat ten wypada uznać za kluczowy dla *Body/Ciało*, organizujący jego sensy, wchłaniający pośrednio wszystkie obecne w nim wątki. Postacią reprezentującą świat duchowy, odrzucaną przez bohatera wiarę w możliwość obcowania ze zmarłymi oraz w życie po śmierci, jest Anna, terapeutka Olgi oraz – jak się z czasem dowiadujemy – medium spirytystyczne. Janusz początkowo reaguje na bohaterkę z niechęcią, odnosi się bez szacunku do jej sugestii dotyczących sposobu opieki nad córką, a przede wszystkim możliwości skontaktowania się ze zmarłą. Z czasem, wraz z narastaniem poczucia niepokoju, jego podejście zaczyna się zmieniać – rozmyśla o kwestiach metafizycznych, podejmuje je w dyskusjach z przyjaciółką, inicjuje rozmowę z terapeutką, a ostatecznie zgadza się na udział w seansie spirytystycznym mającym doprowadzić do spotkania ze zmarłą żoną.

Scena seansu spirytystycznego jest kluczowa dla rozwijanego w filmie dialogu między sceptycyzmem wobec metafizyki a wiarą w jej istnienie. Od rezultatów owego eksperymentu – jak wciąż postrzega go mimo wszystko Janusz – zależy bowiem nie tylko jego stosunek do wspomnianej kwestii, ale równocześnie pewnego rodzaju diagnoza zawarta w filmie – mamy bowiem do czynienia z prowadzeniem widza przez zawiłości analizowanej kwestii, tworzeniem pozoru dialogu rywalizujących ze sobą racji. Gdy zatem seans spirytystyczny okazuje się porażką – nie pojawiają się żadne oznaki obecności zmarłej, a medium zasypia i chrapie (co komicznie pogłębia swego rodzaju dewaluację reprezentowanego przez Annę świata) – dokonuje się także oczyszczenie horyzontu emocjonalnego i aksjologicznego filmu. Ostatnia jego scena pokazuje rozpromieniające się twarze dwójki bohaterów, którzy – pod wpływem zaśnięcia Anny – uwalniają

się od niepokojów i tęsknoty, a w ich oczach pierwszy raz widzimy wolność i szczęście. Towarzyszą temu określone środki estetyczne – rozbrzmiewa radosna, rockowa muzyka, pokój zalewa ciepłe, poranne światło. Ujawniająca się w tej scenie zmiana jest wyraźna i daje poczucie ukojenia, rozwiązania, zamknięcia. Ze względu na konwencjonalność zastosowanych chwytów sygnalizujących rozwianie niepokojów, które dręczyły bohaterów, scenę tę można określić jako kiczowatą lub co najmniej kiczem naznaczoną. Kicz pojawia się w niej – i tu dochodzę do kwestii kluczowej – nie tylko jako konwencjonalna estetyka, ale też rezultat wpisanej w film perswazji. Wrażenie taniości, pewnego rodzaju nieuczciwości, odczucie, że widz został potraktowany nie całkiem poważnie, wynika z otrzymania jednoznacznej, gotowej odpowiedzi na pytania wpisane w doświadczenie obcowania ze skomplikowanym, złożonym problemem. Rozmaite artystycznie złożone konceptualizacje zagadnienia cielesności i duchowości okazują się zmierzać jedynie do dewaluującej ich złożoność konkluzji, która nie pozostawia miejsca na żadne wątpliwości. Można by oczywiście zadać pytanie o sens ostatniego ujęcia filmu – stołu, przy którym odbywał się seans spirytystyczny, widzianego z zewnątrz. Nie ma już przy nim śpiącej bohaterki. Zasnęła i spadła pod stół? Została przeniesiona na łóżko? Wcale nie istniała? A może, paradoksalnie w stosunku do wymowy filmu, zniknęła – jak znikają duchy – potwierdzając własne racje? To drobne ujęcie pozwala widzieć w strukturze filmu element otwartości. Wydaje się jednak, że ciężar kiczowatego rozwiązania akcji nie zostaje poprzez ten subtelny drobiazg przełamany i to on pozostaje „ostatnim słowem" utworu.

Teza wskazująca na możliwość identyfikowania jako kiczowatych zjawisk odmiennych estetycznie od „kiczowego kanonu", a zatem niereprezentujących całego wachlarza jakości łączonych z tą kategorią, pozwala pogłębić refleksję nad jej złożonością i sytuacjami, kiedy wykracza poza sferę czysto estetyczną. Zasygnalizowane w tym szkicu kierunki interpretacji wybranych tekstów kultury potraktować można jako próbę wykorzystania w praktyce badawczej teorii uwzględniających dwie płaszczyzny oddziaływania kiczu, jego szczególną, dwoistą naturę.

Bibliografia:

Andrzej Banach, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

Stanisław Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony*: *perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Libella, Paryż 1983.

Marta Beszterda, *Sorbet z Sorrentino*, http://e.czaskultury.pl/czytanka/film/1984-sorbet-z-sorrentino.

Katarzyna Citko, *Kino komercyjne jako domena kiczu – tradycja i współczesność*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 2000.

Rafał Garpiel, *Przegląd koncepcji perswazji*, [w:] idem, *Perswazja w przekazach kaznodziejskich na przykładzie homilii Jana Pawła II wygłoszonych podczas pielgrzymki do Polski w roku 1979*, Nomos, Kraków 2003.

Milan Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, PIW, Warszawa 1996.

Ken-ichi Sasaki, *Głębsza retoryka. Mechanizm propagandy jako perswazji*, tłum. M. Bokiniec, „Estetyka i Krytyka" 2003, nr 1(4).

Paweł Śpiewak, *Wstęp*, [w:] Saul Friedländer, *Refleksy nazizmu*: *esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011.

Tomasz Paweł Wójcik, *Familiarność disco polo i brutalność heavy metalu. Zmierzch kultury czy nowa jej forma u progu XXI wieku*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 2000.

Filmografia:

Body/Ciało (2015), reż. Małgorzata Szumowska.

Bóg nie umarł (2014), reż. Harold Cronk.

Relations Between Kitsch and Persuasion

The article concerns the problems of the relationship between kitsch and persuasion; it is an attempt to approach this relationship from two perspectives – indicating the persuasive nature of kitsch as one of its characteristics, and signaling the possibility of recognizing that kitsch category is present as a consequence of giving the communique a persuasive character. The presented statements have been based on the analysis of two films – *God is not dead*, directed by Harold Cronk, and *Body/Ciało*, directed by Małgorzata Szumowska.

Keywords: persuasion, kitsch, manipulation, Harold Cronk, Małgorzata Szumowska

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

SUPERBOHATER PRL-U NA PRZYKŁADZIE FILMU ANDRZEJA KONDRATIUKA *HYDROZAGADKA*

Tomasz Kuźmicz

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
meursault@o2.pl

PRL-owska kultura masowa, zarówno film, jak i powieść milicyjna czy komiksy, pełna jest bohaterów, którzy charakteryzują się niespotykaną w prawdziwym życiu kumulacją rozwiniętych w najwyższym stopniu możliwości fizycznych i umysłowych. Rozwiązują niezwykle skomplikowane zagadki, bez trudu radzą sobie z pokonaniem agresorów i zawsze wiedzą, co w danej chwili powiedzieć. W dodatku stoją na straży ładu i porządku publicznego, skutecznie przeciwstawiając się złu.

Z tak ogólnego opisu wynika, że polscy superbohaterowie nie różnią się od postaci wykreowanych w tym samym czasie (lub nieco wcześniej) przez twórców zagranicznych, zwłaszcza amerykańskich i angielskich, którzy dostarczali odbiorcom potężnych porcji rozrywki, opowiadając o kolejnych przygodach takich bohaterów, jak Superman, Batman czy James Bond. Wystarczy jednak nawet krótka, ale wnikliwa lektura *Kapitana Żbika*, dowolnego opowiadania z serii *Ewa wzywa 07* lub obejrzenie kilku polskich filmów kryminalnych i szpiegowskich z lat 50. i 60. XX wieku, by zauważyć, że czas, w którym dzieła te powstały, panujący wówczas ustrój i wymogi cenzury odcisnęły na nich wyraźne piętno. Przepis na polskiego superbohatera, ale i na otoczenie, w którym on działa, musiał więc być szczególny, tym bardziej że z założenia powinien on przeciwstawiać się wzorom zachodnim. Na czym jednak te różnice miałyby polegać? I jaka konfiguracja „superbohaterskich" cech zbliżała postacie do oficjalnie obowiązującego ideału, a jaki ich dobór decydował o negatywnym zabarwieniu, czyniąc z nich uosobienie zła? Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania jest głównym celem niniejszego artykułu. Jego zakres wyznaczą ponadto między innymi takie zagadnienia, jak: superbohater jako mit współczesności, manichejski podział świata

i wizja walki dobra ze złem obecna w twórczości wykorzystującej postaci superbohaterów, czy też propagandowy obraz Polski jako socjalistycznego raju oraz Europy zachodniej i Ameryki jako źródła wszelkiego zła.

Analiza superbohatera PRL-u przeprowadzona zostanie na przykładzie Asa, protagonisty *Hydrozagadki*, filmu telewizyjnego z 1970 roku w reżyserii Andrzeja Kondratiuka. Jest to postać o tyle szczególna, że jej pierwowzorami byli amerykańscy superbohaterowie. As jednak, poza tym że naśladuje i parodiuje „kolegów" zza oceanu, jest jednocześnie doskonałym reprezentantem „polskiego supermana". Twórcy obdarzyli go bowiem wieloma cechami bezpośrednio nawiązującymi do innych postaci rodzimej kultury masowej, między innymi komiksowego kapitana Żbika oraz Stanisława Kolickiego, czyli agenta J-23 z niezwykle popularnego serialu *Stawka większa niż życie*. Co więcej, As to chodząca encyklopedia powszechnie znanych w latach 60. propagandowych haseł. Co prawda nagromadzenie takich odwołań sprawia, że postać ta jest mocno przerysowana, a tym samym groteskowa, ale za to dostarcza tak wielu schematów, zgodnie z którymi kształtowano wówczas idealny wizerunek funkcjonariusza, agenta czy po prostu obywatela, że można by obdzielić nimi kilku albo nawet kilkunastu „poważnych" superbohaterów.

ZACHÓD ZAWSZE PODEJRZANY

As to nadobywatel w krzywym zwierciadle. Z jednej strony, ze względu na podobieństwo do zachodnich superbohaterów, jest postacią zupełnie w polskim kinie wyjątkową, z drugiej – skupiającą w sobie wszystkie niezbędne cechy socjalistycznego herosa. W tym nadmiarze As – inaczej niż kapitan Sowa, a zwłaszcza kapitan Żbik czy Hans Kloss – nieustannie przypomina odbiorcy, że jest jedynie częścią wykreowanego świata. Nie postacią „z krwi i kości", a znaczącym ideogramem, „bytem zmitologizowanym, personifikacją cnoty lub całego szeregu różnych cnót. Jako ideogram, a nie postać, ukazuje się zaś w całej krasie swej umowności – przerostu znakowości nad realizmem"[1]. Różnica ta może jednak służyć uwypukleniu podobieństw, ponieważ parodia, niczym szkło powiększające, poprawia czytelność zastosowanych schematów i ułatwia ich demaskowanie.

[1] J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998, s. 38.

Jednym ze stałych elementów PRL-owskiej propagandy był wyraźny podział świata na Wschód i Zachód, przy czym podział ten był nie tylko geograficzny i polityczny, ale również moralny. W komiksowej serii o kapitanie Żbiku najniebezpieczniejsi przestępcy, intryganci na ogromną skalę, zawsze pochodzą z Zachodu, głównie z Republiki Federalnej Niemiec. To stamtąd płynie strumień nielegalnych pieniędzy, dzięki którym mafiozi albo szaleńcy usiłują budować w Polsce sieć powiązań, by ułatwić sobie dokonywanie spektakularnych i dochodowych przestępstw:

> zleceniodawca występuje zawsze w tle, nie bierze zatem udziału w „mokrej robocie", zostawiając jej wykonanie oraz ryzyko, jakie się z nim wiąże, polskim kryminalistom. Tę nadrzędną rolę Niemców można odczytać jako przykład kapitalistycznych stosunków, które wdrażane są nielegalnie […] na gruncie demokracji ludowej. Zresztą zapłata, jaką oferują Polakom za wykonanie zlecenia, jest iście „imperialistyczna". Najczęściej są to dolary oraz paszport umożliwiający ucieczkę na Zachód[2].

Komiksowe zeszyty pouczały więc, jak należy odbierać zachodnich sąsiadów. Skoro Niemiec proponuje współpracę polskiemu naukowcowi, a gdy ten odmawia, zleca jego zabójstwo (*Wzywam 0-21*), inny z kolei, syn byłego esesmana, każe ukraść ikonę, w której spodziewa się znaleźć coś jeszcze cenniejszego (*Tajemnica ikony*), a są to tylko pierwsze z brzegu przykłady – odbiorca dostaje czytelny sygnał, że z RFN-u (bo to zawsze RFN, nigdy NRD) pochodzi wszelkie zło, którego należy się strzec albo które należy ścigać i skutecznie eliminować:

> Strona zachodnioniemiecka uosabia […] III Rzeszę oraz wszelkie negatywne wartości, jakie się jej przypisuje. RFN jest tu kontynuatorem faszystowskiej polityki zagranicznej, która ma na celu między innymi: okradanie państwa polskiego zarówno z dóbr materialnych, jak i kulturowych, wykradanie cennych informacji oraz wynalazków będących osiągnięciami polskich inżynierów[3].

---

[2] M. Wycinek, *Kapitan Żbik – fenomen propagandy PRL-u (1967-1982)*, [w:] *Popkomunizm*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków 2010, s. 119-120.

[3] Ibidem, s. 119.

Dlatego wzorowy obywatel socjalistycznego państwa musi zawsze stać po przeciwnej stronie barykady niż ci, którzy dali się zwieść urokom kapitalistycznego świata – włączając w to wszystko, z czym ów świat powinien się kojarzyć, a więc przepych i bogactwo, nadmierne (i źle pojęte) umiłowanie wolności oraz daleko posuniętą demoralizację. „Karty, wódka, plugawe dowcipy i łobuzerskie wybryki. […] Plereza i baczki – to legitymacja zachodniej kultury”[4], z której czerpią bikiniarze, czyli – zgodnie z oficjalnym rozpoznaniem – chuligani, na których jest tylko jeden sposób: „trzeba ich otoczyć powszechną pogardą i pędzić precz”[5].

Taki obraz „zapożyczeń” z kultury zachodniej obowiązuje także bohaterów *Hydrozagadki*. Dobrzy stoją na straży swojskich wartości (nauka, dobro społeczne, przepisy BHP), a źli mają powiązania za żelazną kurtyną i są przesiąknięci fałszywymi ideałami zachodniego świata. „Czytam Timesa i Epocę. Pijam tylko Ballantine'sa. Palę – Winstony. Dla ciebie mam Wintermansy, zagraniczne czekoladowe cygara” – wylicza pan Jurek, epatujący konsumpcyjnym stylem życia podrywacz. Podobną filozofię wyznaje doktor Plama. „Cóż, moja matka była manicurzystką i pedicurzystką. On – jedynak, rozpieszczany przez ojca, bankiera, wysłany do Heidelbergu, w kasynach i lupanarach zachodniej Europy swój geniusz rozmieniał na drobne. Na przykład cyrkówki kąpał w szampanie. Hulaka, […] jak to się dzisiaj popularnie mówi – playboy” – charakteryzuje go kolega z czasów studenckich, profesor Milczarek.

GROTESKOWE WCIELENIE SUPERMANA

Przeciwieństwem demonicznego doktora Plamy oraz oddającego się przyjemnościom doczesnym pana Jurka jest nieskazitelny As:

> Kawaler, nie pije, nie pali, szkołę ukończył z oceną celującą, sportowiec amator, finalista biegów przełajowych, przechodził szczepienia ochronne, w dzieciństwie nie chorował na świnkę, koleżeński, stały w uczuciach, punktualny, obowiązkowy, nienaganny pracownik uśmiechnięty na co dzień, wszechstronnie aktywny, sprawny fizycznie i umysłowo. Tyle pozytywnych

[4] *Operator was podpatrzył* (1953), „Polska Kronika Filmowa” 17/53, WFDiF.
[5] Ibidem.

> cech w jednym człowieku daje niepospolitą moc i energię. Dlatego nasz bohater jest fenomenem natury![6]

To wzór socjalistycznego obywatela, który dzięki kumulacji tak starannie dobranych zalet posiadł nadludzkie umiejętności. Ale – jak zauważa Przemysław Dudziński – „można spekulować, że nadczłowieczeństwo Asa potencjalnie dostępne jest dla wszystkich, jest on bowiem końcowym produktem systemu kształtowania idealnego człowieka socjalizmu, ostatnim etapem marksistowskiej wizji historii człowieka”[7].

As bez trudu pokonuje prawo ciążenia czy przepycha pociąg z podoczepianymi wagonami. Na każdą okazję ma również odpowiednią sentencję rodem z agitacyjnej gazetki ściennej czy propagandowej czytanki („Ważne są przepisy BHP, zwłaszcza na kolei”). Jako nadobywatel, As jest uosobieniem socjalistycznego komunału. W myśl zasady, że alkohol szkodzi zdrowiu, on i abstynencja to jedno – niczym dwie strony medalu, które nie mogą istnieć oddzielnie (alkohol może go unicestwić, tak samo jak kryptonit mógł zabić amerykańskiego Supermana). Chodzi jednak o coś więcej niż zdroworozsądkowe przestrzeganie behapowskich zaleceń. Walczak został Asem – otrzymał najwyższą rangę wśród agentów – dzięki idealnemu dostosowaniu się do socjalistycznego wzoru. Nie może pozwolić sobie na odstępstwo od zasad, bo bez nieustannego wcielania ich w życie pozostałby zwykłym kreślarzem jednego z warszawskich biur. Zachowuje więc czujność, by w każdej chwili móc właściwie zareagować. Zresztą innym poleca to samo: „Padł pan ofiarą niecnego spisku, […] na przyszłość radzę zachować czujność”. Co jednak najważniejsze, zawsze staje w obronie ofiary i wymierza sprawiedliwość oprawcy. Nie waha się nawet zaryzykować życia i w obliczu nadchodzącej katastrofy taranuje podwodną centralę doktora Plamy. Pamięta przy tym, by założyć kask – najistotniejszy, bo osłaniający głowę element odzieży ochronnej.

Jednak na początku lat 70., kiedy *Hydrozagadka* po raz pierwszy pojawiła się na ekranach, grany przez Józefa Nowaka „Superman znad Wisły”

---

[6] Fragment scenariusza przytoczony za: M. Łuczak, *Wniebowzięci, czyli jak to się robi „Hydrozagadkę”*, Warszawa 2004, s. 53.

[7] P. Dudziński, *Geneza Asa – superbohatera Polski Ludowej. „Hydrozagadka” Andrzeja Kondratiuka jako kontranaliza społeczeństwa PRL-u*, [w:] *Superbohater. Mitologia współczesności* (antologia pokonferencyjna), „Maska”, Kraków 2012, s. 87.

zanim cokolwiek zrobił czy powiedział, już był skojarzony z obowiązującym wówczas wzorem bohatera. Jego twarz, dziś już dużo mniej rozpoznawalna, była wówczas powszechnie znana, i to właśnie z socrealistycznych produkcji, takich jak *Pamiątka z celulozy* czy *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza. Ale i w rzeczywistości Nowak „nie odbiegał od parodiowanego przez *Hydrozagadkę* ideału obywatela: członek PZPR i Ochotniczej Rezerwy Milicji Obywatelskiej, kawaler Brązowego Medalu za usługi dla obronności kraju”[8]. Już po zagraniu w *Hydrozagadce* wzbogacił swoją kolekcję „trofeów” między innymi o złoty pierścień zdobyty na Festiwalu Piosenki Żołnierskiej oraz Medal 30-lecia Polski Ludowej przyznawany za co najmniej piętnastoletnią pracę zawodową i zaangażowanie w działalność społeczno-polityczną.

To, że akurat tak zasłużony aktor jak Nowak wcielił się w rolę superagenta, było świadomym zabiegiem reżysera:

> *Hydrozagadka* bowiem miała być przede wszystkim parodią kina socrealistycznego. Tym śmieszniejszą i bardziej absurdalną, iż w równym stopniu stanowiła zręczny pastisz amerykańskiego komiksu heroicznego. […] I tu, i tam nie wolno było okazywać jakiegokolwiek współczucia „czarnym charakterom” oraz zabraniano przedstawiania „policjantów, sędziów, urzędników rządowych w sposób mogący podważyć szacunek do władzy”[9].

Poza twarzą, która mocno wiązała polskiego superbohatera z rodzimą rzeczywistością, jego wizerunek jest produktem importowanym z USA, a raczej świadomie nieudolną kopią amerykańskiego pierwowzoru.

Na co dzień As ukrywa się pod postacią Walczaka – skromnego kreślarza pracującego w jednym z warszawskich biur urbanistycznych. W tym czasie w Polsce Ludowej jest to zawód cieszący się dużo większą powagą niż dziennikarstwo, które uprawiał Klark Kent, kiedy nie miał do wykonania żadnych zadań jako Superman:

> I w tym miejscu film zdecydowanie parodiuje rzeczywistość mu współczesną. Bowiem u początku lat siedemdziesiątych wzorem obywatela i bohaterem propagandy nie byli już członkowie sojuszu robotniczo-chłopskiego, lecz

[8] Ibidem, s. 89.
[9] Ibidem, s. 51.

właśnie inteligencja techniczna średniego szczebla, ludzie tacy jak Walczak i inżynier Karwowski – bohater oddającego chyba najlepiej klimat dekady serialu *Czterdziestolatek*[10].

Natomiast dziennikarze, cieszący się ogromną popularnością i zaufaniem w USA, w Warszawie nie mają w tym czasie żadnego znaczenia. Propozycję panny Joli, by w sprawie tajemniczego znikania wody napisać do gazety („Już oni załatwią"), jeden z biurowych kolegów kwituje krótko: „To nic nie da, […] tą sprawą powinien zająć się As".

Pomijając odmienne profesje, sytuacja obu bohaterów jest niemal identyczna, i to zarówno w życiu osobistym, jak i „na służbie". Obaj, bez trykotów, za to w okularach z grubymi oprawkami, gubią się pośród tysięcy podobnych im obywateli. Ponadto uwikłani są w podobną sytuacje romansową. Nie da się również nie zauważyć pokrewieństwa wizualnego: i jeden, i drugi – w swym superbohaterskim wcieleniu – nosi obcisły trykot z emblematem na piersi i peleryną, pas oraz wysokie buty. Ale logo Asa wygląda jak wycięte przez niezbyt ambitnego ucznia na lekcji ZPT (Zajęcia Praktyczno-Techniczne). Tak samo peleryna – „jest krótka, sięgająca mu tylko do pasa, plącze się raczej groteskowo, zamiast majestatycznie powiewać jako surogat flagi"[11].

Jest jednak i coś, czego nie ma Superman, a posiada As. Polski superbohater został dodatkowo wyposażony w raportówkę – taką samą, jakiej używali PRL-owscy milicjanci. Ten wymowny gadżet przytroczony na zbyt długim pasku obija się bohaterowi o kolana, co potęguje karykaturalny wizerunek Asa, ale zbliża go też do służb mundurowych, przypominając, jakie wartości parodiuje w ten sposób przedstawiony bohater.

Groteskowy charakter postaci uzupełniają ostentacyjnie nieefektowne sceny, w których As korzysta ze swoich supermocy – na przykład puszczony od tyłu skok z wysokości czy widoczny na ekranie moment lądowania, który ma komunikować, że przed chwilą As był w powietrzu.

Sekwencje te, zamiast przekonywać swym realizmem, epatują nieudolnością, która współgrając ze strojem i sposobem wypowiadania się, niesie

[10] Ibidem, s. 88-89.
[11] Ibidem, s. 88.

dodatkowe znaczenia. Jak pisze Dudziński: „reżyser niedostatki techniczne włączył tu po prostu w burleskowy dyskurs filmu”[12].

POLSKIE METROPOLIS

W *Hydrozagadce* fikcyjne miasto, w którym działa amerykański Superman, zastępuje supernowoczesna Warszawa, ukazana „jako cywilizacja rozwoju, postępu i szczytów nowoczesności”[13]. Już po pierwszym, krótkim, panoramicznym ujęciu wiadomo, że akcja rozgrywa się w niezwykle ruchliwej metropolii o szerokich ulicach i strzelistych wieżowcach. Te ostatnie stanowią także tło w scenach dialogowych. Bohaterowie znajdują się w obszernych biurach, w których przed nadmiernym nasłonecznieniem chronią ich żaluzje, albo na zewnątrz, pod parasolami, gdzie chłodzą się, jedząc lody. Jak zauważa Tomasz Rakowski: „ich życie to rodzaj peerelowskiego *high-life* – toczącego się przy stolikach, na świeżym powietrzu”[14].

Od pierwszych sekund filmu owej majestatyczności towarzyszy ironiczny ton, na wstępie już sygnalizowany przez ścieżkę dźwiękową (twórcy wykorzystali powojenną piosenkę *Warszawski dzień*, którą piętnaście lat wcześniej Państwowy Zespół Pieśni i Tańca sławił warszawian poświęcających się dla odbudowy stolicy). „Jest to jeden z pierwszych sygnałów, że satyryczny dyskurs *Hydrozagadki* odnosić się będzie do dwóch różnych okresów historii PRL-u: żywej jeszcze w pamięci epoki socrealizmu i współczesności początków gierkowskiej »drugiej Polski«”[15].

Perłą tego ultranowoczesnego świata jest instytut – ogromny, przeszklony, pełen zakamarków i długich korytarzy gmach. Jego pracownicy, wysłani po Walczaka i przypominający raczej przedstawicieli tajnych służb niż naukowców, poruszają się citroenem DS, ówczesnym cudem techniki, symbolem luksusu i nowoczesności. Ubrani są w czarne garnitury, a jeden z nich, najbardziej aktywny, nosi przyciemniane okulary. Poza groźną wieloznacznością tych trzech – jak ich określa profesor Milczarek – „współpracowników”:

---

[12] Ibidem.

[13] T. Rakowski, *Rozwiązanie „Hydrozagadki”*, [w:] *Popkomunizm*, op. cit., s. 188.

[14] Ibidem.

[15] P. Dudziński, op. cit., s. 88.

> Atmosfera w laboratorium […] napawa entuzjazmem. Widać tam pracujących bez ustanku nad „procesem wodnym" naukowców, zawzięcie pipetujących, miareczkujących, oglądających kolby z wodnistą substancją. Miasto staje się w tym obrazie rodzajem dobrze naoliwionej maszyny i jest to oczywiście typowy obraz spełnionego socjalizmu […][16].

Maszyna ta nie działa jednak jak należy. Na kilku osiedlach zaczyna brakować wody, zwłaszcza na wyższych piętrach. W PRL-u podobne trudności nie miały w sobie nic z surrealistycznego koszmaru. Były raczej nieodłącznym elementem wielkomiejskiego życia, co – jak zauważa Rakowski – wynikało z lokowania osiedli z „kompleksami straszliwych bloków-mrówkowców" na ówczesnych obrzeżach miast, za to w pobliżu wielkich ośrodków przemysłowych:

> Otóż przemysł ciężki – huta, walcownia, wielkie piece i kombinaty do swego życia i funkcjonowania potrzebują, nie mniej, ni więcej, tylko ogromnych ilości wody (!) – przemysł zużywa ją w trakcie procesu wytapiania stali, chłodzi rozżarzone żużle i ogniwa, pochłania wszelkie jej zapasy – zapasy wody pitnej, wyczerpuje wodę ze zbiorników retencyjnych. […] Woda w bloku – w tamtych czasach znakomicie to wiedziano – mogła zostać odłączona w którymkolwiek momencie, woda „gdzieś" znikała i wtedy zaczynało się piekło[17].

Ale w supernowoczesnej Warszawie z *Hydrozagadki*, w tej idealnie skonstruowanej maszynie do mieszkania, pracy i wypoczynku usterka nie wynika z jakichkolwiek nieprzemyślanych decyzji czy niedoróbek. Lekkomyślni mieszkańcy, prześcigając się w domysłach, błądzą po omacku – sądzą, że winni są hydraulicy albo że pompy, filtry czy hydrofory nie działają tak, jak powinny.

> Tymczasem brak wody w kranach jest wynikiem imperialistycznego spisku określonych kół (maharadży Kawuru sprzymierzonego z doktorem Plamą), władze nie ponoszą więc za taki stan żadnej odpowiedzialności. Podobny schemat był wówczas na porządku dziennym. Jeśli nie zagraniczni wrogowie Polski Ludowej, to tzw. obiektywne trudności sprawiały, że zimą nie starczało prądu, w sklepach nie było mięsa, tramwaje i pociągi jeździły niepunktualnie,

[16] T. Rakowski, op. cit., s. 188.
[17] Ibidem, s. 191.

a klucze nie pasowały do zamków drzwi w nowo budowanych mieszkaniach spółdzielczych[18].

„Przyczyny zła należy szukać u źródeł, inna metoda to absurd" – zauważa profesor Milczarek. Nawet mózg elektronowy nie podołał zadaniu i po wprowadzeniu danych „wypluł wielki znak zapytania". Z taką zagadką może poradzić sobie tylko superagent. „As jawi się więc jako strażnik rozwoju i potęgi technologii, które w micie nowoczesności wciąż grożą wydostaniem się spod kontroli czy przejściem w ręce złego demiurga"[19].

WALKA DOBRA ZE ZŁEM

W prostym, wyraźnie podzielonym świecie *Hydrozagadki* przeciwnikiem pracującego dla dobra ogółu superagenta jest demoniczny doktor Plama – genialny, ale zdeprawowany zachodnim stylem życia przestępca, który nie cofnie się przed niczym, pod warunkiem że będzie to wystarczająco wyrafinowane. Co prawda Plama godzi się na zasztyletowanie marynarza (bo nie lubi gadatliwych), a nawet sam organizuje w remizie potańcówkę, podczas której Liliput ma się go pozbyć, kiedy jednak maharadża proponuje, by ściąć albo otruć Asa, doktor stanowczo odmawia: „Pan wybaczy, książę, to są prymitywne metody, nie wytrzymują próby czasu". Podobną odpowiedź otrzymuje książę na pytanie, czy Plama nie zechciałby uśmiercić Liliputa: „Jestem człowiekiem interesu i nie lubię mokrej roboty".

Plama, niczym niewzruszony romantyczny dandys, w obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa podziwia okoliczności, w jakich ma dojść do ostatecznego starcia z superagentem: „Dramat rozegra się w oprawie rozszalałych żywiołów. To lubię. Zadziwiający synchron". „Pan jest diabłem" – stwierdza maharadża. „Przede wszystkim estetą" – odpowiada mu na to Plama. To właśnie ów niepokojący zmysł piękna i dramaturgii, pozbawiony jednocześnie podbudowy etycznej, każe mu zauważyć, że „mord w remizie nie ma żadnych walorów widowiskowych".

Rozrywka, obok mamony, przed którą zepsuty geniusz chyli czoła, jest jedną z podstawowych wartości, najwyżej cenionych i poszukiwanych zarówno przez doktora, jak i maharadżę. To odwrócony kodeks Asa, który dla odmiany ceni sobie „dobro społeczne i spokój publiczny", za to zupełnie

[18] M. Łuczak, op. cit., s. 56.
[19] Ibidem, s. 188.

nie interesuje go zysk. Jest więc nieprzekupny, o czym informuje maharadżę doktor Plama. „Czy to jest Batman?" – pyta książę. „Gorzej, stosując nomenklaturę międzynarodową – Superman. Jest bardzo groźny" – słyszy w odpowiedzi.

Różnica między tymi bohaterami jest bardzo wymowna. Batman jest zwykłym człowiekiem stosującym różne wynalazki techniczne, natomiast Superman posiada nadludzkie moce. W tym przypadku nie to jest jednak najważniejsze. Batman działa z osobistych pobudek, jest mścicielem i ściga zabójców, którzy pozbawili życia jego rodziców, a niejako przy okazji tylko wymierza sprawiedliwość w innych sprawach. Natomiast Superman:

> jest od niego szlachetniejszy. […] Jego przybrani rodzice, państwo Kent, wpoili mu wielki szacunek dla tradycyjnych amerykańskich wartości: pracy, rodziny, prawa i porządku. Walczy więc o realizację tych wszystkich ważnych zasad w gigantycznym modelowym amerykańskim mieście Metropolis, wykorzystując wszystkie swoje nadprzyrodzone zdolności. Podobny system wartości – lecz właściwy wzorowemu obywatelowi socjalistycznego państwa, który przestrzega wszelkich przepisów, nawet BHP – cechuje Asa, pijącego wyłącznie oranżadę z bąbelkami i uznającego alkohol za największą truciznę[20].

Obaj – Superman i As – stoją na straży ładu publicznego i tylko on ich interesuje. Każdy z nich „jest piękny, skromny i uczynny; jego życie poświęcone jest walce z siłami zła, a policja ma w nim niestrudzonego sprzymierzeńca"[21]. Zwykli przestępcy to jednak zbyt mało, by superbohater musiał korzystać z pełni swoich możliwości. W pojedynku z Asem godnym przeciwnikiem okazuje się doktor Plama, pozbawiony skrupułów geniusz. O jego szerokich horyzontach świadczy przede wszystkim szalony plan odparowywania wody na skalę totalną. Plama zamierza przetransportować podgrzane do temperatury wrzenia i zamienione w parę jezioro do pustynnego Kawuru przy pomocy stosu atomowego. Jest przy tym tak przebiegły, że korzysta z rad zapowiadającego pogodę prezentera Wicherka, który nie mając o niczym pojęcia (a w związku z tym nie żądając za to żadnych pieniędzy), bierze udział w machinacjach szwarccharakteru. „Chmury, które nadpłynęły nad

[20] Ibidem, s. 52.

[21] U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*, tłum. P. Salwa, Warszawa 2010, s. 325.

pański kraj, należy skroplić. W tym celu instalujemy na pustyni sieć balonów na uwięzi. Każdy balon dźwiga lodówkę. Z oziębionej chmury tworzy się deszcz" – objaśnia Plama finansującemu operację maharadży, a kiedy książę chce poznać szczegóły, dostaje od doktora szkolny podręcznik: „*Fizyka dla klasy siódmej*. To jest genialne w swojej prostocie. Co za umysł. Pascal i Machiavelli w jednej osobie. Pan jest geniuszem" – stwierdza maharadża w przypływie entuzjazmu i podpisuje kontrakt, rezygnując z dogłębnej analizy dokumentów.

Ale nie tylko wspólnik od szemranych interesów poznaje się na geniuszu charyzmatycznego doktora Plamy. Także profesor Milczarek przyznaje, że Plama to niezwykle groźny przeciwnik. Opowiadając o czasach studenckich, wypomina mu hulaszczy tryb życia, po czym stwierdza: „Studia jednak ukończył z wyróżnieniem. Bezwzględnie inteligentny. Cóż, byłem wtedy młody, fascynował mnie, zazdrościłem mu, dziś ścigam przestępcę" – wyrzuca z siebie profesor, wygłaszając w ten sposób pouczającą przypowieść. Jasno z niej wynika, że podpatrzony na zachodzie styl życia to prosta droga do występku, a nawet zbrodni. Z kolei cierpliwa praca i podporządkowanie się słusznej idei to sposób na prawdziwą karierę naukową (i nie tylko, bo opowieść profesora Milczarka ma wartość uniwersalną) oraz, ostatecznie, triumf nad fałszywym bohaterem, który żyje wystawnie, ale marnie kończy. „Te dwa życiorysy mają kolosalną wartość dydaktyczną, zwłaszcza dla młodzieży" – podsumowuje As.

DOBRO ZAWSZE ZWYCIĘŻA

Rozważania profesora Milczarka prowadzą do odkrycia, że doktor Plama nie jest tylko czarnym charakterem, którego wyeliminowanie raz na zawsze przywróci ład i porządek w zaburzonym chwilowo socjalistycznym raju: „Swoją drogą, ten Plama zrealizował moją ideę, tylko w drugą stronę. To bardzo interesujące z metafizycznego punktu widzenia. Plus przyciąga minus. Negatyw ma swój pozytyw. Czarne i białe. Dobro przeciwstawia się złu". Jak zauważa Maciej Łuczak:

> Dobro i zło są – mówiąc językiem filozoficznym – kategoriami ontologicznymi. Gdy genialny, niezwyciężony, będący ucieleśnieniem wszystkich cnót As nie będzie miał żadnych przeciwników, stanie się znowu zwyczajnym kreślarzem Janem Walczakiem. Młodzież nie będzie miała pozytywnych

> i negatywnych bohaterów, straci moralne busole, a cały świat pozbawiony aksjologicznych wskazówek pogrąży się w totalnym chaosie[22].

Dlatego doktor Plama jako uosobienie złych mocy może – a nawet musi – być pokonany, ale tylko w ramach danej opowieści. Jego plan zagroził doskonale funkcjonującemu miastu – zdarza się tak nawet w najlepszym ze światów. Ład został jednak przywrócony, bo kryzys, skoro już nastąpił, musiał być – oczywiście po stosownej porcji perypetii – wcześniej czy później zażegnany. Ostatecznie zatriumfowało dobro – zgodnie z zasadą konstruowania powieści pocieszycielskiej, o której tak pisze Umberto Eco:

> Nie można ujawniać kryzysu, jeśli następnie nie zaproponuje się rozwiązania, nie można wzbudzać oburzenia czytelnika na widok plag społecznych, jeśli następnie nie spowoduje się interwencji czynnika uzdrawiającego i jeżeli nie pomści się, wraz z ofiarami, skonfundowanego odbiorcy. Powieść staje się w takim wypadku machiną gratyfikacyjną, ponieważ gratyfikacja musi nastąpić jeszcze przed zakończeniem powieści i nie może być nigdy powierzona swobodnej decyzji czytelnika (jak czyni to powieść problemowa, głęboko „rewolucyjna")[23].

Doktor i maharadża zostali pokonani, nie zamierzają jednak przejść reedukacji i stać się dobrymi ludźmi, jak Liliput i marynarz. Ważne, by As, niepokonany strażnik ładu i porządku, pozostał czujny i zawsze gotowy do walki z niespodziewanie uaktywniającym się złem, tym bardziej że czasu na wytchnienie nigdy nie ma zbyt wiele. Z tego nieustannego ścierania się przeciwstawnych pierwiastków, ale i z obowiązkowego triumfu dobra, doskonale zdają sobie sprawę czarne charaktery *Hydrozagadki* – doktor Plama i maharadża. Po eksplozji, do jakiej doszło przy zderzeniu Asa z bunkrem podwodnej centrali, obaj przestępcy ledwie uchodzą z życiem. „Tym razem się nie udało, ale następnym razem…?" – pyta Plama. „Też się nie uda" – odpowiada ze śmiechem maharadża.

Ta wymiana zdań wyklucza jakiekolwiek wątpliwości – bohaterowie są jedynie znakami, elementami mitycznej opowieści o odwiecznej walce

---

[22] M. Łuczak, op. cit., s. 55.

[23] U. Eco, *Superman w literaturze masowej*, tłum. J. Ugniewska, Kraków 2008, s. 21-22.

dobra ze złem. Widz – podobnie jak czytelnik komiksów, o którym pisze Jerzy Szyłak – ma:

> możliwość obcowania ze sferą cudu – opatrzoną cudzysłowem, opowiedzianą z dystansem, ale przedstawioną w sytuacji, w której prawdziwy mit wywołuje jedynie wzruszenie ramion. Kulturze wysokiej, zdominowanej przez egzystencjalny pesymizm, poczucie absurdu życia i świata, komiks [w tym przypadku film – przyp. T.K.] przeciwstawiał […] obrazki, na których świat miał sens, co prawda naiwny, ale naiwny w sposób świadomy i wzięty w cudzysłów przerysowania, które umożliwiało zarówno zdystansowanie się do takiej wizji, jak i znalezienie alibi dla zainteresowania podobnymi historiami[24].

W przypadku *Hydrozagadki* wspomniany przez Szyłaka cudzysłów został niejako przez twórców filmu podwojony. Na pierwszym poziomie sugeruje go uproszczona, superbohaterska konwencja, w której nie ma miejsca na skomplikowane osobowości i niejasne moralnie sytuacje. Na drugim – ten prosty świat jest dodatkowo przerysowany, bowiem mit supermana „przepuszczono" przez ostrze satyry i groteski, które w równym stopniu wymierzone zostało w PRL-owski schemat bohatera, co w przejętą z Zachodu konwencję superbohaterską.

ZAKOŃCZENIE

Jak wskazuje przeprowadzona wyżej analiza, polski bohater (socjalistyczny) ma inną świadomość i wyznaje inne wartości niż jego amerykański odpowiednik. Tak samo jednak poradzi sobie w każdej sytuacji, czy to wykorzystując siłę i spryt, czy błyskotliwą inteligencję. On także będzie stał na straży ładu i porządku publicznego. Ale uosabiając oficjalny ideał obywatela jednego z krajów bloku wschodniego, zyska szczególny rys odróżniający go od swoich odpowiedników zza żelaznej kurtyny. To konieczne, gdyż jego zadaniem jest obrona systemu, który przez cenzorów i propagandę przeciwstawiany jest zachodniemu chaosowi, złu, korupcji i konsumpcyjnemu stylowi życia. W takim świecie pieniądze, komfort, wyroby luksusowe i wycieczki zagraniczne (chyba że do krajów socjalistycznych) zawsze są podejrzane,

[24] J. Szyłak, op. cit., s. 40.

i to raczej zbrodniarz, złodziej lub szpieg będzie korzystał z podobnych dobrodziejstw, zaś superobywatel, skromny i świadomy pokus, które mogą go przywieść jedynie do zguby, pozostanie czujny i nieczuły na podszepty fałszywych imperialistycznych ideałów.

Polski superbohater nie splami się, jak Batman, osobistymi pobudkami i nie będzie szukał sprawiedliwości, by się mścić na oprawcach – nie byłby wtedy superbohaterem. Nie będzie też dbał o wysokość wynagrodzenia, bo energię do pracy znajdzie w niej samej i w poczuciu dobrze wypełnionego obowiązku.

Na tle zachodniej kultury masowej drugiej połowy XX wieku superbohater PRL-u pozostaje zjawiskiem szczególnym – dziś już, z punktu widzenia młodego odbiorcy, niemal egzotycznym – ściśle powiązanym z systemem, który upadł w roku 1989, i towarzyszącą mu ideologią. Jest więc przede wszystkim świadectwem epoki, ale nadal pozostaje „żywym" bohaterem, którego widownia wciąż odkrywa na nowo, inaczej tylko rozkładając akcenty przy dekodowaniu znaczeń.

Bibliografia

Przemysław Dudziński, *Geneza Asa – superbohatera Polski Ludowej. „Hydrozagadka" Andrzeja Kondratiuka jako kontranaliza społeczeństwa PRL-u*, [w:] *Superbohater. Mitologia współczesności* (antologia pokonferencyjna), „Maska", Kraków 2012.

Umberto Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*, tłum. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010.

Umberto Eco, *Superman w literaturze masowej*, tłum. J. Ugniewska, Znak, Kraków 2008.

Maciej Łuczak, *Wniebowzięci, czyli jak to się robi „Hydrozagadkę"*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

Tomasz Rakowski, *Rozwiązanie „Hydrozagadki"*, [w:] *Popkomunizm*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, LIBRON, Kraków 2010.

Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998.

Maciej Wycinek, *Kapitan Żbik – fenomen propagandy PRL-u (1967-1982)*, [w:] *Popkomunizm*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, LIBRON, Kraków 2010.

Materiały filmowe:

Operator was podpatrzył (1953), „Polska Kronika Filmowa" 17/53, WFDiF.

Polish People's Republic's Superhero – on the Example of the Andrzej Kondratiuk's Movie *Hydrozagadka*

In my essay I try to depict – on the basis of Andrzej Kondratiuk's movie *Hydrozagadka* – how superheroes from Polish People's Republic were embodying the ideal vision of the proper civilian which was advocated by the communistic system, and what were the differences between them and their Western analogues, like Superman or Batman. First of all, the order they guarded and tried to maintain was presented by propagandist agendas as a total antithesis of the Western world – full of consumption, deprivation, and a source of all imaginable evil. Though, *Hydrozagadka* was not only a grotesque parody of American superheroes' productions but also a mocking critique of communistic reality.

Keywords: *Hydrozagadka*, superhero, propaganda, Polish People's Republic, grotesque

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

BOHATER HETEROGENICZNY — OPERA, CYRK I KICZ W FILMIE FILIPA BAJONA *ARIA DLA ATLETY*

Izabela Tomczyk

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
izatomczyk@interia.pl

Aria dla atlety to historia życia Władysława Góralewicza – zapaśnika, który z cyrkowego osiłka walczącego dla uciechy publiczności stał się championem, Weltmeisterem. Film Filipa Bajona jest jednak czymś więcej niż tylko opowieścią o losach zapaśnika, reżyser wprowadza bowiem widza w rozważania na temat znaczenia sztuki i jej relacji z kiczem. Główny bohater porusza się w obrębie dwóch biegunowo różnych widowisk – opery i cyrku. O ile status tego pierwszego jest mocno ugruntowany i pozwala (nawet jeżeli nie zawsze jednoznacznie) na przypisanie go do sfery sztuki elitarnej, o tyle status drugiego jest mocno wątpliwy – cyrk klasyfikuje się jako zjawisko z obszaru kultury masowej. Bajon jednak nie jest zainteresowany różnicami pomiędzy tymi widowiskami, uwagę swoją skupia przede wszystkim na sieci nierozerwalnych powiązań między nimi. Nie ustanawia też sztywnej granicy między kategoriami kiczu i sztuki, gdyż – w jego ujęciu – częstokroć się ona zamazuje. Wskazuje natomiast na ich ciągły dialog, wzajemnie inspirowanie się i obopólne warunkowanie swego istnienia. Reżyser zauważa, że każda ze sztuk ma w swojej historii fazę kiczu, a jednocześnie coś, co wywodzi się z kiczu, może stać się zaczynem sztuki. Dlatego też obu tym kategoriom poświęca taką samą uwagę, ani nie dewaluując, ani nie wywyższając żadnej z nich.

Starając się przyjrzeć bliżej powiązaniom między operą i cyrkiem oraz sztuką i kiczem, skupię się przede wszystkim na konstrukcji trzech bohaterów filmu. Odnoszę bowiem wrażenie, że ich wzajemne relacje odzwierciedlają skomplikowane zależności między wspomnianymi formami

widowisk, a także między sztuką a kiczem. Góralewicz, klaun Max oraz tenor Babtisto Messalini są, z jednej strony, nosicielami cech właściwych światom, do których przynależą, z drugiej – elementy ich konstrukcji ciążą ku przestrzeni kultury zupełnie dla nich obcej.

SCHYŁEK

Interpretatorzy filmu[1] w swoich analizach baczną uwagę zwracali na sposób, w jaki twórca zdecydował się wykreować obraz *fin de siècle'u*, epoki dekadentyzmu. Rozstrzygnięcia artystyczne Bajona są w tym aspekcie rzeczywiście godne zainteresowania. Niemniej jednak tym, czemu chciałabym się przyjrzeć na początku niniejszego szkicu, jest zagadnienie schyłku – idei istotnej dla konstrukcji bohaterów, a także dla całego filmu, który oglądamy niejako z perspektywy doświadczenia kresu życia. Przeczucie schyłku jest konstytutywne dla światopoglądu dekadenckiego, ale również odgrywa ważną rolę w relacjach pomiędzy sztuką a kiczem.

Film rozpoczyna się sceną, w której Władysław Góralewicz pisze list do redaktora gazety, chcąc zainteresować go pomysłem przekazania operze kolekcji rzeźb będących dla niego pamiątką triumfów, jakie odnosił na arenach całego świata. Jest rok 1937. Góralewicz jest już bardzo starym człowiekiem, dokonującym podsumowań u kresu swego życia. Dar dla opery stanowi ważny element czynionego bilansu, staje się formą wyrażenia hołdu dla sztuki, która przez całe życie niebywale go pociągała. Góralewicz chce dokonać przekazania kolekcji w trakcie benefisu tenora Baptisto Messaliniego – postaci, która odegrała istotną (choć niekoniecznie pozytywną) rolę w życiu zapaśnika, stając się dla niego niejako ucieleśnieniem opery. Ma to więc być hołd poniekąd podwójny. Zorganizowanie benefisu wskazuje, że tenor – podobnie jak zapaśnik – jest już u schyłku życia i również dokonuje podsumowania własnego dorobku.

Schyłek i koniec życia stanowią egzystencjalny kontekst dla kluczowych rozważań zawartych w filmie. Jednak nie tylko bohaterowie są „u kresu".

[1] Zob. M. Basiaga, *Opera umarła dziś w nocy*, „Kino" 1987, nr 2; K. Kłopotowski, *Słodki owoc dekadencji*, „Literatura" 1979, nr 43; M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, E. Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przesłona. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Kraków 2003; A. Ochalski, *Atlas w „pięknej epoce"*, „Kino" 1979, nr 12; A. Zwaniecki, *Dekadencki fotoplastikon*, „Tygodnik Kulturalny" 1979, nr 48.

W rozmowie z redaktorem gazety – który, zaintrygowany listem, przybywa do Góralewicza – zapaśnik dwukrotnie powtarza zdanie: „Opera umarła dziś w nocy". Moc tego stwierdzenia jest tym silniejsza, że nie wynika bezpośrednio z okoliczności toczonej rozmowy, jest raczej refleksją poczynioną w kontekście rozważań nad przeszłością, a jednocześnie diagnozą chwili obecnej. Choć bowiem zasadnicza akcja filmu rozgrywa się na przełomie XIX i XX wieku, odwiedziny redaktora stają się przyczynkiem do opowieści zapaśnika o jego życiu i epoce, na jaką to życie przypadło. Artur Hutnikiewicz nazywa skomplikowany czas *fin de siècle'u* epoką wyraźnie schyłkową i predysponowaną do zagłady[2]. Badacz charakteryzuje ten okres jako, z jednej strony, czas wielkich osiągnięć i wspaniałości, ale też, z drugiej, wskazuje na ujawniającą się niemoc, wyczerpanie i znużenie, przez co epoka ta „zakwestionowana została jako system, jako pewien porządek społeczny, polityczny i obyczajowy, jako pewna teozofia, pewna koncepcja, wizja i program życia"[3]. Teresa Walas z kolei, określając charakterystyczne elementy światopoglądu dekadenckiego, „ideę schyłku" wymienia jako jeden z głównych tematów podejmowanych podczas przełomu wieków[4] i wiąże odczucie schyłkowości ze specyficznie pojętym ewolucjonizmem:

> Ewolucja pojawiająca się w tekście dekadenckim rozdarta jest podstawową i głęboką sprzecznością i za taką samą sprzecznością naznaczony należy uznać każdy jej produkt. Łączy on w sobie w sposób nieunikniony elementy pozytywne z negatywnymi, twórcze z destruktywnymi, przy czym w ostatecznym rozrachunku przeważają te ostatnie: procesu ewolucji nie da się zatrzymać ani przesunąć na inny tor; musi się on dopełnić, a dopełnienie oznacza schyłek i kres, ku któremu pospołu zmierzają człowiek, formacja społeczna, rasa, cywilizacja[5].

Być może takie właśnie wyczerpanie i znużenie oraz drogę ku nieuniknionej śmierci dostrzegł Góralewicz we wspomnieniach epoki swojej młodości?

---

[2] Zob. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 27.

[3] Ibidem, s. 14.

[4] Zob. T. Walas, *Ku otchłani: dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905*, Kraków 1986, s. 44.

[5] Ibidem, s. 45.

Siłą rzeczy opera – źródło wartości, które przyświecały tamtym czasom – umarła wraz ze złudzeniami i młodzieńczą naiwnością.

Marek Basiaga proponuje, by zdanie „Opera umarła dziś w nocy" odczytywać dosłownie. Badacz zauważa, że: „Jako szczytowy wykwit kultury mieszczańskiej ustępowała opera swego miejsca innym formom widowiska. Hasło o jej śmierci jest tutaj niejako dosłowną formułką jej odchodzenia z pierwszych szeregów; rolę tę przejmuje kino"[6].

Schyłkowy jest również moment, w którym poznajemy Góralewicza – początek roku 1937. Niedługo wybuchnie wojna, której doświadczenie przewartościuje całą kulturę i relacje społeczne w Europie. Odnoszę wrażenie, że Bajon zawarł w swoim obrazie przeczucie zbliżającej się katastrofy, nadchodzącego końca dotychczasowego świata. Pierwsze kadry filmu to zbliżenie kobiecej twarzy na plakacie, po czym kamera rozpoczyna jazdę do tyłu w linii prostej. W kadrze pojawia się coraz więcej elementów: najpierw napis „KINO" w dolnej części plakatu, potem lampa oświetlająca plakat z góry, sterty gazet ułożone pod ścianą, biurka, maszyny do pisania, telefony… Ktoś zostawił zapaloną lampkę na biurku. Pomieszczenie, które stopniowo ukazuje kamera, jest chaotyczne i jakby opuszczone w pośpiechu. Z „offu" słychać stukot maszyny do pisania i głos Góralewicza czytającego swój list do redaktora. Tak zaprojektowana warstwa obrazu i dźwięku pozwala domyślać się, że przedstawiona przestrzeń to redakcja gazety. Tylko dlaczego pomieszczenie jest opuszczone? Może tak będzie ono wyglądać za kilkanaście miesięcy, kiedy słychać będzie naloty bombowców? Kamera filmuje widok za oknem. Neon z napisem „Paradise" nad wejściem. Czy to kino – kino Paradise? Przecież plakat w redakcji mógł pochodzić z kina znajdującego się na parterze… Cięcie. Teraz następuje zbliżenie na podobny neon, tyle że tym razem znajduje się on na scenie. Z „offu", zanim jeszcze ujrzymy tenora, słychać arię *Pazzo son guardate* z III aktu opery Giacoma Pucciniego *Manon Lescaut*. Aria opisuje rozpacz kawalera des Grieux. Jego ukochana, Manon Lescaut, została aresztowana i ma zostać wywieziona statkiem do Luizjany. Des Grieux błaga kapitana, by pozwolił mu płynąć razem z Manon. Kamera odchyla się nieco w dół i widzimy śpiewaka ubranego w czerwony szlafrok i kudłatą perukę. Mężczyzna śpiewa do pustej sali. Za jego plecami

[6] M. Basiaga, op. cit., s. 29.

pojawia się grupa tancerzy ubranych we fraki. Jedynym widzem tej sceny jest Góralewicz, który przygląda się jej, stojąc oparty o framugę drzwi. „Opera umarła dziś w nocy" – kwituje potem to, co zobaczył – umarła sprowadzona do wodewilowego numeru odśpiewanego w szlafroku w kinowej sali.

Stwierdzenie to jest zdaniem kluczowym, formułą wieszczącą zmierzch znanego kształtu świata na wszystkich możliwych poziomach. Oznacza schyłek epoki, kres życia, śmierć sztuki wysokiej, która próbuje jeszcze ostatnim tchnieniem, ostatnią rozpaczliwą arią wywalczyć sobie odrobinę miejsca w przestrzeni anektowanej przez masowe widowiska.

Andrzej Osęka we wstępie do monografii Abrahama Molesa o kiczu pisze: „Kicz byłby więc naśladownictwem sztuki, jej uproszczoną, zwulgaryzowaną do absurdu kalką. Faza schyłkowa każdego stylu ciążyłaby nieuchronnie ku kiczowi – od momentu, gdy nowo powstające dzieła są już tylko bladym naśladownictwem pierwowzorów"[7]. Sam Moles, gdy próbuje odpowiedzieć na pytanie, czym jest kicz, objaśnia, że pojęcie to związane jest nade wszystko z okresem, w którym rodzi się nowy styl, powstaje nowa estetyka. Kicz łączy się z „»bezstylowością« stylu, z pewnym luksusem nadbudowanym nad tradycyjnymi funkcjami, a także z pewną, choć nie za wielką, dozą naiwności"[8]. Ważny w rozważaniach Molesa na temat kiczu jest rok 1900:

> W poprzednich rozdziałach naszkicowana została geneza systemu kiczowego należącego do „wielkiego okresu", okresu zbiegającego się z rozkwitem kultury mieszczańskiej, która – stworzywszy sztukę życia posiadającą swój kod i swój rytuał jako cechy społecznie nabyte – osiąga szczyt rozwoju w owym krótkim okresie zwanym „czasem wokół roku 1900" (1889-1914). Społeczeństwo produkcyjne wystawia na światowych ekspozycjach wszystkie swoje bogactwa: *laisser-faire*, *laisser-passer*, konstruuje w żelazie Galerię Maszyn i Wieżę Eiffela i wielbi Damę od Maxima, czyniąc w ten sposób zadość stereotypowym angielskim gustom. Jest to epoka, w której powstaje pewien styl i pewne widzenie świata jako układu scentralizowanego, z osią umieszczoną gdzieś między Paryżem, Londynem a Monachium, i do którego należy wiele innych stolic: Berlin, Mediolan i Düsseldorf[9].

---

[7] A. Osęka, *Słowo wstępne*, [w:] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu,* tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 6.

[8] A. Moles, op. cit., s. 13.

[9] Ibidem, s. 137.

Idea schyłkowości, wyraźnie wyeksponowana w *Arii dla atlety*, daje reżyserowi możliwość wprowadzenia do artystycznego dyskursu kategorii kiczu, aby móc sprawdzić, jak kształtuje się on w relacji do sztuki. Znamienne jest też, jak silnie zaakcentowany został przez twórcę początek roku 1900 – pierwszego dnia owego roku Góralewicz toczył będzie jedną ze swoich walk i wtedy po raz pierwszy zachwyci się operowym śpiewem. Na poziomie znaczeniowym jest to pierwsza ważna konfrontacja sztuki i kiczu – arii operowej z zapaśniczą walką. Dzień wcześniej Góralewicz po raz pierwszy w życiu w brutalny sposób zetknie się z nowym widzeniem świata, z „systemem kiczowym", jak go nazywa Moles. Charlottenburg jest pierwszym zachodnioeuropejskim miastem, do którego przyjeżdża zapaśnik. Jest sylwestrowa noc 1899 roku. Góralewicz, ubrany we frak, wychodzi na ulice miasta w poszukiwaniu hotelu Adler. Jego przewodnikiem jest stary mężczyzna noszący jasny cylinder i kraciastą marynarkę. Jego strój przywodzi na myśl dandysa, ale jednocześnie fizjonomia starego, bezzębnego mężczyzny kłóci się z pierwotnym skojarzeniem. Przewodnik wprowadza zapaśnika w nocne ulice: „Świat się kończy, kometa nadchodzi, kończy się XIX wiek. […] Chodź za mną, pokażę ci… *Etwas wunderlich*. Tylko dziś w nocy pod Dwoma Smokami, tylko dla obłąkanych, tylko dla obłąkanych"[10]. W perspektywie ulicy pojawia się treser zwierząt w kostiumie przypominającym sowę i smaga na oślep batem. Z domów publicznych, których schody zbiegają wprost na obserwowaną ulicę, wychodzą prostytutki. Dwaj zapaśnicy – jeden noszący na głowie austriacki hełm, drugi zaś chińską czerwoną czapeczkę – walczą ze sobą niczym koguty. Uzbrojony w szablę mężczyzna w białym galowym mundurze mocuje się z zapaśnikiem trzymającym w ręku siekierę. Całej tej dziwacznej scenerii towarzyszy śmiech tresera i dojmująca muzyka[11]. „Nie mogę na to patrzeć. Powiedz mi, jak skończą" – mówi Góralewicz do swojego przewodnika.

W wywiadzie dla „Kina" reżyser tak tłumaczy opisaną scenę:

---

[10] Warto nadmienić, że zdanie to nawiązuje do jednej z kluczowych fraz *Wilka stepowego* Heranna Hessego: „Tylko dla obłąkanych" to podtytuł dwóch głównych części książki.

[11] Ten motyw muzyczny powtórzy Bajon w filmie *Wahadełko* w scenach retrospekcji dzieciństwa głównego bohatera, które przypadło na czasy stalinowskie.

> […] kiedy robiłem sekwencję wjazdu Góralewicza do Charlottenburga, wiedziałem, że będzie to sekwencja o pustce, o człowieku w pustym mieście, i starałem się tak to prowadzić, aby sprawa ta stała się widoczna i wyrazista. Nie przez to, że sam Góralewicz mówiłby o swej obcości, ale przez ukazanie człowieka, który nie może przekroczyć granicy obcości, jaka się wokół niego tworzy. Nie myślę tu o metafizyce, ale o obcości człowieka w określonej kulturze, której nie zna i której nie może „oswoić", zaakceptować, której nie rozumie i z tego względu nie może w nią wejść[12].

Zarówno starzec, jaki i świat, do którego wprowadza on zapaśnika, są kłamstwem, parodią dandyzmu i cyrku[13]. Parodia jest formą powtórzenia wymagającą ironicznego i krytycznego dystansu, dzięki któremu uwidaczniają się różnice, a nie podobieństwa[14]. Starzec w cylindrze traktuje siebie poważnie, niczego nie powtarza, nie jest naśladowcą. Powierzchownie korzysta z elementów, które stały się konwencjami – tworzy więc przestrzeń kiczu. Nowy świat, świat nowej epoki, do którego zostaje wprowadzony Góralewicz, to świat, w którym kicz uległ rozprzestrzenieniu.

Wykreowanym przez Bajona schyłkowym światem „opiekują się" dwaj wielcy artyści kina. Jak zauważa Maria Kornatowska:

> Duchowymi i artystycznymi patronami *Arii dla atlety* byli dwaj mistrzowie ekranowego spektaklu, poeci „zmierzchu bożyszczy" i dekadencji – Federico Fellini i Luchino Visconti. Opozycja dwóch form dawnej sztuki widowiskowej: plebejskiego cyrku (Fellini!) i dworskiego melodramatu (Visconti!) miała wyraźny sens. Góralewicz był wędrowcem, jak wszyscy ludzie cyrku, gmach opery stanowił stały punkt, wznosił się jak daleki dom dla człowieka znużonego drogą[15].

---

[12] B. Mruklik, *Każdy musi mieć swoją historię. Rozmowa z Filipem Bajonem*, http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kazdy-musi-miec-swoja-historie/406 [data dostępu: 23.05.16].

[13] Łączenie tych dwóch estetyk – dandyzmu i cyrku – nie jest przypadkowe: zarówno jedna, jak i druga oparte są masce, zatem pozostają zgodne na poziomie symbolicznym. Zob. M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014, s. 198-203.

[14] Takie rozumienie parodii przyjmuję za: L. Hutcheon, *A Theory of Parody The Teaching of Twentieth Century*, Durham 1986.

[15] M. Kornatowska, op. cit., s. 223.

A jednocześnie:

> Znamiona kryzysu i rozpadu w łonie tego feerycznego świata pojawiają się zresztą od początku, od pierwszych scen. Można by powiedzieć, że Góralewicz wdarł się do pałacu, który wabi i kusi rozlicznymi pięknościami, ale niepostrzeżenie rozsypuje się w ruinę[16].

PRZESTRZEŃ CYRKU I KLAUN MAX

Ewelina Nurczyńska-Fidelska, podobnie jak wspomniana powyżej Kornatowska, opisuje przestrzeń cyrku w *Arii dla atlety* przez pryzmat filmów Felliniego. Zdaniem badaczki, filmy Felliniego są zarówno źródłem inspiracji, jaki i deklaracją przynależności czy też artystycznej tożsamości Bajona. Wpływ dorobku Felliniego na film Bajona najwyraźniej widoczny jest właśnie w sposobie przedstawienia świata cyrku[17]. Reżyser wprowadza swojego bohatera do cyrku wypełnionego „postaciami klaunów, akrobatów, siłaczy, wykreowanych przez naturę »odmieńców«"[18]. Jest to objazdowy cyrk dla pospólstwa, taki sam, jaki widz mógł obserwować chociażby w *La Stradzie*. Pokazy siłacza Zampanò opierały się na rozrywaniu łańcuchów, główną atrakcją cyrku Siedelmayera, do którego trafia Góralewicz, są natomiast sfingowane walki zapaśników. Właściciel cyrku, aby sobie dorobić, wchodzi w układ z bukmacherami. Zdaniem Bogdana Danowicza, takie manipulacje były częstym zjawiskiem w cyrkach, które pokazywały swoje programy na prowincji. O zwycięstwie nie decydowały umiejętności, ale wyrobione nazwisko, pieniądze bądź wyraźne instrukcje właściciela. Znamienne, że publiczność naiwnie i uparcie wierzyła w prawdziwość ustawionych walk[19]. W cyrku Siedelmayera publiczność wygwizdała Cyklopa i Spechta. Antreprener doskonale wie, z czego wynikało niezadowolenie gawiedzi. Instruuje Góralewicza: „Nie możesz zakończyć walki po *ein* minuta, bo oni zapłacili za dziesięć minut i oni nie będą chcieli przegrywać zakładów po jedna minuta".

---

[16] Ibidem, s. 224.
[17] E. Nurczyńska-Fidelska, op. cit., s. 69.
[18] Ibidem, s. 70.
[19] Zob. B. Danowicz, *Był cyrk olimpijski…*, Warszawa 1984, s. 107.

Siedelmayer dla każdego ze swoich cyrkowców przygotował opowieść o jego losach, ponieważ „każdy musi mieć swoją historię". Historie te opowiada każdorazowo, gdy wjeżdża do kolejnego miasteczka – w ten sposób otwiera przed widzami swój świat. Tym, co uderza w tych opowieściach, jest ich absurdalność i niekoherencja kulturowa. Stanowią one zbieraninę czerpaną z różnych źródeł. Można dopatrzeć się w nich przetworzonego w swoisty sposób mitu o wilkołaku, który w wersji Siedelmayera jest kobietą, najmniejszy człowiek świata wystylizowany jest nie tyle na karły malowane przez Diego Velázqueza, co na samego artystę, który odbywa wieloletnią podróż niczym Odyseusz, król Grenlandii przywodzi na myśl biblijnego Samsona, którego losy w dziwny sposób splotły się z losami żony Lota, androgyniczna postać przypomina mitycznego Centaura. Zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną przez Pawła Beylina postaci te, a także ich historie, są przykładem kiczu jarmarcznego, który przetwarza na swoje potrzeby wzorce zaczerpnięte zarówno z mitologii czy szeroko pojętej kultury wysokiej, jak i folkloru[20]. Pomysł stworzenia „własnej historii" pochodzi od romantycznych artystów, którzy akt kreacji rozpoczynali od samych siebie. Jednakże romantyczni twórcy pragnęli być autentyczni, natomiast Siedelmayer zarówno w działaniach związanych z ustawianiem walk, jak i w wymyślaniu historii, które narzuca cyrkowcom jako ich własne, dopuszcza się fałszu. Jest więc twórcą sztuki, którą Maria Poprzęcka – przenosząc rozważania o kiczu z przestrzeni estetyki na grunt etyki – nazywa złą:

> Zło tkwiące w tej sztuce jest więc przede wszystkim fałszem. Jest zaprzeczeniem nie sztuki, lecz prawdy. Wiele mówi się o tym, że zła sztuka służy zwodzeniu ludzi i że chcą oni być zwodzeni. Jest to słuszne tylko w odniesieniu do kompensacyjnej funkcji sztuki. Nikt natomiast nie godzi się z fałszem. Odbiorcy kiczu traktują go poważnie i „naprawdę". Dla nich kicz naprawdę pełni funkcję sztuki[21].

W opozycji do cyrku-widowiska, którego reguły określane są przez kicz, Bajon wykreował inny rodzaj cyrku, ściśle związany z życiem codziennym tworzących go ludzi, z ich ciężką pracą, ale też z biedą i tęsknotą za lepszym bytem. Tęsknotę tę obrazuje scena, w której Popow śpiewa

[20] Zob. P. Beylin, *Autentyczność i kicze*, Warszawa 1975, s. 231-239.

[21] M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 244.

swoim przyjaciołom (po rosyjsku) arię *Pieśń do gwiazdy* Wolframa z III aktu opery Ryszarda Wagnera *Tannhäuser*. Wolfram, wierny przyjaźni z Tannhäuserem, ukrywa swoją miłość do Elżbiety. Wyrazem tej miłości i tęsknoty jest właśnie *Pieśń do gwiazdy*. Tannhäuser z kolei, mimo że ze wzajemnością zakochany w Elżbiecie, nie może się uwolnić od grzesznej miłości do Wenus. Zaborcza i nieczuła na prośby rycerza bogini nie chce go wyzwolić spod swojego wpływu. Analogiczny motyw – splot tęsknoty za czymś wielkim z poszukiwaniem miłości i obojętnością bogini – obecny jest u Baudelaire'a w jego utworze *Szaleniec i Wenus*. Podobnie jak uwikłany w nieczystą miłość Tannhäuser spotyka się z ogólnym potępieniem, tak i błazen, potępiony *ex natura* za lubieżność, wyłączony jest z *familia Christi*. Baudelaire wkłada w jego usta następującą modlitwę do bogini Wenus:

> Jestem ostatnim i najbardziej samotnym z ludzi, i mniej zaznałem miłości i przyjaźni niż najnędzniejsze ze zwierząt. A przecież i ja zostałem stworzony, abym rozumiał i czuł nieśmiertelne Piękno! O Bogini, ulituj się nad moim smutkiem i szaleństwem![22]

W Baudelaire'owskim błaźnie splotły się w jedno postacie Tannhäusera i Wolframa, ale Popow – śpiewając swą pieśń – przenosi ich los na swoich druhów. Cyklop i Bolcio – najbliżsi przyjaciele Góralewicza – chcą wyrwać się ze świata Siedelmayera i marzą o założeniu własnego cyrku. Nie zostaje im jednak dane spełnienie tego marzenia. Pierwszy z nich umiera, kompletnie ślepy, w przytułku dla bezdomnych, drugi ginie w wyniku kolejnego zakładu, którego stawką jest jego życie. Czyż ich historia nie przypomina losów starego linoskoka – „zgiętego", „niedołężnego", „zgrzybiałego", „ruiny człowieka"[23], który w kompletnym osamotnieniu dobiega swych dni w skrajnym ubóstwie? Tragiczna figura błazna uzupełnia przedstawiony w filmie obraz cyrku jako źródła rozrywki, sztuki masowej, ale i złej sztuki, kiczu.

Zapaśnik nie jest postacią, która w zasadniczy sposób związana byłaby z cyrkiem. To raczej klauni, linoskoczkowie i treserzy zwierząt tworzą podstawową obsadę cyrkowych numerów. Bajon opowiada jednak o losach atlety, więc to na tej grupie skupia przede wszystkim swoją uwagę.

---

[22] Ch. Baudelaire, *Szaleniec i Wenus*, [w:] idem, *Paryski spleen. Poematy prozą*, tłum. J. Guze, Warszawa 1992, s. 16.

[23] Ch. Baudelaire, *Stary linoskok*, [w:] idem, *Paryski spleen…*, op. cit., s. 32.

Co prawda w filmie pojawia się postać klauna Maxa, która jednak nie ma bezpośredniego wpływu na linię dramatyczną, ale właśnie przez to, że występuje niejako poza fabułą i widowiskiem, wydaje mi się bardzo znacząca i wielowymiarowa – stanowi w pewien sposób ucieleśnienie definicji cyrku w ujęciu Bajona.

Klaun Max nosi w sobie tajemnicę i tęsknotę, tak jak tajemnicę i tęsknotę skrywa pieśń Wolframa. Nosi w sobie smutek – kompletnie przeciwny jego profesji – jak kuglarze z *Paryskiego spleenu* czy Gelsomina z *La Strady.* Milcząco przygląda się i przysłuchuje rozmowom Góralewicza z Absem, Bolciem i Cyklopem. Znamienne, że Max nie przypomina cyrkowego klauna. Ubrany jest jak pierrot – w czarną myckę i luźny biały strój w czerwone romby. Zdaniem Moniki Sznajderman, strój błazna jest symbolicznym elementem chaosu, z którego błazen powstał: „Najwcześniejszy model błazeńskiego kostiumu wyróżniał się właśnie mnogością nieregularnie rozmieszczonych różnobarwnych łat. Ten charakter stroju odpowiadał dokładnie pierwotnej naturze błazna i arlekina: naturze tricksterskiej, amorficznej, chaotycznej”[24]. Badaczka dodaje, że kiedy w kostiumie błazna przeważać zaczynają kształty ułożone i geometryczne, a jego zachowanie nabiera wyważenia, subtelności i wyrafinowania, wtedy „jesteśmy już świadkami symbolicznego procesu wyłaniania się kosmosu z chaosu, procesu krystalizowania się kosmicznego ładu; przypieczętowania dokonującego się aktu stworzenia świata w miniaturze”[25]. Zatem symboliczny świat, który niesie ze sobą Max, to świat porządkującego się chaosu – świat, w którym wydziela się kultura i cywilizacja[26]. Błazeńskie tworzenie obciążone jest jednak dwuznacznością: „może bowiem oznaczać twórczość wznoszącą się na szczyty geniuszu, wyrażoną tak lubianym przez romantyków wizerunkiem wzbijającego się w przestworza linoskoczka, lub twórczość rozumianą jako pertraktowanie z mocami podziemnymi i sprzeciwianie się zamysłom Boga”[27]. W naszym przypadku twórczość zbuntowana przeciwko Bogu to sztuka zła, fałszywa – to kicz.

---

[24] M. Sznajderman, op. cit., s. 25.
[25] Ibidem, s. 26-27.
[26] Zob. ibidem, s. 33-34 oraz 193-218.
[27] Ibidem, s. 34.

Max swoim wyglądem przywodzi na myśl komedię *dell'arte*, która ma wszak w swej historii okresy jarmarczne i czasy ocierania się o kicz – to wówczas o jej nową formę walczyli chociażby Carlo Goldoni czy Carlo Gozzi. Jednocześnie, jak zauważa Margot Berthold: „Komedia *dell'arte* to zaczyn odżywczego fermentu. Ilekroć teatr, pod jakąkolwiek szerokością geograficzną, zagrzebie się, aż do utraty tchu, w koleinie wyświechtanych konwencji, ta ponadczasowa forma gry scenicznej zawsze przychodzi mu w sukurs i wykazuje niezawodne działanie pobudzające"[28]. Komedia *dell'arte* stanowi niejako rdzeń aktorstwa – improwizowana na poczekaniu, pozbawiona właściwie rygoru literackiego, staje się przestrzenią aktorskiej wolności.

Komedia improwizowana narodziła się w XVI wieku i przetrwała jako gatunek teatralny do początków wieku XIX. Max, którego ojcem jest Jean Gaspard Deburau, w swej nowej, zmienionej postaci zostaje powołany do życia w pierwszej połowie XIX wieku. Jest więc tym, który z jednej strony żegna swoje macierzyste środowisko (świat komedii *dell'arte*), a z drugiej – wita nadchodzące nowe widowisko – film. To z filmu właśnie czerpać będą inspiracje aktorzy burleski. Stopień improwizacji – której film uczył się od komedii włoskiej – w obu tych widowiskach był podobny[29]. I podobnie jak komedia *dell'arte*, tak i film podnosić się musiał z poziomu jarmarcznego kiczu. Bajon przypomina o tym etapie, wplatając w obraz wielokrotnie powtarzany motyw tandetnego neonu z napisem „Paradise", stylizując narkotyczne wizje Góralewicza na nieme kino, w którym nawet śmierci towarzyszyła radosna muzyka jazzowa[30], czy wprowadzając scenę z Breitkopfem, który realizuje film wyłącznie ze względu na dużą szansę zarobku. Jednak film w pewnym momencie swej historii przeistoczył się z taniej rozrywki w widowisko narracyjne, którego nadrzędnym celem nie jest już zabawianie i zdumiewanie widza, a wciągniecie go w diegezę.

---

[28] M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 365.

[29] Zob. P. Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kia niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009, s. 209.

[30] W dobie kina niemego częstokroć zdarzała się – szczególnie w małych kinach, których nie było stać na dobrą orkiestrę – sytuacja, kiedy to muzyka nie nadążała za obrazem, i na przykład tragicznym scenom towarzyszyły radosne melodie.

Podobnie jak w przypadku widowisk, w tworzeniu których uczestniczy Max – cyrku, komedii *dell'arte*, filmu – tak i jego status jest niejednoznaczny. Karolina Charewicz-Jakubowska tak charakteryzuje figurę pierrota:

> Pierrot połowy XIX wieku łączy w sobie rysy nadane mu przez Deburau oraz fizjonomię Gilles'a z obrazów odkrytego w tym czasie na nowo Jeana-Antoine'a Watteau. Efemeryczną postać przepełnia niewinność i marzycielskie oderwanie od otaczającego świata; figura pierrota staje się postacią wyalienowaną, peryferyjną, odczytywaną jako maska, za którą kryje się artysta – „umęczona, melancholijna dusza, złapana w pułapkę świata ekonomicznej zachłanności". Utrata niewinności jest ceną, którą pierrot płaci za wkroczenie w okres intensywnej industrializacji i urbanizacji drugiej połowy XIX wieku. Maska pozostaje, twarz nadal zastyga w mimicznych obrazach, skrywają one jednak nowe emocje[31].

Za tą maską kryje już się bowiem pierrot *fin de siècle'u* o cechach pijaka i sadysty[32], który świadomie łamie normy kulturowe, społeczne i polityczne. Max nie dociera do tej granicy, decyduje się pozostać w XIX wieku. Ucieka przed światem – czy też, zgodnie ze swoją naturą, pozostaje na jego peryferiach – i zostaje portierem w hotelu Adler – tym samym, w którym miano „docenić dobre maniery Góralewicza" i gdzie bawił się świat opery w sylwestrową noc 1899 roku.

Jak w tym dualnym świecie – z jednej strony jarmarku i kiczu, z drugiej zaś kultury wysokiej – odnajduje się Góralewicz? Zapaśnik zdaje się funkcjonować gdzieś na pograniczu. Nie chce zgodzić się na układ zaproponowany przez dyrektora. Zwycięża w ustawionej walce, a zaskoczonym widzom recytuje po niemiecku fragment *Rękawiczki* Friedricha Schillera. Wykrzykuje widowni wers o lwie wchodzącym na arenę. Ten fragment nabiera nowego znaczenia – najważniejsza nie jest już historia rycerza i damy oraz jej nieoczekiwane zakończenie, ważne są arena i lew, który będzie na niej walczył. Tym lwem jest sam Góralewicz. Wyrecytowane wersy stają się niejako zapowiedzią dalszych losów bohatera.

---

[31] K. Charewicz-Jakubowska, *Odejście pierrotów. Siegfried Kracauer i moc przypadku*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2010, nr 2(10), s. 45-46.

[32] Ibidem.

Historia ta, którą Góralewicz sam sobie wymyślił, nie określa go w pełni; natomiast w kontekście, który mnie tu interesuje, nie pozwala na przypisanie go całkowicie do świata będącego opozycją kiczu. Zapaśnik przez całe swoje życie zbiera rzeźby. Znamienne, że są to rzeźby jednej postaci – Atlasa dźwigającego kulę ziemską. Rzeźby różnią się między sobą materiałem, z którego zostały wykonane, i wielkością. Ich wartość estetyczna nie ma większego znaczenia. Bajon w wywiadzie[33] podkreślał, że istotne było dla niego, skąd jego bohater zdobył pierwszą z nich – Góralewicz ukradł ją z luksusowego samochodu Georga Hitzlera. Jest to – zdaniem reżysera – gest, który świadczy o próbie przekroczenia przez bohatera granicy świata, do którego nie należał, a za którym tęsknił. Sam Hitzler nazywa go „wielkim światem": światem kobiet w czarnych sukniach, opium, siły i… opery. Zatem jest to też w pewnym stopniu świat sztuki wysokiej. Góralewicz, tęskniąc za tym światem, próbując przekroczyć jego granicę, ociera się o kicz – tak bowiem ocenić można jego zbieracką pasję[34]. Jest w swym kolekcjonerskim działaniu podobny do Charlesa Fostera Kane'a z filmu Orsona Wellesa. W obu tych przypadkach ogrom nagromadzonych przedmiotów bezlitośnie obnaża samotność bohaterów i daremne próby udowodnienia sobie, że mogą wszystko. Obydwaj są w tym sensie bliscy obrazowi współczesnego artysty. Sznajderman, pisząc o związkach błaznów z artystami, zauważa:

> Współczesny artysta, podobnie jak romantyczny artysta-kuglarz, staje się panem swoich wyimaginowanych światów – staje się magiem, drugim Bogiem. Będąc wszakże istotą boską, jest też zaledwie cyrkowym prestidigitatorem, który wytrząsa swoje światy jak królik z rękawa po to, by w chwilę później zastąpić je nowymi, z wiarą, że jedyny sens świata to mnożenie wszelkich możliwych kombinacji[35].

ŚWIAT OPERY I KICZ TENORA BABTISTO MESSALINIEGO

„Opera umarła dziś w nocy" – powiedziała pewna dziewczynka w pierwszy dzień nowego roku 1900 do siedzącego na widowni areny cyrkowej

[33] B. Mruklik, op. cit.

[34] Mam tu na myśli „postawę kiczową", którą wśród typów relacji między człowiekiem a otoczeniem wyróżnił A. Moles (op. cit., s. 40).

[35] M. Sznajderman, op. cit., s. 217.

w Charlottenburgu tenora Babtisto Messaliniego. Te same słowa powtórzył kilkadziesiąt lat później Góralewicz. Tego dnia jednak – pierwszego stycznia 1900 roku – dla niego opera się narodziła. Po raz pierwszy bowiem usłyszał arię operową i zauroczył się nią. Tej części filmu – jak słusznie zauważa Nurczyńska-Fidelska – patronuje Visconti. Bajon włącza w swoje dzieło świat „najwybitniejszego w historii kina portrecisty czasów dekadencji, różnych zresztą epok. Świat ludzi przeczuwających zmierzch pewnego stylu życia, kultury i sztuki. Te postaci towarzyszą dziejom kariery Góralewicza"[36].

Towarzystwo z cyrku Westmana ogłasza śmierć opery w symbolicznym momencie – w dniu końca epoki, końca wieku[37]. Inna sprawa, że operowy tenor siedzi razem z nimi na widowni. Druga połowa XIX wieku to moment, kiedy opera w postaci dramatu muzycznego osiągnęła swój cel. Dokonania Modesta Musorgskiego, Ryszarda Wagnera i Giuseppe Verdiego wprowadziły tę sztukę na szczyt możliwości oddziaływania na widza: treść i forma muzyczna zestrajają się w jedno doskonałe dzieło. Tymczasem w filmie ten wielki świat opery przybył cieszyć się tak poślednim widowiskiem jak walki zapaśnicze!

W reakcji na zdanie wypowiedziane przez dziewczynkę Messalini wstaje i zaczyna śpiewać arię *Vesti la giubba* z pierwszego aktu opery Ruggiera Leoncavalla *Pajace.* Jej bohater, Canio, który jest kierownikiem trupy aktorów odgrywających komedię *dell'arte,* dowiedział się właśnie, że jego żona go zdradza. Wściekły i zrozpaczony, musi jednak przygotować się do odegrania komicznej roli. Aria opisuje jego sytuację: jest klaunem, pajacem, aktorem, który musi grać pomimo targających nim uczuć. Canio w swej arii

[36] E. Nurczyńska-Fidelska, op. cit., s. 70.

[37] Badacze nie są zgodni co do daty „śmierci opery". Mladen Dolar przesuwa ten moment o kilka lat do przodu – na początek XX wieku – aczkolwiek przyjmuje ogólne założenie, że ostatnie wielkie opery powstały około roku 1900. Ciekawa z punktu widzenia omawianego filmu jest data premiery pełnej wersji *Lulu* Berga, czyli luty 1979 roku. Podając tę datę jako dzień końca opery, badacz zwraca uwagę na widowiskową śmierć diwy, która oznaczać by też miała „drugą śmierć" samej opery. Znamienne, że październik roku 1979 to data premiery *Arii dla atlety.* W tym kontekście wypowiadane w filmie kilkakrotnie zdanie „Opera umarła dziś w nocy" brzmieć mogło nader aktualnie. Zob. S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery,* tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 9-10.

jest szczery, opowiada o swoich prawdziwych uczuciach. Messalini wszedł w grę z towarzystwem na widowni. W jego wykonaniu dramatyczne „Ridi Pagliaccio" zabrzmiało groteskowo, fałszywie, było obliczone na efekt, na dyletanckie przeżycie – niczym kicz. Ale jednocześnie tak odśpiewana aria – i ta właśnie aria – zdradza jego naturę, naturę błazna. Tym bardziej że w filmie Bajon każe mu odśpiewać jeszcze jedną arię: *La donna è mobile* z opery Giuseppe Verdiego *Rigoletto*, w której tytułowy bohater jest znienawidzonym przez wszystkich pokracznym błaznem książęcym. Messalini za pomocą śpiewu chce zwrócić na siebie uwagę Cecylii i uwieść ją. Podobnie jak w cyrku Westmana, tu również tenor traktuje prawdę i sztukę przedmiotowo – imituje ją, wykorzystuje gotowe klisze, chce wywołać efekt bez wewnętrznej treści.

W przestrzeni cyrku nosicielem atrybutów kiczu jest Siedelmayer. Operę naznacza kiczem tenor Babtisto Messalini – kabotyn, efekciarz, który swoje fotografie wiesza na ścianie, a z obawy przed chrypką obwiązuje szyję białym futrzanym szalem; błazen, który staje się *alter ego* dobrego pierrota Maxa. Rozpatrując tę zależność z punktu widzenia mitu narodzin błazna, możemy dopatrzeć się w układzie „klaun Max – śpiewak Messalini" charakterystycznego dla każdej epoki procesu powrotu do jej prapoczątków. Jak pisze Sznajderman:

> Otóż z chwilą, gdy przedstawiciele kolejnego pokolenia kuglarzy stopniowo nabierali ogłady, a ich strój – elegancji i harmonii, natychmiast pojawiały się obok nich postaci strojem, niezdarnością i nieokrzesaniem, gburowatym zachowaniem od nowa nawiązujące do mitycznego pierwszego okresu[38].

Nie przez przypadek tenor nosi biały futrzany szal – błazen to postać z pogranicza natury i kultury[39], i o ile pierrot Max pozostaje w swym dualnym bycie bliższy kulturze, o tyle Messalini ciąży ku naturze.

Arie zaśpiewane przez Messaliniego wpisują się w moje refleksje dotyczące widowisk, których narodzinom towarzyszył klaun, pierrot. Opera, włączając w swoją strukturę tę niejasną postać, sama też nabiera dwuznacznego estetycznie charakteru. Opera – sztuka elitarna – zdradza swoje

[38] M. Sznajderman, op. cit., s. 26.

[39] Pozostałością tego dualizmu są chociażby kogucie grzebienie pojawiające się w ubiorach błazeńskich postaci.

zafascynowanie cyrkiem – sztuką masową – i flirtuje z nim. Ten dualizm widoczny jest również w przypadku jej odbioru. Mladen Dolar przypomina, że:

> Filozofowie nieczęsto chodzili do opery. Jej przepych, splendor dworskich przedstawień, pompa narodowych mitów, sentymentalna melodramatyczność zdawały się czymś nader dalekim od tego, co stanowiło właściwy przedmiot ich zainteresowań, w ich oczach opera jawiła się jako coś godnego politowania. Ogólny ton wypowiedziom na jej temat nadała słynna opinia doktora Johnsona uznającego operę za „egotyczną i irracjonalną rozrywkę" oraz utrzymane w podobnym duchu stwierdzenie Schellinga, określającego ją mianem najpodlejszej karykatury najwyższej formy sztuki, jaką był teatr grecki[40].

Dolar dodaje, że pogardliwe wypowiedzi na temat opery były szczególnie częste w XVIII wieku. Stworzyły one wówczas niemal odrębny gatunek piśmiennictwa, w którym celowali chociażby Joseph Addison, Wolter czy Lord Chesterton[41]. Dzieła operowe budziły skrajne emocje – stawały się „dziełami wyklętymi", by po latach wejść do kanonu najwybitniejszych osiągnięć kultury. Bajon przywołuje w filmie dwa utwory, które w dniu premiery wywołały skandal. W scenie walki Góralewicza z Apsem pojawia się motyw muzyczny z *Traviaty* Verdiego – jest to toast *Libiamo, ne'lieti calic* z początku opery. Drugi utwór jest jeszcze subtelniej zaznaczony. W scenie, w której po walce w cyrku Westmana Góralewicz trafia do hotelu Adler, bohater przegląda książkę. Kiedy nadchodzi Cecylia, mówi do niej pełnym zauroczona głosem: „To jest przepiękne…" Okazuje się, że zapaśnik czyta *Salome*, wydanie dramatu Oscara Wilde'a, do którego rysunki stworzył Aubrey Beardsley. Ryszard Strauss obejrzał jedną z pierwszych inscenizacji *Salome* i uznał, że dramat ten jest doskonałym materiałem na operę. Tekst Wilde'a został przez niego wykorzystany właściwie w całości. Opera ta stanowi przykład doskonałego połączenia tekstu i muzyki. Strauss idealnie wpisał linię melodyczną języka w strukturę oraz rytm utworu, dzięki czemu muzyka doskonale oddaje znaczenie słów.

Opera powstaje w wyniku harmonijnego złożenia trzech elementów: muzyki, poezji i inscenizacji. *Aria dla atlety* nie jest filmem operowym,

---

[40] S. Žižek, M. Dolar, op. cit., s. 8.

[41] Ibidem.

czyli nie stanowi przełożenia opery na język filmu. Opera wykorzystana jest tu na innej zasadzie. Jest z jednej strony tłem muzycznym, które stanowi komentarz do przedstawionych wydarzeń (tak skonstruowana jest scena w Casino de Paris, gdzie obraz jedzących, pijących i rozmawiających ludzi wzbogacony został motywem muzyczny toastu *Libiamo*), z drugiej – jest istotnym elementem świata przedstawionego. Przy czym realizowanie tej pierwszej funkcji nie wyklucza spełniania również i drugiej.

Potraktowanie opery jako elementu świata przedstawionego sprawia, że zaburzona zostaje harmonia elementów, które ją tworzą. Operę pozbawia się całkowicie warstwy inscenizacyjnej, a na jej miejsce wprowadzony zostaje sztuczny obraz filmowy. Tak właśnie, w ujęciu formalnym, rodzą się elementy kiczu. Czy jednak opera przeistacza się w kicz? Nie. Pozostaje wszak muzyka jako nadrzędne źródło wartości i mocy ekspresyjnego oddziaływania. To z tego powodu Góralewicz zachwycił się arią z *Pajaców,* a Cecylia dała się uwieść pieśni *La donna è mobile.*

Tak jak Siedelmayer wprowadza cyrk w przestrzeń kiczu, a klaun Max wynosi go do obszaru sztuki, tak też tenor Messalini degeneruje piękno opery do poziomu kiczu, tym natomiast, który ją z tego wyswobadza, jest Góralewicz.

„Wszyscy mówili o mnie »góra mięsa«, a nikt jakoś nie zauważał moich dobrych manier" – mówi Góralewicz do redaktora, kiedy jego historia dobiega momentu przygotowań do wyjścia w poszukiwaniu hotelu Adler w Charlottenburgu. Rzeczywiście, na tle biednej noclegowni jego frak wygląda szykownie. Gdy Westman zapowiada jego walkę z Władysławem Prochaskim, mówi o nim „artysta-atleta". W postaci Góralewicza uwidacznia się dualizm natury i kultury[42]. Jego siła fizyczna i zawód, który wykonuje, przynależą do natury. Element kultury natomiast tworzy w nim wiara w operę. Silne napięcie pomiędzy tymi dwoma pierwiastkami widać w scenie walki z Prochaskim. Góralewicz słucha, zauroczony, arii śpiewanej przez Messaliniego, a w tym samym czasie walczy, jednak nie chodzi mu już o fizyczne zwycięstwo nad przeciwnikiem, tylko o to, aby jak najszybciej doprowadzić walkę do końca i móc spokojnie wsłuchać się w arię.

[42] Konflikt natury i kultury, który w przypadku Góralewicza jeszcze silniej uwidoczni się w trakcie walki z Apsem, jest charakterystyczne dla światopoglądu dekadenckiego. Zob. T. Walas, op. cit. s. 63.

Góralewicz zwycięża, podnosi się z ringu i może oddać wzruszeniu, jakie wzbudza w nim śpiew tenora. „Góra mięsa" została pokonana przez operę. Bohater przyznaje się do tej miłości czy zauroczenia, a także do swojej wiary w operę, w rozmowie z redaktorem. Uczucie to okazuje się silniejsze niż rozgoryczenie zdradą żony:

> Tej nocy Babtisto Messalini uwiódł śpiewem moją żonę. Dwadzieścia lat później szedłem ulicami Monachium do opery. Spotkałem młodszego Apsa. Zapytał mnie, dokąd idę.
> – Do opery.
> – A co tam robią?
> – Śpiewają.
> – A nic nie mówią?
> – Nic nie mówią, tylko śpiewają.
> Nie mógł w to uwierzyć, a ja nie chciałem go wyprowadzać z błędu, bo czy można zmusić człowieka, żeby uwierzył w to, w co nie chce wierzyć?

W kontekście opisu natury Góralewicza, jak i jego relacji do opery, istotna jest ostatnia walka, którą Góralewicz stacza ze starszym Apsem. Aps walczy bardzo brutalnie, w stylu wolnej amerykanki. Góralewicz – ubrany we frak, w którym jechał na spektakl operowy – trzyma się klasycznych reguł. Dopiero gdy grozi mu porażka, przejmuje reguły narzucone przez przeciwnika. Wygrywa. Frak w połączeniu z brutalnym, siłowym starciem z Apsem uwydatnia dwoistą naturę bohatera filmu. Góralewicz schodzi z ringu, poprawia poszarpane ubranie. Obraz uzupełnia aria Cavaradossiego *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* Pucciniego. Bohater opery, wyprowadzony z celi więziennej na dziedziniec zamku św. Anioła, czeka na mająca nastąpić za chwilę egzekucję. Przed oczami staje mu dotychczasowe szczęśliwe życie i postać ukochanej Toski, śpiewaczki. Pomimo zabiegów ukochanej, która w ostatniej chwili przynosi wiadomość dającą nadzieję na przeżycie, egzekucja zostaje wykonana.

Takim skazańcem jest i Góralewicz – złamał reguły, w które wierzył, pierwiastek natury wygrał z pierwiastkiem kultury. Poszarpany i zakrwawiony, podąża w kierunku opery. Nagle to, co dostrzega, odmienia wszystko. Góralewicz przechodzi przez wielką fontannę, którą usytuowano naprzeciwko budynku opery, zanurza się w wodzie i oniemiały patrzy na pegaza na szczycie budynku. Z „offu" dobiegają ostatnie wersy arii.

Opera oczyściła Góralewicza, ale i on pozwolił operze wrócić niejako na przynależne jej miejsce. Pierwiastek kultury nie zanikł w Góralewiczu. Wody, przez które przeszedł i które go oczyściły, to wody Hippokrene, legendarnego źródła muz. Pegaz, który tak przykuł jego wzrok, to symbol nieśmiertelności, ale i natchnienia poetyckiego. Z drugiej strony, wiara Góralewicza w operę sprawiła, że jej ucieleśnianiem przestał być kiczowaty Messalini – opera przyjęła teraz postać Toski.

***

Beylin zauważa, że na gruncie estetyki kicz podlega tym samym zasadom, co sztuka:

> Informacyjna rola sztuki, leżąca […] u podstaw wartości estetycznej, rzutuje również na całą problematykę kiczu. Ale kicz nie jest bynajmniej prostą odwrotnością sztuki. Jego stosunek do dzieł uznanych za wartościowe jest o wiele bardziej skomplikowany. Kicz nie jest prostą odwrotnością sztuki z tego względu przede wszystkim, iż sam należy do świata sztuki. […] Kicz, jeśli będziemy abstrahować od wartościowania, pełni przecież wszystkie funkcje dzieła sztuki, dla wielu odbiorców stanowiąc po prostu sztukę[43].

Zdaniem badacza, kicz stanowi istotny argument wykorzystywany w sporach artystycznych, a tym samym – staje się wewnętrznym problemem sztuki. Nie jest zatem możliwe posłużenie się kryteriami estetycznymi, by oddzielić czyste cechy kiczu od czystych cech dzieła sztuki, które kiczem nie jest. Cóż więc pozostaje artyście?

Maria Kornatowska, analizując film Bajona, pisze:

> Bajon z upodobaniem żongluje cytatami, reminiscencjami, skojarzeniami. Oto wędrowni kuglarze z *La strady* (1954), oto plaża ze *Śmierci w Wenecji* (1971), szalony bankiet ze *Słodkiego życia* (1960). Oto jedyne w swoim rodzaju ustawienie kamery, niezwykła jazda (słynna pionowa jazda z *Obywatela Kane'a* powtórzona przez wstępującego w profesjonalne szranki reżysera), oto niezrównana kompozycja kadru, koncepcja dekoracji, oświetlenia,

[43] P. Beylin, op. cit., s. 214-215. W podobny sposób nierozerwalność sztuki i kiczu widzi Abraham Moles (op. cit., s. 13-14), który przywołuje też w tym kontekście nazwisko Hermanna Brocha.

charakteryzacji aktorów. Fellini i Visconti stworzyli na ekranie pewien wzorzec genialnego kiczu. W pojęciu Bajona, określa on istotę kina, jego duszę – sztuczność i kicz[44].

Sam reżyser, opowiadając o swoich doświadczeniach przy tworzeniu filmu, przyznaje, że cały czas towarzyszyło mu uczucie balansowania na granicy. Jego zdaniem, poetyka kiczu stanowi element sztuki, o ile artysta z wyczuciem wystrzega się tego, co w dziele sztuki jest nie do przyjęcia[45]. Reżyser nie dopuścił do tego chociażby przez specyficzną konstrukcję bohaterów, którym pozwolił funkcjonować zarówno w świecie kiczu, jaki i w świecie sztuki. Klaun Max uszlachetnia cyrkowy kicz, ale niesie ze sobą też dwoistość natury komedii *dell'arte* i filmu. Góralewicz, artysta-zapaśnik, choć wywodzi się ze świata cyrku, tęskni za operą. Śpiewak Messalini, który z racji wykonywanego zawodu powinien być twórcą sztuki wysokiej – wyzwala kicz. Jako nosiciele cech i jednego, i drugiego z tych światów bohaterowie stają się wielowymiarowi, wieloznaczni, stwarzają przestrzeń, w której kicz i sztuka na nowo wzajemnie się oświetlają. Pozwala to odnajdywać wartości, które nie są widoczne, gdy posługujemy się wyłącznie kryteriami estetycznymi właściwymi danej dziedzinie sztuki[46].

Bibliografia

Marek Basiaga, *Opera umarła dziś w nocy*, „Kino" 1987, nr 2.

Margot Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, WAiF, Warszawa 1980.

Paweł Beylin, *Autentyczność i kicze*, PIW, Warszawa 1975.

Charles Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, tłum. J. Guze, Kwiaty Na Tor, Warszawa 1992.

Karolina Charewicz-Jakubowska, *Odejście pierrotów. Siegfried Kracauer i moc przypadku*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2011, nr 2(10).

Bogdan Danowicz, *Był cyrk olimpijski…*, Iskry, Warszawa 1984.

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century*, Duke University Press, Durham 1986.

Adam Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, PWN, Warszawa 1994.

Krzysztof Kłopotowski, *Słodki owoc dekadencji*, „Literatura" 1979, nr 43.

[44] M. Kornatowska, op. cit. s. 225.

[45] Zob. B. Mruklik, op. cit.

[46] Zob. M. Poprzęcka, op. cit., 245.

Maria Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, WAiF, Warszawa 1990.
Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu,* tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.
Barbara Mruklik, *Każdy musi mieć swoją historię. Rozmowa z Filipem Bajonem*, http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kazdy-musi-miec-swoja-historie/406.
Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przesłona. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Rabid, Kraków 2003
Maria Poprzęcka, *O złej sztuce*, WAiF, Warszawa 1998,
Piotr Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kia niemego w teorii i refleksji krytycznej,* Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, ISKRY, Warszawa 2014.
Teresa Walas, *Ku otchłani: dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
Andrzej Zwaniecki, *Dekadencki fotoplastikon*, „Tygodnik Kulturalny" 1979, nr 48
Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Druga śmierć opery,* tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

Heterogeneous Character – Opera, Circus and Kitsch in the Filip Bajon's Film *Aria for an Athlete*

The author analyzing Filip Bajon's film *Aria for an Athlete* focuses on the relationship between opera and circus, paying attention primarily to their interrelationship and not the differences. According to the author, the category common to both shows is kitsch. Any kind of art has in its history phase of kitsch, yet what is derived from the kitsch can become the beginning of art. While describing the coexistence of opera and circus, author makes a study of three movie characters: Władysław Góralewicz, clown Max and tenor Babtisto Messalini. In her opinion, these representatives of respectively the world of circus or the opera, have a number of attributes that allow to assign them the culture which is alien to them. Max, circus clown, elevates kitsch, but also shows a duality of nature of both commedia dell'arte and film, Góralewicz, artist-wrestler rooted in the circus, longs for the opera, singer Messalini, whose profession is to create a culture, brings to life kitsch.

Keywords: Filip Bajon, circus, clown, opera, wrestling, decadence, parody, kitsch

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

„WIELKIE UPROSZCZENIE" I „DRYFUJĄCE SACRUM". *ANGEL-A* LUCA BESSONA JAKO POPKULTUROWY APOKRYF

Monika Jazownik

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Department of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
m.jazownik@uksw.edu.pl

Luc Besson, reżyser kojarzony przede wszystkim z kinem akcji, w 2005 roku po sześciu latach przerwy nakręcił film *Angel-A*. Dla krytyki produkcja ta była nie lada zaskoczeniem – począwszy od gatunku (komedia romantyczna), poprzez stylistykę (melancholijny nastrój, czarno-biała kolorystyka), na tematyce anielskiej skończywszy. Zaskoczenie obrazem Bessona dodatkowo wzmacnia fakt, iż każdy z wymienionych elementów potraktowany został w filmie w sposób przewrotny – ciąży w kierunku swojego rewersu, a dodatkowo nie zawsze chce harmonijnie współgrać z pozostałymi elementami. Wyjątkowość, a raczej swoista „zaczepność" filmu ujawnia się szczególnie dobitnie wtedy, kiedy odbiorca próbuje zorientować się, czy ma do czynienia z filmem „lekkim", czy poważnym. Niemal do ostatnich scen trudno też wyrobić sobie zdanie co do charakteru poczynań głównej bohaterki.

Obraz Luca Bessona – utwór o prostej, jednak uroczo opowiedzianej fabule, okraszonej pięknymi zdjęciami Paryża i nieoczywistą jak na komedię muzyką – odczytać można jako kolejny błahy film o cudach czynionych przez istoty pochodzące z nieba. Otrzymujemy wówczas melodramatyczną historię o miłości anioła i człowieka, opowieść o pięknie i dobru – wydobytych anielską ręką – które tlą się w każdym człowieku. Można też film ten potraktować rozrywkowo, skupić uwagę na po mistrzowsku nakręconych scenach akcji, utarczkach głównych bohaterów, a muzykę określić jako „klubową" i uznać, że jest ona tylko tłem dla filmowej opowieści o aniele. Można wreszcie zajrzeć pod powierzchnię tej „lekkości przedstawionej".

Wtedy okaże się, być może, że *Angel-A* stanowi artykulację popkulturowych sposobów rozumienia i opisywania świata.

Jak podkreśla badaczka współczesnych narracji apokryficznych, Małgorzata Jankowska: „odwołania do tradycji religijnej [...] kreślą obraz współczesnego człowieka, zagubionego w mnogości przekazów i wartości, rozdartego między przywiązaniem do rozumu a pragnieniem wiary, człowieka niepewnego swej konstytucji w świecie *post mortem Dei*"[1]. Jakkolwiek dzieło Bessona intencjonalnie filmem religijnym z pewnością nie jest, to jednak niewątpliwie wskazuje na te momenty egzystencji, które naznaczone są „niewytłumaczalnością" i pozostają niejako zakryte dla ludzkiego rozumu. Historie znane z Biblii niejednokrotnie odnajdują swoje odbicie w filmie twórcy *Nikity*. Ostatecznie kontekstem dla rozważań o apokryficznej naturze twórczości Bessona warto uczynić – jak już wspomniano – religię, rozumianą tutaj jako „systemem działań, wierzeń, symboli, wartości, praktyk, które podporządkowują wymiar ziemski wymiarowi pozaziemskiemu"[2]. Dodajmy, iż opisywany i definiowany przez religię porządek świata ożywiany jest przez pamięć. Ta z kolei przywołuje przeszłość „pulsującą" w teraźniejszości. Pamięć religijna uruchamia ponadto (czy raczej prowokuje) wyobraźnię, która zasadza się na paradoksalności i antynomiczności Tajemnicy (Tajemnic Boskich). Twórczy „nerw" wyobraźni, jak również jej zdolność do tworzenia, odtwarzania i uzupełniania przeszłości, w znakomity sposób łączy się z cechami charakterystycznymi dla apokryfu, takimi jak: komentowanie, naśladowanie, krytykowanie[3]. Dodajmy jeszcze jedną cechę – oswajanie – a otrzymamy strategię doskonałą, przełamującą ciężar doświadczenia numinotycznego. Film Luca Bessona *Angel-A* byłby zatem przykładem popkulturowego zabiegu „oswajającego" świadomość drastycznej asymetrii między tym, co definiowalne, a tym, co rozpływa się w „duchowej topografii". Strategia ta – z definicji apokryficzna – zapewnić ma w tym przypadku komfort i poczucie bezpieczeństwa u odbiorcy.

---

[1] M. Jankowska, *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Poznań 2011, s. 13.

[2] Sformułowanie Rolanda Robertsona, [cyt. za:] D. Hervieu-Leger, *Religia jako pamięć*, tłum. M. Bielawska, Kraków 1999, s. 11.

[3] M. Jankowska, op. cit., s. 31.

Kiedy przyglądamy się współczesnej kulturze (szczególnie popularnej), zauważyć możemy, iż pamięć (zwłaszcza religijna) poddawana jest swoistej fragmentaryzacji – drobne elementy owej pamięci mogą być dowolnie łączone, „zszywane" ze sobą za pomocą różnych technik. Adam Regiewicz, analizując filmy popkulturowe, posługuje się kategorią patchworku[4]. Niewątpliwie owa patchworkowa tendencja znajduje również odbicie w popkulturowym apokryfie. Kultura popularna dodatkowo zaprawia tę pamięć właściwymi sobie „konserwantami", takimi jak lekkość, łatwość i przyjemność, a przez to pozbawia ją szlachetnej trwałości. Marzy się jej bowiem świat prosty i kolorowy, taki, który ogarnąć można jednym spojrzeniem. Zygmunt Bauman mówi w tym kontekście o „wielkim uproszczeniu" jako dotkliwej psychozie naszych czasów[5].

---

[4] „Film jest typowym patchworkiem kulturowym, w którym elementy chrześcijańskie przeplatane z pogańskimi wierzeniami, buddyjską reinkarnacją i sekularnością tworzą [swoisty – przy. M.J.] hamburger – łatwy do przełknięcia, ale ciężkostrawny. [Patchwork – przyp. M.J.] wpisuje się tym samym w koncepcję New Age, którą można porównać do religijnego supermarketu, gdzie każdy może swobodnie wybierać i wkładać do koszyka potrzebne mu artykuły"; A. Regiewicz, *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Lublin 2011, s. 108. Podobnie Urszula Jarecka w artykule dotyczącym figur aniołów w kulturze popularnej podkreśla niewątpliwy wpływ New Age na ich wizerunek. Zob. U. Jarecka, *Świeckie „Anioły". Wyobrażenia para-anielskie w kulturze popularnej*, [w:] *Religijność w dobie popkultury*, red. T. Chachulski, J. Snopek, M. Ślusarska, Warszawa 2014, s. 146-172. Szerzej na temat atrakcyjności New Age dla kultury popularnej zob. W. Jedynak, *Neopogański ruch New Age – zagrożenia dla życia religijnego*, Niepokalanów 1995. Dariusz Czaja winą za taki stan obarcza w znacznej mierze Kościół katolicki. Jak pisze: „katolicyzm […] doprowadził również w warstwie wizualnej do infantylizacji postaci anioła. Wyposażone w parę złotych skrzydeł pyzate putta o różowych policzkach, polatujące w przestrzeni barokowych kaplic i kościołów, są tego procesu jednoznacznym świadectwem oraz wyraźnym dowodem na to, że anioły coraz bardziej odsuwano w sferę bytów umownych, nierzeczywistych, nieznajdujących miejsca w autentycznym i żywym przeżyciu religijnym". D. Czaja, *Anioł Stróż w filmowym kadrze. O kiczu religijnym*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 128.

[5] Zob. Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 38.

Ostatecznie przyjąć należy, że film Luca Bessona stanowi przykład zastosowania popkulturowej strategii apokryficznej, w myśl której najpierw ustala się, kim/czym anioł mógłby być (czyli jakie cechy anioła „kanonicznego"[6] są do zaakceptowania), a następnie proponuje taki wizerunek anioła, w którym relewantność dodanych lub odjętych mu przymiotów określana jest ze względu na popkulturowy model postrzegania rzeczywistości.

***

Dariusz Czaja zauważa, że zainteresowanie kina popularnego tematyką anielską jest całkiem spore[7]. Urok takich filmów[8] w większości przypadków

---

[6] Ireneusz Kania podkreśla, że ontologia anielska pełna jest miejsc niejasnych. I. Kania, *Do czego są nam potrzebne anioły?*, „Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego" 1998, nr 1-2, dostępny online: http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/19-20/kania.html [data dostępu: 27.08.16]. Andrei Pleşu pisze z kolei, że: „Istnieją zdania *de fide* lub *fidei proxima* – czyli prawdy pewne lub prawdy akceptowalne jako artykuły wiary. Na tej płaszczyźnie dogmatycznej przyjmuje się na przykład, że istnieją anioły, że Bóg wysyła je w celu służenia ludziom i chronienia ich, oraz że istnieją anioły stróże opiekujące się danym człowiekiem przez całe jego życie. Zdań tych nie można zakwestionować bez ryzyka wypadnięcia poza granice wiary. Bardzo solidne, dobrze ugruntowane teologicznie […] są zdania *saltem theologica certa*. Przykładem takiego zdania jest to, które mówi, że tylko ludzie wierzący mają własnego anioła stróża. Ci, którzy wierzą, że każdy człowiek wierzący lub nie ma swojego anioła stróża, sytuują się na skromniejszym, ale ciągle możliwym do udowodnienia poziomie pewności: *sententia communis*". A. Pleşu, *O aniołach*, tłum. T. Kalinowski, Kraków 2003, s. 68.

[7] Zob. D. Czaja, op. cit., s. 132. Warto wymienić tu kilka filmów, w których występują postaci aniołów: *Anioł na ziemi* (*Earth Angel*, reż. J. Napolitano, 1991), *Prawie jak Anioł* (*Almost an Angel*, reż. J. Cornell, 1990), *Rezerwowy Anioł Stróż* (*Angels in the Outfield*, reż. W. Dear, 1994), *Anioł Stróż* (*Les Anges Gardiens*, reż. J.M. Poire, 1995), *Mój anioł stróż* (*The Angel Levine*, reż. J. Kadár, 1970), *Żona biskupa* (*The Bishop's Wife*, reż. H. Koster, 1947), *Facet z nieba* (*The Heavenly Kid*, reż. C. Medoway, 1985), *Michael* (*Michael*, reż. N. Ephron, 1997), *Życie mniej zwyczajne* (*A Life less Ordinary*, reż. D. Boyle, 1997).

[8] Uściślić trzeba, iż nie interesują mnie tutaj anioły zła, zagłady, anioły karzące, będące domeną filmów utrzymanych najczęściej w konwencji horroru, czerpiących inspiracje z wątków apokaliptycznych.

polega na tym, że anielski czar i cudowność uobecnia się w szarościach *profanum* i rozświetla je. W dziełach tych widać przede wszystkim odwołania do religijności potocznej, co wynika między innymi z tego, że kultura popularna jest w dużej mierze zestandaryzowana, powierzchowna, oparta na powtórzeniach.

Obraz francuskiego reżysera potraktować można jako swego rodzaju synekdochę twórczości filmowej o tematyce anielskiej, jednakże *Angel-A* naznaczony jest ambicjami apokryficznymi w znacznie większym stopniu niż wiele innych dzieł o istotach z nieba. Nie sposób nie zauważyć, iż gros scen kluczowych dla jego wymowy rozgrywa się nad rzeką lub w miejscach związanych z wodą, takich jak most, fontanna, łaźnia miejska czy łazienka w klubie disco. Jakkolwiek symbolika wody posiada ugruntowaną pozycję w wielu religiach (woda ma moc łączenia rzeczywistości doczesnej z nadprzyrodzoną), to jednak w przypadku filmu Bessona symbol ten w istotny sposób uruchamia pole odniesień biblijnych[9].

Rys ten ujawniony zostaje już w pierwszej scenie, w której dochodzi do spotkania Angeli z André na moście. Swoim desperackim czynem – skokiem do Sekwany – marokański nieszczęśnik zakończyć chce cierpienia, których dźwigać nie ma już siły. Tuż przed swą próbą samobójczą André zauważa na sąsiednim filarze dziewczynę, która – jak się wydaje – ma podobne zamiary. Młody mężczyzna bez zastanowienia rzuca się jej na ratunek. Po chwili oboje, wyczerpani, leżą na brzegu. Warto zwrócić przy tym uwagę, że w wir rzeki rzuca się Angela – nieujawniona jeszcze anielica, która skacze do wody, gdyż wypełnia wyznaczoną jej misję ratowania życia André. To ona porusza wody Sekwany, nadając im w ten sposób wymiar symboliczny. Wspomnieć należy, że dokładnie taki motyw, bodaj jako pierwszy, wykorzystał Frank Capra w dramacie obyczajowym *To wspaniałe życie*, nakręconym w roku 1946, jednak w odróżnieniu od filmu Bessona w dziele amerykańskiego reżysera nie posiadał on istotnych konsekwencji fabularnych, a tym bardziej ideowych. W *Angel-A* nawiązanie do wydarzeń opisywanych w Ewangelii

[9] Warto wymienić tutaj najważniejsze fragmenty, które tę symbolikę wykorzystują: woda jako część dzieła stworzenia (Rdz 1, 1-2), wody Potopu (Rdz 6-8), przejście Izraelitów przez Morze Czerwone (Wj 14, 21-31), nieposłuszeństwo Jonasza, za które prorok zostaje wrzucony do wody (Jon 1, 13-16), Jezus – źródło Wody Żywej (J 4, 13-14).

św. Jana jest na tyle jaskrawe, przekonujące i umotywowane, że warto przeanalizować Bessonowski apokryf w odniesieniu do tego właśnie tekstu. Mowa tam o sadzawce zwanej Betesda, nad którą leżeli cierpiący, sparaliżowani, „a czekali oni na poruszenie się wody. Anioł bowiem zstępował w stosownym czasie i poruszał wodę. A kto pierwszy wchodził po poruszeniu się wody, doznawał uzdrowienia, niezależnie od tego, na jaką cierpiał chorobę" (J 5, 3-4)[10]. Żywioł wody kojarzony jest w pierwszej kolejności z życiem, dodajmy – nowym życiem. Nie bez znaczenia w tym kontekście pozostaje fakt, że pierwsza i ostatnia sekwencja filmowej opowieści Bessona o spotkaniu człowieka z aniołem rozgrywa się na moście. Można sadzić, iż zastosowanie takiej klamry kompozycyjnej prowokuje pytanie dotyczące biblijnego „nowego narodzenia" (*resp.* nowego życia). O ile jednak motyw kąpieli rzecznej w przypadku André wydaje się uzasadniony – odczytywany może być właśnie w kategoriach przemiany życia, poznania, doświadczania w nowy sposób tego, co dotychczas było zakryte – o tyle pomysł na przemienionego anioła jest wyrazem pewnej nonszalancji, z jaką popkultura odnosi się do dogmatyki. Jak trafnie zauważa Don Kupitt: „obszar kultury masowej stał się globalnym targowiskiem, gdzie uprawia się swoisty marketing religijny, sprzedający doktryny, idee, kulty, obietnice zbawienia"[11]. Warto dodać, że motyw anioła decydującego się na porzucenie swej niebiańskiej natury również często pojawia się w filmowych historiach[12]. W dziele Bessona anioł, w odróżnieniu od wielu swych ekranowych poprzedników, nie jest jednak przedstawiony jako stworzenie cierpiące. Reżyser z konsekwentną lekkością zmodyfikował obraz uwięzionego w swej naturze anioła, który ma dosyć swej duchowej egzystencji.

Portret anioła zaproponowany przez Bessona „wypłukany" został z treści, których popkultura nie jest w stanie zaakceptować, a nawet zrozumieć.

---

[10] Wszystkie cytaty z Biblii pochodzą z: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. III, red. A. Jankowski OSB, Poznań 1980.

[11] D. Cupitt, *Po Bogu. O przyszłości religii. Od tradycyjnej wiary po nową wizję religii*, tłum. P. Sitarski, Warszawa 1998, s. 10.

[12] Wątek anioła, który staje się lub chce zostać człowiekiem, podejmują chociażby filmy: *Niebo nad Berlinem* (*Der Himmel Über Berlin*, reż. W. Wenders, 1987), *Tak daleko, tak blisko* (*In weiter, so nah*, reż. W. Wenders, 1993), *Miasto Aniołów* (*City of Angels*, reż. B. Silberling, 1998).

Człowiekowi współczesnemu w ogóle trudno przyjąć wiarę w anielski świat. Trudność ta, jak tłumaczy Andrei Pleşu, niekoniecznie wynikać musi z faktu, iż ludzie stali się ateistami lub racjonalistami, lecz z tego, iż pogubili wiarę w porządek boski, czyli harmonijny zbiór opatrznościowych wydarzeń, lub mają o nim niekonsekwentne wyobrażenia[13]. Dodatkowo, „selektywny charakter wierzeń religijnych […] jest równoznaczny z powiększaniem wątpliwości religijnych"[14]. Bowiem im dalej od modelu życia proponowanego przez Biblię, tym bardziej rozmazany, a zatem i nieprawdziwy, jawi się obraz Stwórcy, niezmiennego przecież w swej doskonałości[15]. „Człowiek staje wobec sytuacji dryfującego *sacrum*, w której brak miejsca na teologiczny dyskurs, zastępując go sakralizacją *profanum*"[16]. Popkultura chętnie z tego korzysta, propaguje swój model oglądania świata, w którym lansowany jest konsumpcyjny styl życia. W tej sytuacji również obraz anioła podlega ciągłym transformacjom, dopasowuje się do panujących standardów. „Nie wystarczy dziś bowiem, by anioły były »jakieś tam«". Wymaga się od nich atrakcyjności – mają zaspokajać indywidualne poczucie piękna i spełniać nasze oczekiwania"[17]. Te popkulturowe oczekiwania zdaje się spełniać również Luc Besson, kiedy odrzuca przekaz tradycji chrześcijańskiej (Biblia, pisma Ojców Kościoła) o aniele jako istocie, która „naśladuje bezcielesne istnienie Boga"[18], i zastępuje go aniołem „uczłowieczonym".

W filmie Bessona z ram popkultury wyłania się anioł-kobieta[19], która nie ma nic wspólnego z pełną wdzięku, eteryczną i uduchowioną postacią niebiańską. Angela, dziewczyna o wzroście i figurze modelki[20], ubrana w bardzo

---

[13] Zob. A. Pleşu, op. cit., s. 75.

[14] A. Kudzin, *Postać anioła w kulturze popularnej*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 78.

[15] „Bądźcie więc doskonali, jak doskonały jest Ojciec wasz niebieski" (Mt 5, 48).

[16] A. Regiewicz, op. cit., s. 78.

[17] A. Kudzin, op. cit., s. 79.

[18] A. Pleşu, op. cit., s. 36.

[19] Anioł „kanoniczny" nie ma wieku i nie ma płci, jego feminizacja jest herezją. Zob. ibidem, s. 5.

[20] *Notabene*, aktorka grająca tytułową postać, Rie Rasmussen, jest również modelką o wzroście 178 cm. Fakt ten wykorzystał Besson, by zaznaczyć niezwykłość postaci, w którą się ona wciela. Dodać trzeba, iż ogromna różnica wzrostu między

krótką i obcisłą czarną sukienkę, zjawia się nagle i nieoczekiwanie, gdy wymaga tego tragiczna i beznadziejna sytuacja, w jakiej znalazł się André. Jakkolwiek ów moment objawienia należy niewątpliwie uznać za najważniejszy w Bessonowskiej historii[21], to jednak główny bohater, podobnie jak Tobiasz ze Starego Testamentu, nie odczytuje tego zdarzenia w kategoriach Boskiej interwencji[22]. I odczytać nie może, ponieważ na daną chwilę anioł miał za zadanie wcielić się w potrzebującą pomocy kobietę, a wszystko po to, by André mógł poczuć się superbohaterem[23]. Oczywiście anielica z filmu Bessona obdarzona została nadprzyrodzonymi zdolnościami. Nie posiada co prawda skrzydeł, atrybutu istotnego dla ikonografii anielskiej[24], jest za to nieludzko zaradna i sprytna, a ponadto zadziwiająco beztroska.

Angelą a André hiperbolizuje obraz pary bohaterów, co niewątpliwie wywołuje efekt komiczny.

[21] Ukazywanie się aniołów ludziom to angelofania. Przekazy biblijne mają nie tyle stanowić źródło informacji o naturze niebieskich wysłanników, co być świadectwem anielskich interwencji.

[22] Zmęczony cierpieniem Tobiasz prosi Boga o śmierć. Bóg w miłosierdziu swoim zsyła mu anioła Rafała, który towarzyszy Tobiaszowi w drodze: „Panie, rozkaż, niech będę uwolniony od tej niedoli! Pozwól mi udać się na miejsce wiecznego pobytu […], ponieważ dla mnie lepiej jest umrzeć, aniżeli przyglądać się wielkiej niedoli w moim życiu i słuchać szyderstw. […]. I został posłany Rafał, aby uleczyć […] Tobiasza: aby mu zdjąć bielmo z oczu, tak, aby oczyma swymi znowu oglądać światło Boże" (Tb 3, 6-16).

[23] Kiedy Angela płynie statkiem po Sekwanie z André, wypowiada do niego takie oto słowa: „Uratowałeś mi życie, spełniłeś moje marzenia. Sam widzisz, ze potrafisz uszczęśliwiać ludzi".

[24] Ten atrybut nie jest potrzebny tytułowej bohaterce. Angela tłumaczy André, że skrzydła są niepraktyczne i mało wygodne. Pojawią się one dopiero wówczas, kiedy misja anielska dobiegnie końca. *Notabene*, *Mały leksykon aniołów* informuje, iż skrzydłami obdarzone są tylko serafiny i cherubiny. Ani w Starym, ani w Nowym Testamencie nie znajdziemy słowa o piórach pozostałych aniołów. Warto przypomnieć ponadto, że przekonanie o tym, iż istoty anielskie posiadają skrzydła, zakorzenione jest w wyobraźni symbolicznej. Jeśli bowiem anioł jest pośrednikiem między światem boskim a ludzkim, natomiast oddalenie Boga od człowieka mierzone jest przestrzenią, to owe skrzydła byłyby symbolem prędkości przemieszczania się z miejsca na miejsce, jak też przezwyciężania grawitacji

Potrafi też zachwycić spektakularnymi popisami, jakich pozazdrościłby jej niejeden iluzjonista. Na prośbę André, który nie wierzy, iż ma przed sobą anioła, Angela niechętnie decyduje się pokazać kilka efektownych trików: wprawia rzeczy w ruch, zmienia ich rozmiary. Zdziwienie André miesza się z fascynacją, uczucie szczęścia z zakłopotaniem. Chciałoby się powiedzieć: „André, uwierzyłeś, bo zobaczyłeś". W tej próbce cudu chodzi niewątpliwie o wywołanie „efektu fajerwerku", który ujawnić ma moc nieba w spektakularnej, a zarazem lekkiej odsłonie. „Ekonomia Boża"[25] kieruje się natomiast zgoła innymi prawami. Celem czynionych cudów jest bowiem potwierdzenie i podkreślenie wszechmocy Boga, co z kolei prowadzić ma do umocnienia wiary. Przywołana scena, odczytywana w apokryficznej perspektywie, ujawnia natomiast znamienny, bliski popkulturze stan emocji, stan – dodajmy – prawie że zapalny. Luc Besson łączy tutaj patetyczność z ckliwością, a gestem tym przełamuje ciężar duchowej przemiany bohatera, zmieniając ją w barwny melodramat.

Podobnie scena, w której niebiańska pomocnica jednym zamaszystym ruchem ręki rozprawia się z dręczycielami André, również skłania do interpretacji zachowań Angeli jako zmodelowanej, popkulturowej wersji aniołów znanych z kart Biblii. Dla nieudacznika życiowego, jakim jest André, wysłanniczka nieba, a zarazem niezależna kobieta odnosząca spektakularne sukcesy, jest niedoścignionym wzorem. Relacja, jaka łączy Angelę z André, wpisuje się w charakterystyczny dla popkultury model idol – fan. Marokański emigrant o niedojrzałej osobowości nie jest w stanie w żaden sposób dorównać swojej przewodniczce, nie ma nawet takich aspiracji. Pozycja, którą zajmuje przy jej boku, zapewnia mu bowiem wygodne i spokojne życie, za którym tak tęsknił. Angela z lekkością i łatwością podporządkowuje sobie każdego, kogo zechce, chociaż zdolność ta nie jest przecież jej zasługą. Warto zwrócić uwagę, że reżyserska *licentia poetica* wypacza tutaj kanoniczy obraz anioła jako istoty czystej w swych intencjach. Proponowany przez reżysera wizerunek anioła wskazuje na typowe dla popkultury postrzeganie świata w duchu relatywizmu, w świetle którego wieloznaczność

ziemskiej. Zob. H. Krauss, *Mały leksykon aniołów*, tłum. A. Kucharska, Poznań 2009, s. 180.

[25] Termin ten zaczerpnięty został z tytułu książki Witnessa Lee (Anaheim 2003).

stanowi wartość samą w sobie. W takiej optyce anioł „z nieba rodem" nie musi być krystalicznie czysty, ważne natomiast, by spełnił wyznaczoną mu misję.

Działania bohaterki Bessona koncentrują się całkowicie na André i obejmują cały bagaż jego niepoukładanych spraw – zarówno finansowych, jak i duchowych. Anielica zaczyna swą misję od uregulowania sytuacji materialnej podopiecznego. Pierwszy element, który budzić może niemałe zaskoczenie odbiorcy, dotyczy ziemskiej profesji anioła. Bessonowska Angela została wysłana przecież na ziemię w przebraniu prostytutki, a rolę tę odgrywa nader przekonująco, wyśmienicie się przy tym bawiąc. Jej działania są swawolne, jednak doskonale przemyślane. Przemyślane są również reżyserskie zabiegi, które tworzą przestrzeń gry z oczekiwaniami widza, z lekkością przełamując przy tym kontrowersyjność fabularnego pomysłu. Besson chętnie i w sposób wyrafinowany korzysta z elipsy, kiedy z rzeczywistości przedstawionej na ekranie usuwa obrazy praktyk prostytuowania się Angeli. Bo jakkolwiek wcześniejsze sceny wyraźnie naprowadzają widza na ten myślowy trop, a warstwa dźwiękowa dobitnie go potwierdza i przypieczętowuje (miarowe odgłosy dobiegające z klubowej toalety), to jednak w dalszym toku akcji okazuje się, że zarówno bohater, jak i widz mylili się co do charakteru tego zajścia (dźwięki towarzyszące tej scenie miały inne źródło pochodzenia, niż wyobrażał to sobie odbiorca). Podobny efekt niespodzianki ma miejsce wtedy, kiedy Angela po spotkaniu z szefem mafii przekazuje André efekt swojej „pracy". W tym przypadku przed widzem również ukryte zostały rzeczywiste czyny Angeli, która – jak się później okaże – nie zarobiła pieniędzy, lecz je ukradła.

Znamienne w Bessonowskim filmie jest to, że działania, które powszechnie nie są akceptowalne, w rzeczywistości przedstawionej na ekranie akceptację ową zyskują. Tak dzieje się w przypadku scen naznaczonych przemocą czy brutalnością. Angela nie tylko używa swego zaprawionego sprytem wdzięku i skutecznie negocjuje warunki umowy z wierzycielami André, ale dodatkowo też rozprawia się z nimi w popisowo gangsterskim stylu. Przemoc tę Besson oswaja czy neutralizuje, co daje efekt lekkiej zabawy i pikantnego humoru.

Warto zwrócić uwagę, iż sposób wypełniania przez Angelę powierzonej jej misji opiekuńczej niewątpliwie kłóci się wyobrażeniami o działaniach

anioła „kanonicznego”[26]. Angela przypomina raczej wojowniczą i bezkompromisową Larę Croft – popkulturową bohaterkę komiksów i gier komputerowych. Przyznać trzeba, iż tytułowa bohaterka filmu Bessona wyznaczoną jej rolę stróża-wyzwoliciela wypełnia z prowokacyjną nonszalancją, a wszelkie działania wykonuje bez cienia żarliwości, która uchodzi za domenę świata ducha. Z drugiej jednak strony, jeśli sięgniemy do greckiej etymologii słowa ‘anioł’, oznaczającego ‘posła’ lub ‘wysłannika’, to okaże się, że zadania związane z pełnieniem tej posługi Angela realizuje nienagannie, a kunszt dyplomacji opanowany ma również w najwyższym stopniu. Tradycja Kościoła uczy, iż aniołom powierzone zostały cztery funkcje: doradcy, nauczyciela, obrońcy i przewodnika. Najważniejszym natomiast ich celem jest nadanie podopiecznemu właściwego kierunku jego ziemskiej wędrówki[27]. To właściwe ukierunkowanie nastawione ma być na poznanie dobra[28]. W pedagogice boskiej okazuje się nierzadko, że anielskie prowadzenie – a zatem takież rozumienie dobra – nie pokrywa się z naszymi, ziemskimi wyobrażeniami, co bywa dla człowieka bolesnym doświadczeniem. Trud dźwigania przeciwności losu, jak też pokorne jego przeżywanie, może zaowocować ostatecznie wyzwoleniem. Jakkolwiek dla popkultury „wolność wewnętrzna” również stanowi niepodważalną wartość, to jednak jest ona inaczej rozumiana niż w teologii. W odróżnieniu od tej ostatniej zawiera bowiem wektor afirmatywny, skierowany na *bonum delectabile*, a pomijający przeszkody płynące z ciężkich doświadczeń. Tę odciążającą tendencję rozpoznać można w filmie Bessona. Rady i pouczenia, którymi obdarza swojego podopiecznego Niebieska Nauczycielka, nie stawiają w centrum uwagi pracy nad sobą, sprowadzają się natomiast do krzepiącej formuły: „Uwierz w siebie!”. Przykładem takiej lekcji jest scena rozgrywająca się

[26] A. Pleşu, powołując się na Pismo Święte, charakteryzuje anioła jako żołnierza i wojownika wyróżniającego się jednocześnie łagodnością, prostotą i miękkością, a cechy te zawarte są w formule „Nie bójcie się!”. A. Pleşu, op. cit., s.93.

[27] Zob. ibidem, s. 63.

[28] Jan Paweł II pisze o dobru następująco: „na tle metafizycznej, a zarazem antropologicznej wizji dobra kształtuje się podział, który ma już charakter przede wszystkim etyczny. Jest to podział, a raczej rozróżnienie dobra godziwego (*bonum honestum*), dobra użytecznego (*bonum utile*) oraz dobra przyjemnego (*bonum delectabile*)”. Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Kraków 2005, s. 42.

w publicznej toalecie, podczas której Angela i André z powagą wpatrują się we własne odbicia. Anielica, pragnąc nauczyć André czerpania na nowo radości z życia, przeprowadza swojego wychowanka przez bolesne rejony jego zranionej psychiki. Bohaterom towarzyszy silne wzruszenie, jednak widz nie zostaje nim w szczególny sposób dotknięty, nie doświadcza ciężaru ich emocji. Aleksandra Drzał-Sierocka, znawczyni twórczości filmowej Luca Bessona, tłumaczy ten fakt następująco: „wydaje się, że reżyser nauczył widza obcowania ze stworzoną przez siebie filmową konwencją, […] konsekwentnie konstruując niejednoznacznych bohaterów i rzeczywistość, w której wizualne piękno spotyka się z tandetą, a nawet więcej – staje się nią, ubrane w kiczowate dialogi, gesty i schematy fabuły"[29].

Wizerunek anioła jako istoty cierpiącej, zagubionej i pozbawionej tożsamości dość często występuje w popkulturowym kinie[30]. I tutaj zauważyć można pewien paradoks, bowiem z jednej strony popkultura chce zagłuszyć realnie istniejące w świecie cierpienie, odrzuca je, z drugiej jednak zainteresowana jest bohaterami samotnymi, prawdziwie zagubionymi, wewnętrznie zapętlonymi. Takimi bohaterami są Angela i André, chociaż film Bessona określony został przez krytykę jako komedia. Jego komediowy wymiar zauważalny jest szczególnie w skontrastowanym zestawieniu głównych postaci – począwszy od fizjonomii, na różnicy temperamentów skończywszy. Nierzadko też duch komediowości przychodzi z pomocą wówczas, gdy potrzebne jest oswojenie nieznanego – tego, co z Tajemnicy się poczęło. Wówczas ów śmiech służy osłabieniu stopnia powagi, który trudno jest znieść popkulturowemu widzowi. Bessonowskie przełamywanie patosu zaobserwować można na przykład wtedy, kiedy widzowi ukazany zostaje psychologiczny sekret anielicy. Angela – bohaterka silna, wzbudzająca zachwyt, pewna siebie, bezkompromisowa i atrakcyjna pod każdym względem – bywa jednak dziwnie melancholijna. W jednej ze scen – rozgrywającej się *notabene* na tle Bazyliki Sacre Coeur przy dźwiękach kościelnych dzwonów – André prosi anielicę o wyjawienie jej życiowej historii. Jakkolwiek początkowo widz spodziewa się ciężkich i trudnych wyznań, które wzbudzą i w nim

[29] A. Drzał-Sierocka, *Luc Besson. Uśmiechnięta twarz filmowego postmodernizmu*, Warszawa 2012, s. 212.

[30] Wystarczy wymienić tu takie filmy, jak *Miasto aniołów* (*City of Angels*, reż. B. Silberling, 1998) czy *Żona pastora* (*The Preacher's Wife*, reż. P. Marshal, 1961).

współczucie, to jednak już po chwili orientuje się, iż oto reżyser w sposób kokieteryjny nawiązuje z nim dialog. Alternatywne biografie, które Angela wymyśla na poczekaniu, zanurzone są bowiem w wyobraźni potocznej. Dlatego też różnica między prawdą a zmyśleniem przestaje być dla odbiorcy istotna. Biografie możliwe (warstwa obrazowa filmu cofa się tutaj w fikcyjną przeszłość) przytaczane są ponadto zdawkowo za pomocą bardzo szybkich ujęć kręconych „z ręki", które wywołują efekt lekkości.

I jeszcze jedna odsłona apokryficznej lektury. Anielica w filmie zesłana jest biedakowi jako pomocnik i obrońca. Zjawia się w chwili krytycznej. Jednak propozycja pomocy, z którą przychodzi Angela, nie wynika z jej miłości do nieszczęśnika André. A kanonicznie rzecz ujmując – powinna, bowiem w miłości aniołów do ludzi odbija się przecież miłość Ojca. Ponadto wszystkie działania niebieskich istot czynione są przez Boga i dla Boga. W Bessonowskiej opowieści natomiast André nie jest podopiecznym Angeli, lecz zleconym jej przez Boga (a raczej „szefa") obiektem interwencji. Angela swoją misję zbawczą traktuje zatem jako pracę, z której będzie rozliczona. Chce więc ją wykonać jak najlepiej, bowiem: „Odrzucenie albo powrót przed końcem misji to klęska dla anioła"[31]. Reżyser tworzy w ten sposób postać anioła kierującego się w swych działaniach przede wszystkim dobrem własnym, co więcej – obciążonego również lękiem o swoje zbawienie, a to – z perspektywy nauki Kościoła – podwójna herezja.

Opisywane przez Angelę niebo również niewiele ma wspólnego z tym, które przedstawiane i obiecywane jest na kartach Biblii. Popkultura bowiem nie jest zainteresowana takim miejscem szczęśliwości, gdzie nieustannie wielbi się Imię Boga i śpiewa psalmy. Wypowiedziane przez tytułową bohaterkę stwierdzenie, że „niebo to sama nuda i rutyna", dobitnie ukazuje popkulturową wizję tego miejsca. Prawdziwym rajem jest natomiast ziemia, i to tu warto zostać. Angela Bessona odczuwa silną potrzebę zabawy, która „jest niezbędna do zwalczania podstawowego egzystencjalnego problemu nowoczesności – nudy"[32]. Anielica spragniona jest ziemskich przyjemności i człowieczych doznań – najlepiej czuje się w klubie dyskotekowym, chętnie

[31] Te słowa wyznaje Angela swojemu podopiecznemu, kiedy ten nie chce uwierzyć w jej anielskie pochodzenie.

[32] J.E. Combs, *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, tłum. O. Kaczmarek, Warszawa 2011 s. 108.

bierze udział w wyścigach konnych, lubi klimat paryskiej kawiarni, wreszcie doskonale spełnia się w roli prostytutki. Wybiera miejsca, w których tętni życie, ponieważ jej osobiste pragnienie to przełamanie nudy, owej smętnej, ciemnej materii, uciążliwie przenikającej egzystencję[33].

Jedna z końcowych scen filmu – bardzo dramatyczna – prezentuje anielicę zagubioną w swoich decyzjach, gotową renegocjować swoje normy i wybory[34] właśnie ze względu na pragnienie uczestnictwa w ziemskim, cielesnym, a zatem – lepszym bycie. Skrzydła, które unosić ją mają w niebiańskie przestrzenie, stają się dla Angeli udręką, wydają się cięższe od niej samej, unoszą ją w górę wbrew jej woli. Anielica panicznie nie chce powrotu do nieba, a jednocześnie wie, że zostać na ziemi nie może. Zdaje się, że utraciła zmysł orientacji, niebiańską zdolność widzenia wyraźnie. Z pomocą przychodzi jej André, który proponuje, by chociaż na chwilę zapomniała o Bogu. Zapomnieć – a raczej zapomnieć się – w języku popkultury znaczy tyle, co dać się ponieść chwili, nie zważając na konsekwencje swoich czynów. Warto zauważyć, że nie pierwszy raz w filmie Besson nie tyle podważa, co problematyzuje, gmatwa kwestię anielskiej szlachetności, jak również poddaje w wątpliwość archetypiczny podział rzeczywistości na jasną i ciemną, tę „z góry" i tę „z dołu". Kiedy bowiem w przywołanej scenie anielica przystaje na propozycję André i zatraca się w pocałunku, nagle z ramion boleśnie wyrastają jej białe skrzydła, które szarpią czarną sukienkę. W tym momencie oczy niebiańskiej wysłanniczki wyraźnie zmieniają swój wygląd, stają się złowieszcze, wręcz demoniczne. Moment wzbijania się Angeli ku górze pozostawia widza z pytaniem o najszczęśliwsze miejsce bytowania istot niebieskich.

W *Angel-A* istnieje pewna wyczuwalna aura tajemniczości, która nie przystaje do całości filmu, zwłaszcza że dzieło Bessona posiada wyraźne elementy gangsterskie i komediowe. Ten niepasujący aspekt ujawnia się chociażby w muzycznej warstwie filmu – w ambientowym[35], „przydymionym" nastroju kompozycji Anji Garbarek doszukać się można dźwigania ciężaru

[33] Ibidem. s.109.

[34] Według nauczania Kościoła aniołowie pierwszy i ostatni raz dokonali wyboru na początku świata. Zob. A. Pleşu, op. cit., s. 18.

[35] Ambient to gatunek muzyki elektronicznej, w której istotną rolę odgrywa barwa dźwięku.

harmonii anielskich bytów[36]. Ta przewrotna muzyczna metafora wyrażać mogłaby napięcie między ziemskim światem a anielską jasnością poznania[37], bowiem niebiańska „muzyka nie jest [tylko] marginalnym ornamentem światła, ale jego sposobem bycia, jego modelem, […] żywym porządkiem"[38], który pitagorejczycy określali jako „muzyka sfer". Należy zauważyć, że większość utworów skomponowanych do filmu *Angel-A* utrzymana jest w tonacji molowej, która zakłóca lekką wymowę filmu. Melodyka tych kompozycji wykazuje ponadto predylekcję do pochodów chromatycznych, co wpływa na jej dysonansowość. Warto wspomnieć, że utwory Anji Garbarek posiadają strukturę łukową, o słabo zaznaczonej kantylenie. Charakteryzują się ponadto wolnym tempem i długimi wartościami rytmicznymi. Podobnie tajemniczo-nostalgiczny nastrój ujawnia się w warstwie wizualnej dzieła Bessona. Urzekający od pierwszych scen – pochodzący jakby nie z tego świata – minimalistyczny światłocień szarych barw niejako nie pozwala wybrzmieć jasności, która kojarzona jest z aniołami. Istoty anielskie „pojawiają się jako snop błyszczących iskier (*scintillae*), grawitujących wokół pierwotnego Ognia"[39] i stanowią odbicie Boskiego Światła. Zatem nie tylko muzyczny „puls", ale także dominująca kolorystyka pozostaje w kontrze do pozytywnego, optymistycznego przesłania filmu. Szarość nie należy przecież do barw, które kojarzyć można z wyzwoleniem, pokojem, lekkością anioła rozświetlonego bożą jasnością. Szarość – tłumiąca czerń czy brudząca

[36] Warto zwrócić uwagę na utwór *Her Room*, który stanowi niewątpliwie muzyczny motyw przewodni filmu. Harmonia w tym utworze oparta jest na brzmieniach kwartowo-kwintowych. Interwały te uznawane były w średniowiecznej teorii muzyki za doskonałe pod względem proporcji i brzmienia.

[37] Pieśni aniołów mają związek z poznaniem, o czym pisze Hildegarda z Bingen w *Liber divinorum operum,* gdzie mowa jest o anielskim wysławianiu Boga w dziele stworzenia. Jak stwierdza Błażej Matusiak: „Śpiew aniołów jest kontemplacją Boga, zarówno w nim samym, jak i w Jego stworzeniu. Im dokładniej aniołowie poznają Boga, tym wyraźniej widzą, że nie mogą Go ogarnąć. Pieśń aniołów jest paradoksalnie jednocześnie jednostajna i wciąż nowa. Odkrywając w Bogu coraz to nowe piękno, aniołowie dodają do swej pieśni nowe motywy". B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 33.

[38] A. Drzał-Sierocka, op. cit., s. 123.

[39] Ibidem s. 122.

biel – ostatecznie nosi w sobie ciężar pewnego zagubienia, spopielenia. Tak ukształtowane elementy dzieła tworzą melancholijny nastrój, w który wpisany jest, być może, smutek utraty jasności oraz tęsknota za słowami Stwórcy: „Fiat lux!"[40]. Można postawić pytanie – znakiem jakiego świata jest urzekający światłocień i ta nastrojowa muzyka?

Wątpliwość, z którą zostawia tutaj widza twórca *Wielkiego błękitu*, wynikać może z pewnego zakłócenia między treścią a formą dzieła. Zakłócenie to stanowi niewątpliwy walor filmu, wyróżnia go spośród innych dzieł o tematyce anielskiej. Z drugiej jednak strony, gdyby pominąć odwołanie do owej biblijnej „swoistości anielskiej", gdzie światło i muzyka są żywiołami, w których udział mają niebieskie istoty, to dzieło Bessona nic nie traci na swym ideowym potencjale czy artystycznej mocy. Nastrój, jaki niosą muzyka i obraz w *Angel-A*, posiadać będzie status tła, ostatecznie kojarzonego z Tajemnicą.

***

Apokryf Luca Bessona stanowi wyraz popkulturowego postrzegania świata, w które wpisane jest prawo do wyrażania i promowania mocno uproszczonych treści religijnych. Postawa ta stanowi artykulację jawnego i otwartego konfliktu między kulturą popularną a religią. W swojej „katechezie świata"[41] (tego świata), w którą obraz twórcy *Joanny d'Arc* się wpisuje, biblijne prawdy wiary zręcznym gestem przepuszczone zostają przez filtr popkultury i kształtowane są według jej standardów. Film Bessona stanowi tym samym swoistą dokumentację współczesnego myślenia o tych aspektach czy momentach życia człowieka, które niewątpliwie w metafizyce są zanurzone (i tam jest ich właściwe miejsce). Popkultura sprawy te jednak z owej metafizyki – ciężkiej i uwierającej – chce wydobyć. A robi to z lekkim uśmiechem i przecież nie bez swego rodzaju wdzięku. Jak pisze Aleksandra Drzał-Sierocka:

> Luc Besson nie próbuje sensów na powrót zespalać, nie udaje, że przekazuje w dziele prawdę: o świecie, […] o człowieku. Ma do siebie dystans i mruga

[40] „Niech się stanie światło" (Rdz 1, 3).

[41] A. Regiewicz, op. cit., s. 29.

do widza z ekranu. Odbiorca, jeśli zechce, wyłowi to mrugnięcie, ale nic na siłę. Najwyraźniej głos takiego autora usłyszy widz-schizofrenik, szczególnie otwarty na wielość, umiejący wyłowić aluzje i cytaty, ale też akceptujący kolaż jako metodę twórczą; widz, który zechce zagrać z twórcą w twórcze kino[42].

Bibliografia

Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, wyd. III, red. O. Augustyn Jankowski OSB, Pallotinum, Poznań 1980.

Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

James E. Combs, *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, tłum. O. Kaczmarek, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.

Don Cupitt, *Po Bogu. O przyszłości religii. Od tradycyjnej wiary po nową wizję religii*, tłum. P. Sitarski, W.A.B., Warszawa 1998.

Dariusz Czaja, *Anioł Stróż w filmowym kadrze. O kiczu religijnym*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu*, red. G. Stachówna, Universitas, Kraków 1997.

Aleksandra Drzał-Sierocka, *Luc Besson. Uśmiechnięta twarz filmowego postmodernizmu*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2012.

Danièle Hervieu-Léger, *Religia jako pamięć*, tłum. M. Bielawska, Nomos, Kraków 1999.

Małgorzata Jankowska, *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2011.

Urszula Jarecka, *Świeckie „Anioły". Wyobrażenia para-anielskie w kulturze popularnej*, [w:] *Religijność w dobie popkultury*, red. T. Chachulski, J. Snopek, M. Ślusarska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2014.

Witold Jedynak, *Neopogański ruch New Age – zagrożenia dla życia religijnego*, Wydawnictwo Ojców Franciszkanów, Niepokalanów 1995.

Heinrich Krauss, *Mały leksykon aniołów*, tłum. A. Kucharska, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2009.

Aleksandra Kudzin, *Postać anioła w kulturze popularnej*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W. Burszta, E.A. Sekuła, Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2008.

Witness Lee, *Ekonomia Boża*, Living Stream Ministry, Anaheim 2003.

Błażej Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003.

[42] A. Drzał-Sierocka, op. cit., s. 51.

Andrei Pleşu, *O aniołach*, tłum. T. Kalinowski, Homini, Kraków 2003.
Adam Regiewicz, *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Norbertinum, Lublin 2011.

The Film *Angel-A* by Luc Besson as Pop-culture Apocrypha

Apocrypha as testimony of non-canonical reading of sacred texts can provide a starting point for a discussion on works of popular culture. Luc Besson's film *Angel-A*, as a kind of synecdoche of filmmaking about angels illustrates in a vivid, pop-culture way the trends of understanding and describing reality. The director's portrait of the angel, much different from that proposed by the Bible, promotes a model of the world which provides a sense of freedom and lightness. In the end, however, does pop-culture have the power to release us from the weight of secrecy? It seems that everyone must experience that for themselves…

Keywords: Luc Besson, angels, pop-culture, modern apocrypha, metaphysics

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

KICZ Z IMPORTU? WPROWADZENIE DO ODBIORU I OCENY JAPOŃSKIEJ ANIMACJI

Helena Jadwiszczok-Molencka,
Jacek Molencki

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach
Department of Philology, University of Silesia in Katowice (Poland)
rethe9@wp.pl

1. ZJAWISKO KICZU, KULTURA MASOWA I *ANIME*

Zjawisko kiczu w powszechnym ujęciu łączone jest z lichością, słabą jakością materiału, tandetą, brakiem wartości artystycznych. Jako element kultury masowej zostało ono szczegółowo opisane i przeanalizowane z perspektywy socjologicznej, psychologicznej, kulturoznawczej i historycznej. Kicz nie jest jednak zjawiskiem specyficznie XX-wiecznym czy postmodernistycznym, wiązać go bowiem można ze znacznie wcześniejszą i szerszą tendencją do społecznej akceptacji dla wytworów w umiarkowanie złym guście. Marek Hendrykowski uważa, że pod kategorię kiczu podchodzą już realizacje Giotta di Bodone, Rafaela Santi, romantyczny patos przedstawień heroicznych, opery Ryszarda Wagnera czy też niektóre dzieła Adama Mickiewicza i innych znanych pisarzy[1]. Abraham Moles nazywa kicz „sztuką szczęścia" i rajem dla mało wymagających[2].

Samo pojęcie kiczu spopularyzowali w latach 20. XX wieku Theodor Adorno, Clement Greenberg i Hermann Broch, dla których był on rodzajem fałszywej świadomości[3]. Zdaniem Brocha, kicz to nie tyle kwestia estetyczna, co etyczna. Austriacki pisarz nazywał go „złem w systemie wartości sztuki", twierdząc przy tym, iż celem kiczu jest świadome odwrócenie

[1] M. Hendrykowski, *Kłopoty z kiczem filmowym*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 15-16.

[2] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.

[3] Th. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

hierarchii wartości, w ramach którego etyczna nikczemność prowadzi do Kantowskiego zła[4]. Podobnie kicz definiował Andrzej Banach, który widział w nim zagrożenie dla kultury i sztuki przezeń charakteryzowanej[5].

Zdecydowanie mniej radykalne stanowisko przyjął wspomniany już Marek Hendrykowski, uznający kicz za tekst kultury, który winien być analizowany z perspektywy semiotycznej[6]. Abraham Moles wskazał natomiast na pięć zasad rządzących kiczem, do których zaliczył: niedostosowanie (przekroczenie zasady funkcjonalności w przedmiocie kiczowatym), kumulację (nagromadzenie w jednym przedmiocie różnych funkcji), synestezję (oddziaływanie na wiele zmysłów naraz), przeciętność (kicz znajduje się w pół drogi między tym, co akceptowane, a tym, co pociąga nowością) oraz komfort (unikanie wszystkiego, co trudne i niewygodne). Moles dowodził, iż kicz jest niezbędny dla funkcjonowania społeczeństwa, gdyż odzwierciedla wszystko to, czego nie odnajduje ono w sztuce[7].

Należy także wskazać, iż rehabilitacja kiczu nadeszła stosunkowo szybko w związku z modą na kamp w latach 60. XX wieku. Susan Sontag poprzez owo określenie rozumiała celowe przerysowanie, ironię, stosowanie estetyki z wyboru akanonicznej. I choć, podobnie jak w przypadku kiczu, proweniencję tego zjawiska można odnaleźć w wiekach minionych, to właśnie kamp stał się środkiem wyrazu dla wielu postmodernistycznych twórców[8].

Kicz oraz kamp zyskały również miano głównych budulców kultury masowej. Produkty owej kultury uznawano, w zależności od kontekstu, za wytwory lepszej lub gorszej jakości, które jednak często wpływają na zniekształcenie ogólnej perspektywy odbioru danej kultury[9]. Niektórzy, jak Theodor Adorno, Maks Horkheimer lub Antonina Kłoskowska,

---

[4] H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, [w:] idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. G. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 113-115.

[5] Zob. A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968.

[6] M. Hendrykowski, op. cit.

[7] A. Moles, op. cit.

[8] S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. M. Wertenstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9.

[9] A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 2005, s. 94-104 i 320; J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 106-131; D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W.J. Burszta, Poznań 1998, s. 15-18.

reprezentowali wobec kultury masowej stanowisko krytyczne, uznając ją za zjawisko negatywne. Inni zaś, na przykład Walter Benjamin, dostrzegali w niej również pozytywne aspekty. Noël Carroll w *Filozofii sztuki masowej* odnosi się do argumentów przemawiających zarówno za kulturą masową, jak i przeciw niej, wskazując przy tym na jej aspekty komercyjne. W jego ujęciu zapotrzebowanie społeczne na produkty kiczowate oraz kampowe nie jest czymś negatywnym, gdyż stanowi ono jedynie transpozycję ustalonych wzorców. Badacz porównuje także dyskursy obecne w produktach masowych i pochodzących z obszaru tak zwanej sztuki wysokiej, analizując warstwę treściową pod kątem zastosowanych rozwiązań i starając się nie wartościować owych produktów w zależności od ich proweniencji[10].

W tym kontekście zaznaczyć należy, iż także kultura popularna rzadko badana jest pod kątem wzbogacania kompetencji kulturowych użytkowników, definiowana jest bowiem najczęściej jako zjawisko negatywne, prowadzące – poprzez dobór stosowanych środków – do stępienia wrażliwości odbiorców, propagowania biernego stosunku do życia i „zatracania samego siebie"[11].

Dlatego też interesująca wydaje się koncepcja Dariusza Czai, który wskazuje, że kulturę popularną należałoby utożsamiać z kulturą ludową, czego uzasadnienie odnaleźć można chociażby w etymologii pierwszego terminu – 'popularny' oznacza wszak: rozpowszechniony, dostępny dla każdego. Czaja nie doszukuje się przy tym przejawów spłycania kulturowych treści w obrębie kultury popularnej, wyróżnia natomiast współistnienie w jej ramach różnych systemów kulturowych (archaicznych, mitologicznych, religijnych). Ponadto podkreśla konieczność badania kultury popularnej, gdyż, jak twierdzi, to ona właśnie najlepiej odzwierciedla współczesność[12].

Także sfera japońskiej popkultury, której *anime* stanowi część składową, była już tematem badań. Joanna Zaremba-Penk, nawiązując do terminu *soft power* autorstwa Josepha Nye'a, odniosła się do kwestii gospodarczych oraz eksportowania określonych towarów i idei poprzez popkulturę – w tym

[10] N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przylipiak, Gdańsk 2011.

[11] Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 7-17 i 41; M. Golka, *Socjologia kultury*, Warszawa 2008, s. 146 i 156.

[12] D. Czaja, *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, Kraków 1994, s. 10-12.

wypadku popkulturę Japonii[13]. Anne Allison oraz Roland Kelts wskazali, iż atrakcyjność japońskich produktów popkulturowych jest niezaprzeczalna i zauważalna zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych[14]. Podobnie Sharon Kinsell, która analizowała styl *kawaii* w kontekście eksportu na rynek zachodni produktów kultury popularnej[15], oraz John E. Ingulsrund, zajmujący się w swoim projekcie badawczym zjawiskiem *Japan cool*[16]. Przywołać należy również badania Adrianny Wosińskiej, przeprowadzone zarówno na osobach interesujących się japońską kulturą popularną, jak i tych, dla których dziedzina ta jest obca. Ankiety autorki wykazały, iż oglądający *anime* i czytający mangi posiadają znacznie większą wiedzę na temat Japonii niż pozostali badani[17]. Wosińska powoływała się także na publikację Frederika L. Schodta, według którego zaadaptowanie mang na potrzeby rynku zachodniego wiąże się z licznymi przeszkodami, które związane są m.in. z koniecznością lustrzanego odbijania stron (w Japonii rewers jest awersem i odwrotnie) czy przeskalowania „dymków", gdyż w oryginalnych trudno zmieścić przetłumaczony tekst. Problemem jest także tematyka, która – w opinii Schodta – zrozumiała jest jedynie dla osób zaznajomionych z japońską kulturą[18].

W temacie prowadzenia badań nad produktami japońskiej kultury popularnej należy także dodać, iż fakt, że zachodni badacze częstokroć nie rozumieli specyfiki japońskiego kontekstu kulturowego i mieli wątłą wiedzę

---

[13] J. Zaremba-Penk, *Japońska popkultura narzędziem podboju świata*, [w:] *Japoński soft power. Wpływy Japonii na kulturę zachodnią*, red. A. Wosińska, Toruń 2010, s. 203-216.

[14] A. Allison, *The Attractions of the J-Wave for American Youth*, [w:] *Soft Power Superpowers. Cultural and National Aspect of the Japanese and the United States*, red. Y. Watanabe, D.L. McConnell, M.E. Sharpe, New York 2008, s. 99-110; R. Kelts, *Japanamerica. How Japanese Pop Culture Has Invaded the U.S.*, New York 2006.

[15] S. Kinsella, *Cuties in Japan*, [w:] *Women Consumption in Japan*, ed. B. Moeran, L. Scov, London 1995, s. 220.

[16] J. E. Ingulsrud, K. Allen, *Reading Japan Cool. Patterns of Manga Literacy and Discourse*, Plymouth 2009, s. 5.

[17] A. Wosińska, *Czy zainteresowanie mangą i anime wpływa na stan wiedzy o Japonii i poglądy na jej temat*, [w:] *Japoński soft power.…*, op. cit., s. 217-234.

[18] F.L. Schodt, *Manga! Manga! The Word of Japanese Comics*, Tokyo 1986, s. 153-154.

na jego temat, prowadził do formułowania radykalnych wniosków, jakoby kultura japońska była niezwykle brutalna i pozbawiona wartości[19].

Zgoła odmienne jest stanowisko japońskich badaczy, zdaniem których eksport produktów japońskiej popkultury na Zachód ociepla stosunek do Japończyków wśród pokoleń pamiętających o ich zbrodniach wojennych[20]. Kiyoyuki Kosaka stwierdza nawet, że manga, jako zjawisko niejednorodne, posiadające dużą rozpiętość tematyczną oraz wysoki poziom fabularny i artystyczny, może stanowić atrakcyjny produkt dla każdej płci, grupy społecznej i różnych pokoleń[21].

2. PROBLEMY BADAWCZE

W kontekście niniejszych rozważań wskazać należy, iż w przypadku analizowania kultur oddalonych geograficznie i ideowo od własnej narażamy się na zarzut nadinterpretacji. I choć, jak wskazuje Claude Lévi-Strauss w poświęconej Japonii książce *Druga strona księżyca*, badacz zachodni napotyka na wiele trudności podczas poznawania kultury odległej od własnej, to zadaniem antropologa jest właśnie badanie takich kultur, co każdorazowo łączy się z ryzykiem niepełnego zrozumienia wielu ich elementów[22]. Krzysztof Loska natomiast stwierdza, że antropolog badający odmienny kontekst kulturowy może odkrywczo ujmować każdy napotykany element, nie rezygnując jednocześnie z rodzimej perspektywy badawczej. Film z kolei winien być badany zarówno jako praktyka społeczna, jak i tekst kultury, będący nie tylko odzwierciedleniem zachodzących przemian obyczajowych, ale również narzędziem kształtowania zbiorowych wyobrażeń. W ten sposób wypracować można szerszą perspektywę badawczą, wzbogaconą o kontekst

[19] P. Gravett, *Manga. Sixty Years of Japanese Comics*, London 2004, s. 9.

[20] K. Iwabuchi, *Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham 2002, s. 1.

[21] K. Kosaka, *Manga a kultura japońska*, tłum. M. Taniguchi, A. Watanuki, [w:] *Świat z papieru i stali. Okruchy Japonii*, red. M. Taniguchi, A. Watanuki, Warszawa 2011, s. 155-160.

[22] C. Lévi-Strauss, *Druga strona księżyca. Pisma o Japonii*, tłum. M. Falski, Kraków 2013, s. 12-13.

historyczny[23]. Przychodzi więc stwierdzić, iż wszelkie próby interpretacji, zwłaszcza w przypadku audiowizualnych tekstów kultury, sprowadzać będą badacza do roli semiotycznego detektywa, który każdy element wiązać będzie z kolejnym, by ostatecznie dotrzeć do szerokiego kontekstu danej kultury jako całości.

Także w przypadku tematu podejmowanego w niniejszym artykule badacz winien posiadać odpowiednie kompetencje interpretacyjne. Musi między innymi znać chociaż w niewielkim stopniu język, by wychwycić gry słów, niezwykle istotne dla japońskich animacji. Po wtóre, musi być świadom tego, jak na przestrzeni dekad zmieniała się sama popkultura, co wynikało z szerszych przekształceń struktury społecznej Japonii oraz rosnącej amerykanizacji kultury. Kolejnym czynnikiem, który badacz musi uwzględnić, jest świadomość specyfiki gatunku, jakim jest japońska animacja, a także jej hybrydycznej natury, co związane jest z szerszym zjawiskiem kryzysu gatunków filmowych. Ostatnim, a zarazem najważniejszym elementem winno być posiadanie wiedzy o szerokim kontekście historyczno-mitologicznym, co pozwala na odróżnienie czynników wywodzących się z kultury japońskiej od tych, które są twórczą (bądź odtwórczą) realizacją wzorców zaczerpniętych skądinąd. Obowiązkiem widza-badacza-detektywa jest bowiem poprawna identyfikacja postaci, sceny, muzyki, wydarzenia itd., i odniesienie ich do właściwego kontekstu. Dopiero posiadanie powyższego zestawu kompetencji daje możliwość prawomocnego analizowania japońskiego *anime* oraz klasyfikowania jego gatunków lub poszczególnych serii jako kiczu.

Problemy przy analizowaniu zagadnień estetyki japońskiej mają również charakter językowy. Pewne mocno zakorzenione w japońskim kontekście kulturowym określenia, jak na przykład: *shibui*, *yuugen*, *mono no aware*, *wabi sabi*, nie dają się przełożyć na języki zachodnie, co wynika przede wszystkim z ich silnych konotacji etycznych. Obecny w kulturze japońskiej splot estetyki i etyki można odnaleźć w każdej praktycznie czynności: jedzeniu, oglądaniu drzewa wiśni, hodowaniu drzewka *bonsai*, umieraniu. Jednocześnie hierarchizacja i dążenie do doskonałości sprawiły, iż produkty słabsze, gorszej jakości, nie były wprowadzane do obiegu społecznego,

[23] *Traumy japońskiego kina* (wywiad Jakuba Przybyło z Krzysztofem Loską), http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/15/15_film%20wspolczesny_wywiad%20Loska.pdf [data dostępu: 22.03.16].

dlatego też kicz analogiczny do tego, jaki Hendrykowski odnajdywał w minionych wiekach kultury europejskiej, w Japonii nie mógł zaistnieć. Byłby bowiem sprzeczny nie tylko z estetyką, ale i z etyką[24].

Animacje japońskie, choć są wytworem, którego proweniencję łączyć należy z drzeworytem japońskim, stanowią hybrydę wzorców rodzimych z amerykańskimi. Dlatego też ich analiza za pomocą zachodniej nomenklatury – w tym między innymi pojęć kiczu i kampu – wydaje się uprawniona. Należy przy tym również zauważyć, że zjawisko kiczu w japońskiej animacji jest bezpośrednio powiązane z charakterystyczną dla kultury masowej komercją.

3. *ANIME* – CZĘŚCI SKŁADOWE, ZWIĄZKI Z KOMERCJĄ

Animacje japońskie, jako produkty kultury popularnej, nie są autonomiczne. Ich pojawienie się w telewizji czy w Internecie łączy się bezpośrednio ze sprzedażą mang. Jeśli dana historia jest popularna jako komiks i plasuje się wysoko w rankingach czytelniczych, studio decyduje się na wykupienie praw i stworzenie serii animowanej. Na tym jednak proces realizacyjny się nie kończy. Jeśli twórcy chcą dobrze sprzedać daną serię, zatrudniają najbardziej znanych *seiyuu*[25], angażują popularny zespół do wykonania *opening* i *ending*[26], nadzór nad całością natomiast powierzają jakiemuś cenionemu reżyserowi. Dodatkowo aktywuje się cała branża przemysłu „gadżeciarskiego", który produkuje dla fanów figurki, torby, poduszki, plakaty itd. Dlatego też na rynku dostępna jest szeroka gama artykułów związanych

[24] A. Wierzbicka, *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, tłum. I. Duraj-Nowosielska, Warszawa 2007; *Estetyka Japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001; C. Sartwell, *Six Names of Beauty*, New York 2006.

[25] *Seiyuu* – aktor głosowy. Najbardziej znani są także aktorami, muzykami, postaciami szeroko rozpoznawalnymi, kreowanymi często na idoli.

[26] *Opening* i *ending* – muzyczne sekwencje rozpoczynające i kończące odcinek, wykonywane najczęściej przez dwa różne, popularne w danym czasie zespoły. Mogą to być piosenki adaptowane z (najnowszej) płyty zespołu lub napisane specjalnie na potrzeby danego *anime*. W niektórych przypadkach *opening* lub *ending* śpiewane są przez głównego *seiyuu* serii.

z *anime* – od produktów codziennych (ubrania, sztućce, zastawa itd.), przez sprzęt, po przedmioty i treści o charakterze pornograficznym.

Anime staje się w ten sposób produktem dla subkultury, adresowanym do tak zwanych *otaku*[27], i bardzo często zatraca swą wartość artystyczną wskutek nacisku na aspekt komercyjny. Proces ten związany jest także ze współczesną hybrydyzacją gatunków, która wynika z postulatu, by każdy widz odnalazł w danej serii coś, co wzbudzi jego zainteresowanie. I tak na przykład serie *shounen*[28], po dziś dzień jedne z najbardziej popularnych, tracą swoją autonomiczność na rzecz wątków, które mają im zaskarbić większą oglądalność.

Najbardziej komercyjne wydają się serie aspirujące do bycia *shounen*, podczas gdy ich schematy oraz wątki fabularne wskazują na to, iż są to raczej tak zwane *ecchi*[29]. Forma jest więc następująca: chłopiec (najczęściej *otaku*) uczęszczający do liceum, niepopularny wśród rówieśniczek, zyskuje moce ponadnaturalne (często od bóstwa wywodzącego się z mitologii), w efekcie czego przenosi się do innego świata, gdzie jego życie zupełnie się zmienia – otaczają go tam przede wszystkim kobiety, najczęściej nastolatki (harem), z których każda posiada atrybuty uznawane w Japonii za fetysze[30] i jest

---

[27] *Otaku* – osoba uzależniona od produktów popkultury japońskiej. W Japonii zjawisko to uznawane jest za negatywne, a *otaku* uważa się często za osoby chore, mające problem z nawiązywaniem kontaktów z rówieśnikami, żyjące w świecie ułudy.

[28] *Shounen* (jap. 'chłopiec') – serie dla chłopców opierające się na męskich protagonistach. Głównymi elementami fabularnymi są walki, podczas których postaci wykrzykują nazwy ataków. Serie te wywodzą się z kultury samurajskiej, w której wojownicy także w czasie walki informowali swojego przeciwnika o wykonywanej technice (będącej najczęściej tajemnicą danego klanu). Jeszcze w latach 80. XX wieku główny protagonista był mężczyzną w wieku 20-25 lat, dziś, w wyniku zauważalnego zinfantylizowania japońskiej animacji, główny bohater jest nastolatkiem.

[29] *Ecchi* (jap. 'zboczeniec') – animacje, w których celowo stosuje się tak zwany fanserwis (elementy niebędące niezbędnym składnikiem animacji, mające jedynie na celu spełnienie życzeń fanów), a wszelkie wątki, w tym sceny walki, służą jedynie eksponowaniu nagości; przykładem może być *Dog Days* z 2010 r.

[30] Temat fetyszy w japońskiej animacji jest niezwykle rozwinięty, a zarazem skomplikowany. Łączy się bowiem z faktem, iż postaci z popkultury od dekad

nim seksualnie zainteresowana. Ponadto wywodzące się z walk samurajów krwawe pojedynki sprowadzają się do takiego posługiwania się bronią przez głównego bohatera, by udało mu się usunąć ubrania ze swoich przeciwniczek – późniejszych towarzyszek. Inne postaci męskie pojawiają się jedynie epizodycznie i nie są istotne dla historii. W kwestii samej fabuły zauważyć należy, iż występuje ona jedynie szczątkowo, w ogólnym zarysie, i nie dąży do ostatecznego rozwiązania. Nie występują też nagłe zwroty akcji.

Bohaterowie w seriach *ecchi* nie doświadczają przemian psychofizycznych, wydają się jednakowi od początku do końca danej produkcji, i jest to ewidentnie przypadłość współczesnej animacji japońskiej. Jeszcze w latach 80. i 90. XX wieku w seriach takich jak np. *Hokuto no Ken* widz śledził przede wszystkim rozwój postaci, co pozwalało mu na identyfikowanie się z bohaterami (proces projekcji identyfikacyjnej) i przeżywanie wraz z nim wszelkich wydarzeń i wyborów. Adwersarze – niegdyś postaci niejednoznaczne[31], które bohater spotykał na swojej ścieżce w wyniku zawiłego splotu akcji – dziś zupełnie zatracili swoją funkcję. We wspomnianych seriach *ecchi* mogą nie pojawiać się wcale lub też funkcjonują jako *quasi*-antagoniści, którzy nie stanowią realnego zagrożenia dla żadnej z postaci. Jaka jest więc ich rola, skoro dawne serie *shounen* opierały się na wzajemnych animozjach dwóch przeciwstawnych sił? Przede wszystkim *ecchi* nie ma stanowić rozrywki intelektualnej, zatem motywacje bohaterów schodzą na ostatni plan. Ponadto, protagonista jest obecnie także komediantem, więc i jego rola jako wybawiciela zostaje spłycona.

Kolejnym elementem charakterystycznym dla wspomnianego gatunku jest tak zwana kreska, czyli sposób rysowania bohaterów, tła itd. Fizjonomia postaci z mang i *anime* jest efektem fascynacji Osamu Tezuki, ojca japońskiej animacji, popkulturą amerykańską (zwłaszcza *Silly Symphonies*, *Merry*

przenikają do sfery pornografii (*hentai*). Z racji tego, że jedynie od twórcy zależy fizjonomia postaci, wprowadza się wiele różnych typów kobiet różniących się kolorem i długością włosów, uczesaniem (popularne są zwłaszcza kucyki), wielkością biustu, strojem (największym powodzeniem cieszą się mundurki, stroje kąpielowe i bikini). Nawet okulary uważane są za fetysz, jeśli nosi je odpowiednia postać.

[31] Na przykład Raoh z mangi/*anime Hokuto no Ken* czy Nakago z mangi/*anime Fushigi Yuugi*.

Melodies i Waltem Disneyem[32]) i została na trwale ustalona, przyjmując formę wręcz kanoniczną. Jednakże o ile jeszcze do niedawna każdy twórca starał się nieco przekształcać ów kanon, by świat przez niego przedstawiony i jego bohaterowie stanowili pewien produkt autonomiczny, współczesne serie *ecchi* wyglądają, jakby były zrealizowane przez jednego autora. Jak zostało wspomniane, postaci kobiece odzwierciedlają japońskie fetysze, dlatego reprezentują różne typy fizjonomiczne. Sprowadzają się jednak do formy odrealnionej, o idealnym, pozornie proporcjonalnym ciele, gładkiej skórze bez niedoskonałości oraz strojach naśladujących japońskie mundurki szkolne, zaprojektowane tak, by podkreślały wszystkie kobiece walory. Przedstawiając sposób poruszania się kobiet, twórcy starają się odzwierciedlać naturalne ruchy, efekt jest jednak sztuczny, a bohaterki zdają się chodzić, jakby nie dotykały podłoża. Mężczyźni, zwłaszcza antagoniści serii, są najczęściej bardzo szczupli, niczym się niewyróżniający[33], ubrani w zwykły mundurek szkolny, o twarzach najczęściej lekko sfeminizowanych i niepewnych ruchach.

Kolorystykę *ecchi* cechuje wielobarwność zarówno postaci, strojów, jak i otoczenia. Całość wydaje się przytłaczająca, co wprowadza efekt *horror vacui*. Monochromatyzm praktycznie się nie pojawia, a widz narażony jest na nadmiar bodźców. Zwłaszcza krajobrazy przedstawione są bardzo szczegółowo, co z pewnością wynika z udogodnienia, jakie wprowadziły techniki komputerowe przy tworzeniu animacji.

Muzyka jedynie dopełnia ów obraz. Wspomniani *seiyuu* naśladują często głosy dziewczynek o bardzo wysokim tembrze, natomiast protagoniści, z racji tego, że są nastolatkami, także mają podłożone głosy kobiece. Wspomniane muzyczne czołówki (*openings*) oraz końcówki (*endings*) nie stoją na wysokim poziomie. Najczęściej śpiewane są przez aktualną japońską idolkę – nastolatkę o wysokim głosie, słowa natomiast nie mają większego znaczenia i są bardzo naiwne w swej wymowie.

---

[32] Należy tu nadmienić, iż jeszcze przed Tezuką, zwłaszcza w czasie II wojny światowej, pojawiały się nawiązania do wskazanych twórców i serii amerykańskich, jednakże to dopiero Tezuka ujednolicił kanon.

[33] Podczas gdy kolor włosów u kobiet reprezentuje całą gamę barw, u mężczyzn odcienie są najczęściej naturalne – czarne, brązowe.

4. KICZ CZY KAMP?

Pozostaje teraz postawić dwa pytania. Po pierwsze, co decyduje o przyjęciu takiej stylistyki? Po drugie, czy można uznać *ecchi* za przykład kiczu?

Po przedstawionej powyżej charakterystyce serii *ecchi* obraz japońskiej animacji może wydać się lekko zniekształcony. Serie z dominującą ilością podtekstów seksualnych, choć współcześnie przeważają, nie są jedynymi wydawanymi na rynku komercyjnym. Ich popularność wynika z kilku faktów. Przede wszystkim ich głównymi odbiorcami są samotni chłopcy i mężczyźni, wspomniani *otaku*, którzy w życiu osobistym mają problem z nawiązywaniem kontaktów z płcią przeciwną. Serie, w których głównym bohaterem jest nieśmiały, samotny mężczyzna, wywołują znaczny oddźwięk społeczny, gdyż pozwalają wspomnianym *otaku* na proces identyfikacji z bohaterem, który chociaż pozostaje sobą, to spotyka sporą liczbę atrakcyjnych kobiet, z których każda jest nim seksualnie zainteresowana. Ten pozornie naiwny element sprawia, że komercyjne *ecchi* sprzedają się bardzo dobrze na rynku animacji i nie zagraża im zatrzymanie produkcji. Z uwagi jednak na fakt, iż w obrębie powyższego gatunku panuje duża konkurencja, twórcy decydują się na rozwiązania hybrydyczne pod względem gatunkowym. Wprowadzają zmiany w obrębie struktury, dodając wiele nowych elementów, np. bogów, anioły, demony, roboty, postaci zoomorficzne, mityczne i fantastyczne krainy itp. Ma to na celu zainteresowanie widza o każdych preferencjach, w tym także amatorów wspomnianych fetyszy. Taką samą funkcję pełni kolorystyka, która winna się rzucać w oczy, i choć sprawiać może ona wrażenie cukierkowej i dziecinnej, widz – poprzez wspomniany fanserwis – od razu otrzymuje sygnał, iż ma do czynienia z serią *ecchi*. Ponadto *seiyuu* to najczęściej atrakcyjne kobiety, japońskie celebrytki obecne w wielu mediach, kreujące się w określony sposób i pełniące funkcje idolek, spotykające się z fanami na zlotach i wydarzeniach popkulturowych.

W związku z powyższymi uwagami zastanowić się należy, czy serie *ecchi* są kiczem, czy też bliżej im do kampu? A zatem – czy mamy do czynienia ze świadomym przerysowaniem pewnych elementów, gloryfikacją sztuczności, ironią, czy też z zaburzeniem przyjętego kanonu estetycznego i niską jakością produktów?

Cechą wspólną kampu oraz serii *ecchi* jest z pewnością wspomniane przerysowanie. Jednakże w japońskich animacjach nie pełni ono funkcji ironicznych, nie służy naśmiewaniu się z obowiązujących konwencji. Jest

celowym zabiegiem marketingowym, który pozwala na przyciągnięcie większej liczby różnorodnych widzów do jednego *anime*, co w rezultacie prowadzi do produkcji szeregu gadżetów. Także sztuczność jest gloryfikowana, jednak w innym celu, niż ma to miejsce w realizacjach kampowych. Wiąże się ona bowiem z utrwalonym kanonem, który wyznacza genezę subkultury *otaku* i wspomnianych już fetyszy. Dlatego też należy jednoznacznie odrzucić tezę, iż *anime* z serii *ecchi* są produktami kampowymi. Jak wykazaliśmy powyżej – nie wpisują się one w ramy przynależne tej kategorii.

Czy zatem są kiczem? Z pewnością tak, jednak tylko z perspektywy widza reprezentującego zachodni kontekst kulturowy. Pamiętać przy tym należy, że *ecchi* stanowi jedynie wycinek zjawiska, jakim jest *anime*, i nie powinno wpływać na opinię o całości. Tym bardziej że wciąż powstaje wiele animacji, które można określić jako dzieła sztuki, animacji, w których estetyka i etyka japońska stanowią podstawę zarówno formy, jak i treści[34].

Niemniej jednak, odnosząc się do naszego macierzystego kontekstu kulturowego, serie *ecchi* zakwalifikować należy jako kicz. Nie prezentują one większych wartości artystycznych, wartość poznawcza nie stoi tu na wysokim poziomie (w przeciwieństwie do innych gatunków), barwność, „cukierkowość" i naiwność infantylizują przekaz, natomiast spłycenie wątków fabularnych i charakterów postaci równoważne jest z pozbawieniem fabuły jakichkolwiek zwrotów akcji i zaskoczeń. Ostatecznie jednak, jako produkty kultury masowej, produkcje te stają się – zgodnie z określeniem Abrahama Molesa – „sztuką szczęścia" dla swoich odbiorców.

5. ESTETYKA JAPOŃSKA I SERIE *ECCHI*

Trudniejsze jest natomiast wskazanie, czy te same czynniki mogą decydować o zaklasyfikowaniu jakiegoś elementu jako kiczu w wewnętrznym kontekście japońskiego kręgu kulturowego. W tym celu spróbujemy porzucić na chwile nasze zachodnie schematy myślowe, a jako prymarne kategorie przyjąć japońskie wartości estetyczne. Jak pisze Krystyna Wilkoszewska:

> [...] piękno w naszej europejskiej tradycji osiągnęło wymiar transcendentalny i absolutny zarazem, co znaczy, że było pojmowane jako niezmienne, wieczne i bezwzględne. Jego ziemskie odbicie zyskiwało swój możliwie

[34] Np. manga i *anime Hunter X Hunter* autorstwa Togashi Yoshihiro.

najdoskonalszy kształt na podstawie takich cech przedmiotu, jak symetria, proporcja i dopełnienie, dających w rezultacie harmonijną jedność w wielości[35].

Jednakże estetyka japońska nie jest tożsama z zachodnią, dlatego zarówno pojęcia, jak i ramy interpretacyjne są tu zupełnie inne. I tak też nie będziemy od tej chwili odwoływać się do wrażliwości Europejczyka, natomiast spróbujemy przyjąć perspektywę uczestnika japońskiego kręgu kulturowego.

Pierwszą wartością charakterystyczną dla wschodniego myślenia o sztuce będzie bliskość człowieka z naturą. Większość badaczy uważa, że to właśnie ten czynnik szczególnie odróżnia nasze pojęcie estetyki od japońskiego[36]. Dążenie do osiągnięcia harmonii między człowiekiem i naturą przekłada się tutaj na osiągnięcie harmonii między wytworem ludzkim a jego naturalnym otoczeniem. Należy zauważyć, że istota ludzka ma w Japonii taką samą wartość jak natura. Uwidacznia się tu zasadnicza różnica pomiędzy zachodnim antropocentryzmem a perspektywą japońską, która uznaje człowieka za część przyrody – nie jest on od niej ani lepszy, ani mądrzejszy, stanowi taki sam element jak woda czy zwierzę[37].

Może się wydawać, iż takie ujęcie tym mocniej każe dostrzegać w *ecchi* produkt japońskiego kiczu, jednakże nawet w tych seriach – mimo iż jakość ich wykonania i struktura fabularna nie nadają im rangi dzieł sztuki – równowaga ta jest zauważalna. Także tu bowiem widoczna jest fuzja etyki z estetyką. Dużo uwagi poświęca się w nich krajobrazom, a człowiek i zwierzę stoją na tym samym poziomie hierarchii, czasem nawet tworząc hybrydy[38]. Z kolei pojawiające się światy fantastyczne to najczęściej transpozycja japońskiego porządku w inne ramy, przy czym sama struktura pozostaje niezmienna.

Kolejnymi obecnymi w popkulturze cechami estetyki japońskiej są nietrwałość i ulotność, związane – na przykład w sztuce drzeworytniczej lub poezji – w sposób jednoznaczny z naturą, a szczególnie z uwrażliwieniem

---

[35] K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska…*, op. cit., s. 7.

[36] P. Mason, *History of Japanese Art*, New York 1993

[37] K. Wilkoszewska, op. cit., s. 30.

[38] Popularne są zwłaszcza kobiety z kocimi uszami, co uważa się za *kawaii*, czyli 'słodkie'.

na pory roku. Cechy te dostrzec można między innymi w praktyce obserwowania kwitnących drzew wiśni, ale także w architekturze, gdzie – w przeciwieństwie do zachodnich wzorców – nawet jeśli budowla posiada wysoką wartość artystyczną, to z przyczyn użytkowych już kilka dekad po powstaniu jest wyburzana i wznoszona na nowo przy użyciu nowych materiałów. Praktyka ta wynika również z położenia geograficznego Japonii, która wielokrotnie w historii narażona była na zniszczenia wywołane atakami tsunami czy trzęsieniami ziemi. Ulotność stała się więc koniecznym elementem zarówno etyki, jak i estetyki.

Rys nietrwałości odnajdujemy także w seriach *ecchi*, gdzie łączy się on bezpośrednio z aspektem komercyjnym. Dążenia do zaspokojenia zmiennych zainteresowań widza skutkują bowiem przekształceniami w obrębie samych serii i ciągłym wprowadzaniem nowych elementów, czego efektem jest swoiste przeładowanie struktury. Należy dodać, iż jest to cecha *anime* jako całości, gdyż wspomniane komercyjne dążenie do wypracowywania nowych środków sprawia, że choć kanon ukazywania postaci jest utrwalony, wciąż zmieniają się jego części składowe, co z kolei prowadzi do wspomnianego kryzysu gatunków.

Jeszcze inną cechą estetyki japońskiej jest asymetria. W naszej kulturze, miłującej harmonię, zdaje się to trudne do pomyślenia. Tymczasem japońska estetyka świadomie odrzuca symetrię, stosując między innymi nieparzystą liczbę kwiatów w ikebanie, nieparzystą liczbę kamieni w ogrodzie *zen* czy też nieparzystą liczbę sylab w tradycyjnej poezji *waka*[39]. Asymetria objawia się na kilku płaszczyznach. Może mieć charakter wizualny, co dostrzegalne jest już w najstarszych animacjach, gdzie kluczowe wydarzenia akcji częstokroć przedstawiane są nie w centrum obrazu, a nieznacznie z lewej lub z prawej strony. Często spotyka się również – mimo wprowadzenia, jako dominującej, kompozycji centralnej – umieszczenie jakiegoś istotnego elementu w jednym z rogów ekranu, przez co widz dokonać musi wyboru i skupić wzrok na jednym z tych dwóch punktów. Asymetria występuje także na polu fabularnym – błędne byłoby przekonanie, że każdy odcinek lub seria danej historii jest formą uporządkowaną, w której wszystkie wątki zajmują tyle samo miejsca. W większości przypadków, nawet w krótkich seriach,

[39] K. Wilkoszewska, op. cit., s. 35.

następuje tu rozbieżność – choć widz śledzi główną akcję i wydaje mu się, że ma ona wartość prymarną, to w drodze do rozwiązania fabularnego następuje seria dygresji zaburzająca porządek narracji. Częstokroć asymetria taka nie jest jednak zamierzona, a wynika między innymi z potrzeby wprowadzenia dodatkowego odcinka, kiedy istnieje ryzyko, że *anime* za bardzo zbliży się fabularnie do wychodzącej na bieżąco mangi będącej jego źródłem. Czasem też twórcy muszą zmienić tok narracji ze względu na spadki serii w sondażach oglądalności.

Ze świadomym odrzuceniem symetrii wiąże się jeszcze inna wartość estetyki japońskiej, jaką jest fragmentaryczność. To nie całość czy jedność wyznacza w Japonii standardy estetyczne, ale raczej epizodyczność, krótkość formy. Szczególnie ciekawie przedstawia się ta kwestia w malarstwie[40], choć wiąże się też z prozaicznymi czynnościami. Japończyk, patrząc w określone miejsce, dokonuje „wycięcia" i skupia się jedynie na fragmencie, eliminując z pola widzenia to, co zakłóca ogląd. Nawet u Utagawy Kuniyoshiego, zajmującego się przede wszystkim przedstawianiem na drzeworytach wojowników, na pierwszym planie uwidacznia się jakiś drobny element. Może to być drzewo, ale równie dobrze fragment zbroi samuraja.

Fragmentaryczność można odnieść też bezpośrednio do mang, gdyż w Japonii najpierw publikuje się ich rozdziały czy fragmenty na łamach czasopism i dopiero po opublikowaniu wszystkich części zapada decyzja, czy warto wydać daną mangę w wersji książkowej, czy też lepiej pozostawić ją jedynie jako dzieło epizodyczne, bez jednoznacznego początku i końca. Podobnie w przypadku *anime* – nawet jeśli mamy do czynienia z serią oznaczoną jako skończona, może to równie dobrze oznaczać, że została ona przerwana ze względu na połączenie się fabuły z serii i mangi, albo też to, że produkcja przestała być popularna. W efekcie w wielu przypadkach nie dochodzi do zwieńczenia fabuły, a problem, z którym mierzyli się bohaterowie, pozostaje nierozwiązany.

Wspomnieć należy także o stosowanej kolorystyce, którą charakteryzują dysonansowe zestawienia, mnogość intensywnych barw, *horror vacui*. Elementy te są, zwłaszcza w seriach *ecchi*, zabiegiem komercyjnym, mającym na celu przykucie uwagi widza do pokazywanego obrazu, jednakże

[40] Ibidem, s. 37

praktyki takie stosowane były już w klasycznym drzeworycie japońskim, m.in. u wspomnianego Utagawy Kuniyoshiego. Z uwagi na fakt, iż grafiki wystawiane były w przydrożnych sklepach i wykładano je w kilku poziomach, praktycznie zakrywając powierzchnię targową, twórca, by sprzedać swój produkt, musiał tak zaprojektować kompozycję i jej elementy składowe, żeby przechodzień zwrócił uwagę na daną grafikę i ją zakupił. Także przedstawiona forma uzależniona była (podobnie jak ma to miejsce obecnie) od mody. Dlatego też sama tematyka zmieniała się dość często, tworzono nawet tematyczne hybrydy, łączące aspekty codzienności, teatru, historii i mitologii[41].

[41] W kontekście estetyczno-etycznym wspomnieć należy również o zależności na linii kobiety – mężczyźni. Jest to bowiem główna oś narracji opisywanych w *anime*, a niezwykle popularnym motywem jest tu zamiana ról, np. przebieranie się mężczyzn za kobiety czy przejmowanie przez kobiety typowo męskiej roli uwodziciela. Ukazywanie kobiet w japońskiej popkulturze skupia się obecnie na ich sile fizycznej, znajomości technik walki wręcz i posługiwania się bronią. Bohaterki mają bowiem rekompensować słaby charakter protagonisty. W rzeczywistości jest to jednak motyw uwarunkowany historycznie, odwołujący się do tak zwanych *onna-bugeisha*, czyli kobiet wojowniczek z klasy samurajskiej, posługujących się, w przeciwieństwie do mężczyzn, nie kataną, a naginatą (zob. E. Amdur, *Women Warriors of Japan: The Role of Arms-Bearing Women in Japanese History,* www.koryu.com/library/wwj1.html [data dostępu: 13.03.16]). Mężczyźni natomiast, jak ma to miejsce np. w serii *Himegoto*, przebierani są za kobiety w tzw. stylu *kawaii*, gdyż w przeciwieństwie do silnych antagonistek, są oni słabi i zniewieściali (także pod względem fizycznym). Przybranie przez nich kobiecego mundurka szkolnego wywołuje u widza wizualny dysonans – stereotypowa kobiecość zamienia się tu bowiem miejscami z męskością. Także i ten zabieg nie jest jednak wytworem współczesnej kultury, gdyż pojawił się dużo wcześniej w przekazach historyczno-mitologicznych. W kulturze japońskiej często pisze się bowiem o męskim pięknie, a nawet najbardziej sławni wojownicy, np. Minamoto Yoshitsune, przebierali się za kobiety w ramach politycznych intryg (zob. S. Turnbull, *The Samurai. A Military History,* New York 1977). Istotnym jest także fakt, że od pewnego momentu w japońskim teatrze *kabuki*, realizowanym dla niższych warstw społecznych, role kobiet grali mężczyźni, którym w celu zwiększenia popularności widowisk nakazywano przywdziewanie na co dzień kobiecych strojów i spacerowanie w nich po ulicach miast. Dodać należy także, iż homoseksualizm nie był nigdy dla Japończyków

Wskazane kategorie estetyczne nie pozwalają zatem uznać *ecchi* za produkty kiczowate, gdyż wpisują się one w ogólne ramy japońskiego sposobu myślenia. W zasadzie *anime*, ujęte jako całość, odrzuca jedynie dwie cechy estetyki japońskiej: prostotę oraz oszczędność środków wyrazu[42], wprowadzając na ich miejsce wartości zaczerpnięte z kultury masowej, co związane jest z zainteresowaniem produktami amerykańskimi w latach 30. XX wieku oraz podczas powojennej okupacji, której konsekwencją była przymusowa transformacja społeczno-kulturowa.

Ostatnią kategorią – także przefiltrowaną przez zachodni kontekst kulturowy – jest estetyczna polaryzacja, czyli współbrzmienie dwóch różnych wrażliwości estetycznych. Pierwsza z nich związana jest z wymienioną już prostotą, druga natomiast odnosi się do przepychu i bogactwa ekspresji artystycznej. Nie jest to jednak również tendencja współczesna, gdyż obie te cechy można odnaleźć już w zabytkach prehistorycznych, następnie w dawnym malarstwie, literaturze czy architekturze. Wydaje się bowiem, że owa polaryzacja wynika ze współobecności różnych cech japońskiej estetyki: z jednej strony tych, które jawią się jako rdzennie japońskie, trwałe, wywodzące się z kultury arystokracji dworskiej, z drugiej – tych, które zostały przyjęte z kontynentu i zasymilowane bądź też są owocem japońskich gustów plebejskich, częściowo już przemijających[43].

Dziś owa polaryzacja zauważalna jest w kulturze popularnej, jednak jej źródłem są nie tylko komercyjne potrzeby, ale i tradycyjna japońska estetyka. O ile bowiem sam sposób wykonania, przekazywane treści i wartości uznać można za rdzennie japońskie, o tyle dobór środków wynika już z zapotrzebowania społecznego na dane produkty kultury masowej.

Czy więc serie *ecchi* także w obrębie japońskiego kontekstu kulturowego będą realizacjami kiczowatymi? Paradoksalnie – nie, gdyż pomimo ich

---

tematem tabu. Akceptowany był wśród buddystów, samurajów, klasy średniej i arystokracji. Przyjętym było także powszechnie, że mężczyźni naśladujący gejsze lub prostytutki nie tylko odtwarzali ich wygląd, ale także całą sferę zachowań, gestów, rytuałów (zob. G.M. Pflugfelder. *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse 1600-1950*, http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=4126 [data dostępu: 13.03.16]).

[42] K. Wilkoszewska, op. cit., s. 37.

[43] Ibidem, s. 40.

formy, barwności, prowadzenia wątków fabularnych w sposób prosty i jednostajny oraz stosowania komercyjnych rozwiązań w celu zainteresowania widzów, wpisują się w one w ramy estetyki japońskiej.

Czy zatem w ogóle możliwe jest zakwalifikowanie jakiegoś elementu lub produktu kultury japońskiej jako kiczu, skoro – jak zostało wspomniane na początku niniejszego wywodu – pojęcie to z przyczyn estetyczno-etycznych nie występuje w tej kulturze? Otóż tak, ale na zupełnie innych zasadach, niż zwykliśmy to czynić. Dawniej bowiem, przed epoką Meiji, hierarchizacja struktury społeczeństwa japońskiego była znacznie bardziej wyraźna i każda jednostka posiadała w jej ramach ściśle wyznaczoną pozycję. Dlatego też produkcja przedmiotów codziennego użytku, kaligrafia czy dzieła rzemieślnicze, do których zaliczylibyśmy też parawany i drzeworyty, były ściśle kontrolowane przez system nadzorców rzemieślników[44]. Żaden produkt, który nie zyskał aprobaty „przełożonego", nie wchodził do obiegu. Stąd też niełatwo było wypracować sobie status mistrza w danej dziedzinie. Dziś natomiast ów porządek przetrwał szczątkowo, pozostało jedynie kilku mistrzów reprezentujących najwyższy stopień wykonawstwa, których wiedza stanowi tradycję pokoleniową danej szkoły. W miejsce czeladników pojawili się natomiast *quasi*-artyści. Nie są oni uczniami owych mistrzów, a sztukę tworzenia określonych przedmiotów opanowali na przykład na kursie, w związku z czym ich realizacje nie mogą być porównywane z tymi, które wykonywali mistrzowie. Dlatego też za cnotę uznaje się umiejętność rozpoznawania tego, co jest dziełem mistrza, w odróżnieniu od produktu podrobionego, który jedynie naśladuje oryginał. W efektach pracy mistrza tkwią bowiem wspomniane wartości estetyczne i etyczne, podczas gdy produkty *quasi*-artystów ich nie posiadają i mogą co najwyżej udawać pierwowzór. Funkcjonowanie *quasi*-artystów wynika także z warunków komercyjnych, gdyż na ich dzieła istnieje zapotrzebowanie wśród mas, które nie oczekują od kupowanych towarów, iż będą im dostarczać wyrafinowanych uniesień. Odbiorcą jest więc klient masowy, który nie dostrzega różnicy między dziełem mistrza a „uzurpatora". Co jednak istotne, nie wychwytują jej też badacze wywodzący się z innego kontekstu kulturowego. Mogą oni, na

[44] Potem, w epoce Shōwa, sytuacja wygląda podobnie przy realizacji pierwszych kinematograficznych dzieł japońskich; zob. K. Loska, *Nowy film japoński*, Kraków 2013.

przykład w przypadku ikebany, polegać na takim ułożeniu kwiatów, które Europejczyk uzna za piękne, chociaż dla Japończyka o wysokich kompetencjach kulturowych stanowić będzie ono poważne naruszenie przyjętych zasad.

Ecchi będzie zatem produktem kiczowatym tylko dla odbiorcy zachodniego, operującego innymi kryteriami estetycznymi. Tak też zachodni badacz z łatwością uznać może serie *ecchi* za kicz – przykład opisanej przez Adorno parodii *katharsis*, rodzaj fałszywej świadomości, iluzję pomagającą ludziom zaakceptować niesprawiedliwy porządek społeczny[45]. Tym bardziej że analizowane serie realizowane są przecież z myślą o *otaku*, dla których *anime* stanowi proces identyfikacyjnej projekcji.

W ujęciu zaś japońskim produkcje *anime* – będące hybrydą wzorców rodzimych z amerykańskimi – nie będą wpisywać się w ramy kiczu i kampu, gdyż ich części składowe przynależą do sfery etyczno-estetycznej głęboko zakorzenionej w świadomości i tradycji wytwórczości japońskiej. I pomimo uzależnienia animacji japońskich od masowych zapotrzebowań wskazać należy, iż elementy komercyjne nakładają się jedynie na strukturę poszczególnych produkcji, nie zmieniając jej rdzenia, który wywodzi się z tradycyjnej estetyki japońskiej.

Powyższe rozważania wykazały więc, iż niewskazane jest zarówno generalizowanie, jak też przyjmowanie tych samych kategorii opisowych dla produktów o różnej proweniencji kulturowej. Badacz winien natomiast posiadać odpowiednią wiedzę oraz zespół cech umożliwiających mu jak najwierniejsze opisanie, zanalizowanie i zinterpretowanie wszystkich zjawisk i kontekstu kulturowo-społecznego zarówno kultury własnej, jak i odległej geograficznie czy ideowo.

Bibliografia

Adaptacje literatury japońskiej, red. K. Loska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.

Anne Allison, *The Attractions of the J-Wave for American Youth*, [w:] *Soft Power Superpowers. Cultural and National Aspect of the Japanese and the United States*, ed. Y. Watanabe, D.L. McConnell, M.E. Sharpe, New York 2008.

[45] A. Leszczyński, *Koniec kiczu*, http://www.wiz.pl/8,71.html [data dostępu: 13.03.16].

Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990.

Andrzej Banach, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. G. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.

Jonathan Clements, Helen McCarthy, *The Anime Encyclopedia. A Guide to Japanese Animation Since 1917*, Stone Bridge Press, New York 2001.

Dariusz Czaja, *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, Universitas, Kraków 1994.

John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010.

Marian Golka, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar", Warszawa 2008.

Paul Gravett, *Manga. Sixty Years of Japanese Comics*, Harper Design, London 2004.

Mirosław Filiciak, *Anime*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 2001.

Marek Hendrykowski, *Kłopoty z kiczem filmowym*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Universitas, Kraków 1997.

John E. Ingulsrud, Kate Allen, *Reading Japan Cool. Patterns of Manga Literacy and Discourse*, Lexington Books, Plymouth 2009.

Koichi Iwabuchi, *Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, Durham 2002.

Roland Kelts, *Japanamerica. How Japanese Pop Culture Has Invaded the U.S.*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

Sharon Kinsella, *Cuties In Japan*, [w:] *Women Consumption in Japan,* ed. B. Moeran, L. Scov, Routledge, London 1995.

Antonina Kłoskowska, *Kultura masowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Kiyouki Kosaka, *Manga a kultura japońska,* tłum. M. Taniguchi, A. Watanuki, [w:] *Świat z papieru i stali. Okruchy Japonii*, t. 1, red. M. Taniguchi, A. Watanuki, Waneko, Warszawa 2011.

Maria Kozłowska, Tadeusz Korsak, *Słownik japońsko-polski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2010.

Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.

Beata Kubiak Ho-chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009.

Agnieszka Lech, *Leksykon manga & anime*, Mater, Szczecin 2004.

Claude Lévi-Strauss, *Druga strona księżyca. Pisma o Japonii*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013.

Penelope Mason, *History of Japanese Art*, The Society for Japanese Studies, New York 1993.

Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.

Bogusław Nowak, *Słownik znaków japońskich*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2007.

Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The Word of Japanese Comics*, Kodansha, Tokyo 1986.

Susan Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. M. Wertenstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9.

Dominic Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W.J. Burszta, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.

Stephen Turnbull, *The Samurai, A Military History,* MacMillan Publishing Co., New York, 1977.

Anna Wierzbicka, *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.

Krystyna Wilkoszewska, *Eseje o pięknie. Problemy estetyki i teorii sztuki*, PWN, Warszawa 1988.

Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska, Antologia*, t. 2: *Słowa i obrazy*, Universitas, Kraków 2001.

Adrianna Wosińska, *Czy zainteresowanie mangą i anime wpływa na stan wiedzy o Japonii i poglądy na jej temat*, [w:] *Japoński soft power. Wpływy Japonii na kulturę zachodnią*, red. A. Wosińska, Kirin, Toruń 2010.

Adrianna Wosińska, *Inspirująca i inspirowana popkultura japońska*, Kirin, Toruń 2011.

Joanna Zaremba-Penk, *Japońska popkultura narzędziem podboju świata*, [w:] *Japoński soft power. Wpływ Japonii na kulturę zachodnią*, red. A. Wosińska, Kirin, Toruń 2010.

Źródła internetowe

Ellis Amdur, *Women Warriors of Japan: The Role of Arms-Bearing Women in Japanese History,* http://www.koryu.com/library/wwj1.html.

Gregory M. Pflugfelder. *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse 1600-1950*, http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=4126

Traumy japońskiego kina (wywiad Jakuba Przybyło z Krzysztofem Loską), http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/15/15_film%20wspolczesny_wywiad%20Loska.pdf.

Adam Leszczyński, *Koniec kiczu*, http://www.wiz.pl/8,71.html.

Imported Kitsch? Introduction into Reception and Critique of Japanese Animation

This paper delves into the meaning of kitsch in Japanese popular culture through the analysis of their esthetical and ethical values, as well as historical-religious context. It proves also the difficulties of studying the aforementioned culture because of the geographical remoteness of this country and different mentality of its people. The text shows the beginnings of Japanese animation, called 'anime' for short, its essential parts and the overall canon. The most important aspect of this work is finding the answer whether anime and all its related products are associated with kitsch, camp or should they be interpreted as something completely different.

Keywords: kitsch, camp, Japan, anime, manga, animated movie

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

„MOJA SZTUKA JEST CÓRKĄ BAROKU I PSYCHODELII" — TWÓRCZOŚĆ GUILLERMA PÉREZA-VILLALTY W KONTEKŚCIE ZJAWISKA KICZU

Anna Pięcińska

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego
Institute of Art History, University of Warsaw (Poland)
ansail@wp.pl

„Kicz to pojęcie obarczone wyjątkowym ładunkiem normatywności (jako najczytelniej definiujące rzecz domagającą się oceny negatywnej) i sytuujące się w estetycznym dyskursie na pozycji głównego adwersarza sztuki wysokiej"[1] – pisze Jacek Rogucki. W niniejszym artykule zostanie wszelako podjęta próba udowodnienia tezy, że kicz – a przynajmniej jego elementy – mogą stać się tworzywem dzieł cieszących się uznaniem i stanowić swoisty znak rozpoznawczy artysty bardzo poważanego.

Guillermo Pérez-Villalta jest na gruncie polskiej historii sztuki twórcą niemal zupełnie nieznanym[2]. Zasadne zatem wydaje mi się przybliżenie jego sylwetki, w ojczystej Hiszpanii bowiem jest on ceniony niezwykle wysoko i zaliczany w poczet najbardziej uznanych malarzy współczesnych. Jego twórczość jest przedmiotem licznych opracowań i rozpraw naukowych[3],

[1] J. Rogucki, *Trywialność piękna – kicz*, „Dyskurs" 2004/2005, nr 2, s. 38.

[2] Jego nazwisko pojawia się jedynie w katalogu wystawy *Hiszpańska sztuka lat 80. i 90. z kolekcji Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii*, prezentowanej w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta w dniach 17.05-01.07.2001 roku; jest on także jednym z bohaterów monografii Weroniki Bryl-Roman *Madrycka movida jako ruch kulturowy* (Poznań 2008), poświęconej jednak, jak wskazuje sam tytuł, szerszemu zjawisku artystyczno-kulturalnemu.

[3] Zob. np. rozprawy doktorskie: V. Kanelliadou, *Temas y motivos de la mitología clasíca en la pintura española del siglo XX*, Granada 2004, http://hera.ugr.es/tesisugr/15915943.pdf [data dostępu: 22.05.15]; F.G. Jurado, *Ovidio y sus*

artykułów w prasie, a nawet wpisów na blogach[4]. Pisze się o nim jako o obrońcy piękna[5], artyście idącym pod prąd popularnych obecnie tendencji w sztuce[6] i nadającym jej nowy wymiar[7]; podkreśla się jego zamiłowanie do tradycji oraz predylekcję do ornamentu[8], akcentuje twórczą wszechstronność – jest wszak nie tylko malarzem, ale także architektem, ilustratorem książek[9], rzeźbiarzem i projektantem scenografii teatralnych[10] – zaś jego

---

imágenes estéticas de la modernidad, http://academia.edu/6589079/Ovidio_y_sus_im%C3%A1genes_est%C3%A9ticas_de_la_modernidad [data dostępu: 22.05.15].

[4] Zob. *¿Con la venia de mi ego?, La Metamorfosis de Pérez-Villalta expo CAC Málaga,* http://jlmartinezhens.blogspot.com/2011/08/aunque-estoy-trabajando-todavia-estas.html [data dostępu: 22.05.15].

[5] „[Pérez-Villalta to] obrońca piękna, rozumianego jako bonus i zysk, ale również element niezbędny do życia"; Las Metamorfosis y otras mitologías de Guillermo Pérez-Villalta, http://malakao.es/exposiciones/Las/Metamorfosis/y/otras/mitologias/de/Guillermo/Perez/Villalta/17062011/ [data dostępu: 22.05.15]. Wszystkie tłumaczenia z języka hiszpańskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

[6] „Guillermo Pérez-Villalta lubi iść pod prąd. I nie jest to jedynie poza, po prostu bliskie mu jest przywoływanie tego świata, w którym rocaille'e i arabeski są piękne". M. Molina, *Pérez Villalta, a contracorriente*, http://elpais.com/diario/2011/06/18/andalucia/1308349336_850215.html [data dostępu: 22.05.15].

[7] Zob. P. Bernardo, *Pintor y pintura de otra dimensíon artística,* http://diariodecadiz.es/article/ocio/1047633/pintor/y/pintura/otra/dimension/artistica.html [data dostępu: 22.05.15].

[8] „Jest artystą wiernym tradycji, mającym też tendencję do stosowania różnobarwnego, pstrego ornamentu i do bujności, która skłania do optymizmu, choć może też wzbudzać nostalgię za idealną przeszłością". http://malakao.es/exposiciones/Las/Metamorfosis/y/otras/mitologias/de/Guillermo/Perez/Villalta/17062011/ [data dostępu: 22.05.15]. Do zagadnienia fascynacji ornamentem powrócę w dalszej części artykułu.

[9] Ilustrował m.in. *Odyseję* i *Podróże Guliwera. Viajes de Gulliver* zostały wydane w oficynie Galaxia Gutenberg w 2006 roku w Barcelonie. Z kolei Ilustracje do *Odysei* powstawały w 1989 roku i układają się w dwie serie: pierwsza to trzydzieści sześć rysunków wykonanych grafitem, farbami, akwarelą i temperą na papierze, druga to dwadzieścia trzy akwaforty o rozmiarach 34,5 x 24,5 cm. Szerzej na ten temat zob. V. Kanelliadou, op. cit., s. 141.

[10] Zob. K. Leahy, *Síndrome de Stendhal*, „Descubrir el Arte" 2008, nr 114, s. 55.

dorobek ceni się tak wysoko, iż jego dzieła bywają porównywane do malowideł w Kaplicy Sykstyńskiej[11].

Sam Pérez-Villalta podkreśla swoje zamiłowanie do wszelkich gałęzi sztuki. W jednym z wywiadów mówi, że w większym stopniu jest wiecznie nienasyconym wielbicielem sztuki niż artystą. Deklaruje: „Jestem pożeraczem sztuki, interesują mnie wszystkie dyscypliny artystyczne: zarówno malarstwo, jak i architektura, rzeźba i rzemiosło". Na poły żartobliwie opowiada, że zwiedzając muzea, często większą uwagę zwraca na inne niż obrazy dzieła sztuki, takie jak meble czy porcelana, i twierdzi, że podczas wizyty w Watykanie można niekiedy odkryć o wiele więcej uroku i piękna w groteskowych dekoracjach niż w wielkich obrazach[12].

Pérez-Villalta jest również autorem licznych publikacji. Pisze teksty do katalogów swych wystaw monograficznych, para się także twórczością eseistyczną, w której porusza między innymi kwestie procesu powstawania dzieła sztuki, ikonoklazmu oraz wzajemnych zależności między *sacrum* a *profanum*[13].

Nieuchronnie pojawia się zatem w tym miejscu pytanie, jak to możliwe, by mówiąc o tak wszechstronnym i uznanym artyście, posługiwać się pojęciem kiczu?[14] Niewątpliwie wśród różnorodnych możliwych odpowiedzi może pojawić się także i ta, że sam malarz deklaruje fascynację owym zjawiskiem, odnosząc je między innymi do twórczości Walta Disneya, z której

---

[11] Mianem Andaluzyjskiej Sykstyny (*La Sixtina Andaluza*) określa się freski wykonane przez Villaltę na suficie Pawilonu Andaluzji (Pabellón de Andalusia) wybudowanego na Expo 1992 w Sewilli. *Guillermo Pérez Villalta y los trabajos de Hércules en el Pabellón de Andalucía*, https://www.youtube.com/watch?v=FqTAPbMnflY [data dostępu: 22.05.15].

[12] Zob. K. Leahy, op. cit., s. 55.

[13] Zob. G. Pérez-Villalta, *Once cuentos*, Sevilla 2006; idem, *Melancólico Rococó*, Madrid 2011; idem, *Idea*, Madrid 2006.

[14] Niekiedy w kontekście jego twórczości pojawia się także określenie 'kamp' (zob. np. L. Le Belge, *La peinture de Guillermo Pérez-Villalta*, http://luclebelge.skynetblogs.be/tag/guillermo+perez+villalta [data dostępu: 22.05.15]), sądzę wszelako, że w przypadku Péreza-Villalty warto byłoby ograniczyć jego stosowanie jedynie do obrazów dających się interpretować jako wizualny znak orientacji seksualnej artysty. W tym artykule zatem nie posługuję się tą kategorią estetyczną.

obficie czerpie: „Mam ogromny dług wobec filmów Walta Disneya. Znakiem dzieciństwa mego pokolenia były kreskówki. Estetyka pierwszych rysunków animowanych, które oglądaliśmy w telewizji albo widywaliśmy reprodukowane w komiksach, pozostaje dotąd częścią naszej wyobraźni"[15].

Innym argumentem pozwalającym analizować twórczość hiszpańskiego artysty w kategoriach kiczu jest eklektyzm jego dzieł – sam Pérez-Villalta porównuje go do sałatki o nowym, kuszącym smaku, nęcącej go dużo bardziej niż ortodoksja, którą uznaje za przeciwieństwo wyobraźni[16]. Z kolei Jaume Vidal Oliveras, pisząc o obrazach Péreza-Villalty, stwierdza: „Jego świat jest kolażem łączącym w sobie różne elementy: dawność i współczesność, wielką tradycję i kicz, dekoracyjność i twórczy namysł"[17].

Aby jeszcze dobitniej wykazać związek twórczości Péreza-Villalty z kiczem, należy odwołać się do początków działalności artysty, które bardzo ściśle związane są ze społeczno-kulturowym ruchem powstałym w Hiszpanii po śmierci generała Franko, czyli tak zwaną. madrycką movidą (*movida madrileña).*

Movida, której nazwa bywa niekiedy wiązana ze światem narkotyków[18], doczekała się na gruncie hiszpańskim kilku bardzo obszernych (nie licząc wielu drobniejszych) publikacji[19]. Ich twórcy z perspektywy mniej więcej

---

[15] G. Angeles, op. cit.

[16] Zob. *Arquitecturas Encontradas. Guillermo Pérez-Villalta en el Pérez-Villalta*, katalog wystawy, Sala Rivadavia, Cádiz, 23.01-01.03.2009 r., tekst: Guillermo Pérez-Villalta, Cádiz 2009, s. 10.

[17] J.V. Oliveras, *Pérez-Villalta Invención y nostalgia*, http://elcultural.com/revista/arte/Perez-Villalta-Invencion-y-nostalgia/9482 [data dostępu: 22.05.15].

[18] Zob. m.in. opinie uczestników ruchu – Palomy Chamorro i Alberta Garcíi Alixa – zamieszczone w: *La Movida, 20 años después*, katalog wystawy, La Consejería de Cultura y Deportes, Sala Alcalá, Madrid, 29.11.2006-21.01.2007 r., tekst: Fernando Huici et.al, Madrid 2007, s. 20. O zażywaniu narkotyków przez artystów movidy pisze także sam Pérez-Villalta, który prawdopodobnie również korzystał z rozmaitych używek, upatruje on w nich jednak przyczynę upadku niektórych spośród swych przyjaciół. Zob. J. L. Gallero, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid 1991, s. 308-309.

[19] Oprócz pozycji przywołanych we wcześniejszych przypisach, zob. m.in. R. Cervera, *Alaska y otras historias de la movida*, Barçelona 2002. Na gruncie polskim o movidzie pisała Weronika Bryl-Roman (op. cit.).

dwudziestu lat od jej wygaśnięcia próbowali określić jej ramy czasowe i charakter oraz przeanalizować dorobek tego burzliwego okresu, który określany bywa także jako „czasy wolności" (*tiempos de libertad*) bądź „kolorowe lata" (*los años pintados*)[20].

Spróbujmy zatem pokrótce przybliżyć ów społeczno-kulturowy ruch, akcentując szczególnie udział, jaki miał w nim Guillermo Pérez-Villalta.

Zazwyczaj przyjmuje się, że movida rozpoczęła się mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku i wygasała stopniowo aż do końca lat osiemdziesiątych[21], jakkolwiek wypowiadający się na jej temat artyści i krytycy przesuwają niekiedy czas jej powstania nawet na późne lata siedemdziesiąte, odnosząc się na przykład do zmian zachodzących w poezji i muzyce czy *quasi*-peformatywnej działalności Pedro Almodóvara[22]. Z kolei niektórzy badacze podkreślają, iż echa movidy dostrzegalne były jeszcze w roku 1992 podczas wydarzeń związanych z Wystawą Światową w Sewilli, obchodami pięćsetnej rocznicy odkrycia Ameryki oraz Igrzyskami Olimpijskimi w Barcelonie[23]. Dokładne datowanie wydaje się jednak niemożliwe, gdyż poszczególni twórcy inicjowali i kończyli swoje przedsięwzięcia artystyczne w różnym czasie[24].

---

[20] Określenia pochodzą od tytułów wystaw, które prezentowały sztukę tamtych lat, odpowiednio: *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, katalog wystawy, Sala de Exposiciones del Centro Cultural Caixanova, Vigo, 19.05-19.06.2005 r., tekst: G.A. Jáudenes, J.R. Quintás Seoane, F. Francés, Ó.A. Molina, Vigo 2005; oraz: *Los años pintados*, katalog wystawy, Colleción Miguel Marcos, 03.10.2001-03.02.2002 r., tekst: J.M. Bonet, Gijón 2001.

[21] Choć np. Pedro Almodóvar uważa, że terminem 'movida' należałoby objąć jedynie lata 1977-82. Por.: W. Bryl-Roman, op. cit., s. 17-18. Z kolei badacz subkultur, Héctor Fouce Rodríguez, jest zdania, że movida wykazywała cechy formacji subkulturowej jedynie w latach 1977-83, rok 1983 wyznacza zaś cezurę, kiedy ruch z undergroundowego przeistacza się w „widzialny", rozpoczynając tym samym erę swej dekadencji. Od 1985 roku daje się dostrzec wyraźną komercjalizację działań artystów movidy, do głosu dochodzą także lewicowi politycy, którzy usiłują wykorzystać ruch do własnych celów.

[22] Tak datuje movidę m.in. Fernando Huici. Zob. *La Movida…*, op. cit., s. 19.

[23] Zob. ibidem, s. 48.

[24] Blanca Sanchez stwierdza: „Fechar La Movida e casi imposible". Ibidem, s. 18.

Oprócz Péreza-Villalty movidę współtworzyli tacy artyści jak: Pedro Almodóvar[25], gitarzystka i wokalistka punk-dadaistycznej grupy Kaka de Luxe, Olvido Gara (Alaska), fotografowie Barbara Allende (Ouka Leele), Albert García Alix, Miguel Trillo i Pablo Pérez Minguez, twórca komiksów i malarz Carlos Sánchez Pérez (Ceesepe), malarze José Morera Ortiz (El Hortelano), Enrique Naya i Juan Carrero (grupa Costus), dziennikarka telewizyjna Paloma Chamorro[26] i wielu innych[27].

W katalogu wystawy *Movida, 20 lat później*, którą notabene otwierał jeden z najbardziej znanych obrazów Villalty – *Grupo de personas en un atrio o la alegoria del arte y la vida o del presente y el futuro*[28] – znajdują się wypowiedzi osób bezpośrednio zaangażowanych w madrycki ferment kulturowy, a także tych, którzy mogli go wówczas obserwować. Z wypowiedzi tych jednoznacznie wynika, iż czas istnienia movidy był okresem żywiołowej kreacji artystycznej o charakterze inter- i multidyscyplinarnym, czasem spontanicznego powstawania zespołów, które grupowały rozmaitych artystów w celu realizacji pojedynczych projektów, czasem, w którym sytuacja polityczna sprzyjała nieskrępowanej wolności zachowań, a jednocześnie uwalniała od konieczności opowiadania się po stronie jakichś konkretnych ideologii. Przede wszystkim jednak był to czas śmiechu i zabawy traktowanych jako absolutny priorytet.

Znamienna w tym kontekście wydaje się wypowiedź Blanki Sanchez, która stwierdza:

---

[25] Obaj artyści często wówczas ze sobą współpracowali. Almodóvar jest obecnie posiadaczem kilku obrazów Villalty, m.in. *Danae recibia la lluvia de oro*, *Dionisos encuentra a Ariadna en Naxos* oraz *Ninfa y Satiro*.

[26] Uznawana za charyzmatyczną dziennikarkę Chamorro prowadziła od 1983 roku cykl programów zatytułowanych „La Edad de Oro" („Złoty wiek"), do których zapraszała czołowych przedstawicieli movidy. Częstym jej gościem bywał również Guillermo Pérez-Villalta. Na temat działalności Palomy Chamorro zob. m.in. *La Movida…*, op. cit., passim; J.L. Gallero, op. cit., passim; W. Bryl-Roman, op. cit., passim.

[27] We wspomnianej wyżej monografii *Sólo se vive una vez,* autor przeprowadził wywiady z kilkudziesięcioma osobami, które w różnym stopniu były związane z ruchem. Zob. J.L. Gallero, op. cit., passim.

[28] Szerzej o tym obrazie piszę w dalszej części artykułu.

> Za główne cechy movidy można uznać: spontaniczność, gwałtowne pragnienie ekspresji artystycznej – niezważającej na to, czy coś się opłacało, czy też nie, czy miało przyszłość i czy czemuś służyło – oraz luz i wolność, nieistniejące dotąd i niemożliwe do zaistnienia. Ponadto – indywidualizm, objawiający się w sytuacji politycznej, która pozwoliła nam doświadczyć dotychczas nieznanej wolności. Przede wszystkim zaś movidę charakteryzowała interdyscyplinarność, owo przenikanie się różnych dziedzin kultury, które wszystkich fascynowało. Jedni interesowali się muzyką, inni komiksami, modą, wystawami czy biżuterią. I nie tylko mieliśmy wszystko w zasięgu ręki – my to tworzyliśmy. Sięgaliśmy po brzydotę i kicz, bawiliśmy się nad Morzem Śródziemnym i jeździliśmy do Londynu i Nowego Jorku, odkrywając coraz większy i ciekawszy świat. I śmialiśmy się, śmiali, śmiali[29].

Sam Pérez-Villalta wspomina te lata następująco: „W Madrycie, który na początku lat siedemdziesiątych był miastem mizerii kulturalnej, pojawiła się niewielka grupa zaprzyjaźnionych ludzi, którzy zdecydowali się stworzyć swoje własne środowisko artystyczne i skonsolidowali się później wokół Galerii Amadís"[30]. Mercedes Buades Lallemand przywołuje anegdotę o tym, jak Pérez-Villalta namalował basen o wymiarach trzy na cztery metry i zaprosił trzydziestu artystów i ich znajomych, by udawali, że się w nim kąpią. Lallemand określa tę akcję jako spontaniczny i wspaniały happening[31].

Nie ulega wątpliwości, że opisane powyżej wydarzenie (podobnie jak filmy Almodóvara[32] czy barwne fotografie Ouki Leele przedstawiające ludzi

---

[29] *La Movida*…, op. cit., s. 19-20.

[30] J.L. Gallero, op. cit., s. 306.

[31] *La Movida*…, op. cit., s. 40.

[32] O fascynacji Almodóvara kiczem pisze m.in. Ewelina Mędrala: „Nie mamy wątpliwości, że filmy takie jak *Robocop* czy *Terminator* są przykładami produkcji niskich lotów i zarazem kiczowatych, które nie mają kompletnie żadnego przesłania, jedynie mogą nam przedstawić, jak będzie wyglądał ewentualny atak cyborgów czy innych hybryd techniki na zwykłych śmiertelników. Czy jednak bylibyśmy skłonni przypiąć łatkę kiczu filmom chociażby sławnego Almodóvara? Tak wielu z nas utożsamia jego dorobek z dobrym, ba, najlepszym kinem… A jednak. Reżyser ten niemalże każdy swój film opiera na szablonie melodramatu, melodramatu z główną rolą matki. Almodóvar nie kryje swojej fascynacji tym gatunkiem, doskonale zdaje sobie sprawę, iż jest swoistym kiczarzem. Jest świadom, że w większości swych

w perukach z cytryn, strzykawek i gipsowych żółwi) może być interpretowane jako kicz w kategoriach zaproponowanych przez Abrahama Molesa[33]. W owych dziełach i działaniach bez trudu daje się zauważyć dążenie do zabawy, pastisz, eklektyzm, brak umiaru czy posługiwanie się rozmaitymi elementami w sposób niezgodny z ich przeznaczeniem. Jednocześnie podczas obcowania z nimi trudno jest nie ulec fascynacji – nie tylko jako formami gry z odbiorcą, ale również świadectwami swoistego psychologicznego i kulturowego odreagowania, do jakiego doszło w Hiszpanii po upadku skrajnie prawicowej dyktatury Franco.

Choć movida była u swych źródeł ruchem muzycznym, to ogromne znaczenie dla jej całokształtu miały również sztuki plastyczne[34]. Sam Pérez-Villalta podkreśla znaczenie muzyki – w szczególności popowej – dla swej twórczości[35], pisząc, że wniosła ona ogromny wkład w całą kulturę współczesną, który nie znalazł jednakże należytego odzwierciedlenia w sztukach plastycznych[36].

Obrazy Péreza-Villalty tworzone w latach 70. powstawały zatem także pod wpływem obcowania z muzyką, którą tętnił wówczas Madryt. Jak pisze Marcin Lachowski: „Awangarda realizuje się poprzez uczestnictwo w rzeczywistości, którego warunkiem jest specyficzne otwarcie dzieła na

---

superhitów posłużył się zapożyczonymi chwytami, trikami, które w połączeniu z jego rzeczywistym geniuszem przyniosły mu sławę i pieniądze, czyli to, co najważniejsze w erze konsumpcjonizmu". E. Mędrala, *Kicz mieszka w lodówce*, http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4311/q,Kicz.mieszka.w.lodowce [data dostępu: 26.08.16].

[33] Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.

[34] *La Movida*…, op. cit., s. 20.

[35] J.L. Gallero, op. cit., s. 307. W jednym z wywiadów Pérez-Villalta wyznaje, że odkąd w wieku czternastu lat po raz pierwszy usłyszał muzykę Beatlesów, do tej tkwią mu w głowie niektóre ich piosenki. Żartobliwie dodaje, że jest uważany za wielkiego melomana, ale jeśli zostałby zmuszony do wyboru jednego rodzaju muzyki, odrzekłby, że jego wybiera pop. *¿Con la venia de mi ego?*, http://jlmartinezhens.blogspot.com/ [data dostępu: 22.05.15].

[36] *Procesos 2003-2006*, katalog wystawy, Galería Rafael Ortiz, 05.06-21.07.2007 r., tekst G. Pérez-Villalta, Sevilla 2007, s. 17.

współczesność"[37]. Nie może zatem dziwić konkluzja Fernanda Francésa, który stwierdza, iż Pérez-Villalta osiągnął owo otwarcie, sytuując swą sztukę w przestrzeni między popartem a figuracją – przestrzeni, która próbowała stać się zwierciadłem pokolenia czasów „wielkich artystycznych konwulsji"[38].

Zależność twórczości Péreza-Villalty od muzyki i estetyki pop najbardziej wyraziście ujawniła się w dwóch obrazach, uznawanych za rodzaj malarskiego dokumentu: *Grupa osób w atrium albo alegoria sztuki i życia bądź teraźniejszości i przyszłości* (*Grupo de personas en un atrio o la alegoria del arte y la vida o del presente y el futuro*) z 1975 roku[39] oraz *Scena, postaci przy wyjściu z koncertu rokowego* (*Escena, personajes en la salida de un concierto rock*) z 1979 roku[40].

Pierwszy z nich jest ukształtowanym na wzór tryptyku grupowym portretem madryckich przyjaciół Péreza-Villalty, obejmującym też autoportret artysty. Na obrazie znaleźli się między innymi: Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre, Luis Pérez-Minguez, Mercedes Buades, Chema Cobo i Fernando Huici. Każda z postaci została wyraźnie określona poprzez zajmowaną pozycję, wystudiowane gesty i obecne na płótnie liczne symboliczne odniesienia do typów uprawianej działalności artystycznej[41].

Ignacio Gómez de Liaño opisał ten obraz następująco:

> Postaci zdają się zamknięte w sobie lub uprzejmie uśmiechnięte, czy też pozwalają sobie na rzucanie niedbałych spojrzeń w kierunku kolegów lub cennych przedmiotów w ich otoczeniu. Pozują dla potomności, ale i przed pozostałymi. Wszyscy oni, zjednoczeni magią sztuki, znaleźli się pod osłoną prostej, lekkiej, kapryśnej i barwnej budowli, rozkosznie i wdzięcznie otwierającej się na wspaniałe ogrody tropikalne. Jest wśród nich i sam artysta. Subtelny autoportret przedstawia go siedzącego w wygodnej pozie, z brodą

[37] M. Lachowski, *Definiowanie awangardy (artysta jako krytyk)*, [w:] *Obraz zapośredniczony (materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 25-27 listopada 2004)*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 177.

[38] *Tiempos de libertad*, op. cit., s. 14.

[39] Akryl na płótnie, wymiary: 193 x 373 cm, Museo de Reina Sofia, Madryt.

[40] Akryl na płótnie, wymiary: 250 x 180 cm, Museo de Reina Sofia, Madryt, http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/escena-personajes-salida-concierto-rock [data dostępu: 22.05.16].

[41] Zob. http://museoreinasofia.es [data dostępu: 14.07.13].

> refleksyjnie wspartą na dłoni, w pobliżu wodotrysku i donicy z okazałymi kaliami, uporczywie wpatrującego się w widza albo w jakieś urojone lustro, w którym odbija się obraz otaczających je osób[42].

Obraz zwraca uwagę statycznością i hieratycznym niemal upozowaniem postaci, z których każda już wówczas, jak się wydaje, „miała swą własną movidę", mimo iż dzieło w zamyśle miało być świadectwem istnienia pewnej wspólnoty artystycznej, uchwyconej w jednej, niepowtarzalnej chwili, mogącej się przerodzić w ważny moment historyczny[43].

Odmienny zarówno w stylistyce, jak i w formie ekspresji jest drugi z omawianych obrazów. Uwieczniono na nim postaci z muzycznego światka movidy, z którymi malarz był bardzo zżyty. Są to między innymi: Alaska, Bernardo Bonezzi, Manolo Campoamor, Carlos Berlanga i Herminio Molero. Uważa się, że inspiracją do powstania tego wielkoformatowego dzieła było uczestnictwo Péreza-Villalty w koncercie w madryckim klubie Ateneo, podczas którego wystąpiły zespoły Kaka de Luxe, Zombies i Zumbettes[44]. Zdaniem Fernanda Huiciego to właśnie ten obraz jest najżywszym i najbardziej znanym świadectwem fascynacji Péreza-Villalty psychodelicznością i muzyką pop, które krytyk postrzega jako „czynniki pokoleniowe" kształtujące postrzeganie rzeczywistości w tamtej epoce[45].

W przeciwieństwie do pierwszego z omawianych obrazów, w *Scenie…* uderza żywość ruchów postaci, wygiętych w nieco nienaturalnych pozach.

---

[42] I. Gómez de Liaño, *Guillermo Pérez-Villalta. Exposiciones*, [cyt. za:] W. Bryl-Roman, op. cit., s. 142, w jej tłumaczeniu.

[43] Jakkolwiek należy w tym miejscu zaznaczyć, że owo poczucie osobności każdej z ukazanych osób mogło już wówczas towarzyszyć Pérezowi-Villalcie, bowiem w rozmowie z José Luisem Gallero z pewnym żalem stwierdzał: „Nigdy nie byliśmy grupą, która można by lansować na zewnątrz. Wszystkie wysiłki, jakie w tym celu podejmowano, spełzły na niczym, bo każdy chciał promować tylko siebie samego. Nie byliśmy grupą, gdyż cień pozostałych mógł przyćmić pojedynczy blask. Nigdy dotąd niebo nie było tak żądne gwiazd, więc jedyne, co powinniśmy byli robić, to malować, dojrzewać i wspierać się wzajemnie. To zapewne głupie, ale nadal myślę, że przy odrobinie więcej przyjaźni wszystko byłoby lepsze i dużo bardziej radosne". J.L. Gallero, op. cit., s. 56, [cyt. za:] W. Bryl-Roman, op. cit., s. 31, w jej tłumaczeniu.

[44] Na ten temat zob. I. Gómez de Liaño, op. cit., s. 146; J.L. Gallero, op. cit., s. 376.

[45] Zob. *La Movida…*, op. cit., s. 40.

Zwraca także uwagę to, iż – w przeciwnie do osób ukazanych w atrium – wchodzą one ze sobą w rozmaite relacje, dotykając się i kierując wzrok ku sobie nawzajem.

Kolejnym elementem, który różni oba omawiane obrazy, jest sposób ukazania architektury. Atrium w *Grupie osób…* jest bardzo klarowne pod względem układu budujących je linii horyzontalnych i wertykalnych, a ponadto przesyca je światło. Miejski zaułek w *Scenie…* niepokoi krzyżującymi się diagonalami, wyraźnie zakłóconą perspektywą i stłoczeniem napierających na siebie budynków, które zamykają ukazane postaci w swoistym miejskim labiryncie. Zamiast statyczności mamy tu zatem dynamizm – zarówno w sferze portretu, jak i architektonicznego tła, które zdaje się wymuszać na bohaterach skręcone pozy i gwałtowne poruszenia.

Ekspresję tego obrazu porównywano z siłą oddziaływania dzieł Pontorma i Rossa Fiorentina[46]. Sam malarz zresztą, pisząc o swoich wrażeniach z koncertu, który zainspirował powstanie wspomnianego wyżej dzieła, wspominał, że: „gitara przywodziła mu na myśl postaci malowane przez Fiorentina, zaś grupa przechodzących dziewcząt była jak *figura serpentinata* ukazana w odważnym skrócie. Ciała w obcisłych strojach, wyglądające jakby były wyjęte żywcem ze *Zdjęcia z krzyża* Pontorma, przesuwały się po małej scenie"[47].

Ów zapis wrażeń nie powinien dziwić, skoro – jak pisze Óscar Alonso Molina – twórczość Péreza-Villalty charakteryzowała się w latach 70. predylekcją do korzystania z dorobku manieryzmu, traktowanego jako sposób na rozszerzenie i wzbogacenie zasobu środków formalnych. Z całej grupy madryckich figuralistów to Pérez-Villalta przejawiał największą skłonność do posługiwania się cytatami, parafrazami i elementami zaczerpniętymi z rozmaitych tradycji, tworząc z nich trwały amalgamat noszący znamiona *capriccio* i ujawniający zamiłowanie malarza do nadmiaru i dziwaczności. W jego twórczości da się również dostrzec humor, prowadzący do inicjowania gier z odbiorcą, a także tendencję do podnoszenia rangi kiczu oraz sięgania po rozmaite elementy kultury popularnej[48].

Także w ostatnich latach estetyka kiczu pozostaje bliska Pérezowi-Villalcie. Przejawia się ona między innymi w zamiłowaniu do ornamentu

[46] Na ten temat zob. m.in. J.L. Gallero, op. cit., s. 376.

[47] *La Movida…*, op. cit., s. 188.

[48] Zob. *Tiempos de libertad*, op. cit., s. 22.

pochodzącego z rozmaitych tradycji. Na pierwszym miejscu należałoby tu wskazać fascynację kulturą arabską w takiej postaci, w jakiej jest ona żywo obecna na Półwyspie Iberyjskim – a Villalta wszak urodził się w Tarifie w Andaluzji[49], natomiast dzieciństwo spędził w La Linea de la Concepción w prowincji Kadyks oraz w Maladze. Fakt, iż podczas pierwszych lat życia otoczony był obiektami architektury i sztuki, które są świadectwem kulturowego spotkania Wschodu z Zachodem, silnie zaważył na jego postrzeganiu ornamentu. W jednym z wywiadów opowiada, że ornament był czymś, co od najwcześniejszych lat przyciągało jego uwagę, i dodaje, iż potrzeba dekoracyjności, którą silnie odczuwa, wiąże się z doświadczeniem dziecięcych zabaw na podłogach wykładanych kafelkami o geometrycznych wzorach i z wielogodzinnym wpatrywaniem się w skupieniu we fryzy ułożone z *azulejos*[50].

Pérez-Villalta zafascynowany jest także włoskimi groteskami – ich hybrydowymi postaciami, wiotką i krętą linią oraz rozległą paletą barw. Deklaruje się również jako zwolennik i kontynuator tradycji manieryzmu z jego zamiłowaniem do wyrafinowanej estetyki.

Wszystkie te komponenty – wsparte dodatkowo fascynacją filmem animowanym w disnejowskiej stylistyce – możemy odnaleźć w powstałych w 2006 roku obrazach określanych przez samego artystę jako „krajobrazy imaginacyjne z historiami" (*paisajes imaginarios con historias*). Omówmy zatem cztery spośród nich. Będą to: *Hagar i Izmael na pustyni*[51], *Ucieczka do Egiptu*, *Judyta z głową Holofernesa*[52] i *Salome z głową Jana Chrzciciela*.

---

[49] Poniższe informacje zostały zaczerpnięte m.in. z katalogu *Hiszpańska sztuka lat 80. i 90.*, op. cit., s. 17-28.

[50] Zob. *Guillermo Pérez-Villalta „Soy un pintor geométrico, lo único, es que todo revestido"*, http://myartdiary.com/2011/09/27/guillermo-perez-villalta-cac-malaga-pintor-arte-metamorfosis/ [data dostępu: 22.05.15]. Na ten temat Pérez-Villalta wypowiada się również bardzo obszernie w artykule *Artífice* zamieszczonym w czasopiśmie „Arte y Parte" (2006, nr 63, s. 23-31).

[51] http://cacmalaga.eu/wp-content/uploads/2011/06/Agar-e-Ismael-en-el-desierto.jpg [data dostępu: 22.05.15].

[52] https://www.superstock.com/stock-photography/guillermo%20perez-Villalta#id=12450593 [data dostępu: 22.05.15].

Układają się one w pary, gdyż dwa z nich przedstawiają sceny dziejące się w dzień, a dwa to nokturny.

Obraz *Hagar i Izmael na pustyni* ewokuje skojarzenia z Kapadocją z folderów turystycznych, choć opalizujące zielonożółte kule umieszczone na szczytach skał (czy też wydm) są już niewątpliwie fantastyczne. Nad piaskowożółtym krajobrazem artysta rozpostarł brzoskwiniowoczerwone niebo, od którego ostrymi, cienkimi kreskami odbijają się wysmukłe i esowato wygięte paprocie drzewiaste. Zwraca uwagę ogromna dysproporcja między wielkością ludzi i roślin – Hagar jest mniejsza niż liść gigantycznego drzewa.

Ucieczka do Egiptu ma w swej strukturze sygnały, które pozwalają wiązać przedstawiony na obrazie pejzaż z Egiptem – w tle ukazane bowiem zostały budynki przypominające nieco schodkowe piramidy, robią one jednak wrażenie niedokończonych bądź zrujnowanych i porzuconych. Po żółtobrunatnej pustyni przesuwają się starannie i szczegółowo namalowane sylwetki Józefa oraz jadących na ośle Marii i Jezusa. Linia horyzontu została umieszczona bardzo nisko, mniej więcej w jednej szóstej wysokości obrazu, licząc od dolnej krawędzi. Pozostałą część przestrzeni zajmuje niebo, grające fioletami, różami, błękitami i miętową zielenią, na tle którego artysta wyrysował fantastyczny, groteskowo-rocaille'owy ornament. Jego wyrafinowane, cienkie linie wieńczą wiotkie palmy, kwiaty przypominające datury (potocznie zwane anielskimi trąbami) oraz wygięte jak późnogotyckie płomienie kształty, które mogą budzić skojarzenia z egzotycznymi lampami.

Dwa pozostałe obrazy – *Judyta z głową Holofernesa* oraz *Salome z głową Jana Chrzciciela* – mają wiele cech wspólnych. Przede wszystkim są nokturnami i przedstawiają pokrewne ikonograficznie, choć przeciwstawne treściowo tematy. Na obu umieszczono silne źródło sztucznego światła – na pierwszym pada ono z gruszkowatego i stożkowo zwieńczonego namiotu o rozchylonych połach. Ów namiot przywodzi na myśl egzotyczne baśnie o bajecznie bogatych i tajemniczych władcach, co w pewnym uproszczeniu mogłoby odnosić się do Holofernesa. Na drugim obrazie niemal monochromatyczną scenę, oddaną w różnych odcieniach granatu i niebieskości, rozjaśnia – i kontrastuje z nią – intensywnie świecąca złocista lampa, jaką można nabyć na arabskim suku.

W płaszczyźnie obrazowej oba pejzaże łączy ponadto dokładność i duża precyzja w oddaniu sylwetek kobiet oraz trzymanych przez nie ściętych głów mężczyzn. Owa detaliczność w wyobrażeniu niewielkiej (bo mniej więcej

ośmio-, dziesięciocentymetrowej) sylwetki ludzkiej skontrastowana jest ze sposobem malowania dekoracyjnej roślinności – zdecydowanie uproszczonym i schematycznym. Przy pewnym wysiłku dałoby się, być może, zidentyfikować rośliny na podstawie liści jako paprocie, alokazje, krotony czy łubiny, ale wydaje się, że dla artysty najważniejsza była malowniczość ich kształtu i możliwość przydania za ich pomocą tajemniczości ukazanym scenom.

Najsilniej jednak uderza oglądającego poczucie, że pejzaże te są jakby wielowarstwowe – pewne ich elementy sprawiają bowiem wrażenie doaplikowanych na lico obrazu do w pełni już ukształtowanych scen. Na przykład na obrazie z Judytą palmy i inne rośliny wyglądają jak nałożona na obraz wycinanka. Widz obrazu przedstawiającego Salome odnosi natomiast wrażenie, jakby tkwił w jaskini i wyglądał z niej na zewnątrz, albo też jakby położył na obrazie zarys nieregularnie i fantazyjnie ukształtowanej ramki o głębokim odcieniu fioletu. Wspomniana wyżej lampa jest w tym układzie najbliżej widza i wygląda jak zwisające z krawędzi obrazu biżuteryjne cacko.

Zabiegi owe przypominają nieco współczesne zabawy fotografią cyfrową polegające na tym, że na zdjęcie można nałożyć uprzednio przygotowaną ramkę, inny ozdobny element lub komiksowy dymek z napisem. Skojarzenie takie, jak sądzę, wpisywałoby się bez trudu w estetykę kiczu, do fascynacji którym Pérez-Villalta otwarcie się przyznaje, kontrastując go – a może jedynie zestawiając – z elegancją rysunku i zamiłowaniem do antycznej klasyki literackiej[53].

Pozostaje w tym miejscu zadać pytanie, czy w świetle powyższych analiz twórczość Péreza-Villalty jest twórczością ważną i znaczącą, czy też jest jedynie postmodernistycznym efekciarskim kolażem, sam artysta zaś nikim więcej jak koniunkturalistą sprzyjającym poślednim i plebejskim gustom? Wszak zdaniem Hermanna Brocha: „System kiczu może do złudzenia przypominać sztukę, zwłaszcza jeśli posługują się nim tacy mistrzowie jak Wagner, jak dramaturdzy francuscy, na przykład Sardou, czy też,

[53] „Dla Péreza-Villalty posłużenie się kiczem »nosi znamiona prowokacji«, jednak to właśnie w tym typie estetyki spotykają się ze sobą dwie płaszczyzny jego artystycznych inspiracji – świat filmów Walta Disneya i twórczość Salvadora Dalego". J.V. Oliveras, op. cit.

by sięgnąć po przykład z malarstwa, jak Dalí"[54]. Rozwijając myśl Brocha, Danuta Mikeska dodaje: „Kicz wytwarzają »radykalni esteci« poszukujący jedynie pięknego efektu, nie zaś trwałego, czystego piękna, które pojawia się jedynie tam, gdzie praca artysty zostaje podporządkowana nadrzędnej, etycznej idei dobra – w rozumieniu platońskim. Podczas gdy system kiczu wymaga od swoich zwolenników: »pracuj pięknie« (w sensie: dla efektu), system sztuki stawia na pierwszym miejscu etyczne hasło: »pracuj dobrze«"[55]. Péreza-Villaltę określa się często jako „malarza piękna" (*el pintor de la belleza*), on sam natomiast wskazuje na tę kategorię jako jedną z najistotniejszych w swej twórczości.

Jednocześnie w jednym z wywiadów głęboko ubolewa nad tym, że współczesny malarz nie jest już myślicielem ani nie można mu przypisać pozycji kapłana – w sensie: kapłana sztuki, ale też kogoś, kto choćby za sprawą malowania obrazów o tematyce religijnej obcuje z transcendencją[56]. Czy ów żal należałoby postrzegać jako obliczony na efekt, czy też można interpretować go jako próbę poszukiwania głębszego doświadczenia artystycznego?

Sztuka Guillerma Péreza-Villalty to niewątpliwie „córka baroku i psychodelii"[57], ale też efekt intelektualnego namysłu, perfekcyjnej kompozycji i złożonej symboliki. Czy to jest kiczowaty radykalny estetyzm, czy surrealistyczna fantazmatyczność zimnego manieryzmu, a może po prostu mierząca się z dorobkiem wielkich mistrzów i przekraczająca granice kategorii

[54] H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 115. Swoją drogą, przywołanie w tym miejscu twórczości Salvadora Dalego jest bardzo symptomatyczne, Pérez-Villalta przyznaje bowiem, że język jego twórczości jest głęboko powiązany z surrealizmem, zaś o Dalim wypowiada się jako o wielkim artyście, jednym z tych, którego obrazy przynoszą mu najwięcej radości estetycznej. Zob. G. Angeles, op. cit.

[55] D. Mikeska, *Kicz w filmie postmodernistycznym*, „Czasopismo Filozoficzne" 2008, nr 3, s. 33.

[56] *Entrevista a Guillermo Pérez-Villalta, Pinturas 2008-2010*, https:/youtube.com/watch?v=6O89q3tZNsw [data dostępu: 22.05.2015].

[57] A.García, Mi obra es hija del barroco y la psicodelia, http://elpais.com/diario/2008/03/25/cultura/1206399604_850215.html [data dostępu: 15.05.15].

sztuki popularnej i wysokiej głęboko osobista twórczość? Nie podejmuję się rozstrzygnięcia tej kwestii.

Bibliografia

Arquitecturas Encontradas. Guillermo Pérez-Villalta en el Pérez-Villalta, katalog wystawy, Sala Rivadavia, Cádiz, 23.01-01.03.2009 r., tekst: Guillermo Pérez--Villalta, Cádiz 2009.

Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998

Weronika Bryl-Roman, *Madrycka movida jako ruch kulturowy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008

José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora Editiones, Madrid 1991.

Hiszpańska sztuka lat 80. i 90. z kolekcji Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii (Arte Español de los años 80 y 90 en las collecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia), katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 17.05-01.07.2001 r., tekst: Fernando Huci et al., Madryt 2001.

Vasilikí Kanelliadou, *Temas y motivos de la mitología clasíca en la pintura española del siglo XX,* Tesis Doctoral, Universidad de Granada (2004), http://hera.ugr.es/tesisugr/15915943.pdf.

La Movida, 20 años después, katalog wystawy, La Consejería de Cultura y Deportes, Sala Alcalá, Madrid, 29.11.2006-21.01.2007 r., tekst: Fernando Huici et.al, Madrid 2007.

Marcin Lachowski, *Definiowanie awangardy (artysta jako krytyk)*, [w:] *Obraz zapośredniczony (materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 25-27 listopada 2004)*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2005.

Kristian Leahy, *Síndrome de Stendhal*, „Descubrir el Arte" 2008, nr 114.

Los años pintados, katalog wystawy, Colleción Miguel Marcos, 03.10.2001--03.02.2002 r., tekst: J. M. Bonet, Gijón 2001.

Danuta Mikeska, *Kicz w filmie postmodernistycznym*, „Czasopismo Filozoficzne" 2008, nr 3.

Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978

Guillermo Pérez-Villalta, *Artífice*, „Arte y Parte" 2006, nr 63.

Guillermo Pérez-Villalta, *Idea*, Vuelo Pluma, Madrid 2006.
Guillermo Pérez-Villalta, *Melancólico Rococó*, Autor-Editor, Madrid 2011.
Guillermo Pérez-Villalta, *Once cuentos*, TF Editores,Sevilla 2006.
Procesos 2003-2006, katalog wystawy, Galería Rafael Ortiz, 05.06-21.07.2007 r., tekst: Guillermo Pérez-Villalta, Sevilla 2007.
Jacek Rogucki, *Trywialność piękna – kicz*, „Dyskurs" 2004/2005, nr 2.
Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990, katalog wystawy, Sala de Exposiciones del Centro Cultural Caixanova, Vigo, 19.05-19.06.2005 r., tekst: G.A. Jáudenes, J.R. Quintás Seoane, F. Francés, Ó.A. Molina, Vigo 2005.

Źródła internetowe

¿Con la venia de mi ego? La Metamorfosis de Pérez-Villalta expo CAC Málaga, http://jlmartinezhens.blogspot.com/2011/08/aunque-estoy-trabajando-todavia-estas.html.
García Angeles, *„Mi obra es hija del barroco y la psicodelia"*, http://elpais.com/diario/2008/03/25/cultura/1206399604_850215.html.
Guillermo Pérez-Villalta „Soy un pintor geométrico, lo único, es que todo revestido", http://myartdiary.com/2011/09/27/guillermo-perez-villalta-cac-malaga-pintor-arte-metamorfosis/.
Guillermo Pérez Villalta y los trabajos de Hércules en el Pabellón de Andalucía, https://www.youtube.com/watch?v=FqTAPbMnflY.
http://cacmalaga.eu/wp-content/uploads/2011/06/Agar-e-Ismael-en-el-desierto.jpg.
Francisco García Jurado, *Ovidio y sus imágenes estéticas de la modernidad*, http://academia.edu/6589079/Ovidio_y_sus_im%C3%A1genes_est%C3%A9ticas_de_la_modernidad.
Las Metamorfosis y otras mitologías de Guillermo Pérez-Villalta, http://malakao.es/exposiciones/Las/Metamorfosis/y/otras/mitologias/de/Guillermo/Perez/Villalta/17062011/.
Luc Le Belge, *La peinture de Guillermo Pérez-Villalta,* http://luclebelge.skynetblogs.be/tag/guillermo+perez+villalta.
Ewelina Mędrala, *Kicz mieszka w lodówce*, http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4311/q,Kicz.mieszka.w.lodowce.
Margot Molina, *Pérez Villalta, a contracorriente*, http://elpais.com/diario/2011/06/18/andalucia/1308349336_850215.html.
http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/escena-personajes-salida-concierto-rock.

http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/grupo-personas-atrio-o-alegoria-arte-vida-o-presente-futuro.
Jaume Vidal Oliveras, *Pérez-Villalta Invención y nostalgia*, http://elcultural.com/revista/arte/Perez-Villalta-Invencion-y-nostalgia/9482.
Bernardo Palomo, *Pintor y pintura de otra dimensíon artística*, http://diariodecadiz.es/article/ocio/1047633/pintor/y/pintura/otra/dimension/artistica.html.
https://www.superstock.com/stock-photography/guillermo%20perez-Villalta#id=12450593.

'My Art is a Daughter of the Baroque and Psychedelia' – on Guillermo Pérez-Villalta's Art in the Context of the Kitsch

The aim of this paper is to present the silhouette of Guillermo Pérez-Villalta, one of the most important contemporary artists in Spain, in the context of the idea of kitsch. The key question for one who would like to study Pérez-Villalta's pictures is the problem of the coexistence of the negatively regarded component like kitsch and the real respect for the painter treated as one of the most important figures of art in his country. What may seem even more curious is that Pérez-Villalta himself declares a really positive attitude to kitsch – he even says about being fascinated with it. This fascination may have its origins in the ideas represented by the socio-cultural movement from the 70-80s 20th century – *la movida madrileña* – that Pérez-Villalta was one of the co-founders. Movida was very keen on fun, laugh, colors and kitsch as well. Villalta painted two very important pictures then – *Grupo de personas en un atrio o la alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro* (1975) and *Escena, personajes en la salida de un concierto rock* (1979), trying to show the relationships between the members of movida. Even now it is easy to find the elements of kitsch in Pérez-Villalta's pictures but it does not in any way deny his originality and high position among contemporary Spanish most venerated artist.

Keywords: kitsch, Guillermo Pérez-Villalta, contemporary art, Spanish art, *movida madrileña*, landscape

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

REFLEKSJA O KICZU ARCHITEKTONICZNYM. ILUZJA CZY NAMIASTKA SZCZĘŚCIA?

Barbara Stec

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
Academy of Fine Arts in Cracow (Poland)
bara.stec@gmail.com

„Architektura jest pełna kiczu!" – stwierdził Kurt W. Forster, znawca i krytyk architektury, w wywiadzie udzielonym mi w 2005 roku[1]. Wtedy, jedenaście lat temu, temat kiczu w publicystyce architektonicznej pojawiał się przede wszystkim z związku z ówczesnymi kontrowersyjnymi realizacjami – rozmaitymi parkami rozrywki i galeriami handlowymi. Wcześniej, w latach 80. i 90., temat ten był w Polsce rozważany w kontekście postmodernizmu w architekturze. Obecnie pojęcie kiczu pojawia się przede wszystkim w związku z refleksją nad autentycznością architektury. Można więc stwierdzić, że kicz jest również pojęciem krytyki architektonicznej i że co jakiś czas powraca ono w dyskusjach – w kolejnych swoich interpretacjach – wraz ze zjawiskami, które miałoby charakteryzować. Jednak początkowo kicz nie dotyczył architektury.

Jak wiadomo, termin 'kicz' został wprowadzony około 1870 roku przez środowisko monachijskich malarzy dla określenia obrazów ocenianych przez nich jako tandetne i bezwartościowe. Za obrazami kryli się ich autorzy i nabywcy, czyli ludzie i ich postawy, ale dopiero z czasem pojęcie kiczu przeszło do innych dziedzin twórczości artystycznej, następnie zaś do estetyki, filozofii czy psychologii. Swoista kariera tego pojęcia pokazuje, że zjawisko to, odkąd zostało nazwane, zaczęło nurtować krytyków sztuki, filozofów, psychologów i samych twórców, prowokując do kolejnych jego interpretacji. Wydaje się jednak, że do dziś utrzymuje się w mocy pierwotne znaczenie terminu 'kicz', a rozmaite jego filozoficzne wyjaśnienia

[1] B. Stec, *Powtórne spojrzenie*, cz. 1, „Architektura & Biznes" 2005, nr 5 (154), s. 75.

i artystyczne interpretacje nie tyle zmieniają jego sens, co zakres objętych nim zjawisk, podając odmienne przyczyny ich powstawania, mechanizmy funkcjonowania oraz skutki, jakie powodują dla życia człowieka, społeczeństwa i sztuki, a w przypadku architektury – także dla przestrzeni architektonicznej, urbanistycznej i krajobrazowej.

Rodzi się zatem pytanie, czy zjawisko kiczu architektonicznego trzeba wyodrębniać jako osobny byt, czy raczej wystarczy odnaleźć je w szerszej dyskusji na temat kiczu w rozmaitych przejawach twórczości i życia człowieka? Zapewne da się zaadaptować ogólną charakterystykę kiczu także do architektury, łatwo jednak zauważyć, że kicz jej przynależny musi wiązać się z fizyczną, czasową i przestrzenną skalą dzieł architektonicznych, odniesioną do fizycznych rozmiarów człowieka i rozpiętości czasu, w którym on żyje, a także związaną bezpośrednio z użytkową funkcją samej architektury. Skala dzieła architektonicznego jest odmienna od skali obrazu, rzeźby, utworu literackiego lub muzycznego. Pojęcie kiczu w momencie swego pojawienia się dotyczyło przedmiotów o rozmiarach znacznie mniejszych niż przeciętne dzieło architektoniczne, i nadal jeszcze bywa odnoszone przede wszystkim do drobiazgu, bibelotu, landschaftu, czyli czegoś, co można z łatwością schować do szafy i usunąć sprzed oczu. Fizyczna skala architektury na to nie pozwala, a co więcej – pociąga ona za sobą równie dużą skalę psychologicznych, kulturowych i socjologicznych konsekwencji związanych z użytkownikiem architektury i jej oddziaływaniem na otoczenie.

ILUZJA

W refleksji nad kiczem w architekturze chciałabym odnieść się do innej wypowiedzi K.W. Forstera zawartej w cytowanym już wcześniej wywiadzie, w której określił on kicz mianem iluzji, a tym samym poruszył dyskutowaną aktualnie kwestię autentyczności. Forster stwierdził:

> Termin ten [kicz – przyp. B.S.], według mnie, określa iluzję, że wszystko jest wspaniale i ślicznie. Jest to udawanie, że świat jest jak w bajce, że żona kocha męża i odwrotnie, że dzieci są grzeczne i cudowne i że sielanka istnieje na co dzień, podczas gdy wcale tak nie jest. Takie myślenie niczym życzenie albo złudzenie bardzo łatwo przełożyć na formę architektury, pełną marzeń i naiwności. Są to budynki tworzone przez ludzi albo dla ludzi, którzy nie

mają odwagi spojrzeć na świat realnie i zobaczyć dojrzale jego złożoności dostępnej naszemu poznaniu[2].

Widać więc, że Forster odwołuje się do kiczu jako postawy człowieka wobec rzeczywistości, w czym można zauważyć nawiązanie do koncepcji Theodora Adorno. Kicz jest zatem nierozerwalnie związany z ludzkim wartościowaniem rzeczywistości i nie istnieje sam w sobie, poza ludzką świadomością i oceną, na przykład w przyrodzie. Nie są kiczem żadne zjawiska i elementy przyrody, wliczając w to zachody słońca i jelenie na rykowisku, natomiast mogą się one nim stać jedynie jako temat ludzkich wytworów albo przedmiot przeżyć, czyli w związku z konkretną postawą człowieka wobec tychże zjawisk.

Wyprowadzając kicz w architekturze od zjawiska psychologicznego, a nie estetycznego (co mogłaby sugerować geneza pojęcia), Forster uwypukla przyczynę jego powstawania. Zwraca tym samym uwagę, że wartościujące określenie dzieła architektury jako kiczu wymaga rozeznania w szerszym kontekście jego funkcjonowania: postawy i motywacji zleceniodawcy, sytuacji życiowej użytkownika, lokalizacji, przeznaczenia, funkcjonalności architektury itd. Za przyczynę kiczu w architekturze uznaje on iluzję tkwiącą w naiwnym, życzeniowym myśleniu człowieka, która to iluzja zostaje następnie wcielona w formę budynku – pozbawioną odniesień do realnego życia jego użytkowników i realnych warunków jego lokalizacji. Mogą to być na przykład zapożyczenia z architektury ulubionego stylu historycznego zleceniodawcy albo z innego miejsca, najczęściej atrakcyjniejszego od przestrzeni lokalnej. W rezultacie takiej iluzji powstaje budynek określany jako nieautentyczny, nieprzynależny do swojego rzeczywistego miejsca i czasu. Czy jednak taki budynek zawsze musi być kiczem?

ARCHITEKTONICZNA SKALA ILUZJI

Refleksja nad wartościującym określaniem dzieła architektonicznego jako kiczu w oparciu o kryterium iluzji prowadzi do wspomnianego już zagadnienia skali architektonicznej, a także użytkowości architektury, która jest jej podstawową funkcją. W architekturze, ze względu na wspomniane wyżej jej właściwości i cele, iluzja nie może zastąpić rzeczywistego spełnienia

[2] Ibidem.

potrzeb życiowych[3] użytkownika i z tego powodu jest krótkotrwała (jako przyczyna konkretnego ukształtowania jej formy albo złudzenie funkcjonalności na terenie „zabawy"). Utrwalenie iluzji w czasie i przestrzeni fizycznej, o ile w ogóle jest możliwe, prowadzi do sytuacji, w której dzieło architektoniczne stanowi atrapę rzeczywistości i nie jest w stanie zaspokajać potrzeb użytkowników.

Kicz występujący poza polem architektury łatwo utożsamić z iluzją głównie ze względu na krótkotrwałość jego oddziaływania na człowieka. Jak wspomniałam, początkowo dotyczył on przedmiotów o rozmiarach obrazka, wchodzących z człowiekiem w ograniczony przestrzennie i krótkotrwały kontakt. Do dziś przedmioty takie, nawet przy stosunkowo dużych rozmiarach (w doświadczeniu kiczu skala czasowa wydaje się ważniejsza od skali przestrzennej), towarzyszą człowiekowi jedynie przez tę chwilę, w której są percypowane. Nie dotyczą one jego realnych potrzeb i stanowią wyłącznie dodatek do realiów egzystencji, pozostając w obszarze marzeń i życzeń. Jeśli rozszerzyć pojęcie kiczu na zachowania człowieka, to także można zauważyć, że uczucie egzaltacji (zaliczone do kiczu przez Hermanna Brocha) albo „wzruszenie nad własnym wzruszeniem" (uznane za kicz przez Ludwiga Geisza[4]) trwają wyłącznie przez chwilę. W skali, którą można by nazwać tradycyjną skalą czasową kiczu, jego rolą jest właśnie tworzenie iluzji – udawanie, okłamywanie siebie i innych, pomieszanie rzeczywistego z nierzeczywistym. Nie ma wówczas większego znaczenia, czy kicz-iluzja tworzony oraz odbierany jest jako żart, czy na serio, ponieważ nie wkracza on na grunt rzeczywistych potrzeb życiowych człowieka i nie obiecuje, że je spełni. Jest kiczem, i jego rolą jest właśnie iluzja.

Na podobnej zasadzie istnieje kicz-iluzja architektury, który można nazwać (nieświadomym lub programowym) kiczem w architekturze,

---

[3] Włodzimierz Szewczuk definiuje potrzebę (zarówno w ogólnym sensie, jak i odnosząc ją do każdego osobnika) jako „stan powstający w wyniku zakłócenia optimum życiowego organizmu, inicjujący jego aktywność ukierunkowaną na osiągnięcie czegoś, co przywraca owo optimum w mniejszym lub większym stopniu". Hasło: 'Potrzeba', [w:] *Encyklopedia psychologii*, red. Wł. Szewczuk, Warszawa 1998, s. 434.

[4] Zob. K. Baumann, *O kiczu,* campie *i architekturze ujarzmionej pragmatyzmem*, „Architektura & Biznes" 2005, nr 5(154), s. 32-41.

widoczny w budynkach, w których człowiek przebywa tylko od czasu do czasu i na tyle krótko, by nie wkraczać na grunt swoich elementarnych potrzeb życiowych. Przestrzenna skala architektoniczna sprawia, że użytkownik takiego budynku jest zagarniany przez iluzyjne formy i zwykle zgadza się na nie, tak jakby akceptował dekoracje teatralne w spektaklu, w którym sam ma zostać aktorem i widzem jednocześnie. Nawet w roli aktora dostrzega on jednak, że iluzja jest oddzielona od rzeczywistości i wyodrębniona z niej – jako teren iluzji właśnie. Może ona przez chwilę stymulować jego zachowanie i odczucia, prowadzić do przeżycia „fałszywego *katharsis*", o którym pisał Adorno, albo po prostu do zapomnienia o rzeczywistości, szarej i pełnej problemów. Taki kicz-iluzja może przybrać skalę budynku (Colosseo w Parku Europa, arch. Svenja Reich, Chemnitz 2004), placu (Plac d'Italia, arch. Charles Moore, Nowy Orlean 1974), a nawet miasta (Las Vegas). Jeśli chodzi o oddziaływanie na człowieka, tak rozumiany kicz w architekturze nie różni się od kiczu w malarstwie albo rzeźbie, gdyż funkcjonuje w im właściwej skali czasowej (sporadycznie i krótkotrwale). Różni się natomiast w kwestii tego, jak oddziałuje na krajobraz – pozostaje utrwaloną atrapą, czyli kiczem o skali architektonicznej.

Myślę, że Forster poruszył w swojej wypowiedzi właśnie taki, albo również taki, aspekt iluzji, która prowadzi do powstawania nie tyle kiczu w architekturze, co kiczu architektonicznego – do oszukiwania samego siebie w długim czasie życia człowieka, w skali domu lub krajobrazu, które człowiek zamieszkuje. Co dzieje się z iluzją, którą próbuje się zastąpić rzeczywistą funkcjonalność domu w jej architektonicznym sensie? Forster zauważa, że częstokroć forma domu odzwierciedlać ma rozmaite marzenia zleceniodawców: wyrażać pragnienie życia w innym (w stosunku do rzeczywistego) czasie lub miejscu albo też posiadania wysokiej pozycji społecznej – zamożności, prestiżu, przynależności do określonej klasy itp. Taki rodzaj iluzji jest z natury niejako architektoniczny – może zrodzić się jedynie w skali architektury, wymaga bowiem miejsca, przestrzeni, czasu budowania i zamieszkiwania, dużych nakładów finansowych, trwania w krajobrazie. W ten sposób powstają „budynki tworzone przez ludzi albo dla ludzi, którzy nie mają odwagi spojrzeć na świat realnie i zobaczyć dojrzale jego złożoności dostępnej naszemu poznaniu". Wobec skali ich iluzji fotografia uśmiechających się do siebie, a w rzeczywistości skłóconych członków

rodziny albo odbitka weneckiego widoczku wisząca na ścianie wydają się kiczem zupełnie niewinnym.

Polska rzeczywistość lat 70. i 80. stała się wyjątkowo podatnym gruntem dla marzeń o estetyce innej niż ta, jaka wówczas obowiązywała – odległej zarówno historycznie, jak i geograficznie. W tamtym czasie jednak tylko nieliczni obywatele mieli możliwość zrealizowania domu swoich marzeń: „nowego starego dworku szlacheckiego", chaty podhalańskiej pod Warszawą, willi „australijskiej" albo „hiszpańskiej" w Małopolsce. W latach transformacji znacznie więcej Polaków zaczęło podróżować i utożsamiać swoje marzenia o lepszym życiu z formami domów typowych dla obcego krajobrazu, na przykład śródziemnomorskiego, skandynawskiego, amerykańskiego. Czy jednak zapożyczenia formalne w architekturze koniecznie muszą być kiczem?

Wydaje się, że nie. W przypadku budynków, które z założenia nie stanowią „terenu iluzji", trudno „przedłużyć" jej trwanie i przenieść ją w rzeczywisty czas i przestrzeń architektury, w ramach których człowiek spełnia swe potrzeby życiowe. Trudno także „przełożyć" iluzję na fizyczne wymiary budowli, ponieważ konkretne funkcje wymagają konkretnych, rzeczywistych rozmiarów przestrzennych (iluzjonistycznie namalowany pokój nie doda realnej powierzchni mieszkalnej, podobnie jak iluzja tarasu nie pozwoli człowiekowi zaczerpnąć świeżego powietrza). Ostatecznie funkcje życiowe człowieka są spełniane zawsze w rzeczywistości. W tym sensie architektura, która umożliwia realizację tych funkcji, zawsze jest rzeczywista, bez względu na swoją formę. Rzeczywiste pozostają również prawa fizyki. Iluzja może więc dotyczyć przede wszystkim dekoracji: okładziny ściany, ornamentów, które nie pełnią ani funkcji konstrukcyjnej, ani strukturalnej, a także dyspozycji przestrzennej budowli i atmosfery architektury.

Widać więc, że iluzja, która jako marzenie i życzenie zleceniodawcy częstokroć jest przyczyną powstania zapożyczeń formalnych, rzadko kiedy pozostaje iluzją, czyli atrapą rzeczywistej, funkcjonalnej formy domu. A jeśli zapożyczone formy spełniają funkcje życiowe użytkownika i stymulują jego życie w rzeczywistości, to na czym miałaby zasadzać się ich iluzyjność? Zatem nawet w sytuacji, kiedy przyczyną powstania tych form była iluzja, ich użyteczność w spełnianiu realnych potrzeb człowieka sprawia, że iluzja, „wcielona" w rzeczywistość, znika. Jednakże aby nastąpiło takie „wcielenie", iluzja musi spełniać realną potrzebę człowieka, na przykład potrzebę piękna,

której nie zastąpi pusty efekt piękna ani informacja o pięknie. Forma realnie organizująca wokół siebie i spełniająca potrzeby życiowe człowieka nie jest już iluzją, zatem nie może być też kiczem w zarysowanym powyżej sensie.

Kiedy jednak iluzja pozostaje w architekturze bezużyteczną atrapą rzeczywistości, wykluczoną z funkcji zaspokajania potrzeb użytkownika, wówczas tworzy kicz architektoniczny, pogłębiający w człowieku poczucie braku możliwości spełnienia zarówno marzeń, jak i realnych potrzeb. Ostatecznie kicz działa jako informacja o niespełnieniu, nie zaś jako spełnienie marzenia, nawet częściowe, jak w przypadku tak zwanej „namiastki szczęścia".

Można zatem zaproponować tezę, iż w architekturze, w związku z jej użytkowym charakterem, skalą czasową i przestrzenną, iluzja może, ale nie musi prowadzić do powstania kiczu architektonicznego. Iluzja, która nie spełnia żadnej funkcji architektonicznej związanej z zaspokajaniem życiowych potrzeb użytkownika, prowadzi do powstania bezużytecznej atrapy rzeczywistości, czyli właśnie kiczu architektonicznego. Kicz taki można rozpoznać po tym, że wzbudza w człowieku smutek i irytację, ukazując mu skalę jego niespełnienia (działa jak informacja o braku). Natomiast iluzja nie prowadzi do powstania kiczu architektonicznego, kiedy istnieje wyłącznie jako przyczyna powstania architektury, ale znika w zrealizowanej (choć zapożyczonej) formie, która jest architektonicznie użyteczna (na przykład jako rzeczywista dekoracja teatralna lub przedmiot o wartości estetycznej). W związku z tym także ornament nie musi być kiczem, jeśli przekształca iluzję w „namiastkę szczęścia".

NAMIASTKA SZCZĘŚCIA NIE MUSI BYĆ KICZEM

Namiastka szczęśliwego życia, zbudowana na podstawie marzenia lub życzenia zleceniodawcy, nie musi być tandetna i wykonana z lichych materiałów. Wiele jest przykładów wcielania marzeń i życzeń w formę architektoniczną, które ocenia się jako wyraz wysokich aspiracji ludzi albo pozytywnie wartościowanego snobizmu. Bogaci mieszczanie od dawna aspirowali do warunków życia typowych dla arystokracji. Życzenie wynikające z podziwu dla określonej formy architektonicznej czy obcych kultur może być źródłem inspiracji i owocować eklektyzmem, który nie zawsze jest oceniany negatywnie w kryteriach estetycznych. Na przykład dawna rezydencja królewska – Pawilon Jerzego IV w Brighton – jest takim właśnie marzeniem, nawiązującym do stylu indosaraceńskiego (stanowi połączenie neogotyku

z architekturą państwa Wielkich Mongołów), ale zrealizowanym z wielkim kunsztem artystycznym. I choć wygląda obco w kontekście lokalnej architektury, kojarzy się z dziewiętnastowiecznymi Indiami, gdzie pracowało wielu brytyjskich architektów. W aranżacji wnętrz Pawilonu wymieszano elementy indyjskie, chińskie i islamskie. Pomimo nieautentyczności architektury tego pałacu w kontekście lokalnej zabudowy Brighton, trudno nie docenić wspaniałego rzemiosła i artyzmu Johna Nasha, architekta odpowiedzialnego za ostatnią jego przebudowę. Dzięki temuż kunsztowi, a może po trosze także dzięki historii kolonialnej polityki Anglii, rezydencji tej nie określa się mianem kiczu, a jedynie dziwactwa czy kuriozum.

Przykład ten dowodzi, że sama tylko nieautentyczność stylu nie wystarcza, by dane dzieło architektoniczne określić jako kicz. Musi mu towarzyszyć cecha, która wyklucza jakiekolwiek realne użytkowanie wyrosłej z iluzji formy. W przypadku zapożyczeń lub ornamentu takie wykluczenie wynika przede wszystkim z nierealizowania dwóch funkcji architektury: zarówno tej związanej z potrzebą piękna (estetycznej), jak i z potrzebą dogłębnego, wielozmysłowego doświadczenia architektury (dzieło architektoniczne powinno wytwarzać odpowiednią „atmosferę"). Obydwie te funkcje nie zostają zrealizowane przy miernej, tandetnej jakości wykonania ornamentu i lichocie materiału. Dopiero w ten sposób iluzja staje się kiczem: namiastka wymarzonej rzeczywistości okazuje się jedynie namiastką jej wizerunku, działającą jak informacja o braku tego, co przywołuje w swoim pustym znaku. Świadome otaczanie się takimi atrapami wskazuje na chorobliwe upodobanie człowieka do własnego rozrzewnienia i bezwładu, które odrywają go od możliwości oferowanych przez rzeczywistość. W skali architektury taka atrapa powinna zostać wyeliminowana przez praktykę życiową. Jeśli natomiast utrzymuje się ona w mocy, może być rozpatrywana jako rodzaj patologii architektonicznej deformującej krajobraz oraz życie jej użytkowników.

Zgoła inne odczucia budzi w człowieku „namiastka szczęścia", czyli forma powstała z iluzji (marzenia, życzenia), ale wykonana pięknie (kunsztownie, artystycznie). Niezależnie od tego, jak bardzo byłaby ona „nieautentyczna", jeśli jest piękna, to oddziałuje na człowieka pięknem własnym, nie zaś cudzym, odbitym. Staje się wówczas „namiastką szczęścia", która, choć zrodzona z iluzji, przestaje nią być dzięki rzeczywistemu pięknu. Nie jest zatem też kiczem.

Myśl ta nawiązuje do koncepcji kiczu obecnej u Hermanna Brocha, a rozwijanej w latach 50. XX wieku. Według Brocha w prawdziwej sztuce piękno powstaje jako wyraz prawdy i dobra, jako efekt wytężonej pracy, a w przypadku kiczu celem nie jest piękno, lecz efekt piękna, który Broch nazywa dekoracją, ornamentem. Piękno (w sensie platońskim) stanowi ideał – to z definicji nieosiągalny wzór, istniejący poza systemem sztuki, która może do niego jedynie dążyć. „Otwartość" systemu, czyli niekończąca się droga do piękna, rozumiana jako proces odbierania sztuki przez człowieka (czyli jej doświadczania), jest gwarantem niewyczerpalnego potencjału sztuki i tkwiącej w niej mocy przyciągania (wielokrotnego, gdyż nie działa ona jak krótkotrwała informacja, lecz jest źródłem harmonii). Kicz natomiast zamienia abstrakcyjny ideał piękna w ograniczony i łatwo przyswajalny jego wizerunek. Stąd wniosek, że sztuka nie jest w stanie wyczerpać piękna jako swego źródła, kicz natomiast wyczerpuje je niezwykle szybko, co można łatwo rozpoznać w skali architektury.

ORNAMENT W ARCHITEKTURZE

Rozumienie kiczu, które proponuje Broch, współbrzmi z modernistycznym myśleniem o architekturze, w ramach którego ornament i dekoracja traktowane są jako nieprawdziwa (niestrukturalna, niekonstrukcyjna) część budowli, czyli swego rodzaju atrapa – bez względu na jakość jej wykonania. Trudno dziś jednak zachować aż tak bezwzględny osąd.

Nawet późniejsze, postmodernistyczne ujęcie ornamentu jako intencjonalnie żartobliwego cytatu z innej formy historycznej stanowi dziś raczej zamknięty etap historii myśli architektonicznej. Sam postmodernizm nie tyle zmienił definicję ornamentu, co usankcjonował jego obecność w architekturze i podniósł go do rangi wyróżnika stylowego oraz nośnika pożądanej narracji. Ornament postmodernistyczny nie wprowadza jednak do architektury żadnej iluzji, gdyż nie udaje, a przedrzeźnia obcą, najczęściej historyczną formę, dlatego należałoby go ujmować raczej jako „iluzję iluzji", co oddala podejrzenia o kicz, który charakteryzuje się łatwością odbioru przez przeciętnego, masowego użytkownika architektury, a tym samym nie może opierać na wyrafinowanej intelektualnej grze.

Po doświadczeniach modernizmu i postmodernizmu, których pewne przejawy są wciąż obecne w architekturze, współczesna krytyka architektoniczna oddala się od utożsamiania kiczu architektonicznego z ornamentyką.

Aktualne nurty refleksji, opowiadające się za autentycznością i uznające iluzję za źródło kiczu, proponują głębszą analizę ornamentu i dekoracji pod kątem tkwiącego w nich potencjału wzbogacenia wielozmysłowego doświadczenia architektury. Jest to przede wszystkim konsekwencją położenia nacisku na atmosferę architektury jako jedną z jej podstawowych funkcji. Zmienia to stosunek do ornamentu, którego „użytkowość" polega najczęściej właśnie na tworzeniu konkretnej atmosfery. Sam ornament nie jest już zatem wartościowany negatywnie, jak w modernizmie (jako nieprzynależny do konstrukcyjnej i strukturalnej warstwy architektury), ale w oparciu o kategorię atmosfery, w której mieści się zarówno wartość piękna, jak i wielozmysłowe doświadczanie architektury przez człowieka.

Fakt, że o kiczu nie myśli się już w kontekście ornamentyki, zilustrować może szczególny dziś przypadek kiczu architektonicznego związany z tak zwaną „architekturą minimalistyczną". Współcześnie w budownictwie jednorodzinnym nośnikiem marzenia i życzenia rzadko są zapożyczenia z form odległych w czasie i przestrzeni, częściej natomiast – styl architektoniczny wybrany z wielu aktualnie istniejących w Polsce. Formy minimalistyczne szybko uznane zostały za wyznaczniki prestiżu, zamożności i luksusu oraz przynależności do nieformalnej społecznie, elitarnej grupy intelektualistów (podczas gdy wczesny minimalizm miał raczej redukować przesyt do umiaru, powściągliwości i bezpretensjonalnej czystości form). Wprawdzie także w tym przypadku to kunszt wykonania decyduje, czy dany obiekt można uznać za przykład kiczu, jednak przykład ten świadczy o tym, że iluzja i nieautentyczność mogą manifestować się także w odrzuceniu wszelkiego ornamentu i dekoracji.

PODSUMOWANIE

Architektura jest dobrym obszarem ustalania/testowania kryteriów rozpoznawania kiczu oraz odróżnienia go od nie-kiczu. Jest to możliwe dzięki jej skali – zarówno czasowego trwania, jak i fizycznych rozmiarów – a także konieczności spełniania potrzeb życiowych użytkownika. Iluzja w architekturze jest kiczem, jeśli w zrealizowanej formie wciąż pozostaje iluzją – atrapą rzeczywistości wykluczoną z funkcji zaspokajania owych potrzeb. Taka iluzja-kicz pogłębia w człowieku uczucie braku oraz smutek wynikający z niemożności spełniania marzenia. Kicz zatem odrywa człowieka od rzeczywistości.

Natomiast iluzja, która jest przyczyną powstania konkretnego dzieła architektury, może zniknąć w zrealizowanej formie, jeśli jest ona architektonicznie funkcjonalna i użyteczna. Szczególną potrzebą człowieka, którą spełniać może i powinna architektura, jest potrzeba piękna oraz dogłębnego (cielesnego i umysłowego) doświadczenia rzeczywistości. Dlatego iluzja, „ucieleśniona" w pięknej formie architektonicznej, właśnie dzięki swemu pięknu przestaje być iluzją i źródłem kiczu – przekształca się w „namiastkę szczęścia", która potrafi wzbogacić doświadczenie rzeczywistości, a nie odciągnąć od niej, jak to się dzieje w przypadku kiczu.

Bibliografia

Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki: wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ołak, PIW, 1990.

Herman Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Czytelnik, Warszawa 1998.

Kinga Baumann,, *O kiczu,* campie *i architekturze ujarzmionej pragmatyzmem*, „Architektura & Biznes" 2005, nr 5(154).

Encyklopedia psychologii, red. Wł. Szewczuk, Fundacja Innowacja, Warszawa 1998.

Barbara Stec, *Kiedy forma staje się postawą, czyli o autentyczności w architekturze*, „Architektura & Biznes" 2013, nr 11(256).

Barbara Stec, *Maniera tenebrosa*, *czyli o autentyczności w architekturze c.d.*, „Architektura & Biznes" 2014, nr 6(263).

Barbara Stec, *Odpowiednie dać rzeczy słowo, czyli o autentyczności w architekturze cd.*, „Architektura & Biznes" 2014, nr 4(261).

Barbara Stec, *Piękno skupienia, czyli o autentyczności cd. – miejsca skupienia i rozproszenia*, „Architektura & Biznes" 2014, nr 1(258).

Barbara Stec, *Powtórne spojrzenie*, cz. 1, „Architektura & Biznes" 2005, nr 5(154).

Reflection on Kitsch in Architecture. Illusion or a Bit of Happiness?

The reflection in this article is focused on the kitsch in architecture. The term 'kitsch' itself, originally referred to the images, is nowadays also used for the evaluation of architecture, especially in terms of its authenticity. This requires taking into account the physical scale associated with the function important in architecture, that is, the one of satisfying the needs of its user. What served as a starting point for reflection was the thought of Kurt W. Forster, in which he identified kitsch, including the architectural

one, with the illusion of a better life, inherent in the dream and desire of a man, and constituting the cause of architectural borrowings.

It was noted that in architecture, because of its scale and utility, the illusion cannot replace the real fulfillment of the user's life needs, so it may exist for a relatively short period of time so as to lead to the emergence of its form, or, in the long run, it may subsist next to reality as a useless dummy, excluded from the function of satisfying the needs of the user. Such a kitsch can be seen in architecture, in which a man lives for such a short time that he or she does not need to meet one's needs based on kitsch.

The prolonged use of architectural kitsch deepens in a man a feeling of sadness and irritation resulting from a sense of inability to fulfill dreams or real needs. And if the illusion is only a cause of the architecture – since it disappears into its realized form, borrowed, but useful (as theatre decoration, by meeting the needs of beauty or a multi-sensory experience of architecture) – then you cannot talk about the architectural kitsch, understood as an illusion. Accordingly, the ornament also need not be kitsch if it converts the illusion into a bit of happiness.

Keywords: reality, illusion, beauty, kitsch, architecture, architectural scale, building, dummy, ornament

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

TEMAT NUMERU: KICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

ŻYCIE JAKO KICZ. UWAGI O SZTUCE BIOLOGICZNEJ

MARTA MIKOŁAJEWSKA

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Faculty of Polish and Clasical Philology, Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland)
marta.heberle@gmail.com

SZTUKA BIOLOGICZNA A KICZ

Sztuka biologiczna, w języku angielskim określana jako *bio art*, istnieje mniej więcej od końca lat 80. Początkowo identyfikowano ją głównie z tak zwaną sztuką genetyczną, która sprowadzała się do wizualizacji DNA za pomocą tradycyjnych technik, takich jak malarstwo czy grafika oraz obrazów wykonanych poprzez zastosowanie algorytmów genetycznych i programowania genetycznego. Stopniowo jednak artyści zaczęli włączać do warsztatu środków wyrazu narzędzia właściwe biologii molekularnej i inżynierii genetycznej. Z czasem większą uwagę zwracano nie na oprogramowanie komputerowe, a na tworzenie fizykalnych obiektów biologicznych: zmodyfikowanych genetycznie komórek, szczepów bakterii, tkanek czy złożonych organizmów. Z tego typu działalnością sztuka biologiczna identyfikowana jest obecnie – z adaptowaniem rozwiązań oferowanych przez nauki biotechnologiczne w celu tworzenia żywych dzieł sztuki. Wokół tych działań toczy się dyskusja, w której dominują głosy podkreślające wagę tego typu eksperymentów dla fundamentalnych ustaleń dotyczących tego, czym jest życie, ale także dla zrozumienia, jaki jest status tych nieistniejących dotąd w naturze, skonstruowanych przy użyciu technologii bytów. Posthumanistyczne dyskursy, takie jak estetyka troski, estetyka nieantropocentryczna czy postulowana przez Monikę Bakke „zoe-estetyka”[1], stanowią

[1] M. Bakke, *Bio transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.

tylko kilka z przykładów tego rodzaju refleksji. W jakim jednak sensie podstawą dla tego rodzaju dyskusji mogą stać się prace, które w gruncie rzeczy sprowadzają się do zakresu znaczeniowego pojęcia 'kicz'? Wydawałoby się, że z chwilą wejścia do specjalistycznych laboratoriów i wykorzystania specyficznych technologii w procesie kreacji, artyści dysponują wszelkimi środkami, by problematyzować fenomen życia, kwestie związane z jego manipulacją czy patentowaniem przez duże koncerny kodów genetycznych. W jakim jednak stopniu podejmują tego rodzaju problematykę prace, w których stykamy się z kolorowymi motylami, ornamentacyjnymi kwiatami czy fluorescencyjnym królikiem? Clement Greenberg pisał o kiczu, że „jest on mechaniczny i operuje formułami. Jest zastępczym doświadczeniem i fałszywym przeżyciem. Zmienia się zależnie od stylu, ale pozostaje zawsze tym samym. Jest wyrazem tego wszystkiego, co w naszym życiu nieautentyczne"[2]. Skoro kicz reprezentuje to, co w naszym życiu nieautentyczne, czy możemy posługiwać się nim, tworząc ogólne stwierdzenia dotyczące podstaw życia? Czy kiczowate artefakty mogą stanowić punkt wyjścia do poważnej dyskusji o kwestiach fundamentalnych? Czy żywe obiekty, nierzadko przywodzące na myśl wytworzone przez kulturę popularną fantazmaty i produkty, mogą powiedzieć nam coś o życiu? Co o życiu mówi nam sztuka, która na pierwszy rzut oka stanowi jedynie przejaw złego gustu? Co o życiu mówi nam kicz? Zanim zastanowimy się nad tymi pytaniami, ustalmy zakres znaczeniowy tego pojęcia.

CZYM JEST KICZ?

Badacze są w większości zgodni co do tego, że słowo 'kicz' pochodzi od niemieckiego sformułowania *etwas verkitschen*, co oznacza „sprzedać coś tanio"[3]. Określenie to związane jest z sądem estetycznym i kategorią smaku, jednocześnie ma wyraźne zabarwienie pejoratywne czy raczej negatywnie wartościujące. Kicz odnosi się do produktu kulturowego spreparowanego, aby schlebiać gustom mas. Oznacza „sztukę, która jest radosna

[2] C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 9.

[3] T. Kulka, *Kitsch*, „British Journal of Aesthetics" 1988, t. 28, nr 1.

i która jednocześnie stanowi wyraz złego smaku"[4]. Paul Maltby uważa, że kicz jest „kontrowersyjnym i problematycznym konceptem. Po pierwsze, jest z konieczności krytyczny: dzieło sztuki rozpoznane jako kicz zostaje natychmiast zdewaluowane, gust jego wielbicieli zdyskredytowany i wyśmiany. Po drugie, koncept ten jest wykluczający i dyskryminujący: jako etykieta kicz często stygmatyzuje sztukę, która nie wpisuje się w kanon estetyczny ustalony przez elitarnych arbitrów smaku"[5]. Maltby zauważa też jednak, że kicz stanowi kategorię przydatną w tym sensie, że łatwo dzięki niej rozpoznać sztukę przeznaczoną do konsumpcji, która „zapewnia bezrefleksyjną rozrywkę i niezakłóconą przyjemność"[6]. Tomas Kulka wskazuje, że „kicz nie jest wyłącznie artystyczną porażką – pracą, która nie wyszła. Jest w tym zjawisku coś specjalnego, co oddziela je od reszty złej sztuki"[7]. Na czym polega ta wyjątkowość kiczu? Czy chodzi o pewnego rodzaju formatowanie zjawisk artystycznych do statusu produktów przeznaczonych do konsumpcji? Przyjęło się, że kicz jest zjawiskiem, które wyłoniło się w XIX wieku wraz z kształtowaniem się społeczeństwa masowego. Istotną rolę w powstawaniu produktów, które określić można tym mianem, odegrał wzrost czasu wolnego. Wśród społeczeństw masowych pojawiła się wtedy potrzeba uczestnictwa w kulturze zapewniającej łatwą rozrywkę, niewymagającą wykształcenia ani szczególnych kompetencji odbiorczych. Clement Greenberg uważał kicz za produkt rewolucji przemysłowej i za efekt osiedlania się w miastach ogromnej liczby ludności wiejskiej w charakterze proletariatu i drobnej burżuazji. „Kultura ersatzu"[8] miała odpowiadać potrzebom konsumpcyjnym mas, które nie były w stanie zrozumieć kultury miejskiej, a jednocześnie utraciły zainteresowanie kulturą ludową wywodzącą się z miejsca ich pochodzenia. Umacnianie się kultury masowej, czyli kiczu, oraz wycofanie się elit rządzących z poparcia dla działań awangardy

[4] D. Riout, *Kitsch*, [w:] *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, ed. B. Cassin, Princeton 2014, s. 538.

[5] P. Maltby, *Kinkade, Koons, Kitsch*, http://www.jcrt.org/archives/12.1/maltby.pdf [data dostępu: 13.03.15].

[6] Ibidem.

[7] T. Kulka, op. cit.

[8] C. Greenberg, op. cit., s. 9.

stanowiły dla Greenberga zapowiedź upadku kultury kształtującej wrażliwość, refleksję i dobry smak.

Podobnie rozumiał zjawisko kiczu Hermann Broch. Uważał, że kicz stanowi przejaw „radykalnego zła"[9], które prowadzi do zniszczenia systemu wartości. Siła kiczu polega jego zdaniem na „pomieszaniu kategorii etycznej z estetyczną"[10]. Kicz według Brocha ma za zadanie zapewnić niewymagającą wysiłku intelektualnego i zaangażowania odbiorcy przyjemność. Jako taki nie może stanowić tworzywa dobrego dzieła sztuki; dzieła wielopoziomowego, którego forma odsyła do istotnego problemu. Kicz stał się też przedmiotem krytyki Waltera Benjamina, który całkowicie wyłączał to zjawisko z obszaru sztuki. Postrzegając go jako fenomen odrębny, który jest czymś innym niż działalność artystyczna, negował tym samym możliwość istnienia „kiczowatej sztuki". Według ustaleń Winifred Menninghaus, badaczki zajmującej się tą problematyką w pismach niemieckiego filozofa, kicz stanowił dla Benjamina praktyczny (w przeciwieństwie do „bezinteresowności" sztuki) przedmiot, który sprawia, że brak jest krytycznego dystansu między nim a obserwatorem: „kicz oferuje natychmiastową emocjonalną gratyfikację bez wysiłku intelektualnego, bez dystansu i bez sublimacji"[11]. Warto w tym miejscu zauważyć, że tego rodzaju opinie i uwagi dotyczące kiczu były wśród teoretyków popularne mniej więcej do lat 50. XX wieku. Później w artystycznym świecie wyłoniły się tendencje, które odmieniły kicz i jego postrzeganie przez krytyków. Denys Riout uważa, że kicz zmienił się za sprawą pop artu, który doprowadził do dalszego rozmycia wartości ustanowionych przez awangardę, oraz za sprawą tak zwanego „kampu", stanowiącego rodzaj estetyki promującej jako zabawne to, co jest w złym guście. Riout wskazuje, że od tej pory artyści nie tylko tworzyli prace dające się opisać za pomocą kategorii kiczu, ale celowo łączyli elementy wywołujące

---

[9] H. Broch, *Evil in the Value System of Art*, [w:] idem, *Geist and Zeitgeist: the Spirit in an Unspiritual Age: Six Essays*, ed. and trans. by J. Hargraves, New York 2002, s. 195 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu).

[10] Ibidem.

[11] W. Menninghaus, *On the 'Vital Significance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste'*, [w:] *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity,* ed. A. Benjamin, Ch. Rice, Melbourne 2009, s. 41.

u odbiorcy przyjemność estetyczną z wątkami wywrotowymi[12]. Tym samym kicz zmienił swoje oblicze. Nie był postrzegany wyłącznie jako przejaw złego gustu, ale też jako celowe wykorzystanie motywu utożsamianego ze złym gustem, stanowiące jednocześnie punkt wyjścia do analizy złożonych problemów i wnikliwości krytycznej. Tego rodzaju działalność polegającą na świadomym i celowym operowaniu kiczem Maria Poprzęcka określa jako postkicz[13]. Prace mieszczące się w jego obrębie mogą być atrakcyjne dla szerokiej publiczności: zarówno dla widza, który dostrzega tylko wierzchnią warstwę projektu, aspekt wizualnej, przynoszącej przyjemność tandety, jak i dla widza wykształconego, który za fasadą blichtru rozpoznaje inne sensy i znaczenia.

FLUORESCENCYJNY KRÓLIK

Powróćmy do pytania postawionego na początku tych rozważań: czy podstawą dla dyskusji dotyczącej życia może być projekt, który wpisuje się w zakres znaczeniowy pojęcia 'kicz'? Postaramy się na nie odpowiedzieć, rozważając przypadek najbardziej, jak sądzę, emblematyczny dla sztuki biologicznej – fluorescencyjnego królika o imieniu Alba. *GFP Bunny* autorstwa Eduarda Kaca stanowi przykład sztuki transgenicznej – pewnej tendencji wyróżnionej przez artystę w obrębie bio artu. Jak wskazuje sam twórca: „jest to nowa forma sztuki, której podstawę stanowi wykorzystanie technik inżynierii genetycznej, pozwalających na wprowadzanie do organizmu genów syntetycznych bądź występujących naturalnie z jednego gatunku do drugiego w celu tworzenia unikalnych żywych istot"[14]. Alba przyszła na świat w 2000 roku. Powołanie jej do życia wymagało ścisłej współpracy artysty z naukowcami pracującymi dla Instytutu INRA (Institut National de la Recherche Agronomique) w Jouy-en-Josas we Francji. Spośród wielu jednostek naukowych zdolnych w tamtym okresie do przeprowadzenia tego typu działania tylko ta zgodziła się pomóc w realizacji zamysłu przedstawionego przez artystę. Proces kreacji transgenicznego zwierzęcia polegał na bezpośredniej ingerencji w genom. W wyniku tej operacji do życia powołana została hybrydyczna istota – królik albinos, do którego zygoty wszczepiono

[12] D. Riout, op. cit., s. 539.
[13] M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
[14] E. Kac, *Transgenic Art*, „Leonardo Electronic Almanac" 1998, t. 6, nr 11.

syntetyczną mutację genu fluorescencji, naturalnie występującego u meduz gatunku *Aequorea victoria*. Alba, będąca podwójnym mutantem[15], pozornie niczym nie różni się od innych pozbawionych pigmentu królików, jednak w odpowiednich warunkach – po naświetleniu promieniami o określonej częstotliwości – emituje intensywne jasnozielone światło. Gdyby ostatecznym celem projektu było stworzenie uroczego udomowionego miniaturowego królika, emitującego dodatkowo zieloną poświatę niczym w baśniach, projekt można by uznać za apoteozę kiczu. Jak jednak wskazuje artysta, kreacja nowej istoty na drodze genetycznych modyfikacji była jedynie punktem wyjścia tego procesualnego przedsięwzięcia. Kac zauważa, że jego dzieło „obejmuje stworzenie zielonego, fluorescencyjnego królika, publiczny dialog wywołany przez projekt, a także integrację zwierzęcia ze środowiskiem społecznym"[16]. Druga część projektu rozpoczęła się z chwilą upublicznienia wiadomości o przyjściu stworzenia na świat. Obejmowała wszelkie związane z kreacją Alby reakcje: publiczną debatę, otwarty sprzeciw przeciwko tego typu praktykom, kontrowersje, a także konsekwencje w postaci ocenzurowania projektu przez ówczesnego dyrektora Instytutu INRA, który odmówił wydania fluorescencyjnego gryzonia z laboratorium. Ostatnie wydarzenie pchnęło drugą fazę projektu w nieoczekiwanym kierunku, skutkując protestami obrońców artystycznych poczynań pioniera bio artu, a także odwlekając w czasie końcowe stadium projektu, które zakładało przeniesienie zwierzęcia do posiadłości jego twórcy, zintegrowanie go z nowym otoczeniem, doświadczanie codziennych interakcji z nim i, przede wszystkim, otoczenie go odpowiedzialną opieką. Na uwagę zasługuje fakt, że *GFP Bunny* nigdy nie został pokazany publicznie. Transgenicznego królika przetransportowano ostatecznie do domu twórcy, jednak nigdy nie został on wystawiony w obiegu galeryjnym jako żywy artefakt. Strategia wystawiennicza projektu obejmowała prezentację zdjęć, plakatów, dokumentacji prac laboratoryjnych, a także publiczne debaty i dyskusje, które ostatecznie toczyły się pod nieobecność Alby.

---

[15] Alba nie jest jedynie efektem modyfikacji polegającej na wszczepieniu do zygoty królika genu fluorescencji, gdyż już same króliki albinosy to recesywna naturalna mutacja, celowo rozmnażana przez ludzi.

[16] E. Kac, *GFP Bunny*, „Leonardo" 2003, nr 36, s. 97.

Chciałabym w tym miejscu przyjrzeć się argumentom, których używali przeciwnicy i krytycy projektu, licząc na to, że pozwolą nam one ustalić, na czym polega i w jaki sposób manifestuje się kicz w projekcie Kaca.

Jednym z powodów ostrej krytyki wymierzonej w pracę była jej rzekoma „dekadenckość", objawiająca się w nadaniu białemu królikowi zdolności całkowicie zbędnej, właściwej pewnemu gatunkowi meduz, w przypadku których występowanie tego rodzaju białka jest funkcjonalnie uzasadnione. Praca Brazylijczyka została tym samym sprowadzona do poziomu pozbawionego znaczeń, atrakcyjnego wizualnie gadżetu, do poziomu powierzchni i fasadowości, oraz uznana za niesmaczny eksperyment, wykorzystujący, co gorsza, istotę żywą do realizacji niegodnego, niskiego celu. Steve Tomasula, podejmując tę kwestię i jednocześnie nawiązując do innych prac, u podstawy których leżą działania na genach, z ironią przedstawia kolejny aspekt związany z domniemaną bezużytecznością takich przedsięwzięć z perspektywy badań naukowych: „Alba, podobnie jak Venus Davisa[17] czy każda inna praca należąca do nurtu sztuki genetycznej, nie zostanie wykorzystana w badaniach nad rakiem czy innymi medycznymi przypadkami. I jako że prace te są »bezużyteczne«, są postrzegane jako »dekadenckie«, tak dekadenckie jak ornament, na przykład niepragmatyczne złote rybki i kwiaty zniszczone przez Czerwoną Gwardię w trakcie Rewolucji Kulturalnej Mao"[18]. Zakładając, że

[17] Tomasula pisze tutaj o projekcie autorstwa Joego Davisa, który także wpisuje się w paradygmat sztuki biologicznej. *Microvenus* to prosty symbol graficzny przypominający skrzyżowanie liter „Y" oraz „I". Jest to germański znak runiczny symbolizujący życie, a także schematycznie zarysowane żeńskie genitalia. Projekt Davisa zakładał umieszczenie owego znaku w genomie bakterii, powielenie go w efekcie rozmnażania drobnoustrojów, a następnie wysłanie w kosmos, by znak ludzkiej inteligencji dotarł do istot pozaziemskich. Realizacja tego zamierzenia wiązała się z przetłumaczeniem informacji graficznej na informację biologiczną; najpierw run został zcyfryzowany, a następnie przetłumaczony na łańcuch dwudziestu ośmiu nukleotydów DNA. Syntetyczne molekuły z zakodowaną informacją zostały umieszczone w bakteriach *E. coli*, szczepie odpowiedzialnym za prawidłowe trawienie, wykorzystywanym w badaniach NASA ze względu na odporność na ekstremalne warunki. Bakterie szybko rozmnożyły się w laboratoryjnej zlewce; powstały miliony komórek, z których każda zawierała identyczny obraz *Microvenus*.

[18] S. Tomasula, *Genetic Art and the Aesthetics of Biology*, „Leonardo" 2002, nr 35, s. 143.

autor tych słów nie jest zwolennikiem rządów komunistycznego dyktatora, możemy odczuć, że zarzut dotyczący bezużyteczności wydaje mu się absurdalny i wynikający z ignorancji, z komentowania pracy wyabstrahowanej z szerszego, wyłożonego przez artystę kontekstu, wreszcie z banalizowania poruszanych przez nią problemów i ograniczenia jej do nieadekwatnej definicji *objet d'art*, według której istotą i ostatecznym celem działań Kaca była kreacja fluorescencyjnej maskotki – zbytecznego ornamentu.

Jak wiemy, narodziny Alby były jedynie punktem wyjścia projektu, natomiast Kac w zaproponowanej koncepcji sztuki transgenicznej stanowczo odcina się od tworzenia skończonych artefaktów, które nie mają potencjału rozwoju: „Z racji tego, że jestem artystą transgenicznym, interesuje mnie nie tyle kreowanie genetycznych przedmiotów, ile raczej tworzenie społecznych podmiotów. Innymi słowy, za istotny uważam całkowicie zintegrowany proces tworzenia królika, wprowadzenia go w społeczeństwo i zapewnienia mu kochającego i opiekuńczego środowiska, w którym będzie mógł rosnąć zdrowo i bezpiecznie"[19]. Kac liczy na wypracowanie estetyki podkreślającej społeczne, a nie formalne aspekty życia. Stworzenie fluorescencyjnej istoty ma być początkiem długiego procesu inicjującego debatę dotyczącą granic manipulacji genetycznych, sztuki, dobrego smaku. Zielony królik nie ma być wartością samą w sobie, dziwacznym, skończonym artefaktem, lecz inspiracją do namysłu nad innością, nad etyką artystyczną, nad stosunkiem odbiorców do genetycznie modyfikowanych organizmów. Wielokrotnie podkreślana jest też przez artystę konieczność otoczenia tych wyjątkowych istot szczególną opieką, zintegrowania ich z innymi, niezmodyfikowanymi stworzeniami. Mimo tej artystycznej eksplikacji projektu pojawiło się wiele głosów krytycznych, wskazujących, że jest on „ornamentacyjny", a przez to powierzchowny – trudno doszukiwać się sensów i znaczeń zamierzonych przez artystę pod warstwą popkulturowej, lukrowanej dekoracyjności.

Kwestię powracającej w najnowszych praktykach artystycznych ornamentacyjności w interesujący sposób rozwinął Gunalan Nadarajan, jednocześnie zręcznie broniąc „fluorescencyjnego królika". Nadarajan zgadza się co prawda z tym, że obecnie obserwujemy w sztuce – szczególnie tej, która wykorzystuje biotechnologiczne manipulacje – zwrot w kierunku

[19] E. Kac, *GFP…*, op. cit., s. 98.

ornamentu, dekoracyjności, zauważa jednak także, że jest to swego rodzaju działanie subwersywne. Wskazuje, że artyści, posługując się tymi samymi metodami, które stosuje się w „biotechnologii ornamentacyjnej"[20], czyli „badaniu, manipulowaniu i konstruowaniu form życia dla celów ornamentacyjnych"[21], dostarczają krytycznej oceny tych procesów. Nadarajan powołuje specjalną kategorię „estetyki parergonalnej"[22] (*parergonal aesthetics*), w przypadku której „ornament służy destabilizacji takich pojęć jak celowość czy funkcjonalność w odniesieniu do żywych istot"[23]. Choć *GFP Bunny* stanowi w jego odczuciu fenomen czysto ornamentalny, nie jest to w żadnym razie równoznaczne z ubóstwem znaczeniowym pracy: „Fascynujące jest rozpatrywanie rozległych zamierzeń i implikacji pracy, podczas gdy najbardziej oczywistym jej aspektem jest fluorescencja – cecha ornamentalna"[24].

Estetyka parergonalna zawiesza hierarchizowanie i podział aspektów życiowych na ważniejsze i mniej ważne, na te, które usprawiedliwiają biotechnologiczne dociekania (np. rozwiązania dotyczące ludzkiego zdrowia), oraz te, które takiego potencjału nie posiadają (skonstruowanie pięknego stworzenia). „Dlaczego zatem psy nie są niebieskie w czerwone kropki, a konie nie promieniują fosforyzującymi kolorami na nocnych łąkach?"[25] – pyta Vilem Flusser. Nadarajan odpowiedziałby prawdopodobnie, że jest tak dlatego, iż ornament przestał być pusty i jałowy, kiedy stał się wykorzystywanym z rozmysłem narzędziem krytyki, które zdolne jest wywołać – kazus Alby – debatę poruszającą zasadnicze kwestie.

Docieramy tutaj do momentu, w którym nasze rozważania przybierają paradoksalny kierunek. Okazuje się bowiem, że z głosów krytycznych, z zarzutów o dekadenckość, bezużyteczność i stosowanie pustych znaczeniowo ornamentów grupa teoretyków wyprowadza linię obrony projektu, który dotyczy jednak istotnych kwestii, takich jak status genetycznie modyfikowanych organizmów, ich integracja ze środowiskiem i światem ludzi oraz

---

[20] G. Nadarajan, *Ornamental Biotechnology and Parergonal Aesthetics*, [w:] *Signs of life. Bio Art and Beyond*, ed. E. Kac, Cambridge 2007, s. 43.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem, s. 51.

[24] Ibidem, s. 52.

[25] V. Flusser, *Curie's Children*, „Artforum" 1988, nr 27, s. 9.

etyka artystyczna. Dlatego też, gdybyśmy zdecydowali się opisać projekt *GFP Bunny* za pomocą kategorii kiczu, skłanialibyśmy się bardziej w stronę rozumienia proponowanego przez Riouta i Poprzęcką. W tym świetle decyzja Kaca o stworzeniu fluorescencyjnego „pupila" byłaby działaniem w pełni świadomym i celowym, mającym na celu zainteresowanie dużej grupy odbiorców – niekoniecznie wykształconych w odbiorze sztuki – nie tylko samym stworzeniem, lecz także problematyką dotyczącą istot transgenicznych. Za takim widzeniem pracy przemawiałby też fakt rezygnacji Kaca z prezentowania stworzenia publicznie w przestrzeni galeryjnej, gdzie mogłoby być narażone na stres związany z obecnością odwiedzających. Być może Alba, której nie widział nikt prócz artysty, jego rodziny oraz personelu francuskiego laboratorium odpowiedzialnego za jej powstanie, faktycznie miała być poważnym projektem świadczącym o odpowiedzialności naukowców, artystów i o możliwościach związanych z wykorzystaniem biotechnologii?

Takie wnioski na temat projektu można wyciągnąć na podstawie głosów jego obrońców, odpowiadających na zarzuty dotyczące „dekadenckości", ornamentacyjności i bezużyteczności. Zastanówmy się jednak nad tym, z jakim obrazem biotechnologii konfrontuje odbiorców *GFP Bunny*.

Bez wątpienia serie wykładów, warsztatów i publicznych dyskusji, które składały się na strategię wystawienniczą pracy, można uznać za społecznie użyteczne. Stworzenie uroczego transgenicznego „pupila" oswaja ludzi z inżynierią genetyczną, biologią molekularną i innymi gałęziami technologii biologicznych, postrzeganych zazwyczaj jako dziedziny hermetyczne, posługujące się trudnym żargonem zrozumiałym wyłącznie dla osób bezpośrednio w nie zaangażowanych. Powstaje przestrzeń do dialogu dotyczącego badań i eksperymentów prowadzonych obecnie na dużą skalę, które nie są w pełni jasne, zrozumiałe i oczywiste, a przez to często stanowią podstawę do powielania mitów, uprzedzeń i fałszywych przeświadczeń. Należy jednak zauważyć, że wizerunek biotechnologii oferowany przez projekt jest utopijną wizją nieskończonych możliwości. Przeciętny Kowalski dowiaduje, że w tym momencie ludzkość posiada nieograniczone możliwości manipulowania naturą i że konsekwencją tego rodzaju manipulacji mogą być urokliwe zwierzęta domowe, u których na skutek ingerencji w genom nie wystąpiły powikłania, choroby czy inne obniżające jakość życia zwierzęcia skutki. Zdjęcia i postery przedstawiające wielokrotnie powielony obraz radośnie

skaczącego zielonego królika nie mówią nic o zagrożeniach płynących z zastosowania technologii biologicznych, nieudanych eksperymentach, laboratoryjnych aberracjach i cierpieniu istot, u których w wyniku ingerencji w genom wystąpiły poważne mutacje wykluczające normalną egzystencję. Artysta nie odnosi się też do innej istotnej kwestii. Ingerując w genom na poziomie molekularnym, nigdy nie można przewidzieć do końca, jaka będzie ostateczna ekspresja modyfikacji w złożonym organizmie. Kac twierdzi, że „zdecydował się przystąpić do projektu, ponieważ stało się jasne, że jest to bezpieczne"[26]. Skąd jednak mógł mieć taką pewność? Jeśli podstawą takiego przeświadczenia były wcześniejsze manipulacje na genomach innych żywych istot, być może należało odnieść się do tych eksperymentów, ich wyników i konsekwencji, nawet gdyby miało to prowadzić do ujawnienia potencjalnych niebezpieczeństw wiążących się z tego typu działaniami i nieprawidłowości stanowiących ich efekt? Pamiętajmy też, że króliki, obok szczurów i myszy, są popularnymi zwierzętami doświadczalnymi, na których testuje się produkty farmaceutyczne, w tym terapie genowe, kosmetyki oraz inne komponenty chemiczne docelowo przeznaczone dla ludzi.

Czy fluorescencyjny królik mówi nam coś o tych kwestiach? Czy dowiadujemy się, co dzieje się za zamkniętymi drzwiami placówek badawczych i specjalistycznych laboratoriów? Czy projekt podejmuje refleksję na temat losu żywych testerów, który naznaczony jest bólem i strachem? Niestety, w przypadku tego projektu zatrzymujemy się na konkluzji, że zwierzęta laboratoryjne mają się świetnie, modyfikacje na ich genach przynoszą spektakularny pod względem wizualnym efekt, a one same żyją długo, otoczone opieką ze strony odpowiedzialnych naukowców.

Pomijanie wymienionych wyżej kwestii i jednocześnie promowanie dzieła jako projektu dotyczącego odpowiedzialności zakrawa na hipokryzję, a w najlepszym wypadku na całkowity brak świadomości dotyczącej realiów współczesnych badań naukowych z dziedziny biologii. Zignorowany został też fakt patentowania genomów żywych istot, szczególnie tych posiadających potencjał rynkowy; istot, których utowarowienie może wiązać się pokaźnymi profitami finansowymi. Chodzi tu właśnie przede wszystkim o zwierzęta, które tak jak zielony królik nadają się do hodowli domowej. Kac

[26] E. Kac, *GFP…*, op. cit., s. 100.

zrealizował swój słynny projekt rok po tym, jak naukowcy z Narodowego Uniwersytetu Singapuru opatentowali popularny gatunek rybek akwariowych zmodyfikowanych o gen fluorescencji, który sprawia, że emitują one, podobnie jak Alba, jasnozielone światło. Naukowcy podpisali następnie kontrakt z dużą firmą Yorktown Technologies, przekazując prawa do produkcji i sprzedaży genetycznie zmodyfikowanych ryb. W 2003 roku gatunek pod nazwą GloFish trafił do sklepów zoologicznych w Stanach Zjednoczonych. Autor *GFP Bunny* milczy w sprawie patentowania życia, implikacji etycznych tego rodzaju działań; ignoruje też całkowicie kontekst rynkowego obiegu tego rodzaju istot oraz problem komodyfikacji życia. W związku z tym, pracę – wbrew temu, co sugerują jej obrońcy – można postrzegać jako nieuzasadnioną manipulację na genomie, dążącą do wizualnego efekciarstwa, spowitą dodatkowo idealistyczną i bezkrytyczną opowiastką o cudach biotechnologii. Tym samym można ją uznać kicz. Co więcej, prezentowane w przestrzeni galeryjnej plakaty i zdjęcia królika w połączeniu z afirmatywnym i naiwnym traktowaniem metod, które umożliwiły realizację projektu, można w gruncie rzeczy potraktować jako swoistą reklamę możliwości oferowanych przez biotechnologię.

Kac uważa, że zależało mu na stworzeniu fluorescencyjnego królika nie jako produktu końcowego, ale na zainicjowaniu w ten sposób debaty dotyczącej istotnych kwestii. Niestety, zbanalizowanie debaty dotyczącej technik biologicznych i zignorowanie szerokich konsekwencji ich rozprzestrzeniania popycha projekt bardziej w kierunku produktu końcowego, do tego w wątpliwym guście.

Warto w tym miejscu przywołać zdanie George'a Gesserta, jednego z przedstawicieli nurtu sztuki biologicznej. Gessert odwraca porządek słowa 'kicz', twierdząc (w podobnym duchu do przywołanego wcześniej Waltera Benjamina), że nie jest to kategoria opisująca wytwory artystyczne, ale właśnie produkty rynkowe. Jako artysta pracujący podobnymi do Kaca technikami i krzyżujący różne gatunki roślin kwitnących, Gessert krytykuje masową produkcję genetycznie zmodyfikowanych kwiatów, nazywając je kiczowatymi[27]. Uważa, że zarzuty dotyczące braku odpowiedzialności u artystów pracujących w obszarze bio artu są absurdalne, ponieważ według

[27] G. Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, Cambridge 2010, s. 81.

niego to kicz – pod postacią towarów rynkowych – powoduje moralną obojętność. Nawet jeśli Gessert ma rację, projekt Kaca i tak został niestety sformatowany niczym spektakularny biotechnologiczny… produkt, osnuty dodatkowo całkowicie nieprzekonującą w moim odczuciu opowieścią o trosce i odpowiedzialności.

Powróćmy jeszcze do zapowiadanego na początku tego tekstu pytania: cóż ważnego o życiu może nam powiedzieć praca zaklasyfikowana jako kicz? Zanim podejmę próbę odpowiedzi na to pytanie, chciałabym doprecyzować, co dokładnie mam na myśli, posługując się pojęciem 'życie'. Liczę, że tego rodzaju komentarz wyjaśni i usprawiedliwi moją krytykę i negatywne wartościowanie twórczości brazylijskiego artysty. Moja refleksja nad znaczeniem fenomenu życia rozpoczyna się od kwestii fundamentalnej, to znaczy od poszukiwania jego definicji. Już na tym etapie napotykamy jednak zasadniczy problem. Okazuje się bowiem, że jedna, spójna i logiczna definicja tego zjawiska – wspólna i prawdziwa dla pewnej klasy obiektów i pozwalająca na rozgraniczenie materii ożywionej od nieożywionej – po prostu nie istnieje. Próbę wyjaśnienia zjawiska życia podjęły niemal wszystkie dziedziny naukowe, począwszy od biologii, poprzez fizykę i chemię, aż po nauki humanistyczne. Sposobu na formalną definicję życia poszukiwali także matematycy. Problematyce bytu i istnienia poświęcony jest potężny dział filozofii – ontologia. Wszystkie te dziedziny wypracowały własne rozumienie życia, eksponujące inne jego właściwości i cechy. Proliferacja definicji prowadzi jednak w konsekwencji do dezorientacji: koncepcje często wzajemnie się wykluczają, niektóre są wewnętrznie sprzeczne, a mnogość konstruktów myślowych wyklucza możliwość jednoznacznego rozstrzygnięcia, czy w danej instancji mamy do czynienia z życiem, czy nie. Edward Trifonov, badacz z Instytutu Różnorodności Genetycznej w Haifie, doliczył się aż „stu dwudziestu trzech definicji tego niejasnego fenomenu"[28], uznając ostatecznie wszystkie za nieprecyzyjne i niezadowalające.

W wielość dysharmonijnych definicji wpisana jest też niepokojąca możliwość, że życie ma charakter relatywny, a nie absolutny. W *Czarodziejskiej górze* Tomasz Mann pisał: „Czymże jest życie? Tego nie wiedziano. Jest świadome siebie, niewątpliwie, skoro tylko staje się życiem, ale nie wie,

[28] E. Trifonov, *Definition of Life: Navigation through Uncertainties,* „Journal of Biomolecular Structure and Dynamics" 2012, vol. 29, nr 4.

czym jest”[29]. Blisko sto lat po konstatacji niemieckiego pisarza stan naszej wiedzy o życiu na poziomie definicyjnym przedstawia się podobnie. Jest to o tyle niepokojące, że obecnie dysponujemy narzędziami pozwalającymi na modyfikację tego, co intuicyjnie jako życie rozpoznajemy. Nadal jednak nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na pytanie, czym jest życie. Dopóki nie spotkamy się z jego określonym przypadkiem, dopóki go nie „ujrzymy”, dopóty w niewytłumaczalny, irracjonalny sposób nie rozpoznamy, że oto właśnie z nim mamy do czynienia.

Przyjmowanie określonej definicji jako instancji weryfikującej prowadziło wielokrotnie do sytuacji, w których pewne zjawiska były całkowicie wykluczane ze sfery życia tylko po to, by po kilku latach, wraz z innym paradygmatem i inną definicją, odzyskać status istot żywych. Warto w tym miejscu przytoczyć przykład badań prowadzonych w 1976 roku przez bezzałogową sondę Viking, które miały na celu poszukiwanie życia pozaziemskiego. Pobrane przez lądownik próbki zostały zbadane przez pryzmat restrykcyjnej definicji metabolicznej, a pewne zaobserwowane zmiany uznano wówczas za reakcje chemiczne zachodzące w skałach. Dziś okazuje się jednak, że mogły to być przejawy aktywności żyjących na Marsie mikroorganizmów, a więc życia, co przez metaboliczną definicję zostało z gruntu wykluczone. Wygląda więc na to, że wobec bezradności definicji naukowych jesteśmy zdani na swój ogląd i przeczucie, bez względu na to, jak nienaukowe i niemetodyczne byłyby te techniki. W kwestii rozstrzygania, co życiem jest, a co nie, nie dysponujemy lepszą metodą niż pozarozumowe i przedpojęciowe przeczucia.

W pracy Kaca zabrakło owego życia: unaocznionego, doświadczalnego przez zmysły. Obecność rekombinowanego genetycznie organizmu została zastąpiona plakatami i zdjęciami przedstawiającymi flurescencyjnego królika, jednak mogły one równie dobrze stanowić efekt manipulacji w programie graficznym. Odbiorca nie ma zatem możliwości rozpoznania życia w *GFP Bunny*, nie otrzymuje też w moim odczuciu impulsu do wkroczenia na głębszy poziom refleksji o życiu zarówno ludzkim, jak i nie-ludzkim oraz ich wzajemnych relacjach, ślizga się bowiem jedynie po powierzchni kiczowatych reprezentacji wizualnych. Faktem jest, że bezpośrednie działanie

[29] T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, tłum. J. Kramsztyk, Warszawa 1972, s. 294.

na genach, od którego rozpoczęła się realizacja projektu, kieruje uwagę odbiorcy w stronę przemyśleń nad tym, co stanowi biologiczną podstawę życia. Zrozumieniu tych kwestii służyły też prowadzone przez artystę wykłady i dyskusje, w czasie których objaśniano, że rolę nośnika informacji genetycznej organizmów żywych pełnią występujące w chromosomach kwasy nukleinowe. Zarówno w przypadku człowieka, jak i transgenicznego stworzenia wymykającego się kategoriom systematycznym fundament ten jest taki sam. Różnimy się jedynie konfiguracją, w jakiej rozmieszczone są poszczególne związki. Ten uniwersalny charakter budulca kodującego życie sugeruje, że w rzeczywistości jesteśmy bliżej nie tylko fluorescencyjnego królika, lecz także wszystkich innych mniej bądź bardziej złożonych stworzeń, i mimo znaczących różnic – istnieje między nami więź molekularnej materialności szyfrującej istnienie.

Ta obserwacja stanowi solidną podstawę dla dyskursów posthumanistycznych, odrzucających paradygmat antropocentryczny. Okazuje się bowiem, że człowiek nie jest gatunkiem wyizolowanym, lecz powiązanym z innymi nie-ludzkimi formami życia. Co więcej, jak wskazuje Monika Bakke: „bez nie-ludzkiej sfery nie ma tego, co tak bardzo ludzkie, jednak nie przez jej zanegowanie – jak nam się do tej pory zdawało – ale poprzez łączność i ciągłe współtworzenie”[30]. Skoro jednak projekt Kaca rzeczywiście miał na celu podjęcie tej problematyki, czy faktycznie niezbędne było stworzenie enigmatycznego fluorescencyjnego królika, którego nikt nigdy nie widział? Ostatecznie cała praca zyskała kształt wydarzenia o charakterze społecznym, stanowiła pewien kazus, fenomen oparty na dyskusjach i debacie. Do tego typu działań Kac nie potrzebował genetycznie zmodyfikowanego fluorescencyjnego zwierzęcia. Nie potrzebował też ani legendy, która powstała wokół niewidzianej przez nikogo publicznie istoty, ani kiczowatej otoczki tandetnych obrazków. Ten zabieg, zakrawający na mistyfikację oraz ograniczenie strony wizualnej pracy do posterów i zdjęć wątpliwego gustu, zepchnął dzieło Kaca w stronę kiczu i znacząco osłabił wydźwięk debaty, która zgodnie z zamierzeniem artysty miała na celu postawienie istotnych pytań o życie ludzkie, nie-ludzkie i ich wzajemne zależności.

[30] M. Bakke, op. cit., s. 241.

Skoro jednak Alba faktycznie powstała, należało zadbać o właściwe warunki pozwalające na jej publiczną prezentację. Wystawy z udziałem żywych, w tym też często transgenicznych zwierząt nie są nowością, nie są też, mimo pewnych trudności, niemożliwe do zorganizowania. Wystarczy w tym miejscu przywołać chociażby projekt Katy High, w którym artystka podjęła problematykę transgenicznych szczurów laboratoryjnych z wszczepionym ludzkim materiałem genetycznym. High odkupiła zwierzęta zapadające na typowo ludzkie choroby, zapewniła im odpowiednią opiekę i umieściła je w przestrzeni galeryjnej, zaadaptowanej w sposób przywodzący na myśl laboratorium. Odwiedzający tę specyficzną wystawę mieli szansę odczuć bezpośrednią bliskość transgenicznych zwierząt cierpiących dla dobra człowieka.

W przypadku pracy Kaca możliwość empirycznego obcowania z transgeniczną istotą pozwoliłaby odbiorcom rozpoznać w niej życie, zaś samo doświadczenie wzmocniłoby znacząco zaangażowanie w dyskusję dotyczącą związków człowieka z innymi, nie-ludzkimi formami życia. Niestety, w przypadku *GFP Bunny* w miejsce fluorescencyjnego królika i unikalnego doświadczenia odbiorczego publiczność otrzymała tandetną reprezentację. Mój podstawowy zarzut wobec realizacji brazylijskiego artysty dotyczy właśnie absencji tytułowego królika (zakładając, że faktycznie on powstał); zastąpienia obecności unikalnej istoty – kiczem, który zniechęca do refleksji i debaty. Jeśli zwierzę rzeczywiście zostało powołane do życia, jestem zdania, że należało pokazać je publicznie. Kwestie związane z zapewnieniem mu odpowiednich warunków podczas prezentacji stanowiłyby kolejny mocny argument w dyskusji nad odpowiedzialnością i opieką nad nie-ludzkimi formami życia, nad wzajemnymi relacjami ludzi i nie-ludzi.

Jeśli Kac nie planował pokazać Alby publicznie, być może w ogóle nie należało powoływać jej do życia. W obliczu tego, jak ostatecznie projekt był prezentowany, kreacja transgenicznego zwierzęcia wydaje się nieuzasadniona, całkowicie niesfunkcjonalizowana i pretekstowa, zaś sama fluorescencja jawi się jako pusty zabieg schlebiający popkulturowym trendom.

Ponadto ocena projektu nasuwa jeszcze inne niepokojące wnioski. Jeśli bowiem, jak ustaliliśmy powyżej, dzieło Kaca stanowi w swym wyrazie afirmację biotechnologii, to akceptuje tym samym jej ingerencję we wszystkie poziomy życia – w tym także ludzkiego. Skoro można zmodyfikować genetycznie królika, nie ma przeszkód, by to samo zrobić z człowiekiem – oto

konkluzja pracy. W tym sensie projekt legitymizuje też terapie genowe, patentowanie genów oraz usprawiedliwiane koniecznością badań naukowych genetyczne profilowanie pacjentów, często bez ich wiedzy i zgody. Nie ma technologii transparentnych, które nie niosłyby za sobą określonych zmian i które pozostają bez wpływu na życie ludzi i nie-ludzi, a już z całą pewnością nie należy do nich biotechnologia.

Kac, niestety, ignoruje te kwestie, co sprawia, że nie jestem przekonana, czy zgodnie z jego zapewnieniami projekt faktycznie dotyczy troski i odpowiedzialności. Wbrew temu, co sugerują często obrońcy jego pracy, kicz nie jest tu w moim odczuciu zabiegiem pełniącym funkcje krytyczne czy demaskatorskie, wręcz przeciwnie.

Jak wspominałam wcześniej, Kac liczył na stworzenie estetyki podkreślającej społeczne, a nie formalne aspekty życia. Czy można jednak poważnie podjąć problematykę społecznych aspektów życia, ignorując całkowicie potężną technologię, która doprowadziła do jego stworzenia, jej konteksty, potencjalne skutki i niebezpieczeństwa z nią związane? Czy można poważnie zajmować się kwestiami troski, odpowiedzialności, zwracać uwagę na dyskursy posthumanistyczne zrywające z nadrzędną rolą człowieka wobec innego życia na planecie i proponować jednocześnie projekt, na podstawie którego przeciętny odbiorca dowiaduje się jedynie, że na potrzeby sztuki możemy dowolnie manipulować życiem innych istot przy pomocy nieobojętnej przecież technologii?

Bibliografia

Giorgio Agamben, *Open: Man and Animal*, Stanford University Press, California 2004.

Monika Bakke, *Bio transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

Encountering Life in the Universe: Ethical Foundations and Social Implications of Astrobiology, ed. Ch. Impey, A.H. Spitz, V. Stoeger, University of Arizona Press, Arizona 2013.

Hermann Broch, *Evil in the Value System of Art*, [w:] idem, *Geist and Zeitgeist: the Spirit in an Unspiritual Age: Six Essays*, ed. and trans. by J. Hargraves, Suhrkamp, New York 2002.

Vilém Flusser, *Curie's Children*, „Artforum" 1988, nr 27.

George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, The MIT Press, Cambridge 2010.
Clement Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006.
Eduardo Kac, *GFP Bunny*, „Leonardo" 2003, nr 36.
Eduardo Kac, *Transgenic Art*, „Leonardo Electronic Almanac" 1998, t. 6, nr 11.
Tomas Kulka, *Kitsch*, „British Journal of Aesthetics" 1988, vol. 28, nr 1.
Dominick LaCapra, *History and its Limits: Human, Animal, Violence*, Cornell University Press, New York 2009.
Andrzej B. Legocki, *Naukowe definicje życia*, „Nauka" 2009, nr 1.
Paul Maltby, *Kinkade, Koons, Kitsch*, http://www.jcrt.org/archives/12.1/maltby.pdf.
Winifred Menninghaus, *On the 'Vital Significance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste'*, [w:] *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity,* red. A. Benjamin, Ch. Rice, Re:press, Melbourne 2009.
Susan Merrill Squier, *Liminal Lives. Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Duke University Press, North Carolina 2004.
Maria Poprzęcka, *O złej sztuce*, WAiF, Warszawa 1998.
Signs of life. Bio Art and Beyond, ed. E. Kac, MIT Press, Cambridge 2007.
Eugene Thacker, *Biomedia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004.
Eugene Thacker, *The Global Genome – Biotechnology, Politics, and Culture,* The MIT Press, Cambridge 2005.
The Nature of Life, red. M.A. Bedau, C.E. Cleland, The MIT Press, Cambridge 2010.
Steve Tomasula, *Genetic Art and the Aesthetics of Biology*, „Leonardo" 2002, nr 35.
Edward N. Trifonov, *Definition of Life: Navigation through Uncertainties,* „Journal of Biomolecular Structure and Dynamics" 2012, vol. 29, nr 4.
Stephen Wilson, *Information Arts. Intersection of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Cambridge 2002.

Life as a Kitsch. Notes about Bio Art

Bio art is a specific trend of contemporary art practice, where artists adapt solutions offered by biosciences in order to create living works of art. Their actions are a subject to a discussion with dominant voices concerning the significance of such experiments for the fundamental ascertainments concerning what life is, but also for understanding the status of these constructed entities, which thus fur have not existed in nature. Posthumanist

discourses such as aesthetics of care, non-anthropocentric aesthetics and zoe-aesthetics are a few examples of this type of reflection. However, is it possible that works, which could be described in terms of kitsch, constitute a solid ground for discussion of this kind?

Clement Greenberg has written of kitsch that it is 'mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times'. If kitsch represents everything that is spurious and non-authentic in our life, can we use it in order to make general statements concerning the basis of life? Can we make statements concerning the fundamental problem of life on the basis of projects, which confront us with glow-in-the-dark rabbits or paintings created with genetically modified colorful bacteria? In my paper I would like to refer to these questions on the basis of an artwork that can be classified in terms of kitsch.

Keywords: kitsch, bio art, life, biotechnology, DNA, fluorescent bunny

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Nieuniknione

Sołomon Bart

Tom zawiera wybór wierszy Sołomona Barta, rosyjskiego poety, który po ucieczce z ogarniętego rewolucją Petersburga zamieszkał w Warszawie. Tu też zmarł w getcie w 1941 roku.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

Załącznik

VARIA

KATEGORIA MOŻLIWOŚCI W MYŚLI I PISARSTWIE SØRENA KIERKEGAARDA

EDWARD KASPERSKI

Uniwersytet Warszawski
University of Warsaw (Poland)

I. RODZAJE MOŻLIWOŚCI

Kategorię możliwości (duń. *mulighed*) w myśli i pismach Sørena Kierkegaarda trudno przecenić. Stanowi ona w jego wykładni właściwość różnych sfer rzeczywistości, zarówno przyrodzonej, jak i nadprzyrodzonej, występuje jako znamię i składnik ludzkiej egzystencji oraz pojawia się w roli pojęciowego instrumentu stosowanego w odmiennych, niejednokrotnie odległych od siebie dziedzinach. Jej wielorakie sposoby uobecniania się oraz rozległe zastosowania sprawiają jednakże, iż znamionuje ją – jeśli śledzimy jej ekspresje i kształty w poszczególnych wypowiedziach, tekstach i dyskursach duńskiego myśliciela – rzucająca się w oczy polisemia (w niektórych sytuacjach można by mówić wręcz o homonimii) oraz rozległa kontekstualizacja, różnicująca jej poszczególne postacie, znaczenia i zastosowania. Dotyczy to także oddziaływania kategorii możliwości bądź też jego braku oraz powodowanych przez nią skutków. Ucieleśniają one określone – pozytywne bądź negatywne – wartości, motywujące z kolei stosowne oceny, wnioski i diagnozy formułowane wprost przez samego Kierkegaarda lub pośrednio przez jego pseudonimy. Również i one, wspomniane oceny, wnioski i diagnozy, podlegają, warto zaznaczyć, zróżnicowaniu, zniuansowaniu i swoistej relatywizacji (kontekstualizacji).

By posłużyć się przykładem, dla estety uwięzionego beznadziejnie w immanencji rzeczywistości i pogrążonego w nudzie perspektywa możliwości – a więc wyjścia poza ów krąg wewnętrznego bezruchu oraz wejścia w sferę

wyboru i rozwoju duchowego – wydaje się czymś pożądanym i zbawiennym[1]. Tymczasem odwrotnie, losem tegoż estety w sytuacji, gdy zdał się wyłącznie na kontemplowanie barwnych, kuszących, zjawiających się kalejdoskopowo możliwości, bez konfrontacji ich z rzeczywistością i przejścia do wyboru i realizacji którejś z nich, staje się rozpacz, beznadzieja, ruch w błędnym kole. W planie egzystencjalnym, źródłem przygnębienia, melancholii i rozpaczy okazuje się zatem zarówno dokuczliwy deficyt możliwości, jak i – na przeciwnym biegunie – ich nadmiar, paraliżujący akt wyboru, zajęcie zdecydowanej postawy i działanie. W dialektycznym myśleniu Kierkegaarda możliwość – w sytuacji egzystencjalnego deficytu – oznaczać może bowiem rzecz gorąco pożądaną, ważniejszą niż wszystko inne, a z kolei w sytuacji nadmiaru i estetycznego delektowania się rozmaitymi możliwościami egzystencjalnymi – rzecz szkodliwą i duchowo zabójczą.

Wszystkie te powyższe właściwości wespół z wieloma enigmatycznymi sformułowaniami[2] utrudniają czy też wprost uniemożliwiają sprowadzenie omawianej kategorii do w pełni przejrzystej, jednoznacznej, dysponującej wyraźnymi granicami, inwariantnej postaci. Konieczna staje się zatem wstępna, robocza typologia jej rozmaitych odmian i rozlicznych zastosowań, tym bardziej że kategoria ta pojawia się w zróżnicowanych kompozycyjnie, stylistycznie, gatunkowo i funkcjonalnie pismach Kierkegaarda, które z natury rzeczy i same w sobie rzutują na sposób jej ujęcia i na języ-

---

[1] „Moja dusza utraciła możliwość – wyznawał anonimowy autor i bohater *Diapsalmatów* otwierających pierwszy tom *Albo-albo* – Jeśli więc mógłbym sobie czegoś życzyć, to nie życzyłbym sobie bogactwa lub władzy, lecz namiętnego pragnienia możliwości [*Mulighedens Lidenskab*], tego oka, które wszędzie pozostaje wiecznie młode, wiecznie pałające – widzi możliwość. Rozkosz rozczarowuje, możliwość – nie". S. Kierkegaard, *Samlede Værker*, t. 2, Kopenhaga 1962, s. 42 (dalsze cytaty ze zbioru dzieł wybranych Kierkegaarda oznaczam jako SV i lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając numer tomu oraz stron/y); wszystkie tłumaczenia z języka duńskiego pochodzą od autora artykułu. Zob. także: S. Hüsch, *Langeweile bei Heidegger und Kierkegaard. Zum Verhältnis philosophischer und literarischer Darstellung*, Tübingen 2014, s. 151-152.

[2] Przykładem może być definicja lęku, w której możliwość pojawia się jako *definiens*: „lęk jest rzeczywistością wolności jako możliwość dla możliwości („Angest er Frihedens Virkelighed som Mulighed for Muligheden"), S. Kierkegaard, *Begrebet Angest*, Cap. I, § 5, http://sks.dk/BA/txt.xml (SV, 6, s. 136).

kowe zabarwienie. Rozważania lub uwagi na temat możliwości pojawiają się bowiem – z jednej strony – w poszczególnych, odmiennie wystylizowanych utworach pseudonimowych (*Albo-albo*, *Zamykające nienaukowe postscriptum*, *Pojęcie lęku*, *Choroba na śmierć* i inne), jedynie pośrednio wskazujących na stanowisko i poglądy samego Kierkegaarda, ponieważ ujawnia się on w tych pismach w roli „autora pseudonimowych autorów" i neutralnego w założeniu „sekretarza" wypowiedzi przypisanych fikcyjnym narratorom i/lub postaciom pseudonimowym. Z drugiej strony, Kierkegaard-autor wypowiadał się także bezpośrednio w licznych pismach sygnowanych własnym nazwiskiem, w brulionach, szkicach i notatkach, by wymienić tu jedynie tytułem przykładu prowadzony przez lata dziennik (*Journalen*)[3].

Przejdźmy zatem do wyodrębnienia głównych obszarów występowania kategorii możliwości i jej rozmaitych zastosowań oraz sensów.

ZNACZENIE ONTOLOGICZNE

Istnienie pozytywnej i systematycznej refleksji ontologicznej u Kierkegaarda jest sporne, a w każdym razie trudne od wytropienia i zaprezentowania. John W. Elrod, który wiele lat temu zajmował się tym zagadnieniem, sceptycznie patrzył na konstrukcję takiej ontologii u myślicieli egzystencjalnych – a więc także u Kierkegaarda. Według Elroda napotyka ona trudne do pokonania przeszkody, ponieważ jej twórcy negują myślenie esencjalne oraz w kontraście do niego przyjmują, iż egzystująca jednostka jest w całym swoim życiu nieprzerwanie i nieodwołalnie zanurzona w procesie stawania się i z tego powodu „nie może ona przekroczyć egzystencji i ująć jej jako całości"[4].

Z drugiej jednak strony, niektóre uwagi i wywody zawarte w pismach Kierkegaarda, także te negatywne, wskazują co najmniej na rudymenty i przebłyski dyskursu ontologicznego. Taki charakter miały na przykład *Okruchy filozoficzne* Johannesa Climacusa, (czyli samego Kierkegaarda

[3] Dzienniki Kierkegaarda (*Journalen*) zostały w ostatnich latach opublikowane w układzie chronologicznym i w elektronicznej wersji duńskiej jako ogniwo cyklu *Søren Kierkegaards Skrifter elektronisk version 1.8.1 ved Karsten Kynde*, vol. 17-26. Istnieje także wielotomowy angielski przekład dzienników.

[4] J.W. Elrod, *Being and Existence in Kierkegaard's Pseudonymous Works*, Princeton 2015 [1975], s. 28.

ukrywającego się pod tym pseudonimem), poświęcone problematyce ruchu i zmiany, konfrontujące zmianę rzeczy już istniejącej ze zmianą, która towarzyszy powstaniu rzeczy nowej. „Otóż taki byt [*væren*], który wszakże jest nie-bytem [*ikke-væren*] – konkludował Climacus-Kierkegaard – jest możliwością; zaś byt, który w pełni jest bytem, jest bytem rzeczywistym, czyli po prostu rzeczywistością; toteż zmiana towarzysząca powstaniu czegoś [*tilblivelsens forandring*] jest przejściem możliwości w rzeczywistość" (SV, 6, s. 68). Podobnie należałoby potraktować zawartą w rozprawie *Choroba na śmierć* definicję „rzeczywistości", która głosi, że stanowi ona „jedność możliwości i konieczności [*virkelighed er eenhed af mulighed og nødvendighed*]" (SV, 15, s. 94). W obu podanych sytuacjach kategorie bytu, konieczności i możliwości przybierają sens ontologiczny i uczestniczą w dyskursie ontologicznym, traktowanym zresztą w sposób epizodyczny – jako wsparcie argumentacji dotyczącej innych zagadnień.

Trudno tu oprzeć się wrażeniu, iż Kierkegaard – przeciwnik zbyt dla niego abstrakcyjnej oraz pustej w zasadzie metafizyki i ontologii praktykowanych przez współczesny mu idealizm obiektywny oraz filozofię spekulatywną epoki – wprowadza omawiane kategorie sporadycznie, na zasadzie polemicznego uwikłania i uzależnienia, niejako tylnymi drzwiami. Uznaje bowiem możliwość, podobnie jak konieczność, za komponent i właściwość rzeczywistości jako takiej, rzeczywistości w ogóle. Już przecież samo pojęcie „rzeczywistości w ogóle" wskazuje na ślady (czy pozostałości) myślenia ontologicznego i metafizycznego. W kontekście przytoczonej definicji jest zatem zasadne mówienie o ontologicznym rozumieniu i zastosowaniu kategorii możliwości – jako czynnika współkonstytuującego rzeczywistość.

MOŻLIWOŚĆ JAKO CZYNNIK STAWANIA SIĘ EGZYSTENCJI I BYTU

Przeciwstawiając się abstrakcyjnemu i systemowemu myśleniu kojarzonemu z Heglem i heglistami, Kierkegaard wskazywał, że myślenie tego rodzaju dokonuje się *sub specie aeterni* i w konsekwencji – operując pojęciami „czystego myślenia" i „czystego bytu" – unieruchamia, odsuwa na boczny tor i deformuje takie realne zjawiska, jak ruch, zmiana, rozwój, sprzeczność, przejście, skok czy stawanie się, które w świetle wywodów Duńczyka objaśniają na równi ludzką egzystencję i rzeczywistość i które bez uwzględnienia kategorii możliwości (jako odpowiednika potencjalności) byłyby niemożliwe i nie do pomyślenia czy objaśnienia. „Kierkegaard, podobnie

jak Arystoteles – pisała Clare Carlisle, autorka książki o pojęciu stawania się u duńskiego myśliciela – argumentuje, iż idee [platońskie – przyp. E.K.] same w sobie nie mogą spowodować ruchu i wyjaśnić rzeczywistości; obaj myśliciele przeciwstawiają się zatem idealizmowi, poszukując źródła ruchu wśród istniejących rzeczy"[5]. Arystoteles zwracał uwagę na istnienie takiego ruchu (*kinesis*) w fizycznej naturze, Kierkegaard, przeciwnie, w egzystującym człowieku, w jego subiektywności[6]. Kierkegaard-Johannes Climacus stwierdzał wprost: „Egzystencja nie daje się w ogóle pomyśleć bez ruchu, a ruch nie daje się pomyśleć *sub specie aeterni*" (SV, 10, s. 15).

W ujęciu Kierkegaarda możliwość stanowiła wewnętrzną właściwość wszystkich wspomnianych zjawisk: ruchu, przejścia rzeczy z jednego stanu w drugi, przejścia z niebytu w byt, zmiany, stawania się itd. Działała w sferze natury, historii, jednostkowej egzystencji. Pojawienie się możliwości zaprzeczało zatem poglądowi o istnieniu „obiektywnej", znieruchomiałej i statycznej rzeczywistości zarówno pozapodmiotowej, jak egzystencjalnej i subiektywnej. Kategoria możliwości stanowiła ponadto oręż w zwalczaniu koncepcji deterministycznych lub fatalistycznych, traktujących dzianie się i stawanie mechanicznie – jako funkcjonowanie w założonej z góry postaci i sterowane przez samą konieczność. O ile stawanie się natury czy historii nie było, jak można sądzić, wynalazkiem Kierkegaarda, o tyle uznanie

[5] Niektóre konteksty filozoficzne kategorii stawania się wydobywa Clare Carlisle w pracy: *Kierkegaard's Philosophy of Becoming: Movements and Positions*, New York 2005, rozdział I: *Metaphysics of Motion*, s. 9-22; cytowany fragment: ibidem, s. 12.

[6] Zob. ibidem, s. 18: „Kierkegaard chce przenieść Arystotelesowskie pojęcie realnego przejścia do dziedziny tego, co wewnętrzne [*into the realm of inwardness*], do serca potencjalności, aby zabezpieczyć wolność tego przejścia". W interpretacji tej Carlisle idzie, moim zdaniem, za daleko. Otóż, zawężając drastycznie pojęcia ruchu i przejścia do sfery subiektywnej, negując w ogóle stawanie się bytu, Kierkegaard podważałby własne wyeksponowane stanowisko egzystencjalne dotyczące stawania się jednostki i w ogóle człowieka. Dezawuowałby również pośrednio własne koncepcje działania i historii powszechnej (*Verdenhistorien*). Podejmując wnikliwą interpretację ruchu i akcentując jego znaczenie egzystencjalne, Kierkegaard odnosił się jednakże krytycznie do Heraklitejskiej koncepcji *panta rei* oraz dopuszczał występowanie w stawaniu się elementów zatrzymania, spoczynku, bezruchu i ciągłości. Zob. SV, 10, s. 18-19.

pojedynczej egzystencji za będącą w ruchu i stającą się oraz zanurzenie jej w stawaniu się było jednym z jego kluczowych rozwiązań. Uzasadniały je, z jednej strony, omawiana kategoria możliwości, z drugiej – powiązanie tej ostatniej z wolnością (SV, 6, s. 71).

EPISTEMOLOGICZNE ZNACZENIE KATEGORII MOŻLIWOŚCI

Kategorii możliwości Kierkegaard nadał również wyraziste znaczenie epistemologiczne. Podważał za jej pośrednictwem, z jednej strony, twierdzenie Hegla o jedności myślenia i bytu, z drugiej – uzasadniał nią istnienie nieprzekraczalnej różnicy i granicy dzielącej obiektywny świat pozapodmiotowych faktów, relacji i wydarzeń oraz myślenie, a dokładniej, pojęciowe poznanie dostarczające wiedzy o tym świecie. Myślenie, poznanie i wiedza nie były jednakże w stanie dotrzeć do konkretnej, zewnętrznej i niezależnej od poznającego podmiotu rzeczywistości empirycznej, idealnej (spekulatywnej) lub historycznej, oraz w sposób adekwatny – a więc jednoznaczny i niezawodny – jej zgłębić, odzwierciedlić i zakomunikować o niej. Nie potrafiły uzyskać statusu prawdy absolutnej, a w konsekwencji uzasadnić poglądu o „jedności" poznającej myśli oraz poznawanego przez nią świata.

Zasadniczy argument Kierkegaarda w tej kwestii głosił, iż rzeczywistość oraz myślenie reprezentują dwie jakościowo różne sfery bytu i że nie można zniwelować ich odrębności i specyfiki, zatrzeć dzielących je jakościowych różnic, a następnie dowolnie zastąpić jedno drugim. Rzeczywistość zewnętrzna uosabia bowiem dla podmiotu poznającego materialną i zmysłową konkretność, myślenie – refleksję, pierwiastki idealne i ogólność. Toteż rzeczywistość jako taka nie wchodzi bezpośrednio w skład poznania i wiedzy – nie tworzy mianowicie ich wewnętrznej, integralnej cząstki – w swej przedmiotowej, uprzedniej i zastanej, fizycznej, zmysłowej lub nawet idealnej postaci. Występuje ona natomiast w poznaniu zawsze i wszędzie jako „rzeczywistość pomyślana [*tænkte virkelighed*]" (SV, 10, s. 26). Znaczy to, że bez jej pomyślenia nie ma i nie może być dostępu do niej. Dostęp poznawczy wymaga z kolei transformacji i przekładu przedmiotowej rzeczywistości na jakościowo i funkcjonalnie różne od niej kategorie myślowe, pojęciowe i językowe, zawierające pierwiastki idealizacji oraz ogólności. Tymczasem zdaniem Kierkegaarda, reprezentowanego w tym wypadku przez Johannesa Climacusa, taka „pomyślana rzeczywistość" jest niczym innym, jak właśnie „możliwością", iż rzeczy mają się tak, a nie inaczej.

Każde poznanie rzeczywistości zewnętrznej wobec podmiotu poznającego uzyskiwało w rezultacie jedynie status wiedzy możliwej, odrębnej i różnej od poznawanego przedmiotu, skierowanej wprawdzie ku niemu, ale w żaden sposób nie identycznej z nim.

Utożsamiając poznanie rzeczywistości z jej pomyśleniem, a pomyślenie z możliwością, że rzeczy istnieją w taki czy inny sposób lub mają takie, a nie inne właściwości, Kierkegaard znacząco relatywizował (i detronizował!) świeckie, naukowe poznanie i jednocześnie otwierał wrota dla swoiście przez siebie pojmowanej wiary, radykalnie poróżnionej z wiedzą, poznaniem i rozumem, utożsamionej z aktem woli i namiętnością. Podważał jednocześnie również ideę poznania absolutnego i prawdy absolutnej, a zwłaszcza przekonanie, iż są one osiągalne w poznaniu naukowym i filozoficznym. Każda wiedza: empiryczna – przyrodnicza, historyczna lub socjologiczna; rozumowa (logiczna) lub filozoficzna (spekulatywna) – uosabiała w zarysowanej przez niego perspektywie jedynie *modus* wiedzy możliwej, ale nie ostatecznej, wiecznej czy po prostu niepodważalnej. Mogła więc z czasem ulec rewizji i znaczącej modyfikacji. Tryby wiedzy i wiary mijały się w sposób ostateczny i nieodwołalny.

EGZYSTENCJALNO-ANTROPOLOGICZNE ZNACZENIE I ZASTOSOWANIE MOŻLIWOŚCI

Kategoria możliwości miała u Kierkegaarda również szerokie zastosowanie egzystencjalno-antropologiczne. Stanowiła między innymi aktywny komponent ludzkiej, osobowej jaźni. W *Chorobie na śmierć* filozof, ukryty pod pseudonimem Anti-Climacus, stwierdzał:

> Aby podlegać stawaniu się (a jaźń powinna oczywiście stawać się sama w sposób swobodny), równie istotne są w tym względzie możliwość i konieczność. Podobnie jak przynależą do jaźni nieskończoność i skończoność (gr. *apeiron-peras*), analogicznie przynależą do niej także możliwość i konieczność. Jaźń, która nie dysponuje żadną możliwością, pogrąża się w rozpaczy i podobnie zresztą dzieje się z jaźnią, która nie doświadcza żadnej konieczności (SV, 15, s. 92).

Uwewnętrznienie kategorii możliwości rozstrzygało więc o kondycji normalnej, „pełnej" jednostki, podczas gdy jej brak rodził efekt – jak obrazowo przedstawiał rzecz Anti-Climacus – wegetowania w zamkniętym,

pozbawionym perspektywy świecie przygnębiających trywialności, a w granicznych sytuacjach – upodabniał się fizjologicznie do braku tchu i duszenia się.

W szerszym rozumieniu kategoria możliwości odnosiła się całościowo do jednostkowej, subiektywnej egzystencji. W grę nie wchodziło jednakże ujęcie tejże egzystencji w porządku myśli i pojęć, w sposób intersubiektywny, zobiektywizowany lub esencjalny. Celem nie było jej poznawcze wymodelowanie, zdefiniowanie i skatalogowanie na podstawie badań, analiz czy obserwacji. Było nim natomiast ujęcie jej niejako od wewnątrz – jako egzystującej podmiotowości zagłębiającej się w siebie i stanowiącej o sobie samej, poza obrębem zewnętrznych, osaczających ją uwarunkowań i determinacji. W tym jednostkowym, subiektywnym i wewnętrznym wymiarze stanowiła ona o własnym, przeżywanym istnieniu, stawaniu się, byciu, nieporównywalnym z kimkolwiek innym, niewymiennym na cudze doświadczenie – by wspomnieć w tym miejscu o zawsze tlącej się w podświadomości myśli o możliwości własnej śmierci, niemożliwej przecież do zastąpienia czyjąś inną podświadomością śmierci lub samą śmiercią, będącą zarazem w planie subiektywnej egzystencji wymownym, sugestywnym przykładem prymatu możliwości nad rzeczywistością.

W ujęciu tego typu egzystencja rysowała się zatem nie jako uprzedmiotowiona rzeczywistość – nie różniłaby się ona wówczas od dowolnego innego przedmiotu poznania – lecz właśnie jako możliwość możliwości realizujących się w powszednim trybie w porządku przejścia od tego, co możliwe, do tego, co realne. W języku Kierkegaarda (również w tekstach opatrzonych jego pseudonimami) oznaczało to możliwy ruch egzystencjalny *ab posse ad esse*. Owa „możliwość możliwości" wyrażała się – jak to precyzował Johannes Climacus w *Okruchach filozoficznych* oraz w *Nienaukowym zamykającym postscriptum* – w wolnym przejściu od braku rzeczywistości w ogóle do jej zaistnienia, nie zaś w konkretnych przejściach od jednego stanu do innego, słowem, od sprecyzowanego stanu możliwego do realnego[7]. Można by rzec, iż w subiektywnej egzystencji jako takiej możliwość poprzedzała generalnie każdą rzeczywistość, podczas gdy w realnym,

[7] Przejścia *ab posse ad esse* i *ab essse ad posse* – od możliwości do bycia i odwrotnie – charakteryzował Climacus (SV, 10, s. 27).

psychologicznym i społecznym istnieniu jednostki rzeczywistość, odwrotnie, poprzedzała możliwość.

Możliwość w subiektywnym planie egzystencjalnym – jako ogólny warunek zawieszenia albo zaktualizowania pewnej możliwości cząstkowej – nie dotyczyła zatem realizacji jakiegoś planu lub marzenia. Nie wyrażała się w wymiernych decyzjach, działaniu i efektach, dajmy na to – w zamiarze zdobycia nieopanowanej dotąd, ale majaczącej na horyzoncie umiejętności lub w nabywaniu dóbr pozostających dotychczas jedynie w planie pragnienia i nadziei posiadania. Jej istotą było według Kierkegaarda to, że nie dotyczyła ona konkretnej rzeczy – nie była mianowicie ani odczuciem jej braku, ani perspektywą usunięcia deficytu. Odnosiła się natomiast do egzystencji jako całości. Stosowała się, innymi słowy, do kwestii być albo nie być, a więc do samej możliwości pojawienia się lub zawieszenia konkretnej możliwości.

Toteż następstwem tego braku wykrystalizowania okazywał się lęk przed nicością[8]. Ten niezwykły lęk, który powstawał z pojawienia się „możliwości dla możliwości", Kierkegaard kojarzył z ukonstytuowaniem się duchowości, wolnością oraz formowaniem się osobniczej jaźni[9]. Właściwości tego rodzaju radykalnie oddzielały (różniły) człowieka od świata zwierząt. Torowały one również drogę przejściu ze stanu nieświadomości i niewinności, gdzie wolność występowała jedynie w zalążku, w formie przeczucia, do świadomości grzechu i poczucia winy, a więc do wyboru i zajęcia postawy religijnej, a także do wiary, w której zawierała się możliwość zbawienia, transcendentna w stosunku do rzeczywistości i podporządkowująca ją sobie.

Warto podkreślić, że w tym swoistym, egzystencjalnym rozumieniu możliwości cała rzeczywistość ulegała wzięciu w nawias i zawieszeniu. Wszystko w człowieku i wokół niego stawało się jednakowo możliwe lub

---

[8] Kierkegaard odróżniał lęk (*angest*) od strachu (*frygt*). Strach odnosił się bowiem według niego do czegoś konkretnego, lęk natomiast wyrastał ze wspomnianej „rzeczywistości wolności jako możliwości dla możliwości". Charakteryzował on jedynie człowieka – jego duchowość (*aand*) – i nie występował w ogóle u zwierząt, duchowości pozbawionych (SV, 6, s. 136).

[9] W tym duchu duński badacz Kierkegaarda Arne Grøn interpretował jego rozprawę *Pojęcie lęku*. Zob. A. Grøn, *Begrebet angst hos Søren Kierkegaard*, Kopenhaga 1994; oraz: idem, *The Concept of Anxiety in Søren Kierkegaard*, trans. J.B.L. Knox, Macon 2008.

niemożliwe – łącznie z samym realnym egzystowaniem – zanim w ogóle mogła pojawić się myśl o jakimkolwiek urzeczywistnieniu. Takie zawieszenie i zanegowanie wszelkiej rzeczywistości budziło, zdaniem Kierkegaarda, do życia podmiotowość jako „czystą możliwość" i kierowało ją ku sobie samej. Ustanawiało za sprawą wolności – podmiotowego atrybutu ducha – wspomnianą egzystencjalną „możliwość dla możliwości".

Ten prymat możliwości nad rzeczywistością stanowił warunek i rdzeń subiektywnej egzystencji. Możliwość oznaczała tu także pochodnie prymat nad rozumem, rozsądkiem, doświadczeniem, warunkami, realizacją itp. Najważniejsze było jednak to, że dopuszczała przekonanie, iż możliwe jest także to, co w kategoriach rzeczywistości było absolutnie niemożliwe, a więc na przykład to, że konkretny, pojedynczy, historyczny człowiek, czyli Jezus Chrystus, był bogiem.

MOŻLIWOŚĆ W SFERZE ETYKI

Kategoria możliwości charakteryzowała również w pewnym istotnym względzie etyczną kondycję podmiotu egzystującego, rozpiętego między wewnętrzną świadomością istnienia etycznej możliwości czynienia dobra oraz realnym działaniem, polegającym na urzeczywistnieniu tej możliwości. Przejście typu *ab posse ad esse* było możliwe jedynie w nacechowanym etycznie, intencjonalnym działaniu pojedynczego podmiotu, przenoszącego swój wewnętrzny, nieodparty imperatyw etyczny (istniejący początkowo jako możliwość) w konkretne działanie i praktyczną realizację. „Etyka zakłada bowiem – pisał Kierkegaard w niepublikowanych za życia notatkach – że każdy człowiek wie, na czym etyka polega, a dlaczego? Ponieważ etyka domaga się, aby każdy człowiek w każdym momencie [życia – przyp. E.K.] ją realizował, a zatem musi on ją znać. Etyka nie zaczyna zatem od niewiedzy, którą należy zastąpić wiedzą, lecz zaczyna od wiedzy i domaga się realizacji"[10]. Realizacja ta wyrażała się nie tyle w „zewnętrznym działaniu", ile – jak pisał Climacus w *Nienaukowym kończącym postscriptum* – „w rzeczywistości wewnętrznej, w której jednostka znosi możliwość i identyfikuje się z tym, co pomyślane, aby w nim egzystować. I to właśnie jest działanie

[10] S. Kierkegaard, *Den ethiske og den ethisk-religieuse Meddelelses Dialektik,* Papirer VIII 2B 81.10, http://sks.dk/p364/txt.xml.

[etyczne – przyp. E.K.]" (SV, 10, s. 42). Rzeczywista realizacja wyrażała się zatem w ruchu, przejściu i skoku do rzeczywistości innej niż pomyślana.

Ale kategoria możliwości miała także inne zastosowanie etyczne niż tylko wewnętrzne. Otóż próba zrozumienia i oceny cudzej postawy etycznej – charakteryzującej dowolne inne podmioty niż my sami – oznaczała, iż rzeczywistość etyczna tego cudzego podmiotu stawała się dla nas wyłącznie „możliwością". Prawdziwe, pełne i pewne poznanie tej cudzej rzeczywistości etycznej z zewnątrz było bowiem nieosiągalne, niedostępne dla zewnętrznego spojrzenia. Napotykało ono na niemożliwą do prawdziwego, poznawczego przeniknięcia intymną naturę subiektywności, zachowującej tajemnice wnętrza jedynie dla siebie samej.

Dokonywało się tutaj konieczne przejście typu *ab esse* (od autentycznej, wewnętrznej rzeczywistości etycznej danego podmiotu) *ad posse* (ku percepcji i obróbce myślowej innego, usytuowanego na zewnątrz obserwatora). Otóż ta swoista rzeczywistość etyczna przynależna pierwszemu podmiotowi rysowała się w owym zewnętrznym akcie poznania i oceny wyłącznie jako jedna z egzystencjalnych możliwości, ale nie jako bezwzględna prawda, uzasadniająca ferowanie, dajmy na to, potępiających ocen moralnych. Ujęcie z zewnątrz wykluczało niezawodne ustalenie tego, czy dana osoba mówi prawdę, czy przeciwnie – kłamie; czy jej wypowiedź jest asercją, ironią czy naganną hipokryzją. Kierkegaard wyciągał stąd wniosek, że kategoryczna moralna ocena innego człowieka jest po prostu niemożliwa, gdyż sądząc innych, sądzimy w istocie rzeczy samych siebie.

Konsekwencje powyższych założeń i ustaleń były wielokierunkowe i dalekosiężne. Podważały one na przykład rozpowszechniony pogląd, że literatura, psychologia, filozofia lub teologia docierają do głębi ludzkiej rzeczywistości duchowej i moralnej – do rdzenia jednostkowej egzystencji – że precyzyjnie są w stanie ją rozpoznać i przekazać o niej niepodważalną wiedzę i prawdę. Tymczasem zdaniem Kierkegaarda pisząca jednostka – poeta, pisarz, badacz, filozof, teolog – docierała w istocie rzeczy w tworzonym przez siebie obrazie innego człowieka tylko do własnej, prymarnej rzeczywistości etycznej, podczas gdy wewnętrzna rzeczywistość drugiego człowieka (pseudonimów, postaci, narratorów, podmiotów lirycznych) była rzeczywistością z gruntu hipotetyczną, rekonstruowaną intelektualnie, z poznawczego dystansu, słowem, rzeczywistością jedynie możliwą teoretycznie.

Wynikała stąd węzłowa dla etyki egzystencjalnej myśl Kierkegaarda. Przeczyła jakiejkolwiek próbie petryfikacji etyki. Negowała każdą – literacką, kaznodziejską, filozoficzną, pedagogiczną itd. – formę dydaktyzmu, pouczania i moralizowania. Otóż autor *Postscriptum* pisał:

> Jeden człowiek nie może etycznie sądzić drugiego, albowiem jeden człowiek potrafi zrozumieć drugiego tylko jako możliwość. Natomiast wtedy, gdy ktoś zdradza chęć osądzenia kogoś innego, to świadczy to w istocie o jego niemocy, albowiem sądzi on wówczas jedynie samego siebie[11].

Kierkegaard zakładał, że we wnętrzu jednostki jej własna rzeczywistość etyczna i własne, subiektywne myślenie – inaczej niż w zdystansowanej postawie i relacji poznawczej do świata zewnętrznego – zlewają się ze sobą, a jednostka (*den Enkelte*) jest zasadniczo istotą w pełni lub prawie w pełni przejrzystą jedynie w sobie i dla siebie samej. Była ona również z tego względu istotą socjalnie izolowaną i samotną, zgodnie z formułą, że człowiek pojedynczy jest samotny.

TEOLOGICZNY I RELIGIJNY SENS KATEGORII MOŻLIWOŚCI

Możliwość przybrała u Kierkegaarda znaczenie teologiczne i religijne, wynikające z niezwykle szerokiej i wielokontekstowej interpretacji znanej ewangelicznej formuły „dla Boga wszystko jest możliwe" (Mk 10, 25-27), którą zresztą omówię dalej bardziej szczegółowo. W tym miejscu należy podkreślić, że formuła ta uzasadniała w wywodach duńskiego pisarza nieskończoną jakościową różnicę i brak współmierności między istotą boską i ludzką. Bóg uosabiał bowiem, zgodnie z przytoczoną formułą ewangeliczną, niczym nieograniczoną pełnię możliwości, podczas gdy jednostka, która próbowałaby żyć tak, jak gdyby istniały wyłącznie możliwości i dla której wszystko – niczym dla samego Boga – wydawałoby się możliwe, skazywałaby się *de facto* na życie w iluzyjnym, pustym świecie fantazji i fikcji. Taka była, zdaniem duńskiego autora, egzystencjalna postawa estety, unikającego życiowych wyborów i związanej z nimi odpowiedzialności oraz delektującego się różnorodnością i zmiennością doświadczanych możliwości. Efektem takiej postawy, analizowanej w *Albo-albo*, była jednakże utrata

[11] Ibidem, s. 27.

osobowości, pustka i nuda. „Nadczłowiecza" boskość estety okazywała się jedynie parodią wszechmocy Stwórcy.

Dlatego, teologicznie rzecz ujmując, realny, ziemski i doczesny człowiek stanowił według Kierkegaarda syntezę możliwości i konieczności. Istnienie konieczności i jej akceptacja miały tutaj – w przeciwieństwie do istoty boskiej – zastosowanie uniwersalne. Dawały o sobie znać zarówno w planie religijnym, jak i świeckim. Uzmysławiały bowiem u człowieka potrzebę i zdolność posłuchu (*kraft at lyd*e) wobec przemożnej (nie do zwalczenia lub cofnięcia) siły konieczności oraz skłaniały do moralnego i praktycznego podporządkowania się jej.

Świadomość istnienia konieczności powodowała również w planie psychologicznym, moralnym i praktycznym akceptację własnej, ludzkiej ograniczoności. Człowiek religijny to znamię konieczności łączył w pierwszym rzędzie z treścią boskich przykazań oraz z nieprzekraczalnym wymogiem bezwzględnego posłuchu i stosowania się do nich, na przekór zachciankom wolnej woli oraz pokusom i kaprysom wolności. Tymczasem człowiek świecki istnienie konieczności wiązał z kolei z przemożnymi siłami przyrody, przymusem społecznym oraz mechanizmami historii. Wszystkie te trzy instancje były w mocy narzucać swoje prawa i warunki nie tylko jednostkom, lecz także całemu rodzajowi ludzkiemu.

Tymczasem alternatywna postawa, uznająca istnienie możliwości osadzonych w ludzkiej podmiotowej egzystencji, wolności i zdolności działania, leczyła z unicestwiającej beznadziei determinizmu i fatalizmu (SV, 2, s. 42). Uruchamiała trzeźwy i odpowiedzialny aktywizm respektujący lokalne i uniwersalne konieczności. Otwierała etyczną perspektywę przejścia od możliwości czynienia dobra do jego urzeczywistnienia za sprawą działania. Dostrzegła też bogactwo możliwości skumulowanych w istniejącej rzeczywistości, a tym samym możliwość jej pożądanej zmiany i transformacji, słowem – przejścia *ab esse ad posse*. Nie pozwala zatem stracić wiary w przyszłość.

Z kolei u ludzi usposobionych religijnie perspektywa możliwości – zgodnie z formułą „dla Boga wszystko jest możliwe" – nie pozwalała tracić nadziei zbawienia „mimo wszystko" – w obliczu przytłaczającego, rozpaczliwego brzemienia grzechu i dręczącego poczucia winy. Możliwość znaczyła tutaj pokonanie i przekroczenie niemożliwości. Dopuszczała możliwość zwycięstwa nad niemożliwością. Tworzyła więc rodzaj teologicznego pomostu

między ziemską immanencją, napiętnowaną ponurym grzechem pierworodnym, a zbawczą transcendencją, obiecującą pośmiertnie wieczną błogość.

LITERACKIE ASPEKTY I FUNKCJE MOŻLIWOŚCI

Kategoria możliwości znalazła wszechstronne, oryginalne zastosowanie w pisarstwie Kierkegaarda. Oto jak ujmował rzecz filozof podpisany jako Johannes Climacus w *Kończącym nienaukowym postscriptum*, porównując estetyczny patos poetycki z patosem etycznym:

> […] rzeczywistość jest dla poety tylko bodźcem, który w istocie skłania go do tego, by opuścić rzeczywistość i szukać idealizacji w sferze możliwości. Właściwy dla niego patos jest patosem poetyckim, patosem w sferze możliwości z rzeczywistością funkcjonującą w charakterze pobudki; jeśli patos ten dotyczy nawet dziejów powszechnych, to jest to także tylko patos możliwości – patrząc zaś na to z kolei etycznie, jest to niedojrzałość, ponieważ dojrzałość etyczna polega na tym, by własną rzeczywistość etyczną ujmować jako nieskończenie ważniejszą niż odbiór całej choćby historii powszechnej. […]
>
> Najwyższym patosem w stosunku do możliwości jest słowo, najwyższym patosem w stosunku do rzeczywistości jest czyn, działanie. […] Najwyższą wartością estetyczną są kreacja poetycka i możliwość, zaś etycznie występuje zależność odwrotna, albowiem pod względem etycznym dzieło poetyckie jest nieskończenie obojętne, podczas gdy własna egzystencja powinna być dla poety ważniejsza niż wszystko inne. Najwyższym patosem estetycznym dla poety byłoby zatem zniszczenie samego siebie, pełna demoralizacja po to, aby tylko stworzyć wybitne dzieło poetyckie (SV, 10, s. 83-85).

Przy preferowanej kategorii możliwości inspiracją dla Kierkegaarda była tu prawdopodobnie *Poetyka* Arystotelesa, uznająca wyższość poetyckiej idealizacji nad historyczną faktografią – duński autor dezawuował i eliminował w pisarstwie realistyczną lub naturalistyczną przedmiotową referencyjność, ujednoznacznienie słowa i wypowiedzi[12].

Podobnie też wykluczał asertywność i demonstrowanie autorytetu autorskiego narzucającego odbiorcy własny, wyłączny punkt widzenia pisarza;

[12] Zob. B.H. Kirmmse, *Poetry, History – and Kierkegaard*, „Kierkegaard Studies. Yearbook" 2010: *Kierkegaard's Late Writings*, ed. by H. Schulz, J. Stewart, K. Verstrynge, s. 49-68.

posługiwał się w tym celu strategią pseudonimów uniemożliwiającą bezpośrednie identyfikowanie danej wypowiedzi z pisarzem. Uważał, że postawa autorytetu autorskiego oraz identyfikacja tego rodzaju eliminują jakikolwiek niezależny i samodzielny wybór interpretacji i znaczeń ze strony odbiorcy, a w konsekwencji sprowadzają do minimum lub zgoła likwidują jego indywidualną podmiotowość (subiektywność).

Taka strategia homoficzna – określmy to stanowisko Kierkegaarda literaturoznawczym terminem Bachtina, wywiedzionym zresztą zapewne z lektur duńskiego pisarza i myśliciela – sankcjonowałaby pasywność i podrzędność odbiorcy i sytuowałaby autora w boskiej, nierównorzędnej wobec odbiorcy pozycji nauczyciela i mentora, podczas gdy deklarowanym i realizowanym celem Kierkegaarda-pisarza był z jednej strony autodydaktyzm, z drugiej – nieprzerwane sokratyczne i majeutyczne budzenie uśpionej podmiotowości odbiorcy oraz uczestniczenie w porodzie prawdy ukrytej w głębinach jego psychiki, zagłuszanej, tłumionej i niwelowanej z kolei przez współczesne media i opinię publiczną. Służyły tym celom takie literackie wynalazki Kierkegaarda, jak pseudonimy i komunikacja pośrednia.

Budując opozycję literatury jako domeny idealnych możliwości oraz rzeczywistości jako domeny spełnionych wydarzeń, stanów rzeczy i stosunków, Kierkegaard uwalniał literaturę od presji przedstawiania (odmalowywania) rzeczywistości w jej różnych postaciach, a w konsekwencji od programowych postulatów mimetyzmu, weryzmu, autentyzmu, realizmu czy naturalizmu. Na płaszczyźnie estetyki i poetyki stanowisko to równało się, z jednej strony, kategorycznej odmowie referencyjnych, naocznych lub pojęciowych przedstawień, wyprowadzających literaturę poza obręb literatury, motywujących ją zjawiskami wobec niej zewnętrznymi. Z drugiej strony – prowadziło ono także do uniejednoznacznienia literatury we wszystkich aspektach: zarówno w obrębie tego, o czym mowa, jak i w samym literackim mówieniu.

II. MOŻLIWOŚĆ I JEJ FILOZOFICZNE UWIKŁANIA

W pośrednim i bezpośrednim związku z kategorią możliwości, która tylko w niektórych sytuacjach występowała w izolacji i samodzielnie, funkcjonowały u Kierkegaarda skorelowane z nią inne zjawiska, pojęcia i kategorie. Dotyczyły one podmiotu, egzystencji i otaczającej rzeczywistości, pojętej dwojako: jako świecka, materialna i historyczna rzeczywistość immanentna oraz jako nadbudowana nad nią, rządzona innymi racjami i wymogami

rzeczywistość transcendentna, nadprzyrodzona. Duński myśliciel wyróżniał w tej pierwszej w szczególności ludzkie postawy i poglądy na życie (*livs-anskuelser*) oraz realia światowe (*verdenslige*) obejmujące pojedyncze jednostki, społeczeństwo, rozmaite formacje zbiorowe, relacje międzyludzkie, instytucje, rodzaje praktyk itd.

Jego uwagę skupiały na sobie przede wszystkim ludzkie „stadia na drodze życia", które różnicowały odmienne sfery wartości, postawy i sposoby egzystowania. Wyodrębniał zatem w tej dziedzinie trzy główne stadia: estetyczne, estetyczne i religijne, a także kilka stadiów pośrednich, usytuowanych niejako „pomiędzy" tymi głównymi i umożliwiających przejścia między nimi. Stadium estetyczne znamionowało na przykład postawy dające upust naturalnym, zmysłowym, cielesnym i mentalnym predyspozycjom i skłonnościom ludzkim, postawy osadzone w immanentnej rzeczywistości światowej i społecznej, wychylone ku temu, by rozkoszować się życiem (*at nyde livet*) i czerpać z niego maksimum satysfakcji, bez oglądania się na innych i na wyższe wartości wymagające samoograniczenia i dyscypliny. Tą najwyższą wartością była bowiem w estetycznym (konsumpcyjnym) sposobie życia wspomniana osobnicza rozkosz[13]. Sfera możliwości egzystencjalnych ulegała tu oderwaniu od rzeczywistości, konieczności, wyborów i obowiązków. Stawała się grą i rodzajem estetycznego urozmaicenia. W egzystencji tego typu zawiązywała się w efekcie konfliktowa relacja między estetycznie – inaczej: zabawowo, w sposób rozrywkowy – traktowaną kategorią możliwości a etyką i wiarą religijną, zwróconym ku doświadczaniu lub realizacji innych, alternatywnych lub wręcz wykluczających się wartości. Ich przykładem były motywowane etycznie wybory, obowiązki i działania albo motywowane z kolei religijnie czyny ofiarne, wyrzeczenia i cierpienie.

Kierkegaard przyjmował jednakże, że egzystencjalne wartości etyczne i religijne realizują się wprawdzie w realnym świecie i w cielesno-zmysłowej egzystencji jednostki, ale zwracają się zarazem przeciwko bezpośrednim, naturalnym, zmysłowym skłonnościom człowieka i panującym stosunkom światowym. Tylko w ten sposób egzystencja jednostki uzyskiwała wiarygodny, autentyczny charakter, podczas gdy luźna, konsumpcyjna egzystencja estetyczna – zaprezentowana w swych rozmaitych odmianach w pierwszym

[13] G.J. Stack, *Kierkegaard's Concept of Possibility*, „Journal of Thought" 1970, Vol. 5, No. 2, s. 80-92.

tomie *Albo-albo* i kilku następnych pismach pseudonimowych – delektująca się różnorodnymi możliwościami, ceniąca ich zmienność i barwność – tak puste przecież w oderwaniu od praktyki i realizacji – stanowiła *de facto* wyraz ucieczki od życia i formę alienacji. Przynosiła ona w efekcie, zdaniem Kierkegaarda, przygnębienie, melancholię i rozpacz. Stanowiła jaskrawy symptom cywilizacyjnej, duchowej „choroby na śmierć".

Alternatywą dla wspomnianego estetyzmu – stanowiącego dla Kierkegaarda znamię „nowych czasów" i postępującej świeckiej kultury oświeceniowej, romantycznej i modernistycznej – stawał się swoisty etyczny i religijny ascetyzm i rygoryzm, ale nie na zasadzie odwrócenia się od świata lub pustelniczej czy klasztornej ucieczki od niego, lecz pragnienia podjęcia aktywnej i nasyconej pasją walki z jego sensualnymi i intelektualnymi „aberracjami". W planie filozoficznym postawę tę wyrażała na przykład krytyka Kantowskiej rzeczywistości *An-sich*, metafizycznego pojęcia bytu (duń. *væren*) jako znieruchomienia i trwania, Heglowskiej zasady jedności myślenia i bytu, tożsamości tego, co wewnętrzne i co zewnętrzne itd.

Torując drogę otwartym, dynamicznym rozwiązaniom antropologiczno-egzystencjalnym i promując „bycie subiektywnym" i „bycie nieskończenie, namiętnie zaabsorbowanym własną, subiektywną egzystencją", Kierkegaard dokonywał więc rozbiórki abstrakcyjnych, spekulatywnych dyskursów filozoficznych epoki. Obiektem tej rozbiórki stawały się takie osiowe dla nich terminy i pojęcia, jak *væren* ('byt'), *rene væren* ('czysty byt'), *at være* ('bycie'), *mediation* lub *mediere* ('zapośredniczenie'). Duński myśliciel przeciwstawiał im własne, nacechowane pozytywnie pojęcia implikujące lub konotujące pierwiastek ruchu i dziania się: wieloznaczne *tilblivelse* ('stawanie się', 'powstanie', 'stworzenie', 'przyjście'), *at vaere til* ('istnienie'), *at existere* ('egzystowanie'), *virkelighed* ('rzeczywistość'), *vorden* ('stawanie się'), *at blive til* ('powstanie', 'zaistnienie'), *at vaere i vorden* ('bycie w trakcie stawania się'), *at saette i vorden* ('wprawianie w stawanie się'), *tilværelse* ('egzystencja', 'życie'), *tilvær* ('istnienie', 'bycie'), *overgang* ('przejście'), *spring* ('skok'), *bevægelse* ('ruch'), *modsigelse* ('sprzeczność'), *stræben* ('dążenie'), *tid* ('czas'), *rum* ('przestrzeń') itp. Analogiczną funkcję pełniła w jego rozważaniach dodatnia, interpretowana egzystencjalnie, antropologicznie, teologicznie i literacko kategoria możliwości i „możliwości możliwości", pozwalająca przekraczać „próg skończoności" i „rzeczywistości immanentnej (ziemskiej,

naturalnej)" oraz kierować wzrok ku wyższej, nieskończonej rzeczywistości transcendentnej.

Wszystkie wspomniane terminy występowały wprost lub pośrednio w filozoficznym dyskursie Johannes Climacusa w *Zamykającym nienaukowym postscriptum* oraz w innych filozofujących pismach Kierkegaarda, tak pseudonimowych, jak autorskich. Cechowała je zwykle zamierzona wieloznaczność, stanowiąca sama w sobie akt polemiki Kierkegaarda zarówno z ustatyczniającymi i unieruchamiającymi określeniami właściwymi metafizyce i popularnemu w epoce dyskursowi spekulatywnemu, jak i z dyskursami nauki i wiedzy naukowej, zwróconymi ku naturze i rzeczywistości światowej, ignorującymi subiektywność, egzystencję i stawanie się osobowości. Wewnętrzny ruch, niepokój, zwroty, przesunięcia i operacje metaforyczne odzwierciedlały we wspomnianych pismach Kierkegaarda jego krytyczny stosunek do samochwalczo i deklaratywnie „obiektywnych" dyskursów epoki, charakteryzujących się – z racji omijania problematyki subiektywności, egzystencji oraz „możliwości zaistnienia tego, co w kategoriach rozumu i sensualnego doświadczenia niemożliwe" – jednostronnością, cząstkowością i deficytem prawdy.

Pisma Kierkegaarda świadczyły, że świadomie, obficie i niemal na każdym kroku posługiwał się językiem i pojęciami filozoficznej analizy rzeczywistości głównie (chociaż nie wyłącznie) po to, aby poddać ją krytycznej, polemicznej, satyrycznej, ironicznej lub parodiującej i ośmieszającej rozbiórce. Urzeczawiał i kompromitował w ten sposób „obiektywny" język „niezawodnej" wiedzy o pozapodmiotowej rzeczywistości. Kojarzył z nim konotacje negatywne za sprawą krytycznego wykładu nacechowanego emocją, obrazową ekspresją, ironią, satyrą, sarkazmem itp.

Rozbiórka obiektywnej wiedzy o pozapodmiotowej rzeczywistości przejawiała się tutaj w jej obezwładnieniu i w ubezwłasnowolnieniu, w ekspresywnym i intelektualnym zapanowaniu nad nią oraz podporządkowaniu jej zasadom własnej, egzystencjalnej koncepcji światopoglądowej i filozoficznej. Postępując zgodnie z głoszoną przez siebie teorią nauki i wiedzy, które prezentowały według niego jedynie możliwość prawdy, a nie obligującą, bezwzględną i ostateczną prawdę faktyczną lub teoretyczną, Kierkegaard podważał autorytet oraz roszczenia poznawcze i filozoficzne współczesnej sobie nauki i wiedzy naukowej. Kategoria możliwości ukazywała w tej dziedzinie ukryty w niej potencjał polemiczny i destrukcyjny.

Aby zburzyć i skompromitować „obiektywną" i „abstrakcyjną" wiedzę pozapodmiotową, duński myśliciel starał się przyswoić sobie jej założenia i zasady, przeniknąć jej logikę, nabyć dyskursywnej biegłości w posługiwaniu się właściwymi dla niej pojęciami, terminami i kategoriami, ironicznie stylizować, imitować i przedrzeźniać charakterystyczne dla niej dyskursy. Świecka wiedza naukowa oraz filozofia pojęta jako prawda absolutna stanowiły bowiem w jego oczach śmiertelne, modernistyczne zagrożenie dla wiary i człowieka wierzącego. Zwalczając je, Kierkegaard używał w tym względzie tak zwanej komunikacji pośredniej i poetyki pseudonimowej oraz odwoływał się do decyzyjnej podmiotowości odbioru, zdolnego uchylić autorytatywny i asertywny charakter wypowiedzi skierowanej do czytelnika. Stawiał mianowicie czytelnika wobec konieczności podjęcia samodzielnej decyzji „komu wierzyć": temu czy innemu pseudonimowi, autorowi, potocznej opinii, autorytetom itd. Żądał od czytelnika wiążącego, egzystencjalnego rozstrzygnięcia, czy ma do czynienia z autorską powagą i serio, czy przeciwnie – z kpiną, ironią, parodią; słowem – z dystansem i negacją.

Warto dodać, że niektóre pisma Kierkegaarda – jak *Okruchy filozoficzne* lub *Stadia na drodze życia* – podejmowały węższe i bardziej specjalistyczne dziedziny czy zakresy wspomnianych zagadnień filozoficznych. Przykładem mogą być bogate zasoby terminów i pojęć stosujących się do problemów historii w pierwszym z wymienionych pism (*tid, tilblivelse*, *forandring*, *samtidighed*, *naervaerende*, *forbigangne*, *tilkommende*, *aarsag* i in.). Wskazywały one, że Kierkegaard nie ograniczał swych zainteresowań – jak czynił to w monumentalnym *Nienaukowym kończącym postscriptum* – do krytyki problematyki ogólnej (metafizycznej, filozoficznej, teologicznej), lecz kierował je także ku kwestiom szczegółowym, w tym wypadku ku popularnej w jego epoce problematyce filozofii historii. I tu również omawiana kategoria możliwości znajdowała szerokie zastosowanie

Kluczowa dla niniejszych rozważań wydaje się w szczególności relacja między takimi terminami i pojęciami rozważanymi przez Kierkegaarda, jak v*æren*, *vorden*, *tilblivelse*, *mulighed* ('byt', 'stawanie się', 'powstanie', 'możliwość'). Określenia te pozostawały u niego w mniej czy bardziej sprecyzowanej opozycji do tradycji filozoficznej i do ich ujęć przez klasycznych autorów, jak też we wzajemnej opozycji do siebie. Dotyczyło to zwłaszcza opozycji bytu (*vaeren*) – jako pustej, filozoficznej lub teologicznej abstrakcji, wyrazu ogólności i istnienia unieruchomionego (statycznego) – oraz

możliwości (*mulighed*), stawania się (*vorden*) czy powstania, pojawienia się, objawienia się czegoś (*tilblivelse*). Preferencje Kierkegaarda wyraźnie kierowały się ku stawaniu się, obejmującemu zarówno powstanie i dzianie się bytu, jak i ludzką egzystencję, rozdartą między skończoność i nieskończoność, czasowe i wieczne, zmysłowe i duchowe, ale jednocześnie stale pobudzaną i wprawianą w ruch przez te konfliktowe i niemożliwe do zapośredniczenia sprzeczności.

Trzeba jednak podkreślić elastyczność i względny charakter podobnych opozycji. Otóż kategoria możliwości przybierała z punktu widzenia samego estety zabarwienie w zasadzie pozytywne – pozwalała bowiem beztrosko rozkoszować się życiem i uchylać się od odpowiedzialności za nie – podczas gdy z punktu widzenia etyka i człowieka religijnego uzyskiwała znaczenie negatywne i polemiczne, gdyż uosabiała dla nich jedynie zmienność pozorną oraz prowadziła w ich ocenie do egzystencjalnego bezruchu, stagnacji i rozpaczy. W planie epistemologicznym kategoria ta uzyskiwała znaczenie równie ambiwalentne, gdyż – z jednej strony – demaskowała i denuncjowała aspirujące do obiektywizmu, prawdy i pewności poznanie naukowe jako możliwe, a więc skażone pierwiastkiem subiektywnym i nieostateczne. Pozytywne w niej było zatem to, że oczyszczała poznanie od nieuprawnionych roszczeń. Z drugiej zaś strony – jej negatywizm wyrażał się w podrywaniu do zaufania nauce i wiedzy. Pozytywne konotacje możliwości przeważały w zastosowaniu do stawania się bytu i do podstaw egzystencji. Gdyby bowiem możliwość zanikła, ruch stawania się i powstawanie nowych zjawisk byłyby z gruntu niemożliwe. Historia utraciłaby więc nadzieję na zmiany istniejących stanów rzeczy i tworzenia nowych, zaś egzystencja pozbyłaby się wiary w możliwość niemożliwego – tego, co przeczy rozumowi i rzeczywistości. Gdyby zaprzeczyć z kolei ewangelicznemu (teologicznemu) twierdzeniu, że „dla Boga wszystko jest możliwe", to żaden bogacz nie byłby w stanie przecisnąć się przez ucho igielne przykazań wiary i doświadczyć zbawienia, a zatwardziałym grzesznikom byłaby odjęta wszelka możliwość łaski i wiecznej szczęśliwości po śmierci.

III. POZNANIE I DZIAŁANIE. PARADOKSY WIEDZY, PODMIOTU I WIARY

Zatrzymajmy się nad epistemologicznymi oraz sprawczymi aspektami kategorii możliwości. Otóż Kierkegaard uznał, że pojęcie wiedzy o rzeczywistości obiektywnej, istniejącej na zewnątrz podmiotu jest wewnętrznie sprzeczne i niemożliwe do zaakceptowania. Zajęte przez niego stanowisko w następujący sposób referował Barry Stocker w tekście pod tytułem *Kierkegaard's Epistemology*:

> Ponieważ wiedza należy do podmiotu, nie może ona według Kierkegaarda znajdować się całkowicie na zewnątrz jego subiektywności. Przedmiot tej wiedzy jest poznawany przez subiektywność, wiedza ta nie może więc być absolutnie obiektywna. Kierkegaard jest jednak antysolipsystą, gdyż uważa, iż podmiot może dysponować wiedzą, aczkolwiek nie jest ona absolutna. […] Epistemologia Kierkegaarda jest więc subiektywistyczna w mocnym rozumieniu, ponieważ opiera się na podwójnej refleksji, w której wiedza refleksyjna odzwierciedla uprzednie przekonanie, że coś jest na rzeczy[14].

Dobrze oddaje wysiłek precyzującego tę epistemologię Kierkegaarda wypowiedź z *Postscriptum*, z trzeciego rozdziału zatytułowanego *Rzeczywista subiektywność, etyczny, subiektywny myśliciel*. Określa ona relacje między jednostką, innymi jednostkami, otaczającym światem, wiedzą i etyką, a jednocześnie eksponuje poznawczy sens i filozoficzny status kategorii możliwości. Kierkegaard, ukryty pod pseudonimem Climacus Johannes, dowodzi w niej, że:

> Każda wiedza o rzeczywistości jest możliwością; natomiast jedyną rzeczywistością, o której egzystujący dowiaduje się znacznie więcej, jest jego własna rzeczywistość, mianowicie to, że on istnieje; i ta właśnie rzeczywistość absorbuje go w sposób absolutny. Abstrakcja apeluje do niego o bezinteresowność, która warunkuje poznanie przedmiotowe; etyka apeluje natomiast o to, by pozostał on nieskończenie zainteresowany własnym egzystowaniem.
>
> Jedyną rzeczywistością w pełni dostępną dla egzystującego jest jego własna rzeczywistość etyczna. Do każdej innej rzeczywistości ma on dostęp jedynie

[14] https://stockerb.wordpress.com/2007/12/17/kierkegaards-epistemology/ [data dostępu: 5.05.15].

> za pośrednictwem prawdziwej wiedzy, która wszakże jest przeniesieniem i translacją [*er oversaetten*] w możliwość (SV, 10, s. 22).
>
> Tylko znosząc rzeczywistość, abstrakcja jest w stanie przyswoić ją sobie, ale zniesienie rzeczywistości polega właśnie na zamianie jej w możliwość. Toteż wszystko, co abstrakcja orzeka abstrakcyjnie o rzeczywistości, orzeka ona w trybie możliwości (SV, 10, s. 21).

Założenia te kwestionowały w rezultacie możliwość bezpośredniego poznawczego dotarcia do jakiejkolwiek innej rzeczywistości niż własna rzeczywistość subiektywna podmiotu poznającego, aczkolwiek nie kwestionowały bynajmniej istnienia rzeczywistości znajdującej się poza zasięgiem tegoż podmiotu. Negowały natomiast możliwość zdobycia niezawodnej, bezspornie prawdziwej i pewnej wiedzy o jakiejkolwiek przedmiotowej rzeczywistości zewnętrznej. Rzeczywistość inna niż subiektywna pozostawała dla Kierkegaarda po prostu swego rodzaju Kantowską „rzeczą samą w sobie", oferującą jedynie teoretyczną „możliwość" uzyskania o niej prawdziwej i niezawodnej wiedzy, ale bynajmniej nie definitywną, niepodważalną pewność uzyskanej wiedzy. Pewność i niezawodna prawdziwość wiedzy o przedmiotowej rzeczywistości były w istocie nieosiągalne, gdyż każda taka wiedza – właśnie jako wiedza – podlegała przedestylowaniu przez filtr subiektywności podmiotu. Uzyskiwała wówczas epistemologiczny status wiedzy możliwej, zawartej w przekonaniu, że być może jest (było) tak, a nie inaczej, ale i że wiedza ta może ulec modyfikacji, względnemu potwierdzeniu albo zgoła unieważnieniu pod wpływem kolejnych badań i nowych danych.

Podważając prawdziwość i pewność zdobywanej w ludzkim poznaniu wiedzy zmysłowej, historycznej i teoretycznej (spekulatywnej), Kierkegaard podkreślał zarazem, iż zawsze i bez wyjątku wiedza tego typu podlegała subiektywnemu (egzystencjalnemu) „zapośredniczeniu" oraz transformacji i transkrypcji we wspomnianą „możliwość". Podlegała zatem wewnętrznej logice myślowej idealizacji. Toteż adekwatna, absolutnie pewna poznawcza reprezentacja jakiejkolwiek pozapodmiotowej rzeczywistości przedmiotowej była z tego względu niemożliwa i nieosiągalna. Heglowska zasada tożsamości myślenia i bytu była więc w odbiorze Kierkegaarda jedynie utopią, obowiązywały natomiast według niego niewspółmierne i nieprzekraczalne jakościowe różnice właściwe różnym sferom bytu – w tym wypadku idealizującej myśli i przedmiotowej rzeczywistości.

Heglowską zasadę tożsamości myślenia i bytu zastępowało natomiast przekonanie Kierkegaarda o otwartości i strukturalnej niedomkniętości poznania oraz o względnej nieokreśloności i nierozstrzygalności wiedzy (o jej z konieczności subiektywnym i egzystencjalnym, relatywizującym zapośredniczeniu), przywodzące na myśl analogię ze współczesną nam zasadą nieoznaczoności Heisenberga. Rozstrzygała o tym niewzruszona maksyma, iż „w stosunku do każdej innej rzeczywistości niż własna dane indywiduum może dysponować wiedzą tylko i wyłącznie za sprawą pomyślenia o niej". Uchem igielnym wiedzy o rzeczywistości przedmiotowej zewnętrznej wobec podmiotu było tedy własne pomyślenie tej rzeczywistości, którego nie sposób było zastąpić pomyśleniem kogoś innego lub czymś innym niż pomyślenie. Tym samym żadne poznawcze, rzeczowe i przedmiotowe rozważanie i dociekanie nie przybliżało jednostki do otaczającego świata, istniejącego realnie, zewnętrznie i zmysłowo poza nią samą. Kierkegaard nobilitował w ten sposób, po pierwsze, wnętrze podmiotu i poznanie subiektywne, po drugie – czynił miejsce dla wiary, skoro wiedza zawierała pierwiastek strukturalnej niepewności.

Wnioski były jasne. Drzwi do pewnego, konkludującego i definitywnego poznania zewnętrznej, intersubiektywnej lub obiektywnej rzeczywistości istniejącej poza subiektywnie egzystującą jednostką były zatrzaśnięte, albowiem jednostkę od rzeczywistości tego typu dzieliła nieprzebyta, jakościowo różna sfera myśli, rządzona przez pojęcia, idealność i możliwość, nieprzenikalna bezpośrednio dla świata zewnętrznego, nieprzekładalna na różne od „myślącej myśli" kategorie bytowe: na rzeczy, zdarzenia, jakości zmysłowe czy interpersonalne stosunki. Dotyczyło to bez różnicy każdego pojedynczego człowieka występującego w stosunku do nas jako „ktoś inny", „drugi" czy „obcy", a także nas samych w odwróconej roli.

Kierkegaard negował w konsekwencji pełnienie przez wiedzę przejrzystej, jednoznacznej i wiarygodnej funkcji reprezentacyjnej i kognitywnej, a tym samym zdolność do ominięcia, zneutralizowania lub zignorowania relatywizującego filtru subiektywności, zastępującego pewność i faktyczność możliwością. Ponadto kwestionował subiektywną i egzystencjalną przydatność immanentnej wiedzy przedmiotowej, generującej „dystrakcję" i zapomnienie o człowieczeństwie, ludzkim powołaniu i transcendencji.

Przyjmując tę platformę epistemologiczną, duński autor na długo przed Derridą dezawuował „iluzję obecności" zawartą w przekonaniu, że wiedza obiektywna jest lustrzanym odbiciem niezależnego od niej „bycia bytu".

Kierkegaard wykazywał ponadto, iż funkcjonujące w jego epoce kategorie metafizyczne i ontologiczne – zarówno dawne, jak i współczesne – nie mają żadnego innego ugruntowania niż tylko w abstrahującej myśli i w języku, a zatem referencyjnie i przedmiotowo są puste niczym „miedź brzęcząca". Informowały *de facto* nie o stawaniu się bytu i egzystencji, lecz głównie o alienacji myśli i języka oraz – w planie podmiotowym – o dystrakcji i autoalienacji tych, którzy kategorie te tworzyli, wprowadzali do obiegu, wierzyli w nie i posługiwali się nimi, a więc głównie filozofów i spekulatywnych teologów, a zapewne także teoretyków literatury. Wbrew zaprzeczeniom tych ostatnich, ich roszczenia do „rządu dusz" stanowiły *de facto* jedynie „odpady" zdegradowanej antropologii, abstrakcyjnej psychologii oraz sofistycznej hermeneutyki.

Wprowadzając szeroko rozumianą kategorię możliwości, Kierkegaard eksponował, jak wcześniej wskazywałem, również jej sprawcze (pragmatyczne) zastosowania. Otóż w *Chorobie na śmierć* Anti-Climacus (a więc sam filozof) uznał możliwość za kardynalną właściwość samej natury Boga: „[…] albowiem Bóg sprawia, że wszystko jest możliwe, lub to, że wszystko jest możliwe, oznacza Boga [*thi Gud er det at alt er muligt, eller at alt er muligt, er Gud*]" (SV, 15, s. 97).

Wspomniana uwaga Anti-Climacusa-Kierkegaarda o naturze Boga nawiązywała do znanych fragmentów Ewangelii Marka, Mateusza i Łukasza, w tym wypadku do bulwersujących słów Jezusa, iż „łatwiej jest wielbłądowi przejść przez ucho igielne niż bogaczowi wejść do królestwa Bożego". Na zdziwienie i pytanie uczniów: „Któż więc może się zbawić?" odpowiedź Jezusa, jak czytamy u Marka, brzmiała: „U ludzi to niemożliwe, ale nie u Boga; bo u Boga wszystko jest możliwe" (Mk, 10, 25-27).

O fascynacji Kierkegaarda tą sceną i wypowiedzią Jezusa świadczyły liczne nawiązania do niej w różnych pismach, a zwłaszcza występujące w formie lejtmotywu w *Chorobie na śmierć* słowa „dla Boga wszystko jest możliwe" (*for Gud er Alt muligt*). Myśl ta, zdaniem duńskiego pisarza, wyrażała zarazem prawdziwą naturę Boga – to mianowicie, że Bóg jest możliwością (że skupia w sobie nieograniczone możliwości) i że autentyczna wiara w Boga przenosi się w ten sposób również na wiarę w istnienie i sprawczą,

kreacyjną funkcję (moc) możliwości. Bez wiary w to, że dla Boga wszystko jest możliwe i że człowiek określa się wobec możliwości istnienia-nieistnienia, zatraca się chrześcijańska religijność i znika sama wiara. Zastępują ją determinizm, fatalizm lub sensualizm. To żywotne znaczenie możliwości obrazował u Kierkegaarda następujący przykład:

> W ten sposób, biorąc to na ludzki rozum, zbawienie [*Frelse*] jest rzeczą najbardziej niemożliwą ze wszystkiego, ale przecież dla Boga wszystko jest możliwe! Na tym polega też walka wiary [*Troens Kamp*], która walczy, by tak rzec, w sposób szalony o możliwość: albowiem możliwość jest tą jedyną, która otwiera drogę do zbawienia. Gdy ktoś mdleje, woła się o zwykłą wodę, o wodę kolońską, krople Hoffmanna; ale gdy ktoś rozpacza, zbawia tylko i wyłącznie to: pokaż mu możliwość, pokaż mu ją, albowiem jedynie możliwość go uleczy; gdy więc pojawi się możliwość, to pogrążony w rozpaczy znowu oddycha i znowu ożywa; ponieważ jest tak, że człowiek wyzuty z możliwości jest jak bez tchu. Od czasu do czasu wynalazczość ludzkiej fantazji jest w stanie zdobyć się na stworzenie możliwości, ale koniec końcem, gdy rzecz dotyczy wiary, to pomaga jedynie to, że dla Boga wszystko jest możliwe (SV, 15, s. 95-96).

To odzyskiwanie tchu Kierkegaard pojmował więc religijnie. Uważał, że osoba wierząca dysponuje niezawodną odtrutką przeciwko paraliżującej ją rozpaczy, mianowicie przekonaniem o istnieniu możliwości i o tym, że „dla Boga wszystko jest możliwe w każdym momencie". Wiara rozwiązywała więc w rezultacie, zdaniem Kierkegaarda, sprzeczność między spodziewanym nieuchronnym potępieniem a możliwością zbawienia (SV, 15, s. 96). Dlatego kategoria możliwości warunkowała niejako samo istnienie wiary – w świecie determinizmu, fatalizmu i konieczności nie było bowiem dla niej miejsca.

Postawa tego typu, zauważmy, ulegała jaskrawej radykalizacji w stosunku do nadbudowanej nad sferą etycznej egzystencji religijnej zwróconej ku wierze w boski absolut; zwłaszcza sferą religijności specyficznie chrześcijańskiej, sygnowanej w *Nienaukowym kończącym postscriptum* jako „religijność B". Religijność tego typu z góry odrzucała wszelkie racjonalne, rzeczowe i obiektywne wyjaśnienia dotyczące realnego (esencjalnego) istnienia absolutu jako zwodzące. Akceptowała natomiast wiarę jako paradoksalną, „obiektywną niepewność", wzmacnianą dodatkowo przez poczucie absurdu. Jednostka oddana „religijności B" zachowywała mimo wszystko mocną

wiarę w boskość, a to za sprawą spotęgowanej do maksimum i całkowicie pochłaniającej ją namiętności wewnętrznej (*lidenskab i inderlighed*).

***

Na zakończenie warto przytoczyć słowa angielskiej teolożki Clare Carlisle, autorki trzech książek o Kierkegaardzie:

> Kierkegaard reminds us that without possibility we are not fully human. The 'choices' we hear so much about – which product to buy, which career politician to vote for – should not be mistaken for true possibility. (On the other hand, resistance to spiritless philistines, certain university managers included, remains possible.) If God is 'that all things are possible', then the question of what it means to relate to God cannot be separated from the question of what kind of life we want to lead, and what kind of world we want to live in[15].

Bibliografia

Clare Carlisle, *Kierkegaard's Philosophy of Becoming: Movements and Positions*, New York UP, New York 2005.

John W. Elrod, *Being and Existence in Kierkegaard's Pseudonymous Works*, Princeton Legacy Library, Princeton 2015 [1975].

Arne Grøn, *Begrebet angst hos Søren Kierkegaard*, Gyldendal, Kopenhaga 1994.

Arne Grøn, *The Concept of Anxiety in Søren Kierkegaard*, trans. J.B.L. Knox, Mercer University Press, Macon 2008.

[15] „Kierkegaard przypomina nam, że bez możliwości nie jest się w pełni człowiekiem. »Wybory«, o których słyszymy tak wiele – który produkt kupić, na którego polityka głosować – nie powinny być mylone z prawdziwą możliwością. (Z drugiej strony, opór wobec bezdusznych Filistynów, w tym niektórych menedżerów uczelni, pozostaje możliwy). Jeśli dla Boga »wszystko jest możliwe«, to pytanie, co to znaczy odnosić się do Boga, nie może być oddzielone od pytania, jaki rodzaj życia chcemy wieść i w jakim świecie chcemy żyć" (tłum. M.C.), http://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/may/03/religion-philosophy-kierkegaard-possibility-god [data dostępu: 5.05.15].

Sebastian Hüsch, *Langeweile bei Heidegger und Kierkegaard. Zum Verhältnis philosophischer und literarischer Darstellung*, Francke Verlag, Tübingen 2014.
Søren Kierkegaard, *Samlede Værker*, t. 1-20, Gyldendal, Kopenhaga 1962-1965.
Bruce H. Kirmmse, *Poetry, History – and Kierkegaard*, „Kierkegaard Studies. Yearbook" 2010: *Kierkegaard's Late Writings*, ed. by H. Schulz, J. Stewart, K. Verstrynge, s. 49-68.
George J. Stack, *Kierkegaard'ss Concept of Possibility*, „Journal of Thought" 1970, Vol. 5, No. 2, s. 80-92.

Źródła internetowe

Clare Carlise, *Kierkegaard's world part 8: God and possibility*, http://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/may/03/religion-philosophy-kierkegaard-possibility-god.
Søren Kierkegaard, *Den ethiske og den ethisk-religieuse Meddelelses Dialektik,* Papirer VIII 2B 81.10, http://sks.dk/p364/txt.xml.
Barry Stocker, *Kierkegaard's Epistemology*, https://stockerb.wordpress.com/2007/12/17/kierkegaards-epistemology/

Category of Possibility According to Søren Kierkegaard

The article presents the category of possibility, inferred from Kierkegaard's works as one of primary for him. Contexts, responsible for both the typology of the concept, as well as an extension of its semantics and hermeneutical capabilities, situate at the same time the notion of possibility within the limits of modern and contemporary reflection on culture. The philosophical and theological existence of possibility as a basis for subjective recognition of the world of category culture, finally leads to the anthropological approach, in which the choice of will is being contrasted with externally interpreted histories and philosophies recognized in the spirit of historical Hegelianism.

Reflections on the 'opportunity' define and expand the concept itself, and in a way they also affect the individualistic figure of the philosopher-writer, whom turns out to be Kiekegaard. They bring out the specificities not only in the field of writing, but also polemics and dialogue. Having allowed us to understand the polemical nature of the notion of possibility, he shows

culture – not only romantic and incoherent, but also contemporary, full of possibility, based on the choice of the path belonging to an entity participating in culture (believing, philosophizing, writing, operating, communicating with others).

Keywords: Kierkegaard, category of possibility, culture, entity

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

VARIA

O ROLI KAMERY W FILMACH WOJCIECHA SMARZOWSKIEGO

Katarzyna Taras

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
kasiataras@gmail.com

Najważniejszą inspiracją dla niniejszego szkicu była chęć powrotu do zagadnienia, którym zajmowałam się w 2003 roku, czego efektem był artykuł *Komu cyfra sprzyja?*[1]. Napisałam wtedy, że kamery cyfrowe, po pierwsze, skróciły czas czekania na możliwość zrealizowania filmu debiutanckiego, po drugie, stały się znaczącymi rekwizytami[2], umożliwiającymi bohaterom porozumienie – tak miało być na przykład w *Moich pieczonych kurczakach* (2002) Iwony Siekierzyńskiej, gdzie rozmowę skonfliktowanych małżonków zastąpiła projekcja nagranych przez żonę materiałów. Piszę „miało być", ponieważ wątek „kamery cyfrowej grającej w filmie" poprowadzono tu zbyt ostentacyjnie, w sposób sprawiający wrażenie wymuszonego: umieszczono bohaterkę w szkole filmowej, przez co realizowanie przez nią materiałów nie wyrastało z chęci odbudowania relacji małżeńskiej, tylko było przygotowywaniem szkolnego ćwiczenia. O wiele bardziej sprawnie i przekonująco kamerę cyfrową „obsadzono"[3] w debiucie Łukasza Barczyka *Patrzę na ciebie, Marysiu* (2000), gdzie jest ona medium, dzięki któremu bohater dociera do swojej dziewczyny, poznaje osobę, z którą był związany i mieszkał kilka

[1] K. Taras, *Komu cyfra sprzyja*, „Kwartalnik Filmowy" 2003, nr 43, s. 196-202.

[2] Oczywiście, powstały też filmy, w których pojawiająca się na ekranie kamera cyfrowa była tylko rekwizytem informującym o statusie społecznym, zamożności bohaterów, a zatem i o tym, że kamera stała się jednym z przedmiotów powszechnie używanych przez Polaków.

[3] Piszę „obsadzono", ponieważ w niniejszym szkicu zajmę się kamerą, która „występuje" w filmie, a nie tą, którą film realizowano.

lat, a tak naprawdę niewiele o niej wiedział[4]. Michał dowiaduje się o pragnieniach, sympatiach, marzeniach tytułowej Marysi dopiero wtedy, kiedy kieruje na nią obiektyw amatorskiej[5] kamery. Z kolei w *Portrecie podwójnym* (2001) Mariusza Fronta kamera cyfrowa jest notatnikiem, w którym znajdują się „szkice" Warszawy, będącej pełnoprawnym bohaterem filmu, ale również bardzo osobiste obrazy[6], jak na przykład twarz śpiącej bohaterki sfilmowana przez jej chłopaka. Ponadto, rozmiary kamery cyfrowej i to, że wymaga ona niewielkiej ilości światła[7], a co się z tym wiąże – użycia mniejszej liczby lamp, ułatwiło pracę z naturszczykami, których dotąd

---

[4] *Patrzę na ciebie, Marysiu* zrealizowano na Becie i maleńkiej cyfrowej kamerze DV, autorem zdjęć był Kacper Lisowski, a operatorem kamery – Karina Kleszczewska.

[5] Piszę „amatorskiej", bo tak kojarzono wówczas kamery cyfrowe DV, choć posługiwali się nimi również profesjonaliści, między innymi autorzy *Portretu podwójnego* (Jacek Januszyk, Mariusz Front i Elżbieta Piekacz), nagrodzonego podczas gdyńskiego festiwalu w 2001 roku za „poszukiwanie nowych form wyrazu", i wspomniani już twórcy *Patrzę na ciebie, Marysiu*. Szczególnie ważny wydaje mi się fakt, że *Edi* (2002) Krzysztofa Ptaka i Piotra Trzaskalskiego, uhonorowany w 2002 roku na festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage Złotą Żabą (i to *ex aequo* ze zrealizowaną na taśmie filmowej przez Conrada Halla i Sama Mendesa *Road to Perdition*, potem wyróżnioną również Oscarem za zdjęcia), powstał w przeważającej części na kamerze DV. W decyzji jurorów Camerimage, zrównującej film zrealizowany na negatywie z realizacją powstałą dzięki kamerze DV, widzę dowód wprowadzenia zapisu cyfrowego na operatorskie salony.

[6] Podobna jest w filmie dokumentalnym Marcina Koszałki *Jakoś to będzie* (2004), kontynuacji głośnego *Takiego pięknego syna urodziłam*, która kończy się obrazem twarzy córki reżysera (i operatora jednocześnie), kilkuletniej Zosi, całującej obiektyw.

[7] Choć musi być ono niezmiernie precyzyjnie zaplanowane: „Negatyw jest wciąż bardziej tolerancyjny na błędy w ekspozycji, zwłaszcza na przeeksponowanie jasnych partii obrazu. Paradoksalnie, filmując na negatywie, łatwiej oświetla się plan zdjęciowy. Przy zapisie cyfrowym trzeba to robić o wiele precyzyjniej. Za to cyfra, nie mówiąc o ewidentnej oszczędności czasu i pieniędzy, oddaje, dzięki kolosalnej czułości, nieocenione usługi w trudnych warunkach oświetleniowych". A. Bukowiecki, *Zawsze są tylko cienie i światła – rozmowa z Krzysztofem Ptakiem*, „Kino" 2002, nr 12, s. 15.

mogły przecież płoszyć i rozmiary filmującego aparatu, i tak zwany park oświetleniowy. Wspominam o tym dlatego, że zarówno w *Edim* (2002), jak i w *Portrecie podwójnym* oraz *Złomie* (2002)[8], oprócz profesjonalistów, wystąpili aktorzy niezawodowi, dzięki którym realizacje zyskały niepowtarzalny autentyzm.

Tak wyglądało moje „rozpoznanie" w 2003 roku, kiedy filmowcy korzystali z kamer cyfrowych pracujących w systemie DV (małe kamerki kojarzone z działaniami amatorów) lub HD[9] (dzięki takiej powstała *Pornografia* Jana Jakuba Kolskiego [2003] ze zdjęciami Krzysztofa Ptaka – prekursora, pioniera i mistrza między innymi używania kamer cyfrowych i cyfrowej obróbki obrazu). Dzisiaj, w 2016 roku, realizowanie filmów kamerami cyfrowymi już nikogo nie dziwi i nie jest traktowane jako artystyczna fanaberia czy jedyna szansa, by wreszcie zadebiutować, ponieważ po drodze zdążyły pojawić się dwa typy kamer cyfrowych, na których można zapisać obraz jakością dorównujący temu uzyskanemu dzięki kamerze filmowej i taśmie światłoczułej: Red Epic i Arri Alexa. Realizacja filmów „na cyfrze" stała się standardem, dlatego w niniejszym artykuletekście skupię się już nie na formie powstałych w ten sposób filmów, ale na roli kamery „obsadzonej", czyli pojawiającej się w rękach bohaterów filmów Wojciecha Smarzowskiego. Zdecydowałam przyjrzeć się filmom akurat tego reżysera, gdyż, po pierwsze, uważam go za najciekawszego filmowca, jaki objawił się w kinie polskim po 1989 roku. Po drugie, dlatego że równie często jak siekiera, uznawana niemal za obowiązkowy rekwizyt w filmach autora *Róży*[10], w rękach bohaterów filmów Smarzowskiego pojawia się… kamera[11].

---

[8] *Złom*, reż. Radosław Markiewicz, zdjęcia Dariusz Radecki. Zob. M. Lebecka, *Zanim zrobię film o miłości – rozmowa z Radosławem Markiewiczem*, „Kino" 2002, nr 11; oraz M. Sendecka, *Chciałbym strzelać – rozmowa z Radosławem Markiewiczem*, „Film&TV Kamera" 2002, nr 4.

[9] Zob. A. Bukowiecki, op. cit., s. 14-15.

[10] Zob. *Tajemnice „Drogówki", czyli czy wiesz, że…*, materiały dołączone do płyty DVD z filmem *Drogówka*, projekt i opracowanie graficzne E. Wastkowska, koordynacja projektu M. Kosińska, producenci wydawniczy R. Kijak i M. Skowrońska, Agora SA 2013.

[11] Trzy z pięciu filmów, jakie zrealizował dotychczas, powstały dzięki użyciu kamer cyfrowych: *Dom zły* (2009) – kamera Sony ex 1; *Drogówka* (2013) – przede

Obrazy zapisane przez kamery, którymi operują bohaterowie filmów Smarzowskiego[12], zawsze ujawniają prawdę. Raz chodzi o „coś" zapisanego mimochodem, przez przypadek, jak jest w debiutanckim *Weselu*, kiedy Kamerzysta, dochodząc do siebie w toalecie po pobiciu, dowiaduje się o cenie, za jaką Janusz poślubił Kasię. Innym razem, w *Domu złym*, wizja lokalna, której celem wcale nie jest dotarcie do prawdy, tylko obciążenie aresztanta zbrodniami, których nie popełnił, staje się niejako groteskowym *dance macabre* wykonywanym przez milicjantów. I właśnie przez ich niefrasobliwość, zbytnią pewność, że mogą przecież wszystko, kamera – *notabene* obsługiwana przez jednego z nich – zarejestruje strzępki ujawniające prawdziwe intencje stróżów prawa. Z kolei w *Drogówce* materiały zarejestrowane przez jednego z funkcjonariuszy, umożliwiające mu szantażowanie sprawców wykroczeń drogowych (co wiązało się z profitami, ale doprowadziło też do jego zabójstwa), zostają wykorzystane przez innego policjanta jako dowody własnej niewinności. W *Pod Mocnym Aniołem* obrazy pochodzące ze szpitalnego monitoringu nadają filmowi autentyzm[13], ponieważ często doprecyzowują i weryfikują wizje pacjentów cierpiących na chorobę alkoholową.

W postępowaniu bohaterów filmów Smarzowskiego nie ma nic z gestu Filipa Mosza z *Amatora* Kieślowskiego – w którym bohater w finale filmu kieruje obiektyw na siebie, żeby po sportretowaniu świata przyjrzeć się też

---

wszystkim Red Epic (do kwestii rodzajów kamer użytych podczas realizacji tego filmu wrócę w dalszej części wywodu); *Pod Mocnym Aniołem* (2014) – Red Epic. Tylko *Wesele* (2004) i *Róża* (2011) zostały zrealizowane kamerą filmową (i to tym samym modelem, czyli kamerą Arri bl3) na taśmie światłoczułej. W *Domu złym* są też fragmenty powstałe dzięki użyciu kamery Krasnogorsk, pracującej na taśmę 16 mm. *Wołyń*, którego premiera ma odbyć się w październiku 2016 roku, również realizowano na „cyfrze" – użyto Alexy (za informacje o rodzajach kamer dziękuję autorowi zdjęć do *Róży*, *Drogówki* i *Wołynia*, Piotrowi Sobocińskiemu jr, oraz operatorowi kamery w *Pod Mocnym Aniołem*, Bartoszowi Piotrowskiemu).

[12] W *Drogówce* autorami nagrań, które weszły do filmu, byli aktorzy. Zob. M. Wernio, *Robiąc to, co niezbędne – rozmowa z Piotrem Sobocińskim jr*, „Film Pro" 2012, nr 3(11), s. 61-65.

[13] Do wagi, roli i istotności autentyzmu wrócę we fragmencie poświęconym *Drogówce*.

i sobie – bo nie o zdobycie samoświadomości w tym świecie chodzi. Tak zachowuje się tylko Kamerzysta z *Wesela*, kończąc filmowanie stwierdzeniem: „Chciałem dobrze, wyszło jak zawsze".

Kamera w rękach bohaterów Smarzowskiego nie jest przedmiotem, jest bohaterem, wprawdzie niemym, ale potrafiącym patrzeć, a potem przekazać (obraz). Jest niezależnym świadkiem. Sprawia wrażenie medium żyjącego własnym życiem i dlatego potrafiącego ujawnić prawdę, nawet wbrew intencjom filmujących. Być może jest to interpretacyjne nadużycie, sądzę jednak, że ta reżyserska wiara w obraz – który, zdaniem Chrisa Mengesa, nie może kłamać[14] – jest efektem ubocznym studiów Wojciecha Smarzowskiego na wydziale operatorskim łódzkiej szkoły filmowej.

Wojciech Smarzowski, choć z wykształcenia jest operatorem filmowym, dość szybko zorientował się, że bardziej niż manipulacje światłem i kamerą interesuje go praca z aktorem, że więcej w nim temperamentu reżysera niż autora zdjęć. Debiutował *Weselem*. Ponoć było tak: najpierw zorientował się, jaki nośnik skróci mu czas czekania na debiut, a potem znalazł dla niego tak zwane społeczne uzasadnienie użycia[15]. Nośnikiem okazała się kamera cyfrowa. Potem trzeba było już tylko stworzyć listę wydarzeń, które nie mogą się obejść bez kamery cyfrowej. Ślub i wesele okazały się najbardziej nośnymi znaczeniowo, a jednocześnie umożliwiły nawiązanie do twórczości Wyspiańskiego[16], który, jak przyszłość pokaże, stanie się artystą ważnym dla Smarzowskiego – reżysera tak bardzo zainteresowanego reinterpretacją, a może nawet dekonstrukcją ważnych dla nas mitów. Kiedy zwróciłam się

[14] Chris Menges – wywodzący się z tradycji dokumentarystycznej wybitny autor zdjęć między innymi do *Kesa* Kena Loacha czy *Pól śmierci* i *Misji* Rollande'a Joffe'a. Zob. K. Taras, *Zdjęcia nie mogą kłamać – rozmowa z Chrisem Mengesem*, „Film PRO" 2015, nr 4(24), s. 5-8.

[15] Zob. K. Taras, *Blaski i cienie kamery cyfrowej*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 258-260.

[16] W debiucie reżyserskim Smarzowskiego pojawia się stwierdzenie „Trza być w butach na weselu", które wypowiada okradziony i pobity Wojnar, jednak o wiele ważniejsze wydają mi się nawiązania do prac plastycznych Wyspiańskiego – inserty, czyli krótkie ujęcia będące filmowymi wersjami *Śpiącego Stasia* i *Macierzyństwa*, dające widzowi moment spokoju. Zob. K. Taras, *„Egoista" czy Edi? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans*, Warszawa 2007, s. 138-139.

z prośbą o potwierdzenie legendy „cyfrowego" powstania *Wesela* do Piotra Sobocińskiego jr, autora zdjęć, z którym, jak na razie (i sądząc po efektach – oby jak najdłużej) Smarzowski najczęściej pracował przy realizacji pełnometrażowych filmów fabularnych, okazało się, że jest to tylko legenda, ponieważ film powstał na… taśmie 35 mm, czyli przy użyciu kamery filmowej. Powodów powstania tej „cyfrowej legendy" nie potrafię podać.

Akcja *Wesela* dzieje się na jednej z podkarpackich wsi i obejmuje czas ślubu oraz wesela Kasi (Tamara Arciuch) i Janusza (Bartek Topa), czyli od popołudnia do świtu następnego dnia. Dla porządku wywodu wyjaśnię, że w filmie mamy do czynienia z dwiema kamerami: jedną, którą film zrealizowano, i drugą, którą operuje jedna z ekranowych postaci – Kamerzysta (Maciej Stuhr), wynajęty przez Wojnara (Marian Dziędziel), żeby utrwalić wesele córki, ale przede wszystkim żeby ludzie widzieli, że najbogatszego gospodarza stać na taką usługę. Fakt, że Kamerzysta używa niewielkiej kamery DV, wywołuje oburzenie Wojnarowej (Iwona Bielska) – „Chyba już mniejszej kamery nie mieli!" – bo przecież tak małej ludzie mogą nie zauważyć. Ujęcia „zrealizowane" przez Kamerzystę pojawiają się w filmie już na samym początku – są insertami przerywającymi rozpoczynającą realizację sekwencję ślubu, dzięki czemu, po pierwsze, informują widza, że będzie miał do czynienia z filmem w filmie (to znaczy otrzyma zdjęcia zrealizowane przez ekipę autora zdjęć, Andrzeja Szulkowskiego, i te, których „autorem" jest jedna z postaci – Kamerzysta), a jednocześnie, po drugie, poprzez swój dynamizm – niepokoją go. Zdjęcia wykonane przez bohatera są, oczywiście, bardziej chaotyczne, chropowate, na granicy „wizualnego brudu". Jednak im dłużej oglądamy *Wesele*, tym bardziej przekonujemy się, że film i „film w filmie" jakoś szczególnie mocno wizualnie od siebie nie odstają, że materiały nagrane przez Kamerzystę[17] idealnie dopełniają nagranie „oficjalne". I może to właśnie ta „przaśność" spowodowała „cyfrową" legendę powstania *Wesela*? Obraz zrealizowany najszlachetniejszym i cieszącym się największym szacunkiem pośród autorów zdjęć narzędziem, czyli kamerą filmową, na najszlachetniejszym materiale, czyli taśmie 35 mm, naprawdę przypomina amatorskie filmy video (!) kręcone na weselach. Warto w tym momencie zauważyć, że autor zdjęć, Andrzej Szulkowski, wykroczył w ten

[17] Fragmenty zarejestrowane przez Kamerzystę zrealizowano kamerą cyfrową DV.

sposób poza reguły sztuki operatorskiej, co wymaga i wielkiej świadomości warsztatu autora zdjęć (wyczucia tego, które zasady można zlekceważyć, a które trzeba respektować), i pokory.

Kamerzysta zarejestrował „drugie życie" wesela, podskórną egzystencję obecną poza narracją składanych życzeń. Widzimy chaotyczne obrazki i słyszymy jednocześnie nagrane wypowiedzi o nieświeżym jedzeniu, „chrzczonej" wódce, motywach Janusza, który zbyt szybko poślubił Kasię, bo „pewnie dziecko jej zrobił", skąpstwie i jednocześnie bogactwie Wojnara. Obserwujemy zabawy weselne, wywołujące zażenowanie u panny młodej. Kilka razy możemy dostrzec jej twarz, która absolutnie nie przypomina twarzy kobiety zadowolonej z zamążpójścia, bawiącej się dobrze na własnym weselu. Kasia uśmiecha się wtedy, kiedy panna młoda raczej nie powinna, na przykład gdy niezgrabny świadek upuszcza obrączki. Raz dziewczyna przejmuje kamerę i filmuje, jak namówieni przez nią miejscowi siepacze biją Kamerzystę. Okazuje się, że to on jest ojcem jej dziecka, że ją zdradził i zostawił. I dlatego Wojnar postawił córkę przed alternatywą: albo aborcja, albo ślub z zakochanym w niej kiedyś, ale przez dziewczynę niedostrzeganym, Januszem, który zgodził się na wszystko nie z miłości, tylko dla samochodu Audi TT. Kamerzysta chciał zobaczyć, czy Kasia jest szczęśliwa, i dlatego poprosił o przysługę właściciela firmy filmującej wesela. I to właśnie tłumaczy chaotyczne obrazy z początku filmu – bohater uczył się obsługi kamery DV. Materiały nagrane przez Kamerzystę okazują się księgą przysłów, prawd życiowych i wyznań społeczności, w której króluje (ze względu na swój stan posiadania) Wojnar. Wyznań częstokroć przejmujących, jak w przypadku matki pokazującej zdjęcia syna, „dobrego chłopaka", który tylko za często pije i wtedy bije… Reszty wypowiedzi możemy się domyślić. Kamerzyście udało się zapisać wydarzenia, które ujawniają prawdę o motywach postępowania bohaterów. Niewprawnie zrealizowane nagrania demaskują hipokryzję gości, którzy przyszli na wesele, ale wcale młodym dobrze nie życzą, a zjawili się, żeby zobaczyć, co się nie uda, i z lęku przed obrażeniem Wojnara. To z filmiku zarejestrowanego niemal przez przypadek w toalecie, gdzie doprowadzał się do porządku pobity Kamerzysta, Kasia dowiaduje się o transakcji, której stała się przedmiotem, i o śmierci dziadka, który nie zniósł prawdy o tym, jak jego zięć potraktował wnuczkę – Wojnar, żeby zaoszczędzić, sprowadził samochód dla Janusza zza zachodniej granicy, częścią zapłaty miała być też ziemia dziadka, przez którą planowano

poprowadzić autostradę, o czym bohater nie wiedział; teść nie godził się na zapis, nie chciał ulec zięciowi, w końcu, załamany sytuacją wnuczki, dostał ataku serca. Kamera w rękach bohatera *Wesela* rejestruje przewinienia społeczności, jest świadkiem starań Wojnara[18], żeby wszystko było „jak należy", to znaczy zgodnie z regułami respektowanymi przez zbiorowość, w jakiej żyje. Ale jest też intymnym notatnikiem mężczyzny nadal kochającego Kasię, o czym świadczą długo wytrzymywane zbliżenia jej twarzy, co przypomina trochę sytuację z *Portretu podwójnego* (oraz *Jakoś to będzie*) i jednocześnie potwierdza, że kamera cyfrowa, również ta zamontowana w telefonie komórkowym, funkcjonuje dziś jako miejsce przechowywania najbardziej intymnych i ważnych dla nas wspomnień, pełni rolę niemal talizmanu (przekonująco pokaże to Piotr Szczepański w *Alei Gówniarzy* [2006], w sekwencji popisywania się przed bezdzietnym Marcinem [Marcin Brzozowski] wybrykami pociech zarejestrowanymi komórkami rodziców). Szczególnie ważny wydaje mi się fakt, że również jedno z bezpośrednich nawiązań do twórczości Wyspiańskiego, którego wpływu na przaśny przecież estetycznie film Smarzowskiego nie można nie docenić i nie dostrzec, czyli ujęcie zainspirowane pastelem *Macierzyństwo* (ciemnowłosa kobieta karmi piersią dziecko, czemu przyglądają się dziewczynki z wielkimi kokardami we włosach), „pochodzi" od Kamerzysty, co tylko potwierdza dystans bohatera, jego umiejętność obserwowania i skupiania się na tym, co innym umyka. Tylko Kamerzysta dostrzega karmiącą matkę, reszta gości jest już tak pijana, że nie kontroluje ani swoich odruchów, ani tego, co dzieje się obok. Warto chyba teraz zapytać, skąd obecność tej kobiety w towarzystwie, od którego wyraźnie odstaje i urodą, i ubiorem? Do historii nie wnosi ona przecież nic nowego, choć, owszem, przez jej postać reżyser ewidentnie odsyła nas do Wyspiańskiego, zapowiada „chocholi taniec", który w tej przestrzeni będzie polegał na odśpiewaniu *Roty* przez nieprzytomnych od alkoholu gości[19]. Być może ciemnowłosa kobieta i towarzyszące jej dzieci są zjawami,

[18] Mimo całego łotrostwa mężczyzny, nie potrafię uznać go za jednoznacznie negatywnego bohatera, ponieważ Wojnar jest po prostu produktem zbiorowości, jaką współtworzy. Osobami, które sprzeciwiają się hipokryzji i kultowi pieniądza, są tu tylko dziadek i Kasia.

[19] To pierwsza z arcymocnych i arcyznaczących scen w filmach Smarzowskiego, które również można uznać za jego autorski podpis. Te sekwencje wybijają widzów

co również mogłoby stanowić nawiązanie do *Wesela* Wyspiańskiego, gdzie od zjaw, ukazujących się tylko niektórym bohaterom, aż się roi? Być może kobietę i dzieci widzi tylko Kamerzysta, a może „widzi" je tylko i rejestruje ich obecność ta kamera, która żyje w filmach Smarzowskiego własnym życiem, zapisując chwilami raczej to, co sama chce, niż to, co i tak umknęłoby uwadze kogoś, w kogo ręku spoczywa.

Podobnie będzie przecież w *Domu złym*, gdzie kamera, mająca posłużyć za narzędzie dokumentujące wizję lokalną, zarejestruje a to pijanego prokuratora (Robert Więckiewicz) wpadającego do rowu, a to inscenizację zabawy, która poprzedziła mord, a to dogadywanie się milicjantów i prokuratora, jak unieszkodliwić porucznika Mroza. Takich rzeczy nie mógł przecież sfilmować funkcjonariusz obsługujący aparat. Można zatem chyba powiedzieć, że w filmach Smarzowskiego mamy do czynienia z „inteligentną kamerą", choć może bardziej pasuje tu określenie: „sprawiedliwą kamerą", skoro aparat filmujący „chwyta" chwile prawdy, ujawnia prawdziwe intencje i motywacje bohaterów.

W *Domu złym* „występuje" kamera Krasnogorsk, pracująca na taśmie 16 mm, która jest tu czymś więcej niż zwykłym rekwizytem, ponieważ to przy jej użyciu zrealizowano sekwencję wizji lokalnej przeprowadzonej w lutym 1982 roku w tym, co pozostało po pożarze z gospodarstwa Dziabasów (Kinga Preis i Marian Dziędziel), stanowiącą znaczną i znaczącą część filmu (reszta powstała dzięki skorzystaniu z cyfrowej kamery Sony ex 1).

Na przykładzie *Domu złego* doskonale widać, że w świecie Smarzowskiego nie jest ważne, kto trzyma kamerę. Na podstawie *Wesela* można by wysnuć wniosek, że kamera znajduje się w rękach kogoś, kto chce rozpoznać sytuację,

---

z – jak to określiła Maria Janion – „zakochania we własnej piękności" (M. Janion, *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś"*, Warszawa 1996, s. 15). W *Domu złym* takimi scenami będą: wyrzucenie porucznika Mroza z wiejskiego sklepu przez skandujących „Solidarność, Solidarność!" i układających palce w znak Wiktorii złaknionych wódki i papierosów kolejkowiczów, a także ustawienie się milicjantki w zaawansowanej ciąży po przypadającą na każdego uczestnika wizji lokalnej „kolejkę" wódki; w *Róży* – przedostatnia sekwencja pokazująca, że gospodarstwo Róży Kwiatkowskiej przejęli przesiedleńcy zza Buga, których kobieta serdecznie ugościła. *Drogówka*, film najbardziej intensywny, niemal rozjątrzony wizualnie, składa się niemal z samych takich scen.

kogoś, komu zależy na poznaniu prawdy (Kamerzysta chce poznać powody zamążpójścia Kasi, a także sprawdzić, czy dziewczyna będzie mieć szansę na szczęście), wreszcie kogoś, kto nie będąc członkiem społeczności, a zatem zachowując dystans wobec wydarzeń i postaci (z wyjątkiem stosunku do Kasi), będzie mógł wszystko osądzić. W *Domu złym* na początku dajemy się zwieść, że Jasiak (Grzegorz Wojdon), milicjant, który ma rejestrować wizję lokalną, jest postacią pozytywną. Okazuje się jednak, że tak nie jest, bo to on informacją „Wrabiają cię, spierdalaj stąd!" prowokuje aresztanta Środonia (Arkadiusz Jakubik) do ucieczki, a potem filmuje mężczyznę, który zatrzymał się, wstrząśnięty widokiem ciała zamordowanego porucznika Mroza (Bartłomiej Topa), i podniósł nóż, którym zabito porucznika.

W świecie Smarzowskiego kamera (przypomnijmy, że chodzi o tę obecną na ekranie) jest o wiele ważniejsza niż ten, kto nią operuje. Jest świadkiem, jak gdyby była bardziej świadoma niż jej operator i lepiej wiedziała, co należy nagrać. Jest niezależna. Potwierdza to *Dom zły*. Celem wizji lokalnej przecież wcale nie jest ani ustalenie prawdy, ani choćby rekonstrukcja sytuacji, która doprowadziła do podwójnego zabójstwa i samobójstwa w obejściu Dziabasów, tylko obciążenie Środonia zamordowaniem Dziabasa, jego żony i syna, a potem dodatkowo jeszcze zabiciem Mroza, który pracując nad sprawą pechowego zootechnika, przez przypadek zbliżył się do zagadkowych malwersacji w pegeerze, co na tyle zaniepokoiło władze, że pofatygował się do niego wysoki rangą ubek w drodze do Arłamowa i w zamian za przerwanie prywatnego dochodzenia zaproponował awans. (W ciągu kilku godzin Mróz ustalił więcej niż inni przez kilka miesięcy, dlatego że, po prostu, chciał poznać prawdę o nieuczciwościach i pechowym zakręcie, na którym ginęli niewygodni świadkowie kradzieży.) Dla jasności wywodu wyjaśnię, że zootechnik Środoń zjawił się w zagrodzie Dziabasów jesienią 1981 roku, ponieważ po śmierci żony chciał zacząć nowe życie w jakimś odległym miejscu. Dostał propozycję pracy w pegeerze w Bieszczadach, a z racji tego, że autobus, którym podróżował, miał awarię, mężczyzna, by nie marnować czasu, dalszą część drogi postanowił pokonać pieszo. Wybrał skrót przez pole Dziabasów, pogryzł go ich pies, a jako rekompensatę gospodarze zaproponowali mu poczęstunek, mocno podlany alkoholem. Bimber dodał bohaterom animuszu i tak ich zbliżył, że Dziabas i Środoń zaczęli planować wspólne przedsięwzięcie – produkcję alkoholu na niemal przemysłową skalę. Środoń pokazał Dziabasom oszczędności pochodzące

między innymi z ubezpieczenia żony, a ci postanowili go zabić. Gościowi posłano w pokoju Janusza, syna Dziabasa. Zootechnik na chwilę wyszedł, po czym w pokoju położył się jego „prawowity" lokator, który następnie zginął z ręki własnego ojca, przekonanego, że morduje gościa[20]. Dziabas, załamany faktem, że uśmiercił syna – zabił też i żonę, a potem się powiesił. O zbrodnie oskarżono Środonia. W *Domu złym* ujęciami, które przyciągają największą uwagę i najbardziej przejmują widza, są zbliżenia ukazujące Środonia przerażonego faktem, że obciąża się go odpowiedzialnością za czyny, których nie popełnił. O tym, że mord jest dla niego czymś abstrakcyjnym, że nie mieści się w kanonie jego wartości, świadczy protest, by nie filmować go z siekierą, którą na siłę wciskają mu milicjanci. Jeden z wielu paradoksów czy dwuznaczności tego filmu, które świadczą tylko o jego wartości, polega na tym, że kamera, narzędzie, które miało posłużyć spreparowaniu kłamstwa, obciążeniu niewinnego człowieka, wychwytuje elementy prawdy, i to wyraźnie wbrew przewijającemu się przez cały film stwierdzeniu: „Prawda? Nie ma takiej".

Zastanawiam się, czy tej inteligentnej, wolnej, sprawiedliwej kamery, „grającej" w filmach Smarzowskiego, nie można powiązać z charakterystycznym dla tworzonego przez niego kina ostatnim ujęciem, w którym z góry oglądamy miejsce akcji, ogarniamy wzrokiem przestrzeń, gdzie działy się zaprezentowane nam wydarzenia, i bohaterów, których dramaty zdążyliśmy poznać? Czy nie można skojarzyć jej ze spojrzeniem tego Kogoś, kto, mimo wszystko, panuje nad tym światem, ale nie ingeruje weń? Kogoś, za czyją obecnością autor tęskni. Może ten Ktoś operuje również kamerą i dlatego ta staje się sprawiedliwa, widząca i wiedząca?

W *Drogówce* urządzenia zapisujące obraz na pewno obsługują ludzie. Bohaterowie za pomocą iPhone'ów, traktowanych jak dzienniki intymne, utrwalają chwile radości, takie jak firmowa impreza, kawały robione Hawrylukowi, piłkarskie sukcesy syna Króla. Z kolei funkcjonariusz policji drogowej, Lisowski (Marcin Dorociński), rejestruje komórkami wykroczenia ludzi, których potem będzie szantażować. Podobnie zachowuje się Hawryluk (Robert Wabich) filmujący sierżanta Króla (Bartek Topa) w drodze do agencji

[20] Wszelkie skojarzenia z *Niespodzianką* Rostworowskiego są jak najbardziej na miejscu, właśnie tym dramatem inspirowali się bowiem autorzy scenariusza – Wojciech Smarzowski i Łukasz Kośmicki.

towarzyskiej, a potem już w samym przybytku, by potem obciążyć go zabójstwem Lisowskiego. Jednym z odczytań *Drogówki* może być uznanie jej za film o potędze obrazów[21], ale jeszcze bardziej o tym, że wszystko zależy od tego, w czyich rękach znajdzie się nagranie i jaki nada mu się kontekst. Filmy, które umożliwiły Lisowskiemu szantaż, Król wykorzystał jako podstawę dla swojego alibi. Upowszechnił też nagrania z orgii, w której brali udział politycy i biznesmeni, choć za przerwanie prywatnego śledztwa (kolejnego w świecie wykreowanym przez Smarzowskiego) obiecywano mu łapówkę. Bohater nie uległ szantażowi, sam też nikogo nie chciał szantażować (jak mord nie mieścił się w mentalności Środonia, a zrezygnowanie z dotarcia do prawdy w naturze porucznika Mroza, tak Król nie akceptował szantażu), i dlatego powiadomił społeczeństwo o tym, jak zachowują się jego

[21] O tym, że *Drogówka* może być interpretowana jako film o potędze obrazu, może świadczyć fakt, ilu rodzajów kamer używała ekipa podczas realizacji filmu, a wszystko po to, aby obrazowi nadać autentyzm. Jak wyjaśnia autor zdjęć, Piotr Sobociński jr: „Naszym podstawowym założeniem była chęć zbliżenia się do realizmu, ale niekoniecznie przez naturalizm. Inaczej postrzegamy świat, kiedy jesteśmy pod wpływem silnych emocji. Chcieliśmy to przenieść na ekran. Zrezygnowaliśmy z naturalistycznego, obiektywnego spojrzenia na rzecz na scen przefiltrowanych przez towarzyszące im emocje. […] Używaliśmy wielu nośników, bo to jest po prostu zapisane w scenariuszu i zbliża nas do prawdy. Główną kamera jest Red Epic. Nie chcieliśmy wszystkiego filmować na Epiku, a potem degradować wybranych scen. Zależało nam na zachowaniu głębi ostrości i wszystkich charakterystycznych cech dla poszczególnych formatów. Używaliśmy iPhone'ów, kamer przemysłowych, kamer GoPro, długopisów z ukrytą kamerą, materiałów policyjnych rejestrowanych na analogowej kamerze Hi8, a także wideorejestratorach. Wszystkie te urządzenia filmowały, a także występowały w filmie jako rekwizyty. Mieliśmy sceny dziejące się w autobusie, podczas których używaliśmy dwóch Epików, a połowa aktorów miała telefony i filmowała się nawzajem. Do jednej sceny wykorzystaliśmy piętnaście nośników! Współczuję montażyście, który potem musiał to wszystko przejrzeć. Ciekawostką jest, że iPhone okazał się zbyt dobry i nakręcony nim obraz trzeba było degradować. Różnica nie jest tak duża, jak oczekiwaliśmy. Musimy znaleźć dla tego obrazu odpowiednią fakturę, ponieważ zależy nam na tym, aby zachować autentyzm i wielość formatów. […] Koncepcja jest taka, że granica między światem obiektywnym, a więc Epikiem, a subiektywnym, czyli pozostałymi nośnikami, w pewnym momencie się zaciera". M. Wernio, op. cit., s. 62-63.

reprezentanci. W efekcie, podobnie jak Mróz, został zamordowany (*notabene* obie role zagrał ten sam aktor).

Jednak w świecie wykreowanym przez Smarzowskiego dokonał się jakiś postęp, ponieważ tym razem winni zostali ukarani, a przynajmniej w ostatnim ujęciu (oczywiście zrealizowanym w przeważającej części w planie ogólnym kamerą skierowaną w dół) pojawiła się na to nadzieja – przełożony Króla został aresztowany na pogrzebie swojego podkomendnego przez funkcjonariuszy wydziału wewnętrznego. Może ów progres wziął się z faktu, że tym razem Smarzowski opisuje Polskę po przełomie 1989 roku, a akcja *Domu złego* rozgrywała się tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego i podczas jego trwania? Jeśli tak, to mimo tego, że wizerunek Polski, z jakim mamy do czynienia w *Drogówce*, może przerażać i odstręczać (widzimy społeczeństwo przeżarte korupcją, normy przekracza się i w przestrzeni prywatnej, i publicznej), to wyraźnie widać, że teraz jest szansa na sprawiedliwość i ukaranie winnych, o czym w świecie (i czasach) *Domu złego* nie było mowy.

Bibliografia

Andrzej Bukowiecki, *Zawsze są tylko cienie i światła – rozmowa z Krzysztofem Ptakiem*, „Kino" 2002, nr 12.

Maria Janion, *„Czy będzie wiedział, co przeżyłeś"*, Sic!, Warszawa 1996.

Magda Lebecka, *Zanim zrobię film o miłości – rozmowa z Radosławem Markiewiczem*, „Kino" 2002, nr 11.

Magda Sendecka, *Chciałbym strzelać – rozmowa z Radosławem Markiewiczem*, „Film&TV Kamera" 2002, nr 24.

Katarzyna Taras, *Blaski i cienie kamery cyfrowej*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski i K.J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2007.

Katarzyna Taras, *„Egoista" czy Edi? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2007.

Katarzyna Taras, *Komu cyfra sprzyja*, „Kwartalnik Filmowy" 2003, nr 43.

Katarzyna Taras, *Zdjęcia nie mogą kłamać – rozmowa z Chrisem Mengesem*, „Film Pro" 2005, nr 4(24).

Maciej Wernio, *Robiąc to, co niezbędne – rozmowa z Piotrem Sobocińskim jr*, „Film Pro" 2012, nr 3(11).

The Role of the Camera in the Films by Wojciech Smarzowski

In this paper, I reflect on the role and function of the camera 'acting' (that is, the camera placed in the hands of the heroes of films by Wojciech Smarzowski) that appears on the screen as often as an ax – item strongly associated with this director's cinema.

I also refute the 'digital' legend of his debut, i.e. *Wesele* (*Wedding*), which has not been realized with the use of a digital camera, but a film one.

A camera 'casted' in the films by Smarzowski can be considered as an extra, but a full-fledged hero, a witness seeing (and therefore recording) more than the character whose hands it is located in. This perfectly corresponds with the last shot – perhaps the most characteristic one for the author of the films discussed – the shot in which the One who reigns over the world, but does not interfere into it (since we have free will) gazes at the universe created by Wojciech Smarzowski.

Keywords: Wojciech Smarzowski, digital camera, operator's art, final shot, Poland after '89, film image, light in movie

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

Załącznik

VARIA

MAPOWANIE SEKTORÓW KREATYWNYCH. W POSZUKIWANIU DEFINICJI I METODY

Anna Wróblewska

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
annadorotawroblewska@gmail.com

WPROWADZENIE

We wrześniu 2015 roku w przeddzień 40. Festiwalu Filmowego w Gdyni prezydent Gdyni Wojciech Szczurek uroczyście otwierał Gdyńskie Centrum Filmowe – efektowną, jasną budowlę na Placu Grunwaldzkim, położoną tuż obok świeżo odremontowanego Teatru Muzycznego. Gdyńskie Centrum Filmowe powstało w zaledwie kilkanaście miesięcy. Mieści się w nim trzysalowe kino arthousowe, Gdyńska Szkoła Filmowa, Pomorska Fundacja Filmowa (organizator Festiwalu) oraz restauracja, kawiarnia i księgarnia. Rok wcześniej gospodarz miasta, wmurowując kamień węgielny, powiedział: „Dzięki Festiwalowi Filmów Fabularnych rozpoczęła się tu miłość do kina, miłość o wielu twarzach. Dzięki twórcom rodziły się nowe pomysły – warsztaty filmowe, a następnie Gdyńska Szkoła Filmowa. Ukształtowało się tu nowe środowisko filmowe. Było to możliwe dzięki ludziom, którzy do tego łańcuszka dodawali nowe pomysły”[1].

Festiwal Filmów Fabularnych został przeniesiony z Gdańska do Gdyni w 1987 roku, wbrew woli i chęci środowiska filmowego, słusznie interpretującego tę decyzję jako karę za zbytnią aktywność polityczną. Na początku lat 80. gdańskie festiwale stały się miejscem nieskrępowanej debaty na tematy społeczno-polityczne. Wielkimi wydarzeniami były projekcje legendarnych

[1] A. Wróblewska, *Duża dziura duży pomysł. W Gdyni budują*, http://www.portalfilmowy.pl/wydarzenia,5,19191,2,1,Duza-dziura-duzy-pomysl-W-Gdyni-buduja-foto.html [data dostępu: 15.07.16].

dokumentów *Robotnicy '80* czy *Chłopi '81*. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych gościł Lech Wałęsa i inni członkowie opozycji. Po reaktywacji Festiwalu w 1984 roku (w latach 1982-1983 FPFF był zawieszony) władze uznały, że środowisku filmowemu lepiej zrobi rozbrat z Gdańskiem.

Jednakże po 1989 roku Gdynia, zawsze traktowana jako najmniej efektowna część trójmiejskiej aglomeracji, zaczęła stopniowo zmieniać swoje oblicze. Władze samorządowe potraktowały prestiżową imprezę jako szansę na gruntowną zmianę wizerunku miasta. W ślad za doinwestowaniem Festiwalu miasto rozpoczęło realizację szeregu inwestycji kulturalnych – zarówno w infrastrukturę, jak w i projekty „miękkie", czyli prestiżowe wydarzenia kulturalne i edukacyjne (np. festiwal muzyczny Opener, Nagroda Literacka Gdynia). Wraz z powstaniem pierwszego multipleksu – Silver Screen (obecnie Multikino) – FPFF otworzył się na publiczność. Kolejne kina i instytucje kultury stopniowo poszerzały przestrzeń festiwalową[2]. W 2000 roku na Festiwalu wydawano około 800 akredytacji; w 2014 roku było ich już 2600. Organizatorzy szacują, że przy okazji Festiwalu rokrocznie przyjeżdża do Gdyni 2500-3000 widzów, a do Trójmiasta i okolic przybywa do 4000 osób. W 2014 roku liczba widzów obecnych na wszystkich wydarzeniach Festiwalu wyniosła 47 tysięcy, a więc około osiem razy więcej niż piętnaście lat temu[3] W 2016 roku po raz pierwszy frekwencja sięgnęła 60 tysięcy widzów. Otwarte w 2015 roku Gdyńskie Centrum Filmowe, dysponujące trzema salami kinowymi, nie rozładowało tłoku – na większość projekcji konkursowych zabrakło biletów. Zatem im więcej przybywa sal kinowych i obiektów festiwalowych, tym większe zainteresowanie Festiwalem.

W 2005 roku powstała Pomorska Fundacja Filmowa, instytucja pozarządowa, założona przez miasto, samorząd Województwa Pomorskiego oraz Stowarzyszenie Filmowców Polskich, które jest pierwszym organizatorem Festiwalu. Głównym zadaniem PFF była realizacja Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, jednakże szybko okazało się, że nie wyczerpuje to jej potencjału. Jej prezes, a zarazem dyrektor Festiwalu, Leszek Kopeć,

---

[2] Historia Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych została szczegółowo opisana w monografii *Film z widokiem na morze. 40 lat Festiwalu Filmowego Gdańsk – Gdynia*, red. A. Wróblewska, Warszawa 2015, dostępnej także w wersji elektronicznej: http://www.sfp.pl/filmzwidokiemnamorze [data dostępu: 15.07.16].

[3] *Film z widokiem na morze….*, op. cit., s. 291.

otworzył więc Pomorskie Warsztaty Filmowe – płatny kurs reżyserii filmowej, ściągający przede wszystkim twórców z Pomorza, zwłaszcza z Gdyni. Konsekwencją tego udanego (i do dziś funkcjonującego) kursu była śmiała inicjatywa podjęta przez władze miasta, zarząd Fundacji i twórców filmowych, czyli Gdyńska Szkoła Filmowa.

Założona w 2010 roku GSF to dwuletnia szkoła policealna z praktycznym programem kształcenia reżyserii filmowej, przygotowanym przez profesora Roberta Glińskiego[4]. Co ciekawe, kształcenie w Szkole jest bezpłatne, trzeba jednak przejść ostrą selekcję. Podobnie jak na warsztaty, do GSF zgłaszają się przede wszystkim mieszkańcy Polski północnej, zwłaszcza z Trójmiasta. Jednocześnie miasto miało spory wkład przy powstaniu serii filmów dokumentalnych i fabularnych poświęconych historii i teraźniejszości Gdyni. W 2009 roku władze samorządowe powołały Gdyński Fundusz Filmowy (jeden z tak zwanych regionalnych funduszy filmowych), zlokalizowany przy miejskiej instytucji kultury – Gdyńskim Centrum Kultury. Fundusz wspiera finansowo przede wszystkim filmy tematycznie, lokacyjnie lub produkcyjnie związane z miastem. Prezydent Gdyni mówił w jednym z wywiadów, iż:

> Przestrzenie kultury budują wartość miasta. Ale wśród różnych dziedzin kultury, film czyni to najpełniej. Festiwal filmowy, Pomorska Fundacja Filmowa, Pomorskie Warsztaty Filmowe, a potem Gdyńska Szkoła Filmowa, to elementy, które tworzą filmową mapę miasta. Jednocześnie wszystkie one przyczyniły się do rozwoju produkcji filmowej w mieście. Film w Gdyni rozwija się najpełniej, najszerzej, a ma to swoje korzenie w Festiwalu. W Gdyni dynamicznie rozwija się środowisko filmowe, dlatego tworzenie dla niego miejsca jest koniecznością. W centrum Gdyni powstał cały ciąg instytucji kulturalnych: Centrum Filmowe, Teatr Muzyczny, Muzeum Marynarki Wojennej, Muzeum Miasta Gdyni. W dzisiejszym świecie ważnym elementem jest przestrzeń publiczna, która tworzy się wokół tych instytucji. Chciałbym, aby były organizowane tam wydarzenia, które najpełniej będą wykorzystywać tę przestrzeń[5].

Obecnie stałym punktem w programie Festiwalu jest sekcja „Filmy z Gdyni". Została ona powołana, aby prezentować filmy realizowane

[4] Informacje o Szkole znajdują się na stronie internetowe www.gsf.pl [data dostępu: 15.07.16], sekcja: „O szkole".

[5] *Film z widokiem na morze…*, op. cit., s. 288.

w Gdyni i opowiadające o Gdyni. Część produkcji powstaje w firmach lub organizacjach pozarządowych założonych w mieście lub przez osoby związane z miastem (studia: Biały Smok Production, Maj Film Produkcja Filmowa, grupa artystyczna MWM Art Film).

Trzeba jednakże zauważyć, że wspieranie kinematografii jest jedynie częścią strategii kulturalnej miasta, realizowanej konsekwentnie od lat 90. Gdynia jako pierwsze miasto w Polsce przebyła drogę przekształcenia miasta postindustrialnego w tak zwane miasto kreatywne[6]. Powstanie szkolnictwa filmowego, rozwój Festiwalu czy założenie firm producenckich można bezpośrednio wiązać z polityką miejską, jednakże w przypadku inwestycji kinowych trudno o tak bezpośredni związek, choć na rozwój kultury filmowej i popularności kina w Gdyni niewątpliwie ma wpływ najważniejszy polski festiwal filmowy i tworząca się wokół niego atmosfera pozytywnego snobizmu. Organizowana od 2004 roku w rozbudowanej formie sekcja „Gdynia Dzieciom" ściąga rokrocznie od ośmiu do dziesięciu tysięcy młodych widzów[7].

Prezydent Gdyni, mówiąc o powstawaniu kolejnych inwestycji filmowych, użył określenia „łańcuszek". Władze miasta widzą więc kolejne inwestycje i przedsięwzięcia filmowe jako ciąg przyczynowo-skutkowy, rozgrywający się w szerokiej czasowo perspektywie. Powstająca przez ostatnie kilkanaście lat mikrobranża filmowa w Gdyni to nic innego jak skoncentrowana na małym terenie sieć wzajemnych powiązań między podmiotami ją tworzącymi. Do stworzenia dynamicznego, pełnego opisu tej branży można zastosować atrakcyjne narzędzie badawcze: mapowanie (*mapping*) przemysłów kreatywnych. Ideę mapowania i metody stosowane w jej ramach chcę przedstawić poniżej.

Koncepcja mapowania po raz pierwszy została opracowana na polskim gruncie przez British Council w 2010 roku w formie raportu *Mapowanie sektorów kreatywnych: narzędzia*, wydanym w serii „Kreatywna Gospodarka

---

[6] Proces przekształcania miast postindustrialnych w kreatywne został w Polsce po raz pierwszy opisany przez Monikę Smoleń w książce *Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast* (Kraków 2003). Autorka przedstawia przykłady takiej drogi w przypadku miast brytyjskich, m.in. Glasgow czy Birmingham, a także Rotterdamu.

[7] Dane Pomorskiej Fundacji Filmowej.

i Przemysły Kultury"[8]. Za konsultację merytoryczną raportu odpowiadał dr Rafał Kasprzak ze Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, jeden z czołowych badaczy sektorów kreatywnych w Polsce[9]. We wstępie do opracowania czytamy, iż:

> Potrzebujemy strategii rozwoju, aby uwolnić kreatywny potencjał każdego z nas w reakcji na dokonujące się na naszych oczach daleko idące zmiany kulturowe, ekonomiczne, społeczne i technologiczne. W tym kontekście na świecie wzrasta znaczenie koncepcji „gospodarki kreatywnej i przemysłów kultury" – staje się ona platformą łączącą kulturę, ekonomię i technologię. Nasz świat jest coraz bardziej zdominowany przez obrazy, dźwięki, symbole, idee, które tworzą nowe miejsca pracy, bogactwo i nową kulturę. Wielka Brytania jest liderem w propagowaniu tej koncepcji, stymulując nie tylko gospodarkę, ale także promując włączenie społeczne oraz różnorodność kulturową[10].

Nauka o przemysłach kreatywnych jest przynależna ekonomice kultury, która, jako subdyscyplina naukowa, wyrosła i rozwinęła się na gruncie anglosaskim (w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, Australii). Stąd zapewne sformułowana na wstępie edukacyjna misja British Council.

Zanim jednak zajmiemy się samą ideą mapowania, warto przyjrzeć się kluczowym pojęciom, wokół których budowany jest ten wywód.

PRZEMYSŁY KULTURY

Pojęcie sektorów kreatywnych, przemysłów kreatywnych czy też przemysłów kultury jest już na polskim gruncie dobrze znane. Pierwsze polskie publikacje na temat przemysłów kultury i ekonomiki kultury, obejmujące także kwestie definicyjne, ukazały się na początku XXI wieku. Przełomowa praca doktorska Moniki Smoleń z Uniwersytetu Jagiellońskiego – *Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast* – zawierała nie tylko podsumowanie ewolucji kluczowych pojęć, ale także pierwsze opracowanie podstaw teorii

[8] BOP Consulting, *Mapowanie sektorów kreatywnych: narzędzia*, tłum. J. Puchalska, Warszawa 2010.

[9] R. Kasprzak, *Przemysły kreatywne w Polsce. Uwarunkowania i perspektywy*, Warszawa 2013.

[10] *Mapowanie sektorów kreatywnych*…, op. cit., s. 9.

miast kreatywnych[11]. W tym samym czasie na UJ ukazały się także inne prace poświęcone ekonomii kultury oraz pierwsze publikacje Instytutu Badań nad Gospodarką w Gdańsku, który do dzisiaj poświęca przemysłom kreatywnym wiele uwagi[12]. Definicje przemysłów kultury i przemysłów kreatywnych były w kolejnych latach przytaczane i omawiane w książkach wydawanych przez Narodowe Centrum Kultury w serii „Kultura się liczy!", stanowiącej dzisiaj podstawę biblioteki każdego badacza związków kultury i ekonomii[13]. Może on ponadto korzystać z licznych cennych raportów eksperckich, zamawianych w ostatnich latach przez Narodowe Centrum Kultury, MKIDN, a także samorządy, oraz z prac innych polskich badaczy (m.in. Doroty Ilczuk, Rafała Kasprzaka, Tadeusza Stryjakiewicza, Jacka Purchli, Jerzego Hausnera, Krzysztofa Stachowiaka, Andrzeja Klasika). Nie ma więc sensu po raz kolejny przytaczać kilkunastu istniejących definicji przemysłów kreatywnych i ich klasyfikacji. Można zamiast tego posłużyć się prostą, acz efektowną teorią jednego z najwybitniejszych ekonomistów kultury, profesora Uniwersytetu w Sydney, Davida Throsby'ego:

> […] w praktyce słowo 'przemysł' w odniesieniu do sztuki i kultury koncentruje uwagę na ekonomicznych procesach produkcji, wprowadzania na rynek, dystrybucji i sprzedaży towarów i usług kulturalnych. Termin 'przemysł kultury' we współczesnym użyciu rzeczywiście przywołuje na myśl ekonomiczny potencjał produkcji kulturowej w postaci wytwarzania towarów, generowania miejsc pracy i dochodów oraz zaspokajania popytu konsumentów, niezależnie od innych, szlachetniejszych celów, jakim służy działalność artystów i dobry smak koneserów. Wielu przedstawicieli sektora kultury, a wśród nich prawdopodobnie również ci artyści, których funkcje celu obejmują jakiś element zysku finansowego, z zadowoleniem przyjmuje

[11] Por. M. Smoleń, op. cit.

[12] Por. *Kultura i przemysły kultury szansą rozwojową dla Polski*, red. J. Szomburg, Gdańsk 2002.

[13] Por. R. Towse, *Ekonomia kultury. Kompendium*, tłum. Ł. Skrok, H. Dębowski, K.L. Pogorzelski, Warszawa 2011; R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. M. Penkala, T. Krzyżanowski, Warszawa 2010; D. Throsby, *Ekonomia i kultura*, tłum. O. Siara, Warszawa 2010; *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.

> jednak tezę, że działalność kulturalna ma znaczący wkład w gospodarkę. Ich motywacja jest następująca: skoro kultura ogólnie, a sztuka w szczególności, mają zyskać na znaczeniu, zwłaszcza w kategoriach politycznych, w świecie, w którym królują ekonomiści, to muszą dowieść swojego znaczenia dla gospodarki; a nie ma na to lepszego sposobu, niż kultywowanie wizerunku sztuki jako przemysłu, większego (przynajmniej w Australii) niż rynek piwa i obuwia sportowego[14].

W swojej najsłynniejszej książce *Ekonomia i kultura* David Throsby klasyfikuje przemysły kreatywne według teorii okręgów koncentrycznych. Okrąg skupiony wokół źródła twórczych idei rozszerza się, w miarę, jak idee te łączą się z kolejnymi nakładami na produkcję. W centrum okręgu, w najmniejszym, środkowo umiejscowionym kręgu, znajdują się tradycyjne sztuki kreatywne: muzyka, taniec, teatr, literatura, sztuki wizualne, rękodzieło, nowoczesne sztuki audiowizualne. Krąg drugi – nazwijmy go środkowym, to te przemysły, których produkcja obejmuje także te rodzaje usług i produktów niepowiązanych ściśle z kulturą. Czyli to, co powstaje w ramach tego przemysłu, to produkty kultury oraz inne. Do kręgu środkowego należeć będą: publikacja książek i czasopism, telewizja, radio, gazety i film. Zewnętrzny krąg tworzą przemysły, które zasadniczo funkcjonują poza strefą kultury, ale część ich produktów niesie pewne treści kulturowe. Tutaj znajdzie się reklama, która wymaga wkładu twórczego, turystyka, gdyż niektóre jej segmenty są zbudowane na podstawie kulturowej a także usługi architektoniczne, gdy architektura ma zawierać w sobie pewną symbolikę czy przekaz[15]. Warto dodać, że w wydanej kilka lat później książce *Economics of Cultural Policy* Throsby pod wpływem doświadczeń i konsultacji przeformułował model przemysłów kultury na nowy, czterookręgowy[16].

W polskim piśmiennictwie kluczowe pojęcie 'creative industry' jest dwojako tłumaczone. Autorzy używają wymiennie określeń 'przemysły kultury' i 'przemysły kreatywne', intuicyjnie przypisując pierwsze z nich raczej do wewnętrznych kręgów Throsby'ego. W Wielkiej Brytanii pod pojęciem 'creative industries' rozumiemy „te przemysły, które mają źródło w indywidualnej kreatywności, umiejętnościach oraz talencie, i które wykazują potencjał do

[14] D. Throsby, op. cit., s. 103

[15] Ibidem, s. 103-105

[16] D. Throsby, *The Economics of Cultural Policy*, New York 2010, s. 92.

tworzenia dobrobytu i miejsc pracy poprzez generowanie i wykorzystywanie własności intelektualnej"[17]. Są to: reklama, handel antykami, architektura, rękodzieło, design, moda, film, gry komputerowe i wideo (programy służące rozrywce), muzyka, sztuki performatywne, działalność wydawnicza, oprogramowanie komputerowe, TV i radio.

IDEA MAPOWANIA

Znacznie trudniejsze okazuje się wyjaśnienie pojęcia 'mapowanie' (*mapping*). „Jedną z metod pozwalających krajom, regionom i miastom szacować wartość sektorów kreatywnych jest »mapowanie«" – piszą autorzy raportu *Mapowanie przemysłów kreatywnych*. „Mapowanie, zapoczątkowane w Wielkiej Brytanii w późnych latach 90., zdecydowanie wykracza poza kreślenie faktycznych map. Jest to skrótowe określenie zbioru metod analitycznych zbierania i przedstawiania informacji na temat skali i zakresu działalności sektorów kreatywnych. Mapowanie ma na celu pokazanie ogólnego zarysu ekonomicznej wartości sektorów, szczególnie w miejscach, gdzie wiedza o nich jest ograniczona"[18]. Autorzy raportu zwracają uwagę na fakt, iż bardzo często umiejscowienie, rozmiar oraz potrzeby sektorów kreatywnych nie są dobrze znane, a mapowanie to pierwszy krok, aby to zmienić. Procesu mapowania nie można jednak rozważać w próżni, gdyż powiązany jest on z innymi kwestiami – politycznymi, ekonomicznymi i praktycznymi[19].

W mapowanie przemysłów kreatywnych powinny być zaangażowane osoby o różnych kwalifikacjach: od specjalistów danych branż, poprzez analityków, ekonomistów, kulturoznawców, po geografów ekonomicznych. Wykorzystuje się metody zarówno ilościowe, jak i jakościowe. Sześć głównych metod to: przegląd literatury, analiza oficjalnych danych rządowych, badania dotyczące konkretnych sektorów, analiza danych ze źródeł pozarządowych, analiza informatorów branżowych i studia przypadków. Określenie wartości sektorów kreatywnych w globalnej gospodarce możliwe

[17] Cyt. za: T. Kukołowicz, *Dwa pomysły na przemysły kreatywne*, referat wygłoszony podczas Regionalnego Kongresu Kultury w Łodzi, 27-29 X 2011 r.; www.kongres-kultury.pl [data dostępu: 15.07.16].

[18] *Mapowanie przemysłów kreatywnych*…, op. cit., s. 11.

[19] Ibidem, s. 25.

jest poprzez analizę wszelkich dostępnych danych dotyczących: zatrudnienia, liczby i rozmiaru firm kreatywnych, wielkości eksportu, wartości dodanej brutto czy składu siły roboczej[20]. Brytyjskie instytucje publiczne, rozpowszechniając ideę mapowania, skupiają się przede wszystkim na celach. Celem podstawowym mapowania jest bowiem podniesienie znaczenia sektorów kreatywnych. Mapowanie podnosi (nikłą obecnie w Europie) świadomość społeczną na temat znaczenia ekonomicznej strony kultury. Pozwala sformułować wspólne ramy odniesienia, przydatne w dyskusji na temat sektorów kreatywnych, a to z kolei wprowadza temat przemysłów kreatywnych do dyskursu gospodarczego i politycznego. Według autorów opisywanego raportu, mapowanie może być też cennym narzędziem w lobbingu klasy kreatywnej. Wszystkie te szczytne cele przykrywa jeden zasadniczy – pogłębienie wiedzy na temat tej sfery gospodarki, wciąż niedostatecznie zanalizowanej.

Sektory kreatywne stanowią zróżnicowaną i szybko zmieniającą się grupę. Czasem, przy sprzyjających uwarunkowaniach przestrzennych, sektory te łączą się w klastry, a każdy z nich zmaga się ze swoimi problemami. W idei mapowania podkreślona jest także wartość takiej analizy dla planowania: sektory kreatywne stoją przed wieloma wyzwaniami, jak np. znalezienie przestrzeni do pracy w przystępnej cenie, uzyskanie dostępu do szybkiego, szerokopasmowego Internetu i znalezienie odpowiednio wykwalifikowanych pracowników. Mapowanie pozwala określić potrzeby przemysłów kreatywnych i opracować rozwiązania umożliwiające ich zaspokojenie[21].

Można więc podsumować powyższe rozważania stwierdzeniem, że mapowanie sektorów kreatywnych polega na możliwie najbardziej pogłębionym, opartym o dostępne dane, opisie branż kulturalnych i „okołokulturalnych" na danym terenie.

PROBLEMY DEFINICYJNE

Samo użycie terminu 'mapowanie' budzi jednak pewne zastrzeżenia co do jego ścisłości. Krzysztof Stachowiak, geograf ekonomiczny z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu badający skupiska sektorów kreatywnych,

[20] Ibidem, s. 40-48.
[21] Ibidem, s. 26-28.

klastry kreatywne, a także porządkujący wiedzę teoretyczną i dorobek naukowy w tym obszarze, stwierdza, iż:

> Z geograficznego punktu widzenia sam termin 'mapowanie' jest trochę nieszczęśliwym tłumaczeniem angielskiego 'mapping', równie trochę nieszczęśliwie użytego w oryginale. W opracowaniu British Council ten termin pojawił się właśnie w tej postaci, a wcześniej używał go również brytyjski DCMS [Department for Culture, Media & Sport – przyp. A.W.], np. w opracowaniu *Creative Industries Mapping Document*. *Mapping* to w zasadzie część działań kartograficznych polegających na prostym nanoszeniu obiektów na mapę. W polskiej nomenklaturze, używanej od stuleci, to kartowanie. A owo 'mapowanie', które pojawia się w pracach British Council i DCMS, to właściwie diagnoza stanu sektora kreatywnego. Główną metodą sporządzania takiej diagnozy jest opis statystyczny, który służy liczbowemu rozpoznaniu rozkładu badanej cechy w całej zbiorowości. Do takiego opisu używano różnych wskaźników, np. liczby podmiotów sektora kreatywnego, liczby zatrudnionych, wartości dodanej itd. Obok opisu statystycznego są też np. metody szacowania wartości, które są popularne w ekonomice kultury[22].

Stachowiak przeanalizował wnikliwie metody opisu sektora kreatywnego. W artykule *Problemy metodologiczne badania sektora kreatywnego* zwraca uwagę, iż „badania nad różnymi aspektami sektora kreatywnego są prowadzone przy użyciu różnorodnego warsztatu metodologicznego, czasem dość wyrafinowanego. Dostarcza on sporej, ale jednak rozczłonkowanej wiedzy. Stosunkowo niewiele jest natomiast syntezy tego, co już wiemy o sektorze kreatywnym. Jest to zapewne rezultat pluralizmu metodologicznego, polegającego na stosowaniu w badaniach zarówno metod jakościowych, jak i ilościowych"[23]. Po przeanalizowaniu tekstów naukowych z zakresu ekonomiki kultury, Stachowiak zauważa, że w badaniach sektora kreatywnego przeważa podejście multidyscyplinarne, na które składają się przede wszystkim badania ekonomiczne, socjologiczne, geograficzne, kulturoznawcze, a także pochodzące z wielu innych dyscyplin naukowych.

---

[22] Wywiad własny z Krzysztofem Stachowiakiem, e-mail z dnia 25.04.2016 roku. Por. także: K. Stachowiak, P. Tomczak, *Przestrzenny wymiar sektora kreatywnego*, Poznań 2015.

[23] K. Stachowiak, *Problemy metodologiczne badania sektora kreatywnego*, „Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna" 2015, nr 30, s. 32.

Wiedza naukowa o sektorze kreatywnym jest głównie wiedzą opisowo-informacyjną, a w aspekcie praktycznym – w przeważającym stopniu jawną, co wynika z faktu, że większość badań, opracowań czy raportów zlecanych jest przez instytucje publiczne, dążące do usystematyzowania wiedzy o świecie, w jakim działają[24]. Badacze sektora kreatywnego korzystają przede wszystkim z danych statystycznych pochodzących z urzędów i instytucji, organizacji pozarządowych, badań własnych, literatury oraz w dużym stopniu z archiwów i stron internetowych. W badaniach sektorów kreatywnych najczęściej wykorzystuje się takie czynniki, jak: wskaźniki zatrudnienia, liczba instytucji zaszeregowanych według wewnętrznych podziałów (np. instytucje kultury, organizacje *non profit*), wartość ekonomiczna (np. import, eksport), lokalizacja oraz inne wskaźniki charakterystyczne dla danej branży (np. tak zwany *box-office* w przemyśle filmowym)[25].

Mapowanie w ujęciu British Council (a więc i całego brytyjskiego „resortu" kultury) będzie więc ograniczonym przestrzennie badaniem funkcjonowania sektorów kreatywnych, silnie zorientowane regionalnie. Wielokrotnie przywoływany (także w wyżej wymienianych opracowaniach) artykuł *Creative Industries Mapping: Where have we come from and where are we going?* podkreśla liczne trudności, na jakie natykają analitycy dążący do wyliczenia wartości sektora (wartości usług, wpływu technologii cyfrowych itd.)[26].

Nie sposób nie zgodzić się z wyrażoną przez Stachowiaka uwagą dotyczącą trafności pojęcia 'mapowanie'. Choć zatem należy traktować je dość umownie, to *mapping* może być efektywną metodą badawczą (oraz dydaktyczną w nauce zarządzania kulturą), pozwalającą dostrzec niewidoczne gołym okiem związki kultury i ekonomii i zrozumieć rynkową siłę kultury. Należy też zwrócić uwagę na różnorodność metod, którymi można posługiwać się, diagnozując sektory kreatywne. Badania sektorów kreatywnych, z natury interdyscyplinarne, pozwalają na pewną swobodę wyboru metodologii w zależności od tego, czy prowadzone są przez kulturoznawców, czy przez ekonomistów. Jednakże stosowanie twardych danych statystycznych

[24] Ibidem, s. 29-30.

[25] Ibidem, s. 25-28.

[26] P. Higgs, S. Cunningham, *Creative Industries Mapping: Where have we come from and where are we going?*, „Creative Industry Journal" 2008, vol. 1, nr 1.

bez przytoczenia szerszego tła kulturowego, bez zrozumienia warunków, w jakich na danym terenie rozwija się działalność kulturowa, może dać obraz niepełny. Najlepszym przykładem jest właśnie wspomniana na początku Gdynia: mikroskala przemysłu filmowego w tym mieście może zniechęcić badacza kierującego się takimi kryteriami, jak na przykład liczebność firm, liczba wyprodukowanych filmów rocznie, wyniki *box office'a*. Ale z drugiej strony stworzenie mapy firm z sektora kreatywnego i branż powiązanych (jak media, teatr, sztuki performatywne) wykaże ścisłe związki, jakie wytworzyły między sobą poszczególne segmenty mikrobranży. Uwidoczni się też dominująca rola instytucji państwowych na mapie, co oczywiście wynika z silnej ingerencji władz miasta w rozwój tej branży (a w zasadzie wręcz z dominującej, sprawczej roli samorządu terytorialnego).

Przy opracowywaniu katalogu najbardziej optymalnych metod mapowania należy moim zdaniem zwrócić szczególną uwagę na narzędzia za zakresu zarządzania strategicznego i analizy strategicznej. Nie bez powodu ekonomika kultury sięga do analizy strategicznej po narzędzia opisu polityki kulturalnej, zarządzania projektami kulturalnym czy procesów marketingowych (np. powszechnie stosowana, również w praktyce dydaktycznej, analiza SWOT). Pewna „miękkość" zarządzania strategicznego, jego wieloaspektowość, sięganie w diagnozie rzeczywistości do czynników kulturowych, społecznych czy globalnych wydaje się uprzywilejowywać metodę analizy strategicznej w ekonomice kultury, w tym także w mapowaniu.

Szczególnie przydatne wydaje się użycie do tego celu prostego i atrakcyjnego narzędzia, jakim jest wytyczenie ścieżki ekonomicznej. Ścieżka ekonomiczna jest zbiorem komplementarnych operacji odzwierciedlających całkowity proces powstawania produktu lub usługi, składający się z oddzielnych etapów, wykonywanych często przez przedsiębiorstwa pochodzące z różnych sektorów[27]. Jak zwracają uwagę Grażyna Gierszewska i Maria Romanowska, autorki wielokrotnie wznawianej publikacji *Analiza strategiczna przedsiębiorstw*, jeśli na ścieżce ekonomicznej odnajdziemy badane przez nas przedsiębiorstwo, może okazać się, że działa ono jednocześnie w kilku ogniwach tej ścieżki. Analizę strategiczną zazwyczaj stosuje się, by zdefiniować ruch pieniądza i wartość poszczególnych sektorów, ale

[27] G. Gierszewska, M. Romanowska, *Analiza strategiczna przedsiębiorstwa*, Warszawa 2009, s. 134.

jest też idealna do rozpoznania składników danego sektora. Na przykład ścieżka ekonomiczna produkcji filmu fabularnego zawierać będzie takie segmenty, jak: instytucje finansujące (publiczne, prywatne, pozarządowe itd.), przedsiębiorstwa branżowe i powiązane, firmy zajmujące się usługami, produkcją i dystrybucją, kina, organizacje upowszechniania kultury, banki i inne instytucje finansujące (dobrowolnie lub obligatoryjnie), wydawnictwa i szereg innych podmiotów.

Podobnie przydatna może okazać się analiza tak zwanego łańcucha wartości. Każdy sektor jest ogniwem w łańcuchu wartości gospodarki, natomiast każde przedsiębiorstwo stanowi ogniwo łańcucha składającego się z – by odnieść się do terminologii z zakresu zarządzania strategicznego – dostawców przedsiębiorstwa, przedsiębiorstwa i jego odbiorców. W uproszczeniu można więc określić łańcuch wartości jako drogę od dostawców, poprzez przedsiębiorstwo i dystrybutorów, aż do nabywców[28]. W przypadku rynku wydawniczego będzie to łańcuch od autorów, poprzez wydawnictwa i firmy z nimi współpracujące, hurtownie, sklepy i inne punkty detaliczne, aż do klientów.

Te dwie proste metody analizy strategicznej mogą okazać się przydatne w zrozumieniu zasad ekonomicznych rządzących przemysłami kultury, łatwo dają się też zastosować w procesie kreślenia map sektorów kreatywnych.

PODSUMOWANIE

Gdyby więc chcieć stworzyć mapę przemysłu filmowego na terenie Gdyni, należałoby umieścić na niej następujące podmioty:

- instytucje o charakterze centralnym, publiczne: Urząd Miasta, Samorząd Województwa Pomorskiego, Agencja Rozwoju Gdyni (administrator Gdyńskiego Centrum Filmowego);
- kina (Helios, Multikino, GCF);
- organizatorzy przedsięwzięć z zakresu upowszechniania kultury filmowej i edukacji filmowej (na czele z Pomorską Fundacją Filmową i Gdyńskim Centrum Kultury);
- producenci filmowi ulokowani w Gdyni oraz firmy świadczące usługi filmowe.

[28] Ibidem, s. 135.

Ponadto na mapę należałoby nanieść podmioty działające w sektorach powiązanych, czyli:

- media lokalne, aktywnie informujące o kulturze filmowej;
- teatry miejskie, które współpracują ze środowiskiem filmowców w zakresie wynajmu sal, rekwizytów, scenografii, kostiumów, a także tworzą wspólnie pewne punkty programu wydarzeń filmowych;
- miejscowe drukarnie, punkty poligraficzne, firmy zajmujące się usługami w zakresie „twardego" marketingu;
- szkoły podstawowe, gimnazjalne i ponadgimnazjalne, z którymi współpracują organizatorzy wydarzeń kulturalnych;
- firmy wynajmujące sprzęt (scenę, światło, telebimy, sanitariaty) na wydarzenia filmowe, zwłaszcza na festiwal i do realizacji filmów.

Następnie należałoby oszacować realną wielkość każdej grupy, liczbę podmiotów aktywnie działających na danym obszarze i spróbować ustalić pewne dane liczbowe: wyniki lokalnego *box office'u* (niestety wielkie sieci kinowe nie podają tego typu danych od 2010 roku; *box office* jest liczony na podstawie danych dystrybutorów), liczbę filmów wyprodukowanych w mieście, liczbę wydarzeń kulturalnych związanych z Gdynią, liczbę przedsięwzięć edukacyjnych itd. Jednocześnie należy się zastanowić, czy mapowaniem nie należałoby objąć, ze względu na specyfikę terytorialną, całego Trójmiasta. W Gdańsku bowiem tworzy się stopniowo lokalne środowisko filmowe, które, choć nieliczne, wydaje się mocno rozwijać i działać aktywnie w poszukiwaniu projektów i środków na ich realizację.

Podsumowując niniejsze rozważania, należy przyjąć za zasadne zastrzeżenie Krzysztofa Stachowiaka dotyczące mylącego terminu 'mapowanie'. Ten rodzaj analizy polega przede wszystkim na możliwie całościowym spojrzeniu na przemysł kultury i wykazaniu jego związków z innymi sektorami. Jest to także, co istotne, bardzo atrakcyjna droga edukacji w zakresie ekonomiki kultury. Mapowanie przemysłów kreatywnych samo generuje kreatywność myślenia, pogłębia wiedzę na temat kultury współczesnej i pozwala na głębsze zrozumienie generowanych przez nią procesów gospodarczych w danym regionie. W gruncie rzeczy polega to na wywróceniu przemysłów kreatywnych „szwami na zewnątrz" – po to, by lepiej zrozumieć istotę ekonomiki kultury.

Bibliografia

BOP Consulting, *Mapowanie sektorów kreatywnych: narzędzia*, tłum. J. Puchalska, British Council, Warszawa 2010.

Film z widokiem na morze. 40 lat Festiwalu Filmowego Gdańsk – Gdynia, red. A. Wróblewska, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2015.

Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. M. Penkala, T. Krzyżanowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.

Grażyna Gierszewska, Maria Romanowska, *Analiza strategiczna przedsiębiorstwa*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2009.

Peter Higgs, Stuart Cunningham, *Creative Industries Mapping: Where have we come from and where are we going?*, „Creative Industry Journal" 2008, vol. 1, nr 1.

Rafał Kasprzak, *Przemysły kreatywne w Polsce. Uwarunkowania i perspektywy*, Kamon Consulting, Warszawa 2013

Kultura i przemysły kultury szansą rozwojową dla Polski, red. J. Szomburg, Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, Centrum Animacji Kultury, Gdańsk 2002.

Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki, red. A. Gwóźdź, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.

Monika Smoleń, *Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003.

Krzysztof Stachowiak, Paulina Tomczak, *Przestrzenny wymiar sektora kreatywnego*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2015.

Krzysztof Stachowiak, *Problemy metodologiczne badania sektora kreatywnego*, „Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna" 2015, nr 30.

David Throsby, *Ekonomia i kultura*, tłum. O. Siara, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.

David Throsby, *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge UP, New York 2010.

Ruth Towse, *Ekonomia kultury. Kompendium*, tłum. Ł. Skrok, H. Dębowski, K.L. Pogorzelski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

Źródła internetowe

Tomasz Kukołowicz, *Dwa pomysły na przemysły kreatywne*, referat wygłoszony podczas Regionalnego Kongresu Kultury w Łodzi, 27-29 X 2011 r.; www.kongres-kultury.pl.

Anna Wróblewska, *Duża dziura duży pomysł. W Gdyni budują*, http://www.portalfilmowy.pl/wydarzenia,5,19191,2,1,Duza-dziura-duzy-pomysl-W-Gdyni-buduja-foto.html.

Mapping the Creative Sectors. In Search for Definitions and Method

The author discusses a new method, rarely used in Poland so far – a method of mapping cultural industries and creative industries. The concept of mapping creative industries is founded on the Anglo-Saxon ground and goes beyond the usual plotting of the maps. This method enables countries, regions and cities to estimate the value of the creative sectors. It is based on determining a set of analytical methods for collecting and presenting information on the scale and the scope of the creative industries. In mapping, both quantitative and qualitative methods are used, as well as such sources of knowledge, as literature review, analysis of official government data, research on specific sectors, analysis of data from non-governmental sources, analysis of the industry informants and case studies. Mapping can be a valuable tool in lobbying the creative class, but its main purpose is to deepen the knowledge about this sector of the economy, which is still not sufficiently analyzed.

The author considers and analyses not only mapping as a way to describe the dynamic sectors of culture, but also the very definition of mapping the creative sector, outlining the opinion and comments of Krzysztof Stachowiak, a researcher of problems of concentration of cultural industries. What serves as a frame of the article, is the description of the film industry growing currently in Gdynia and the ways in which this mini-industry can be described using the principles of mapping creative industries.

Keywords: creative industry, cultural industry, mapping, film industry, audiovisual industry, film, Gdynia, film festival, film culture, film production, cinema, strategic analysis

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

RUBRYKA AUTORSKA

CIĘŻKIE LEKKIE. WIELKOPOSTNE PARADOKSY

JAN ZIELIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
zielinski@gmx.ch

CHRONOMETR

Autorska rubryka prof. UKSW i wykładowcy Uniwersytetu we Fryburgu Jana Zielińskiego. Stopniowa prezentacja wybranych wątków szeroko zakrojonego projektu, który ma przedstawić w układzie chronologicznym obecność motywu czasu i zegara w kulturze polskiej (na tle międzynarodowym) od średniowiecza do XXI wieku. Punktem wyjścia jest przeważnie tekst literacki, ale odniesienia sięgają różnych dziedzin kultury (łącznie z kulturą materialną), historii, etnografii, filozofii. Poszczególne teksty, zbudowane z segmentów ułożonych na ogół chronologicznie, pokazują odrębne zagadnienie – czasem zaskakujące, czasem wręcz paradoksalne – w różnych jego aspektach.

W środę bośniacko-amerykański pisarz Aleksandar Hemon na spotkaniu z berneńskimi czytelnikami wspominał opowieść z jakiegoś listu Kafki, o myszy. Teraz, w Wielką Sobotę rano, próbuję znaleźć ten cytat w sieci, ale zatrzymuje mnie *Kleine Fabel* (*Bajeczka*), tekst niezwykły w swej paradoksalnej symetrii:

> – Ach – powiedziała mysz – świat staje się z każdym dniem coraz węższy. Z początku był tak szeroki, że się bałam, coraz dalej biegłam i byłam

> szczęśliwa, jak w końcu z prawej i z lewej ujrzałam w oddali ściany, ale te długie ściany tak szybko się do siebie zbliżają, że już jestem w ostatnim pokoju, a tam w kąciku stoi pułapka, w którą wbiegam. – Wystarczy zmienić kierunek biegu – powiedział kot i pożarł ją[1].

Jest w *Bajeczce* coś z emblematu – przypomina zwłaszcza emblemat LIBERTAS CARCERE | PEIOR, nr LXVI w drugiej centurii Camerariusa (*WOLNOŚĆ GORSZA OD WIĘZIENIA*), w wersji rękopiśmiennej zilustrowany wyobrażeniem myszy w otwartej pułapce, przed którą czyha kot. Interpretuje się ten emblemat jako „symbol umiłowania niebezpiecznej miłości […], która może prowadzić do poważnego niebezpieczeństwa"[2], i wiąże z innym emblematem, nr XXXVII w pierwszej centurii, LIBERTAS PERNICIOSA (*SZKODLIWA WOLNOŚĆ*), przedstawiającym sokoła, który urwał się sokolnikowi, ale u nóg ma nadal linki, przez co może się łatwo zaplątać w gałęziach drzewa. Rzecz interpretowana jest jako „symbol wiodącego do śmierci pędu do wolności"[3].

Autorzy komentarza do emblematów Camerariusa Młodszego wskazują, że emblemat *WOLNOŚĆ GORSZA OD WIĘZIENIA* zaczerpnął on z *Delii* Maurice'a Scève'a, gdzie podobny rysunek opatrzony jest mottem LA PRISON M'EST DURE ENCORE PLVS LIBERTE (CIĘŻKIE MI WIĘZIENIE JESZCZE BARDZIEJ WOLNOŚĆ). „O ile komentarz Scève'a odwołuje się do sonetu z *Canzoniere* Petrarki, Camerarius dystansuje się od tego pierwowzoru, choć zachowuje wymowę znaczenia"[4].

Zależność Camerariusa od Scève'a nabiera dodatkowej wymowy w świetle faktu, że wielbicielem *Delii* i tłumaczem dziewięciu decym był Aleksander Wat – skądinąd autor wiersza **** (Być myszą…)*, zakończonego taką strofą:

> Zaszyć się w mysią dziurkę na czas, kiedy zły Boreasz
> szukać mnie będzie zimnymi palcami kościstymi,
> by gnieść moje małe serce pod blaszką swego szponu –

---

[1] Przekłady tekstów obcojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora Chronometru.

[2] J. Camerarius d. J., *Symbola et emblemata tam moralia quam sacra. Die handschriftlichen Embleme von 1587*, red. W. Harms i G. Heß, Tübingen 2009, s. 581. Ilustracja na s. 334.

[3] Ibidem, s. 451.

[4] Ibidem, s. 581.

tchórzliwe serce mysie –
kryształ palpitujący[5].

Bajeczka kończy się pozorną niezręcznością stylistyczną: „i pożarł ją". W oryginale: „und fraß sie"[6]. Wskazuje ona na nieodzowność ukrywającej się w tym zaimku myszy, jakby autor chciał powiedzieć, że niezależnie od kierunku ucieczki i tak wszystko się na niej skupi. Na niej. Czyli na mnie. Myślę, że jest tu pewna analogia ze słynnym *Tygrysem* Williama Blake'a, gdzie koniec pierwszej strofy „thy fearful symmetry" rymuje się z „eye", a zatem również z „I". Ze mną.

Bajeczka powstała w roku 1920. Czytając ją, nie sposób opędzić się od myśli, że autor, żonglując paradoksami szerokości i wąskości, wolności i zniewolenia, reagował (podskórnie) na ówczesną sytuację geopolityczną i gwałtowne roszady sił w Europie Środkowo-Wschodniej.

„Wiadomości" Polskiej Misji Katolickiej w Marly podały, że święcenie pokarmów będzie w Bernie dziś, w Wielką Sobotę, o godzinie 12.30.

Podjeżdżam tramwajem, wielki kościół przy Ostringu (pod wezwaniem św. Mikołaja z Flüe, potocznie zwanego Bruder Klaus) wypełniony do ostatniego miejsca, ludzie stoją z tyłu. Ku memu zdziwieniu ksiądz właśnie zaczyna święcić. Patrzę na zegarek, jest dopiero 12.23. Podchodzę z prawej strony do ołtarza, stawiam koszyczek ze święconym obok setek innych, zdążyłem w ostatniej chwili, kapłan właśnie kropi w tym kącie. Rozmawiam potem ze znajomymi, mówią, że na stronie internetowej Misji była podana godzina 12.15. Mniejsza. Zdążyłem.

Rozmawiam z A.L., który już kiedyś mi opowiadał, że po przejściu na emeryturę sprzedaje mieszkanie i rusza z żoną w podróż dookoła świata. Teraz potwierdza. Najpierw wybierają się na trochę do Polski, a potem – Indonezja, Tajlandia, Ekwador, Persja, cały świat stoi przed nimi otworem.

---

[5] A. Wat, *Poezje*, oprac. tekstu A. Micińska i J. Zieliński, posłowiem opatrzył J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 121.

[6] Konkordancja synoptyczna spuścizny rękopiśmiennej Kafki wykazuje ponadto wariant: „und fraß sie auf". R. Becker, H.P. Delfosse, T. Koch, *Synoptische Konkordanz zu Franz Kafkas „Nachgelassene Schriften und Fragmente"*, Tübingen 2013, s. 749.

„Persji już nie ma, Andrzeju" – mówię, ale jestem pełen podziwu dla odwagi i życzę im wszystkiego najlepszego.

Po drugiej stronie ulicy pchli targ w dawnej zajezdni tramwajowej (Tramdepot Brunnadern). Natrafiam na osobliwy eksponat: w cienkiej drewnianej ramce, pod szkłem, stara rycina przedstawiająca zegar z ciężarkami, poniżej napis: „Die Last machst leicht". Całość dosłownie się sypie, tak jest zjedzona przez korniki. Do paradoksu o ciężkości i lekkości dochodzi dosłowny symbol *vanitas*: pobożna rycina rozsypuje się w proch.

Il. 1. Jan Zieliński, Ciężar przydaje lekkości. Fotografia

Wracając do domu, myślę o okresach oddalenia i rozłąki, które wcale nie muszą oznaczać braku bliskości.

W skrzynce nowy numer „Zeszytów Literackich", a w nim rewelacyjny pisarz węgierski Antal Szerb (1901-45). Pochodzący z rodziny żydowskiej,

ochrzczony i zaangażowany w katolicyzm, potem prześladowany z powodu pochodzenia. We wrześniu 1920 roku zanotował on w dzienniku sen i komentarz, który stanowi zdumiewający odpowiednik powstałej w tym samym czasie *Bajeczki* Kafki o myszy.

> *Sen o getcie*
> Wąskie uliczki, stare domki, małe mieszkania, przechodnie podwórka, ciasnota, niekończące się korytarze – każdy inteligentny Żyd zna ten sen.
> To atawistyczna wizja getta. Stąd bierze się napięcie; uczucie, które wypełnia nas, śniących, ale zjawia się także na jawie, kiedy z niezrozumiałą, mrowiącą ciekawością szukamy podobnych miejsc.
> Freudyści twierdzą, że to typowy i powszechny sen; jego pochodzenie tłumaczą sposobem, w jaki opuszczamy łono matki.
> To nieprawda. Freudyści wszyscy byli Żydami, a więc znali ten sen.
> Ja wypytałem o niego wielu ludzi. Wszyscy zapytani Żydzi znali go, ale nie znalazłem ani jednego chrześcijanina, który by go śnił[7].

Godz. 16.20. Jak od lat co sobotę posyłam na pewną prywatną listę dyskusyjną kolejny odcinek „Z fotodziennika" – tym razem dwa zdjęcia, podpisane: „Środa – Towarowy Rzym-Amsterdam. Sobota – Ciężar przydaje lekkości". Środowe zdjęcie przedstawia odbicie w okrągłym lustrze wycinka widoku zza okna, z brązowym pasem pociągu towarowego na pobliskiej magistrali łączącej Południe i Północ Europy, przy czym horyzontalne pasy pól, linii kolejowej i lasu przecina wertykalny pasek wiszącego w oknie witraża z aniołem.

Sobotnie odkrycie to znaleziona na pchlim targu zżarta przez korniki rycina.

Słowa „Die Last machts leicht" pozwalają łatwo ustalić źródło: ukazała się ona w wydanym w roku 1702 dziele Johanna Arndta *Vom Wahren Christenthum*, w księdze drugiej, w rozdziale XLVI po stronie 612.

[7] A. Szerb, *Zapiski i rozmyślania 1920-43*, wybór i tłum. T. Worowska, „Zeszyty Literackie" 2016, nr 1(133), s. 7.

Il. 2. Jan Zieliński, Towarowy Rzym-Amsterdam. Fotografia

Il. 3. J. Arndt, Vom Wahren Christenthum, 1702: Die Last machts leicht

Na poprzedniej stronie dzieła znajduje się opis wyjaśniający znaczenie ryciny:

> Oto jest zegar bijący / co poprzez ciężkie ciężarki i obciążenie wprawiony jest we właściwy bieg / że lekko naprzód bieży i dobrze wymierza godzinę za godziną: Podobnie nie wadzi też wierzącym Chrześcijanom / kiedy im Pan Bóg w swej wszechmądrej radzie zawiesza ciężki ciężar krzyża; bo przezeń będą zagrzani / tym żwawiej i lepiej naprzód bieżyć w swym Chrześcijaństwie[8].

Dodatkiem do tego wyjaśnienia jest przytoczony poniżej *Psalm CXIX*.

Emblemat „Die Last machts leicht" został rozlegle omówiony w haśle „Emblematik" na stronie internetowej szwajcarskiego towarzystwa badań nad symboliką (Schweizerische Gesellschaft für Symbolforchung / Société Suisse de Recherches en Symbolique), gdzie analizie rasterowej poddano jego topikę, odpowiadając przy tym na wiele pytań. Pierwsze dotyczy formalnej logiki podstawowej wypowiedzi, łączącej *signifiant* i *signifié*. W omawianym przypadku: „Tylko kiedy *p*, to *q* = Tylko kiedy ciężarki wiszą na zegarze, ten chodzi = Tylko kiedy człowiek nosi ciężar, żyje naprawdę"[9]. Drugie pytanie sięga do egzegezy alegorycznej i bada, jakie „mosty" są przerzucane między obszarem *signifiant* a obszarem *signifié*. W omawianym przypadku: „Ciężar – Metafora depresji (por. wyrażenia 'czuć czegoś ciężar', 'być przytłoczonym') – Ucisk // zegar tyka – Metafora czy tylko abstrakcyjne wyobrażenie? – człowiek jest żwawy"[10].

Ostatnie z całej serii pytań dotyczy jakości emblematu: czy ze szczególnego układu *Motto – Pictura – Subscriptio* bądź z relacji *signifiant – signifié* rodzi się zaskakująca puenta? Odpowiedź brzmi: „Element zaskoczenia, przez to, że coś mechanicznego zostało odniesione do czegoś psychicznego. Napięcie, jak zostanie rozwiązany sformułowany w lemmie *paradoxon* »Obciążenie przydaje lekkości«"[11].

Emblemat z książki Arndta był dość rozpowszechniony w Europie. Duński psalmista biskup Thomas Hansen Kingo (1634-1703) używa zwrotu

---

[8] J. Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, Leipzig 1702, s. 613.

[9] http://www.symbolforschung.ch/embleme#H [data dostępu: 26.03.16].

[10] Ibidem.

[11] Ibidem.

„ur med tunge lodder" („zegar z ciężkim ciężarem"); podobny obraz występuje też w psałterzu *Cassubens salmebog* (1677) w psalmie zatytułowanym *En Christens Seyerverck eller Sangverck*, gdzie słowo 'Seyerverck' oznacza mechanizm zegarowy, zegar (jak w niemieckim 'Zeiger', czyli 'wskazówka')[12].

W późniejszych wydaniach dzieła Arndta jako ilustracja emblematu pojawiał się też inny miedzioryt, na którym zegar nabiera wyglądu masywnego mebla, przez co podkreślony został ciężar paradoksu. Tak jest w wydaniu opublikowanym w roku 1736 w Sulechowie na Ziemi Lubuskiej. Opis wszakże nie ulega zmianie[13].

Na egzemplarzu, z którego wersji, zdigitalizowanej przez Staatsbibliothek w Berlinie, korzystam, jest przekreślona pieczęć poprzedniego właściciela tomu: „Ratsbücherei Annaberg-Buchholz".

Il. 4. J. Arndt, Vom Wahren Christenthum, 1702: strona przedtytułowa

[12] Zob. E.A. Nielsen, *Thomas Kingo. Barok, enevælde, kristendom*, København 2010, s. 222.

[13] J. Arndt, *Sechs Bücher vom Wahren Christenthum*, Züllichau 1736, s. 514-515.

Kiedy drukowano książkę Arndta, Annaberg wraz z całą Saksonią był w unii z Polską. Do dziś przy Geyersdorferstrasse zachował się tam pocztowy słup milowy z herbem Rzeczypospolitej:

Il. 5. Słup milowy poczty saskiej w Annabergu (fot. Ad Meskens)

Kim był Johann Arndt? Żył w latach 1555-1621, studiował teologię na uniwersytetach w Helmstedt, Wittenberdze, Strasburgu i Bazylei. Po studiach został luterańskim duchownym i piastował różne godności kościelne. Pisywał cieszące się dużą poczytnością książki pobożne, w których wyraźny był wpływ lektury mistyków katolickich (Tomasz à Kempis, Johannes Tauler i inni). *Prawdziwe Chrześcijaństwo* doczekało się tłumaczeń na wiele języków europejskich i licznych wznowień. W XVIII wieku jego pisma miały wielki wpływ na rozpowszechnienie pietyzmu w Rosji.

Il. 6. J. Arndt, Vom Wahren Christenthum, 1702: frontyspis

Tytuł wydania, w którym znajduje się emblemat z zegarem, zajmuje pełne dwie strony.

Des Hocherleuchteten
Sel. Johann Arndts/
General-Superintendentens des Fürstenthums Lüneburg/
Fünff Geistreiche Bücher
Vom
wahren
Christenthum
Welche handeln
Von heylsamer Busse/ hertzlicher Reue und Leid über die Sünde/ und wahrem Glauben/ auch heiligem Leben und Wandel der rechten wahren Christen/ auch wie ein wahrer Christ Sünde/ Tod/ Teuffel/ Hölle/ Welt/ Creutz und alle Trübsal durch den Glauben/ Gebet/ Gedult/ Gottes Wort und himmlischen Trost überwinden soll:
Und dasselbe alles in Christo JEsu:
Anitzo auffs neue zum vierdtenmal auffgelegt/ und dieser itzige Druck/ über alle vorige Editiones, mit neuen Anmerckungen aus dem sel. Hrn. Luthero, Dorschaeo und Varnnio, von einem hocherleuchteten Theologo unserer Kirchen mit Fleiß zusammen getragen/ und mit vielen Marginalibus vermehret/ auch alle Locos Scripturæ von neuem nachgeschlagen und selbige mit groben Lettern gedruckt/ wobey ein doppeltes nützliches Bibel-Register/ da man so wol die Haupt-Sprüche als auch andere Sprüche/ welche in diesem Buch etwas erklaret werden/ nachschlagen kan/ nebenst einem nöthigen Register/ so wol über alle denckwürdige Sachen/ so in diesem Buch enthalten/ als auch über die Sonntags- und Fest-Tage-Evangelia und ganzen Catechismum, sammt einer schönen Sonn-Uhrten und derselben doppelten nöthigen Erklärung/ wie auch mit gutem reichen Gebeten/ darinnen der ganze Inhalt eines jeden Capitels enthalten/ und deutschen Register/
Meistentheils aus Magdeburgischer und Rigischer Edition genommen/ wozu auch noch des seligen Auctoris merckwürdiger Lebens-Lauff kommen. Wel-

Welchen noch beygefüget
Drey andere kleine Bücher/
welche
zu
Des sel. Johann Arndts
wahren
Christenthum
gehörig;
Als:
I, Die Wiederholung und Verantwortung der Lehre vom wahren Christenthum.
II, Zwey Sendschreiben an gute Freunde/ die Bücher des wahren Christenthums betreffend.
III, Bedencken über Tauleri Teutsche Theologie/ wie hoch solche zu halten.
Allen Christen zu ihrer Seelen Heyl und Seligkeit/ insonderheit Lehrern und Predigern/ wie auch allen Christlichen Hauß-Vätern und Müttern/ (welchen sonderlich zum Besten so wol die Biblischen Allegata, als auch anderes Lateinisches/ so darinnen vorkömmt/ verteutschet worden) zu ihrer Hauß-Andacht nützlich und höchst-nöthig zu lehren und zu gebrauchen/ weil nächst der Bibel wenig dergleichen erbauliche Bücher zu finden.
Mit Königl. Poln. und Churf. Sächs. gnäd. Privilegio.
Leipzig;
Verlegts Joh. Herbord Kloß und Joh. Heinichens Wittwe.
Druckts Joh. Heinrich Richter/ Im Jahr Christi 1702.

Il. 7. J. Arndt, Vom Wahren Christenthum, 1702: strona tytułowa I

Il. 8. J. Arndt, Vom Wahren Christenthum, 1702: strona tytułowa II

„Jaśnie Oświeconego Ś[więtej] p[amięci] Johanna Arndta, byłego Generalnego Superintendenta Xięstwa Lüneburskiego / *Pięć Uduchowionych Xiąg O Prawdziwym Chrześcijaństwie, które traktują O zbawiennej Pokucie*" – tak brzmi początek tytułu, na końcu zaś pojawia się polski akcent: „Z Król[ewskim] Pols[kim] i Elekt[orsko] Sask[im] łaskawym *Privilegio.* // Lipsk. // Nakładem Joh[anna] Herborda Kloßa i Wdowy po Joh[annie] Heinichenie. // Drukiem Joh[anna] Heinricha Richtera / W Roku Pańskim 1702".

Po przedmowie autora następuje jego biogram, z którego warto wyjąć następujący epizod dotyczący okresu studiów w Bazylei:

> A co się w szczególności tyczy Bazylei / był tam przydzielony pewnemu polskiemu baronowi / któremu to przydarzyło się szczególne niebezpieczeństwo / kiedy to niechcący znalazł się w Renie / i byłby w nim pozostał / gdyby z łaskawego zrządzenia Bożego / przez tegoż jego podwładnego / który do niego [do wody] wskoczył / i wyciągnął go za włosy / całkiem go wyciągnął / i tak został uratowany[14].

Ciekawe, kto był tym „polskim baronem", w którego służbie Arndt mógł mu oddać taką przysługę? Jesienią 1581 roku przebywał w Bazylei z licznym dworem ks. Aleksander Olelkowicz Słucki[15]. Ale Słucki to książę; „polskim baronem" był w tym czasie w Bazylei nazywany Jan Osmolski[16]. Potwierdzeniem tej hipotezy mogłaby być informacja, że obaj, Arndt i Osmolski, interesowali się alchemią i poszukiwaniem kamienia filozoficznego, obaj też utrzymywali zażyłe stosunki z Paracelsusem[17]. Kiedy Johann Arndt immatrykulował się w roku 1579 na uniwersytecie bazylejskim, wpisał się jako Johannes Aquila, co w kontekście nauczania Paracelsusa można kojarzyć z alchemiczną symboliką orła[18]. Równie fałszywa byłaby jednak próba tłumaczenia przybranego miana humanisty jako ukłonu wobec polskiego

---

[14] J. Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, Leipzig 1702, biogram na nienumerowanych stronach.

[15] Zob. H. Barycz, *Z zaścianka na Parnas. Drogi kulturalnego rozwoju Jana Kochanowskiego i jego rodu*, Kraków 1981, s. 51-54; M. Włodarski, *Dwa wieki kulturalnych i literackich powiązań polsko-bazylejskich 1433-1632*, Kraków 2001, s. 122.

[16] Relacjonując spór, jaki wiódł z Osmolskim Bernard Londrada a Portu S. Mariae, francuski student, Barycz pisze, że Francuz „oświadczył, iż zabroniłby »polskiemu baronowi« pokazywać się publicznie na ulicy" („ankündigte, daß er dem 'polnischen Baron' nicht gestatten würde, sich öffentlich auf der Straße zu zeigen"). H. Barycz, *Der Pole Johannes Osmolski, ein Freund der Basler Gelehrten*. „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde" 1970, s. 153.

[17] Zob. J. Telle, *Alchemie und Poesie. Deutsche Alchemikerdichtungen des 15. bis 17. Jahrhunderts. Untersuchungen und Texte*. Band I, Berlin 2013, s. 461-486.

[18] Zob. C. Gilly, *Zwischen Erfahrung und Spekulation. Theodor Zwinger und die religiöse und kulturelle Krise seiner Zeit*. „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde" 1977, s. 111; M. Rulandus the Elder, *A Lexicon of Alchemy*, trans. A.E. Waite. London 1893, *s.v. Aquila*.

protektora. Już w Helmstedt Arndt wpisał się jako Aquila, co jego biograf tłumaczy tak: „Arndt to dolnoniemiecka forma słowa Adler [‘orzeł’]”[19].

Tenże biograf Arndta pisze w związku z immatrykulacją w Bazylei:

> Pod datą 13 stycznia 1579 roku pojawia się on jako „Joannes Aquila, Ballenstattensis Saxo” w bazylejskiej matrykule. Bezpośrednio przed nim, tego samego dnia, zapisał się „Petrus Broniowski, de Byedziedza Polonus”. W osobie tego polskiego studenta chodzi zapewne o owego „polskiego barona” […]. Piotr Broniowski, który później studiował w Lipsku, pochodził ze wsi Bezdziedza w Galicji i należał do znanej rodziny szlacheckiej Broniewskich, z której część przystąpiła do braci czeskich[20].

Bieździedza w powiecie jasielskim należy do najstarszych wsi na Podkarpaciu (już w roku 1105 stanowiła własność tynieckich benedyktynów). W XIV wieku należała do rodu Helwigów herbu Grzymała, potem do Broniowskich herbu Tarnawa, z których Stanisław był w roku 1546 posłem polskim do Stambułu i dlatego opisał Krym; Wincenty zasłynął, gdy oddawszy w roku 1557 kościół na zbór, brał udział w mistyfikacji rzekomego wskrzeszenia rektora szkoły Dominika („Wskrzeszenie nie udało się podobno, gdyż Dominik rzeczywiście zmarł”[21]), co rozgłosiło nazwę wsi po całej Europie; Marcin był w roku 1578 i 1579 posłem do chana Tatarów Gireja.

Piotr Broniowski, student w Bazylei, Lipsku i Padwie, był synem owego Marcina. W roku 1600 sprzedał Bieździedzę Romerom. Historyk powiązań polsko-bazylejskich odnotowuje bazylejską immatrykulację Broniowskiego (a także zapisanego kilka miesięcy wcześniej Dawida Herteliusa z Krakowa), ale stwierdza: „Obydwaj nie zaznaczyli wyraźniej swojej obecności w życiu

---

[19] H. Schneider, *Der fremde Arndt. Studien zu Leben, Welt und Wirkung Johann Arndts (1555-1621)*, Göttingen 2006, s. 90.

[20] Ibidem, s. 96. W przypisie do informacji o związkach rodziny z braćmi czeskimi Schneider podaje: „W Brunszwiku Arndt kupił właśnie wydane dzieło Joachima Camerariusa *Historica narratio de fratrum orthodoxorum ecclesiis in Bohemia, Moravia et Polonia*, 1605 […]”. Autorem dzieła był humanista Joachim Camerarius Starszy, ojciec wspomnianego na początku niniejszego tekstu autora księgi emblematów, Joachima Camerariusa Młodszego.

[21] W. Urban, *Chłopi wobec reformacji w Małopolsce w XVI w.*, Warszawa 1959, s. 131.

naukowym odwiedzanego ośrodka”[22]. Dawid Hertelius, dodajmy, nie zdążył się wykazać, bo zmarł już w roku 1582, w wieku lat dwudziestu dwóch. Jego najmłodszy brat Johannes wydał w Bazylei rozprawę teologiczną, został potem doktorem medycyny w Padwie (do dziś zachowało się jego popiersie w Palazzo del Bo), a następnie lekarzem nadwornym księcia Siedmiogrodu Zygmunta Batorego (bratanka króla Polski).

Godz. 23.38. Trafiam w sieci na relację z wystawy, która trwała do końca roku 2015. I na opis jednego z eksponatów:

> Do wystawionych tutaj prawdziwych cymeliów można zaliczyć skromny na pozór wazon wykonany z łuski naboju artyleryjskiego kal. 75 mm, będący tyleż niezwykłą co humorystyczną pamiątką wojny 1920 roku. Na łusce wyryto bowiem polskiego orła opatrzonego podpisem: „14-15.VIII 1920 R. NIECH ŻYJE POLSKA ZJEDNOCZONA I NIEPODLEGŁA”. Drugą część łuski zajmują rysunki o[b]dartych i bosych jeńców bolszewickich prowadzonych do niewoli przez polskich żołnierzy. Tej scenie towarzyszą słowa: „BOLSZEWIKI W DRODZE DO WARSZAWY. – NO CHOCIAŻ PRĘDZEJ, ŻEBYŚCIE PRZYNAJMNIEJ MOGLI CHOLERY ZDĄŻYĆ DO WARSZAWY NA 29go, KIEDYŚCIE OBIECALI BYĆ TAM 15go”. Wyryty na łusce tekst jest dowcipnym komentarzem do klęski armii bolszewickiej w słynnej Bitwie Warszawskiej w sierpniu 1920 roku[23].

I myślę o przypowieści Kafki z roku 1920 o uciekającej myszy, a zarazem o polskim orle na słupie w saskim Annabergu… I o innych wielkosobotnich paradoksach.

Rycina *Die Last machts leicht* jest niepodpisana, wystarczy jednak porównać ją z sąsiednimi, by się przekonać, że wszystkie wyszły spod tej samej ręki. Poprzednia, zatytułowana *Es mehret die Glüth* (*Powiększa żar*), jest sygnowana inicjałami „J. C. O.”. Wcześniejsza, *Der Last gewachsen* (*Dorosnąć do ciężaru*), tematycznie nawiązuje do symboliki dobrego ciężaru. Jeszcze

[22] M. Włodarski, op. cit., s. 98. Włodarski wymienia też Jakuba Broniowskiego, który towarzyszył synowi wojewody inowrocławskiego, Andrzejowi Krotoskiemu – „wyznaniowo związan[emu] z Kościołem braci czeskich” (ibidem, s. 106).

[23] *Na skansenowej wystawie „Okopowa – patriotyczna” – 20.11.2015.* http://www.skansenpilicy.pl/index.php?id=akt/337&licz=0&mr=0 [data dostępu: 26.03.16].

wcześniejsza, *Dem Meister zu ehren* (*Mistrzowi ku chwale*), podaje pełne nazwisko artysty: „J.C. Oberdorffer sculps[it]". Johann Christoph Oberdörffer, sztycharz czynny pod koniec XVII i w pierwszej ćwierci XVIII wieku (żył od ok. 1664 do 1724 r.), jest m.in. autorem miedziorytu przedstawiającego Johanna Arndta, na którym autor pobożnych ksiąg trzyma w szponiastych palcach księgę zamykaną na klamry, wyglądającą trochę jak pułapka na myszy z ryciny LIBERTAS CARCERE PEIOR:

> Oto jest waga / na której małym ciężarkiem wiele można zważyć / jak to można zobaczyć na wadze do siana / gdzie jednym jedynym ciężarkiem ważą / całe wagony z sianem / ważące całe cetnary: Rozumie się przez to / że u wierzącego chrześcijanina cierpliwość i spokój ducha pozwalają d o r o s n ą ć d o c i ę ż a r u krzyża i do bardzo wielkiej niedoli i je przeważyć albo znieść[24].

Rycina z zegarem i ciężarkami jest, jak wspomniałem, ilustracją do rozdziału XLVI księgi drugiej, opatrzonego niemiecko-łacińskim tytułem: *Ruchome przyczyny cierpliwości: Et de bono crucis, i o pożytku świętego Krzyża*. Po rozważaniach na temat cierpliwości następuje piękna łacińska litania *De bono crucis*, z której zacytuję ostatnie trzy inwokacje: „*Rosa paradisi fragrans, Martyrum corona, Electorum gloria*"[25]. Trzecia część to niemiecki przekład tej litanii, przy czym nieliczbowane strony z objaśnieniem ryciny i samą ryciną znalazły się w tym właśnie miejscu tekstu, oddzielając większą część litanii od ostatnich trzech inwokacji: „wohlriechende Rose des Paradiesies / eine Crone der Märtyrer / eine Zierde des Auserwählten" („wonna różo raju / korono męczenników / chlubo Wybrańca"[26]). Rozdział zamyka *Modlitwa*. Do ryciny odnoszą się w szczególności dwie jej prośby:

> Wypędź szemranie i sprzeciw ciała wobec ciężaru krzyża i rozwlekłości czasu. Przedstaw się / najdroższy Jezu / moim oczom i memu sercu w swej cierpliwości pod i na krzyżu / abym odświeżony i umocniony przez tę naoczność wytrwał w stałości[27].

---

[24] J. Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, Leipzig 1702, s. 592.
[25] Ibidem, s. 612.
[26] Ibidem, s. 613.
[27] Ibidem.

Stosowna modlitwa na czas liturgiczny pomiędzy ciężarem krzyża w Wielki Piątek a lekkością Zmartwychwstania w Wielkanoc, właściwy temat na wielowątkową medytację wielkosobotnią o paradoksach ciężaru i lekkości, wolności i niewoli, o pędzie ku nieuchronnej śmierci. Już za chwilę zaczną bić dzwony.

PS. Kiedy niniejszy tekst był w składzie, natrafiłem na list polskiego inżyniera mieszkającego od roku 1972 w Szwajcarii, Stanisława Owsianko, do Jerzego Giedroycia, z 17 lutego 1980 roku, a w nim na taki fragment: „przesyłam Panu przetłumaczone przeze mnie z oryginału 4 miniatury Franza Kafki, do ewentualnego wykorzystania na łamach »Kultury«. Dodam, gwoli ścisłości, że miniatury te były przełożone na polski i wydane przez PIW w 1961 roku. Myślę, że warto przypomnieć je (zwłaszcza dwie pierwsze) czytelnikom – ze względu na ich olbrzymi ładunek polityczny w odniesieniu do dzisiejszej sytuacji Polski. Mój przekład być może bardziej eksponuje te walory tekstu – uczyniłem w tym kierunku wszystko, »co wolno tłumaczowi«". Giedroyc przyjął trzy miniatury i opublikował w numerze z grudnia 1980 roku, tuż obok Miłoszowskiego tłumaczenia *Z „Księgi Hioba"*. Druga miniatura to właśnie przypowieść o myszy.

Spis ilustracji

il. 1. J. Zieliński, *Ciężar przydaje lekkości*. Fotografia
il. 2. J. Zieliński, *Towarowy Rzym-Amsterdam*. Fotografia
il. 3. J. Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, 1702: *Die Last machts leicht*
il. 4. J. Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, 1702: strona przedtytułowa
il. 5. Słup milowy poczty saskiej w Annabergu (fot. Ad Meskens)
il. 6. J. Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, 1702: frontyspis
il. 7. J. Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, 1702: strona tytułowa I
il. 8. J. Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, 1702: strona tytułowa II

Źródła ilustracji

Ad Meskens / Wikimedia Commons (il. 5)
Staatsbibliothek zu Berlin – PK http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/ (il. 3, 4, 6, 7, 8)
Jan Zieliński (il. 1, 2)

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

Załącznik

FOTOESEJ I OKOLICE

NIEZNOŚNA LEKKOŚĆ POCIESZENIA, NIEZNOŚNA MIAŁKOŚĆ PROTESTU. INTERNETOWE ZMARTWYCHWSTANIA AYLANA KURDIEGO

Piotr Jakubowski

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
pjakubowski@ymail.com

Poświadczając, że przedmiot był realny, zdjęcie każe podstępnie uwierzyć, że jest on żywy […]. *Fotografia ma w sobie coś wspólnego ze zmartwychwstaniem.*

Roland Barthes

TRUP JAKO ODNIESIENIE FOTOGRAFII

Kultura zna trzy modele ciała doskonale nieruchomego: 1. jako rzeźba, posąg, pomnik, figura; 2. jako obraz ciała (malarski, fotograficzny); 3. ciało martwe. Modele te mogą się łączyć, czego przykładem są średniowieczne sarkofagi (tumby) przedstawiające zmarłego spoczywającego na katafalku[1],

[1] W dzisiejszych czasach chce się raczej pamiętać zmarłego jako-żywego, w tym celu na nagrobkach często wykorzystuje się fotografie wykonane za życia osoby zmarłej. Kiedy Roland Barthes ujawniał *punctum* fotografii Roberta Gardnera *Portret Lewisa Payne'a* (1865), przedstawiającej niedoszłego mordercę oczekującego na egzekucję, pisał: „on niedługo umrze" (R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 171; zdjęcie Gardnera: s. 169); wspólne *punctum* osób na fotografiach nagrobkowych brzmi: „Nie wiemy, że już nie żyjemy"; w ten sposób spełniałaby się, inspirowana zresztą Barthes'em („w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci"; ibidem, s. 172), uwaga Wojciecha Nowickiego, iż

jak i fotografie, na których znajdują się zwłoki. Ciało, dotknięte bezwładem śmierci, zostaje tu wtórnie unieruchomione w stałości materii lub pozbawionym czasu przedstawieniu ikonicznym.

Trup jest bytem paradoksalnym – „obecnością, która odsyła do nieobecności"[2], bliskością oddalenia, wcieleniem nieusuwalnego dystansu („obojętności" – jak powiedziałby Leszek Kołakowski), który dzieli tych, co pozostali, od zmarłego/zmarłej. Przedstawianie trupa oznacza uwiecznienie zmarłego/zmarłej w jego/jej nieistnieniu, ale jednocześnie ocalenie ciała – w obrazie, w figurze – przed nieuchronnym rozkładem, gdyż zostaje ono niejako zakonserwowane, zachowane w wyglądzie nieodbiegającym jeszcze od wyglądu ciała żywego, a czasem i w pozycji przez nie przyjmowanej (przykładem są tu niektóre fotografie *post mortem* czy tak zwane portrety pośmiertne[3]).

Fotografia trupa[4] – podobnie jak dyskurs o nim – służyć ma interesom żyjących. Jedną z najstarszych strategii ludzkich jest próba zachowania zmarłego/zmarłej w krainie żywych, w obrazie lub podobieństwie, by ocalona

---

każda fotografia przedstawiająca człowieka jest „obrazem osoby *in spe* martwej" (W. Nowicki, *Odbicie*, Wołowiec 2015, s. 267). Lęk czy niepokój związany z byciem fotografowanym (*vide* opowieści etnografów i antropologów o wierzeniach, iż zdjęcie odbiera kawałek duszy) wyartykułował również Barthes, pisząc o „mikrodoświadczeniu śmierci" jako efekcie przemiany podmiotu w przedmiot pod zabiegami fotografa, które określił on zresztą jako „balsamowanie" (fotograf nie tyle więc mnie uśmierca, co objawia i zachowuje mnie jako-trupa, którym już zawsze jestem); analogicznie zresztą odczytał on uczucie dyskomfortu, jakie nawiedza osoby oglądające fotograficzne przedstawienia siebie samych: „widzę, że stałem się Cały-Obrazem, to znaczy ucieleśnioną śmiercią" (R. Barthes, op. cit., s. 29-30).

[2] L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 43.

[3] Praktyka ta, charakterystyczna dla epoki wiktoriańskiej, powraca współcześnie w ramach powstałego w Stanach Zjednoczonych w roku 2005 terapeutycznego ruchu NILMDTS („Now I Lay Me Down To Sleep" – jest to fragment znanej kołysanki) łączącego psychologów, lekarzy i profesjonalnych fotografów i oferującego rodzicom, którzy stracili dziecko (najczęściej nowo narodzone), upamiętniającą sesję zdjęciową. Zob. www.nowilaymedowntosleep.org [data dostępu: 14.02.16].

[4] W kwestii fotografii i śmierci zob. rozdział 49 *Światła obrazu* (w cytowanym wydaniu na stronach 163-164), a także: A. Linkman, *Photography and Death*, London 2011.

została ekspozycyjność właściwa każdej istocie społecznej. Fotografia stanowi tu kolejny etap w ewolucji przedstawień zmarłego, po kukłach, maskach, odlewach, rzeźbach i obrazach[5]. Jak pisze Hans Belting: „*Naturalne*,

[5] Kiedy „pod strzechy" trafiły już aparaty fotograficzne, a nie wyprowadzono z nich jeszcze ciał zmarłych, panował zwyczaj fotografowania (się) żałobników przy otwartych trumnach, w których spoczywała bliska im osoba. Kilka tego typu fotografii znajduje się w albumach mojego dziadka. Zapytany o nie, odpowiedział, że przyjętą i na wskroś oczywistą praktyką był wówczas zwyczaj wzywania fotografa, gdy ktoś z rodziny umarł. Sam dziadek, kiedy w połowie lat 50. nabył swój pierwszy aparat – Smienę 80m – był kilkakrotnie proszony o wykonanie takich zdjęć u znajomych. Nie potrafił mi jednak udzielić odpowiedzi na pytanie, jaki był tego cel. (Generalnie, na pytanie, po co właściwie robi się zdjęcia, niełatwo jest odpowiedzieć. Ta zarządzająca praktykami oczywistość pozostaje dla świadomości częściowo niezgłębiona). Nowicki uznaje fotografowanie się przy bliskich zmarłych za zsekularyzowany odpowiednik rytuałów konserwacyjnych lub tworzenia odlewów czy masek pośmiertnych: „Najwidoczniej moment śmierci – i dopiero ten moment – wywołuje odruchy pamięci, skurcze mięśnia odpowiedzialnego za magazynowanie obrazów. (Czyżby to przez świadomość, że już nigdy więcej nie będzie okazji?)" (W. Nowicki, op. cit., s. 259). Barthes dodaje tu jednak pewien istotny fakt, który Nowicki, jak się zdaje, przeoczył: nietrwałość, śmiertelność samego zdjęcia. „Dawne społeczeństwa dbały o to, aby wspomnienie, substytut życia, było nieśmiertelne; a przynajmniej aby sama rzecz, wyrażająca śmierć, była nieśmiertelna – to był Pomnik. Czyniąc jednak ze śmiertelnej Fotografii generalnego i jakby naturalnego świadka »tego, co było«, nowoczesne społeczeństwo wyrzekło się pomnika" (R. Barthes, op. cit., s. 166). Wcześniej zaś pisze, iż: „Mogę przekształcić Zdjęcie jedynie w odpadek: albo szuflada, albo kosz" (ibidem, s. 165), co znacząco koresponduje z uwagą Louisa-Vincenta Thomasa dotyczącą traktowania zwłok we współczesnym społeczeństwie: „w kulturze zdominowanej przez ekonomię, gdzie każdego określa się miarą siły roboczej, trup jest oczywiście bezużyteczny, a więc jest odpadem – jak wrak samochodu. Skoro system ten uznaje śmierć tylko technicznie opanowaną, nic więc dziwnego, że praktyki związane z trupami zdumiewająco przypominają operacje wykonywane na śmieciach" (L.-V. Thomas, op. cit., s. 101). Zgoła inaczej na ten fakt zapatruje się Audrey Linkman, który uzasadniając wybór przedmiotu swoich analiz (fotografie obrazujące prywatną stratę, nie zaś ofiary wojen, kataklizmów czy przemocy), pisze: „na tych ilustracjach ciało nie jest ani zaniedbane, ani odrzucone. […] Fizyczne pozostałości, które były kiedyś żywą osobą, są tu nadal obiektem miłości i troski" (A. Linkman, op. cit., s. 7; jeśli

śmiertelne *ciało*, scedowało reprezentację na *ciało obrazu*, można też jednak powiedzieć, że ciało obrazu zmonopolizowało obraz osoby, który wraz z rozpadem naturalnego ciała pozbawiony został żywego nośnika"[6].

Druga strategia związana jest ściśle z „ikonografią cierpienia" i przedstawia ciało martwe w wyniku doznanej przemocy lub masę bezimiennych ciał (przestrzenie „usłane trupami", krajobrazy, gdzie „trup ściele się gęsto"), lub już-zaraz-trupy (sceny tortur i egzekucji) albo omal-nie-trupy (okaleczone, zmaltretowane ciała jeszcze żywych, walczących o życie). Celem tego typu przedstawień – a przynajmniej ich twórców – jest uwrażliwienie na krzywdę innych ludzi i odstręczenie od zła[7]. Przez wieki jedyne ciała, które były w ten sposób obrazowane, to (ziemskie) ciało Chrystusa oraz ciała świętych męczenników (ewentualnie ciała wrogów, niewiernych, na triumfalnych przedstawieniach batalistycznych[8]). Przedstawienia te jednak – jak pisze Susan Sontag – „znajdują się poza zasięgiem żalu czy sprzeciwu

---

nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia z języka angielskiego pochodzą od autora tekstu).

[6] H. Belting, *Obraz ciała jako obraz człowieka*, [w:] idem, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 124 (kursywa oryginalna).

[7] O dyskursach usprawiedliwiających przedstawianie cierpienia i okrucieństwa pisałem w tekście *O dobrej literaturze* („Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein" 2015, nr 13/14, *Fenomen dobra*, red. A. Grzegorczyk, P. Jakubowski; wersja on-line tekstu: www.academia.edu/19189060/O_dobrej_literaturze). Zob. też: A. Draguła, *Flirt z sadyzmem? O fotografowaniu i oglądaniu okrucieństwa*, „Więź" 2015, nr 2(660). Oczywiście, najważniejszym tekstem podejmującym to zagadnienie pozostaje *Widok cudzego cierpienia* Susan Sontag.

[8] Tego typu przedstawienia powracają obecnie wraz z praktyką upubliczniania zdjęć ciał – domniemanych bądź nie – terrorystów, których udało się namierzyć i zgładzić, zanim dopuścili się (kolejnych) zbrodni. Arjun Appadurai wskazuje, że przedstawienia te cechuje logika samospełniającej się przepowiedni: „zarówno przemoc wobec terrorystów wspierana przez państwo, jak i lokalna przemoc przeciwko etnicznym sąsiadom zbiegają się w publicznym pokazie schwytanego, zranionego lub upokorzonego ciała wroga jako dowodu tej samej zdrady, którą przemoc miała zniszczyć. W spoczynku śmierci, w bezruchu poddania się ciała terrorystów stają się niemymi pomnikami wroga wewnętrznego, dowodem zdrady w całej jej żałosnej pospolitości". A. Appadurai, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2009, s. 108.

[…]. Praktyka przedstawiania okrutnych cierpień jako czegoś, nad czym należy ubolewać i czemu trzeba w miarę możliwości położyć kres, wkracza do historii obrazów ze specyficznym tematem: cierpieniami zadawanymi ludności cywilnej przez zwycięską armię w bitewnym szale"[9]. Wraz ze słynnym cyklem Francisco Goi *Okropności wojny* wypracowany zostaje „nowy standard reakcji na cierpienie". A raczej – nowy standard *pożądanej* reakcji, gdyż ani twórca obrazu, ani tym bardziej sam obraz nie mają mocy zdeterminowania tego, jaki użytek będzie się z niego robić oraz jakiej odpowiedzi (emocjonalnej, fizjologicznej, ideologicznej) udzielą nań odbiorcy (jeśli w ogóle udzielą – obojętność jest wszak reakcją niepożądaną)[10].

Sontag w swoim eseju prześledziła historię i meandry przedstawień okrucieństwa oraz dyskursów, które je otaczają, począwszy od przekonania, iż „gdyby dało się potworność wojny ukazać dostatecznie wyraziście, większość ludzi w końcu pojęłaby, jak oburzająca i szaleńcza jest wojna"[11], przez „pornografię cierpienia"[12], po ogólną znieczulicę tych wszystkich, którzy

[9] S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 52 i 54.

[10] Można wymienić jeszcze dwie strategie: 3) policyjną lub detektywistyczną, związaną z fotograficznym dokumentowaniem miejsc zbrodni w celu prowadzenia śledztwa i gromadzenia materiału dowodowego (trup, podobnie jak w przypadku autopsji, praktyk koronerskich czy anatomopatologicznych, zyskuje tu pewną, paradoksalną, podmiotowość w akcie pełnego uprzedmiotowienia: ma „opowiedzieć" historię ostatnich chwil zmarłego), oraz 4) artystyczną, w którym trup staje się obiektem estetycznym. Historię artystycznego fotografowania ciał zmarłych przedstawia Audrey Linkeman w trzecim rozdziale książki *Photography and Death*, począwszy od fotografów, którzy tworzyli swe serie w kostnicach, wykorzystując anonimowych „denatów" (Jeffrey Silverthorne, Hans Danusen, Rudolf Schäffer, Andrea Serrano, Joel Peter Witkin), przez artystów związanych z amerykańską kontrkulturą i undergroundową bohemą w epoce, w której swe „żniwo" zaczął zbierać wirus HIV (Nan Goldin, Peter Hujar, David Wojnarowicz), skończywszy na tych twórcach, którym fotografia służyła do wyartykułowania prywatnej straty i przepracowania żałoby (Richard Avedon, Anne Leibovitz, Anne Noble, Briony Campbell, Ishiushi Miyako).

[11] S. Sontag, op. cit., s. 21.

[12] Sama Sontag nie używa tego określenia, choć jest ono jej przypisywane; można je jednak wyprowadzić z fragmentu, w którym pisze, iż „apetyt na obrazy

dzień w dzień, usadowieni w swojej wygodnej pozycji „tych, których to nie dotyczy", konsumują solidną dawkę makabrycznych obrazów płynących z gazet i telewizji, reagując co najwyżej ulotnym i jałowym westchnieniem współczucia. Dyskusje nad zasadnością przedstawiania „widoków cudzego cierpienia" wybuchają co jakiś czas przy okazji opublikowania kolejnego „szokującego materiału", najczęściej przez tak zwane tabloidy[13], i równie szybko gasną. Oskarżyciele mówią wówczas o pogwałceniu standardów etyki czy zwykłej przyzwoitości ludzkiej, zhańbieniu elementarnej godności człowieka i jego śmierci, nieliczeniu się z uczuciami bliskich ofiary, wreszcie szukaniu taniej sensacji kosztem życia ludzkiego („żerowaniu" na czyjejś śmierci). Obrońcy – najczęściej przedstawiciele inkryminowanych pism – z kolei dowodzą pozytywnych skutków tego typu praktyk, odwołując się do wspomnianych wcześniej narracji uwrażliwienia na krzywdę innych i odstręczenia od zła i okrucieństwa.

Dwie przedstawione wcześniej strategie – ocalenie zmarłego *in effigie* i „widok cudzego cierpienia" – na swój sposób pozycjonują trupa, osadzając go w sferze prywatnej lub publicznej, czyniąc z niego osobę lub symbol i uderzając w rejestr żałoby lub winy. Do tego podziału zdaje się odwoływać Wojciech Nowicki, gdy w odniesieniu do fotografii przedstawiającej zabitego żołnierza z czasów I wojny światowej pisze – z niejaką pychą – „Ja raczej na

---

przedstawiające ciała umęczone jest prawie tak silny jak na wizerunki ciał nagich" (ibidem, s. 52). Luis-Vincent Thomas mówi przy tej okazji o „kanibalizmie oka": „media chętnie wydają na pożarcie pozbawionym dramatów masom najbardziej sensacyjnej obrazy trupów" (L.-V. Thomsas, op. cit., s. 109).

[13] Ostatnią okazją ku temu była okładka „Faktu" z 20 sierpnia 2015 roku, przedstawiająca przerażoną i zakrwawioną dziesięcioletnią dziewczynkę, zaatakowaną siekierą przed wejściem do księgarni w Kamiennej Górze. Tekst na okładce brzmi: „Dziewczynka patrzy wielkimi, przerażonymi oczami – przed chwilą szaleniec zaatakował ją siekierą w samym środku miasta. Bestia spokojnie stoi obok, jakby nic się nie stało. Nie szarpie się, nie ucieka. A przecież przed chwilą siekierą rozłupał główkę niewinnego dziecka! Kilka godzin później 10-letnia Kamila zmarła […]. Śpij słodko, aniołku, tylko Bóg wie, czemu tak się stało". Przytaczam tu ten fragment jedynie po to, by wskazać na przejście jadowitego protestu („bestia", „rozłupał główkę niewinnego dziecka") w jałowe pocieszenie („śpij słodko, aniołku"), które interesować mnie będzie w niniejszym tekście.

ciało patrzę, nie na polityczne przyczyny śmierci"[14]. Te dwie optyki mogą ulegać wzajemnej konwersji. Przypadek pierwszy: oto trzech mężczyzn na czele tłumu, każdy z nich trzyma zwłoki dziecka owinięte w wyblakłoczerwone gdzieniegdzie – jakby od rozcieńczonej krwi – płótno; czytam: „krewni niosą ciała ofiar nalotów izraelskich na Beith Gahia (północna strefy Gazy)". To, co wyraża twarz mężczyzn, najlepiej oddaje biblijne słowo „lamentacje" (jest w tym i gniew, i ból). Martwe dzieci (*ich* dzieci) są tu ciosem, są wyrzutem winy, ucieleśnieniem żalu i nienawiści wymierzonym w stronę agresorów. Przypadek drugi: oto trzyletni John Fitzgerald Kennedy Jr niezdarnie salutuje przed trumną swojego ojca przejeżdżającą na wojskowym przodku w towarzystwie kompanii honorowej.

Przeciwnicy medialnego upubliczniania obrazów krzywdy i okrucieństwa zdają się podważać równoważność tych planów, wskazując – bez wątpienia słusznie – że aspekt publiczny jest wtórny wobec prywatnego, że każda przedstawiona na nich osoba jest *przede wszystkim* czyimś dzieckiem lub matką, lub ojcem itd., i to jej bliscy mają pierwotne i niezbywalne prawo tak do jej ciała, jak i jego obrazu, prawo do prywatności żałoby, które to prawo pogwałcone zostaje przez polityczne czy symboliczne wyzyskanie obrazu zmarłego. Co jednak, gdy bliscy sami włączają się w spektakl przedstawień, którego głównym bohaterem jest ciało ich krewnego? Czy pornografii trupa nie towarzyszy czasem ekshibicjonizm żałoby?[15]

Nie zamierzam kontynuować tego wątku ni wpisywać się w żadną z powyższych, przebrzmiałych już nieco, retoryk. Zamiast tego chciałbym, w ramach *case study*, prześledzić losy pewnej fotografii wykonanej przez Nilüfer Demir, turecką fotoreporterkę pracującą dla agencji DHA, na początku września 2015 roku. Mówiąc o „losach", na myśli mam dość specyficzny kontekst, nieznany jeszcze Susan Sontag, a określany mianem kultury konwergencji (*convergence culture*) czy uczestnictwa (*participatory culture*), czyli – zgodnie z definicją Henry'ego Jenkinsa – „kultury, w której fani

[14] W. Nowicki, op. cit., s. 265.

[15] Razem z fotografią Aylana Kurdi w mediach pojawiły się zdjęcia jego zrozpaczonego ojca z zaczerwienionymi od płaczu oczami i ustami ściśniętymi spazmem bólu. Nie twierdzę bynajmniej, że żal Abdullaha Kurdiego nie był autentyczny, tyle tylko, że w obecności fotoreporterów musiał on nabrać wymiaru spektakularnego (w rozumieniu Deborda) lub mitycznego (w rozumieniu Barthes'a).

i inni konsumenci zapraszani są do aktywnego uczestnictwa w tworzeniu i redystrybucji nowych treści"[16], w której treści oddolne i odgórne (związane z władzą, mainstreamowymi mediami, światem biznesu) przenikają się wzajemnie, przezwyciężając hegemonistyczny, scentralizowany model przekazu, co stało się możliwe, odkąd „ludowi" – wcześniejszym konsumentom i biernym odbiorcom – udostępniono narzędzia i infrastrukturę umożliwiającą generowanie przekazów i masowe komunikowanie typu *many-to-many*.

Fotografia autorstwa Nilüfer Demir była bowiem nie tylko masowo *udostępniana* – zarówno w mediach tradycyjnych, jak i na portalach społecznościowych typu Facebook czy Twitter – ale i *powtarzana* w szeregu obrazowych przeróbek, remiksów, parafraz czy nawiązań, stając się zarówno „pamięciowym markerem", „obrazowym toposem" (określenia Ewy Domańskiej), symbolem czy wizualną metonimią „kryzysu uchodźczego", jak też internetowym viralem, a wreszcie memem. Prześledzenie tych wszystkich form „powtórzeń z różnicą", z konieczności wybiórcze i skrótowe, pozwoli na napisanie glosy do Sontag, uwzględniające zmianę paradygmatu kulturowego związaną z nowym modelem medialnym Podstawowym instrumentarium wykorzystanym w niniejszej pracy będą narzędzia semiotyki.

1. NIEZNOŚNA MIAŁKOŚĆ PROTESTU

RAMY I ZNAKI: TAKTYKI WIZUALNE

Zacząć należałoby od tego, że są dwie fotografie, dwa ujęcia tego samego obiektu: chłopca, rozpoznanego później jako Aylan Kurdi[17], trzyletni

[16] H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 257.

[17] To zindywidualizowanie (które wiązało się też z odnalezieniem wielu innych zdjęć Aylana, uśmiechniętego, grającego w piłkę, przytulającego misia, obejmującego brata, który również zginął w tych samych okolicznościach, podobnie jak matka chłopców) odgrywa tu niebagatelną rolę: pozwala ono – jak stwierdziła amerykańska artystka Nan Goldin, fotografująca swoich przyjaciół umierających na AIDS – „nadać ludzką twarz statystyce" (cyt. za: A. Linkman, op. cit., s. 176). Statystyka nie budzi realnego współczucia i nie wywołuje intensywnego sprzeciwu (100, 200, 1000 osób – wszystko to abstrakcje, które nie różnicują emocji),

Syryjczyk, etnicznie – Kurd, leżącego na plaży, zaraz przy linii morza, nieopodal tureckiej miejscowości Bodrum. Chłopiec ubrany jest w czerwoną koszulkę z krótkim rękawem (koszulka jest podwinięta, w efekcie czego obnażony zostaje beżowy pasek brzucha) oraz granatowe spodenki sięgające za kolana (kolory są ciemniejsze, gdyż ubrania chłopca są mokre); na stopach ma czarne buty sportowe (być może jest bez skarpetek). Leży na brzuchu z głową zwróconą ku ziemi, przechyloną delikatnie na lewo, i rękoma ułożonymi wzdłuż tułowia, skierowanymi powierzchnią dłoni ku górze. Nogi chłopca są lekko podkurczone, w efekcie czego pośladki są odrobinę wypięte i skierowane w prawo. Jedna fotografia zorientowana jest wertykalnie i przedstawia chłopca od strony stóp, druga – horyzontalnie i wykonana jest z lewej strony chłopca, około pięć metrów od ciała.

Dwa najbardziej emblematyczne elementy tych fotografii to kolorystyka ubrań i ułożenie ciała chłopca – jest to dość niezdarna, a zarazem urocza w swej niezdarności pozycja przyjmowana przez śpiące dzieci. Pozycja ta jest zarazem dość niepokojąca – troskliwy odruch nakazywałby przechylić głowę chłopca bardziej w lewo lub odwrócić go na prawy bok.

Sen od dawna był podstawowym kulturowym modelem tego, czego nie da się pomyśleć, czyli śmierci – tak też śmierć nazywana jest „wiecznym" czy „wiekuistym" snem. Próba zrozumienia śmierci przez analogię ze snem opiera się na zastąpieniu nieznanego – znanym, nieprzyjemnego zaś – przyjemnym. Sen jednakowoż nie przestaje być – jako element życia – jej przeciwieństwem. Wystarczy odwołać się do „odżywczej", regeneracyjnej mocy

---

w przeciwieństwie do jednego człowieka, którego możemy „poznać". Fakt ten wykorzystał chociażby Steven Spielberg w filmie *Lista Schindlera* (1993), wyodrębniając z tłumu ofiar jedną dziewczynkę poprzez czerwony płaszczyk (cały film utrzymany jest w czarno-białej konwencji) i pokazując ją w dwóch scenach: najpierw podczas łapanki w getcie, następnie na wózku wywożącym ciała. Analogiczny zabieg można odnaleźć na grafice autorstwa Roberta Taubera Calvo Jimeneza, który wmontował ciało Aylana Kurdiego (niewielkie w stosunku do całości obrazu, umieszczone w nieszczególnie widocznym miejscu – blisko lewego górnego rogu – i jako jedyne utrzymane w kolorze) w fotografię przedstawiającą tłum plażowiczów, którzy poprzez ten zabieg stali się figurami obojętności doskonałej (www.boredpanda.com/mare-nostrum/ [data dostępu: 19.02.16]).

snu. Mimo iż więc wyłączony jest on z kapitalistycznej logiki produkcji, zasila wspierający ją wymóg witalności.

Il. 1 i 2. Aylan Kurdi na plaży w Bordum (fot. Nilüfer Demir /DHA)

O ile w skazanych na niepowodzenie próbach zrozumienia, czym jest śmierć, co to znaczy / jak to jest nie żyć, sen stanowi analogon śmierci, o tyle na poziomie przedstawień może być jej synonimem: „wygląda, jakby spał/a" – tak czasem, w akcie pocieszenia, opisuje się ciało złożone w trumnie. Szczególnie fotografia, która zamraża oznaki życia obecne w śpiącym ciele – oddech, bicie serca, zmiany pozycji – może spotęgować to wrażenie zmieszania i czasem konfudować („czy fotografia przedstawia osobę śpiącą, czy martwą?", „która z osób przedstawionych na fotografii nie żyje?"[18] – wielu zdjęciom, zwłaszcza dawnym, niemym, pozbawionym podpisu i kontekstu, można te pytania postawić na poważnie i, co więcej, nie umieć na nie odpowiedzieć[19]), czasem pocieszać odbiorców: „sen jest niczym słodzik [*sweetener*], którym powinno się przyozdabiać, a następnie serwować danie, jakim jest śmierć" – pisze Audrey Linkman, i dodaje: „jasnym zamierzeniem portretów typu śmierć-jako-sen jest pocieszanie [*comfort*] żałobników i dodawanie otuchy [*console*] tym, którzy pozostali"[20].

Taktyka 1: Przeramowanie

Ciało Aylana Kurdiego na fotografii Nilüfer Demir jest znakiem dwuznacznym, czy nawet przeciwznacznym. Jego znaczenie determinowane jest kontekstem, a właściwie – jako że mowa o obrazie – ramami. Ramy macierzyste nie pozostawiają wątpliwości, że znak-ciało chłopca oznacza śmierć – nikt nie śpi w *takiej* pozycji w *takim* miejscu; przypływająca fala obmywa jego twarz, kończąc się na linii ramion (a żywioł wody jest wrogiem snu, w tym

[18] To ponownie Roland Barthes wyartykułował ten jednoczesny mankament (epistemologiczny) fotografii i jej (ontologiczny) walor: całkowity triumf istnienia kosztem znaczenia.

[19] „Takie właśnie jest zdjęcie: nie umie *powiedzieć*, co pokazuje" (R. Barthes, op. cit., s. 177). Śladów tej konfuzji można doszukiwać się już w początkach historii fotografii – mam tu na myśli zdjęcie autorstwa Hipolita Bayarda datowane na 18 października 1840 roku, a zatytułowane *Autoportret topielca*. Fotografia ta przedstawia samego twórcę, który pozował do niej jako-trup w akcie protestu przeciw przyznaniu przez rząd francuski dofinansowania na dalsze badania L.J. Daguerre'owi, a pominięciu Bayarda – wynalazcy alternatywnej techniki, dzięki której na naświetlanym papierze pojawiał się od razu obraz pozytywowy.

[20] A. Linkeman, op. cit., s. 21-22.

wypadku zaś też – wrogiem życia; to ona wszak, uwieczniona na zdjęciu niczym morderca, który nie zdążył uciec z miejsca zbrodni – acz poza rejestrem winy – zabiła chłopca[21]). To niezdeterminowanie znaczenia wykorzystali twórcy (prosumenci) przedstawień, w których mamy do czynienia z taktyką określaną jako zmiana ram lub przeramowanie (*reframing*). Dzięki temu znak, zachowując swą tożsamość na poziomie *signifiant*, przechodzi w swoje przeciwieństwo na poziomie *signifié*. Zmiana pola denotacji (śmierć → sen) oznacza też zupełnie odmienną płaszczyznę konotacją (nieprzyjemne → przyjemne; bolesne → urocze; niepokojące → spokojne).

Powierzchnia obrazu zdominowana zostaje przez utopijne, kontrrzeczywiste przedstawienie („tak powinno być"), podczas gdy jego negatywne odniesienie („tak jest") tkwi w reminiscencjach („powidokach") obrazu pierwotnego i obecne jest poprzez sieć czytelnych nawiązań.

Il. 3. Przeramowanie: grafika autorstwa anonimowego artysty

[21] Audrey Linkman pisze, że na wielu wiktoriańskich fotografiach „przykrywano [*overlay*] niepokojące wspomnienia bolesnej lub brutalnej śmierci bardziej trwałym i kojącym obrazem spokoju duszy [*soul at rest*]" (A. Linkman, op. cit., s. 24). Na żadnej ze znanych mi przeróbek fotografii Aylana nie ma nawiązań do

Il. 4. Przeramowanie: grafika autorstwa Birdana Sahy

Taktyka 2: Rozdwojenie ramy

Na jednym z przedstawień – autorstwa Kayleda Karajaha – twórca umieścił wewnętrzną ramę, dzielącą obraz na dwie asymetryczne przestrzenie: „jak powinno być" (3/4 obrazu z lewej strony) i „jak jest" (1/4 z prawej), lub „jak było" i „jak jest". Znak-ciało chłopca przecina symetrycznie ów wertykalny podział, objawiając rozdwojone znaczenie (lewa połowa oznacza sen, prawa – śmierć), a zarazem moc postulatywno-krytyczną, co pozwala na osadzenie przekazu w rejestrze utopii (jak powinno być / jak jest) lub nostalgii (jak było / jak jest), w których pierwszy z wymienionych członów waloryzowany jest pozytywnie jako nieobecny stan pożądany.

W innym przypadku dwie ambiwalentne ramy (rama drzwi do sypialni oraz rama ilustracji na okładce gazety) oraz odpowiadające im dwa tożsame znaki o przeciwnych znaczeniach umieszczone zostały wewnątrz jednego obrazu.

---

mąk utonięcia, zamiast tego strumienie wody przedstawione są jako: czułe objęcia (www.boredpanda.com/sleep-deep-in-my-shoulders-here-is-your-safe-home/, http://www.boredpanda.com/the-warmest-embrace/ [data dostępu: 14.02.14]), kołdra (www.boredpanda.com/just-sleeping/ [data dostępu: 14.02.14]) czy dłoń unosząca troskliwie ciało chłopca (www.boredpanda.com/sleep-my-child/ [data dostępu: 14.02.14]).

Il. 5. Rozdwojenie ramy: grafiki autorstwa Kayleda Karajaha

Il. 6. Rozdwojenie ramy: grafika autorstwa francuskiego rysownika o pseudonimie Kak

Taktyka 3: Przeznakowanie

Inna taktyka wyzyskuje z kolei asocjacje związane z kontekstem przestrzennym – plaża jest wszak miejscem odpoczynku, beztroski i zabawy. Zachowując więc oryginalne ramy, twórcy przeistaczają sam znak (w odróżnieniu od wcześniej przedstawionej praktyki, tę można nazwać „przeznakowaniem"), który pozostaje rozpoznawalny poprzez swe dystynktywne cechy (kolor stroju, ciemne, krótko przystrzyżone włosy). Działanie postulatywno-krytyczne jest tu analogiczne jak w przypadku przeramowania: utopijne bądź nostalgiczne „tak powinno być" wypełnia płaszczyznę obrazu, podczas gdy bolesne „tak jest" tkwi w powidoku zdjęcia pierwotnego, ale nie tylko – po uważniejszym wpatrzeniu się w grafikę autorstwa Gunduza Akhayeva dostrzeżemy, że tym, co lepi z piasku chłopiec na plaży (a właściwie ulepił, gdyż aktualnie skupiony jest na wykańczaniu domku z piasku, który jakby chciał unieść i zabrać ze sobą), jest ciało, którego układ znamy z fotografii Nilüfer Demir. Ten pośmiertny odlew (rękoma samego zmarłego uczyniony, a przecież zmarli nie tworzą własnych przedstawień, co najwyżej, jako zmarli *in spe*, kopią swój grób – tu ziemi ubywa, a nie przybywa – ta okrutna reminiscencja również prześwieca przez ten obraz[22]) narusza gładką jednolitość przedstawienia – wtapiając się w nie na poziomie estetycznym, radykalnie się odeń oddziela na płaszczyźnie etycznej. Inną drogą poszedł artysta o pseudonimie ugurgallen. Na jego grafice – również utrzymanej w sielankowo-nadmorskiej konwencji – znak-ciało chłopca pozostał nienaruszony, ale jego nieobecne odniesienie (utopijne bądź nostalgiczne) objawia się pod postacią indeksu-cienia, cienia rzucanego przez to ciało-znak, ale niebędącego jego cieniem (gdyż nieodpowiadającego mu zarówno fizykalnie, jak i semantycznie). Widzimy jedynie bawiący się wiaderkiem cień-indeks tego, czego nie ma, a co było lub powinno być; miejsce usuniętego z przedstawienia – tak jak usuniętego z istnienia – chłopca bawiącego się na plaży zajmuje gładka, seledynowa tafla pustego morza i niegroźnie zachmurzone niebo.

[22] Ale czy na tej ilustracji jest Aylan Kurdi, czy jego postać nieobecna i widmowa, postać z „tak było" lub „tak powinno być", utopia lub nostalgia obwieszczająca swą niezniszczalność poprzez budowanie „zamków z piasku"?

Il. 7. Przeznakowanie: grafika autorstwa Gunduza Aghayeva

Il. 8. Znak i jego cień: grafika autorstwa artysty o pseudonimie/nicku ugurgallen

Taktyka 4: Żywy obraz

Inny jeszcze rodzaj wizualnego protestu, a zarazem hołdu i aktu solidarności, ma charakter performansu. *Je suis Aylan*[23] – zdaje się mówić chiński artysta Ai Weiwei, który dał się sfotografować na nieodległej od Bordum greckiej plaży w Lesbos w pozycji „na Aylana" (plaża jest plażą kamienistą, nie piaskową, zdjęcie jest czarno-białe, osoba na nim nie jest chłopcem, lecz mężczyzną w średnim wieku o wyraźnych rysach azjatyckich, a jednak nawiązanie pozostaje czytelne). *Nous sommes Aylans* – mówi trzydziestu Marokańczyków, którzy ubrani w czerwone t-shirty i dżinsowe spodnie zalegli na kilkanaście minut w bezruchu z brzuchami do ziemi i twarzami zwróconymi w lewo na plaży w Rabacie[24]. „Nie, nie jesteście" – brzmi odpowiedź realnego i faktycznego – „za chwilę wstaniecie i udacie się do swoich domów, a ten chłopiec, którego udajecie, nie żyje i nigdy nie wstanie". Już sama nazwa tej praktyki obnaża uzurpatorstwo jej uczestników: żywy obraz (*tableau vivant*). „Nie jesteście Aylanem Kurdi" – „Ale moglibyśmy być" – odpowiadają oni – „tak jak i ty". Nie jest to z pewnością rodzaj psychodramy – albo jej internetowego wydania typu *ice bucket challenge* – wprowadzającej uczestników i widzów w kontemplację *memento mori*. Jeśli już, to apelującej do nas, byśmy wznieśli się na płaszczyznę empatii, współodczuwania – ale z kim? Z topielcem? Z trupem? Z Aylanem Kurdim, który już niczego nie może odczuwać, gdyż nie żyje i jego ciało spoczywa w ziemi w syryjskiej wiosce Kobane, a i wówczas, na plaży w Bodrum, niczego już nie czuł?

Okazuje się zatem, że nie tylko osoby uczestniczące w tych praktykach i przedstawione na ich obrazach *nie są* Aylanem Kurdi, ale też ten, kogo naśladują, w kogo się wcielają, *nie jest* Aylanem Kurdi. Aylan Kurdi usunięty zostaje nie tylko z tych przedstawień, ale i z fotografii pierwotnej – której powidoki nadają im moc krytyczną – i przechodzi w rejestr mitu

[23] Wykorzystuję tu globalne hasło protestu-solidarności używane w mediach społecznościowych, i nie tylko, po ataku terrorystów islamskich na redakcję francuskiego pisma satyrycznego „Charlie Hebdo" – „Je suis Charlie".

[24] http://www.dailymail.co.uk/news/article-3227703/Thirty-people-recreate-death-Alyan-Kurdi-laying-sand-Moroccan-beach-dressed-clothes-drowned-Syrian-boy.html [data dostępu: 19.02.16].

(rozumianego tu tak, jak przedstawił go Roland Barthes). Mit, w ujęciu Barthes'a, jest „słowem skradzionym i oddanym. Tyle że słowo zwrócone nie jest już tym samym słowem, które skradziono: kiedy je zwracano, nie umieszczono go dokładnie na swoim miejscu"[25]. Mit traktuje znak jako pustą formę, w którą może wtłoczyć sens. Aylan Kurdi nie przestaje *być sobą*, ale jest już *nie przede wszystkim sobą*, jest bardziej Uchodźcą albo Ofiarą Wojny, albo Drugim Człowiekiem – lub też, czemu by nie – Uchodźcami, Ofiarami Wojny, Ludzkością.

Ai Weiwei i trzydziestu Marokańczyków jednak nie tyle kradną znak, co kradną mit, a właściwie – dopiero w akcie owej kradzieży dowiadują się, że tym, co kradną, nie jest znak, lecz mit. Tak zawrotnego mechanizmu mimetycznej mityzacji Barthes w swoim schemacie „wtórnego systemu semiologicznego" nie przewidział[26].

---

[25] R. Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] idem, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 257.

[26] Cyniczny dyskurs mówi, że poprzez ten akt osoby te mityzują przede wszystkim i mimochodem same siebie – jako Zaangażowanego Artystę i Wrażliwe, Współczujące Jednostki. Nie zamierzam się dołączać do tych głosów. Jeśli jednak w kreowaniu zbiorowych wyobrażeń skazani jesteśmy na mit, to całym sobą stoję po stronie tego właśnie mitu, wbrew mitowi przeciwstawnemu, który dominuje w publicznym dyskursie. Intencje artysty oraz protestujących/składających hołd są z pewnością czytelne: pragną oni zwiększyć „siłę rażenia" pierwotnej fotografii poprzez albo autorytet Tłumu i moc Liczby (trzydzieści osób to co prawda niewiele, ale zawsze więcej niż jedna; trzysta z pewnością robiłoby „większe wrażenie"), albo autorytet i moc Sztuki, a zarazem „przedłużyć" ją w tym powtórzeniu. Siódmego września 2015 roku, a więc pięć dni po śmierci Aylana Kurdiego, palestyński artysta Osama Esbaitah wykonał na plaży w indyjskim Puri około pięciometrową rzeźbę z piasku odzwierciedlającą pozycję i strój (ubrania oraz włosy zostały pokolorowane) chłopca (zob. http://m.chinadaily.com.cn/en/2015-09/08/content_21817372.htm [data dostępu: 10.11.16]). Piętnastego lutego 2016 roku wspomniany Ai Weiwei zebrał czternaście tysięcy kamizelek ratunkowych i owinął nimi kolumny berlińskiego Shnauspielhous. Miesiąc później islandzki UNICEF zorganizował akcję polegającą na przyniesieniu czterystu maskotek – każda symbolizować miała jedno dziecko, które utonęło od czasu śmierci Aylana Kurdiego podczas próby ucieczki z Syrii drogą morską – i rozmieszczeniu ich na kamienistym brzegu wyspy (zob. http://grapevine.is/news/2016/03/15/lets-say-stop/ [data dostępu: 10.11.16]).

Il. 9. Żywy obraz: Ai Weiwei (fot. Rohit Chawla)

Taktyka 5: „Butelki benzyny i kamienie"

Wykorzystuję tutaj te stereotypowe rekwizyty, a zarazem narzędzia broni, które tłum, lud, wymierza przeciw bezduszności, niesprawiedliwości, okrucieństwu czy ślepej obojętności władzy, by przedstawić ostatnią z wyróżnionych wizualnych taktyk protestu. O ile w większości z przedstawionych wcześniej obrazów aspekt mityczny był mniej lub bardziej utajony, tutaj zaczyna on dominować, a obraz sytuuje się w pełni w rejestrze winy i publicznego żalu. Ciało-mit zostaje wystawione na pokaz, rzucone pod nogi władzy, wymierzone przeciw niej, jakby z okrzykiem: „Patrzcie, co zrobiliście!", „Macie krew na rękach!". Wyolbrzymione do granic monstrualności, stanowić ma ewidentny dowód winy służący wytrąceniu możnych tego świata z ich indyferencji i polityki „umywania rąk".

W tym wypadku każdorazowo pojawia się jednak pytanie, czy przekaz został właściwie zaadresowany. Różne grafiki kierują swoje *J'accuse* w odmienne strony, zrzucając winę to na ONZ (i konszachty Zachodu ze światem arabskim: tajemne układy, broń za ropę, petrodolary itp.), to na świat arabski (toczący swoje nieustanne wojny)[27], to na Unię Europejską (z jej polityką

[27] www.boredpanda.com/the-leaders-watching/, www.boredpanda.com/arab/ [data dostępu: 19.02.16].

graniczną, działalnością Frontexu itp.)[28]. Już sama ta wielość potencjalnych winowajców rozmywa głos wyrzutu i sprzeciwu dobiegający z bezwładnego i niemego ciała chłopca i wikła je w szereg retorycznych fechtunków służących praktycznie wyłącznie cedowaniu odpowiedzialności na innych. Z „butelki benzyny i kamienia" ciało chłopca staje się „zgniłym jajem" czy „gorącym ziemniakiem" z dziecięcej zabawy, przerzucanym czym prędzej z rąk do rąk, które wszystkie pozostają niesplamione.

Il. 10. „Patrzcie, co zrobiliście" – grafika autorstwa anonimowego internauty[29]

2. NIEZNOŚNA LEKKOŚĆ POCIESZENIA

ZAWÓD: REPORTER. SPECJALNOŚĆ: FOTOGRAFIA DZIECIĘCA

Przeoczyłem oczywisty, a znamienny fakt: fotografie Nilüfer Demir przedstawiają nie tyle trupa, co trupa dziecka. W poruszonej przez Sontag kwestii wpływu ukazywania okrucieństw zadawanych ludności cywilnej na wypracowanie nowego standardu reakcji na cierpienie, figurze dziecka należałoby przypisać miejsce szczególne. Dziecko, wyposażone w swą niewinność, delikatność, bezbronność, podatność na zranienie, ma zdolność

[28] www.boredpanda.com/stap-looking-away/ [data dostępu: 19.02.16].

[29] Analogiczna grafika: www.boredpanda.com/in-memory-of-aylan-kurdi-by-achraf-baznani/ [data dostępu: 19.02.16]

zarówno do kumulowania w sobie całego bezsensownego tragizmu wojny, jak i wyostrzania problemów etycznych związanych z przedstawianiem „widoku cudzego cierpienia".

Opowieść o kulisach wykonania fotografii przez Nilüfer Demir łączy w sobie elementy mitologii „decydującego momentu" i misji fotoreportera (na przeszkodzie której stają ludzko-kobieco-matczyne odruchy): „Poczułam się nieomal sparaliżowana, gdy zobaczyłam ciało dziecka […]. W tym samym momencie, jako fotograf, mam swoje zadanie, które nie pozwala marnować czasu na gapienie się, na bezruch. Dlatego zrobiłam zdjęcie"[30]. Spytana o swoje odczucia i refleksje związane z popularnością fotografii, którą wykonała, fotoreporterka odpowiada: „Z jednej strony, chciałabym nie być zmuszona do wykonania tego zdjęcia, o wiele bardziej wolałabym wykonać fotografię Aylana bawiącego się na plaży [sic!] niż jego ciała. To, co ujrzałam, wywarło na mnie okropne wrażenie, które budzi mnie po nocach. Jednakże jestem zadowolona, że świat [w tekście „word", zapewne literówka – przyp. P.J.] w końcu troszczy się i opłakuje martwe dzieci. Mam nadzieję, że moje zdjęcie może wnieść wkład w zmianę tego, jak patrzymy na emigrację w Europie, i sprawi, że nikt więcej nie będzie musiał ginąć"[31].

Jak zawsze w tego typu okolicznościach, pojawiły się też głosy sprzeciwu i krytyki[32]. Zacytuję jeden z nich, autorstwa Brendana O'Neilla, felietonisty brytyjskiego magazynu „The Spectator", gdyż odnosi się on do nowej

---

[30] I. Küpeli, wywiad z Nilüfer Demir; www.vice.com/read/nilfer-demir-interview-876 [data dostępu: 19.02.16).

[31] Ibidem.

[32] Wśród przeróbek fotografii Demir można znaleźć i takie, które wymierzone są w media. Na jednej z nich, autorstwa Michela Kichky, dookoła ogromnego ciała Aylana ustawionych jest siedem małych postaci z kamerami, aparatami i statywami (https://fr.kichka.com/2015/09/03/aylan-kurdi/ [data dostępu: 21.02.16]), inna przedstawia dwójkę kamerzystów z obiektywami wycelowanymi w Aylana, u góry zaś znajduje się znany z gry w jednorękiego bandytę napis „Jackpot" oznaczający zgarnięcie pełnej puli (podpis pochodzi od Guy'a Deborda: „Społeczeństwo spektaklu"; www.boredpanda.com/society-of-the-spectacle-by-lhomme-jaune/ [data dostępu: 21.02.16]). Na jeszcze innej fotoreporter (mężczyzna) przykucnął na stosie dziecięcych ciał leżących w kałuży krwi (podpis: „Ofiary terroryzmu"), tylko po to, by wykonać zdjęcie jednego Aylana (podpis: „Ofiara migracji"; www.boredpanda.com/cynizm/ [data dostępu: 21.02.16]).

formy jałowego współczucia u odbiorcy, charakterystycznej dla epoki Web 2.0, czyli tak zwanego „slacktywizmu"[33]: „Czyż nie jest to najsmutniejsze zdjęcie, jakie kiedykolwiek zobaczyłeś? I ohydne? Szybko, udostępnij je! Pokaż swoim przyjaciołom – na Twitterze, Facebooku – żeby też poczuli się zasmuceni i zohydzeni. Zbierzcie się wszyscy i pogapcie na martwe syryjskie dziecko"[34]. Sam autor określa to mianem „moralnej pornografii" i uznaje za przejaw obłudnego narcyzmu, służącego niczemu więcej jak samozadowoleniu i moralnemu oczyszczeniu odbiorcy: „Ja też się smucę, *ergo*: jestem dobry". Pojawiły się także, jak przy okazji wielu „ikonicznych" fotografii, podejrzenia, że cała scena została zaaranżowana – podejrzenia poparte zresztą, fotograficznymi, a jakże[35], dowodami (współczujący i zagniewani odbiorcy, oczekujący „autentyczności", padliby więc ofiarą manipulacji?) – a ciało chłopca przeniesione przez tureckiego strażnika nadbrzeżnego z miejsca, gdzie wyrzuciło je morze, w bardziej „malowniczą" przestrzeń i ułożone w tej pozie, w jakiej zostanie zapamiętane.

Niezależnie od tych kontrowersji i spekulacji, zdjęcie Nilüfer Demir przejdzie do kanonu „widoków cudzego cierpienia" w dziale „dzieci", wraz z równie słynnymi fotografiami Nicka Uta (1972, wietnamska dziewczynka poparzona napalmem – omal-nie-trup) czy Kevina Cartera (1993, sudańska dziewczynka umierająca z głodu – już-zaraz-trup). W kulturze konwergencji ta łączność nie mogła zostać niezauważona i niewyzyskana przez twórców internetowych „powtórzeń z różnicą".

Na jednej z ilustracji sprowadzone do zarysów zdjęcie Uta umieszczone jest, niczym bilbord (anty)reklamowy, w morzu, podczas gdy na brzegu spoczywa znana sylwetka Aylana Kurdiego, który niejako wpatruje się w obraz (by osiągnąć ten efekt, trzeba było przekręcić ciało o 90 stopni i zorientować

[33] Określenie Malcolma Gladwella, publicysty „New Yorkera", neologizm łączący słowa 'aktywizm' i 'slack', czyli 'bezczynność', 'leniuchowanie', który odnosi się do wszelkich form łatwego i – koniec końców – jałowego zaangażowania, ograniczającego się do „lajkowania", share'owania (w języku polskim brzmi to prawie jak 'żerowanie'), deklarowania udziału, podpisywania petycji itp.

[34] B. O'Neill, http://blogs.spectator.co.uk/2015/09/sharing-a-photo-of-the-dead-syrian-child-isnt-compassionate-its-narcissistic/ [data dostępu: 10.02.16].

[35] https://anongalactic.com/syrian-boys-body-was-moved-before-photos-were-taken/ [data dostępu: 19.02.16].

równolegle do linii brzegu). Wietnamska dziewczynka (Kim Phúc, wciąż żyje i prowadzi fundację zajmującą się pomocą dla dziecięcych ofiar wojny), stawiając krok prawą nogą – tylko ten element jej ciała, przeszywający dolny brzeg ramy baneru, przedstawiony jest w kolorze – opuszcza obraz i wchodzi jednocześnie do morza (twórca zaznaczał to kilkoma kreskami sygnalizującymi rozprysk wody), jak i do teraźniejszości Aylana. Wyjście z obrazu jest więc jednocześnie podróżą w czasie. Choć bilbord umieszczony w wodzie jest cokolwiek kuriozalny (tym bardziej że służy on chyba uprawdopodobnieniu tego symbolicznego wyobrażenia), jego skryty wydźwięk jednoczy Kim Phúc i Aylana Kurdiego w rejestrze mitycznym – jako Dzieci-Ofiary Wojny. Na innej grafice zmultiplikowane i rozmazane sylwetki Kim Phúc, połączone dłońmi, tworzą coś w rodzaju szpaleru, wewnątrz którego spoczywa ciało Aylana Kurdiego (można domniemywać, że jest to krąg, choć bardziej niż dziecięcą zabawę „w kółko" przypomina średniowieczne wyobrażenia *dance macabre*). Powielone sylwetki spoglądają wyzywająco w stronę widza (łamiąc zasady tak szpaleru, jak kręgu, które zorientowane są ku wewnątrz).

Imienia sudańskiej dziewczynki nie znamy i nie poznamy, a jej dalszych losów możemy się wyłącznie domyślać, bazując na nieprawdopodobieństwie nadziei, pozostała jedynie jako obraz, zastygła w „decydującym momencie", gdy za jej plecami przycupnął sęp (krytycy mówią, że Carter mimochodem uwiecznił na zdjęciu samego siebie). Nie wiem, czy powidok nagrodzonej Pultizerem fotografii na grafice przedstawiającej Aylana, a w jego tle właśnie sępa z głowicami broni sterczącymi niczym niesforne pióra (i kolejnym adresatem winy wypisanym na piersi – „światowy przemysł militarny"), był w tym wypadku zamierzonym zabiegiem autorskim. Bardziej jednoznaczne odwołanie występuje na innym rysunku składającym się z trzech części. Autor u góry przedstawił rysunkowe wersje znanych fotografii Cartera i Demir, wraz z lokalizacją geograficzną i czasową, na dole zaś wyimaginowane spotkanie sudańskiej bezimiennej dziewczynki (która na tę okazję zmieniła się w chłopca, ściągnęła naszyjnik, ale założyła przypominające pieluchę majtki) z Aylanem Kurdim (któremu z kolei zdążyły wypłowieć włosy). Spotkanie odbywa się gdzieś w chmurach, pod czujnym okiem smutnego słoneczka: „Wciąż tak samo?" – pyta sudański chłopiec, „Wciąż tak samo" – odpowiada Aylan. Świat nadal patrzy, jak umierają niewinne dzieci, i pozwala na to.

Il. 11. Pamięć obrazu: grafika autorstwa Joachima Tiedemanna

Il. 12. Pamięć obrazu: grafika autorstwa Garry'ego J. Kendellena

Il. 13. Pamięć obrazu: grafika autorstwa duetu Dr Jack & Curtis

Il. 14. Pamięć obrazu: grafika autorstwa Hrishikesha Dev Sarmy

O, AYLANIE! O, LUDZKOŚCI!

Stawką w grze, w której uczestniczy wiele internetowych obrazów, jest wiara w ludzkość. Przykładowo, wyszukiwarka na portalu YouTube odnajduje około 25 000 wyników dla zapytania „losing faith in humanity" i 79 000 dla „restore your faith in humanity" (z czego można wnosić, że albo nie jest aż tak bardzo źle – akty Dobra przeważają nad działaniami Zła – albo wręcz przeciwnie, wiara w ludzkość jest tak nadwątlona, że potrzebuje trzykrotnie większej armii obrazowej). Ludzkość jako taka na internetowych przeróbkach fotografii Demir obecna jest najczęściej pod postacią dłoni (w liczbie pojedynczej lub mnogiej), które służą tu jako *pars pro toto* człowieka (przy czym są to raczej dłonie kobiece, matczyne, stereotypowo konotujące czułość, delikatność, opiekuńczość, w przeciwieństwie do rąk męskich, konotujących raczej solidność, pewność, siłę), który to, zredukowany do dłoni, człowiek-kobieta jest z kolei *pars pro toto* ludzkości (język polski pozwala tu na znaczącą grę słów: *synek*docha). Cóż jednak poza pustym gestem – jednocześnie symbolicznym, utopijnym i spóźnionym, na wieki zaprzepaszczonym – wyrażają te obrazy? Słyszę z ich strony jedno słowo: pociecha. Pytam: dla kogo?

Il. 15. Synekdocha: grafika autorstwa Helen Savvy[36]

[36] „To nie jest Anne Geddes" – głosi podpis na bardzo podobnym obrazku (www.boredpanda.com/ceci-nest-pas-anne-geddes/ [data dostępu: 19.02.2016]), którego autorka odwołuje się nie tylko do Magritte'a, ale i znanej fotografki małych dzieci.

Znacznie mniej pozytywny obraz ludzkości pojawia się, gdy jest ona przedstawiona metonimicznie jako Świat (wizualnie: kula ziemska). Te przedstawienia są wyraźnie oskarżycielskie, a Świat – czyli wszyscy razem, czyli nikt konkretny – funkcjonuje jako (kolejny już) winowajca: „Thank you World" – głosi napis na baloniku, którzy trzyma w ręku leżący na plaży Aylan Kurdi na jednym z obrazków[37] (inspirowane Banksym baloniki również często pojawiają się na przeróbkach fotografii Demir).

Il. 16. Metonimia: grafika autorstwa Dinko Arta

Na dwóch grafikach Aylan spoczywa na chmurze (śpi? nie żyje? – trudna sprawa) gdzieś ponad światem, który z kolei przedstawiony jest w kształcie kupy („opuszczam gówniany świat" – głosi podpis[38]) lub spowity ognistą łuną, która niejako ogrzewa legowisko chłopca (podpis: „lepsze miejsce").

[37] www.boredpanda.com/thank-you-world/ [data dostępu: 19.02.16].
[38] www.boredpanda.com/leaving-a-shitty-world/ [data dostępu: 19.02.16].

Inna jeszcze przedstawia go, gdy leży – ponownie: na chmurze[39] – przed zamkniętym ogrodzeniem przypominającym granice rezydencji bogaczy lub instytucji państwowych; koło chłopca znajduje się nieotwarty list (być może to wniosek o azyl, a za ogrodzeniem znajduje się ambasada lub urząd do spraw uchodźców), podczas gdy mężczyzna w niebieskim garniturze (urzędnik?) próbuje czym prędzej czmychnąć z tego miejsca i odciąć się od całej tej afery – głową mężczyzny jest kula ziemska, narysowana na niej, w kreskówkowej konwencji, twarz wyraża strach i przerażenie (czy tak właśnie wyglądają kierowcy uciekający z miejsca wypadku?), oczy – działające jakby wbrew woli – zwrócone są ku temu, od czego mężczyzna próbuje uciec[40].

Il. 17. Metonimia: grafika autorstwa Aliego Miraee

„POWIĘKSZYŁ GRONO ANIOŁKÓW"

Zdecydowanie najliczniejsza grupa przedstawień wpisuje się w coś, co chciałbym określić jako „retoryka pocieszenia". Retoryka ta obecna jest nawet

[39] Co skądinąd nie przeszkadzało twórcy umieścić chmury też „na niebie", a przynajmniej w miejscu na nie przeznaczonym zgodnie z powszechnie respektowaną konwencją przedstawiania.

[40] Jest jeszcze jedna grafika, na której chłopiec umieszczony jest, wyjątkowo, na rogalikowatym księżycu. Księżyc płacze. Podpis głosi: „Dirty world"; www.boredpanda.com/dirty-world/ [data dostępu: 19.02.16].

w przedstawieniach krytycznych – weźmy chociaż ostatnie przytoczone: dlaczegoż to twórca, mając wyraźnie oskarżycielskie intencje, nie wzbronił się przed ulokowaniem całej sceny na baśniowej chmurce?

Wiele „widoków cudzego cierpienia" ewokuje pytanie o „ciąg dalszy" (Kevin Carter nie umiał na nie odpowiedzieć; zrobił zdjęcie i poszedł dalej… robić zdjęcia). Dotyczy to, oczywiście, widoków omal-nie-trupów i już-za-raz-trupów. Pytania te, jak sądzę, wzbudza nie tyle „zwykła ludzka" troska czy podskórne pragnienie happy endu, ale potrzeba poznania, a następnie dostosowania swojej reakcji to tego, co poznane – w grę wchodzą żal lub ulga (poznania tego brak w historiach o tych, którzy wyszli z domu i nie wrócili; historiach o himalaistach, których ciał nie odnaleziono – niemożność przywdziana żałoby, niemożność przyjęcia pociechy; emocjonalne, egzystencjalne *limbo*).

Jednakże zarówno trup, jak i jego fotografia nie usuwają pytań o „ciąg dalszy", tyle tylko, że odpowiedzi operować muszą w rejestrze fantastycznym (wyobraźniowym) lub religijnym (częstokroć wzajem się splatających). Kultura konwergencji nie jest pierwszą, która nadaje tym odpowiedziom obrazowe ciało. Jest natomiast chyba pierwszą, w której ten obraz jest tak irytująco naiwny. Chmurki już przerobiliśmy, dodajmy tylko, że są one wybitnie bezpiecznie, gdyż nie poruszają potencjalnie drażniących nut różnic religijnych czy kulturowych: chmurki są ogólnokulturowe i ponadreligijne. Znamy już też Aylana baraszkującego w piasku, dołóżmy kilka elementów – aureolę i skrzydełka – by delikatnie zasugerować, że nie jest to „nasza, ziemska plaża", a otrzymamy Aylana-Aniołka[41] lepiącego zamki z piasku (u góry, w takich jakby chmurkach, stopniowo blaknie wspomnienie o pierwotnym obrazie). A oto i roześmiany święty Aylan[42], ukończył właśnie piaskową

[41] Taktyka stylizowania zmarłych dzieci na aniołki była już obecna w epoce wiktoriańskiej, zob. A. Linkman, op. cit., s. 27.

[42] Ciało Aylana uległo pewnego rodzaju zbiorowej konsekracji, o czym świadczyć może reakcja na prowokacje (profanacje?) rysowników z „Charlie Hebdo", po której większość internautów odrzekła: *Je ne suis plus Charlie*. Gwoli przypomnienia, pierwszy z rysunków przedstawia Aylana leżącego na plaży, obok zaś znajduje się baner reklamowy restauracji McDonald's z charakterystyczną postacią klauna Ronalda i ofertą promocji: „Dwa zestawy dziecięce w cenie jednego", podpis na rysunku głosi: „Tak blisko do celu…" Na drugim, podpisanym „Dowód, iż Europa

budowlę – koło niego cokolwiek jowialny jegomość w biblijnym wdzianku wieńczy dzieło, wtykając na szczyt białą flagę (podpis pod zdjęciem informuje, że to Jezus; Aylan był muzułmaninem, pewnie wolałby akurat z Mahometem się pobawić, ale *who really cares*[43]). Niezbyt skomplikowany w obsłudze program graficzny wystarczy, by Aylan drzemał sobie w najlepsze na gładkiej tafli wody wśród – a jakże – chmur (cokolwiek by one by tam robiły), albo po prostu w chmurach – jako aniołek lub nie – obok dwóch smutnych, przytulonych do siebie misiów siedzących na księżycu. Skoro już dorysowaliśmy Aylanowi skrzydełka i aureolę, otoczymy go ponadto świetlistą łuną, w rękę wsadźmy kwiat róży i dodajmy seledynowe, pastelowe tło. Równie łatwo wyczarować zwieszającego się z góry obrazu anioła (o dość przerażającej fizys, ale przecież nie to jest ważne), który wyciągnie miłosierne dłonie ku utrudzonej, niewinnej duszyczce Aylana. Wreszcie, by bicz niezgody siekł obojętną ludzkość do krwi, każmy Aylanowi patrzeć na swe osamotnione, dziecięce ciało spoczywające na brzegu morza, ale niech ten Aylan, który patrzy, będzie uśmiechnięty, niech znajduje się – to już się robi nudne, więc kończę, choć można tak długo – na chmurce, niech ma skrzydełka, a obok umieśćmy formularz z odmową prawa do życia i dopiszmy, na tle chmurki, półprzezroczystym Arialem: „Ile jeszcze utracimy w imię obojętności?" (dodajmy na koniec szczyptę prowokacji: tabliczkę „Zakaz śmiecenia").

---

jest chrześcijańska", widzimy kroczącego po wodzie Jezusa, podpis: „Chrześcijanie chodzą po wodzie", a obok zwrócone do góry nogi w krótkich czerwonych spodenkach (nawiązanie jest bardziej niż czytelne, zwłaszcza przy znajomości kontekstu), podpis: „Muzułmańskie dzieci toną". Trzeci rysunek przedstawia Aylana z przyszłości i nawiązuje do sylwestrowych wydarzeń z Kolonii; podpis: „Kim stałby się mały Aylan, gdyby dorósł? Obmacywaczem tyłeczków w Niemczech".

[43] Znalazłem dwa rysunki, na których Aylan Kurdi przedstawiony jest jako Jezus: raz w żłóbku (www.boredpanda.com/without-faith-in-humanity/, podpis: „Kiedy wraz z obrazem dziecka umarła moja wiara w ludzkość" [data dostępu: 21.02.16]), raz zaś w formie piety (www.boredpanda.com/pieta/ [data dostępu: 21.02.16]).

Il. 18. Retoryka pocieszenia: grafika autorstwa Edgara Humberto Alvareza

Il. 19. Retoryka pocieszenia: grafika autorstwa Asprino Leonardo

Il. 20. Retoryka pocieszenia: grafika autorstwa Sary VJ

Il. 21. Retoryka pocieszenia: grafika autorstwa Mariyany Kolevej

Il. 22. Retoryka pocieszenia: grafika autorstwa Dijwara Ibrahima

Il. 23. Retoryka pocieszenia: grafika autorstwa artysty o pseudonimie/nicku SuperSmurgger

ZAKOŃCZENIE

„W łacińskim rdzeniu słowa *protest* jest wyraz *testis*, świadek – najpierw się pro-testuje, żeby móc zaświadczyć"[44] – pisał Paul Ricoeur. Temat dawania świadectwa w imieniu tych, którzy możliwości tej są pozbawieni, poruszył także Giorgio Agamben w swym traktacie *Co zostaje z Auschwitz*, gdzie pisał, iż jeżeli świadek „mówi jedynie w oparciu o niemożliwość mówienia, to dawane przezeń świadectwo nie może zostać zanegowane"[45]. Dając świadectwo, mówi on „z upoważnienia" tego, który, umierając, zamilkł i nie może wypowiedzieć ani swojej niemożności mówienia, ani jej źródła. Jakkolwiek nieadekwatnie to nie zabrzmi, współczesny prosument, zderzony z fotografią autorstwa Nilüfer Demir, odpowiadając na nią, staje się takim właśnie *testis*, a jego *testimonium*, wyrażone językiem obrazu, zyskuje rangę protestu-świadectwa epoki Web 2.0: „Chcę sprawić, by jego [Aylana – przyp. P.J.] krzyk protestu [*outcry*] został usłyszany" – mówiła turecka fotoreporterka. Internauci, jak widzieliśmy, nad wyraz chętnie jej w tym pomagają i biorą na siebie ciężar dawania świadectwa krótkiego życia i przedwczesnej, tragicznej śmierci syryjskiego chłopca[46].

---

[44] *Wydobywanie dobra. Z Paulem Ricoeurem rozmawia Brat Emil z Taizé*, tłum. M. Prusak, „Więź" 2001, nr 12, s. 14.

[45] G. Agamben, C*o zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo Sacer III)*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 165.

[46] Wierzę przy tym w szlachetność intencji ich twórców, tak jak wierzę deklaracjom Nilüfer Demir. Czy jednak krzyk protestu Aylana został usłyszany? Szczerze wątpię. Dwa miesiące przed śmiercią chłopca ówczesna premier polskiego rządu dokonała bazującego na kryterium religijnym podziału uchodźców na tych, którzy mogą liczyć na schronienie w Polsce, i tych, którzy nie (Aylan znalazłby się w gronie tych drugich). W dwa miesiące po jego śmierci opinia publiczna zwróciła uwagę na okrutne traktowanie uchodźców przez oficerów Frontexu na granicy macedońskiej dopiero po tym, jak sześciu mężczyzn zaszyło sobie usta w akcie protestu. Kiedy zaczynałem pisać ten tekst, dwie uciekające kobiety zmarły z zimna w lesie przy bułgarskiej granicy. Dwa dni wcześniej słyszałem, jak ponad tysięczny tłum zgromadzony na Placu Zamkowym w Warszawie śpiewał unisono „Wypierdalać z uchodźcami", wymachując flagami w kolorze biało-czerwonym. W tym samym mniej więcej czasie w polskim internecie rozbudzona tak zwanym kryzysem uchodźczym wyobraźnia eksterminacyjna osiągnęła swoje apogeum. Przez parę wieczorów wraz z kilkoma osobami zbierałem komentarze (było ich

Od kilku dni wsłuchiwałem się w głos Aylana Kurdiego docierający do mnie z dziesiątek obrazowych protestów-świadectw i kroiłem go na części za pomocą narzędzi semiotyka, które stopniowo tępiły się pod jego pluszami

łącznie ponad sześć tysięcy), w których wprost sugerowano rozwiązanie problemu z napływem uchodźców przez wskrzeszenie Hitlera, masowe egzekucje, uruchomienie komór gazowych i odpalenie na nowo krematoryjnych pieców. Te tysiące głosów, ziejących nienawiścią – czasem głupkowatą, czasem zadziwiająco na serio – wygłaszanych przez „ludzi takich, jak my" (na zdjęciach profilowych widniały uśmiechnięte kobiety, przystojni mężczyźni, zakochane pary, rodziny z dziećmi, czasem… same dzieci), było dla czytającego, jak to określił Dariusz Czaja, „stężeniem trucizn na potężną skalę". Od razu przyszły mi na myśl jego słowa, będące poniekąd „przesłaniem" płynącym z *Lekcji ciemności*: „Auschwitz wciąż tkwi w nas jako upiorna, ale realna możliwość. Skoro raz udało się to zrobić, to znaczy, że gdy zajdą stosowne okoliczności, będziemy umieli to zrobić jeszcze raz" (D. Czaja, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 14 i 49). Pierwszego kwietnia 2016 roku Sejm w nowym składzie przyjął uchwałę, zapowiadaną wcześniej przez nową premier i ministra spraw zagranicznych (na marginesie: sprzeciw wobec przyjmowania uchodźców był jednym z ważnych punktów kampanii wyborczej zwycięskiej partii; na jednym ze spotkań jej prezes mówił o tym, że uchodźcy „przenoszą pasożyty i pierwotniaki"), zgodnie z którą „wyraża zdecydowany sprzeciw wobec jakichkolwiek prób ustanawiania unijnych stałych mechanizmów alokacji uchodźców czy imigrantów" (http://orka.sejm.gov.pl/opinie8.nsf/nazwa/18_u/$file/18_u.pdf [data dostępu: 10.11.16]). Po licznych obniżkach proponowanych kwot unijnych Polska ostatecznie nie zgodziła się na przyjęcie 400 (słownie: czterystu) osób uciekających z terenów objętych wojną i głodem. W dyskursie publicznym dominuje przedstawianie migrujących tłumów jako zagrożenia na wielu poziomach: ekonomicznym, kulturowym, cywilizacyjnym, zdrowotnym, a także źródła konkretnego niebezpieczeństwa dla życia obywateli (gwałty, przemoc, ataki terrorystyczne). Kwestia uchodźców uległa – jak to określa Zygmunt Bauman – „adiaforyzacji", czyli wyłączenia z obszaru odpowiedzialności etycznej i przesunięcia w rewiry bezpieczeństwa publicznego (a więc Foucaultowskiej biopolityki). Reakcje na zdjęcie przedstawiające ciało Aylana Kurdiego są dobitnym przykładem tego, co polski socjolog określił mianem „karnawałów moralności" – „krótkotrwałych […] wybuchów solidarności i troski, wywołanych przez kolejne medialne, spektakularne tragedie w niekończącej się sadze migracyjnej" (Z. Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, tłum. W. Micner, Warszawa 2016, s. 90). W niespełna rok po śmierci Aylana Kurdiego „ikoniczną" rangę zyskało zdjęcie kolejnego syryjskiego

i puchami, pod tą materią miękką, gładką i pachnącą, aż w końcu nie mogłem już dłużej udawać, że nie mierzi mnie jego naiwna sentymentalność i dobrotliwość, jego pusta czułostkowość, jego ckliwość, jego absurdalna konsolacyjność, nieuprawniona baśniowość, jego tępa laurkowość i durnowata słodkość, że nie mierżą mnie na równi żywe kolory, jak i stonowane pastele, że nie mierzi mnie cała ta kreskówkowa czy bajeczna konwencja, niezależnie od stopnia talentu twórcy. Zadziwia lekkość tego ciała, dającego sobą do woli rozporządzać jako mała plamka na ekranie monitora.

Wpatruję się w obrazek, który skupia w sobie całą moją złość. Chłopiec w czerwonej koszulce znów leży na plaży, obok turecki policjant beznamiętnie spisuje raport, a z morza wychodzi cała wodna menażeria – krab, żółw, ośmiornica, delfin, rozgwiazda, wieloryb i jakaś pomniejsza ryba – składają płetwy, odnóża, czy co tam też mają, w geście modlitwy i ronią obficie – bynajmniej nie krokodyle – łzy. Na innych obrazkach płaczą wraz z nimi misie, płacze księżyc, płacze jakaś niepokojąco dziwaczna wróżka, płacze cały świat. Odnoszę wrażenie, że przedstawienia te podpadają (łącznie z wpisanym w nie modelem oczekiwanej recepcji) pod Kunderowskie kryterium kiczu, czyli „drugą łzę" – łzę, którą roni osoba wzruszająca się swym własnym wzruszeniem. Z drugiej jednak strony czuję głęboki sprzeciw wobec własnego sprzeciwu. Czy w komunikacji opartej na przekazach wizualnych i skompresowanych komunikatach nastawionych na wywoływanie emocjonalnego rezonansu można wyrazić protest, nie popadając jednocześnie w kicz i rozrzewnienie? Nawet jeśli niektóre przykłady wskazują, że i owszem, można, to czy należy automatycznie dyskredytować te, którym to się nie udaje? Wszak pozostają one zaiste nielicznymi przejawami empatii i nawoływania do odpowiedzialności w świecie – wirtualnym i nie tylko – który chciałby raczej trzymać uchodźców w gettach, odgrodzić się od nich zbrojnymi murami, a nawet ich zgładzić…

---

chłopca – pięcioletniego Omrana Danqueesha, wydobytego przez ratowników z gruzów po bombardowaniu miejscowości Aleppo – zdezorientowanego, przestraszonego, pokrytego w całości pyłem i krwią. Była to okazja do kolejnego krótkotrwałego „karnawału moralności", jak i wysypu internetowych remiksów (na paru zresztą odnaleźć można Omrana razem z Aylanem).

Il. 24. Grafika autorstwa Azzama Daaboula

W swoim cyklu fotografii z 2004 roku zatytułowanym *Pozytywy* Zbigniew Libera przedstawił „optymistyczne" wersje kilku ikonicznych zdjęć z wizualnego archiwum pamięci zbiorowej. Nie może dziwić, że cztery z pięciu prac przedstawiają trupy (Che Guevary ze zdjęcia Freddiego Alborty oraz rosyjskich żołnierzy poległych pod Stalingradem ze zdjęcia Dmitri Baltermantsa) i omal-nie-trupy (kadr z kroniki wyzwolenia obozu w Auschwitz oraz najsłynniejszą fotografię Nicka Uta). Na zdjęciach Libery argentyński rewolucjonista podnosi się z katafalku i odpala cygaro, ciała żołnierzy przeistaczają się w strudzonych biegaczy, którym nie udało się dotrzeć do mety wyścigu, więźniowie obozu uśmiechają się do nas zza zasieków sznurka do suszenia bielizny, tak jak i Kim Phúc, dość frywolnie biegnąca nago w towarzystwie spacerowiczów i spadochroniarzy. W jednym z wywiadów artysta dość prowokacyjnie stwierdził, iż „ludzie od prawdy wolą rzeczywistość pokolorowaną, więc postanowiłem dać im to, czego pragną. Świat dobry i poukładany, i pozytywny właśnie". Interpretująca jego prace Ewa Domańska zauważa, że „można za ich pomocą pokazać, jak owe obrazowe toposy, reprodukowane w mediach, przeistaczają się w zbanalizowane obrazki, które nie wywierają już większego wrażenia; zostają niejako

udomowione"[47]. W kulturze konwergencji i remiksu ten zasygnalizowany przez Liberę i opisany przez Domańską dyskretny mechanizm – który warto byłoby poddać psychoanalitycznej lekturze[48] – zyskuje swe potwierdzenie w pełni namacalne, spotęgowane i natychmiastowe. Nie potrzeba prowokacji sztuki krytycznej, by doświadczyć znanej skądinąd prawdy, że „zanim zostaniemy zapomniani, przemieni się nas w kicz"[49]. Czy jednak ze zdania tego nie należałoby wyciągnąć wniosku, do którego skłania zarówno prowokacyjny cykl Libery, jak i przeprowadzona przeze mnie analiza taktyk wizualnych stosowanych w internetowych przeróbkach fotografii Aylana Kurdiego – a mianowicie, że kicz jest również wehikułem pamiętania; cłem, jakie płaci się za obecność w zbiorowej świadomości?

Acknowledgements
I wish to show appreciation for all of the artists who took Aylan Kurdi's tragedy into consideration and sought to shed light upon it. I express my thanks for their permission to reprint their works in my essay.

Bibliografia

Giorgio Agamben, C*o zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo Sacer III)*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.
Arjun Appadurai, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, tłum. M. Bucholc, PWN, Warszawa 2009.
Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000.
Roland Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
Zygmunt Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, tłum. W. Micner, PWN, Warszawa 2016
Dariusz Czaja, *Lekcje ciemności*, Wydawnictwo „Czarne", Wołowiec 2009.
Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

[47] E. Domańska, *Pamięć/przeciw-historia jako ideologia. „Pozytywy" Zbigniewa Libery*, [w:] eadem, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s 235 (wypowiedź Libery cytowana na stronie 236).

[48] Na temat psychoanalizowania pamięci zbiorowej zob. W.G. Sebald, *Wojna powietrzna i literatura*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2012.

[49] M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 2001, s. 138.

Andrzej Draguła, *Flirt z sadyzmem? O fotografowaniu i oglądaniu okrucieństwa*, „Więź" 2015, nr 2(660).
Piotr Jakubowski, *O dobrej literaturze*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein" 2015, nr 13/14, *Fenomen dobra*, red. A. Grzegorczyk, P. Jakubowski.
Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
Milan Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, PIW, Warszawa 2001.
Audrey Linkman, *Photography and Death*, Reaktion Books, London 2011.
Wojciech Nowicki, *Odbicie*, Wydawnictwo „Czarne", Wołowiec 2015.
W.G. Sebald, *Wojna powietrzna i literatura*, tłum. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2012.
Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2010.
Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
Wydobywanie dobra. Z Paulem Ricoeurem rozmawia Brat Emil z Taizé, tłum. M. Prusak, „Więź" 2001, nr 12.

Źródła internetowe

http://blogs.spectator.co.uk/2015/09/sharing-a-photo-of-the-dead-syrian-child-i-snt-compassionate-its-narcissistic/
http://grapevine.is/news/2016/03/15/lets-say-stop/
http://indiatoday.intoday.in/story/ai-weiwei-tribute-to-syrian-refugee-aylan-kurdi/1/587095.html
http://orka.sejm.gov.pl/opinie8.nsf/nazwa/18_u/$file/18_u.pdf
http://m.chinadaily.com.cn/en/2015-09/08/content_21817372.htm
http://www.dailymail.co.uk/news/article-3227703/Thirty-people-recreate-death-Alyan-Kurdi-laying-sand-Moroccan-beach-dressed-clothes-drowned-Syrian-boy.html
https://anongalactic.com/syrian-boys-body-was-moved-before-photos-were-taken/
www.boredpanda.com/syrian-boy-drowned-mediterranean-tragedy-artists-respond-aylan-kurdi/?utm_source=facebook&utm_medium=link&utm_campaign=BPFacebook
www.nowilaymedowntosleep.org
www.vice.com/read/nilfer-demir-interview-876

Źródła ilustracji

il. 1. www.flickr.com/photos/syriafreedom/21076307990
il. 2. www.flickr.com/photos/136879256@N02/23354209300
il. 3. www.boredpanda.com/how-his-story-should-have-ended/
il. 4. www.boredpanda.com/faith-in-humanity-lost/
il. 5. www.boredpanda.com/from-embrace-of-syria-to-drowning-in-the-sea-turkey/
il. 6. www.lopinion.fr/sites/nb.com/files/2015/09/20150904_migrants_photo_choc.jpg
il. 7. www.boredpanda.com/god-be-with-you-little-angel-the-death-of-tragic-syrian-toddler-aylan-by-gunduz-aghayev/
il. 8. www.boredpanda.com/humanity-washed-ashore-4/
il. 9. http://indiatoday.intoday.in/story/ai-weiwei-tribute-to-syrian-refugee-aylan-kurdi/1/587095.html
il. 10. www.boredpanda.com/do-you-see-it-now/
il. 11. www.toonpool.com/cartoons/Ikonografie%20des%20Grauens_254493
il. 12. www.boredpanda.com/ring-a-ring-a-rosy/
il. 13. www.boredpanda.com/aylans-killer/
il. 14. www.boredpanda.com/still-the-same/
il. 15. www.boredpanda.com/humanity-slipping-away/
il. 16. www.boredpanda.com/a-better-place/
il. 17. www.boredpanda.com/foundling-child-by-ali-miraee/
il. 18. www.boredpanda.com/281427/
il. 19. http://omimic.deviantart.com/art/Aylan-Kurdi-tribute-560673023
il. 20. www.deviantart.com/art/Aylan-Kurdi-558363520
il. 21. www.boredpanda.com/faith-in-humanity-lost/
il. 22. www.boredpanda.com/in-the-arms-of-the-angel/
il. 23. http://supersmurgger.deviantart.com/art/No-Littering-Aylan-Kurdi-Tribute-558195930
il. 24. www.boredpanda.com/we-are-losing-ourselves-as-humansand-the-people-will-die-around-the-borders/

The Unbearable Lightness of Consolation, the Unbearable Shallowness of Protest. Aylan Kurdi's Online Resurrections

The aim of this article is to critically analyze the internet's remixes of Nilüfer Demir's photography showing the dead body of Aylan Kurdi – a 3-year old

Syrian refugee – found on the beach near Turkish city Bordum. The main question here is: how the convergence culture 'regards the pain of the other' and deals with it? Semiotic analysis of chosen examples leads to a conclusion that while some artists undertake a specific visual tactics of protest and objection, more often, and even in clearly critical pictures, the 'rhetoric of consolation' is a predominating one and serves to both artists' and viewers' complacency and consoling. Terror of the pain and death is deleted from those images and replaced by cheap and idle tenderness or even kitsch.

Keywords: Aylan Kurdi, photography and death, migrant crisis, culture of convergence, political protest, remix, internet's art

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Diagnostyka genetyczna i choroba nowotworowa jako zjawiska społeczno-kulturowe

(red.) Marcin Jewdokimow, Tomira Chmielewska-Ignatowicz

Lęk przed rakiem – jako zjawisko społeczne – pomimo rozwoju medycyny i diagnostyki oraz płynącej stąd nadziei na przezwyciężenie choroby zdaje się nie tracić na sile. Sama myśl o diagnozie powstrzymuje dużą grupę Polaków przed badaniami, prowadzi do ignorowania pierwszych objawów, niedostatecznego korzystania z badań przesiewowych czy do podejmowania ryzykownych prób samoleczenia. Dzieje się tak nie tylko ze względu na wciąż ograniczone w polskich realiach możliwości wczesnej diagnozy i terapii, nie tylko też z powodu jakości funkcjonowania systemu lecznictwa, ale także dlatego, że dyskursy eksperckie nie są bezpośrednio absorbowane przez dyskursy codzienne.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

FOTOESEJ I OKOLICE

„MYŚLĘ, ŻE UMRĘ"

MAGDALENA SZCZYPIORSKA-MUTOR

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
Faculty of Polish Studies University of Warsaw (Poland)
magda.szczypiorska.mutor@gmail.com

Il. 1. fot. nieznany[1]

1.

Pierwsze zdjęcie – słoneczny październikowy dzień. Drzewa na horyzoncie, niewyraźne, rozmyte. Łąka – bujna, gęsta, niekoszona; osty, różne gatunki

[1] Zdjęcie publikowane dzięki uprzejmości TAiWPN Universitas za: I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, tłum. J. Jedliński, Kraków 2009, s. 250.

traw. Pewnie jeszcze ciepła, jeszcze nagrzana słońcem, mimo października – jeszcze żywa. Może jeszcze pachnie, jak pachną łąki późnym latem; może jeszcze jakieś brzęczące życie toczy się wśród drobnych liści. Może dałoby się schować w tych wysokich trawach, przycupnąć w miękkich źdźbłach, kiedy tak trudno utrzymać się na nogach. Dotknąć ręką twardego gruntu, upewnić się, że jest. Ale jaki jest, jaka jest w dotyku ta ziemia, to dno październikowej łąki – jeszcze miękka, wilgotna, czy już przerośnięta korzeniami perzu, sucha, jesienna? Twarda czy sypka?

Czy łatwo wykopać w takiej ziemi dół? I co widać pod dnem łąki? Warstwa czarnej ziemi, gliniaste błoto, kamienie, piach. Mysie nory, krecie arterie. Białe nici łąkowych grzybni, gniazda chrząszczy grabarzy, splątane korzenie. Chłód.

Jak duży powinien być dół, żeby zmieścić w nim ośmioro ludzi?

2.

Ręka na środku kadru dotyka ziemi, szuka oparcia. Inne ręce wędrują w poszukiwaniu ciepła, śladów życia, bliskości skóry – jedna zwinięta w pięść, inna schowana pod chustą, w kieszeni, w fałdach swetra, wtulona pod ramię tego, kto stoi obok, ułożona na szyi, w miejscu, gdzie czuje się pulsowanie krwi. Delikatne gesty, które upewniają, że serce bije, że skóra na brzuchu jeszcze jest ciepła i miękka, podszewka w kieszeni tak dobrze znajoma, a rączka drewnianej laski nadal daje solidne oparcie. Już nic innego nie można zrobić, już tylko dłoniom wolno uprawiać te małe, prawie niezauważalne wędrówki.

Już nic nie można zrobić – można tylko czekać: więc stoją, siedmioro po prawej stronie kadru i ona, na środku, na trawie, jakby osunęła się na ziemię.

„Żydzi tuż przed rozstrzelaniem”. Tuż przed? Co to znaczy „tuż przed”? Sekundy? Trzy minuty? Dwadzieścia oddechów dziewczyny, która trzyma rękę na brzuchu, pięćdziesiąt uderzeń tętna kobiety z dłonią na szyi?

Co jeszcze trzeba zrobić – ustawić ich w równym szeregu? Zlecić wykopanie dołu? Pozwolić im odejść i zabawić się serią w plecy? Urozmaicić ten ochłap czasu jakimś innym wyrafinowanym żartem?

Jak długo już czekają? Jak czekają? Nie wierzą w śmierć, nikt nie wierzy, ale na wszelki wypadek lepiej znieruchomieć i nie podnosić oczu. Więc stoją, zastygli, żeby nie dotknąć, nie rozkołysać tej niewyobrażalnej rozpaczy, tego instynktu, który każe krzyczeć i uciekać – bo wtedy już wszystko

będzie stracone. A tak, może się uda, może się rozmyślą, może coś, ktoś, w ostatniej chwili… Zastygnąć, żeby zbyt wiele nie czuć – a jeśli już, to tylko ten pulsujący kawałek skóry, tylko ciepło cienkiej wełenki płaszcza, żywą miękkość włosów.

Czekają, jeszcze po stronie życia, po stronie powietrza, ale już zmartwiali, już martwi w swoim znieruchomieniu. Ona, kobieta, która przykucnęła w trawie, czeka już po stronie śmierci, po stronie ziemi, ale jeszcze żywa w geście szaleństwa, wyłamania się z bezruchu tamtych. Już umierająca, choć jeszcze nie padł strzał. Już opada na dno, zapada się pod ziemię. Najbardziej żywa na zdjęciu i najbardziej umarła.

Jej twarz: zadrapanie na policzku, kosmyk włosów spod chustki. Jej twarz: pieprzyk nad prawą brwią. Jej twarz: usta, oczy, spojrzenie. Jej spojrzenie: nie ma słów.

3.

Il. 2. fot. Nick Ut (Ap Images/EastNews)

Drugie zdjęcie – czarny dym na horyzoncie. Droga, hełmy żołnierzy, płonące dzieci. Napalm pali. Skórę, włosy, paznokcie, kości. Dzieci biegną, uciekają, bose nogi, palący asfalt, szybciej, szybciej – zrzucić ubranie, zrzucić skórę. Dwójka z lewej: najmłodszy chłopczyk w półobrocie w stronę ściany dymu, rozdarta szlochem twarz starszego. Dwójka z prawej: dziewczynka, która nie ma siły dalej biec, i mały chłopiec – przynajmniej on ma kogo trzymać za rękę. Na środku ona – naga dziewięciolatka, nieopierzony pisklak, ręce jak przetrącone skrzydełka, jak obluzowane ramiona lalki, płaty jasnej, spalonej skóry. Biegnie. Między krzykiem a krzykiem, zanim złapie nowy haust parzącego powietrza, powtarza: „Nong qua! Nong qua!” – „Za gorąco! Za gorąco!”.

Gdzieś w górze, w dymie, poza kadrem, warczą silniki samolotów. Jeden z nich kilka sekund wcześniej zrzucił na drogę bomby z napalmem – tam, skąd teraz naciera dym. Pilot się pomylił – myślał, że to partyzanci.

4.

Na kolejnej klatce tego samego filmu dziewczynka stoi tyłem w rozpryskanej mokrej plamie – przed chwilą jeden z dziennikarzy polewał ją wodą. Drobna dziewuszka z warkoczykiem: można by wyobrazić sobie, że tapla się w kałuży w upalny dzień, gdyby nie żołnierze wokół, gdyby nie kamery i mikrofony, gdyby nie dym. Gdyby nie plecy – z których spalona skóra schodzi jak łuszcząca się farba. Za chwilę Nick Ut, autor zdjęcia, wietnamski fotograf pracujący dla Associated Press, zawiezie wszystkie poparzone dzieci do szpitala i dopilnuje, żeby mała miała dobrą opiekę. Zanim fotograf weźmie dziewczynkę na ręce i ostrożnie wniesie ją do swojego samochodu, dziewięciolatka powie do brata (pierwszego z lewej strony kadru): „Myślę, że umrę”.

Dziewczynka ma na imię Kim Phúc. Nick Ut sfotografował ją 8 czerwca 1972 roku w okolicach wioski Trang Bang, przy autostradzie prowadzącej z Sajgonu do granicy z Kambodżą[2].

[2] Niektóre szczegóły historii Kim Phuc podaję za: K. Dąbrowski, *Napalm i dziewczynka*, „Przekrój”, nr 12(3326) z 26 marca 2009 r., s. 75.

5.

Pierwsze zdjęcie nie ma swojej następnej klatki. Gdyby była, gdyby wyobrazić sobie możliwe wersje kolejnego kadru – różniłyby się tylko rytmem padających strzałów, układem padających ciał. Kobieta na trawie nie ma imienia. Jej podpis to żółta łata na ubraniu. Fotograf jest nieznany. Jego podpis: „Juden kurz vor der Erschiessung". Okolice Kijowa, październik 1941.

Czas:

Pierwsze zdjęcie – między życiem a śmiercią.

Drugie – od śmierci do życia.

Miejsce:

Pierwsze zdjęcie – między powietrzem a ziemią.

Drugie – między ogniem a wodą.

6.

Pierwsze zdjęcie – strzęp przestrzeni, strzęp czasu, płatek popiołu. Sfotografowani w ostatniej chwili, wyrwani ziemi w ostatnim mgnieniu. Siedem twarzy złapanych w nieostrości, profile rysowane rozmytą kreską. I ta jedna pośrodku, jednocześnie ostra i niewidzialna – jak ją zobaczyć, kiedy tak trudno na nią spojrzeć, tak trudno odpowiedzieć na jej spojrzenie? Można powoli oswajać kadr. Można próbować i próbować – jeszcze jedno, kolejne spojrzenie na zdjęcie. I znowu jest tak samo: oczy wędrują po elipsie, która wyznacza granicę ostrości, wzrok zatacza kręgi, na ułamek sekundy ześlizguje się na środek kadru, na jej twarz – zerknąć, ale nie zobaczyć, spojrzeć, ale nie widzieć. Bezpieczne obrzeża zdjęcia: łąka – czy ta kępa z lewej to lwie paszcze? A ta ciemna plama z prawej to cień korony drzewa spoza kadru? Może chmura? A drzewa na horyzoncie – co to za drzewa? Kudłaty pies przy nodze żołnierza jest już niebezpiecznie blisko twarzy kobiety, więc szybko w górę: guziki munduru, klamra pasa, a w lewej ręce? Hełm? Kask motocyklowy? Absurd rozważania takich szczegółów kieruje wzrok na drugą stronę zdjęcia (żeby bezpiecznie ominąć centrum kadru, trzeba przenieść spojrzenie górą, na moment odrywając wzrok). Z prawej: oni, ci stojący, nieistotne detale – grzebień we włosach, opadające fałdy ciepłych pończoch, pogniecione spodnie.

Za jasnym płaszczem pierwszej kobiety z prawej wzrok znajduje chwilę wytchnienia, bezpieczną kryjówkę, daleko od niej, daleko od jej spojrzenia – wąski pasek kadru, gdzie oczy mogą odpocząć. Schować się za ich

plecami, daleko od niej, daleko od tych, na których ona patrzy. Dwie białe kropeczki – jedna z nich to skaza negatywu, więc odwraca uwagę w stronę technicznego procesu, losów odbitki, pomaga wycofać się z kadru, uciec z tego październikowego słońca.

7.

Twarz dziewczynki z drugiego zdjęcia szybciej daje się oswoić, gładko poddaje się oczom. Łatwiej zamienia się w papier, w zdjęcie, które można ugłaskać spojrzeniem, uspokoić. Można patrzeć, polerować wzrokiem bolesne zadry, raniące kanty, aż się wygładzi, zmatowieje, uciszy. Wtedy można zdjęcia dotknąć, owinąć słowami. Poruszające – tak; szokujące – tak; rozdzierające – tak; straszne – tak, tak, tak. Pomaga kontekst – dziewczynka biegnie w stronę ratunku, w stronę wody, w stronę fotografa, który za chwilę ocali jej życie. To uspokaja widza, nie wciąga w kadr, nie rzuca na asfalt drogi między ryżowe pola, w ten lepki popiół dymu, w to spalone powietrze, w wysoki, szklany pisk: „Nong qua!”. Nie wymaga interwencji. W jakiś sposób usprawiedliwia wulgarny komfort przyglądania się krzyczącym z bólu dzieciom z perspektywy własnego fotela. Zapach napalmu („Nic na świecie tak nie pachnie – twierdził podpułkownik Kilgore w *Czasie Apokalipsy* – Uwielbiam zapach napalmu o poranku”), strzępy spalonej skóry i krzyk zostają tam, w kadrze.

To jedno ze zdjęć, które uświadamiają, jak bardzo patrzymy na obraz nie tylko oczami fotografa – patrzymy z wnętrza jego skóry, identyfikując się z nim. A także: z tym, co zrobi w chwilę potem, tuż po. Ósmego czerwca 1972 roku dziewczynka biegła w stronę Nicka Uta. Na zdjęciu biegnie, wciąż i wciąż, w stronę tego, kto patrzy. Uff… – oddychamy z ulgą, śledząc ślady bosych nóżek na asfalcie – biegnie do dorosłego, który pomoże, który zachowa się przyzwoicie. Ten kojący porządek świata, ruch od cierpienia do ratunku, od ognia do wody, przez chwilę pozwala nie pamiętać o tym, że zanim Nick Ut wcisnął migawkę aparatu, kilka minut wcześniej ktoś inny wcisnął guzik otwierający ładownię pełną bomb.

Jeszcze inną perspektywę odbioru tego zdjęcia zarysowuje dokumentalny film kręcony między jedną a drugą migawką Nicka Uta. Na filmie widać biegnące dzieci, zmęczone, zszokowane, jakby zdziwione – w kolorze i ruchu wygląda to mniej dramatycznie niż na czarno-białym zdjęciu. Już po pierwszym obejrzeniu filmu z kilkuminutowej sekwencji zostaje w pamięci jedna

scena, jeden drobny gest żołnierza albo dziennikarza, który poi dziecko wodą z manierki – ułożenie jego dłoni, sposób, w jaki podtrzymuje trzęsącą się bródkę dziewczynki, żeby mogła wypić jeszcze jeden łyk.

Ten wzruszający, ledwo uchwytny gest na chwilę pozwala zapomnieć o pytaniu, dlaczego dzieci musiały biec tak długo, mijając żołnierzy, mijając kamerzystę, który zignorował je, kiedy przebiegały obok, kiedy, machając rękami, bezradnie próbowały mu coś powiedzieć, coś wypiszczeć, wytłumaczyć. Albo ta scena: kamerzyści filmują kobietę słaniającą się na nogach, dźwigającą nieprzytomne dziecko, z którego zwisają płaty spalonej skóry. Ona drepcze z wyraźnym wysiłkiem, oni filmują, dziecko wyślizguje się, oni kadrują, ona poprawia ciężar, oni dopracowują zbliżenie. Ona żali się, płacze i drepcze dalej. Oni filmują. „Jestem kamerzystą" – pisał Douglas Dunn:

> Cierpią, a ja chwytam tylko naskórek.
> Reszta jest niewyrażalna, poza
> Tym, co da się zapisać. Nie można być nimi.
> Gdyby zechcieli porozmawiać, można by się domyślić
> Czym jest ból, choć oni mogliby cię opluć.

I dalej:

> Prawdę znają tylko ofiary prawdy. Cała reszta to zdjęcia – film dokumentalny[3].

Christopher Isherwood w szkicu *A Berlin Diary*, do którego – jak zauważa Piotr Sommer – nawiązuje wiersz Dunna, napisał znane zdanie: „Jestem aparatem fotograficznym z otwartą przesłoną, zupełnie biernym, rejestrującym, niemyślącym"[4]. Z wierszem Dunna koresponduje także wiersz W.H. Audena *Nie jestem aparatem fotograficznym*:

> Przyglądanie się przez soczewki być może jest pouczające,
> ale za każdym razem winniśmy przepraszać
> to, co dalekie albo znikome
> za naruszenie ich jestestwa.

---

[3] D. Dunn, *Jestem kamerzystą*, tłum. P. Sommer, [w:] *Antologia nowej poezji brytyjskiej,* wybór. P. Sommer, Warszawa 1983, s. 79.

[4] „I am a camera with its shutters open, quite passive, recording, not thinking"; Ch. Isherwood, *A Berlin Diary* (1930), [cyt. za:] *Antologia nowej poezji brytyjskiej*, op. cit., s. 367.

I dalej:

> Sceny z Przeszłości kłamią o Przeszłości,
> zapominają pamiętającą Teraźniejszość[5].

Kim była kobieta dźwigająca bezwładne dziecko? Jak miała na imię? Jaką historię zostawiła za sobą, za kurtyną dymu, która podzieliła jej życie, jej czas na „przed” i „po”? Dla widza – jest tylko mgnieniem, figurą czystej rozpaczy. Mdlącym zdziwieniem, że to, co w strzępach zwisa z nóżek dziecka, to nie podarte rajstopy, to skóra.

8.

„Choćby sfotografowana postać była już całkowicie zapomniana, a jej imię wymazane z ludzkiej pamięci – a może raczej właśnie dlatego – ta osoba, ta twarz domaga się imienia, domaga się, byśmy o niej nie zapomnieli”[6] – pisał Giorgio Agamben.

Pierwsze zdjęcie – niczego nie ułatwia, z niczego nie zwalnia, nie daje się uciszyć. Już nawet nie trzeba na nie patrzeć – po prostu jest, wrasta w oczy, zamieszkuje pod powiekami jak mapa szarych plam. Już nawet nie trzeba pamiętać – ono pamięta się samo, tak jak sama pamięta się melodia wiersza, kiedy wylecą z pamięci słowa.

Ta niechciana, nieproszona pamięć pierwszego zdjęcia jest trochę jak optyczny obraz następczy – tyle że prawdziwy powidok to świat w kolorach dopełniających, odwróconych. Więc może to jakiś powidok fotograficzny – negatyw zamiast pozytywu? Nie, to raczej obraz, który odwraca znaczenia. Najlepiej, najostrzej pamięta się miejsca najmniej obciążone: z fotograficzną dokładnością widać na dnie oka kępę ostów, pojedyncze dziewanny, kontur grupy ludzi, zarysy drzew, białą dłoń jednej z kobiet, czarny nos psa. Można by ich odrysować „spod powiek”, opisać z pamięci, licząc na to, że przepisani, przełożeni na ludzki język dadzą się wreszcie sprowadzić na miejsce – na papier zdjęcia. Są chętni do odwrotu – ci ludzie, te dziewanny, ta łąka i kudłaty pies, gotowi odejść spod powiek, zejść z oczu, odfrunąć motylim lotem na papierową łąkę.

---

[5] W.H. Auden, *Nie jestem aparatem fotograficznym*, tłum. J. Rostworowski, „Literatura na Świecie” 1976, nr 11.

[6] G. Agamben, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 38.

Środek kadru, ona, jej gest, jej twarz – to obraz zupełnie inny: postrzępiony, niespójny, miejscami przezroczysty. Najmniej wyraźny, ale najbardziej uparty, wrośnięty, nieskłonny do pertraktacji.

Więc jeszcze kilka powrotów do zdjęcia. Po co? Żeby dała się oswoić? Nazwać? Żeby sobie poszła? Żeby móc patrzeć na zdjęcie bez ucieczek, bez dreptania po łące za plecami tych siedmiorga, bez udawania, że środek kadru jest pusty?

Oswoić się z jej bliskością, zbadać wzrokiem ciasny kadr wokół niej. Wgniecenie w fakturze łąki, tło za jej głową, wzorek na spódnicy kobiety stojącej z tyłu. Bliżej: kilka warstw ubrania, podwinięty rękaw. Jeszcze bliżej: chustka na głowie, kosmyk włosów. Jeszcze: zadrapanie na policzku, rysunek wygiętych brwi, usta, jakby nie mogła przełknąć powietrza. I już: jej oczy, wzrok, spojrzenie.

„Niemożliwe jest choćby w y o b r a ż e n i e sobie własnej śmierci – pisał Elias Canetti – Wydaje się nierzeczywista. Jest najbardziej nierzeczywistą rzeczą pod słońcem”[7].

Jej spojrzenie: ona wierzy w śmierć.

Jej wiara – zaraża.

9.

Pod październikowym słońcem tego zdjęcia śmierć nie jest nierzeczywista. Pod tym słońcem – śmierć to nic nowego. Nic nowego dla wiedzy, ale nie dla wiary – każdy wie, nikt nie wierzy. Ona – wydaje się, że tak. Ten ułamek sekundy, migawka zdjęcia, uchwyciły spojrzenie, które patrzy w śmierć. To jej własna śmierć, jej osobista śmierć, śmierć tylko dla niej – śmierć jej twarzy, jej zadrapanego policzka, jej kosmyka włosów spod chustki, śmierć jej ust, jej lewej ręki dotykającej ziemi, zsuwającej się pod ziemię. Śmierć, przeciwko której zbiera wszystkie drobinki rozsypującego się życia, cały wysiłek osłabłego ciała, całą odwagę upartego spojrzenia. Jej własna śmierć – to rzeczywistość, realność tego zdjęcia.

[7] E. Canetti, *Tajemne serce zegara*, tłum. M. Przybyłowska, Sejny 2007, s. 72.

10.

Z perspektywy widza przestrzeń szokującej nie-rzeczywistości tego obrazu uderza spoza kadru, gra w Barthes'owskim „zakrytym polu”. Najbardziej nierzeczywisty na tym zdjęciu jest fotograf. Kim był ten niemiecki żołnierz? Amatorem z aparatem? Zawodowcem w mundurze?[8] To zdjęcie różni się od wielu innych niemieckich zdjęć zrobionych po inwazji na Wschód – wśród widoków martwych koni, polowych kuchni, wykolejonych pociągów, ten starannie skomponowany kadr, ten obraz o fakturze bujnej łąki nie jest zwykłą migawką dokumentującą wyczyny niemieckiej armii. Dlaczego ją sfotografował, tę kobietę osuwającą się na trawę? Czy jej gest wydał mu się poruszający? Zabawny? Chciał zostawić po niej ślad? Zobaczyć ją przez obiektyw, żeby choć przez chwilę to nie działo się naprawdę? Czego był świadomy, a czego nie? Kto wcisnął migawkę? Rozbawiony sadysta, który za chwilę odłoży aparat i sięgnie po pistolet? Ktoś, kto nie mógł dla niej nic zrobić, więc zrobił chociaż to? Niezależnie od intencji, zrobił wiele – zostawił jej twarz, jej obraz, ostatni, być może jedyny.

Po sobie (co się z nim stało, czy przeżył wojnę?) zostawił dwa ślady. Jeden to podpis na odwrocie zdjęcia: „Żydzi tuż przed rozstrzelaniem”. Poraża lodowata groza tego zdania, niepojęta nonszalancja tego „tuż przed”. Drugi ślad to jego spojrzenie, jego miejsce – to miejsce, w którym stał, w trawie po kolana, pod październikowym słońcem. Miejsce, z którego patrzył na to wszystko, na nią, na nich, na ich żółte łaty, na drzewa na horyzoncie. Miejsce, w którym została po nim wgnieciona w trawie niecka, kiedy już było „po wszystkim”. Miejsce, z którego wtedy zrobił zdjęcie, i miejsce, z którego dzisiaj trzeba na nie patrzeć – z tej wydeptanej trawy, z wysokości jego oczu. Być może to także powód, dla którego patrzenie na zdjęcie, na nią, jest takie trudne. Powód, dla którego spojrzenie cofa się, więdnie, usycha. Bo ustawić się w miejscu fotografa, w tej trawie, w tej macierzance i lwich paszczach, to znaczy patrzeć wzdłuż linii jego oczu, to znaczy patrzeć oczyma, które najpierw precyzyjnie regulują ostrość przez wizjer aparatu, a potem powtarzają ten gest – ustawiając szczerbinkę i muszkę na lufie pistoletu.

To nie jest zdjęcie, z którym można eksperymentować, to nie jest zdjęcie, które można rozpakować, rozłożyć na elementy, otworzyć na grę wyobraźni.

---

[8] „Należało ono do przypadkowego zbioru fotografii wykonanych przez żołnierzy” – pisze o zdjęciu Ian Jeffrey, op. cit., s. 250.

To kadr, którego trzeba delikatnie dotykać, ostrożnie używać słów, jeśli już jakieś uda się znaleźć. Ale być może warto zapytać, czy i jak zmieniałby się odbiór zdjęcia, gdyby historia tych ośmiorga, jej historia, miała inne zakończenie? Gdyby nie było podpisu, gdyby nie to niepojęte, niepojmowalne „tuż przed"?

11.

Tymczasem, kilka kadrów później: łąka po nich – otworzyła się, zamknęła. Trochę zamieszania na powierzchni, przegrupowania w kępach traw. Luki i szczeliny szybko ceruje perz – nieustraszony i wszędobylski, błyskawicznie uzupełnia straty, splata porwane korzenie. Zaraz potem: dziewanny – odzyskują wyrwane przyczółki, lwie paszcze – okopują się na dawnych pozycjach, wrasta w ziemię połamany oset, wierzchem pełznie macierzanka.

Dzień po nich: słońce pada pod tym samym kątem.

Dzień po nich: „Ładny dzień, żadnych wspomnień" Wallace'a Stevensa:

> Dzisiaj powietrze jest idealnie puste.
> Nie ma w nim żadnej wiedzy poza pustką,
> Płynie ponad nami pozbawione znaczeń,
> Jakby nikogo z nas nigdy tu nie było
> I nie ma: w tym marnym spektaklu,
> W tej niewidzialnej aktywności, w tej formie[9].

12.

„Fotografowanie – zauważa Susan Sontag – to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji. […] Osoba interweniująca w czasie wydarzenia, nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować"[10].

Jeśli by przeformułować spostrzeżenie Sontag, można zauważyć, że fotografia jest aktem nieinterwencji w innym znaczeniu – w najprostszym, najbardziej poruszającym doświadczeniu widza patrzącego na zdjęcie. Nie można włożyć ręki w kadr, nie można zagarnąć na dłoń, jednym gestem

[9] W. Stevens, *Ładny dzień, żadnych wspomnień*, [w:] idem, *Żółte popołudnie*, tłum. J. Gutorow, Wrocław 2008, s. 95.

[10] S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 16.

Guliwera, tych ośmiorga, razem z ich kudłatym psem, zabrać ich stamtąd „tuż przed”.

Przyglądanie się zdjęciom to splątanie iluzji. Perspektywa fotografa – jego „tu” i „nie-tu”, bycie wewnątrz sytuacji i jednocześnie na zewnątrz – zostawia margines wolności, margines wyboru. Można zrobić wiele, można zrobić mniej, jeszcze mniej, lub nie zrobić nic. Perspektywa widza patrzącego na zdjęcie to bezgłos – nie móc nic zrobić, nie mieć wyboru.

> Film nie ma własnych słów.
> Jest milczącym rumowiskiem rzeczy wydarzających się
> Bez nas, kiedy za późno na pomoc

– pisał Douglas Dunn[11]. Być skazanym na patrzenie, być skazanym na użyczenie miejsca w pamięci. Perspektywa obserwatora zza grubej szyby, perspektywa nurka spuszczającego się w bezpiecznym kombinezonie w obcy, podwodny świat – to zawsze los widza; czasem: wybór fotografa.

13.

Patrzeć na zdjęcia sfotografowanych w ostatniej chwili, na ludzi „tuż przed”, „tuż po”, na granicy – to trochę jak towarzyszyć komuś w umieraniu. Tylko że prawdziwe umieranie, czyjeś umieranie, kiedyś się kończy, potem trzeba wyjść, odetchnąć żywym powietrzem, posklejać pamięć, żyć. Fotograficzne „tuż przed” rozciąga się na lata, rozkłada się na spojrzenia, staje się wciąż i wciąż, nigdy się nie kończy, dopóki trwa zdjęcie. Nie jest procesem, nie jest przeżyciem, jest powtarzającą się jednokrotnością, zatrzymaniem poruszającym się w czasie, niepojętym paradoksem, złym snem.

Susan Sontag tak pisze o zdjęciach z Bergen-Belsen i Dachau, które zobaczyła jako dwunastoletnia dziewczynka: „Były to tylko zdjęcia z wydarzenia, o którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, nie mogłam mu zapobiec. Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, przygnębienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze”. I dalej: „Sądzę nawet, że mogłabym

[11] D. Dunn, op. cit., s. 79.

podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia […] i po ich ujrzeniu"[12].

14.

Coś jeszcze płacze – i nie chce przestać. Obrazy na zdjęciach – nie chcą odejść.

To się nie dzieje *naprawdę* – wiadomo. To się w ogóle *nie dzieje* – to też wiadomo. Ale pamięć nie jest logiczna, są kadry, których nie da się usunąć spod powiek, mimo że (dlatego że) tak trudno na nie patrzeć. Są zdjęcia, które wbrew logice wydarzeń (to było dawno, to już się stało), wbrew logice w ogóle (to tylko zdjęcie, to tylko papier) czegoś się domagają, czegoś chcą.

„Wymóg, jaki stawia nam każda fotografia: ukazując rzeczywistość pogrążającą się w niebycie, żąda, aby przywrócić jej aktualność"[13] – pisał Agamben.

Zdjęcia, które nie chcą odejść: każdy ma własny, prywatny zestaw kadrów, własny pokaz slajdów – w zamkniętych oczach.

Czego chce zdjęcie Reginy Fisz? Jak można na nie patrzeć? Wśród innych zdjęć ofiar pogromu kieleckiego, wśród obrazów plątaniny rąk i nóg, rozchlastanych brzuchów, posiniaczonych twarzy – to zdjęcie, w pewnym sensie najmniej drastyczne, rani najbardziej.

Młoda kobieta zamordowana z kilkutygodniowym synkiem, zakopana, po kilku dniach ekshumowana. Leży na podłodze, na czarno-białej posadzce w skośną szachownicę. Ręce na piersiach, zamknięte oczy, rozpuszczone czarne włosy, delikatna twarz, bez śladu śmierci. Regina Fisz śpi. Do brzucha przytulone niemowlę. Jeśli spojrzeć inaczej, zamienić poziom kadru na pion, ciało Reginy, jej zastygłe gesty, fałdy tkaniny, które wyglądają jak starannie udrapowane – wszystko to przypomina jedno z malarskich przedstawień Madonny. Regina Fisz – nie można patrzeć na jej zdjęcie, nie słysząc tego: „Doszedłem do szofera i powiedziałem mu, że mamy Żydów i chcemy ich wywieźć, aby ich zabić. Szofer zgodził się na to i tylko domagał się wynagrodzenia w kwocie tysiąca złotych, a ja powiedziałem, że »zrobi się«"[14].

---

[12] S. Sontag, op. cit., s. 24.

[13] G. Agamben, op. cit., s. 40.

[14] J.T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008, s. 162.

Czego chce zdjęcie małej Anny Frank? Wcale nie straszne, nie okrutne, nie „tuż przed”, nawet nie to wojenne z 1941 roku, ale wcześniejsze – z siostrą imieniem Margot. Zwykłe zdjęcie z dzieciństwa: „Anne, Margot i pokojówka Kathi” z 1929 roku. Nie da się na nie patrzeć, nie myśląc o zbiorowych grobach w Bergen-Belsen, do których wrzucono oba ciała, Anny i Margot, razem z innymi ofiarami epidemii tyfusu, na miesiąc przed wyzwoleniem obozu. Jak patrzeć na jej zdjęcia, jak patrzeć na dwudziestosekundowy film dokumentalny, jedyny, na którym przez moment widać jej twarz, nie myśląc o tym, co piętnastoletnia Anna napisała w swoim dzienniku na dziesięć dni przed aresztowaniem: „To wielki cud, że nie zrezygnowałam ze wszystkich swoich oczekiwań, bo wydają się absurdalne i niewykonalne. Mocno się ich jednak trzymam, mimo wszystko, ponieważ stale jeszcze wierzę w wewnętrzną dobroć ludzi”[15].

Czego chcą zdjęcia z Auschwitz, o których pisze Georges Didi-Hubermann, cztery zdjęcia zrobione przez Alexa, węgierskiego Żyda o nieznanym nazwisku. Chaotyczne, niewykadrowane, pstryknięte aparatem przemyconym na teren obozu w podwójnym dnie kotła z zupą, na kawałku kliszy wyniesionym później na zewnątrz w tubce pasty do zębów[16].

Te zdjęcia: dwa zrobione z wnętrza komory gazowej, tuż po jej opróżnieniu, i dwa aparatem ukrytym w dłoni lub pod ubraniem. Dwa pierwsze: palenie zwłok, i to zdanie: „Po oczyszczeniu dołów resztki szybko przewożono w taczkach do składu popiołów i usypywano z nich stosy wysokości człowieka”[17]. Dwa kolejne: nagie kobiety tuż przed wejściem do komory gazowej, i zdanie: „Najstraszniejszą chwilą było otwarcie komory gazowej. Widok nie do zniesienia: ludzie sprasowani jak bazalt, zbite bloki kamienia”[18]. Czego chcą te cztery zdjęcia, nad którymi nawet nie da się płakać, o których nic nie da się powiedzieć poza zapisaniem lodowatego zdumienia, absurdalnego banału – to tam rosły drzewa? Było lato? To możliwe?

Czego chce Didi-Huberman, kiedy pisze:

---

[15] A. Frank, *Dziennik*, tłum. A. Dehue-Oczko, Poznań 1993, s. 255.

[16] G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 18-21.

[17] Ibidem, s. 18.

[18] Filip Müller, przytoczone przez C. Lanzmanna, [cyt. za:] G. Didi-Huberman, op. cit., s. 50.

> Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. […] Nie odwołujmy się do niewyobrażalnego. Nie brońmy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobrażalność. Jako odpowiedź do udzielenia, jako dług wobec słów i obrazów, wyrwanych dla nas przez kilku zesłańców z przerażającej rzeczywistości ich doświadczeń. Nie odwołujmy się więc do niewyobrażalnego. O ile trudniej było owym więźniom wykraść z obozów te strzępy, które teraz przechowujemy, utrzymując z trudem ich ciężar jednym spojrzeniem[19].

Czy o to chodzi zdjęciom? O to chodzi Agambenowi, kiedy pisze: „ta osoba, ta twarz domaga się imienia"? Trzeba *wyobrazić sobie* – stanąć na *ich* miejscu? Być *tam*? Na łące pod Kijowem? W dymie, na autostradzie do Kambodży? Na posadzce w skośną szachownicę na posterunku w Kielcach? We Frankfurcie, na tarasie domu Franków, spojrzeć w oczy tych małych dziewczynek? W Auschwitz? Zdjąć ubranie przed wejściem do komory gazowej? Stanąć nad dołem spaleniskowym, w którym żarzą się zwłoki, topią włosy, pęka skóra? Przez moment nosić, dźwigać ich imiona? Użyczyć im własnych? Dotknąć wyobraźnią czegoś, przed czym bronią się wszystkie zmysły, całe ciało?

„Musimy, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobrażalność".

Zamknąć oczy, nie mieć wyobraźni.

15.

„Zdjęcia stanowią świadectwo niezliczonych imion popadłych w zapomnienie" – pisał Agamben. „Można je porównać do księgi życia, którą nowy anioł apokalipsy – anioł fotografii – trzyma w rękach w dniu ostatnim, a więc codziennie"[20].

Kto to jest? – pytamy, oglądając stare zdjęcia.

„Czyja to twarz" – pisał Ficowski w *Dedykacji*:

> Trzeba nam jak najprędzej
> przedstawić się czasom
> aby było wiadomo

[19] G. Didi-Huberman, op. cit., s. 9.

[20] G. Agamben, op. cit., s. 40.

po jakim imieniu
byliśmy ze sobą[21].

Zdjęcia podpisane i niepodpisane – ta różnica ma duże znaczenie w fotografii prywatnej, w rodzinnej tradycji, w scalaniu zbiorowej pamięci. Rytuał podpisywania zdjęć jest gestem przekazania depozytu pamięci, wypełnieniem zobowiązania wobec zmarłych. Maria Iwaszkiewicz w książce *Z pamięci* pisze o tym rytuale, wspominając rodzinny album: „W ostatnich latach przed śmiercią Ojciec powpisywał nazwiska fotografowanych osób. Ja już nie umiałabym powiedzieć, kogo przedstawiają, ponieważ portretowane osoby żyły przeważnie na przełomie wieku dziewiętnastego i dwudziestego”[22].

W Agambenowskim wymogu utrzymywania przy życiu oddalającej się przeszłości („ta osoba, ta twarz domaga się imienia, domaga się, byśmy o niej nie zapomnieli”[23]) imię to metafora, to coś, co przetrwa dłużej niż ciało. Imię to pamięć, to naznaczenie spojrzeniem, które stwarza, które – jak pisał Agamben – przywraca aktualność rzeczywistości pogrążającej się w niebycie.

Czy to ważne, jakie imię nosiła kobieta z pierwszego zdjęcia? Bardzo ważne – z punktu widzenia osobistej, prywatnej pamięci. Bardzo ważne – z perspektywy żydowskiej tradycji, w której utrwalenie i pamięć imienia zmarłego jest religijnym nakazem. Ale wymóg pamięci, o którym pisze Agamben, nie ma wiele wspólnego z tym, jak miała na imię kobieta z pierwszego zdjęcia. Które to imię spośród imion półtora miliona Żydów zamordowanych na Ukrainie w czasie II wojny? Które imię spośród imion wrzuconych do dwóch tysięcy zbiorowych grobów? Jak miała na imię? Chaja, Estera, Gołda? Rojza, Małka, Sara?

Czy znajomość jej imienia sprawiłaby, że pamięć o niej byłaby łatwiejsza, pełniejsza? Czy poczucie zobowiązania wobec niej, wobec jej spojrzenia, nie jest silniejsze, bardziej osobiste właśnie dlatego, że jest tak pozbawiona wszystkiego, pozbawiona imienia, tak bezbronna?

Agamben wspomina o „niewątpliwie pretensjonalnej” dedykacji, którą Edgar Aubert napisał na odwrocie swojego zdjęcia podarowanego Proustowi. Dedykacja jest cytatem z sonetu Dantego Gabriela Rossettiego

---

21 J. Ficowski, *Dedykacja*, [w:] idem, *Gorączka rzeczy*, Warszawa 2002.

22 M. Iwaszkiewicz, *Z pamięci*, Warszawa 2006, s. 257.

23 G. Agamben, op. cit., s. 40.

A Superscription: „Spójrz na moją twarz: nazywam się Mógłbym Być; wołają mnie także Nigdy Więcej, Za późno, Żegnaj”[24].

Imiona wszystkich bezimiennych.

16.

Imię umarłego. Jego twarz, jego historia, pamięć o nim.

„Dopóki nie znam jego imienia, być może potrafię go jeszcze zapomnieć, czas zatrze ów obraz. Lecz imię jego jest gwoździem, który wbije się we mnie i którego nie zdołam już wydobyć. Posiada moc wywoływania wszystkiego na nowo, zawsze będzie mógł powracać i stawać przede mną”[25] – mówi Paweł, bohater *Na Zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque'a, kiedy nad ciałem francuskiego żołnierza waha się, czy zajrzeć do jego dokumentów, zastanawia się, czy chce poznać jego imię. Paweł, wysłany na nocny patrol, utknął w leju po bombie, unieruchomiony gęstym ogniem kulomiotów. Kiedy w zagłębienie leja ześlizgnął się obcy żołnierz, Paweł bez wahania zakłuł go nożem. Sytuacja zmusiła go do towarzyszenia umierającemu. Od odruchu: „zatkać mu usta, napchać w nie ziemi, jeszcze raz go przebić”, do spojrzenia w oczy: „oczy krzyczą, wyją, w nich skupione jest całe życie, wysiłek nie do objęcia, aby uciec w przeraźliwą trwogę śmierci, w trwogę przede mną”[26]. Od gotowości, żeby rzucić się z nożem na rannego, „jeśli się poruszy”, do napojenia go wodą z dna leja i założenia opatrunków. Paweł patrzy na umieranie, którego jest przyczyną, którego jest sprawcą. „To pierwszy człowiek, którego zabiłem własnymi rękami, którego dokładnie mogę oglądać, którego umieranie moim jest dziełem”[27]. Kiedy ranny umiera, Paweł sięga po jego książeczkę wojskową – sięga, a następnie cofa się. Pugilares zmarłego wysuwa mu się z rąk, wypadają listy i zdjęcia: „Są to fotografie jakiejś kobiety i małej dziewczynki, wąskie amatorskie zdjęcia przed ścianą oplecioną bluszczem”[28]. Paweł ratuje się myślą o przesłaniu pieniędzy wdowie i dziecku: „I dlatego otwieram książeczkę wojskową i czytam powoli:

[24] Ibidem.

[25] E.M. Remarque, *Na Zachodzie bez zmian*, tłum. S. Napierski, Katowice 1956, s. 155.

[26] Ibidem, s. 151.

[27] Ibidem, s. 152.

[28] Ibidem, s. 155.

Gerard Duval, zecer. Ołówkiem zmarłego zapisuję adres na przypadkowej kopercie, a potem ostro i szybko wsuwam wszystko z powrotem do jego kurtki. Zabiłem zecera Gerarda Duvala. Muszę zostać zecerem, myślę w zupełnym zamęcie, zostać zecerem, zecerem”[29].

Paweł gra z pamięcią na granicy ryzyka – poznać jego imię? Wejść głębiej w krąg, który łączy, który zawsze będzie łączył ich obu? Czy wycofać się, obejść zmarłego na palcach? Jeżeli Paweł nie dowie się teraz, nie dowie się już nigdy.

„Ten umarły jest związany z moim życiem, dlatego muszę uczynić wszystko i wszystko obiecać, aby ocalić siebie”[30]. Umarły jest zagrożeniem. W ambiwalencji uczuć Pawła, w sposobie, w jaki mówi o francuskim żołnierzu, słychać dalekie echo zakazów i nakazów związanych z tabu względem zmarłych, o którym pisał Freud: „Jednym z najdziwniejszych, ale zarazem najbardziej pouczających zwyczajów tabu związanych z żałobą, jakie spotykamy u ludów pierwotnych, jest zakaz wymawiania *imienia* zmarłego. Wydaje się im, że wymienienie jego imienia to jakby zaklęcie, mocą którego zmarły musi się natychmiast zjawić”[31]. Paweł tego chce i nie chce jednocześnie. A może chce nazwać, żeby zapomnieć? Żeby odesłać Gerarda Duvala do albumu wojennych wspomnień, nadać mu formę i właściwą miarę, żeby nie rozrósł się w jakiś amorficzny twór z własną autonomią, atakujący pamięć znienacka, odbierający możliwość obrony.

Nadać imię, opisać, sfotografować – odesłać do archiwum.

Może rację miał Franz Kafka, kiedy twierdził, że „fotografuje się rzeczy, żeby usunąć je z umysłu”? Że jego opowieści są „w pewnym sensie zamykaniem oczu”?[32]

Wydaje się, że Paweł zapomina szybko i świadomie rejestruje ten proces: „Nie myślę już o umarłym, obecnie jest mi całkiem obojętny”.

Uspokaja się, wypowiadając *własne* imię: „Teraz bez głupstw, Pawełku… spokój, spokój, Pawle… wtedy będziesz uratowany, mój drogi. To skutkuje,

---

[29] Ibidem, s. 155-156.

[30] Ibidem, s. 155.

[31] S. Freud, *Totem i tabu*, tłum. M. Poręba, R. Reszke, [w:] idem, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 41.

[32] [Cyt. za:] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 96.

kiedy wymawiam własne imię, jest to tak, jakby wypowiadał je kto inny, i to mi pomaga opanować się”[33].

17.

Paweł uspokaja się jeszcze inaczej:

> Umarły ten mógłby z pewnością żyć jeszcze trzydzieści lat, gdybym odwrót dokładniej sobie wytyczył. Gdyby pobiegł był o dwa metry bardziej na lewo, tkwiłby teraz w okopie po tamtej stronie i pisałby nowy list do swojej żony. Ale w ten sposób nie zdołam ruszyć się z miejsca; jest to bowiem los nas wszystkich; gdyby Kemmerich nogę trzymał dziesięć centymetrów bardziej na prawo; gdyby Haie pochylił się o pięć centymetrów niżej[34].

Co to jest? Pół metra w lewo, dwa kroki w prawo? Wyżej, niżej? Bliżej, dalej?

Ludzie sfotografowani na granicy, na skraju – ze śladem sennego koszmaru na twarzy, ze śladem czegoś wymykającego się słowom, codziennego i niewyobrażalnego, pospolitego i wzniosłego, czegoś jak Zjadliwy Wirus ze *Świata według Garpa* Johna Irvinga – zagrożenia, które przychodzi nagle, zjawia się w tej szczelinie miedzy kruchą stabilnością a nieprzewidywalnym, w „zdradliwym wirze”, który dla małego Walta Garpa był „Zjadliwym Wirusem”.

> Garp usiłował wyobrazić go sobie razem z Waltem. Czy kiedykolwiek wypływa na powierzchnię? Czy zawsze siedzi pod wodą, oślizły i nadęty, jak wielka ropucha, zawsze czujny, wypatrujący nóg, za które mógłby złapać swoim obłożonym jęzorem? Nikczemny Zjadliwy Wirus. […] Długo jeszcze po tym, jak sprawa potwora została Waltowi wyjaśniona („Wystrzegaj się z d r a d l i w y c h w i r ó w, głupku, a nie żaden Zjadliwy Wirus – ryknął Duncan), poczucie zagrożenia jawiło się Garpowi i Helen jako potwór[35].

Już po śmierci małego Walta Duncan przypomniał Helen i Garpowi, jak chłopczyk pytał, czy Zjadliwy Wirus jest zielony, czy brązowy. „Obaj,

---

[33] E.M. Remarque, op. cit., s. 157.

[34] Ibidem, s. 153-154.

[35] J. Irving, *Świat według Garpa*, tłum. Z. Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 1984, s. 363.

i Garp, i Duncan, się roześmieli. Ale nie był ani zielony, ani brązowy – pomyślał Garp. Był mną. I Helen. Miał kolor paskudnej pogody. A wielkość samochodu”[36].

Zjadliwy Wirus, Benjaminowski garbusek, przypadek, konieczność. Czasem ma twarz pilota, który przez pomyłkę zrzucił bomby z napalmem, czasem twarz fotografa. Dla Reginy Fisz miał twarz sąsiadów, dla Anny Frank mundur Grüne Polizei. Gerard Duval spotkał go w leju po bombie. Dla Franusia Kemmericha miał głos bzyczącej kuli, do szeregowca Telli z *Cienkiej czerwonej linii* – zastukał warkotem cekaemu. Czym, kim był dla kobiety z pierwszego zdjęcia – nawet tego o niej nie wiadomo.

A reszta? A wszyscy inni? Ile razy udało się wymknąć?

Jeszcze raz Remarque:

> Niekiedy kładziemy karty i spoglądamy na siebie. Któryś z nas powiada: „No, chłopcy” albo: „To się mogło źle skończyć” i na chwilę milkniemy.
>
> Jest to w nas mocne, utajone uczucie, każdy je wyczuwa, nie trzeba mu wielu słów. Łatwo mogło się wydarzyć, a nie siedzielibyśmy dzisiaj na naszych skrzyniach, diabelnie blisko byliśmy tej możliwości.
>
> I dlatego wszystko jest nowe i silne – czerwone maki i dobre jedzenie, papierosy i letni wiatr[37].

[36] Ibidem, s. 363.

[37] E.M. Remarque, op. cit., s. 13.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

Załącznik

FOTOESEJ I OKOLICE

WYMIANA CIAŁA NA OBRAZ. PRÓBA POCHWYCENIA DROGI RZECZY OD MATERII DO WSPOMNIENIA

Bronka Nowicka

Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
Department of Painint, Academy of Fine Arts in Cracow (Poland)
bronkanowicka7@gmail.com

BOLESNOŚĆ RZECZY

Od czterech lat badam relacje zachodzące między ludźmi a rzeczami. Udokumentowałam kilkaset historii relacji człowiek – rzecz. Odbyłam szereg spotkań z osobami w różnym wieku, reprezentującymi różnorodne środowiska i światoogląd[1]. W ten sposób powstało archiwum zawierające fotografie rzeczy oraz zapis audio rozmów i monologów relacjonujących związki właścicieli z ich rzeczami, które określam jako:

- antropomorfizowane i personifikowane, między innymi: zabawki, artefakty i ekofakty, które nie powstały jako zabawki, ale stały się nimi zgodnie z intencją posiadacza, na przykład: pałka do ucierania ciasta staje się w czasie wojny lalką, kamień to przyjaciel i powiernik osoby samotnej;
- sentymentalne – pamiątki, fetysze, artefakty i ekofakty wywołujące asocjacje z istotnymi momentami życia właściciela;
- uobecniające zmarłych, na przykład: maszyna do pisania, laska i radio uobecniają ojca, kontakt z konkretnymi przedmiotami daje poczucie obcowania z nieobecnym;

[1] Wśród moich rozmówców znaleźli się, między innymi, pensjonariusze domów spokojnej starości, pensjonariusze dziennych domów pobytu dla osób upośledzonych umysłowo, artyści (głównie pisarze, tłumacze, plastycy), gospodynie domowe, przedstawiciele wielu zawodów: księgowi, leśniczowie, przedszkolanki, nauczyciele, instruktorzy teatralni, sprzedawcy itd.

- dokumentujące upływ czasu, zdarzenia, stany emocjonalne;
- zapamiętane – nieistniejące już jako materia, a jedynie jako jej obrazy we wspomnieniu;
- jeszcze istniejące, ale skazane na unicestwienie, mające ulec zniszczeniu celowo dokonanemu przez właścicieli.

Co mnie dotyka, boli, interesuje w rzeczy i jej relacji z człowiekiem? Mogę założyć, że każda rzecz ma w sobie – ze względu na obecność w świecie człowieka – pewien wymiar ludzki. Oznacza to, że świat rzeczy stanowi *theatrum*, w którym odbija się świat tego, co ludzkie. Interesuje mnie to, co ludzkie – tym chcę się zajmować w mojej twórczości. Jednak na pierwszoplanowego bohatera moich – zakorzenionych w tym, co dokumentalne – prac wybieram rzecz. Dlaczego? Ponieważ poczucie tragizmu wywoływane przez obrazy rzeczy uważam za równie – jeśli nie bardziej – dojmujące niż to, które manifestuje się bezpośrednio przez ludzki los i śmiertelne ciało. Tragizm rzeczy zdaje się polegać na tym, że przedłuża ona czyjeś lub czegoś życie zaledwie o kilka kroków. Rzecz, która przeżywa swojego właściciela, staje się jego reprezentantem, ale też każda rzecz, która w utrwala to, co minione, w końcu umiera. Zanim jednak materia zniszczy się i rozpadnie – pamięta, symbolizuje, uobecnia. Mówiąc o duchowym poprzez materialne, o żywym przez martwe, traktując rzecz jako bohatera częściej widocznego w materii dzieła niż sam człowiek – jako bohatera równorzędnego – mogę opowiadać o nim bez patosu wynikającego z bezpośredniości przedstawień.

RELACJE CZŁOWIEK – RZECZ. PRZYKŁADY Z ARCHIWUM

Trzydzieści lat temu drewniany koralik był psem, prowadzanym na nitce-smyczy, czesanym za pomocą szczotki do zębów, kąpanym, regularnie karmionym. Koralik ma na imię Sonia. Używam słowa „ma" zamiast „miał", ponieważ uczulona na sierść właścicielka, której – gdy była dzieckiem – zastępował psa, ciągle tak go nazywa. Dziś koralik nie jest już animizowany, ale ciągle traktuje się go z atencją, o której zaświadcza sposób przechowywania – w ozdobnym pudełku z miękką wyściółką.

Bransoletka była kiedyś widelcem, który z kolei był kiedyś grzebieniem pełniącym jednocześnie funkcję narzędzia do wyciągania klusek gotowanych w czajniku. Druga wojna światowa generowała absurdalne konglomeraty zastosowań rzeczy: „Myśmy się czesali widelcem, kluski gotowali

w czajniku" – wspomina pierwsza właścicielka widelca. „Jak się która, bo nas było cztery, nie uczesała w porę, czekała, aż druga wyciągnie tym naszym grzebieniem cały makaron z czajnika. Jak czajnik przestawał być garnkiem na kluski, dopiero się wstawiało wodę na herbatę"[2]. Bransoletka zrobiona z widelca należy dziś do wnuczki kobiety.

Bransoletka-widelec. Archiwum dokumentujące relacje człowiek – rzecz (fot. autorki)

Mydła należące do tłumaczki sztuk teatralnych biorą udział w rytuale dyktowanym nerwicą natręctw. Każde z czterdziestu dwóch mydeł służy do mycia tylko jednej z czterdziestu dwóch części, na które tłumaczka symbolicznie dzieli swoje ciało. Są mydła używane tylko we wtorek, tylko w czwartek, jedynie w sobotę. Przynależność kostki do określonego dnia tygodnia określa jej smak: jedne smakują jak niedziela, inne jak środa. Przynależność do określonych dni tygodnia może określać również ciągle zmieniający się kształt mydeł. W relacji tłumaczki z mydłami choroba miesza się z poezją.

Zasuszone, zużyte torebki herbaty, na które nanoszone są notatki dotyczące dat, pór dnia i zdarzeń sąsiadujących z czynnością picia herbaty,

[2] Cytat pochodzi z wypowiedzi wnuczki pierwszej właścicielki widelca.

stanowią swoisty pamiętnik. Zużyte torebki herbaciane, wypreparowane z fusów i wypełnione zdjęciami ludzi, z którymi piło się herbatę, stają się estetyzującym dokumentem spotkań.

Po lewej: torebki herbaty – notatniki. Po prawej: fragment pracy Bronki Nowickiej Ludzie, z którymi piłam herbatę (technika własna) (fot. autorki)

Granatowy guzik należy do dziewięćdziesięcioszześcioletniej kobiety. Gdy miała dziewięć lat, obracała go w palcach na pogrzebie matki. Kobieta twierdzi, że dotykanie guzika oderwanego od płaszcza należącego do zmarłej pomagało przetrwać trudne chwile, nie tylko te związane ze śmiercią bliskiej osoby. Podobną wspierającą funkcję pełniła lalka, przytulana przez dziewczynkę, która razem z siostrami i matką przeczekiwała bombardowania podczas II wojny światowej w jednym z grobowców kieleckiego cmentarza.

Guzik z płaszcza zmarłej matki. Lalka przytulana w grobowcu. Archiwum dokumentujące relacje człowiek – rzecz (fot. autorki).

Słoik po gołąbkach już dwanaście lat więzi „demona" malarki. Na fotografii umieszczonej w słoiku widoczna jest twarz artystki z okresu, gdy była „opętana", to znaczy prowadziła intensywne życie o trudnej do zniesienia amplitudzie emocjonalnej. Zamknięcie wizerunku w słoiku było wówczas symbolicznym zakończeniem pewnego etapu, znakiem stabilizacji. Dziś, gdy malarka potrzebuje stymulacji, pożywki do pracy, emocjonalnej erupcji, lekko odkręca wieczko słoika. Słoik „z demonem" można nazwać regulatorem siły natchnienia.

RZECZY SKAZANE NA UNICESTWIENIE

W prowadzonych badaniach, na kanwie których powstają moje prace artystyczne, szczególną uwagę poświęcam rzeczom, które kończą egzystencję jako materia i zaczynają żyć jako wspomnienie, a więc przechodzą drogę od masywnej materii do efemerycznego obrazu. Do grupy tej należą:

– zabawki, których – mimo sentymentu – należy się pozbyć, ponieważ osobie dorosłej nie wypada ich mieć;

– rozmaite rzeczy należące do bliskich zmarłych; rzeczy te są niszczone z różnych powodów, najczęstszy to chęć odcięcia się od bólu związanego z odejściem bliskiej osoby;
– rzeczy, których unicestwienie stanowi symboliczne zerwanie z przeszłością czy wyswobodzenie z niepożądanej relacji.

Obserwowałam rozstania właścicieli ze wspomnianymi rzeczami. Niezależnie od tego, czy rozstania te dokonywały się poprzez wyrzucenie, spalenie, czy zakopanie w ziemi, przebiegały zazwyczaj przy udziale emocji, po których następowały cykle wspomnień ogniskujących się wokół unicestwionych rzeczy. Reminiscencje pojawiały się jeszcze na długo po ich dematerializacji, wykazując dużą siłę i częstotliwość niezależnie od tego, czy właściciel oglądał rzeczy tuż przed rozstaniem z nimi, czy raczej wolał pamiętać je takimi, jakimi widział je kiedyś.

Kolekcjonując wspomnienia dotyczące rzeczy już nieistniejących lub takich, które niebawem miały zakończyć egzystencję, zaczęłam poszukiwać metody obrazowania drogi biegnącej od materii do wspomnienia. Szukałam medium będącego w stanie dokumentować rzeczy, zaświadczać w najbardziej wiarygodny sposób o ich istnieniu, kształcie, fakturze, kolorze, rodzaju materii, w której lub z której powstały, a jednocześnie medium sięgającego głębiej niż fotografia czy rejestracja filmowa. Dlatego zdecydowałam się poddać grupę skazanych na unicestwienie rzeczy badaniu promieniami X w tomografie komputerowym.

TOMOGRAFIKI[3] RZECZY

Do tomografu trafiły: różnego typu stare zabawki i inne rzeczy związane z dzieciństwem właścicieli; rzeczy po zmarłych – ich torby, walizki, buty, worki z ubraniami, półki z bibelotami, których konfiguracje nie były w najmniejszym stopniu zmieniane przy wkładaniu do tomografu; rzeczy stanowiące wyposażenie starych (z różnych przyczyn opuszczonych przez właścicieli) domów i mieszkań; rzeczy należące kiedyś do dawnych partnerów, małżonków, przyjaciół właścicieli.

[3] „Tomografiki" – neologizm utworzony przeze mnie na potrzeby określania statycznych obrazów pozyskanych dzięki odpowiedniemu opracowaniu skanów wykonanych w tomografie komputerowym.

Rzeczy skazane na unicestwienie. Tomogramy. Autorka tomografiki: Bronka Nowicka

Pozyskane w tomografie komputerowym obrazy rzeczy z kilku powodów wydały mi się adekwatne do budowania narracji zarówno o istniejącej materii, jak i o jej wspomnieniu. Dzięki oprogramowaniu tomografu komputerowego z każdego macierzystego skanu materii, zarówno organicznej, jak i nieorganicznej, można pozyskać trójwymiarową rekonstrukcję prześwietlanego obiektu. Obrazy te zaświadczają nie tylko o wyglądach rzeczy, ale też o prawdziwości ich egzystencji, potwierdzonej poprzez badanie urządzeniem medycznym. Dzięki tomografowi można precyzyjnie ustalić wszystkie wielkości badanego obiektu, a także – na podstawie charakterystyki pozyskanego obrazu – wyróżnić rodzaje materii, z których składa się obiekt: plastik, drewno, metal, papier idp.

Ważne było dla mnie to, że wygenerowany za pomocą tomografu obraz rzeczy nigdy nie traci swoich wartości dokumentalnych. Dokumentalność, odniesienie do realnego bytu, wydają mi się szczególnie istotne, gdy powstające prace artystyczne dotyczą kondycji człowieka.

Promienie X przenikają przez materię. Możliwości penetracyjne urządzenia sprawiają, że każdy pozyskany za jego pomocą obraz materii może być rozwarstwiany. Dzięki możliwości rozbierania obrazu z kolejnych warstw mogłam budować skojarzenia związane z degradacją wspomnień, procesem zapominania.

Rekonstrukcje 3D skanowanych rzeczy. Tomogramy. Autorka tomografiki: Bronka Nowicka

Destrukcje materii. Tomogramy. Autorka tomografiki: Bronka Nowicka

Oprogramowanie tomografu posiada szereg funkcji wykorzystywanych przy diagnozowaniu poszczególnych partii ludzkiego ciała. Używając tych funkcji do kształtowania obrazów materii nieorganicznej, mogłam uzyskiwać różnorodne poetyki obrazu: od budzących skojarzenia z wielokolorowym, mocno kontrastowym pop-artem, po delikatne, szkicowe, wywołujące asocjacje z klasycznymi technikami graficznymi.

Możliwości penetracyjne tomografu miały też wpływ na poszerzenie zasobu mojej kolekcji wspomnień zbieranych od właścicieli skanowanych rzeczy. Każdą grupę artefaktów przeznaczonych do zniszczenia transportowałam do pracowni radiologicznej, poddawałam prześwietleniu i zwracałam właścicielowi, który – zgodnie z wcześniejszym zamierzeniem – niszczył je. Charakterystyczne było to, że właściciel nie chciał już kontaktować się z rzeczami w ich fizycznym wymiarze, ale nie miał nic przeciwko oglądaniu ich skanów. Zupełnie jakby cielesność rzeczy, na przykład rzeczy po zmarłych, miała wywoływać większy ból niż obrazy tychże samych rzeczy. Dzięki możliwości zobrazowania wnętrza przedmiotów przechowujących rzeczy (paki, worki, szuflady, skrzynie, walizki itp.) właściciele pierwszy raz od wielu lat oglądali zawartość pudełek kryjących artefakty z dzieciństwa czy zawartość walizek należących do zmarłych bliskich. Obszar wzruszających wspomnień poszerzał się pod wpływem kontaktu z obrazem rzeczy – zapomnianych, a teraz odnalezionych w pamięci kredek, taśm z ulubionymi piosenkami, klisz z bajkami rzutowanymi kiedyś na ekran za pomocą projektora, przyborów toaletowych dostrzeżonych w torbie zmarłej matki, która przed śmiercią – nosząc je przy sobie – musiała zdawać sobie sprawę, że w każdej chwili może znaleźć się w szpitalu.

Dzięki skontaktowaniu właścicieli z obrazami unicestwionych rzeczy dokumentowałam kolejne wspomnienia. Wyrażające je słowa stanowią (jako zapis audio oraz graficznie podany tekst) jedną z warstw moich prac.

Rzeczy skazane na unicestwienie. Tomogramy. U góry: pudło zawierające m.in. taśmy magnetofonowe, klisze z bajkami. Na dole: torba należąca do zmarłej matki. Autorka tomografiki: Bronka Nowicka

TOMOVIDEO[4]

Szanse na sugestywne zobrazowanie drogi rzeczy od materii do wspomnienia stały się jeszcze większe, gdy odkryłam filmowe możliwości tomografu komputerowego, które w diagnozowaniu medycznym wykorzystuje się sporadycznie i w celach innych niż budowanie narracji. Dzięki tomografowi komputerowemu i towarzyszącemu mu oprogramowaniu można pozyskiwać r u c h o m e obrazy zeskanowanej materii: rejestrować ich płynny ruch obrotowy wokół dowolnej osi, zdejmowanie i nakładanie poszczególnych warstw odpowiadających warstwom zeskanowanej rzeczy. Niektóre operacje możliwe do wykonania w obrębie skanu przypominają filmowe zabiegi inscenizacyjne: najazd kamery na obiekt, użycie zoomu, jazdę towarzyszącą

[4] Tomovideo – neologizm stworzony przeze mnie na potrzeby określenia ruchomych obrazów oraz sekwencji obrazów pozyskanych poprzez odpowiednie opracowanie skanów (za pomocą programu komputerowego przynależącego do CT).

obiektowi będącemu w ruchu, panoramowanie poziome, pionowe i poprzeczne, rejestrację obiektu z wysięgników czy steadicamu.

Ruchomy obraz lepiej niż szereg obrazów statycznych oddaje procesy przekształceń następujących w czasie. Dzieje się tak, ponieważ zawiera on zarejestrowany czas, który jest jednym z komponentów takiego obrazu. Ciąg ruchomych obrazów wydaje się też adekwatny do oddania tego, co zapamiętane – obrazy w ruchu czy film stanowią bowiem aktualną metaforę pamięci. Aktualną, ponieważ metafory te zmieniały się na przestrzeni wieków; były nimi: gliniana tabliczka, woskowa tabliczka, pismo, fonograf, fotografia itd.[5]

Dzięki ruchowi obrazu (i wewnątrz obrazu) mogłam kreować środki stylistyczne inspirowane procesami zachodzącymi w pamięci: powtarzalność ruchomego motywu przy jednoczesnym wprowadzaniu w jego obszar pewnych zmiennych może nawiązywać do zasady wywoływania wspomnień. Większość psychologów badających pamięć twierdzi, że wspominając, nie odwołujemy się do pierwowzoru zapamiętanego obrazu, ale to ostatniej kopii, która została utworzona przez przypomnienie.

> Przypominając sobie coś, tworzymy ślad neuronowy, a następnym razem, gdy pozornie przypominamy sobie to samo, w rzeczywistości zostaje zaktywowany ślad, który powstał najpóźniej. Wspomnienia, również te najstarsze, podróżują, w miarę upływu czasu, w naszej tkance mózgowej, lecz wciąż od nowa towarzyszą im kolejne kopie. Zgodnie z tą teorią, gdy wracamy myślami do pierwszego wspomnienia, sprawiamy, że obwód neurologiczny naszej pamięci zamyka się w osobliwy sposób – najstarsze staje się na chwilę najnowszym, pierwsze ostatnim[6].

Jeśli więc ktoś myślał dwieście razy o lalce z dziecięcych lat, to jego kolejne wspomnienie tej zabawki będzie dwieście pierwszą kopią pierwotnie zarejestrowanego obrazu, który z każdym wspomnieniem został poddany

---

[5] Douve Draaisma, profesor nadzwyczajny historii psychologii na Uniwersytecie w Groningen, poświęcił zagadnieniu zmienności metafor wartą polecenia książkę pod tytułem *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009.

[6] D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. E. Jusewicz-Katler, Wołowiec 2010, s. 6.

jakiejś modyfikacji, zależnej na przykład od emocjonalnego stanu, w którym znajdował się wspominający w chwili wspominania.

Dysponując ruchomym obrazem o poetyce wzbudzającej skojarzenia z wyobrażeniem pamięci, aktu zapamiętywania oraz tego, co zostaje zapamiętane, mogłam wprowadzić do tworzonych tomovideo monologi właścicieli wspominających swoje rzeczy w sposób oparty na logicznej podstawie.

Użycie języka jako zasady organizującej następstwo obrazów koresponduje z faktami naukowymi potwierdzającymi koincydencję między językiem a pamięcią. Kiedy człowiek (dziecko) staje się istotą językową, wspomnienia zaczynają nabierać innego charakteru, ściśle powiązanego z wewnętrznym monologiem i komunikacją werbalną. Wspomnienia nie są już tylko obrazami, zaczynają przybierać postać scen i epizodów (terminologia związana z psychologią pamięci jest identyczna z nomenklaturą używaną na polu kinematografii)[7].

OBRAZ RZECZY COFA CZAS

Dzięki moim badaniom i zainteresowaniu tomografem komputerowym dane mi było przejść drogą między materią a jej obrazem w pamięci w odwrotnym, niż omówiony wyżej, kierunku. Na pierwszą sesję tomograficzną zabrałam moją starą zabawkę – misia. Prześwietlenie promieniami X wykazało obecność piasku w jego uchu. Piasek ten mógł pochodzić jedynie z dwóch miejsc – z podwórka domu moich dziadków lub podwórka domu rodziców.

Pomyślałam: nie ma już tych domów. Nie ma też większości ludzi, którzy w nich mieszkali. Nie ma tamtych piasków, ale w uchu mojego ponad trzydziestoletniego misia są ziarna pochodzące z któregoś z nich. Odzyskać je – to jak cofnąć czas. Poddałam misia operacji, którą wykonał profesjonalny chirurg plastyk. Doktor wydobył z ucha misia zbrylony kurz, drewienko pochodzące prawdopodobnie ze struganej kredki i kilkanaście ziaren piasku. W ten sposób to, co egzystowało jedynie we wspomnieniu, znów objawiło się pod postacią materii.

[7] Zainteresowanych tą tematyką odsyłam do książki D. Draaisma *Księga zapominania*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2012.

U góry: miś z piaskiem w uszach (fot. autorki). Na dole: autorka z misiem; przydomowe piaskownice (fot. z rodzinnych zbiorów)

Operacja misia. Kadry z video Znalazłam mój piasek (fot. autorki)

Poznając możliwości tomografu, posiadając umiejętność samodzielnego opracowywania tomogramów dzięki opanowaniu obsługi specjalistycznego oprogramowania medycznego, szukając inspiracji na terenie psychologii pamięci i neurologii, odkryłam nowe medium na terenie *video art*[8] i poetykę adekwatną do snucia narracji o przechodzeniu od materialnego do wspominanego.

[8] Na terenie sztuki promienie X wykorzystują m.in. następujący artyści: Nick Veasey – brytyjski fotograf, który prześwietlił aparatem rentgenowskim ponad cztery tysiące obiektów, w tym: samochód, autobus, samolot typu Boeing 777 (obecnie największy prześwietlony obiekt); Satre Stuelke – Amerykanin, prześwietla tomografem przedmioty codziennego użytku i materie organiczne: toster, maszynkę do golenia, krzesło, lampkę, hamburgera, zestaw obiadowy typu fast food itp. W Polsce ten sposób obrazowania wykorzystuje w swoich stereoskopowych pracach Grzegorz Banaszkiewicz. Żaden z wyżej wymienionych artystów nie używa jednak ruchomych obrazów, pozyskanych dzięki tomografowi komputerowemu, do budowania złożonych narracji o filmowym charakterze. Ze względu na ten fakt czuję się upoważniona do sformułowania: „odkryłam nowe medium na terenie *video art*".

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

CYBEREWANGELIZACJA POPRZEZ SZTUKĘ?

ROZMOWA Z ADĄ „ADU" KARCZMARCZYK*

ADA KARCZMARCZYK – artystka multimedialna, performerka, blogerka, kompozytorka i piosenkarka. W swojej twórczości stara się łączyć ze sobą popkulturę, duchowość i sztukę. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu na wydziale Komunikacji Multimedialnej (Intermedia). Laureatka wielu konkursów, m.in. Doliny Kreatywnej, Kanonów Twórców, Spojrzeń 2015 i Nagrody Deutsche Banku. Uczestniczka krajowych i zagranicznych wystaw. W 2010 roku odbyła rezydencję artystyczną w Nowym Jorku. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Ada „ADU" Karczmarczyk (fot. archiwum artystki)

---

* Niniejszy tekst jest zapisem panelu dyskusyjnego, który odbył się 18 maja 2016 roku podczas festiwalu #NETmisja2: Ciemna strona Sieci, zorganizowanego przez Koło Naukowe Kulturoznawców Culture On działające przy Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW. W panelu wzięła udział również Zofia Krawiec – dziennikarka, krytyczka sztuki i kuratorka, absolwentka filozofii i kulturoznawstwa, autorka książki *Miłosny Performans* poświęconej dziełom sztuki, które powstały pod wpływem zakochania; prywatnie – wegetarianka i miłośniczka jazdy na rowerze. Rozmowę moderowała prezes Koła Culture On, Katarzyna Gołos.

PIOTR JAKUBOWSKI, *KOMENTARZ DO PERFORMANSU ADY „ADU" KARCZMARCZYK PODCZAS FESTIWALU #NETMISJA 2*

Gdyby przeprowadzić prosty sylogizm, to z obiegowego powiedzenia, zgodnie z którym „dobra sztuka to taka, która nie pozostawia nikogo obojętnym", musielibyśmy wyprowadzić wniosek, że sztuka, którą uprawia ADU, bez wątpienia zasługuje na takie miano. Wachlarz reakcji odbiorczych, jakie wzbudził jej występ, obejmował konsternację, rozbawienie, szok, może nawet pewien niesmak i zażenowanie, a jeśli zachwyt, to raczej z gatunku tych lekko perwersyjnych bądź ironicznych. Trudno mi natomiast uwierzyć, choć wykluczyć tego nie sposób, by przy tej okazji ktoś mógł doświadczyć głębokich przeżyć estetycznych lub autentycznych duchowych poruszeń czy przemian – a te ostatnie były wszak zadeklarowanymi wprost intencjami artystki. Jeszcze trudniej natomiast – że ktoś mógłby zapomnieć (jeśli już, to mógł co najwyżej wyprzeć), czego świadkiem był 18 maja 2016 roku w Auli Muzycznej UKSW, tak jak zapomina się dziesiątki filmów, piosenek, powieści itp. (wieść gminna głosi, że jeden z wykładowców czuł się w obowiązku przeproszenia studentów, że zgodził się zabrać ich na „coś takiego"). Sztukę, którą ADU uprawia (gotów byłbym nawet użyć tu słowa „wyprawia"), można określić jako działanie zgoła terrorystyczne, w tym sensie, że artystka wprowadza odbiorców w sytuacje nagłe i niespodziewane, takie, na które nie są oni przygotowani – i zmusza, by na nie zareagowali. No bo jak tu wzruszyć ramionami i przejść obojętnie wobec filigranowej blondynki w zbyt dużych okularach, ubranej w strój papieża z brokatowymi motywami i różowymi dodatkami (ni to z sex-shopu, ni ze sklepu z dewocjonaliami), niezdarnie wymachującej pokrytym folią aluminiową pastorałem w rytm krzykliwego beatu, czasem fałszującej, czasem gubiącej układ choreograficzny, śpiewającej, z nadgorliwością właściwą konwertytom, jak to Bóg nas wszystkich kocha i jak chce, byśmy też kochali Go choć trochę? Pewne jest, że ADU uparcie dba o to, by nie było łatwo „przyprawić jej gębę". Skutecznie ucieka zarówno przed etykietą szurniętej, lekko infantylnej „katolki", jak i przed jej przeciwieństwem – wyrachowanej, cynicznej manipulatorki, czerpiącej demiurgiczną przyjemność z „mieszania ludziom w głowach". Jakieś inne opcje…? Chętnie poznam. Odbiorcy jej dzieł stają w obliczu klinczu, równie mocno przekonani, że wszystko to jest jak najbardziej „na serio", jak i że to po prostu niewyobrażalne, by ktoś (o zdrowych zmysłach) mógł robić coś takiego „na serio". Jednocześnie rozmowa z artystką nie

pozostawia wątpliwości, że jest ona w pełni świadoma zamieszania, jakie wywołuje, umiejętnie je planuje i rozgrywa. W efekcie ani ci, którzy pragną bronić artystki (cóż za upajająca perspektywa!), ani ci, którzy zamierzają ją atakować (nic prostszego pod słońcem, ADU wręcz sama się o to prosi), nie mogą być pewni, że czyniąc to, nie wpadają w pułapkę, którą sama na nich misternie zastawiła. ADU poprzez swoją sztukę zaciera bowiem nie tylko granicę między twórcą a tworzywem, ale i między kuriozum a precjozum.

Katarzyna Gołos: Pani twórczość po przemianie duchowej (przynajmniej ta, która jest dostępna w Sieci) nieco się zmieniła. Dotychczasowe projekty artystyczne były naznaczone osobistymi przeżyciami. W książce *Miłosny Performans*, której autorką jest obecna tu Zofia Krawiec, czytamy, jak powstawał performans skierowany do Oskara Dawickiego. Polegał na wysyłaniu do artysty fragmentów jego biografii, z których niektóre słowa zostały powycinane, a następnie przestawione w taki sposób, by wszystkie sformułowania o negatywnym wydźwięku diametralnie go zmieniły. Obecnie pojawia się wśród odbiorców wątpliwość co do autentyczności Pani twórczości. Ile teraz jest Ady Karczmarczyk w ADU? Ile jest w obecnej działalności kreacji, a ile autentycznego doświadczenia duchowego?
Ada Karczmarczyk: Jeśli chodzi o performans dla Oskara Dawickiego, to oczywiście wynikał on z moich przeżyć miłosnych, z niespełnionego uczucia. Wtedy właśnie pojawiały się pierwsze pytania dotyczące transcendencji, czysto duchowa miłość zbliżyła mnie do poszukiwań religijnych. Miłosny performans dla Oskara był pewnego rodzaju poszukiwaniem tej formy, drogą do odnalezienia nowych sensów, na bazie których zaczęłam tworzyć. Nie jestem w stanie powiedzieć, ile dokładnie jest mnie w mojej kreacji. Pseudonim „ADU" został stworzony po to, by oddzielić pewien etap twórczy, podkreślić to, że jestem nową formą Ady, czyli właśnie ADU. Niemniej jednak pewne elementy mojej sztuki z poprzedniego stadium twórczego pozostały. Forma, pewnego rodzaju przebojowość, awangardowość – to przeniosłam z mojej sztuki sprzed „przemiany". Wkroczyła natomiast nowa treść. Ada i ADU bardzo mocno się przeplatają. Moje performanse wynikają z wewnętrznej refleksji, ale są „podrasowane", pewne rzeczy uwypuklam. Nie ma w tym przypadku żadnego przekłamania.

K.G.: Performans zakłada żywą komunikację między nadawcą a odbiorcą. W Sieci jest to ułatwione czy raczej utrudnione?
A.K.: Internet daje mi możliwość dotarcia do tych, którzy nie wykonaliby wysiłku, by przyjechać na performans na żywo. Sieć gwarantuje to, że mój filmik może dotrzeć do osoby, która się tego nie spodziewa. Moje nagrania umieszczane są na playlistach typu „freaki YouTube'a" czy „mroki Internetu", obok Popka czy piosenki *Hera, koka, hasz, LSD*. Na tym mi zależało, to się trochę udało. Chciałam wpuścić „konia trojańskiego" do głów ludzi, którzy szukają mocnych wrażeń w Internecie. Weszłam pod przykrywką postinternetowej, dziwnej formy, przypominającej amatorskie YouTube'owe nagrania.

K.G.: Jak ta komunikacja wygląda podczas koncertów „na żywo"?
A.K.: Również staram się dotrzeć do tej młodzieży, która szuka mocniejszych bodźców i wrażeń. Chcę przyciągnąć jej uwagę. Kiedy zaczyna się występ w klubie, ludzie widzą odwrócony krzyż. Są zainteresowani, ponieważ wydaje im się, że zobaczą coś, co będzie w swojej wymowie satanistyczne. Potem okazuje się, że krzyż się odwraca. Służy to przyciągnięciu tak zwanej „gimbazy".

K.G.: Tym, co najbardziej zaskakuje w Pani twórczości, jest estetyka. Na obu etapach swojej drogi twórczej bardzo mocno korzysta Pani z kampu, i to z tego kampu wyższego, odnoszącego się do sztuki barokowej. Temat dzieła – mimo środków przez Panią stosowanych – traktowany jest zupełnie poważnie. Ta forma, z której korzystała Pani w twórczości przed przemianą, nieco gryzie się z nowym ideowym podłożem. Kiedy zestawimy pop (czy też kamp) z tematyką Pani twórczości, powstaje pewien zgrzyt. Odbiorca jest nieco zdezorientowany, ponieważ nie jest w stanie określić, na ile ten przekaz jest ironiczny, a na ile nie.
A.K.: Kamp w mojej twórczości wynikł z tego, że chciałam stworzyć pop, ale nie pozwoliły mi na to warunki, nie miałam sztabu specjalistów, którzy by mi pomogliby mi w stworzeniu takiej kreacji. Zawsze jednak dodaję do niego kropelkę awangardowości. Ta cała mieszanka sprawia, że w umyśle odbiorcy powstaje konsternacja. Zaczyna zastanawiać się nad tą sztuką. Takie połączenie ma sprowokować widza do zadawania sobie pytań, zachęcić do refleksji. Podobnie jak w miłosnym performansie, uważam, że

pewnych rzeczy nie da się wyrazić inaczej niż poprzez formę kampową czy pop. Nie wyobrażam sobie, w moim przypadku, pokazywania uczuć w wyrafinowanej, eleganckiej formie, dlatego mój performans dla Oskara Dawickiego wygląda trochę jak pamiętnik nastolatki – to wydawało mi się bardziej naturalne. Wtedy zrozumiałam, że nie należy wstydzić się tej formy, ponieważ ma ona wielką siłę przekazywania prawdziwych, bardzo delikatnych uczuć.

K.G.: Jednak z uwagi na użycie kampu, w pierwszym odbiorze Pani twórczość może wyglądać jak sztuka krytyczna, nie zaś afirmatywna.
A.K.: Większość myśli, że to ironia. Ludzie są przyzwyczajeni do tego sposobu myślenia, który, moim zdaniem, już się kończy, ale jeszcze funkcjonuje w niektórych umysłach. Przed przemianą moja sztuka była krytyczna, ale doszłam do wniosku, że ta droga nie wypełnia wszystkiego, co chciałabym przekazać w swojej twórczości. Kiedy zaczęłam afirmować miłość, a potem duchowość, poszłam w innym, właśnie afirmatywnym kierunku.

K.G.: Pani Zofio, czy widzi pani jakiś wspólny mianownik między kampem a miłością?
Zofia Krawiec: W każdym wywiadzie przeprowadzonym do książki *Miłosny Performans* pojawiał się wątek zażenowania. Często słyszałam głosy, że dzieła sztuki wypływające z prawdziwych, głębokich uczuć, z miłości, to kicz. Poza książką powstała również wystawa, która odbyła się w Galerii „Labirynt" w Lublinie. Ada zaśpiewała przed jej otwarciem piosenkę-performans. I też mówiono, że jest to kiczowaty utwór, jednak w kontekście wystawy nabrał on zupełnie innego znaczenia. „Przegięcie formalne" w estetyce jest inaczej odczytywane, gdy znamy jego kontekst uczuciowy, gdy wynika z jakiegoś szaleństwa, z zakochania. Zabieg ten sprawia, że sztuka jest bardziej ujmująca, ma ludzką twarz.

Mateusz Wudarczyk [pytanie z publiczności]**: Dla mnie przekaz Pani twórczości również nie jest jasny. Może być ona potraktowana jako atak na wartości katolickie. Niektóre osoby chyba z tego powodu wyszły z performansu poprzedzającego panel, choć domyślam się, że atakowanie nie było Pani intencją. Rozumiem, że albo chce Pani powiedzieć pewne prawdy w inny sposób, albo im zaprzeczyć, z czymś się nie zgodzić. Co**

chciałaby Pani dodać do rzeczywistości, jakie wartości? Bo rozumiem, że ta sztuka ma mieć taki wymiar, ma szerzyć dobro i dostęp do prawdy?
A.K.: Nie zmieniam fundamentalnych założeń chrześcijaństwa, również w wersji katolickiej. Bardzo często koncentruję się na Jezusie, na przykład w utworach *Bit z serca Jezusa* czy *God is a big director*. Mój przekaz nie jest podany wprost. Kiedy śpiewam„na kaktusa – bit z serca Jezusa", ktoś może się obrazić, bo wyobrazi sobie, że jest mowa o roślinie. Mi natomiast chodzi o „człowieka-kaktusa", najeżonego, który kłuje i kieruje się uprzedzeniami. Lekiem na tego„kaktusa" jest „bit z serca Jezusa" – podążanie za słowami Chrystusa. Nie zmieniam treści przekazywanych przez katolicyzm, modernizuję formę, opakowanie. Nie będę tego tłumaczyć podczas koncertów. Liczę na to, że odbiorca kultury będzie chciał się pochylić nad tym, czym ten „kaktus" może być, tak jak w poezji. Na tym polega sztuka. Klasyczny pop przekazuje swoje treści wprost, sztuka natomiast ma w taki sposób konstruować przekaz, by odbiorca sam chciał go odnaleźć, aby to nie było zbyt łatwe. Widz powinien przejść przez labirynt znaczeń, kierując się skojarzeniami i własną wyobraźnią, sam odczytać treść. Chodzi o to, by bardzo dokładnie analizować wszystkie rzeczy, które się wydarzają. Rozumiem, że w bezpośrednim odbiorze słowa mogą być nie zawsze zrozumiałe, ale teksty moich piosenek ukazują się w „Presjach", umieszczam je na stronach internetowych i pod klipami na YouTube'ie. Można to wszystko przeanalizować. Czynię tak po to, by odbiorca mógł się przyjrzeć, by zachęcić go do refleksji, a nie wbijać jakąś treść do głowy na zasadzie indoktrynacji.

K.G.: Pani twórczość jest stale przez Panią komentowana, współgra z tym, co Pani o niej mówi, a to daje niewątpliwie pełniejszy jej obraz. Pani Zofio, czy Pani zdaniem sztuka Ady jest czymś, co może funkcjonować bez owego komentarza?
Z.K.: Lubię, gdy dzieło sztuki tłumaczy się samo za siebie, ale istotne jest to, kto je ogląda. Jeśli odbiorca ma małe kompetencje, komentarz jest czymś niezbędnym. To również zależy od dzieła sztuki. Jeśli jest bardzo konceptualne, trudno zrozumieć, o co w nim chodzi, gdy nie ma komentarza. Dlatego lubię opisy do dzieł, kiedy ich obecność jest uzasadniona. Kiedy oprowadzam swoich studentów po wystawach, czują się bardzo skonsternowani i zirytowani, gdy nie ma komentarzy do dzieł. Ja to rozumiem, moim zdaniem sztuka powinna wychodzić do ludzi, a nie tworzyć bariery. Nie

lubię, gdy sztuka mówi do zwykłego widza„jestem dla ciebie zbyt trudna, zbyt wysublimowana".

Piotr Jakubowski [pytanie z publiczności]**: Mam pytanie dotyczące – by tak rzec – różnicy pomiędzy „kaktusem" a Jezusem z wymienionego przez Ciebie przykładu. Czy da się pogodzić aspekt dowolności interpretacji, który przypisujesz sztuce, z przekazem teologicznym? Czy te dwie sfery nie wchodzą ze sobą w konflikt?**
A.K.: Kiedy zaczynałam tworzyć, czułam, że te sfery trą się w jakiś sposób. Jeśli wyczuwam tego typu zgrzyt, czuję potrzebę połączenia tych elementów, podjęcia wyzwania, przyjęcia problemu „na klatę". Konsternacja, którą to wywołuje, jest momentem otworzenia się umysłu wrzuconego w dezorientację. Dla mnie w twórczości ewangelizacyjnej najważniejszy jest moment uchylenia się pewnej „klapki" w umyśle. Do świadomej duchowości potrzebne jest to otwarcie, które nastąpić może właśnie w rezultacie tego tarcia.

P.J.: Z drugiej strony był taki ruch „uzdatniania" przekazu ewangelizującego dla potrzeb młodzieży – żenienie teologii z estetyką *heavy* metalu, z hip-hopem, było wydanie Biblii ze sformułowaniami typu „podziel się chlebem i hamburgerem", „miłuj ziomala swego". Tu zasada jest podobna. Wymienione przykłady pochodziły z pola muzyki, Ty próbujesz funkcjonować na polu sztuki.
A.K.: To jest trochę inny rejon. Jest wiele ewangelizacyjnych projektów muzycznych, np. Luxtorpeda. Wiele osób chce mnie do nich porównywać. Pytają, czy nie chciałabym zrobić czegoś takiego. Różnica między mną a nimi polega na tym, że oni stawiają „kawę na ławę". Są bardziej konkretni i dosłowni. To nie znaczy, że ja nie jestem konkretna. Wolę rozjątrzyć, skonsternować publiczność, i to jest dla mnie bardziej rejon sztuki niż muzyki. Przez długi czas ukrywałam się z wyjaśnianiem, o co mi chodzi, co wywołało falę różnych opinii i reakcji. To właśnie dla mnie był dowód na działanie mojej sztuki: zamieszanie ludziom w głowach, jeśli chodzi o tematy dotyczące duchowości.

P.J.: Opowieść o nawróceniu legitymizuje np. Litza: „Byłem zły, brałem narkotyki, potem spotkałem Chrystusa". Z jednej strony mamy Szawła, który słał się Pawłem, z drugiej zaś – Agnieszkę Frykowską. Stąd pytanie,

czy sam topos przemiany duchowej nie stał się już cokolwiek tandetną narracją? Trudno być autentycznym, gdy ma się takie interteksty jak „Frytka".
A.K.: Widziałam świadectwa nawrócenia „Frytki" i filmy w tym czasie wykonane. Był w tym straszny mrok, ja chciałam iść inna drogą. Stwierdziłam, że stworzę swoje świadectwo nawrócenia, które będzie kolorowe. Chciałam zadać pytanie, czy można w sposób popowo-kampowy mówić o swojej wierze.

K.G.: W swojej twórczości wykorzystuje Pani przekształcone symbole religijne. Odwołuje się do świętych, architektury sakralnej, ale wykorzystuje również kicz religijny. Nosi różowe „szaty liturgiczne" z krzyżami, sercami i „uśmieszkami". W jaki sposób środowiska katolickie reagują na tego typu kompilacje i przekształcenia symboli religijnych w Pani sztuce?
A.K.: W korzystaniu z symboli i ich modyfikowaniu nie ma nic złego. Pytanie tylko, w jakim celu się to robi. Ja – z uwagi na to, że moja sztuka jest afirmacją duchowości – staram się wykorzystywać te symbole tak, by podkreślić optymistyczny charakter tego, co robię. Staram się, by moja sztuka nie była przesłodzona, nie poszła w miałkość. Jeśli chodzi o odbiór, moja twórczość wywołuje konsternację. Są różne reakcje, również ze strony środowisk katolickich. Niektórzy mają poważne wątpliwości co do mojej twórczości, inni zaczynają głębiej zastanawiać się nad jej wymową. Ksiądz Andrzej Draguła napisał w „Tygodniku Powszechnym" bardzo ciekawy tekst. Stwierdził, że poprzez swoje artystyczne działania próbuję zasypać rów dzielący od siebie kościół i galerię, i czas pokaże, z jakim skutkiem. Podkreślił też afirmatywność mojej twórczości. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że jeśli współczesna sztuka dotyka tematu religijności, to tylko wtedy, gdy chce ją skrytykować.

P.J.: Jeśli chodzi o estetykę Twojej twórczości, mam wrażenie, że jest ona bliska eklektycznemu chrześcijaństwu Ameryki Środkowej.
A.K.: Zanim nawróciłam się na chrześcijaństwo, miałam krótki epizod newage'owy. Chodziłam na medytacje i zgłębiałam indiańską filozofię duchową. W Ekwadorze i Peru są różne „miksy" indiańsko-chrześcijańskie. Przywożono mi różnorakie dewocjonalia, np. odblaskowe gumowe różańce. Stwierdziłam, że estetyka tych przedmiotów jest niesamowicie inspirująca.

Chrześcijaństwo zaczęło do mnie przychodzić z zupełnie innych rewirów. Pozostały we mnie wpływy z tamtych „duchowych rejonów".

K.G.: Odnoszę wrażenie, że istnieją spore różnice pomiędzy pierwszymi Pani performansami a tymi najświeższymi. Na początku opowiadała Pani o wartościach, które stały się dla Pani istotne, o swoich emocjach i odczuciach. Uderzający jest pierwszy film po przemianie zatytułowany *Świadectwo*. Nagranie składa się z niedokończonych, pociętych, a następnie zmontowanych zdań, nie ma w tym filmie żadnej spójności, żadnego przekazu na poziomie słowa, natomiast widać ogromne przeżycie, emocje, które istnieją, ale nie da się ich wypowiedzieć, opisać. Odniosłam wrażenie, że obecnie Pani twórczość idzie w stronę ewangelizacji, nie zaś świadectwa. Dziś mieliśmy do czynienia z występem, przed którym zapowiedziała Pani, że będzie starała się nami pokierować, dokądś nas zaprowadzić. Jaki jest limit nasycenia sztuki ideologią? W którym momencie staje się ona nośnikiem ideologii?
A.K.: Dopóki istnieje dezorientacja w odbiorze, dopóki przekaz nie jest jasny (co wiele osób mi zarzuca), dopóty istnieje ochrona przed ideologizacją sztuki. Dzięki konsternacji, o której wspomniałam, przekaz nie jest „twardy". Jeśli ktoś chce, odnajdzie tu ideologię, jeżeli nie, pozostanie tylko refleksja. Jestem w takim momencie, w którym odczuwam potrzebę zrobienia przerwy. Doszłam do punktu w swojej twórczości, w którym każdy następny krok może nie być tym, po co tę sztukę robiłam. Chcę podążać tą droga, ale nie wiem, jaką to przybierze formę.
Z.K.: Mnie się bardzo podoba to, co robi Ada. To jest odświeżające, prawica nie miała tu dotychczas żadnej reprezentacji, sztuka współczesna była *stricte* lewicowa. Kiedy pojawiła się twórczość ADU – ideologiczna, „dziewczyńska" i zaczepna, popowa, a jednocześnie teologiczna – okazała się ciekawą propozycją. Był czas, kiedy wszystkie spojrzenia skierowane zostały na nią. Teraz i inni artyści zaczynają robić podobną sztukę.

K.G.: *Church is a girl* nie jest już świadectwem, zawiera elementy teologiczne, nie opowiada Pani tu o tym, co czuje.
A.K.: To wyniknęło z moich przemyśleń. Kiedy zaczęłam swoją refleksję na temat Boga, zastanawiałam się: po co nam Kościół? Refleksja nad sobą doprowadziła do przemyśleń na temat instytucji Kościoła. Zastanowiło

mnie stwierdzenie, że Bóg w stosunku do Kościoła przyjmuje relację męską, a Kościół w stosunku do Boga – żeńską. Postanowiłam więc zrobić o tym piosenkę. Teraz poczułam, że muszę wziąć oddech od projektu ewangelizacyjnego. Przeszłam na rejony patriotyczne. Staram się, wykorzystując popowo-kampową formę, przedstawić to, jak ten patriotyzm widzę. Zależy mi na tym, by ludzie zastanowili się, czym on może być.

K.G.: W swoich patriotycznych projektach nawołuje Pani do ideologicznej równowagi, godzenia różnych postaw.
A.K.: Nawołuję do wielu rzeczy, przede wszystkim do jednoczenia się. Tworząc ten projekt, zastanawiałam się, czy jest coś, co nas wszystkich łączy. W kontekście ostatnich wydarzeń obserwuję, że mamy ciągły podział na „dwie Polski". Zaczęłam więc się zastanawiać, jak stworzyć „punkt środkowy", który zjednoczyłby dwie nierozumiejące się nawzajem strony. To będzie teraz bardzo istotny nurt w mojej twórczości.

Panel dyskusyjny podczas festiwalu #NETmisja2. Od lewej: Ada „ADU" Karczmarczyk, Zofia Krawiec, Katarzyna Gołos (fot. Maja Kowalska)

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

WYWIADY

KAMERA WERYFIKUJE

Z PIOTREM SOBOCIŃSKIM JUNIOREM ROZMAWIA KATARZYNA TARAS

Piotr Sobociński jr (fot. Oliwia Grzymała)

Piotr Sobociński jr (ur. 1983) – absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi; członek Polskiej Akademii Filmowej, Europejskiej Akademii Filmowej oraz PSC (Polish Society of Cinematographers). Autor zdjęć między innymi do *Wołynia* (2016), *Drogówki* (2013) i *Róży* (2011) Wojciecha Smarzowskiego, *Bogów* (2014) Łukasza Palkowskiego, *Strefy nagości* (2014) Urszuli Antoniak, serialu HBO *Bez tajemnic* (druga seria, 2012), *Układu zamkniętego* (2013) Ryszarda Bugajskiego, *Wygranego* (2011) Wiesława Saniewskiego. Nadzorował rekonstrukcję/koloryzację *Powstania Warszawskiego* (2014). Za zdjęcia do

Bogów nagrodzony Orłem Polską Nagrodą Filmową, a także Nagrodą PSC i uhonorowany Wyróżnieniem Specjalnym Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego OFF Camera. Za zdjęcia do *Strefy nagości* nagrodzony Wyróżnieniem Specjalnym Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego OFF Camera. Jego zdjęcia do *Róży* zostały uhonorowane na International Image Film Festival for Women (Zimbabwe), Brooklyn Film Festival (Nowy Jork), MFF Berdiańsk, FPF „Ekran" (Toronto). Był nominowany do Nagrody PSC za zdjęcia do *Róży* i *Drogówki*. *Róża* i *Strefa nagości* znalazły się w konkursie głównym festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage (w latach 2011 i 2014), co oznacza nominację do Złotej Żaby, nagrody głównej festiwalu. Z kolei *Drogówka* znalazła się w konkursie polskim tej najważniejszej dla środowiska osób zajmujących się obrazem filmowym imprezy (2013). W roku 2004 został wyróżniony w konkursie studenckim Camerimage Złotą Kijanką za zdjęcia do etiudy *Zima*.

Katarzyna Taras: Kiedy przed chwilą dowiedziałeś się, o czym będziemy rozmawiać, powiedziałeś, że nie lubisz kamery.
Piotr Sobociński jr: No, nie lubię (śmiech). Bo człowiek coś sobie wyobraża, siedzi w nocy, wymyśla, a potem trzeba to nakręcić tą kamerą. I nigdy nie wychodzi tak, jak to sobie wymarzysz. Kamera jest przyjacielem i cudem, dzięki któremu możemy zmaterializować nasze wyobrażenia, tak naprawdę tworzyć jakieś światy od nowa, ale jest też największym wrogiem ze względu na pewne ograniczenia – widzi tylko tyle, na ile pozwala obiektyw. Czasem to, co najciekawsze, dzieje się poza nią albo już po wyłączeniu kamery. Kamera weryfikuje wrażliwość, ale przed wszystkim wiedzę, bo przecież musisz wiedzieć, a nie czuć czy sobie wyobrażać, gdzie ten kadr postawić, znaleźć dobre światło. To jest cała sztuka. No i kamera jest przecież narzędziem, które czasami okazuje się za duże albo za ciężkie, albo za mało zwrotne. *Dom zły*, gdzie byłem operatorem kamery, kręciliśmy okropną, maleńką, plastikową kamerką. Największy sentyment mam do *Róży*, którą robiliśmy kamerą Arri 4 bl, starszą ode mnie, ciężką, wielką. Na podglądzie nic nie było widać, ale chyba dobrze wyszło.

K.T.: Przecież wiesz, że uwielbiam *Różę* i wzruszam się za każdym razem, kiedy ją oglądam. I że absolutnie urzekły mnie Twoje zdjęcia do tego filmu, a pierwszy raz oglądałam wersję jeszcze bez tak zwanych masek

i trochę inaczej zmontowaną. Jak pracuje się z reżyserem, który z wykształcenia jest operatorem, jak w przypadku Wojtka Smarzowskiego?
P.S.: Reżyserów, którzy z wykształcenia są operatorami, jest wielu. Krzysztof Krauze, Jan Jakub Kolski, Bartek Prokopowicz też ostatnio zrobił film, Łukasz Kośmicki, Jerzy Zieliński… Wydaje mi się, że Wojtek tak naprawdę nigdy nie chciał być operatorem, nigdy go to nie interesowało, i tak jest nadal (śmiech). Z Wojtkiem najmniej ze wszystkich reżyserów, z jakimi pracowałem, rozmawiamy o obrazie. Nie skarżę się, broń Boże (śmiech). Wojtek Smarzowski nie poświęca uwagi temu, jak to wygląda, ale temu, jak to się czuje. Potwornie cierpiałem przy *Róży*. Potrzebowałem, żeby ktoś mi cokolwiek powiedział, a Wojtek był skupiony przede wszystkim na aktorach. Robiliśmy na taśmie. To, co nakręciłem, trzeba było wywołać, i mogłem to obejrzeć dopiero po tygodniu. Po drodze zawsze były jeszcze jakieś problemy. Wojtek jest wrażliwy wizualnie, ale to jest stuprocentowy reżyser. Edukacja operatorska jest w nim bardzo głęboko schowana, ale przecież nie o to chodzi, żeby reżyser był operatorem, bo przecież od pewnych rzeczy ma na planie właśnie operatora.

K.T.: Kamera filmowa czy kamera cyfrowa?
P.S.: Każdy z systemów ma swoje wady i zalety. Kolega ma teraz zdjęcia w Maroku, wywołują materiał w Berlinie, dostał materiał do obejrzenia i okazuje się, że dwie rolki są „zaświetlone", co nie zdarzyłoby się, gdyby pracował na cyfrze, bo materiał zgrywa się na planie i od razu wiadomo, jeśli coś jest nie tak. Kiedy pracujesz na cyfrze, bardzo dokładnie możesz pokazać reżyserowi, jak wszystko będzie wyglądać. No, ale tu rodzi się pytanie, czy to jest wada, czy zaleta. Kiedy pracowało się na taśmie, autor zdjęć robił, co chciał (śmiech). Bo tylko on wiedział/widział, jak wszystko będzie wyglądać. Obraz był własnością operatora! Mieliśmy nad nim władzę. Bo podgląd z kamery na taśmę był tylko taki… „poglądowy", natomiast kiedy używasz kamery cyfrowej, na podglądzie masz efekt bardzo bliski temu, co chcesz osiągnąć. Zaletą pracy na cyfrze jest dopuszczenie do zawodu operatora tych, którzy są wrażliwi na światło, kompozycję, piękno świata, ale nie są dobrzy w tej „inżynierskiej" części zawodu. Chodzi o światłomierze, całą tę fotochemię, wszelkie niuanse oświetlenia, które taśma pomijała albo uwydatniała.

K.T.: To precyzyjniej ustawia się światło podczas pracy „na cyfrze" czy kiedy używamy kamery filmowej?
P.S.: Mniej mogę świecić przy cyfrze, i nie chodzi o to, że zamawiam mniej światła. Pracując na cyfrze, można być odważniejszym. Widzę pewien limit i odejmuję światło, odejmuję, odejmuję… i mam to, co mnie interesowało, co jest niemal na granicy. Podczas pracy na negatywie, kiedy przekroczy się tę granicę – nie masz materiałów.

K.T.: Ja, teoretyczka i wykładowczyni, dostrzegam – zresztą bardzo mnie to niepokoi – że studenci, którzy nigdy nie mieli do czynienia czy to z analogowym aparatem fotograficznym, czy to z kamerą filmową, nie myślą obrazem, są niechlujni operatorsko, nie potrafią zainteresować widza obrazem.
P.S.: Kiedy byłem w Szkole [mowa o PWSFTviT w Łodzi – przyp. K.T.], dostawało się puszkę taśmy i na tym trzeba było zrobić film. Trzy razy pomyślałem, zanim uruchomiłem kamerę. Nie mogło być pustych przebiegów. Pamiętam, jak kręciłem swoją pierwszą etiudę, w jakich nerwach. Ale takie doświadczenia nauczyły mnie szacunku do taśmy, do pracy na planie, do czasu. Trzeba było myśleć. A teraz kręci się wszystko dookoła, bo a nuż się przyda. Czasami naprawdę jest tak, że „puśćmy kamerę, a może coś wyjdzie…, zobaczymy, co będzie". Bardzo lubię improwizację, ale bez przesady, a czasami jest tak, że wcale nie ma prób. Jak jest jeden aktor – to niech sobie inscenizuje i improwizuje, ale przy dużych scenach ze statystami realizacja bez prób trwa dłużej, niż gdyby zsumować czas poświęcony i na kręcenie, i na próby. A potem jeszcze trzy razy dłużej trwa „czyszczenie" ze wszystkich brudów zrealizowanego w takim chaosie ujęcia.

K.T.: A czy ta właściwie już „rewolucja cyfrowa" zmieniła np. hierarchię w pionie operatorskim?
P.S.: Jak mam podgląd cyfrowy, to okazuje się, że każdy zna się na obrazie i chce coś swojego dorzucić. Nie mówię o reżyserze, bo to jest naturalne i normalne, ale jak podchodzi ileś tam osób i słyszysz, że tu jest za jasno, a tu za ciemno, a tu ktoś źle wygląda… Przyjmuję uwagi od każdego – jeśli widzę, że ten ktoś ma pojęcie, że film to nie jest tylko jedno ujęcie, że potrafi myśleć o filmie jako o całości składającej się z iluś tam ujęć. Efektem pracy „na cyfrze" – albo może w ogóle wynikiem postępu technologicznego – jest

to, że ja nie wyobrażam już sobie pracy bez podglądu. Po rewolucji cyfrowej autorzy zdjęć musieli wbić sobie do głowy, że przestajesz być alchemikiem! Tym jedynym, który wiedział, jak to będzie wyglądać. Mimo tego, że wszyscy wtrącają ci się do obrazka, no bo mają podgląd, trzeba umieć przekonać do swojej wizji reżysera i producenta. Kiedy pracowało się na negatywie, można było robić po swojemu. Ty wiedziałaś i koniec! Bez konsultacji. Oczywiście czasami miało to krótkie nogi. Teraz rano kręcisz film, a wieczorem go oglądacie i wszystko można skontrolować. I znowu, nie masz np. problemów z kontynuacją, ale z drugiej strony taka wygoda „odmóżdża". Podczas pracy na cyfrze popularną metodą jest działanie w stylu „a może tak, a może śmak, a może się uda", metoda prób i błędów. Przy negatywie musiałaś być przygotowana i mieć pomysł!

K.T.: A jak jest z udziałem kolorystów? Teraz bardziej wpływają na obraz, niż kiedy pracowało się na taśmie?
P.S.: Tak tego nie widzę. Dzisiaj koloryści mają po prostu więcej narzędzi, a zatem i większe możliwości. Kiedyś, kiedy robiłaś kopię stykową, to mogłaś poprawić, żeby było ciemniej albo jaśniej, popracować z kolorami składowymi, których mogło być więcej albo mniej, a kontrast wycyzelować za pomocą gradientu wywołania negatywu. Całą resztę trzeba było uzyskać na planie. Przy cyfrze możliwości ingerowania w obraz są praktycznie nieograniczone i dlatego kolorysta ma o wiele bardziej odpowiedzialne zadanie. Może poprawić wiele niedoróbek z planu. Czasami podczas kręcenia też odpuszczam, jeśli nie ma już czasu, a wiem, że będę mógł to poprawić na gradingu[1].

K.T.: Czyli „cyfra" okazuje się bardziej czasochłonna niż taśma. A czy jest bardziej kosztowna?
P.S.: Oczywiście odchodzi cały koszt surowca, ale skoro pojawiła się możliwość większej obróbki obrazu – to czemu z tego nie skorzystać? I koszta rosną, bo to cię kusi i jak tu nie spróbować… Montażysta dostaje już materiał po korekcji barwnej, z efektami itp. W USA tak było od zawsze, u nas dopiero po „rewolucji cyfrowej". Jak robię nocną scenę, paradoksalnie,

[1] Grading (inaczej: kolorkorekcja) – ostatni szlif obrazu wyrównujący kolory, kontrasty i jasność (przyp. K.T.).

potrzebuję więcej światła. Dziś i montażysta, i reżyser dostają już scenę ciemną – mimo że jest naeksponowana jasno, żeby było widać szczegóły i żeby nie była czarną dziurą. Cyfra to technologia mimo wszystko nie tak doskonała jak negatyw. Jeśli w części kadru jest zbyt ciemno, cały obrazek potrafi być zepsuty. Teraz pracujemy nad kolorkorekcją *Wołynia* i wychodzą błędy, których pewnie bym uniknął, gdybym pracował na taśmie. Zresztą nie chciałem tego filmu robić. Temat jest okropny. Kiedy przeczytałem scenariusz, postanowiłem, że nie będę tego robił. Dopiero co urodziła mi się córka. Byłem na takim etapie emocjonalnym, że nie miałem ochoty pracować przy czymś takim. Chciałem wtedy robić bajki dla dzieci. Film, który zobaczysz, jest jednak o wiele mniej brutalny niż scenariusz. Wszedłem w *Wołyń*, bo chciałem być lojalny wobec człowieka, który dał mi debiut. Tak mnie wychowano. Zaangażowałem się na sto procent, ale gdyby to nie był Wojtek, to bym tego filmu nie robił.

K.T.: Kiedy rozmawiamy o filmach, to często wspominasz o swojej córce. Scenariusz *Bogów* przyjąłeś, bo chciałeś być w Polsce podczas jej narodzin.
P.S.: Bo film nie jest najważniejszy. Jestem innym człowiekiem, a zatem i innym filmowcem, od momentu, kiedy zostałem ojcem. Kiedy mała się urodziła, to wszystkie rzeczy, które w moim zawodzie były tak fascynujące, które naprawdę sprawiały mi wiele przyjemności – jeżdżenie po świecie, poznawanie inspirujących miejsc itp. – wszystko to przestało być tak ważne. Teraz jestem rozdarty: z jednej strony odkrywam coś nowego, a z drugiej strasznie cierpię, kiedy wyjeżdżam choćby na tydzień, a co dopiero na trzy miesiące. Wiem też, jak musiał cierpieć mój ojciec[2], kiedy wyjeżdżał na zdjęcia, a mama, siostra, brat i ja zostawaliśmy tutaj.

K.T.: Bo robienie filmów to ciężka praca. To są ciężkie zawody. Powiedz mi, na czym polegał sekret pracy na planie *Strefy nagości* – to zresztą jeden z moich trzech najbardziej ulubionych Twoich filmów – który sprawił,

[2] Chodzi o wybitnego polskiego autora zdjęć, Piotra Sobocińskiego, współtwórcę między innymi *Magnata* Filipa Bajona, *Czerwonego* Krzysztofa Kieślowskiego, *Lawy* Tadeusza Konwickiego, *Oczu anioła* Luisa Mandoki oraz *Pokoju Marvina* Jerry'ego Zaksa (przyp. K.T.).

że udało się tak wiele uzyskać od bardzo młodych i niedoświadczonych aktorek?

P.S.: To nie były aktorki, tylko zwykłe dziewczyny. Mieliśmy raptem dwadzieścia dni zdjęciowych. Sam jestem zdziwiony, że tak dobrze wyszło, bo robiliśmy ten film nieomal w biegu, a okazało się, że mamy bardzo dużo materiałów, które odpadły na etapie montażu. To Ula Antoniak [reżyserka filmu – przyp. K.T.] tak przećwiczyła, poprowadziła te dziewczyny. One przecież miały po czternaście lat! Toż to dziewczynki. I skąd one miały wiedzieć coś o uwodzeniu, a przecież o tym jest ten film. Jak coś takiego wytłumaczyć takim dzieciakom? Ja tylko ustawiłem światło. I to jak gdyby na całe wnętrza, bo starałem się dziewczyn nie ograniczać, nie wystraszyć, bo one nawet nie tyle grały, ile były. Ula pracowała z nimi wiele miesięcy przed rozpoczęciem zdjęć. Używała różnych technik, ale dopiero włączenie kamery… – znowu ta kamera… (śmiech) – włączenie kamery było takim zimnym prysznicem. Na początku dziewczyny nie dawały rady wytrzymać nawet swoich spojrzeń, a pod koniec naprawdę zaczęły nas zaskakiwać. Jestem z tego filmu zadowolony. Wydaje mi się, że w ogóle mam szczęście do reżyserów.

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Ciężar i lekkość w kulturze

pod redakcją Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk

Książka zaciekawia już samym wyborem przewodnich kategorii – wyborem nietuzinkowym, a jednocześnie prowokującym pozorną prostotą. Zdawałoby się znane i oczywiste pojęcia odsłaniają swą wielowymiarowość, okazują się wyjątkowo inspirujące – tak w wymiarze artystycznym, jak i czysto poznawczym. Dzięki temu właśnie można rozpatrywać zagadnienia ciężaru i lekkości w kulturze w perspektywie rozmaitych dyscyplin humanistycznych (kolejne studia prezentują m.in. perspektywę językoznawczą, literaturoznawczą, muzykologiczną, filmoznawczą, teatrologiczną, filozoficzną, wiedzy o architekturze, fotografii, sztukach plastycznych). Zebrane w książce szkice odsłaniają zarówno dosłowne, jak i metaforyczne znaczenia tytułowych kategorii, ujawniając ich różnorodne sensy w wielu wymiarach, m.in.: estetycznym, emocjonalnym, psychologicznym, intelektualnym czy etycznym.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

KULTURA, CZYLI NAJMNIEJ KOCHANE DZIECKO W RODZINIE

Z DR MONIKĄ SMOLEŃ-BROMSKĄ ROZMAWIA ANNA WRÓBLEWSKA

Monika Smoleń jest jedną z pierwszych w Polsce badaczek zajmujących się ekonomią kultury. Jej rozprawa doktorska, obroniona na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, została wydana w 2003 roku pod tytułem *Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast* i jest pionierską pracą na temat tak zwanych sektorów kreatywnych. Od 2005 roku Monika Smoleń jest zatrudniona w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W latach 2008-2015 pełniła funkcję wiceministra i odpowiedzialna była m.in. za wdrażanie unijnych programów wspierania kultury. Zajmowała się koordynacją na polskim gruncie priorytetu „Kultura" z programu strukturalnego UE „Infrastruktura i środowisko" na lata 2007-2013. Z tego programu wsparto 79 inwestycji kulturalnych: instytucji, szkół artystycznych, zabytków. Obecnie pełni funkcję dyrektora Departamentu Funduszy i Spraw Europejskich w MKiDN.

Anna Wróblewska: Pani Doktor, zastanawiam się, co kilkanaście lat temu, kiedy nie znaliśmy jeszcze terminów „zarządzanie kulturą", „ekonomika kultury", „ekonomia kultury", skłoniło Panią do wyboru tej drogi naukowej.

Monika Smoleń-Bromska: Zaczęłam o tym myśleć w 1998 roku. Przeglądając różne strategie rozwoju regionalnego, zauważyłam, że w zdecydowanej większości z nich kultura traktowana jest jedynie jako element budowy tożsamości i identyfikacji regionalnej. Tylko w jednej znajdowało się odniesienie do wpływu kultury na rozwój. Było to dla mnie zaskakujące odkrycie, bo sądziłam, że dla co najmniej kilku regionów kultura powinna być jednym z obszarów, w oparciu o który buduje się przewagę konkurencyjną. Dzisiaj sytuacja jest inna, coraz częściej kultura traktowana jest jako jeden z najważniejszych czynników rozwoju regionalnego, zmieniło się też postrzeganie znaczenia kultury w procesie rozwoju, rozszerzono je z kwestii społecznych

także na ekonomiczne. Trafnie oddają to słowa Marshalla McLuhana, który powiedział, że „z ery, w której biznes był naszą kulturą, znaleźliśmy się w erze, w której kultura staje się naszym biznesem". Odzwierciedlenie tej zmiany widzimy także w systemie planowania rozwoju kraju i regionów. Rola kultury w rozwoju została uwzględniona w Długookresowej Strategii Rozwoju Kraju do 2030 roku, jak również w większości strategii zintegrowanych, m.in. Rozwoju Regionalnego i Rozwoju Kapitału Społecznego. W tej ostatniej, za którą zresztą miałam przyjemność odpowiadać, szeroko rozumiana kultura stanowi oś, wokół której zbudowana jest cała narracja. Kapitał społeczny, którego deficyt uznany został za jeden z dziewięciu największych wyzwań rozwojowych Polski, zdefiniowaliśmy jako fuzję trzech „K": kreatywności, komunikacji i kooperacji.

A.W.: Ten sposób myślenia ewoluuje od lat. W odniesieniu do kultury coraz rzadziej cytuje się liberalne koncepcje z lat 90., gdyż uznawane są dzisiaj za dowód zwykłego nieuctwa, nieznajomości praw, jakimi rządzą się przemysły kreatywne.

M.S.-B.: To prawda, nadal jest jednak wiele do zrobienia, zwłaszcza w obszarze rozwoju wspomnianych przez Panią przemysłów kreatywnych. Pojęcie to jest modne, natomiast gdy przyjrzeć się sferze działań w tym obszarze zarówno na poziomie centralnym, jak i regionalnym czy lokalnym, to ciągle napotykamy kwestie wymagające pilnego rozwiązania. Niewątpliwie najważniejszą z nich jest walka z piractwem i ochrona własności intelektualnej, tworzenie zachęt podatkowych i innych mechanizmów ułatwiających funkcjonowanie twórcom i animatorom kultury, wzmocnienie w procesie edukacji powszechnej znaczenia i miejsca edukacji kulturalnej i medialnej. Badania wskazują, że przemysły kreatywne są jedną z najszybciej rozwijających się branż, tworzącą znaczący wkład w PKB, wysoką wartość dodaną. Tak jest też w Polsce. Popatrzmy chociażby na osiągnięcia branży wzornictwa czy gier komputerowych, które doceniane są na całym świecie i idą w parze z ogromnymi pieniędzmi. Pod koniec roku 2011 wartość rynku gier szacowana była na 52 miliardy dolarów, szacowano wtedy, że jego wartość wzrośnie do 2017 roku do około 70 miliardów dolarów. Jednak według najnowszych danych już w ubiegłym roku [2015 – przyp. A.W.] wartość światowego rynku gier szacowano na 82,5 miliardy dolarów, a polskiego na 280 milionów dolarów.

A.W.: Czy to znaczy, że obecnie przemysły kreatywne należą do kluczowych dla narodowego rozwoju „inteligentnych specjalizacji"?
M.S.-B.: W 2014 roku Ministerstwo Gospodarki ogłosiło listę tak zwanych krajowych inteligentnych specjalizacji, to jest takich branż przemysłu, które mają największe szanse na budowę przewagi konkurencyjnej i marki Polski. Było ich osiemnaście, wśród nich technologie inżynierii medycznej, automatyka i robotyka, a także inne ciekawe specjalizacje, ale nie było niczego związanego z kulturą. Podjęliśmy starania, by na tę listę wpisać przemysły kreatywne – przemysł audiowizualny i muzyczny, produkcję gier wideo, wzornictwo. Udało się przygotować na tyle przekonujące uzasadnienie dla włączenia tych właśnie obszarów w strategię rozwojową Polski, że resort gospodarki ostatecznie zdecydował się listę rozszerzyć, dodając dziewiętnastą specjalizację – technologie kreacyjne. Nie był to proces prosty i łatwy także dlatego, że trudno było znaleźć ekspertów, którzy są w stanie wyjść mentalnie poza własną specjalność czy projekt i spojrzeć strategicznie na rozwój całego tego obszaru. Obecność na tej liście niesie za sobą realne korzyści. Projekty wpisujące się na listę krajowych inteligentnych specjalizacji otrzymują na przykład dodatkowe punkty w konkursach dotacyjnych o środki unijne w ramach wspierającego przedsiębiorców programu „Innowacyjna gospodarka". Pierwsze efekty już zresztą widać, środki unijne z tego programu otrzymała między innymi Telewizja Polska na „Pilotażową instalację rejestrowania, przetwarzania i dystrybucji treści audiowizualnych w technologii 4, 8 i 16K".

A.W.: Jest to jakby symboliczne zwieńczenie drogi, którą Pani pokonywała przez ponad piętnaście lat: od pierwszych prób badawczych z zakresu ekonomiki kultury, poszukiwanie języka i metod, aż po realne działania na rzecz wzmocnienia roli kultury w rozwoju gospodarczym. Trudno uwierzyć, że stało się to w tak krótkim czasie.
M.S.-B.: Kiedy pod koniec lat 90. zaczęłam zajmować się tematyką przemysłów kultury, pojęcie to w zasadzie nie było obecne w polskiej literaturze. Gdy zgłosiłam na Radę Wydziału temat *Wpływ przemysłów kultury na rozwój miast*, zostałam za to mocno skrytykowana przez pewnego profesora, który powiedział, że skoro mówię o „przemysłach kultury", oznacza to, że nie potrafię mówić po polsku, bo nie rozumiem znaczenia pojęć „przemysł" i „kultura". Z każdej krytyki można jednak wydobyć coś pozytywnego.

W słowniku Lindego sprawdziłam etymologię słowa „przemysł", oznaczało ono niegdyś – przemyślne działanie. Jako przykład podano przemysł regionalny nastawiony na wytwarzanie produktów związanych z kulturą danego regionu. Dopiero epoka industrializacji spowodowała utożsamienie przemysłu z ciężką działalnością wytwórczą.

A.W.: Skąd czerpała Pani wiedzę i metodologię do badania przemysłów kultury?

M.S.-B.: Prac naukowych było bardzo niewiele. Udało mi się zdobyć stypendium Ministra Nauki Królestwa Niderlandów, spędziłam więc dwa lata w Holandii, gdzie temat ten był już obecny w dyskursie naukowym. Co ciekawe, Holendrzy mówią o „przemyśle praw autorskich" (*copyright industry*), czyli o różnych działalnościach opartych na prawie autorskim. Na marginesie dodam, że pokazuje to, jak duże znaczenie ma dla nich ta kwestia. Na Uniwersytecie Erazma w Rotterdamie zajęłam się poszukiwaniem odpowiedniej literatury. Wówczas tematyką tą zajmowali się przede wszystkim Brytyjczycy, którzy już w latach 90. powołali tak zwany zespół zadaniowy do badania przemysłów kultury i ich znaczenia dla rozwoju Wielkiej Brytanii. W oparciu o literaturę brytyjską i holenderską poszukiwałam złotego środka, który pozwoliłby mi „przełożyć" pewne procesy i metody na grunt polski. Pozwoliło mi to zbudować historię pojęcia przemysłów kultury – od jego negatywnego znaczenia w teorii Adorna i Horkheimera, poprzez różne ujęcia narodowe, aż po definicje UNESCO i innych międzynarodowych organizacji i *think* tanków – a także poznać mechanizmy wspierania przemysłów kultury w różnych krajach. Wówczas w Polsce pojęcie to „zgrzytało", a niektórych nawet bolało. Dziś opowieść ta brzmi jak prehistoria, tym bardziej że termin ten został wyparty przez pojęcie szersze – przemysłów kreatywnych, o którym mówią wszyscy, a Komisja Europejska przygotowała nawet Zieloną Księgę ich rozwoju.

A.W.: Polskie zarządzanie kulturą narodziło się w Krakowie, na Uniwersytecie Jagiellońskim i na Akademii Ekonomicznej. Dlaczego akurat tam?

M.S.-B.: Akademia Ekonomiczna [obecnie: Uniwersytet Ekonomiczny – przyp. A.W.] zajęła się ekonomią kultury nieco później, natomiast w istocie Instytut Spraw Publicznych UJ był jednym z pionierów w tej dziedzinie,

otrzymując uprawnienia do nadawania stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie zarządzanie. Myślę, że tego typu decyzje zawsze związane są z konkretnymi osobami, ich zainteresowaniami i pasjami naukowymi. Na Wydziale Geografii UJ pisałam pracę magisterską o wpływie dziedzictwa kulturowego na tożsamość kulturową Małopolski. Promotorką pracy była profesor Grażyna Prawelska-Skrzypek, która następnie została dyrektorem Instytutu Spraw Publicznych na Wydziale Zarządzania UJ i zaczęła promować tam tematy związane z zarządzaniem kulturą. Było to wówczas trudne wyzwanie. Kilka osób zdecydowało się zająć tą tematyką. Badaliśmy efektywność zarządzania instytucjami kultury. Zastanawialiśmy się, jak wprowadzić mierniki, twarde narzędzia pomiaru efektywności zarządzania np. teatrami. Spotykało się to oczywiście z niezrozumieniem i wielką nieufnością.

A.W.: *Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast* to pierwsze polskie opracowanie na temat tak zwanego miasta kreatywnego. Pani praca odnosi się do Krakowa, ale dzisiaj idea miast kreatywnych stała się chyba szalenie modna.

M.S.-B.: Idea miasta kreatywnego robi swoją karierę od czasu, gdy Richard Florida zdefiniował pojęcie klasy kreatywnej, potem miasta kreatywnego, ale dziś chyba rzeczywiście przeżywa renesans. Założeniem miasta kreatywnego, w największym skrócie, jest przekonanie, że źródłem wzrostu gospodarczego jest nie tylko wiedza, ale także kreatywność. Zatem miasta, aby uzyskać przewagę nad innymi, muszą stawać się atrakcyjne i przyciągać kreatywnych mieszkańców. W swojej pracy zastanawiałam się, jak różne miasta europejskie wykorzystują do tego celu kulturę, jakie stosują narzędzia, skąd czerpią środki i wreszcie –jakie przynosi to efekty. Raz jeszcze, z perspektywy tego, co dzieje się dzisiaj, praca ta nie jest odkrywcza, ale pod koniec lat 90. funkcjonowaliśmy w kompletnie innych realiach, zwłaszcza w Polsce. Kultura była traktowana raczej jako kosztowna nadbudowa niż inwestycja. Dzisiaj miast, które czerpią z idei miast kreatywnych, jest wiele. Co jest niezwykle cenne, miasta się sieciują, wymieniając poglądy i doświadczenia. Przykładowo, w czerwcu tego roku [2016 – przyp. A.W.] w Krakowie odbył się zjazd Sieci Miast Festiwalowych, która skupia czołowe ośrodki kulturalne na świecie uznające festiwale za narzędzie zrównoważonego rozwoju w wymiarach kulturalnym, społecznym i ekonomicznym.

A.W.: Miasta kreatywne powstają między innymi poprzez świadome przekształcanie ośrodków czy dzielnic postindustrialnych w kreatywne. W swojej książce podaje Pani przykłady takich ośrodków, jak Glasgow, Bristol, Rotterdam. Czy w Polsce umiemy już przekształcać zdewastowane poprzemysłowe tereny w przyjazne człowiekowi nowoczesne miejskie przestrzenie?

M.S-B.: Gdybym dzisiaj pisała doktorat na ten temat, nie musiałabym prezentować wyłącznie zachodnioeuropejskich przykładów. Od trzynastu lat zajmuję się funduszami unijnymi w MKiDN. Kiedy przyszłam do resortu, otrzymałam zadanie przygotowania absorpcji środków unijnych na kulturę na polskim gruncie. Wiele udanych z perspektywy czasu przykładów rewitalizacji tkanki miejskiej czy przekształcenia roli i wizerunku miasta jest właśnie efektem trafionych inwestycji dokonanych w oparciu o pieniądze z UE. Do czasu wejścia Polski do Unii inwestycje te były incydentalne, bieżące, nie miały charakteru strukturalnego. Z dzieciństwa w Krakowie pamiętam nieustannie remontowane Sukiennice, kawałek po kawałku, wedle najpilniejszych potrzeb. Tymczasem środki unijne pozwoliły przede wszystkim na przygotowanie kompleksowych projektów, które nakazywały myślenie o inwestycji w kategoriach strategicznych. Musiały zostać poprzedzone przygotowaniem studium wykonalności, analizą kosztów, korzyści, wskaźników mierzenia efektów itd. Aplikujący musiał pokazać, w jaki sposób projekt wpłynie na rozwój społeczno-ekonomiczny danego obszaru, udowodnić, że powstaną dzięki niemu nowe miejsca pracy, zmniejszy się wykluczenie społeczne, rozwinie się ruch turystyczny itd.

A.W.: Myślę jednak, że skala tej przemiany nie byłaby tak duża, gdyby nie konkretny program strukturalny „Infrastruktura i środowisko", z którego priorytetu „Kultura" spłynęło do Polski najwięcej pieniędzy.

M.S.-B.: To prawda, bo to program o najwyższym budżecie dla kultury w historii UE, ale podobną sumą na kulturę dysponowały także zbiorczo wszystkie regionalne programy operacyjne. W sumie w latach 2007-2013 ściągnęliśmy do Polski 1,3 miliardów euro na inwestycje kulturalne z funduszy strukturalnych. To 1/6 unijnych środków na kulturę. Wszystkie kraje Wspólnoty wydały łącznie sześć miliardów euro. Mogę bez fałszywej skromności powiedzieć, że staliśmy się europejskim liderem wykorzystania tych środków na kulturę. To dzięki nim powstało w końcu między innymi

Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku, Centrum Nauki Kopernik w Warszawie, Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu, Filharmonia w Szczecinie, które niejako przy okazji stały się także fantastycznymi nowymi symbolami architektonicznymi Polski. Filharmonia w Szczecinie otrzymała przecież w 2015 roku nagrodę imienia Miesa van der Rohe dla architektury europejskiej, tak zwanego architektonicznego Oscara.

A.W.: Pokazuje to też ewolucję myślenia o kulturze. Mówimy tu cały czas o rozwoju nauki, o podnoszeniu kompetencji. Wygląda na to, że Polska stała się krajem wybitnie zdolnych menedżerów kultury. Przecież wnioski pisały osoby, które nie zdążyły jeszcze skończyć specjalizacji z zakresu zarządzania kulturą, choćby takich jak ta u nas na UKSW. Wiem, że zrobiła Pani bardzo wiele, porządkując solidnie wiedzę na temat wszystkich dostępnych mechanizmów wsparcia inwestycji i działań kulturalnych. To jednak nie tłumaczy, dlaczego akurat Polacy tak zręcznie potrafią pozyskiwać pieniądze na kulturę.

M.S.-B.: Jest kilka powodów. Po pierwsze, poświęciliśmy kiedyś dużo czasu i środków na szkolenia, aby przygotować menedżerów do pozyskiwania pieniędzy. Na pewno bardzo przydatnym narzędziem okazał się uruchomiony w 2004 roku specjalny program ministra, tak zwana „promesa ministra kultury", dzięki której można było pozyskać pieniądze na wymagany przez Unię wkład własny. Myślę jednak, że najważniejsza była determinacja. Z kulturą jest tak jak z tym najmniej kochanym dzieckiem w rodzinie, które chce udowodnić rodzicom, że zasługuje na miłość. Wiadomo było, że zawsze będzie wiele środków europejskich na transport, ochronę środowiska, przedsiębiorczość, bo są to twarde, bezdyskusyjne priorytety rozwoju gospodarczego. Ludzie kultury zrozumieli, że jeśli nie wykorzystają szansy, która się pojawiła, to drugiej może nie być. Projekty z pierwszych lat wdrażania programu były bardzo często realizacjami wieloletnich marzeń. Pamiętam rozmowę z profesorem Jerzym Limonem, który o budowie teatru szekspirowskiego w Gdańsku marzył od ponad dwudziestu lat. Dzisiaj teatr stoi. Jest fenomenem na skalę światową, także pod względem architektonicznym. Odkąd pamiętam, nierozwiązywalnym problemem była fatalna siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, mieszcząca się w dawnym urzędzie zaprojektowanym na zjazdy partii. Dzisiaj NOSPR ma salę na najwyższym poziomie. Przecieraliśmy szlaki

i przekonywaliśmy szefów instytucji kultury, że fundusze unijne nie są takie straszne i że warto o nie aplikować.

A.W.: W mediach najchętniej mówi się o najbardziej efektownych inwestycjach, jak Centrum Kopernika, Muzeum Chopina, ogrody Wilanowa, remont Wawelu, Auschwitz, ale wydaje się, że równie istotne jest przeznaczenie części środków z programu Infrastruktura i Środowisko na remonty i nowe siedziby szkół artystycznych.
M.S.-B.: To jeden z priorytetów tego programu. Osiągnięcia w tej dziedzinie są ogromne. Skorzystało z niego kilkanaście szkół artystycznych I i II stopnia oraz uczelni wyższych: szkoły plastyczne, muzyczne, teatralne i filmowe. Zbudowano i wyremontowano sale widowiskowe, sale prób, sale koncertowe akademii muzycznych w Łodzi, Katowicach, Wrocławiu. Szkoła Filmowa w Łodzi ma nowy budynek, studenci PWST także uczą się w zmodernizowanych obiektach. Fantastycznie prezentuje się nowy budynek Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP na Wybrzeżu Kościuszkowskim. Szkolnictwo artystyczne jest niesłychanie ważnym elementem polityki kulturalnej, także dlatego że sale koncertowe w tych szkołach to często jedyne tego typu obiekty w dzielnicy lub mieście. Nowe sale koncertowe w Elblągu czy Sosnowcu pełnią właśnie taką funkcję.

A.W.: Wbrew pozorom, inwestycje w kulturę, nawet powstałe przy pomocy środków unijnych, nie zawsze są pozytywnie recenzowane. Spotkałam się z opiniami, że niektóre obiekty, jak np. Filharmonia Białostocka, są zbyt duże, ich skala jest niewspółmierna do obecnej podaży. Może więc należy zadać pytanie, czy w kulturze popyt ma kształtować podaż, czy odwrotnie?
M.S.-B.: Jechałam ostatnio tak zwaną autostradą z Krakowa do Katowic i zastanawiałam się, czy ktoś, planując po dwa pasy z każdej strony, miał jakikolwiek pomyślunek, dlaczego nie przewidział, że ruch samochodowy będzie się szybko zwiększał? Jeśli więc ktoś zarzuca, że widownia w Białymstoku nie ma 100% obłożenia, to pytam, skąd ma mieć, skoro przez dwadzieścia pięć lat nie inwestowaliśmy w edukację kulturalną? Zresztą, wbrew doniesieniom, z frekwencją na koncertach w Białymstoku wcale nie jest źle.

A.W.: …a zaniedbania czy też zaniechania inwestycji kulturalnych sięgają wczesnych lat 80.
M.S.-B.: Oczywiście! Wiadomo, że zasadniczo powinno zaczynać się od edukacji. Ale pieniądze na „twarde" projekty unijne pojawiły się akurat w okresie 2007-2013, więc należało po nie sięgnąć. W przyszłości nikt nie będzie wyburzał filharmonii, aby postawić na jej miejsce większą. Tym bardziej że patrząc na statystyki, widać, że jeśli instytucja oferuje dobry program, nietrudno znaleźć widzów. Statystyka NOSPR i wielu innych instytucji potwierdza tę tezę. Przykładowo, w 2013 roku – ostatnim spędzonym w całości w starej siedzibie – koncertów NOSPR wysłuchało dwadzieścia jeden tysięcy widzów, zorganizowano trzydzieści trzy wydarzenia. Pierwszy pełny rok w nowym gmachu, czyli 2015, to 266 wydarzeń i 195 tysięcy gości! Nie mówiąc o tym, że dziesiątki tysięcy gości festiwali i wydarzeń artystycznych znacząco ożywiły ruch turystyczny w mieście i regionie.

A.W.: Niedawno odwiedziłam Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach i ze zdumieniem stwierdziłam, że na koncercie trio akordeonowego jest pełna sala. Ośrodek stoi w szczerym polu, samochody przyjeżdżają z miejscowości odległych o kilkanaście lub kilkadziesiąt kilometrów – Tarnowa czy Krakowa.
M.S.-B.: Jestem absolutnie zwolenniczką teorii, że w kulturze podaż kształtuje popyt. Pytała Pani o miasta kreatywne. Są dziesiątki przykładów udanych rewitalizacji, głębokich przekształceń przestrzeni miejskiej połączonych z trafionymi inwestycjami w kulturze. Pamiętam, że kiedy minister kultury Waldemar Dąbrowski wymyślił, aby w zaniedbanym kulturalnie Pacanowie stworzyć Centrum Bajki Polskiej, wzbudziło to tylko śmiech i kpinę. Sama miejscowość nie dostrzegała swojego potencjału, Koziołka Matołka traktując jako dość wstydliwe dziedzictwo. Centrum powstało w 2005 roku przy pomocy dostępnych wówczas funduszy norweskich. Dzisiaj ciężko kupić bilet. Sam Pacanów stał się zupełnie inną miejscowością, powstały hotele, restauracje, zrewitalizowano przestrzeń miejską. Są zresztą także inne budujące przykłady, wystarczy wymienić Muzeum Warszawskiej Pragi – jako część wieloletniego programu rewitalizacji dzielnicy – czy nową siedzibę Teatru Nowego w Warszawie w dawnej zajezdni MPO. To naprawdę nie muszą być wielkie, zapierające dech w piersiach inwestycje. W Sanoku odtworzono rynek galicyjski, który ma pokazać zwiedzającym,

jak w XIX wieku żyło się w Galicji, jakie były sklepy, punkty usługowe. Albo Karpacka Troja, czyli fantastyczny skansen archeologiczny w Trzcinicy.

A.W.: Najtrwalszym efektem inwestowania w kulturę i przemysły kreatywne wydaje się jednak zmiana wizerunku. Spektakularnym przykładem takiej przemiany jest Gdynia, która zdecydowała się zainwestować w kulturę, sport i ekologię już w latach 90. Nikt dzisiaj nie pamięta, że w latach 80. była postrzegana jako miasto marynarzy, miasto robotnicze. Jest jednym z najmodniejszych kurortów w Polsce.
M.S.-B.: Teraz taką drogą idą Katowice. Kiedy w 2009 roku miasto rozpoczęło kandydowanie do Europejskiej Stolicy Kultury z hasłem „Katowice – miasto ogrodów", wzbudzało to przede wszystkim zdziwienie, jeśli nie śmiech.

A.W.: Przyznaję, że sama w pierwszym momencie parsknęłam śmiechem. Ale w tym szaleństwie była metoda.
M.S.-B.: Tak, bo przyjęcie strategii opartej na przeciwstawianiu miasta postindustrialnego, zdegradowanego – idei miasta kreatywnego, przekształciło się w wieloletnią politykę. Jednym z kryteriów aplikowania do miana ESK jest realizacja uwzględnianej w programie idei „Miasto i obywatele". Uruchamia to pokłady społecznej mocy. To, co się stało w Katowicach, jest niebywałe. Do Katowic jeździ się na imprezy kulturalne i na konferencje. Miasto zdobyło tytuł Europejskiego Miasta Kreatywnego UNESCO w dziedzinie muzyki. Jest mnóstwo nowych lub zrewitalizowanych obiektów: Muzeum Śląskie, Biblioteka Śląska, Akademia Muzyczna, NOSPR i Międzynarodowe Centrum Kongresowe.

A.W.: Centrum, położone obok Spodka, zachwyca niezwykłą architekturą, nawiązując do czerni, złota i kształtów kopalni. Mądra rewitalizacja nie musi więc polegać na zerwaniu z tradycją i pokrywaniu tkanki miejskiej nachalnym, sztucznym makijażem.
M.S.-B.: Projekt sali koncertowej NOSPR nawiązuje do architektury familoków, utrzymany jest w czerni i czerwieni. Można więc fantastycznie spleść tradycję z nowoczesnością.

A.W.: Czy nie kusi Pani, aby ponownie naukowo zająć się przemysłami kultury? Gdyby teraz pisała Pani o wpływie kultury na rozwój miast, miałaby Pani ogromne doświadczenie. Przez kilkanaście lat obserwowała Pani, na czym ten wpływ polega, i stymulowała go.
M.S.-B.: Kusiło i wciąż kusi, przyznaję.

A.W.: Jak postrzega Pani zarządzanie kulturą jako subdyscyplinę naukową? Jakie są, Pani zdaniem, perspektywy rozwoju tej gałęzi wiedzy? Jakie widzi Pani wyzwania i białe plamy do wypełnienia?
M.S.-B.: Przez ostatnie lata nieco odsunęłam się od pracy naukowej i badawczej. Odpowiem więc na to pytanie bardziej z perspektywy praktyka niż naukowca. Nadal brakuje na przykład danych statystycznych i badań prowadzonych w oparciu o tę samą metodologię, a tym samym odpowiedzi na pytania: jaki jest realny wpływ przemysłów kreatywnych na PKB, ile zatrudniają ludzi, jakie są straty z powodu piractwa? Oczywiście, jest wiele raportów i badań na ten temat, ale wszystkie realizowane są w oparciu o różną metodologię, inaczej agregowane dane, stąd trudno wskazywać na trendy i odpowiedzialnie wysnuwać wnioski. Statystyka kultury nie może dziś ograniczać się do wskazania liczby publicznych instytucji kultury, wypożyczeń książek w bibliotekach czy odwiedzających teatry i muzea. Kultura dziś to nie tylko instytucje kultury, ale także organizacje pozarządowe i przedsiębiorcy działający w tym obszarze, i statystyka powinna tę zmianę uwzględniać. Potrzebna jest jedna metodologia i zbieranie danych przez GUS, który zresztą podjął się już próby stworzenia takiej metodologii w pilotażowym programie dla Małopolski. Pozyskanie wiarygodnych badań i danych statystycznych jest absolutnie kluczowe. Trzeba też pamiętać, że zarządzanie kulturą to nauka stosunkowo nowa, pełna pułapek, które dyscypliny o dłuższej tradycji nauczyły się zręcznie omijać. Jest to też nauka „żywa", która musi czerpać z praktyki, bo praktyka tę naukę tworzy, choć tu zapewne niejeden profesor by się nie zgodził.

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Na obrzeżach nowoczesności

Joanna Zajkowska

Książka jest próbą przyjrzenia się ekspresji doświadczania i przeżycia nowoczesności w twórczości Artura Gruszeckiego (1852–1929). Pisarz, dziś niemal zupełnie zapomniany, jednak za życia poczytny i popularny, na stronach swoich utworów przekazywał wiele obrazów i ujęć życia w nowoczesnym mieście, pracy w coraz bardziej zindustrializowanym świecie, zmagania się jednostki z problemami tożsamościowymi. Autorka szuka odpowiedzi na pytanie, jak w twórczości Gruszeckiego zapisała się świadomość człowieka epoki wczesnonowożytnej, jak wygląda przeżywanie i doświadczanie/doświadczenie nowoczesności u człowieka, który się urodził w połowie wieku XIX, intelektualnie wyrastał z myśli scjentyzmu i liberalizmu, ale wiele powieści napisał w wieku XX, wreszcie – jak kulturowa formacja dziewiętnastowieczności zderzyła się z formacją dwudziestowieczną.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

KOMENTARZE. OPINIE. GLOSY

ŚPIEW GREGORIAŃSKI I KICZ W KONTEKŚCIE NAUCZANIA PAPIEŻA BENEDYKTA XVI

(SŁUCHAJĄC *MUSIC FROM THE VATICAN. ALMA MATER*)

TERESA GRĘZIAK

Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie
Department of Composition, Conducting and Theory of Music
The Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (Poland)
teresagreziak@gmail.com

Na miejsce muzyki sakralnej, usuniętej z katedr i wykonywanej jedynie okazjonalnie – weszła muzyka „użytkowa": pioseneczki łatwe i modne. […] Kościół ograniczający się do grania muzyki „modnej", „popularnej", popada w nieudolność i staje się nieprzydatny.

Joseph Ratzinger[1]

Muzyka sakralna i kicz spotykają się nader często: zarówno w ramach muzycznych występów w świątyniach (podczas liturgii czy koncertów), jak i na albumach muzycznych z utworami wykorzystującymi treści sakralne. Jako że kicz jest „pojęciem nieokreślonym, wieloznacznym, używanym niemal intuicyjnie"[2], wypada, bym zaznaczyła, że rozumiem je tutaj przede wszystkim w ogólnym i popularnym sensie estetycznym – jako coś „wykonanego z przepychem, ale zupełnie pozbawionego gustu"[3], co jednak niekoniecznie musi zostać osiągnięte tanimi środkami. To ważne zastrzeżenie dla niniejszego wywodu. Problem kiczowatego charakteru niektórych realizacji

[1] *Raport o stanie wiary: z Ks. Kardynałem Josephem Ratzingerem rozmawia Vittorio Messori*, tłum. Z. Oryszyn, J. Chrapek, Marki 1986, s. 110-111.

[2] Opinia Pawła Beylina zawarta w książce *Kicz jako zjawisko estetyczne i pozaestetyczne*, [cyt. za:] M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 208.

[3] Hasło: 'Kicz', [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, http://sjp.pwn.pl/sjp/kicz;2470599.html [dostęp: 15.10.16].

muzyki sakralnej, źródeł zaistnienia samego zjawiska, zgody osób decyzyjnych i skutków, z jakimi się to wiąże, nie jest praktycznie podejmowany w polskim środowisku naukowym[4]. Wokół kiczu w muzyce sakralnej panuje jakby zmowa milczenia. Któż by się odważył nazwać to zagadnienie wprost i powiedzieć, że w wielu przypadkach przyczyną obecności prac artystycznych o miernej wartości jest niekompetencja duchowieństwa zaangażowanego w zlecanie wykonania konkretnych dzieł i akceptacja skandalicznie kiczowatych formuł wybranych przez artystów?

Wydaje się, że zapobieganiu obecności kiczowatych form w przestrzeniach sakralnych miało służyć konkretne zalecenie papieża Benedykta XVI – które odnieść można również do sfery muzycznej – sformułowane w posynodalnej adhortacji apostolskiej *Sacramentum caritatis*:

> Jest więc rzeczą konieczną, by w formacji seminarzystów i księży była przewidziana historia sztuki, jako ważna dyscyplina, ze szczególnym uwzględnieniem charakteru budowli przeznaczonych do sprawowania kultu w świetle norm liturgicznych. W końcu jest konieczne, by w tym wszystkim, co odnosi się do Eucharystii, było zachowane wyczucie piękna[5].

Zdarzają się co prawda głosy podnoszące kwestię doniosłej roli formacji muzycznej przyszłych kapłanów, jak ten autorstwa Michała Sławeckiego w temacie chorału gregoriańskiego:

> […] jeszcze większe i bardziej odpowiedzialne wyzwania stoją przed kapłanami i kandydatami do kapłaństwa oraz ich formatorami. To od nich zależy, czy i w jakimi stopniu wierni docenią wartość śpiewu gregoriańskiego. Jeżeli duszpasterze nie będą zaangażowani w to wielkie dzieło odnowy, własny śpiew liturgii rzymskiej bezpowrotnie zniknie z naszych świątyń,

[4] Jeden z nielicznych wyjątków stanowi artykuł księdza Krzysztofa Kurnika: *Muzyka czy „pioseneczki łatwe i modne"? Spojrzenie na muzyczną sztukę w liturgii w oparciu o wybrane wypowiedzi Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, „Pro Musica Sacra" 2015, nr 13, s. 71-84.

[5] Benedykt XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska Sacramentum caritatis o Eucharystii, źródle i szczycie życia i misji Kościoła*, Poznań 2007, par. 42.

> a jego miejsce zajmie zalewająca nas z każdej strony fala muzyki pop, której nieodłącznym elementem w wydaniu kościelnym są nienastrojone gitary[6].

Brak natomiast diagnozy dotyczącej wystąpienia konkretnych przypadków kiczu w ramach muzyki sakralnej i pogłębionej analizy problemu. W refleksji na ten temat zdana jestem na korzystanie z tekstów dotyczących kiczowatych wymiarów wyrobów katolickich[7] czy też dzieł plastycznych[8].

Materiału do refleksji nad kiczowatym charakterem muzyki sakralnej jest wiele. Interesujące w tym kontekście pole badawcze stanowi już sam YouTube – kanał internetowy, w którym odnaleźć można wiele przykładów muzyki sakralnej w kiczowatym ujęciu; także takich, w których nawet najdoskonalszej warstwie muzycznej towarzyszy tak kiczowata forma wizualna, że całość wywołuje, delikatnie mówiąc, grymas niezadowolenia. Można by też mnożyć przypadki zepsucia i spychania pięknego dzieła muzycznego w stronę kiczu na poziomie jego interpretacji. Czy jednak warto pochylać się nad przykładami skrajnego „upośledzenia" muzyki poprzez wypaczone wykonawstwo (proponuję sięgnąć do licznych nagrań pieśni *Barka*), niewłaściwe użycie instrumentarium (szczególne miejsce w tym gronie zajmują keyboardy) czy sam dobór repertuaru o wątpliwej jakości? Innymi słowy, czy poświęcać swój wysiłek analityczny na rzecz muzyki, która nie ma jak się bronić? Nie moja to ambicja – uderzać bezbronnego.

Istnieją wszelako i takie przypadki, w których kicz ukrywa się pod przykrywką profesjonalnej, kosztownej produkcji. Tym trudniej go dostrzec, nazwać i wskazać, gdy takowe przedsięwzięcie firmowane jest przez wielkie nazwiska. Istnieje też obawa przed wytknięciem komuś nieudanego działania artystycznego. Obawa tym większa, im większy autorytet stoi za projektem. O tym drugim przypadku będzie tu mowa.

---

[6] M. Sławecki, *O śpiewie gregoriańskim*, [w:] idem, *LIBER VIGRENSIS ad usum christifidelium*, Wigry 2009, s. 164. W kontekście rozważań podejmowanych w niniejszym szkicu warto sięgnąć do artykułu tegoż samego autora pt. *Główne aspekty śpiewu gregoriańskiego* zamieszczonego w: M. Bornus-Szczyciński, A. Nowak, M. Sławecki, *Monodia*, Warszawa 2008, s. 103-178.

[7] P. Oczko, *Święte obrazki – campowe igraszki? Camp a (pop)katolicyzm*, [w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.

[8] Zob. M. Poprzęcka, op. cit., s. 161 i n.

***

Wymagający odbiorca nie da się oszukać przepychowi konkretnej realizacji artystycznej, nawet jeśli wie, że jej twórcy – Simon Boswell, Stefano Mainetti czy Nour Eddine – należą do nagradzanych i popularnych muzyków związanych z branżą filmową. Na przykład Mainetti to współproducent pierwszego w historii albumu muzycznego, w którym użyto głosu papieża (Jana Pawła II – album nosi tytuł *Abbà Pater*), wydanego w 1999 roku w wytwórni Sony Music Entertainment Inc. Dziesięć lat później, przy znacznym udziale Mainettiego, powstał album muzyczny *Music from the Vatican. Alma Mater*, wykorzystujący tym razem głos Benedykta XVI.

Ośmioczęściowy program albumu powstałego przy udziale Radia Watykańskiego przywołuje różne określenia maryjne (tytuły kolejnych części: 1. *Sancta Dei Genitrix*, 2. *Mater Ecclesiae,* 3. *Advocata nostra*, 4. *Benedicta tu*, 5. *Causa nostrae laetitiae*, 6. *Auxilium christianorum*, 7. *Regina coeli*, 8.*Magistra nostra*) i potraktowany jest dość schematycznie: na początku pojawia się fragment litanii maryjnej[9], następnie przemawia papież Benedykt XVI (w różnych językach: po włosku, niemiecku, francusku, portugalsku, zawsze z akompaniamentem instrumentalnym), a po zakończeniu jego krótkiej refleksji na pierwszy plan wysuwa się wyśpiewany fragment chorałowej modlitwy – *Gaude Mater Jesu Christi…*, *Inviolata, integra et casta es*, *Maria…*, *Alma Redemtptoris Mater…*, *Regina coeli* – by przywołać część z utworów, którym towarzyszy muzyka instrumentalna, czy też – jak w przypadku przedostatniej części *Regina coeli* – również bezsłowna, rozemocjonowana wokaliza w wykonaniu Yaseminy Sannino. To istotny element kształtujący narrację muzyczną albumu: chorał nie występuje tu tradycyjnie, a więc *a cappella*, towarzyszy mu natomiast orkiestra, ewentualnie pojedyncze instrumenty. Niekiedy śpiew gregoriański nakłada się na wypowiedź papieską, tak jak w przypadku *Alma Redemptoris Mater* (w części *Advocata nostra*), utworu początkowo śpiewanego bez akompaniamentu, po chwili z towarzyszeniem wiolonczeli i gitary (której partia przypomina popowe piosenki), a w zakończeniu także perkusji.

Odbiorca omawianej płyty – o ile jest słuchaczem wrażliwym na problematykę muzyki sakralnej i obeznanym z refleksją nad nią – nie pozwoli

[9] Wyjątek stanowi tu część siódma.

omamić się bogactwu kolorystyki brzmieniowej, słodkiej harmonizacji czy też prostocie pomysłu polegającego na tym, by użyć mniej lub bardziej znanych cytatów muzycznych z utworów maryjnych i poprzeplatać je fragmentami wypowiedzi papieża o Matce Bożej wygłaszanymi w różnych okolicznościach – od Watykanu po brazylijskie sanktuarium Maria Aparecida. Obecność w tym przedsięwzięciu głosu następcy Jana Pawła II zakrawa o paradoks. Cóż jednak w tym dziwnego?

Otóż Benedykt XVI od lat – jeszcze jako Joseph Ratzinger – jak mało który teolog przypisywał w swoich wystąpieniach i pismach niezwykle istotne znaczenie muzyce sakralnej, w tym chorałowi gregoriańskiemu[10]. Wspomniana wyżej adhortacja *Sacramentum caritatis* mówi wprost: „W końcu, biorąc pod uwagę różne kierunki i różne, godne pochwały tradycje, pragnę przypomnieć, o co prosili Ojcowie synodalni, by odpowiednio doceniono chorał gregoriański, jako właściwy dla liturgii rzymskiej"[11]. Wyrazistość i w pewnym stopniu radykalność refleksji Benedykta XVI dotyczącej muzyki sakralnej (głównie liturgicznej) można by zilustrować bardzo licznymi cytatami (*vide* słowa otwierające niniejszy artykuł). Posłużę się tu wszelako tylko jednym: „Nie jest więc tak, że człowiek coś sobie wymyśla, a potem to śpiewa, lecz zapożycza on śpiew od aniołów, i musi wznieść swoje serce, aby współbrzmiało ono z dochodzącymi doń dźwiękami"[12]. Co znamienne, refleksja na ten temat prowadzi Benedykta XVI nierzadko do formułowania tez o szerszym oddziaływaniu: „Teolog niekochający sztuki, poezji, muzyki, natury, może być niebezpieczny. Ta bowiem ślepota i głuchota na piękno nie jest sprawą drugorzędną, lecz może wycisnąć piętno także na jego teologii"[13]. W całej historii Kościoła niewielu hierarchów – w tym papieży – poświęciło równie wiele uwagi muzyce co Benedykt XVI. Na polskim gruncie wielokrotnie mówili i pisali o tym ksiądz Kazimierz Szymonik (skądinąd postać wielce

[10] Z bogatej listy wypowiedzi Benedykta XVI o muzyce warto sięgnąć m.in. do książki *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2005, przedrukowanej w: J. Ratzinger, *Opera omnia*, t. XI: *Teologia liturgii*, Lublin 2012.

[11] Benedykt XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska Sacramentum Caritatis*, op. cit., par. 43.

[12] J. Ratzinger (Benedykt XVI), *Nowa pieśń dla Pana*, op. cit., s. 203.

[13] *Raport o stanie wiary*, op. cit., s. 111-112.

zasłużona dla polskiej muzyki kościelnej, wieloletni dyrygent Chóru ATK/UKSW)[14] i Emilia Dudkiewicz – muzykolożka i teolożka z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, która poświęciła swoją pracę magisterską myśli Josepha Ratzingera na temat muzyki[15]. Najobszerniejszą analizę tekstów papieża o muzyce przedstawił kilka lat temu ksiądz Jacek Bramorski w książce *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*[16]. To w związku z tak chętnie podejmowanym przez papieża zagadnieniom teologii muzyki sakralnej w lipcu 2015 roku przyznano Benedyktowi XVI godność doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie i Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie (uczelnie te prowadzą wspólnie nauczanie muzyki kościelnej w ramach Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej).

W tym kontekście użycie głosu papieża Benedykta XVI na płycie, której pewne elementy określić można mianem kiczu, wydaje się szczególnie niefortunne. Wypada wszelako przyznać, że całość jest tak zręcznie podana, iż – wbrew pewnej wypowiedzi Jerzego Pilcha[17] – nie przychodzi mi łatwo określenie tego produktu jako w całości kiczowatego. Ograniczam się więc do nazwania w taki sposób jednego, za to bardzo istotnego elementu płyty.

---

[14] Zob. np. K. Szymonik, *Papież Benedykt XVI o muzyce*, [w:] *LIBER VIGRENSIS…*, op. cit., s. 127-141. Por. wypowiedź ks. Szymonika w „Ruchu Muzycznym" 2003, nr 4, s. 4: „Muzyka sakralna zawsze różniła się od pozostałej. Powinna być znakiem sprzeciwu, takim jak Ewangelia […]. Jej poziom świadczy o poziomie naszej duchowości. Niestety teraz »równa w dół«, czyli niekiedy podlizuje się modom i publiczności. A przecież to nie jest lista przebojów!".

[15] E. Dudkiewicz, *Muzyka jako miejsce doświadczenie Boga według nauczania Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. dr. Marka Szymuli, Warszawa 2008. E. Dudkiewicz jest też autorką bodaj jedynej, zdawkowej wprawdzie, recenzji omawianej tu płyty: „Muzyka21" 2010, nr 6(119), s. 48-49. Zob. też: E. Dudkiewicz, *Kompozytor kreatywności biblijnej jako apologeta chrześcijaństwa w świetle myśli Josepha Ratzingera. Wprowadzenie w problematykę zagadnienia*, „Seminare" 2015, t. 36, nr 2, s. 45-60.

[16] Ks. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Gdańsk 2012.

[17] „Kicz to obszar tandety, która jest niezwykle łatwa i w ocenie, i w odbiorze". *Łatwość kiczu. Z Jerzym Pilchem rozmawiają Krzysztof Burnetko i Michał Nawrocki*, „Tygodnik Powszechny" nr 5 (2795) z 2 lutego 2003 roku.

Kiczowaty rys całego projektu przejawia się według mnie w sposobie użycia i wykonania śpiewu gregoriańskiego – w ulokowaniu, w ramach tej muzyczno-teologicznej narracji, szeregu średniowiecznych kompozycji jednogłosowych w instrumentalnym podkładzie o brzmieniu słodkim *ad nauseam*. Album ten – promowany w Rzymie w listopadzie 2009 roku przy obecności papieskiego rzecznika prasowego Federica Lombardiego SJ – wydaje się szczególnie interesującym przykładem zastosowania śpiewu gregoriańskiego w skrajnie naiwny sposób. Co znaczące, zaprezentowanym na płycie cytatom ze średniowiecznej monodii o tematyce maryjnej prawie zawsze towarzyszy akompaniament orkiestry symfonicznej o ckliwym opracowaniu harmonicznym, instrumentacji i melodyce rodem z muzyki filmowej. Wydaje się warte podkreślenia, że – z wyjątkiem bardzo nielicznych i krótkich fragmentów – chorał gregoriański nie jest tu tworem samodzielnym. Innymi słowy – prawie nigdy nie jest prezentowany tradycyjnie, to jest *a cappella*. Nie musiałby to być wielki zarzut, a jednak kontekst i przebieg akompaniamentu instrumentalnego, w którym pojawia się ów śpiew, sprawia, że nie sposób uciec od określenia tego elementu płyty mianem przesłodzonego i kiczowatego. Tak jakby sam chorał gregoriański nie mógł się obronić – koniecznie trzeba mu instrumentalnego dopowiedzenia, w dodatku banalnego jeśli chodzi o struktury harmoniczne i sposoby budowania za ich pomocą napięcia.

Pojawia się nieodparte wrażenie, że sam śpiew gregoriański, gdyby potraktować go tradycyjnie (wykonać i zarejestrować *a cappella*), straciłby – według producentów płyty – na atrakcyjności. To musiała być świadoma decyzja – użycie akompaniamentu orkiestry symfonicznej dla chorału gregoriańskiego. Schlebia ona w efekcie prostym gustom (typowa cecha kiczu), choć przyznać należy, że płyta i tak jest dalece bardziej wyrafinowana i udana niż inne popkulturowe przedsięwzięcia inspirowane chorałem, np. działalność zespołu Gregorian. Zapewne dla wielu słuchaczy spotkanie z albumem *Music from the Vatican. Alma Mater* będzie przygodą bezbolesną, a może wręcz przyjemną czy nawet wzruszającą. To ważna cecha kiczowatej muzyki sakralnej – poruszyć słuchacza w łatwy i szybki sposób. Pozostawiam jednakże na boku rozważania o „kiczowatym odbiorcy" i związanej z tym kwestii przeżywania „sztucznych emocji"[18].

[18] Pisze o tym M. Poprzęcka, op. cit., s. 261-262.

Rzecz jasna, użycie średniowiecznego chorału w muzyce współczesnej nie powinno być z definicji czymś o pośledniej wartości. To w gruncie rzeczy bardzo tradycyjna i uznana strategia, obecna wielokrotnie w muzyce sakralnej tworzonej po epoce średniowiecza. Gdy mowa o muzyce nam współczesnej, wydaje się, że inspiracje muzyką gregoriańską mogą owocować bardzo udanymi realizacjami[19], nawet z użyciem podkładów instrumentalnych. Tym większe rozczarowanie budzi zatem zaprzepaszczenie tkwiącego w tej muzyce potencjału przez twórców omawianej płyty. Współczesny dialog ze średniowieczną muzyką maryjną zapowiadał się bowiem nader interesująco.

Już sama – wysoce wątpliwa – jakość wykonania śpiewu sprawia, że ten intrygujący w założeniu projekt niezwykle razi słuchacza. Szczególnie dyskwalifikująca jest w tym wypadku interpretacja śpiewu gregoriańskiego, która nie uwzględnia ani najnowszych, ani dawniejszych dokonań semiologii gregoriańskiej. Fragmenty chorałowe są tu ponadto banalnie powiązane z przerywnikami instrumentalnymi, a co więcej – podporządkowane są im chociażby w zakończeniach fraz, co zniekształca oryginał w karykaturalny, by nie powiedzieć: wulgarny sposób[20]. Chorał jest więc tu lekki, łatwy i przyjemny w odbiorze. W dodatku wykonawcy najczęściej śpiewają utwory gregoriańskie równymi wartościami (*vide* choćby większa część *Magnificatu*), co jawnie sprzeciwia się koncepcji wykonywania tego rodzaju muzyki, wypracowanej przez badaczy począwszy od XIX wieku

[19] Zob. np. współczesny utwór chóralny autorstwa Miłosza Bembinowa, warszawskiego kompozytora związanego z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina, pt. *Veni Sancte Spiritus* na chór mieszany *a cappella* (1996). Na temat inspiracji chorałem gregoriańskim we współczesnej muzyce chóralnej zob. np. M.T. Łukaszewski, *Gregoriańskie inspiracje w twórczości chóralnej współczesnych kompozytorów* warszawskich, [w:] *LIBER VIGRENSIS…*, op. cit., s. 165-199; S. Dąbek, *Chorałowe fondamento i inspiracja chorałowa we współczesnej wielogłosowej muzyce religijnej – próba typologii. Na materiale „Missa corale" (2003) Józefa Świdra i „Mszy legnickiej" (2000) Stanisława Moryto*, [w:] *Monodia et harmonia polonica sacra. Gregorio Pikulik cordis donum*, red. S. Dąbek, Cz. Grajewski, Z. Kołodziejczak, K. Niegowski, Warszawa 2013.

[20] Zob. M. Białkowski, *Kadencje gregoriańskie elementem architektury słowno-melodycznej*, „Studia Gregoriańskie" 2010, nr 3, s. 57-92.

aż po dziś[21]. Zdaniem ekspertów w tej tematyce podstawowe znaczenie dla ukształtowania wykonawstwa chorału ma tekst i akcenty w ramach słów, czego skutkiem jest zróżnicowanie długości trwania poszczególnych sylab (choć istnieją wyjątki od tej reguły). Problem ten poruszył niedawno Nino Albarosa w tomie *LIBER VIGRENSIS ad usum christifidelium*, pisząc o dokonaniach Dom Eugène'a Cardine'a (1905-1988) – zakonnika z Solesmes i wieloletniego wykładowcy Papieskiego Instytutu Muzyki Sakralnej w Rzymie, wielce zasłużonego dla badań nad semiologią gregoriańską:

> Ten subtelny znawca języka śpiewu gregoriańskiego i jego struktury uchwycił co najmniej dwa główne prawa rządzące dyscypliną: prawo elastyczności czasu sylabicznego i prawo artykulacji neumatycznej. Prawo elastyczności czasu sylabicznego oznacza, iż – jak dowiedziono na podstawie analiz średniowiecznych manuskryptów – pojedyncze dźwięki nie są traktowane w jednakowy sposób [podkr. T.G.]. Logika każdego dźwięku jest współesencjonalna z logiką tekstu. Oznacza to wzajemne współistnienie, „zestrojenie" tekstu i melodii; dlatego tekst dobrze artykułowany jest melodii potrzebny w tym samym stopniu, co podkreślenie pewnych dźwięków potrzebne jest tekstowi, gdyż właśnie przez wzgląd na tekst dźwięki są akcentowane[22].

Pojawia się w związku z tym zasadne pytanie: skoro już zdecydowano się na użycie w albumie chorału, dlaczego wykonano go w sposób daleki od obecnych wzorców? Gdzie podziewali się specjaliści od śpiewu gregoriańskiego, kiedy przygotowywano album? Czy w ogóle zaproszono ich do współpracy? Domyślać się jedynie można, że nie skonsultowano obecnych na płycie interpretacji fragmentów gregoriańskich ani z Alberto Turco, ani

[21] Zob. N. Albarosa, *Rozwój interpretacji semiologicznej chorału gregoriańskiego*, „Studia Gregoriańskie" 2008, nr 1, s. 13-23.

[22] N. Albarosa, *Śpiew gregoriański dzisiaj*, [w:] *LIBER VIGRENSIS…*, op. cit., s. 125. Zob. też uwagę M. Sławeckiego zamieszczoną w: *Monodia*, op. cit., s. 204: „Przy wykonywaniu jakiegokolwiek utworu należącego do lub wzorowanego na klasycznym śpiewie gregoriańskim […] należy mieć zawsze na uwadze nadrzędną funkcję tekstu w stosunku do melodii i wszystkie inne czynniki podporządkować tej zależności. Trzeba jednocześnie pamiętać o tym, że podstawą rytmu każdego słowa, frazy czy zdania jest swobodny rytm oratorski".

z Nino Albarosą – by przywołać tylko największych gregorianistów działających obecnie we Włoszech. Obaj ci specjaliści od lat prowadzą schole gregoriańskie, które modelowo wykonują repertuar liturgicznej monodii średniowiecznej w oparciu o wnikliwe badania zapisu neumatycznego, czego przykład stanowi chociażby album *Ancilla Domini. Donne Sante nella Liturgia* z 1997 roku w wykonaniu zespołu Coro Gregoriano Mediae Aetatis Sodalicium pod dyrekcją Albarosy[23].

Zapewne można się ze mną nie zgodzić. Przecież każdy wielbiciel śpiewu gregoriańskiego winien przede wszystkim docenić niezwykłe wyróżnienie, jakim jest postawienie na piedestale[24] owego „własnego śpiewu Kościoła katolickiego" (takim właśnie mianem zwykło się określać chorał gregoriański[25]). I może na tym fakcie należałoby poprzestać – ot, wyrazić radość, może tylko lekkie zdziwienie, że spośród tak bogatej literatury muzycznej wiązanej z tradycją katolicką, w tym maryjną, postawiono akcent przede wszystkim na jednogłosie. Docenić fakt subtelnego pozostawienia głosu Benedykta XVI *a cappella* w momencie, gdy intonuje modlitwę *Regina coeli* – inaczej niż w przypadku wspominanego już albumu *Abbà Pater*, na którym papieżowi towarzyszy akompaniament drastycznie wypaczający oryginalny, niemenzuralny charakter rytmu modlitwy *Pater noster…* Więcej nawet! Wypadałoby ucieszyć się również z tego, że na płycie *Music from the Vatican* rozbrzmiewa chorał w wykonaniu zarówno mężczyzn, jak i kobiet! – rzecz nie do pomyślenia dla słuchaczy słabiej zorientowanych w temacie.

---

[23] Na gruncie polskim od 2007 roku ten sam kierunek interpretacji semiologii gregoriańskiej podejmuje – z sukcesami – dr hab. Michał Sławecki z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, tegoroczny laureat nagrody Fryderyk w kategorii muzyki dawnej.

[24] Jedynym chóralnym utworem wielogłosowym pojawiającym się na omawianej płycie jest popularna pieśń włoska *Mira il tuo popolo* autorstwa Guido Maria Confortiego, znajdująca się w części *Benedicta tu*.

[25] Tak określają śpiew gregoriański dokumenty *Konstytucji o Liturgii Świętej*, rozdział VI, punkt 116: „Kościół uznaje śpiew gregoriański za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w liturgii powinien zajmować on pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu". Zob. też: E. Dudkiewicz, *Śpiew gregoriański jako własny śpiew liturgii i wyraz jedności Kościoła*, „Teologia Młodych" 2014, nr 3, s. 5-16.

Ileż to razy słyszy się autorytarne i wynikające z ignorancji stwierdzenia o ekskluzywnym wobec kobiet charakterze chorału gregoriańskiego. A tu proszę: prosty dowód – udział w zarejestrowanym śpiewie głosów żeńskich. Dowód ważny i godny podkreślenia. Czego chcieć więcej ponad opisane tu pokrótce cechy?

Otóż prawdopodobnie nie byłoby problemu – nie pierwszy to i zapewne nie ostatni raz, gdy chorał gregoriański wykonany jest źle[26] – gdyby nie obecność głosu papieskiego, niejako legitymizująca całość projektu, a tym samym w pewnym sensie stwierdzająca jego wyjątkową wartość. I podobnie jak było z *Barką* – ulubioną pieśnią Jana Pawła II, która, wedle jego słów, towarzyszyła mu w momencie ogłoszenia wyników konklawe[27] – także i tutaj mamy do czynienia z usankcjonowaniem poprzez autorytet papieski muzycznego tworu nie najwyższych lotów. Trzeba zresztą w tym miejscu przyznać, że przytoczone powyżej słowa papieża Jana Pawła II miały zapewne – przynajmniej w Polsce – o wiele większe znaczenie dla kształtowania gustów muzycznych katolików niż te z *Listu do Artystów*, przywołujące postaci Palestriny, Orlanda di Lasso, Haendla czy innych uznanych kompozytorów, jakże dalekich od tego, co określilibyśmy mianem kiczu.

W całym tym zestawieniu – chorału gregoriańskiego, zaprezentowanego w niedbały, banalny sposób, z głosem papieża Benedykta XVI, którego spojrzenie na muzykę sakralną (w tym doniosłą rolę śpiewu gregoriańskiego) i radykalna walka piórem o jej jakość[28] były cechą wyróżniającą jego

---

[26] Por. rozważania M. Poprzęckiej w książce *O złej sztuce*, zwłaszcza te wieńczące publikację: „Zła sztuka to taka, która nie stawia żadnych wymagań, zwalnia z wszelkiego trudu, podsuwa łatwe poczucie samozadowolenia".

[27] „Chcę powiedzieć na zakończenie, że właśnie ta oazowa pieśń wyprowadziła mnie z Ojczyzny przed dwudziestu trzema laty. Miałem ją w uszach, kiedy słyszałem wyrok konklawe. Z nią, z oazową pieśnią, nie rozstawałem się przez wszystkie te lata. Była jakimś ukrytym tchnieniem Ojczyzny. Była też przewodniczką na różnych drogach Kościoła. I ona przyprowadzała mnie wielokrotnie tu, na te Błonia pod Kopiec Kościuszki".

[28] To w kontekście refleksji na temat muzyki sakralnej papież Benedykt XVI użył radykalnych słów: „Banalizacja wiary nie jest żadną nową inkulturacją, lecz zaprzeczeniem jej kultury i prostytucją uprawianą z antykulturą". *Nowa pieśń dla Pana*, op. cit., s. 173.

pontyfikatu[29] – jest też inny ciekawy aspekt. Czyż nie można by potraktować opisywanej tu sytuacji (wyprodukowania albumu, w którym istotny udział ma śpiew gregoriański w „lekkim wydaniu") jako próby ocieplenia wizerunku papieża znanego ze swoich radykalnych opinii na temat muzyki? Czy omawiany projekt można potraktować jako swego rodzaju muzyczny dialog z Josephem Ratzingerem – wszak to przyszły papież Benedykt XVI powiedział niegdyś: „Trudno byłoby dzisiaj sprawić, by młodzi ludzie słuchali starych chorałów, a jeszcze bardziej, by je sami śpiewali"[30], a także – co jeszcze bardziej komplikuje sytuację – podejmował „zdecydowaną krytykę tak estetycznego elitaryzmu, który czyniąc muzykę sztuką dla sztuki, ogranicza dostęp do niej dla wąskiego grona słuchaczy, jak i duszpasterskiego pragmatyzmu, który z kolei skłaniając się ku owym »łatwym i modnym pioseneczkom«, czyni muzykę towarem na popyt"?[31]

Należałoby wówczas zaakceptować nie całkiem odpowiednie wykonanie chorału, towarzyszący mu akompaniament oraz wszystko, co się z tym wiąże, i cieszyć się ogólnym przesłaniem, które zresztą zostało wyrażone wprost na ostatniej stronie książeczki towarzyszącej albumowi. Benedykt XVI stwierdza tam, że jest przekonany, iż „muzyka prawdziwie jest uniwersalnym językiem piękna, który może połączyć wszystkich ludzi dobrej woli na Ziemi" (cytat z 16 kwietnia 2007 roku). Wolno w tym miejscu zapytać: czy powinniśmy wyrazić zgodę na przeciętność, jeśli tylko ma ona służyć uniwersalizmowi? Czy poszanowanie dorobku badaczy semiologii gregoriańskiej i wykonanie śpiewu w przyjętej dziś estetyce wykonawczej zmieniłoby coś w efekcie końcowym? Album ten nie był przeznaczony dla grupy specjalistów. Przeciwnie – skierowano go do szerokiego grona odbiorców. Zarejestrowana na płycie uproszczona wersja średniowiecznych utworów z pewnością łatwiej zapadnie słuchaczom w pamięć. Instrumentalny „komentarz" umożliwi współczesnemu odbiorcy, nieznającemu odległej estetyki muzycznej, kontakt z archaicznymi dziełami. Wszyscy (prawie) są zadowoleni, po cóż więc przejmować się garstką wymagających? Otwiera się tu pole do szerokiej analizy dotyczącej negatywnej wartości kiczu – w wymiarze

[29] Z refleksji odnoszących się do muzyki sakralnej Joseph Ratzinger wyciąga wnioski natury ogólniejszej, zob. np. *Raport o stanie wiary*, op. cit., s. 112.

[30] Ibidem, s. 111.

[31] K. Kurnik, op. cit., s. 82.

już nie tyle estetycznym, ile etycznym[32]. Wzmiankuję tu jedynie ten ważny problem, którego rozwinięcie zasługuje na osobny artykuł.

Producenci albumu, związani na co dzień przede wszystkim z muzyką popularną, nastawieni byli bez wątpienia na wskaźniki sprzedaży[33]. Co ciekawe, sięgnęli po chorał gregoriański – wytwór elitarnej kultury muzycznej średniowiecza. Ktoś ze strony reprezentującej Watykan wyraził zgodę na użycie w projekcie głosu Benedykta XVI – papieża reprezentującego wymagające i ambitne spojrzenie na muzykę sakralną, oceniającego – za Calvinem M. Johanssonem – na przykład pop jako muzyczne uosobienie kiczu[34]. W efekcie powstała sytuacja konfliktowa, problematyczna, która jednocześnie stanowiła wielkie wyzwanie artystyczne. Twórcy płyty według mnie niestety mu nie podołali.

Autorytet papieski, obejmujący również opinie Benedykta XVI na temat muzyki sakralnej, miał dla mnie kluczowe znaczenie przy sięganiu po album *Music from the Vatican. Alma Mater* i mój udział w jego akcji promocyjnej w Rzymie przed siedmiu laty. Zdziwienie formą tego przedsięwzięcia artystycznego, wraz z jego balansowaniem na granicy kiczu, towarzyszy mi do dziś, a jego wyrazem jest niniejszy tekst.

---

[32] Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. G. Borkowska, R. Turczyn, Warszawa 1998.

[33] Na taki wymiar muzyki popularnej zwracał uwagę Joseph Ratzinger, cytując słowa Arthura Korba z książki *How to Write Songs That Sell*: „Muzykę popularną pisze się i produkuje przede wszystkim po to, aby zarobić pieniądze". *Nowa pieśń dla Pana*, op. cit., s. 172.

[34] Ibidem, s. 171.

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Seminaria bielańskie

Prace ofiarowane profesor Teresie Kostkiewiczowej

(red.) Tomasz Chachulski, Dorota Kielak, Magdalena Ślusarska

Zbiór szkiców zadedykowanych prof. Teresie Kostkiewiczowej, które powstały jako wyraz szczególnej pamięci o roli, jaką prof. Kostkiewiczowa odegrała w tworzeniu środowiska filologicznego UKSW. W tomie znalazły się prace badawcze z zakresu historii literatury polskiej i obcej od XVIII w. do czasów współczesnych, teorii literatury, teksty poświęcone wybranym problemom kultury antycznej, zagadnieniom edytorskim oraz językoznawczym. Obszar problemowy poruszanych zagadnień jest bardzo szeroki: w największym zbiorze prac historycznoliterackich widać ogromne zróżnicowanie. Ich autorzy nie tylko podejmują refleksję na temat rozmaitych problemów literatury na przestrzeni trzech stuleci, ale też czynią to z wielu perspektyw badawczych: genologicznej, intersemiotycznej, geoliterackiej czy też badań nad recepcją literatury. W różnorodności tej spotykają się nie tylko odmienne perspektywy badawcze, ale także kolejne pokolenia badaczy.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

KOMENTARZE. OPINIE. GLOSY

O PRZYCZYNACH KICZU WE WSPÓŁCZESNEJ PRZESTRZENI RELIGIJNEJ

Beata Skrzydlewska

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
bskrzydlewska@o2.pl

Głównym celem niniejszego szkicu jest próba odnalezienia źródeł zjawiska kiczu we współczesnej sztuce kościelnej na gruncie polskim. Nie zostanie tu dokonana analiza pojęcia kiczu ani też innych aspektów tego problemu. Poniższe rozważania będą prezentowane z punktu widzenia osoby od lat zajmującej się naukowo i praktycznie ochroną zabytków sztuki religijnej. Obserwacje poczynione w czasie realizacji projektów dla muzeów kościelnych, doradztwa z zakresu ochrony zabytków[1], a także pracy dydaktycznej jako wykładowcy historii sztuki w seminariach duchownych skłoniły mnie

[1] Przygotowanie i realizacja wraz z Elżbietą Kasprzak (Grupa Techne) projektów dla muzeów: Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej w Lublinie (2007), Muzeum Diecezjalne w Łowiczu (2011), realizacja „Muzeum w Wieży" w Kościele Rektoralnym p.w. Wniebowzięcia NMP Zwycięskiej (pobrygidkowskim) w Lublinie (2012), Muzeum przy parafii rzymskokatolickiej p.w. św. Wojciecha w Wawolnicy (2012); projekty muzeów zrealizowane z innym wykonawcą: koncepcja ścieżki edukacyjnej *Klasztor w sercu miasta* – scenariusz i aranżacja ścieżki edukacyjnej (2012), projekt ekspozycji w kryptach Kościoła p.w. Znalezienia Krzyża Świętego i św. Andrzeja Apostoła w Końskowoli (2011); projekty dotąd niezrealizowane ze względu na brak funduszy: projekt Muzeum im. Ignacego Konarskiego przy parafii rzymskokatolickiej p.w. Wniebowzięcia NMP w Opolu Lubelskim, aranżacja ekspozycji muzealnej związanej z historią parafii i miasta Końskowola, scenariusz i aranżacja wnętrza ekspozycji stałej – Klasztor Braci Mniejszych Kapucynów w Lublinie.

do refleksji nad poziomem polskiej sztuki sakralnej oraz jej znaczeniem dla odbioru przesłania, jakie niesie Kościół.

Działalność w obszarze ochrony zabytków sztuki religijnej stawia pracowników uczestniczących w procesie zagospodarowywania przestrzeni kościelnej przed pewnymi problemami. Niejednokrotnie osoby te zadają sobie pytania o przyczynę zaistnienia i rozpowszechniania kiczu w przestrzeni kościelnej. Dlaczego, pomimo niezwykle bogatej tradycji Kościoła rzymskokatolickiego w zakresie budownictwa, gromadzenia dzieł sztuki i tworzenia ekspozycji, w przestrzeniach kościołów możemy odnaleźć tak wiele kiczu? Co więcej – dlaczego wspaniałe dzieła sztuki stanowiące niedościgły wzór dla współczesnych artystów, wzbudzające zachwyt od wielu pokoleń, stanowią nieraz tylko tło dla przedmiotów, które nie przedstawiają sobą żadnej wartości artystycznej?

Coraz częściej kościoły i sanktuaria są zapełniane obiektami, które choć pretendują do miana dzieł sztuki, nie posiadają należytej wartości estetycznej. Wykonane są niefachowo od strony technicznej, natomiast ich przekaz religijny jest banalny, ckliwy i – co najgorsze – bywa fałszywy, ponieważ spłyca i deformuje prawdy wiary.

Jak to się dzieje, że tego typu wytwory zajmują przestrzeń sakralną? Czy dla chęci pozyskania wiernych próbuje się schlebiać popularnym gustom? A może nabywcę kusi dostępność lub relatywnie niska cena?

Problem jest wieloaspektowy, trudno o udzielenie zwięzłej i jednoznacznej odpowiedzi na powyższe pytania. O ile obcowanie z wielką czy przynajmniej dobrą sztuką wymaga od zwykłego adresata pewnej znajomości kultury artystycznej, o tyle od kapłanów, którzy są opiekunami kościołów, a niejednokrotnie inwestorami i mecenasami, powinno się wymagać gruntownego wykształcenia w dziedzinie historii sztuki, choćby po to, aby przestrzeń kościoła nie była miejscem gromadzenia sztuki słabej czy właśnie kiczowatej.

Nie poddaję analizie konkretnych obiektów, bezwartościowych wytworów sztuki plastycznej czy nietrafionych obiektów architektury sakralnej, ale podejmuję próbę wyjaśnienia przyczyn obecności kiczu we współczesnej przestrzeni kościelnej, bazując na przykładach działań będących efektem decyzji konkretnych osób lub instytucji.

Problematyka ta jest bardzo szeroka, nie rozwijam więc zagadnienia kryzysu w sztuce – w tym sztuce kościelnej i religijnej – mającego swoje

podłoże ideowe w pewnych nurtach filozoficznych (np. postmodernizmie czy wszelkich koncepcjach instrumentalizujących sztukę i sprowadzających ją do celów ideologicznych i utopijnych) czy teologicznych. Zjawisko to, choć wpłynęło na postrzeganie dzieł sztuki, leży jednak przede wszystkim w polu badań filozofów kultury[2]. Pozwolę sobie jednak nadmienić, że rezultatem kryzysu jest nie tylko uczynienie ze sztuki pola eksperymentów, ale także poddanie twórczości artystycznej działaniu różnych ideologii, które ostatecznie uniemożliwiają osiągnięcie przez nią właściwego celu, to jest *katharsis*. Innymi słowy, konsekwencją kryzysu sztuki zdaje się odejście od kategorii prawdy, dobra i piękna. Odejściu temu towarzyszy niestety również łamanie pewnych reguł obecnych do tej pory w sztuce, ale przede wszystkim ucieczka sztuki od jej właściwego celu, jakim jest doskonalenie osoby ludzkiej. Kicz trafia też do sztuki religijnej i sakralnej. Ważne w tym kontekście staje się właśnie odnalezienie odpowiedzi na pytanie, gdzie leżą przyczyny tego stanu rzeczy.

Można wymienić tu wiele źródeł, między innymi brak należytego wykształcenia kleru, nieznajomość prawa oraz nieliczenie się ze wskazaniami Kościoła rzymskokatolickiego dotyczącymi sztuki w przestrzeni sakralnej. Tym samym zło, jakim jest kicz, ma swoją przyczynę nie tyle w braku wrażliwości estetycznej, ile w odchodzeniu sztuki sakralnej od jej klasycznego charakteru.

1. OBECNOŚĆ KICZU W PRZESTRZENI KOŚCIELNEJ

Analizując zagadnienie kiczu w kontekście sztuki sakralnej, często zajmujemy się przyczynami jego zaistnienia, rzadziej natomiast jego wpływem na odbiorcę[3]. Należy zwrócić uwagę na ten drugi proces, ponieważ kicz, gdy

[2] Zagadnieniem kryzysu w sztuce zajmowali się w swych pracach m.in. przedstawiciele lubelskiej szkoły filozoficznej: P. Jaroszyński, *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Lublin 1986; idem, *Spór o piękno*, Poznań 1992; H. Kiereś, *Czy sztuka jest autonomiczna?*, Lublin 1993; idem, *Co zagraża sztuce?*, Lublin 2004; idem, *Spór o sztukę*, Lublin 1996; idem, *Kryzys w sztuce*, „Człowiek w Kulturze" 1994, nr 1, s. 75-93.

[3] Wielokrotnie podejmowano próby zdefiniowania pojęcia kiczu, zagadnieniu temu poświęcono też wiele opracowań, m.in.: A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968; *Kicz, tandeta, jarmarczność*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000.

już się pojawi, powoli przyzwyczaja nas do siebie i niezauważenie prowadzi do ogromnego spustoszenia w dziedzinie poznania i życia religijnego. Ten rodzaj „sztuki" z pewnością nie wpływa na umysły osób wierzących w sposób uszlachetniający.

Warto przy tej okazji sięgnąć do słów Plutarcha, który w swych rozważaniach o wychowaniu stawiał pytanie, w jaki sposób umiejętnie korzystać z lektury poetów. Wyciągnął ze swych przemyśleń wniosek, że „czytanie jest pokarmem, który daje zdrowie, ale przy fałszywym użyciu, także niezdrowie umysłowe"[4].

Trawestując ten cytat na nasze potrzeby, możemy powiedzieć, że sztuka jest pokarmem, który daje zdrowie, ale przy fałszywym użyciu – także „niezdrowie". Kicz wprowadza nas w błąd, przekazuje prawdę – w tym wypadku: religijną – w formie spłyconej. Należy zgodzić się ze sformułowaniem Ryszarda Knapińskiego, że „kicz jest takim wytworem człowieka, który odpowiada zapotrzebowaniu na przeżycie piękna, lecz nie zaspokaja go, pozostaje więc dziełem niekompletnym, niepogłębionym, w szerokim sensie niedokończonym"[5]. Nasuwa się przy tym pytanie, dlaczego przestrzeń sakralna zapełniana jest „dziełami", poprzez które artysta chce przekazać coś więcej, niż potrafi czy to w dziedzinie umiejętności technicznych, talentu, czy wiedzy religijnej? Skąd tak duże zainteresowanie tego rodzaju „produktami" (świadomie nie używam pojęcia „dziełami")?

Jedną z przyczyn może być brak wiedzy na różnorakich płaszczyznach. Odbiór prawdziwego dzieła sztuki nie jest łatwy, wymaga wrażliwości, ale przede wszystkim erudycji, która prowadzi do pogłębionej refleksji. Zadowalanie się kiczem to także efekt lenistwa[6]. Namysł nad sztuką i jej przesłaniem wymaga zaangażowania, a współczesna kultura masowa zwalnia nas od myślenia, często także wyrasta z błędów poznawczych, a niekiedy towarzyszy jej stojąca w sprzeczności z Objawieniem ideologia. Podobnie jak w restauracjach typu fast food, gdzie otrzymujemy gotowy,

---

[4] F. Majchrowicz, *Historia pedagogii. Ze szczególnem uwzględnieniem dziejów wychowania i szkół w Polsce*, Warszawa 1922, s. 27.

[5] R. Knapiński, *Kicz w Kościele*, [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. B. Major, J. Matyja, Częstochowa 2004, s. 111.

[6] J.A. Kłoczowski OP, *O kiczu w religii i miłości*, http://www.katolik.pl/o-kiczu-w-religii-i-milosci,639,416,cz.html [data dostępu: 25.09.16].

ładnie opakowany produkt – ale przecież niezdrowy i mało wartościowy – także i tutaj istnieje niebezpieczeństwo i pewnego rodzaju zło, które nie powinno mieć miejsca (zwłaszcza w sztuce religijnej, która ze swego powołania jest przecież przeznaczona do spraw i rzeczy najwyższych, to jest dotyczących Boga, Jego poznania, umiłowania i życia z Nim na wieki). „Sztuka" tego rodzaju wyzwala emocje i pojmowana jest manicznie, a więc wyłącznie jako dziedzina przeżyć. A ponieważ każdy ma inne przeżycia, być może opiekun kościoła, wychodząc naprzeciw doznaniom wiernych, nie widzi powodu, aby usuwać z przestrzeni sakralnej przedmioty tandetne. Tymczasem sztuka jest zmaterializowanym poznaniem i zmaterializowaną miłością[7]. Ten, kto wprowadza ją w przestrzeń sakralną, powinien wykazać się troską, aby była to sztuka wysokiej rangi, odniesiona proporcjonalnie tak do odbiorcy (człowieka wierzącego), jak i do rzeczywistości Boga, którą

[7] Zob. H. Kiereś *Sztuka*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 9, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2008, s. 310-312. Jak zauważa Kiereś: „Sztuka jest dziedziną ludzkiej działalności i wespół z nauką, moralnością oraz religią współtworzy kulturę. Sztuka wyrasta z poznania wytwórczego (pojetycznego) i bądź wspomaga siły natury w osiąganiu jej celu właściwego, np. w hodowli czy medycynie, bądź transponuje zasady działania natury na byty-wytwory, np. w budownictwie czy muzyce. Natura jest zasadą ruchu i zmiany, a pierwszym atrybutem jej dynamizmu jest celowość. Sztuka naśladuje naturę (*ars imitatur naturam*), czyli wytwarza celowo, analogicznie do celowości natury; o tym, co i jak wytwarzać, decyduje artysta. Ostateczną racją (przyczyną) istnienia sztuki jest dopełnianie braków zastanych przez człowieka w świecie (*ars supplet defectum naturae*). Braki pojawiają się w bytach konkretach: byt »wybrakowany« nie posiada jakiejś doskonałości lub składnika integrującego, które przysługują mu na mocy jego natury, np. zdrowie jest doskonałością, a choroba jest brakiem tej doskonałości, ergo: choroba jest racją bytu medycyny. Brakiem jest również to, co jest w możności natury, czego natura bez udziału sztuki nie wytworzy (np. dom czy poemat). Wyłącznym celem sztuki jest dobro człowieka (*omnes artes ordinantur ad hominis perfectionem*), a dobrem człowieka jest jego własne życie. Jest ono człowiekowi dane i zarazem zadane (człowiek jest bytem spotencjalizowanym), a stanowi je jedność trzech porządków: wegetacji, życia zmysłowo-uczuciowego oraz życia intelektualno-wolitywnego (osobowego). Zatem sztuka realizuje proporcjonalnie 3 cele: zabezpiecza wzrastanie, dyscyplinuje zmysły i uczucia, myślenie i działanie oraz aktualizuje intelekt i wolę człowieka" (ibidem, s. 310-311).

stara się ona człowiekowi przedstawić. Sztuka religijna prowadzi do Boga, a kicz zdecydowanie w tym przeszkadza.

Kiczowi szczególnie sprzyja komercja. Łatwa dostępność tanich wyrobów wpisuje się w gusta przeciętnych odbiorców. Przy okazji odpustów, beatyfikacji, kanonizacji czy odwiedzin sanktuariów większość uczestników kupuje dewocjonalia niedbale wykonane i nieprzedstawiające żadnej wartości artystycznej. Corocznie organizowane w Kielcach Targi Sakralne „Sacroexpo" (drugie co do wielkości w Europie) są rajem dla wystawców i kupujących.

Organizatorom wydarzenia należy oddać sprawiedliwość – starają się docenić prawdziwą sztukę. Targom zawsze towarzyszą konferencje poświęcone współczesnej architekturze sakralnej i muzeom religijnym[8]. Sympozja te mają na celu wskazywanie właściwej drogi w dziedzinie projektowania nowych kościołów i muzeów religijnych, a także uwrażliwianie na problemy związane z nowoczesnymi trendami w sztuce. I chociaż konferencje mają charakter otwarty, to pomimo dużej liczby odwiedzających targi (w tym roku było to około pięć tysięcy osób), na salach konferencyjnych poza prelegentami zasiadają zazwyczaj pojedyncze osoby.

Dla zwrócenia uwagi na to, co naprawdę piękne i wartościowe, wręczane są nagrody dla artystów zajmujących się sztuką religijną: Medal Papieskiej Rady ds. Kultury „Per Artem ad Deum" dla wybitnych artystów zajmujących się sztuką sakralną, Medal Honorowy JE Prymasa Polski ks. Abpa Wojciecha Polaka (w tym roku dla siostry Natanaeli Wiesławy Błażejczyk CSSF, absolwentki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, za twórcze podejście w rzeźbiarskim przedstawieniu stacji Drogi Krzyżowej) czy Nagroda Honorowa JE Biskupa Kieleckiego ks. Jana Piotrkowskiego (w tym roku dla Studio Prata Macieja Trocewicza za ornat z wizerunkiem Czarnej Madonny, łączący haft tradycyjny ze współczesnym haftem użytkowym).

Targom towarzyszą wystawy sztuki dawnej i współczesnej, a także szkolenia i warsztaty dla artystów świeckich i duchownych. Jednak wszystko to ginie w gąszczu wszechobecnej tandety. Jak zauważono w komentarzu

[8] W tym roku (2016) we współpracy z Politechniką Świętokrzyską zorganizowana została piętnasta już poświęcona architekturze konferencja pod tytułem *Współczesna architektura sakralna. Polska-Ukraina*, a także IX Międzynarodowa Konferencja Muzealników *Muzea naszych czasów*, dotycząca problemów współczesnego muzealnictwa kościelnego.

podsumowującym XVII Targi Sakralne „Sacroexpo", jest tam „wszystko, czego dusza zapragnie. Dużo biznesu, trochę sztuki […]"[9].

Prawdziwej sztuki z roku na rok jest faktycznie coraz mniej. Po prostu nie znajduje ona nabywców i nie jest to kwestią wygórowanych cen, tylko gustów kupujących. Chętnie kupowane są jarmarczne wizerunki świętych, byle jakie ornaty, ołtarze, które nie tylko nie stanowią właściwie żadnej wartości artystycznej, ale dodatkowo często eksponowane są w sposób tandetny.

Powrócę do pytania postawionego na samym początku: dlaczego kicz jest obecny we współczesnej przestrzeni kościelnej? Powtórzę to raz jeszcze – według mnie głównym źródłem zaistnienia kiczu jest przede wszystkim brak należytego wykształcenia kleru, a także nieznajomość lub nieliczenie się ze wskazaniami Kościoła rzymskokatolickiego odnoszącymi się do sztuki sakralnej, połączone z brakiem chęci pogłębiania wiedzy w tych dziedzinach.

2. O POTRZEBIE EDUKACJI W DZIEDZINIE HISTORII SZTUKI – WSKAZANIA PRAWNE KOŚCIOŁA RZYMSKOKATOLICKIEGO

W swoim nauczaniu Kościół nie pomija problemu sztuki sakralnej i daje narzędzia, w postaci dokumentów prawnych, do przygotowania kapłanów także w tej dziedzinie[10]. Od stuleci Stolica Apostolska formułuje akta dotyczące ochrony zabytków, a większość z nich ma charakter powszechny i obowiązuje w całym Kościele rzymskokatolickim. Pozostaje tylko pytanie, w jakim stopniu wskazania tych dokumentów są realizowane. Nawet jeśli są wdrażane w życie, to wydaje się, że czasem niestety zbyt pobieżnie.

---

[9] http://www.targikielce.pl/pl/sacroexpo.htm [data dostępu: 25.09.16].

[10] M. Leszczyński, *Muzea kościelne według aktualnego prawodawstwa Kościoła katolickiego*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 2006, t. 85, s. 103-118; idem, *Ochrona dóbr kultury w świetle aktualnego prawa kościelnego*, [w:] *Otwarcie granic rynku a perspektywa być i mieć człowieka oraz narodu*, red. A. Kuś, P. Witkowski, Lublin 2006, s. 155-171; Zob. także wydanie poprawione: idem, *Ochrona dóbr kultury w świetle aktualnego prawa kościelnego*, „Muzealnictwo" 2008, nr 49, s. 79-88; B. Skrzydlewska, *Ochrona zabytków sztuki na podstawie dokumentów kościelnych*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 1997, t. 67, s. 33-40; eadem, *Uregulowania prawne Kościoła rzymskokatolickiego dotyczące ochrony zabytków*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 2002, t. 77, s. 287-316.

Przykładem niech będzie zagadnienie kształcenia przyszłych księży w zakresie historii sztuki i ochrony zabytków.

Już w 1907 roku papież Pius X wydał dekret, w którym nakazywał włączenie do programu studiów seminaryjnych wykładów z archeologii chrześcijańskiej i z historii sztuki[11]. Rozumiejąc wartość nauczania tej dyscypliny, w czasie II Soboru Watykańskiego podtrzymano tę decyzję: „[…] klerycy powinni poznać także historię sztuki kościelnej i jej rozwój oraz zdrowe zasady, na których mają się opierać dzieła sztuki kościelnej, aby umieli szanować i konserwować czcigodne zabytki Kościoła oraz dawać odpowiednie rady artystom podczas wykonywania przez nich dzieł sztuki"[12].

Dostosowując się do decyzji soborowych, Konferencja Episkopatu Polski w 1973 roku wydała *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej*. Według tego dokumentu, zadaniem Komisji do Spraw Sztuki Kościelnej (powołanej przez Konferencję Episkopatu Polski) jest „postulowanie programów nauczania w Seminariach Duchownych dotyczących sztuki kościelnej i ochrony zabytków"[13]. W *Normach…* wspomina się także o tym, by Komisja Episkopatu przedstawiła „sposoby dokształcania księży, zakonnic i osób świeckich w zakresie chrześcijańskiej kultury artystycznej". Faktem jest, że regularnie z każdej diecezji, czasem też z różnych zakonów, kapłani (a co pewien czas także zakonnice) wysyłani są na studia specjalistyczne w tej dziedzinie, ale jest to mały procent kleru.

Ostatni z wydanych dokumentów w tym zakresie – *Akta Synodu* – powstał po II Polskim Synodzie Plenarnym zwołanym w dniu 8 czerwca 1991 roku, a otwartym uroczyście przez papieża Jana Pawła II[14]. Zgodnie z jednym

---

[11] Pius IX, *Konstytucja Apostolicae Sedis*; zob. G. Mariani, *La legislazione ecclesiastica in materia d'arte sacra*, Roma 1945, s. 129.

[12] *Sacrosanctum concilium*, „Acta Apostolicae Sedis" 1964, r. 56, s. 130-133; por. tekst polski: Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum concilium"*, Wrocław 1986, art. 129, s. 69.

[13] *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez Konferencję Episkopatu Polski w Warszawie dnia 25 stycznia 1973 r.*, [w:] *Dokumenty duszpasterstwo-liturgiczne Episkopatu Polski (1966–1993)*, red. Cz. Krakowiak, L. Adamowicz, Lublin 1994, s. 301-306.

[14] *Ochrona i konserwacja zabytków, muzea kościelne*, [w:] *II Polski Synod Plenarny (1991–1999)*, Poznań 2001, s. 117-119.

z punktów dokumentu odpowiedzialność za ochronę dóbr kultury spoczywa przede wszystkim na proboszczach i rektorach kościołów. Dla fachowego piastowania tak odpowiedzialnej funkcji kapłani zobowiązani są posiąść podczas studiów seminaryjnych podstawową wiedzę z zakresu historii sztuki i zabytkoznawstwa. W ramach kursu seminaryjnego uwzględnione są także zajęcia z konserwacji sztuki kościelnej: „Powinny być one poszerzone o wizyty w pracowniach konserwacji zabytków, aby uświadomić alumnom, jak skomplikowane i kosztowne są specjalistyczne zabiegi, które często nie byłyby konieczne, gdyby przestrzegano zasad ochrony zabytków"[15].

Podejmując decyzje dotyczące dzieł sztuki, biskupi ordynariusze muszą zasięgać porad Komisji Sztuki Kościelnej, a także znawców w zakresie historii, historii sztuki czy konserwacji zabytków. Sprawą bez precedensu był fakt, że w *Normach…* zachęcano do „zakładania szkół lub akademii sztuki kościelnej w tych krajach, w których okaże się to potrzebne"[16].

Przytoczone powyżej dokumenty wskazują, jaki kierunek powinno przybierać kształcenie przyszłych opiekunów sztuki. Niestety, rozporządzenia te pozostają w dużej mierze tylko wskazówką. Obserwacje, które poczyniłam jako wykładowca historii sztuki w seminariach duchownych, nie napawają optymizmem. Na zajęcia dydaktyczne z historii sztuki przewidzianych jest około trzydziestu godzin w obrębie sześcioletniego kursu nauczania[17]. Wziąwszy pod uwagę fakt, że 99% alumnów nie posiada podstawowej wiedzy w tym zakresie, należałoby ogniskować wykłady wokół tematów zasadniczych. Niełatwo więc rozwijać zagadnienia związane z ochroną dóbr kultury, kiedy słuchaczowi trudno zrozumieć, dlaczego ma otaczać opieką coś, czego wartości jeszcze nie zna. W czasie tak krótkiej edukacji trudno uwrażliwić przyszłych kapłanów na piękno i wyuczyć odróżniania prawdziwej sztuki od zwykłej tandety. Ponadto wywodzący się z różnych środowisk, przyzwyczajeni głównie do kultury masowej klerycy na ogół nie są w stanie dostrzec, które przedmioty są wykonane z nieodpowiednich materiałów, jakie są ich braki techniczne, czy przekazują one stosownie treści, czy tylko „udają",

[15] Ibidem, p. 68.

[16] Ibidem, p. 69.

[17] Zakres godzin waha się nieznacznie w zależności od decyzji rektorów. Dla porównania plany zajęć zamieszczane są na stronach poszczególnych seminariów.

a w rzeczywistości są pozorem czegoś – czyli kiczem. Sytuacja ta niepokoi, gdyż kicz zapełniający przestrzeń sakralną jest „rakiem na ciele sztuki"[18].

Dokształcanie powinno odbywać się poprzez regularne studia z zakresu historii sztuki czy ochrony zabytków, a na te kierunki delegowani są tylko nieliczni kapłani, w efekcie czego wykształcone w tym kierunku są wyłącznie jednostki[19]. Niebagatelną rolę odgrywać mogą organizowane przez diecezje wykłady okolicznościowe, spotkania z artystami oraz konserwatorami dzieł sztuki. I chociaż wychodzi się naprzeciw tego typu potrzebom, to księża, poza dyrektorami muzeów kościelnych czy przewodniczącymi komisji do spraw sztuki kościelnej, bardzo rzadko w nich uczestniczą.

3. DZIEŁO SZTUKI SAKRALNEJ – WSKAZANIA PRAWNE

W aktach prawnych formułowanych przez Kościół rzymskokatolicki zwraca się uwagę na zagadnienia związane z wyposażeniem kościołów. Dokumenty te stawiają wyraźną granicę między tym, co nazwać można dziełem sztuki, a tym, co określamy mianem tandety. Głównym założeniem jest dążenie do estetycznej harmonii, bo tylko taka sprzyja skupieniu i kieruje nasze myśli ku sprawom transcendentnym.

Warto tu przypomnieć, że w kościołach nie mogą znajdować się dzieła, „[…] które nie licują z wiarą i dobrymi obyczajami oraz pobożnością chrześcijańską lub obrażają zamysł religijny czy to z powodu nieodpowiedniej formy, czy też z powodu niskiego poziomu, przeciętności lub naśladownictwa"[20]. W kościele wierny powinien szukać prawdy, dobra i piękna; piękna prawdziwego, niezafałszowanego, bo piękno udawane jest kiczem. Świątynie bywają miejscem charakteryzującym się dużą różnorodnością stylową. Wiele z nich powstawało w minionych epokach, ale przez to, że funkcjonowały nieprzerwanie przez kilka stuleci, uzupełniano je obiektami

[18] A. Osęka, *Słowo wstępne*, [w:] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, Warszawa 1978, s. 8; D. Mikeska, *Kicz w filmie postmodernistycznym*, „Czasopismo Filozoficzne" 2008, nr 3, s. 29-42.

[19] Nie trzeba przeprowadzać badań w tym zakresie, bowiem do stron internetowych większości archidiecezji czy diecezji dołączone są linki kierujące nas na stronę „kapłani diecezji", gdzie obok imienia i nazwiska podane są ukończone przez nich studia.

[20] Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej…*, op. cit., art. 124.

charakterystycznymi dla aktualnie obowiązujących trendów. Dzięki temu, że dzieła te przekazywały w sposób piękny prawdę, są one podziwiane i odczytywane także przez współczesnego odbiorcę.

W historii Kościoła raz na kilka stuleci następują przełomy, które pociągają za sobą zmiany także w dziedzinie artystycznej. Najbliższym nam czasowo przykładem jest zwrot, jaki dokonał się za przyczyną II Soboru Watykańskiego. Doprowadzając do zmian w liturgii, Sobór dokonał tym samym przełomu w sposobie projektowania nowych świątyń i ich wystroju. Nieuniknione stało się większe otwarcie na to, co nowe i współczesne. Wiązało się to z przyjęciem nowych trendów w architekturze i obligowało do zmian w sposobie artystycznego ujęcia tematów religijnych.

Potwierdziła to w 1967 roku Kongregacja Obrzędów, wydając *Eucharisticum Misterium – Instrukcję o kulcie misterium eucharystycznego*. Przypomniano w niej, że staranność o oprawę obrzędów liturgicznych powinna się przejawiać w doborze szat liturgicznych, które „winny mieć za zadanie raczej szlachetne piękno niż pusty przepych"[21].

W *Ogólnym wprowadzeniu do Mszału Rzymskiego* już w wydaniu z 1970 roku polecono, aby dużo uwagi poświęcić wystrojowi kościoła. Bezwzględnie należy unikać przepychu, dekoracje powinna cechować prostota, jednakże mają one odzwierciedlać styl i potrzeby czasów współczesnych[22].

Przytoczyłam tutaj tylko niektóre z obowiązujących wskazań, którym nadano formę ustaw prawnych. Dają one pojęcie, jak na przestrzeni wieków zdobywano doświadczenie w dziedzinie ochrony dóbr kultury i przyjmowania nowej sztuki do kościołów[23].

---

[21] Acta SS. Congregationum, *Instructio de cultu mysterii Eucharistici,* „Acta Apostolicae Sedis" 1964, t. 56, s. 554.

[22] *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego* (*Missale Romanum – editio typica* – 1970), Kraków 1970.

[23] *Codex Iuris Canonici. Auctoritate Ioannis Pauli PP. II Promulgatus. Kodeks Prawa Kanonicznego*, Poznań 1984; Jan Paweł II, *Constitutio Ap. „Pastor bonus"*, „Acta Apostolicae Sedis" 1988, t. 88, s. 841-912; idem, *Sztuka i kultura w służbie ewangelizacji*, „L'Osservatore Romano" 1997, nr 12, s. 3; Święta Kongregacja do Spraw Duchowieństwa, *Pismo okólne do Przewodniczących Konferencji Biskupów w sprawie troski o historyczno-artystyczne dziedzictwo Kościoła*, „Acta Apostolicae

Podsumowując refleksję na temat obecności kiczu we współczesnej sztuce religijnej, zadajemy sobie pytania: dlaczego Kościół, dbając o właściwe przekazywanie prawd wiary i widząc potrzebę posługiwania się dziełami sztuki najwyższych lotów, posiada tak dużą liczbę kiczowatych budynków, rzeźb czy obrazów? Dlaczego, pomimo wskazań zawartych w licznych dokumentach, często nadal ukazuje *sacrum* w tak banalnej i zredukowanej formie?

Zapewne jest to spowodowane brakiem odpowiedniego wykształcenia księży i wiernych świeckich. Winne jest również zamiłowanie do produkcji masowej, w ramach której prawdziwa sztuka została zdegradowana do roli półproduktu. Gdy zauważymy, jak powszechny jest to problem, być może uda nam się zapobiec zalewowi kościołów, a także i domów wiernych, zwyczajną tandetą[24].

Oczywiście, nie chodzi o absolutyzowanie sztuki, ale o to, by związać ją z całą kulturą, rozumianą w sensie klasycznym. A zatem, jeśli celem sztuki i kultury będzie, jak mawiali starożytni, „uprawa"[25] ludzkiego rozumu oraz

---

Sedis" 1971, t. 63, s. 315-317; *Wskazania konserwatorskie Komisji ds. Sztuki Kościelnej*, [w:] *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966–1993)*, red. Cz. Krakowiak, L. Adamowicz, Lublin 1994, s. 331-341.

[24] T. Zmarzły, *Kicz – znaczy udawany*, http://www.niedziela.pl/artykul/119426/nd/Kicz-%E2%80%93-znaczy-udawany [data dostępu: 25.09.16].

[25] Łacińskie słowo 'cultura' pochodzi od 'colere' – 'uprawiać'. Jak to wyjaśniał M.A. Krąpiec: „Wyrażenie 'cultura' pierwotnie w starożytnym Rzymie oznaczało uprawę roli. Później na oznaczenie uprawy roli zaczęto używać terminu 'agricultura'. Już dość wcześnie, bo od Cycerona, poczęto używać wyrażenia 'cultura' metonimicznie, na oznaczenie k. ducha – 'animi cultura', tę zaś rozumiano jako uszlachetnienie ludzkiego umysłu, zasadniczo przez filozofię: »Cultura animi philosophia est« (Cicero, *Tusculanae disputationes*, 8 a 11). Takie rozumienie terminu 'kultura' było w dużym stopniu kontynuacją tego, co starożytni Grecy nazywali 'paideia' [paidéia], rozumianą jako wszechstronna »uprawa«, racjonalne wychowanie człowieka, w aspekcie indywidualnym i społecznym. »Odnosi się to również – napisał W. Jaeger w *Paidei* – do najwspanialszego osiągnięcia geniuszu greckiego, które dobitniej niż cokolwiek innego mówi nam o jego specyficznej konstrukcji duchowej, tj. do filozofii. W niej to najwyraźniej uwidacznia się ta cecha, która stanowi o istocie greckiej sztuki i greckiego myślenia: zdolność jasnego dostrzegania niezmiennego ładu, który leży u podłoża wszystkiego, co się dzieje i co się zmienia w przyrodzie i w świecie ludzkim« (I 25). Dostrzeganie ładu wymusza pytania o jego

doskonalenie moralne człowieka i łączenie treści religijnych z pięknem, wówczas będziemy mieli do czynienia z prawdziwą sztuką, sztuką, która rozwijając człowieka, łączy go z Bogiem.

---

konieczne źródła i uwarunkowania. W średniowieczu wyrażenie 'kultura' wiązano z czcią religijną i religijnym kultem. Wówczas powstały powszechnie używane terminy: 'cultura Christi', 'cultura dolorum', 'cultura christianae religionis' – łączące się z religijną czcią Chrystusa, Jego męki, czy w ogóle z religią chrześcijańską. W okresie renesansu usiłowano powrócić do starożytnego rozumienia wyrażenia 'cultura' i poczęto je używać na oznaczenie umysłowej i duchowej doskonałości (lub doskonalenia) człowieka. Dlatego pojawiły się ponownie dobrze znane starożytne terminy: 'animi cultura', a nawet 'georgica animi' – uprawianie ducha" (P. Jaroszyński, M.A. Krąpiec, *Kultura,* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 6, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2005, s. 132). Klasyczne rozumienie kultury wskazuje na to, że jest ona doskonaleniem człowieka do pełni osobowego życia; na ten temat zob. I. Chłodna-Błach, *Od paidei do kultury wysokiej. Filozoficzno-antropologiczne podstawy sporu o kulturę*, Lublin 2016.

Przydomowy ogródek na warszawskich Bielanach (fot. Małgorzata Jankowska)

Przydomowy ogródek w Piastowie (fot. Hubert Jądrzyk)

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

KOMENTARZE. OPINIE. GLOSY

ŻYCIE ODMIERZANE POEZJĄ

ANNA SZCZEPAN-WOJNARSKA

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
szczepanwojnarska@gmail.com

Być – to tworzyć konteksty, a co za tym idzie – nadawać sensy i ewokować je. Takie refleksje przywołują dociekania Teresy Dobrzyńskiej na temat poezji zawarte w książce *Tekst poetycki i jego konteksty*[1], natomiast obranie za ich centralny punkt człowieka i podmiotowości zmusza do redefinicji rozumienia samej poezji. Fascynujące zapośredniczenie, w jakim uczestniczy poeta, wprowadza zarówno autora, jak i jego dzieło w wielopoziomowe relacje: człowiek – język – tekst – środowisko kulturowe, konteksty językowe i kulturowe utworu, kontekst twórczości pisarza i całej tradycji literackiej czy wersyfikacyjnej. Zawsze jednak najwyższą instancją sensotwórczą pozostaje podmiot, który pracuje w języku, tworzy teksty, a poprzez nie tworzy kulturę. W ten sposób transponuje to, co esencjonalnie najbardziej ludzkie – podmiotowe i relacyjne jednocześnie – na zewnątrz. Teksty powstają w kontekście językowym i kulturowym, a zarazem – współtworzą te konteksty. Perspektywa lektury utworu poetyckiego ulega stopniowej precyzacji i zawężaniu, które powodują zwrot od analizowanego przedmiotu ku analizującemu podmiotowi i ich kontekstom.

Dobrzyńska zastanawia się nad kilkoma zasadniczymi kwestiami kluczowymi dla rozumienia poezji, takimi jak „status podmiotu wypowiedzi i funkcje poznawcze poezji, […] rola języka jako tworzywa modelującego obraz świata i narzucającego określone możliwości oraz ograniczenia w budowaniu tekstu" (s. 7). Tak sformułowany cel badań przywraca utraconą – zdawałoby się, że bezpowrotnie – spójność poetyki zorientowanej

[1] T. Dobrzyńska, *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów*, Warszawa 2015. Cytaty z tej pozycji lokalizuję bezpośrednio w tekście.

lingwistycznie, która po burzliwych perypetiach intelektualnych XX wieku poszerza horyzont zjawisk mownych dostępnych analizie.

Badaczka jednoznacznie podkreśla, że podmiot mówiący pozostaje dla liryki kategorią centralną, obecną także, chociaż pośrednio, w liryce opisowej i sytuacyjnej. Odnosząc się do licznych współczesnych badań nad podmiotowością, wskazuje na problemy przy analizowaniu wypowiedzi lirycznej, jakie wynikają z rozbicia podmiotu na serie ról. Nadawca utworu literackiego poddany jest zarówno doświadczeniu natrętnego powtórzenia, wykorzystywania już istniejących sformułowań, struktur, schematów (co sprawia wrażenie utraty osobności głosu), jak i niemożności wyrażenia doświadczeń traumatycznych (co rodzi potrzebę milczenia lub wydania nieartykułowanego krzyku). Dla autorki kryzys podmiotowości, dezintegracja „ja" piszącego, stanowi wyzwanie i inspirację do nakreślenia alternatywnego obrazu podmiotu – takiego, który kształtuje swą tożsamość w procesie komunikowania się oraz interpretowania tekstów. Według Dobrzyńskiej, „ja" liryczne może „uczestniczyć w kontrolowanym wytwarzaniu i przekazywaniu sensu oraz objawiać przy tym swój zintegrowany byt osobowy" (s. 25). W rozważaniach swych autorka odwołuje się zarówno do Paula Ricoeura, księdza Józefa Tischnera, Charlesa Taylora, jak i do Marii Renaty Mayenowej czy Andrzeja Bogusławskiego. Zwraca uwagę na specyfikę posługiwania się metaforą jako nośnikiem indywidualizacji i sygnałem deficytu językowego, który wzywa odbiorcę do aktywności interpretacyjnej i „obudowania globalnych więzi znaczeniowych w tekście" (s. 30), ponieważ odbiorca komunikatu musi opierać się na założeniu, że ma do czynienia z wypowiedzią sensowną, której nadawca działa racjonalnie. Pragmatyzm tego rozwiązania legitymizuje się w świetle rudymentarnej perspektywy istnienia literatury jako formy komunikowania się i reintegrowania podmiotu. Komunikowanie się jako jednocześnie kontekst i tworzenie kontekstu konstytuuje podmiotowość i tożsamość.

Dzieje się tak również w procesie medytacji, który obejmuje – by odwołać się do tradycji pascalowskiej – myślenie, działanie myślowe i koncentrowanie się na czymś. Medytacja została w książce Dobrzyńskiej zaprezentowana jako forma nie tylko działania duchowego, ale też forma językowa. Śledzenie drobiazgów i niuansów, poświęcanie im uwagi, nagrodzone zostaje satysfakcją wynikającą z odkrycia, że medytacja – jako forma językowa właśnie – nie opiera się wyłącznie na paralelizmie i powtarzalności, sekwencyjności

definicji czy pseudodefinicji, ale wprowadza w wymiar czasowy i jest działaniem rzeczywiście brzemiennym w skutki. Mowa wewnętrzna definiuje podmiot i sprawia, że aktywność ta – w całej swej różnorodności – nie przestaje być zasadniczym czynnikiem konstytutywnym dla jego indywidualności, o czym świadczą obecne w książce wnikliwe analizy poezji Karola Wojtyły. Aktywność przejawia się także w kreatywności, oddającej metaforom prym w uchwyceniu specyfiki życia. Świadomość osobowej odrębności i wzajemne relacje zależne są od ich wysłowienia, zatem pojęcia „ja" i „ty" zawdzięczają swój status osoby formule dialogu; także wtedy, gdy owo „Ty" wymyka się ku transcendencji.

Kiedy jako kontekst ujawnia się nieskończoność, wówczas w sposób nieuchronny trzeba zmierzyć się z czasowością. Temporalność to złożone pojęcie relacyjne, ponieważ czas przeżywany nie ma wartości bezwzględnej – doświadczenie to znajduje zresztą odzwierciedlenie w formie poetyckiej. Teresa Dobrzyńska w swoich subtelnych i rygorystycznych analizach ukazuje lirykę jako narzędzie modelowania czasu. Ta refleksja wywołuje we mnie głębokie poruszenie. W świecie fetyszyzującym zegary – niezależnie czy w wersji „fast", czy „slow" – badaczka z żelazną konsekwencją wobec przyjętego podmiotocentryzmu zdaje się sygnalizować, że czas jako taki, czas istniejący obiektywnie, jest w zasadzie dla jednostki nieosiągalny, a może nawet… nieistotny. Podmiot może mieć swój czas i tylko swój czas, ponieważ personalizowanie czasu odbywa się poprzez poetycką konceptualizację. Czas jest dostępny podmiotowi poprzez lirykę, w liryce. Niezwykle cenne jest uświadomienie odbiorcy, że czas nie jest jakąś zewnętrzną kategorią, jednostką miary, towarem, czy też wyłącznie tematem liryki. Liryka jest czasem ukonkretnionym, zorganizowanym, jednocześnie usensowionym i sensotwórczym. Lektura rozważań Dobrzyńskiej zachęca do skonstruowania zegara z wierszy, co byłoby zapewne bliskie poetyce surrealistycznych obrazów. Odmierzanie czasu za pomocą poezji zdaje się tak naturalne jak wdychanie powietrza. Prowadzi do doświadczenia harmonii języka, czasu i myśli, gdyż przywraca im ludzką miarę – jest czas pieśni i czas trenu, czas hymnu i czas fraszki. Autorka z chirurgiczną precyzją wskazuje na inny, niż przyzwyczailiśmy się dostrzegać, wymiar środków artystycznego wyrazu – przywraca im ciężar gatunkowy bardzo wymiernej egzystencji.

Ogromnie interesującą propozycją jest również przywrócenie istotnej wartości rzeczom, przedmiotom. Na przekór „wyrzucarstwu" (określenie

Piotra Mitznera), badaczka wskazuje na trwanie rzeczy, akceptuje ich pamięć, a może raczej – świadectwo, ich współ-uobecnianie, współbytowanie z podmiotami. Konkluzje z tych rozważań prowadzą do konstatacji o wymiernej materii liryki, o doniosłości warsztatowych rozstrzygnięć, które mają swój ostateczny, fizyczny kształt, wreszcie o nieuchwytności tego, co fizyczne, a co nie pozwala się postrzegać jedynie w takim wymiarze. Dobrzyńska uczy, jak „nie wyrzucać"' przejawów spójności istnienia.

Poszukiwanie tej spójności to także determinanta wypraw według „spalonych map" –by sparafrazować tytuł analizowanego w osobnym szkicu utworu Tomasza Różyckiego. Założenie, że istnieje jakaś całość, jakiś plan, koncepcja – to spotkanie się wyborów co najmniej dwóch podmiotów, a nie wyłącznie przypadek. Tak manifestuje się wiara w odwieczny porządek, chociaż użycie tego słowa budzić może szereg kontrowersji. Spójność nie zawsze opiera się bowiem na symbiozie czy na porządku, ładzie. Fakt powiązania ze sobą bardzo różnych i niejednokrotnie odległych rzeczy zdaje się istotniejszy od tego, czemu owo powiązanie służy. Pośrednio jest ono wskazywaniem sensu, który wymyka się artykulacji, chociaż zarysowana jest mapa jego obecności. Porządkowanie jest nabieraniem wartości indeksalnej; dbanie o spójność – nabieraniem sensu.

Niezwykle ważnym aspektem komunikacji jest słuchanie, nasłuchiwanie, a zatem – gotowość, by milczeć, by się zatrzymać, by zminimalizować swoją rolę, by obserwować i wyciągać wnioski. Nasłuchiwanie głosów, które nigdy się nie odezwą, przekształca się w szkołę wsłuchiwania się w głosy innych poetów. To „wsłuchiwanie się" nie daje się ująć jedynie jako czynność o charakterze komparatystyczno-intertekstualnym, ale oznacza postawę dialogu. Samo w sobie jest ono wartością obejmującą wszystkie wymiary dzieła literackiego. Tak jak mistrzowskie uobecnienie ciszy w *Stepach Akermańskich* Adama Mickiewicza reorganizuje myślenie o potencjalnie dostępnej słyszalności dźwięku, tak nasłuchiwanie reorganizuje nastawienie do medytacji i skupienia uwagi, a także do potencjału epistemologicznego człowieka. Ponownie – w ten sposób odzyskana zostaje wiara, że język – jako tworzywo wypowiedzi mające także wymiar dźwiękowy – aspiruje do roli wiodącej władzy poznawczej. Prymarna oralność poezji sprawia, że aktualizować się mogą możliwości semantyczne istniejące w różnych formach wiersza, które stają się w ten sposób nośnikami znaczeń.

Rozważania Teresy Dobrzyńskiej stawiają badaczy literatury przed poważnym zadaniem – autorka porusza bowiem najbardziej palące problemy współczesnego literaturoznawstwa w sposób twórczy i inspirujący. Kiedy sięga do skarbnicy wiedzy poprzednich pokoleń, to nie odwiedza muzeum dorobku teoretycznego czy krytycznego, ale dzięki nowemu postawieniu problemu, nowej perspektywie spojrzenia, wciąż może używać dostępnego instrumentarium. Aktualizuje je, sprawiając, że praca krytyczna z tekstem literackim nie koncentruje się na formułowaniu opozycji wobec szkół interpretacyjnych, ale na samym dziele, które także w ten sposób manifestuje swą autonomiczność, ponadczasowość i wspomniany już podmiotocentryczny charakter. Konteksty nie zagłuszają istoty przesłania, nie ma tu miejsca na manipulację: dźwięk, jego siła i długość trwania, jego wymiar fizyczny i wieczny dają się precyzyjnie nazwać, np. jambem.

Tekst poetycki jawi się zatem niczym wskazówki zegara na tarczy istnienia – wskazuje, powraca, nadaje sensy. Książka Teresy Dobrzyńskiej uczy, jak czytać, słyszeć i zapisać odmierzenie życia poezją.

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Dorożkarstwo warszawskie w XIX wieku

Łukasz Lubryczyński, Karolina W. Gańko

Jeśli można wyobrazić sobie połączenie książki historycznej z niemal albumowym wydawnictwem wypełnionym po brzegi ilustracjami z epoki, tym właśnie jest najnowsza publikacja z serii „W służbie Niepodległej". Autorzy są młodymi historykami, jednak posiadają już dorobek wydawniczy (K.W. Gańko wydała dotychczas dwie monografie, w tym „Hrabia Marian Starzeński i jego rodzina w dobrach Ruda", Wyd. UKSW 2015). Książka jest efektem wielu kwerend biblioteczno-archiwalnych oraz wywiadów. Zgromadzone zostały w niej materiały dotychczas rozproszone po prywatnych kolekcjach. Co ważne, oboje autorzy są potomkami warszawskich dorożkarzy. Jest to wreszcie opowieść o spuściźnie stołecznych dorożek napisana w nowoczesny i przystępny sposób.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

KOMENTARZE. OPINIE. GLOSY

WYWOŁYWANIE*

Jan Zieliński

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
zielinski@gmx.ch

Oglądanie starych fotografii ma coś wspólnego z wywoływaniem duchów. Pamiętam z dzieciństwa improwizowaną ciemnię w uszczelnionej kocem łazience i najpiękniejszy moment, kiedy na zanurzonej w wypełnionej wywoływaczem kuwecie odbitce powoli pojawiały się blade, potem coraz wyraźniejsze postacie – trzeba było chwycić ją specjalnymi płaskimi szczypcami i wyciągnąć z płynu, nim całkiem sczernieje.

Łysiejący mężczyzna o niezbyt inteligentnym spojrzeniu, który siedzi podparty w jasnym drewnianym fotelu, też się domaga, żeby go wywołać.

Obecna właścicielka zdjęcia pisze, że prawdziwa fotografia czasem „wplątuje nasze emocje w zawijasy niezwykłego pisma, do jakiego dziś już nie jest zdolna żadna ręka, jak w przypadku tej pamiątki po warszawskich wojażach przybysza z ojczyzny Dantego, naznaczonej stróżkami atramentu, który zakrzepł ponad sto lat temu…"

Przeczytajmy, pismo ozdobne, ale dość wyraźne:

Al gentilissimo, simpaticissimo / Sig[nore] Simon in ricordo / G. Genzardi // Varsavia 14-12-1913

Czyli:

Przemiłemu, przesympatycznemu / P[anu] Simonowi na pamiątkę / G. Genzardi // Warszawa 14-12-1913

* Szkic jest glosą do artykułu Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk: *Intruz w starym atelier, czyli co nam dzisiaj po tamtych fotografiach (próba fotoeseju)*, „Załącznik Kulturoznawczy" 2015, nr 2, s. 298-315. Zamieszczona fotografia pochodzi z prywatnej kolekcji Autorki (została zakupiona na warszawskim Kole).

Autor dedykacji nie był osobą anonimową. Włoski tenor Giovanni Genzardi urodził się w Palermo 18 stycznia 1881 roku. Jego wujem był operowy baryton o zacięciu aktorskim, Mario Sammarco (1868-1930), jego nauczycielem – Antonio Cantelli. Genzardi debiutował w roku 1903 w Teatro Massimo w swoim rodzinnym mieście jako Alfredo w *Traviacie* Verdiego. Po krótkiej karierze solowej zadowalał się rolami drugoplanowymi i w tym charakterze przez wiele sezonów występował w La Scali. Później zamieszkał w Casa di Riposo Giuseppe Verdi, założonym przez autora *Traviaty* domu dla zubożałych śpiewaków i muzyków w Mediolanie, gdzie zmarł 6 grudnia roku 1972.

Głos miał przyjemny i silny, na YouTube można posłuchać kilku jego wczesnych nagrań z pierwszych lat XX wieku, takich jak aria *Amor ti vieta* (*Miłość ci broni nie kochać*) z drugiego aktu *Fedory* czy *Romanza del fiore* z *Carmen*.

Przed pierwszą wojną Genzardi mieszkał i śpiewał w Warszawie. Chronologia, zamieszczona na stronie internetowej La Voce Antica, wymienia w roku 1912 role: Alfredo w *Traviacie* i Faust w *Fauście*, w roku 1913, a więc wtedy, kiedy się podpisał na fotografii: znów Faust, Almaviva w *Cyruliku sewilskim*, Rodolfo w *Cyganerii*, Turiddu w *Cavalleria rusticana*, Duca z *Rigoletta*, Romeo w *Romeo i Julii* i znów Alfredo, jego debiutancka rola.

W sobotę 13 grudnia 1913 roku „Kurier Warszawski" zapowiadał na wieczór w Teatrze Wielkim przedstawienie opery *La Wally* Alfreda Catalaniego pod batutą kapelmistrza Ciminiego. „W dzisiejszym przedstawieniu *Wally* wystąpi ostatni raz przed wyjazdem utalentowany tenor opery, p. Ganzardi"[1] – pisano na zakończenie notatki. Podpisana następnego dnia fotografia była zatem upominkiem pożegnalnym.

Pierwszy kapelmistrz i dyrektor warszawskiej opery Piotr Cimini z sezonie 1913/14 proponował publiczności ambitny program, którego ozdobą miały być dawno niegrane *Walkierie* Wagnera. Jak jednak napisał życzliwy Ciminiemu krytyk Adam Zabłocki: „Nikt wszechstronnym być nie może, nie jest więc nim i p[an] Cimini, który odczuwa głębiej żywą, namiętną muzykę włoską, interpretowaną przezeń przepysznie, niż wspaniałą, pełną powagi muzykę Wagnera"[2]. Tenże Zabłocki wyróżnił w repertuarze *Requiem* Verdiego (premiera odbyła się z okazji przypadającej 9 października 1913 roku setnej rocznicy urodzin kompozytora) i graną również po raz pierwszy operę *Wally*. Pierwszy raz grano też w tym sezonie *Powracającą baśń* Henryka Skirmuntta (1868-1939) i *Parsifala* Wagnera.

Trzeba podkreślić, że kapelmistrz Cimini na pożegnanie swego tenora wybrał właściwą operę. Libretto, oparte na powieści Wilhelmine von Hillern, wykorzystującej epizod z życia tyrolskiej malarki Annie Steiner-Knittel, opowiada o mocnej kobiecie imieniem Walburga (zdrobniale Wally), która w pierwszym akcie opuszcza dom rodzinny, śpiewając arię *Ebben? Ne andrò*

[1] „Kurier Warszawski" 1913, nr 344, dodatek poranny, s. 3.

[2] „Sfinks" 1913, nr 10, s. 136.

sola e lontana (*I cóż? Odejdę sama, odejdę daleko, jak idzie echo pobożnego dzwonu*[3]). W ostatnim akcie powraca złowieszcze echo. Giuseppe Hagenbach – którego partię śpiewał w Warszawie Ganzardi – woła w górach ukochaną, ale jego głos powoduje zejście lawiny, w której ginie heroina opery.

Skojarzenie fotografii z Dantem było całkiem trafne. W głównym wydaniu „Kuriera Warszawskiego" z 13 grudnia 1913 można przeczytać omówienie dwóch nowości granych poprzedniego dnia w warszawskiej Filharmonii: poematu symfonicznego Fredericka Deliusa *Taniec życia* i poematu symfonicznego Piotra Rytla (1884-1970) *Sen Dantego*, utworu wyróżnionego w konkursie rozpisanym z okazji dziesięciolecia warszawskiej filharmonii.

> Jak objaśnienie programowe zaznacza, przewodnią myślą kompozytora było uwydatnienie kontrastu między ideą przebaczenia w stosunku do idei potępienia. Skoro jednak kompozytor uzmysławiał dźwiękami głównie *Piekło*, na którym widział ponury napis: „kto tutaj wchodzi, niechaj się pożegna z nadzieją", a w końcu poematu muzyka majorowa, nastrojona mistycznie na ton religijny, rozbrzmiewa nadzieją, czy przebaczeniem, to taka zmiana założenia ideowego da się wytłumaczyć tym tylko, że Dante śnił o czym innym, a co innego opisał w swym arcydziele[4].

W niedzielę 14 grudnia „Kurier" dał omówienie pożegnalnego występu włoskiego tenora:

> P[an] Genzardi ostatni raz śpiewał wczoraj na scenie warszawskiej. Zapewne ostatni w sezonie bieżącym. Z licznych bowiem tenorów włoskich, jacy u nas śpiewali w czasach ostatnich, on jest, chyba jedyny, który nigdy nie choruje, zawsze jest przy głosie i stale wywiązuje się z zadania, a przy tym posiada repertuar obszerny i podoba się publiczności warszawskiej. Zapewne więc dyrekcja zamówi go i na sezon przyszły.
>
> Piękna *Wally* i tym razem zapełniła teatr doszczętnie[5].

Po spektaklu bywalcy Teatru Wielkiego i innych teatrów warszawskich spotykali się zazwyczaj w restauracji Simona i Steckiego przy Krakowskim

---

[3] Przejmująco śpiewa tę arię maltańska sopranistka Miriam Gauci w opartym na powieści Christophera Isherwooda filmie Toma Forda *Samotny mężczyzna*.

[4] „Kurier Warszawski" 1913, nr 344, wyd. główne, s. 5.

[5] „Kurier Warszawski" 1913, nr 345, s. 9-10.

Przedmieściu, ozdobionej dekoracjami Karola Frycza (tenże Frycz wykonał dekorację gwiazdkową dla magazynu Z. Szczerbińskiego przy Mazowieckiej 20, sprzedającego „lampy, figury, wazony, kryształy francuskie, majoliki, terakoty włoskie, galanterię meblową”[6]). Łatwo sobie wyobrazić, że kolacja po wieczornym przedstawieniu trwała długo i było już po północy, kiedy właściciel restauracji, Edward Simon, poprosił Giovanniego Genzardiego o autograf.

Syn restauratora, Ludwik Simon, urodził się 19 września 1904 roku, miał więc wówczas dziewięć lat. Po studiach polonistycznych zostanie teatrologiem, znanym z dociekliwości. Będzie jednym z autorów monografii sceny, na której w latach 1912-13 występował Genzardi[7].

Ludwik Simon to autor fundamentalnej *Bibliografii dramatu polskiego 1795-1939*. Piotr Grzegorczyk napisze o nim w przedmowie do tej dwutomowej pracy, wydanej pośmiertnie w roku 1972: „miał niespożytą pasję dociekliwego szukania i szperania biblioteczno-archiwalnego, a przede wszystkim od lat najmłodszych żywy kult teatru”[8].

Ludwik Simon w czasie II wojny mieszkał nadal w rodzinnej kamienicy, zachowując się „tak jakby nie przyjmował do wiadomości okupacji niemieckiej”[9]. Rodziny nie założył. Aresztowany pod koniec roku 1943 przez Gestapo, zaginął bez wieści.

Pozostała fotografia, na której trzydzieści lat wcześniej włoski tenor wpisał dedykację dla jego ojca. Dziś można uzupełnić ten wpis:

Przemiłemu, przesympatycznemu / P[anu Edwardowi] Simonowi na pamiątkę / G[iovanni] Genzardi // Warszawa 14-12-1913

Duch tenora został w ten sposób wywołany. Na scenę.

---

[6] Ibidem, s. 23.

[7] L. Simon, *Tradycje dramatu w Teatrze Wielkim*, [w:] *Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie 1833-1933*, red. E. Świerczewski, Warszawa 1933.

[8] P. Grzegorczyk, *Dzieło Ludwika Simona*, [w:] L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765-1939*, oprac. i red. E. Heise i T. Sivert, Warszawa 1972, s. I.

[9] G. Chmielewska, biogram Ludwika Simona, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXVII, Warszawa – Kraków 1996, s. 528.

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Wizje polityki

tom I: Rozważania o metodzie

Quentin Skinner

Quentin Skinner to jeden z najwybitniejszych współczesnych badaczy myśli politycznej. Obecnie pracuje na Uniwersytecie Londyńskim, w latach 1962–2008 był profesorem nauk politycznych i historii nowożytnej na Uniwersytecie w Cambridge. Był twórcą i jednym z głównych przedstawicieli tzw. szkoły z Cambridge w badaniach historycznych (razem z J. Dunnem i J.G.A. Pocockiem). Określany bywa jednym z apostołów Uniwersytetu w Cambridge.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

ANEKS

NADZÓR MIEJSKI. PRÓBA UJĘCIA PROBLEMATYKI NA PODSTAWIE FILMU *RAPORT MNIEJSZOŚCI*

Krzysztof Wójcik

WSTĘP

Bezpośrednim impulsem do powstania niniejszej pracy były zasadniczo dwie korelujące ze sobą koncepcje. Pierwszą z nich była bez wątpienia dokonana przez Michela Foucault analiza Panoptykonu Jeremy'ego Benthama. Podobnie jak francuskiego myśliciela, zafascynowała mnie idea panoptyzmu jako konstrukcji idealnego, niewidzialnego więzienia, które w kontekście czasów współczesnych pełni funkcję niezwykle trafnej metafory dla społeczeństwa nadzorowanego. Drugim źródłem inspiracji było dążenie do idealnego odzwierciedlenia rzeczywistości, obiektywizującego zarejestrowania świata. Postulat „suchego", naukowego, statystycznego opisania człowieka uwidacznia w świetle współczesnych technik nadzoru swój opresyjny charakter. Wszak nie bez powodu Foucault nazywa filozofię „polityką prawdy"[1], a o wiedzy proponuje mówić zawsze w związku z władzą, wprowadzając pojęcie „wiedzy-władzy"[2].

Kiedy myślałem o poświęceniu pracy tematyce nadzoru, towarzyszyło mi nieustanne przekonanie, że jako student kulturoznawstwa powinienem podjąć niniejszy temat z perspektywy interdyscyplinarnej, a także zogniskować go na tekście kultury, którego analiza stałaby się ilustracją współczesnych procesów kontroli i nadzoru. Ostatecznie mój wybór padł na dzieło filmowe z gatunku *science fiction – Raport mniejszości* (2002) Stevena Spielberga. Współczesną problematykę nadzoru zamierzam przedstawić

[1] M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, Warszawa 2010, s. 25.

[2] Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 117.

w niniejszej pracy w sposób wielowątkowy za pomocą trzech kluczowych ogniw: koncepcji filozoficznych i socjologicznych dotyczących tematyki nadzoru, omówienia stanu zjawiska w realiach współczesności oraz odzwierciedlenia tej problematyki w dziele artystycznym.

Zagadnienie to postanowiłem zamknąć w trzech komplementarnych wobec siebie rozdziałach. W pierwszym z nich skupiam się na przedstawieniu kluczowych koncepcji humanistycznych stanowiących podwaliny dzisiejszych *surveillance studies*. Temu segmentowi pracy nieustannie przyświeca myśl Michela Foucault, w szczególności jej „atomy" oscylujące wokół pojęć dyskursu, władzy, wiedzy, normalizacji oraz biopolityki. Korzystając z Foucaultowskiego aparatu pojęciowego, staram się odnosić zjawiska analizowane przez autora *Trzeba bronić społeczeństwa* do szerszego kontekstu współczesnych procesów kontroli społecznej. Zwracam również uwagę na niebagatelne dla recepcji XX-wiecznego nadzoru teorie Karola Marksa oraz krytyczną wizję kapitalizmu obecną u przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej. Za kluczową dla pierwszego rozdziału relację pojęciową uznaję stosunek władzy i wiedzy oraz ich przekładalność na zjawiska kontroli we współczesnym świecie. Interpretuję konstrukcję panoptyczną – w duchu Foucault – jako swoiste „laboratorium władzy"[3], znajdujące swoje uosobienie we współczesnych technikach nadzoru.

Obok Foucault, głównym patronem tej części pracy jest włoski filozof Giorgio Agamben. Koncepcje stanu wyjątkowego oraz *homo sacer* staram się włączyć do analizowanego dyskursu nadzoru. Zwracam uwagę na aspekty o charakterze ekonomiczno-prawnym, a nawet religijnym, które również, jako konstrukcje dyskursywne, stanowią fundament dzisiejszej rzeczywistości nadzorowanej. Istotną część tego rozdziału zajmuje także analiza dwóch odmiennych rodzajów biopolityki neoliberalizmu, precyzyjnie opisanych w artykule Szymona Wróbla. Jest to segment pracy budujący historyczne tło dla filozoficznych koncepcji Foucault, Agambena i Gilles'a Deleuze'a.

Drugi rozdział posiada charakter bardziej empiryczny. Teoretyczne rozważania zaprezentowane w rozdziale pierwszym odnajdują tutaj swoje rzeczywiste przykłady. Prezentuję nadzór miejski nie jako odrębne zjawisko, lecz swoistą kulminację wszelkich współcześnie występujących technik

[3] M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 190.

kontroli społecznej. Następnie przechodzę do prezentacji najważniejszych aktualnych sposobów kontroli wykorzystujących nowoczesne technologie. W rozdziale tym postanowiłem zawrzeć dużą ilość danych dotyczących zarówno obecnie występujących, przeanalizowanych już środków nadzoru, jak i nowatorskich technik, będących dopiero w fazie eksperymentalnej. Poczynając od kamer przemysłowych, poprzez retencje danych telekomunikacyjnych, a skończywszy na biometrycznej identyfikacji człowieka oraz nowoczesnym, holistycznie nadzorującym systemie INDECT[4], pokazuję nieustanne dążenie współczesności do skatalogowania każdego elementu świata w imię imperatywu bezpieczeństwa. Staram się też wskazać na utopijne założenia tkwiące w tak obranym kierunku zmian.

Ostatni, bez wątpienia kluczowy rozdział pracy to analiza wybranego obrazu filmowego. *Raport mniejszości* powstał już ponad dekadę temu, co można uznać za zarówno duży, jak i mały dystans czasowy. W dzisiejszych czasach, zważywszy na tempo postępu technologicznego, dekada jest praktycznie całą epoką, natomiast jeśli chodzi o ważkość poruszanej przez Stevena Spielberga tematyki, uważam, że przez ostatnie lata zyskała ona tylko na aktualności i pod tym względem film absolutnie się nie zestarzał. Warto podkreślić fakt ścisłego zakorzenienia produkcji w historycznym kontekście jej powstania, który podwójnie wzmocnił jej wymowę. Film, który swą premierę miał zaledwie rok po atakach na World Trade Center, zapewne już nigdy nie ucieknie przed – zdawać by się mogło: oczywistą – ścieżką interpretacyjną. Mam jednak nadzieję, że zaprezentowane tu spojrzenie na to dzieło przysłuży się do postrzegania go w szerszym kontekście współczesnych zjawisk kulturowych.

Raport mniejszości skupia się na problematyce nadzoru w sposób szczególny. W filmie kontroli poddane zostały umysły wszystkich obywateli miasta Waszyngton. Trójka jasnowidzów działających w służbie agencji o nazwie Prewencja nieustannie przewiduje zbrodnie, zanim sam morderca zdecyduje się na ich dokonanie. W rezultacie w mieście przypadki morderstw z premedytacją praktycznie nie występują. Głównym bohaterem filmu jest John Anderton (Tom Cruise), który z funkcjonariusza Prewencji przemienia się w ściganego „niedoszłego" mordercę. Widz,

[4] http://pl.wikipedia.org/wiki/INDECT [data dostępu: 14.06.12].

śledząc poczynania bohatera, uciekając wraz z nim, zyskuje odmienną perspektywę postrzegania elementów filmowej rzeczywistości, składających się na misterną sieć nadzoru.

Film Spielberga jest dziełem niejednoznacznym i wielowątkowym. Porusza skomplikowaną problematykę dyskursu nadzoru, a jednocześnie wpisuje się w kanon wysokobudżetowych produkcji skierowanych do masowego widza. Fakt ten czyni z *Raportu mniejszości* film podwójnie interesujący jako przedmiot analizy kulturoznawczej. W niniejszej pracy postaram się, używając aparatury teoretycznej zaczerpniętej z dzieł wybitnych przedstawicieli światowej humanistyki, rozszyfrować powierzchniowe i zakamuflowane sensy skrywane przez *Raport mniejszości*, a także potraktować film jako artystyczną diagnozę współczesności, dzięki czemu możliwe będzie wskazanie jego wkładu w tradycję studiów nad nadzorem.

I NADZÓR – PRÓBA DEFINICJI

1.1 WŁADZA, WIEDZA ZDYSCYPLINOWANA

W kwietniu 2008 roku na ścianie londyńskiej poczty w dzielnicy Soho powstała praca brytyjskiego artysty graffiti, ukrywającego się od wielu lat pod pseudonimem Banksy. Na dużej, szarej ścianie, stanowiącej tło dla plastikowych, czerwonych kontenerów na śmieci, pojawił się biały, zaciekowy napis: „One nation under CCTV" (il. 1). Uzupełnienie kompozycji artystycznej stanowiło namalowane dziecko, wsparte na drabinie z wałkiem na kiju, wyobrażające kończącego pracę graficiarza, oraz przyglądający się całej scence policjant, próbujący zarejestrować tę chwilę za pomocą telefonu komórkowego. Nieopodal, na prawo od monumentalnego, kilkumetrowego hasła, na tej samej ścianie wisi „muza" i „natchnienie" Banksy'ego – kamera telewizji przemysłowej CCTV.

Parafraza słynnego hasła „One nation under God", której dokonał brytyjski artysta, jest niezwykle trafną metaforą czasów współczesnych, spowitych, dzięki nowoczesnym technologiom, niewyobrażalnie szeroką i gęstą siecią nadzoru. Banksy, zamieniając słowo „Bóg" na nazwę sieci kamer przemysłowych, które w zbiorowej świadomości są metaforą kontroli, przedstawił niezwykle intrygującą charakterystykę czasów współczesnych, zwracając uwagę na holistyczny zasięg nadzoru wizyjnego w metropolii XXI wieku (na ulicach Wielkiej Brytanii liczba kamer CCTV w 2008 roku przekraczała

4 miliony[5]). Ponadto, ukazał nadrzędną rolę, jaki mechanizmy nadzoru pełnią w społeczeństwie. Jeśli społeczne znaczenie Boga zostaje przeniesione na aparaturę nadzoru, ta druga zagarnia cały, niezwykle szeroki zespół cech i funkcji odpowiadających najbardziej adekwatnie pojęciu i figurze władzy. Aby przeprowadzić charakterystykę zjawiska nadzoru, zacząć zatem należy od definicji władzy.

Ilustracja nr 1. Banksy, One Nation Under CCTV (2008). Źródło: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bansky_one_nation_under_cctv.jpg [data dostępu: 07.06.12]

Władza, rozumiana nie tylko w sensie metaforycznym, nigdy nie występuje jako termin samodzielny. Skorelowane z nią pojęcia automatycznie konotują pewien mniej lub bardziej określony zespół dziedzin bądź podmiotów, na które władza wywiera wpływ. Relacja podrzędności i nadrzędności wydaje się kluczową zależnością w zrozumieniu władzy jako takiej. Chyba najlepszą ilustrację władzy opartej na wyraźnych podziałach społeczeństwa

[5] http://www.channel4.com/news/articles/society/factcheck+how+many+cctv+cameras/2291167.html pdata dostępu: 07.06.12].

przedstawiła myśl marksistowska. Karol Marks, wprowadzając swą ideę walki klas, stał się niezaprzeczalnie jednym z kluczowych teoretyków władzy, którego myśl w sposób szczególny rozszerza horyzonty interpretacyjne rzeczywistości XX i XXI wieku. Historia ostatnich stu lat udowodniła jednak, że przełożenie teorii niemieckiego myśliciela na realne życie jest niewykonalne. Programowa rewolucja, mająca doprowadzić do oddania władzy w ręce proletariatu, nigdy nie została zrealizowana bez rozlewu krwi, natomiast jej rezultaty doprowadziły do ukonstytuowania się państw totalitarnych. Najistotniejszym jednak elementem, jeśli chodzi o myśl Marksa, jak również jego kontynuatorów ze Szkoły Frankfurckiej, jest analiza społeczeństwa kapitalistycznego, będącego wciąż w stadium kształtowania się, oraz położenie nacisku na wpływ ekonomii na politykę. Dla niniejszej pracy wszelkie krytyczne koncepcje społeczeństw, stanowiące podatny grunt dla współczesnych form nadzoru, są siłą rzeczy niezwykle cenne i będą przywoływane przeze mnie w dalszym ciągu tekstu. Tymczasem analizie poddana zostanie koncepcja władzy bardziej współczesna, zrodzona na gruncie francuskim w drugiej połowie XX wieku.

Pojęcie dyskursu, którego obecne rozumienie humanistyka zawdzięcza Michelowi Foucault, w sposób szczególny związane jest z władzą jako praktyką uwidaczniającą się w słowie codziennym. Historyczka sztuki Anne D'Alleva w rozdziale dotyczącym francuskiego historyka idei pisze: „Dyskursy mają władzę, gdyż reprezentują to, co kontrolujący język, ludzie i instytucje uznali za prawdę; rzeczywistość zaś nie może istnieć poza tymi wyznaczonymi przez dyskurs ramami"[6]. Jednym z konstytutywnych składników dyskursu władzy, jakkolwiek tautologicznie by to nie zabrzmiało, jest właśnie język prawa, przepisy prawne, system zakazów, nakazów i norm. Foucault, poświęciwszy wiele miejsca analizom tworzenia i funkcjonowania zakładów psychiatrycznych, był osobą niezwykle uwrażliwioną na wszelkie autorytarne w swej naturze podziały, kwalifikatory służące wartościowaniu zjawisk jako normalnych i dopuszczalnych bądź też anormalnych, wypaczonych i dlatego zakazanych i rygorystycznie piętnowanych. Znamienny z perspektywy czasu wydaje się fakt, że refleksja nad dyskursami wytwarzanymi w klinikach zamkniętych o charakterze medycznym (jakkolwiek

[6] A. D'Alleva *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s. 164.

ówczesne rozumienie tego pojęcia odbiega od dzisiejszego, praktykowane metody zostałyby natomiast uznane raczej za barbarzyńskie), doprowadziła Foucault w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku do analiz więziennictwa i przemian w zakresie penalizacji, stanowiących odzwierciedlenie ewolucji w postrzeganiu człowieka jako podmiotu i przedmiotu władzy.

Warto w tym miejscu wymienić szereg elementów z prac francuskiego filozofa, które obok wspomnianego już dualizmu normalności/szaleństwa (winy/niewinności), stanowią istotną matrycę uniwersalnego mechanizmu badawczego o niezwykle szerokim potencjale zastosowań w stosunku do „sanktuariów władzy"[7]. Foucault analizuje miejsca zamknięte, będące instytucjami zhierarchizowanymi. Są to placówki o charakterze dyscyplinarnym, w których zbiorowość ludzka poddawana zostaje ściśle określonym procedurom, z założenia dopasowanym do charakteru choroby/przestępstwa. Zarówno więzienia, jak i zakłady psychiatryczne służą izolacji jednostek w jakiś sposób wadliwych, nieprzystosowanych do społeczeństwa. Pełnią zatem rolę separującą. Nieustanna kontrola i analiza zebranych przypadków pozwala na stworzenie modelu zarówno szaleńca, przestępcy, jak również – a może przede wszystkim – idealnej antytezy powyższych jednostek: osoby w pełni normalnej, prawego obywatela. Foucault, badając mikroświaty, w których relacja władzy i poddaństwa sprowadzona została do prawnie akceptowalnego (lub zwyczajnie nieobjętego prawem) ekstremum, dokonuje dwóch niezwykle istotnych gestów o charakterze przeskalowania.

Pierwszym z nich jest wykazanie, jak ukształtowała się dyscyplina więzienna w aktualnej swej postaci: „Władza dyscyplinarna zamiast wyłudzać czy pobierać, ma za główne zadanie »tresować« […] po to, by lepiej wyłudzać i więcej pobierać"[8]. Optymalizacja w kontekście dyscypliny jest nierozerwalnie sprzężona z kształtowaniem się nowoczesnego społeczeństwa w dobie oświecenia, z momentem stopniowego, oddolnego zrywania z „majestatycznym rytuałem suwerenności"[9]. Foucault w książce *Nadzorować i karać* z 1975 roku pokazuje, jak techniki dyscyplinarne – wykształcone przez instytucje o rodowodzie ściśle związanym z władzą, takie jak wojsko – zostały zaanektowane przez organy utożsamiane głównie z edukacją (szkolnictwo),

[7] M. Foucault, *Nadzorować i karać*, op. cit., s. 168.
[8] Ibidem, s. 167.
[9] Ibidem.

ekonomią (zarządzanie rozbudowanymi warsztatami i fabrykami) bądź opieką zdrowotną (która już przed epoką oświecenia stosowała segregację, parcelację, kontrolę i katalogowanie w przypadkach epidemii)[10]. Owe aneksje miały charakter płynny, ciężko odnaleźć jakichkolwiek wyraźne momenty przejścia w modelach sprawowania władzy. Dyscyplina, pozbawiona konotacji pejoratywnych, utożsamiana była z porządkiem, ułatwiającym organizację życia oraz przejrzystą orientację w świecie. Władza okazywała się wówczas pewnego rodzaju samonapędzającym się mechanizmem, swoistym *perpetuum mobile*, w którym człowiek stawał się zarówno jej przedmiotem, jak i nieustannie konstytuującym ją elementem. Jak pisze Foucault: „W hierarchicznym nadzorze dyscyplinarnym władzy nie posiada się jak rzeczy, nie przekazuje się jak majątku; ona funkcjonuje jak maszyneria. I aczkolwiek piramidalna organizacja na górze umieszcza swój »mózg«, »władzę« produkuje całość aparatu i ta całość właśnie wyznacza miejsce jednostkom w ciągłej i jednorodnej przestrzeni"[11]. Trudno nie doszukać się tu analogii z systemem demokratycznym, w którym władza – przynajmniej z perspektywy teoretyczno-prawnej – sprawowana jest właśnie oddolnie, przez ludzi.

Kontrola, jako narzędzie nadzoru dyscyplinarnego, wyposażona została w oręż prawny – skodyfikowany system określający tak zwany stan porządku, na którego straży stoją odpowiednie służby i perspektywa kary. „Porządek, którego przestrzegania mają uczyć kary dyscyplinarne, ma złożony charakter: jest to porządek »sztuczny«, wyraźnie narzucony przez jakieś prawo, program czy regulamin"[12]. Porządek ten jest niczym innym jak owymi ramami dyskursu, określającymi rzeczywistość; ramami podlegającymi nieustannej korekcie i autokontroli.

Prawnie usankcjonowane „oko nadzoru" nad społeczeństwem posiada, w świetle myśli Foucault, funkcję normalizacji: „Punktem wyjścia dla mechanizmów dyscypliny była zawsze jakaś norma – to, co normalne, odróżniano od tego, co nienormalne, posługując się normą jako kryterium i narzędziem tresury"[13]. Normalizacja, jako czynność służąca osiągnięciu stanu pożądanego, jawi się w tym wypadku jako zasada przymusu, która

[10] Ibidem, s. 171.
[11] Ibidem, s. 173.
[12] Ibidem, s. 175.
[13] M. Foucault, *Bezpieczeństwo…*, op. cit., s. 82.

również „wprowadza, poprzez ową »wartościującą« miarę, przymus konformizmu”[14]. Foucault wyraźnie opisuje zmiany, jakie za pośrednictwem idei normalizacji zostały wprowadzone w edukacji (powszechne kształcenie), służbie zdrowia (powszechnie obowiązujące normy higieny) czy przemyśle[15].

Normalizacja oparta na systemie sankcji i gratyfikacji, produkt końca epoki klasycyzmu, doprowadziła do swoistej indywidualizacji. Tworząc systemy obowiązujących norm, modele idealne, normalizacja objęła również mnogie spektrum zachowań indywidualnych, specjalności na określonych poziomach, dających się dopasować do całości systemu. Jako przykład wydarzenia, w którym zarówno władza dyscyplinarna, jak i normalizacja przejawiają się ze szczególną mocą, Foucault wymienia egzamin w szkole: „Spotkały się w nim ceremoniał władzy i forma doświadczenia, pokaz siły i ustalanie prawdy”[16]. Forma egzaminu wyznacza zakres przykazanej do nauczenia wiedzy, która to wiedza, znajdująca się w posiadaniu nauczyciela, egzaminatora, stawia go wyżej w hierarchii, a tym samym czyni z niego osobę mającą dostęp do prawdy.

Przyjęcie formy egzaminu jako mechanizmu sprawowania władzy i prowadzenia „polityki prawdy” prowadzi do dwóch konsekwencji. Pierwszą z nich jest fakt, że „egzamin wyznacza inną pozycję ekonomii widzialności w sprawowaniu władzy”[17]. Foucault wskazuje tutaj głównie na aspekt „ceremoniału widzialności”, w którym władza zostaje ulokowana w sferze cienia, natomiast podległe jej jednostki zostają otoczone „zasadą obowiązkowej widzialności”[18]. Jest to właściwie rytuał uprzedmiotowienia podmiotów: „Podmioty są tu wystawione, jako przedmioty, na ogląd władzy, która ujawnia się w samym spojrzeniu. Nie dociera do nich wprost obraz suwerennej potęgi; odczuwają jedynie jej skutki – i to, by tak rzec, od środka – w swych ciałach, doskonale czytelnych i podatnych”[19]. W tym kontekście warto wspomnieć o analizowanej przez Foucault oraz odnoszonej przezeń do współczesnych realiów koncepcji więziennej Jeremy'ego Benthama, brytyjskiego

[14] M. Foucault, *Nadzorować i karać*, op. cit., s. 179.
[15] Ibidem, s. 180.
[16] Ibidem, s. 180-181.
[17] Ibidem, s. 183.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.

prawnika i filozofa z przełomu XVIII i XIX wieku, którą przedstawię nieco szerzej w dalszej części pracy.

Drugim istotnym składnikiem Foucaultowskiej interpretacji rytuału egzaminu jest włączenie indywiduów w obręb dokumentacji[20], dzięki czemu tekst staje się integralnym narzędziem władzy dyscyplinarnej. Ciężko nie dostrzec tu analogii z wcześniejszą pracą (a właściwie przemówieniem) Foucault pod tytułem *Porządek dyskursu*, w której przedstawił on niesamowity, władczy potencjał języka i tekstu: „Dyskurs nie jest wspólnikiem naszego poznania […]. Dyskurs postrzegać należy jako akt przemocy, którego dokonujemy na rzeczach, a w każdym razie jako praktykę, którą im narzucamy"[21]. W tym świetle każda dokumentacja, każda baza danych, wyposażona w określone kwalifikatory i hierarchizujące współczynniki, jawi się jako narzędzie, element ściśle represyjnego urządzenia rzeczywistości.

Ostatnią kategorią – obok wymienionych powyżej ekonomii widzialności oraz włączania jednostki w obręb dokumentacji – jest postrzeganie jednostki jako przypadku, będące *de facto* naturalnym następstwem dokumentacji (znormalizowanej i normalizującej). Foucault wyjaśnia to podczas jednego z późniejszych wykładów w College de France. Mówi tam o przypadku jako ogólniku tego, co zbiorowe, służącym temu, „by skolektywizować [jednostki – przyp. K.W.], poddając je badaniom ilościowym i racjonalizacji, […] zjawiska jednostkowe włączyć w obszar tego, co dotyczy zbiorowości"[22]. To w kontekście tego aspektu przywołane zostaje pojęcie biopolityki.

Koncepcja biopolityki jest dowodem niesamowitej naukowej intuicji Foucault. Teoria ta, niewątpliwie pionierska, odnosi się do wprzęgania w obręb praktyk politycznych biologicznych cech gatunku ludzkiego – parametrów świadczących o rozmnażaniu, stanie zdrowia, umieralności, ciągłości życia itp. Biopolityka, często określana jako biowładza, to wykorzystywanie biologicznych danych o ludności w celach sprawnego, optymalnego nią zarządzania. Foucault, co niezwykle istotne, upatruje w biopolityce punkt styczności między porządkiem naturalnym i sztucznym. Dlatego właśnie miasto, stanowiące podobne powiązanie dwóch porządków (biologiczny gatunek ludzki egzystujący w określonej przestrzeni sztucznej), jest idealną

[20] Ibidem, s. 184.

[21] M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 38.

[22] M. Foucault, *Bezpieczeństwo…*, op. cit., s. 79.

areną dla praktyk biopolitycznych[23]. Tematykę tę rozwinę w dalszej części tekstu.

Wszystkie wymienione powyżej elementy techniki dyscyplinarnej, prezentowane przez Michela Foucault na przykładzie egzaminu, można przeskalować na inne obszary działalności ludzkiej, dziedziny społeczne i terytoria (w ściśle przestrzennym tego słowa znaczeniu). Dyscyplina, o jakiej pisze Foucault („parcelacja zmierzająca do ustanowienia najmniejszych możliwych jednostek percepcji i modyfikacji"[24]), jest przede wszystkim urządzeniem – precyzyjnie skonstruowanym, uporządkowanym, nastawionym na określone cele mechanizmem. Cel współczesnych technik nadzoru – będących niczym więcej jak inżynieryjną adaptacją metod od dawna stosowanych – wydaje się jasny. Oficjalną, nadrzędną wartością sankcjonującą nadzór w postaci monitorowanych ulic, retencji danych telekomunikacyjnych, pocztowych czy internetowych – jest bezpieczeństwo. Idea uchronienia człowieka często przed nim samym.

Chciałbym rozwinąć teraz wspomnianą wcześniej Foucaultowską interpretację idealnego więzienia, teoretyczno-architektonicznego dzieła Jeremy'ego Benthama – Panoptykonu. Oto skrótowy opis gmachu: w samym centrum mieści się wieża, dookoła niej znajdują się nałożone na siebie pierścienie, które tworzą kolejne piętra zakładu. Wnętrza pierścieni, podzielonych na kolejne cele obejmujące swą powierzchnią całą grubość segmentu, pozostają idealnie widoczne dla umieszczonego w wieży wartownika, który tym samym ma możliwość kontrolowania każdej celi na każdym poziomie. Sam strażnik, dzięki przemyślnie rozmieszczonym elementom architektonicznym, nie jest widziany przez osadzonych w Panoptykonie więźniów; pozostaje im jedynie świadomość, że w każdej chwili mogą być obserwowani. W Benthamowskim więzieniu strażnika mogłoby *de facto* w ogóle nie być. Konstrukcja, która zapewnia więźniom nieustanną świadomość możliwości bycia podglądanym, staje się idealnie dyscyplinującym narzędziem: „Pełne światło i spojrzenie nadzorcy zniewalają bardziej niż mrok, który ostatecznie osłaniał. Widzialność jest pułapką"[25]. Rozparcelowanie osadzonych pozwala na permanentną, jednostkową inwigilację pod kątem podporządkowania

[23] Ibidem, s. 46-47.

[24] Ibidem, s. 74-75.

[25] M. Foucault, *Nadzorować i karać*, op. cit., s. 195.

się panującym w placówce regułom. Dzięki temu funkcjonować może mechanizm resocjalizacji idealnej, napędzany przez wykreowane widmo nadzoru i potencjalnej kary. Warto zwrócić uwagę na moc Panoptykonu – uniemożliwia on kontakty między osadzonymi i zapobiega tworzeniu się mas, tłumu, który dla władzy zawsze stanowi problem: „Z punktu widzenia strażnika zastępuje go możliwa do przeliczenia i skontrolowania wielość; z punktu widzenia więźnia – skonfiskowana i podglądana samotność”[26]. Foucault zwraca uwagę na analogię między reakcjami władz na epidemie dżumy a Benthamowskim projektem penitencjarnym. Nie pozostaje jednak obojętny na dzielącą je zasadniczą różnicę. W Panoptykonie piętnująca władza staje się nieuchwytnym bytem pozbawionym indywidualizacji, przeniesionym do umysłu więźnia („by […] podlegali władzy, której sami są nosicielami”[27]), działa permanentnie i automatycznie (niczym lęk przed boską karą za grzechy – by odwołać się znów do metafory zaproponowanej przez Banksy'ego).

Foucault zauważa, jak bardzo użytecznym i wszechstronnym mechanizmem władzy jest Panoptykon. Nazywa go „sposobem implantacji ciał w przestrzeń”[28], przy czym mechanizm ten może funkcjonować – tak jak w pierwowzorze – jako więzienie, ale można go też zastosować wszędzie tam, „gdzie na niezbyt rozległej przestrzeni trzeba utrzymać pod nadzorem pewną liczbę osób”[29]. W świetle współczesnej technologii, możliwość aplikacji owego mechanizmu wydaje się ograniczona jedynie środkami ekonomicznymi pozwalającymi na zainstalowanie niezbędnej do nadzoru aparatury. Podczas gdy dyscyplina związana z egzaminem opierała się na zasadzie gratyfikacji, Panoptykon czyni to poprzez groźbę kary. Tym samym obie techniki zdają się dwiema stronami tej samej monety, której celem – kontynuując metaforę – jest pomnożenie zysku w każdej dziedzinie życia. Foucault pisze: „chodzi tu o wzmocnienie sił społecznych – o rozszerzenie produkcji, rozwój ekonomii, rozpowszechnienie wykształcenia, podniesienie poziomu moralności publicznej; o przyspieszenie wzrostu i pomnażanie”[30].

---

[26] Ibidem, s. 196.
[27] Ibidem.
[28] Ibidem, s. 200.
[29] Ibidem.
[30] Ibidem, s. 202.

Nowa, wzmocniona władza, podobnie jak w konstrukcji Panoptykonu, jest silna poprzez swą niewidoczność, nieuchwytność, zerwanie z manifestowaną mocą władzy suwerennej. Ową modernizację Foucault nazywa „nową fizyką władzy"[31].

Fizyka, ekonomia, matematyka, filozofia, biologia, polityka, informatyka, historia etc. – wszystkie z wymienionych dziedzin, a zapewne i wiele innych, przesiąknięte są relacjami władzy, działają w służbie władzy jako wiedzy, jako polityki prawdy. Świat opisany, skatalogowany i poznany, porozcinany siecią krzyżujących się dyskursów, rozparcelowany niczym cele Benthamowskiego Panoptykonu, staje się łatwiejszy do zarządzania.

1.2 BEZPIECZEŃSTWO INFORMACJI

Ważnym pośrednikiem pomiędzy koncepcją Foucault a postmarksistowskimi teoretykami władzy jest współczesny włoski filozof Giorgio Agamben. Jak sam twierdzi, jego myśl jest w dużej mierze rozwinięciem problematyki podjętej przez Foucault. Agamben, w odróżnieniu od autora *Nadzorować i karać*, swą uwagę skupia na kwestiach ekonomiczno-teologicznych, determinujących, jego zdaniem, współczesne koncepcje zarządzania. Złączenie pozornie odległych dziedzin ekonomii i teologii, które umożliwiła Foucaultowska genealogiczna metoda badania historii, pozwala na zarysowanie ewolucji tego, jak w dziejach ludzkości rozumiane było zarządzanie. Greckie słowo *oikonomia* oznaczało umiejętność zarządzania domem, czyli wiedzę, jakich środków należy użyć, by zneutralizować konkretne problemy lub zapobiec im. Agamben stwierdza, że *oikonomia* była jedną z kategorii, która umożliwiła przyjęcie dogmatu o Trójcy Świętej i uznanie, że nie wchodzi on w konflikt z chrześcijańskim monoteizmem. Filozof stawia wówczas następujące pytanie: „dlaczego teologowie rozumieją boskie życie i boską władzę nad ziemią jako ekonomię, a nie jako politykę?"[32]. W tym kontekście przytoczony mural Banksy'ego zyskuje odmienne historyczne tło interpretacyjne, powraca natomiast perspektywa ujmująca władzę jako mechanizm przede wszystkim ekonomiczny. Źródło tej władzy uległo już

[31] Ibidem, s. 203.

[32] G. Agamben, *Od teologii politycznej do teologii ekonomicznej. Z Giorgio Agambenem rozmawia Gianluca Sacco*, tłum. P. Mościcki, [w:] *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 105.

jednak sekularyzacji po krytyce wczesnego kapitalizmu przeprowadzonej przez Karola Marksa w XIX wieku oraz jej kontynuacji w pierwszej połowie wieku XX wśród przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej. W służbie władzy występują bowiem zarówno polityka, ekonomia, prawo, teologia, jak i inne dziedziny uwikłane w dyskurs – systemy wiedzy konstytuujące i wytwarzające moc władczą.

Wśród pozycji książkowych opublikowanych przez Agambena w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku problematykę nadzoru najbardziej eksplicytnie porusza *Stan wyjątkowy*. Publikacja ta, wydana w 2003 roku i będąca w dużym stopniu reakcją na sytuację polityczną po atakach na World Trade Center, jest pierwszym dziełem tworzącym drugą część projektu *Homo sacer*. W obszernym posłowiu do polskiego wydania *Stanu wyjątkowego* Grzegorz Jankowski wraz z Pawłem Mościckim opisują Agambenowskiego *homo sacer* jako paradoksalną figurę człowieka, który nie zalicza się ani do sfery *sacrum*, ani do *profanum*: „ludzkie życie, które można zabić i którego nie można złożyć w ofierze”[33]. Po 11 września realnymi *homines sacri* stali się więźniowie amerykańskiej bazy w Guantanamo, natomiast obywatele różnych państw przebywający na terenie USA zyskali status potencjalnie niebezpiecznych. Fala eksplozji nadzoru i inwigilacji ludności, która nastąpiła po atakach terrorystycznych w Nowym Jorku, pozwoliła Agambenowi na ponowne poruszenie problemu wyjęcia społeczeństwa spod obowiązującego prawa podczas sytuacji ekstremalnej – tak zwanego stanu wyjątkowego.

Opisywany przez Agambena proces zawieszania praw obywatela można określić jako dehumanizację ludzkiego ciała dokonaną przez państwo w służbie bezpieczeństwa. Jankowicz i Mościcki w swym posłowiu piszą, iż: „projekt Agambena można uznać za opowieść o tym, jak w nowoczesności polityzacja wszystkiego prowadzi do nieuchronnego zaniku polityki”[34]. Podobną zależność widać w przypadku prawa jako narzędzia władzy, dzięki któremu „w każdej chwili możemy zostać w bezwzględny sposób poddani przemocy suwerennego wyjątku”[35]. Otóż w świetle tego, co pisze Agamben, w stanie wyjątkowym prawo – poprzez możliwość suwerennej

[33] G. Agamben, *Stan wyjątkowy*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2008, s. 160.

[34] Ibidem, s. 159.

[35] Ibidem, s. 163.

interpretacji – staje się bezwzględnym środkiem do osiągania uświęconych celów, takich jak np. bezpieczeństwo. Stan wyjątkowy, podobnie jak dżuma w analizach Foucault, uprawnia bowiem suwerena – co warte wyszczególnienia: w tym wypadku również doskonale widocznego – do wtargnięcia w przestrzeń dotychczas ściśle przez ustanowione prawa chronioną oraz wtłoczenie obywateli w ramy nadzoru dyscyplinarnego, opierającego się na „systemie ciągłej rejestracji"[36]. „Polityczne marzenie o dżumie"[37] zostaje w stanie wyjątkowym w pełni zrealizowane, ponieważ „odpowiedzią na dżumę jest ład, zaś jego funkcją – niwelowanie wszelkiego zamętu"[38]. Czy można sobie wyobrazić większe antidotum na zamęt niż usystematyzowany katalog, uporządkowaną, skategoryzowaną bazę informacji na temat każdej jednostki oraz jej społecznych relacji? Czy jednak odarcie jednostki z przypisanych jej praw jest rzeczą absolutnie konieczną, by powrócić do stanu normalności bądź skonstruować go na nowych zasadach?

Michel Foucault wiele lat temu utożsamił pojęcie władzy z wiedzą. XXI wiek stanowi chyba najjaskrawszą ilustrację pokrewności tychże kategorii, pomiędzy którymi, z biegiem lat, granica staje się coraz bardziej płynna. Informacja, dzięki współczesnej technologii, stała się, teoretycznie rzecz biorąc, dobrem wspólnym (społeczeństwo informacyjne), jest ona jednakże – o czym nie można zapominać – jedynie pewną wizją zastanej rzeczywistości, wizją powszechnie dostępną dzięki telewizji, prasie i przede wszystkim Internetowi. Sieć, jako pierwsze medium pozwalające na interakcje odbiorcy z nadawcą, pozwoliła również na kreację informacji – a co za tym idzie: forsowanie subiektywnej wizji rzeczywistości – właściwie każdemu obywatelowi z dostępem do Internetu. Można powiedzieć, że tak zwana „kultura Web 2.0" stworzyła dzisiejsze społeczeństwo, oparte na informacji przesyłanej, powielanej i magazynowanej za pomocą technik cyfrowych. W tym aspekcie współczesność, w swej zdecentralizowanej wielowątkowości, stanowi być może spełnienie postmodernistycznego marzenia.

Poczucie, że jest się doinformowanym, nigdy wcześniej nie było tak łatwe do osiągnięcia, a ilość źródeł – tak wielka. Posiadanie oraz dysponowanie informacjami, od wieków utożsamiane z władzą i kontrolą, wydaje się dziś

[36] M. Foucault, *Nadzorować i karać,* op. cit., s. 192.
[37] Ibidem, 193.
[38] Ibidem.

powszechnie dostępne. Objętość katalogów i uporządkowanych baz danych, będących dla współczesnego człowieka niezbędną, funkcjonalną narracją rzeczywistości, wydaje się nieograniczona. Komputery z roku na rok dysponują coraz większymi możliwościami operacyjnymi, a dyski twarde zwiększają swą objętość dziesięciokrotnie. Dane, informacje, skumulowana i uporządkowana wiedza pozwalają na łatwą kontrolę, służącą zarówno kreowaniu poczucia bezpieczeństwa, jak i bezpośredniemu wpływaniu na rzeczywistość i innych ludzi. I tu ujawnia się władza zarówno w swym produktywnym, jak i represyjnym rozumieniu, kryjąca się za dostępem do informacji i wiedzy. Tak też, z drugiej strony, brak dostępu do danych dotyczących określonych sfer życia społecznego bądź prywatnego określa relację podporządkowania wobec wyższych struktur – tych, które są w posiadaniu i we władaniu konkretnymi informacjami. Jak pisał Foucault na przykładzie Panoptykonu: „widzialność jest pułapką"[39]. Na tym polega relacja podrzędności i nadrzędności pomiędzy władającymi a władanymi. Nadzór obejmujący gromadzenie i katalogowanie danych określany jest jako *dataveillance*.

Zdaniem francuskiego filozofa Gillesa Deleuze'a, społeczeństwo kontroli jest naturalnym następcą społeczeństwa dyscyplinarnego[40]. Paradoksalnie, kontrola nie rezygnuje z dyscypliny jako takiej. Zakłada pewien przymus działania prewencyjnego, pozwalającego na jak najszybsze wykrycie elementu wymagającego poddania dyscyplinie i represji. W tym sensie kontrola jest nowoczesną formą dyscypliny na szerszą skalę, umożliwiającą regulację społecznej tkanki. Społeczeństwo kontroli łączy się również z tak zwanym społeczeństwem ryzyka – pojęcie to zakłada, że każda jednostka, każdy element społeczeństwa jest potencjalnie podejrzany. Efektem tego jest, mówiąc metaforycznie, nieustanne sprawdzanie wszelkich cząstek układanki pod kątem ich dopasowania do całości, z uwzględnieniem tego, że w każdej chwili możliwe jest znalezienie „błędu w systemie". Używając terminologii z zakresu współczesnej informatyki, można to porównać do skanowania systemu pod kątem wykrycia wirusa. Skanowanie ma zasięg holistyczny,

[39] Ibidem, s. 195.

[40] G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, tłum. M. Herer, wersja on-line: portal „Ekologia i Sztuka", http://www.ekologiasztuka.pl/seminarium.foucault/readarticle.php?article_id=18 [data dostępu: 08.06.12].

ponieważ nigdy nie wiadomo, gdzie znajdują się zainfekowane pliki (ani czy w ogóle takie występują). Analogiczne działania mają miejsce we współczesnym świecie, zarówno na poziomie jednostki, jak i całego społeczeństwa.

Metafora wirusa nie jest bynajmniej pionierska jeśli chodzi o opis mechanizmów nadzoru społecznego, podobnie jak postrzeganie społeczeństwa jako jednego organizmu, narażonego na działanie różnych procesów dysfunkcyjnych – taka optyka pojawia się już w renesansowych traktatach politycznych, np. u Thomasa Hobbesa. W tym kontekście istotną przemianą wydaję się traktowanie społeczeństwa nie jako organizmu, a raczej mechanizmu, co ma niewątpliwie związek ze społeczną homogenizacją, sprowadzaniem ludzi do bezwolnej masy. Niezwykle istotnym pojęciem odwołującym się do zarządzania zbiorowościami ludzkimi jest biopolityka. Termin ten, ukuty przez Michaela Foucault na początku lat 70. XX wieku, na przestrzeni ostatnich kilku dziesięcioleci podlegał dynamicznym, coraz to nowszym reinterpretacjom, wynikającym w dużej mierze z rezultatów postępu technologicznego oraz ich znaczącego wpływu na praktyki zarządzania wspólnotą. Biopolitykę w rozumieniu Foucault zdefiniować można najogólniej jako zarządzanie grupami społecznymi poprzez ich wcześniejszą selekcję, która bazuje na wiedzy uzyskanej dzięki władzy politycznej. W wizji tej odnaleźć można echa XIX-wiecznych koncepcji Marksa, filozofa podkreślającego nadrzędne znaczenie ekonomii dla kształtowania, a także rozumienia zjawisk społeczno-politycznych. Nowatorstwo koncepcji biopolityki polega na tym, że optyka określająca dotychczas kapitał jako środki ściśle materialne ulega poszerzeniu o tak zwany kapitał ludzki, w dosłownym tego słowa znaczeniu.

Praktyki, które mają na celu zarządzanie masami ludzkimi, Foucault określa mianem biowładzy. W swych ekstremalnych wydaniach może ona decydować nawet o życiu i śmierci dużych grup społecznych, jak w przypadku Holocaustu i eksterminacji tak zwanych gorszych ras. W kontekście niniejszej pracy chciałbym się jednak skupić na tej funkcji biopolityki, która dotyczy społecznego warunkowania i wywierania wpływu na jednostki przez organy władzy poprzez wykorzystanie współczesnych technologii nadzoru. Kończąc w tym momencie kwestie ekstremalnych wymiarów biowładzy, warto zwrócić uwagę, na jakim gruncie politycznym dochodziło do tej pory do krańcowych przykładów jej eskalacji – były to głównie państwa

o ustroju totalitarnym, w których inwigilacja była na porządku dziennym. Głównie, ale nie wyłącznie.

Narracja mówiąca o wykorzystywaniu narzędzi inwigilacji jedynie przez władze systemów totalitarnych wciąż jest żywa w świadomości społecznej. Tymczasem społeczeństwa współczesnych państw uchodzących za przykłady nowoczesnej demokracji i dowody sukcesu filozofii kapitalizmu, takich jak Wielka Brytania czy Stany Zjednoczone, okazują się jednymi z najbardziej kontrolowanych w skali całego świata. Codziennie, dwadzieścia cztery godziny na dobę dziesiątki tysięcy kamer nagrywa to, co dzieje się na ulicach Londynu, w poszukiwaniu ewentualnego zagrożenia, „wirusa", błędu w systemie, a wszystko to w służbie bezpieczeństwa i komfortu obywateli. Ciężko powiedzieć, do czego tego rodzaju dane mogą być wykorzystywane; zapewne możliwych zastosowań są tysiące, jednakże wiedza na ten temat nie jest udostępniana obywatelom. Jest to ewidentny przykład funkcjonowania biopolityki w stolicy jednego z najnowocześniejszych państw. Przypomnijmy słowa Banksy'ego: „One nation under CCTV". W kraju, który wydał na świat George'a Orwella, autora książki *Rok 1984*, twórcę Wielkiego Brata, codziennie miliony kamer oraz innych urządzeń zapisujących w czasie rzeczywistym, rejestrują wszystko, co dzieje się w przestrzeni publicznej. Można to uznać za gorzką ironię historii.

Studia nad nadzorem stanowią stosunkowo młodą (biorąc pod uwagę odwieczną koegzystencję człowieka i różnych form nadzoru) gałąź nauki, będącą korelatem wielu dyscyplin humanistycznych i społecznych. Rozrzut odmian *surveillance studies* jest doprawdy imponujący, ale też niezwykle wymowny, pokazuje bowiem, w jak wielu dziedzinach i na ilu poziomach współczesnego życia człowiek poddawany jest rozmaitym formom nadzoru. Poczynając od zwykłego spaceru po mieście, poprzez wizytę u lekarza, pisanie SMS-ów czy przejażdżkę metrem, na danych wpisywanych do komputera i wyszukiwarek internetowych skończywszy (choć koniec pełni tu funkcję bardziej retoryczną niźli rzeczywistą), jednostka tworzy, w ramach wielu baz danych, do których najczęściej nie ma dostępu, imponujący pamiętnik, na podstawie którego można z łatwością i chirurgiczną wręcz precyzją odtworzyć jej aktywność zarówno w sferze publicznej, jak i ściśle prywatnej.

Ciekawym przykładem potwierdzającym ten stan rzeczy jest historia niemieckiego polityka Malte Spitza[41], który na drodze sądowej uzyskał dostęp do blisko 36 tysięcy informacji zgromadzonych za pośrednictwem firmy telekomunikacyjnej z okresu sześciu miesięcy (był to obligatoryjny czas przechowywania danych przez niemieckie firmy, w Polsce są to dwa lata). Okazało się, że przy pomocy zręcznej informatycznej analizy danych można z łatwością odtworzyć życie polityka i przedstawić je w postaci interaktywnej mapy odwzorowującej takie aktywności, jak rozmowy telefoniczne, korzystanie z Internetu, pisanie SMS-ów, a dzięki danym geolokalizacyjnym – miejsce i czas pobytu. Eksperyment wywołał w niemieckich mediach debatę na temat technik i stopnia inwigilacji. Warto zauważyć, że Spitz uzyskał dostęp jedynie do danych retencyjnych, prawdopodobnie informacje zbierane za pośrednictwem kamer miejskich dostarczyłyby równie obszerną i drobiazgową ilustrację życia polityka, odzierając go jeszcze bardziej z prywatności.

W świetle raportu o społeczeństwie nadzorowanym z 2011 roku, opracowanego przez Fundację Panoptykon, nagłaśnianie problematyki nadzoru we współczesnym świecie wydaje się szczególnie ważne. Po pierwsze, Fundacja Panoptykon jest pionierem na gruncie polskim, jeśli chodzi o kwestię nadzoru. W obliczu nieustannego przyrostu aparatury nadzorującej na terenie całego kraju, szczególnie w dużych miastach, podjęcie tej problematyki, a właściwie nadrobienie zaległości w jej analizach, jest sprawą dużej wagi dla funkcjonowania w sferze publicznej. Po drugie, nikły stan dotychczasowych badań oraz zaniedbywanie kwestii nadzoru w debacie publicznej jest odzwierciedleniem świadomości społecznej, dla której obecność dużej liczby kamer jest przejawem bezpieczeństwa i prestiżu danej przestrzeni, a podejrzenia o inwigilację uważane są za myślowy relikt poprzedniego ustroju. Co najważniejsze jednak, nauka o społeczeństwie nadzoru, w którym obecnie żyją obywatele krajów tak zwanego pierwszego świata, to nauka zorientowana na procesy bezpośrednio dotyczące chwili obecnej, czasu teraźniejszego, momentu w historii, w którym technika galopuje z niespotykaną wprost prędkością. Jednym słowem, dzięki refleksyjnemu

[41] Sytuacja przedstawiona w raporcie Fundacji Panoptykon: M. Szumańska, D. Głowacka, *Nadzór 2011. Próba podsumowania*, http://ngoteka.pl/bitstream/handle/item/128/nadzor2011_raport.pdf?sequence=1, s. 39 [data dostępu: 08.06.12].

pochyleniu się nad stanem społecznego nadzoru istnieje szansa na bardziej świadome kroczenie ku przyszłości.

Przedstawione w niniejszym rozdziale koncepcje teoretyczne stanowią przydatne i efektywne narzędzie interpretacyjne dla współczesnych form nadzoru. Ciąg wywodu, poprowadzony od pojęcia władzy, poprzez Foucaultowską analizę miejsc zamkniętych, konstrukcji panoptycznej, aż do wskazania na dzisiejsze przejawy kontroli społecznej, uzasadnianej koniecznością zapewnienia bezpieczeństwa, miał na celu swego rodzaju powiązanie teoretycznej abstrakcji z rzeczywistością. Poprzez wykazanie ścisłej relacji między przywołanymi teoriami a realiami współczesnego świata zyskuje się fundament umożliwiający kontestację wielu elementów aktualnej politycznej architektury oraz świadomość, że takie zjawiska, jak obecność kamer ulicznych, retencja danych, geolokalizacja, uznawane za normalne w dobie XXI wieku, służą celom władzy i mają charakter normalizujący o znacznym potencjale opresyjnym. Tym samym zaprezentowane w niniejszym rozdziale koncepcje posłużą w pracy jako klucz interpretacyjny, punkt wyjścia zarówno dla analizy aktualnych form nadzoru (przedstawionych w części drugiej), jak i omówienia wątków z zakresu *surveillance studies* obecnych w filmie Stevena Spielberga pod tytułem *Raport mniejszości*.

II AKTUALNE ZJAWISKA NADZORU

Nagłówek strony tytułowej „Gazety Wyborczej" z dnia 2 kwietnia 2012 roku brzmiał: *Polska – mistrz w śledzeniu*[42]. Jakkolwiek data mogłaby sugerować jednodniowe opóźnienie żartu na prima aprilis, dane przedstawione w artykule śmiechu bynajmniej nie wywołują. Pierwszy kwartał 2012 roku w polskiej polityce, a także w szerokiej (na niespotykaną dotychczas skalę) debacie publicznej, upłynął pod znakiem tak zwanej ustawy ACTA[43]. Problem ponadpaństwowego porozumienia wprowadzającego jawne restrykcje w dotychczasowy bastion wolności obywateli/użytkowników – Internet – zelektryzował w przeciągu zaledwie kilku dni niemalże cały kraj, uruchamiając lawinę fundamentalnych pytań o zakresie znacznie szerszym

[42] E. Siedlecka, *Polska – mistrz w śledzeniu*, „Gazeta Wyborcza" nr 78(7503) z 2 kwietnia 2012 roku.

[43] Anti-Counterfeiting Trade Agreement, pol. Umowa handlowa dotycząca zwalczania obrotu towarami podrabianymi.

niż jedynie stopień wolności w przestrzeni internetowej. Czy mamy prawo do prywatności? Jaki jest zasięg i granice ingerencji władzy? Czy jednostka może czuć się wolna we współczesnym świecie? Dyskusje te, połączone z szeroko zakrojonymi akcjami protestacyjnymi, stanowiły tło pisania niniejszej pracy, która nagle, z dnia na dzień, zaczynała stawać się coraz bardziej aktualna, wpisując się niejako w najbardziej palące problemy początków drugiej dekady XXI wieku. Odpowiedzi na pytania o stopień nadzoru władzy, do tej pory nieudzielane bądź zwyczajnie niebędące przedmiotem ciekawości społeczeństwa, stały się niesłychanie pożądane, a ich zatajanie (przypadek ACTA) zaczęto postrzegać w kategoriach zdrady obywateli.

Mnogość procesów i zjawisk społecznych zainicjowanych kontrowersjami wobec ACTA można przedstawić z wielu perspektyw badawczych. W kontekście podejmowanego przeze mnie zagadnienia nadzoru ustawa ta jest jedynie czymś w rodzaju znaku czasu, kroplą, która spektakularnie przelała czarę społecznej goryczy. Jak piszą Małgorzata Szumańska i Dorota Głowacka z Fundacji Panoptykon: „Dzisiejsze techniki nadzoru są wyzwaniem dla wolności, jaką znamy, i stawiają nas przed pytaniem o jej sens i znaczenie we współczesnym świecie”[44]. Chciałbym w tym rozdziale przedstawić kilka rozpoznań z zakresu studiów nad nadzorem, pokazując tym samym skalę problemu, z jakim współczesność obcuje na co dzień i z którym prędzej czy później będzie musiała się zmierzyć.

Przestrzeń miejską objętą nadzorem – temat niniejszej pracy – traktuję jako najbardziej reprezentatywny obszar występowania współczesnych technik kontroli. Właśnie na terenie miast można zaobserwować całe spektrum rozmaitych form i metod nadzorowania społeczeństwa. Mam tu namyśli zarówno nadzór jawny, osobowy, jak i ten ukryty, bezosobowy, zamaskowany technologicznie, z którego większość obywateli nie zdaje sobie nawet sprawy. Miasto jako twór sztuczny, szczytowe osiągnięcie kultury jeśli chodzi o życie wspólnotowe, stanowi przestrzeń, w której współwystępują i łączą się rozmaite techniki nadzoru. Wszak obszar współczesnych metropolii, skupiających często wielomilionowe wspólnoty ludzkie, musi być jakoś kontrolowany! *Raport o społeczeństwie nadzorowanym*, opublikowany w 2006 roku przez międzynarodowe grono naukowców, wyszczególnia szereg gałęzi

[44] M. Szumańska, D. Głowacka, op. cit., s. 5.

technologicznych odpowiedzialnych za nadzór: telekomunikację, techniki utrwalania obrazów i dźwięków, cyfrowe technologie informatyczne oraz technologie wykorzystujące znaczniki i systemy namierzania[45]. Aby zrozumieć powagę podejmowanej problematyki, należy uważniej przyjrzeć się poszczególnym elementom sieci kontroli narzuconej na społeczeństwo.

Jednym z podstawowych symboli nadzoru jest niewątpliwie kamera CCTV. Nie jest przypadkiem, że to właśnie urządzenie zogniskowane na wizualnych przejawach społecznej egzystencji człowieka postrzegane jest jako najbardziej popularne, a zarazem relatywnie akceptowalne narzędzie kontroli. W powszechnej świadomości kamery stanowią gwarancję bezpieczeństwa, a ich opresyjny wymiar, marginalizowany przez władzę i firmy nimi zarządzające, często jest niedostrzegalny. Społeczności pierwotne podczas pierwszego kontaktu z fotografią wykazywały się niesamowitą nieufnością w stosunku do aparatu jako narzędzia „kradnącego duszę"[46]. Współczesnym mieszkaniec dużego miasta owej „kradzieży" doświadcza kilkaset razy w ciągu dnia, najczęściej nieświadomie. I choć rozmieszczaniu kamer w miejskim krajobrazie przyświeca imperatyw bezpieczeństwa, fakty często kwestionują tego rodzaju logikę. Przykładowo: systemy CCTV instalowane od początku lat 90. w Wielkiej Brytanii miały na celu przede wszystkim zapobieżenie wyludnianiu, a w konsekwencji – upadku dzielnic handlowych w centrach miast[47]. Warto zauważyć, że kamery rozmieszane są zarówno przez organy rządowe, jak i przez podmioty prywatne. Jeśli chodzi właśnie o te ostatnie, których bez wątpienia jest najwięcej, brak jakichkolwiek szczegółowych regulacji prawnych odnośnie do zasad ich rozmieszczania i warunków monitorowania. Miejski system monitoringu w Warszawie to „zaledwie" 407 kamer (stan na 2012 rok), nie uwzględniając kamer instalowanych przez wszystkie instytucje publiczne. „Kamer w przestrzeni publicznej jest blisko 800. Aż 300 należy do metra, kolejne 120 do Zarządu Dróg Miejskich. Obserwują ruch w tunelach Wisłostrady.

---

[45] D.M. Wood, *Raport o społeczeństwie nadzorowanym*, par. 9.1, dokument dostępny na stronie: http://www.giodo.gov.pl/268/id_art/2033/j/pl/ [data dostępu: 14.06.12].

[46] D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 283.

[47] D.M. Wood, op. cit., par. 9.5.2.

Spełniają również rolę czujników, które reagują na natężenie ruchu i regulują sygnalizację świetlną na niektórych skrzyżowaniach. Własne kamery mają też przewoźnicy autobusowi. W sprzęt, który nagrywa zdarzenia w autobusach i tramwajach, wyposażonych jest ponad 400 pojazdów"[48]. Brak szczegółowych danych odnośnie do liczby kamer prywatnych, jednak bez wątpienia można tu mówić o tysiącach.

W polskim prawie nie występują jednoznaczne regulacje dotyczące zastosowania monitoringu[49]. „Nie mamy – jako osoby nadzorowane – właściwie żadnej kontroli nad tym, gdzie są instalowane kamery i jaką przestrzeń obejmują swym zasięgiem, w jakim celu są wykorzystywane, gdzie i jak długo przechowywane są nagrania, kto nimi administruje oraz kto i na jakich zasadach może mieć do nich dostęp"[50]. Raport Fundacji Panoptykon zwraca również uwagę na brak ewidentnych dowodów potwierdzających rzeczywisty wpływ zastosowania monitoringu wizyjnego na spadek przestępczości[51]. Z badań przeprowadzonych przez Pawła Waszkiewicza wynika, że średnio na czterdzieści godzin pracy operatora kamery przypada mniej niż jedno przestępstwo[52]. Ponadto, niesamowicie obszerny materiał rejestrowany za pomocą kamer, a następnie cyfrowo przechowywany, okazuje się bezwartościowy z punktu widzenia kryminalistyki. Z kolei koszt utrzymania zaledwie jednej kamery w Warszawie wynosi ponad 34 tys. złotych – jest to suma przewyższająca roczne zarobki większości Polaków[53]. Liczby i badania wzbudzają zatem wątpliwość co do zasadności stosowania monitoringu wizyjnego na masową skalę.

Ciekawostką jest wyposażenie kamer, obok czytników audiowizualnych, w głośniki, za pomocą których operator może, w razie potrzeby, słownie interweniować. Podobne systemy zostały wprowadzone w Wielkiej Brytanii w 2007 roku i mimo kontrowersji, jakie wzbudziły, działają nadal. Na terenie Polski obszarem eksperymentalnym było miasto Będzin na przełomie 2004

---

[48] A. Rejnson, *Kamery na każdym rogu,* http://www.polskatimes.pl/artykul/226107,kamery-na-kazdym-rogu,id,t.html [data dostępu: 08.06.12].

[49] M. Szumańska, D. Głowacka, op. cit., s. 14.

[50] Ibidem, s. 17.

[51] Ibidem, s. 17-18.

[52] Ibidem, s. 19.

[53] Ibidem.

i 2005 roku. Ostatecznie pomysł nie przetrwał. W roku 2012 wprowadzenie „mówiących kamer" rozważały władze Poznania[54].

Społeczne zagrożenia wypływające z rozpowszechnienia kamer CCTV, obok wątpliwej ekonomicznej opłacalności, są niebagatelne. Chyba najpoważniejszym z nich jest znieczulenie na nieprawość i rezygnacja z samodzielnej reakcji na zdarzenia o charakterze przestępczym, które przecież i tak zostaną sfilmowane i osądzone[55]. Kolejnym problemem jest kwestia wpajania społeczeństwu przekonania o istnieniu permanentnego zagrożenia – wszystko i każdy jest potencjalnym źródłem niebezpieczeństwa, które musi być nieustannie wychwytywane. Efektem jest poważne nadwątlenie zaufania społecznego. Zastosowanie monitoringu stawia również pod znakiem zapytania prawnie gwarantowaną prywatność obywateli. Warto zdać sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie mogłoby zrodzić przejęcie określonych nagrań przez osoby niepowołane. O łatwości dostępu do danych gromadzonych przez kamery opowiada między innymi brytyjski film dokumentalny *Suspect Nation* z 2006 roku. Za pomocą prostego skanera odczytującego sygnały emitowane przez kamerę można wejść w posiadanie zapisu obrazu. Dane, których pozyskiwanie i gromadzenie ma zapewniać bezpieczeństwo, same nie są bezpieczne!

Nie inaczej przedstawia się problem retencji danych telekomunikacyjnych. Retencja, czyli magazynowanie danych „kto, kiedy, gdzie, z kim i w jaki sposób połączył się lub próbował połączyć"[56], należy do obszarów nadzoru, z którego wielu ludzi nie zdaje sobie sprawy. W przypadku telefonów komórkowych rejestracji podlega również stacja przekaźnikowa umożliwiająca połączenie (pozwala to na zlokalizowanie zarówno nadawcy, jak i adresata rozmowy). Retencja danych obejmuje także wszelkie ślady pozostawiane przez użytkowników Internetu. W polskim ustawodawstwie czas przechowywania danych retencyjnych przez dostarczyciela usług telekomunikacyjnych – sugerowany przez Unię Europejską na okres od pół roku do dwóch lat – został rozciągnięty na pełne dwadzieścia cztery miesiące.

---

[54] M. Bielicka, *Wielki Brat podpatrzy i podsłucha przechodniów?*, http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,10946246,Wielki_Brat_podpatrzy_i_podslucha_przechodniow_.html [data dostępu: 08.06.12].

[55] M. Szumańska, D. Głowacka, op. cit., s. 22.

[56] Ibidem, s. 29.

Warto zaznaczyć, że dyrektywa UE odnosiła się do sytuacji szczególnych, podejrzeń o poważne przestępstwa, natomiast: „polski ustawodawca wdrożył ją w sposób sprzeczny z tą ideą. Rozwiązania wprowadzone nowelizacją Prawa telekomunikacyjnego z 24 kwietnia 2009 roku przewidują możliwość pobierania danych retencyjnych w celu wykrywania wszystkich przestępstw, a także w ogólnie pojętych celach prewencyjnych”[57]. W rezultacie polskie służby, na przykład policja czy prokuratura, mają praktycznie wolny dostęp do całej gamy poufnych, często intymnych i osobistych danych, praktycznie bez podawania konkretnego powodu, dlaczego stanowią one źródło ich zainteresowania. Jednocześnie osoby, których dane są przeglądane, nie są w żaden sposób o tym informowane[58].

Według raportu Fundacji Panoptykon w 2010 roku uprawnione organy sięgały po dane retencyjne prawie milion czterysta tysięcy razy. W roku 2011 liczba ta wzrosła do miliona ośmiuset pięćdziesięciu sześciu tysięcy, co stanowiło niechlubny rekord w skali Europy[59]. W kontekście nadzoru miejskiego warto podkreślić, że współczesne telefony komórkowe dają możliwość geolokalizacji. Innymi słowy, ich posiadacze mogą zostać bez większych problemów namierzeni przez służby o odpowiednich uprawnieniach.

Na przykładzie retencji danych telekomunikacyjnych najlepiej uwidacznia się schemat będący niepisaną dewizą społeczeństwa nadzorowanego – przymus kontroli na wszelki wypadek. Nie ulega wątpliwości, że znakomita większość danych magazynowanych przez dostarczycieli usług telekomunikacyjnych nie przedstawia teoretycznie żadnej wartości dla organów bezpieczeństwa bądź sprawiedliwości. Mimo to upoważnione służby mają do nich praktycznie nieograniczony dostęp, bez obowiązku uzasadniania owych wglądów. To swego rodzaju paradoks, ale nadzór w postaci retencji nie jest prawnie nadzorowany bądź wystarczająco zabezpieczony. Nieograniczona możliwość ingerencji służb w prywatne i osobiste zapisy śladów, jakie człowiek zostawia przy pomocy służącej mu technologii, jest jawnym pogwałceniem praw gwarantowanych obywatelom Polski przez

[57] Ibidem, s. 30.
[58] Ibidem, s. 35.
[59] A. Siedlecka, op. cit..

odpowiednie zapisy konstytucyjne[60]. Retencja stanowi, obok monitoringu wizyjnego, kolejny z obszarów prawnie nieuściślonych, a zatem pozwalających na dowolne, często zgubne dla obywateli nadużycia.

Nowoczesna technologia, dążąca do wniknięcia we wszelkie obszary ludzkiej egzystencji, usiłuje również wtargnąć w – wydawać by się mogło – najbardziej osobistą przestrzeń – ciało. Dzieje się tak za sprawą biochipów – niewielkich wszczepianych podskórnie nadajników umożliwiających identyfikację oraz lokalizację posiadacza. Korzyści płynące z zastosowania RFID (*Radio Frequency ID*) to na przykład możliwość płatności za pomocą przyłożenia ręki z chipem do odpowiedniego czytnika. Technologia ta miałaby również zastąpić dowody osobiste, paszporty, karty zdrowia, w dalszej przyszłości prawdopodobnie też telefony komórkowe. Zastosowanie tego typu rozwiązania byłoby niesamowitym wręcz ułatwieniem społecznej kontroli obywateli. Osobisty, niepowtarzalny chip zawsze odsyłałby do pewnej ściśle określonej bazy danych, umożliwiając gromadzenie nawet najbardziej osobistych informacji, np. dotyczących chorób. Jak pokazują badania poświęcone chociażby retencji, bazy danych nie należą do przestrzeni szczególnie niedostępnych, kryją natomiast często niezwykle poufne informacje z życia człowieka.

Wszczepianie podskórnych chipów na masową skalę wydaje się dziś wciąż kwestią przyszłości, mimo że praktyka ta zaczyna być na świecie realnie wprowadzana w życie. Technologia RFID, która jest podstawą działania biochipów, towarzyszy społeczeństwu już od wielu lat jako narzędzie zabezpieczające i lokalizujące produkty. Jak na ironię, RFID zostało opatentowane w 1983 roku, tuż przed symboliczną datą z powieści Orwella[61]. Na przestrzeni ostatnich kilku lat można zaobserwować ogólnoświatową tendencję do wprowadzania elektronicznych znaczników w dowodach tożsamości, paszportach, a nawet kartach komunikacji miejskiej (ostatecznie modernizacja Warszawskiej Karty Miejskiej doprowadziła do umieszczenia w niej spersonalizowanych danych, takich jak PESEL, odnotowywanych za każdym razem przez czytniki ZTM, co *de facto* umożliwia śledzenie użytkowników). Na internetowej stronie Centrum Personalizacji Dokumentów MSW znaj-

[60] Art. 47 oraz art. 51 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej, http://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/polski/kon1.htm [data dostępu: 15.06.12].

[61] http://www.google.com/patents?vid=4384288 [data dostępu: 08.06.12].

duje się stosowna argumentacja: „Konieczność podążania dokumentu za postępem technologicznym, a także rosnące zagrożenie międzynarodowe, wymogły opracowanie międzynarodowych norm, których celem było ujednolicenie dokumentów podróży i wprowadzenie w nich identyfikatorów biometrycznych"[62]. Obecnie w biometrycznych paszportach zakodowane zostały informacje o odciskach palców i wyglądzie posiadacza, jednak w krąg zainteresowań biometrii jako takiej wchodzą również bardziej szczegółowe parametry typu: tęczówka oka, siatkówka (dno oka), układ naczyń krwionośnych na dłoni lub przegubie ręki, zapach, fale mózgowe EEG, a także szereg cech behawioralnych, jak np. sposób chodzenia[63]. Jednym słowem, nowoczesne paszporty mogą w przyszłości stać się doskonałym portretem każdego z nas, a nawet wiedzieć o człowieku więcej, niż on sam o sobie wie. Jest to swego rodzaju marzenie nadzorcy totalnego.

Raport pod redakcją Davida Murakami Wooda przekonuje, że to właśnie cyfrowa możliwość przechowywania niezliczonej ilości danych oraz rozmaite opcje ich zestawiania i przetwarzania świadczą dziś o sile przedsiębiorstw prywatnych i publicznych, a także o zwiększonych możliwościach kontroli obywateli. „Bazy danych w połączeniu z innymi systemami nadzoru umożliwiają także nadzór algorytmiczny, wykorzystywanie programów komputerowych służących do pracy z zarejestrowanymi obrazami lub danymi i porównywanie ich z danymi znajdującymi się w bazie danych"[64]. Jest to niejako podstawowe ogniwo umożliwiające takie rozwiązania, jak projekt INDECT (w wolnym tłumaczeniu: inteligentny system obserwacji środowiska miejskiego), pozwalający na inwigilację społeczeństwa na niespotykaną dotychczas skalę[65]. Inicjatywa, *notabene* będąca pomysłem Polskiej Platformy Bezpieczeństwa Wewnętrznego, wpisuje się bezpośrednio w dyskurs współczesnego nadzoru. Warto zauważyć, że projekt stał się kolejnym (po ACTA) celem ataków grupy Anonymous[66].

---

[62] *Biometria w dokumentach,* http://www.cpd.msw.gov.pl/technologia/biometria_w_dokumentach%20%20 [data dostępu: 08.06.12].

[63] http://www.cpd.msw.gov.pl/technologia/biometria [data dostępu: 08.06.12].

[64] D.M. Wood, op. cit., par. 9.6.3.

[65] http://www.indect-project.eu/front-page [data dostępu: 08.06.12].

[66] O. Górzyński, *Nowy cel Anonimowych,* http://www.rp.pl/artykul/796028,850719-Nowy-cel-Anonimowych.html [data dostępu: 08.06.12].

INDECT jest technologią umożliwiającą współpracę wszelkich baz danych, Internetu, kamer monitoringowych, danych retencyjnych z telefonów komórkowych, biometrycznych dowodów tożsamości itp. Jeśli zachowanie kogokolwiek będzie wpisywało się w określony algorytm zachowań podejrzanych, system będzie w stanie w mgnieniu oka uzyskać wszelkie dostępne informacje na temat potencjalnego przestępcy. Normalizacja, o której pisał Foucault, uwidacznia się tu w pełnej krasie. Owa gigantyczna, wręcz holistyczna konsolidacja informacji o każdym członku społeczeństwa jest dopuszczalna, w imię bezpieczeństwa, w sytuacjach kryzysowych czy podejrzanych, jak np. pozostawienie bagażu na kilka minut bez opieki. Projekt jest oficjalnie sponsorowany przez Unię Europejską, która już przeznaczyła na jego realizację ponad 10 milionów euro. Wszelkie obawy i wątpliwości natury etycznej dotyczące wolności obywatela ma za zadanie rozwiać informacja ze strony internetowej: „Obszar badań projektu INDECT jest określony przez 7. Program Ramowy pod hasłem »Zwiększania bezpieczeństwa obywateli« (SEC-1). Projekt INDECT realizowany jest zgodnie z przepisami Unii Europejskiej dotyczącymi kwestii etycznych w zakresie ochrony prywatności, ochrony danych itp."[67]. Niezwykle ciekawe są również mgliste, wymijające odpowiedzi udzielane na najczęściej zadawane pytania w dziale FAQ, w szczególności dotyczące etycznego aspektu przedsięwzięcia[68].

Analiza projektu INDECT w kontekście problematyki nadzoru mogłaby stanowić temat osobnej pracy naukowej. Chciałbym jednak zasygnalizować, z jak poważnym eksperymentem przyjdzie się w najbliższej przyszłości zmierzyć nie tylko naukowcom z kręgu *surveillance studies*, ale i każdemu obywatelowi. Optymizmem napawa jednak fakt wycofania się (przynajmniej na chwilę obecną [czyli czas pisania pracy – przyp. red.]) polskiego rządu ze współpracy nad projektem[69]. Być może najtrafniej podsumował całą inicjatywę Wojciech Rafał Wiewiórowski z Generalnego Inspektoratu Ochrony Danych Osobowych (GIODO): „Tworzony jest pistolet, który

[67] http://www.indect-project.eu/front-page?set_language=pl [data dostępu: 08.06.12].

[68] http://www.indect-project.eu/faq-pl [data dostępu: 14.06.12].

[69] Ministerstwo Spraw Wewnętrznych RP, *Komunikat w sprawie systemu INDECT*, http://www.msw.gov.pl/portal/pl/2/9729/Komunikat_w_sprawie_systemu_INDECT.html [data dostępu: 08.06.12].

na razie nie posiada naboi. Może być powieszony na ścianie, ale może być wykorzystywany w sposób, w jaki jest wykorzystywany pistolet. Nabojami są bazy danych"[70]. Ostatecznie z prac nad projektem wycofała się policja, zastrzegając, że być może skorzysta z systemu jedynie na rzecz przestępstw internetowych.

W obliczu powyższych faktów trudno nie zauważyć rosnącej aktualności omawianych we wcześniejszym rozdziale koncepcji teoretycznych. Na szczególną uwagę zasługuje nieustanny wzrost popularności teorii Michela Foucault, które w rzeczywistości XXI wieku odnajdują coraz to więcej odzwierciedleń. I choć czterdzieści lat temu Foucault w żaden sposób nie mógł przewidzieć projektów takich jak biochipy lub INDECT, to swą krytyczną analizą Panoptykonu uprzedził współczesnych naukowców, którzy w niespełna dwieście lat od śmierci Jeremy'ego Benthama są o krok od zrealizowania jego pomysłów. Tym razem na dużo szerszą skalę.

Nie jest przypadkiem, że przedstawione przeze mnie przykłady rozmaitych technik współczesnego nadzoru zbiegają się właśnie w punkcie, w którym – wydawać by się mogło – odnajdują swą najbardziej holistyczną odsłonę. Specyfiką projektu INDECT nie jest bowiem jedynie powiązanie szeregu baz danych. Jest nim pewna określona wizja rzeczywistości, obraz świata idealnie skatalogowanego, opisanego, dostępnego do wglądu, przezroczystego i przez to bezpiecznego. Świat widziany przez podobny pryzmat przypomina gigantyczny hipertekst, w którym obiekty (ludzie) odsyłają do określonego zasobu danych – możliwych do odczytania, porównania z innymi, dopasowywania do hipotetycznych sytuacji opisanych algorytmicznie i przeanalizowania na wszelkie możliwe sposoby. Dążność człowieka do zdefiniowania wszelkich elementów rzeczywistości, tak charakterystyczna dla epoki oświecenia, zyskała w nowoczesnych technologiach wiernego sojusznika. I choć rozwoju nowoczesnych form nadzoru powstrzymać się nie da, niezbywalnym przywilejem każdego wolnego człowieka jest krytyczne monitorowanie zmian zachodzących we współczesnym świecie, który mimo matematycznego opisania i skatalogowania, na szczęście nadal podlega wielości interpretacji.

---

[70] O. Górzyński, *INDECT wciąż budzi wątpliwości*, http://www.rp.pl/artykul/10,881110-INDECT-wciaz-budzi-watpliwosci.html [data dostępu: 08.06.12].

Obszar zainteresowań *surveillance studies* pełni tu rolę swoistego rodzaju platformy kontestującej współczesne przejawy nadzoru i nagłaśniającej nadużycia w kontroli społecznej. Biorąc pod uwagę polski dyskurs naukowy i publiczny, problematyka ta, przez wiele dekad marginalizowana bądź pomijana, na przestrzeni ostatnich kilku lat zaczyna być coraz bardziej popularna. W 2009 roku doszło do założenia Fundacji Panoptykon – organizacji pozarządowej monitorującej wszelkie nadużycia prawa w obszarze kontroli społecznej. Jest to pionierska inicjatywa w Polsce. O prężnej działalności Fundacji świadczą liczne seminaria, akcje, autorskie publikacje (między innymi często cytowany w tym rozdziale raport *Nadzór 2011*), a także coraz częstsza obecność przedstawicieli organizacji w mediach. Aktywność publiczna Panoptykonu zdecydowanie wzrosła za sprawą protestów wokół ACTA, a także projektu INDECT. Dzięki działalności Fundacji niezwykle ważna problematyka nadzoru ma szanse na zaistnienie w debacie publicznej, a także w świadomości społecznej. Być może z czasem zwiększona częstotliwość podejmowania takich tematów, jak prywatność czy wolność jednostki, będzie miała wpływ na realne zmiany w zakresie społeczeństwa nadzorowanego.

III ANALIZA FILMU *RAPORT MNIEJSZOŚCI*

Pewnie zdajesz sobie sprawę z podstawowej prawnej wady systemu Prewencji. Krótko mówiąc, zajmujemy się ludźmi, którzy nie popełnili jeszcze przestępstwa[71].

John Anderton

Zdania wypowiedziane przez literacki pierwowzór głównego bohatera filmu Stevena Spielberga można potraktować jako esencję problematyki podjętej w *Raporcie mniejszości*. Sam reżyser przedstawia widzowi jej filmowy ekwiwalent już podczas pierwszych piętnastu minut obrazu (wątek aresztowania zazdrosnego męża). Sam film jednak, co postaram się pokazać, jest dziełem wielowątkowym i nieoczywistym, a bogactwo przedstawionych w nim motywów wymaga pogłębionej analizy.

[71] P.K. Dick P.K., *Raport mniejszości*, tłum. K. Brzozowski, Warszawa 2002, s. 88.

Podczas gdy myśl postmodernistyczna w latach 70. XX wieku formułowała społeczne analizy o znamionach profetycznych prognoz na kolejne dziesięciolecia, na gruncie literackim, pod nieco katastroficzną otoczką gatunku *science fiction*, pisarze pokroju Philipa K. Dicka, Stanisława Lema czy Arthura C. Clarke'a przemycali własne wizje przyszłości. Dziś z perspektywy czasu łatwo doszukać się wielu analogii pomiędzy ówczesnymi koncepcjami filozoficznymi a ich fikcyjnymi odzwierciedleniami. Zanim jednak przystąpię do analizy stosunkowo współczesnego filmu Spielberga, kilka słów należy poświęcić osobie, bez której obraz by nie powstał – twórcy opowiadania *Raport mniejszości*, Philipowi K. Dickowi.

Philip K. Dick uznawany jest za jednego z najważniejszych twórców literatury *science fiction*. Olbrzymi dorobek pisarza obfituje w pozycje o randze wybitnej, takie jak zarekomendowany polskiemu czytelnikowi przez Stanisława Lema *Ubik*[72] czy nagrodzony prestiżową nagrodą Hugo w 1963 roku *Człowiek z wysokiego zamku*[73]. Niesłabnące zainteresowanie czytelników oraz niesłychana popularność fabuł u filmowców – sięgających po prozę Dicka regularnie od czasu pierwszej ekranizacji powieści *Blade Runner* z 1982 roku – świadczą o trwałym wpisaniu się twórczości autora w popkulturowy kanon. Kopalnia pomysłów fabularnych, stanowiąca wciąż niewyczerpane źródło inspiracji, pokazuje natomiast, jak bardzo problemy podejmowane przez Dicka są nadal uznawane za aktualne oraz w jak dużym stopniu współczesność podąża wytyczonymi przez pisarza torami.

Opowiadanie *Raport mniejszości*, opublikowane po angielsku w 1956 roku, a wykorzystane przez Stevena Spielberga w niespełna pół wieku później, w świetle realiów XXI wieku nabiera nowych znaczeń. Świat wykreowany przez pisarza wręcz poraża swą profetycznością. Prewencja – system wykrywania zbrodni przed jej zaistnieniem – stanowi rdzeń konstrukcji fabularnej opowiadania i naczelny element wspólny w *Raporcie mniejszości* Dicka i Spielberga (poza nazwiskami niektórych bohaterów). Amerykański reżyser dokonał bowiem dość luźnej adaptacji opowiadania, gdzieniegdzie usuwając pewne elementy (np. pesymistyczne zakończenie, ujawniające

[72] Książka ukazała się w serii „Stanisław Lem poleca", została również opatrzona posłowiem polskiego pisarza.

[73] http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1963-hugo-awards/ [data dostępu: 08.06.12].

wierność systemowi za wszelką cenę), gdzieniegdzie z kolei dodając wątki obyczajowe, których funkcją jest rozbudowanie psychologicznej charakterystyki głównego bohatera. Ostatecznie nadał też całości popkulturowe ramy, i tak zabraknąć nie mogło akcentów humorystycznych i końcowego triumfu dobrego bohatera nad złym systemem, który zostaje obalony w myśl hollywoodzkiej zasady *happy end*. Zabiegi, których dopuścił się Spielberg wraz ze scenarzystami, mają dwojaki charakter, pokazują bowiem, z jednej strony, jakie elementy są konieczne do stworzenia kasowej produkcji, z drugiej natomiast – jak realia początku XXI wieku wpłynęły na tematykę kontroli jednostki oraz jej miejsca w systemie władzy, który uświęca wszelkie środki służące osiągnięciu celu nadrzędnego, jakim jest bezpieczeństwo.

Raport mniejszości jest filmem antysystemowym, podważającym założenia pierwotnie uznawane za szczytne. Pod płaszczykiem thrillera *science fiction* rodem z „fabryki snów" skrywają się treści wywrotowe, kontestujące pewne realia współczesności. Wpływa to na dość nieoczywisty charakter produkcji, która zawieszona niejako w nieważkości lekkiej historyjki fantastycznej, upstrzona popkulturowymi naleciałościami, podejmuje problemy kluczowe dla współczesnych studiów kulturowych. Z kolei zaprezentowanie kategorii z kręgu zainteresowań *surveillance studies* w filmie przeznaczonym dla masowego widza czyni z *Raportu mniejszości* dzieło tym bardziej interesujące.

Fabuła filmu zogniskowana została wokół głównego bohatera – wysokiego rangą pracownika Prewencji (programu wykorzystującego trójkę jasnowidzów w celu wykrywania zbrodni, zanim zostanie ona popełniona). John Anderton jest szefem oddziału funkcjonariuszy odpowiedzialnych za łapanie niedoszłych morderców. Bohater całym sobą oddany jest swej pracy. Wierzy w system, który w przeszłości, teoretycznie, mógłby uratować jego syna przed porwaniem i – prawdopodobnie – śmiercią. Anderton w pierwszych scenach filmu jawi się jako postać błyskotliwa, doskonale przygotowana do wypełnianych przez siebie obowiązków, które stanowią główny element jego życia, naznaczonego osobistą tragedią (wraz z utratą dziecka opuściła go też żona). Widz poznaje bohatera w momencie kryzysu, jaki dosięga jedynego stabilnego punktu jego egzystencji – pracy w programie Prewencja. Działający z sukcesami przez sześć lat system zostaje poddany inspekcji rządowej, której przewodzi Danny Witwer (Colin Farrell). Anderton, od samego początku sceptycznie nastawiony do komisarza, powoli sam

zaczyna dostrzegać niedoskonałość systemu, gdy analizuje jedną z dawnych spraw, pozbawioną odpowiedniej dokumentacji. Ciekawość bohatera zostaje jednak ostudzona, gdy – by tak rzec – zostaje wrobiony w przyszłe morderstwo: jeden z jasnowidzów demaskuje go jako mordercę *in spe*. W ten sposób Anderton staje w jednoznacznej opozycji do systemu, którego do tej pory był zagorzałym orędownikiem. Musi udowodnić swoją niewinność. Zaczyna uciekać.

Przedstawiające podobiznę Toma Cruise'a plakaty reklamujące *Raport mniejszości* zostały opatrzone hasłem „Everybody runs". Sam bohater powtarza ową sentencję kilkakrotnie podczas filmu, zwłaszcza w momentach, w których ucieczka wydaje się już niemalże niemożliwa bądź – jak utrzymują inni – bezcelowa. Slogan promujący produkcję stanowi ciekawy punkt odniesienia dla analizy dzieła Stevena Spielberga, filmu obdarzonego pędzącą akcją, która nie pozwala widzowi na wytchnienie. Skoro, jak przekonują plakaty, wszyscy uciekają, wydaje mi się, że najwłaściwszą kulturoznawczą interpretacją filmu będzie próba odpowiedzi na pytanie: przed czym i w jaki sposób ucieka sam reżyser oraz jak udaje mu się pociągnąć za sobą rzesze widzów? Aby to uczynić, należy rozłożyć filmową tkankę na swego rodzaju czynniki pierwsze i uruchomić kategorie zarysowane w filmie szczególnie wyraźnie (lub wręcz przeciwnie – rozmyte, potraktowane schematycznie), opierając się na pojęciach wciąż na nowo definiowanych we współczesnej humanistyce.

Spielberg stworzył na potrzeby filmu swoisty mikroświat, arenę wydarzeń będącą wizją przestrzeni miejskiej połowy XXI wieku. Umieścił w niej głównego bohatera, nieustannie uciekającego Johna Andertona, oraz inne postaci: ciała poruszające się w przestrzeni zdominowanej technologicznie. Oto właśnie trzy główne kategorie, którym w toku analizy zamierzam nadać nowe oblicze: ciało, technologia i miasto (przestrzeń).

Chciałbym na marginesie zasygnalizować jeszcze jedną istotną kwestię. *Raport mniejszości* jako film *science fiction* wpisuje się w nurt zainteresowany kreowaniem wizji przyszłości na wzór utopijny bądź dystopijny. W kontekście tego podziału film wymyka się jednoznacznej kategoryzacji, o czym świadczy najdobitniej finał przedstawionej opowieści. Ostatecznie Prewencja zostaje potępiona, jednak wszelkich innych czynników mających bezpośredni wpływ na zaistnienie i funkcjonowanie przedstawionego modelu władzy – społecznych podziałów, powszechnego bionadzoru,

kapitalizmu, optymizmu technologicznego – film ostatecznie nie piętnuje. Jest to z jednej strony przedstawienie naiwne, z drugiej natomiast – można w nim odnaleźć gorzką prawdę o bezwarunkowej akceptacji teraźniejszych struktur społecznych i kulturowych, których trwanie utożsamione zostało z poczuciem bezpieczeństwa. Tym samym dystopia przezwyciężona została utopią – bezrefleksyjną wiarą we właściwość i słuszność obecnej konstrukcji świata Zachodu.

Biorąc pod uwagę nieuchronność zakorzenienia wszelkich prognoz przyszłości w kontekście teraźniejszym, chciałbym, aby niniejsza analiza ukazała, w jak dużym stopniu (teoretycznie nieprawdopodobna) wizja *science fiction* stanowi diagnozę nieoczywistych, płynnych – jak mawia Zygmunt Bauman – czasów współczesnych.

3.1 PRZEZROCZYSTOŚĆ CIAŁA

Zdaniem Foucault, człowiek jest pewnego rodzaju ideą powstałą w dobie oświecenia[74]. Jako podstawa dyskursu humanistycznego, jest jedynie pewną wyidealizowaną koncepcją, będącą dziś już tylko atawizmem językowym posiadającym niewielkie przełożenie na rzeczywistość. Jak pisze Chris Barker: „Dyskurs konstruuje, definiuje i wytwarza przedmioty wiedzy, które stają się w ten sposób zrozumiałe, a jednocześnie wyklucza inne sposoby pojmowania jako niezrozumiałe”[75]. Posługując się Foucaultowską parą pojęć wiedza-władza, stwierdzić można, że człowiek to doskonale przejrzysty i zrozumiały przedmiot, konstytuujący tak zwany reżim prawdy.

Realia współczesnego świata pokazują, jak bardzo oświeceniowa kategoria człowieka stała się już nieaktualna, a cielesność – dotychczas dyskursywnie oczywista w swej jednorodności i niepodzielności – stała wymienialna lub podatna na modyfikacje. Kiedy *coś* staje się *kimś*? Kiedy natomiast *ktoś* zaczyna być *czymś*? Z perspektywy etycznej są to prawdopodobnie najważniejsze obecnie pytania filozoficzne, mające swe korzenie właśnie w oświeceniowej definicji człowieka; pytania te pokazują, jak bardzo jest ona niewystarczająca i ograniczająca, a także w jak dużym stopniu odpowiedzi na nie mogą stać się narzędziami opresji i represji. W kontekście podziału

[74] M. Foucault M., *Nadzorować i karać*, op. cit., s. 136-137.
[75] Ch. Barker, op. cit., s. 21.

podmiot-przedmiot tekst Dony Haraway *Manifest cyborgów*[76] jawi się jako projekt wyzwalający, konstruujący nową podmiotowość, która jest w stanie przekroczyć zastygłe kategorie konwencjonalnego opisu jednostki (*de facto* wobec tych kategorii podległej). Aby uniknąć wejścia w dyskurs ludzki, antropocentryczny, postanowiłem zogniskować problematykę niniejszego podrozdziału na tym, co widzialne i materialne – na ciele. Ciało w wyniku odpowiednich ingerencji może stać się zarówno przedmiotem nadzoru, jak i nowym podmiotem politycznym – cyborgiem wyzwolonym z oków władzy i ograniczeń tego, co zapisano w oświeceniowej definicji człowieka.

Istnieje powiedzenie, szczególnie rozpropagowane w romantyzmie, mówiące o oczach jako zwierciadle duszy. Być może stanowiło ono inspirację dla twórców nowoczesnej technologii, która umożliwia skanowanie siatkówki oka, ustalając przy tym tożsamość posiadacza. Niewątpliwie koncepcja ta zafascynowała Stevena Spielberga. Motyw gałki ocznej jako narzędzia służącego bohaterom *Raportu mniejszości* do identyfikacji został wykorzystany w filmie w pełnym wymiarze.

Już w czasach powstawania pierwszych mitologii przypisywano oku szczególne znaczenie, utożsamiając je zwykle z boską wszechwiedzą, czyniąc symbolem zmartwychwstania lub też odnosząc się do złej, zabójczej wręcz mocy spojrzenia[77]. Zarówno współczesna historia sztuki, jak i antropologia niejednokrotnie podkreślają prymat wizualności w kulturze Zachodu, szczególną nobilitację tego właśnie spośród zmysłów. Czasy najnowsze ukazują dobitnie, w jak dużym stopniu widzialność jest przywilejem władzy oddziałującej na społeczeństwo. Niezwykle trafnie podsumowała tę zależność Monika Bakke, pisząc, iż: „Nie ma relacji zwrotnej pomiędzy widzeniem a okiem, między byciem podmiotem i przedmiotem spojrzenia – jest to walka o władzę”[78].

Oko, symbol widzialności oraz władzy, odgrywa w *Raporcie mniejszości* znaczącą rolę. Indywidualizuje i personalizuje członków społeczeństwa

---

[76] D. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, tłum. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1.

[77] M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s.55.

[78] Ibidem, s. 58.

przyszłości, umożliwia pozbycie się wszelkich kluczy, haseł, kodów dostępu, oszczędza również czas przeznaczany na powitanie, a wystawy sklepowe zwracają się po imieniu każdego, kto skieruje na nie wzrok. Oczy, część ludzkiego ciała, stają się częścią ciała społecznego; w efekcie w mniejszym stopniu służą jednostce niż władzy – przestają być *widzące*, a stają się *widzialne*. Ich brak jawi się tym samym nie tyle jako ułomność, kalectwo, co wykluczający ze społeczności stygmat, symbolizujący bycie poza systemem lub działanie w kontrze do niego. Jedyna z przedstawionych w filmie postaci, która nie posiada oczu, idealnie wpisuje się w wyżej wymienione kryteria – to diler z dzielnicy biedoty, sprzedający Andertonowi narkotyki. Zapewnia on głównego bohatera o bezpieczeństwie przeprowadzanych z nim transakcji, uzasadniając to właśnie brakiem oczu, a więc – niemożnością identyfikacji. Jak pisał Foucault, to właśnie „widzialność jest pułapką"[79].

Kluczowym momentem filmu – w kontekście analizy aspektu cielesności – są sceny rozgrywające się w dzielnicy biedoty – Sprawl. Ukrywający się w niej Anderton, ze świeżo wstawionymi, nowymi oczyma, zabandażowanymi na dwanaście godzin, musi zakamuflować swe istnienie przed małymi robotami skanującymi. Bohater początkowo stara się obniżyć temperaturę ciała poprzez zanurzenie się w wannie pełnej lodu (maszyny rozpoznają ludzi jako „ciepłe organizmy"; podobnego określenia w tej scenie używają również pracownicy Prewencji). Jest to moment symboliczny, ponieważ ukazuje głównego bohatera po raz pierwszy w stanie kompletnego bezruchu, a ponadto pozbawionego wzroku. Jest to też swoisty moment przejścia – od tej chwili Anderton będzie już zarówno fizycznie, jak i mentalnie po drugiej stronie systemu (znamienne ujęcie, ukazujące jeszcze nieprzystosowane, nowe oko spoglądające wprost w wiązkę skanera, można interpretować jako pewnego rodzaju oświecenie, zdanie sobie sprawy z bezwzględności władzy). Bohater przestaje uciekać, sam zaczyna ścigać system.

Ciało w filmie zostało zdekomponowane, przedstawione jako narzędzie lub raczej mechanizm umożliwiający zarówno działanie człowieka, jak i funkcjonowanie całego systemu eksplorującego ludzi. Wyraźną, niejako ostateczną cezurą, która wyznacza odwrócenie relacji między głównym bohaterem a aparatem władzy, jest właśnie przywołana scena wymiany gałek

[79] M. Foucault, *Nadzorować i karać*, op. cit., s. 195.

ocznych. Co ciekawe, pozbawiona ona została jakiegokolwiek nacechowania etycznego. Dzisiejszy problem natury moralnej i tożsamościowej, jakim jest transplantacja, zwłaszcza „upodmiotowionych" części ciała (oczy, twarz), został przedstawiony w filmie niczym zakup nowego, szybszego samochodu. Bezrefleksyjność jest być może jednym z głównych przywilejów wielkich, z założenia rozrywkowych produkcji, co jednak nie powinno przekładać się na brak refleksyjności u widza. Anderton w stosunku do gałek ocznych anonimowego – sądząc po nazwisku: azjatyckiego – dawcy zachowuje się niczym konsument wymieniający części garderoby. Jak pisze Michèle Fellous: „Przeszliśmy od niepodzielności osoby do dualizmu podmiotu »posiadającego« organy, które mogą być przekazywane, wypożyczane, wymieniane, dzielone"[80]. Konsumpcyjny charakter przemiany okazał się nadrzędny wobec problematyki tożsamości, a zarazem podkreślił wymienialność i instrumentalność tej ostatniej. Jedyną stygmatyzacją tego procesu jest fakt, że transplantacja odbyła się w otoczeniu slumsów, a przeprowadził ją lekarz kryminalista, z którego usług bohater skorzystał się jednak w ramach tak zwanego mniejszego zła.

Dekompozycja ciała głównego bohatera związana jest w sposób ścisły z postmodernistyczną koncepcją człowieka jako korelatu wielu elementów – zarówno natury fizycznej, jak i psychicznej czy intelektualnej – często pozostających ze sobą w sprzeczności. Tym samym wymiana gałek ocznych staje się symbolicznym momentem zerwania z ogólnie panującą wizją człowieka jako jedności ciała i ducha oraz końcem antropocentrycznie postrzeganego świata. Wizja ta, posiadająca charakter opresyjny i normalizujący, jest integralną częścią tego, co Foucault określił mianem „reżimu prawdy", i pełni rolę narzędzia politycznego. Człowiek, jako jednorodny byt o ściśle określonych cechach biologicznych, odpowiada przedstawionej powyżej, ciemiężącej, oświeceniowej definicji (opresyjnej zarówno wobec tych, którzy podpadają, jak i tych, którzy nie podpadają pod tę etykietę), mającej dla systemu znaczenie ściśle utylitarne. Jedynie przez redefinicję własnej tożsamości cielesnej (przeszczepowi) Anderton jest w stanie dalej działać. Staje się odpowiednikiem cyborga, podmiotu przyszłości opisanego przez Haraway. W *Manifeście cyborgów* autorka, poprzez tytułową, paraboliczną

[80] M. Fellous, *Przeszczep: paradoks tożsamości i radykalnej obcości*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 286.

figurę, przeciwstawia się ustalonym dyskursywnym wyznacznikom naturalności i sztuczności, człowieczeństwa i zwierzęcości, podmiotu i przedmiotu, wskazując na rozmywanie się granic między tymi kategoriami, z którym mamy współcześnie do czynienia. Nade wszystko jednak podkreśla znaczenie owych granic jako narzędzia władzy[81]. Sedno tekstu można sprowadzić do stwierdzenia: żeby być *człowiekiem*, trzeba stać się *cyborgiem*, nowym, transgresyjnym podmiotem politycznym.

Chirurgiczny zabieg dokonany na Andertonie przedstawiony został niczym podrabianie paszportu bądź dowodu tożsamości w klasycznych filmach gangsterskich. Poddając się transplantacji oczu, bohater zapewnia sobie anonimowość *w oczach* władzy, a poprzez zachowanie własnych gałek ocznych – pewien rodzaj wolności, którą nie dysponują pozostali członkowie społeczeństwa. Staje się panem własnej widzialności. Tym samym tożsamość, określana przez skaner siatkówki oka jako „John Anderton", dzięki możliwości suwerennej kontroli zostaje zinstrumentalizowana w inny niż dotychczas sposób – już nie przez system, lecz przez bohatera, który może dowolnie nią dysponować. Anderton staje się podmiotem widzącym. W efekcie tej transformacji bohater wreszcie może przestać uciekać – wychodzi poza siatkę nadzoru technologicznego rozpostartą nad filmowym Waszyngtonem. Nie zwalnia jednak tempa, a przemianę własnego ciała i tożsamości traktuje jedynie jako element niezbędny do wykonania zadania – udowodnienia swej niewinności, której, paradoksalnie, dowiódłby najdobitniej, gdyby nie ruszał się z miejsca. Anderton jest jednak poszukiwaczem prawdy nie tyle o sobie, co o systemie, któremu poświęcił życie.

To jedyny zauważalny *na pierwszy rzut oka* przykład instrumentalnego traktowania ludzkiego ciała w tym filmie. Bardziej niejednoznacznie przedstawia się sytuacja trójki jasnowidzów – prekogów, trzymanych w tak zwanej Świątyni. Pomieszczenie umożliwia im niczym niezakłócone przepowiadanie mających dopiero zaistnieć zbrodni; jest ono czymś w rodzaju panoptycznej wieży strażniczej w wersji *science fiction*. Filmowe społeczeństwo doskonale zdaje sobie sprawę z istnienia Prewencji, stąd spadek tak zwanych zbrodni z premedytacją (przypadek Andertona jest swego rodzaju ewenementem). Prekodzy spędzają swe życie, leżąc – w służbie ludzkości

[81] D. Haraway, op. cit.

i bezpieczeństwa – w basenie wypełnionym płynem przewodzącym, który wzmacnia wizje przekazywane urzędnikom w formie obrazów, sekwencji filmowych. Pracownicy Prewencji nieustannie kontrolują wizje generowane przez mózgi jasnowidzów; ci ostatni utrzymani są w permanentnym półśnie, nieświadomi obecności innych ludzi. W ten sposób podmioty widzące zostały poddane uprzedmiotowieniu i instrumentalizacji. Jak pisze Martin Jay, historyk obficie cytowany przez Monikę Bakke: „Ten, kto rzuca spojrzenie, jest zawsze podmiotem, zaś ten, który jest jego celem, jest zawsze zmieniany w przedmiot"[82]. W tym wypadku jednak prekodzy ulegają uprzedmiotowieniu; pośredniczą jedynie między władzą a jej realnym celem – społeczeństwem.

Ontologiczny status trójki prekogów jest nie do końca jasny. W filmie mówi się o nich jako o nieludziach, ale też czymś więcej niż ludziach – tkwi w nich „nadzieja na istnienie czegoś boskiego". Z drugiej strony traktowani są jedynie jako tryby machiny Prewencji, filtry nadchodzących wydarzeń, nieomylne, idealne części systemu: „Nie czują żadnego bólu, mają dostarczaną endorfinę pod stałym nadzorem". Widz, podobnie jak główny bohater, jest przekonany o nieludzkim, nadnaturalnym pochodzeniu prekogów, którzy zrodzeni zostali w wyniku eksperymentów genetycznych. Przypomina to niezwykle popularny w literaturze *science fiction* motyw androida – sztucznej istoty, stworzonej na podobieństwo człowieka. Paradoks, który polega na lokowaniu nadziei na obecność boskiego pierwiastka we wszechświecie w jednostkach wytworzonych *de facto* przez człowieka, jest wyraźny i czytelny. Prekodzy są w filmie zawieszeni w przestrzeni i czasie. Nieustannie zanurzeni w wizjach przyszłości, unieruchomieni fizycznie, przypominają bardziej maszyny niż ludzi. Do zmiany w postrzeganiu jasnowidzów dochodzi dopiero w momencie, gdy Anderton porywa jednego – a właściwie jedną – z nich. Podczas ucieczki z multimedialnego salonu znajomego głównego bohatera, Rufusa, prekog Agata pokazuje pełnię swoich możliwości profetycznych. Dzięki niej John unika, w sposób niemalże magiczny, schwytania przez policję. Następnie jasnowidząca, w przypływie nadświadomości, ostrzega przypadkową klientkę centrum handlowego, by uważała na mężczyznę w domu, który już wie, co zamierza zrobić. Umiejętności

[82] M. Bakke, op. cit., s. 58.

te wprawiają w zdumienie zarówno zaczepioną kobietę, jak i Andertona. Również widz ma wrażenie obcowania z mocami niemalże boskimi. System uszczuplony o jednego z prekogów nie jest zdolny do funkcjonowania, natomiast władza widzenia, dotychczas zawłaszczana przez Prewencję, ukazuje swe pozytywne, ludzkie, wyzwalające oblicze – pomoc Andertonowi w ucieczce, ostrzeżenie niedoszłej ofiary.

Tajemnica pochodzenia jasnowidzów wychodzi na jaw dopiero podczas prywatnego śledztwa Andertona. Okazuje się, że są oni nieliczną grupą ocalałych dzieci narkomanów. Nie są zatem efektem eksperymentu genetycznego ani posiadaczami „boskiego pierwiastka", lecz pokrzywdzonymi i zniewolonymi istotami ludzkimi. W tym momencie pojawia się konflikt moralny, który *de facto* powinien rozegrać się o wiele wcześniej – jak prawdziwi ludzie mogą być w tak jawny sposób wykorzystywani przez system, nawet w imię tak zwanego większego dobra? Problem ten nie zostaje jednak podjęty w filmie wprost. Status prekogów jako podrzędnych jednostek, wykonujących mimo wszystko coś przydatnego, usankcjonowany zostaje ich pochodzeniem – są dziećmi przestępców, narkomanów, spłacają więc w pewnym sensie społeczny dług swych rodziców.

System właściwie nie korzysta z ciał jasnowidzów. Robi to jedynie pośrednio, poprzez ich zamknięcie, unieruchomienie, swego rodzaju hibernację. Prewencja zagłębia się w zakamarki ich umysłów, aby uczynić je (oraz samych prekogów) przydatnymi dla społeczeństwa. Podobnie rzecz ma się w przypadku więźniów, dla których karą jest pozbawienie ciała świadomości, uśpienie. Skoro – jak pisał Anthony Giddens – „świadomość jest zamknięta w ciele"[83], a ciało – pośrednik społeczny – znajduje się pod nieustannym wpływem władzy, to warto zapytać, czy swoiste uwięzienie świadomości nie następuje w każdym miejscu, każdej chwili? Ciało staje się równie cenne dla jego posiadacza, co dla władzy wywierającej na nie wpływ. Jest polem walki o dominacje. Zniewolone ciała jasnowidzów są dla Prewencji wyłącznie narzędziem. Ich potrzeby zaspokajane są jedynie w obliczu niechcianych wypadków, które mogłyby zaburzyć ich funkcjonowanie, takich jak ból fizyczny czy spadek endorfin. Prekodzy są przykładem totalnej instrumentalizacji ciała oraz zespolenia go z politycznymi realiami.

[83] A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2001, s. 79.

Są włączeni w system oraz sami go konstytuują. Stanowią antytezę Johna Andertona i jego odzyskanej na drodze transplantacji oczu suwerenności. Ich moce cielesne stały się dobrem wykorzystywanym przez władzę. Stanowią ekstremalną realizację koncepcji biopolitycznych.

3.2 TECHNOLOGIA – RZECZYWISTOŚĆ – CZŁOWIEK

Nie ulega wątpliwości, że technologia stanowi fundament społeczeństwa przedstawionego w filmie. Jest to zresztą symptomatyczne dla filmów z gatunku *science fiction*. Technologia wypełnia życie bohaterów i jest integralną częścią rzeczywistości. Anderton nie jest w tym wypadku wyjątkiem. Podobnie jak inni bohaterowie, uwikłany jest w sieć relacji technologicznych, których nie postrzega jako zagrożenie aż do czasu wejścia na drogę ucieczki. W *Raporcie mniejszości* zaprezentowany został szereg rozwiązań technologicznych stanowiących do dzisiaj etapowo realizowane inspiracje dla naukowców i wynalazców[84]. Pomijając elementy składające się na piętnowane w filmie narzędzia kontroli, technologia przedstawiona została bez negatywnego nacechowania. Sceny rozpoznania tożsamości Andertona jako azjaty przez inteligentny sklepowy system powitań czy rozpaczliwa gonitwa bohatera za turlającymi się po podłodze gałkami ocznymi, których zeskanowanie umożliwi mu wejście do Świątyni, mają wręcz charakter humorystyczny. Inne technologiczne elementy, takie jak mieszkanie Andertona reagujące na polecenia głosowe, niezwykle luksusowe pojazdy (samochody?), umożliwiające transport bez konieczności ich prowadzenia (za to możliwe do namierzenia i uprowadzenia przez władze), gazety z ruchomymi zdjęciami – wszystkie one tchną swego rodzaju technologicznym optymizmem.

Postrzeganie rozwoju cywilizacyjnego, postępu nauki i techniki jedynie w jasnych barwach jest typowe dla nowoczesności. W swym artykule dotyczącym społecznych technoutopii Marcin Jewdokimow i Barbara Markowska piszą o powszechnie panującej, bezrefleksyjnej wierze w technologiczny postęp oraz o traktowaniu go jako najwłaściwszej drogi do polepszenia warunków bytowania człowieka. Autorzy podejmują polemikę z tego typu tendencją, ujawniając pewien aspekt przemocy symbolicznej,

[84] M. Koryszewski, *Technologie z filmu „Raport mniejszości", które nie są już fantazją*, http://technologie.gazeta.pl/internet/1,104663,8343087,Technologie_z_filmu_Raport_mniejszosci__ktore_nie.html [data dostępu: 08.06.12].

który się z nią wiąże: „Nowoczesność jest technologiczna i naukowa, ale jej racjonalność ma charakter instrumentalny i od panowania nad naturą przechodzi do panowania nad ludźmi”[85]. Bez wątpienia, prezentowane w filmie nowatorskie rozwiązania z zakresu techniki wpisują się w dyskurs entuzjazmu technologicznego. W tym kontekście nieco groteskowa, przewrotna scena, przedstawiająca Andertona leżącego na taśmie produkcyjnej, powoli „zakuwanego” w samochód, którym ostatecznie ucieka przed ścigającymi go agentami, może zostać zinterpretowana jako rodzaj humorystycznego dialogu z problematyką techniki. Taśma produkcyjna, ze swą aparaturą rodem z sali tortur, zniewala, niemalże zabija głównego bohatera, następnie zaś pozwala mu uciec przed systemem. Scena ta stanowi dowód, iż Spielberg w swoim filmie przedstawił dualistyczny, ambiwalentny obraz technologii.

Reżyser niejako dzieli technologię na korzystną dla człowieka i wykorzystywaną przez aparat władzy. W pewnym sensie jest to podział na *dobrą* i *złą* technologię. Najciekawszy natomiast wydaje mi się trzeci wariant, pozbawiony jawnego nacechowania wartościującego. Jego przykładem jest multimedialny salon, w którym dzięki wirtualnej symulacji można w pewnym sensie spełnić – za określoną sumę pieniędzy – swoje marzenia i fantazje. Rufus, gospodarz przybytku, oferuje konsumentowi całą gamę – używając terminologii Jeana Baudrillarda – hiperrzeczywistych symulacji, szereg doświadczeń możliwych do przeżycia w hermetycznej przestrzeni salonu. Jak pisze, za Baudrillardem, Chris Barker: „przesycony informacjami świat ponowoczesny reprezentuje nadmiernie intensywne wnikanie świata w świadomość. Podmioty tego procesu można określić jako »schizofreniczne«. Dochodzi tu do pewnego rodzaju nadmiernego wyeksponowania, czy też eksplozji widzialności, przez co wszystko staje się przezroczyste i natychmiast widoczne”[86]. Podobne cechy ułatwiają też kontrolę rzeczywistości społecznej. W tym kontekście scena z salonu jawi się jako ilustracja tego typu myślenia, przerysowane ekstremum, skrywające fakt, że cała przestrzeń świata przedstawionego w filmie ma charakter hiperrzeczywisty. Widać to na przykład w scenie, w której Anderton ogląda,

[85] M. Jewdokimow, B. Markowska, *Od społecznych technoutopii do posthumanizmu. Wybrane strategie narracyjne nowych technologii komunikacyjnych*, „Societas/Communitas” 2010, nr 1(9), s. 40.

[86] Ch. Barker, op. cit., s. 243.

w zaciszu domowego ogniska, niezwykle plastyczne i realne, hologramowe nagrania z czasów swego rodzinnego szczęścia. Co więcej, robi to, będąc pod wpływem narkotyków, które jeszcze bardziej wyostrzają już i tak nader rzeczywiste wizje. Również wizualny charakter sekwencji filmowych generowanych przez prekogów podkreśla zatarcie granicy pomiędzy tym, co realne, a tym, co nierzeczywiste. To zresztą zniesienie tej granicy doprowadziło do sytuacji, w której instytucja taka jak Prewencja mogła zaistnieć w rzeczywistości Waszyngtonu roku 2054. Jak piszą Jewdokimow i Markowska: „nasz świat społeczny jest stechnologizowany nie tylko w perspektywie materialnej (faktycznego udziału techniki w budowaniu i podtrzymywaniu konstrukcji tego, co społeczne), ale również w perspektywie idei"[87].

W filmie najjaskrawiej przedstawiona została „zła" technologia, ukazana jako represjonujące narzędzie służące władzy w imię zapewnienia bezpieczeństwa. O rozwoju technologii bezpieczeństwa można myśleć jak o wydłużających się palcach dłoni należącej do władzy. Celem (a zarazem narzędziem) biopolityki było u Foucault panowanie nad zbiorowością ludzką rozumianą jako populacja. Biowładza to technika umożliwiająca sprawne realizowanie owego celu i sprawowanie nad nim kontroli – swoiste „duszpasterstwo"[88]. Właśnie tego rodzaju funkcję „kija pasterskiego" pełni w *Raporcie mniejszości* technologia. Widać to najwyraźniej podczas sceny skanowania dzielnicy Sprawl przez małe, inteligentne roboty przypominające pajączki. Anderton początkowo chce oszukać aparaturę władzy, obniżając temperaturę własnego ciała. Pomysł początkowo wydaje się nienajgorszy, jednak to, co można ukryć przed człowiekiem, doskonale wychwycą roboty o *wyostrzonych zmysłach*. Bohater przegrywa walkę ze swymi ograniczeniami cielesnymi. Wydychając powietrze, zwraca na siebie uwagę pajączków, które zmuszają go do poddania się „rytuałowi przejrzystości". Ciało bohatera, będące już jednak kompozycją niejednorodnych części, posiadające jeszcze nie do końca przystosowane, nowe oczy, wprowadza obdarzone sztuczną inteligencją roboty w błąd.

Wniosek z przywołanej sceny jest następujący. Konstrukcja społeczeństwa przyszłości, zdominowanego przez wszechwiedzącą sieć technologiczną,

[87] M. Jewdokimow, B. Markowska, op. cit., s. 40.

[88] M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa – Wrocław 2000, s. 181.

zmusza człowieka, który nie godzi się na podporządkowanie, do dekompozycji swego opisanego, skatalogowanego i całkowicie przejrzystego dla struktur władzy ciała. Rozwinięta nowoczesna technologia, wkraczając w przestrzeń dotychczas zajmowaną przez człowieka, zastępuje wiele ról dotychczas przez ludzi wykonywanych. Problem tkwi w tym, że relacja między człowiekiem a techniką jest obopólna: „Nowe technologie komunikacyjne podważają antropocentryczną wizję ich użytkownika"[89]. Aby nie zostać niejako w tyle za postępem technologicznym, człowiek nieuchronnie zaczyna odnosić się do własnej przestrzeni, umysłowości i cielesności na wzór techniczny. Jest to być może wniosek zaskakujący, jednak przy całym współczesnym technologicznym optymizmie – mając na uwadze myśl Manuela Castellsa – trzeba brać pod uwagę nieprzewidywalne konsekwencje postępu technologicznego[90]. W tym kontekście wymienione gałki oczne Andertona, oszukujące technologię będącą na usługach władzy, stanowią doskonałą ilustrację owych przemian.

3.3 SZTUCZNA PRZESTRZEŃ – MIASTO

W ramach kulturowych *urban studies* często traktuje się miasto jako swoistego rodzaju tekst. W takich wypadkach nie sposób uniknąć rozmaitych zabiegów retorycznych, posługiwania się metaforami czy metonimiami[91]. Problemem jest reprezentacja tak złożonego tworu, jakim jest miasto, za pomocą tekstu – nijak niewspółmiernego do rzeczywistości. Miasto w filmie fabularnym, takim jak *Raport mniejszości*, siłą rzeczy zostaje przedstawione w sposób fragmentaryczny i uproszczony. Skompilowanie z kilkunastu scen, ukazujących przestrzeń miejską w ramach jednorodnego obrazu, jest nierealne. Dlatego także i ta próba reprezentacji metropolii, będąca tekstową reinterpretacją języka filmu, naznaczona będzie nieuniknioną niedoskonałością. Temat podejmę bowiem w ramach jednego z wielu możliwych dyskursów.

Niejako podstawowym zagadnieniem tej części analizy jest – opisywany przez Foucault – sztuczny charakter miasta jako takiego. Zbiorowość, rozmieszczona wedle kwalifikatora ekonomicznego w obrębie sztucznie wytworzonej przestrzeni miejskiej, jest przejrzysta, uporządkowana. Jak pisze

[89] M. Jewdokimow, B. Markowska, op. cit., s. 52.
[90] Ibidem, s. 49.
[91] Ch. Barker, op. cit., s. 431.

Foucault, o ile „władza dyscyplinarna porządkuje przestrzeń na zasadzie architektonicznej, za główny problem uznając hierarchiczną i funkcjonalną dystrybucję elementów, o tyle bezpieczeństwo urządza otoczenie pod kątem zdarzeń lub elementów możliwych, serii, którym trzeba będzie nadać pewien kształt, uwzględniając złożone i zmienne warunki"[92]. Taki warstwowy, uporządkowany funkcjonalnie układ przestrzenny można zaobserwować w filmie.

Świat przedstawiony w *Raporcie mniejszości* to Waszyngton z roku 2054. Stolica USA posiada wszelkie cechy ultranowoczesnej metropolii przyszłości. Panorama miejska zdominowana jest przez wysokościowce (służące również jako trasy dla nowoczesnych pojazdów, przypominających nieco samochody odporne na działanie grawitacji) – wielkie, fantastyczne bryły ze stali, betonu i szkła. Wszystko przedstawione zostało w kolorach szarości i zimnego błękitu. Często kinowe wyobrażenia miast przyszłości rażą swym gigantyzmem bądź ponurym klimatem. Oglądając film Spielberga, widz nie czuje się jednak przytłoczony wizją Waszyngtonu. Miasto, pomimo całej swej nowoczesności, kilku ewidentnie fantastycznych elementów (choćby wspomniane samochody i pionowe autostrady), wydaje się realistyczne, wręcz prawdopodobne. Być może był to zamierzony przez reżysera efekt, chciałbym jednak zaproponować nieco inną hipotezę odnośnie do takiej właśni percepcji filmowego Waszyngtonu.

Raport mniejszości jest filmem prawie w całości – a w każdym razie: w zdecydowanej większości – rozgrywającym się w pomieszczeniach zamkniętych. Przestrzeń otwarta pełni rolę głównie przepływową, potraktowana jest jako łącznik od jednego do drugiego pomieszczenia. Kategorie ruchu bądź przepływu mają ścisły związek z problematyką nadzoru. Kontrola obejmować ma jednostki działające, przemieszczające się. Jest to symptomatyczne dla filmu, a zarazem przedstawione na tyle subtelnie, że niekoniecznie zauważalne. Obiekty zamknięte pozwalają, z jednej strony, na wyeksponowanie elementów nowoczesnego designu, nowatorskich rozwiązań technologicznych, z drugiej natomiast, potęgują wrażenie osaczenia, swego rodzaju klaustrofobii. W tym kontekście ważne są uwagi Deleuze'a o dyscyplinarnych przestrzeniach zamknięcia oraz ich

[92] M. Foucault, *Bezpieczeństwo…*, op. cit., s. 45.

transformacji w otwarte, holistyczne przestrzenie kontroli, charakterystyczne dla metropolii: „Zamknięcia to odrębne formy odlewnicze, podczas gdy mechanizmy kontroli są modulacją, czymś w rodzaju samoczynnie odkształcającej się formy [*moulage auto-déformant*], podlegającej ciągłym przemianom, albo sita, którego dziurki stale zmieniałyby wielkość”[93]. Tym samym będący w nieustannym ruchu Anderton musi za każdym razem dostosowywać siebie do „dziurek sita”, a dokonuje tego bądź na drodze transplantacji, paraliżu mięśni twarzy, wykorzystywania dawnych gałek ocznych, bądź jednego z ogniw systemu – uprowadzonego jasnowidza. Warto jednak przyjrzeć się przestrzeniom owych modulacji i „samoczynnie odkształcających się form”, zdradzających swe mechanizmy podczas całej filmowej ucieczki bohatera.

Przestrzenie przedstawione w filmie posiadają niebagatelne znaczenie interpretacyjne. Chciałbym się skupić w szczególności na kilku z nich. Pierwszym jest siedziba Prewencji, budynek władzy, zdecydowanie najczęściej pojawiający się na ekranie. Gmach Prewencji mieści zarówno czynne oddziały funkcjonariuszy ściśle współpracujących z prekogami, jak i więzienie, w którym osadzone są zahibernowane ofiary systemu, oraz (co najciekawsze) coś w rodzaju muzeum. To ostatnie, zaprezentowane jedynie w słowach przewodnika edukującego dzieci szkolne, czym jest Prewencja, podkreśla najmocniej propagandowe oblicze całej instytucji (podobnie jak hasło reklamy ją promującej: „Precrime – it works!”). Budynek Prewencji jest okazały i nowoczesny, wyposażony w zaawansowany sprzęt techniczny, a jego pracownicy – na przykład Anderton – mogą pozwolić sobie na luksusowy apartament i samochód. Kwestie ekonomiczne w kontekście Prewencji są szczególnie ciekawe właśnie przez fakt, że zostały w filmie zupełnie zbagatelizowane. Agencja, która nie jest wszak instytucją państwową, właściwie nie wiadomo skąd czerpie fundusze na swą działalność; widać jedynie, że pieniądze są, i to niemało. Środki materialne służące dobru społecznemu (to znaczy bezpieczeństwu) są, niejako z założenia, dostępne, co podkreśla charakter Prewencji jako organizacji niezbędnej, organicznie wpisanej w strukturę miasta i – co najważniejsze – niewykorzystującej ekonomicznie jego mieszkańców. Celem Prewencji nie są pieniądze, lecz społeczne szczęście

[93] G. Deleuze, op. cit.

obywateli-konsumentów, przekładające się na ekonomiczny wzrost, który staje się *de facto* paliwem napędzającym machinę bezpieczeństwa.

Drugą charakterystyczną przestrzenią filmową są swego rodzaju „strefy kapitalizmu". Ulice miejskie wypełnione są elektronicznymi billboardami, reklamującymi określone produkty (w tym sam program Prewencja – co istotne – w dzielnicy biedoty). Ekrany reklam zwracają się bezpośrednio do przechodniów po imieniu i nazwisku. Można wręcz powiedzieć, że to one zwracają uwagę na człowieka, nie odwrotnie. Jest to chyba najwyraźniejszy z symptomów pokazujących, w jak dużym stopniu filmowy Waszyngton zdominowany został przez późnokapitalistyczny konsumpcjonizm. Anderton, zanim dokona wymiany gałek ocznych, znajduje się w największym niebezpieczeństwie właśnie w kontrolowanych strefach przepływu – jadąc metrem bądź nowoczesnym samochodem, który służby ścigania mogą namierzyć i zdalnie nim sterować – oraz w miejscach handlowych, zdominowanych przez mówiące reklamy i skanery siatkówek weryfikujące tożsamość. Kiedy funkcjonariusze zastanawiają się nad najbardziej skutecznymi metodami ścigania Andertona, stwierdzają, że zbieg z pewnością będzie się on ukrywał w dzielnicach uboższych, gdzie kontrola obywateli jest zdecydowanie mniejsza. Okolice, w których teoretycznie może wystąpić największe ryzyko niebezpieczeństwa, ukazane zostały w filmie jako te najsłabiej kontrolowane, w przeciwieństwie do miejskiego centrum, przestrzeni usług, przemysłu czy handlu. Ujawnia to, jak bardzo nadzór przedstawiony w filmie służy rozwojowi kapitalistycznego społeczeństwa. Jednym słowem, na obszarach, gdzie dynamika przepływu ekonomicznego jest zdecydowanie słabsza, skuteczna kontrola nie ma sensu. Dzięki obwarowaniu przez różne formy nadzoru centralnych przestrzeni miejskich, Anderton może swobodnie się po nich poruszać dopiero w momencie uzyskania anonimowości na drodze przeszczepu.

Należy zastanowić się nad kluczowym pytaniem, mianowicie: o czyje bezpieczeństwo chodzi w mieście nadzorowanym głównie w sektorach najbogatszych? Czy owa kontrola ma służyć ludziom, czy może ekonomii? Być może celem jest właśnie bogate społeczeństwo, jako czynnik napędzający cyrkulację pieniądza? Wszak kontrola, nawet w świecie *science fiction*, nie jest sprawą tanią. Ta znamienna asymetria między kontrolą obszarów zamożnych i „niewidzialnością" dzielnic ubogich bezpośrednio demaskuje iluzoryczność imperatywu bezpieczeństwa w kontekście całego filmu. Na

jaw wychodzi tu ekonomiczna utylitarność nadzoru. W *Raporcie mniejszości* bezpieczne są wszystkie ciała, ponieważ nie ma morderstw, a właśnie działające ciała, kupujące, konsumujące, pracujące i wypoczywające w sztucznej przestrzeni miejskiej, są najbardziej podatne na działanie niewidzialnej władzy, są jej trybami, wprzęgniętymi w *naturalność* i *normalność* wszelkich procesów zachodzących w mieście przyszłości.

Kolejną przestrzenią na drodze ucieczki Andertona jest właśnie dzielnica biedoty, Sprawl. Doskonałym posunięciem operatorskim jest ukazanie tej części miasta z lotu ptaka. Jest to obszar podzielony na segmenty, wypełniony ludźmi biednymi, nieprzydatnymi z ekonomicznego punktu widzenia – są to jedynie „ciepłe ciała". Terytorium pozbawione jest wszechobecnych w innych częściach miasta skanerów, dlatego pracownicy Prewencji posiłkują się mobilnymi robotami sprawdzającymi tożsamość, nie zagłębiając się w *skażony rejon miasta*. Zorganizowanie przestrzeni przypomina opisywany przez Foucault sposób parcelacji miast podczas trwania dżumy: „Zadżumione miasto, na wskroś przeniknięte hierarchią, nadzorem, spojrzeniem, pisaniem, miasto znieruchomiałe pod wpływem ekstensywnej władzy […] – oto utopia doskonale rządzonej »civitas«"[94]. To znieruchomienie staje się najbardziej widoczne właśnie podczas procesu skanowania mieszkańców przez pajączki. Jednocześnie społeczny status występujących w dzielnicy jednostek można określić poprzez metaforę – również analizowanego przez Foucault – trądu. Są to ludzie marginesu, oddzieleni od nadzorowanych, prestiżowych części Waszyngtonu – idealnego miasta bez morderstw. Sceny rozgrywające się w slumsach są najlepszym przykładem na to, że skatalogowanie społeczeństwa i eliminacja zbrodni nie stanowią recepty na problemy współczesności. Sprawl uosabia zbieżność Foucaultowskiej analizy wykluczenia i parcelacji, trądu i dżumy. Dzielnica ta jest najniższym ogniwem miejskim przedstawionym w filmie, niesamowicie kontrastującym z czystym, uporządkowanym i bogatym centrum. Skojarzenia filmowe od razu przywołują na myśl klasykę kina *science fiction* – *Metropolis*, nieme dzieło Fritza Langa z 1927 roku, ukazujące wertykalny podział społeczeństwa na myślicieli i robotników. U Spielberga warstwa uprzywilejowana nie odznacza się być może nadmierną refleksyjnością (choć trudno nie nazwać

[94] M. Foucault, *Nadzorować i karać*, op. cit., s. 194.

pracowników Prewencji idealistami), jest natomiast uosobieniem klasy średniej, zarabiającej relatywnie dużo (przy niewielkim nakładzie sił fizycznych) oraz konsumującej produkty świata kapitalizmu. Mieszkańcy Sprawl pełnią natomiast rolę jednostek wykluczonych przez względy ekonomiczne.

Interesującym zabiegiem filmowym jest ukazanie ucieczki Andertona po miejskich szczeblach poczynając od najwyższego – budynku Prewencji – poprzez strefy kapitalizmu, aż do samego dołu – slumsów. Wraz z kolejnymi zmianami lokalizacji zwiększają się jego szanse na wymknięcie się aparatowi kontroli. Ucieczka – co znamienne – kończy się już poza miastem, w posiadłości zamieszkiwanej przez żonę bohatera. Ironią losu można nazwać fakt, że Anderton, pomimo nieustannego przebywania w doskonale nadzorowanym Waszyngtonie, ostatecznie zostaje dosięgnięty ręką sprawiedliwości właśnie na terenach niezurbanizowanych, a więc o stosunkowo niskiej kontroli. Z jednej strony pokazuje to, że dla aparatu ścigającego granice miast nie są granicami kontroli, co podkreśla holistyczny zasięg systemu. Z drugiej natomiast, uwidacznia istotny czynnik kryzysu zaufania, pojawiającego się siłą rzeczy w rzeczywistości nadzorowanej. Jest to efekt bardzo często marginalizowany, jednak niebagatelny, biorąc pod uwagę rozwój nowoczesnego, bezpiecznego społeczeństwa. Bohater zostaje aresztowany we własnym (byłym) domu, poza miastem, dzięki interwencji telefonicznej własnej żony, która o pojawieniu się męża powiadamia zaufanego przyjaciela, *notabene* dyrektora Prewencji. Owa podwójna struktura – zaufania Andertona do byłej żony oraz kobiety do fałszywego przyjaciela – spektakularnie pęka, ukazując niezwykłą kruchość tego, zdawać by się mogło, konstytutywnego elementu relacji społecznych.

Zakończenie filmu przynosi widzowi pozorne tylko poczucie zwycięstwa sprawiedliwości. Lamar Burgess, twórca Prewencji, w finałowej scenie popełnia samobójstwo, i jest to akt zarówno kwestionujący nieomylność systemu, jak i pokazujący skruchę bohatera, świadomego zła wyrządzonego w imię respektowanych wartości. Tym samym ideał ludzkiej wolnej woli został obroniony, a system – uosobiony przez jednego człowieka – okazał się mimo wszystko honorowy. Ostatnie sceny *Raportu mniejszości* można zatem interpretować jako klasyczny *happy end*. Kompromitacja Prewencji oraz zawieszenie jej działalności przedstawione zostało jako remedium na wszelkie problemy filmowej rzeczywistości społecznej. Jest to wizja dość naiwna w kontekście wielości i złożoności przedstawionych w filmie procesów,

które starałem się w niniejszym rozdziale naświetlić. Dlatego optymizm zakończenia wydaje się równie wątpliwy jak w przypadku niektórych najnowszych osiągnięć techniki nadzoru, które z roku na rok stają się coraz bardziej rzeczywiste. I chodź początkowe hasło „Everybody runs" traci – w nieco nazbyt pozytywnym finale filmu – rację bytu, w kontekście całego dzieła jawi się jako symboliczna zachęta do wychodzenia naprzeciw społecznej kontroli, próbującej okiełznać współczesnego człowieka. Jest to niewątpliwie największa, stymulująca intelektualnie zaleta filmu Stevena Spielberga, obrazu niejednoznacznego i z roku na rok coraz bardziej aktualnego.

ZAKOŃCZENIE

Celem niniejszej pracy było zaprezentowanie dyskursu współczesnego nadzoru w trzech odsłonach. Przedstawienie wybranych teorii naukowych w rozdziale pierwszym, a następnie ilustracja aktualnych form kontroli społecznej, której dokonałem w rozdziale drugim, pozwoliły mi na pogłębioną analizę i interpretację wybranego tekstu kultury, jakim był film *Raport mniejszości*. To popkulturowe dzieło stanowiło dla mnie obszar badawczy, na terenie którego zarysowałem, a następnie przeanalizowałem szereg elementów wchodzących w skład współczesnego dyskursu nadzoru.

W *surveillance studies* funkcjonuje pojęcie *sousveillance*. Odnosi się ono do inicjatyw mających na celu swego rodzaju monitorowanie, śledzenie nadzoru. W mojej pracy postawiłem się w podobnej roli, niejako *inwigilując* nadzór na kilku wybranych płaszczyznach. Podczas pisania, a w szczególności gromadzenia materiału do drugiej, faktograficznej części pracy, towarzyszyło mi nieustanne przeświadczenie o aktualności opisywanych przeze mnie zjawisk. Jednocześnie rozmawiając z wieloma osobami, przedstawiając im zgłębianą przeze mnie tematykę, w znakomitej większości spotykałem się z dezorientacją, niezrozumieniem, wynikającymi najczęściej z braku świadomości skali współczesnej kontroli społecznej. Moją ambicją stało się przedstawienie problematyki nadzoru w sposób klarowny, stworzenie pracy przystępnej, a jednocześnie merytorycznej, zgłębiającej temat możliwie jak najbardziej wnikliwie. Zdawałem sobie sprawę, że aby osiągnąć podobny rezultat, muszę *uwięzić* nadzór w stosownych strukturach narracyjnych, wpisać przedstawianą tematykę w swoisty ciąg przyczynowo-skutkowy oraz wyznaczyć jej odpowiednie ramy teoretyczne.

W pierwszym rozdziale skupiłem się na wybranych koncepcjach teoretycznych oscylujących wokół problemu nadzoru. Starałem się jak najdokładniej przedstawić kluczową dla tematyki podjętej w niniejszej pracy myśl Michela Foucault. Omówiłem więc takie pojęcia, jak dyskurs, biopolityka, społeczeństwo dyscyplinarne czy bezpieczeństwo, osadzając je w kontekście przemian współczesnej rzeczywistości społecznej. Istotnym elementem tej części pracy była Foucaultowska interpretacja koncepcji Panoptykonu Jeremy'ego Benthama, idei będącej jedną z kluczowych metafor dla współczesnego nadzoru. O sile koncepcji powstałej pod koniec XVIII wieku, a przeanalizowanej przez Foucault blisko czterdzieści lat temu, świadczy jej nieustanna aktualność. W dobie XXI wieku, okresie niepohamowanego rozwoju technologii nadzoru i kontroli, utopijna i nigdy w pełni niezrealizowana idea zaczyna nabierać coraz bardziej realnych kształtów.

Foucaultowska koncepcja biopolityki pozwoliła mi stworzyć metaforę społeczeństwa nadzorowanego jako systemu nastawionego na wykrywanie wirusów – elementów niezgodnych z dominującym reżimem prawdy. Nacisk położyłem na antropocentryczne zorientowanie biopolityki oraz zrelatywizowaną w jej kontekście kategorię humanizmu. Równocześnie starałem się nakreślić historyczne tło biopolityki, analizując jej dwa odmienne neoliberalne oblicza. Istotną perspektywę dla analizy nadzoru zarysował również Giorgio Agamben. Analizowane przez niego koncepcje stanu wyjątkowego czy *homo sacer* stanowią intrygującą reinterpretację pomysłów podejmowanych przez Foucault, którego myśli jest on twórczym spadkobiercą.

Bez wątpienia rozdział początkowy pracy stanowi selektywną prezentację wybranych koncepcji. Prawdopodobnie nie wyczerpuje on w pełni problematyki nadzoru, jednakże przedstawione w nim treści mogą wzbogacić wizję współczesnego świata jako rzeczywistości nadzorowanej. Tym samym należy go potraktować jako konceptualny fundament całej pracy.

Pod kilkoma względami rozdział drugi należał do najtrudniejszych segmentów niniejszej rozprawy. Próbując przedstawić aktualne formy nadzoru, napotkałem na niesamowicie obszerny materiał źródłowy, na dodatek w niektórych aspektach (np. technologia INDECT) nieustannie aktualizowany. Aby zapanować nad ogromem materiału, postanowiłem zaprezentować go w sposób nie tyle analityczny, co przeglądowy, nie pozbawiając jednocześnie wywodu określonej dramaturgii. Moją ambicją było uczynienie z drugiego segmentu pracy elementu komplementarnego w stosunku do

przedstawianych wcześniej teorii, pokazanie, jak przekładają się one na rzeczywistość. Starałem się zatem skrótowo i możliwie przejrzyście zarysować obraz aktualnych form nadzoru, by dzięki temu osadzić pozostałe części pracy w konkretnych realiach współczesności.

W trzecim, kluczowym rozdziale, będącym analizą filmu *Raport mniejszości*, wykorzystałem teoretyczne narzędzia interpretacyjne wypracowane w rozdziale pierwszym i zilustrowane w drugim. Nieprzypadkowo wybór mój padł właśnie na dzieło z gatunku *science fiction*. Postanowiłem potraktować dzieło Spielberga jako diagnozę obecnej sytuacji w kontekście tematyki nadzoru. Popkulturowy charakter produkcji był w tym wypadku jej atutem – *Raport mniejszości* uznałem za swoiste zwierciadło odbijające powszechne wyobrażenia na temat problematyki kontroli. Bez wątpienia zaplecze teoretyczne, które zarysowałem w rozdziale pierwszym, pozwoliło mi spojrzeć na wiele elementów obecnych w filmie z odmiennej perspektywy. Mam nadzieję, że analiza, którą następnie przeprowadziłem, umożliwiła również czytelnikowi dostrzeżenie wielowątkowości i interpretacyjnej niejednoznaczności filmu.

Podczas analizy przedstawionych w filmie zjawisk postanowiłem podążać określoną ścieżką metodologiczną. Wyodrębniłem w obrębie produkcji trzy, najważniejsze według mnie, kategorie, czyli kolejno: ciało, technologię oraz miasto. Problematyka cielesności została poddana najszerszej analizie z racji jej ściśle humanistycznego wymiaru. Podczas interpretacji konkretnych scen przedstawionych w filmie wyszła jednak na jaw nieadekwatność paradygmatu humanistycznego *sensu stricto*. Powołując się na teksty Michela Foucault oraz Donny Haraway, starałem się udowodnić, że kategoria człowieczeństwa została w filmie zatarta i stała się podatnym narzędziem represji społecznej o charakterze biopolitycznym. „Przezroczystość" bohaterów ukazanych w filmie, ich upodmiotowienie w stosunku do władzy zostało jednoznacznie powiązane z kategorią widzialności, która, obok ciała, była kluczowa dla tego podrozdziału.

W następnej części skupiłem się przede wszystkim na obecnych w filmie niejednoznacznych przedstawieniach postępu technologicznego. Wyszczególniłem obecne w produkcji przejawy technologicznego optymizmu, który tak bardzo przyświeca nowym formom nadzoru, wskazując jednocześnie na rozmywanie się podziałów pomiędzy tym, co technologiczne, a tym, co ludzkie. Korzystając z aparatu pojęciowego Jeana Baudrillarda,

wyszczególniłem hiperrzeczywiste elementy filmowego świata, niejednokrotnie nad nim dominujące.

W ostatnim podrozdziale, poświęconym analizie przedstawionych w filmie obrazów miasta – Waszyngtonu z roku 2054 – ukazałem warstwową konstrukcję społeczną, determinującą, w ścisłym tego słowa znaczeniu, wszelkie mechanizmy nadzoru. Skupiając się na trzech reprezentatywnych dla produkcji przestrzeniach (obszar władzy, strefy kapitalizmu, slumsy), zwróciłem uwagę na ekonomiczny imperatyw stojący za filmowym uosobieniem kontroli – Prewencją. Ostatecznie krytycznym okiem spojrzałem na pozytywny finał produkcji, burzący *de facto* jej subwersywny potencjał.

Analizując film *science fiction*, próbowałem przedstawić poruszane w nim zagadnienia w świetle koncepcji naukowych oraz zjawisk współczesnych. Ostatecznie najbardziej fantastyczny element *Raportu mniejszości*, jakim jest przewidywanie przyszłości przez jasnowidzów, nie odnalazł w mojej pracy bezpośredniej, pogłębionej interpretacji. Być może jest to kwestia wymagająca szerszego opracowania, które nie ograniczy się wyłącznie do dyskursu nadzoru. Wierzę jednak, że analiza wybranych przeze mnie elementów składowych dzieła Spielberga możliwie najdokładniej wyczerpuje interpretacyjny potencjał filmu w kontekście studiów nad nadzorem.

Bibliografia

Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy*, tłum. M. Surma-Gawłowska, wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

Anne D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Universitas, Kraków 2008.

Antropologia ciała, red. M. Szpakowska, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008.

Monika Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000.

Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

Gilles Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, tłum. M. Herer, wersja on-line: portal „Ekologia i Sztuka", www.ekologiasztuka.pl/seminarium.foucault/readarticle.php?article_id=18

Philip K. Dick, *Raport Mniejszości*, tłum. K. Brzozowski, AMBER, Warszawa 2002.

Michel Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, PWN, Warszawa-Wrocław 2000.

Michel Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002.

Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.

Michel Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa 2010.

David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2001.

Donna Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, tłum. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1.

Marcin Jewdokimow, Barbara Markowska, *Od społecznych technoutopii do posthumanizmu. Wybrane strategie narracyjne nowych technologii komunikacyjnych*, „Societas/Communitas" 2010, nr 1(9).

Ewa Siedlecka, *Polska – mistrz w śledzeniu,* „Gazeta Wyborcza" nr 78(7503) z 2 kwietnia 2012 roku.

Szymon Wróbel, *Biopolityka indywidualna a biopolityka państwowa*, „Praktyka Teoretyczna" 2011, nr 2.

Źródła internetowe:

Maria Bielicka, *Wielki Brat podpatrzy i podsłucha przechodniów?*, http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,10946246,Wielki_Brat_podpatrzy_i_podslucha_przechodniow_.html

Oskar Górzyński, *Nowy cel Anonimowych,* http://www.rp.pl/artykul/796028,850719-Nowy-cel-Anonimowych.html

Oskar Górzyński, *INDECT wciąż budzi wątpliwości*, http://www.rp.pl/artykul/10,-881110-INDECT-wciaz-budzi-watpliwosci.html

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, http://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/polski/kon1.htm

Mariusz Koryszewski, *Technologie z filmu „Raport mniejszości", które nie są już fantazją*, http://technologie.gazeta.pl/internet/1,104663,8343087,Technologie_z_filmu_Raport_mniejszosci__ktore_nie.html

Andrzej Rejnson, *Kamery na każdym rogu*, http://www.polskatimes.pl/artykul/226107,kamery-na-kazdym-rogu,id,t.html
Małgorzata Szumańska, Dorota Głowacka, *Nadzór 2011. Próba podsumowania*, http://ngoteka.pl/bitstream/handle/item/128/nadzor2011_raport.pdf?sequence=1
David Murakami Wood, *Raport o społeczeństwie nadzorowanym*, http://www.giodo.gov.pl/268/id_art/2033/j/pl/
http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1963-hugo-awards/
http://www.cpd.msw.gov.pl/technologia/biometria
http://www.cpd.msw.gov.pl/technologia/biometria_w_dokumentach%20%20
http://news.bbc.co.uk/player/nol/newsid_6520000/newsid_6524100/6524183.stm?bw=nb&mp=wm&news=1&ms3=6&ms_javascript=true&bbcws=2
http://pl.wikipedia.org/wiki/INDECT
http://www.msw.gov.pl/portal/pl/2/9729/Komunikat_w_sprawie_systemu_INDECT.html
http://www.google.com/patents?vid=4384288
http://www.indect-project.eu/front-page?set_language=pl

Filmy:

Raport mniejszości, reż. Steven Spielberg (USA, 2002).
Podejrzane społeczeństwo, reż. Neil Ferguson (Wielka Brytania, 2006).

City Surveillance. Attempts of Addressing the Issue on the Basis of the Film *Minority Report*

In this article, I try to present the problems of modern surveillance, using three perspectives: theoretical, practical and pop-cultural. The first chapter provides a theoretical basis. Through adapting theories of selected philosophers, including Michel Foucault and Giorgio Agamben, I'm trying to create a cognitive frame, constituting the key to understanding the contemporary supervision discourse. In the next part of the work I make a synthetic presentation of the current forms of social control, emphasizing their tendency to encroach on every area of human life. In the third, crucial chapter, I carry out an analysis of the film *Minority Report*, using the interpretation tools developed in the first chapter. Specifying certain elements of the Steven Spielberg's film, I interpret the image in the spirit of social supervision

discourse. At the same time I try to highlight the number of threads and the interpretative ambiguity of the film – a thoroughly pop-cultural image, which constitutes a very interesting diagnosis of contemporary reality.

Keywords: surveillance studies, social control, biopower, Michel Foucault, Steven Spielberg, *Minority Report*

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

SPRAWOZDANIA

NASZE ZMAGANIA O WIZUALNOŚĆ (NIE TYLKO) W NAUCE

SPRAWOZDANIE Z KONFERENCJI *FOTOESEJ — TESTOWANIE GRANIC GATUNKU* (WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH UKSW, 18 MARCA 2016 R.)

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Marcin Jewdokimow

Czy wieloznaczność obrazu (zdjęcia, rysunku) da się pogodzić z dążeniem wypowiedzi naukowej do jednoznaczności? Czy w ramach dyskursu naukowego obraz może być czymś więcej niż suplementem, uzupełnieniem tekstu pisanego lub jego prostą ilustracją? Wreszcie czy fotoesej, a więc forma przekazu, która raczej potęguje wieloznaczność (dodaje do wieloznaczności samego obrazu komplikacje semantyczne wynikające z – urefleksyjnionej i „zdynamizowanej" – relacji pomiędzy obrazem a słowem), może uchodzić za tekst naukowy?

Chociaż historia badań wizualnych oraz badań nad wizualnością pozwala odpowiedzieć na powyższe pytania twierdząco, to jednak przyznanie na polu pracy naukowej równorzędnej pozycji obrazowi i słowu czy nobilitacja hybrydycznych (ikoniczno-językowych) form wypowiedzi wciąż budzą opór w kręgach akademickich. W ramach konferencji *Fotoesej – testowanie granic gatunku*, zorganizowanej z inicjatywy redakcji „Załącznika Kulturoznawczego" oraz Zakładu Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW, podjęliśmy próbę przełamania tego oporu poprzez poszukiwanie sposobów przezwyciężenia ograniczeń związanych z tradycyjnymi (zorientowanymi logocentrycznie) formami wypowiedzi naukowej. To z kolei zaowocowało inicjatywą aktywnego sprawdzenia możliwości i ograniczeń, jakie wiążą się z formą fotoeseju, a – siłą rzeczy – także próbami teoretycznego dookreślenia istoty tego gatunku. Konferencja z założenia raczej inicjowała dyskusję na wymienionymi tematami, niż zmierzała do wyrazistych, autorytatywnych konkluzji.

Przeważająca cześć referatów poświęcona została praktyce fotoeseju, przy czym autorzy pięciu z rozpraw zaprezentowanych w tym bloku w zgoła różny sposób wykorzystali i sproblematyzowali relację pomiędzy obrazem a tekstem językowym. Brygida Pawłowska-Jądrzyk w wystąpieniu zatytułowanym *Intruz w starym atelier. Fotografia jako doświadczenie egzystencjalne i wyobraźniowe* połączyła stare fotografie z ich poetyckimi ekfrazami (dając tym samym żywe świadectwo ich wyobraźniowo-egzystencjalnego i estetycznego rezonansu) oraz z teoretycznymi dociekaniami na temat istoty fotografii jako szczególnego rodzaju medium. Pod względem formalnym nieco podobną formę przybrał fotoesej Marty Koszowy-Krajewskiej *4 lipca. Obcym wstęp wzbroniony!*, przy czym jego autorka w sposób jeszcze bardziej radykalny odrzuciła zasady tradycyjnych tekstów naukowych: skojarzyła ze sobą formy fotograficznego kolażu i próby poetyckie, formułując w rezultacie przejmującą i silnie perswazyjną wypowiedź, która osnuta została wokół tragicznej karty historii polskich Żydów (tak zwany „pogrom kielecki" z 1946 roku). Niewątpliwie w obu wymienionych szkicach zdjęcia i teksty językowe „wzmocniły się" hermeneutycznie, pozostawiając także szerokie pole interpretacyjne dla odbiorcy. Wydaje się, że zamysł obydwu fotoesejów śmiało wykroczył poza przestrzeń jednoznacznego sensu, czysto logicznego rozumienia – w ich lekturze doszło do uwolnienia znaczeń powstających „na styku" obrazów i słów oraz do ewokacji różnorodnych doświadczeń odbiorczych. O ile Pawłowska-Jądrzyk nakierowała odbiorcę na to, jak można czytać jej tekst (jako zapis odbioru starych zdjęć i zaproszenie do otwarcia się na własne ich doświadczenia oraz spotkanie się z doświadczeniem autorki), o tyle Koszowy-Krajewska nie uczyniła takiego gestu: skonstruowała swoją wypowiedź tak, że dojmujące formy ikoniczno-obrazowe przybrały formę swoistego ataku na wrażliwość czytelnika, pozostawiając go z tym doświadczeniem samego – każąc mu wręcz doświadczać realnego wymiaru przedstawionej tragedii.

Autorzy trzech pozostałych fotoesejów wyzyskali relację obraz – tekst w odmienny sposób. Piotr Jakubowski w referacie *Śmierć i tożsamość – o cykaniu życia* (w publikacji pokonferencyjnej rozprawa ta ukaże się pod tytułem *Śmierć – tożsamość – obraz*) więcej miejsca przeznaczył na tekst niż na zdjęcia – te ostatnie raczej towarzyszyły wywodowi, a nie odwrotnie. Jednakże autor nie używał zdjęć po prostu jako ilustracji, prezentował je jako obiekty „do studiowania" – czy nawet „do doświadczania" – i poniekąd jako

nośniki treści niewyrażalnych. Nie ulega wątpliwości, że bez nich studium poświęcone „twarzom ludzkiej śmierci" pozostałoby ubogie i odległe od uchwycenia istoty omawianych problemów. Z kolei Marcin Jewdokimow (*Pomiędzy pracą na marginesach a palimpsestem. Próby przepisywania klasztoru*) zastosował formę fotoeseju do prezentacji wyników badań terenowych dotyczących przemian klasztorów. Traktując proces „przepisywania klasztoru" jako aktualnie się dokonujący, autor zasygnalizował różne możliwe strategie jego interpretacji, pozostawiając po części analizę problemu przemiany związków między *sacrum* i *profanum* jako zadanie dla odbiorcy. Z kolei fotoesej Hansa Rudolfa Gabathulera i Jan Zielińskiego *Dynastia Dobrzyńskich, fotografów w Szwajcarii* był prezentacją zebranych materiałów ikonograficznych, dokonaną nie tylko ze względu na dające się z nich wydobyć informacje, ale i respektującą semantykę drobnych nawet elementów ortografii i typografii. Każdy z dwóch autorów wniósł do studium poświęconemu kilku pokoleniom rodziny polskich emigrantów w Szwajcarii odmienne doświadczenia i perspektywy badawcze. Dzięki temu możliwe stało się zaistnienie pewnej wartości dodatkowej na styku fotografii i interpretacji, pozwalające na przyjęcie ponadnarodowego punktu widzenia i naświetlenie wycinka historii w takim właśnie, nieszablonowym i – by tak rzec – w dwójnasób zobiektywizowanym ujęciu.

Druga pula wystąpień konferencyjnych wprowadziła szerszą perspektywę, związaną z próbami teoretycznego dookreślenia swoistości fotoeseju i wybranych zagadnień z nim kojarzonych, a także z uwzględnieniem elementów historii gatunku. Zagadnieniom tym poświęcone zostały następujące referaty: Marcina Jewdokimowa *Fotoesej. Próba konceptualizacji i rozpoznania znaczenia*, Marty Koszowy-Krajewskiej *Granice (w) fotoeseju*, Agnieszki Smagi *Estetyka* mise-en-scène *i* mise-en-page *w fotografii. Wstęp do fotoeseju* (w następstwie konferencyjnych i pokonferencyjnych dyskusji w książce szkic ten zostanie opublikowany pod tytułem *Fotoesej cyfrowy – między strategią projektową* mise-en-scène *a* mise-en-page). Umiejscowienie w programie konferencji tekstów poświęconych praktykom fotoeseju obok szkiców teoretycznych zachęciło słuchaczy i dyskutantów do konfrontacji własnych doświadczeń odbiorczych z propozycjami teoretycznej konceptualizacji omawianych problemów. Uczestnicy konferencji podjęli i rozwijali różnorodne wątki debaty o „foto-tekstach", odmiennie rozkładając akcenty. Wątki te doprowadziły jednak do zgodnej konkluzji, że od wizualności

w dzisiejszej nauce już nie ma ucieczki – tym bardziej chyba warto ją zaakceptować i „oswoić".

Zwieńczeniem obrad oraz późniejszych dyskusji jest publikacja książki zbiorowej pod tytułem *Fotoesej – testowanie granic gatunku* pod redakcją Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk i Marcina Jewdokimowa (Wydawnictwo UKSW, 2016). Podobnie jak wiosenną debatę ów zbiór studiów znamionuje programowa różnorodność, która znajduje odbicie w zestawieniu wielu autorskich punktów widzenia oraz zgoła odmiennych wrażliwości i stylów badawczych.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

SPRAWOZDANIA

MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA NAUKOWA *COLLOQUIA BIBLIOTEKI KULTURY POLSKIEJ WE WŁOSZECH – POLSKOŚĆ W ŚWIECIE I: STANISŁAW BRZOZOWSKI*

(WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH UKSW, 3 CZERWCA 2016 R.)

DOROTA DĄBROWSKA

Trzeciego czerwca 2016 roku na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW odbyła się pierwsza konferencja z cyklu *Colloquia Biblioteki Kultury Polskiej we Włoszech – Polskość w świecie*. Spotkanie poświęcone zostało postaci Stanisława Brzozowskiego, a bezpośrednią motywację do jego organizacji stanowiło ukończenie tłumaczenia tomu *Kultura i życie* – wyboru pism młodopolskiego pisarza i publicysty – na język włoski w ramach projektu realizowanego we współpracy Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oraz Uniwersytetu w Genui.

Konferencja rozpoczęła się od przemówienia inicjatorki idei Biblioteki Kultury Polskiej we Włoszech, prof. Anny Czajki-Cunico, która przybliżyła słuchaczom kontekst powstania projektu oraz ukazała jego doniosłość i potencjał. Idea tłumaczenia najważniejszych dzieł polskiego piśmiennictwa w zakresie teorii kultury na język włoski wyrosła z poczucia braku dostępności istotnych punktów odniesienia – kanonicznych dzieł humanistyki powstałych na gruncie polskim – w literaturze włoskojęzycznej. Prof. Czajka-Cunico określiła to zjawisko jako rodzaj „wewnątrzeuropejskiego orientalizmu", wskazując na marginalne traktowanie na Zachodzie wielu oryginalnych i godnych upowszechnienia prac reprezentujących polską humanistykę. Biblioteka Kultury Polskiej we Włoszech stanowi, w zamyśle jej twórców, swoistą kontynuację Biblioteki Polskiej Władysława Mickiewicza we Francji czy utworzonej w Niemczech przez Karla Dedeciusa Biblioteki Polskiej (w wydawnictwie Zurkampa). Przetłumaczone i opublikowane dotychczas pozycje to: *Polski jeździec* Jana Białostockiego oraz właśnie

Kultura i życie Stanisława Brzozowskiego. Najbliższe plany Biblioteki obejmują wydanie *Norm moralnych* Marii Ossowskiej oraz tomu *Wokół piękna* Władysława Stróżewskiego. Włoskojęzyczne edycje polskich dzieł opatrzone są każdorazowo wstępami i posłowiami prominentnych badaczy włoskich.

Kultura i życie, antologia prac Brzozowskiego, daje istotny wgląd w istotne, a poza Polską prawie nieznane koncepcje teoretyczno-kulturowe autora, a także ujawnia jego poglądy na temat pisarzy włoskich, rosyjskich czy niemieckich. Stanowi, z jednej strony, zbiór koncepcji o charakterze uniwersalnym, z drugiej – pozwala uchwycić specyfikę polskiej refleksji krytycznoliterackiej oraz społeczno-kulturalnej. Jednym z celów konferencji, zasygnalizowanym w ramach wygłoszonego przez prof. Czajkę-Cunico wprowadzenia, była próba odpowiedzi na pytanie, jakie jest – i może być w przyszłości – znaczenie myśli Brzozowskiego dla humanistów ukształtowanych w innych kręgach kulturowych.

Problematyki dialogu międzykulturowego dotyczyło w szczególny sposób wystąpienie prof. Michele'a Marsoneta, dziekana Szkoły Humanistycznej Uniwersytetu w Genui, zatytułowane *Cultural and philosophy relationships between Poland and Italy* (*Kulturalne i filozoficzne powinowactwa między Polską a Włochami*). Prelegent postawił sobie za cel przede wszystkim przybliżenie historii recepcji polskiej filozofii współczesnej na gruncie włoskim oraz wskazanie na istotne znaczenie uwarunkowań kulturowych jako decydujących o popularności określonych autorów i ich prac w danym obszarze geograficzno-językowym. Przywołał nazwiska najważniejszych – według niego oraz z perspektywy włoskiego czytelnika – polskich filozofów, takich jak Kazimierz Ajdukiewicz, Józef Bocheński czy Adam Schaff. Prześledził historię popularności rozmaitych nurtów filozoficznych, przybliżył sylwetki ich najistotniejszych reprezentantów, uwypuklił znaczenie i oddziaływanie ważnych prac polskich humanistów, które zostały przetłumaczone na język włoski. Zwrócił również uwagę na to, że refleksja nad relacją między włoskimi a polskimi szkołami filozoficznymi musi uwzględniać odmienne uwarunkowania kulturowe i polityczne.

Problematyka międzykulturowa pojawiła się również w referacie prof. Gerardo Cunico z Uniwersytetu w Genui, który opowiedział o tym, w jaki sposób włoski czytelnik doświadcza lektury pism Brzozowskiego, a następnie zwrócił uwagę na oryginalne walory dzieła autora *Legendy Młodej Polski* na gruncie historii religii oraz mesjanizmu. Prelegent podkreślił

znaczenie i wartość pewnych cech obecnych w pismach Brzozowskiego – np. weny polemicznej oraz zdolności do artykułowania przeciwstawnych stanowisk.

Wątek międzykulturowy zaznaczył się również w wystąpieniu prof. Andrzeja Walickiego zatytułowanym *Z doświadczeń pracy nad monografią „Stanisław Brzozowski and The Polish Beginings of »Western Marxism«" (1989).* Prelegent wtajemniczył słuchaczy w arkana swoich prac nad monografią, która przybliżyła postać Brzozowskie anglojęzycznym – głównie amerykańskim – czytelnikom, a następnie opowiedział o historii jej recepcji. Istotna część rozważań poświęcona była różnym sposobom rozumienia i konceptualizowania marksizmu oraz związków autora *Filozofii czynu* z myślą Antonia Gramsciego oraz Leszka Kołakowskiego. Profesor Walicki zwrócił uwagę na zawartą w pismach Brzozowskiego inspirację do uważnej, „nietradycyjnej" drogi interpretacji polskiego romantyzmu, a także wyraził aprobatę dla zawartych w nim walorów duchowych.

Istotny głos w sprawie Brzozowskiego jako twórcy i teoretyka literatury został sformułowany w referacie *Teoria powieści Stanisława Brzozowskiego w kontekście europejskim*, wygłoszonym przez prof. Jensa Hertla z Uniwersytetu we Fryburgu. Prelegent zwrócił uwagę na związki teorii powieści proponowanej przez Brzozowskiego z koncepcjami autorów reprezentujących inne kręgi kulturowe – Hipolita Taine'a, Emila Zoli czy Emila Durkheima. Powieść postrzegana była przez wspomnianych twórców przede wszystkim jako narzędzie epistemologiczne, służące do zagłębiania się w głębokie warstwy dziejowej psychiki i stanowiące instrument krytyki ówcześnie obowiązującej świadomości historyczno-kulturowej. Pozytywizm Brzozowskiego był jednak wyrafinowany – wyrażał się w twierdzeniu, że powieść nie daje bezpośredniego dostępu do przedstawionej w niej epoki ani nie pozwala się traktować jako proste odbicie życia społecznego; nadaje się raczej do analizy panujących w danym społeczeństwie wyobrażeń o własnej pozycji dziejowej. Intencją prof. Hertla było również wskazanie, w jaki sposób teoria powieści oraz związane z nią kategorie z pogranicza poetyki gatunkowej i filozofii historii współdziałały w kształtowaniu idei politycznych Brzozowskiego. Prelegent odwołał się do sformułowanej przez autora *Płomieni* definicji epickości jako kategorii politycznej, w ramach której dystans między światem wartości bohaterów a nadrzędnym systemem wartości narratora jest warunkiem prawdziwej powieści.

Profesor Stanisław Piróg w wystąpieniu *Stanisław Brzozowski i „tragedia kultury"* zarysował szerszy kontekst myślowy, na tle którego powstawała teorii kultury Brzozowskiego, czyli dominujące nurty filozoficzne przełomu XIX i XX wieku. Prelegent wskazał na istotność uprawiania filozofii kultury i jej znaczenie dla filozofii w ogóle, następnie omówił pojawiające się w ówczesnym piśmiennictwie zagadnienie „tragedii kultury", akcentując wpływ, jaki miało ono na dzieła Brzozowskiego (którego prof. Piróg określił mianem „pierwszego polskiego filozofa kultury").

Jednym z kluczowych zagadnień towarzyszących recepcji twórczości Brzozowskiego jest pytanie o jej aktualność. Podjął je w swoim wystąpieniu prof. Maciej Urbanowski, redaktor antologii *Inna twarz Stanisława Brzozowskiego*. Prelegent zwrócił uwagę na regularność, z jaką na przełomie dziejów komentatorzy i krytycy stawiali pytanie o aktualność twórczości autora *Legendy Młodej Polski*. Prześledził historię pojawiających się odpowiedzi i diagnoz, wskazując na różnorodne motywacje, które za nimi tkwiły. Aktualność – widziana z perspektywy tych rozmaitych prób „uwspółcześnienia" myśli Brzozowskiego – jawi się nie tylko jako pytanie, ale niekiedy jako cel – co szczególnie widać w wypowiedziach o jednoznacznie politycznym charakterze. Prelegent zaakcentował fakt, że złożone, wielowątkowe i bogate dzieło Brzozowskiego pozwala się „używać" do różnych celów, zadając zatem pytanie o jego aktualność, trzeba brać pod uwagę konieczność dopowiedzenia: „dla kogo?" i „po co?", a zatem uwzględniać kontekstowy charakter każdej interpretacji. Jako wątek możliwy do uwzględniania przy analizach aktualnej sytuacji politycznej prof. Urbanowski wskazał na obecny u Brzozowskiego „temat rosyjski".

Zainteresowanie ostatnimi dziełami Brzozowskiego wybrzmiało szczególnie wyraźnie w referatach prelegentek, które wystąpiły w panelu *Stanisław Brzozowski a kluczowe zagadnienia humanistyki*. Profesor Bernadetta Kuczera-Chachulska skoncentrowała się na *Pamiętniku* Brzozowskiego i obecnej w nim koncepcji pracy, rozumianej jako nieustanny wysiłek codziennego „wznoszenia się do celów zasadniczych". Prelegentka zwróciła uwagę na podobieństwo takiego ujęcia pracy z myślą Cypriana Kamila Norwida, który postawę ustawicznego wysiłku wiązał z „osobowym ustawodawcą" – podmiotem walczącym o autentyzm. Istotną myśl referatu stanowiło powiązanie tego wysiłku ze sferą duchową człowieka – jego religijnym potencjałem. Wpisany w ideę pracy wgląd w swą własną duchowość

stanowił, według prelegentki, ten właśnie element, który doprowadził Brzozowskiego do chrześcijaństwa. Profesor Kuczera-Chachulska zwróciła również uwagę na wątki jej zdaniem szczególnie aktualne: proponowaną przez Brzozowskiego wizję Kościoła (jego zdaniem, częstokroć nadmiernie upraszczaną) oraz ważną dla autora *Pamiętnika* kategorię współodczuwania.

Związki między myślą Brzozowskiego a Norwida były również przedmiotem referatu *Wokół „Testamentu Norwida" Stanisława Brzozowskiego*, wygłoszonego przez dr Magdalenę Woźniewską-Działak, która podjęła się refleksji nad pozycją, jaką autor *Legendy Młodej Polski* zajmuje wśród różnorodnie usytuowanych światopoglądowo komentatorów twórczości Norwida. Prelegentka poruszyła też kwestię dialogicznej specyfiki *Testamentu Norwida* i wpisanego w utwór potencjału twórczej, wnikliwej lektury dzieł romantycznego wieszcza.

Wystąpienie prof. Doroty Kielak dotyczyło recepcji pism Brzozowskiego u trzech autorów – Andrzeja Kijowskiego, Czesława Miłosza i Jerzego Zawieyskiego – oraz akcentu, jaki kładli oni na powinność wychodzenia z alienacji, będącą fundamentem przyjmowanej przez Brzozowskiego postawy konfrontacyjnej. Różnorakie „kolizje", które cechowały jego funkcjonowanie w społeczeństwie, jawią się w tej perspektywie jako konieczne „zderzenia ze światem" – środki umożliwiające rozpoznanie swojego miejsca we wspólnocie.

Problematyka samoświadomości w wymiarze jednostkowym i społecznym była głównym tematem referatu prof. Magdaleny Saganiak. Prelegentka odwołała się do obecnego w pismach autora *Filozofii czynu* projektu osiągania dojrzałej samoświadomości i odzyskiwania wolności, który polegać ma na rozpoznaniu własnej kultury, ujęciu i przyswojeniu jej jako całości, następnie wydzieleniu się z niej, a ostatecznie – ponownym włączeniu. Brzozowski określał tę sytuację jako tragiczną, wskazując na trudności związane zarówno z koniecznością rozpoznania świadomości dziejów, jak i z procesem uniezależnienia się od własnej kultury. Odpowiedzią na te wyzwania miałaby być idea pracy – „kontaktowanie się z rzeczywistością taką, jaką ona jest". Zawarty w *Płomieniach* i w *Zapomnieniu* obraz polskiego społeczeństwa ujawnia w pełni tragiczność jego położenia – okazuje się ono nieświadome, pozbawione mocy samosterownych i niezdolne do podjęcia zadania, jakie zostało przed nim postawione. Idea pracy pozostaje tedy jedynie utopijnym projektem uczestnictwa w kulturze, który nie może zostać zrealizowany.

Profesor Anna Szczepan-Wojnarska w swoim wystąpieniu odniosła się do translatorskich praktyk Brzozowskiego, wskazując na kategorię wyboru jako podstawę swoistego rodzaju „poetyki istnienia". Twórca przekładu nie dąży jedynie do zachowania wierności filologicznej, ale traktuje proces tłumaczenia jako sytuację podejmowania wyborów – konstytutywną dla twórczej autodefinicji. Odwołując się do pism Jerzego Lieberta, Josepha Conrada i Rafała Blutha, prelegentka uznała Brzozowskiego za postać inspirującą do odkrywania wartości życia wewnętrznego.

Problematyka recepcji dzieł Brzozowskiego pojawiła się również w referacie mgr Joanny Niewiarowskiej, która skoncentrowała się na trybach lektury pism autora *Legendy Młodej Polski* w odniesieniu do wydarzeń dwóch wojen światowych. Marian Zdziechowski i Bronisław Chlebowski, których publikacje stały się głównym przedmiotem zainteresowania prelegentki, postrzegali Brzozowskiego przede wszystkim jako wychowawcę, nie ideologa. Główne cechy charakterystyczne dla powojennej recepcji jego pism to: poszukiwanie w nich tego, co polskie, oraz koncentracja na związkach myślenia narodowego z ideami socjalizmu, zwłaszcza z kategorią pracy, rozumianą jako zobowiązanie i próba odpowiedzialnego funkcjonowania w nowej rzeczywistości polityczno-społecznej.

Zagadnienie politycznej tożsamości Brzozowskiego podjęte zostało przez dra Piotra Dejnekę. Prelegent postawił pytanie o możliwość posłużenia się w stosunku do jego myśli kategorią populizmu, rozumianego jako narzędzie emancypacji, lekarstwo, które łagodzi skrajne napięcia między elitami a większością. Takie ujęcie populizmu umożliwia swoiste „odczarowanie" tego pojęcia, odejście od przypisywanego mu dyskredytującego ciężaru. Tym samym otwarta zostaje możliwość określania twórców bezkompromisowych, zaangażowanych w pracę społeczną – jako populistycznych właśnie.

Mgr Dorota Dąbrowska podjęła w swoim referacie obecne u Brzozowskiego wątki narodowościowe, związane z próbami dookreślenia specyfiki tożsamości polskiej. Prelegentka skonfrontowała postawę autora *Legendy Młodej Polski* z wypowiedziami współczesnych badaczy kultury przyznających się do inspiracji jego myślą – Andrzeja Mencwela i Agaty Bielik-Robson.

Konferencję zamknęły wystąpienia tłumaczy dzieł Brzozowskiego na język włoski – Leonarda Masiego, Margherity Bacigalupo oraz Serafiny Santoliquido – którzy podzielili się ze słuchaczami obserwacjami z toku pracy nad przekładem.

Teksty referatów opublikowane zostaną w planowanym na rok 2017 tomie pokonferencyjnym. Publikacje kolejnych przekładów kanonicznych dzieł humanistyki polskiej na język włoski zaowocują z pewnością następnymi spotkaniami w ramach otwartej serii międzynarodowych konferencji naukowych *Colloquia Biblioteki Kultury Polskiej we Włoszech – Polskość w świecie*.

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Fotoesej - testowanie granic gatunku

(red.) Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Marcin Jewdokimow

Pierwsza praca podejmująca na tak szeroką skalę próbę teoretycznego opisu fotoeseju – gatunku, który sytuuje się na pograniczu fotografiki i literatury. Książka wpisuje się w obszar visual studies i stanowi wyjątkowo oryginalny zbiór fotografii oraz refleksji na temat relacji pomiędzy obrazem a tekstem. Podstawowe założenie autorów opiera się tu na przeświadczeniu, że próbując opisać fotoesej jako gatunek, należy przekroczyć tradycyjne, zorientowane logocentrycznie ramy wypowiedzi naukowej i skupić się na koegzystencji słowa i obrazu – na tym polega właśnie testowanie granic gatunku.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

RUBRYKA OKOLICZNOŚCIOWA

PROFESOR EDWARD KASPERSKI (1942-2016)

Maryla Hopfinger

Profesor Edward Kasperski
(fotografia udostępniona dzięki uprzejmości Pani Marii Kasperskiej)

Blisko pięć dekad – od połowy lat 60. do tego roku – trwała niezwykle bogata i efektywna naukowa aktywność Profesora Edwarda Kasperskiego. Związany z warszawską Polonistyką, przeszedł tu przez wszystkie szczeble

kariery akademickiej – od magisterium, przez obronę doktoratu w 1974 roku, przewód habilitacyjny i stanowisko profesora nadzwyczajnego w 1990 roku, po profesurę „belwederską" w 2002 oraz profesurę zwyczajną w 2004 roku.

Swoje badania przez długi czas prowadził w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki, którego pracami kierował w latach 1997-2000, następnie w Zakładzie Romantyzmu, by w końcu zostać pierwszym kierownikiem Zakładu Komparatystyki. Na Wydziale przez wszystkie lata prowadził zajęcia dydaktyczne – ćwiczenia, wykłady, seminaria. Wypromował ponad dwustu magistrów, był promotorem dziewięciu prac doktorskich, brał udział w przewodach habilitacyjnych. Podejmował wiele nowatorskich inicjatyw badawczych, organizował seminaria i konferencje, wygłaszał referaty i redagował tomy zbiorowe. Rozwijał nowe projekty badawcze. Skutecznie wpływał na modernizację wiedzy o literaturze – zarówno w teorii i historii literatury, jak i w dydaktyce.

Bibliografia jego publikacji jest imponująca. Obejmuje lata 1965-2016, a liczy blisko trzysta pozycji. Są tu znaczące książki autorskie, artykuły naukowe, studia, eseje i przekłady drukowane w wydawnictwach zbiorowych oraz czasopismach, a także redagowane i współredagowane tomy prac zbiorowych.

Choć na stałe związany z Uniwersytetem Warszawskim, nawiązał liczne, rozległe kontakty międzynarodowe. Jako lektor języka polskiego przebywał przez trzy lata w Danii na uniwersytecie w Aarhus. Znajomość języka duńskiego sprzyjała kilkakrotnemu otrzymaniu stypendiów rządowych w tym kraju. Odbywał również wielokrotnie staże w zagranicznych placówkach naukowych. Współpracował z ośrodkami uniwersyteckimi i akademickimi w Kopenhadze, Berlinie, Bonn, Konstancji, Dreznie, Erfurcie, Saarbrucken, Moskwie, Sankt Petersburgu, Kaliningradzie, Jekaterynburgu oraz na Ukrainie, Litwie, w Czechach, Słowenii, Bułgarii, na Węgrzech i Białorusi, w USA i Australii.

Bogata twórczość naukowa Profesora budzi podziw dla jego rozległych zainteresowań oraz kompetencji teoretycznych i historycznoliterackich: od głębokiego przyswojenia myśli strukturalistycznej i semiotycznej, po studia nad Norwidem, Kierkegaardem i Kafką; od posługiwania się kategorią struktury i systemu, do podjęcia problematyki dialogu i dyskursu; od poetyki do antropologii literatury; od badań nad twórczością pisarzy kresowych oraz

polsko-ukraińskich stosunków literackich, do przyjęcia horyzontu i kategorii komparatystyki. Jest to cecha, którą uważam za szczególny naukowy sukces badacza: umiejętność sięgania po kolejne narzędzia, przyjmowania nowych perspektyw, by efektywnie włączać je do swego dotychczasowego repertuaru teoretyczno-metodologicznego. I co bardzo ważne, Profesor umiał traktować wszystkie je komplementarnie oraz spójnie. Dzięki temu potrafił zbadać dorobek wielu wybitnych postaci literatury i myśli XIX i XX wieku, a badania te posiadały nie tylko nowatorski charakter, ale i ogromny walor poznawczy.

Z wielu książek autorskich i artykułów, a także tomów zbiorowych, które Profesor inicjował, redagował bądź współredagował, wspomnę o kilku zaledwie pozycjach. Pokazują one skalę i wagę dorobku Uczonego.

W 1981 roku ukazała się książka *Świat wartości Norwida*, oparta na rozprawie doktorskiej obronionej w 1974 roku. Rozprawę nadzwyczaj wysoko oceniła prof. Stefania Skwarczyńska, a autor publikacji otrzymał indywidualną nagrodę Ministra III stopnia. Jej szczególnie interesującą kontynucją, a zarazem rozwinięciem, są *Dyskursy romantyków. Norwid i inni* (Warszawa 2003), a także współredagowana przez Profesora praca zbiorowa *Śladami romantyków* z 2010 roku.

W 1978 roku nakładem PWN-u ukazał się drukiem tom zbiorowy *Dialog w literaturze*, którego redaktorom minister przyznał nagrodę zespołową II stopnia. Problematykę dialogu Edward Kasperski rozwinął w rozprawie habilitacyjnej obronionej w 1990 roku. Praca ta została opublikowana w cztery lata później pod tytułem *Dialog i dialogizm. Idee, formy, tradycja*. Dopełnieniem wcześniej podejmowanych zagadnień były, między innymi, zbiory *Dialog. Komparatystyka. Literatura* z 2002 roku oraz *Dialogi romantyczne. Filozofia – teoria i historia – komparatystyka* z 2008 roku.

Na temat Kierkegaarda napisał Profesor ponad dwadzieścia studiów oraz obszerną monografię, opublikowaną w 2003 roku, pod tytułem *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*. Kasiążka ta otrzymała nagrodę Ministra. Artykuły o koncepcjach antropologicznych Kierkegaarda, Lévi-Straussa, Bubera, Bachtina i innych myślicieli poprzedziły książkę autorską *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury* wydaną w 2006 roku.

Zainteresowania komparatystyką znalazły wyraz w najnowszych opracowaniach: w książce autorskiej *Kategorie komparatystyki* z 2010 roku oraz

we współredagowanych tomach zbiorowych *Komparatystyka dzisiaj* (tom 1: *Problemy teoretyczne*, tom 2: *Interpretacje*).

Dorobek Profesora jest ogromny i znaczący.

Z przykrością przyjęłam wiadomość o śmierci Profesora. Spotkaliśmy się najpierw na studiach polonistycznych, dzieliliśmy zainteresowania strukturalizmem i fascynacje semiotyką. Po wydarzeniach marcowych Uniwersytet Warszawski przestał być moim miejscem pracy i nasze kontakty zanikły. Ożywiły się po latach, kiedy po przełomie 1989 roku zaczęłam znowu prowadzić zajęcia ze studentami UW. Spotykaliśmy się na Radach Wydziału, czytaliśmy i recenzowaliśmy swoje prace, poznawaliśmy dorobek.

Ze wzruszeniem wspominam nasze koleżeńskie relacje z lat studiów, jak również te niedawne spotkania, w czasie których z łatwością porozumiewaliśmy się, jakby czas, który minął, nie miał znaczenia.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

RUBRYKA OKOLICZNOŚCIOWA

O CZŁOWIEKU, KTÓRY KOCHAŁ AMARYLISY

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Wspominać takiego człowieka, jakim był Profesor Edward Kasperski, czynić to zaledwie kilka dni po Jego śmierci, by udostępnić te wspomnienia światu – to naprawdę bardzo trudne… Profesor nie znosił oficjalnego zadęcia ani niepoddających się weryfikacji autorytetów, potoku słów „stosownych", uładzonych, lecz przy tym często po prostu pustych (czyż tylko przypadkiem tak fascynował się dialogicznością, parodią, groteską, kulturą karnawału?) Nie jest to bynajmniej powód jedyny.

Mówiąc o Profesorze Kasperskim, zwłaszcza w zaistniałych okolicznościach, bardzo chciałabym móc posłużyć się formułą „maksymalnie udana egzystencja", byłoby to jednak w mych ustach nieszczere. Swojego byłego Promotora widzę jednak jako człowieka nie do końca spełnionego, targanego sprzecznościami i – co tu ukrywać – niełatwego, w którym prawość i zbłądzenie tworzyły niekiedy mieszankę wręcz wybuchową, ciężką chyba do udźwignięcia dla Niego samego… Trudno mi też nie postrzegać Go (nade wszystko?) jako myśliciela o „twardym", przenikliwym i niepokornym umyśle – uczonego, którego dzieło, bardzo bogate i zróżnicowane, raczej dopiero czeka na odkrycie… Myślę, iż nadszedł odpowiedni moment, żeby powiedzieć to głośno: dla pewnego, być może jeszcze dość wąskiego grona osób, do którego zalicza się między innymi pisząca te słowa, Profesor Edward Kasperski zawsze był i pozostanie wybitnym przedstawicielem współczesnej polskiej humanistyki. Ufam, że grono to będzie poszerzało się z upływem czasu. Profesor pracował na to w zaciszu swojego gabinetu od dziesięcioleci, dzień po dniu, w zdrowiu i w chorobie, z trudną do wysłowienia determinacją

[1] Tekst ten ukazał się pierwotne pod tytułem *Wspomnienie o Profesorze Edwardzie Kasperskim* w czasopiśmie „Tekstualia" (2016, nr 1).

i niewyobrażalną samodyscypliną, by nie rzec – bez najmniejszej dozy litości dla samego siebie. Zachęcany do chwili wytchnienia, grzecznie, lecz stanowczo ucinał rozmowę słowami: „Pani nie wie, ile ja czasu w życiu zmarnowałem".

Z lat studenckich najpełniej trwa we mnie wspomnienie środowych godzin wczesnopopołudniowych spędzanych przy Krakowskim Przedmieściu, kiedy to zbieraliśmy się grupą w sali 17 budynku warszawskiej polonistyki na prawdziwe wydarzenie intelektualne, w grafiku uniwersyteckim określone za pomocą niepozornej nazwy: „ćwiczenia z poetyki". Zachowałam notatki z tych zajęć. Na pożółkłych już kartkach, które zawierają głównie powstające w dialogu z ówczesnym doktorem Kasperskim analizy wierszy i opowiadań (m.in. *Chałupy* Leśmiana, *Elephantiasis* Brzękowskiego, *Miłości* Czechowicza, *Szczura* i *Tancerza Mecenasa Kraykowskiego* Gombrowicza, *Emeryta* Schulza), utrwalił się pewien ślad ówczesnych wtajemniczeń, nie sposób już jednak odnaleźć klimatu tamtych spotkań. Ale – jestem przekonana – to właśnie wtedy określił się kierunek intelektualnego rozwoju wielu spośród nas (z tej niezbyt licznej środowej grupy studentów dziś co najmniej cztery osoby są pracownikami naukowymi).

Dla mnie to, co najcenniejsze w Profesorze Kasperskim jako uczonym i dydaktyku, to, co stanowiło o nadzwyczajnej przenikliwości Jego umysłu, uwidaczniało się nade wszystko w bezpośrednim kontakcie, w dyskusji. Teraz dostrzegam, że jedną z największych wartości, jakie Profesor ofiarowywał swoim wychowankom, było stwarzanie sytuacji autentycznego dialogu – dialogu trudnego, rzeczowego, przepojonego krytycyzmem, ale i gotowością do uwzględnienia podmiotowego punktu widzenia rozmówcy – niezależnie od tego, czy był to pracownik naukowy, doktorant czy student. Upływ czasu dopiero uświadomił mi także, że to właśnie poprzez pewnego rodzaju krytykę Profesor Kasperski najpełniej doceniał i w swoisty sposób komplementował (!) efekty pracy swoich wychowanków.

Z rozrzewnieniem, ale i niemałą dozą rozbawienia wspominam sytuację sprzed kilkunastu lat, z okresu studiów doktoranckich, kiedy to wróciłam nadzwyczaj z siebie zadowolona z jednego z pierwszych w moim życiu wyjazdów konferencyjnych i udałam się na dyżur do Promotora, by pochwalić się bardzo ciepłym przyjęciem mojego referatu w obcym ośrodku naukowym. Profesor, po wysłuchaniu entuzjastycznej relacji z konferencji, zamilkł na dłuższą chwilę, popatrzył na mnie długo spod grubych szkieł swoich okularów i zupełnie nieoczekiwanie zasępił się, by wypowiedzieć

słowa, które zrozumiałam i doceniłam dopiero po latach: „Wie Pani, jak coś się wszystkim podoba, to zwykle znaczy, że nie jest zbyt wiele warte…"

Profesor Edward Kasperski i Brygida Pawłowska-Jądrzyk w dniu promocji doktorskiej (2001 rok). Pałac Kazimierzowski w Warszawie (fot. Hubert Jądrzyk)

Bardzo trudno zbliżyć się do prawdy o tym człowieku. Profesor Edward Kasperski był bez wątpienia osobowością charyzmatyczną – i to chyba jedyna opinia na Jego temat, jaką można sformułować bez zastrzeżeń. Był wymagający i krytyczny, ale przecież na swój sposób ciepły. Wydawał się zdeklarowany światopoglądowo, a jednak był wciąż jakby wewnętrznie rozdarty, nieprzerwanie poszukujący. Wydawał się całkowicie pochłonięty pracą naukową, a przecież, póki starczało sił, z uwagą troszczył się o ogród (szczególnie zachwycał się brzozami i wyniosłymi, ubarwionymi z lekka na srebrno świerkami serbskimi), z wielką też pasją hodował w swym domu na obrzeżach Warszawy wspaniałe amarylisy (poza nielicznymi zdjęciami najważniejszą posiadaną przeze mnie pamiątką po Profesorze jest właśnie ozdobna doniczka po tym kwiecie, którym Promotor bez jakiejkolwiek okazji obdarował mnie w okresie studiów doktoranckich). Wydawał się skupiony na sobie, a przecież wiele świadczy o tym, że szczerze się cieszył

z tego, iż osoby, z którymi zbliżył się na swej drodze, piszą książki, zdobywają kolejne stopnie naukowe, zakładają rodziny, mają dzieci… Kiedyś przypadkiem usłyszałam, że o swoich byłych doktorantkach, które uzyskały tytuł doktora habilitowanego i zostały profesorami nadzwyczajnymi (Ewa Szczęsna, Dorota Plucińska i pisząca te słowa), mawia „moje trzy gracje".

Wspominając Profesora Kasperskiego, nie chcę pisać o badaniach Norwida, Bachtina czy Kierkegaarda, nie zamierzam rozwodzić się nad Jego spuścizną – ta przemawia własnym głosem. Pragnę zaświadczyć, że odszedł ktoś, kto potrafił wryć się niezmiernie głęboko w istnienie ludzi, którym stał się bliski, dla których pozostanie człowiekiem absolutnie wyjątkowym – w heroicznym trudzie własnego umysłu, we wzlotach i upadkach związanych z wyborami życiowymi, w licznych dylematach i całej złożoności swojego charakteru. Mimo że nasze drogi rozchodziły się na całe lata, zawsze odczuwałam otuchę, wiedząc, że On co dzień pracuje w swym niewielkim ustroniu przy ulicy Borzęcińskiej, w tym swoim małym królestwie, otoczonym zielenią, które – jak wierzę – stało się przestrzenią Jego absolutnej wolności i całkowitego spełnienia.

Miesiąc temu zapytałam mailowo Profesora Kasperskiego o to, jak się czuje i czy w ogóle w tym momencie jest stosowne, żebym kłopotała Go jakimikolwiek sprawami naukowymi. W odpowiedzi z 17 lutego 2016 roku (Profesor zmarł w czwartek 3 marca) otrzymałam wiadomość zatytułowaną „WIOSNA", a w niej takie między innymi słowa: „Sprawy zawodowe, myślenie, pisanie, lektury itp., droga Pani Brygido, to dla mnie jedyna forma życia zbliżona do normalności, a zarazem i szczęśliwa chwila zapomnienia o chorobie… Mój umysł mimo wszystko pracuje jeszcze jak dotąd prawie jak dawniej (chyba że nagły atak bólu go paraliżuje), a z okna mego pokoju do pracy mam widok na ogródek, który coraz silniej budzi myśl o przyszłości, bo przecież chociaż ciągle brak nadziei na poprawę zdrowia, to jest (zbliża się) nadzieja wiosny: że zakwitną krokusy, narcyzy, wczesne przepiękne tulipany… że ożywi się moja ukochana limba […]. Jest więc na co czekać, jest po co żyć…".

Gdy dziś mierzę się z tym, co już się stało, w mej wyobraźni współistnieją ze sobą obrazy i słowa zaczerpnięte z dwóch wspaniałych utworów literackich traktujących o odejściu: myślę o porwanym przez wiatr Emerycie z opowiadania Brunona Schulza i o kojącej puencie noweli Iwana Bunina: „Teraz ten lekki oddech znowu rozpłynął się w świecie, w tym obłoczystym niebie, w tym chłodnym wiosennym wietrze…".

Marzec 2016 r.

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska

Załącznik Kulturoznawczy 3/2016

RUBRYKA OKOLICZNOŚCIOWA

WSPOMNIENIE O PROFESORZE EDWARDZIE KASPERSKIM

Ewa Szczęsna

Profesora Edwarda Kasperskiego poznałam w 1994 roku, kiedy to w ramach studiów doktoranckich rozpoczęłam pracę nad rozprawą doktorską. Z prośbą o opiekę nad moimi badaniami zwróciłam się wówczas do prof. Zofii Mitosek, która była promotorką mojej pracy magisterskiej. Jako że prof. Mitosek wyjeżdżała wówczas na kilkuletni staż naukowy do Paryża, podpowiedziała mi, bym udała się do prof. Kasperskiego, i dodała: „To niezwykła umysłowość, wybitny uczony – tylko pani na tym skorzysta". Bardzo szybko przekonałam się, że miała rację.

Profesor Kasperski z Uniwersytetem Warszawskim związany był od 1 października 1959 roku, kiedy to stanął na jego progu jako student filologii polskiej, aż do 27 lutego 2016 roku, kiedy to na kilka dni przed swoim odejściem, mimo cierpienia, walcząc ze śmiertelną chorobą, wygłosił ostatni w swoim życiu wykład – był to wykład z zakresu krytyki artystycznej. Pięćdziesiąt siedem lat związku z warszawską Polonistyką – w tym ponad pół wieku pracy naukowo-dydaktycznej – to znakomita większość ludzkiego życia.

O wczesnych latach swej naukowej kariery mówił, iż jego zainteresowania badawcze rozwinęły się już w latach studenckich, kiedy to studiował polonistykę i przez trzy lata równolegle filozofię na UW. Zainteresowania te, związane wówczas z formalizmem, strukturalizmem, semiotyką, zawdzięczał – jak sam twierdził – w niemałym stopniu nauczycielom, wśród których wymieniał prof. Marię Renatę Mayenową, prof. Kazimierza Budzyka i prof. Stefana Żółkiewskiego, związanych w latach 60. z Katedrą Teorii Literatury. Podkreślał, iż do młodszych pracowników i osób współpracujących wówczas z Katedrą należeli tacy znani później i wybitni uczeni, jak prof. Teresa Kostkiewiczowa, prof. Janusz Sławiński czy prof. Michał Głowiński.

Profesor Kasperski na warszawskiej Polonistyce przeszedł przez wszystkie etapy kariery – od magisterium o *Popiele i diamencie* Jerzego Andrzejewskiego, przez obronę doktoratu na temat świata wartości Norwida w roku 1974 (rozprawa ta została nadzwyczaj wysoko oceniona przez prof. Stefanię Skwarczyńską), następnie habilitację – w roku 1990 – skoncentrowaną na zagadnieniach dialogu i dialogizmu, po profesurę „belwederską" w 2002 oraz profesurę zwyczajną w 2004 roku.

Tu również prowadził z sukcesem wykłady, seminaria, ćwiczenia. Był świetnym dydaktykiem: rzetelnym i kompetentnym, inspirującym doktorantów i studentów, otwartym na ich pomysły badawcze, serdecznym dla nich, a przy tym wymagającym. Był recenzentem w przewodach doktorskich i habilitacyjnych, promotorem dziewięciu prac doktorskich i ponad dwustu magisterskich.

Swoje badania przez długi czas Profesor realizował w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki, którego pracami kierował w latach 1997-2000, następnie w Zakładzie Romantyzmu, by ostatecznie w 2008 roku zostać (wraz z prof. Mieczysławem Dąbrowskim i ze mną) współzałożycielem i pierwszym kierownikiem Zakładu Komparatystyki. Nowo powstały zakład Profesor traktował niemal jak swoje kolejne intelektualne dziecko. Z wielkim zaangażowaniem przystąpił do opracowania planu prac naukowych oraz programów zajęć, wykazów lektur i pytań egzaminacyjnych na kolejne lata. Z troską i właściwą sobie wolą walki, nawet za cenę wejścia na drogę sporów, podjął się trudnego wówczas zadania organizacji zespołu oraz negocjowania godzin zajęciowych dla Zakładu. Swoją determinacją, nieugiętą postawą i niezwykłą dynamiką działań nadał wówczas Zakładowi Komparatystyki wyrazisty, indywidualny charakter.

Warto przy tym pamiętać, iż Profesor, pracując na Uniwersytecie Warszawskim, nawiązywał w różnych okresach działalności akademickiej żywe kontakty naukowe z wieloma zagranicznymi ośrodkami uniwersyteckimi i akademickimi z Danii, Niemiec, Ukrainy, Rosji, Czech, Białorusi, Litwy, Węgier, Bułgarii czy Słowenii.

Profesor Kasperski był wybitnym uczonym, nagradzanym za swoje osiągnięcia nagrodami Ministra. Śmiało można powiedzieć, iż był tytanem pracy naukowej – liczący prawie trzysta pozycji wykaz jego publikacji jest imponujący. Odnaleźć tu można znaczące książki autorskie, z których wymienię tylko najważniejsze *Świat wartości Norwida* (1981), *Dialog*

i dialogizm. Idee, formy, tradycja (1994). *Dyskursy romantyków. Norwid i inni* (2003), *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku* (2003), *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury* (2006), *Kategorie komparatystyki* (2010). Są tu również bardzo liczne artykuły naukowe, przekłady drukowane w wydawnictwach zbiorowych oraz czasopismach, a także redagowane i współredagowane tomy prac zbiorowych. Na tym ostatnim polu Profesor współpracował z wieloma badaczami, między innymi z prof. Eugeniuszem Czaplejewiczem, dr. hab. Olafem Krysowskim, dr. Tomaszem Mazurkiewiczem, dr hab. Żanetą Nalewajk, dr hab. Brygidą Pawłowską-Jądrzyk czy piszącą te słowa.

Prace badawcze Profesora mają nie tylko ogromny walor poznawczy, ale też imponują umiejętnym doborem metod badawczych, a często wręcz ich skutecznym i sfunkcjonalizowanym kreowaniem. Jako uczony, Profesor z niemal młodzieńczą pasją podejmował nowe tematy badawcze, które traktował jak wyzwania i dla których znajdował oryginalne i wartościowe poznawczo realizacje. Przy tym był człowiekiem o silnym, wyrazistym, niepowtarzalnym charakterze – niezmiernie ambitnym uczonym, stawiającym karierę naukową i pracę akademicką na pierwszym miejscu, gotowym podporządkować im inne sprawy i cele. W sprawach nauki Profesor był niezłomny – zawsze gotowy na konstruktywną krytykę i polemikę z innymi, zawsze inspirujący młodszych kolegów, konsekwentnie i z uporem dążący do wyznaczonego celu, wymagający najpierw i przede wszystkim od siebie, a dopiero później od innych.

Sadzę, że właśnie takim go zapamiętamy.