

# CULTURA HISTÓRIA



# Kultura i Historia

Nr 31/2017



# UMCS

UNIWERSYTET MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ  
W LUBLINIE

**Redaktor Naczelny:**

dr hab. Andrzej Radomski, Prof. UMCS

**Redaktor naukowy:**

Sidey Myoo

**Redaktor tematyczny:**

Kamil Stępień

**Redaktorzy techniczni:**

Marta Kostrzewa

Adrian Mróz

**Redaktor językowy:**

Denis Gornichar

**Korekta języka polskiego:**

Katarzyna Łęk

**Redaktorami prowadzącymi numerów od 31 są**

Andrzej Radomski i Sidey Myoo

**Współpraca:**

Anna Shvets, Piotr Niewęglowski, Jarosław Przychoda, dr hab. Andrzej Stępnik, Piotr Wojcieszuk, dr hab. Marek Woźniak

**Autor logo:**

mgr Sebastian Zonik

**KONTAKT**

Adres redakcji:

Instytut Kulturoznawstwa

Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Zakład Teorii Kultury i Metodologii Nauk o Kulturze

„Stara Humanistyka”, piętro III, pok. 331

ul. Plac Marii Curie-Skłodowskiej 4

20-031 Lublin

**E-mail:**

[andrzejradomski64@hotmail.com](mailto:andrzejradomski64@hotmail.com)

ISSN 1642-9826



Teksty naszego czasopisma dostępne są na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne 4.0 Międzynarodowe.



## SPIS TREŚCI:

### O SZTUCE

<a href="#">REALISM AND AUTHENTICITY IN POLISH DETECTIVE FILMS AND TV SERIES OF THE 1970S</a> .....	1
<a href="#">BRZUCHOMÓWCA PROPAGANDY SUKCESU</a> .....	16
<a href="#">CON AMORE, CZYLI O WŁAŚCIWYM SPOSOBIE ŻYCIA W POLSCE SOCJALISTYCZNEJ. PRZYPADEK IX KONKURSU CHOPINOWSKIEGO</a> .....	28
<a href="#">NIEWIDZENIE W POWIEŚCI MŁODZIEŻOWEJ OKRESU PRL NA PRZYKŁADZIE <i>JAK TRUDNO KOCHAĆ</i> JERZEGO SZCZYGLA</a> .....	41
<a href="#">„I PAMIĘTAJ, ŻE TO JEST TEATR TWÓJ, TEATR ROBOTNICZY”. TEATR NA WOLI 1976-1981</a> .....	50
<a href="#">NEGOCJOWANIE CODZIENNOŚCI W “PRZYGRYWCE” EWY LACH I “KWIECIE KALAFIORA” MAŁGORZATY MUSIEROWICZ, CZYLI ROK 1976 I ODEBRANA PAŁECZKA</a> .....	60
<a href="#">EDUKACJA TANECZNA OGÓLNOKSZTAŁCĄCEGO ŚRODOWISKA BALETOWEGO NA UKRAINIE I W POLSCE</a> .....	72
<a href="#">OŻYWIĄC ANTYCZNE WAZY. RECEPCJA CZARNO-FIGUROWEGO MALARSTWA GRECKIEGO W GRZE „APOTHEON”</a> .....	79
<a href="#">NOWATORSTWO IMPRESJONIZMU WOBEC ZAŁOŻEŃ TRZECIEJ KULTURY</a> .....	87

### O MEDIACH

<a href="#">UNIFIKACJA CZŁOWIEKA Z MASZYNA – OMÓWIENIE ROZWOJU WYBRANYCH INTERFEJSÓW UŻYTKOWNIKA</a> ...	105
<a href="#">DOTYKAJĄC SŁÓW. O SYTUACJI PISZĄCEGO NA EKRANIE DOTYKOWYM</a> .....	123
<a href="#">ARCHITEKTURA I NOWE MEDIA. MEDIOZNAWCZA ANALIZA PROJEKTÓW LARSA SPUBYBROEKA</a> .....	135
<a href="#">ZAKAZANE PIOSENKI. O MŁODOŚCI, MUZYCE I NOSTALGII W POLSKIM KINIE</a> .....	147
<a href="#">PAMIĄTKOWY TALERZ Z KOŁA. CO NAM ZOSTAŁO Z ROKU BIBLIOTEK I CZYTELNICZWA?</a> .....	158
<a href="#">WPŁYW AUTORA KRONIKI KONFLIKTU NA RELACJE JANA DŁUGOSZA O BITWIE POD GRUNWALDEM</a> .....	168
<a href="#">BIOGRAFIE GATUNKÓW STOWARZYSZONYCH. DANUTA HRYNIEWICZ I POLSKIE OWCZARKI NIZINNE</a> .....	187
<a href="#">NOWE KIERUNKI ROZWOJU KULTURY KOMUNIKACYJNEJ</a> .....	203
<a href="#">ELEMENTY EMERSYJNE W GRACH OPARTYCH NA WYBORACH NA PRZYKŁADZIE ANALIZY “LIFE IS STRANGE”</a> .....	212

### O MIEJSCACH

<a href="#">ODZYSKANE ŻŁUDZENIA (RYN 1970/2016)</a> .....	221
<a href="#">O MOTYWACH INSKRYPCJI NA KAMIENICACH KRAKOWSKICH W LATACH 1880-1914</a> .....	234
<a href="#">MONTREAL 1976 – SPORTOWY SUKCES CZY SPOŁECZNA PORAŻKA?</a> .....	248
<a href="#">DYSTOPIJNY OBRAZ STANÓW ZJEDNOCZONYCH W TWÓRCZOŚCI GEORGE’A TOOKERA</a> .....	<b>BŁĄD! NIE ZDEFINIOWANO ZAKŁADKI.</b>
<a href="#">BISKUPIN AND MYTHS OF THE BEGINNING. A STORY OF THE POLISH ARCHAEOLOGY AS STARTING POINT FOR A REFLECTION ON COLLECTIVE MEMORY</a> .....	288
<a href="#">JAPONCZYCY W PRACACH XIX-WIECZNYCH PODRÓŻNIKÓW</a> .....	300
<a href="#">POJĘCIE KANONU I PROBLEM PRAWDY W FANDOMACH HISTORYCZNYCH NA PRZYKŁADZIE FANEK REWOLUCJI FRANCUSKIEJ</a> .....	313
<a href="#">TUGU YOGYAKARTA JAKO PRZYKŁAD ZNACZĄCEGO MIEJSCA Z PERSPEKTYWY ANTROPOLOGII PRZESTRZENI</a> .....	326

### RECENZJE / NOTY/ REVIEWS

<a href="#">RADICAL ATOMS – ALGORYTMIZACJA NATURY. ARS ELECTRONICA 2016</a> .....	333
<a href="#">RECENZJA KSIĄŻKI KOBIETY I/A DOŚWIADCZENIE WOJNY 1914-1945 I PÓŹNIEJ POD RED. MAŁGORZATY GRZYWACZ I MAŁGORZATY OKUPNIK, POZNAŃ 2015</a> .....	342
<a href="#">O MEDIACH BIAŁYCH DZIUR I KOŃCU DZIENNIKARSTWA</a> .....	346
<a href="#">MAGDALENA SZPUNAR, KULTURA CYFROWEGO NARCYZMU. AGH, KRAKÓW, 2016</a> .....	351

### WYWIADY / INTERVIEWS

<a href="#">NIELEGALNE WOJNY. ROZMOWA Z DANIELE GANSEREM</a> .....	355
--	-----

<b>O AUTORACH</b> .....	<b>363</b>
-------------------------	------------

O sztuce



## REALISM AND AUTHENTICITY IN POLISH DETECTIVE FILMS AND TV SERIES OF THE 1970S<sup>1</sup>

Robert Dudziński

### Abstract

This paper aims to provide characteristics of selected Polish detective films produced in the 1970s from the typological perspective. The author describes eight films and TV series of that time, i.e. "Trąd" (dir. A. Trzos-Rostawiecki, 1971), "To ja zabiłem" (dir. S. Lenartowicz, 1974), "Hazardziści" (dir. M. Waśkowski, 1975), „Wściekły” (dir. R. Załuski, 1979), „Anna i wampir” (dir. J. Kidawa, 1981) and "Złote Koło" (dir. S. Wohl, 1971), "S.O.S" (dir. J. Morgenstern, 1974), and "Gąszcz" (dir. A. Konic, 1974), pinpointing characteristic similarities in their contents and form. A common element of all these productions is a specific, realistic convention which is illustrated using four main techniques: 1) focusing on such crime categories which had not been presented in films so far 2) investigating the ethical and moral dimension of a crime 3) developing various contexts of a crime and incorporating in the film plot the theses and opinions derived from other discourses not dealing with the category of aesthetics, 4) various narrative and formal techniques, incorporating real-life elements into the feature film's plot. Beside the content and formal characteristics of this film genre, the paper provides also relevant information on institutional and cultural circumstances which determined the development of this cinematic form.

**Keywords:** Polish detective films, film genres, Polish People's Republic

### Abstrakt

Realizm i autentyczność w polskich filmach i serialach kryminalnych lat 70. Artykuł stanowi próbę opisu części polskich produkcji sensacyjno-kryminalnych lat 70. z perspektywy genologicznej. Autor poddaje analizie osiem filmów i seriali z tamtego okresu: *Trąd* (reż. A. Trzos-Rostawiecki, 1971), *To ja zabiłem* (reż. S. Lenartowicz, 1974), *Hazardziści* (reż. M. Waśkowski, 1975), *Wściekły* (reż. R. Załuski, 1979), „*Anna*” i *wampir* (reż. J. Kidawa, 1981) oraz *Złote Koło* (reż. S. Wohl, 1971), *S.O.S* (reż. J. Morgenstern, 1974) i *Gąszcz* (reż. A. Konic, 1974), wskazując na cechujące je podobieństwa treściowe i formalne. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych produkcji jest specyficzna realistyczna konwencja, realizując się za pomocą czterech głównych chwytów: 1) skupienie się na tych rodzajach przestępstw, które do tej pory nie miały swojej ekranowej reprezentacji; 2) problematyzowanie etycznego i moralnego wymiaru zbrodni; 3) rozbudowywanie różnych kontekstów przestępstwa i inkorporowanie w obręb

---

<sup>1</sup> The article is an English translation of R. Dudziński, *Zbrodnia nieprzedstawiona. Polskie produkcje kryminalno-sensacyjne lat 70.*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Wrocław 2016.



dyskursu filmowego tez i sądów przejętych z innych, pozaestetycznych dyskursów; 4) chwytów narracyjnych i formalnych, wprowadzających w tkankę fikcyjnej fabuły elementy rzeczywistości pozafilmowej. Artykuł nie tylko charakteryzuje treściowe i formalne cechy tej konwencji, lecz także stara się wskazać na instytucjonalne i kulturowe uwarunkowania, które umożliwiły jej wykształcenie się.

---

The main aim of this paper is to complete the typological map of popular movie productions made in the Polish People's Republic with the detective and action films<sup>2</sup> of the 1970s. When carefully analysed, a particular group of films may be distinguished, with a certain characteristic structural dominant and resorting to the same matrix of themes and narratives, feature and formal traits. This attempt of systemic description of all those traits and their function shall allow for the reconstruction of the overall perspective on the entire genre as a whole with its internal logics. The preliminary thesis of this analysis stipulates that the prevailing criterion for selection of productions described herein was a particular realism and authenticity demonstrated in those films.

There are eight movie productions and TV series analysed in this paper. The former group comprises "Trąd" [*Leprosy*] (dir. Andrzej Trzos-Rastawiecki, 1971), "To ja zabiłem" [*It's me who killed*] (dir. Stanisław Lenartowicz, 1974), "Hazardziści" [*Gamblers*] (dir. Mieczysław Waśkowski, 1975), "Wściekły" [*Furious*] (dir. Roman Załuski, 1979) and the film shot at the beginning of the next decade "Anna i »wampir«" [*Anna and "the Vampire"*] (dir. Janusz Kidawa, 1981). The latter group of productions includes "Złote Koło" [*A Gold Circle*] (dir. Stanisław Wohl, 1971), a series of seven episodes titled "S.O.S" (dir. Janusz Morgenstern, 1974), and one episode titled "Gąszcz" [*Tangle*] of a TV series "Najważniejszy dzień życia" [*The Most Important Day in the Lifetime*] (dir. Andrzej Konic, 1974). Certainly, this is not an exhaustive list of Polish detective films and series made in that period, however, as other films do not entirely match the type described herein, they will not be analysed in detail (although there may be some resemblance as it is the case with "Kocie ślady" [*Cat's trace*] directed by Paweł Komorowski, 1971).

Before I proceed with the description of common features of the productions listed above, I would like to outline the cultural context in which they were created. This seems to be a fundamental reference point for description, as it shall allow for better understanding of the origins of the trend described herein as well as to realize what constitutes the substantial qualitative change in the history of this genre in Poland. For this reason, first I would like to analyse in more detail the category of realism in the critical discourse on the

---

<sup>2</sup> In this article, the term detective and action films shall be referred to the films and TV series which are primarily aimed at serving a ludic role; in which the components of crime and violence related therewith are not fundamental and structuring the cinematic work or of decisive importance for their semantic as well as syntactic level. In addition, the paper provides an analysis of films and series which action is set in contemporary time (from the perspective of the production) and is set in the reality of the Polish People's Republic i.e. presents the real life which is familiar and mundane for the viewer.

detective films of that time. Next, I will briefly present the typical elements of realism in film productions of the 1960s serving as a reference for movies produced in the subsequent decade. I shall then proceed with the analysis of particular films listed above and their common features. Eventually, I will try to describe the context which enabled such an artistic form to appear in Polish cinema and TV production of that time.

### **Our criminals and our detective stories**

The categories of realism and authenticity which are fundamental in this analysis were also of great importance for detective films produced in the Polish People's Republic. Movie critics would collate this genre closely with the context they existed in; detective films were perceived as mimetic reflection of a particular social reality. This assumption was often recurring in the journalistic discourse on movies with reference to Polish detective films and it was treated as undeniable fact. In many texts this assumption served as a foundation for a thesis in which it was claimed that the domestic production of detective films was a failure as no sufficiently spectacular crimes were being committed in the People's Republic of Poland. In 1969, such interpretation was pronounced by Danuta Karcz in "Kino" [*The Cinema*] magazine: "Attempts of polonization of the English model are by all means justified. Each detective story is ingrained in social, cultural tradition and customs of the country of its origin. In capitalist countries a crime is always a play for high stakes. These are big games carefully plotted to maximise gains and reduce risk. Such a model shall not be transferred automatically. We have no great capital, no organized criminal groups and notorious gangsters specializing in great robberies. We have no established organized crime environment whatsoever" (Karcz, 1969, 7–8).

Such statements demonstrate the significance of realism in shaping the public opinion on detective films. The notion of style or genre or conventionality with reference to such films is substituted with the presupposition that the Western productions are more appealing to critics and viewers because they faithfully reflect the specificity of those societies (which, on the other hand, could serve as a ready-made scenario). From this perspective, Polish producers were in a deadlock; neither could they apply foreign patterns as they did not fit Polish reality, nor could they set the scripts in a local context, as it was not spectacular enough, and consequently lacking the entertaining spirit appropriate for a feature movie. Such an approach created a particular framework determining the creative as well as receptive codes.

### **❖ The 1960s and the realism of details**

In the detective films of 1960s which proved to provide a substantial context for productions of the subsequent decade, the authentic elements were rather inconsistent. On the one hand, producers paid great attention to the realism of details, which appeared to be directly adopted from the reality of common life. An extreme example of such a narrative may be a newly conceived genre – a film depicting militia procedures in which the main attraction were the actions of law enforcement portrayed in a detailed and realistic manner. The audience could watch professionals on duty; witness how particular units of the entire institution operate coordinated by the general command, appreciate

complex procedures and specialist equipment, or get familiar with secretive and specific jargon of orders and reports. All these features were intended to make an impression of watching authentic law enforcement proceedings. In the most radical form, the gist of militia procedures was more important and engaging than the very plot of a film (Dudziński, 2014).

On the other hand, however, the “ideological framework” (Skotarczak, 2011) (which did not allow any implication that a crime in Polish People’s Republic may constitute any moral or social issue) eradicated any real traits of the featured world, characters and the very crime itself from almost all cinema production. The crime depicted in a film had to be alienated and farthest from any viewer’s experience. Therefore, the officials placidly approved such detective and criminal plots as presented for instance in “Spotkanie ze szpiegiem” [*Meeting with the Spy*] (dir. Jan Batory, 1964) or “Hasło Korn” [*Password: Korn*] (dir. Waldemar Podgórski, 1968), in which the presented reality could not be more distant from any common experience.

If a script writer was resort to other themes than spy fiction, then the plot of the story had to be set in a specially arranged reality, possibly distant from everyday life to the greatest extent possible. The best example of such an invented setting would be “Gdzie jest trzeci król” [*Where is the Third King*] (dir. by Ryszard Ber, 1967), a production following a scheme of a classic detective film in which the action takes place in a castle museum which is completely isolated from the rest of the world, and where a curator is shot dead with a crossbow. This short description shows that this crime hardly resembles any known reality or allows for any other questions than “whodunit?” (Kowalski, 1985).

### **The 1970s and the new formula**

As a matter of fact, it has been since the very beginning of Edward Gierek’s administration in Poland when substantial changes in national detective film production have become noticeable; more and more productions would shift towards realism (perceived differently than in the previous decade) and try to convince the viewers that the crimes and criminals they depict are more true to life. To this end, they applied a number of techniques previously absent or virtually non-existing in Polish mainstream films, and whose objective was to make the entire presented story more plausible and to emphasise a different dimension of a crime. The most typical techniques and gimmicks which I intend to present are as follows: 1) focusing on such crime categories which had not been presented in films so far 2) investigating the ethical and moral dimension of a crime 3) developing various contexts of a crime and incorporating in the plot the theses and opinions derived from different professional discourses, 4) various narrative and formal techniques, integrating real-life elements in a feature film plot. Obviously, some of these techniques had been applied in individual films before, however it was not until the 1970s when such means of expression created a discernible, internally linked structure, and they no longer appeared in isolation.

### ❖ **Misrepresented crime**

The most important qualitative change relative to the previous decade was a different status and expression of the crime in a film; the plots were more and more often based on crimes not presented in films so far. This change may be observed in three expressive examples. Firstly, the unspectacular and accidental common crime presented on cinema and TV screens which may seem usual and uninteresting from the perspective of dramatic expression. In “Złote Koło”, the investigation is concerned with a teenager murdered with a beer bottle in a dark alley by a common crook and boozier. In “To ja zabiłem”, the murder is committed somewhat by accident during a scuffle between two strangers, similarly to the case presented in “Gąszcz”. It is particularly emphasised that real crimes are stunningly typical, neither do they have extensive motives or a sophisticated plan, nor a spectacular course of events, they happen almost accidentally, due to some unfortunate coincidence. Secondly, some of the productions listed above break down the then strong taboo of sexual violence presented in the contemporary context. According to Arkadiusz Gajewski, this motif has been virtually absent from audio-visual culture (in feature and documentary films and the newsreels of the Polish Film Chronicle)<sup>3</sup>. Despite this subject being a genuine social problem<sup>4</sup>, it was not reflected in films. The first movie to break down this taboo was “Trąd” the storyline of which revolves around a confrontation of a main character and a gang of procurers who exploited a group of naive teenage girls and forced them into prostitution. Sexual crime is presented as commonplace – there are several persons involved in the activity of the group of procurers, while the group of clients is far more numerous and encompasses apparently decent citizens.

Another film made in the same year – “Złote Koło” – depicting a case of a gang rape of a 15-year-old girl emphasised the fact that the crime was committed by young men in broad daylight, actually witnessed by passers-by who prefer not to react and look away pretending that they saw nothing.

The issue of sexuality has been raised in an alarming context in the TV Series titled “S.O.S.” which plot included a motif of a gang soliciting young girls to engage in nude photo sessions. Such embarrassing pictures would then be used for blackmail with the intention to coerce the victims to prostitution. Ultimately the women are killed by a psychopathic chief of the gang.

A characteristic thread here was allegedly the western origin of depravation; for some time both the main character as well as the viewers are convinced that the gang produces porn photographs commissioned by someone from behind of the “Iron Curtain”. It takes

---

<sup>3</sup> According to the collections referred to by Gajewski, this motif appeared in five documentary films in the 1960-1980 (although in some of them as one of several issues addressed), whereas in the resources of the Polish Film Chronicle there is only one untapped roll film in which this subject was expressly addressed (Gajewski, 2008, 75-76, 87).

<sup>4</sup> The fact that sexual violence was a major social problem may be evidenced by official statistics of rapes. For instance, in 1967 militia recorded 2084 instances of rape, and 1133 persons were convicted for rape in the same year (Leszczyński, 1973, 190–191). At the same time, it was a common belief that the real scale of this problem was far broader, mostly on account of the so-called dark number. The victims would often refrain from reporting such crimes to militia (Leszczyński, 1973, 185–186).

time to debunk this hoax as a red herring. This makes the message clear – depravation and social problems arise in the society around us, and their source shall not be sought anywhere outside this community. All these film examples feature similar motifs – sexual offences are in no way uncommon, yet people choose not to notice or discuss this problem.

Thirdly, “S.O.S.” is worth mentioning also in the context of another common taboo in the Polish People’s Republic, that is serial killers. Like sex offences, the crime of this kind is difficult to justify; they also demonstrate such traits of human nature which are impossible to be changed or controlled, at least by socialist state authorities, which results in their being hushed up. Presenting a serial killer in the aforementioned TV discussed (and subsequently in “Wściekły” and “Anna i »wampir«”) marks first representations of such crime category in detective films. It shall be remembered though that all these three productions were concurrent with a notorious case of Zdzisław Marchwicki, aka Wampir z Zagłębia (a serial killer found guilty of several murders committed since 1964 until his arrest in 1972 and sentenced in the trial in 1974-1975). This case seems to have a profound impact on social consciousness of Polish citizens of that time and made serial killers notorious in collective memory for a long time (especially for the fact that Marchwicki was the best-known, though not the only case).

#### ❖ **Axiology**

Another characteristic trait for the productions in question is the absence of so typical of the 1960s Manichaeic division of the world into good and evil; a black-and-white picture is replaced with all shades of grey, in which no final judgment may be formulated once and for all.

In a more straightforward manner, it is demonstrated by making criminals the protagonists of a good case. In “Trąd” for instance, it is not a militia officer but a former convict (though successfully rehabilitated) who fights with a gang of procurers trying to redeem his brother (who is involved in the criminal activity) from prison sentence. The main character not only refuses to cooperate with the Civic Militia officers but even avoids any collaboration, as he possibly believes they would be of no help whatsoever. The films “To ja zabiłem” and “Hazardziści” depict a crime entirely from the perspective of perpetrators. The former movie is particularly interesting for the mechanism of projection / identification focussed on a young and loving couple, who easily win the audience’s favour despite the fact that the man had committed a manslaughter and tries to avoid responsibility (later helped by his lover taking advantage of her working in a court). Main characters gradually aggravate their conflict with the system of justice (which process is depicted in a melodramatic gist), while visibly maintaining the approval and fondness of the viewers.

In a more complex alternative, the plots of the movies analysed demonstrate the futility of formulating clear-cut moral and ethical judgments. “Złote Koło” may serve as a good example, in which a victim of a murder – Janusz Kruk – turns out to be a rapist. However, the plot develops in such a way that the viewers learn about the crime in the middle of

the film; having seen the details of a difficult childhood of the victim and his conflict with relatives and peers. This arouses viewer's affection towards Kruk until the public learns that he committed rape. A well-developed motif of a raped girl and her emotional distress following the incident forces the audience to immediately redefine their initial opinions and attitudes.

However, this verified moral evaluation of Kruk's conduct is soon questioned again, as in the course of investigation it turns out that he had tried to redeem his crime and he suffered remorse, while he was eventually killed for money he wanted to give to his victim. This moral ambivalence is best expressed by the main character, capt. Budny who claimed that Kruk was "good and bad at the same time". Such a moral asymmetry between criminals and militia and the rest of the society, so characteristic of detective films in socialist era Poland, is challenged as it turns out that the problem of a crime is not single-valued, and real crimes are committed in our proximity, they are brutal and strikingly ordinary at the same time, as they are not always perpetrated by demoralized felons.

#### ❖ **Crime context**

The black-and-white image of the world in those film productions is also blurred on account of the fact that the crime is no longer depicted as an alienated act, but it is shown in a broader context. Such movies often transform the theses and concepts of crimes and criminals derived from scientific and professional discourses of sociology, psychiatry, psychology or law. Therefore, the emphasis is also changed; the plot is no longer focused on the crime and investigation alone, but also depicts all the various circumstances and background.

Again, "Złote Koło" may serve as a good example of the way social class relations are depicted as present in Polish community (which evoke ever growing frustration of particular individuals). Notably, when Kruk – a juvenile high-school student – went missing for several months, neither his family nor school authorities seemed concerned (surprisingly this was a school janitor who was best-informed about Kruk's whereabouts). Moreover, in Budny's talks with witnesses it becomes clear that for the latter the financial and substantive aspect is not only a priority but the only matter of their interest. This attitude is best demonstrated by Kruk's schoolmate who said, "My father is an engineer in Elwro and has a kind of materials-scientific approach to people. According to him, Kruk was a third class material". Actually at all times when adults were questioned and tried to address the teenager's problems in interpersonal relations, one may easily notice a fundamental lack of understanding for victim's struggle. The perception of the world demonstrated by both generations is fundamentally diverse, particularly as far as affluence and decent life standards are concerned. It is particularly visible in the Budny's talk with the uncle whom Kruk lived with in Wrocław:

Uncle – I told him he would get in trouble, but I did not know it was that bad.

Budny – Why did you think so?

Uncle – You see, when you are sixteen [...] you can't have that all what others have gathered throughout their entire life. You won't believe me but he hated me for that I had a two bedroom flat with a kitchen, a TV set and a fridge. After twenty-five years of working. And he had, you know, school free of charge, he would sleep in my kitchen on a folding bed, he could eat all he wanted and when he needed new shoes, my wife would go with him [...] to buy the ones he chose. And still he was not satisfied.

This generation clash portrayed in the film was not just the scriptwriter's idea, as it referred to the contemporary social problem of particular relevance for sociological analysis of that time. In the second half of the 1960s it was the baby-boomers generation who attained adulthood, that is people already born in the Polish People's Republic, who could not remember the hardships and poverty the Poles had to endure in 1930s and 1940s. Those times were the reference for their parents' generation, but not for teenage youths anymore. Therefore, the period of the so-called "small stability" was perceived as a time of plenty for the parents, whereas the younger generation would experience that period rather as the time of plain stagnation and lack of perspectives (Słabek, 2009, 426).

This phenomenon was combined with the increasing social stratification; the percentage of working class and farmers in comprehensive high schools and at universities was decreasing, while the pay gap between manual and clerical workers was rising (Słabek, 2009, 426). These social processes were partly reflected in "Złote Koło", as Kruk did not perceive his free education and shabby accommodation in a kitchen as decent life standard when compared with wealthy peers' lifestyle. It was the problem of social stratification which was frequently indicated as a cause of intergenerational disintegration (and interpersonal in general); extreme materialism in which money is considered the only indicator of human value, the poverty boosting frustration and last but not least – the overwhelming callousness in the society.

Another characteristic trait of incorporating the subjects from professional discourse into a film plot is the aforementioned manner of depicting the motif of sexual violence. This issue did not appear in Polish cinema production by accident; on the contrary, the sixties and early seventies is the time when social conceptualisation of sexual violence (and a rape in particular) undergoes a profound change. Its notable evidence is law; as in the new Penal Code adopted in 1969 a rape was defined as an offence against freedom and liberty<sup>5</sup> (contrary to "harlotry" as it was held in the previous version of the penal code of 1932<sup>6</sup>). At the same time, the respective penal practise undergoes profound change as courts more often ruled more severe sentences for rapists (Leszczyński, 1973, 283). Concurrently, numerous law books devoted entirely to this problem were published (Leszczyński, 1973; Filar 1974).

Meanwhile, the issue of rape becomes more apparent in sexology, as well as psychological and journalistic discourse. It was commonly held that this problem was on the rise and

---

<sup>5</sup> Polish Journal of Laws of 1969 No. 13, item 94, clause 168.

<sup>6</sup> Polish Journal of Laws of 1932 No. 60, item 571, clause 203-205.

such offences were more and more frequent<sup>7</sup>, furthermore, there were some attempts to determine the causes of this phenomenon and identify potential solutions (Perkowski, 2011; Kościańska, 2012)<sup>8</sup>.

Moreover, the discussed detective films derived from the aforementioned discourses not only demonstrate an interest in this problem, but also illustrate its conceptualisation. Sexual offences as reflected in films are in concordance with opinions expressed by lawyers, sexologists or journalists. In these theories, rape is expressly associated with juvenile community (in terms of victims and perpetrators alike), and it was argued that sexual offences were entailed in rapid cultural changes.

Piotr Perkowski refers to the contemporary argumentation in the following manner: "According to some specialists of that time, the rape was incited by the »cultural and social changes involving sexual morality« which resulted in »the creation of the culture of moral vanity«. Such statements are supported in the same breath by the following negative examples of extramarital relationships and separating procreation from sexual intercourse, increase in sexual activity of women, emancipation, or women's recklessness (probably understood as walking in the streets after dark, partying, dating and flirting), frivolous fashion and popularisation of pornography [...] development of youth subcultures and cult of power and domination in popular culture (thus some content presented in books, cinema and TV increasingly gaining popularity in the 1960s, in particular in foreign films, mostly of West European production)" (Perkowski, 2011, 291).

Meanwhile, according to Perkowski, many of such problems served as a justification of shifting the responsibility for rape on the victims who were partially blamed (allegedly exposing themselves to rape by irresponsible and emancipated conduct) (Perkowski, 2011, 294).

The films analysed in this paper often constitute an aesthetic representation of the aforementioned theses. A victim of sexual violence in "Trąd" is a young, naive school student dreaming about great love who decided to escape with her sweetheart unaware that he would sell her to a gang of procurers. In "S.O.S", only a little older were the victims who were equally easy to be taken in by a promise of fame and who believed that a session of nude photos will open the door to a career in modelling and who eventually became blackmail victims. In "Złote Koło", the leader of a gang of hooligans was visibly characterised as a hippie, emphasising his relations with a particular subculture (and more importantly – the Western one)<sup>9</sup>. Therefore, none of these characters is accidental; they illustrate the commonly accepted concept of rape in that period.

---

<sup>7</sup> The increasing number of rapes has been addressed by Leszczyński, who emphasised the rise by as much as several dozen percent in the 1969s (see J. Leszczyński, op. cit. p. 190-191) It shall be noted though that it may have been not the sheer increase in the number of rapes committed but just reported.

<sup>8</sup> An interesting perspective is also provided in the text by Barbara Klich-Kluczevska who analysed the journalist debate concerning the film titled "Seksolatki" (dir. Zygmunt Hübner, 1972) (Klich-Kluczevska, 2015).

<sup>9</sup> More about the attitude of the contemporary government towards hippies (the subculture which appeared in Poland at that time) may be found in B. Tracz „Zdemoralizowane brudasy”. *Początki ruchu*



Another example of a relation between expert and film narration is demonstrated in “Wściekły” illustrating the psychological, or even psychiatric aspect of crime. In creation of the role of a murderer and the reaction of characters to the crime, Załuski was visibly inspired by psychiatric case studies by Antoni Kępiński (even directly referred to by some characters) which suggests an attempt to demonstrate the methods used by psychopaths’ and how difficult it is to understand their motifs. The killer’s method and the reaction of people who are in contact with a perpetrator constitute a straightforward illustration of Kępiński’s theses. Inspiration drawn from authentic psychiatric observations certainly increased authenticity and shifted the emphasis of the film from the investigation process (rather not spectacular) onto psychological context of crime (Dudziński, 2016). Therefore, detective films constitute an aesthetical illustration of theses which originate from completely different discourse realms.

#### ❖ **Combining the film and the outside-film reality.**

Within the trend described in this paper, not only the contents of the detective films but also their form undergo transformation after 1970. Producers used various techniques to convince the viewers that what they watch is as close to reality as possible, and for this reason they frequently resorted to blurring the boundaries between the real and featured worlds. One of the most characteristic methods used in film making was the reference to authentic and notorious criminal stories, well known to the public. The films based on true stories include “Hazardziści” (hinting to a bank robbery in Wołów in 1962), “Wściekły” (based on a case of a serial killer – Władysław Baczyński, who acted in Wrocław in 1956–1957) and “Anna i »wampir«” (a story of the investigation of Zdzisław Marchwicki’s case). The degree of modification of the authentic story in those films is varied; in “Anna i »wampir«” the reality of the late 1960s and early 1970s and the complexity of the investigation proceedings are closely reflected, while in “Wściekły” the action is set almost twenty years later, i.e. in the late 1970s. However, in all these films the storyline follows the real sequence of events allowing for identification of the case and reflecting the memories and evoking associations rooted in public imagination.

On the contrary, the use of authentic places as setting for particular scenes and avoidance of mise-en-scene is a separate issue. The main characters are often presented in the streets full of passers-by (“To ja zabiłem”), in crowded pubs and offices (“Trąd”, “Złote Koło”), or travelling by means of public transport (“Trąd”, “To ja zabiłem”). Similarly, special cinematography or editing techniques are of particular importance; Magdalena Saryusz-Wolska described the “vouyeristic” style of “Trąd” in the following words: “These are the characters presented as a collective that seem more important than Czermień [main character – R.D.]. Individual strangers are often followed by a camera. When two men are talking at a bar over a beer, neither the background noises are silenced, nor their voices are louder. In this way the illusion is created as if the viewer was sitting at a table

---

*hipisowskiego w Polsce oraz przeciwdziałania ze strony instytucji wychowawczych i represyjnych państwa, [Demoralised Slobs. The Rise of Hippie Movement in Poland and the its Counteracting by State Education and Repression Institutions] [in:] Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie [From Counter Culture to New Age. Selected Social and Cultural Phenomena of the Late PRL and their Origins], ed. E. Chabros, Wrocław 2014, pp. 225–250.*

nearby and could overhear their discussion. The scenes in which the viewers may watch people talk in larger groups are set in a similarly natural manner. Individual characters happen to talk simultaneously or turn their back to the camera” (Saryusz-Wolska, 2008, 214).

Another interesting technique is applied in “Złote Koło” with reference to real places; in dialogues, the characters often refer to authentic names of streets and buildings in Wrocław, and the film scenes set in Złote Koło or in Powszechny Dom Towarowy were indeed shot in those locations. It makes the impression that the characters live and act in real and familiar area even more credible.

A similar technique of incorporating real components in the plot of a film was applied in “S.O.S.” in which young girls were cheated by a gang of criminals who promised that their nude photos would be shown at Venus ’73 exhibition. This name clearly refers to the widely known exhibitions of female nude photos – Venus ’70 and Venus ’71 organized by Krakowski Klub Fotograficzny. Both exhibitions were particularly enjoyed by the public (in the coverage by Polish Film Chronicle, the Venus ’71 is claimed to have attracted 200 thousand visitors)<sup>10</sup>, arousing extreme emotions and vivid discussions at the same time. A similar technique of incorporating a well-known element of non-film reality is present also in “Wściekły”, in which the name of a famous psychiatrist Antoni Kępiński is mentioned together with a quotation of a fragment of his book – “Psychopatie” [Psychopathies].

### **The origins of the new formula**

In conclusion, two main questions shall be posed in this place. The first concerns the origin of the trend described above – what combination of factors resulted in those film productions assuming such a form? The second refers to the reason of the internal diversity of this phenomenon: it is particularly noteworthy that although this form would be present in movies for a decade, in TV series it vanished after several years only. The answer to both questions may be found in external – that is non-film factors.

The first issue regarding the source of realism presented in the productions described herein is a composite result of three distinctive processes. Firstly, in the 1970s, Polish books and films programmatically attributed absolute values to realism and authenticity, claiming categorically that the world experienced by Poles on a daily basis has no respective representation in arts (hence the title of the movement’s statutory text by Adam Zagajewski “Reality not presented in post war Polish literature”) (Jankun-Dopartowa, 1996, 89–121). Ruch Młodej Kultury [Young Culture Movement], and later Kino Moralnego Niepokoju [Cinema of Moral Anxiety] postulated expressly the return to reality of everyday life, determining the codes ingrained in arts of the day.

Secondly, in Polish cinematic discourse, the film genres including detective movies enjoy a particular status. As I have already mentioned at the beginning of this paper, irrespective

---

<sup>10</sup> PKF [Polish Film Chronicles] 72/06B

whether these were the opinions of political decision-makers or critics, such films were referred to as quality entertainment and a 'committed art', set in real life background. Although each commentator would understand such postulates of "quality" and "commitment" differently, the idea that films of such a genre shall serve not only a ludic function, but also address the problems relevant from the perspective of a society, was very strong in the public discourse and often echoed. Since it was impossible to mirror the western cinematic style due to different social conditions, it was necessary to develop its local form. The shift towards authenticity described in this paper seems to be an attempt to develop our own formula of the "committed mass culture" serving the ludic and social functions alike. Consequently, it was on the endeavour aiming at fulfilment of the recurring dream of the Polish film community.

Thirdly, at the beginning of the 1970s, the political conditions became more favourable for such an artistic shift. Under Gierek's administration, it was not only the censorship that became looser, allowing film industry for more expression, but also the change in global narration which was imposed by the party. The negative rhetoric of confrontation was superseded by more positive message, emphasising the development, social progress and building the "Second Poland" (Sowa, 2011, 388). This trend was reflected within broader ideological frames, and consequently – assumed the form of particular cinema works. This process is best exemplified in "Gąszcz", which tells a story of a contemporary investigation of some events which took place in early post-war times. Although in the course of action some older wrongdoings of several villagers come to light, they are juxtaposed with the image of harmoniously developed and thriving land. Even the Constable questions the reasonability of disclosing the past crimes after so many years. This makes the message clear – the past shall be forgotten; it is only the present and future that matters. It may be built by anybody, irrespective of their past deeds. It is an interesting perspective, as it proves that particular films would often combine conflicting objectives – the negation of Manichaeian division of the world becomes compliant with the narration of the Party.

Gierek's administration brought another change to the cultural policy; the new political cabinet, contrary to the previous one, was well aware of the enormous propaganda potential cached in the latest mass media source – television. Therefore the party's scrutiny was gradually shifted towards this new medium (Pokorna-Ignatowicz, 2003, 107–113). This fact best answers the second question, that the genre of realist detective films vanished in the middle of 1970s from TV since the ruling party's strategy stipulated that the TV would constitute the most important (from the propaganda perspective) medium. Meanwhile, cinematography was left more freedom, particularly on account of the fact that film productions, even allowed for distribution, enabled easier control of the number of viewers (with "Trąd" being the best example, as it was distributed exclusively in arthouse cinemas due to the controversy it provoked) (Gajewski, 2008, 149). For this reason, the trend of realism in cinema films lasted over a decade, whereas it promptly vanished from TV production; it was replaced by productions directly emulating Western models – and in accordance with the doctrine of that time – translating the codes from foreign productions into well-known reality, such as the TV series based on cop cinema "07 zgłoś się" (dir. Krzysztof. Szmagier, Andrzej J. Piotrowski, Krzysztof Tarnas), odc. 1–21,

1976–1987 or “*Życie na gorąco*” (dir. Andrzej. Konic, 1978) shadowing a popular James Bond convention.

## Bibliography

- Dudziński, Robert; 2014, Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności. Film milicyjnych procedur w systemie gatunkowym lat 60. [Disentangleable Contradiction. Militia Procedures in Feature Detective Films in the 1960s]; in: *Kultura Popularna*, no 2, pp. 90–101, [http://kulturapopularna-online.pl/abstracted.php?level=4&id\\_issue=876414](http://kulturapopularna-online.pl/abstracted.php?level=4&id_issue=876414).
- Dudziński, Robert; 2016, Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie *Wściekły* Romana Załuskiego, [A Personified Monster. Thrill, Fear and Anxiety in R. Załuski's "Furious"]; [in:] Robert Dudziński, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj (ed.), *Groza w kulturze polskiej* [Horror in the Polish Culture], Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, <http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/>.
- Filar, Marian; 1974, *Przestępstwo zgwałcenia w polskim prawie karnym* [Rape in Polish Penal Law], Warszawa-Poznań: PWN.
- Gajewski, Arkadiusz; 2008, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960-1980)* [Polish Detective Films], Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Jamkun-Dopartowa, Mariola; 1996, Falszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury [Hero's False Initiation. New Cinematography of the 1970s and the Programme of the Young Culture]; in: Mirosław Przyłipiak (ed.) *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej* [A Man from the Silver Screen. Anthropology of a Film Character], ed. Przyłipiak, Kraków: Wydawnictwo Arcana, pp. 89–121
- Karcz, Danuta; 1969, Nasza porcja sensacji [Our portion of sensation]; in: *Kino*, no. 38.
- Klich-Kluczewska, Barbara, 2015, Młodzież, seks, cenzorzy i ludzie. Debata wokół filmu *Seksolatki*, [Youth, Sex, Censors and People. Debate on *Seksolatki*]; in: Katarzyna Stańczak-Wiślicz (ed.), *Kultura popularna w Polsce 1944–1989. Między projektem ideologicznym a kontestacją* [Popculture in Poland 1944–1989. Ideological Project and Contestation] Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, pp. 130–149.
- Kościańska, Agnieszka; 2012, „Nie” znaczy „tak”? Dyskurs ekspercki na temat przemocy seksualnej wobec kobiet w prawie polskim od lat 70 do dziś”. [„No” Means „Yes”? Expert Discourse on Sexual Violence against Women in Polish Law since 1970s until today”]; in: *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej* [Wrocław Ethnology Bulletin], no. 1, pp. 37-53, <http://zew.uni.wroc.pl/files/Koscianska.pdf>.
- Kowalski, Piotr; 1985, Kryminały, które ukradły zbrodnię [Detective Stories Which Stole the Crime]; in: Jan Trzynadłowski (ed.) *Problemy teorii dzieła filmowego* [Problems of the Cinematic Theory], Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 123-137.
- Leszczyński, Juliusz; 1973, *Przestępstwo zgwałcenia w Polsce* [Rape Crimes in Poland], Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze.
- Perkowski, Piotr; 2011, *Przemoc seksualna i niuanse wrażliwości społecznej względem kobiet w świetle źródeł okresu PRL* [Sexual Violence and the Nuances of Social Sensitivity towards

Women]; in: Katarzyna Stańczak-Wiślicz (ed.), *Zapisy cierpienia [Records of Suffering]*, Wrocław: Chronicon, pp. 283-301.

Pokorna-Ignatowicz, Katarzyna; 2003, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem [TV in the Political and Media System of the PRL. Between the Politics and the Viewer]*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Saryusz-Wolska, Magdalena; 2008 *Wobec braku tożsamości: o powojennych obrazach Wrocławia [In Absence of Identity – Post-War Snapshots of Wrocław]*; in: Andrzej Dębski, M. Zybura (ed.), *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska [Wrocław Will Become a Movie City... A Cinema History in Lower Silesia]*, Wrocław: Gajt.

Skotarczak, Dorota; 2011, *Film fabularny jako źródło do badań historii PRL [Fature Films as PRL Historic Artefacts]*; in: Maciej Kluza (ed.), *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu [Knowledge Made Visual. From Biblia Pauperum to Hypertext]*, Lublin: Portal Wiedza i Edukacja, pp. 214–215, <http://wiedzaiedukacja.eu/wp-content/uploads/2012/03/wizualizacijawiedzy.pdf>.

Słabek, Henryk; 2009, *O społecznej historii Polski 1945-1989 [Social History of Poland 1945-1989]*, Warszawa: Książka i Wiedza.

Sowa, Andrzej Leon; 2011, *Historia polityczna Polski 1944–1991 [Political history of Poland 1944–1991]*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Tracz, Bogusław; 2014, „Zdemoralizowane brudasy”. Początki ruchu hipisowskiego w Polsce oraz przeciwdziałania ze strony instytucji wychowawczych i represyjnych państwa, [Demoralised Slobs. The Rise of Hippie Movement in Poland and the its Counteracting by State Education and Repression Institutions]; in: Ewa Chabros (ed.), *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie [From Counter Culture to New Age. Selected Social and Cultural Phenomena of the Late PRL and their Origins]*, Wrocław: Instytut Pamięci Narodowej we Wrocławiu, pp. 225–250.

## BRZUCHOMÓWCA PROPAGANDY SUKCESU

Justyna Jaworska

### **Abstract: The Ventriloquist of the Propaganda of Success**

“Motylem jestem, czyli romans czterdziestolatka” (1976), the film by Jerzy Gruza and Krzysztof Teodor Toeplitz, has brought to the screen well-known characters from the TV series, showing builders of Central Station in Warsaw in the service of propaganda of success. Engineer Karwowski, Polish everyman, chosen to represent this great government investment in TV, has performed with a puppet to gain some “personality” and to make the propaganda more attractive. This double role, typical for entertainment in socialism, was far from innocent, so the main theme of my article is a ventriloquist figure. In a broader sense being ventriloquist refers to a problem of “point of speaking”, as the ideological attitude of both director and screenwriter of the film was not quite clear. The other issue is the love affair of engineer Karwowski, connected with his TV adventure. For a moment his private life gets out of control and makes him feel special, but even happiness turns out to be rationed by authorities. Karwowski comes back to his average life and in the same 1976 consumption in Poland gets reduced by government.

### **Abstrakt: Brzuchomówca propagandy sukcesu.**

*Motylem jestem, czyli romans czterdziestolatka* (1976), film Jerzego Gruzy i Krzysztofa Teodora Toeplitza, wprowadził na ekran znane postaci serialowe, ukazując budowniczych warszawskiego Dworca Centralnego w służbie propagandy sukcesu. Inżynier Karwowski, polski everyman, wybrany do programu telewizyjnego jako reprezentant wielkiej inwestycji państwowej, wystąpił jako animator pacynki, by uzyskać w ten sposób “osobowość” i uatrakcyjnić przekaz propagandowy. Ta podwójna rola, typowa dla specyfiki rozrywki w socjalizmie, nie była bynajmniej niewinna, stąd głównym wątkiem mojego artykułu jest figura brzuchomówcy. W szerszym rozumieniu bycie brzuchomówcą odsyła do problemu “punktu mówienia”, także reżysera i scenarzysty, których stanowisko ideologiczne nie jest w tym filmie jednoznaczne. Inny wątek to romans inżyniera Karwowskiego, powiązany z jego telewizyjną przygodą. Przez chwilę życie osobiste wymyka się bohaterowi spod kontroli i daje mu poczucie wyjątkowości, ale nawet szczęście okazuje się dobrem reglamentowanym przez władzę. Karwowski wraca do swojego przeciętnego życia, a w tym samym 1976 roku konsumpcja w Polsce spada na skutek ograniczeń gospodarczych.

1.  
 Półmetrażowy film *Motylem jestem, czyli romans czterdziestolatka* trafił do kin we wrześniu 1976 roku, kiedy widzowie byli już z inżynierem Karwowskim za pan brat – odcinki pierwszej części serialu emitowano w polskich domach od poprzedniej wiosny. Podczas napisów początkowych Andrzej Rosiewicz gwizdał samą melodię znajomej piosenki, tak aby można było sobie dośpiewać, że „czterdzieści lat minęło jak jeden dzień” i od pierwszych chwil poczuć się w kinie jak przed własnym telewizorem. Wzmagало to efekt identyfikacji, który był w zamierzeniu atutem *Czterdziestolatka*, a zarazem pozwalało widzowi – za sprawą ironicznej, autotematycznej ramy – niejako dostrzec siebie samego właśnie jako widza. Był to dość odosobniony przykład medialnej konwergencji, bo choć od kilku już lat przerabiano filmy na seriale i odwrotnie, w tym przypadku Jerzy Gruza i Krzysztof Teodor Toeplitz znanymi serialowymi bohaterami napisali oddzielny scenariusz<sup>1</sup>. Krytycy nie byli zachwyceni odcinaniem kuponów od telewizyjnego przeboju; jak to ujął jeden z nich, „można podejrzewać, że w kinematografii brak oryginalnych tematów” (Hellen, 1976), tym bardziej, że frekwencyjne powodzenie filmu paradoksalnie potwierdziło triumf telewizji nad kinem: odbiorcy zapragnęli przecież tego, co już znali. *Czterdziestolatek* cieszył się ogromnym powodzeniem, a na połowę lat siedemdziesiątych, kiedy był emitowany jako flagowy serial rodzimej produkcji, przypadł czas rozkwitu imperium Macieja Szczepańskiego<sup>2</sup>. Filmowy scenariusz Gruzy i Toeplitza samozwrotnie pokazał kulisy tego imperium i może także dlatego twórcy zdecydowali się na zmianę medium: mogli się spodziewać, że żarty z telewizji wybrzmiały lepiej w formie kinowej.

Trzeba jednak od razu powiedzieć, że za zmianą medium nie poszła wyraźna zmiana poetyki – wyglądało to trochę tak, jakby Gruza chciał pokazać dwa razy dłuższy odcinek *Czterdziestolatka*, „tyle że kolorowy i na dużym ekranie, na którym lepiej widać las i budowę Dworca Centralnego, co niczego nie tłumaczy, bo nie po to idzie się do kina, żeby zobaczyć las lub Dworzec Centralny”, jak natrząsał się jeden z recenzentów (Wiśniewski, 1976). Kolor, nie mówiąc już o rozdzielczości obrazu, rzeczywiście stanowił wówczas atrakcję<sup>3</sup>, ale twórcy nie bez przyczyny sięgnęli strony przy tym po swojski temat, swojską scenerię i konwencję. Widownia wiedziała już, czego oczekiwać, wystarczyło ponownie jej pokazać sympatyczne i symptomatyczne przygody rodziny Karwowskich oraz wesoły codzienny trud budowniczych Trasy Łazienkowskiej, przeniesionych tym razem na nowy front robót. Zdziałała tu opisywana przez Umberto Eco (za Arystotelesem) rozkosz

<sup>1</sup> Pierwszy przypadek to chociażby *Pan Wołodyjowski* (1968) Jerzego Hoffmana, emitowany później w odcinkach jako *Przygody Pana Michała*. Drugi – to na przykład *Chłopi* Jana Rybkowskiego (film 1972, serial 1973) oraz *Janosik* Jerzego Passendorferera (film 1973, serial 1974). O ile jednak do tej pory wersje kinowe i telewizyjne powstawały z tego samego materiału po przemontowaniu, o tyle twórcy *Czterdziestolatka* nakręcili *Motylem jestem...* od razu z myślą o kinie między pierwszą a drugą częścią serialu.

<sup>2</sup> Drugi program telewizji ruszył 2 października 1970, dwa lata później przewodniczącym Komitetu ds. Radia i Telewizji został Maciej Szczepański, od 30 listopada 1974 emitowano w soboty rozrywkowe Studio 2, na którym wzorowane jest studio w filmie Gruzy.

<sup>3</sup> Audycje w kolorze (początkowo nieliczne) emitowano od 1971 r., wtedy też pojawiły się w sklepach drogie kolorowe odbiorniki radzieckiej marki „Rubin”. Jednak zauważalny, pięciokrotny wzrost sprzedaży telewizorów kolorowych przypadł dopiero na lata 1979–1981.



antycypacji i powtórzenia (Eco, 1990, 12-36), za to dzięki przygotowaniu odbiorcy żarty można było skracać, a postaci zarysowywać już tylko szkicowo<sup>4</sup>.

Film wszedł zatem do kin „przy zręcznym akompaniamencie snobistycznej krytyki i maksymalnym zainteresowaniu publiczności” (Kydryński, 1976) i nad tą konstatacją warto się chyba zatrzymać. Artystycznie trudno go uznać za sukces, dość powiedzieć, że w wyczerpującej, przeglądowej *Historii kina polskiego* Tadeusza Lubelskiego nie ma o nim wzmianki, nie trafił nawet do indeksu. Dziś pamiętany jest głównie dla śpiewającej gwiazdy Ireny Jarockiej oraz dla epizodu Bohdana Łazuki w roli groteskowego tancerza homoseksualisty – kadr przedstawiający go w makijażu i futrze nie bez przyczyny trafił na okładkę książki *Gejrel* jako sztandarowy przykład tandetnego przerysowania (Tomasik, 2012). A przecież nawet jako niespełnione czy kontrowersyjne, pozostające poza kanonem, dzieło Gruzy wydaje się dziś sztandarowym obrazem Gierkowskiej propagandy sukcesu.

## 2.

Pierwsze panoramiczne ujęcie przedstawia Warszawę z lotu ptaka, a właściwie helikoptera. Z wysoka miasto przypomina nieco makietę, ale kamera zjeżdża obrotowo w dół i zauważamy sunące jeszcze dość luźno samochody, widzimy zwieńczony charakterystycznym dachem szkielet Dworca Centralnego z ziejącą obok rozpadliną, wreszcie jesteśmy na już placu budowy. Zbliżenie i oto w kadrze ukazuje się postać Stefana Karwowskiego w kasku i gumiakach, który sprawdza akurat plany techniczne, gdy słyszy wołanie „Panie inżynierze, telefon do pana!”. Zaraz się dowiemy, że został wytypowany aż na szczeblu ministerialnym, by w teleturnieju „Człowiek miesiąca” opowiedzieć widzom o swojej pracy.

Ekipa filmowa wykorzystała do zdjęć rzeczywistą scenerię budowy dworca, który oddano do użytku w grudniu 1975 roku, po trzech latach robót, jako obiekt wzorcowy i jeden z najnowocześniejszych w Europie, tak przynajmniej podawały gazety. Otwarcie uświetnił sam Leonid Breżniew. Projekt Arseniusza Romanowicza nawiązywał do szlachetnych założeń modernizmu w luksusowej wersji: ściany z białego marmuru i granitowe kolumny robiły rzeczywiście wrażenie, podobnie – ruchome schody, antresola, przeszklona hala, zastosowane po raz pierwszy drzwi automatyczne, awangardowa i nieco japońska w stylu konstrukcja dachu z aluminium, ogrzewane ławki i poczekalnie oraz nowoczesne perony pod ziemią, jedne z najdłuższych w kraju (Romanowicz, 1975). Budowa pochłonęła olbrzymie kredyty i miała dla ekipy Edwarda Gierka niebagatelne znaczenie propagandowe. Krótkie doniesienia z planu *Motylem jestem...*, które trafiały do prasy w 1975 roku, były zarazem doniesieniami z placu budowy: warszawiacy czekali na film i czekali na dworzec, co umiejętnie podsycano. Nic dziwnego, że akcja nie tylko zaczyna się na dworcu (jeszcze rozkopanym, poniekąd „w ruinie”), ale się też na nim

---

<sup>4</sup> Dobrym tego przykładem jest epizod Ireny Kwiatkowskiej jako „kobiety pracującej”, tym razem w roli hostessy przy ruchomych schodach. Scena nie byłaby szczególnie zabawna, gdyby nie oczekiwanie widza serialowego, że „kobieta pracująca” wreszcie się pojawi. Śmieszny właśnie samo jej pojawienie się, jak zwykle w zaskakującej roli, bez wcześniejszej znajomości *Czterdziestolatka* właściwie dla odbiorcy niezrozumiałe.

kończy: po tytułowym romansie Karwowski wraca na łono rodziny i zabiera żonę z dziećmi na uroczyste otwarcie. Widzowie mogli odetchnąć z podwójną ulgą, że ich ulubiony bohater wyszedł z życiowego wirażu a wstęgę nareszcie przecięto.

Zanim jednak nastąpił ten szczęśliwy finał, inżynier Karwowski przeżył swoją największą jak dotąd i najbardziej chyba ryzykowną przygodę. Oddelegowany przez znanego już z serialu ministra Zawodnego do telewizji jako przedstawiciel ekipy budowniczych Dworca Centralnego, miał pierwszoplanowej inwestycji rządu dać swą ludzką, inżynierską twarz. Ostatecznie dał nawet dwie twarze: wystąpił jako lalkarz amator z kukiełką budowlańca i – objawiając talent bruchomówcy – tak atrakcyjnie opowiedział na dwa głosy o tonach zużytej do budowy dworca stali, że został zwycięzcą programu. I na pięciu minutach sławy rzecz mogłaby się zakończyć, na planie telewizyjnym poznał jednak piosenkarkę Irenę Orską i zafascynowany nią dał się porwać branży rozrywkowej. Znajomość miała szanse rozwijać się dość swobodnie, bo kierownictwo doszło do wniosku, że należy zdolnego bruchomówcę wysłać w teren – jego popisy dołączono do tournée Ireny. Artystka zajęła się inżynierem, wozila go własnym porsche i namawiała do spacerów boso po lesie, kiedy jednak usłyszała poważniejsze życiowe deklaracje, po prostu uciekła, puszczając adoratora w dosłownym sensie bez butów. Inżynier ze wstydem i ulgą wrócił do żony oraz na budowę. Tyle pobieżnego streszczenia.

### 3.

Najwięcej emocji mógł w tym budzić wątek romansowy, który akurat wiele pozostawiał domysłom. Grająca Orską Irena Jarocka była wtedy u szczytu kariery, wyglądała jak polska Romy Schneider i łatwo był sobie wyobrazić, że jako gwiazda w roli gwiazdy pociągała, ale i onieśmiała swojego partnera. Pierwszy raz Karwowski widzi ją podczas prób do programu, jak w barwnym jedwabnym kostiumie ze skrzydlatymi rękawami śpiewa przebój „Motylem jestem”<sup>5</sup> z towarzyszeniem mieszanego baletu w obcisłych trykotach i srebrnych czepkach pływackich: komizm wziął tu na siebie Bohdan Łazuka jako „przezięty” motyl, Orskiej przypadła rola „pierwszej lirycznej”, dużo subtelniej balansującej na samej granicy kiczu. Kiedy przy barze po programie<sup>6</sup>, owinięta białą etolą, piosenkarka opowiada inżynierowi o swoim osamotnieniu i o trudnych początkach na estradzie, wpisując się w narrację Kopciuszka po przejściach, szampa jej postaci i całej sytuacji jest już ewidentna. Portret artystki dopełnia modna w latach siedemdziesiątych, bo kontrkulturowa tęsknota za powrotem do natury (Irena namawia Stefana do sylwoterapii i „kontaktu z Geą”) oraz nieco narcystyczna autoanaliza („ja jestem takie pomieszanie z poplątaniem”, mówi sama o sobie). Gruza celowo zagrał stereotypem: racjonalnemu, pragmatycznemu, stabilnie ożenionemu Karwowskiemu przydał do pary ekscentryczną, ale i bezbronną przedstawicielkę cyganerii, słabo zorientowaną w realiach (Biełous,1976)<sup>7</sup>, którą propozycja wspólnego życia płoszy niczym motyla (wcześniej egzaltowaną frazą „Spłoszyłeś coś!” Irena komentuje kichnięcie Stefana podczas przechadzki). Relacja obojga

<sup>5</sup> Piosenka z repertuaru Ireny Jarockiej do słów Andrzeja Tylczyńskiego, muzyka – Andrzej Korzyński.

<sup>6</sup> Chodziło o „Kamieniołomy” na Krakowskim Przedmieściu. Barmana grał reżyser Wadim Berestowski.

<sup>7</sup> Artystka dopiero dzięki Karwowskiemu „dowiaduje się, co to jest kampania buraczana [...], co to kafar, co to znaczy mieć żonę, dwoje dzieci i jeździć autobusem do pracy”.

w ogóle zasada się na niedopowiedzeniu oraz, by to przełożyć na środki filmowe, „niedopokazaniu” – nie widząc bohaterów w sytuacji intymnej odbiorca nie mógł być pewien, jak daleko ich zażyłość posunęła się poza powściągliwe pocałunki.

Pruderię tego „romansu bez romansu” (tytułowego, ale ledwie naszkicowanego) mogła tłumaczyć dotychczasowa konwencja serialu, która była konwencją w zasadzie familijną. W filmowym podtytule „romans czterdziestolatka” krył się rzecz jasna wabik i część widzów mogła kupić bilety do kina w nadziei, że zobaczy Andrzeja Kopiczyńskiego w scenach śmielszych niż te dopuszczalne w telewizji – przy czym nadzieje te dotyczyły w nie mniejszym stopniu Ireny Jarockiej. I tu czekało widownię rozczarowanie, bo kamera uparcie ukazywała parę albo podczas jazdy samochodem, albo w trakcie występów, albo na wykpiwanych potem przez krytyków spacerach po lesie. W jednej ze scen towarzystwo estradowców urządza ognisko; speszony inżynier trzyma się trochę z boku, a Orska, wyraźnie zauroczona, pokazuje go swoim koleżankom. Te zalecają ostrożność, bo nie dość, że żonaty, to jeszcze „normalny”, czyli spoza ich środowiska, choć właśnie ta egzotyczna zwyczajność działa początkowo na jego korzyść. Różnice środowiskowe, które budują wzajemne przyciąganie, nie wróżą jednak całej historii powodzenia.

Bohater jakiś czas dojrzewa do decyzji o życiowej zmianie, a gdy wreszcie może nazbyt serio wykłada karty, natychmiast ponosi porażkę. Recenzent „Filmu” odczytał w takim rozdaniu ról swoisty gest wyższości ze strony twórców, którzy przypomnieli Karwowskiemu, a w jego osobie także identyfikującym się z nim „przeciętnym” widzom, gdzie ich miejsce. Było przecież jasne, że inżynier daremnie aspiruje do świata bohemy:

W motylowatym gronie telewizyjnego show biznesu jego przaśna obyczajowość, ochota do moralnej jednoznaczności, chęć działania bezkompromisowego out-out (rzucam żonę, bądź tylko moja) przyjmowana jest z podziwem (jak amory pieczystego leśniczego do znanej lady) i pogardą zarazem. Oczywiście, Karwowski motylem nie jest i skrachowany w swych uczuciowych zapędach wobec pięknej piosenkarki, z którą chadzając boso po mchach leśnych nabawił się jedynie kataru, wraca do swojej barchanowej żony, głosząc chwałę rodzinnego ciepła. Wykłada się to innymi słowy w znanej ludowej formule: nie dla psa kiełbasa. (Dondziłło, 1976)

Podobnie widział to recenzent „Ekranu”, który z kolei (ciągnąc entomologiczną metaforę) cały film przyrównał do banalnego bielinka kapustnika. Dowodził, że jego wymowa sprowadza się do apologii pospolitości:

Autorzy są rygorystycznie wierni filozofii postępowej cioci: jeśli ci się zdarzy coś super, to czemu nie, pod jednym wszakże warunkiem: nie wolno narażać bytu rodziny, bo wtedy zostaniesz o świtanu boso i na szosie. Z punktu widzenia popieranej wszędzie idei trwałości rodziny, jest to więc film bardzo dydaktyczny, choć i nieco dulski. (Wiśniewski, 1976)

O ile jednak zarzut nadmiernej zachowawczości, dydaktyzmu czy schematyzmu był tak naprawdę pretensją pod adresem całego gatunku „filmów błahych, afirmujących najbardziej obiegowe przekonania” (Ibid.), a więc po prostu pod adresem kina popularnego, na którego konserwatyzm i poniekąd hipokryzję, a na pewno uwikłanie w

panujący porządek ideologiczny, niejednokrotnie zwracano uwagę (Altman, 2012, 47-93), o tyle rozczarowanie recenzenta „Filmu” zdawało się mieć głębsze ideologiczne podstawy. Serialowi Karwowski prezentowali dla niego do tej pory „model rodziny dynamiczny, rozwojowy, ludzi z ambicjami”, którzy parcie do awansu godzili z pewną stabilizacją moralną, byli więc wzorcowymi bohaterami epoki (tak jak lata sześćdziesiąte uosabiali zdaniem krytyka Matysiakowie z ich „ideologią poprzesławiania na małym”). Tymczasem *Motylem jestem...* pokazuje już „opłakane skutki rozbuchanego apetytu” – bohater rozpędza się w swoich aspiracjach, tytuł człowieka miesiąca „przewraca mu w głowie i czyni z inżyniera chałturszczyka estradowego”, po czym następuje uczuciowa czy raczej ambicjonalna kompromitacja. Tym samym sala, którą „wypełnia barchanowy rechot”, utwierdza się w kołtuńskim przekonaniu, że porządny obywatel powinien trzymać się z dala od zdegenerowanych artystów, a w ogóle lepiej się nie wychylać i nie mierzyć zbyt wysoko. Wobec emancypacyjnego w wymowie serialu to oczywisty krok wstecz:

Nietrudno zrekonstruować motywy, dla których szermierz postępu i nowoczesności wykonał tak gwałtowną rejteradę. Tylko jeśli rzeczywiście za bardzo rozhuściliśmy dynamikę społecznego rozwoju i faktycznie życie wymaga jakiejś stabilizacji, okrzepnięcia, wcale z tego nie wynika, że w swych zamierzeniach film słuszny może być po prostu niemądry. (Dondziłło, 1976)

„Szermierzem postępu” nazwał recenzent nie bez goryczy scenarzystę Krzysztofa Teodora Toeplitza, teoretyka kultury, liberała i krytyka „masowej wyobraźni”, który kilka lat wcześniej w szkicu *W co się bawić?* sam przecież demaskował konformistyczne upodobanie publiczności do tego, co swojskie i snobistyczne aspiracje do tego, co światowe (Toeplitz, 1972, 110), można więc powiedzieć, że spreparował scenariusz według własnych rozpoznań i cynicznie dał widzom to, czego oczekiwali. Na czym jednak miałyby polegać „rozhuścanie dynamiki społecznego rozwoju”? Jeśli je rozumieć w sensie obyczajowym, to twórcy filmu zamiast zmierzyć się z realnym (jak zauważył krytyk) problemem kryzysu rodziny po prostu zatrzymali w finale huścawkę romansu, dali z niej zsiąść skołowanemu Karwowskiemu i pozwolili zatriumfować wartościom konserwatywnym. Jeśli jednak rozumieć ową dynamikę jako rozhuścany konsumpcję, ekspansję telewizji i rozpędzoną propagandę sukcesu, to film Toeplitza i Gruzy diagnozowałby moment, w którym rozbudzone przez rządy Gierka apetyty zaczęły przerastać możliwości i obietnice. Pozostawało ośmieszyć apetyty.

To tłumaczyłoby nieco powściągliwość filmowego romansu, w którym mniej chodzi o przygody ciała czy nawet o uczucie, bardziej o kwestie ambicjonalne, aspiracje czy szerzej – po prostu o konsumpcję. Mieściłaby się tu pewnie konsumpcja erotyczna, ale też celowo przerysowana fantazja o życiu artysty, o przejażdżkach sportowym porsche, bankietach i innych rozkoszach popularności. Innymi słowy o celebryckiej sławie, bo jak zauważył Piotr K. Piotrowski, „*Motylem jestem...* ukazuje mechanizm narodzin i funkcjonowania celebryty [...], dziś człowieka, który staje się sławny dzięki estradowemu wygłupowi i romansowi z piosenkarką, nazwalibyśmy właśnie tak” (Piotrowski, 2011, 173). Albo, używając terminologii samego Toeplitza, chodziłoby o marzenie, by ze swojaka stać się

światowcem, a kiedy wielki świat ujawni swoją miałość, powrócić na bezpieczne „swojskie” pozycje (Jędrzejewski, 1976). Przygoda Karwowskiego była więc kontrolowana i nie wolna od rozterek.

Te dialektyczne rozterki dobrze pokazuje jedna z późniejszych scen: kameralny spacer obojga między blokami któregoś z polskich miast. Para „w terenie” wygląda na trochę zagubioną, jest zresztą brzydka, zimno i jakby niezręcznie. Orskiej wrywa się wyznanie, że gdyby nie taksówki, nie umiałyby nigdy trafić do domu i że to chyba straszne. „Wcale nie straszne, każdy by tak chciał”, odpowiada prostodusznie Karwowski. W owym „każdy by tak chciał” streszcza się w zasadzie podstawowa dla filmu konsumerystyczna fantazja, obejmująca i to, że każdy chciałby być Ireną Orską albo być z Ireną Orską. A przecież jednocześnie widzimy, że bohaterka marznie, jest zmęczona trasą koncertową, samotna, oderwana od rzeczywistości, może nie ma jej czego zazdrościć? To jedna z nielicznych pogłębionych psychologicznie scen. Film w swojej drugiej części traci nieco tempo a na poziomie obrazu sceneria stopniowo szarzeje, nadchodzą jesienne szarugi i kończy się sezon na motyle.

Chyba zatem rzeczywiście twórcy scenariusza postanowili najpierw rozbudzić oczekiwania, a następnie je wykić i pociągnąć za hamulec. Romans Karwowskiego to „romans z Peweksu”<sup>8</sup>, nie tylko dlatego, że tak luksusowy, ale i dlatego, że sporo się za niego ostatecznie płaci. Widzowie zostają z morałem. I może nawet z poczuciem zawstydzenia, jeśli się nazbyt utożsamili z bohaterem, bo w ostatniej wspólnej scenie zniecierpliwiona artystka wyzywa inżyniera od kukieł.

#### 4.

Właśnie kukła, lalka animowana przez Karwowskiego w skeczu o budowie Dworca Centralnego, wydaje się otwierać główne sensory tego filmu. To sam bohater wymyśla sobie do pary pacynkę, by uatrakcyjnić swój występ telewizyjny. Początkowo koledzy z budowy prześcigają się w pomysłach na to, jak najbardziej obrazowo oddać rozmach dworcowej inwestycji. Jednak nawet zawrotne liczby i wizje stalowych prętów sięgających „jak stąd do Raciborza” nie zagwarantowałyby sukcesu w teleturnieju, w którym od uczestników wymagano czegoś więcej niż drętowych deklamacji. Propagandę sukcesu należało ożywić talentem, osobowością czy – jak to ujął grany przez Wojciecha Pszoniaka egzaltowany redaktor Oswald – „tajemnicą”, bo „inżynierów jest tysiąc, ten musi być jeden i niepowtarzalny”.

Ani w życiorysie, ani w stylu bycia Karwowskiego niczego niepowtarzalnego nie ma, serialowy czterdziestolatek jest bądź co bądź peerelowskim everymanem, któremu przydarza się to, co najbardziej typowe. Bohater przypomina sobie jednak, że jako młody chłopak w hufcach Służby Polsce występował w teatrzyku objazdowym, gdzie „ruszał Churchillem”. Jest nawet gotowy wyrecytować tekst sprzed lat: „Czy Churchill chce czy nie, do Polski Polak rwie, sił nie żałuje i buduje ojczyzny gmach, panie redaktorze!”. I choć

---

<sup>8</sup> Sieć sklepów Przedsiębiorstwa Eksportu Wewnętrznego istniała od 1972 roku i miała na celu przede wszystkim pozyskiwanie walut obcych przez państwo (Kula, 2005).

żarty Churchilla wyszły z mody po okresie „krwawej satyry”, to uśpiony talent lalkowy Karwowskiego objawia się w samą porę jako pozór osobowości. „Ja jestem skreowany jako postać, mam swoją tajemnicę!” – tłumaczy potem w uniesieniu nowy „człowiek miesiąca”.

Program „Człowiek miesiąca” był wzorowany na „Progach i barierach”, emitowanych od grudnia 1974 roku w uruchomionym właśnie sobotnim „Studiu 2”. Formuła tego teleturnieju polegała na tym, że przy długim stole sadzano dziewiętnastu sędziów, a przed nimi i przed publicznością w studio występowali kolejno ludzie z różnych środowisk, opowiadając o swoich pasjach albo o życiu zawodowym. Sędzia, który poczuł się występem znudzony, gasił lampkę na specjalnej tarczy. Wygrywał ten kandydat, który najdłużej utrzymał zainteresowanie komisji<sup>9</sup>. Jak mówił redaktor „Studia 2” Mariusz Walter, „Stają w tym programie przed dziewiętnastoma sprawiedliwymi ludziami, którzy mają po prostu coś do powiedzenia. Którzy walczą o to, żeby byli zauważeni i uważają, że mają do tego prawo”<sup>10</sup>. Dobór kandydatów był celowo zróżnicowany – na przykład w drugim odcinku ze stycznia 1975 roku wystąpił komendant straży pożarnej z Lubochni wraz z zespołem ludowym, kolejarz uprawiający jogę, iluzjonista, modelarz okrętów i lutnik amator. Człowiekiem miesiąca został wtedy muzyczny strażak, a przed telewizorami (dodajmy, w sobotę po dwudziestej) zasiadło czterdzieści pięć procent ankietowanych, czyli prawie co drugi dorosły Polak<sup>11</sup>. Dość kuriozalne postaci, które występują w teleturnieju wraz z Karwowskim (saksofonistka w stroju ludowym grająca Beethovena, księgowy rachujący na jednej nodze, profesor żonglujący talerzami) nie zostały zatem wzięte z kina Felliniego, były jedynie kpiną z rzeczywistych gości „Progów i barier”.

Rozrywka w sobotnim programie przeplatała się sprytnie z propagandą – kandydaci niekoniecznie, jak utrzymywał Mariusz Walter, „mieli coś do powiedzenia”, mieszano raczej zabawnych oryginałów z osobami, którym wkładano w usta dydaktyczne pogadanki. Wcześniej Walter jako pomysłodawca „telewizji weekendowej” „przekonał decydentów, iż emisja «Studia 2» rozwiąże problem wielce niepokojący polityków i socjologów: co Polacy będą robić we właśnie wprowadzoną raz w miesiącu wolną sobotę? Nie było przecież zbyt wielu centrów rozrywki, nie było supermarketów. W wolne soboty ludzie mieli siedzieć przed telewizorami” (Pikulski, 2002, 163-164). Dostał od Macieja Szczepańskiego najlepsze pasmo w nieszczególnie jeszcze wtedy wypełnionej ramówce i wysoki budżet na sprowadzanie materiałów, a nawet gości z zagranicy<sup>12</sup>. To w „Studiu 2” można było zobaczyć „Muppet Show”, wyścigi Formuły 1, amerykańskie kryminały, ale też

---

<sup>9</sup> Nasuwają się tu oczywiste skojarzenia ze współczesnymi formatami teleturniejów w rodzaju „Mam talent”. Różnica polegałaby na wyraźniejszym w latach 70 przemyśleniu treści propagandowych, choć to porównanie wymagałoby zapewne rozwinięcia.

<sup>10</sup> Materiał archiwalny „Telewizja lat 70-tych MIX”, <https://youtu.be/qPIGD-fGKnY>.

<sup>11</sup> Raport „Progi i bariery” w opinii widzów, oprac. Witold Bartoszewicz, skan maszynopisu z dostępny on-line w Archiwum raportów społecznych TNS Polska, <http://www.tnsglobal.pl/archiwumraportow/1975/01/28/progi-i-bariery-w-opinii-telewidzow/>.

<sup>12</sup> Warto tu przypomnieć wizytę zespołu ABBA w październiku 1976 roku – Szwedzi przyjechali na specjalne zaproszenie Studia 2, a ich występ zapamiętano jako jedno z największych wydarzeń telewizyjnych dekady i zarazem zderzenie rodzimego sockonsumeryzmu ze standardem zachodnim (Jaworska, 2011, 79-83).

porady Aleksandra Bardinię dla początkujących prezenterów, „Historię muzyki rozrywkowej” w odcinkach tłumaczoną przez Wojciecha Manna, turniej sportowy z katowickiego Spodka „Wielobój gwiazd”, sensacyjno-naukowy „Klub Alfa”, program „Świadkowie” o zaginionych. Były mecze tenisowe, konkurs wiedzy o gospodarce, kabaret Olgi Lipińskiej, a także zachodni wykonawcy lansowani u nas lokalnie jako gwiazdy, jak Drupi czy Afric Simone. Magazyn prowadzono na żywo, by osiągnąć efekt telewizji przyjaznej widzowi, „zrelaksowanej”, na czym ze względów propagandowych musiało zależeć dyrekcji. Ponieważ zasięg programu drugiego obejmował niewiele ponad połowę kraju, na wniosek widzów przeniesiono „Studio 2” do Jedyńki, a telewizję weekendową rozbudowano o piątkowe Studio Gamma. W miarę jednak jak bankrutowała gierkowska dekada, fundusze na ten maraton atrakcji także stopniowo okrawano, ostatecznie program dogasł w 1983 roku. Podobny charakter miały jeszcze magazyny „Studio 8” i „Tylko w niedzielę”, a później „Jarmark” i „Studio Lato”, ale fenomen programu zapędzającego naród przed telewizory już się na taką skalę nie powtórzył (Pikulski, 2002).

Jerzy Gruza sportretował celnie telewizyjne studio, bo sam był człowiekiem telewizji – już w *Dzięciole* (1970), swoim poprzednim filmie, nakręconym także we współpracy z Toeplitzem, zagrał poniekąd sam siebie jako reżysera prowadzącego sondę uliczną do programu pod aluzyjnym tytułem *W co się bawić?*. Teraz pokazał od zaplecza blichtr ery Macieja Szczepańskiego, a więc balet z piórami, rozmach prowizorycznej scenografii, gorączkowe tempo produkcji. Rewiowy chórek w programie „Człowiek miesiąca” śpiewał na chwytliwą melodię: „Po prostu człowiek / a jednak nie jest to zwyczajna rzecz. / By mieć coś w głowie / trzeba pracować, trzeba umieć, trzeba chcieć”. Recenzentka „Tygodnika Kulturalnego”, której *Dzięcioł* akurat wcale nie śmieszył, uznała *Motylem jestem...* za „istny róg śmieszności”, doceniając zarazem, że „spółka Gruza-Toeplitz wymyśliła scenariusz, który zmusza wszystkich wykonawców do czynnego uczestnictwa w dzisiejszym życiu społecznym”. Szczególnie ujęła ją trafność, z jaką pokazano kreowanie telewizyjnych gwiazd: „Nazajutrz ten sam człowiek, który nigdy dotychczas na ekranie nie widniał, jest rozpoznawalny i podziwiany – w kręgu najbliższych i znajomych; dzięki TV – zdobył natychmiast powszechną nobilitację. Śmieszne. Głupie. Ale prawdziwie współczesne” (Białous, 1976). Wymowa tej recenzji zasługuje na uwagę: o filmie Gruzy pisze się tu z aprobatą jako o komedii zaangażowanej, biorąc jej propagandowy ton za dobrą monetę<sup>13</sup>. Może zresztą recenzentka zanadto się nie myliła, może mimo żartów z przemysłu rozrywkowego i z gierkowskiej propagandy Gruza z Toeplitzem nakręcili w gruncie rzeczy jeszcze jedną „pocztówkę z peerelu”?

Wróćmy jednak do kukły, z którą występował czterdziestolatek. Pacynka miała kask budowlanka, bulwiaste rysy Maliniaka<sup>14</sup> i nosiła imię Wacek, co podczas tournée skłaniało

<sup>13</sup> Takiemu odczytaniu wtórowała recenzentka „Głosu Pracy”: „A jeśli już o pryncypiach mowa, to zwróćmy uwagę na rzecz dość ważną. Pan inżynier Karwowski i pani magister Karwowska lubią swoją pracę, poważnie ją traktują, nie chcą zamienić zajęcia na wygodniejsze. [...] Mała stabilizacja – owszem. To temat serialu i filmu. Ale taka mała stabilizacja, w której z pola widzenia nie traci się również rzeczy poważnych” (Iskierko, 1976).

<sup>14</sup> Postawa granego przez Romana Kłosowskiego robotnika Maliniaka z Raciborza, postaci antypatycznej i w zamyśle reprezentatywnej dla prostej ludności napływowej złaknionej awansu, została sportretowana przez samego Toeplitza wcześniej, bo w słynnym felietonie w „Kulturze” z października 1969 roku o ataku

konferansjera do mało wybrednych dowcipów („Przed państwem inżynier ze swoim Wackiem”). Nieprzypadkowo żart ten podkreślał męskość Karwowskiego, jego atut na tle nieoczywistej męskości zniewieściałych artystów estrady. Męskość Karwowskiego była zresztą obiektem aluzji już w jednej z pierwszych scen, gdy wezwany z budowy wprost do ministra bohater zmieniał w pracy spodnie, podglądany figlarnie przez koleżankę, panią Zosię (w tej roli Zofia Czerwińska wypadła ciepło i autoironicznie, Andrzej Kopiczyński ograł swój wizerunek „amanta mimo woli”). Czterdziestolatek jako obiekt westchnień i identyfikacji, a przy okazji budowniczy Polski Ludowej, po prostu musiał być „prawdziwym mężczyzną”. Zarazem jednak występ z pacynką dość skutecznie to wyobrażenie rozbrajał. Można powiedzieć, że Wacek działał w podwójnym sensie tego słowa „rozbrajająco”: z jednej strony jako soc-maskotka przysparzał sympatii propagandzie sukcesu, z drugiej niejako ją demontował, odbierał jej powagę. Odbierał też wiarygodność swojemu animatorowi, który jako sufler kukły sam stawiał się po trosze kukłą. Nic dziwnego, że krótka kariera inżyniera w branży rozrywkowej i jego jeszcze krótszy romans skończyły się tak żałośnie: kiedy porzucony przez Irenę stanął na szosie boso i z wiotką lalką w ręku, nie zdołał zatrzymać żadnego samochodu do Warszawy – zabrał się dopiero traktorem.

Ale Karwowski okazał się ostatecznie kukłą także dlatego, że cała ta przygoda trafiła mu się z państwowego rozdzielnika. Bohater łudził się przez chwilę, że jako wybraniec telewidzów ma suwerenne prawo przeżyć coś na własny rachunek, uświadomiono go jednak, że wziął fikcję za rzeczywistość. Telewizyjny blichtr pozostawał jednak za szybą, w prawdziwym życiu ramy były wytyczone, pułap aspiracji socjalistyczny, a „baśniowy” sockonsumeryzm pod patronatem Gierka wchodził w fazę ostatecznej reglamentacji – na miesiąc przed premierą filmu wprowadzono kartki na cukier.

## 5.

Najciekawszy wydaje się tu wszakże motyw brzuchomówstwa. Cały trick występu polegał przecież na tym, że kwestie Wacka inżynier wygłaszał zniekształconym głosem bez otwierania ust. Przytłumionym skrzekiem odpowiadał sam sobie na pytania o tony zużytej do budowy dworca stali, animując tym samym propagandę sukcesu jako skecz estradowy. Zabieg ten miał „bawiąc uczyć” w myśl dyrektyw socjalistycznej rozrywki, choć przez swój komizm działał jawnie sabotująco. Jaka była więc rzeczywista rola Wacka?

W filmie *Z-boczona historia kina* Slavoj Žižek analizuje epizod z horroru *U progu tajemnicy* (*Dead of night*, 1945), w którym lalkarz brzuchomówca zamknięty w celi więziennej kłóci się na głosy ze swoją marionetką, po czym dusi ją w schizofrenicznym szale. W następnej scenie dochodzi do siebie na łóżku w szpitalu psychiatrycznym i wreszcie, z dużym trudem, odzywa się dziecinnym, zniekształconym głosem lalki. „Przesłanie jest jasne”, podsumowuje Žižek, „Jedynym sposobem pozbycia się

---

przystawionej Mławy. „Jest to postawa lekceważenia. Jest to postawa tępej pewności siebie, postawa «A co? Nie podoba się?» i postawa «No, co mi zrobisz?»”. (Toeplitz, 1998, 207). Emancypacja „Mławy” miała związek z antyinteligentnym klimatem po Marcu 68, ale okazała się zjawiskiem dość trwałym.



autonomicznego wobec nas obiektu jest stanie się tym obiektem”<sup>15</sup>. Nie ma chyba sensu psychoanalizować Karwowskiego narzędziami Lacana – z analizy tej warto na pewno uratować myśl, że status brzuchomówcy nie może być niewinny. Gdy inżynier występuje ze swoim kulfoniastym, komicznym alter ego, to Wacek sypie informacjami na temat budowy Dworca, sam bohater jest jedynie akuszerem, który oddaje robotnikowi głos i niejako wydobywa z niego „prawdę”. A przy okazji jako brzuchomówca sprawia niesamowite wrażenie, że coś przez niego przemawia – coś, co jest większe od niego: na tym polega potęga ideologii.

Kiedy epizod estradowy dobiega końca, bohater nie potrzebuje już Wacka, bo go zinternalizował i własnym głosem, odpowiedzialnie, może opowiadać o Dworcu Centralnym. Co go nie złamało, to go wzmocniło: odrzuca awans i z dumą wraca na swoje miejsce. „Tato, a jak już wszystko wybudujesz?”, pyta go z szacunkiem syn na uroczystości otwarcia, zdumiony najwyraźniej potęgą i wszechmocą ojca, sam zaś Karwowski wraz z żoną wygląda przez wielkie przeszklenie nowej hali, zapewne w świetlaną przyszłość. Dworzec Centralny, filmowany w odjeździe kamery z Pałacem Kultury w tle, opasuje czerwony transparent z napisem „Twórczą pracą Warszawa wita VII zjazd PZPR”.

I tu Karwowskiego zostawmy, natomiast pytanie o brzuchomówstwo chciałoby się na koniec zadać duetowi Toeplitza i Gruzy. Kiedy mówili własnym, a kiedy cudzym głosem? Czy chcieli nakręcić propagandowy film o człowieku dekady Gierka, podszywając go sabotującym humorem, by był tym bardziej atrakcyjny? Czy odwrotnie – zamierzali obnażyć mechanizmy propagandy, ale ogólna wymowa ich komedii i tak okazała się prosystemowa? Zdaniem Daniela Dayana już sam język filmu, który polega na „zszywaniu” w montażu przeciwstawnych często perspektyw, zaciera bezpośrednie intencje jego twórców:

Środkami systemu-zszywania film-dyskurs przedstawia się jako produkt bez producenta, dyskurs pozbawiony źródła. Mówi, lecz kto mówi? Rzeczy mówią same za siebie i oczywiście mówią prawdę. Klasyczne kino staje się brzuchomówcą ideologii. (Dayan, 1989, 31)

Dlatego sensy filmu Toeplitza i Gruzy są tak migotliwe, choć daleko tej migotliwości do skrzydeł motyla. Zanim widać szwy, niekonsekwencje, jakby obraz Polski w 1976 roku nie pozwalał się już tak łatwo znaturalizować i coraz bardziej tracił spójność.

---

<sup>15</sup> W oryginale chodzi o „autonomical, parceled object”, a więc o oddzielny wobec podmiotu, związany z pragnieniem obiekt małe a, który może mieć postać głosu. Por. *Z-boczona historia kina. Perwersyjny przewodnik po ideologiach*, reż. S. Fiennes, 2006.

**Bibliografia:**

- Aleksandra (Kydryński, Lucjan); 1976, Listy o filmie; w: Przekrój, nr 642.
- Altman, Rick; 2012, Gatunki filmowe; przeł. Maria Zawadzka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bielous, Urszula; 1976, Komedia, nareszcie; w: Tygodnik Kulturalny, nr 39.
- Dayan, Daniel; 1989, Widz wpisany w obraz; przeł. Alicja Helman, w: Film na Świecie, nr 369.
- Dondziłło, Czesław; 1976, Znaj swoje miejsce, Karwowski!; w: Film, nr 39.
- Eco, Umberto; 1990, Innowacja i powtórzenie. Pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką; przeł. Teresa Rutkowska, w: Przekazy i Opinie, nr 1-2, ss.12-36.
- Hellen, Tomasz; 1976, Kinowe przygody czterdziestolatka; w: Fakty 76, nr 41.
- Iskierko, Alicja; 1976, Motylem jestem – czyli romans czterdziestolatka; w: Głos Pracy, nr 226.
- Jaworska, Justyna; 2011, Schody i folia; w: Dialog, nr 10.
- Jędrzejewski, Paweł; 1976, Światowcy i swojacy; w: Literatura, nr 42.
- Kula, Marcin; 2005, Zachód to bogactwo; w: Mówią wieki, nr 2.
- Tomasik, Krzysztof; 2012, Gejerel. Mniejszości seksualne w PRL-u; Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Pikulski, Tadeusz; 2002, Prywatna historia telewizji publicznej; Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- Piotrowski, Piotr K.; 2011, Kultowe seriale; Warszawa: Prószyński i s-ka.
- Romanowicz, Arseniusz; 1975, Warszawski Dworzec Centralny; Warszawa: Wydawnictwo DOKP.
- Toeplitz, Krzysztof Teodor; 1998, Mława atakuje; w: Mój wybór. Rzeczy mniejsze, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Toeplitz, Krzysztof Teodor; 1972, W co się bawić?; w: tegoż, Mieszkańcy masowej wyobraźni, Warszawa: PIW.
- Wiśniewski, Cezary; 1976, Bielinek kapustnik; w: Ekran, nr 40.

## CON AMORE, CZYLI O WŁAŚCIWYM SPOSOBIE ŻYCIA W POLSCE SOCJALISTYCZNEJ. PRZYPADEK IX KONKURSU CHOPINOWSKIEGO

Kornelia Sobczak

### **Abstract**

This article tackles the issues of love, socialism, and music of Frederic Chopin. It considers the 9th International Chopin Piano Competition (1975) from the perspective of “emotional climate” of the decade: a decade that may be described as a decade of great melodramas. I argue that there is more to this particular conflagration of emotions than this patronising term might suggest, while also attempting to ascertain why the melodramas were so popular. My main focus is the person (or rather: persona) of Krystian Zimerman, the winner of the 9th Competition, and the question of what made him so popular with the public. Additionally, I would like to present Chopin – both the composer and his music – as a phenomenon that was read and used disparately not only by artists but by politicians, writers or, so to speak – by Polish culture itself. To discover the key to Chopin’s music means to discover the proper way of life in the socialist society. As examples and illustrations for my interpretation of Chopin I investigate the novel *Con amore* by Krytyna Berwińska and its film adaptation by Jan Batory.

### **Abstrakt**

W artykule przyglądam się kwestiom miłości, socjalizmu i muzyki Fryderyka Chopina, w ich wzajemnym powiązaniu. IX Konkurs Chopinowski (1975) jest dla mnie polem styku tych kategorii, obserwuję go w kontekście „emocjonalnego klimatu” dekady lat 70. – dekady wielkich melodramatów. Pragnę wyjść poza protekcjonalną etykietkę melodramatu, a jednocześnie zastanowić się, dlaczego ten gatunek był wówczas tak popularny. Przede wszystkim zaś skupiam się na osobie (a raczej – figurze) Krystiana Zimermana, zwycięzcy IX Konkursu i zadaję pytanie, co sprawiło, że podbił on serca zarówno publiczności, jak i krytyków. Zimerman traktowany był jako „inkarnacja” Chopina, z kolei osoba i muzyka kompozytora nadawała się do różnych „użyć”, którym się w tym tekście przyglądam. Okazuje się, że odnaleźć klucz do interpretacji muzyki Chopina to odkryć właściwy sposób bycia w społeczeństwie. Jako kontekst do moich rozważań wykorzystuję książkę *Con amore* Krystyny Berwińskiej i jej ekranizację w reżyserii Jana Batorego.

### Con amore

**C**on amore to jedno z tradycyjnych włoskich określeń sposobu wykonania utworu muzycznego, a także tytuł powieści Krystyny Berwińskiej (napisanej w 1974 roku) i filmowej adaptacji tej powieści w reżyserii Jana Batorego (z roku 1976). Powiedzieć o nich „melodramat z Konkursem Chopinowskim w tle” to tyle, co powtórzyć protekcyjną recenzencką kalkę – melodramat jest tu nie tyle pokonywaniem oporu materii stawianego bohaterom (bo długo nie – „kochankom”), przez złośliwy Los, co głębokim pytaniem o właściwy sposób istnienia w świecie i o nadawanie sensów temu istnieniu. A tło w postaci Konkursu Chopinowskiego to nie tło i nie fabularna dekoracja, ale sposób na metaforyzowanie i stawianie tych arcyważnych pytań.

Oczywiście tytuł jest nieprzypadkowy i nie chodzi tylko o to, że melodramat pod tytułem „Allegro” opowiadałby jakąś zupełnie inną, pewnie bardziej frywolną historię (coś z Mozartem w tle?), a „Romance larghetto” kojarzyłby się zbyt buduarowo, nie takie natomiast były ambicje, przesłanie i przeznaczenie utworów Berwińskiej i Batorego. Większość dyrektyw wykonawczych to wskazówki z porządku emocjonalnego, stąd cała zabawa z interpretacją utworów muzycznych, bo co właściwie znaczy „wesół”, „majestatycznie” albo „z ogniem”? Jednak nawet na tym tle polecenie „z miłością” brzmi szczególnie niejasno. „Z miłością”, czyli jak? „Z pasją”? Czy „z pieśczęcią”? Problem odsyła nas do zagadnienia skomplikowanej semantyki, terminologii i języka używanego do opisu wykonawstwa muzycznego, który bazuje przecież na niejednoznacznych określeniach z rejestrów emocjonalnych, ale nie chodzi teraz o to, by konstatować komunikacyjne bariery i aporie pomiędzy wykonawcami, komentatorami, słuchaczami muzyki i odbiorcami tekstów krytycznych o niej, ale o to, by znaleźć klucz (a może wytrych?) do IX Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. A znajdując tenże klucz podjąć próbę wsłuchania się w opowieść, czy może w wariant opowieści Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej pierwszej połowy lat 70. o samej sobie. Chciałabym zaproponować pewne spojrzenie na ten wąski wycinek z historii polskiego realnego socjalizmu, w którym Chopin, Krystian Zimerman, rodzina, powieść dla młodzieży, historia o miłości i estetyka filmowa łączą się ze sobą w całościową i spójną wizję ludzkiego bytowania w socjalistycznym społeczeństwie. Oczywiście takie spojrzenie jest możliwe przy odpowiednim „zmrużeniu oczu” i dość arbitralnym zestawieniu badanego materiału, dlatego prezentuję je tu raczej jako propozycję niż diagnozę. Drugą oczywistością, którą należy skonstatować, jest to, że pozostają raczej w sferze deklaracji i programów niż praktyk społecznych, w rzeczywistości raczej projektowanej niż wcielanej w życie, wydaje mi się jednak, że potraktowanie na serio tego, co oficjalne teksty kultury (w tym przypadku: prasa i to prasa partyjna, literatura i film) mówią o sobie i jak wyobrażają sobie optymalne (raczej optymalne niż idealne, ale o tym za chwilę) społeczeństwo będzie ciekawym przyczynkiem do mentalnego, ale i emocjonalnego pejzażu tej „mikroepoki”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dlatego abstrahuję tutaj od kwestii recepcji zarówno powieści, jak i filmu, która była raczej przychylna, choć wpisywała film mocno w gatunek melodramatyczny, co wiązało się z nieco protekcyjnym tonem recenzji. Interesująca debata odbyła się na łamach „Filmu”: o *Con amore* rozmawiała młodzież jednego z warszawskich liceów i choć film wydawał jej się zbyt dydaktyczny i kiczowaty, doceniała bezinteresowność Andrzeja, który, co charakterystyczne, porównany został do „naszych matek”. Ponieważ piszę tutaj raczej o

Klucz do zagadnienia leży w miłości.

W powieści Berwińskiej i w filmie Batorego wiedzieć, co znaczy *con amore*, to znaleźć klucz do Chopina; a znaleźć klucz do Chopina to otworzyć drzwi do dobrego, uczciwego i godnego życia. Miłość jest tu nie tylko ciemną pasją i gwałtowną namiętnością, ale także oddaniem, poświęceniem, bezinteresownością – splatają się wszystkie odcienie *erosa* i *agape*. Film miał premierę 24 maja 1976 roku – a więc, co nie bez znaczenia dla mojej opowieści, tuż przed wydarzeniami czerwcowymi w Radomiu i Ursusie. Powieść, na podstawie której powstał, w roku 1975, a więc w roku IX Konkursu Chopinowskiego, czekała na druk. Została więc napisana przed konkursem, a zekranizowana po – bardzo ciekawe okoliczności i inspiracje do portretu „ducha epoki”. Można by zadać pytanie, czy powieść wpłynęła na Konkurs i czy Konkurs wpłynął na film.

Dekada lat 70. jest dekadą wielkich melodramatów kina polskiego, a rok 1976 rokiem premiery nie tylko *Con amore*, ale i bijącej rekordy popularności *Trędowatej* Jerzego Hoffmana. IX Konkurs Chopinowski przeszedł natomiast do historii jako konkurs Krystiana Zimmermana (o którym za chwilę), ale poza tym, jako „turniej szeptów fortepianu” (Ekiert, 2010, 95), tonów „zamglonych, zduszonych, czasem wręcz niezdrowych” i „twarzy białych jak kreda” (Ekiert, 1975, 7). Analogia, uprzedzając puentę, układa się sama – Zimmerman i *Con amore* po stronie jasności, optymizmu i życia, po stronie harmonii i właściwego rozumienia muzyki Chopina, *Trędowata* i pozostali uczestnicy konkursu po stronie dusznego buduaru, chorobliwej gorączki, tuberozowych nokturnów i ciemnego romantyzmu.

## Melodramat

„Coś wisiąło w powietrzu Europy”, czy raczej w ogóle świata zachodniego, by sparafrazować powiedzenie Stefana Bratkowskiego, odnoszące się do zgoła innej epoki (Bratkowski, 1997, 36) – dekada la 70. jest w kinie polskim, ale i zachodnim dekadą wielkich melodramatów, a film *Con amore* można potraktować po prostu jako polską odpowiedź na amerykańskie *Love story* – w obu filmach znajdziemy te same wątki choroby, poświęcenia i muzyki. W kinie polskim jednak temat miłości podejmowany i ogrywany jest na różne sposoby, by wymienić tak odmienne produkcje jak *Polowanie na muchy* (1969), *Trzeba zabić tę miłość* (1972), *Wiosna, panie sierżancie* (1974), *Con amore* i *Trędowata* (1976), a kończąc na serialu telewizyjnym *Jan Serce*, który emitowany był już na początku lat 80., ale wymyślany pod koniec 70., w kontekście, jak podkreślał sam reżyser, „propagandy sukcesu”. Dodać do tego można produkcje historyczne i kostiumowe, w których wątki miłosne odgrywają niebagatelną rolę (jak choćby w niezwykle popularnej, mimo krytycznych recenzji *Rodzinie Połanieckich*) i zadowolić się stwierdzeniem, że popularność kina miłosnego, czy po prostu obyczajowego, to forma ucieczki w prywatność, w tematy bezpieczne politycznie, a zarazem atrakcyjne dla

---

autonarracji ustroju i o pewnym projekcie czy programie, odkładam na bok kwestię recepcji „Trybuny Ludu” jako organu prasowego KC PZPR i tego jak, i przez kogo była ona w latach 70. czytana, proponuję bowiem eksperyment wzięcia na serio tego, co się na jej łamach postuluje.

publiczności. Ale skoro już ta miłość się na ekranie, a także na kartach powieści, pojawia, to można się też jej przyjrzeć i spróbować wydobyć z niej sensy tak polityczne, jak i ideowe.

W sensie gatunkowym *Con amore* jest melodramatem prawie (prawie, bo jednak z happy endem) *par excellence*: mamy tu klasyczny trójkąt (a właściwie czworokąt, ale jego czwarte ogniwo nie ułatwia rozwiązań interpersonalnych, a jedynie amplifikuje nieszczęście i altruizm), mamy „opór materii” w postaci choroby i kariery, mamy niezrozumienie intencji i próby samobójcze. Andrzej kocha się w Ewie, Ewa kocha Grzegorza, który nie tyle nie kocha Ewy, co kocha ją w sposób egoistyczny, wyrachowany, skonceptualizowany przy pomocy poradników i – jak się okaże – powierzchowny. Jest jeszcze Zosia, która kocha się w Andrzeju. Kocha się, o czym doskonale sama wie, beznadziejnie, beznadziejność ta prowadzi ją jednak do poświęceń i zachowań altruistycznych – jej altruizm i bezinteresowność to zmultiplikowana, zamplifikowana, powielona bezinteresowność Andrzeja, addytywny wątek melodramatyczny, który nie zostanie rozwiązany szczęśliwie, ale który czytać można jako próbę przekroczenia melodramatycznego paradygmatu. Pozostaniemy jednak w trójkącie. Ewa dowiaduje się, że jest poważnie chora i zmusza się do zerwania z Grzegorzem, nie chcąc utrudniać mu przygotowań do startu w Konkursie Chopinowskim. Do startu przygotowuje się też Andrzej, który jednak, na wieść o chorobie Ewy, zaniedbuje przygotowania i poświęca się opiece nad dziewczyną. Odmienność w podejściu do Ewy odzwierciedla się w odmienności podejścia do Chopina: brak empatii i brak miłości Grzegorza objawia się grą perfekcyjną technicznie, ale chłodną i bezduszną. Grzegorz wcześniej zaczął ćwiczyć i miał ku temu lepsze warunki. Andrzej, syn wiejskiego nauczyciela, borykający się z trudnościami materialno-bytowymi czuje jednak styl Chopina, gra sercem, porywa słuchaczy. Grzegorz jest przystojny i świetnie wygląda we fraku, ale Andrzej „cały jest jasny” (Berwińska, 1982, 11) i wygląda pięknie nawet w swetrze. W filmie uderza wizualne podobieństwo Andrzeja (Mirosław Konarowski) i Ewy (debiut i jedyna rola filmowa Małgorzaty Snopkiewicz, córki pisarki Haliny Snopkiewicz): oboje są nieco androgyniczni, oboje odróżniają się zarówno od Grzegorza (Wojciech Wysocki) jak i od Zośki (debiut ekranowy Joanny Szczepkowskiej), ale przede wszystkim – oboje mają krótkie, bujne fryzury, bardzo podobne do tej, jaką w październiku 1975 prezentował na scenie Filharmonii Narodowej Krystian Zimerman, który z kolei, w opinii wielu komentatorów, wizualnie przypominał samego Fryderyka Chopina.

### **„Najrozmaitsze gatunki piana”**

W 1975 roku Konkurs Chopinowski odbywał się w dniach 7-28 października w Warszawie, jako impreza o uznanej renomie i dużej popularności zarówno w środowisku muzycznym, jak i wśród koneserów, melomanów, a także „zwykłej publiczności”. Był także ważnym elementem promocji kulturalnej PRL na arenie międzynarodowej. W przeszłości wygrywały go wielkie pianistyczne osobowości – z Marthą Argerich na czele, a na występy ściągaly koronowane głowy, bogaci biznesmeni i zorganizowani turyści z całego świata. O IX Konkursie szeroko pisze prasa, relacjonuje go radio (nagrywając codziennie osiem kilometrów taśmy), migawki i reportaże z konkursu pojawiają się też coraz częściej w telewizji. Janusz Ekiert w swoim albumie-historii konkursów chopinowskich rozdział o

roku 1975 tytułuje po prostu „Zimmerman”. Na takie wyróżnienie w całym tomie zasłużyli jeszcze tylko Pollini, Argerich i Ohlsson. Konkursem Zimmermana nazywa też IX Konkurs Stefan Wysocki i Jerzy Waldorff, a w relacjach prasowych i telewizyjnych młody Polak jawi się jako uwielbiany przez publiczność, murowany faworyt od pierwszego etapu. Ponieważ jednak Krystian Zimerman będzie służył mi jako puenta i rozwiązanie – na razie kilka słów o tej edycji konkursu w jej aspekcie pozazimmermanowskim. Mimo bowiem zwycięskiej radości, wdzięku i młodzieńczego entuzjazmu Zimmermana, IX Konkurs miał w sobie coś z nastrojów buduarowych. „Najrozmaitsze gatunki piana” to określenie Jana Ekiera, który pisał, że dominował w Sali Filharmonii „ton ściszony, eteryczny, zamglony, zduszony, blade, czasem wręcz niezdrowy” (Ekier, 1975, 7), a Witold Małcużyński skomentował to z właściwą sobie bezpretensjonalną złośliwością: „wielu pianistom wydaje się, że jeżeli grają bardzo cicho i bardzo wolno to jest ekspresja” (Wysocki, 1982, 140). Ale nawet jeśli dominacja piana i liryzmu to „tylko” wykonawcza moda i maniera, to nie należy jej lekceważyć – w modach i manierach epoki odbija się, mówiąc nieco górnolotnie, ale i pozostając w klimacie – jej „duch”.

Frapująca jest szczególnie ta „bladość” i „niezdrowość”, zwłaszcza w kontekście krwawiących opuszków Tatiany Fedkiny (nigdy wcześniej się to pianistce nie przytrafiło i podejrzewano „reakcję nerwową”, na skutek której pękła jej wysuszona skóra na palcach), czy skręconej nogi Johna Hendricksona, który nosił ją w gipsie zdejmowanym tylko podczas podbijających serca publiczności występów. Dodajmy do tego załamanie nerwowe Elżbiety Tarnawskiej i zatrudnijmy do nieortodoksyjnej współpracy metodologicznej Susan Sontag (Sontag, 2016), a możemy uzyskać bardzo ciekawy obraz „choroby romantycznej”. Turniej „szepców fortepianu” (to z kolei fraza Janusza Ekierta) przeszedł do historii jako turniej emocji i to emocji niekoniecznie zdrowych. Ogromny entuzjazm, jaki wzbudził w publiczności Zimerman, szedł w parze z niechęcią dla Elżbiety Tarnawskiej, która zrezygnowała w występie w finale konkursu ze względu na „zaszczucie”: pianistka otrzymywała anonimowe telefony z pogrozkami i dosłownie w ostatniej chwili, tuż przed wejściem na scenę, wycofała się z finałowych występów. Publiczność pokochała Johna Hendricksona, spod którego palców wydobywał się „nastrój intrygującej pustki, odbarwione piano i angielski spleen, coś z zagadkowych nastrojów filmów Antonioniego” (Ekiert, 2010, 97), i uważała, że Tarnawska awansowała do finału właśnie kosztem oryginalnego Kanadyjczyka z nogą w gipsie. Przez trzy październikowe tygodnie Filharmonia Narodowa, jeśli nie grał akurat Zimerman, wypełniona była więc „omdlewającymi frazami” i „melodiami pełnymi tkliwych westchnień” (Ekiert, 2010, 97), co bardzo pasuje do melodramatycznego, chorobliwie romantycznego klimatu epoki, do bladej twarzy Elżbiety Starosteckiej z *Trędowatej* Jerzego Hoffmana i ukwieconych plenerów filmowych w Łańcucie i Książu.

Motyw choroby jest też istotnym zagadnieniem powieści Berwińskiej i filmu Batorego – choroba jest nie tylko fabularną przeszkodą na drodze do spełnienia w miłości, ale też wyzwaniem dla głównej bohaterki, która przeżywa ją na sposób bardzo egocentryczny – zamyka się w sobie, odrzuca pomoc Andrzeja, nie chce wierzyć w możliwość ozdrowienia, a przede wszystkim – uważa się nad sobą. Dopiero otwarcie na altruistyczne uczucie Andrzeja i przekroczenie własnego egoizmu, akceptacja trudnego optymizmu i

odnalezienie swojego miejsca w społeczeństwie pozwoli jej na pełne ozdrowienie. W tym kontekście, zwycięstwo w IX Konkursie Chopinowskim Krystiana Zimmermana, przedstawiciela poetyki dnia i Chopina optymistycznego, jasnego, w kontrze do stylów „retro, secesji, fin de sieclu”, w opozycji do „skomplikowań nocy” (Wysocki, 1982, 144) nabiera dodatkowego ciężaru interpretacyjnego.

### **Czy istnieje melodramat socjalistyczny?**

W tym samym październiku 1975 roku, w którym rozgrywa się Konkurs Chopinowski, na łamach „Trybuny Ludu” rozpoczyna się wielka debata pod hasłem-pytaniem: „Rodzina socjalistyczna – a więc jaka?” Debata, w której głos zabierają będą fachowcy: socjologowie, lekarze, społecznicy, psychologowie, oraz czytelnicy „Trybuny Ludu” będzie kontynuowana w roku 1976. Okaże się oczywiście, że „rodzina socjalistyczna”, to pojęcie-worek, do którego wrzucać można koncepcje bardzo od siebie odległe, a nierzadko sprzeczne<sup>2</sup>, mnie jednak interesują wypowiedzi programowe. W dwugłosie otwierającym debatę Mikołaj Kozakiewicz, socjolog, seksuolog i publicysta, już wtedy autor poczytnej książki *O miłości prawie wszystko* (1973), pozornie kwestionuje sens opatrywania rodziny przymiotnikiem „socjalistyczna” – nie mówimy przecież o „socjalistycznym samochodzie”, ani o „socjalistycznym wielkim piecu”. I oczywiście, mówić o socjalistycznym samochodzie wyabstrahowanym z kontekstu jest bez sensu, ale za to można mówić o socjalistycznej polityce komunikacyjnej i o tym, że piec martenowski funkcjonuje w zupełnie innych kontekstach ekonomiczno-społecznych w socjalizmie niż w kapitalizmie. Idąc tym tropem chciałabym zaproponować pojęcie „melodramatu socjalistycznego” w odniesieniu do książki Berwińskiej i filmu Batorego. Melodramat byłby tu jedną z form wyrazu realnego socjalizmu, socjalizmu – można by ograć raz jeszcze zgraną frazę – „z ludzką twarzą”, choć jeśli na serio pójdziemy za zaprezentowanymi tu postulatami etycznymi i za wynikającą z nich całościową wizją świata, jasne stanie się, że socjalizm nie może mieć innej twarzy niż ludzka. Ideowi luminarze debaty o rodzinie socjalistycznej zauważają, rzecz jasna, że rodzina taka jest wciąż postulatem, ideałem, do którego trzeba dążyć, raczej „darem i zadaniem” niż zastaną rzeczywistością społeczną. Przy okazji, Mikołaj Kozakiewicz dokonuje na łamach „Trybuny...” bardzo celnej i chyba wciąż aktualnej rekapitulacji stanu mentalności rodzinnej Polaków, ale to temat na inną opowieść, w tej opowieści interesują mnie bowiem właśnie ideały, definicje i postulaty, swoista „autonarracja” realnego socjalizmu. A w ich świetle rodzina socjalistyczna, to:

„rodzina założona z pobudek bezinteresownych i niezależnie od wszelkich rachub na zyski i korzyści, jakie ten związek może przynieść;

oparta na wzajemnej miłości, życzliwości, szacunku, przy czym poszanowanie godności i praw ludzkich należy się już małemu dziecku;

---

<sup>2</sup> Wśród wypowiedzi na temat rodziny socjalistycznej znajdziemy i „ortodoksyjne” – podkreślające znaczenie wychowywania dzieci w duchu świeckim i piętnujące praktyki ich chrzczenia i posyłania na religię jako przejawy hipokryzji i konformizmu wobec otoczenia, jak i takie, w których przymiotnik „socjalistyczna” można by z powodzeniem zastąpić przymiotnikami „katolicka”, albo „kapitalistyczna” – czyli podkreślające znaczenie dyscypliny w wychowaniu dzieci i umiejętnego gospodarowania pieniędzmi.



egalitarna, oparta na równych prawach obu małżonków, a także ich dzieci;

a przede wszystkim jest to rodzina OTWARTA, w najszerszym tego słowa znaczeniu, otwarta zarówno na problemy własnego podwórka, bloku mieszkalnego czy dzielnicy, jak i otwarta dla wszystkich ludzi, którzy zastukają do drzwi, szukając pomocy lub choćby zwyczajnego ciepła i ludzkiego zrozumienia;

Jest to rodzina stwarzająca wszystkim członkom jednakowe warunki do realizacji pełni życia i programu życiowego” (Kozakiewicz, 1975, 5)

Społeczeństwo socjalistyczne definiuje się zaś jako „społeczeństwo o wysokiej kulturze i szerokich horyzontach myślowych, w którym względy materialne, choć doceniane – nie są i nie mogą być na pierwszym miejscu w hierarchii życiowych wartości.” Sam socjalizm natomiast „jest takim układem stosunków między ludźmi, w którym wszystkie funkcje podstawowych instytucji społecznych (do których zalicza się rodzina) powinny służyć humanistycznemu, egalitarnemu rozwojowi pełnej ludzkiej osobowości”. Podkreśla się więc, na łamach „Trybuny...” bezinteresowność, aktywność, dążenie do pełnego i harmonijnego rozwoju osobowości, osobowości zawsze funkcjonującej w konstelacji więzi międzyludzkich. Co ma do tego Chopin? Wydaje się, że całkiem sporo, ale o tym za chwilę. Kozakiewicz konkluduje: „[Socjalistyczna rodzina jest jak] kropla wody, która odbija w sobie części składowe oceanu” (Kozakiewicz, 1975, 5). Ta metafora wydaje mi się bardzo użyteczna – może się bowiem okazać, że również dzieło, życie i osoba Fryderyka Chopina, reprezentowana przez typ pianistki i osobę Krystiana Zimmermana są taką kroplą wody, w której objąć się będą ideały socjalistycznego społeczeństwa. Uważna lektura powieści Berwińskiej i filmu Batorego może zaś ukazać niemal całościowy obraz rzeczywistości Polski socjalistycznej. Nie miejsce tu na drobiazgową analizę tych utworów, ale wymienię, z konieczności skrótowo, elementy świata przedstawionego konstruuujące ten obraz. Mogłoby się wydawać, że przedstawiciele środowisk inteligenckich i artystycznych to nienajlepsi bohaterowie „melodramatu socjalistycznego”, ale bliższe przyjrzenie się im komplikuje sprawę. Bezsprzecznym reprezentantem typu „złotej młodzieży” jest jedynie Grzegorz, bohater cyniczny i negatywny, który szybko demaskuje się jako mizogin i seksista – kiedy Ewa z nim zrywa kwituje: „po prostu idiotka, baba, typowa baba, a ja myślałam, że – człowiek” (Berwińska, 1982, 52) – nie odrobił lekcji z egalitaryzmu rodziny socjalistycznej. Ewa jest sierotą i studentką architektury, a więc zawodu społecznej użyteczności, zaś Andrzej ma pochodzenie chłopskie, a jego historia jest historią awansu poprzez ciężką pracę i wyrzeczenia. Jego ojciec – postać bardzo ważna w powieści – to ideowy komunista, działacz ludowy, niezmordowany społecznik. Charakterystyczna jest też biografia opiekującego się młodymi muzykami profesora zwanego „Tatą”: trudna wojenna historia, nastawienie na pedagogikę i działalność dydaktyczną, nie na artystyczne wykonawstwo, całkowite oddanie uczniom. „Tata” jest poza tym profesorem „ludowym”, któremu demokratyczno-ludowe państwo stworzyło warunki do uczenia się i nauczania. Można by też, z pozycji socjalistycznej ortodoksji, kwestionować obecne w filmie ładunki estetyczne. Ale znowuż tylko powierzchownie. Wydaje się bowiem, że gust Ewy, uroda wnętrza i architektury, wrażliwość na rzeczy ładne, to przyczynek do postulowanej estetyki socjalistycznej, wzornictwa przemysłowego ze współczynnikiem humanistycznym, które

chce być nie tylko ładne, ale i użyteczne, jak również na odwrót – nie tylko użyteczne, ale i ładne. Estetyka też jest elementem socjalistycznego projektu (Por. Czerwińska, 1983). Elementem tej holistycznej koncepcji wydaje się także topografia miasta – ze wszystkimi jego ranami i bliznami, ale i z odbudowaną urodą. Miasto podszyte jest nie tylko zresztą pamięcią ostatniej wojny, lecz i pamięcią Chopina: ślady kompozytora są żywo obecne w wyobraźniach bohaterów, choć często są to wyobrażenia czy historie fantazmatyczne, nie znajdujące odbicia w „faktycznej” topobiografii kompozytora (jak Pałac Ostrogskich, czy salonik Chopinów – ciekawym, choć pobocznym zagadnieniem jest to, jak w książce miejsca umownej, „tablicowej” pamięci stają się miejscami pamięci żywej, internalizowanej i przeżywanej przez bohaterów). Ponieważ jednak mówimy o projekcie całościowym, interesuje nas nie tylko miasto, ale i wieś – skoro jest Chopin, muszą być wierzby. Wieś jest w świecie przedstawionym, może niezbyt oryginalnie, przestrzenią rekonwalescencji Ewy, więzi z ziemią, dojrzewania do wyzdrowienia, uzmysławiania sobie swojej społecznej roli. Ale, co już mniej banalne, ta wieś to nie tylko przestrzeń sentymentalnej nostalgizacji i pięknych rosochatych wierzb. To pole uporczywej aktywności społecznej, zagospodarowywania, aktywności ludzi dla ludzi<sup>3</sup>. To także przestrzeń emancypacji, umożliwionej przez socjalistyczne państwo. Dzięki władzy ludowej ojciec Andrzeja, ten „głodny półanalfabeta stał się człowiekiem, który myśli, decyduje, uczy” (Berwińska, 1982, 114).

Jak już zaznaczyłam, projekt socjalistycznego społeczeństwa, projekt harmonijnego współbycia ludzi w świecie, jest zadaniem ambitnym i postulowanym, nie jest jednak projektem utopii, co wyraża się w książce Berwińskiej podejściem do kwestii lęku przed śmiercią. Od Adama Ważyka wiemy, że „w socjalizmie skaleczony palec nie boli”, a „komunista nie umiera”. Berwińska przełamuje tę gorzką ironię i tę nieudaną utopię. W realnym socjalizmie i boli, i się umiera. Lęk przed chorobą i śmiercią jest tu traktowany z perspektywy świeckiej – a więc z całą powagą i dojrzałością, bez łatwych recept, bez metafizycznych i pozaziemskich obietnic. I właśnie dlatego, że ten projekt chce być projektem do wcielania, a nie utopią – musi się z tym lękiem zmierzyć, zmierzyć i przegrać, z uznaniem wszelkich nieusuwalnych kłopotów z materialnością i cielesnością.

W debatach o rodzinie socjalistycznej obficie przewija się pojęcie bezinteresowności. *Con amore* jest zaś lekcją miłości bezinteresownej, czystej, altruistycznej, nie liczącej na nagrodę. Można by wręcz powiedzieć, że w tle pobrzmiewa zeświecczony *Hymn Św. Pawła o miłości*. Oczywiście i to stanowisko można zakwestionować – bezinteresowny Andrzej otrzymuje przecież „nagrodę”, w postaci wzajemności ukochanej Ewy. Ale traci jednocześnie szansę na zwycięstwo i dobry występ w Konkursie, płaci cenę za swoje poświęcenie. A najniezwykleściej z bohaterów zakochana Zośka w ogóle nie otrzymuje nagrody, chyba, żeby za taką uznać przełamanie paradygmatu monogamicznej miłości romantycznej – wtedy okaże się, że Zośka otrzymuje może i najwięcej: osobisty rozwój, koleżeństwo, przygody.

---

<sup>3</sup> Wieś wybudowała w czynie społecznym drogę, ojciec Andrzeja zbiera książki, żeby zrobić z nich wiejską bibliotekę, przed szkołą (w filmie poznać możemy, że jest to tysiąclatka) chce postawić fontannę, jest niestrudzonym działaczem i społecznikiem.

I wreszcie Chopin. Jakie jest w tym wszystkim miejsce i rola Chopina? „Chopin to jest po prostu wszystko, to życie samo” – mówił po wygraniu konkursu Krystian Zimerman i wydaje się, że w tym pozornym banale kryje się klucz do zrozumienia roli Konkursu Chopinowskiego i samego Chopina w filmie i powieści. Owszem, konkurs stanowi atrakcyjne dekoracje dla melodramatycznej fabuły, ale przecież muzyka i figura Chopina mogą zostać odczytane jak ta metaforyczna „kropla wody, która odbija w sobie części składowe oceanu”. Najważniejszy polski kompozytor, jako wyraziciel „polskiej duszy”, to kulturowa figura na tyle pojemna, że może w sobie odbijać całą złożoność świata i życia społecznego. To i wieś, i wierzby, i polskość, i demokracja, i klimaty buduarowe, i duszne, tuberozowe nokturny, ale też rewolucja i heroizm, słońce i życie, radość i nadzieja. Wydaje mi się, że nieprzypadkowo, gdy muzyka Chopina jest w filmie niediegetyczna – w momentach radości i zdrowienia Ewy – słyszymy fragmenty *Koncertu e-moll*, młodzieńczego dzieła Chopina, którym młody Krystian Zimerman wygrał IX edycję konkursu, wbrew, a raczej w poprzek buduarowych, dusznych, eterycznych klimatów. Wygrał jako jednostka kompletna, jako metonimia Polski socjalistycznej.

### **Zimerman, to Chopin, „Chopin to jest wszystko”**

Jeszcze raz wróćmy do miłości. Tym razem miłości, którą młoda publiczność IX Konkursu Chopinowskiego obdarzyła swojego młodego faworyta. Nie wszyscy laureaci tak wyraźnie dominują atmosferę i pejzaż pamięciowy konkursu, nie wszystkie konkursy mają tak wyrazistych laureatów, ale rok 1975 był zdecydowanie rokiem Zimermana, który w swojej postaci, figurze, wyglądzie, estetyce i sposobie grania skupiał zarówno oczekiwania publiczności, krytyków i jurorów, jak i uosabiał szczególny klimat emocjonalny, intelektualny i mentalny Polski połowy lat 70. Zimerman nie interesuje mnie tu jednak jako indywidualność artystyczna, czy jako osoba fizyczno-historyczna, nie jako artysta wybitny, wyrastający poza swoją epokę i przekraczający wszelkie zapotrzebowania krytyków i publiczności, czy może raczej – wymykający się im. Interesuje mnie bowiem nieśmiały, choć opanowany, skromny, choć konsekwentny artystycznie, dojrzały, choć pełen młodzieńczej radości gry (i – co niebagatelne – życia!) Krystian Zimerman, osiemnastolatek z Zabrza, wygrywający IX Konkurs Chopinowski.

Porywał wszystkich – wspomina z wyraźnym wzruszeniem i przejęciem Stanisław Dybowski, prywatnie przyjaciel pianisty – Na każdym jego występie sala pękała w szwach i z etapu na etap coraz trudniej było dobrnąć do swojego fotela. Niektórzy forsowali oparcia, jakby uprawiali bieg przez płotki; nawet przejścia między sektorami miejsc były szczelnie wypełnione, a na niektórych fotelach siedziały wtłoczone po dwie osoby.

Dybowski ubolewa, że w nagraniach z konkursu

nie znajdziemy specyficznej, podniosłej atmosfery panującej w Sali koncertowej podczas jego występów, ani uniesienia publiczności wywołanego samą grą, Płyty nie zarejestrowały np. wewnętrznej siły pianisty, jaka z niego emanowała, ani fluidów przepływających od fortepianu do słuchaczy i odwrotnie. (Dybowski, 2005, 301)

Płyty nie zarejestrowały fluidów, ale na nagraniach z konkursu widać młodzież siedzącą na podłodze Sali koncertowej, a nawet na scenie, pod ścianą. Bardzo interesujący jest ten przepływ fluidów, rezonans, dialog i obopólne oddziaływanie. IX Konkurs to konkurs rekordów frekwencyjnych, ale od ilości sprzedanych biletów i rozdanych wejściówek bardziej interesujące są właśnie owe obrazy „biegu przez płotki w czcigodnej filharmonii”<sup>4</sup> – to znów, już wtedy sam czcigodny i nobliwy, Jan Ekier w felietonie dla „Stolicy” (Ekier, 1975, 7) – młodzieży szturmującej kasy, wypełniającej przejścia między fotelami i pod ścianami, reagującej żywiołowo, czasem „nieprzystojnie”, czasem nie dość po konesersku – utyskiwania na zbyt porywistą publiczność, zachowującą się niekiedy „jakby obstawiała konie wyścigowe” to niemalże refren prasowych relacji z konkursu i pokonkursowych podsumowań. Ale przede wszystkim podkreśla się serce publiczności, jej zaangażowane słuchanie, jej gwałtowne i burzliwe reakcje, no i, rzecz jasna, jej niezgodę na werdykty jury (oprócz, ma się rozumieć, werdyktu nagradzającego Zimermana). W przypadku IX Konkursu niezgoda publiczności z werdyktami sędziów przybrała draperię romantyczną, postać sporu „serca” – reprezentowanego oczywiście przez publiczność – ze szkiełkiem i okiem rozumu jury. Dychotomię z *Romantyczności* przywołuję nieprzypadkowo, w końcu romantyzm to jeden z wariantów miłosnego klucza do opowieści o tym konkursie, a skoro romantyzm, to i młodość. Obok miłości to właśnie „młodość” i „uroda” (a właściwie: uroda młodości) mogłyby być hasłami do opowieści o edycji z 1975 roku. „Trybuna Ludu” opatruję relację z jednego z pierwszych dni konkursowych tytułem „Dzień nastolatków”, ale śmiało można powiedzieć, że cały konkurs był „konkurem nastolatków”, konkursem młodości: Zimerman nie ma jeszcze skończonych 19 lat i zostanie najmłodszym laureatem w historii, polska ekipa też jest rekordowo młoda, młodzi są reprezentanci ZSRR, w tym Tatiana Fedkina o krwawiących palcach. Nie chodzi tylko o metryki uczestników – w końcu to turniej dla pianistów między 17 a 30 rokiem życia, a więc z mocy i definicji regulaminu młodych, ale o to, że są oni, podczas IX edycji Konkursu, postrzegani i opisywani jako młodzi. I piękni. Ci młodzi i piękni grają dla młodych i pięknych, a młodzi i piękni oklaskują młodych i pięknych, reagują sercem i sercem rozpoznają swoich faworytów. Grający Chopina nastolatkwie stają się więc idolami nastolatków, porównanie występów konkursowych do koncertów rockowych nie jest jeszcze tak częste, jak będzie pięć lat później, przy okazji Pogorelicia, ale już daje o sobie znać. Zresztą, konflikt młodości ze starością, serca z rozumem, żywiołu i czucia z klasyką i kanonem wybuchnie z całą siłą i dramatyzmem właśnie w roku 1980 – teraz młodych i starych godzi Zimerman, „pierwszy laureat, któremu publiczność odśpiewała sto lat” i, którego gwałtowne porwanie na ręce przyjaciół po ogłoszeniu werdyktu, jest jednym z najbardziej ikonicznych przedstawień związanych z historią Konkursów Chopinowskich.

„Porywał tak, że nie chciało się szukać usterek” – pisał o laureacie Jerzy Waldorff w „Polityce” (Waldorff, 1975, 8) i zwracał uwagę na ogromnie ważny aspekt popularności młodego Zimermana, a mianowicie jego podobieństwo do samego Kompozytora. Zamieszczona w „Trybunie Ludu”, z okazji zwycięstwa Zimermana, karykatura laureata równie dobrze mogłaby być karykaturą Chopina. „Zdawało się – pisał Waldorff – że to sam

---

<sup>4</sup> J. Ekier, *Szopen i szopeniści*, op. cit.

Fryderyk po słonecznej drodze dźwięków, w promiennych blaskach nadziei rusza wartko na podbój świata” (Waldorff, 1980, 154). Wartko i w blaskach nadziei – Chopin Zimmermana to Chopin z *Koncertu e-moll*, koncertu, o którym Piotr Wierzbicki pisał, że jest to: „rejestracja myśli i uczuć nieskażonych sceptyczną refleksją, nieznających wątpliwości, niepewności, wahania, wzniosłych, szlachetnych, uskrzydionych młodzieńczym idealizmem, dwa razy po trzydzieści minut permanentnego natchnionego wlotu” (Wierzbicki, 20015, 16). Chopin Zimmermana to Chopin młodości, entuzjazmu i „niebываłej uciechy”, jaką młodemu laureatowi sprawiało granie utworów kompozytora, Chopin jasnej strony życia, nie zaś paryskich preludiów, zaciemnionych buduarów i dusznych nokturnów. Marek Wallek-Walewski w dyskusji krytyków i jurorów w „Literaturze”, zaraz po zakończeniu konkursu, zwracał uwagę, na preferencje jury dla „estetyki dnia”, czyli ucieczkę „przed skomplikowaniami nocy”, na ostrą reakcję wobec „ciemnego romantyzmu” i „uporczywe premiowanie interpretacji «zdrowych», bezproblemowych”. Krytyk mówił jednocześnie, że ten „zrozumiały lęk” przed wykonaniami sztucznymi i manierycznymi doprowadził do prześlepienia „pałuby dnia” i nadmiernego dowartościowania stylistyk radośnie tandetnych, a tylko radość Zimmermana miała w sobie „prawdziwą głębię” (Wysocki, 1982, 144). Ta „prawdziwa głębia” jest jednak kluczowa, a sam Zimmerman, raczej jako pewna figura, niż realna osoba świetnie sprawdzał się jako hologram, analogia do generującej wielorakie sensory figury Chopina i ikona socjalistycznej kultury: optymistyczny i jasny, ale nie płytki, pełen nadziei, ale i refleksyjny, skromny i dobry kolega, i młodzieniec o wszechstronnych zainteresowaniach (astronomia, mechanika kwantowa):

Krystian jest dobrym kolegą – opowiadał o Zimmermanie rówieśnik w reportażu dla „Trybuny Robotniczej” – w tym najpozytywniejszym znaczeniu, przy tym bardzo wrażliwy (...). Interesuje się i elektroniką, i literaturą, historią starożytną i sztuką. I co najważniejsze, jego zapał do wiedzy wszystkim się udziela. Zawsze jest jednakowy, czy w czasie spotkań w pracowni, czy po udanych koncertach, czy też na wakacjach. Pełen energii, spontaniczności, zapału. (Dybowski, 2005, 302)

Jerzy Waldorff określił typ pianistyki Zimmermana „umiarkowanym” romantyzmem i to umiarkowanie wydaje mi się tutaj charakterystyczne i kluczowe. Romantyzm może być wszak romantyzmem entuzjastycznych zrywów i porywów, jaki i gorzkiej melancholii i dekadencji, Zimmerman zdawał się zaś spełniać zapotrzebowanie na nadzieję i natchnienie, potrzebne do budowy państwa, które ma rosnąć w siłę i dostatek.

Zimmerman gra i rozumie Chopina, jakby przyswoił sobie ducha powieści Krystyny Berwińskiej, a grany przez Mirosława Konarowskiego Andrzej wygląda tak, jakby miał przypominać Zimmermana. Zimmerman i Chopin, Andrzej i Ewa uosabiają wariant optymistycznej narracji PRL o sobie samej. Opowieści, w której socjalizm jest urządzeniem społeczeństwa i świata przez ludzi i dla ludzi, w atmosferze wzajemnej życzliwości, empatii i bezinteresownie rozumianej miłości. Wbrew symptomom, a może z celowym prześlepieniem symptomów nadciągającego kryzysu i oczywistych niedostatków w praktyce społecznej. Rzecz jasna, można też o Konkursach Chopinowskich opowiedzieć przez pryzmat ich instrumentalnego wykorzystywania przez propagandę PRL, albo

abstrahując od uwikłań politycznych. Można też wpisać zwycięstwo Zimermana w kontekst gierkowskiej dekady i propagandy sukcesu – jeszcze zdążył przed załamaniem się wiary w socjalizm z ludzką twarzą, a dopełniał sukcesy polskich piłkarzy na Mistrzostwach Świata w RFN, wygraną Ryszarda Szurkowskiego w Wyścigu Pokoju<sup>5</sup>, budowę Dworca Centralnego i chwilowy dostatek w sklepach. Sam zaś Chopin, jak i jego Konkurs mogliby być też wariantami „banalnego nacjonalizmu” epoki Gierka. W latach 70. agresywny, antyniemiecki i antysemicki nacjonalizm czasów Gomułki zastępowany jest liryczno-sentymentalnym patriotyzmem i zwrotem ku „ludowości” – Chopin jako wyraziciel duszy polskiej, czerpiący z wierszy i mazurków świetnie nadaje się do ekspresji „ludowej” polskości. W ogóle Chopin świetnie „nadaje się” do rozmaitych użyć co świadczy tyleż o wybitności kompozytora, co o zapotrzebowaniu kultury polskiej na dostarczyciela różnorodnych narracji. W osobie Chopina ogniskują się więc, często z pozoru sprzeczne, a jednak właśnie przez jego osobę dające się uzgodnić oczekiwania i idee.

W 1975 roku Krystian Zimerman odpowiedział na zapotrzebowanie na Chopina w blaskach nadziei, który mógłby akompaniować budowie harmonijnego, całościowo rozumianego socjalistycznego społeczeństwa jako wspólnoty ludzi otwartych, bezinteresownych i życzliwych, okazał się pianistą, który właściwie zrozumiał sens dyrektywy *con amore*.

---

<sup>5</sup> Metaforyka sportowa jest zresztą w poetyce relacji z Konkursu silnie obecna, a występy polskiej ekipy emocjonują prasę podobnie, jak rewanżowy mecz z Holandią. Zarówno polskim piłkarzom jak i polskim pianistom się „kibicuje”, w obu przypadkach mówi się o polskiej „ekipie”.

### **Bibliografia:**

- Berwińska, Krystyna; 1982, *Con amore*, Warszawa: Czytelnik.
- Billig, Michael; 2008, *Banalny nacjonalizm*, przeł. Maciek Sekedrej, Kraków: Znak.
- Bratkowski, Stefan; 1997, *Wiosna Europy. Mnisi, królowie i wizjonerzy*, Warszawa, Iskry.
- Czerwińska, Krystyna; 1983, *Piękno na co dzień – idea i rzeczywistość*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Dybowski, Stanisław; 2005, *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Warszawa: Selene.
- Ekier, Jan; 1975, Szopen i szopeniści, w: *Stolica* nr 46 (1458)/1975, s. 7.
- Ekiert, Janusz; 2010, *Chopin wiecznie poszukiwany. Historia Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, Warszawa: Muza SA.
- Kozakiewicz, Mikołaj; 1975, Z punktu widzenia ideału, w: „*Trybuna Ludu*” nr 236 (9708)/1975, s. 5.
- Waldorff, Jerzy; 1975, *Tempo Giusto*, w: „*Polityka*” nr 45 (974)/1975, s. 8.
- Waldorff, Jerzy; 1980, *Wielka gra. Rzec o Konkursach Chopinowskich*, Warszawa: Iskry.
- Wierzbicki, Piotr; 2015, *Nieboski Chopin*, Warszawa: Sic!
- Wysocki, Stefan; 1982, *Wokół dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji.

## NIEWIDZENIE W POWIEŚCI MŁODZIEŻOWEJ OKRESU PRL NA PRZYKŁADZIE *JAK TRUDNO KOCHAĆ* JERZEGO SZCZYGŁA

Natalia Pamuła

### Abstract

The article „Representations of Blindness in Polish Young Adult Literature under State Socialism in Poland as shown in Jerzy Szczygieł's *Jak trudno kochać* [*How Difficult it is to Love*]” analyzes representations of blindness in several young adult novels published under state socialism in Poland and, in particular, in 1976 Jerzy Szczygieł's text. Szczygieł's narrative tells a story of a young man who became blind during the Warsaw uprising in 1944. The article focuses on the intersection of gender studies and disability studies and shows how the failure of women's emancipation under state socialism in Poland enables the emancipation of a disabled man. In other words, the article argues that disability and gender remain in competition here and that Szczygieł's novel while invested in disabled masculinity and productivity criticizes Stalinist attempt to emancipate women.

### Podziękowania

Bardzo dziękuję Markowi Mackiewiczowi i Magdzie Szarocie za cenne komentarze do tekstu.

---

**N**iewidzenie to może–kulturowo–„najszlachetniejsza” forma niepełnosprawności. Niewiele tu z ciała niepełnosprawnego wystaje, nic się nie wylewa. Niewidzenie nie wymaga widocznej dla innych „doczepionej” do ciała protezy. Ciało, w pewnym sensie, nie zostaje naruszone, nie żąda interwencji z zewnątrz. To, oczywiście, nie oznacza, że osoby niewidome nie korzystają z żadnego rodzaju protez, często są one po prostu niewidoczne dla osób postronnych. Rodzajem protezy może być biała laska. I, chyba najważniejsze, w porównaniu z innymi rodzajami widocznej niepełnosprawności niewidzenie nie budzi wstrętu albo budzi go mniej. Można nawet próbować niewidzenie ukryć i, korzystając ze sformułowania Davida Mitchella i Sharon Snyder, stać się „sprawnym niepełnosprawnym” (ang. *able-disabled*; Snyder, Mitchell, 2010, 113-125). Ba, w ten sposób można uchodzić za osobę pełnosprawną. Ellen Samuels zwraca uwagę, że niepełnosprawność, mimo że teoretycznie w sposób oczywisty naznacza ciało, jest widoczna lub czytelna dla osób postronnych w zależności od kontekstu i sytuacji (Samuels, 2015, 135-137). Inaczej mówiąc, osoby niepełnosprawne mają lub mogą mieć wpływ na to, czy ich niepełnosprawność będzie zauważalna dla innych (to, czy niepełnosprawność będzie zauważalna dla innych zależy również od rodzaju niepełnosprawności). Czasami



niepełnosprawność wymaga coming outu, jak na przykład w *Spotkaniu nad morzem* Jadwigi Korczakowskiej z 1962 roku, gdzie niepełnosprawność niewidomej Elzy nie jest czytelna dla jej koleżanki. Początkowo Elza uchodzi właśnie za osobę pełnosprawną i dopiero później wyznaje, niczego niedomyślającej się, Dance, że nie widzi. Polska literatura młodzieżowa czasów PRL-u prezentuje również innych niewidomych bohaterów i bohaterki: Piotra w *Beethovenie i dzinsach* i *Zapałce na zakręcie* Krystyny Siesickiej, Olę w *Kolorach bez barw* Katarzyny Witwickiej, a także Karola w powieści Jerzego Szczygła *Jak trudno kochać*. Ta ostatnia podbija „szlachetność” niewidzenia: Karol został trafiony pociskiem podczas powstania warszawskiego i dlatego nie widzi. Tekst Szczygła jest ciekawy nie tylko ze względu na podkreślenie wzniosłego źródła niewidzenia, ale także na – rzadkie w polskiej literaturze młodzieżowej tego okresu – sprobrematyzowanie kwestii (nie)przewyciężenia niepełnosprawności i odrzucenie kategorii „sprawnego niepełnosprawnego”. Pomimo że *Jak trudno kochać* interesująco mierzy się z tematem niepełnosprawności, jest to zarazem powieść seksistowska, w której emancypacja bohatera niepełnosprawnego dokonuje się kosztem ujarzżenia bohaterek kobiecych. Innymi słowy, Szczygieł poddaje tu (grubo ciosanej) krytyce PRL-owski projekt równouprawnienia kobiet, pozostając głęboko zainteresowany równouprawnieniem mężczyzn z niepełnosprawnościami. Niemniej, powieść Szczygła pokazuje, że badanie reprezentacji niepełnosprawności jest nieodłączne od analizy ról płciowych. Tym samym, zależy mi na podkreśleniu znaczenia splotu studiów nad niepełnosprawnością (ang. *disability studies*) z gender studies i vice versa (moją przewodniczką w analizie intersekcyjnej skupiającej się na splotcie płci kulturowej i niepełnosprawności jest Rosemarie Garland-Thompson, jedna z pierwszych amerykańskich badaczek pisząca o feminist disability studies, autorka tekstu *Integrating Disability, Transforming Feminist Theory*).

Karol ma czternaście lat, gdy wybuch powstanie w Warszawie. Biegnie z opatrunkami do prowizorycznego szpitala i zostaje trafiony pociskiem; w konsekwencji zostaje niewidomy. Wojna i powstanie w powieści Szczygła to ważne, ale jednak wyłącznie epizody. Akcja zaczyna się pięć lat po wojnie: Karol, już dorosły, mieszka z matką, która się nim zajmuje. Mężczyzna nie skończył szkoły, nie zdobył zawodu, nie pracuje. Spędza dni leżąc na tapczanie i czekając na powrót z pracy matki, która przygotowuje mu obiad. W przeciwieństwie do wymienionych wyżej pisarek Szczygieł nie wprowadza wątku przewyciężenia niepełnosprawności, czym znacznie odbiega od dominującego wzorca pisania na ten temat. W polskiej powieści młodzieżowej czasów PRL-u młodzi ludzie poddają się rehabilitacji i jeżdżą na operacje i zabiegi, by odzyskać sprawność. W *Dziewczynce spoza szyby* Jadwigi Ruth-Charlewskiej dziewczynka po polio wstaje z wózka inwalidzkiego i zaczyna chodzić, w *Wichurze i trzcinach* Ireny Krzywickiej chłopak po poważnym wypadku samochodowym i roku nieustającej oraz bolesnej rehabilitacji powtarza ‘sukces’ bohaterki Ruth-Charlewskiej. W *Beethovenie i dzinsach* niewidomy chłopak jest operowany przez światowej sławy szwedzkiego chirurga, u Korczakowskiej Elza czeka na operację. Słowem, niepełnosprawność nie ma tu racji bytu i należy zrobić wszystko – nie ustawać w ćwiczeniach fizycznych i zmaganiach ze służbą zdrowia – by przestać być osobą niepełnosprawną. Ponadto, walka z niepełnosprawnością hartuje

ducha i jest, w istocie, testem na uzyskanie statusu pełnosprawnego, czyli pełnoprawnego obywatela w socjalistycznym kraju. Obywatel powinien pracować, a by pracować, musi być pełnosprawny; jeśli pełnosprawny nie jest, powinien poddać się zabiegom rehabilitacyjnym. Może brzmieć to przesadnie prosto, ale uproszczeniem nie jest – Polska socjalistyczna, przynajmniej w tekstach swoich pisarzy i pisarek, żąda produktywności i poprzez produktywność mierzy wartość obywateli i obywateli. Zresztą w ekspertyzie Polskiej Akademii Nauk z 1984 roku *Sytuacja ludzi niepełnosprawnych i stan rehabilitacji w PRL* można przeczytać, że „na gruncie przepisów zawartych w Konstytucji możliwe jest twierdzenie, że podejmowanie leczenia i rehabilitacji jest nie tylko prawem, ale i obowiązkiem obywatelskim osób niepełnosprawnych. Wskazują na to pośrednio przepisy Konstytucji, zgodnie z którymi: obywatele PRL powinni rzetelnie wypełniać swoje obowiązki wobec Ojczyzny i przyczyniać się do jej rozwoju (art. 67, ust. 3), praca jest prawem, obowiązkiem i sprawą honoru każdego obywatela (art. 19, ust. 1)” (Sokołowska i in., 1984, 82). Karol jednak nie wypełnia przepisów Konstytucji: nie upomina się o zabiegi u lekarzy, nie stara o operacje. Przeciwnie, uparcie leży na kanapie i słucha radia. Kontestacja ma u Szczygła swoje granice: podczas gdy na „odzyskaniu” wzroku Karolowi ewidentnie nie zależy, leżenie na kanapie i nicnierobienie (czyli niepracowanie) nie są przedstawione w pozytywnym świetle przez autora powieści. Obowiązkowa pełnosprawność zostaje zakwestionowana, obowiązkowa produktywność już nie. Moim zdaniem jednym z głównych powodów nieobecności imperatywu przewyciężenia niepełnosprawności u Szczygła stanowi jej („szlachetne”) źródło – powstanie warszawskie. Niepełnosprawność jest wynikiem bohaterskiego czynu, świadczącego również o jego męskości i w ten sposób przypomina o heroicznej przeszłości zarówno miasta, jak i Karola. Jeśli przyjąć, że nabyta niepełnosprawność jest naznaczeniem ciała, to owo naznaczenie jest dobre i ważne, i dlatego nie może zostać usunięte. Historia wojny i miasta odbija się tu w ciele jednostki, można zatem mówić o niepełnosprawności w powieści Szczygła jako o „protezie narracyjnej” (Mitchell, Snyder, 2000, 1). Niepełnosprawne ciało reprezentuje tutaj tragedię miasta, funkcjonuje jako jej synekdocha. W *Dziewczynce spoza szyby* niepełnosprawność głównej bohaterki, Elżbietki, świadczy o jej lenistwie i złym zachowaniu, a zatem przewyciężenie niepełnosprawności funkcjonuje jako poprawa charakteru i postawy życiowej. Nie tylko ciało ulega przeobrażeniu, ale, co ważniejsze, morale. W *Jak trudno kochać* taka transformacja potrzebna nie jest, wszak niewidzenie Karola dowodzi jego bohaterstwa i męskości.

Niewidzenie Karola niekoniecznie jest więc piętnem, ale raczej szlachetnym i symbolicznym naznaczeniem. Jednocześnie jego niepełnosprawność wydaje się być prawie wyłącznie dyskursywna. Podczas konferencji „1976” Eliza Szybowicz zauważyła, że w *Jak trudno kochać* Szczygieł rzadko opisuje bohaterów i bohaterki, a zatem czytelnik i czytelniczka nie wiedzą, kto jak wygląda. Zabieg ten ma przypominać o niewidzeniu Karola. Jednocześnie jest to jeden z niewielu momentów czy też strategii w powieści, kiedy niewidzenie nie funkcjonuje jako metafora, ale „namacalne” wręcz doświadczenie. Podczas gdy niewidome ciało Karola pożąda i jest pożądane, co dodatkowo wyróżnia tę powieść, gdyż zwykle ciało niepełnosprawne to ciało zdeksualizowane, pozostałe doznania cielesno-zmysłowe są Karolowi odebrane. Autor powieści, Jerzy Szczygieł,

podobnie jak jego bohater był niewidomy, co zostało podniesione podczas dyskusji na konferencji „1976”. Argumentowałabym, że „namacalne”, „cielesne” doświadczenie niewidzenia autora nie znajduje odbicia w powieści. Twierdzenie takie wydaje mi się problematyczne: czy często podnosi się argument, że fakt, iż autor/ka powieści jest pełnosprawny/a, znajduje odbicie w konstrukcji bohaterów pełnosprawnych? Czy fakt, że autor widzi ma znaczenie, że jego bohater również? Dlaczego miałoby się tak twierdzić w przypadku bohatera autora niewidomego? Innymi słowy, nie wiadomo, czy u Szczygła niewidzenie niesie ze sobą jakiegokolwiek doznania somatyczne. Czy Karol nie widzi nic? Czy widzi plamy, czy widzi światło? U Szczygła nic się na ten temat nie znajdzie, podczas gdy np. Jadwiga Stańczakowa w *Ślepaku* sporo pisze o swoim – jak najbardziej materialnym – doświadczeniu niewidzenia. Cieleśność i materialność w powieści Szczygła są oderwane od niepełnosprawności. Możliwe, że miał być to zabieg polityczny, że chodziło o ukazanie ciała niepełnosprawnego jako silnego i niecierpiącego, niebudzącego litości. Z drugiej strony, nie bez znaczenia jest fakt, że jedyny raz, gdy ciało wydaje się cierpieć, jest moment wypadku w powstaniu. Powstanie generuje ciało jednoznacznie cierpiące i odczuwające. Po wojnie Karol już nie cierpi (czyżby sugestia, że PRL zlikwidował cierpienie? albo ciało somatyczne?), a jego niepełnosprawność staje się symbolem. Niewidzenie ma konsekwencje społeczne – tym Szczygieł poświęca sporo czasu, ale nie towarzyszą mu żadne doświadczenia cielesne czy medyczne. W tym sensie, *Jak Trudno Kochać*, bezwiednie realizuje manifest angielskiego stowarzyszenia The Union of the Physically Impaired Against Segregation z 1972 roku, które przeformułowało koncepcje ‘niepełnosprawności’ (*disability*) traktując ją jako kategorię konstruowaną wyłącznie społecznie i skutkującą dyskryminacją czy wręcz opresją osób niepełnosprawnych, tymczasem dawniej rozumiana ‘niepełnosprawność’ czyli dysfunkcja ciała została wyrażona poprzez kategorię upośledzenia/dysfunkcję (*impairment*) będącą neutralną w stosunku do niepełnosprawności (*disability*) biologiczną cechą ciała, która sama z siebie nie powoduje trudności społeczno-kulturowych dla jednostki. Manifest UPIAS jest jednym z najważniejszych fundamentów anglosaskich *disability studies* oraz *disability movement*.

Bohaterstwo Karola charakteryzuje ambiwalencja. Tak, biegł z opatrunkami do naprędce zorganizowanego szpitala podczas powstania, ale biegł trochę przez przypadek. Radzono mu, by chwilę poczekał, ale czekać nie chciał i biegł może bardziej dla brawury niż z jakichkolwiek innych powodów. I kilka lat po wojnie niewidzenie niejako stanowi dowód bohaterstwa i poświęcenia, ale, może jeszcze dobitniej, świadczy o braku możliwości samostanowienia Karola. Niewidzenie jest tu metaforą braku męskości. Karol jest przeciwieństwem „sprawnego niepełnosprawnego”, niepełnosprawnego pożądanego przez państwo i społeczeństwo, bo niewymagającego uwagi i odpowiednich przystosowań, zmiany społecznego krajobrazu. On jest ostentacyjnie niepełnosprawny – sam nie potrafi nic zrobić, nie pracuje, leży na tapczanie, a wszystkie posiłki przygotowuje mu matka. Niepełnosprawność w *Jak trudno kochać* ma konsekwencje społeczne i jest nią przede wszystkim brak produktywności oraz trwanie w stanie dziecięcości i zależności. Niepełnosprawność Karola tożsama jest z pasywnością i biernością, za którą odpowiedzialna jest wyemancypowana kobieta-matka. Szczygieł przeciwstawia Karolowi Logana, znajomego z Ośrodka dla Niewidomych w Laskach. Logan, pomimo

niepełnosprawności, podróżuje sam po Polsce, angażuje się w nielegalne interesy, zatrudnia w fabryce szcزتkarskiej dla osób niewidomych we Wrocławiu. Jest samodzielny i aktywny, a niewidzenie nie stanowi dla niego przeszkody w podjęciu pracy. Ale Logan nie ma nad sobą kobiety-opiekunki, jest sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem. Na szczęście, w życiu Karola pojawia się wybawca – ojciec marnotrawny. Ojciec zniknął z jego życia w wojennej zawierusze i w 1945 roku postanowił nie wracać do rodziny. Wyjechał do innego miasta, założył nową rodzinę, nie kontaktował się z żoną i synem. Po latach, przegrany i nieszczęśliwy, wraca. Żona i syn przyjmują go z powrotem. To dzięki ojcu Karol staje się wreszcie mężczyzną: ojciec pozwala mu dorosnąć i uciec spod kobiecej kontroli. Wybiecie się na niezależność jest konieczne, by stać się osobą produktywną, osiągnięcie produktywności zaś równoznaczne jest z dojrzałością. Uwaga skoncentrowana na splocie kategorii niepełnosprawności i płci w *Jak trudno kochać* obnaża, po raz kolejny, system socjalistyczny jako „reżim produktywności” (Rasell, Iarskaia-Smirnova, 2013, 42).

Kobiety u Szczygła są dwie: matka i żona. Dla obu, podobnie jak w innych powieściach i filmach z lat siedemdziesiątych, „emancypacja (...) wiedzie przez niezależność zawodową” (Zawadzka, 2014, 350). Matka pracuje, a Hanka, żona, nielegalnie handluje walutą. Praca oferuje im poczucie niezależności, a przede wszystkim finansową władzę i kontrolę nad Karolem. Okazuje się zatem, że praca zawodowa kobiet ma negatywne skutki dla mężczyzny. W pewnym sensie *Jak trudno kochać* opowiada o zniewoleniu Karola przez matkę i Hanke, i oswobodzeniu przy pomocy ojca. Matka opiekuje się synem, ale w praktyce kontroluje go: „Chciała wiedzieć dokładnie, co w danym momencie porabia, co czuje, a nawet co myśli. Z głosu starała się wyczuć jego nastrój” (Szczygieł, 1976, 6-7). Po wojnie, na krótko, Karol trafia do Lasek, ale jest mu tam ciężko, nie ma kolegów, nie potrafi się zaaklimatyzować i dostosować. Wraca do domu. Po jakimś czasie odzywa się do niego Logan. Logan wprowadza się tymczasowo do mieszkania Karola i jego matki. Matka nie jest szczęśliwa z tego powodu; gdy syn pyta ją o zdanie, mówi: „Trudno mi przyzwycząić się do tej myśli – rzekła w końcu. – Kiedy po powstaniu wróciliśmy do Warszawy, zawsze byliśmy tylko we dwoje. To już pięć lat. Ale jeśli chcesz...” (Szczygieł, 1976, 28-29). Karol wie, że matka będzie zazdrosna o Logana i odpowiada: „Nie gniewaj się na mnie za tę niecierpliwość – poprosił. – Obecność Logana u nas nie zmieni moich uczuć dla ciebie. Tylko chociaż na krótko będę miał kogoś jeszcze. Zauważyłaś, jaki on jest inny niż ja, ile ma w sobie odwagi” (Szczygieł, 1976, 29). Logan się wprowadza, matka kapituluje. W przeciwieństwie do matczynych figur ze *Spotkania nad morzem czy Wichury i trzciny* matka nie szuka lekarzy dla syna, nie podąża za najnowszymi medycznymi nowinkami. Raz wspomina krótko o potrzebie przywrócenia Karolowi wzroku, ale oczywiście jest, że prób tych nie podejmuje. Niepełnosprawność Karola wiąże syna z matką, nie pozwala mu odejść od niej. Pełnosprawność mogłaby zwyczajnie odebrać jej syna. Ale matkę Szczygieł, ostatecznie, rehabilituje. Matka to w końcu właściwa towarzyszka życia syna, pomaga mu w kłopotach, nie zadaje pytań, wykonuje prośby Karola. Akceptuje jego, późno uzyskaną, samodzielność. Inaczej niż żona.

Matka symbolizuje opresyjną siłę domową, która – poskromiona – ujawnia na końcu swoje łagodne oblicze. Hanka reprezentuje inny typ kobiecości: przedsiębiorcza, aktywna zawodowo, zmusza Karola do zajęcia się domem i protestuje przeciwko jego chęci zdania

matury. Karol żeni się z nią, gdyż podczas spaceru w Lasku Bielańskim uprawiają seks i Hanka zachodzi w ciążę. Karol jest honorowy, a poza tym niespodziewana ciąża kobiety umożliwi mu ucieczkę z domu. Ucieczka to jednak nieudana. Hanka nielegalnie handluje walutą, co, według autora, ma podkreślić jej demoralizację i brak szlachetności. Szczygieł piętnuje nielegalne interesy oraz prywatną inicjatywę i przypomina o wartości pracy dla kolektywu i z kolektywem poprzez wprowadzenie wątku fabryki szczotek, sprawnie zarządzanej przez osoby niewidome. Krytykując zabroniony handel walutą, w który na krótko angażują się Logan i Karol, Szczygieł jednocześnie podnosi temat braku pracy i możliwości kształcenia się dla osób niepełnosprawnych, zaznaczając w ten sposób jasno, że pracy i równości w PRL-u dla wszystkich nie było. Wątek podjęcia studiów na Wydziale Prawa na Uniwersytecie Warszawskim przez Karola przypomina o uprzedzeniach wobec osób z niepełnosprawnościami i przedstawia, częściowo, elity Polski Ludowej jako niechętnie studentom niepełnosprawnym. To, co u Szczygła jest ciekawe i ważne, to ukazanie, że, aby być produktywnym, nie trzeba być osobą pełnosprawną. W powieściach, które wspominałam powyżej – *Dziewczynce spoza szyby*, *Wichurze i trzcinach*, *Beethovenie i dzinsach*, ale też *Reszcie świata* Marii Nurowskiej – obecne jest przekonanie, że niepełnosprawność stanowi przeszkodę do podjęcia pracy. Szczygieł polemizuje z tym argumentem i kreśli obraz dobrze zarządzanej fabryki szczotek. Niepełnosprawność, inaczej mówiąc, nie stanowi przeciwności produktywności; jeśli Karol produktywny nie jest, to nie dlatego, że nie pozwala mu jego ciało, ale kobieta. Dlatego też rozwiązaniem, które proponuje Szczygieł nie jest np. operacja wzroku, ale ujarznienie bohaterki kobiecych. Jednocześnie nie uważam, jakoby operacja wzroku miałyby stanowić pożądane rozwiązanie podniesionej kwestii, taka opcja stanowiłaby powrót do medycznego modelu niepełnosprawności, z którym anglosaskie *disability studies* rozprawiły się w latach siedemdziesiątych XX wieku (medyczny model niepełnosprawności traktuje niepełnosprawność jako kwestię medyczną, jako stan, który należy indywidualnie zlikwidować poprzez medyczną interwencję czy też rehabilitację; najważniejszą alternatywą wobec medycznego modelu stanowi model społeczny – oparty na koncepcji UPIAS -, który zakłada, że to nie jednostka, ale społeczeństwo musi się zmienić i stworzyć dopasowane do różnych niepełnosprawności dostosowania).

*Jak trudno kochać* Szczygieł wydaje w 1976 roku. Czy książka tak otwarcie atakująca równouprawnienie kobiet ukazałaby się w latach pięćdziesiątych, w czasie stalinizmu? Czy powieść Szczygła stanowi reakcję czy też konserwatywną odpowiedź na projekt równouprawnienia kobiet? Nie tylko w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku można było zaobserwować niechęć wobec emancypacji kobiet czy też drugiej fali feminizmu. Czy w związku z tym *Jak trudno kochać* stanowi (na mniejszą skalę) polski odpowiednik *backlashu*, czyli „zmasowany kontratak konserwatywnej kultury na drugą falę feminizmu” (Graff, 2013, 10)? Jeśli tak, *backlash* to nowatorski, bo czerpiący swą siłę z oparcia na kategorii niepełnosprawności. W *Women, Communism, and Industrialization in Postwar Poland* Małgorzata Fidelis zauważa, że po 1956 roku „wzmocnienie różnicy genderowej było kluczowe dla nowego podkreślenia istotności małżeństwa i rodziny” (tłumaczenie własne; Fidelis, 2010, 183). Czy *Jak trudno kochać* może być więc interpretowane jako pokłosie powrotu do „polskości”, do wzoru tradycyjnej rodziny z

ustalonym podziałem ról i obowiązków? Jako jedną z konsekwencji destalinizacji i całkowitego odrzucenia dziedzictwa wczesnych lat pięćdziesiątych wraz z ich próbą równouprawnienia kobiet? Fidelis pisze, że „Polacy wierzyli, że otworenie, dotąd niedostępnych, miejsc pracy dla kobiet stanowiło sowietyzację polskiej kultury narodowej. Dla Polaków umacnianie hierarchii płciowej było również sposobem na utwierdzenie tożsamości narodowej i odróżnienie od Sowietów” (tłumaczenie własne; Fidelis, 2010, 205). Destalinizacja przynosi powiew wolności, ale także odwrót od próby równego traktowania kobiet w miejscach pracy (tłumaczenie własne; Fidelis, 2010, 237). Dlatego też Fidelis przypomina, że stalinizm to nie tylko lata terroru, to również „możliwość dla różnych grup społecznych, w tym kobiet, wyrwania się z przednowoczesnej tradycji i stworzenia swojej tożsamości na nowo” (tłumaczenie własne; Fidelis, 2010, 240). Myślę o powieści Szczygła jako pozycji reprezentującej zjawisko analogiczne do amerykańskiego *backlashu*, dlatego że rozwiązaniem problemu braku produktywności – jeśli w ogóle konieczne jest jego rozwiązanie – Karola nie jest np. przewyciężenie niepełnosprawności, ale przearanżowanie stosunków rodzinnych i małżeńskich, czyli przywrócenie prymatu mężczyzn nad kobietami. Rearanżację tę sygnalizuje nie tylko powrót ojca do domu i podjęcie studiów prawniczych przez Karola, ale także przejście matki na emeryturę, a zatem utrata jej pozycji finansowej i społecznej. Nacisk położony na zmianę stosunków małżeńskich i rodzicielskich ujawnia relacyjny charakter niepełnosprawności. Szczygieł w oczywisty sposób prezentuje płęć (kobieca) i niepełnosprawność jako kategorie rywalizujące ze sobą, a jednocześnie obie definiowane są przez bierność – różnica polega na tym, że bierność kobiet jest pożądana i oczekiwana, zaś bierność mężczyzny z niepełnosprawnością wymaga „przewyciężenia”. W takiej konfiguracji, Karol wyrasta na „naturalnego” rywala kobiet, a jego emancypacja staje się równoznaczna z symbolicznym podporządkowaniem matki i żony.

Próba ujarznienia kobiet kończy się sukcesem u Szczygła. Projekt emancypacji jest projektem niezakończonym, co więcej, projektem, który można powstrzymać, a jego skutkom zaradzić. Matka łagodnieje, Karol rozwodzi się z Hanką, która okazuje się zupełnie nieprzygotowana do roli matki, i to Karol przejmuje opiekę nad ich małym synkiem. Na szczęście Hanka zmienia się pod wpływem nowego związku z Loganem. Ten wyznaje Karolowi: „Przegoniłem jej dawnych współników na cztery wiatry. (...) Załatwiłem jej pracę w tym samym szpitalu w biurze. Jest zastępczynią intendentki. Razem idziemy do pracy i razem wracamy. Ona zna moje towarzystwo, a ja jej. Musiałem to przeprowadzić. Sama prosiła, żebym ją przytrzymał krótko” (Szczygieł, 1976, 127). Awanturka staje się przykładową żoną, patriarchalny porządek zostaje przywrócony, heteroseksualna pełna rodzina złożona z ojca, matki, syna formuje się na nowo. Karol zaś poznaje sporo od siebie młodszą repatriantkę z Lwowa, która zakochuje się w nim bez pamięci. W związku z tym Szczygieł pokazuje, że zagrożeniem dla męskości nie jest niepełnosprawność, a wyemancypowana kobieta. Dlatego też gwarancją przetrwania hegemonicznego modelu męskości stanowi związek z kobietą, którą można zdominować (z Hanką Karol ma syna, ale jak się okazuje, posiadanie syna nie ma takiego wpływu na formowanie się męskiej tożsamości jak heteroseksualna relacja z podległą kobietą). Lektura *Jak trudno kochać* nasuwa wniosek, że męskie niepełnosprawne ciało to nie takie, które nie widzi, ale takie,

które podlega kobiecej kontroli; ciało, które odmawia udziału w produkcji i spędza dni w domu, leżąc na kanapie. Natomiast męskie ciało pełnosprawne reprezentowane w powieści przez Logana to ciało produktywne, mobilne. Samodzielność, innymi słowy, niweluje niepełnosprawność czy niewidzenie. Niepełnosprawność nabywa tu znaczenia społecznego i nie jest ograniczona do kondycji medycznej. Wręcz przeciwnie, niepełnosprawność, również poprzez nieobecność ciała somatycznego, funkcjonuje przede wszystkim w kontekście społecznym i rodzinnym. Lekarz nie jest tu potrzebny, jedynej interwencji dokonuje ojciec. Miłość matki i Hanki jest egoistyczna i zagarniająca, są to, w gruncie rzeczy, kobiety-modliszki, natomiast miłość ojca szanuje wolność i odrębność Karola. W konsekwencji, niepełnosprawność sprowadzona jest tu do roli metafory stanu dziecięcości i zależności, pełnosprawność zaś autor utożsamia z dojrzałością i autonomią, które zostają potwierdzone w momencie rozpoczęcia przez Karola nauki na uniwersytecie i snucia zawodowych planów na przyszłość. Kluczem do osiągnięcia samodzielności jest obecność kochającego i mądrego, nawet jeśli marnotrawnego, ojca. W tekście dotyczącym polskich lat siedemdziesiątych XX wieku *Socjalizm niedokończony* Anna Zawadzka pisze: „Wśród wartości (...) elementarną okazała się rodzina – jako najważniejsza grupa odniesienia” (Zawadzka, 2014, 332). Zawadzka powołuje się w nim na badania socjologiczne Stefana Nowaka, które wykazały, że rodzina stanowi w polskim społeczeństwie „rodzaj «rozszerzonej osobowości jednostki» dla wszystkich grup społecznych i wszystkich pokoleń” (Zawadzka, 2014, 332). Powieść *Szczygła* poprzez uprzywilejowanie rodziny w „trudzie przezwyciężenia” niepełnosprawności potwierdza rozpoznania Nowaka, zaś obciążenie winą za niesamodzielność niewidomego Karola jego matki i żony sygnalizuje odwrót od próby emancypacji kobiet podjętej w latach pięćdziesiątych. Niepełnosprawność zatem w interpretacji *Szczygła* nie wymaga rehabilitacji czy medycznych interwencji; niepełnosprawność rodzi się na styku i wyniku relacji rodzinnych i przez pryzmat rodziny wpisanej w pewien kulturowy kontekst powinna być rozpatrywana.

### **Bibliografia**

- Fidelis, Malgorzata; 2010, *Women, Communism, and Industrialization in Postwar Poland*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Graff, Agnieszka; 2013, Wstęp, w: Susan Faludi, *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa: Wyd. Czarna Owca.
- Mitchell, David T., Snyder, Sharon L.: 2000, *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rasell, Michael, Iarskaia-Smirnova, Elena; 2013, *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union: History, Policy and Everyday Life*, New York: Routledge.
- Samuels, Ellen; 2015, *Passing*; w: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (red.), *Keywords for Disability Studies*, New York: NYU Press, ss. 135-137.
- Snyder, Sharon L., Mitchell, David T.; 2010, Introduction: Ablenationalism and the Geo-Politics of Disability, w: *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, t. 4.2, ss. 113-125.
- Sokołowska, Magdalena (i in.); 1984, *Sytuacja ludzi niepełnosprawnych i stan rehabilitacji w PRL. Ekspertyza*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szczygieł, Jerzy; 1976, *Jak trudno kochać*, Warszawa: Czytelnik.
- Zawadzka, Anna; 2014, Socjalizm niedokończony. O serialach *Doktor Ewa* i *Daleko od szosy*, w: Katarzyna Chmielewska, Grzegorz Wołowicz, Tomasz Żukowski (red.), *Rok 1966: PRL na zakręcie*, Warszawa: Wyd. IBL, ss. 328-358.



## „I PAMIĘTAJ, ŻE TO JEST TEATR TWÓJ, TEATR ROBOTNICZY”. TEATR NA WOLI 1976-1981.

Konrad Niciński

### Abstract

The aim of the paper is to describe Teatr Na Woli (from the opening in 1976 to 1981, under the direction of its founder, Tadeusz Łomnicki) as the last serious attempt – in spite of the failure – to make the idea of workers' theatre (which was the great expectation of Polish theatre since 20s) real. First part of the text describes the history of theatre, the second interprets its intentions, achievements and the final defeat, the third tries to show history of the theatre in context of topographic studies.

### Abstrakt

Celem artykułu jest przedstawienie Teatru na Woli (od otwarcia w 1976 roku do 1981 roku, pod kierownictwem jego założyciela, Jana Łomnickiego) jako ostatniej, poważnej próby – mimo porażki – zrealizowania idei teatru robotniczego (na co oczekiwano w polskim teatrze od lat 20.). W pierwszej części tekstu opisano historię teatru, w drugiej zaś interpretuje się intencje jego założenia, osiągnięcia i ostateczną klęskę. W trzeciej części podjęto próbę pokazania historii teatru w kontekście badań topograficznych.

---

Cytat, który posłużył za tytuł niniejszego tekstu nie pochodzi, jak się można domyślić, z roku 1976; nie pochodzi też, jak podpowiadałaby intuicja, z przełomu lat 40. i 50. Za pomocą tego hasła na łamach „Robotnika” zachęcano w 1932 roku publiczność do odwiedzania teatru Ateneum (zob. Marczak-Oborski, 1984). Karol Marks stwierdził, że wydarzenie, które pierwszy raz w historii było tragedią, powraca jako komedia lub krwawa farsa (*18 brumaire’a Ludwika Bonaparte*, 1852). Na pierwszy rzut oka pięcioletnia dyrekcja Tadeusza Łomnickiego na Woli sprawia wrażenie gorzkiej komedii stanowiącej zamknięcie, ostatnią poważną – mimo wszystko – próbę, urzeczywistnienia marzenia o teatrze robotniczym, podjętego z całą mocą pewnie ok. 1930 r. przez Stefana Jaracza w Ateneum i Leona Schillera, rok wcześniej, w Łodzi (nb. w sezonie 1932/33 Schiller dołączył do Jaracza w Ateneum, a w kolejnym sezonie prowadził scenę samodzielnie, zresztą bez szczególnego powodzenia) (zob. Krasiński, 1970).

Na początku 1976 r. Teatr Na Woli witany był na łamach „Teatru” jako scena w oczywisty sposób predestynowana do natychmiastowego zajęcia miejsca wśród najlepszych scen stolicy (Kral, 1976, 4-6). Scen w obu tego słowa znaczeniach; jako jedna z najnowocześniejszych przestrzeni teatralnych, budząca podziw zmiennością planów przypominającą bardziej studio telewizyjne niż tradycyjną scenę, ale także nowoczesny teatr dla szerokich mas publiczności, chcący za pośrednictwem współczesnego i nowoczesnie pokazanego repertuaru wejść z nią w dialog, kierowany przez jedną z

największych gwiazd polskiej sceny i posła na Sejm PRL w jednej osobie<sup>1</sup>. Z artykułu bije przekonanie, że to przedsięwzięcie nie może się nie udać.

W czerwcu 1981 r. tematem prasowym staje się coś, o czym teatralna i warszawska plotka szemrały już od kilku miesięcy – wyprowadzka teatru Łomnickiego, a jak się wtedy zdaje – teatru w ogóle, z Zakładów im. Kasprzaka. Gościńię wymówili robotnicy zrzeszeni w zakładowej Solidarności, wyrażając przekonanie, że teatr od początku był w ich fabryce ciałem obcym, a dla nich samych czymś nieużytecznym (Matałowska, 1981). Oczywiście jeśli gościńią to można nazwać, scena Na Woli dysponowała bowiem jednym z najnowocześniejszych parków technicznych w ówczesnej Warszawie, tworzonym pod nadzorem dyrektora Łomnickiego, który trudno było nazwać zdobyczą aktywu robotniczego. Solidarność chciała powrotu do sytuacji sprzed otwarcia teatru, kiedy w tej samej sali mieściło się (częściej, jak się zdaje, odwiedzane przez pracowników fabryki) kino Mazowsze, pomieszczenie, które aktyw mógł wykorzystywać podczas uroczystych zebrań czy też imprez w rodzaju choinki dla dzieci. Łomnicki ustąpił ze stanowiska; duża część zespołu znalazła miejsce w innych teatrach warszawskich. Nie tak prosto jednak zlikwidować duży zespół, a jeszcze trudniej przerobić na kino jedną z nowocześniejszych sal teatralnych w Warszawie – w efekcie, także ze względu na likwidację Solidarności, zespół trwał, po części siłą bezwładu. Początkowo próbował odnaleźć miejsce głównie jako teatr lektur szkolnych, następnie doszło do fuzji z będącym w podobnej sytuacji teatrem Kwadrat, finalnie zaś scena na Woli została przejęta w 1986 przez Teatr Narodowy, aby tymczasowo pełnić funkcję jego sceny głównej, po pożarze na placu Teatralnym. Niemniej jednak rok 1981 stanowi definitywny kres Teatru na Woli jako autorskiego projektu, mającego wyraźne miejsce na mapie teatralnej Warszawy.

Fascynujący to i wiele mówiący paradoks – ostatnia bodaj próba stworzenia teatru robotniczego rozumianego jako teatr dla prostego człowieka, ale niepozbawionego wyraźnych akcentów ideowych, socjalistycznych czy wręcz partyjnych, zostaje zmieciona przez autentyczny ruch robotniczy. Niemal symboliczne wydają się też ramy czasowe. Styczeń 1976, kiedy teatr otwarto, to chyba ostatni moment wiary w porozumienie między partią a społeczeństwem, szczególnie, w tym wypadku, z jego gorzej wykształconą częścią. Czerwiec 1981, data ostatniej premiery, to moment, kiedy społeczeństwo PRL, a zwłaszcza ta jego część, którą nazywano klasą robotniczą, mówi najmocniej własnym głosem. I ten głos prostego człowieka mówi, że zamiast teatru woli kino – i jakąś przestrzeń na własne imprezy<sup>2</sup>. Wydaje się, że dominująca w pamięci o teatrze Łomnickiego narracja teatru dworskiego, prowadzonego dla partii przez szczególnie hołubionego przez nią artystę i zarazem, niczym dwór wokół króla, ześrodkowanego wokół wielkości aktorskiej dyrektora, sprawia, że tracimy z pola widzenia niuanse postaw. Trudno nam żałować kłęski

---

<sup>1</sup> Warto dodać, że artykuł w „Teatrze” poprzedzony jest programową wypowiedzią Łomnickiego dotyczącą obowiązków teatru w socjalistycznym społeczeństwie, przygotowaną na użytek zjazdu ZASP i żywo powiązaną z jego ówczesną działalnością partyjną; skądinąd w porównaniu ze znanymi wypowiedziami prasowymi Łomnickiego ta sprawa wrażeń zadziwiająco pustej i powierzchownej.

<sup>2</sup> Gorzką pointą marzeń o teatrze dla prostego odbiorcy były słowa Łomnickiego o swoim teatrze i robotnikach z Kasprzaka zanotowane przez Matałowską: „A zamian otrzymali coś, czego nie chcą, może nie rozumieją”.

dworaka, nawet jeśli zgadzamy się, że ów dworak sporadycznie przygotował w swym teatrze spektakle znakomite. Odruchowo odrzucamy myśl o jakiegoś rodzaju programie czy idei takiego teatru; może się wydawać, że w takim wypadku jedynym programem będzie ego szefa zespołu. Tymczasem sprawy, jak się zdaje, nie przebiegały tak prosto.

Przyjrzyjmy się pokrótce niepełnemu sześciolciu dyrekcji Łomnickiego, aby dokładniej móc to szczególne zjawisko, jakim był Teatr na Woli, opisać. W czasie sześciu sezonów (pierwszy był niepełny, ale liczbą premier nie odbiegał od pozostałych) zespół Łomnickiego przygotował dziewiętnaście premier, co daje średnio nieco ponad trzy premiery rocznie. Ta liczba na pierwszy rzut oka sytuuje wolski teatr wśród scen postrzeganych jako peryferyjne i w jakimś stopniu powiązanych z partią<sup>3</sup>, podobną średnią miały teatry Nowy i Rozmaitości. Identycznie jednak wygląda średnia premier teatru Współczesnego, z którym Łomnicki był, z krótką przerwą w latach 50., związany od 1949 do 1974 roku, czyli przez połowę swojej drogi scenicznej. Podobnie jak w teatrze na Mokotowskiej przewagę miał współczesny repertuar. Na 19 premier aż 10 to prapremiery i prapremiery polskie; jeśli do prapremier doliczyć premiery następujące krótko po prapremierze tejsze sztuki w innym teatrze, to będzie ich 12. Przewagę nad premierami tłumaczonymi mają sztuki rodzime, w liczbie 11; spośród zagranicznych 6 na 8 to repertuar z bratnich krajów socjalistycznych (Brecht jako reprezentant NRD), w tym egzotycznych, jak Jugosławia i Bułgaria. Wyraźny wpływ na postrzeganie teatru miał fakt, że w każdym sezonie wyraźnie dało się wyodrębnić jedno wydarzenie, które recenzenci lokowali w czołówce premier warszawskich, na które przychodziła publiczność i które tym samym dawało teatrowi rację bytu. Z jednej strony fakt ten wyodrębnia Teatr na Woli z grona scen peryferyjnych – Rozmaitości, Nowy i inne o takiej średniej mogły pomarzyć. Z drugiej strony fakt ten mocno przyczynił się do postrzegania sceny wolskiej jako teatru dworskiego – konstrukcją nośną pięciu z sześciu „premier sezonu” była kreacja Łomnickiego, z wyjątkiem *Do piachu...*, w którym nie grał, ale je reżyserował. Przecież jednak i pierwsze Ateneum było przede wszystkim teatrem Jaracza. Cechą charakterystyczną, mającą pewne zalety, ale *per saldo* jednak bardzo kłopotliwą, był brak powtarzalności nazwisk reżyserskich. 19 premier wyszło spod ręki 16 reżyserów, najwięcej reżyserował dyrektor, trzykrotnie. Mogło to oznaczać brak powtarzalności, zarówno jeśli idzie o jakość, jak i o styl. W tym drugim przypadku pomagały oczywiście osobowość dyrektora i szukanie spójnego pomysłu w innych zakresach działania, jak dobór repertuaru, czy ogólne prawidłowości doboru reżyserów. Dominują wśród nich nazwiska filmowców i absolwentów filmówki (wśród nich Wajda, Kutz, Polański<sup>4</sup>, Janusz Zaorski) oraz reżyserów młodych, tuż po debiucie. W tej drugiej grupie brakuje znanych nazwisk, poza debiutującym na Woli, zresztą bez powodzenia, Krzysztofem Zaleskim i może jeszcze Andrzejem Rozhinem; na pewno ten brak nosa Łomnickiego do młodych reżyserów (a może brak zainteresowania najzdolniejszych spośród nich pracą u Łomnickiego) nie służył budowie wizerunku sceny

<sup>3</sup> Idzie głównie o Teatr Nowy na Mokotowie, od 1975 r. prowadzony był przez związanego z PZPR Mariusza Dmochowskiego, i o Teatr Rozmaitości, skupiający dawnych STS-owców, pod dyrekcją Andrzeja Jareckiego.

<sup>4</sup> *Amadeusz* Petera Shaeffera w inscenizacji Polańskiego z nim samym w roli Mozarta i Łomnickim w roli Salieriego był ostatnim wielkim (może w ogóle największym) sukcesem teatru (premiera 23 czerwca 1981 r.).

współczesnej i poszukującej. Na pewno nie służyło i to, że od 1978 r. Łomnicki do dużych premier ściągał akademizujących rutyniarzy. Premierę sezonu 77/78, *Życie Galileusza*, wyreżyserował Ludwik Rene, który na deskach teatru Dramatycznego przyswoił warszawskiemu odbiorcy twórczość Brechta w latach 50. Premierę sezonu 79/80, *Fantazego*, wyreżyserował Jan Kulczyński, a drugą ważną (chronologicznie – pierwszą) premierę ostatniego sezonu, 80/81, *Niebezpiecznie, panie Mochnacki...* Jerzego Mikkego, przygotował Jerzy Krasowski.

Nowa tendencja zbiegła się ze zmianą metody budowania zespołu aktorskiego. W dwóch pierwszych sezonach zespół aktorski składał się głównie z młodych aktorów, najczęściej niedawnych studentów Łomnickiego z PWST, oraz drugoplanowych najczęściej aktorów niedocenianych w poprzednich zespołach, przede wszystkim wypatrzonych w Teatrze Narodowym, w którym Łomnicki grał bezpośrednio przed objęciem sceny na Woli. Później większość zdobywają aktorzy doświadczeni i rozpoznawalni, także dzięki Telewizji, najczęściej pochodzący z zespołów słabszych lub mających zdecydowanie złą passę (Rozmaitości, Studio), ale także gwiazdy czołowych zespołów pozawarszawskich. W 1978 dołączyli Henryk Bista z Gdańska (na krótko) i Halina Łabonarska z Poznania (do końca), rok później Łomnicki przejął z łódzkiego Teatru Nowego grupę powracających do Warszawy aktorów Dejmka, w tym Barbarę Rachwalską, Seweryna Butryma, Józefa Duriasza i Mieczysława Voita. Wydaje się, że w ten sposób Łomnicki uzyskał skład personalny tyleż mocny, co trudny do utrzymania; niejednorodny, a przez to podatny na konflikty, mający więcej dużych nazwisk niż stosownych dla nich ról, niespójny stylowo i mający niepokojąco dużo aktorów lepiej czujących się w repertuarze klasycznym niż w prapremierach. Równocześnie zaś siła personalna zespołu przeszła w Warszawie bez echa; do końca teatr na Woli pozostał teatrem Łomnickiego i to, w odróżnieniu choćby od pierwszego Ateneum Jaracza, teatrem gwiazdy, nie teatrem twórcy.

W ogóle chyba Warszawa nie potrafiła postrzegać Łomnickiego inaczej, co chyba też zaważyło na takim, a nie innym odbiorze jego przedsięwzięcia. A przecież wiedza, nie tylko teatralna, erudycja, intelekt Łomnickiego, wreszcie jego bardzo szczególne doświadczenia teatralne (młodzieńcza współpraca z Osterwą [Osiński, 2003, 48]<sup>5</sup>, a przede wszystkim szalenie nietypowa drogą do teatru, rozpoczęta od prób dramaturgicznych<sup>6</sup>), predestynowały go bardziej niż kogokolwiek z jego pokolenia do roli aktora-twórcy w rodzaju Osterwy czy Jaracza. Zdaje się, że ten sposób postrzegania Łomnickiego był jednak dla dużej części opinii, także krytyki, zamknięty. Przebicie się do świadomości warszawskiego widza, stanie się teatrem, gdzie przynajmniej na część premier przychodzi publiczność inna niż zorganizowana, teatr na Woli zawdzięczał przede wszystkim czterem premierom: wydarzeniom dwóch pierwszych sezonów, *Gdy rozum śpi* i *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna*, dalej wydarzeniu roku 79, *Do piachu...*, i ostatniej premierze dyrekcji Łomnickiego, *Amadeuszowi* Shaeffera w reżyserii Romana Polańskiego. Z

<sup>5</sup> Piękny szkic Osterwie poświęcił Łomnicki w swoich *Spotkaniach teatralnych* (Warszawa 1984).

<sup>6</sup> Debiut dramaturgiczny Łomnickiego, *Noe i jego menażeria*, został wystawiony w 1948 r. na deskach Teatru Kameralnego w Krakowie (reż. Roman Zawistowski). Najpewniej nie przypadkiem było, że jedną z pierwszych ważnych ról Łomnickiego był Chłopiec z deszczu w *Dwóch teatrach* Szaniawskiego, w słynnej katowickiej inscenizacji Edmunda Wiercińskiego, wystawionej rok wcześniej.

pewnością taki zestaw wydarzeń podkreślał wrażenie teatru gwiazdy. A przecież nie był to jedyny możliwy sposób odbioru.

Chciałbym teraz uważniej przyjrzeć się początkom teatru, zwłaszcza jego drugiemu sezonowi, 1976/77. Łomnicki miał już za sobą dwa ważne doświadczenia. Pierwszym było otwierające działalność teatru wystawienie *Pierwszego dnia wolności* (w reż. Łomnickiego)<sup>7</sup>, sztuki, z którą Łomnicki miał niezłatwione sprawy od czasu prapremiery we Współczesnym, w której grał główną rolę Jana<sup>8</sup>. Spektakl na Woli był chwalony przez prasę, miał atrakcyjną dla przeciętnego widza formę polegającą na różnicowaniu planów gry i głębi ostrości, naśladowującą Teatr Telewizji, dotyczył, jak się Łomnickiemu zdawało, wciąż ważnych i bolesnych spraw polsko-niemieckich – i nie udało mu się przyciągnąć publiczności. Lekcję, że takie ujmowanie wojennej przeszłości, jak czynił to Kruczkowski, nie przyciągnie już widza do teatru Łomnicki odrobił starannie przygotowując 3 sezony później prapremierę *Do piachu...*<sup>9</sup>, które okazało się najbardziej dyskutowanym (oczywiście nie ze względu na podobną do *Pierwszego dnia wolności*, znów bardzo telewizyjną, formę) przedstawieniem sezonu w Warszawie. Na razie przedstawił we współpracy z Andrzejem Wajdą *Gdy rozum śpi...* Antonio Buero Vallejo<sup>10</sup>, sztukę o granicach wolności artysty w zideologizowanej rzeczywistości. Spektakl, znów atrakcyjny formalnie, niekiedy w efektach przestrzennych naśladowujący montaż filmowy, stał się największym sukcesem frekwencyjnym teatru w jego historii. Przez krytykę został uznany za wydarzenie sezonu, podkreślano jednak (zwłaszcza czyniła to w ogólności dość krytycznie nastawiona do teatru wolskiego Marta Fik), że jest to sukces bardziej gwiazdy niż zespołu, i że po części wynika on z niskiego poziomu sezonu teatralnego w Warszawie. Kolejny sezon był o tyle ewenementem, że wśród premier znalazły się nie jeden przebój, a dwa. Wydarzeniem było *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna* Ivo Brešana w reżyserii Kazimierza Kutza<sup>11</sup>, doskonale wpisującą się w rozpoczynający się właśnie nurt kina moralnego niepokoju, ale wnosząca obcą mu żywiołowość, najlepiej rozumianą plebejskość. Stanowiła ona zarazem wyjątkowo ostry, przyjęty przez cenzurę chyba wyłącznie ze względu na wewnątrzpartyjny charakter krytyki, atak na wszechwładzę i amoralność partyjnych kacyków. We współczesnej narracji historii teatru przedstawienie Kutza wpisywane jest w rodzący się wtedy powoli nurt teatru wyraźnie już opozycyjnego wobec władzy. W części pomogło tej legendzie i działanie cenzury, która dwukrotnie wymusiła granie serii spektakli w trybie „wszystkie spektakle zarezerwowane” (był to jeden z pierwszych takich wypadków w Warszawie). Kazimierz Kutz twierdzi, że właśnie dzięki temu publiczność, do tej pory omijająca teatr, zaczęła doń walić drzwiami i oknami (Kutz, 2004, s. 86-88 [pierwodruk: „Dialog” 1992 nr 7]). Jest w tym pewnie część prawdy, choć nie da się ukryć, że nie był to pierwszy sukces frekwencyjny teatru (trudno jednak od Kutza wymagać, żeby przyznał pierwszeństwo Wajdzie). Ciekawszy przypadek stanowi

---

<sup>7</sup> Premiera 17 stycznia 1976 r.

<sup>8</sup> Reż. Erwin Axer, premiera 17 grudnia 1959 r. O „niezłatwionych sprawach” traktuje piękny tekst Łomnickiego, opublikowany w tomie *Spotkania teatralne*, a datowany na 1975 r., czyli okres tuż przed otwarciem wolskiego teatru, ważny także jako bardzo wyraźna programowa deklaracja „teatru dla ludzi”.

<sup>9</sup> Premiera 29 marca 1979 r.

<sup>10</sup> Premiera 21 marca 1976 r.

<sup>11</sup> Premiera 10 czerwca 1977 r.

jednak premiera, która mimo życzliwych recenzji nie przeszła do historii jako wydarzenie teatralne, podobnie jednak jak dwa poprzednio opisane spektakle przekroczyła liczbę stu spektakli, najpewniej ściągając do teatru, i to nie tylko w trybie „publiczności zorganizowanej” widownię zupełnie inną niż „warszawskie towarzystwo”, które łaskawie przyjechało na Wajdę i Kutza. Mowa o wyreżyserowanej przez Łomnickiego prapremierze produkcyjniaka Aleksandra Gelmana *Protokół pewnego zebrania partyjnego*<sup>12</sup>. Miarą jej sukcesu było to, że po wolskiej prapremierze wystawiło ją dwanaście innych teatrów w całej Polsce.

W „Almanachu Sceny Polskiej” Elżbieta Morawiec zarzuciła teatrom pójsie na łatwiznę w – jak można czytać między wierszami – krytyce łatwo przyswajalnej, krytykującej nie system, a praktyki jego wdrażania. Morawiec posłużyła się chwytem retorycznym – żaden teatr nie odważył się wystawić *Życiorysu* Kieślowskiego, kilkanaście wystawiło Gelmana (Morawiec, 1976/77, 16-17). I to była prawda. Ale przecież Kieślowski, na gorąco, pod wpływem wypadków 1976 roku próbuje nakręcić film *Krótki dzień pracy*, finalnie nieukończony, ujmujący wypadki przez pryzmat sekretarza partii, który próbuje realizować właśnie formułę „socjalizmu z ludzką twarzą”. Zmierzam do tezy, że listopadowa premiera w Teatrze na Woli, pospołu z późniejszą o jeden dzień premierą łódzką<sup>13</sup>, była prawdopodobnie pierwszą wyraźną reakcją polskiego teatru na wypadki w Radomiu i Ursusie. Że przeprowadzoną w obrębie krytyki wewnątrzpartyjnej (podobnie zresztą jak premiera łódzka) (zob. Wróblewski, 1976)? Zgoda. Że ostrożna, niepodważająca wewnątrzpartyjnej dogmatyki? Zgoda. Ale dla dobrze ponad tysiąca ludzi zobaczenie na scenie brygadzysty która podważa dobrze znane z rzeczywistości reguły gry: fałszowania wyników, wypłacenia nienależnych premii, by udawać, że wszystko jest w porządku, oddawania do użytku wadliwie wykonanych budynków – i stawia na swoim musiało być krokiem dalej idącym niż nam się to dziś wydaje<sup>14</sup>. Tym bardziej, że niekoniecznie był to ten sam widz, który poszedł do kina na *Barwy ochronne* (a do teatru na *Gdy rozum śpi...*). Być może to był właśnie ten sezon, gdy – obydwoma omawianymi spektaklami – Łomnickiemu udało się stworzyć teatr robotniczy.

Legendę Teatru Powszechnego buduje słusznie niedawno przypomniana przez Pawła Sztarbowskiego i Pawła Łysaka formuła Zygmunta Hübnera „teatr, który się wtrąca”. Jeśli jednak poszukać w Warszawie, mimo powszechnej opinii o dominacji aluzji politycznych w widowiskach teatralnych, innego teatru, „który się wtrącał”, to znalezienie go nie będzie takie oczywiste. Teatr Dramatyczny, zaczął zmierzać w tym kierunku około 1980 roku, początkowo ostrożnie, przy okazji interpretacji klasyki. Podobne ostrożne próby przypisać należy Ateneum. Teatr Współczesny już wcześniej doskonale posługiwał się językiem gładkiej aluzji i właściwie tej granicy nie przekroczył. Gelman, Brešan, oczywiście skandal wokół *Do piachu...*, nawet sztuki o granicach wolności jednostki wobec ideologii – *Gdy rozum śpi...*, *Życie Galileusza* – to jest teatr, który się wtrąca. Wtrąca się zresztą podobnie

<sup>12</sup> Premiera 29 października 1976 r., por. „Teatr” 1976 nr 25, s. 3-4. Polski pierwodruk: „Dialog” 1976 nr 4, tłum. J. Koenig.

<sup>13</sup> Teatr im. Jaracza w Łodzi, reż. Jan Maciejowski.

<sup>14</sup> *Nota bene* nieświadomie profetyczny fragment dialogu w sztuce Gelmana mówi, że wszyscy w brygadzie Potapowa zapuszczają wąsy takie jak jego...

jak Powszechny – nowocześnie, modnie, blisko estetyki telewizyjnej (nie na darmo Hübner przed objęciem Powszechnego był głównym reżyserem Teatru Telewizji). Oczywiście było wtrącanie się ostrożnie, w granicach dopuszczonych przez partię, obarczone wiarą w sens jej działań. Dobrym memento była porażka (wiosną 1980) kolejnej polskiej prapremiery Gelmana, *Sprzężenia zwrotnego*, pokazująca, że dyskurs, który jesienią 1976 był świeżym i mocnym głosem, wiosną 1980 nikomu już nie wystarcza, może poza partyjną propagandą. Niemniej jednak choćby przypadek Brešana czy *Do piachu...* pokazuje, że nawet w tych granicach można było wszcząć dyskusję, która pod koniec lat 70. wyznaczała granicę odwagi w teatrze – przynajmniej w teatrze finansowanym przez państwo.

Złożoność problemu teatru Na Woli dobrze podkreśla próba analizy topograficznej. Narracją, która zwraca uwagę w sposób najoczywistszy, jest rozszerzenie granic mapy teatralnej Warszawy. Pierwsza gwałtowna zmiana topografii Warszawy teatralnej nastąpiła zaraz po wojnie, wraz z przesunięciem środka ciężkości w stronę peryferyjnego wcześniej południowego krańca Marszałkowskiej (Współczesny, Syrena, Rozmaitości, Teatr Nowy przy Puławskiej), mocno powiązanych z mapą zniszczeń wojennych i wynikłym z tej samej przyczyny trwałym, w odróżnieniu od czasów międzywojennym, osadzeniem życia teatralnego na drugim brzegu Wisły (działalność Teatru Powszechnego). Druga następuje właśnie w połowie lat 70. Na prawy brzeg po 5 latach przerwy powraca w 1975 Teatr Powszechny, którego nowoczesny gmach i od początku z rozmachem budowany zespół aktorski od początku przyciągają uwagę krytyki i publiczności. Na Ochocie trwały przyczółek zdobyty założony w 1970, ale początkowo grający w trybie półzawodowym Teatr Ochoty. Na Mokotowie bardzo już mocno okrzepł Teatr Ludowy, który w 1975 powrócił do nazwy Teatr Nowy i pod kierunkiem Mariusza Dmochowskiego próbował stać się, podobnie jak Teatr Na Woli, przyczółkiem dialogu partii z szeroką publicznością. Dialogu zresztą w sensie najdosłowniejszym, bo prapremiery sztuk polskich kończyły się rozmową twórców spektaklu z publicznością; podobna, wyglądająca jak podręcznikowa interpretacja działań teatru robotniczego praktyka cechowała teatr Ochoty, a w pierwszych sezonach podjął ją także Teatr na Woli<sup>15</sup>. Pod koniec dekady życie teatralne zdobywa jeszcze przyczółek w plebejskiej, północno-zachodniej części Pragi (wędrorny Teatr Ziemi Mazowieckiej osiada na dobre przy ul. Szwedzkiej i przyjmuje nazwę Teatr Popularny; w gmachu przy Kołowej powstaje rewiowy Teatr Na Targówku). Po Powszechnym, mającym jednak już niemałą historię i w związku z tym znacznie silniejszy status, Teatr Na Woli jest czołową sceną tej przemiany warszawskiej topografii teatralnej. Przemiany po części (Teatr Na Woli, Teatr Nowy) upartyjnionej, po części też realizującej spójną strategię – nie do końca spełnioną – wychowania sobie widza.

Kwestia druga to specyficzny status Woli, dzielnicy *par excellence* robotniczej, ale jednocześnie w warszawskim obrazie świata dzikiej, nieoswojonej, w rzeczywistości bardziej chyba plebejskiej niż robotniczej (przynajmniej jeżeli z legendą robotniczej Woli wiązać pewien poziom świadomości społecznej czy wręcz ideowej). Pierwsze wolskie

---

<sup>15</sup> Znamienne, że najdokładniejszy i najsilniej nacechowany programowo opis tego typu praktyk, *Widzowie Teatru Ochoty*, sporządzony został przez Marię Bojarską, partnerkę łomnickiego i *de facto* współzałożycielką Teatru na Woli, a opublikowany tuż po otwarciu wolskiej sceny („Dialog” 1976 nr 3).

próby założenia stałego teatru sięgają roku 1915, kiedy to przy ul. Chłodnej otwarto, działający do 1923 r., Teatr Powszechny (od 1919 r. prowadzący także scenę letnią przy Lesznie róg Żelaznej). Grano w nim repertuar lekki, głównie komediowy i melodramatyczny, na poziomie teatru objazdowego. Po jego bankructwie amator, Stefan Wiechecki, założył Teatr Popularny na Wolskiej, który specjalizował się w sensacyjnym repertuarze w rodzaju *Dziesięciu z Pawiaka* i może dlatego, mimo niskiego poziomu artystycznego i organizacyjnego, przetrwał aż do 1926 roku (Marczak-Oborski, 1984, 156-158). Jak widać, był to teatr plebejski, właściwie ludowy, dostosowujący się do potrzeb niewykształconej publiczności. Jak widać, wszystkie te przedsięwzięcia lokowały się w sercu starej Woli, podczas gdy Teatr na Woli próbuje okiełznać teren dziki w każdym sensie tego słowa. Jeszcze pod koniec lat 40. w miejscu, gdzie niedługo później staną zakłady im. Kasprzaka mieszczą się ruiny, zajezdnie i magazyny. Gdy na kartach *Złęgo* redaktor Kolanko patrzy z okna redakcji „Expressu Wieczornego” na wolski Dzik Zachód, to sercem tego najbardziej dzikiego terytorium są właśnie tereny, gdzie niedługo wcześniej przebito ulicę łączącą Dworską i Proszą, której, wraz z resztą ulicy Dworskiej, nadano imię Marcina Kasprzaka (zob. Mórański, 1997), co chyba po trosze było gestem magicznym, narzucającym najbardziej dzikiemu zachodowi narrację Woli robotniczej. Do wzorca narracyjnego, jak to w krajach realnego socjalizmu bywało, dorasta rzeczywistość – Kasprzaka szybko staje się ulicą fabryk. Jej najważniejsza przemiana dokonuje się jednak w latach 1968-1976, a jej ostatnim akordem staje się właśnie założenie Teatru Na Woli. Kasprzaka w tym okresie staje się bowiem najokazalszą arterią nowej Warszawy, bodaj jedyną, która stanowiła wyraźny projekt urbanistyczny, a po części także i ideowy. Jej najważniejszym znakiem, poza rozbudową budynków fabrycznych, które zwłaszcza w latach 70. czynią z ul. Kasprzaka szklanobetonową wizytówkę gierkowskiego cudu gospodarczego, była seria rzeźb abstrakcyjnych stworzonych przez uczestników pierwszego (i ostatniego, jak się okazało), biennale rzeźby w metalu, które odbyło się w 1968 roku. Z jednej strony był to projekt wtórny wobec wcześniejszych inicjatyw plenerowych młodych rzeźbiarzy, przede wszystkim w Elblągu; wtórny i w tym, że silnie poddany koordynacji państwowej. Z drugiej strony, i owe wcześniejsze próby były silnie zideologizowaną utopią, marzeniem o wejściu form abstrakcyjnych do wrażliwości prostego odbiorcy, czymś w rodzaju „spawanej rzeźby dla spawaczy” (Sienkiewicz, 2015; zob. także Słodowska 1996). Równocześnie jednak powstaje pierwszy element dekoracji rzeźbiarskiej innego rodzaju, monumentalnych popiersi świętych ruchu komunistycznego<sup>16</sup>.

Całość komunikatu, który można odczytać w tekście, jakim jest, czy raczej była, ulica Kasprzaka, jest złożona. Propaganda sukcesu i wyraźne akcenty partyjnej ideologii przeplatają się ze starą jak socjalizm utopią uszlachetnienia (przez sztukę awangardową,

---

<sup>16</sup> W 1968 r. przed zakładami im. Świerczewskiego staje pomnik ich patrona dłuta Gustawa Zemły. W 1973 r. przed zakładami Nowotki na końcu przedłużającego ulicę Kasprzaka końcowego odcinka Wolskiej stanął pomnik pierwszego przywódcy PPR, także dłuta Zemły. Triadę uzupełnił odsłonięty w listopadzie 1975 r., na dwa miesiące przed otwarciem teatru, pomnik Kasprzaka przed zakładami jego imienia, utrzymany w duchu projektów Zemły, lecz będący dziełem Edmunda Matuszka, który zresztą uczestniczył także w Biennale. Warto dodać, że rok wcześniejszy pomnik Ludwika Waryńskiego autorstwa Zemły przed nieodległą fabryką Bumar, w 2013 r. został przeniesiony na ulicę Kasprzaka i ustawiony na skwerze przy ul. Bema.



a jeśli otwarcie teatru uznać za część projektu urbanistycznego, to i przez teatr robotniczych dusz. Wydaje się, że tę mieszaninę propagandy sukcesu (estetyka telewizyjna, nowoczesny park techniczny), ideologii partyjnej, nowoczesnej estetyki (mówienia o problemach nowoczesności) i utopii wysokiej sztuki dla prostego człowieka (dla robotniczych mas) znakomicie mieści w sobie, także w swoich sprzecznościach i niekonsekwencjach, krótka a pouczająca historia Teatru na Woli.

### **Bibliografia**

- Bojarska, Maria; 1976, Widzowie Teatru Ochoty, w: Dialog, nr 3, s. 24-28.
- Kral, Andrzej Władysław; 1976, Teatr na Woli otwarty, Teatr, nr 5, ss. 4-6.
- Krasiński, Edward; 1970, Teatr Jaracza, Warszawa: PIW.
- Kutz, Kazimierz; 2004, Tadźko, w: Portrety godziwe, Kraków: Znak, ss. 86-88.
- Marczak-Oborski, Stanisław; 1984, Teatr w Polsce 1918-1939, Warszawa: PIW.
- Matałowska, Anna; 1981, Epitafium, Polityka, nr 24.
- Morawiec, Elżbieta; 1976/77, Pokłosie sezonu, w: Almanach Sceny Polskiej, ss. 16-17.
- Mórawski, Karol (red.); 1997, Leksykon wolski, Warszawa: Wydawnictwo PTTK „Kraj”.
- Sienkiewicz Karol, 2015, Metalowy spadek, w: dwutygodnik.com, nr 166.
- Słodowska, Joanna (red.); 1996, Henryk Morel, Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.
- Wróblewski, A. K.; 1976, Wąska granica między dopuszczalnym a niedopuszczalnym, w: Polityka, nr 47.
- Osiński, Zbigniew; 2003, Pamięć Reduty, Gdańsk: słowo/obraz.

## NEGOCJOWANIE CODZIENNOŚCI W “PRZYGRYWCE” EWY LACH I “KWIECIE KALAFIORA” MAŁGORZATY MUSIEROWICZ, CZYLI ROK 1976 I ODEBRANA PAŁECZKA

Eliza Szybowicz

### **Abstract:**

Negotiating Everyday Life in *Przygrywka* Ewy Lach and *Kwiat Kalafiora* Małgorzaty Musierowicz

The article offers an comparison of two novels for teenage girls: *Przygrywka* by Ewa Lach (1975) and *Kwiat Kalafiora* by Małgorzata Musierowicz (1981), in the context of political history of the genre in postwar Poland. The author analyzes topics such as gender roles in family, economy of housework, problems with habitable room, conflict as a way of modern coexistence. The interpretation is an attempt to present the conservative breakthrough in the Polish culture in the mid-1970s.

---

### **Trzy zakręty**

**W** 1976 współczesna powieść dla dziewcząt miała za sobą dwa duże zakręty i właśnie wchodziła w trzeci. Odzwierciedlały one zmiany biopolityki dotyczącej różnicy płci. Najpierw reaktywowana po wojnie powieść pensjonarska została skrytykowana jako anachronizm. Nie można współczesnym dziewczętom, wyemancypowanym przez wojnę i nowy porządek społeczny – przekonywały recenzentki – proponować lektury egzaltowanej i oderwanej od życia, z bohaterkami „o ptasim mózdzku”. Gatunek o podwójnie specyficznym adresie jest zbędny, twierdziły: „Przestańmy wreszcie układać w oddzielnych szufladkach «tematy falbankowe» i «tematy hasające na drewnianym koniku i brząkające szabelką». Literatura dla młodzieży musi być «koedukacyjna», tak jak szkoła, uniwersytet i życie” (Kuliczowska, 1947; Grodzieńska, 1946)<sup>1</sup>.

Postulat wkrótce został spełniony. Po zadekretowaniu socrealizmu powieść dla dziewcząt znalazła się na wygnaniu wraz z całą politycznie szkodliwą szmirą, za jaką uznano literaturę dla kobiet. Co nie znaczy, że takie bohaterki jak przyszła traktorzystka Hela z powieści Marty Michalskiej (1950), nie były w jakiś – chciałoby się rzec, dialektyczny – sposób przeznaczone do dziewczęcej lektury.

Pod koniec lat pięćdziesiątych (długie lata sześćdziesiąte) nastąpił wielki powrót literatury o specyficznym adresie, ale w zmienionej formule. Opowiadała teraz o problemach nowoczesnej dziewczyny mimo perypetii dość sprawnie przygotowującej się do życiowych ról. Aspiracje zawodowe były równie ważne jak tradycyjna rola żony i matki. Emancypacja

---

<sup>1</sup> K. Kuliczowska, *Parę uwag o „powieściach dla dorastających panienek”*, „Odrodzenie” 1946, nr 13; W. Grodzieńska, *Książki dla młodzieży*, „Kuźnica” 1947, nr 16.

była w tych książkach faktem dokonany i niekwestionowany, podlegała najwyżej renegocjacji.

Mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych w obrębie gatunku doszło do podziału. Dotychczasowa konwencja ewoluowała w gorzką opowieść o cofaniu się niedokończonych socjalistycznej emancypacji i zastępującym ją stopniowo kapitalizmem. Dość zdecydowaną nowoczesną dziewczynę, menedżerkę własnego życia, zastąpiła bohaterka nie mająca skonkretyzowanych planów, źle czująca się w każdej z ról, amorficzna pesymistka. Fabuła była mniej ważna, zanikała na rzecz meandrycznych, często sprzecznych refleksji. Kompozycja pozostawała otwarta. Natomiast drugi nurt utworzyły optymistyczne, doskonale skomponowane, domknięte, budujące powieści Małgorzaty Musierowicz.

Choć jej wczesna twórczość wiele zawdzięcza regułom gatunku, niemal od razu zaistniała jako zjawisko odosobnione, boczna odnoga. Dziś może powiedzieć: „Powieść dla dziewcząt to ja”. Jak to się stało?

### **Superbohaterka**

Gwarantką sukcesu była m.in. Mila Borejko, bohaterka dwóch epok, które właściwie tworzą jedną, arbitralnie rozdzielaną cezurą 1989 r. Jeźycjada, z wyjątkiem może inicjalnej *Szóstej klepki*, to przejaw postępującej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych konserwatywizacji dyskursów publicznych, z językiem władz partyjnych na czele. Jak pisze Małgorzata Fidelis, rządy po 1989 r. kontynuowały wcześniejszą politykę dotyczącą ról płciowych. Antyfeminizm lat dziewięćdziesiątych wynikał z zaostrzenia i urynkowania wcześniejszych tendencji. Zaczęło się od tego, że ekipa Edwarda Gierka i kolejne dążyły do podwyższenia spadającego wskaźnika urodzeń, choćby kosztem równouprawnienia. Lata osiemdziesiąte przyniosły ograniczenia prawa do aborcji. W obu dekadach upowszechniano pogląd, że kobiety podejmują pracę poza domem z konieczności ekonomicznej, nie dla korzyści emancypacyjnych. Retorykę awansu zastąpiono retoryką uznania. Eksponowano prestiż matek, wychowawczyń młodego pokolenia i zarządczyń gospodarstwa domowego i ich „nieuniknionych” poświęceń. Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte były bardziej równościowe. Wówczas skupiano się raczej na usługach dla pracujących rodziców, takich jak opieka nad dziećmi. W latach siedemdziesiątych wydłużano urlopy macierzyńskie i wychowawcze, wprowadzono zasiłek wychowawczy, by zachęcić młode matki do porzucenia na nieodpłatnej pracy w domu. Podpowiadano ewentualnie chałupnictwo (Fidelis, 2015, 268-273).

I oto na scenę jakby na zamówienie wkracza Mila Borejko, ideał nowych czasów. W odróżnieniu od powieściowych matek z lat sześćdziesiątych rodzi nie jedno czy dwoje, a czworo dzieci. Praca zawodowa nie ma dla niej sensu. Dokonuje wyboru łamiącego jedną z najważniejszych reguł powojennej powieści dla dziewcząt – rezygnuje z posady, by wychowywać dzieci. Nie bierze urlopu macierzyńskiego i wychowawczego, nie pobiera też zasiłku. Najwyraźniej już wtedy, mimo ochrony socjalnej, którą szczyty się władze, mile widziany był zgoła neoliberalny macierzyński heroizm. Peerelowskie i kapitalistyczne wcielenie Matki Polki mają cechy wspólne (o trwałości figury Matki Polki mimo zmieniających się epok zob. Mroziak, 2012, 134-140). Z jednego z epizodów *Kwiatu*

*kalafiora* dowiadujemy się, że w szkole Natalii jest brudno, bo sprzątaczkę są na urlopie macierzyńskim. Między innymi do nich odnosi się postulat Tosi Kowalikowej: „Niech każdy wykonuje po prostu swoje obowiązki” (Musierowicz, 1990, 106). Byłby to zatem załączek dobrze nam znanego neoliberalnego dyskursu, w którym kobieta rezygnująca z pracy zawodowej na rzecz darmowej domowej jest obowiązkowa i godna szacunku, a kobieta biorąca urlop macierzyński, żeby poświęcić się tym samym zajęciom, z tym że z prawem do zasiłku, to roszczeniowa próżniaczka.

Mila nie dba o zasiłkowy komfort. Dziurę w domowym budżecie, jedyną stratę, jaka powstała w wyniku jej odejścia z biura, usiłuje załatać żmudnym i nisko płatnym chałupniczym dziewiarstwem. Wystarcza jej nieceniona godność organizatorki „prawdziwego domu” i wychowawczynie „szlachetnych i mądrych ludzi” (*Kwiat kalafiora*, 1981), słowem filaru społeczeństwa. Głosi radosne poświęcenie. Dla Musierowicz gospodarskie i opiekuńcze zajęcia kobiet nie są zwykłą funkcją, którą można wycenić, scedować, nabyć. Mila uosabia esencjonalność macierzyństwa, która z każdej pracy domowej czyni zaszczytny obowiązek. Ideologia ta służyła trzymaniu kobiet z dala od sfery zawodowej i publicznej, a po 1989 r. także prywatyzacji opiekuńczego sektora gospodarki, przerzuceniu kosztów tego typu pracy na kobiety.

### **Urok podobieństw**

Konserwatywny zwrot, dokonujący się około 1976 r., chciałabym zilustrować, porównując *Kwiat kalafiora* z jego pierwowzorem, czyli *Przygrywką* Ewy Lach, trzecią i ostatnią częścią cyklu rozpoczętego w 1962 *Kosmohikanami*. *Przygrywka* ukazała się w 1975 r., skrócona wersja *Kwiatu kalafiora* – w „Płomyku” w 1979, ale powieść musiała powstać wcześniej. Akcja *Kwiatu* rozgrywa się w 1977, pod tekstem widnieje data „grudzień 1978”, więc można założyć, że pisany był właśnie w tych latach. Rok 1976 byłby zatem ciszą przed burzą, okiem cyklonu, w którym Musierowicz pilnie czytała *Przygrywkę* i przygotowywała się do odebrania sztafetowej pałeczki poprzedniczce. Momentem widocznego dopiero ex post cichego konserwatywnego przełomu, który jakiś czas pozostawał w uśpieniu, ale też potencjalnej gotowości do rozwoju i ekspansji. Wtedy wszystko się już zdecydowało, choć jednocześnie wszystko jeszcze było możliwe.

Podobieństwa między powieściami Lach i Musierowicz są ekscytujące, ale różnice dostarczają interpretatorce prawdziwej rozkoszy. Łączy je żartobliwy ton i dziewczęcy punkt widzenia. Obie przedstawiają codzienne życie rodziny niezamożnych miejskich inteligentów. Borejkowie mają tyle samo dzieci co Borzęccy, z tym że trzech synów i córkę zastąpiły cztery córki. Gabriela Borejko trenuje koszykówkę, Gosia Borzęcka – siatkówkę. Mała Natalia Borejko uważa się za chłopca. Gosia wspomina, że w wieku kilku lat marzyła o operacyjnej zmianie płci. Borzęccy mieszkają w warszawskiej, Borejkowie – w poznańskiej kamienicy. W obu fabułach występuje epizod denuncjacji dobrej, acz hałaśliwej młodzieży przez podejrzliwą sąsiadkę u dyrekcji szkoły. Interweniująca wychowawczynie Gośki odkrywa pozytywną prawdę podobnie jak Dmuchawiec i Pieróg. W występującym w *Przygrywce* uwielbianym przez uczniów liberalnym poloniście, panu Ziembie, rozpoznajemy pierwowzór Dmuchawca.

W obu przypadkach zawiązaniem akcji jest choroba matki wymagająca hospitalizacji i niemożność liczenia na ojca (Borzęcki przebywa na stypendium w USA, Borejko jest nieobecny duchem). Głównym problemem zaś – kto ma zastąpić mamę w wypełnianiu rozlicznych obowiązków domowych. Z powieści Musierowicz wynika, że to powinność najstarszej córki. Lach pokazuje rozmaite rozwiązania, ich zalety i wady. U Borzęckich cały czas trwają negocjacje i testy. Choć nakład pracy Małgosi przeważa, do dzieła biorą się także bracia. Sytuację i u Musierowicz, i u Lach próbuje ratować ta sama gospodarna ciotka Felicja, krytykująca wychowawcze metody szwagierki.

### **„Ten dom beze mnie runie”**

To cytaty z serialu *Rodzina Leśniewskich* z 1978 r. w reżyserii Janusza Łęskiego. Obawę o życie rodzinne wyraża w ten sposób matka (znów) czworga dzieci namawiana przez potomstwo i męża do podjęcia przerwanych po pierwszym porodzie studiów. Wypadki inicjuje przedstawiciel oficjalnego dyskursu emancypacyjnego – telewizyjny dziennikarz przeprowadzający sondę w domu handlowym. „Czy zajmując się wyłącznie prowadzeniem gospodarstwa domowego, osiąga pani pełną samorealizację? Czy sądzi pani na przykład, że praca zawodowa daje kobiecie szansę pełniejszego, bogatszego rozwoju inwentarza osobowości? Jakie są pani refleksje na ten temat?” – naciska elokwentny redaktor. Jego rozliczeniowe pytania, choć skierowane do kobiety, zawstydzają rodzinę korzystającą na jej poświęceniu. Dopiero ekran telewizora – a więc zapośredniczenie i upublicznienie przezroczystego stanu rzeczy – czyni problem widocznym i działa jak katalizator zmiany. Perswazja męża i dzieci daje rezultat i gospodyni domowa przedziera się w studentkę. Znika, pozostawiając obowiązki. W kierowanej do młodego odbiorcy popkulturze końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ta archetypowa sytuacja powtarza się w różnych wariantach. Warto się im przyjrzeć, żeby zobaczyć Musierowicz w kontekście epoki i zorientować się, że zwrot konserwatywny długo pozostawał jedną z możliwości.

W *Nie głaskać kota pod włos* Krystyny Boglar (współscenarzystki *Rodziny Leśniewskich*) – powieściowym odpowiedniku serialu, wydanym też w 1978 r. – to samo wydarzenie przebiega bardziej dramatycznie. Książkowa mama po prostu nagle, bez konsultacji, oznajmia rodzinie swoją decyzję. Pierwszą reakcją jest niepokój i sprzeciw wobec spodziewanego obarczenia przykrymi obowiązkami. Bohaterkę serialu do emancypacyjnego żalu pobudza telewizyjny dziennikarz przeprowadzający uliczną sondę, czyli reprezentant władzy, a przynajmniej oficjalnego dyskursu równouprawnienia. Studia zaś to imieninowy prezent, wynik zaocznej rodzinnej uchwały. Obdarowana energicznie się wzbrania i ustępuje niechętnie. Jakby na użytek szerszej, bo telewizyjnej publiczności należało zdjąć z Matki Polki odpowiedzialność za straszliwą winę scedowania obowiązków.

Jednak wydarzenie serialowe pozostaje rezultatem świadomej decyzji, podczas gdy i Lach, i Musierowicz usprawiedliwiły kobietę chorobą. Panią Borzęcką zwolnił z obowiązków atak kamicy żółciowej, przypadłość symbolicznie neutralna, mogąca przytrafić się każdemu. Mamę Borejko zmoгло pęknięcie wrzodu żołądka, wynik przepracowania, skrywanych trosk, zaniedbania. Przed zarzutem uchylania się od obowiązków chroni ją zatem uprzednie skrajne tym obowiązkom poświęcenie. W powieści

nie ma potępienia dla ryzykowania zdrowiem i życiem, postawa Mili pokazana jest wręcz jako godna szacunku. Szczęśliwy finał polega na reprodukcji wzorca w następnym pokoleniu.

W *Zabić ptaka* Ewy Ostrowskiej (1990) matkę z obowiązków zwalnia dopiero śmierć. Domowa niewolnica umiera na posterunku, pada martwa, niosąc na stół gulasz wołowy. W pierwszej chwili rodzinę martwi wyłącznie sos pomidorowy plamiący dywan. Musiała od dawna chorować na serce, „ale czy robole mają prawo chorować! Robole są do roboty, a nie do chorowania” (Ostrowska, 1990, 28). Ostrowska swoją wersję Mili Borejko umieszcza w centrum powieściowej krytyki społeczeństwa, o jej śmierć oskarża męża i córkę, okrutnych wyzyskiwaczy darmowych usług.

Anna Frankowska w opowiadaniu *Śliczny poranek* (1988) dała swojej bohaterce prawo do odejścia bez usprawiedliwienia. Matka zwyczajnie ucieka, bez planu, nie powołując się na żadną kontrwartość, taką jak studia u Boglar. Ma dość zredukowania do funkcji służącej i niezłomnej odbiorczynie „narzekań, napadów złości, życzeń i zarzutów” (Frankowska, 1988, 26). Jest bezradna wobec nieznośnych relacji rodzinnych, chce odzyskać wolność i zacząć życie od nowa.

### „Co zrobimy z naszą codziennością?”

Fabula *Kwiatu kalafiora* przebiega linearnie. Obowiązki dotąd z cichym heroizmem wykonywane przez matkę spadają na najstarszą córkę. Kiedy ojciec ma zrobić zakupy, lodówka świeci pustkami. Kiedy gotuje mleko, ono wykipi. Umie zrobić herbatę, ale pogrążony w lekturze nie słyszy gwizdu czajnika. Dużą pomoc świadczy oczywista zmienniczka chorej – matka równoległej gałęzi rodu – ciotka Felicja, zmuszona kucharyczyć na dwa domy. Wymaga to nadzwyczajnych środków organizacyjnych – ciotka bierze fałszywe zwolnienie lekarskie (czyli pracuje zawodowo), a kiedy zwolnienie się kończy, przychodzi co drugi wieczór i gotuje obiad na dwa kolejne dni. Podział pracy w jej domu nie jest mniej tradycyjny niż przy Roosevelta, tyle że wcześniej wdrożyła córkę do „kobiecego” kieratu.

A jednak to ciotka Felicja wypowiada najcelniejszą krytykę Borejkiowskiej nierówności, a zwłaszcza rzekomo przyrodzonej nieporadności Ignacego. W końcu żyje z jego bratem. Wykrzykuje mianowicie, że szwagier chce z dziecka zrobić służącą. Gdy ten powiada, że nie umie gotować, co w jego mniemaniu zamyka sprawę, Felicja ripostuje: „To się naucz. [...] Nie mów mi, że człowiek, który zna kilka języków obcych, nie potrafi zrozumieć, o co chodzi w przepisie na naleśniki” (Musierowicz, 1990, 118). W końcu rezygnuje z prób wychowania Ignacego, rewolucja grzęźnie w utyskiwaniu. Na pytanie o obiad Felicja reaguje gniewną zachętą, która jest już tylko retoryczną ekspresją uczuć: „Jak jesteś głodny, to pomóż, będzie szybciej!” (Musierowicz, 1990, 155).

Nic z tego. Obiad odgrzewa dopiero Gabrysia po powrocie ze szkoły, popędzana „głodnymi okrzykami” sióstr i ojca. Również ona – z niewielką pomocą Idy – wykonuje inne prace domowe, w tym specyficzne – pali w kaflowych piecach, do których węgiel trzeba przynieść z piwnicy, i robi zakupy w warunkach niedoboru. Opiekuje się siostrami i piątym

dzieckiem, czyli ojcem. Narasta w niej gniew i agresja. Wrzeszczy, rozdaje klapsy, na ojca spogląda spode łba. Do feministycznego buntu jednak nie dochodzi, chociaż jeszcze w *Szóstej klepce* (1977) był możliwy skuteczny strajk okupacyjny z postulatem sprawiedliwszego podziału domowych obowiązków. Za radą mamy niedoszła buntowniczką wzbudza w sobie cierpliwą czułość wobec małych i dużego dziecka, i ochoczo podejmuje obowiązki, które niemal nie zabiły jej poprzedniczki. Nie przypadkiem pierwszą okazją do prezentacji nowych umiejętności jest wielka imieninowa feta na cześć ojca. Najlepszym prezentem okazuje się radosna gorliwość nowej członkini zakonu karmicielek.

W *Przygrywce* Ewy Lach nie ma równouprawnienia płci. Najwięcej w domu pracuje Gośka. Jej bracia potrafią to i owo zrobić, widzą problem, ale unikają go, jak mogą. Wybiegają, zostawiając brudne naczynia, nieposłane łóżko. Udają, że nie słyszą apelu o zrobienie zakupów. Chyba że w grę wchodzi dodatkowa motywacja, np. zdobycie sympatii dziewczyny. Jednak ani na chwilę nie tracimy z oczu horyzontu równych praw. Zaraz na początku Gośka stwierdza: „Trzeba coś z tym zrobić. Albo ucziwe dyżury, albo bary mleczne. Sprawiedliwość. [...] Musimy zaraz zrobić wielką naradę gospodarską, mam wnioski” (Lach, 1985, 19). Jedna wielka narada nie wystarczy, doraźne rozgrywki i spory (głównie w rodzinnych relacjach poziomych) będą się toczyły niemal cały czas.

Gośka nie jest zbyt skrupowana i sfrustrowana patriarchalną normą. Mięwa zależna od okoliczności przyptywy i odpływy krzątaczego zapału. Ideał pani domu, który czasem stara się realizować, pokazany jest jako kulturowa rola czy wręcz „poza”, ze wszystkimi aporiami. To, co Musierowicz zaleca, Lach analizuje. Kulinarny popis bywa częścią patriarchalnego rytuału zalotów. Krząctwo narzuca się jako kompensacja poczucia winy czy proste mechaniczne remedium na zmartwienia („Z bezczynności rodzą się ponure myśli”; Lach, 1985, 10). Daje złudzenie spełnienia ważnego obowiązku i kreowania ładu: „Przez cztery zadeszczone dni wierzyła mocno, że dom stoi wyłącznie na jej głowie, bez niej się zawali, bracia zmarnieją, gość będzie miał niskie mniemanie o jej zaradności itp. [...] I nic się specjalnie miłego nie wydarzyło. [...] Bracia też kręcili nosami o różne drobne głupstwa. Staraj się, człowieku, nikt nie doceni! Rozżalona, rzuciła w kąt kuchenny fartuch, niech sobie sami krają suchy chleb na kolację, koniec z frykasami” (Lach, 1985, 130-131).

Mimo feministycznego gniewu praca domowa daje też pozór władzy. Górę bierze to jeden, to drugi aspekt, czasem krystalizuje się dziwny stan pośredni. Gdy porcje w barze mlecznym okazują się zbyt skąpe, Gośka co prawda triumfuje, „ale nie za bardzo demonstracyjnie, żeby [bracia] przypadkiem nie uwierzyli w jej nieograniczone możliwości kucharskie oraz dobre serce” (Lach, 1985, 22).

Dla wychowywanych liberalnie młodych Borzęckich władza matki gastronomicznej (Walczewska, 1999, 164-169), którą sprawuje ciotka Felicja, jest nie do zniesienia. Co nie oznacza, że Gośka nie sięga czasem do jej repertuaru, np. by wygłosić „małą mowę o starannym żuciu”. Ciotka zapewnia smakowite i obfite karmienie, ale w pakiecie z patriarchalnym dyscyplinowaniem: „Uwagi od pierwszego kęsa do ostatniego łyku. Ciotka Felicja nie potrafi po prostu rozmawiać, ona poucza, perswaduje, dziwi się, upomina, przypomina i przeczuwa. Potwierdza. Zaprzecza. Dyskusja wykluczona, każde zdanie w



tonie autorytatywnym” (Lach, 1985, 46). Ciotczyna totalna kontrola dyskryminuje płciowo („chłopcy to chłopcy, ich obowiązek przy stole to czyste ręce, proste plecy i dobry apetyt”; Lach, 1985, 50). Po obiedzie bratanica ma zmywać, ewentualnie może na chwilę wyjść z psem, bratankowie zaganiani są do odrabiania lekcji. Styl krzątaactwa narzucany przez ciotkę cechuje czasochłonność i bezkompromisowość. Czynności gospodarskie nie tylko się wykonuje, lecz również planuje; po zaspokojeniu potrzeb elementarnych, trzeba poszukać mniej oczywistych, np. przejrzeć szafę, wybierając ubrania wymagające reperacji; przetwory przygotowuje się w domu, nie kupuje w sklepie itd.

Usługi ciotki nie są regulowane żadną umową, choć bez wątpienia dochodzi do wymiany. Wysokie, niejasne, emocjonalne należności obejmują destrukcyjny dla relacji rodzinnych wstyd. Nieistniejącej umowy nie można wypowiedzieć ani nawet renegecować. Żeby zrezygnować z jej usług, ciotkę trzeba obrazić, a potem przeprosić, ale tak, żeby już nie wróciła.

W *Kwiecie kalafiora* na pytanie Gabrysi: „Co zrobimy z naszą codziennością?”, realne odpowiedzi są dwie – darmowa praca kobiety albo darmowa praca kobiety. Przedszkole dla Patrycji i półinternat dla Natalii okazują się niedostępne wskutek niewydolności i skorumpowania państwowego systemu opieki. Tosia Kowalikowa wspomina, że do mycia okien zamawia studentów ze spółdzielni „Akademik”. I to wszystko. Gabrysia nie ma wyboru. Pomysł kupienia usług, które bezpłatnie świadczyła Mila, nikomu nie przychodzi do głowy, choćby jako możliwość niedostępna ze względów finansowych. Wówczas znaleźlibyśmy się bowiem niebezpiecznie blisko stwierdzenia, że praca matki ma wymierną w złotówkach wartość, a jej zgoda na brak wynagrodzenia ratuje budżet (rodziny czy państwa).

Lach na pytanie o obsługę codzienności daje kilka odpowiedzi, w tym te, które sprowadzają problem do profesjonalnej transakcji. Zaletą kupowania usług jest równość, przezroczystość relacji i przyrost czasu wolnego, wadą – to, że nie wszystkich na równość, przezroczystość i swobodę stać. „Dosyć wygodne takie życie, szkoda, że niezbyt tanie” (Lach, 1985, 39) – wzdycha Gośka. Zarówno bar mleczny, jak i gospoia wymagają od niezamożnych Borzęckich nadzwyczajnej dyscypliny finansowej. Pieniądze na te cele wydziela mama w swym szpitalnym ośrodku dyspozycyjnym. To wyjątek od zasady czasowej samorządności dziecięcego podmiotu zbiorowego. „Rachunki mają jej zdawać przy każdej wizycie” (Lach, 1985, 21). Najstarszy Michał czyni też rozliczenia cowieczne. Gospoia wymaga niejakiego nadzoru, „żeby nie szalała z zakupami, bo fundusze się kończą” (Lach, 1985, 115).

Dopasowane do indywidualnych grafików stołowanie się w barze oznacza koniec rodzinnych spotkań przy stole, co Gośka odnotowuje, choć u Borzęckich wspólny obiad raczej nie jest fetyszizowany. Barowa dowolność ma też skutki dla diety, np. najmłodszy brat zamawia wciąż ruskie i przybiera na wadze. Wynajęcie gospoia zapewnia wolność od patriarchalnej dyscypliny ciotki Felicji przy zachowaniu walorów domowej kuchni. Jasna umowa, na mocy której kobieta świadczy dzieciom usługi, nie dopuszcza do kryzysu, nawet gdy chwilowo kończą się pieniądze – mówi się wówczas, że gotuje „na kredyt”.

### Problem mieszkaniowy

Innym przedmiotem negocjacji w „Przygrywce” jest przestrzeń życiowa. Młodzi Borzęccy mają wspólny pokój, każdy dysponuje – jak z goryczą konstatuje Gośka – „ćwierćapartamentem”. Możemy sobie wyobrazić, że rodzina w pełnym składzie z trudem radzi sobie z ciasnotą. Gośka niecierpliwie czeka na bliską przeprowadzkę do blokowego M-6. Tymczasem pod nieobecność rodziców dzieci skwapliwie adaptują na swoje rozliczne potrzeby ich pokój, gabinet ojca, a nawet kuchnię – pomieszczenia dotąd zapewne jednofunkcyjne. Widać, że metrażu im nie wystarcza – są stałymi bywalcami mieszkania zaprzyjaźnionych sąsiadów, z którym siedzibę Borzęckich łączy sznur sygnalizacyjny. Oba lokale, zasiedlone przez rodziny o różnym statusie (inteligentów i robotników), tworzą więc heterogeniczną przestrzeń wspólną, którą dysponuje się na mocy doraźnych umów. Gęsta sieć kontaktów społecznych, w której funkcjonują bohaterowie, nie tylko wyciąga ich na zewnątrz, wnika również do mieszkania – niewystarczającą przestrzeń okazjonalnie zajmują pojedynczo i grupowo rówieśnicy rodzeństwa, z którymi trzeba ułożyć sobie relacje.

Wiele scen rozpoczyna się od rozpoznawania aktualnej konstelacji, szukania sobie miejsca, tworzenia warunków izolacji. Bywa, że trzeba kogoś wyprosić, zamknąć się czy nawet zabarykadować. Kiedy znajomi Michała zachowują się zbyt ekspansywnie, Andrzej z Kaktusem tarasują drzwi do pokoju młodzieżowego drabiną, pobierają myto, trzeba przechodzić górą: „byle kto nie będzie nam tu co chwila włożył. Oni mają dwa pokoje na powtórkę” (Lach, 1985, 78). Drabina się przewraca, hałas prowokuje interwencję niezyczliwej sąsiadki, przy okazji wychodzi na jaw, że również ona w pewien sposób jest użytkowniczką mieszkania Borzęckich – muszą się w każdym razie liczyć z jej nieprzyjazną obecnością piętro niżej. Przestrzeń to druga obok krzątaństwa przyczyna konfliktów.

Bezkonfliktowe mieszkanie przy Roosevelta w *Kwiecie kalafiora* jest jeszcze nieodróżnicowaną, przyjazną przestrzenią, służącą wszystkim. Z czasem (i kolejnymi częściami cyklu) podzieli się na moduły, których mieszkańcy będą cieszyli się autonomią, pozostając jednak dziwnie podobni. Początkowo charakteryzowane jest jako przytulne, gościnne, przyciągające osoby z zewnątrz. Z czasem zmieni się w oblężoną twierdzę. Jedyne przestrzenne konflikty generowała dziura, przez którą z mieszkania Borejków przenikał zniekształcony przekaz życzliwości, a w drugą stronę sączyła się agresywna podejrzliwość pani Szczepańskiej. Dziurę zamurowano, nawiązano poprawne relacje, ale szybko je wymazano – Borejkwie zaanektowali przestrzeń po śmierci staruszki i stali się swoimi własnymi sąsiadami. Obecnie krzewią nudę tego samego na podpoznańskiej wsi.

O wiele ciekawiej przedstawia się mieszkanie proto-Borejków, czyli Żaków w *Szóstej klepce*, również noszącej ślady lektury *Przygrywki*, tyle że wierniejszej. Widać, że nawet w obrębie twórczości tej samej (uznawanej za konserwatywną) autorki wyróżnić można „stadium nowoczesności”. Odchodzenie od niej odbyło się dość szybko, ale nie od razu. Przekaz konserwatywny długo współwystępował z (po)nowoczesnym. Dość powiedzieć, że w latach osiemdziesiątych, kiedy Musierowicz osiągnęła apogeum konserwatywności, Ewa Lach wydała cykl powieści o rodzinie Sawanów, której liczność (siedmioro rodzeństwa) wydaje się służyć namnożeniu negocjacji o codzienność.

Rozgałęziona, nieco nietypowa rodzina Żaków obejmuje poza dziadkiem, rodzicami i córkami rozwiedzioną ciocię Wiesię i jej kilkuletniego syna. Do najwyraźniej otwartego układu wkrótce dołącza koleżanka starszej córki z niemowlęciem i mężem. Powstaje sieć relacji quasi-rodziny. Mama Cesi staje się czymś w rodzaju babci dla „obcego” noworodka. Gospodarze są gotowi łożyć na utrzymanie młodej subrodziny, która – tymczasowo zmuszona przyjąć ofertę – gdy tylko może, wprowadza honorową „autonomię żywieniową”. Opieka nad małym dzieckiem nie podlega tym samym wykalkulowanym prawom, dopóki bunt Cesi nie ujawni jej ekonomicznego aspektu. Kuchenne i opiekuńcze funkcje członków rodziny dorywczo przejmują również koleżdy i koleżanki młodej matki ze studiów. Rodzinne przedsięwzięcie wymaga ciągłych negocjacji zasad współżycia dotyczących głównie wykonywanych prac, zajmowanej przestrzeni oraz źródeł i dystrybucji środków finansowych. Zaniechanie analizy i ustaleń powoduje krzywdę niektórych stron umowy. Siłą inercji wyłania się „uciskana mniejszość”: obowiązkowa Cesia i zahukana ciocia Wiesia, która uwewnętrzniła niski status ubogiej krewnej i w kuchni „odpracowuje” wspaniałomyślnie udzielony azyl.

W mieszkaniu Żaków jest wiele przestrzeni wspólnej, wielofunkcyjnej, z której aranżacji wyczytać można minione i potencjalne konflikty. Podzielony szafami na pół pokój rodziców odzwierciedla cechy związku inżyniera i artystki – są różni, ale równi. Każde ma swoje miejsce do pracy, w którym kreuje odpowiednio ład i chaos. Ona, rzeźbiąc, nuci kujawiaki, więc on kreśli w słuchawkach, które służą też do oglądania telewizji. Widać, że osiągnięcie tej równowagi wymagało refleksji i wysiłku. Czego nie można powiedzieć o jadalni, służącej też jako pokój telewizyjny, mieszkaniu cioci Wiesi (która jednak głównie pracuje w kuchni) i pokój Bobcia (w tym skład zabawek) oraz – po wprowadzeniu się studenckiego małżeństwa z dzieckiem – sypialnia Cesi (składane łóżko). Tutaj konflikt dopiero się rozegra i znajdzie rozwiązanie w postaci własnego pokoju na wieżycze i systemu dyżurów kuchennych i opiekuńczych.

### **Życie rodzinne od „a”**

Dopiero w zestawieniu z rwącym nurtem dyskusji Borzęckich widać, jak mało rozmawiają ze sobą bohaterowie książki Musierowicz, chociaż rzekomo są doskonale porozumiewającą się rodziną. W *Kwiecie kalafiora* nie dochodzi do zapowiadającego się sporu między głównymi antagonistami – Ignacym i Gabrysią. Jest albo wybuch, albo stłumienie ze strony córki oraz izolacja ze strony ojca, który milczy, ewentualnie mówi i chichocze do siebie, czasem grozi represją lub cytuje Arystotelesa. Z matką dochodzi do jednej wielkiej rozmowy, która de facto jest wykładem o tradycyjnej kobiecości. Na co dzień Mila podziela strategię męża – ledwo przyjmuje do wiadomości komunikaty córek, odpowiada automatycznie. Codziennosc nie jest tematyzowana. Jeśli się rozmawia, to od razu o sensie życia.

Gładka powierzchnia życia rodzinnego skrywa jednak elementarny konflikt, podczas gdy nieustanne spory u Lach sprawiają, że w rodzinie Borzęckich elementarnego konfliktu nie ma. Spór to neutralny sposób bycia. Każdy ma do niego prawo, nawet gdy wynika ze zwykłego niehumoru. Klótnie między Borejkównami przedstawiane są jako wyraz

niedojrzałej, irracjonalnej (i jako taka lekceważonej) dziewczęcości, przed którą rodzice muszą się chronić jak przed żywiołem (pojawiają się metafory: młyn, ocean, burza, zamieć). Zastrzeżenia, nawet uzasadnione, należy zbagatelizować i przemilczeć. Ostatecznie wszystko załatwia miłość.

U Borzęckich miłość to nie wszystko. Trzeba jeszcze wspólnie ustalić sposób zarządzania codziennością. Przedstawić propozycje, argumenty, kontrargumenty, przekonać, ulec perswazji, podjąć decyzję. Odstąpić od ustaleń, gdy się nie sprawdzają. Lach interesuje tyleż przedmiot, co anatomia dyskusji. Racje, emocje, również chwilowe i przeniesione, oraz interesy i ambicje. Niepowodzenia komunikacyjne nawet bardziej niż sukcesy. Hierarchia płci nie obowiązuje, hierarchia wieku nie obowiązuje bezwzględnie. Starszeństwo Michała jest odgrywane za zgodą wszystkich dla opanowania sytuacji. Wodzowskim tonem i formułą „tylko bez hysterii” koi on również siebie. Najmłodszy jest partnerem z równorzędnym prawem głosu, podczas gdy Borejówny w zbliżonym wieku to zabawne głupty. Andrzejowi wolno nie mieć ochoty na czułość starszej siostry, Patrycja i Natalia cierpią przez jej niedostatek.

Przedmiotów negocjacji w *Przygrywce* jest o wiele więcej. W szkole chodzi o demokratyzację relacji z nauczycielem, w sąsiedztwie – o status Helenki i jej nieślubnego niemowlęcia, w kręgu przyjaciół – o zagrożony awans społeczny Pchełki i jej równouprawnienie w relacjach z Goską, by poprzestać na najważniejszych kwestiach. Ledwo jakiś konsensus się ustabilizuje, natychmiast jest kwestionowany. Borzęccy w nieustannych sporach opiekują się sobą nawzajem i wychowują. Uczą się, jak powiada Gośka, życia od „a”, dowiadując się przede wszystkim, że nie ma wartości absolutnych, trzeba je ustalać sytuacyjnie, co mimo kłopotów nie wywołuje paniki moralnej, a radosne egzystencjalne podniecenie: „Chyba! Albo! O ile! [...] jak to fajnie, że w życiu są setki niespodzianek i tysiące kombinacji! W tych mniej ważnych i w tych najważniejszych sprawach” (Lach, 1985, 191).

### **Rzemieślniczki modernizacji**

Taki wprost wyrażany modernizacyjny optymizm w peerelowskiej powieści dla dziewcząt jest, trzeba przyznać, dość rzadki. Może dlatego że wcześniej gatunek opierał się na efekcie nowoczesności (oczywistość nie cieszy), a później na efekcie przytłoczenia konserwatywną opresją. Najpierw, w długich latach sześćdziesiątych, emancypacja była gotowa, wymagała ewentualnie korekty. Bohaterka, nowoczesna dziewczyna, czasem stykała się z tradycyjnym porządkiem, częściowo nawet uwewnętrznionym, ale nie stanowiło to większego problemu. Potem, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i latach osiemdziesiątych, bohaterka beznadziejnie brnęła przez osaczające ją patriarchalne formy życia. Zmiana dokonała się około 1976 r., a Małgorzata Musierowicz, korzystając z okazji, skradła i skonserwatywowała cały optymizm.

Popkultura, „pomniejsze” gatunki, takie jak powieść dla dziewcząt, co dobrze widać na przykładzie *Przygrywki*, podważają chętnie powtarzane mocne tezy Andrzeja Ledera i Przemysława Czaplińskiego o „ugrzęźnięciu na przedpolu emancypacji”, modernizacji nieudanej wskutek zależności od dawnego imaginarium, braku nowego pola

symbolicznego (Czapliński, 2011; Leder, 2013; „ugrzęźnienie na przedpolu emancypacji to określenie Czaplińskiego). Patrząc z wyżyn bliżej nieokreślonego modelu wielkiej przemiany, łatwo przegapić rzemieślniczki po trochu pobudzające dziewczęcą wyobraźnię. Bo nie proponują efektownej wizji rewolucyjnego przełomu. Pokazują negocjowalność codzienności, możliwości pragmatycznych przesunięć w dziedzinie relacji rodzinnych i społecznych, ról płciowych, pracy domowej itp. Ekspozują ambiwalencje i aporie, a jednocześnie dowodzą, że nowoczesność i emancypacja nie są czymś, co może się udać bądź nie udać, pójść dalej bądź ugrzęznąć na przedpolu, gdyż z zasady są to formy stale niegotowe. Mają raczej charakter gry, toczonej od sporu do sporu, od kompromisu do kompromisu.

Pisarki demontują w tym celu centralny mit projektu konserwatywnego – mit nieskończenie hojnej Matki Polki. Figura ta ośmiesza i kompromituje negocjowanie codzienności jako nienaturalne, biurokratyczne, sterylne, pozbawione sentymentów, oparte na dystansie. Lach i inne pisarki od drugiej połowy lat pięćdziesiątych pokazywały, że właśnie negocjacje są „żywe”, wynikają z emocji, przywiązania i budują więzi. W *Przygrywce* kalkulacje pojawiają się wraz z matką gastronomiczną (ciotka Felicja), której hojność jest pozorna, implikuje dług nie do spłacenia.

Żeby dostrzec takie skromne, ale podstawowe projekty, trzeba by rozwiązać problem z PRL-em, w którym z powodów politycznych trzeba dziś rozpoznawać w najlepszym razie modernizacyjną fasadę przy rzeczywistym zaniechaniu, w najgorszym – skwapliwą adaptację sarmacko-folwarcznych relacji społecznych. Tymczasem projekt modernizacyjny istniał, był propagowany w popkulturze, miał swoją długą i złożoną historię. Pisarki uprawiające ten gatunek do końca (jak Ewa Ostrowska jeszcze w 1990) starały się tendencjom konserwatywnym, również wycofywaniu się państwa z projektu modernizacyjnego, przeciwstawić, jeśli już nie emancypację nowoczesnej dziewczyny, to jej rozgoryczenie. Do końca wytwarzały nowe pole symboliczne, o którym wiedziały, że trzeba je stale uprawiać, gdyż siłą inercji obraca się w swoje zaprzeczenie.

### **Bibliografia**

- Czapliński, Przemysław; 2011, Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu, Kraków: Wyd. Literackie.
- Fidelis, Małgorzata; 2015, Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce, przeł. M. Jaszczurowska, Warszawa: Wyd. W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal.
- Frankowska, Anna; 1988, Śliczny poranek, Warszawa: MAW.
- Grodzieńska, Wanda; 1947, Książki dla młodzieży, w: Kuźnica, nr 16.
- Kuliczowska, Krystyna; 1946, Parę uwag o „powieściach dla dorastających panienek”, w: Odrodzenie, nr 13.
- Lach, Ewa; 1985, Przygrywka, Warszawa: Czytelnik.
- Leder, Andrzej; 2013, Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej, Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej.
- Mrozik, Agnieszka; 2012, „Urodzone do ofiarności”: od mitu do stereotypu Matki Polki, w: Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku, Warszawa: Pro Cultura Litteraria, Wyd. IBL.
- Musierowicz, Małgorzata, 1990, Kwiat kalafiora, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Ostrowska, Ewa; 1990, Zabić ptaka, Warszawa: Interster.
- Walczevska, Sławomira; 1999, Dygresja: matriarchat domowy, w: Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce, Kraków: eFKa, ss. 164-169.

## EDUKACJA TANECZNA OGÓLNOKSZTAŁCĄCEGO ŚRODOWISKA BALETOWEGO NA UKRAINIE I W POLSCE

Pasha Vasylenko

**C**o łączy? Co różni? Klucz do modernizacji?

W XIX wieku wykształciły się dwie podstawowe szkoły pedagogiki baletowej: włoska i francuska. Oparte na tych samych zasadach techniki różniły się stylem. Szkoła włoska preferowała wirtuozerię, skoczność i doskonałą technikę. Główną cechą szkoły francuskiej była płynność, elegancja i piękno wyrazu. Z tradycji włoskiej wzbogaconej o elementy stylu francuskiego i pierwiastki narodowe, powstała szkoła rosyjska. Cechuje ją doskonałe wykszolenie techniczne i artystyczne. (Rudnicka, 2012, 21)

Bez wątplenia łączy ukraińsko – polskie ogólnokształcące środowisko baletowe szkoła rosyjska. Wieloletnia współpraca pedagogiczna, współpraca pomiędzy szkołami o podobnym systemie opartym na wywodzącej się od Agrypiny Waganowej, odegrały bardzo ważną rolę w ustanowieniu i rozwoju sztuki baletowej na Ukrainie jak również w Polsce. Opracowanie przez prof. A. Waganowej podręcznika „Zasady tańca klasycznego”(1934), stało się dla polskiego i ukraińskiego środowiska choreograficznego wydarzeniem o wielkim znaczeniu. Do dziś jest on stosowany on w szkolnictwie baletowym w obydwóch państwach.

Pierwsze uczennice prof. A. Waganowej przyjechały na Ukrainę we wrześniu 1926 roku, kiedy najlepsza w Europie Petersburska Szkoła Baletowa (dziś Akademia Rosyjskiego Baletu im. A. Waganowej), wysłała do teatrów opery i baletu Kijowa, Odessy ta Charkowa, absolwentów szkoły: N. Werekundowa, K. Wasina, N. Winogradowa, którzy po skończeniu kariery tanecznej stali się dobrymi pedagogami tańca klasycznego. (Szyłowa, Semenowna, 2013, 44)

W latach 1963-1965 zorganizowano seminarium metodyki nauczania tańca klasycznego dla pedagogów z całej Polski, prowadzone przez Olę Ilinę z Moskwy. (Turska, 1983, 94) W tym czasie kadre polskich nauczycieli zasilali fachową wiedzą pedagodzy radzieccy: Borys Kumysnikow, Olga Jordan, Natalia Konius i Aleksander Sobol. Był to bardzo dobry i cenny czas dla rozwoju szkoły. Do dziś działa ona według wypracowanych wtedy wzorców. (Rudnicka, 2012, 20)

Historia powstania współczesnych szkół baletowych jako niezależnych instytucji na Ukrainie i w Polsce zaczyna się w drugiej połowie XX wieku, przy wielkim wsparciu teatrów opery i baletu, którzy nie wyobrażali sobie rozwoju sztuki tanecznej bez takiego zaplecza. Szkoły realizują równolegle kształcenie w zakresie przedmiotów artystycznych i ogólnokształcących. Po zdaniu egzaminu dyplomowego uczniowie otrzymują dyplom ukończenia szkoły baletowej i tytuł zawodowego tancerza uprawniającego absolwenta do ubiegania się o przyjęcie na studia wyższe.

Warszawska Szkoła Baletowa im. R. Turczynowicza, która powstała na początku XIX wieku. Do wybuchu II wojny światowej szkoła działała w ramach Teatru Wielkiego. Od początku jej istnienia ze szkołą współpracowali najlepsi pedagodzy francuscy, włoscy, rosyjscy, radzieccy i polscy. To oni przyczynili się do rozwoju polskiego baletu przekazując uczniom tradycje i tajniki sztuki baletowej oraz wychowując pokolenia znakomitych tancerzy. Od 1956 roku uczniom i pedagogom stworzono znakomite warunki pracy. W nowym budynku szkoły zaprojektowano nowoczesne sale baletowe o pełnym profesjonalnym wyposażeniu, przestronne, jasne klasy, pracownie, przepiękną stylową aulę z dużą sceną szkolną i odpowiednim zapleczem, nowoczesne natryski i sanitariaty, gabinet lekarski i fizykoterapii. ([www.beletowa.pl](http://www.beletowa.pl))

Historia Szkoły Baletowa w Kijowie rozpoczyna się w 1934 roku, kiedy przy Teatrze Opery i Baletu powstało studium baletowe, które kształciło przyszłe pokolenia tancerzy na potrzeby teatru. W 1938 roku zgodnie z decyzją rządu Kijowa powstał trzyletni choreograficzny „College” kierowany przez L.O. Zhukova, a pierwszym jego dyrektorem artystycznym był znany choreograf Borys Tayirov. Zgodnie z uchwałą Rady Komisarzy Ludowych ZSRR i KC KPZR z dnia 13 lutego 1945 Kijowska Szkoła Baletowa wznowiła swoją pracę jako niezależna instytucja. Edukacja pierwszej grupy dyplomowanych absolwentów na Ukrainie, składającej się z 10 osób, zakończyła się w 1951 roku. ([www.kdhu.org.ua](http://www.kdhu.org.ua). Rozdział: Rys historyczny, Szkoła Baletowa w Kijowie)

Edukacja pierwszej grupy absolwentów w Polsce, czyli 12 dziewcząt, trwała pięć lat (był to rocznik 1949-1954). Po raz pierwszy w dziejach polskich szkolnictwa baletowego świadectwo dojrzałości średniej szkoły baletowej dawało pełne wykształcenia ogólne i zawodowe. Kwalifikacje artystyczne uprawniały do pracy tancerza w zespołach baletowych, a dyplom umożliwiał podjęcie wyższych studiów. Pierwszy rocznik otrzymał nakazy pracy do zespołów oper i operetek w całej Polsce. (Rudnicka, 2012, 19)

Ze względu na potrzeby w doskonaleniu systemu kształcenia każda ze szkół wprowadzała kierunek pedagogiczny, prowadząc tak zwany – dwukierunkowy tor kształcenia.

W latach 1954-1973 warszawska szkoła, jako jedyna w Polsce prowadziła dział pedagogiczny, stworzony z myślą o uczniach, którzy okazali się słabo predysponowani do tańca klasycznego, a zainteresowani byli pedagogiką. Naukę mogła rozpocząć młodzież, która ukończyła piątą klasę szkoły baletowej. Kierunek ten ukończyło około stu osób, ale większość z nich znalazła jednak swoje miejsce na scenie. Warszawska placówka jako jedyna szkoła przyznawała też dyplomy i matury eksternistyczne. (Turska, 1983, 98)

W 1957 i 1958 roku Kijowska szkoła baletowa prowadzi eksperymentalną rekrutację na kierunek „Metodysta zespołów tanecznych”, z 4 letnim terminem kształcenia. W 1961-1962 roku dyplom otrzymało 61 osób. W okresie 1973-1991 roku szkoła kształciła specjalistów z kwalifikacją „Artysta zespołu tańca ludowego” z pięcioletnim programem kształcenia. Dyplom uzyskało 274 absolwentów. ([www.kdhu.org.ua](http://www.kdhu.org.ua). Rozdział: Rys historyczny, Szkoła Baletowa w Kijowie)

Wśród wielu kierunków współczesnej edukacji na szczególną uwagę zasługuje kształcenie artystyczne. Pomimo długiej i bogatej historii szkolnictwa artystycznego na Ukrainie jak



również w Polsce, obecny system kształcenia edukacji tanecznej w ogólnokształcących szkołach baletowych, dostarcza wielu pytań związanych z modernizacją programu kształcenia przyszłych zawodowych tancerzy.

Przez edukację taneczną rozumiemy celowe i świadome działania podejmowane przede wszystkim przez nauczycieli, wychowawców i instruktorów, zmierzające do przekazania kompetencji z zakresu sztuki tanecznej, jak również do rozwijania, za pośrednictwem tańca, osobowości człowieka w zakresie intelektualnym, duchowym, fizycznym oraz społeczno-kulturowym. (Kubinowski, 1997, 27)

Koniec XX i początek XXI wieku charakteryzuje się z dynamicznym rozwojem sztuki tańca. Powstają nowe formy taneczne które niosą ze sobą zmiany i nowe wyzwania dla systemu kształcenia edukacji tanecznej ogólnokształcących szkół baletowych.

Obecnie żyjemy w czasach, w których każde pokolenie żyje w nieco innej rzeczywistości z innymi wymaganiami, niestety oferta edukacyjna kształcenia artystycznego nie zawsze odpowiada wymaganiom współczesnego świata i potrzeb współczesnej młodzieży. Często zadajemy pytania, jaka wiedza i umiejętności będą przydatne młodzieży w dziedzinie tanecznej? Młodzi ludzie są gotowi i skłonni wchodzić w pewną nową swobodną interakcję z rzeczywistością świata artystycznego. Czy obecny system daje taką możliwość?

Dziś mamy do czynienia z bardzo złożonym standardem kształcenia. Szkolenie tancerza klasycznego ulega ciągłym zmianom: „*Nie tańczy już tak samo; współczesność przynosi inne rozumienie tańca klasycznego, wzbogaca go*” – mówi Agnes Letestu – gwiazda Baletu Opery Paryskiej. Zdobywanie coraz większego stopnia precyzji i wirtuozerii wymaga zmiany dawnych systemów nauczania opartych na naśladowaniu, które obecnie już nie wystarcza. (Sier-Janik, 2011, 41)

Aktualna problematyka kształcenia w dziedzinie tańca we współczesnej Polsce jest opisana w raporcie I Kongresu Tańca zorganizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca w dniach 27-29 kwietnia 2011 roku w Warszawie. Kongres był pierwszym tego rodzaju wydarzeniem w historii tańca w Polsce i okazał się przede wszystkim narzędziem diagnozy obecnego stanu tańca i warunków uprawiania tej sztuki w Polsce. Wyraźnie określono w raporcie, że edukacja w dziedzinie tańca jest przestarzała i wymaga szybkich reform. Zastrzeżenie budzi poziom kształcenia w publicznych, profesjonalnych szkołach baletowych. Mówiono o podstawowych problemach spowodowanych wieloletnimi zaniedbaniami w zakresie modernizacji, jak i o konieczności powstania od nowa systemu edukacji tancerzy i infrastruktury dla tańca, tworzenia warunków do wykonania zawodu tancerza, wsparcia rynku tańca, promocji zagranicznej, etc. Uczestnicy Kongresu Tańca zaproponowali podjęcie następujących działań, które będą służyć poprawie sytuacji sztuki tańca i edukacji tanecznej. Oto najważniejsze z nich:

1. Stworzenie i jak najszybsze wprowadzenie w życie systemu przekwalifikowania zawodowego tancerzy oraz stworzenie programu edukacyjnego o tańcu oraz wprowadzenie go do powszechnego systemu edukacji.

2. Reforma systemu szkolnictwa zawodowego w zakresie tańca dotycząca wszystkich poziomów kształcenia i ogólnego modelu edukacji.
3. Podjęcie działań służących rozwojowi wiedzy o tańcu i aktywności krytyczno-recenzenckiej wokół sztuki tańca oraz utworzenie strategii promocji sztuki tańca w Polsce i za granicą.
4. Zapewnienie odpowiedniej infrastruktury dla potrzeb tańca poprzez przystosowanie istniejących oraz budowanie nowych obiektów, a także poprzez powołanie programu operacyjnego „Miejsce dla tańca plus”.
5. Inspirowanie władz samorządów lokalnych do wspierania sztuki tańca przy tworzeniu i realizacji regionalnych polityk kulturalnych.
6. Stworzenie zespołu roboczego złożonego z przedstawicieli środowiska tańca, władz państwowych i samorządowych oraz organizacji pozarządowych z Polski i zagranicy celem opracowania strategii rozwoju tańca w Polsce. (Ilczuk, 2011, 17-18)

W Polsce istnieje 5 Ogólnokształcących Szkół Baletowych (OSB), w następujących miastach: Bytom, Gdańsk, Łódź, Poznań, Warszawa. Realizują one równoległe kształcenie w zakresie przedmiotów artystycznych i ogólnokształcących. Na Ukrainie istnieje 10 Ogólnokształcących Szkół Baletowych (OSB), w następujących miastach: Kijów (5 szkół), Lwów, Odessa, Donieck, Dnepropetrowsk, Charkov. Podobnie jak polskie szkoły realizują one kształcenie równoległe w zakresie przedmiotów artystycznych i ogólnokształcących.

Przedstawiana niżej wstępna, ogólna analiza porównawcza, prowadzona w ramach napisania rozprawy doktorskiej na temat: „Edukacja taneczna ogólnokształcących szkół baletowych na Ukrainie i w Polsce”, pokazuje, że różnice w systemie kształcenia to znaczy funkcjonowania systemu programowo – metodycznego oraz ustrojowo – organizacyjnego ogólnokształcących szkół baletowych na Ukrainie i w Polsce, istotne i efekty uzyskany po ukończeniu nauki różnią się.

<b>Polska Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa</b>	<b>Ukraińska Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa</b>
Zajęcia odbywają się: poniedziałek – piątek	Zajęcia odbywają się: poniedziałek – sobota
Okres kształcenia: 9 lat	Okres kształcenia: 8 lat
I. klasa	I. klasa
II. Klasa	II. Klasa
III. Klasa	III. Klasa
IV. Klasa. Przedmioty dyscyplin fachowych	IV. Klasa. Przedmioty dyscyplin fachowych
V. klasa. Związanych z nauką tańca	V. klasa. Związanych z nauką tańca
VI. Klasa	VI. Klasa

VII klasa	VII klasa. Metodyka wykładania dyscyplin
VIII klasa	fachowych
IX. klasa	VIII klasa. Praktyka do metodyki wykładania dyscyplin fachowych Psychologia
Dyplom: Tancerz	Dyplom: Tancerz/wykładowca fachowych dyscyplin w szkołach podstawowych
Kontynuacja nauki na studiach wyższych: I rok	Kontynuacja nauki na studiach wyższych: III rok

Jedną z charakternych różnic w dziedzinie edukacji tanecznej pomiędzy Ukrainą i Polską jest kwestia infrastruktury dla tańca. Ukraina dysponuje oprócz klasycznych szkół baletowych, szkoły o innym systemie kształcenia. Przykładowo Kijowska Muncypalna Akademia Tańca im S. Lifaria (Київська муніципальна академія танцю ім. Сержа Лифаря), która łączy w sobie choreograficzną szkołę z pięcioletnim cyklem kształcenia, ukończenia której równa się gimnazjum w Polsce. Po zdaniu egzaminu wstępnego jednostka kontynuuje naukę w Akademii wybierając kierunek tańca który jemu najbardziej odpowiada, specjalizacja taniec klasyczny albo specjalizacja taniec ludowy, kierunek pedagogiczny dla obydwóch specjalizacji. Po ukończeniu nauki w akademii, możliwość wstępu na III rok studiów wyższych.

Dr. Zdzisław Bujanowski wskazuje, że *„Obecny rynek pracy – zawodowe zespoły baletowe, zespoły tańca współczesnego, zespoły pieśni i tańca, w których absolwenci szkół baletowych podejmują pracę, stawiają nowe potrzeby i wymagania. W ramach wdrażanej reformy, w procesie kształcenia zawodowych tancerzy zaproponowano w pierwszej kolejności wprowadzenie zmian do obowiązującego ramowego planu nauczania i organizacji zajęć edukacyjnych oraz podstaw programowych, które mają być opracowane w oparciu o nowe wytyczne w aspekcie celów i efektów kształcenia, z uwzględnieniem zmian w strukturach treściowych. Nowe podstawy programowe mają stanowić klucz do modernizacji kształcenia artystyczno-zawodowego w szkołach baletowych”*. ([www.imit.org.pl](http://www.imit.org.pl). Informacja dotycząca funkcjonowania szkół baletowych.)

Specyfika działania szkoły baletowej (format), polega przede wszystkim na nauce techniki tańca klasycznego i związanych z nim dyscyplin (technika partnerowania, technika puęt, klasy dziewcząt i chłopców). Zabiera to największą ilość godzin, pozostałe techniki taneczne idą jako dopełnieniem programu kształcenia, co pozwala uczniom szkoły rozwijać się wszechstronnie w niewielkim stopniu.

Jedne z pierwszych badań prowadzonych w Polsce, dotyczących kierunku procesu kształcenia w szkołach baletowych są opisane w książce „Tancerze Polscy – wybrane problemy kształcenia i zawodu”, autorstwa Zofii Konaszkiewicz. Badania dotyczące dydaktycznych przyczyn niepowodzeń w nauce uczniów szkół baletowych zostały

przeprowadzone przez Lidię Zawadzką-Pilecką w 1976 roku na terenie pięciu istniejących aktualnie w Polsce szkół baletowych. W każdej szkole baletowej znajdują się uczniowie mniej uzdolnieni. Jedne z pytań dotyczyło zagadnienia, co można zrobić, aby właśnie ci uczniowie nie byli narażeni na niepowodzenia w szkole i mogli w przyszłości osiągnąć zadowolenie w pracy. Nauczyciele uznali, że należy takiego ucznia ukierunkować w stylu tańca, który jemu najbardziej odpowiada – 46% badanych. Uczniowie zaś uważali, że należy wprowadzić dwa tory kształcenia zawodowego – 56,5% badanych. (Konaszkiewicz, 1987, 114)

Możliwe, że kluczem do modernizacji kształcenia artystyczno-zawodowego w szkołach baletowych, jest nie zmiana podstaw programowych, a napisanie nowych programów kształcenia innego formatu, który będzie różnić się od specyfiki działania klasycznej szkoły baletowej?

### **Literatura**

- Konaszewicz, Zofia; 1987, *Tancerze polscy – wybrane problemy kształcenia i zawodu*. Wydaw. UMFC. Warszawa, s. 114.
- Rudnicka, Zofia; 2012, *Tancerz, szkoła i scena*, Wydaw. Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa. s. 19.
- Szyłowa, Ludmila. Semenowna, Natalia; 2013, *I Ogólno ukraińska naukowo-twórcza konferencja*. Kijów. s. 44.
- Turska, Irena; 1983, *Almanach baletu polskiego 1945-1974*. Kraków, PWM. s. 98.
- Kubinowski, Dariusz; 1997, *Edukacja taneczna dzieci i młodzieży*. Czasopismo. Wychowanie na co Dzień. nr 4-5, s.27.
- Ilczuk, Dorota; 2011, *Taniec musi się rozpychać*. I Kongres tańca. Warszawa, s. 17-18.
- Sier-Janik, Barbara; 2011 *Edukacja zawodowa w zakresie tańca*. J. Hoczyk, J. Szymajda (red.) I Kongres tańca. Warszawa, s.41.

### **Strony internetowe:**

[www.imit.org.pl](http://www.imit.org.pl). Informacja dotycząca funkcjonowania szkół baletowych.

[www.kdhu.org.ua](http://www.kdhu.org.ua). Rozdział: Rys historyczny, Szkoła Baletowa w Kijowie

[www.beletowa.pl](http://www.beletowa.pl)

## OŻYWIAJĄC ANTYCZNE WAZY. RECEPCJA CZARNO-FIGUROWEGO MALARSTWA GRECKIEGO W GRZE „APOTHEON”.

Michał Szymański

### Abstrakt

Artykuł poświęcony jest analizie gry „Apotheon”, która należy do nurtu gier niezależnych (independent game) i z uwagi na inspirację czarno-figurowym malarstwem wazowym stanowi przykład transpozycji tradycyjnych form artystycznych w medium gier komputerowych. W tekście prześledzone zostają ikonograficzne i stylistyczne inspiracje antycznym malarstwem greckim, jakie twórcy zaimplementowali w rzeczywistość gry. Przegląd konkretnych rozwiązań pokazuje, że w przypadku „Apotheonu”, mamy do czynienia ze szczególną recepcją konkretnych aspektów kultury antyku, która wskazuje na pogłębioną wiedzę w tym zakresie. Stylistyka gry a momentami nawet mechanika rozgrywki, zostają podporządkowane intencji przekazania graczowi wiedzy na temat antyku, jego sztuki, mitologii czy nawet historii militarnej. Zarazem, zostaje to przekazane w subtelny sposób, za pomocą rozmaitych nawiązań, o charakterze cytatów i aluzji. Niniejszy artykuł, z jednej strony ma na celu wskazać zjawisko inspiracji starożytną kulturą w grach, na podstawie konkretnego przykładu. Z drugiej natomiast, istotne jest pokazanie, że gry, przy zachowaniu podstawowej funkcji ludycznej, często przekazują konkretną wiedzę i stanowią mogą inspirację do poszerzenia zainteresowań w temacie, jaki podejmuje dana produkcja.

---

**R**ecepcja antyku w kulturze popularnej jest obecnie powszechnym zjawiskiem, obecnym w wielu współczesnych mediach. Podejmowana jest w filmach, komiksach czy animacjach dla dzieci<sup>1</sup>. Temat starożytności, jej historii i mitów, od dłuższego czasu występuje również w grach komputerowych, które w różnorodny sposób czerpią z niego inspiracje<sup>2</sup>. Wśród najbardziej znanych tytułów, podejmujących recepcję tego okresu, wymienić można strategię „Rome Total War” z 2004, gdzie rozgrywka oparta na taktyce wojskowej,

---

<sup>1</sup> Zagadnienie to zostało szerzej opracowane w zbiorowej publikacji: *Antiquity in Popular Literature and Culture*, K. Dominas, E. Wesołowska, B. Trocha (ed.), Cambridge 2016, zob. zwłaszcza: German Anna, *Nec hercules contra plures: What popular culture does with antiquity*, [w:] Part II „Antiquity in Popular culture”, s. 91-117.

<sup>2</sup> Zjawisko inspiracji antykiem w grach charakteryzuje ogólnie Sylwia Chmielewska na przykładach produkcji z różnych gatunków i lat. Autorka na wstępie wskazuje na przykład wczesnego tytułu o tej tematyce: „Perseus and Andromeda” z 1983 r. Była to jeszcze gra tekstowa, wymagając używania komend, jedynie z bardzo uproszczonymi graficznymi ilustracjami. S. Chmielewska, *Grywalny antyk*, [w:] „Antyk i my”, K. Marciniak (red.), Warszawa 2013, s. 192.

pozwała nam prowadzić armię w czasach panowania imperium rzymskiego czy „Age of mythology” z 2002 r., w tym samym gatunku, ale osadzona w świecie greckich mitów. Należy wspomnieć również o popularnej serii „God of war”, grze z kategorii „hack and slash”<sup>3</sup>, która oryginalnie przetwarza grecką mitologię, swobodnie operując istotnymi dla tej sfery postaciami i motywami. Nie tyle istotna jest tu wierność w ukazywaniu mitów, co raczej interpretacja starożytnej architektury, czy projektowanie potworów na podstawie inspiracji mitycznymi stworzeniami, znanymi wizualnie z ówczesnej sztuki. Nawet nadzwyczajna, cechująca się realizmem przedstawienia brutalność w tej grze, jest cechą wpisaną w rozumienie greckiej kultury i jej mitologii<sup>4</sup>. W tym wypadku jest jednak hiperbolizowana, zbliżając się do filmowej efektowności, a nawet oscylując na granicy estetyki „gore”.

Gra „Apotheon” z 2015 r., stanowiąca przedmiot niniejszego artykułu, jest bliska idei wspomnianego „God of War”. W tej historii również występuje bohater, który przeciwstawia się panowaniu Zeusa i poprzysięga mu zemstę a jednocześnie eliminuje pozostałych bogów w drodze na Olimp. Z drugiej strony, konwencja estetyczna w jakiej ten świat został ukazany, zdecydowanie kontrastuje z językiem realizmu. Warto zaznaczyć, że „Apotheon” należy do grupy gier zwanych „indie”(independent game), które tworzone są przez niewielkie, niekiedy kilkusobowe studia, nie posiadające równie wysokiego budżetu jak twórcy hiperrealistycznych produkcji. Wyróżnia je natomiast warstwa graficzna, która pomimo dwuwymiarowości, cechuje się artystyczną, oryginalną formą, niekiedy inspirowaną stylem danej epoki lub konkretnego twórcy<sup>5</sup>. W omawianym przypadku, warstwa wizualna jest tym bardziej szczegółowa, ponieważ twórcy oparli stylistykę gry głównie na czarno-figurowym malarstwie greckim, które najczęściej występowało na antycznych wazach<sup>6</sup>. Wskazany styl graficzny, wyraźnie świadczy o intencjach autorów gry, którzy podejmują się recepcji medium artystycznego, ściśle wpisanego w kulturę grecką. Artykuł ma na celu prześledzenie, jakie wzorce z kultury antycznej adaptują twórcy i jak funkcjonują one w medium gry. Inspirację starożytnością

<sup>3</sup> Hack and slash, z ang. dosłownie rąbać i ciąć, należy do podgatunku gier rpg(role playing game), która skupia się wokół efektownej walki i związanym z tym rozwojem postaci.

<sup>4</sup> Główny protagonista serii, Kratos, reprezentuje typ anty-bohatera, pragnącego zemsty na bogach. W brutalny sposób zabija on swoich przeciwników. Jednocześnie, pewne elementy fabuły łączą jego historię z Herkulesem, jak na przykład zamordowanie własnej rodziny i towarzyszące temu piętno. Postać Kratosa stała się przedmiotem kilku osobnych artykułów.: zob. F. Futflänger, *God of war and mythology of games*[w:] „Greek and Roman games in the computer age”, T. Thorsen(ed.), Trondheim 2012; Chmielewska Sylwia C://*Hercules in Computer Games/A Heroic Evolution*, [w:] „Antiquity in Popular culture”, K. Dominas, E. Wesołowska, B. Trocha (ed.), Cambridge 2016.

<sup>5</sup> Innym interesującym przykładem jest gra „Tormentum: Dark Sorrow”, polskiego studia „Ohnoo!”, która ukazała się na rynku miesiąc po premierze „Apotheonu”(4 marca 2015). W warstwie graficznej gra inspirowana jest głównie malarstwem Hansa Gigera i Zdzisława Beksińskiego, opierając się na ogólnej stylistyce ich obrazów a niekiedy odnosząc się do konkretnych dzieł w formie cytatów i aluzji.

<sup>6</sup> Zagadnienie „greckiego malarstwa wazowego” pod względem periodyzacji jest różnie porządkowane przez uczonych. Na przykład niektórzy włączają w ten zakres wytwory z „greckiego okresu brązu”, a inni je wykluczają. Większość badaczy wylicza styl pro-geometryczny, geometryczny i hellenistyczny, przy czym najwięcej opracowań poświęcono bardziej dojrzałym stylowo formom z okresu „archaicznego” i „klasycznego”, a więc pomiędzy 700 a 323 r. p.n.e. J. Oakley, *Greek vase painting*, [w:] „American Journal of Archeology”, 113(2009), s. 599.

mają tu bardziej złożony wymiar, niż w znanych produkcjach, co wymaga omówienia na określonych przykładach.

W większości nowych gier komputerowych, nacisk kładziony jest na aspekt symulacji<sup>7</sup>. Niezależnie od gatunku i typu rozgrywki, pojęcie to wpisane jest w istotę gier komputerowych, choć poczucie immersji<sup>8</sup>, w większym stopniu sprzyjają wysoko budżetowe produkcje, operujące foto-realistyczną formułą wizualną. „Apotheon”, przez swoją stylistykę, od początku sygnalizuje wykorzystanie określonej konwencji, która przywołuje kontekst ówczesnej sztuki, ale nie przenosi nas bezpośrednio w historyczne realia życia w starożytności. Gra ukazuje rzeczywistość z perspektywy malowideł na antycznych wazach, włączając odbiorców w swój świat. Czyni to przy tym inaczej, niż robią to twórcy innych gier, którzy starają się uprawdopodobnić otoczenie bohatera. Następuje tu podwójna transpozycja, ponieważ greckie malarstwo wazowe jako pierwsze przeniosło syntezę rzeczywistości i mitów w swoje medium, a gra przetwarza to na swoich zasadach. Cyfryzacja tej plastyki, siłą rzeczy wnosi jej własną interpretację, na rozmaite sposoby przepracowując motywy ikonograficzne i przystosowując określone elementy do mechaniki rozgrywki. Na początku, już samo menu gry zapowiada styl graficzny z jakim będziemy mieli do czynienia, ukazując plejadę greckich bogów, utrzymanych w stylistyce malarstwa czarno-figurowego, z elementami czerwono-figurowego[il.1].

Biorąc pod uwagę sposób przedstawienia postaci i ich atrybutów, dostrzegalna jest analogia z typowymi wizerunkami bogów na greckich wazach. Hefajstos przedstawiony został z labrysem<sup>9</sup>, co stanowi rzadki motyw ikonograficzny, charakterystyczny dla przedstawień tego boga w malarstwie czarno-figurowym[il.2]. Podobnie, sposób ujęcia błyskawicy Zeusa, wynika ze znajomości konkretnych wizerunków, ponieważ odbiega od umownego przedstawienia pioruna, który jest powszechny w kulturze popularnej. Natomiast przedstawienie Hermesa, nie tylko z uwagi na strój i atrybuty, ale nawet nasycenie kolorów, przywodzi skojarzenia z konkretną amforą z okresu archaicznego[il.3]. Spójność stylistyczna w obrębie gry objawia się także w intrze<sup>10</sup>, które korzysta z zabiegów

---

<sup>7</sup> Symulację rozumiem tutaj za Manovichem jako poczucie ciągłości świata rzeczywistego i wirtualnego, których granicę się zacierają. Badacz wskazuje na genezę tego zjawiska już w percepcji malarstwa freskowego, którego ogląd wymusza poruszanie się w określonej przestrzeni, inaczej niż przy recepcji obrazu sztalugowego, ograniczonego ramą. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 197-198.

<sup>8</sup> Immersja rozumiana jest jako zaangażowanie gracza w wirtualną rzeczywistość, za pomocą różnych środków, takich jak grafika, co wywoływać ma poczucie obecności w świecie gry. J. Krogulec, *Immersja i tworzenie podmiotowości w grach*, [w:] *Creatio Fantastica R. XII 2015*, nr 1(48), s. 1.

<sup>9</sup> Forma podwójnej siekiery, która wywodzi się z kultury minojskiej i przede wszystkim funkcjonowała w różnych dekoracjach jako motyw symboliczny. Na początku wiązany z mitem o labiryncie, z czasem nabrał znaczenia religijnego. T. Hodge, *The Labrys: Why was the double axe double?*, [w:] *American Journal of Archaeology*, vol. 89, No. 2, 1985, s. 307. W malarstwie czarno-figurowym kilkakrotnie pojawia się wizerunek Hefajstosa z tą bronią i zważywszy na jego znaczenie można przypuszczać, że uważano go za twórcę boskiego kowala, choć w literaturze nie podjęto tego wątku.

<sup>10</sup> Intro jest pojęciem używanym w odniesieniu do filmowego początku gry, które stanowi wprowadzenie do historii, poprzedzające samą rozgrywkę. Termin stosuje się także w muzyce, w której oznacza pierwszy utwór danego albumu.



filmowych, takich jak narracja w voice actingu<sup>11</sup>, ale formalnie nie odbiega od grafiki podczas samej rozgrywki.

Ponadto, rozpoczynając historię, zostajemy zapoznani z tzw. „tutorialem”<sup>12</sup>, to znaczy rodzajem instrukcji, informującej jaki przycisk odpowiada za daną czynność postaci. Nie byłoby w tym nic niestandardowego, gdyby nie fakt, że zazwyczaj występuje to poza główną rozgrywką, wtedy gdy przejdziemy do opcji lub włączymy tryb „samouczka”. Natomiast w „Apotheonie”, tutorial zostaje wpisany w strukturę wizualną gry, figurując w tle jako forma ozdobnego paneau, ilustrującego wykonanie danej czynności [il.4]. W przypadku konieczności zastosowania nowych czynności, informacja o tym zostaje ponownie włączona w dekorację tła. Interesującym aspektem w wizualizacji mechaniki gry, jest również wygląd mapy, która ukazuje połączenia poszczególnych lokacji w formie zwartej kompozycji, wpisując funkcję informacyjną w estetykę świata antycznych waz [il. 5].

Podobnie jest zresztą w przypadku przedstawienia map poszczególnych poziomów, czego dobrym przykładem jest ukazanie rzutu jednego z nich w układzie labiryntu, istotnie przypominającego ikonografię antyczną. Najczęściej występującym motywem dekoracyjnym w grze są pasy złożone z meandrów, obecne w różnych wariacjach i konfiguracjach, co jest zresztą najbardziej charakterystyczne dla całej sztuki greckiej, nie tylko malarstwa wazowego. Wzory stanowią dekorację odpowiednio wkomponowaną w tło architektoniczne<sup>13</sup> albo przechodzą w „naturalne” elementy konstrukcji świata jak drzewa [il. 6]. Ponadto, pasy meandrów tworzą podstawę, po której przemieszcza się bohater, sprawiając wrażenie podziałów stosowanych w greckich wazach. Niemniej jednak lokacje nie zostają podzielone w prostym układzie horyzontalnym, którym miałyby wyznaczać kierowanemu bohaterowi ruch od lewej do prawej.

Przedmiot estetycznej inspiracji został tu dostosowany do bardziej złożonego systemu poruszania w różnych kierunkach, co wiąże się z po części platformowym<sup>14</sup> charakterem gry. Nadal oczywiście, całość ujęta jest w określonych ornamentalnych ramach, a nawet schody ustawione zostały w taki sposób, że wyznaczają rytm, nie zmieniając założeń estetycznych świata gry. Nawet ceglane fragmenty czy podziemia i skały są do nich dostosowane. Świat, który przemierzamy, pomimo nieustannie podkreślanej „sztuczności”, jest żywy i dynamiczny, o czym świadczą elementy interakcji z otoczeniem. Bohater jest w stanie rozbić, takie przedmioty jak meble i naczynia, które początkowo zdają się być czysto dekoracyjnym elementem, wypełniającym przestrzeń. Ponadto, w

---

<sup>11</sup> Termin oznacza ścieżkę głosową nagraną przez aktorów, która używana jest w grach i animacjach.

<sup>12</sup> Z angielskiego dosłownie „samouczek”, który funkcjonuje w różnych programach komputerowych. Termin rozpowszechnił się szczególnie w odniesieniu do gier, oznaczając standardową opcję praktycznego zapoznawania ze sterowaniem na początku rozgrywki.

<sup>13</sup> Modele budowy w tle, na przykład świątyni, choć w grze wpisane w stylistykę czarno-figurową, nie były w tej formie obecne na antycznych wazach greckich, które nie ukazywały.

<sup>14</sup> Platformówkami określa się gatunek gier, opierający się na zręcznościowym charakterze rozgrywki, podczas której kierowana przez gracza postać przeskakuje z jednego elementu na kolejny lub unika przeszkód. W przypadku „Apotheonu” elementy zręcznościowe zostały połączone z sekwencjami walki.

ciemniejszych miejscach, gdy konieczne jest użycie pochodni, światło rozprasza się w określonym obszarze wokół postaci, co urealnia fizykę świata.

Z kolei rozwiązania, takie jak obrazowanie uderzenia broni w formie pojedynczego, kwadratowego meandra [il. 7] czy przedstawianie tumanów dymu za pomocą okrągłych, wzorzystych form, sprowadza na powrót do malarskiej stylistyki greckich wzorów. Omawiając kwestię stylu, należy zaznaczyć, że poszczególne lokacje są niezgodne względem głównego układu kolorystycznego, opartego na relacji czarnych figur do czerwonego tła, z elementami złotego koloru. Przemierzając królestwo Artemidy, mamy do czynienia z zieloną kolorystyką i pojawiają się akcenty drzew i roślin, ale utrzymane w konwencji dekoracyjnej, nadal uporządkowane i osadzone na pasach, wyznaczających granicę lokacji<sup>15</sup>. Wskazują na to ornamentalne układy pnączy czy rośliny stylizowane na klasyczny wzór palmy.

Natomiast w królestwie Posejdona, w niektórych pomieszczeniach wprowadzona zostaje woda, urozmaicając rozgrywkę i kolorystykę poziomu. Interesujące jest szczególnie ułożenie fal na powierzchni w formie fryzu, składającego się z „ornamentu falowego” i zestawienie ich z analogiczną formą na ścianie, tym razem pełniącą już funkcję czysto dekoracyjną [il. 8]. Nawet, takie elementy jak wodospad czy spływająca z góry lawa, przedstawione są w uporządkowanej formie ornamentalnej, przy jednoczesnym ukazaniu ruchu. Wszystko to oznacza, że, granica między porządkiem przedstawieniowym a imitacją rzeczywistości zaciera się. Odrębną kwestią pozostaje ikonografia, która z jednej strony ma charakter ogólnych nawiązań do danego boga lub stworzenia, z drugiej pojawiają się tu konkretne cytaty, odnoszące do sztuki starożytnej.

Przykładami bardziej ogólnych nawiązań są na przykład, pojawiające się w tle statuy delfinów, jako ewidentne odniesienie do boga Apolla<sup>16</sup>, czy wizerunki Zeusa tronującego, z boginią Nike na jego prawej dłoni. Ponadto, częste są przedstawienia osła, zarówno osobno jak i w bezpośrednim zestawieniu z Dionizosem, z którym to zwierzę jest kojarzone: motyw znany z antycznej ikonografii. Jeśli chodzi o odwołania do konkretnych dzieł sztuki: pojawia się m.in. scena procesji weselnej, choć pod względem kolorystyki znacznie zmieniona w stosunku do oryginału oraz „Dyskobol” Myrona, przeniesiony z formy rzeźbiarskiej na płaskie paneau [il. 9]. Wskazane odniesienia świadczą o znajomości świata mitologii oraz starożytnej historii przez twórców. Same przekazy mitologiczne, nie tylko stanowią tło fabularne, zaadaptowane na potrzeby gry. Na poszczególnych etapach rozgrywki, najczęściej przed starciem z mitycznym stworzeniem lub bogiem, napotykamy kamień z cytatem pochodzącym ze znanych źródeł.

---

<sup>15</sup> Lokacja jest terminem określającym dany poziom w grze, którego granicę są wyznaczane w różnorodny sposób. Standardowym rozwiązaniem jest zastosowanie przerywnika filmowego lub napis sygnalizujący rozpoczęcie kolejnego rozdziału w historii, jak w wielu grach fantasy. W „Apotheonie” przechodzimy do kolejnych lokacji za pomocą drzwi i często kolorystyka jest cechą wyróżniającą dany poziom.

<sup>16</sup> Delfiny postrzegane były jako święte zwierzę Apollina, nazywanego nieraz Apollo Dephus. Znaną są monety i mozaiki ukazujące tego boga na grzbiecie delfina, co odnosi się do mitu o jego narodzinach z morza. Według mitologii on sam przyjmował nieraz postać delfina, na przykład prowadząc Kreteńczyków do miasta Delf, którego nazwa pochodzi od tego właśnie stworzenia. J. Mayom, *Homo Delphinus, Człowiek delfin*, tł. J. Ochab, Warszawa 2009, s.150.

Najczęściej są to konkretne fragmenty hymnów homeryckich, opisujące na przykład wygląd i cechy Artemidy<sup>17</sup> lub Posejdona<sup>18</sup>. Innym, kilkakrotnie przywołanym źródłem jest „Teogonia” Hezjoda, z której wykorzystano wątki związane z Chimera, cyklopem czy walką Zeusa z tytanami<sup>19</sup>. Ponadto, w lokacji danego boga napotkamy fragmenty znanych mitów z nim związanych. W przypadku Apolla, opisany jest wątek Dafne[il. 10], zamienionej w drzewo laurowe przez Gaję, aby ją uchronić przed zakusami zakochanego w niej boga<sup>20</sup>, a także jego zawody muzyczne z Marsjaszem, którego okrutnie ukarał za śmiałość rywalizacji z nim. Motywów odnoszących się do konkretnych mitologicznych historii, postaci i miejsc, jest oczywiście o wiele więcej, co osadza „Apotheon” w określonych realiach kulturowych.

Obraz ten dopełniają szczegóły w postaci nazw historycznych broni, używanych przez głównego bohatera, które rzeczywiście występowały w starożytnej Grecji. Wśród nich, wskazać można na tarczę, zwaną poplon<sup>21</sup>, różne rodzaje włóczni jak krótsza doru<sup>22</sup> i dłuższa sarrisa<sup>23</sup> [il. 11], popularny wówczas typ miecza, zwany xiphos<sup>24</sup>, czy mniej już znana broń, określana jako sagaris<sup>25</sup>. Bronie pod tymi nazwami odnaleźć można na poszczególnych etapach rozgrywki i zmieniać, w zależności od typu przeciwnika i obranej taktyki walki z nim. Pojawienie się oryginalnego nazewnictwa jest zabiegiem istotnym, uświadamiającym istnienie wykreowanego świata w relacji do konkretnego kontekstu kulturowego.

<sup>17</sup> zob. *Hymn 27 to Artemis*[w:] „The Homeric Hymns: A Translation, with Introduction and Notes”, trans. D.J. Rayor, Oakland 2014, ss. 98-99.

<sup>18</sup> zob. *Hymn 22 to Posejdon*, Ibidem, s. 96.

<sup>19</sup> zob. Hesiodus, *Teogonia*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999 r., s. 16.

<sup>20</sup> Opowieść ta jest znana z większego zbioru mitów *Fabulae*, opracowanych przez tzw. pseudo-Hyginusa. Podany w grze fragment (CCIII.) dostępny jest online: <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae5.html> [dostęp: 17.03 2017].

<sup>21</sup> Tarczę, zgodnie z nazwą należy łączyć z Hoplitami i zdaniem Whitehead’a można stąd wywodzić genezę określenia tej jednostki, choć w równym stopniu może ona pochodzić od słowa *hopla*, jako ogólnego określenia ich zbroi i broni. J.F. Lazenby, D. Whitehead, *The Myth of the Hoplite's Hoplon*, [w:] „The Classical Quarterly” 46, no. 1 1996, s. 27.

<sup>22</sup> Doru to typ włóczni, stanowiący podstawowe wyposażenie Hoplitów, którzy stosowali je w formacji wojskowej, zwaną falangą. Sam termin pojawia się kilkakrotnie w eposach Homera, stanowiąc symbol siły wojownika. W „Iliadzie” mityczni bohaterowie częściej opisywani są podczas stosowania w bitwie włóczni, niż miecza. W przypadku waz w stylu geometrycznym ilustrujących te epizody, ukazane są częściej inne typy broni, aczkolwiek legendarni wojownicy nieraz przedstawieni byli z włóczniami H. Veas, *The Homeric Way of War: Iliad and the Hoplite Phalanx*, [w:] „Greece & Rome, second series”, vol. 41, no. 2 1994, ss.133; 145.

<sup>23</sup> Sarrisa to odmiana doru, ale znacznie od niej dłuższa i pod tym względem bliska późniejszym formom nowożytnych pik. Powstała za czasów króla Filipa II i została rozpowszechniona wśród macedońskiej piechoty. N. V. Sekunda, *The Sarrisa*[w:] „Folia Archeologica” 23 2001, s.13. Współcześnie zachowały się jedynie groty, ale przedstawienia tej broni znane są chociażby z mozaiki w Casa del Fauno, ukazującej bitwę Aleksandra Wielkiego z Dariuszem. Ibidem, s. 16.

<sup>24</sup> Xiphos to typ miecza obosiecznego, powszechnego w starożytnej Grecji, zarówno okresu brązu jak i żelaza, który znany jest dobrze z ikonografii greckich waz. Weber Christopher, *Odrysian cavalry arms, equipment and tactics*[w:] „Early symbolic systems for communication in southeast Europe”, L. Nikolova(ed.), s. 550.

<sup>25</sup> Sagaris było bronią używaną w Persji przez konną jazdę oraz Scytów na Euroazjatyckich stepach. Był to rodzaj wojennego topora, choć występowały też egzemplarze stępione po drugiej stronie jak młoty. Późniejsi, średniowieczni i renesansowi autorzy przypisywali używanie tej broni legendarnym amazonkom. S. Ramsey, *Tools of war. History of weapons in ancient times*, New Delhi 2016, s.36.

Omawiając aspekt greckich nazw przedmiotów w grze, warto wspomnieć o „kantharos Dionizosa”[il.12], które przynosi postaci dodatkowe punkty zdrowia. Nazwa kantharos nawiązuje do faktycznie istniejącego rodzaju naczynia, w którym pito w Grecji wino. Ponadto, znane są wizerunki Dionizosa[il.13] trzymającego taki kielich<sup>26</sup>. Jednym z najbardziej znanych obiektów tego typu jest kantharos przechodzący w głowę ośła, który znajduje się obecnie w British Museum. Należy to oczywiście odnieść do jego kultu jako boga wina, o czym przypominają mijane po drodze upojone satyry. Warto wskazać także na różne rodzaje zbroi i broni występujące u przeciwników, które z powodzeniem odnieść można do znanych typów jednostek jak hoplici czy Fenicjanie. Natomiast w jednym przypadku, tocymy walkę przeciw bossowi, określonemu jako „Hipparchos” co odwołuje się do miana każdego dowódcy wojsk konnych, prowadzącego grupę liczącą około pięćset jednostek tego typu<sup>27</sup>.

Wskazane przykłady, stanowią oczywiście tylko część bogatych i różnorodnych odniesień jakie zawiera gra. Uwidaczniają jedynie w ogólnym zarysie, niemal nieograniczony potencjał jakim dysponują twórcy gier komputerowych w zakresie aktualizacji dziedzictwa dawnych cywilizacji. Przedstawione przykłady, pokazują dbałość o szczegóły w kreacji starożytnego świata, uwzględniając jego kulturowy kontekst. Podsumowując, „Apotheon” adaptuje różne wzorce ze starożytności, poczynając od inspiracji określonym stylem, po rozległe nawiązania do kultury greckiej, jej mitów, literatury, a także historii militarnej. W ten sposób, za pomocą konkretnej stylistyki i ikonografii, gra staje się nie tylko formą rozrywki, ale także atrakcyjnym wizualnie źródłem wiedzy o antyku, a przynajmniej interesującą motywacją do jej pogłębiania. „Apotheon” udowadnia, że w tym celu nie jest potrzebna efektowna, trójwymiarowa grafika, a jedynie oryginalny pomysł, polegający na ożywieniu greckich waz i włączeniu dawnej tradycji plastycznej w nową oprawę audio-wizualną.

---

<sup>26</sup> E. Muller, *Connection between the kantharos and Greek mythology*, [w:] „Boeotia, Land of the Kantharos. Explanations for the high number of kantharoi present in the Archaic and Classical period in Boeotia”, Leiden 2012, s. 15.

<sup>27</sup> K. Luckenbill, *Calvary in Xenophon*, Wright State University 2015, s. 14.

**Bibliografia:**

- Antiquity in Popular Literature and Culture*, ed. Konrad Dominas, Elżbieta Wesołowska, Bogdan Trocha, Cambridge 2016
- Chmielewska Sylwia, *Grywalny antyk*, [w:] „Antyk i my”, red. Katarzyna Marciniak Warszawa 2013
- Futflänger Frank, *God of war and mythology of games*[w:] „Greek and Roman games in the computer age”, ed. Thea Thorsen
- Hans van Vees, *The Homeric Way of War: Iliad and the Hoplite Phalanx*[w:] „Greece & Rome, second series”, vol. 41, no. 2 1994
- Hesiodus, *Teogonia*, tłum. Jerzy Łanowski, Warszawa 1999 r.
- Hodge Trevor, *The Labrys: Why was the double axe double?* [w:] “American Journal of Archaeology”, vol. 89, No. 2, 1985
- Mayom Jacques, *Homo Delphinus, Człowiek delfin*, tł. Janusz Ochab, Warszawa 2009
- Luckenbill Katie, *Calvary in Xenophon*, Wright State University 2015
- Krogulec Jakub, *Immersja i tworzenie podmiotowości w grach*[w:] *Creatio Fantastica* R. XII 2015, nr 1 Lazenby J.F, Whitehead David, *The Myth of the Hopliteís Hoplon*. [w:] “The Classical Quarterly” 46, no. 1 1996
- Muller Esther, *Connection between the kantharos and Greek mythology* [w:] “Boeotia, Land of the Kantharos. Explanations for the high number of kantharoi present in the Archaic and Classical period in Boeotia”, Leiden 2012
- Oakley John, *Greek vase painting*[w:] „American Journal of Archeology”, 113(2009)
- Ramsey Syed, *Tools of war. History of weapons in ancien times*, New Delhi 2016
- Sekunda V. Nicholas, *The Sarrisa*[w:] „Folia Archeologica” 23 2001
- The Homeric Hymns: A Translation, with Introduction and Notes, trans. Diane J. Rayor, Oakland 2014
- Weber Christopher, *Odrysian cavalry arms, equipment and tactics*[w:] „Early symbolic systems for communication in southeast Europe”, ed. L. Nikolowa

## NOWATORSTWO IMPRESJONIZMU WOBEC ZAŁOŻEŃ TRZECIEJ KULTURY

Agnieszka Banach

### **Abstrakt**

Niniejszy artykuł podejmuje kwestię licznych zmian wprowadzonych do malarstwa przez impresjonizm. Dotyczą one nie tylko etapu tworzenia dzieła, ale także jego odbioru, który ma związek między innymi z nowatorskim zastosowaniem barwy. Wszystkie dokonania impresjonistów zostały jednak ukazane przez pryzmat założeń dwudziestowiecznego nurtu Trzeciej Kultury. W pierwszej części zawarłam informacje dotyczące przyczyn powstania ruchu impresjonistycznego, ściśle powiązanych z realiami Francji przełomu I i II połowy XIX wieku. Analiza ówczesnego środowiska artystyczno – edukacyjnego dowiodła silnej potrzeby zmian, które miały wyzwolić malarstwo z ram skostniałego akademizmu, a samym artystom pomóc zaistnieć, co dotychczas w wielu przypadkach okazywało się niemożliwe. Innowacyjność metod pracy przedstawicieli sztuki wrażeniowej, jak również ich życiowe doświadczenia dowiodły, iż impresjonizm stanowił w dużej mierze odpowiedź na panującą wówczas sytuację społeczno-artystyczno-ekonomiczną. W kolejnych częściach pracy dokonałam opisu założeń Trzeciej Kultury oraz odniosłam osiągnięcia stylu impresjonistycznego do ww. formacji. Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, czy istnieje podobieństwo między dziewiętnastowiecznym kierunkiem w sztuce, a tak odległym czasowo kulturowym nurtem.

**Słowa kluczowe:** impresjonizm, malarstwo, barwa, trzecia kultura,

### **Summary:**

Innovations of Impressionism regarding the assumptions of the Third Culture  
The article focuses on the numerous changes introduced to the painting through Impressionism. They concern not only the phase of the work, but also its acceptance, which is related to, among other things with an innovative use of color. All the accomplishments of Impressionism have been shown by the prism of the twentieth-century trend of the Third Culture. In the first part I made an information on the causes of the Impressionist movement, closely linked to the realities of the first and second half of the nineteenth century France. Analysis of the artistic and educational environment on that time has proved a strong need for change, which had liberated painting from the frame fossilized academicism, and thereby help artists exist, thus far, in many cases proved to be impossible. Innovative methods of work of an artists as well as their life experiences proved that Impressionism was a largely answer to the prevailing socio-artistic and economic situation. In the next parts of the work I have made a description of the assumptions of the Third Culture and I have related the impressionist style to the

formation above. The article is an attempt to answer the question of the similarity between the nineteenth-century direction in art and remote cultural trend.

**Keywords:** Impressionism, academic art, painting, color, Third Culture

Impresjonizm tak niedoceniany w czasach swojego rozkwitu, dziś uważany jest za kierunek niezwykle przełomowy, a jego ugruntowana pozycja w dziejach sztuki to fakt niezaprzeczalny. Tymczasem wydaje się, że zarówno ówczesna, dziewiętnastowieczna krytyka, jak i publiczność nie chciały zrozumieć istoty nowatorskiego malarstwa. Niechęć ta wynikała zapewne z innowacyjności stylu impresjonistycznego. Oryginalność emanująca z płócien artystów takich jak Monet, czy Renoir, zawierała się między innymi w swobodnym potraktowaniu barwy, czy tematach odnoszących się zazwyczaj do prostego, momentami wręcz idyllicznego życia, czego nie akceptowały ówczesne kanony piękna. Wszystko, co nowe często wywołuje najpierw niezrozumienie, a dopiero potem zachwyt. Rozwiązania, które przypisuje się impresjonistom zrewolucjonizowały jednak malarstwo do tego stopnia, iż niejednokrotnie ich twórczość odbierana jest jako zapowiedź dwudziestowiecznej awangardy, co zostanie rozwinięte w dalszej części artykułu. Zwrot, którego dokonali artyści z kręgu sztuki wrażeniowej dotyczył nie tylko samego warsztatu pracy i stosowanych technik. Ich sprzeciw wobec ówczesnie obowiązujących wzorców piękna, akademizmu i sytuacji panującej w środowisku artystycznym nie tylko szokował ówczesne elity, ale stał się wręcz powodem publicznego oburzenia.

Dokonania impresjonistów sprawiły, iż konstatował się nowy, świeży sposób postrzegania działań samego twórcy, jak i jego dzieła. Charakter ich obrazów i nowatorskie metody pracy niejednokrotnie rodzą wśród badaczy pytania, czy artyści ci opierali się wyłącznie na swoim talencie i intuicji, czy może sięgali do wiedzy naukowej. To między innymi ta kwestia przybliżyła styl impresjonistyczny do dwudziestowiecznego nurtu Trzeciej Kultury. Wychodzi on co prawda daleko poza zagadnienia związane ze sztuką, gdyż dotyczy relacji zachodzących pomiędzy różnymi obszarami ludzkiej działalności, lecz w swojej istocie dokonał zmiany myślenia o naukach ścisłych i humanistycznych, tj. o ich wzajemnych powiązaniach. Impresjonizm, w mojej ocenie, wpisuje się zatem znacznie w założenia nurtu Trzeciej Kultury, nawet pomimo faktu, iż rozwijał się niemalże sto lat wcześniej przed ich opublikowaniem. Zanim jednak przeanalizuję powyższą relację, opiszę nowatorstwo stylu wrażeniowego na tle ówczesnych czasów oraz kategorie, na których opiera się Trzecia Kultura. Celem artykułu jest bowiem rzucenie nowego światła na malarstwo impresjonistów poprzez próbę ukazania go przez pryzmat założeń dwudziestowiecznego nurtu.

### **Podłoże narodzin impresjonizmu**

Przełom I i II połowy XIX wieku to czasy skostniałego akademizmu oraz silnych wpływów klasycystycznych, którym podporządkowana była ówczesna edukacja artystyczna. Instytucją o takim charakterze była École des Beaux – Arts. Odbywana tam nauka dla osób

marzących o zaistnieniu w artystycznym świecie Paryża, stanowiła niewątpliwie ważny etap. Jednak naczelną zasadą kształcenia uczelni zarzucała wszelkie nowatorskie rozwiązania na rzecz wysoko tu cenionej tradycji. Zadaniem studentów było przede wszystkim kopiowanie dzieł wielkich mistrzów, wykonywane głównie przy pomocy rysunku. Wykładowcy uważali go bowiem za podstawę, traktując kolor jedynie jako jego dopełnienie. Edukacja w Szkole Sztuk Pięknych przebiegała etapami. Na początku należało perfekcyjnie opanować rysunek, przedstawiając tą techniką twarz w różnych stanach emocjonalnych. Następnie poprzez analizę aktu męskiego studenci mogli zająć się malowaniem. Tutaj jednak przy opracowywaniu modelu, również trzeba było wykazać się znajomością sztuki klasycznej (Howard, 2004, s. 20).

Kwestia co jest ważniejsza linia czy kolor, stała się w I połowie XIX wieku głośna, przede wszystkim za sprawą dwóch artystów Jeana Auguste'a Dominique'a Ingesa (1780 – 1867) i Eugéne'a Delacroix (1798 – 1863). Pierwszy jako profesor École des Beaux – Arts nieustannie radził swoim studentom, aby pracowali przede wszystkim nad konturem, gdyż jak sam uważał, „przedmiot dobrze narysowany jest wystarczająco dobrze namalowany” (Rewald, 1985, s. 18). W rezultacie uczniowie jego zaczęli traktować linię jak priorytet, a ich obrazy odznaczały się brakiem inwencji, obojętnym wykonaniem oraz mało wyrazistym kolorem (Ibidem s. 19). Przeciwną, aniżeli Ingres postawę, przyjął Delacroix, dla którego nie kontur, lecz głównie barwa, ruch i wyobraźnia stanowiły o jakości dzieła. Ostro krytykował on system nauczania paryskiej uczelni, twierdząc, iż studentów „uczy się piękna tak, jak niektórzy uczą algebry” (Ibidem, s.21). Różnice w poglądach obu artystów wynikały przede wszystkim z ich przynależności do dwóch odrębnych stylów. Ingres – uczeń Jacquesa Louis Davida będącego przedstawicielem klasycyzmu, pozostawał wierny jego podstawowym założeniom. Tymczasem Delacroix, czołowa postać romantyzmu europejskiego w malarstwie, patrzył na sztukę przez pryzmat zupełnie przeciwnych wartości.

Jak się okazuje, opozycje były stale obecne w historii sztuki. Posłużenie się wölfflinowskim podziałem (Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), szwajcarski historyk sztuki, twórca pojęć, które znalazły swe zastosowanie podczas analiz formalnych. Teza Wölfflina zawarta w dziele pod tytułem Podstawowe pojęcia historii sztuki, opiera się na wyróżnieniu mających miejsce między XV i XVIII wiekiem dwóch następujących po sobie przeciwnych stylów. Poprzez zestawienia opozycji takich jak linearyzm – malarskość, płaszczyzna – głębia, forma zamknięta – otwarta, wielość – jedność i jasność – niejasność, ukazuje różnice w malarstwie renesansowym i barokowym, zaznaczając jednak, iż występują one również w późniejszych epokach) (<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803124>) 3124341935) [dostęp online: 17.04.2017], wypracowanym dla renesansu i baroku, pozwoli zrozumieć rywalizację obu przedstawicieli klasycyzmu i romantyzmu. Główna, wspomniana wcześniej przyczyna sporu dotyczyła koloru i linii. Barwa jest podstawowym środkiem wyrazu romantyków, podczas gdy ich poprzednicy za priorytetowy uznawali rysunek. Kontynuatorzy Davida cenili w dziele statyczność i spokój, którym przeciwstawione zostały ruch i dynamika charakterystyczne dla romantyzmu. Kolejna opozycja dotyczy stosunku do natury. Klasycyści poprzez wprowadzanie ornamentu i



dekoracji, stylizowali ją, w odróżnieniu od romantyków. Dla nich ważniejsza stawała się obserwacja i wierne oddawanie rzeczywistości. Inne wartości odróżniające styl Delacroix od twórczości Ingesa to odrzucenie tematyki antycznej jako głównego źródła inspiracji, negacja akademizmu, a przede wszystkim duża rola wyobraźni i uczuć.

Nauka w *École des Beaux – Arts* umożliwiała młodym artystom zaistnienie na Salonie, którego jury wybierano głównie spośród wykładowców tej uczelni. Tamtejsze wystawy były jedynymi liczącymi się w ówczesnej Francji, gdyż tradycja niezależnych ekspozycji ma miejsce dopiero od roku 1855, kiedy to programowy realista malarstwa europejskiego- Gustave Courbet zorganizował pierwszą tego typu. Prawie całkowity brak, aż do lat pięćdziesiątych XIX wieku marszandów, którzy mogliby torować drogę kariery początkującym artystom, to kolejny czynnik skazujący ich na Salon. Miejsce to było więc jedynym, pozwalającym zaprezentować swą twórczość, a także poprzez uznanie krytyków, zyskać nabywców (Rewald, 1985, s. 18).

W związku z tym należało podporządkować się panującym tam sztywnym regułom. Pierwszą przeszkodę stanowił już wybór tematu. Jury salonowych ekspozycji najwyższej ceniło prace odwołujące się do Biblii, historii, bądź mitologii, widząc w nich rodzaj łącznika między kulturą francuską i włoskim odrodzeniem, a nawet starożytnością. Pejzaże, portrety oraz sceny rodzajowe uważano więc za mniej znaczące. Faktu tego nie zmieniło nawet ustanowienie w 1817 roku stypendium Prix de Rome w kategorii pejzażu, gdyż miał on nawet w tym przypadku nawiązywać do wątków historycznych. Oprócz tematów studentów zniechęcała także ogólna atmosfera Salonu. Jury faworyzowało zazwyczaj swoich protegowanych, przyznając im główne wyróżnienia. Artystów nowatorskich marginalizowano, gdyż stanowili oni zagrożenie. Sytuacja zmieniła się nieco po Wiośnie Ludów, kiedy to, rezygnując z jurorów, Salon stał się otwarty dla szerokiego grona twórców, którzy w liczbie ponad pięć tysięcy zaprezentowali wówczas swe prace. Ze względu na niski poziom większości z nich, nie powrócono nigdy do tego rozwiązania określanego mianem artystycznej demokracji (Ibidem, s. 19).

Drugie Cesarstwo (1852 – 1870) to okres silnej kontroli władzy nad kulturą. Nadzorowaniem studentów francuskiej szkoły, jako dworski faworyt zajmował się wówczas generalny inspektor sztuk pięknych – hrabia Emilien Nieuwerkerke. Rok 1863 przyniósł natomiast reformę, w wyniku której za wybór jury odpowiedzialny był zarówno rząd, jaki i sami artyści. Była ona konieczna ze względu na oburzenie wywoływane coraz częściej przez decyzje oceniających. Przypięcie do ramy obrazu niefortunnej litery R (*rejété*), oznaczało jego odrzucenie. Tym większa była to tragedia dla artysty, gdyż w takiej sytuacji nabywcy rezygnowali zazwyczaj z zawieranych wcześniej umów (Kępiński, 1986, s. 37). W 1866 roku malarz Jules Holtzappel popełnił samobójstwo, kiedy jego płótna nie zostały zaakceptowane, zważywszy, iż w latach ubiegłych przyjmowano je. Artysta w pozostawionym liście napisał: „Członkowie jury odrzucili mnie, a zatem brak mi talentu” (Howard, 2004, s. 19). Nawet sam Ingres, będąc członkiem Akademii, przyznał, iż „Salon tłumi i wypacza zmysł wielkości i piękna... Nie jest też niczym innym jak, dosłownie, wielkim sklepem z obrazami na sprzedaż, bazarem, na którym masa obiektów wystawionych zabija sztukę, a wyrobnictwo panuje na jej miejscu” (Kępiński, 1986, s.

37). Te przykre słowa doskonale odzwierciedlały ówczesną sytuację, zależną przede wszystkim od polityki.

I połowa dziewiętnastowiecznej Francji to czasy licznych zmian w rządzie i monarchii. Uderzyły one głównie w szlachtę, z której zazwyczaj wywodzili się mecenasowie. Nie mając poparcia wśród arystokracji, artyści zmuszeni byli zwrócić się ku bogacącej się burżuazji. Ta z kolei nie ukrywała swego zainteresowania sztuką zwłaszcza, że lokata pieniędzy chociażby w obrazach oznaczała dobrą inwestycję. Mieszczanstwo nie miało odpowiedniego wykształcenia i często zachwycało się tym, co bliskie ich sercom. Do ulubionych tematów należały sentymentalne anegdoty, motywy religijne, akty, bohaterские czyny, sceny patriotyczne, a nawet kwiaty (Rewald, 1985, s. 19). Tylko takie dzieła królowały na Salonie będącym podobnie jak prasa, wyznacznikiem gustu burżuazji.

Rok 1863 jest przełomowy także z innego powodu. Jak w latach ubiegłych, jury dokonało selekcji dzieł nadesłanych na kolejną ekspozycję. Jednak tym razem było wyjątkowo bezlitosne. Otóż, spośród pięciu tysięcy, odrzucono trzy, a nawet jak podają niektóre źródła cztery tysiące prac. Spowodowało to liczne protesty nie tylko ze strony artystów. Nawet sam cesarz po obejrzeniu dużej ilości płócien nie zaakceptowanych przez jury, podjął w porozumieniu z jego przewodniczącym i hrabią Nieuwerkerke decyzję o zorganizowaniu dodatkowej wystawy, zwanej Salonem Odrzuconych. Otrzymała się ona w tym samym miejscu, co tradycyjna, lecz pół miesiąca później. Wywołała skrajne opinie. Część prasy uznała ją bowiem za sukces surowych sędziów, podczas gdy inne tytuły takie jak na przykład *Gazette des Beaux – Arts* widziały w niej zapowiedź wolności, którą sztuka ma w końcu szansę odzyskać. Niechętna prezentowanym pracom okazała się także większość publiczności. Wprawdzie na twarzach zwiedzających pojawiało się niejednokrotnie zdziwienie wobec takiego werdyktu jury. Zadawano sobie nawet pytania dotyczące przyczyn odrzucenia danego obrazu (Kępiński, 1986, s. 39). Na ogół jednak ludzie reagowali negatywnie na dzieła, z trudem powstrzymując gniew. Nie rozumieli bowiem sztuki, której, głównym celem nie było wywoływanie skrajnych emocji. Przyzwyczajeni do malarstwa akademickiego, nie potrafili odczytać płócien Edouarda Maneta, Camille’a Pissarro’a, czy Paula Cézanne’a. Postawę publiczności w owym czasie trafnie określił Émile Zola pisząc, iż „tłum nie widzi w obrazie nic poza tematem, który go chwytą za gardło lub za serce, i nie żąda od artysty niczego innego, jak ły lub uśmiechu” (Secomska red., 1982, s. 49). Pomimo rozbieżności sądów Salon Odrzuconych naruszył ugruntowaną pozycję jury, a przede wszystkim utwierdził młodych malarzy w przekonaniu, iż nie należy rezygnować z obranej przez siebie artystycznej drogi.

Początkujący twórcy chcący zaistnieć w Paryżu, napotykali na swej drodze wiele przeciwności. Ich sytuację trafnie określił architekt Eugène Emmanuel Viollet- le- Duc. Krytykując ówczesny system kształcenia w zakresie sztuk pięknych, stwierdził: „Młody człowiek objawia skłonność do malarstwa czy do rzeźby... Ów młody człowiek najczęściej musi w pierw przełamać niechęć rodziców, którzy woleliby go widzieć w École Centrale lub jako subiekta w sklepie. Podaje się więc w wątpliwość jego możliwości, żąda dowodów talentu. Jeśli pierwsze wysiłki nie zostaną uwieńczone sukcesem – pomylił się albo jest leniem, i koniec z wszelką pomocą. Trzeba więc starać się o sukces. Młody artysta zapisuje

się do Szkoły, zdobywa medale... lecz za jaką cenę? Że dokładnie i bez najmniejszych odstępstw trzymać się będzie granic zakreślonych przez ciało profesorskie, że będzie miał tylko takie idee, jakie uznaje owo ciało, a zwłaszcza nie okaże żadnych pretensji do posiadania własnych... Zauważamy ponadto, że wśród studentów jest naturalnie więcej przeciętnych niż utalentowanych, że większość z nich zawsze opowie się za rutyną; nie ma końca kpinom z tych, co okazują jakąkolwiek skłonność do oryginalności. Jak więc jest możliwe, żeby biedny chłopak, lekceważony przez profesorów, wyśmiewany przez kolegów, zastraszany przez rodziców, nie poszedł samym środkiem wytoczonej szerokiej drogi, by miał dość sił, odwagi i wiary w samego siebie do zrzucenia jarzma, które tak chętnie przyozdabia się mianem klasycznego nauczania, i poruszał się swobodnie” (Rewald, 1985, s. 21).

Szkoła Sztuk Pięknych nie była na szczęście jedynym miejscem, gdzie młody student mógł nauczyć się upragnionej profesji. Funkcję tą pełniły także prywatne pracownie, zakładane najczęściej przez uznanych twórców. Co prawda nie były one drogie, jednak nieokreślony programowo system nauczania, czynił z nich miejsca luźnych spotkań, aniżeli poważną szkołę. Jedną z nich to Atelier Charles’a Gleyre’a – szwajcarskiego artysty, u którego kształcili się między innymi Claude Monet i Auguste Renoir. Nie narzucał on swoim uczniom twardych reguł, szanując ich inwencję. Co więcej namawiał do malowania w plenerze. Inną tego typu pracownia to Atelier Suisse założona w 1815 roku przez dawnego ucznia Louisa Davida (Howard, 2004, s. 21). Ważne dla młodych malarzy stawały się także placówki dające możliwość oglądania i analizowania dzieł. Oprócz Luwru i Muzeum Luksemburskiego były to sklepy z dziełami sztuki. Jeden z nich otworzono tuż po Wielkiej Wystawie Powszechnej mającej miejsce w 1855 roku (Wielka Wystawa Powszechna – zorganizowana z wielkim rozmachem w Paryżu (1855), ekspozycja poświęcona sztuce międzynarodowej. Miała stanowić wizytówkę Drugiego Cesarstwa, jak określił ją Napoleon III: Międzynarodowa wystawa przyczyni się do utworzenia silnej więzi, która zamieni Europę w jedną wielką rodzinę) ( J. Rewald, 1985, s. 13). Znajdujący się na ulicy de la Paix, handlował między innymi obrazami barbizończyków. Życie w Paryżu to dla artystów nie tylko École des Beaux – Arts, pracownia, czy Salon. To również kawiarnie, gdzie spotykali się malarze reprezentujący różne szkoły. Niezwykłość tych miejsc polegała przede wszystkim na tym, iż potrafiły one doprowadzić do spotkania przy jednym stoliku swobodnie konwersujących ze sobą zwolenników zarówno Ingres’a, jak i Delacroix’a.

Jednak już od połowy XIX wieku nie spór klasycyzm – romantyzm, lecz rodzący się w sztuce realizm, stał się głównym tematem kawiarnianych dyskusji. W Andler Keller, gdzie bywali akademicy, uważano nowe zjawisko za problem. Tymczasem kawiarnia Brasserie des Martyrs, którą często odwiedzał Courbet oraz jego przyjaciele między innymi Théodore de Banville, stanowiła główne miejsce spotkań przeciwników zastanej sztuki. Opinie stamtąd płynące sprowadzały się na ogół do wniosków, iż należy w końcu zaprzestać ciągłego odwoływania się do sztuki minionych epok, a zainteresować się wiekiem XIX. Oto w jaki sposób poeta Fernand Desnoyers w 1855 roku nawoływał do tego: „Opisujmy i malujmy to tylko, co istnieje, a przynajmniej to, co widzimy, co znamy, cośmy przeżyli. Nie szukajmy mistrzów, nie miejmy uczniów! Osobliwa szkoła, prawda? Ani

mistrza, ani ucznia i jedna tylko zasada: niezależność, szczerłość, indywidualizm” (Guze, 1986, s. 21). Inne tego typu, poza wyżej wspomnianymi, popularne miejsca to Café Taranne, Café Fleurus, a także Café Tortoni. Oprócz malarzy, często widywano tam również pisarzy, poetów i dziennikarzy (Rewald, 1985, s. 24). Wśród nich duży wpływ na rozwój nowatorskiej sztuki miał Charles Pierre Baudelaire. Inspirator impresjonizmu, jak często go określano, zachęcał artystów do zarzucenia nieaktualnych jego zdaniem sposobów przedstawiania w malarstwie, na rzecz ukazywania życia nowoczesnego, czego wyraz dał w jednym z rozdziałów recenzji Salonu 1846 roku. Zmienność otaczającej rzeczywistości, czy tragizm ludzkiej egzystencji to główne problemy ówczesnego człowieka, z którymi powinni zmierzyć się twórcy (Howard, 2004, s. 35). Według poety wyraz piękna zależy od czasów, w których powstaje dzieło. Píše, że „piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego [...] i elementu zależnego od okoliczności, którym będzie moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem”. Neguje jednak w funkcje dydaktyczno – społeczne, tłumacząc, iż malarstwo nie może być inspirowane ideami pochodzącymi z dziedzin zupełnie nieznanymi sztuce (Guze, 1986, s. 22). Zaprzyjaźniony z Édouardem Manetem, widział w nim, jak również w innych młodych artystach wykonawców swojego założenia. Nie bez przyczyny więc nazywa się go często latarnią morską dla całego pokolenia 1860 roku (Mathey, 1998, s. 42).

Ruch impresjonistyczny dojrzał w latach, w których miały miejsce ważne wydarzenia społeczno – polityczne zarówno we Francji, jak też całej Europie. Wiosna Ludów (1848), czy zamach stanu Ludwika Napoleona (2 grudnia 1851), dający początek Drugiemu Cesarstwu (1852 – 1870) nie pozostały bez wpływu na sztukę. Jej sytuację na przełomie I i II połowy XIX wieku określały ponadto instytucje takie jak Akademia Francuska, Szkoła Sztuk Pięknych, czy Salon. Wyznaczając ówczesne trendy i artystyczne kanony, stały się jednak główną przyczyną sprzeciwu młodych twórców wobec przebrzmiałych zasad i sztywnych reguł. Wśród owych buntowników była grupa impresjonistów, której powstanie na ogół wiąże się z rokiem 1874. Data ta stanowi jedynie moment przełomowy w ich twórczości, gdyż duże znaczenie miały wpływy z lat wcześniejszych. Istotna, jak się okazuje stała się sytuacja polityczno – gospodarcza Francji, wybuch wojny z Prusami (1870 – 1871) oraz zmiana rządów będąca wynikiem powstania III Republiki. Pewne rewolucyjnie nastawione grupy, jak na przykład część Gwardii Narodowej, odrzuciwszy pokojowe warunki, doprowadziły do powstania w Paryżu Komuny (8 marca 1871). Przyczyniła się ona do trwających trzy miesiące zamieszek, w wyniku których ginęła ludność stolicy. Wydarzenia te bezpośrednio zaważyły również na losach impresjonistów. Niektórzy, jak Monet czy Pissarro wyjechali do Londynu. Inni, chcąc uniknąć wcielenia do armii, ukrywali się w kraju, korzystając jednak z pomocy chociażby rodziny. Cézanne’a na przykład ze służby wykupił wuj. Smutny los spotkał natomiast Frédérica Bazille’a, który wstąpiwszy do wojska na ochotnika, zginął pod koniec 1870 roku (Howard, 2004, s. 71). Okrucieństwa początku lat siedemdziesiątych XIX wieku nie znalazły jednak tak dużego odzwierciedlenia w malarstwie wrażeniowym, jakiego można byłoby się spodziewać. Co prawda Manet, oficer Gwardii Narodowej, wykonał cykl litografii, ukazując z dystansem obserwatora paryską masakrę, aczkolwiek problem martyrologii Francuzów znajdował się poza zainteresowaniami impresjonistów

(Poprzęcka, 1999, s. 236). Wydaje się jednak, iż rewolucyjny nastrój wpłynął na nich w nieco inny sposób. Przemiany polityczne stanowiły inspirację dla przewrotu w malarstwie. Czasy III Republiki to okres szacowania strat i odbudowy francuskiej potęgi. Ważną rolę w tym przedsięwzięciu odegrała kultura.

### **Nowatorstwo impresjonizmu**

Płótna impresjonistów zachwycają swoją świeżością wyrażającą się naturalnym ujęciem tematu. Duże znaczenie miał w tym przypadku jego wybór. Całkowicie zerwali oni z wątkami cenionymi przez akademizm na rzecz ulubionych motywów takich jak sytuacje z życia codziennego zarówno w mieście, jak i na wsi, pejzaże, a także martwe natury. Głównym źródłem inspiracji była nadal natura, lecz sposób jej ukazywania różnił się już od sztuki minionych epok. Pomimo zastosowania nowych technik malarskich, obrazy te w dalszym ciągu przedstawiały rzeczywistość w sposób realistyczny. Zatarta granica między klasycznym rysunkiem i kolorem, brak szczegółu, czy dynamizm to tylko niektóre cechy malarstwa wrażeniowego. Ich obecność skłania jednak do zastanowienia się nad problemem, czy impresjonizm stanowił kontynuację sztuki mającej swój początek w odrodzeniu, czy też był zapowiedzią dwudziestowiecznej awangardy. Według Aleksandra Wojciechowskiego kierunek ten z racji narodzin w momencie przełomowym, można uznać za klamrę spinającą dwie epoki (Wojciechowski, 1965, s. 47).

Sztuka impresjonistów stanowi przełom w dziejach malarstwa europejskiego, gdyż ich osiągnięcia wpłynęły zupełnie na nowe podejście artystów do koloru i światła. Fenomen tego kierunku polegał na zmianach wprowadzanych stopniowo przez samych twórców. Rzepińska określa je mianem rewolucji (autorka uznaje ją nawet za rewelację) w dziedzinie zjawisk świetlnych – barwnych (Rzepińska, T.II, 1989, s. 501). Jednak nie tylko techniki malarskie uległy modyfikacji. Objęła ona także pewne zwyczaje związane z tworzeniem dzieła. Ważnym etapem pracy artystów było przede wszystkim opuszczenie pracowni malarskiej, a więc obserwacja świata kolorów w plenerze, czyli w pełnym świetle słonecznym. Tylko wówczas możliwym stawało się obiektywne uchwycenie barwy.

Cechę charakterystyczną impresjonizmu stanowił także nowy stosunek do natury będącej cały czas źródłem inspiracji, podobnie z resztą jak prawda i piękno. Ówczesni krytycy często zarzucali malarzom, iż wyrzekli się wspomnianych wyżej kategorii estetycznych. Impresjoniści natomiast jedynie inaczej je rozumieli. Prawdę utożsamiali na przykład z czystymi wrażeniami wzrokowymi, przy których powstawaniu dużą rolę odgrywa siatkówka. Podejście to tłumaczyło więc strukturę ich obrazów. Ówczesnej publiczności i krytykom często wydawała się ona mało czytelna, niewyraźna, a nawet szokująca. Tymczasem wymagała jedynie od odbiorcy nieco innego spojrzenia. Twórcy impresjonizmu postulowali bezpośrednie doznanie rzeczy, odrzucając w ten sposób posiadaną już wiedzę i pamięć o nich. Głosili zdecydowany prymat barwy nad konturem, który *nota bene* był przez większość z nich pomijany. Kolor natomiast, oprócz tego, iż stanowił jeden z najważniejszych środków wyrazu, zmieniał się w zależności od światła. W związku z tym czynniki takie jak klimat, pora dnia, czy pogoda miały wpływ na jego jakość (Ibidem, s. 504). W twórczości impresjonistów światło i kolor wzajemnie się uzupełniają.

W sztuce tej trudno je nawet rozróżnić, jak pisze Aleksander Wojciechowski, zgadzając się z określeniem *światło – kolor*, które uważa za ważne osiągnięcie francuskiego malarstwa plenerowego drugiej połowy XIX wieku. Powyższy termin odnosi się bowiem do składników budujących materię impresjonistycznych obrazów, wprawioną przez artystów w ruch, dzięki odpowiednim zabiegom technicznym. Dlatego też wpatrując się w dzieła Moneta, czy Renoira niejednokrotnie ma się wrażenie, iż przedstawiona tam rzeczywistość znajduje się w stanie pulsującego rozedrgania, za którym przemawiają, jeżeli już zostały zastosowane rozmazane kontury i niewyraźne sylwety. Impresjoniści zarzucili dotychczasową statykę na rzecz dynamizmu obecnego zwłaszcza w malarstwie pejzażowym (Wojciechowski, 1965, s. 49). Ruch materii umożliwiał ponadto twórcom utrwalanie na swych płótnach ulotności zjawisk atmosferycznych.

Nowatorstwo omawianego kierunku wiąże się także z jego dążeniami do uchwycenia pojedynczych wrażeń. Artyści uświadamiali przez to różny sposób postrzegania świata, co pozwala stwierdzić, że ich twórczość bazuje na subiektywnym odbiorze rzeczywistości. Według tej idei przeżycie jednostkowe jest najwierniejszym sposobem poznania. Zależy jednak od stanu, w jakim odbiorca w danym momencie się znajduje, a więc nie tylko indywidualny sposób percepcji, ale też chwilowy nastrój ma tutaj znaczenie (Kubaszewska, b.r., s. 38).

Pisząc o kolorze w obrazach impresjonistów, nie sposób pominąć stosunku tych malarzy do cienia i ciemności, którą w znaczeniu optycznym starali się eliminować. Problem ten poruszał w *Traktacie o malarstwie* już Leonardo da Vinci: „Kolory znajdujące się w cieniu zachowują swą przyrodzoną świetność w stopniu zależnym od stopnia nasycenia ciemności [...] Tak wielka jest różnorodność barw cieni, jak wielka jest różnorodność kolorów przedmiotów ocienionych. Ja zaś twierdzę, że kolory umieszczone w cieniu wykażą tym mniejszą różnorodność, im ciemniejsze będą cienie tam się znajdujące, co zaświadczyć mogą ci, którzy z placu spojrzą przez wrota do wnętrza świątyni, w której znajdujące się różnobarwne malowidła wydają się całkowicie pogrążone w ciemności” (Rzepińska red., 1984, s. 91). Według Rzepińskiej impresjonistom często zarzucano, iż zupełnie usunęli ze swej palety czerni, co było fałszywym stwierdzeniem, gdyż używał jej chociażby Degas, czy też Manet. Jednak w odróżnieniu od twórczości poprzednich epok, w tym przypadku cień nie był tak przesycony czernią, zawierał natomiast więcej światła i koloru, przez co stał się jaśniejszy od cienia w malarstwie klasycznym i barokowym (Rzepińska, T.II, 1989, s. 504). Autorka uważa w związku z tym termin *chromoluminaryzm* (termin odnoszący się w tym przypadku do malarstwa, w którym największe znaczenie mają wpływające na siebie wzajemnie światło i barwa. Chromatyczność oznacza jakościową cechę barwy, określa jej odcień i nasycenie. Chromatyka (łac. *chrōmaticus*), to między innymi nauka o barwach. Luminizm (łac. ) natomiast jest to sposób kształtowania kompozycji malarskiej za pomocą gry światła) (Ibidem, s. 500) za odpowiednie określenie tego kierunku.

Z problemami światła i barwy wiąże się także kwestia kontrastu, tak popularna wśród impresjonistów. Nie byli oni pierwszymi, którzy go zastosowali, gdyż występował już w twórczości minionych epok, zwłaszcza u kolorystów. Dziewiętnastowieczni artyści

zmienili jednak sposób jego przedstawienia. Otóż, w malarstwie pojęcie kontrastu nie jest jednoznaczne. W przypadku barwy odnosi się ono bowiem zarówno do opozycji ciemne – jasne, jak również ciepłe – zimne. W ich obrębie mamy do czynienia ze stopniowaniem: jasne – jaśniejsze, czy chłodne – chłodniejsze. W dawnej sztuce barwa w stosunku do światłocienia była elementem podrzędnym, w związku z tym dominował kontrast walorowy na przykład ciemne – ciemniejsze. Impresjoniści zarzucili go natomiast na rzecz kontrastu chromatycznego (Ibidem, s. 505). Zestawiali więc ze sobą barwy chłodne i ciepłe.

Ważny element, dzięki któremu twórcy tego kierunku uważani są za swoistych innowatorów, stanowią wybierane przez nich tematy oraz sposób ich ujęcia. Zainteresowani między innymi problemami życia w mieście, jak również poza nim, często opuszczali Paryż. Ulubione przystanie impresjonistów nie stanowiły dla nich jedynie miejsc, gdzie mogli odpocząć, traktowali je przede wszystkim jako źródła inspiracji. Do najbardziej popularnych należały kąpielisko La Grenouillère odwiedzane zwłaszcza przez Moneta i Renoira oraz miejscowości takie jak Argenteuil, Pontoise, Vétheuil czy Giverny. Dojazd do nich umożliwiały głównie kolej, którą twórcy tego kierunku również uwiecznili na swych płótnach. Według Rzepińskiej malarstwo żadnej innej epoki nie było tak zależne od geografii, co więcej „żaden poprzedni ruch artystyczny nie szukał podniety w ciągłej zmianie motywów i nie zakładał pracy bezpośrednio w obliczu natury” (Ibidem, s. 514).

Impresjoniści zrewolucjonizowali podejście do koloru również od strony warsztatowej, co umożliwiło im pracę w plenerze. Ułatwiali ją przede wszystkim dzięki lekkim, przenośnym sztalugom pozwalającym opuścić pracownię oraz tubom zawierającym gotowe farby, które zastępowały te w proszku, wymagające wcześniejszego przygotowania, co także było dużą dogodnością. Charakterystyczną dla tego systemu pracy, a stanowiącą zarazem pewną nowość, stała się zmiana sposobu tworzenia obrazów. Otóż, podczas ich powstawania artyści rezygnowali na ogół z takich zabiegów jak barwne grunty, podmalówki, laserunki, czy też rozpoczynanie od najciemniejszych walorów. W ich przypadku najważniejsza była bezpośrednia technika, zwracająca uwagę na każdy ruch pędzla, każdą warstwę farby mającą znaczenie dla całości dzieła (Ibidem, s. 501).

O oryginalności sztuki impresjonistów nie świadczą jedynie kwestie dotyczące barwy i światła. Nowatorstwo tego kierunku opierało się bowiem na nieustannym poszukiwaniu nowych sposobów obejmujących wszystkie etapy powstawania dzieła. W związku z tym nie tylko warsztat pracy i wchodzące w jego skład zabiegi techniczne, ale również podejście do natury określało tę dziewiętnastowieczną rewolucję. W swej twórczości impresjoniści nie stosowali jednak rozwiązań zupełnie wcześniej nie znanych, lecz poprzez ciągłe eksperymentowanie i odkrywanie nowych motywów, zgłębili je tak, jak żaden wcześniejszy kierunek. Ze względu na sposób przedstawiania natury, powyższy prąd nawiązuje do sztuki tradycyjnej. Świadczą o tym indywidualne zapatrywania malarzy, którzy zainspirowani dziełami wielkich mistrzów takich jak Tycjan, Rubens, Goya, czy Delacroix, czerpali z ich twórczości. Nie byli ślepyimi naśladowcami, gdyż zapożyczenia te transponowali na własny styl. Jednak wpływy renesansu, baroku, czy romantyzmu odegrały dużą rolę w twórczości impresjonistów.

W czasach II połowy XIX wieku malarstwo wrażeniowe stanowiło sztukę oryginalną. Wybór tematów oraz sposób ich ujęcia odbiegał od dotychczasowej konwencji. Najbardziej szokująca zarówno dla publiczności, krytyków, jak i innych artystów stała się jednak kwestia koloru i światła. Naczelna zasada większości impresjonistów to praca w plenerze, dająca możliwość najwierniejszego odzwierciedlenia natury. Jednak Monet, czy Renoir nie byli pierwszymi malarzami, którzy uświadomili odbiorcom zależność barwy przedmiotów od oświetlenia. Problem ten zauważył już Leonardo da Vinci, pisząc w *Traktacie o malarstwie*: „skoro widoczne jest, że jakość koloru poznajemy dzięki światłu, należy sądzić, że tam, gdzie jest więcej światła, lepiej widać prawdziwą jakość oświetlonego koloru [...] Przeto pamiętaj, malarzu, ukazywać prawdę koloru poprzez partie oświetlone [...] Jeśli kolory znajdować się będą w przestrzeni oświetlonej, wówczas tym bardziej uwydatni się ich przyrodzona świetność, im obfitsza będzie ilość światła” (Rzepińska red., 1984, s. 91). Spostrzeżenia impresjonistów nie były co prawda w ich czasie nowością, jednak dopiero oni przenieśli je na swe płótna. Zainspirowani twórczością dawnych mistrzów, czerpali z dorobku epok minionych, nie będąc jednocześnie biernymi naśladowcami. Wśród nich nie ma artysty bez zainteresowań sztuką dawną. Dzięki własnej inwencji i talentowi doszli do malarstwa oryginalnego, pełnego świeżości i nowatorskich rozwiązań.

Ważnym momentem, w który impresjoniści już jako grupa mogli zaprezentować swą nowatorską twórczość, był rok 1874, kiedy to w pracowni fotografa Feliksa Nadara, mieszczącej się u zbiegu ulic Daunou i bulwaru des Capucines, wystawiając pod nazwą Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs (Anonimowe Towarzystwo Malarzy, Rzeźbiarzy i Rytowników), zorganizowali oni swą pierwszą wspólną ekspozycję. Oprócz Moneta, Sisley’a, Renoira, Degasa, Morisot, Pissarra i Cézanne’a w skład zrzeszenia wchodził między innymi malarz Armand Guillaumin i Edouard Béliard oraz rzeźbiarz Auguste Ottin. Trzydziestu artystów zaprezentowało wówczas ponad dwieście prac, które w ciągu miesiąca obejrzało cztery tysiące osób (Howard, 2004, s. 76).

### **Trzecia kultura**

Określenie „trzecia kultura” swoimi początkami sięga roku 1959. Charles P. Snow wygłosił wówczas na Uniwersytecie w Cambridge referat dotyczący wielkiego rozłamu między kulturą humanistów i naukowców. Według niego brak dialogu wśród przedstawicieli obu środowisk wpływał negatywnie na ówczesną kulturę. Ponadto uniemożliwiał rozwiązywanie licznych problemów o charakterze społeczno-polityczno-gospodarczym, z jakimi borykała się ludzkość (<http://classes.dma.ucla.edu/Fall07/9-1/pdfs/week1/TwoCultures.pdf>) [dostęp online: 18.04.2017]. Wykład wywołał falę oburzenia wśród wielu uczonych. Zapoczątkował jednak istotną dyskusję nad relacjami zachodzącymi między humanistyką a nauką (Collini, 1999, s. 78). Kilka lat po swoim wystąpieniu w Cambridge, Ch. P. Snow ponownie opublikował tekst dotyczący dwóch kultur. Tym razem rozszerzył go jednak, podkreślając znaczenie nadejścia nowej kategorii tak zwanej trzeciej kultury. Zdaniem autora skupiać miałyby ona badaczy nie przynależących ani do grona „intelektualistów o literackiej proveniencji”, jak pisał w pierwszej wersji wykładu, ani też do grupy naukowców o zapatrywaniach



pozytywistycznych. Formacja trzeciej kultury obejmowałaby uczonych reprezentujących dziedziny wiedzy różne pod wieloma względami od typowych dyscyplin o charakterze naukowym i humanistycznym. Mowa jest tu chociażby o ekonomistach, kryminologach, czy socjologach (Ibidem, s. 53). Jak pisze P. Błajet, poprzez wprowadzenie koncepcji trzeciej kultury, Ch. P. Snow ponownie chciał pobudzić różne środowiska do krytycznego myślenia o kulturze (Błajet, 2010, s. 40).

Kategoria trzeciej kultury stała się przedmiotem badań również Johna Brockmana. Według niego stanowili ją „uczeni, myśliciele i badacze świata empirycznego, którzy dzięki swym pracom i piśmarstwu przejmują rolę tradycyjnej elity intelektualnej” (Brockman, 1996, s.15). J. Brockman podkreślił zatem rolę nauk ścisłych w procesie formowania się nowej kategorii. Dziedziny humanistyczne zostały przez niego niemalże pominięte. Zdaniem badacza to właśnie przedstawiciele świata nauki będą decydować o kształcie rzeczywistości kulturowej. Ponadto odegrają dużą rolę w kreowaniu nowego charakteru licznych grup społecznych. Jak pisze R. Kluszczyński, koncepcja J. Brockmana stawiała w opozycji do idei dialogu i współpracy proklamowanej przez Ch. P. Snowa (Kluszczyński, 2011, s.27).

W późniejszych latach autor Trzeciej kultury wydał książkę, w której konieczność współdziałania uczonych reprezentujących różne dziedziny wiedzy, w tym humanistyczne, zyskiwała kluczowe znaczenie. Kategoria trzeciej kultury została w niej zastąpiona określeniem Nowy Renesans. J. Brockman natomiast pisał: „Dotrzyj do granic współczesnej wiedzy, odszukaj ludzi o najbardziej złożonych i wyrafinowanych umysłach, posadź ich w jednym pokoju i spraw, by zadali sobie wzajem pytania, na które sami usiłują znaleźć odpowiedź” (Brockman, 2005, s.19). Słowa te wydają się doskonale odnosić do idei trzeciej kultury. Wszak uczeni, o których pisał J. Brockman i których poglądy zawarte są w przywoływanej książce, to ludzie rozumiejący potrzebę współpracy, a przez to zacierania się granic między poszczególnymi dyscyplinami z kręgu nauk ścisłych i humanistycznych.

Konieczność urzeczywistnienia założeń kategorii trzeciej kultury, jakie znamy z opracowań Ch. P. Snowa i J. Brockmana staje się niezwykle ważna w czasach współczesnych. Potrzeba dialogu interdyscyplinarnego jest obecnie bardzo silna, czego dowodzi zarówno kryzys nauk humanistycznych oraz wzrost znaczenia, a nawet dominacja technologii cyfrowych i ogólnie nauk ścisłych. Trzecia kultura może zatem w wielu przypadkach stanowić nowy paradygmat opierający się przede wszystkim na zanikaniu granic między wieloma dziedzinami wiedzy, często tylko pozornie od siebie odległymi. Jak pisze R. Kluszczyński paradygmatyczny charakter omawianej kategorii to tylko jeden z argumentów przemawiających za jej doniosłą rolą, jaką od długiego czasu odgrywa w kulturze. Według badacza „pojęcie trzeciej kultury kieruje uwagę na określony charakter wybranych współczesnych kultur, licznych i zróżnicowanych, których wspólną właściwością jest dążenie do przewyciężenia tradycyjnych opozycji pomiędzy porządkami wartości symbolicznych (humanistycznych) i poznawczych (naukowych)” (Kluszczyński, 2011, s. 27). Innym równie ważnym sposobem ujmowania omawianej kategorii, jak podaje ten sam autor, jest jej wymiar symboliczny. Trzecia kultura jednoznacznie odwołuje się

bowiem do samej historii oraz podłoża relacji pomiędzy nauką i szeroko pojętą humanistyką (Ibidem, s. 27).

Założenia wyżej omówionego dwudziestowiecznego nurtu niezależnie z jakiej perspektywy są analizowane, zawsze odnoszą się do zasadniczych i powtarzających się kwestii takich jak przełamywanie granic pomiędzy pozornie skrajnymi obszarami wiedzy, budowanie ich wspólnej relacji, czy ostatecznie rezultaty opisanych działań stanowiące owoc interdyscyplinarnego dialogu. W jaki jednak sposób odnoszą się one do postaw malarzy impresjonistycznych. Otóż, na przestrzeni lat wielu badaczy doszukiwało się związków malarstwa wrażeniowego z rozwiązaniami o charakterze naukowym. Przemawiała za tym chociażby powszechnie panująca wówczas wśród wielu artystów tendencja zwracania się ku nowinkom naukowym. Sami impresjoniści niejednokrotnie przyznawali, że tworzą głównie w oparciu o własną intuicję, co zostanie przeanalizowane w dalszej części artykułu. Jednak sposób, w jaki zestawiają ze sobą poszczególne kolory, czy stosują światłocień może świadczyć o ich solidnej znajomości struktury koloru. W tym punkcie pojawia się zatem pytanie, czy rozpatrywanie jednego z najważniejszych środków wyrazu artystycznego od strony fizycznej, bądź matematycznej ma w ogóle sens dla ludzi związanych ze sztuką? Adam Zausznica w swojej pracy pod tytułem *Nauka o barwie* twierdzi, iż zdecydowanie nie. Swoją pogląd ilustruje ponadto ciekawym przykładem. Mianowicie zastanawia się nad tym, co wpływa na postrzeganą przez wszystkich zdrowych ludzi jako ciemnozieloną, barwę sosnowego igliwia. Oczywiście w takim przypadku nie odnosimy się ani do pojęć związanych z promieniowaniem świetlnym, ani tym bardziej do składu chemicznego igliwia oraz procesów zachodzących w naszym narządzie wzroku. Tutaj decydującą rolę, jak trafnie określa je sam autor, odgrywają „dane zaczerpnięte z dziedziny nabytego i w określony sposób zorganizowanego doświadczenia” (Zausznica, 1959, s. 314). Jednak wielu dziewiętnastowiecznych twórców, interesowało się osiągnięciami nauki w zakresie badań nad kolorem. Po to jednak, aby lepiej zrozumieć prawa rządzące barwą i co się z tym wiąże, udoskonalać swoje dzieła. Powszechnym stawało się wówczas zjawisko, znacznego oparcia sztuki na zdobyczach naukowych, wierzone bowiem w ścisłe powiązanie między tymi dwiema dziedzinami. Punktem kulminacyjnym stały się w tym przypadku wyniki badań francuskiego fizyka i chemika – Eugène’a Chevreula (1786 – 1889), dotyczące symultanicznego kontrastu barw. Oto w jaki sposób sformułował on swoją teorię: W przypadku gdy oko widzi równocześnie dwie strefy barwne stykające się ze sobą, widzi je w sposób jak najbardziej zróżnicowany co do ich składu optycznego i natężenia ich tonu. Prawo tych modyfikacji, gdy raz już zostało poznane, pozwala przewidzieć zmiany, jakim ulegną dwie barwy zestawione ze sobą, jeśli będzie się znało barwę dopełniającą do każdej z nich. Zmiany, którym ulegną, wynikać będą z działania barwy komplementarnej, przynależnej do każdej z tych dwu barw pod warunkiem, że obydwie będą posiadały różną wysokość tonu. Wówczas ta, która jest ciemniejsza, wyda się jeszcze bardziej ciemna, natomiast jaśniejsza jeszcze bardziej jasna, zakładając, że ten ostatni efekt nie zostanie osłabiony przez pierwszy (Rzepińska, T.I, 1989, s. 14). Jego publikacje spotkały się z dużą aprobatą ze strony artystów, którzy okrzyknęli go nawet geniuszem.

Rozprawa francuskiego chemika była popularna jednak nie we wszystkich kręgach. Powiązania malarstwa impresjonistów i postimpresjonistów z zagadnieniami naukowymi, a zwłaszcza z tezą Chevreula stanowią kwestię sporną. Nie jest rzeczą pewną, jaki miały one charakter. Przyczyna wszystkich pojawiających się w tej sytuacji obiekcji, tkwi niewątpliwie w tym, iż artyści reprezentujący powyższe kierunki, na ogół niechętnie podchodzili do kwestii teoretycznych, zdając się na swoje wyczucie oraz instynkt. Jednak doskonale znali właściwości farb i efekty ich mieszania. Teoretycy piszący o sztuce tego okresu nie zawsze są jednomyślni. Według Rzepińskiej impresjoniści nigdy nie sugerowali się odkryciami Chevreula, co więcej autorka sama przyznaje, iż problem mieszania barw zarówno substancjonalnych (zwłaszcza na palecie) jak i świetlnych w jego dziele nie został w pełni czytelnie przedstawiony (Rzepińska, T.II, 1989, s. 503). Paradoksalnie to właśnie twórczość impresjonistów często łączona jest z osiągnięciami naukowymi, zwłaszcza z zagadnieniem barw spektralnych, powstałych w wyniku rozszczepienia światła oraz z zasadą kontrastu symultanicznego opublikowaną w 1839 roku. Część współczesnych krytyków i teoretyków kierunku uważa ponadto odkrycie barw pryzmatycznych, inaczej mówiąc tęczy, za podstawę jego rozwoju, co przemawia za związkami malarstwa wrażeniowego z nauką. Inna grupa badaczy postuluje jednak, że wprowadzenie ww. barwy tęczowej były ulubionymi, używanymi przez impresjonistów, aczkolwiek doszukiwanie się ścisłego związku między ich twórczością, a wynikami eksperymentów, nie jest do końca prawidłowe. Przede wszystkim dlatego, iż sami twórcy niejednokrotnie odnosili się niechętnie do jakichkolwiek teorii barw, co więcej nigdy żadnej nie sformułowali (Ibidem, s. 503). W tej samej książce Rzepińska wspomina jedynie o Camille’u Pissarro, który co prawda powoływał się na teorię Isaaca Newtona, lecz bardzo pobieżnie (Rzepińska, T. I, 1989, s. 14). Francuski uczyony dokonał bowiem w 1666 roku pierwszego znaczącego eksperymentu. Rozszczepił on światło na siedmiobarwne widmo, składające się z czerwieni, oranżu, żółci, zieleni oraz błękitu indyga i fioletu, które następnie za pomocą kolistego wykresu spróbował usystematyzować. Newton swoim doświadczeniem dowiódł, że barwy nie tworzą się na nowo, lecz są ukryte w białym świetle, którego właściwości stanowią. Dotychczas sądzono natomiast, iż są własnością wyłącznie przedmiotów. W pełni ukazują się one dopiero przed okiem człowieka. Natomiast nauka określiła je jako barwy spektralne czyli składowe elementy światła białego (Popek, 1999, s. 15).

Na temat wrogiego stosunku artystów do kwestii teoretycznych i ich znaczenia w malarstwie pisze również François Mathey, przytaczając w swojej pracy pod tytułem Impresjoniści i ich czasy słowa samych malarzy: Pierre Auguste Renoir twierdził, iż teorie nie stworzą dobrego obrazu, najczęściej służą wyłącznie do zamaskowania ograniczonych środków wyrazu. Pod koniec swojego życia Claude Oskar Monet posunął się jeszcze dalej mówiąc: Zawsze odczuwałem wstręt do teorii, ( ... ) moją zasługą jest wyłącznie to, iż malowałem bezpośrednio z natury, usiłując wyrazić swe wrażenia dotyczące ulotnych zjawisk (Mathey, 1998, s. 88). Słowa samych artystów stanowią potwierdzenie poglądów, głoszonych przez dwóch, żyjących na przełomie i w II połowie XX wieku historyków sztuki: Francuza – Henriego Focillona i Włocha – Lionella Venturiego. Obaj uważali, że impresjoniści nigdy nie interesowali się na tyle odkryciami naukowymi, aby móc

wykorzystywać wnioski z nich płynące na swych płótnach. Focillon pisał, iż impresjonizm był wyrazem francuskiej wrażliwości, odmłodzenia malarstwa nie tyle przez procedurę lub idee, ile przez instynkt (Rzepińska, T. II, 1989, s. 504). Ze słów Zdzisława Kępińskiego wynika jednak, iż omawiani twórcy, w celu sformułowania swoich kolorystycznych założeń, posługiwali się między innymi odkryciami Chevreula (Kępiński, 1986, s. 14). Jak widać różnie przedstawia się kwestię stosunku wyżej wymienionych malarzy do zagadnień naukowych. Nie zmienia to jednak faktu, iż ogromny rozwój takich dyscyplin jak fizyka (zwłaszcza dział zajmujący się światłem), chemia, czy fizjologia wpłynął na zmianę postawy artystów oraz krytyków wobec koloru, co miało miejsce w drugiej połowie oraz na przełomie XIX i XX wieku.

Charakter zainteresowania naukowym ujęciem barwy ze strony impresjonistów nie jest całkowicie pewny. Autorzy piszący o ich twórczości nie są w tym przypadku zgodni. Najwięcej wątpliwości budzą publikacje Éugène'a Chevreula. Część teoretyków uważa, że artyści z nich nie korzystali, podczas gdy inni twierdzą, iż malarstwo wrażeniowe nie rozwinęłoby się bez znajomości wiedzy specjalistycznej. Skomplikowana struktura koloru, jak również odnoszące się do niej wyniki naukowych eksperymentów, pozwalają jednak wysnuć tezę jakoby płótna impresjonistów były efektem połączenia talentu i znajomości zagadnień naukowych. Być może dla twórców stylu impresjonistycznego korzystanie z osiągnięć scjentyistycznych stanowiło rzecz wstydlivą. Stąd oficjalna niechęć do wszelkich teorii. Tymczasem nawet jeśli ww. malarze rzeczywiście nie opierali swej sztuki na badaniach empirycznych, co wydaje się być jednak wątpliwe, z pewnością nie mogli również pozostawać obojętnymi na tak rosnące wokół nich zainteresowanie. Stanowi to w mojej ocenie jeden z postulatów przemawiających za próbą wpisania przywołanego stylu w malarstwie w ramy nurtu Trzeciej Kultury. Impresjoniści bowiem dokonali pewnego zwrotu w myśleniu na temat sztuki, artysty i jego dzieła. Opuszczając zimne mury pracowni oraz zarzucając to wszystko, co było do tej pory związane z akademizmem, wyzwolili malarstwo z jego skostniałych ram. Co więcej zainspirowali przyszłe pokolenia twórców, nie tylko malarzy, do poszukiwania nowych środków artystycznego wyrazu, tak często różnych od dotychczas obowiązujących. Wszak wiek XX to czasy niezliczonych eksperymentów na polu działań artystycznych. Nowatorstwo impresjonistów, nawet jeśli nieświadomie, przybliżyło sztukę do rozwiązań naukowych.

## **Bibliografia**

- Błajet, Piotr; 2010, Trzecia kultura – inspiracje dla pedagogiki; w: „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja: kwartalnik myśli społeczno – pedagogicznej”, nr 3 (51), s. 40.
- Brockman, John; 2005, Wstęp. Nowy Renesans; w: J. Brockman (red.), Nowy Renesans. Granice Nauki, tłum. P.J. Szwejcar i A. Eichler, Warszawa, s. 19.
- Brockman, John (red.); 1996, Trzecia kultura, przeł. P. Amsterdamski i inni, Warszawa, s. 15.
- Collini, Stefan; 1999, Przedmowa; w: Charles. P. Snow, Dwie kultury, przeł. T. Baszniak, Warszawa, s. 53-78.
- Guze, Joanna; 1986, Impresjoniści,
- Howard, Michael; 2004, Impresjonizm,
- Kępiński, Zdzisław; 1986, Impresjonizm,
- Kluszczyński, Ryszard; 2011, Trzecia kultura. O współczesnych związkach sztuki, nauki i technologii; w: Przegląd kulturoznawczy , nr 1 (9), s. 27.
- Kubaszewska, Hanna; r., Realizm XIX wieku. Impresjonizm, b.r.
- Mathey, François; 1998, Impresjoniści i ich czasy,
- Popek, Stanisław; 1999, Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja,
- Poprzęcka, Maria; 1999, Manet i impresjoniści; w: Sztuka świata, VIII, A. Lewicka – Morawska (red.), Warszawa, ss. 225 – 259.
- Rewald, John; 1985, Historia impresjonizmu,
- Rzepińska, Maria; 1989, Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, I, Warszawa.
- Rzepińska, Maria; 1989, Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, II, Warszawa.
- Rzepińska, Maria (red.); 1984, Leonardo da Vinci. Traktat o malarstwie; w: W. Juszcak, Teksty źródłowe do dziejów z teorii sztuki, T. XXV, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, ss. 91.
- Secomska, Krystyna (red.); 1982, Émile Zola. Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce, Warszawa, s. 49.
- Wojciechowski, Aleksander; 1965, Z dziejów malarstwa pejzażowego. Od renesansu do początków XX wieku,
- Zausznica, Adam; 1959, Nauka o barwie,

**Źródła internetowe**

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803124341935>

<http://classes.dma.ucla.edu/Fall07/9-1/pdfs/week1/TwoCultures.pdf>

O mediach

## UNIFIKACJA CZŁOWIEKA Z MASZYNĄ – OMÓWIENIE ROZWOJU WYBRANYCH INTERFEJSÓW UŻYTKOWNIKA

Damian Gałuszka

### **Abstract**

The user interface is a connector between the physical and virtual reality, which determines the form of communication among the user and the non-human actor, such as a computer or a smartphone. Importantly, as further mentioned Lev Manovich argues, we are not dealing here with the connector, which is characterized by the total „transparency”. Interfaces have a specific structure, which has an impact on the way we interact and the nature of the messages conveyed. These characteristics, coupled with the popularization of this phenomenon in the context of the surrounding us digital civilization, motivated me to discuss the most important types of user interfaces, such as: text-based (TUI), graphical (GUI) zoomable (ZUI), web (WUI) and haptic interfaces. In my text I am trying to show the process of the development of technology, which – as I believe – will result with the complete naturalization of interfaces and their symbiosis with the biological instrumentation of man, which today can be partly observed in technologies such as virtual reality (VR) and brain-computer interfaces (BCI).

**Keywords:** User Interface, Communication, Technology, Digital Media, Virtual Reality

### **Abstrakt**

Interfejs użytkownika to łącznik pomiędzy rzeczywistością fizyczną a wirtualną, który określa formę komunikacji pomiędzy użytkownikiem a nie-ludzkiem aktorem, na przykład komputerem czy smartfonem. Co ważne, jak przekonuje cytowany dalej Lev Manovich, nie mamy tutaj do czynienia ze złączem, które cechuje całkowita „przezroczystość”. Interfejsy posiadają swoistą strukturę, co ma wpływ na sposób interakcji i charakter przekazywanych treści. Wymienione cechy, w połączeniu z popularyzacją omawianego fenomenu w ramach otaczającej nas cywilizacji technologii cyfrowych, zmotywowały mnie do omówienia najważniejszych typów interfejsów użytkownika, takich jak interfejs tekstowy (TUI), graficzny (GUI), powiększalny (ZUI), webowy (WUI) oraz haptyczny. W moim tekście staram się ukazać proces rozwoju technologii, której – jak uważam – finalnym etapem będzie całkowita naturalizacja interfejsów i ich symbioza z biologicznym oprzyrządowaniem człowieka, co już dziś częściowo obserwujemy w takich technologiach jak rzeczywistość rozszerzona (VR) czy interfejsy mózg-komputer (BCI).

**Słowa kluczowe:** interfejs użytkownika, komunikacja, technologie, cyfrowe media, rzeczywistość wirtualna



**P**owszechnie dostępne technologie sprawiają, że ludzkie zmysły ulegają przedłużeniu, co w konsekwencji poszerza nasze możliwości poznawcze i pogłębia doznania sensoryczne, także w procesie swoistego „odczuwania” wirtualnej rzeczywistości. Współczesny człowiek – internauta, użytkownik sprzętów mobilnych czy gracz – jest otoczony przez różnego rodzaju urządzenia cyfrowe, dzięki którym partycypuje w cyberkulturze. Rola technologii w dziejach cywilizacji jest tak istotna, że Kazimierz Krzysztofek pisze, nawiązując do teorii Marshalla McLuhana, o historii ludzkości, która jest „historią przedłużeń i interfejsów” (2009, 13). Celem niniejszego omówienia jest przybliżenie Czytelnikowi ewolucji, jaką przeszły najbardziej popularne interfejsy użytkownika (ang. *user interfaces*), przy czym skupiam się na tych ich rodzajach, które w największym stopniu kształtują technologiczną codzienność przeciętnego użytkownika urządzeń cyfrowych, za którego uważam mieszkańca krajów zachodniego kręgu kulturowego. Stosuję tu frekwencyjne, czy też ilościowe, kryterium doboru. Wynika ono z zachodzących przemian o charakterze makrospołecznym. Chodzi mi tu głównie o popularyzację takich urządzeń cyfrowych jak komputery, smartfony i tablety, a także konsole do gier, które stanowią sprzętową podstawę dla omawianych przeze mnie interfejsów. Dane statystyczne potwierdzają opisywaną zmianę. Według serwisu Internet World Stats niemal 50% ludzi na świecie korzysta z internetu, co stanowi wzrost o 933,8% dla lat 2000-2017 (2017). Co więcej, rok 2017 jest momentem, w którym udział urządzeń mobilnych w globalnym ruchu internetowym przekroczył wartość 50%, przy czym w roku 2009 tego typu sprzęty odpowiadały za zaledwie 0,7% tego ruchu (Kemp, 2017, 76). Ma to swoje odzwierciedlenie w poziomie sprzedaży smartfonów. Dziesięć lat temu ich sprzedaż do końcowych użytkowników wyniosła nieco ponad 122 miliony sztuk rocznie, a w 2016 było to już prawie 1,5 miliarda egzemplarzy (Statista, 2017). Jednocześnie liczne raporty wskazują na systematyczny wzrost liczby graczy. Przykładowo w raporcie „ISFE Consumer Study” z 2012 roku sprawdzono stopień korzystania z gier wideo w 16 europejskich państwach. Odsetek grających wahał się od 40% w Portugalii do 62% w Szwecji, przy czym 25% badanych ze wszystkich państw zadeklarowało sięganie po gry wideo przynajmniej raz w tygodniu (ISFE, 2012, 6). Bardziej szczegółowo zagadnienie wzrastającej społecznej i kulturowej doświadczenia gier wideo opisuje między innymi groznawca Marcin Petrowicz (2016, 160-164).

W przedstawianym dalej omówieniu, staram się pozytywnie zweryfikować główną hipotezę badawczą, zgodnie z którą efektem ewolucji interfejsów, będzie daleko posunięta ich integracja z biologicznym oprzyrządowaniem człowieka, swoista „naturalizacja” relacji pomiędzy aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi, czyli maszynami.

### **Czym jest interfejs?**

Jak podaje Piotr Sitarski, jest to określenie wywodzące się z fizyki, gdzie oznacza powierzchnię rozdzielającą dwie fazy materii (2002, 453). Termin ten został włączony w słownik terminologii informatycznej i oznacza urządzenie lub program, umożliwiający przekazywanie informacji pomiędzy odmiennymi aplikacjami i urządzeniami lub pomiędzy komputerem i człowiekiem (tamże). Interfejs, za Piotrem Kubińskim, można ujmować też jako „sprzęgnięty ze sobą zespół urządzeń oraz oprogramowania, których połączenie służy

użytkownikowi do wzajemnego komunikowania się z maszyną – co jest procesem koniecznym do sprawnego korzystania z (często skomplikowanych) możliwości oferowanych przez to urządzenie” (2016, 161-162). Inny badacz nowych mediów, w tym interfejsów cyfrowych, Piotr Celiński, pisze: „cyfrowe interfejsy są technologiami postmedialnymi czy też metamedialnymi – łączą w sobie i transkodują wiele dotychczas istniejących formatów medialnych” (2011). Cytat ten odnosi się do poglądu Celińskiego, który opisuje istotną zmianę rozumienia pojęcia medium, jaka zaszła w efekcie pojawienia cyfrowych form medialnych. Autor słusznie zauważa, że technologie cyfrowe (inaczej niż analogowe) realizowane są na podstawie jednolitej i standaryzowanej podstawy sprzętowej (poziom *hardware*), ale zarazem są odrębne i zróżnicowane na poziomie warstwy komunikacyjnej (poziom *software* czy też oprogramowania) (tamże). Schematy techniczne smartfonu, tabletu czy komputera klasy PC bazują na podobnej strukturze: są to układy składające się z procesora centralnego, procesorów graficznych, pamięci operacyjnej i trwałej, działające w zmatematyzowany i zaprogramowany sposób. W przypadku przeciętnego użytkownika telefonu czy komputera, urządzenie to może stanowić swoistą czarną skrzynkę, gdyż zazwyczaj nie mamy wiedzy o sposobie realizacji określonych instrukcji przez układy cyfrowe, liczy się natomiast efekt końcowy. Na przykład skopiowanie pliku, przesłanie wiadomości email, uruchomienie aplikacji czy konkretnej funkcji programu. Realizacja wymienionych działań – i wielu innych – warunkowana i kształtowana jest przez interfejs użytkownika (ang. *User interface, UI*). UI to programowa (softwarowa) nadbudowa podstawy sprzętowej, regulująca działanie maszyny i składająca się z interfejsów wyjścia i wejścia (Celiński, 2011). Interfejsy wyjścia odpowiadają za formę prezentowanych danych, natomiast wejścia determinują zakres i charakter możliwych do podjęcia przez użytkownika działań (Bomba, 2014, 82). Ta krótka charakterystyka jednoznacznie wskazuje na kluczową rolę interfejsu użytkownika w procesie komunikacji z urządzeniami cyfrowymi. Warto w tym miejscu nawiązać do Lva Manovicha, który twierdzi, że „interfejs nie jest przezroczystym oknem, przez które obserwujemy dane komputerowe” (2006, 142). Badacz przyrównuje kategorię interfejsu do kodu semiotycznego, poprzez który komunikowane są nam różne treści (np. tekst, muzyka, obraz) (tamże, 141). Jak zauważa Manovich, ten mechanizm komunikacyjny nie jest jednak neutralny i może wpływać – poprzez swoją logikę i strukturę – na przekazywaną treść, a nawet sposób jej postrzegania przez użytkowników (tamże). Co więcej, projektowany przez UX designerów (czyli osoby tworzące interfejsy użytkownika) i wdrażany przez programistów interfejs użytkownika staje się dziś niezwykle istotnym elementem każdej aplikacji użytkowej. Potwierdzeniem tego faktu są liczne wydarzenia – takie jak konferencje, warsztaty, komercyjne i akademickie kursy – w których ramach podejmowana jest tematyka projektowania i wdrażania UI. Wgląd w obecną sytuację poszerza zdanie części ekspertów twierdzących, że w aktualnych realiach rynkowych jakość wykonania i ergonomia interfejsów użytkownika stały się warunkiem koniecznym dla efektywnej działalności w świecie nowoczesnych technologii (Królewski, 2013, 95). Dlaczego tak jest? Ponieważ „interfejs dzieła stwarza jego unikalną materializację i unikalne przeżycie estetyczne użytkownika” (Manovich, 2006, 144). Współcześnie to właśnie wrażenia (w terminologii branżowej określane mianem *user experience*), jakich doświadcza użytkownik podczas kontaktu z konkretnym interfejsem, mogą być podstawą

popularyzacji, a w konsekwencji sukcesu komercyjnego danej technologii czy oprogramowania.

Jednym z pozytywnych przykładów przedstawionej obserwacji jest szybka popularyzacja urządzeń mobilnych, wyposażonych w ekrany dotykowe, ze sztandarowym przykładem w postaci sprzętów firmy Apple. W roku 2007 Apple przedstawiło urządzenia z ekranami dotykowymi – odtwarzacz muzyki iPod Touch i smartfon iPhone. Jednak nie sam ekran dotykowy, a jego połączenie z odpowiednim oprogramowaniem (między innymi interfejsem typu ZUI – ang. *Zooming User Interface* – o którym napiszę szerzej w dalszej części tekstu), złożyło się na produkty, które zrewolucjonizowały rynek urządzeń telekomunikacyjnych i znalazły setki milionów odbiorców na całym świecie (sam tylko iPhone sprzedał się w liczbie 500 milionów sztuk w ciągu 7 lat) (Rogowsky, 2014). Warto też przytoczyć przykład negatywny, jakim z pewnością jest komercyjna porażka systemu operacyjnego Microsoft Windows 8 (i jego uaktualnionej wersji z numerem 8.1), który został wydany w 2012 roku. Te wersje systemu osiągnęły około 9-procentowy udział na rynku systemów operacyjnych, przy czym starszy Windows 7 wciąż utrzymuje 48,5% udziałów, a Windows XP, którego premiera miała miejsce w odległym już w 2001 roku, około 7% (Netmarketshare, 2017). Windows 8 miał być odpowiedzią firmy Microsoft na rosnącą popularność urządzeń dotykowych, dlatego też twórcy postanowili przemodelować interfejs użytkownika i przystosować go do sprzętów tego rodzaju (Gontarczyk, 2015). Funkcjonująca od 1995 roku i dobrze znana struktura graficznego interfejsu użytkownika systemów z rodziny Windows (z charakterystycznym Menu Start), została poddana „kafelkowej rewolucji” i przekształcona w nowy interfejs o nazwie Metro, później nazwę zmieniono na Modern UI (tamże). Usunięto tradycyjne Menu Start, a w jego miejsce pojawiły się tak zwane kafelki. Cała koncepcja komunikacji z systemem została podporządkowana urządzeniom wyposażonym w ekrany dotykowe (tamże) – co zdaniem części użytkowników nie pozwala na swobodną i intuicyjną kontrolę przy pomocy komputerów wyposażonych w klawiaturę i myszkę. W efekcie część z nich nie zdecydowała się na przejście do nowszej wersji Windowsa, a sam system raczej nie spełnił pokładanych w nim nadziei biznesowych. Dopiero premiera najnowszej odsłony Windowsa z numerem 10 – w której przywrócono klasyczne Menu Start w nieco zmodernizowanej wersji – odniosła zdecydowanie większy sukces. Windows 10 jest obecnie drugim najpopularniejszym systemem z udziałami na poziomie 26% (Netmarketshare, 2017), a łączna liczba jego instalacji na różnych urządzeniach przekroczyła 500 mln (Lech, 2017). To wszystko zostało osiągnięte w niespełna 2 lata od rynkowej premiery, co dobitnie pokazuje, jak słabo przyjęty został Windows 8/8.1.

### **Najważniejsze typy interfejsów**

Przechodząc do sedna moich rozważań, chcę przedstawić najważniejsze typy interfejsów, jakie pojawiły się w kolejnych etapach ich rozwoju, dlatego ten podrozdział można potraktować jako uproszczony szkic historii rozwoju prezentowanego fenomenu. Oczywiście proponowana lista nie może być uznana za wyczerpującą, a dobór omawianych interfejsów wynika, jak już to wcześniej opisałem, z przyjęcia perspektywy typowego użytkownika urządzeń cyfrowych, mieszkańca kraju z kręgu wysoce

stechniczowanej cywilizacji zachodniej, w której rzeczywistość przyjmuje postać hybrydową, czyli opartą na nieustannym ścieraniu się tego, co fizyczne i wirtualne, analogowe i cyfrowe (por. Zacher, 2012, 133).

W literaturze przedmiotu odnaleźć można zróżnicowane propozycje typologii czy ujęć kategorii interfejsu. Przykładowo Lev Manovich omawia interfejsy kulturowe (2006, 147-170), pokazując w jaki sposób medium druku i perspektywa kina (kamery), stały się powszechnie obowiązującym sposobem dostępu do różnego rodzaju treści w ramach interfejsów HCI (ang. *human-computer interface*, interfejsy człowiek-komputer, czyli całość narzędzi, przy pomocy których ludzie komunikują się z maszynami, w tym komputerami) (Tan, 2017). Z kolei Piotr Celiński wyróżnia cztery formy interfejsowe (2010, 82): mechaniczny (charakterystyczny dla pierwszych komputerów z lat 50. i 60. XX w., wymagający specjalistycznej wiedzy matematycznej i technicznej, a także użycia kart perforowanych) (tamże, 82-85), tekstowy, graficzny i neuronalny. Natomiast Radosław Bomba, badacz gier wideo, w swoich rozważaniach nad tym medium zaproponował następujące rodzaje interfejsów: hipertekstualny, tekstualny, graficzny (a także jego podtypy wykorzystujące: grafikę dwuwymiarową, widok z góry, rzut izometryczny, grafikę trójwymiarową) oraz interfejsy z interakcją kinetyczną i haptyczną (2014, 82-84). Derrick de Kerckhove ujmuje interfejs jako „swoistą bramę do przestrzeni wirtualnej” (2005, 14-17 za: Ostrowicki, 2006, 36), którą dodatkowo można odczuć fizykalnie poprzez specjalne (tj. haptyczne, o których piszę w dalszej części tekstu) interfejsy użytkownika.

Okazuje się, że prezentowane zagadnienie może być omawiane z bardzo różnych perspektyw i innym rozkładem akcentów. Moje rozważania postanowiłem oprzeć na doświadczeniu interfejsów, które jest typowe dla uśrednionego, współczesnego internauty, posiadacza urządzenia mobilnego czy gracza. Punktem wyjścia jest otaczająca nas technologiczna codzienność. Jak wynika z raportu Głównego Urzędu Statystycznego pt. „Społeczeństwo informacyjne w Polsce w 2014 r.”, zdecydowana większość (tj. 74%) gospodarstw domowych w Polsce posiada dostęp do internetu (GUS, 2014), a w okresie od 2011 roku do 2014 roku odsetek ten wzrósł o 5,8 p. procentowych (tamże, 11). Co więcej, badanie ujawniło, że 25,5% respondentów (w wieku od 12 do 74 lat) posiada zaawansowane urządzenie telekomunikacyjne, czyli smartfona (tamże, 19). Z kolei dane z raportu „Game Industry Trends 2013” wskazują, że aż 85% badanych internautów korzysta z gier elektronicznych (NoNoobs, 2013, 4). Nieco niższy – bo 69-procentowy – poziom tego wskaźnika uzyskano w badaniu „Polish Gamers Research 2016” (Żywiczyńska, 2017). Ujawnia się tu coraz większe znaczenie technologii telekomunikacyjnych, w tym mobilnych, w życiu Polaków. Taka obserwacja nie jest niczym niezwykłym wobec procesu cyfryzacji społeczeństw rozwiniętych. Mając na uwadze technologiczne doświadczenia głównie współczesnych użytkowników sprzętów cyfrowych, postanowiłem zrezygnować z omówienia prapoczątków omawianego fenomenu interfejsów użytkownika (co rozumiem przez wspomniane wcześniej interfejsy mechaniczne) i skupię się na następujących rodzajach UI:

- TUI (ang. *Text-based User Interface*) – tekstowy interfejs użytkownika;
- GUI (ang. *Graphical User Interface*) – graficzny interfejs użytkownika;
- ZUI (ang. *Zooming User Interface*) – powiększalny interfejs użytkownika;
- WUI (ang. *Web User Interface*) – webowy interfejs użytkownika;
- Interfejsy haptyczne (ang. *Haptic Interfaces*).

W dalszej części artykułu krótko przedstawiam technologie wirtualnej rzeczywistości (VR, ang. *Virtual Reality*), rzeczywistości rozszerzonej (AR, ang. *Augmented Reality*) oraz interfejsy mózg-komputer (BCI, ang. *Brain-computer Interface*), które traktuję jako istotne z perspektywy dalszego rozwoju omawianego fenomenu, ale obecnie jednak marginalne technologie komunikacyjne, umożliwiające ludziom kontakt z maszynami i partycypację w cyberkulturze.

### **Tekstowy interfejs użytkownika**

Interfejsy tekstowe nie stanowią już głównej formy komunikowania z urządzeniami cyfrowymi. W dobie dominacji interfejsów graficznych czy powiększalnych, kojarzy się je raczej z zastosowaniami profesjonalnymi (np. wśród programistów czy administratorów sieci komputerowych). Jednak z racji ich roli w procesie kształtowania współczesnej cyberkultury, należy przedstawić ich krótkie omówienie. Interfejsy tekstowe stanowiły główną formę komunikacji pomiędzy ludźmi a urządzeniami tekstowymi do mniej więcej połowy lat 60. XX w., kiedy to rozpoczęła się popularyzacja opisywanych dalej interfejsów graficznych.

Cechą charakterystyczną TUI jest brak elementów graficznych w postaci obrazów czy filmów wideo. Całość treści wyświetlana przez interfejs wyjścia (od lat 70. XX wieku był nim ekran kineskopowy i jego kolejne warianty, a wcześniej taśmy i dyski perforowane, panele z przełącznikami i kontrolkami czy później taśmy magnetyczne) (por. Laws, McClure, Riordan, 2017), przekazywana jest w formie symbolicznej. W zależności od wykorzystywanej strony kodowania – czyli zbioru znaków pisarskich przyporządkowanych do pewnego zakresu liczb – użytkownik może uzyskać dostęp do tekstu, ale też semigrafik (czy też pseudografik). Semigrafiki próbują odwzorowywać grafiki w całkowicie tekstowym środowisku TUI i są niczym innym, jak kompozycją odpowiednio dobranych znaków pisarskich, dzięki którym surowe ekrany interfejsów tekstowych nieco zyskiwały w aspekcie wizualnym. W przypadku omawianego typu interfejsu głównym urządzeniem wejściowym jest klawiatura (w niektórych środowiskach także mysz), która umożliwia wprowadzanie odpowiednich komend słownych. Oczywiście taki sposób komunikacji z urządzeniem wymaga od użytkownika znajomości zbioru poleceń danego środowiska i metod ich właściwego wprowadzania. Przykładowo w systemie operacyjnym Microsoft DOS (poprzednik Windowsa, rozwijany w latach 80. i 90. XX wieku, wykorzystywał interfejs tekstowy z późniejszymi nakładkami graficznymi) należy wprowadzić następującą komendę: „copy C:\Tekst1.txt D:\pliki\Tekst.txt”, w celu skopiowania pliku „Tekst1.txt” z dysku C do folderu „pliki” na dysku D urządzenia. Nawet najmniejsza pomyłka w składni

tęgo – i tak prostego – polecenia, doprowadzi do błędu, a operacja nie zostanie wykonana. Trzeba jednak zaznaczyć, że TUI ma swoje mocne strony, na przykład umożliwia szybszą obsługę i daje większą kontrolę nad urządzeniem (Computer Hope, 2017), ale ograniczają się one tylko do zaawansowanych użytkowników. W przypadku osób początkujących interfejs tekstowy może zmniejszać efektywność komunikacji z urządzeniem cyfrowym (Chen, Zhang, 2007, 128).

Omawiając interfejs tekstowy, nie można zapomnieć o jego roli w procesie kształtowania się współczesnej cyberkultury, którą możemy zdefiniować jako „nowy paradygmat kulturowy wyrastający z rozwoju nowych technologii, przede wszystkim cyfrowych, które przeformułują w definitywny sposób wszelkie aspekty funkcjonowania struktur społecznych w świecie zdominowanym przez technologie komputerowe” (Zawojski, 2008). Jednym z istotniejszych elementów nowych, cyfrowych technologii są właśnie omawiane interfejsy, a TUI może być uznany za technologię fundującą kształt współczesnej cyberkultury. Dlaczego? Ponieważ jak zauważa Piotr Celiński, tekst mocno przeniknął interfejsy nowych mediów, a poza nim „jest już tylko kod zer i jedynek zrozumiały wszakże przede wszystkim dla urządzeń” (2010, 87). Egzemplifikacją tego stanu rzeczy są nie tylko mniej lub bardziej skomplikowane języki programowania (czyli w zasadzie „wytwarzania”) cyfrowej kultury, ale też wszechobecny w przestrzeni internetu hipertekst, czy jakby chciał Espen Aarseth (czołowy badacz cyfrowych tekstualności i gier wideo): cybertekst<sup>1</sup>. Strony internetowe pełne dynamicznych odnośników w postaci hiperłączy, powszechnie wykorzystywana funkcja przewijania (ang. *scrolling*) materiałów przeglądanych na ekranach naszych urządzeń, wciąż popularna komunikacja tekstowa (czaty internetowe, wszelkiego rodzaju komunikatory, czaty w sieciowych grach wideo), gry typu MUD (ang. *Multi-User Dungeon*, fabularne gry komputerowe rozgrywane w internecie przy pomocy interfejsu tekstowego) i wiele innych form naszych aktywności, podejmowanych w przestrzeni wirtualnej, wskazują, iż tekst stał się metajęzykiem cyfrowego świata.

### **Graficzny interfejs użytkownika**

Pojawienie się GUI (ang. *graphical user interface*) – graficznych interfejsów użytkownika – całkowicie zmieniło charakter komunikacji pomiędzy człowiekiem a urządzeniami cyfrowymi. Ten typ interfejsu zaczął dominować nie tylko w środowiskach systemów operacyjnych czy w programach użytkowych, ale także w grach komputerowych (Bomba, 2014, 83). Oszczędne w formie tekstowe interfejsy zostały w dużej mierze zastąpione przez kolorowe obrazy i animowane komunikaty (tworzone przy pomocy grafiki rastrowej), dodatkowo podlegające manipulacji przestrzennej. Wystarczy porównać wspomnianą wcześniej metodę kopiowania plików w środowisku MS DOS z popularnym obecnie sposobem, polegającym na przeciąganiu – przy pomocy myszy lub własnego palca – pliku pomiędzy folderami. Zamiast odwołania do kolejnego systemu znaków (komend tekstowych), wystarczy mechaniczyczny i intuicyjny gest, który w przypadku tak

---

<sup>1</sup> Zainteresowanych tematyką cybertekstu odsyłam do klasycznego już dzieła Espena Aarsetha pt. *Cybertekst. Perspektywy literatury ergodycznej* (2014, Kraków: Korporacja Ha!art).

zwanych cyfrowych tubylców jest nabywany niekiedy już w toku socjalizacji pierwotnej. Wskazują na to badania nad wykorzystaniem urządzeń mobilnych przez dzieci – część z nich ma swoje pierwsze kontakty ze smartfonami czy tabletami już w pierwszych miesiącach życia (Bąk, 2015, 8-9). Operując w warstwie reprezentacji wizualnej, użytkownik realizuje operacje systemowe i na danych, które wcześniej wymagały kompleksowej wiedzy o komendach i metodach ich wprowadzania. Ma to swoje konsekwencje, gdyż jak pisze Magdalena Szpunar, ikony, obrazki, metaforycznie prezentowane informacje ułatwiają ludziom kontakt z urządzeniami cyfrowymi i „oswajają” niedostępne dla laików środowisko komputerów (2007, 119-120). Początki GUI to już połowa lat 60. XX wieku (Reimer, 2005), a w kolejnych dwóch dekadach ich rozwój nabrał tempa za sprawą Xerox PARC (Palo Alto Research Center) i komercyjnych projektów takich firm jak Apple (komputer osobisty Apple Lisa, system operacyjny Macintosh) czy Microsoft (Windows 1.0 i jego kolejne edycje) (tamże). Wypracowana w latach 80. XX wieku estetyka i logika organizacji interfejsów użytkownika – nazywana metaforą „domowego warsztatu pracy” (Celiński, 2010, 93) czy „biurka z pulpitem, koszem, katalogiem dokumentów” (Manovich, 2006, 171), będąca efektem zapożyczeń oraz remediacji treści i form komunikowania znanych ze świata fizycznego (tamże) – stała się dominującą strategią ich projektowania. Na przestrzeni ostatnich 30 lat doszło do istotnej poprawy jakości obrazu i wyświetlanych elementów graficznych, jednak wypracowany w Xerox PARC wzorzec projektowy WIMP (ang. *Windows, Icons, Menu, Pointing device*), opierający się na takich elementach jak: okna, ikony, menu i urządzenie wskazujące (mysz, trackball, a w przypadku ekranów dotykowych rysik czy palec), ciągle odgrywa zasadniczą rolę przy projektowaniu GUI (van Dam, 1997, 63). Wykorzystanie coraz bardziej skomplikowanych elementów graficznych, nie byłoby możliwe bez rozwoju sprzętowej podstawy – procesorów, kart graficznych, pamięci komputerowych, monitorów czy urządzeń wskazujących. Wzrostowi mocy obliczeniowej komputerów, towarzyszyła postępująca ikonizacja mediów cyfrowych, której efektem jest ograniczanie komunikatów tekstowych na rzecz obrazu (Szpunar, 2007, 120-121). Dobrą ilustracją tej dominacji wizualności nad tekstualnością są widzety pulpitu, czyli programy o relatywnie nieskomplikowanym kodzie, które poszerzają funkcjonalność systemu o informacje przekazywane w formie graficznej (np. aktualną prognozę pogody za pomocą animacji deszczu lub bezchmurnego nieba). Opisane przemiany wpisują się w kształt współczesnej kultury, którą Magdalena Szpunar określiła mianem cywilizacji obrazkowej (2007, 123). Za Kazimierzem Krzysztofkiem warto dodać, iż proces wizualizacji kultury wiąże się z rozwojem technologii medialnych: fotografii, kina, telewizji a w ostatnich dekadach także symulacji komputerowych, z przykładem gier wideo na czele (2012, 52). Efektem tych procesów jest postępująca ikonizacja języka (tamże, 54) – zarówno wykorzystywanego w bezpośredniej komunikacji interpersonalnej, jak i zapośredniczonej przez urządzenia cyfrowe. Jednak opisywany proces emancypacji obrazów w ramach kultury druku, nie mógłby się w pełni rozwinąć bez popularyzacji wyświetlających ich ekranów. Począwszy od prostych, monochromatycznych monitorów kineskopowych (CRT), przez dominujące współcześnie ekrany ciekłokrystaliczne (LCD) i dotykowe, a skończywszy na powtórnie adaptowanej – pierwsze, nieudane próby miały miejsce w latach 90. XX w. – technologii gogli VR (ang. *virtual reality*), czyli wyświetlaczy ustawianych w małej odległości od oczu,

dających poczucie całkowitego zanurzenia w oglądany obraz (Arthur, 2015) – postępował proces uprzywilejowania ekranów, które – jak przekonuje Derrick de Kerckhove – przeobrażają orientację ludzkich umysłów „na zewnątrz”, zamiast do wewnątrz (2009, 39). De Kerckhove pisze o trzech ekranach, które towarzyszą naszemu życiu i rozwijają naszą wyobraźnię: kolektywnym ekranie telewizji, prywatnym i spersonalizowanym (co jest zasługą przede wszystkim rozwoju GUI) ekranie komputera i konektywnym ekranie telefonu komórkowego, który zapewnia nam wzajemną łączność z innymi „umysłami” (tamże).

### **Powiększalny i webowy interfejs użytkownika**

Partycypacja w kulturze ekranów przez wiele lat wiązała się ze statycznym eksplorowaniem wyświetlanych treści. Użytkownik mógł co najwyżej manipulować elementami interfejsu przy pomocy myszy, touchpada czy wskaźników. Od strony technicznej sprowadzało się to do elektronicznego interpretowania pozycji danego urządzenia wskazującego. Jednak wraz z komercyjnym sukcesem ekranów dotykowych, użytkownicy zyskali możliwość taktylnego kontaktu z treściami cyfrowymi – bez konieczności angażowania innych urządzeń wejściowych. Fizyczną klawiaturę i mysz komputerową coraz częściej zastępują klawiatura ekranowa i ludzkie palce. Obecność fizycznych przycisków bywa redukowana do minimum, czego najlepszym przykładem są smartfony i tablety – większość z nich posiada minimalną ilość przycisków fizycznych. Co więcej, coraz częściej komputery osobiste posiadają funkcjonalność ekranu dotykowego (tak zwane all in one PC), podobnie jak komputery przenośne. Ujawnia się tu proces skracania dystansu pomiędzy akcją człowieka a jej efektem w obszarze cyfrowej rzeczywistości. Kolejne sprzętowe interfejsy porzucane są na rzecz maksymalnie intuicyjnego sposobu komunikowania z urządzeniami. Efektywne wykorzystanie ekranu dotykowego nie jest możliwe bez zastosowania odpowiedniego oprogramowania, a takim jest powiększalny interfejs użytkownika (ZUI). Historia ZUI rozpoczyna się już w latach 60. XX wieku, kiedy to pionier HCI Ivan Sutherland, pokazał swój nowatorski projekt Sketchpad, w którym to pojawiła się możliwość obracania i skalowania rysowanych obiektów (Bederson, Meyer, 1998, 2). To właśnie skalowanie, przesuwanie i możliwość zmiany perspektywy cechują omawiany typ interfejsu. ZUI przełamuje linearność i sekwencyjność interfejsów tekstowych czy narzucony przez projektanta GUI schemat dostępu do treści. Jak przekonują eksperci, „jednym ze sposobów myślenia o ZUI jest taki, że wszystkie potrzebne ci informacje są w nim dostępne, jeżeli tylko spojrzysz wystarczająco blisko” (tamże, 1). Interfejs powiększalny miał być lekarstwem na problemy wcześniej opisanych rozwiązań z zakresu HCI. W jaki sposób? Poprzez wykorzystanie naturalnych zdolności ludzi do manipulowania przestrzenią i skupieniu na szczególne, bez utraty kontekstu całości (tamże). Taka filozofia projektowania interakcji ludzi i maszyn cyfrowych znalazła swoje odzwierciedlenie w systemach operacyjnych, wykorzystujących opisywany wcześniej schemat WIMP. W ich przypadku problemem jest nakładanie się kolejnych okien z danymi. Jest to szczególnie uciążliwe w przypadku mniejszych ekranów. ZUI umożliwia przesuwanie, powiększanie i pomniejszanie widoku kolejnych okien, co powinno ułatwiać pracę w kilku obszarach jednocześnie. Jednak to nie desktopowe



systemy operacyjne, a urządzenia mobilne stanowią główny obszar rozwoju analizowanej tutaj technologii. Relatywnie niewielkie, chociaż z roku na rok coraz większe, ekrany smartfonów czy tabletów nie są w stanie wyświetlić wszystkich elementów interfejsu, czy całości przeglądanych treści. Przykładem może być zwykła strona internetowa. Nie wszystkie witryny są przystosowane do wyświetlania na urządzeniach mobilnych, a jedynie te w specjalnej wersji mobilnej lub strony responsywne, których wygląd automatycznie dostosowuje się do rozmiarów ekranu. Jednak dzięki implementacji ZUI, użytkownik może z łatwością nawigować po całej zawartości danego portalu internetowego, a w razie potrzeby powiększać konkretny fragment (akapit tekstu, zdjęcie) i w sposób komfortowy zapoznać się z jego zawartością, bez utraty kontekstu całości (jednym gestem można przywrócić widok całej strony). Nowoczesne ekrany dotykowe obsługują technologię wielopunktowego dotyku (ang. *multitouch*), dzięki której użytkownik może kontrolować urządzenie poprzez specjalne gesty (zaprojektowane przez twórców danego UI lub zdefiniowane samodzielnie). Istnieje spora dowolność w przypisywaniu konkretnych gestów do funkcji systemu operacyjnego czy aplikacji zainstalowanej na urządzeniu. Wystarczy wspomnieć, że dwa najpopularniejsze mobilne systemy operacyjne, Apple iOS i Google Android, pozwalają na skorzystanie z kilkunastu predefiniowanych gestów dotykowych (przenoszenia, obracania, przybliżania i oddalania czy zaznaczania). Działanie ZUI można sprawdzić na stronie <http://zoomism.com/> (wymaga wtyczki Adobe Flash Player), która wykorzystuje ten typ interfejsu i stanowi przykład jego efektywnego wykorzystania.

ZUI to współcześnie niejedyny dynamicznie rozwijający się typ interfejsu. Kolejnym jest webowy interfejs użytkownika (Królewski, 2013, 97). To model organizacji i reprezentacji danych cyfrowych, który coraz częściej towarzyszy nam w przestrzeni internetu. Interfejsy webowe, nazywane też aplikacjami webowymi, to programy, które wykorzystują przeglądarkę internetową w roli klienta (Nations, 2016). Klient to, najogólniej rzecz ujmując, program, przez który użytkownik łączy się z serwerem i zyskuje dostęp do określonej informacji. Trzeba wiedzieć, że w przypadku WUI mamy do czynienia z innym charakterem pośredniczenia. Ten typ interfejsu działa w modelu klient-serwer, co oznacza, że użytkownik nie tyle steruje swoim urządzeniem, ile wchodzi w komunikację z serwerem – innym komputerem czy zespołem komputerów. Rolą serwera jest przetwarzanie i odpowiadanie na zapytania klienta. Program klienta pozwala na dostęp do informacji i determinuje sposób jej reprezentacji, co w żargonie informatycznym określane jest mianem fasady (ang. *front-end*), natomiast serwer odpowiada za przetwarzanie i przechowywanie niezbędnych danych – co z kolei określa się mianem wnętrza (ang. *back-end*) (por. Pluralsight, 2015). Twórcy aplikacji webowych korzystają ze specjalnych języków programowania, takich jak HTML, CSS czy JavaScript – tak więc tworzą wizualne interfejsy użytkownika (*front-end*) przy pomocy narzędzi osadzonych w medium druku (tekstu). Atrakcyjność WUI jest związana z popularnością przeglądarek internetowych, czyli aplikacji, które są naszym „oknem” na świat internetu. Dominacja przeglądarki jako interfejsu pośredniczącego w dostępie do zasobów cyberkultury jest na tyle istotna, że Lev Manovich pisze o oknie przeglądarki internetowej, które zastępuje ekran kinowy i telewizyjny, ścianę w galerii sztuki, bibliotekę czy książkę (2006, 140-141).

Rzeczywiście tak jest, ponieważ od momentu, gdy Manovich wyartykułował przytoczony pogląd, WUI znalazło zastosowanie w tak powszechnie wykorzystywanych rozwiązaniach, jak: encyklopedie internetowe (np. mechanizm edycji treści Wikipedii), portale aukcyjne i sklepy internetowe (np. Allegro, księgarnia Merlin), liczne webowe aplikacje mobilne czy nawet w systemie operacyjnym Google Chrome OS, który w warstwie interfejsu nie różni się znacząco od przeglądarki internetowej Google Chrome. Wątkiem, którego tutaj szerzej nie omówię, a który pojawia się w ramach rozważań nad WUI jest kwestia różnic pomiędzy konkurencyjnymi aplikacjami webowymi, hybrydowymi i natywnymi. Zainteresowanych tych tematem odsyłam do cytowanego już tekstu Jarosława Królewskiego (2013). W artykule tym wyjaśniono też współczesne podejście do kwestii projektowania oprogramowania, w tym interfejsów użytkownika. Królewski podkreśla, iż obecnie to użytkownik końcowy – wraz z jego oczekiwaniami, zdolnościami i potrzebami – jest punktem odniesienia dla projektanta interfejsu (filozofia *user-centered-design*) (tamże, 95-97). W praktyce to skupienie na użytkowniku wiąże się z przygotowywaniem interfejsów intuicyjnych, zapewniających jak najlepsze doświadczenia (ang. *user experience*), dla których podstawą są rzetelnie przeprowadzone analizy z zakresu ergonomii i funkcjonalności danego interfejsu (ang. *usability*), a także dobrze przeprowadzony audyt dostępności (ang. *accessibility*) wykorzystanych rozwiązań.

### **Interfejsy haptyczne**

Ostatni z szerzej analizowanych przeze mnie typów interfejsu użytkownika chciałbym omówić w odniesieniu do kultury gier komputerowych. W tym kontekście warto przytoczyć pogląd badacza gier Radosława Bomby, który zauważa, iż gatunek i rodzaj gry może wpływać na właściwości jej interfejsu (2014, 85). Bomba przywołuje przykład gier wyścigowych, dla których właściwym typem interfejsu jest GUI, a nie kompletnie nieprzystający do charakteru tego typu gry interfejs tekstowy (tamże). Co więcej, w aspekcie rozwiązań sprzętowych, część graczy sięga po specjalnie zaprojektowane urządzenia wejściowe w postaci kierownic (zaawansowane modele posiadają dodatkowo drążek zmiany biegów i pedały), które starają się w sposób możliwie realistyczny odwzorowywać odczucia osoby, sterującej prawdziwym pojazdem. Jednak działanie kontrolerów do gier nie ogranicza się tylko i wyłącznie do imitacji metody sterowania (kierownica, drążek sterowny), ale dzięki technologii haptycznej próbuje się oddziaływać na zmysł dotyku u gracza. Mająca swój komercyjny początek w roku 1996 technologia sprzężenia zwrotnego (ang. *force feedback*), umożliwiła przeciętnemu graczowi dostęp do doświadczeń, które wcześniej były znane tylko i wyłącznie pilotom, mogącym wykonywać ćwiczenia na zaawansowanych i bardzo drogich symulatorach lotu (Chang, 2002, 85). Wibracja kontrolera w momencie strzału, uderzenia czy kraksy samochodowej dodaje realizmu rozgrywce, a także poszerza zakres wpływu gry wideo na odbiorcę dzięki zaangażowaniu kolejnego zmysłu w przebieg rozgrywki. Mechanizm ten stał się standardem i spotkamy go w każdym kontrolerze dedykowanym współczesnej konsoli do gier. Podobnie sytuacja wygląda na rynku PC oraz urządzeń mobilnych. W smartfonach silniczki wibracyjne pełnią zarówno funkcję ludyczną (w mobilnych grach), jak i informacyjną (urządzenie wibruje, gdy ma nam coś ważnego do zakomunikowania).

Taktylny *force feedback* dość szybko spopularyzował się i stał standardową funkcjonalnością zdecydowanej większości komputerowych kontrolerów do gier (te najtańsze wciąż mogą być pozbawione mechanizmu wibracji). Dla porządku należy wspomnieć o innych sprzętowych interfejsach, które miały w szczególny sposób oddziaływać na zmysły odbiorcy. Przykładem może być wydane w 2001 roku urządzenie o nazwie iSmell. Był to podłączany do komputera rozpylacz zapachów (mieścił ich kilkadziesiąt), który miał umożliwić internautom „wąchanie” cyberprzestrzeni, a także wymianę zapachów (np. poprzez wiadomość email). Ten z pozoru genialny pomysł firmy DigiScents okazał się wielką porażką. iSmell nie cieszył się dużym zainteresowaniem, a po jakimś czasie to innowacyjne urządzenie trafiło na listę 25 najgorszych gadżetów jakie kiedykolwiek powstały, opublikowanej w branżowym magazynie PCWorld (Tynan, 2006).

### **Krótką prognoza na przyszłość: VR, AR i BCI**

Nim przejdę do podsumowania i wniosków, chciałbym nieco poszerzyć przyjętą przeze mnie perspektywę o przewidywania, które w moim odczuciu uwiarygodniają tezę z początku tego artykułu o skracaniu się dystansu pomiędzy urządzeniem (medium) a jego odbiorcą (człowiekiem), co wynika z opisanych przekształceń interfejsów użytkownika. Wydaje się, że przedstawiony proces ich rozwoju wskazuje – przynajmniej pośrednio – na sugerowane przeze mnie zjawisko. Pierwotne interfejsy mechaniczne oraz tekstowe wymagają od użytkownika specjalistycznej wiedzy, niezbędnej do podtrzymania komunikacji z urządzeniami czy oprogramowaniem. Przykładem może tu być konieczność opanowania często złożonej i mocno sformalizowanej składni tekstowej, stanowiącej rodzaj systemu znaków. Podobnie jak w przypadku nauki języka obcego, użytkownik interfejsów tekstowych musi włożyć relatywnie dużo wysiłku w ich opanowanie. Natomiast młodsze interfejsy graficzne zastępują schemat translacji języka naturalnego na języki formalne poprzez graficzną metaforę biurka i dobrze oswojonej przestrzeni pracy. Kody tekstowe ulegają marginalizacji na rzecz intuicyjnie rozumianych kodów symbolicznych. Tę „naturalizację” komunikacji z urządzeniami cyfrowymi pogłębia popularyzacja interfejsów powiększalnych i haptycznych – ludzie nie tylko zaczynają partycypować w cyberprzestrzeni w doskonale im znany, manualny sposób, ale mogą też taktylnie odczuwać komunikaty zwrotne. Pozwalają na to chociażby powszechne już systemy wibracji (w kontrolerach do gier czy urządzeniach mobilnych), ale też coraz częściej rękawice haptyczne, które pojawiają się już w formie produktów konsumenckich, takich jak CaptoGlove (por. <https://www.captoglove.com/>). Mechanizm ich działania sprawia, że możliwe staje się manipulowanie w cyberprzestrzeni w sposób całkowicie naturalny, a także odczuwanie płynących z niej bodźców w sposób do tej pory niemożliwy. Przykładowo grafik nie musi używać urządzenia wskazującego (np. myszki komputerowej), a następnie korzystać z kolejnej warstwy komunikacyjnej w postaci interfejsu programu graficznego. Zastosowanie rękawicy haptycznej pozwala w takim wypadku na dosłowne „złapanie” obiektu 3D i sterowanie nim poprzez naturalne ruchy dłoni. Co więcej, niektóre takie rozwiązania oferują także funkcje doznań taktylnych, na przykład poprzez system pęcherzy powietrznych umieszczonych w rękawicy (Williams, 2015), dzięki czemu użytkownik może odczuć kontakt z – fizycznie nieistniejącym – obiektem

trójwymiarowym. Co więcej, postęp w zakresie haptycznych kombinezonów, rozwijanych między innymi przez firmę AxonVR (por. <http://axonvr.com>), tylko rozszerzy zakres przyjmowanych z rzeczywistości wirtualnej bodźców. Rozwój interfejsów umożliwiających „dotykanie” cyberprzestrzeni, związany jest z powrotem do idei wirtualnej rzeczywistości, określanej jako VR. Już w połwie lat 90. XX-wieku Derrick de Kerckhove opisywał ten fenomen jako możliwość rozszerzenia zmysłów człowieka o sztuczne widzenie, słuchanie i dotykanie, co miało dawać ludziom zdolność doświadczania sztucznej świadomości, jednak jak sam on zauważył, ówczesne komputery nie pozwalały na generowanie wysokiej jakości obrazów w czasie rzeczywistym (por. 2001). Dodatkowym problemem były cena oraz niedokładność i opóźnienia w określaniu położenia głowy osoby, która korzysta z gogli wirtualnej rzeczywistości (Gaudiosi, 2012). W rzeczy samej, powrót do idei VR nastąpił dopiero po 20 latach, kiedy to w 2012 roku zaprezentowano nowej generacji wyświetlacz typu HMD (ang. *head-mounted display*), czyli Oculus Rifta. Od tego momentu na rynku pojawiło się kilkanaście urządzeń tego rodzaju. Zarówno skierowanych do posiadaczy pecetów (gogle HTC Vive), ale też konsolowe Sony PlayStation VR i wiele mobilnych systemów z GearVR Samsunga na czele. W międzyczasie mogliśmy zaobserwować gwałtowną popularyzację alternatywnej dla VR technologii rzeczywistości rozszerzonej, czyli AR (ang. *augmented reality*). Wszystko za sprawą mobilnej gry wideo pt. „Pokemon Go”, która w 2016 roku odniosła oszałamiający sukces na całym świecie (Hern, 2016). Piszę tu o alternatywie, ponieważ AR polega na nakładaniu elementów cyfrowych na obserwowany przez człowieka fragment rzeczywistości fizycznej, co niejako zwraca uwagę użytkownika urządzenia cyfrowego (zazwyczaj smartfonu) na otaczające go środowisko. Natomiast VR odwrotnie. Tu celem jest możliwie szeroka i głęboka izolacja jednostki w symulowanym fragmencie rzeczywistości wirtualnej.

Rękawice haptyczne, VR czy AR wciąż powielają znany schemat interakcji z maszynami cyfrowymi i partycypacji w zdominowanej przez wizualność cyberkulturze. Stanowią one raczej ewolucję założenia o naśladownictwie dobrze oswojonych przez człowieka schematów druku, okna czy miejsca pracy. Co prawda kolejne iteracje opisanych UI stanowią przykład technologii coraz bardziej przyjaznych użytkownikom i przejrzystych, a przez to dla nas naturalnych, jednak nie stanowią one pełnego połączenia ludzkiego aparatu poznawczego z urządzeniami cyfrowymi. Jednak jak zauważa Piotr Celiński, dobrze nam znana metaforyka graficzna – na przykład opisywany już wzorzec WIMP – może być zastąpiona w przyszłości przez całkowicie odmienny schemat interfejsów mózg-komputer, czyli BCI (ang. *Brain-computer interface*). Tego rodzaju technologie umożliwiają niemal całkowite i bezpośrednie zespolenie człowieka z maszyną poprzez połączenie mózgu użytkownika z kontrolowanym przez niego urządzeniem lub oprogramowaniem, a to wszystko bez udziału pięciu podstawowych zmysłów człowieka (Celiński, 2010, 108). Są to technologie rozwijane już od kilku dekad, ale ciągle nieznane doświadczeniu przeciętnego użytkownika, na którym tutaj się skupiam. Wydaje się jednak, że po dekadach bardzo istotnych, ale jednocześnie ograniczonych w swym zasięgu prac naukowych nad BCI (por. Zawadzki, 2016, 133-134), pojawia się szansa na przyspieszenie ich rozwoju, a w konsekwencji popularyzację. Mam tu na myśli zainteresowanie BCI ze strony Elona Muska, jednego z czołowych obecnie innowatorów i przedsiębiorców. Musk

jakiś czas temu założył nowe przedsiębiorstwo Neuralink, którego celem jest opracowanie łatwo dostępnych implantów domózgowych, które początkowo mają służyć osobom cierpiącym na choroby neurodegeneracyjne (np. Parkinson, epilepsja), a w dłuższej perspektywie czasowej przygotowanie tak zwanej koronki nerwowej (ang. *neural lace*), która pozwoli na bezpośrednie połączenie myśli człowieka z oprogramowaniem maszyn cyfrowych (Statt, 2017). Uzyskanie takiego połączenia, zupełnie odmiennego od opisanych w tym artykule interfejsów użytkownika, stanowić będzie kluczowy etap rozwoju idei cyborgizacji człowieka, czyli wytworzenia jednostek o prawdopodobnie nadzwyczajnych zdolnościach poznawczych, których systemy aksjonormatywne oparte będą na innych (bo technologiczno-biologicznych) podstawach (Warwick, 2003, 136). W moim przekonaniu moment ten będzie pełnym potwierdzeniem początkowej hipotezy o naturalizacji relacji pomiędzy aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi w toku ewolucji interfejsów.

### **Podsumowanie**

W przedstawionym omówieniu najistotniejszych obecnie interfejsów użytkownika zależało mi na zwięzłym i raczej wprowadzającym przedstawieniu tych społeczno-technologicznych fenomenów. Dlatego skupiłem się na tych ich rodzajach, które odgrywają obecnie dominującą rolę w komunikacji pomiędzy ludźmi a maszynami i stanowią główny sposób partycypacji w cyberkulturze dla znacznej części użytkowników. Z perspektywy czasu możemy stwierdzić, że pierwsze interfejsy były dość prymitywne. Ograniczały zarówno zakres wpływu odbiorcy na środowisko cyfrowe do kodów tekstowych, jak i w sposób wyjątkowo skąpy wpływały na zmysły odbiorcy (bo tylko poprzez świecące kontrolki lub proste znaki). Z przeprowadzonej analizy wyłania się historia przejścia od wyjątkowo hermetycznych i nieprzystępnych form komunikacji do rozwiązań znacznie bardziej dostępnych, a przede wszystkim bliższych ludzkim zmysłom i sposobom doświadczania otaczającej nas rzeczywistości fizycznej. Wszzechobecna wizualna metafora biurka powoli ustępuje, a nowe i ciągle rozwijane projekty umożliwiają ludziom niemalże namacalny kontakt z cyberprzestrzenią. Historia UI jest opowieścią o skracaniu dystansu pomiędzy tym, co cyfrowo wytworzone lub remiksowane, a tym, co wyjątkowo ludzkie i zmysłowe. Interfejsy użytkownika są nie tylko bardziej przyjazne (ang. *user friendly*) i zorientowane na użytkownika (ang. *user-centered*), ale przede wszystkim stają się nam coraz bliższe. Bliskie do tego stopnia, że być może w przyszłości będą z nami nierozzerwalnie połączone – wszystko za sprawą nadchodzących interfejsów mózg-komputer.

**Bibliografia:**

- Arthur, Charles; 2015, The return of virtual reality: "this is as big an opportunity as the internet, <http://www.theguardian.com/technology/2015/may/28/jonathan-waldern-return-virtual-reality-as-big-an-opportunity-as-internet> [01.05.2017].
- Bąk, Agnieszka; 2015, Korzystanie z urządzeń mobilnych przez małe dzieci w Polsce. Wyniki badania ilościowego, Warszawa: Fundacja Dzieci Niczyje, [http://fdn.pl/sites/default/files/file/Raporty\\_badawcze/Bak\\_Korzystanie\\_z\\_urzadzen\\_mobilnych\\_raport.pdf](http://fdn.pl/sites/default/files/file/Raporty_badawcze/Bak_Korzystanie_z_urzadzen_mobilnych_raport.pdf) [01.05.2017].
- Bederson, Ben, Meyer Jon; 1998, Implementing a Zooming User Interface: Experience Building Pad++; w: Software: Practice and Experience, nr 10 (28), ss. 1101-1135, <http://ssltest.cs.umd.edu/hcil/jazz/learn/papers/spe-98-padimplementation.pdf> [01.05.2017].
- Bomba, Radosław; 2014, Gry komputerowe w perspektywie antropologii codzienności, Toruń: Adam Marszałek.
- Celiński, Piotr; 2011, W poszukiwaniu interfejsu idealnego; w: Kultura i Historia, nr 19, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2187> [01.05.2017].
- Celiński, Piotr; 2010, Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Chang, Dean; 2002, Haptics: Gaming's New Sensation; w: Computer, nr 8 (35), ss. 84-86.
- Chen, Jung-Wei, Zhang Jiajie; 2007, Comparing Text-based and Graphic User Interfaces for Novice and Expert Users, w: AMIA Annual Symposium Proceedings, ss. 125-128, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2655855/pdf/amia-0125-s2007.pdf> [01.05.2017].
- Computer Hope; 2017, Command line vs. GUI, <http://www.computerhope.com/issues/ch000619.htm> [01.05.2017].
- de Kerckhove, Derrick; 2009, Przeciw architekturze (architektura inteligencji); w: Anna Maj, Michał Derda-Nowakowski (red.), Kody McLuhana. Typografia nowych mediów, Katowice: ExMachina, ss. 37-44.
- de Kerckhove, Derrick; 2001, Powłoka kultury: odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości, Warszawa: Mikom.
- Gaudiosi, John; 2012, Meteor Entertainment Exec Mark Long Explains The Virtual Reality Of Oculus Rift And HAWKEN, <https://www.forbes.com/sites/johngaudiosi/2012/08/27/meteor-entertainment-exec-mark-long-explains-the-virtual-reality-of-oculus-rift-and-hawken/> [01.05.2017].
- Gontarczyk, Piotr; 2015, Microsoft: przyczyną porażki Windowsa 8 była tajemniczość wokół projektu, <http://pclub.pl/news63547.html> [01.05.2017].

- GUS; 2014, Społeczeństwo informacyjne w Polsce w 2014 r., Warszawa: GUS, [http://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5497/2/4/1/soleczenstwo\\_informacyjne\\_w\\_polsce\\_2014\\_-\\_notatka.pdf](http://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5497/2/4/1/soleczenstwo_informacyjne_w_polsce_2014_-_notatka.pdf) [01.05.2017].
- Hern, Alex; 2016, Pokémon Go becomes global craze as game overtakes Twitter for US users, <https://www.theguardian.com/technology/2016/jul/12/pokemon-go-becomes-global-phenomenon-as-number-of-us-users-overtakes-twitter> [01.05.2017].
- Internet World Stats; 2017, The Internet Big Picture. World Internet Users and 2017 Population Stats, <http://www.internetworldstats.com/stats.htm> [01.05.2017].
- ISFE; 2012, Videogames in Europe: 2012 Consumer Study, [http://www.isfe.eu/sites/isfe.eu/files/attachments/euro\\_summary\\_isfe\\_consumer\\_study.pdf](http://www.isfe.eu/sites/isfe.eu/files/attachments/euro_summary_isfe_consumer_study.pdf) [01.05.2017].
- Kemp, Simon; 2017, Digital in 2017: Global Overview, <https://wearesocial.com/blog/2017/01/digital-in-2017-global-overview> [01.05.2017].
- Królewski, Jarosław; 2013, Usability i User Experience; w: Jarosław Królewski, Paweł Sala (red.), E-Marketing, Warszawa: PWN, ss. 95-120.
- Krzysztofek, Kazimierz; 2009, Zdekodowane kody; w: Anna Maj, Michał Derda Nowakowski (red.), Kody McLuhana. Typografia nowych mediów, Katowice: ExMachina, ss. 9-33.
- Krzysztofek, Kazimierz; 2012, Obraz i spektakl jako przemysł kultury: między konsumpcją i uczestnictwem; w: Przyszłość. Świat-Europa-Polska, nr 1 (25), ss. 45-59.
- Kubiński, Piotr; 2016, Gry wideo. Zarys poetyki, Kraków: Universitas.
- Laws, A., David, McClure, Jim, Riordan, Michael; 2017, Timeline of Computer History, <http://www.computerhistory.org/timeline/> [01.05.2017].
- Lech, Krzysztof; 2017, Windows 10 z 500 mln użytkowników. Microsoft jednak daleki od realizacji planu, <http://www.pcworld.pl/news/Windows-10-z-500-mln-uzytkownikow-Microsoft-jednak-daleki-od-realizacji-planu,407980.html> [01.05.2017].
- Manovich, Lev; 2006, Język nowych mediów, Warszawa: WAIp.
- Nations, Daniel; 2016, What is a Web Application?, [http://webtrends.about.com/od/webapplications/a/web\\_application.htm](http://webtrends.about.com/od/webapplications/a/web_application.htm) [01.05.2017].
- Netmarketshare; 2017, Desktop Operating System Market Share, <http://www.netmarketshare.com/operating-system-market-share.aspx?qprid=10&qpcustomd=0> [01.05.2017].
- NoNoobs; 2013, Game Industry Trends 2013, Warszawa: NoNoobs, <http://www.git2013.pl/raport> [01.05.2017].
- Ostrowicki, Michał; 2006, Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki, Kraków: Universitas.

- Petrowicz, Marcin; 2016, Gry wideo – medium XXI wieku; w: Damian Gałuszka, Grzegorz Ptaszek, Dorota Żuchowska-Skiba (red.), Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa, Kraków: Libron, ss. 155-172.
- Pluralsight; 2015, What's the Difference Between the Front-End and Back-End?, <https://www.pluralsight.com/blog/film-games/whats-difference-front-end-back-end> [01.05.2017].
- Reimer, Jeremy; 2005, A History of the GUI, <http://arstechnica.com/features/2005/05/gui/> [01.05.2017].
- Rogowsky, Mark; 2014, Without Much Fanfare, Apple Has Sold Its 500 Millionth iPhone, <http://www.forbes.com/sites/markrogowsky/2014/03/25/without-much-fanfare-apple-has-sold-its-500-millionth-iphone/> [01.05.2017].
- Sitarski, Piotr; 2002, Pokusy interfejsu. Od kart perforowanych do ekranowej wielozadaniowości; w: Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski (red.), Wiek ekranów: Przestrzenie kultury widzenia, Kraków: Rabid, ss. 453-466.
- Statista; 2017, Number of smartphones sold to end users worldwide from 2007 to 2016 (in million units), <https://www.statista.com/statistics/263437/global-smartphone-sales-to-end-users-since-2007/> [01.05.2017].
- Statt, Nick; Elon Musk launches Neuralink, a venture to merge the human brain with AI, <https://www.theverge.com/2017/3/27/15077864/elon-musk-neuralink-brain-computer-interface-ai-cyborgs> [01.05.2017].
- Szpunar, Magdalena; 2007, Interfejs użytkownika jako sposób komunikacji z komputerem; w: Global Media Journal – Polish Edition, nr 1 (3), ss. 117-125.
- Tan, S., Desney; 2017, Human-machine interface, <https://www.britannica.com/technology/human-machine-interface> [01.05.2017].
- Tynan, Dan; 2006, The 25 Worst Tech Products of All Time, [http://www.pcworld.com/article/125772/worst\\_products\\_ever.html?page=6](http://www.pcworld.com/article/125772/worst_products_ever.html?page=6) [01.05.2017].
- van Dam, Andries; 1997, Post-WIMP user interfaces; w: Communications of the ACM, nr 2(40), ss. 63-67.
- Warwick, Kevin; 2003, Cyborg morals, cyborg values, cyborg ethics; w: Journal Ethics and Information Technology, nr 3 (5), ss. 131-137.
- Williams, Mike; 2015, Gamers feel the glove from Rice engineers, <http://news.rice.edu/2015/04/22/gamers-feel-the-glove-from-rice-engineers-2/> [01.05.2017].
- Zacher, W., Lech; 2012, Refleksje o ideologii cyfrowego świata; w: tegoż, Nasza cyfrowa przyszłość. Nadzieje – ryzyka – znaki zapytania, Warszawa: Komitet Prognoz Polska 2000 Plus przy Prezydium PAN.



Zawadzki, Przemysław; 2016, Zarys filozoficzno-etyczno-społecznych implikacji rozwoju interfejsów mózg–komputeri mózg–mózg; w: Damian Gałuszma, Grzegorz Ptaszek, Dorota Żuchowska-Skiba (red.), Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa, Kraków: Libron, ss. 131-151.

Zawojski, Piotr; 2008, Cyberkultura jako nowy paradygmat kultury medialnej. Rozważania teoretyczne; w: Eugeniusz Wilk, Iwona Kolasińska-Pasterczyk (red.), Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?, Kraków: WUJ, <http://www.zawojski.com/2008/02/04/cyberkultura-jako-nowy-paradygmat-kultury-medialnej-rozwazania-teoretyczne/> [01.05.2017].

Żywiczyńska, Elżbieta; 2017, Kim jest statystyczny polski gracz? – mamy pierwsze wyniki Polish Gamers Research 2016, <http://zgranarodzina.edu.pl/2017/05/07/statystyczny-polski-gracz-pierwsze-wyniki-polish-gamers-research-2016/> [01.05.2017].

## DOTYKAJĄC SŁÓW. O SYTUACJI PISZĄCEGO NA EKRANIE DOTYKOWYM

Jerzy Stachowicz

### **Abstract:**

Act of writing – one of our most important and primary cultural practices is dramatically changing nowadays. I think, we more often write using smartphones than using “old-fashioned tools” like for instance pencils, typewriters and pens. In this paper, I try to outline some differences between writing on paper and writing/typing on the digital touch-screen (using David J. Bolter’s concept of remediation). The centre of my reflection is the role of sense of touch – tactile dimension of writing.

---

**T**o czym zajmuję się w poniższym tekście, dotyczy przede wszystkim wizualnej reprezentacji cyfrowych procesów, bez wnikania w tajniki „cyfrowego świata”. Jak zawsze podkreślam, interesuje mnie perspektywa przeciętnego, nieprzygotowanego informatycznie, użytkownika. Oczywiście owa przeciętność jest tu swego rodzaju założeniem metodologicznym – na potrzeby tekstu tworzę bowiem swoisty typ idealny „przeciętnego użytkownika” tzw. nowych mediów, nie wnikając przy tym w subtelności różnic związanych z wieloma czynnikami.

Proponuję bardzo subiektywne spojrzenie na pewien fenomen, oraz w pewnym sensie raport z badań terenowych prowadzonych w formie obserwacji uczestniczącej, czy też „uczestnictwa z dużą dozą obserwacji” (praca w mediach internetowych), a także w pewnym sensie polemiką z moim własnym tekstem. Wspomnianym fenomenem jest pisanie – rozumiane jako czynność akt pisania, praktyka cielesna, ale również jedna z najważniejszych praktyk kulturowych (Chandler, 1995). Jeśli wyjdziemy na ulicę albo wybierzemy się do kawiarni, z łatwością dostrzeżemy, że jednym z podstawowych, jeśli nie podstawowym, sposobów kontaktu ze sferą piśmienności jest korzystanie z cyfrowych urządzeń wyposażonych w niewielkie dotykowe ekrany – smartfonów i tabletów. Codzienne praktyki piśmienne przeniosły się do sfery cyfrowej. Nawet ci, którzy na co dzień nie pracują w zawodach związanych z koniecznością wytwarzania tekstów i swoją przygodę z pisaniem rozumianym w tradycyjny sposób – ręcznym – zakończyli wraz z końcem edukacji, wciąż piszą sms-y, maile, notatki czy wpisują poszukiwane frazy do google’a.

Rozwój nowych mediów, począwszy od fotografii często określany jest jako zwiększanie dominacji zmysłu wzroku. Na pewnym etapie ich rozwoju można było twierdzić, że cyfrowe medium pozbawia odbiorcę-użytkownika tak istotnej w epoce druku-pisma sfery dotyku obejmującej m.in. fakturę papieru, opór jaki stawia pióro przyłożone do kartki itp.

Użycie dotykowego ekranu odnawia pewne sfery wykluczone przez użycie tradycyjnego edytora tekstów. Ważna staje się sfera dotykowy, następuje powrót do taktylności, sfery dotyku.

Chciałbym zaczynając od zewnętrznej formy współczesnego urządzenia wyposażonego w dotykowy ekran jako swoistego elektronicznego notesu (moda vintage, okładka wzorowana na notesie) a kończąc na czynności tworzenia tekstów, pokazać powrót wypartych przez komputer gestów.

W opublikowanym w 2010 roku artykule *“Edytor tekstu niczym obraz olejny”*. *Słowa na ekranie komputera* (Stachowicz, 2010, 117) pisałem, że komputer poprzez podwójne zapośredniczenie eliminuje z czynności pisania (maszynowego) sferę taktylną oraz sferę gestów. W przypadku medium cyfrowej sieci czas jaki minął od tej publikacji to okres wystarczająco długi, by dokonano się kilka istotnych przemian redefiniujących potoczne wyobrażenia czym są internet i cyfrowe urządzenia, a co za tym idzie, pojawiły się nowe praktyki elektronicznej piśmienności.

W tym okresie popularnymi cyfrowymi narzędziami służącymi do pisania stały się tablety i smartfony. Chciałbym przyjrzeć się zmianom, jakie pojawiły się wraz z wprowadzeniem tych nowych narzędzi. Za punkt wyjścia wezmę kategorię remediacji, która została wprowadzona do powszechnego użycia przez Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina w pracy *Remediation: Understanding New Media*, (Bolter, Grusin, 2000). Zdaniem tych badaczy współczesna sytuacja medialna, to sytuacja nieustannych przemian, podczas których stare media ulegają przekształceniu pod wpływem nowych mediów. Remediacja oznacza więc dla tychże badaczy nich pewną logikę, według której now(sz)e media przekształcają i odnawiają wcześniejsze formy mediów, a co za tym idzie technologie, dzieła, praktyki itp.

Tym co w koncepcji remediacji jest, moim zdaniem szczególnie istotne, to spostrzeżenie, że nowe medium nie zastępuje starego, ale włącza je w swój obręb, absorbuje, oraz że jest to nieustający proces. Remediacja nie jest więc procesem jednorazowym, w którym nowsze media zastępują stare lub je do siebie włączają – ale jest nieustannym działaniem się, pełnym napięć i przekształceń. Nie jest też wyrazem determinizmu technologicznego – równie ważny jak same technologie, jest tu kontekst – realia kulturowe w jakich dana technologia się pojawia. Dlatego zapisane przeze mnie spostrzeżenia są kolejną (po tekście z 2010 roku) próbą uchwycenia pewnego momentu w procesie remediacji, który może być zarówno istotny, jak i mieć walor jedynie historyczno-kronikarski (kto w 2007 roku mógł z dużą dozą pewności prognozować, że Facebook na najbliższe 10 lat stanie się jednym z najważniejszych serwisów internetowych?).

W interesującym mnie przypadku przekształcają to, co Bolter nazywa przestrzenią pisma – stroną książki, kartkę w zeszycie, ekran, tablicę itp. „Każda przestrzeń pisma jest konkretnym polem wizualnym i materialnym, którego własności określa dana technologia pisma i zastosowanie nadane jej poprzez kulturę ustanawianą przez czytelników i twórców. Przestrzeń pisma jest generowana w wyniku interakcji między właściwościami materiału a wyborami i praktykami w kulturze” (Bolter, 2014, 25) – zauważa Bolter. Kiedy

przypomnimy sobie jak pisaliśmy na komputerach w latach 90., a w jaki sposób korzystamy ze smartfonów i tabletów (a nawet laptopów), widać też, jak bardzo zmieniła się sama „przestrzeń pisma” i związane z nią praktyki. Wciąż jest to przestrzeń pisma, którą moglibyśmy określić jako komputerową czy cyfrową, ale istotnie przekształcona.

„W środowisku interfejsu graficznego podstawowym elementem typografii i komputerowej jest okno. Okno to narzędzie o ograniczonej przestrzeni, które zawiera pewną objętość tekstu werbalnego, grafiki, lub oba te elementy. Okno zawęża przestrzeń uwagi czytelnika i pisarza w ramach nieokreślonej dwuwymiarowej płaszczyzny. Inne okna zawierają grafikę czy filmy, dzięki czemu elektroniczna przestrzeń pisma składa się z wielu okien (ułożonych w kafelki lub stosy), z których każde prezentuje widok werbalnej lub graficznej przestrzeni” (Bolter, 2014, 91). Tak widział to Bolter w latach 90., ale to było podejście, dziś powiedzielibyśmy, klasyczne, próbujące zdekontekstualizować przestrzeń wokół komputera i skupić się na „wirtualnej” przestrzeni ekranu komputerowego, efekcie immersji – charakterystyczne dla wielu pierwszych badań nowych mediów, które były prowadzone w cieniu fascynacji koncepcjami cyberprzestrzeni i wirtualnych utopii. Pomijanie lub lekceważenie kontekstu w dobie smartfonów i tabletów nie jest już możliwe. Dziś mówimy raczej o przestrzeni hybrydowej, w której „użytkownicy nie traktują przestrzeni cyfrowej i fizycznej jako oddzielnych całości i nie odnoszą wrażenia, że „wchodzą” do Internetu czy zatapiają się w cyberprzestrzeni, jak to miało miejsce w czasach, kiedy trzeba było w tym celu usiąść przed ekranem komputera i połączyć się z siecią za pomocą modemu” (de Souza e Silva, 2010, 633).

Uwzględnienie kontekstu ważne jest również dlatego, że dzisiejsze cyfrowe urządzenia działają przede wszystkim w oparciu o gesty, zarówno te czynione na powierzchni dotykowego ekranu, jak i te, które – mniej lub bardziej świadomie – wykonuje użytkownik smartfonu całym ciałem: wyjęcie z kieszeni, odblokowanie, spojrzenie na ekran, przechylenie głowy itp. Każdy z nich może być znaczący (Stachowicz, 2016, 398).

Nic dziwnego, że jak zauważył Lev Manovich „poprzednią ikonę ery komputerowej – użytkownika VR podróżującego w przestrzeni wirtualnej – zastąpiło nowe wyobrażenie: ktoś, kto sprawdza swoją pocztę elektroniczną lub telefonuje za pomocą smartfonu” (Manovich, 2010, 598). Wciąż ważnym, jeśli nie najważniejszym elementem tej hybrydowej rzeczywistości pozostaje sfera pisma.

Ekran tabletu czy smartfonu, a nawet sam tablet jako przedmiot, staje się zatem polem, na którym dokonuje się remediacja w obręb medium cyfrowego narzędzi służących do pisania (i czytania), a należących do analogowych porządków pisma oraz druku, a także, co równie ważne, polem, na którym można obserwować przemianę praktyki pisania.

Producenci urządzeń cyfrowych zdają się odpowiadać na potrzebę iluzji obcowania ze starymi analogowymi mediami, których kres wieszczył niegdyś Marshall McLuhan. Chcę spojrzeć na fenomen czynności pisania tabletowego jako na różny i odrębny od dotychczasowego pisania przy użyciu komputera osobistego

## Wygląd tabletu

Urządzenia cyfrowe już dawno przestały być postrzegane przez pryzmat tylko i wyłącznie ich użyteczności, a stały się gadżetami, częściami zestawu tożsamościowego, elementami mody. Posiadanie urządzenia cyfrowego (bądź jego nieposiadanie) stają się wyrazem podążania za modą lub wyznacza status społeczny. Zamiast funkcjonalności pierwszorzędną cechą urządzenia staje się więc jego wygląd<sup>1</sup>. Wygląd tabletu jest, można powiedzieć, estetyczną remediacją i wpisuje się zarówno w strategię prosumpcji (aby upodobnić tablet do urządzenia analogowego użytkownik musi dokupić, dorobić dodatkowe elementy, np. okładkę lub pokrowiec), jak i nostalgiczne odnawianie minionych nurtów estetycznych wyrażające się m.in. popularnością mody typu *vintage*, kryminałów retro, fotografii otworkowej itp., które można uznać za wyraz swoistego zwrotu ku przeszłości opisywanego przez Zygmunta Baumana (Bauman, 2017) Obok prawdziwego powrotu starych urządzeń technicznych czy starych mediów, istnieje silna tendencja do tworzenia urządzeń cyfrowych (aplikacji) naśladujących maszyny z minionego zdawałoby się porządku medialnego. Oba te nurty zresztą wzajemnie się wzmacniają (interferencja?) zgodnie z bolterowską logiką remediacji. Remediacja zaczyna się już w sferze „opakowania“, wyglądu zewnętrznego cyfrowego urządzenia – nostalgiczne wykorzystanie starych form, to nie tylko ich skopiowanie, ale nowe użycie starego stylu, wykorzystanie w nowym, cyfrowym kontekście. Czasami jest to również użycie starych urządzeń, które przyjmuje formę technicznego kolażu. Najlepszym przykładem tego typu praktyki jest przerabianie starych maszyn do pisania na klawiatury do tabletów (tablet umieszcza się w miejscu, w którym wcześniej w maszynie umieszczano kartkę papieru).

Po zachłyśnięciu się możliwościami nowej, cyfrowej techniki i opanowaniu jej zarówno w aspekcie wytwórczym, jak i teoretycznym przez mocno technicznie wykształconych specjalistów od elektroniki i Science Fiction (którzy koniecznie chcieli, by nowe media odróżniały się od „tego co wcześniej“), nastąpił okres powrotu do przeszłości, prób wykorzystania tego co dobre w innych mediach. Początkowo rozwój cyfrowej sieci wydawał się być determinowany przez wizje w stylu Williama Gibsona czy Philipa Dicka, i wydawało się, że książka (druk), zgodnie z wizjami McLuhana jest znowu na straconej pozycji. Na szczęście nie doceniono siły przyzwyczajenia i mechanizmów remediacji. Wykorzystanie mediów, sposobów, projektów, czynności, które zostały już dobrze opanowane i przekształcenie ich, modyfikacja do wersji cyfrowej, stało się wszechobecną praktyką. Obecnie żyjemy w czasach wielkiej digitalizacji, choć, jak już wspominałem, nie przenieśliśmy się do wirtualnej rzeczywistości.

Oczywiście, w tym procesie naczelne miejsce zajmują media pisma i druku oraz wszelkie praktyki z nimi związane. Przykładem tego, jak ważne to miejsce, moim zdaniem, jest wykorzystanie w tworzeniu wizerunku najbardziej obecnie dochodowej marki Apple informacji o tym, że jej założyciel bardziej zafascynowany był kaligrafią niż elektroniką.

---

<sup>1</sup> Pozornie spersonalizowany – dający wrażenie całkowitej oryginalności i możliwości dopasowania do potrzeb estetycznych użytkownika. Jest to jednak tylko pozór, wrażenie będące częścią strategii prosumpcji – oddania części pracy potrzebnej do stworzenia

Wygląd tabletu, zgodnie z zasadą remediacji, wyraźnie odsyła do wcześniejszych przenośnych urządzeń informacyjnych (jak moglibyśmy je określić z dzisiejszej perspektywy)

Wzorzec, do którego odwołują się twórcy urządzeń raz aplikacji na urządzenia mobilne, jest zupełnie inny, ciężka (jednak przede wszystkim stacjonarna) maszyna do pisania ustąpiła miejsca notesowi. Elektroniczny termin notebook został już co prawda wykorzystany, ale dopiero teraz nazwa ta zyskuje właściwy – w sensie niekoniecznie metaforycznym – wymiar. Zmienia się także sytuacja piszącego, kontekst towarzyszący samej czynności pisania.

Nie nawiązuje się przy tym w warstwie, którą można by nazwać przekazem marketingowym, do urządzeń komputerowych (elektronicznych) takich jak notebooki, lecz właśnie do prawdziwych notebooków, czyli notesów, bądź innych przedmiotów kojarzących się ze sferą pisma lub druku – kartki papieru, gazety, książki. Tablety P firmy Sony złożone były z 2 ekranów i rozkładają się (w zależności od tego, w jakim celu ich używamy) niczym notes bądź książka (jest to jednocześnie najwyraźniejsze nawiązanie do laptopa – ciekawe czy właśnie dlatego to urządzenie nie zdobyło sobie wielu zwolenników). Inny tablet tej firmy ma, zdaniem producenta, nawiązywać kształtem do złożonej w pół gazety i sprzyjać trzymaniu w ręku.

Również bardzo popularny tablet iPad, choć wyglądem zdaje się odsyłać przede wszystkim do monitora komputerowego bądź ramki ze zdjęciem (obrazem), coraz bardziej nawiązuje do książki, notesu.

Tablet ten ma format zbliżony do zeszytu (również grubość). Jako urządzenie służące do pracy na kolanach i przenoszenia w torebce, iPad zyskuje na użyteczności, gdy – paradoksalnie – zostanie upodobniony do wcześniejszego urządzenia: laptopa, poprzez dodanie klawiatury, bądź do notesu (co jest coraz bardziej popularne) poprzez dodanie okładki. Można też upodobnić tablet do notesu kupując okładkę wyprodukowaną przez jedną z firm produkujących luksusowe wyroby papiernicze, wykonaną ze skóry. To samo dotyczy smartfonów, które zyskały otwierane okładki, coraz większe ekrany itp.

Tu właśnie, na poziomie okładki, pojawia się dotyk – skórzany materiał oraz gest, otwarcie okładki, prowadzą zmysły w rejony nie kojarzące się z technologiami informatycznymi. O czym za chwilę.

Właśnie na poziomie „opakowania”, (hardware’u) pojawia się pierwszy znaczący gest odsyłający do świata pisma i druku, do porządku przedelektronicznego. To gest otwarcia książki-zeszytu, okładki. Upodobnienie tabletu do notesu nie kończy się bowiem na dodaniu w najnowszych wersjach przez producenta, okładki i obudowy, lecz również polega na wykorzystaniu tej okładki jako włącznika całego urządzenia. Plastikowy przełącznik z wpisanym symbolem technologii cyfrowej (zerem i jedynką) zastąpiono miękką skórzaną okładką. Typowy techniczny, maszynowy gest przełączenia przycisku, oczywisty, oparty na „albo, albo”, jednoznaczny, zastąpiono gestem pochodzącym z pozamaszynowego porządku o bogatej tradycji.

Wydawać się może, że właśnie wielkość zbliżona do książki, a raczej zeszytu, był powodem sukcesu tabletów. Poprzednie wersje były większe i grubsze – były po prostu komputerami bez klawiatury.

Porównanie tabletu do zremediowanego notesu wiąże się także ze sposobami jego użycia do pisania. Czynność pisania maszynowego odrywa się od gabinetu, biurka, czy nawet kolan (laptopy), a tablet zastępuje notes reportera pozwalając na zapisywanie notatek w każdym miejscu, nawet w tłumie (sam korzystam z niego korzystam w ten sposób i widuję korzystających z nich dziennikarzy). Notebook był cyfrowym odpowiednikiem przenośnej, małej maszyny do pisania – owszem, można było pisać w wielu dziwnych miejscach, jednak nie wystarczyła kieszka (torby), żeby urządzenie przenieść, a żeby zacząć, trzeba było rozłożyć- otworzyć. W przypadku tabletu wystarczy otworzyć okładkę.

Elektroniczny notes (tablet, smartfon) to urządzenie flâneur'a i dziennikarza, a więc tych symbolicznych postaci uosabiających modernizację i wędrujących przez kulturę w coraz to nowszych, ulepszonych postaciach. Tablet lub smartfon scala w sobie kolejne narzędzia tych miejskich włóczęgów – notes, gazetę, aparat fotograficzny, telefon komórkowy. Tu można też poszukiwać przyczyn spadku sprzedaży tabletów w ostatnich latach – smartfony mają już na tyle duże ekrany, że niewiele różnią się od małych tabletów.

### Wygląd ekranu

Kolejnym poziomem remediacji notesu, piśmiennej mimikry, jest upodobnienie do notesu czy książki obrazu widzianego przez użytkownika na ekranie.

Nostalgiczność stała się również swego rodzaju gałęzią przemysłu informatycznego (nie tylko wzornictwa zajmującego się projektowaniem przedmiotów „realnych”, ale projektowania przedmiotów-obrazów i aplikacji pojawiających się na ekranach): produkowane są tysiące aplikacji (głównie dla tabletów i smartfonów właśnie), których jedyną lub najistotniejszą funkcją jest naśladowanie analogowych urządzeń na ekranie cyfrowego gadżetu: aparatów, kamer 8mm, notesów, tablic szkolnych, magnetofonów szpulowych itp.

To co widać na ekranie, to – można powiedzieć – remediacja w najściślejszym tego słowa znaczeniu. Większość aplikacji przeznaczonych do tworzenia notatek pokazuje jako ekran startowy okładkę – obraz okładki zeszytu. Same notatki tworzy się na obrazie kartki notatnika. Użytkownik ma do czynienia z zapośredniczeniem przez dotykowy ekran tabletu takich, wydawałoby się nieistotnych, wizualnych detali, jak: faktura i kolor papieru, dziurki, kółka, zszywki, marginesy, kieszonki w okładce<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ponieważ wśród producentów aplikacji istnieje duża konkurencja, takie właśnie detale przyciągać mogą użytkowników. Może wydawać się, że ideałem jest tu swoista bolterowska przezroczystość medium jako jedna z podstawowych cech remediacji – wyprodukowanie notesu nieodróżnialnego od papierowego. Przykładami mniej lub bardziej udanych realizacji tego pomysłu są m.in. cyfrowe pióro LiveScribe i notesy Moleskine Smart Notebook.

Czy takie wizualne rozwiązania jak projekt urządzenia czy aplikacji są w ogóle istotne? Czy przekłada się to na zmiany praktyk związanych z pisaniem? Wydaje się, że za wcześnie na wydawanie jednoznacznych opinii, ale skłaniam się ku odpowiedzi twierdzącej.

Zgodnie z definicją remediacji złączenie możliwości komputerowej edycji tekstu z rozwiązaniami wziętymi z mediów analogowych może ujawniać nową konfigurację medialną, nowy sposób pisania.

### **Pisanie**

Pisanie na ekranie zwykłego komputera jest pisaniem w chłodnym dystansie. Zremediowana maszyna do pisania zwielokrotniła oddalenie od tekstu – ekranu się nie dotyka, tylko wprowadza tekst przy użyciu klawiatury.

Obraz tekstu na ekranie jest jak obraz olejny w muzeum, niedotykalny. Użycie maszyny do pisania pozwalało jeszcze ujmować papier w dłoń, nanosić ręczne poprawki. Jeszcze bardziej zmysłowe było pisanie piórem w notesie. Przywołuje ono całe uniwersum gestów, czynności, doznań, można powiedzieć – audiowizualnych: zaginanie rogów, podkreślanie, skreślanie, wrywanie kartek, ślinienie brzegów, skrzywienie pióra, poczucie oporu kartki, a nawet zapach atramentu.

Jak wspominałem, czynność pisania na komputerze eliminuje to wszystko, wstawia za szybę. Pozbawia pisanie sfery taktylnej.

Kontakt z tekstem, jego tworzenie, staje się przede wszystkim wzrokowy i wysoce skonwencjonalizowany. Nawet jedyny ważny gest, który pozostaje, gest wskazania, jest odesłany częściowo poza ekran (wskazuje się poprzez narzędzie, które nie ma bezpośredniego kontaktu z ekranem).

Tablet przywraca taktylność czynności pisania, tak jak przywraca gesty: nie usuwając tafli szkła oddzielającej piszącego od kartki (jej obrazu). Dotyk i gest, zgodnie ze strategią remediacji, nawiązują do sposobu pisania w zeszytach, notesie, ale są inne przetworzone: złączone z pisaniem maszynowym, z drukiem, dostosowane do nowych mediów.

Klawiatura była dotąd nieodzowną częścią, symbolem komputera osobistego. Wprowadzenie do powszechnego użycia klawiatury (potem myszki) było przecież sposobem na udomowienie komputera. Pozornie prosta zmiana jaką było pozabawienie komputera klawiatury spowodowała ciekawe – moim zdaniem – przeobrażenia czynności pisania. Została przywrócona rola dotyku. Remediacja przestrzeni pisma w obręb medium cyfrowego początkowo wyeliminowała dotyk. Wprowadzenie ekranów dotykowych sprawiło, że pisanie stało się bardziej taktylne. Klawiatura została zremediowana i umieszczona na tej samej powierzchni ekranu, co pole pisma – zwirtualizowana. Zarówno pisanie, jak i edycja tekstu polega tu na dotykaniu liter (o czym za chwilę) na gestach. Jednocześnie jest to wciąż rodzaj pisania maszynowego, tzn. odsyłającego do maszyny do pisania i techniki druku, w którym wciskanie klawiszy zastąpiono gestem miękkiego dotknięcia ekranu – dotknięcia litery uwidocznionej na tej samej powierzchni, na której pojawia się tekst (nawet jeśli jest zapośredniczony przez obraz klawiatury).



Pisanie bezpośrednio, bez użycia jakichkolwiek widocznych narzędzi – przedłużeń człowieka – pośredniczących między ręką a powierzchnią pisania, jest właściwie nowością. Od pisma klinowego, po klawiaturę maszyny do pisania, używano narzędzia do tworzenia tekstu na powierzchni służącej do pisania. W przypadku pisania na ekranie dotykowym powstaje wrażenie (mówię o wrażeniu odczuwanym przez piszącego), że narzędziem pisania – jedynym – jest teraz powierzchnia, na której wyświetla się tekst. Być może należałoby na nowo zdefiniować znaczenie słowa manuskrypt, doszukując się w nim również skryptów komputerowych (programów napisanych w językach skryptowych) umożliwiających pisanie ręką na ekranie.

W wielu wypowiedziach użytkowników pojawia się informacja o braku komfortu spowodowanym brakiem przedłużenia ręki, niespodziewaną bezpośredniością. Być może dlatego w ostatnich latach wrócono do idei wyrosłej z jednego z pierwszych interfejsów nowoczesnych komputerów – pióra świetlnego – do tabletów i dużych smartfonów znowu zaczęto dodawać rysiki – odpowiedniki piór, narzędzia do trzymania w ręku. Jest to jednak (w momencie pisania tego tekstu) dodatek pojawiający się głównie w droższych urządzeniach – co ciekawe, zwłaszcza w tych (Samsung Galaxy Note), które przedstawiane są przez producentów jako bezpośredni następcy tradycyjnych papierowych notesów. Właśnie funkcja pisania, rysowania i notowania jest prezentowana w reklamach jako podstawowa (podczas, gdy tablety i smartfony niewyposażone w rysiki są pokazywane jako multimedialne kombajny), a same urządzenia są maszynami dla ludzi twórczych (tzw. kreatywnych).

Przeniesienie klawiatury na powierzchnię ekranu, w przypadku pisania w językach korzystających z dużej ilości znaków diakrytycznych wymusza nowy sposób pisania klawiaturowego, wymusza gesty. Osoby, z którymi rozmawiałem, lub których wypowiedzi czytałem na forach poświęconych iPadowi, często narzekały, na to, że tablety mają tzw. ekranową klawiaturę działającą na tej samej zasadzie, co w telefonach komórkowych. Początkowo, jak twierdziły, nie przywiązywały do tego wagi, jednak kiedy zaczęły tworzyć dłuższe, poważniejsze teksty różnica wobec sposobu pisania przy pomocy klawiatury komputerowej stawała się wyraźniejsza. W komputerze osobistym wypracowano bowiem sposób wprowadzania nietypowych (nieangielskich) znaków przy pomocy klawisza „alt”, który z kolei został opracowany w maszynach do pisania. Wirtualne klawiatury znanych mi tabletów działają w inny sposób, wykorzystujący możliwość „gestów” wodzenia palcem po ekranie. Rozbija to, dekonstruuje czynność pisania maszynowego (a przy tym utrudnia pisanie użytkownikom tradycyjnych komputerów). W tym nowym sposobie pisania zamiast czynności równoległych, niezbędnych do wprowadzenia znaku (wciśnięcie „alt” i jednoczesne wciśnięcie przycisku pozwalającego uzyskać dany znak), pojawia się sekwencja czynności (dotknięcie litery, dłuższe przytrzymanie, otwarcie menu, wybór żądanego znaku poprzez przesunięcie palcem) – co w przypadku pisania na dużym, w porównaniu z telefonem, ekranie tabletu tworzy zamiast pojedynczego dotknięcia – prosty, lecz dużo bardziej skomplikowany gest ręki, przywodzący na myśl (z perspektywy obserwatora) pisanie piórem, malowanie?

Taki sposób pisania nie pozostaje bez wpływu na treść. Tendencja do rezygnowania z użycia polskich znaków, do której przyczyniają się, według badań ankietowych<sup>3</sup>, telefony komórkowe (pisanie smsów jedną ręką itp.) może rozprzestrzenić się dzięki urządzeniom, które zastępują dla wielu zastępują komputery osobiste. Ponieważ użytkownicy tabletów piszą w sposób „komórkowy“, czy teksty przez nich tworzone stają się bliższe krótkim notatkom, a formalnie mają coś z smsów. Z drugiej strony, moje obserwacje osób zajmujących się zawodowo pisaniem (dziennikarze, scenarzyści, wykładowcy), prowadzą do wniosku, że dotykowy sposób pisania nie jest przez nich wykorzystywany do pisania długich tekstów. Na 10 osób, z którymi rozmawiałem na ten temat, tylko jedna tworzyła dłuższe teksty bez pomocy klawiatury – dotykowe ekrany pełnią dla nich funkcję właśnie notatnika, nie narzędzia do tworzenia ostatecznej postaci tekstu. Z kolei studenci bardzo często korzystają ze smartfonów i tabletów do robienia notatek (tematem na inną analizę jest zastępowanie notowania fotografowaniem).

Notatnik kojarzy się z pisaniem innym niż maszynowe. Tymczasowym, nietrwałym (często ołówkiem, wymagającym dalszej obróbki). Ta tymczasowość objawia się również w warstwie językowej. Notatki są niedokończone, pisane skrótami, często zrozumiałymi jedynie dla autora, bez dbałości o charakter pisma.

Pisanie na tablecie poprzez użycie klawiatury „prowokującej“ błędy też wzmaga wrażenie tymczasowości. To coś pomiędzy czatem, smsem, a oficjalnym pisaniem – niezdefiniowane gatunkowo. To co w języku angielskim nazywane jest *texting* – pisanie i wysyłanie krótkich wiadomości – coraz częściej bez rozróżnienia na sms-y, tweety czy komunikację przy użyciu internetowych komunikatorów powinno więc być może objąć również tworzenie notatek. Być może wyraźna granicą między notowaniem a rozmawianiem przy użyciu komunikatorów jest właśnie wymiar komunikacyjny. Texting to rozmowa, chat, przeniesienie pewnych cech praktyki oralnej do medium pisma (a więc kolejna remediacja) – można tu więc mówić o wymiarze lektooralnym (Goody, 2012, 230) textingu. Połączeniu mowy i pisma w nową jakość. Tworzenie notatek na tablecie jest zakorzenione w innych tradycyjnie piśmiennych praktykach, ale poprzez przejęcie interfejsu, który w innych sytuacjach służy do „rozmowy” może zyskiwać wymiar lektooralny.

## Gest

Korzystanie z dotykowego ekranu oparte jest na wykorzystaniu gestów rąk na powierzchni wyświetlacza, co przypomina nieco ruchy ręki podczas pisania piórem. Jeśli, pisząc o edycji tekstu na ekranie komputera osobistego, podkreślałem zanik sfery gestów i sfery dotyku (dotykowego kontaktu z drukiem, pismem), to w przypadku tabletów zauważam przywrócenie tych sfer – oczywiście w odpowiednio zmodyfikowanej postaci.

---

<sup>3</sup> <http://www.arc.com.pl/znaki diakrytyczne zagrozone-41999467-pl.html>, dostęp 05.05.2017.

Można powiedzieć, że jeśli obsługa komputera osobistego zawierała się w sformułowaniu „kopiuj, wklej“, to korzystanie z tabletu można opisać jako: „dotknij i manipuluj obrazem (przy pomocy gestów)“.

Pisaniu tego typu towarzyszy również (podobnie jak czytaniu): „szczypanie“ (służące powiększaniu i pomniejszaniu obrazu tekstu, wskazywanie i wodzenie palcem (pisanie, przewracanie stron), przesuwanie ręką. W gestach tych można dostrzec przefiltrowane i dostosowane do nowego medium gesty towarzyszące analogowemu czytaniu i pisaniu. Przesuwanie palcem na dole ekranu przywodzi na myśl podobny gest towarzyszący rzeczywistemu przewracaniu stron – właśnie od dołu strony. Tzw. szczypanie, czyli zbliżanie do siebie kciuka i palca wskazującego może nasuwać skojarzenia z przewracaniem stron w książce, gdy zaczyna się tę czynność od górnego rogu strony.

W urządzeniach z funkcją wibracji powstaje odpowiednik wrażenia oporu kartki przy pisaniu piórem. Naciśnięcie litery na obrazie klawiatury powoduje wibrację. To daleki odpowiednik, ale analogia nasuwa się mimo wszystko. I tu, i tam tworzenie liter wywołuje opór, rodzaj sprzężenia zwrotnego, choć w przypadku pisania tableтового jest to opór – można powiedzieć – druku.

Opisując edytor tekstów używany na komputerze stacjonarnym zauważałem remediację maszyny do pisania oraz, szerzej, medium druku. Tablet i smartfon jako narzędzia do pisania łączą druk ze „śladami pisma“: praktykami, czynnościami przedmiotami (notes) związanymi z odręcznym pisaniem.

W przypadku pisania przy pomocy tabletu wciąż pozostaje w mocy porównanie edytora tekstu do obrazu olejnego użyte przez Lejeune’a tekście *Mój drogi ekranie* (Lejeune, 2006, 68) , ale w tym przypadku bardziej chodzi o bezpośrednie podobieństwo gestów towarzyszących pisaniu i edycji, ich zamaszystość na płaskiej powierzchni udającej głębię, niż o skomplikowane odniesienia do pamięci i jej wymazywania. Piszący na tablecie bardziej zresztą przypomina szkicującego w szkicowniku – w parku, na kolanie. Tu znów pojawia się odniesienie do rodzaju notesu, notatnika na rysunki.

Wydaje się, że technika pisania maszynowego, nadal najpopularniejsza w urządzeniach cyfrowych, zaczyna zlewać się w jedno z pisaniem odręcznym (*type* i *write*) – powstają coraz doskonalsze aplikacje rozpoznające pismo odręczne, a także takie techniki jak *Swype*, czyli pisanie (kreślenie) po zremediowanej-ekranowej klawiaturze.

Inną kwestią, której tu nie podejmuję, ale uważam, że warto o niej wspomnieć, jest głosowe tworzenie notatek – dyktowanie, które jest przekładaniem mowy od razu na cyfrowy tekst.

## Podsumowanie

Media i techniki uznawane za „przestarzałe“ zyskują nową zremediowaną postać. Zygmunt Bauman narzekał, że w czytniku e-booków nie można zaginać stron. Już można. Na ekrany powróciły stare gesty – związane z czytaniem, ale również z pisaniem. Urządzenie elektroniczne coraz bardziej upodabnia się do papierowej książki oraz

notatnika. Człowiek piśmienny (piszący i czytający) nie tylko przystosowuje się do nowej sytuacji komunikacyjnej wytworzonej przez sferę cyfrową, lecz tworzy cyfrowy świat coraz bardziej przyjaznym poprzez udomowienie sprzętu komputerowego i nadanie mu materialnej oraz funkcjonalnej postaci zbliżonej do dobrze znanego i najbardziej zdawałoby się uniwersalnego, dla niektórych zapewne „naturalnego” *interfejsu kulturowego* jakim jest kartka papieru.

Lev Manovich zauważył, że kartka, strona książki jest podstawowym sposobem kontaktu ze słowem pisanym i drukowanym – „interfejsem kulturowym”, który trudno zastąpić czymś innym (Manovich, 2006, 170). Implikacją prymatu tego typu kontaktu ze słowem jest pojawienie się tabletu i czytnika e-booków. W tych urządzeniach po raz pierwszy komputer jest aż tak wyraźna wyraźnie upodobniony do książki oraz obrazu olejnego – najstarszych i najpopularniejszych ekranów. Mimo towarzyszącego nam od początku istnienia nowoczesnego internetu pragnienia-złudzenia, by stał się on cyberprzestrzenią z powieści Gibsona, jak widać nie możemy się wyzwolić z kulturowej dominacji papieru, kodeksu, pisma – tego co można nazwać za Olsonem „papierowym światem”, za Marshalllem McLuhanem „Galaktyką Gutenberga” czy za Grzegorzem Godlewskim „konstelacją Teuta” (Godlewski, 2008, 199).

### **Bibliografia:**

- Bauman, Zygmunt, , 2017 *Retrotopia*, Cambridge: Polity Press.
- Bolter, David, Jay, 2014, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Kraków-Bydgoszcz: Korporacja Ha!art.
- Bolter, David Jay, Grusin, Richard. 2000, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge: The MIT Press.
- Chandler, Daniel, 1995 *The act of writing: A media theory approach*, Aberystwyth: University of Wales.
- Godlewski, Grzegorz, 2008, *Słowo – pismo – sztuka słowa*, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego.
- Goody, Jack, 2012, *Mit, rytuał, oralność*, przeł. O. Kaczmarek, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego.
- Lejeune , Philippe „Mój drogi Ekranie” (dziennik osobisty), przeł. Agnieszka Karpowicz, „*Twórczość*” nr 9/2006, ss. 68-84.
- Manovich, Lev, 2006, *Język Nowych Mediów*, przeł. Piotr Cypryański, Warszawa: WAIp.
- Manovich, Lev, 2010, *Poetyka powiększonej przestrzeni*, przeł. A. Nacher, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków: Univeristas, ss. 569-627 598.
- de Souza e Silva, Adriana, 2010. *Mobilne technologie jako interfejs przestrzeni hybrydowych*, przeł. Anna Nacher, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków, Univeristas, ss. 628-656.

Stachowicz, Jerzy, 2016, „W Google wpisuję swoje nazwisko...”. Społeczne i kulturowe funkcje praktyki wyszukiwania w sieci, w: Antropologia praktyk językowych, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, s. 398.

Stachowicz, Jerzy, 2010, „Edytor tekstu niczym obraz olejny“. Słowa na ekranie komputera w: *Communicare*, Almanach Antropologiczny. Słowo/Obraz red. Nauk. Andrzej Mencwel, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, s. 117.

## ARCHITEKTURA I NOWE MEDIA. MEDIOZNAWCZA ANALIZA PROJEKTÓW LARSA SPUYBROEKA

Marta Habdas

### **Abstract**

This article presents the projects of the Dutch architect Lars Spuybroek and their relationships with new media and techno-utopian imagination. Particular projects are analysed, each of which is interpreted in relation to the dominant problem. These are: HtwoOexpo Pavilion and its relation to the concept of cyberspace, D-Tower and Living Web in of Shenzen in the context of internet medium, and Supermaker\_DOCK as an instance of remix culture. The article was based on a MA thesis entitled 'Architecture, new media and techno-utopias: A media studies approach to digital architecture based on the examples of Lars Spuybroek projects'.

### **Abstrakt:**

Artykuł przedstawia projekty holenderskiego architekta Larsa Spuybroeka oraz ich związki z nowymi mediami i wyobraźnią technoutopijną. Analizie poddane są konkretne projekty twórcy, z których każdy zinterpretowany jest w odniesieniu do problemu dominującego. Są to kolejno: pawilon HtwoOexpo i jego związki z koncepcją cyberprzestrzeni, D-Tower i Living Web of Shenzen w kontekście wykorzystania w architekturze medium internetu, a także Supermaker\_DOCK, który wpisany zostaje w obszar kultury remiksu. Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej o tytule „Architektura, nowe media i technoutopie. Medioznawcza interpretacja architektury cyfrowej na podstawie projektów Larsa Spuybroeka”.

---

**P**rojekty Larsa Spuybroeka są doskonałym przykładem fuzji architektury i nowych mediów. Oscylujące na pograniczu budownictwa i sztuki instalacji, idealnie wpisują się także w nakreśloną przez Lva Manovicha koncepcję „przestrzeni powiększonej”, którą w skrócie przedstawić można jako „fizyczną przestrzeń, na którą nakłada się dynamicznie zmienna informacja” (Manovich, 2010, 597). Sam Manovich tak opisuje słynny projekt holenderskiego architekta HtwoOexpo : „Sądzę, że budynek Spuybroeka jest udanym symbolem Wieku Informacji. Jego stale zmienne powierzchnie stanowią ilustrację dominującego efektu komputerowej rewolucji: zastąpienie każdej stałej wartości zmienną. Innymi słowy, przestrzeń symbolizująca Wiek Informacji nie jest symetryczną i ornamentacyjną przestrzenią tradycyjnej architektury ani też prostokątnymi obiektami modernizmu czy złamanymi lub eksplodującymi kształtami dekonstrukcji. Jest raczej wewnątrznie zmienną przestrzenią, której łagodne kontury działają jak metafora naczelnej cechy reprezentacji doby komputerowej: wariacyjności” (Manovich, 2010, 622).

W niniejszym tekście mam zamiar pokazać, że słowa te odnoszą się do całej twórczości Spuybroeka.

Związek cyfrowej architektury Larsa Spuybroeka i nowych mediów wyraża się na wielu poziomach – zarówno dosłownym (poprzez inkorporację cyfrowego projektowania i medialnych elementów), jak i metaforycznym. Istotny jest tutaj także kontekst technoutopizmu. Z jednej strony projekty Spuybroeka postrzegać można bowiem jako wizje architektury przyszłości, która stać ma się kiedyś standardem, z drugiej jako pokaz możliwości nowoczesnego projektowania cyfrowego, silnie osadzony we współczesnych wyobrażeniach postępu i w efekcie więcej mówiący o teraźniejszości niż przyszłości. Innymi słowy, dla niektórych będą one początkiem architektonicznej rewolucji, dla innych rodzajem sztuki nowych mediów wpisanej w wymogi dzisiejszych stylów i tendencji, ale nie oferującej istotnego projektu zmiany społecznej.

Co więcej, projekty te nie wchodzą jedynie w relację z przyszłością (czy też jej wyobrażeniem), ale również przeszłością. Gdy współcześnie stykamy się z futurystycznymi wyobrażeniami z przeszłości, ewidentnie widzimy, że naznaczone są one charakterystycznym dla swych czasów stylem, a także odpowiadają dominującemu wówczas dyskursowi. Kiedy jednak przyjrzymy się dokładniej, zauważamy cechy wspólne z dzisiejszymi obrazami przyszłości. Zamierzam postawić więc tezę, że projekty Spuybroeka są zarówno idealnym odzwierciedleniem współczesnych tendencji, jak i wyrazem nieustających – przynajmniej od lat sześćdziesiątych – architektonicznych dążeń utopijnych wyrażanych przez twórców takich jak działający we Francji i związany z sytuacjonistami Constant Nieuwenhuys, brytyjski Archigram, japoński Metabolizm, a także bardziej krytycznie i lewicowo nastawione grupy włoskie – Archizoom i Superstudio.

Główne pytania badawcze owego tekstu oscylować będą więc wokół medialnego aspektu projektów Larsa Spuybroeka, a także obecności technoutopijnych przesłanek. Odnośnie każdej analizy wyodrębniam również problem dominujący, choć od razu zastrzegam, że jest to pewnym analitycznym uproszczeniem – zjawiska, o których pisać będę w odniesieniu do konkretnego przykładu często obecne będą także w przypadku innych projektów.

Pierwszą analizę poświęcam wspomnianemu już projektowi HtwoOexpo, który jest jedną z najwcześniejszych, ale i najbardziej spektakularnych realizacji pomysłów Spuybroeka. Mam zamiar przedstawić go jako responsywne, immersyjne otoczenie przestrzenne. Jednocześnie, stawiam tezę, że mimo negatywnego stosunku Spuybroeka do cyberprzestrzeni, projekt ten traktować można jako „ucieleśnienie” przedłużenie owej idei. W następnej analizie (dotyczącej D-Tower i w mniejszym stopniu także Living Web of Shenzhen) skupiam się na problemie wykorzystania w architekturze medium internetu i przesyłanych przez niego danych – w kontekście realizacji idei przestrzeni powiększonej – zarówno w aspekcie rzeczywistym, jak i metaforycznym. Odnoszę się także do koncepcji kultury 2.0. Jako ostatni przykład przedstawiam projekt Supermaker\_DOCK, który wpisuję w kontekst kultury remiksu, a także zjawisk takich jak *Dreamtelligence* i grywalizacja.

### **HtwoOexpo, Neeltje Jans Island, Holandia (1994-1997)**

Wodny pawilon HtwoOexpo jest zapewne najbardziej znanym i opisywanym projektem Larsa Spuybroeka. Nie ma w tym zresztą nic zaskakującego, biorąc pod uwagę, że jest on efektywną realizacją idei immersyjnego, interaktywnego środowiska przestrzennego, a ponadto stworzony został jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, co nadaje mu wręcz pionierskiego statusu.

Budynek ten został zaprojektowany, jak i zrealizowany przy użyciu cyfrowych technologii, a na dodatek wykorzystuje liczne ekrany i czujniki, które nadają mu multimedialnego, a zarazem multisensorycznego charakteru. Co więcej, jego przestrzeń zostaje w pełni „uaktywniona” dopiero w zderzeniu z odbiorcą. To właśnie problem interaktywności wydaje się być głównym kluczem odczytu jego znaczenia. Odwiedzający HtwoOexpo odbiorcy mogą poddawać transformacjom zachodzące we wnętrzu zjawiska świetlne i dźwiękowe, a także wpływać na wyświetlane na ekranach LCD treści wizualne. Możliwe jest to dzięki dotykowym czujnikom. Co więcej, zamontowane zostały także sensory ruchu, które zmieniają właściwości przestrzeni w zależności od fluktuacji przemieszczających się grup ludzi.

Tematem przewodnim HtwoOexpo jest woda i związane z nią zjawiska – zamrażanie, mgła, deszcz, wybuchy gejzerów. Do ich odtworzenia użyto zarówno autentyczną wodę, jak i jej wirtualną reprezentację wyświetlaną na ekranach. Połączenie technologii wodnych i cyfrowych jest przykładem fuzji narzędzi tradycyjnych i nowoczesnych. Powstałe środowisko stymuluje nie tylko zmysł wzroku, ale także węchu, słuchu i dotyku – dzięki wizualnym projekcjom, dźwiękom wody, zapachowi deszczu, a także dotykaniu „ścian” (co jest tutaj nieuniknione, zarówno przez falisty układ powierzchni, jak i możliwość korzystania z sensorycznych przycisków). Taka polisensoryczność jedynie z pozoru wydaje się być wyjątkowa. Tak naprawdę jest ona cechą każdej przestrzeni – wszak do każdej przypisać możemy pewien zapach (udowadnia to Sissel Tolaas w swym projekcie *Talking Nose*), dźwięk (*vide* działania związane z *field recording*) czy aspekt haptyczny (o czym pisze włoska badaczka kultury wizualnej Giuliana Bruno w swej książce *Atlas of Emotion*). Spuybroek czyni jednak z tej cechy świadomą dominantę wykreowanej przez siebie przestrzeni, wykorzystując ów naturalny potencjał rzeczywistości. Pawilon HtwoOexpo nie jest więc wyjątkowy, ponieważ rozbudza polisensoryczne doświadczenie, ale dlatego że używa nowych technologii, by zwrócić uwagę na jego permanentną obecność i je wzbogacić. Dla Spuybroeka oczywiste jest, że architektura powinna odnosić się do tego, co naturalne i charakterystyczne dla ludzkiego doświadczenia. Dlatego też jest ona skrajnym przeciwieństwem modernizmu, którego celem była pewna sublimacja rzeczywistości – sprowadzenie jej do „czystych”, geometrycznych i funkcjonalnych form.

Wydaje się, że sama istota wody, jej związek z przyrodą i ludzkim ciałem zwraca uwagę na owe charakterystyczne dla Spuybroeka postrzeganie ciągłości pomiędzy światem i architekturą. To samo podejście uzewnętrznia się w kontekście następnej znaczącej cechy HtwoOexpo – interaktywności. Jak pisze w odniesieniu do dzieł Spuybroeka Arjen Mulder: „Możemy nazwać każdy system interaktywnym, jeśli jest on na tyle elastyczny, by



dostosowywać się do użytku jaki jest z niego robiony i, *vice versa*, zmieniać swych użytkowników (...). Innymi słowy: gdy dwa systemy są ze sobą połączone i zmieniają się nawzajem przez ową relację, mówimy o interaktywności. Powiedzmy, że zwierzę zmienia swe środowisko, wykopując dziurę, a następnie dopasowuje swój styl życia do schronienia, jakie ona oferuje – przykładowo wybierając jedynie te ścieżki, które prowadzą do niej bezpośrednio lub te, które idą jak najdalej od niej. Z biegiem czasu, gdy owe ścieżki zostają uformowane, w czasie deszczowej pory wypełnia je woda, gałązki i luźna gleba, co tworzy niszę dla nowych kwiatów, które następnie odwiedzane są przez motyle i pszczoły, dotychczas nie mające tutaj żadnego swego interesu. W efekcie, pojawiają się sikorki, które żywią się gąsienicami, by następnie stać się łupem jastrzębi i innych ptaków, zasiedlających się w gniazdach i co jakiś czas podkradających potomstwo owego zwierzęcia, które pierwsze wykopało tam dziurę. Możemy podsumować ten długi, stopniowy i skomplikowany proces jako interaktywność pomiędzy zwierzęciem i krajobrazem” (Mulder, 2004, 332). Spuybroek właśnie w taki sposób rozumie interaktywność. Tak jak w procesach charakterystycznych dla naturalnego ekosystemu, środowisko HtwoOexpo zmienia się w zależności od odwiedzających, a oni inspirowani są do działania przez samą przestrzeń. Można stwierdzić, że stanowisko Spuybroeka nie rozmija się z tezami Manovicha, w których stwierdza on, że interaktywność jest pojęciem zbyt szerokim, by można było podawać ją jako cechę nowych mediów (Manovich, 2006, 129)<sup>1</sup>. Z drugiej jednak strony nowe technologie i media odgrywają ogromną rolę w interaktywnych eksperymentach holenderskiego architekta. Jak już bowiem podkreślałam wcześniej, to właśnie dzięki nim możliwe staje się wzbogacenie owego doświadczenia.

Tym samym woda staje się w HtwoOexpo metaforą bardzo uniwersalną – z jednej strony odnosi się do natury, z drugiej nowych mediów, które funkcjonują w kategoriach „przepływów”. Odzwierciedla się to w samej strukturze budynku: „Ponieważ sekcje są ciągłe, podłogi zlewają się ze ścianami, a ściany z sufitami, budynek zmusza zwiedzających do polegania na swym własnym motorycznym wyczuciu, by utrzymać równowagę (nie ma tu także okien, z których można byłoby ujrzeć horyzont i otrzymać informację, na jakim poziomie znajduje się nasze ciało). Odwiedzający muszą zachowywać się jak woda, by przejść przez budynek” (Spuybroek, 2004, 18). Według Spuybroeka zwarta, prostopadłościenna forma modernizmu w niczym nie przypomina naturalnego środowiska człowieka, a tym samym wstrzymuje motoryczny potencjał człowieka. W tym momencie cyfrowa technologia staje się wyzwalająca – oferuje bowiem możliwość tworzenia struktur idealnie skomponowanych z naturalnym ekosystemem. HtwoOexpo zaprojektowane zostało przy użyciu komputerowych technik parametrycznych, które dopasowały jego formę do czynników środowiskowych wyspy Neeltje Jans, takich jak kierunek wiatru i ukształtowanie wydmorego terenu. Efektem tych zabiegów jest pofalowana struktura, która w większym stopniu podyktowana została przez naturę niż architekta. Jednocześnie jest ona wynikiem algorytmicznych działań oprogramowania. W HtwoOexpo natura wciąż splata się z technologią – obie stoją u podstaw wizualno-

---

<sup>1</sup> Autor *Języka nowych mediów* odrzuca tę właściwość jako typową nie tylko dla mediów cyfrowych, ale także sztuki tradycyjnej. Jako przykłady wymienia on m.in. elipsy literackie i montaż filmowy, które zmuszają odbiorcę do mentalnego uzupełniania brakujących treści

przestrzennej tkanki kulturowej. Spuybroek odrzuca niejako twórczą intencjonalność artysty, rzucając projekt w ręce „kontrolowanego chaosu” samej rzeczywistości.

Mimo, że proces twórczy HtwoOexpo wydawać może się idealnie naturalny i dopasowany do doświadczeń człowieka, jego genezy nie można sprowadzać do tych samych procesów, które od zawsze istniały w naturze. Motywacje Spuybroeka są w dużej mierze kulturowe i wywodzą się z wcześniejszych dyskursów. Należy też pamiętać, że samo traktowanie natury jako pewnego systemu wiąże się z osadzonym w ideologiach swych czasów powstaniem pojęcia „ekosystemu” w latach 30., a także podstaw współczesnej ekologii związanych z postacią Arthura Tansleya. W odniesieniu do architektury cyfrowej szczególnie ważny jest także kontekst cyberprzestrzeni i wirtualnej rzeczywistości, które w gruncie rzeczy obiecywały te same doświadczenia, jakie stają się udziałem odwiedzających HtwoOexpo (oczywiście w o wiele większej skali). Uwagi dotyczące tego, co faktycznie odczuwają użytkownicy budynku pozostawić trzeba zresztą na boku – zarówno ze względu na brak tego typu danych, jak i większe – w moim przypadku – zainteresowanie tym, w jaki sposób tworzone są oczekiwania.

Spójrzmy więc na retorykę przypisaną HtwoOexpo i porównajmy ją z tą, którą posługiwał się Marcos Novak – autor koncepcji „płynnej trans-architektury”, która zakorzeniona była w wyobrażeniach cyberprzestrzeni rodem z cyberpunkowych powieści Williama Gibsona. Już samo pojęcie „płynnej architektury” (ang. *liquid architecture*) jest w tym przypadku symptomatyczne – „płynność” łączy się zarówno z metaforą wody, jak i ruchem ludzkiego ciała, które Spuybroek porównuje do przepływu. W opisie HtwoOexpo zamieszczonym w *NOX: Machining Architecture* pada określenie „architektura transformacji”, które podkreśla cechę wariacyjności, równie charakterystyczną dla wirtualnej architektury cyfrowej Novaka. W efekcie zauważamy prawie same punkty wspólne.

To, że koncepcje Novaka są pokłosiem wizji cyberprzestrzeni jest oczywiste. Jak pisze Camile A. Silva: „Novak zapożyczył Gibsonowski opis wirtualnych środowisk jako punkt wyjścia dla własnych teoretycznych i praktycznych eksploracji. Konsekwencją jego «płynnych architektur cyberprzestrzeni» jest transformacja pojęcia przestrzeni, w której pojawiają się nowe sposoby organizacji informacji. W cyberprzestrzeni przestrzenie stają się programowalne, a środowiska płynne. (...) Użytkownicy nie reagują już na otoczenie. To architektoniczne formy wbudowane w cyberprzestrzeń dostosowują się do użytkownika” (Silva, 2000, 20). Bez większych zmian opis ten przypisać można byłoby HtwoOexpo. Zauważyć możemy więc tutaj kontinuum, którego początków doszukiwać możemy się już w przypadku Nowego Babilonu czy też projektów Archigramu – jego motywem przewodnim jest otwarta, wariacyjna i interaktywna przestrzeń będąca odzwierciedleniem cyberkulturowych ideologii „wyzwolenia”.

### **D-Tower, Doetinchem, Holandia (1999-2004) oraz Living Web of Shenzhen, Shenzhen, Chiny (2009, projekt niezrealizowany)**

D-Tower jest projektem, który trudno jednoznacznie zaklasyfikować jako architekturę sensu *stricto*. Wznoszącą się na zakrzywionych kolumnach strukturę, mającą naśladować

serce, należałoby raczej nazwać rzeźbą. Jej dominantą nie jest jednak statyczna posągowość marmuru czy kamienia, ale lekkość – zarówno samej formy (uzyskanej przy użyciu frezarki CNC i żywic epoksydowych), jak i elastycznego systemu świateł i cyfrowych danych.

Projekt D-Tower stworzony został we współpracy z holenderskim artystą, Q. S. Serafijnem. Oprócz dwunastometrowej struktury materialnej składał się on także z kwestionariusza i strony internetowej. Pomysł stojący za tą interaktywną „rzeźbą” wiązał się z możliwością wydobycia na wierzch emocjonalnej warstwy miasta i umieszczenia jej w przestrzeni publicznej. Przestrzeń ta nie jest rozumiana tutaj jedynie jako materialny obszar urbanistyczny, ale także – równie dziś istotna – wirtualna „agora” internetu. Wybrani mieszkańcy Doetinchem wypełniali codziennie kwestionariusz (co drugi dzień pojawiały się cztery nowe pytania), którego algorytmicznie wykalkulowane wyniki wskazywały na jedną z najsilniej odczuwanych przez nich emocji – nienawiść, miłość, radość lub lęk. Graficzne przedstawienie odpowiedzi pojawiało się równocześnie na stronie internetowej oraz – w formie symbolicznej – jako oświetlenie D-Tower. Każdej emocji odpowiadał bowiem inny kolor: nienawiści – zielony, miłości – czerwony, radości – fioletowy, lękowi – żółty. Strona internetowa umożliwiała także interakcję pomiędzy osobami biorącymi udział w akcji, a także innymi zainteresowanymi odbiorcami. Podsumowując, stwierdzić można, że dwoma najważniejszymi medialnymi elementami projektu były – wariacyjna fasada oraz wykorzystanie internetu wraz z jego rodzącą się (w okresie powstawania budynku) odłogą Web 2.0.

Choć fasady medialne nie są uważane przez orędowników architektury cyfrowej za najciekawszy sposób włączenia nowych mediów w architekturę<sup>2</sup>, myślę, że warto w tym momencie skupić się na tym problemie w odniesieniu do projektu Spuybroeka. Należy też wziąć pod uwagę to, że powierzchnia D-Tower nie jest typowym ekranem, lecz interaktywnym systemem.

Gdy rozważa się problem fasad medialnych szczególnie zasadne jest pytanie, co tak naprawdę stanowi ich materię – oczywiście muszą one posiadać swą bazę wykonaną z fizycznego materiału, ale to dopiero emitowane przez nie światło nadaje im znaczenie. Poprzez nasycenie architektury ekranami, budynki i miasta stają się bytami bardziej efemerycznymi i wariacyjnymi. Można powiedzieć, że fasada medialna jest konsekwencją wcześniejszych modeli (nocnej) „widzialności” miasta, związanej ze światłem i różnymi jego źródłami – neonami, witrynami i – być może przede wszystkim – samochodami, które sprawiają, że ów świetlny układ nigdy nie jest taki sam.

Fasada medialna jest więc zarówno elementem współczesnej architektury, jak i symbolem nowoczesnej miejskości. Gdy do owych relacji dołącza jeszcze aspekt cyfrowy – jak w przypadku D-Tower – mówić można o pełnowymiarowej metaforze Wieku Informacji. Ulotność światła przekłada się na ulotność cyfrowych danych. Podkreślić

---

<sup>2</sup> Jak pisze Neil Spiller, monografista zjawiska architektury cyfrowej: „cyberprzestrzeń ma o wiele większe znaczenie dla architektury niż tylko to, dotyczące ograniczonego aspektu powłoki budynku” (Spiller, 2008, 11).

należy, że fasada wieży Spuybroeka nie jest jednak tym samym, co postmodernistyczne ekrany w stylu *Łowcy androidów*, których rzeczywistymi odpowiednikami mogą być przestrzenie miejsc takich jak Times Square i Hongkong, a także produkty firm takich jak Mediatecture. Jej sposób komunikacji nie opiera się bowiem ani na ikonie, ani tekście, lecz kolorze i kształcie. Takie przesunięcie punktu ciężkości wydaje się być konsekwencją roli, jaką w twórczości Spuybroeka zajmują emocje i wrażenia. Wszak to właśnie kolor i kształt zdają się być bardziej „pierwotne” sensorycznie, niż – jednoznacznie związane z kulturą – obrazy i słowa.

To, że powierzchnia D-Tower nie jest płaska, lecz zgodnie z tendencjami biomimetyzmu (a także parametrycznych algorytmów) przyjmuje kształt serca, jest równie znamienne i karze zapytać – czy strukturę tę nazwać można ekranem? Czy w ogóle sens ma zestawianie jej z perspektywą centralną Albertiego i metaforą okna, w których źródeł ekranu szuka Anne Friedberg w swej książce *Wirtualne okno: Od Albertiego do Microsoftu?*. Z pewnością fasada ta nie wyraża znaczeń wiązanych z określeniem „okno na świat”, które potocznie odnosi się zarówno do ekranu telewizora, jak i komputera (zwłaszcza tego podłączonego do internetu). Odbiór struktury D-Tower nie jest wyglądem z okna, a raczej zaglądnieniem do środka – jej celem jest przecież wydobycie „podskórnych” emocji miasta i dlatego też zapewne przybrała ona formę serca.

Współistnienie dwóch płaszczyzn publicznej aktywności – przestrzeni miejskiej i sfery internetu – których łącznikiem jest wieża Spuybroeka ponownie odsyła do koncepcji przestrzeni powiększonej. Uzależnienie interaktywnego aspektu D-Tower od aktywności internetowej zwraca także uwagę na przełomowy okres, w którym powstawał ów projekt – to właśnie w pierwszych latach XXI wieku (choć pełny rozkwit przypada tutaj na drugą połowę jego pierwszej dekady) zaczęło krystalizować się zjawisko, które nazwane zostanie później Web 2.0. W przypadku projektu D-Tower i jego ideowego zaplecza zauważyć możemy wiele cech wspólnych z tym nowym rozkładem usieciowionej komunikacji, który na poziomie *software* wyrażał się wzbogaceniem statycznego HTML-u w bardziej elastyczne systemy programowania i reprezentowania danych takie jak JavaScript i XML. Łączyło się to z ze zwiększeniem egalitarności kultury sieci, która objawiała się między innymi możliwością generowania treści przez użytkowników, rozwojem internetowych społeczności (powstanie mediów społecznościowych) i folksonomią. D-Tower z pewnością wpisuje się w wymogi kultury 2.0, będąc przykładem architektury, której wygląd i znaczenie determinowane są przez odbiorców wchodzących tutaj w rolę współtwórców. Co więcej, strona internetowa związana z projektem jest wczesną próbą stworzenia społecznościowego portalu, który potencjalnie miał stać się platformą wymiany informacji i emocji na temat D-Tower oraz całej przestrzeni miejskiej. Również zauważyć możemy tu załączki folksonomii – sam zamysł, zgodnie z którym odpowiedzi odbiorców przypisywane są do jednej z czterech kategorii przetwarzanych następnie w wizualne dane, posiada pewne znamiona „tagowania”.

Jörg Döring w swym tekście o fasadach medialnych cytuje Siegfrieda Kracauera („Obrazy przestrzeni wypełniają sny społeczeństwa. Gdziekolwiek uda się odczytać ich hieroglify, ujawnia się podłoże rzeczywistości społecznej”), by następnie dodać: „W przytoczonej

wyżej wypowiedzi Kracauera kryje się wyobrażenie o zbiorowej podświadomości, do której dostęp umożliwiła lektura «obrazów przestrzeni» [*Raumbild*]» (Döring, 2010, 539). W przypadku D-Tower owa „lektura” staje się głównym tematem, który wyciągnięty zostaje na wierzch. Projekt ten charakteryzuje się więc pewnym autotematyzmem przestrzennym, który umieszcza go w sferze interpretacyjnej sztuki nowych mediów. Dla Spuybroeka sztuka jest czymś więcej, niż punktem wyjścia do rozważań nad specyfiką współczesnej rzeczywistości. W kontekście D-Tower pisze on: „Urbanistyczny obiekt, który ukazuje ukryte emocje całego miasta ... co mogłoby być bardziej intrygującego? Co jeśli sztuka przestanie być metaforyczna, stając się realna i operacyjna, stając się przeciwieństwem abstrakcji – nawet mimo tego, że ów obiekt trudno nazwać realistycznym?” (Spuybroek, 2004, 158). Czy jednak w rzeczywistości postulaty te zostały zrealizowane?

Choć projekt D-Tower jest niewątpliwie efektownym przykładem wykorzystania nowych mediów w kontekście architektury, okazuje się, że nie spotkał się on ze szczególnie entuzjastycznym odbiorem ze strony mieszkańców Doetinchem. Peter Allingham tak opisuje swe wywiady na ten temat przeprowadzone z przypadkowo spotkanymi przechodniami miasta w 2012 roku: „Osoby te mówiły, że D-Tower wygląda jak «pięść», «wyrwany ząb» czy «obcy». Wszystkie stwierdziły, że wieża jest brzydka i nie wiedziały nic o jej właściwościach medialnych” (Allingham, 2013). Czy wobec tego faktycznie można mówić tutaj o „obiekcie, który ukazuje ukryte emocje całego miasta”? W retoryce Spuybroeka zauważyć można utopijny nadmiar. W rzeczywistości bowiem jego projekty w o wiele większym stopniu realizują się na owej – odrzucanej przez niego – płaszczyźnie abstrakcji. W tym aspekcie wydaje się, że sama możliwość jej istnienia jest ważniejsza (wszak podkreśla tendencje charakterystyczne dla dzisiejszej kultury), niż pełna realizacja przypisanych jej oczekiwań.

Nieco podobnym pod względem kontekstu powiększonej przestrzeni, ale dużo bardziej utopijnym pomysłem, który nie doczekał się swej realizacji, jest Living Web of Shenzhen. Nie zamierzam zajmować się zbyt dokładną jego analizą (w dużej mierze ze względu na interpretacyjne podobieństwa z D-Tower), ale myślę, że warto przedstawić choć ogólny zamysł owego projektu. By uchwycić obudowany wokół niego dyskurs pozwolę sobie zacytować dość obszerny opis z oficjalnej strony NOX: „Nasza propozycja nowego rodzaju obiektu łączy organiczne cechy posągów takich jak Kolos Rodyjski z technologicznymi aspektami paryskiej Wieży Eiffla i kosmicznymi iglicami (ang. *space needles*) Szanghaju, Berlina i Seattle. 220-metrowa struktura próbuje przywołać wywiedziony z natury obraz roju, gniazda lub rafy koralowej, który rozrasta się przez interakcję mniejszych elementów, nie będąc dyktowany pojedynczą osią czy formą. Do tej fuzji życia i technologii dołączona została strona internetowa, w obrębie której mieszkańcy Shenzhen mogą wymieniać fakty i idee dotyczące ich codziennego życia. Myśli i marzenia, miłości i nadzieje, gusta i zdrowie są reprezentowane zarówno na stronie internetowej jak i w samej wieży, widziane jako trzy kubatury współtworzące strukturę. Każda z nich zawiera duże hale eksponujące interakcje pomiędzy ludźmi lub nawet ukazujące domowe filmy obywateli, którzy odeszli z tego świata (Hala Przodków). Sieciowe interakcje wizualizowane są poprzez codzienne zmiany kolorystyki: złoty dla mózgu, czerwony dla serca, niebieski dla wnętrza, z

dotychczasowym systemem świetlnym reprezentującym mieszkańców będących *on-line*. W ten sposób Living Web Tower działa jako organiczna maszyna nieustannie angażująca się w życie ludzi, a jednocześnie stającą się symbolem ich integracji” (NOX | Lars Spuybroek).

Lektura owego opisu pozwala dostrzec dużą dozę utopijnego patosu kryjącego się za tym projektem, którego źródła z pewnością szukać można w koncepcjach grup takich jak Archigram i Metabolizm, a także – być może przede wszystkim – manifestach Buckminstera Fullera. Jednocześnie widać, że jest on skrajnym zwielokrotnieniem idei związanych z D-Tower. Zauważyć możemy tu zarówno wizję przestrzeni powiększonej, interaktywność, jak i biomimetyzm. Internetowe przepływy są reprezentacją sieci międzyludzkich relacji, które z kolei podlegają biologicznej metaforyzacji jako roje pszczół. Podsumowując – gdyby projekt ten został zrealizowany, z pewnością stanowiłby *opus magnum* Larsa Spuybroeka.

### **Supermaker DOCK, Amsterdam, Holandia (2009, projekt niezrealizowany)**

Supermaker DOCK to pomysł na mające powstać w Amsterdamie Muzeum Projektowania Premsele, wykreowany przez Larsa Spuybroeka przy współpracy z grupą Platform21. Projekt ten inspirowany jest pomysłami angielskiego architekta Cedrica Price’a takimi jak Fun Palace czy The Generator. Podkreślony zostaje tutaj bowiem aspekt samego procesu tworzenia – budynek nie jest nigdy czymś gotowym, lecz wciąż oferuje możliwość rekonfiguracji. Planowana struktura składa się z głównego, większego pomieszczenia („szklarni”), który pozostaje stałą bazą, oraz doczepionych do niego mniejszych kapsuł. To właśnie one podlegają wariacjom poprzez możliwość odłączania i przyłączania ich do „szklarni”: „Pracownia staje się przestrzenią wystawową i *vice versa*, kuchnia może stać się sklepem, a sklep jadalnią. Każda kapsuła wyposażona jest w czterokołową ramę, która pozwala na przemieszczanie jej małym ciągnikiem. W trakcie rozwoju Supermaker DOCK na przestrzeni lat będą mogły być dołączane nowe kapsuły – z nowych materiałów, w nowych kolorach i kształtach” (NOX | Lars Spuybroek). Projekt ten jest nieco mniej efektowny pod względem eksponowania cyfrowych technologii niż poprzednie – są one jednak widoczne w estetyce jego komputerowo wygenerowanych kształtów, a także samym potencjale funkcjonowania, który w dużej mierze ułatwiony zostaje dzięki użyciu cyfrowych systemów sterujących.

Co rzuca się w oczy jako pierwsze, gdy zestawimy Supermaker DOCK ze światem nowych mediów, jest jego łączność ze zjawiskami takimi jak personalizacja czy kultura remiksu (a także ogólniejszym nurtem „cyfrowego” *do-it-yourself*). Możliwość ciągłego dostosowywania elastycznej przestrzeni do własnych wymogów z pewnością traktować można jako odpowiednik współczesnych tendencji kulturowych w dużej mierze związanych z wykształceniem się Web 2.0, ale już od dawna tkwiących w wizjach zdemokratyzowanych przestrzeni i sieci komunikacyjnych. Co więcej, ów obraz kultury nie jest przecież jedynie odzwierciedleniem zmian poczynionych przez rewolucję cyfrową na poziomie kultury i komunikacji, ale także w sferze społeczno-ekonomicznej: „kasta wielkich wytwórców nie ma już monopolu; nastąpiło rozproszenie produkcji, dystrybucji i

konsumpcji treści. Tak jak społeczeństwo przemysłowe powołało do życia masowego odbiorcę, tak społeczeństwo sieciowe powołuje masowego odbiorcę i wytwórcę «w jednym». Konsumpcja symboli przez «konsumtariat» jest jednocześnie ich namnażaniem. W tej rewolucji chodzi już nie tyle, czy nie tylko o dostęp, ile o narzędzia do tworzenia zawartości, zredukowanie niemal do zera bariery publikowania, która istniała we wszystkich poprzednich epokach. Tę barierę stanowiły koszty drukarni, wydawnictw, maszyn rotacyjnych, studiów radiowych, telewizyjnych oraz związanych z nimi licencji. Komputer podłączony do sieci te bariery eliminuje” (Krzysztofek, 2013, 39). Konsument staje się więc prosumentem, a w internecie kwitnie kultura remiksu. Supermaker\_DOCK jest idealnym odzwierciedleniem owych przemian – sam w sobie jest w gruncie rzeczy remiksem. Kapsuły można bowiem łączyć na wszelkie sposoby, a możliwość dokładania nowych wskazuje na nieustający potencjał tworzenia „kolażu” z kształtów i kolorów wyrwanych z innych kontekstów.

Co równie ciekawe, w przypadku Supermaker\_DOCK pojawia się także określenie *Dreamtelligence* opisywane jako nowa tendencja współczesnego projektowania, marketingu i badań naukowych (Thompson, 2009). *Dreamtelligence* wiąże się z zaangażowaniem w owe sfery aspektu wyobraźni oraz kreatywności i „dlatego jest tworzony przez artystów, projektantów i gawędziarzy wspólnie z naukowcami, pracownikami akademickimi i filozofami” (Rabia, 2010, 45). Lars Spuybroek, którego nazwać można człowiekiem „nowego renesansu” z pewnością łączy w sobie owe role, a jego projekty umieścić można obok koncepcji takich jak „zrobotyzowane samochody naśladowujące ruch rybich ławic w celu unikania wypadków” czy „żelki stworzone z tkanek rakowych wątroby w celu testowania leków antynowotworowych” (Rabia, 2010, 45). Ów aspekt zabawy użytej w poważnych celach nie jest jednak niczym nowym, choć z pewnością obecnie przeżywa swój *boom*. W przypadku Supermaker\_DOCK jego podwaliny odnaleźć można w słynnej koncepcji Fun Palace Cedrica Price’a – ludycznej przestrzeni pozwalającej na nieskrępowaną partycypację i kreację odbiorców. *Homo ludens* Johana Huizingi staje się zresztą współcześnie jedną z ważniejszych figur społecznych – nie chodzi tu jedynie o aspekt popkulturowy (który związać można zarówno z niezwykle popularnością gier komputerowych, jak i powrotem „kina atrakcji” w świecie filmu), ale także tendencjami związanymi z grywalizacją, za pomocą której rozwiązywane mają być palące problemy współczesnej rzeczywistości, przykładowo związane z ekologią i wykorzystaniem zasobów naturalnych (*vide* projekt mocno zaangażowanej w ideę *gamification* Jane McGonigal *World Without Oil*). Supermaker\_DOCK umożliwiający re-miksowanie przestrzeni z pewnością wpisuje się w ów pejzaż kulturowy.

Choć Supermaker\_DOCK jest najbardziej praktycznym z opisywanych tu projektów – wydaje się, że faktycznie mógłby powstać, a ponadto usprawnić funkcjonowanie muzealnej przestrzeni – odrzucony został jednak jako „niewystarczająco innowacyjny” (Premsele, 2009, 3). Określenie to wydaje się być w tym przypadku paradoksalne. Zapytać można wręcz – czy projekt ten był (tym razem) za mało technoutopijny? Pytanie to pozostawiam otwarte, gdyż odpowiedź na nie wymagałaby głębszej analizy czynników ekonomicznych i instytucjonalnych, z pewnością jednak można stwierdzić, że pojęcie

„innovacyjności” jest niezwykle elastyczne i w dużej mierze uzależnione znaczeniowo od osadzonych w szczegółowych kontekstach dyskursów.

### **Wnioski**

Analizowane powyżej przykłady nie przedstawiają oczywiście pełnej złożoności idei reprezentowanych w projektach Spuybroeka. By wymienić choć kilka innych wspomnień można o *The Ladies of the Lake* (2009), w którym wypuklony zostaje pomysł przekładania na język cyfrowych narzędzi koncepcji Johna Ruskina; *Silk Road* (2006), który traktować można jako symbol ery globalnych przepływów informacji (w tym przypadku pomiędzy Zachodnią Europą i Chinami) czy *Son-o-House* (2000-2004), w którym podlegająca odtwórczym remiksom odbiorców muzyka staje się głównym medium przestrzennym. Za każdym z nich odnaleźć można podobną ideę przewodnią – architektura jest tutaj idealnym odzwierciedleniem współczesnych przemian kulturowych. Jak widać w powyższych analizach, projekty Spuybroeka można odnieść do większości współczesnych tendencji związanych z „usieciowieniem” społeczeństwa i kultury. Potencjał badawczy owych przykładów jest ogromny i szczególnie interesujący w kontekście medioznawczym. Choć z pewnością nie to było chęcią samego Spuybroeka (mając na uwadze jego teorie), można nawet rzec, że jego projekty więcej „mówią, niż robią”. Innymi słowy, lepiej realizują się w swym aspekcie interpretacyjnym – jako symbole Wieku Informacji – niż wymiarze praktycznym. Wydaje się, że właśnie dlatego cieszą się one większym uznaniem wśród teoretyków, niż samych odbiorców, nie wypełniając tym samym w pełni swych utopijnych postulatów. Paradoksalnie jednak w tym właśnie tkwi samo sedno technoutopizmu – w tworzeniu oczekiwań, a nie ich realizowaniu.

Powyższe przykłady potwierdziły także tezę, zgodnie z którą twórczość Spuybroeka traktować należy jako element technoutopijnego kontinuum architektury. Na pierwszy rzut oka wydawać może się to paradoksalne: w jaki sposób projekty Spuybroeka tak doskonale oddają ducha naszych czasów, skoro w samym zamyśle niewiele różnią się od utopijnej architektury lat sześćdziesiątych? Choć stawiać można tezę, że tworzący wówczas architekci-wizjonerzy po prostu zapowiedzieli przyszłość, najbardziej zasadne wydaje się założenie, że same idee, na których opiera się współczesna kultura, istniały już wtedy w pewnej formie, tworząc podwaliny dzisiejszych dyskursów kultury sieci. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość splatają się więc w projektach Spuybroeka, co wyraża się w samej ich postaci – zmiennej, uzależnionej od odbiorców i istniejącej w ciągłej „wersji beta”.



## Bibliografia

- Allingham, Peter; 2013, Art, Media, and Sense-Making in Responsive Urban Environments; w: Iner-disciplinary.net, ([http://vbn.aau.dk/ws/files/177111111/130808\\_Art\\_Media\\_OX\\_Allingham.pdf](http://vbn.aau.dk/ws/files/177111111/130808_Art_Media_OX_Allingham.pdf)), data dostępu: 09.05.2017.
- Döring, Jörg; 2010, Fasady medialne. O konstrukcji przestrzeni społecznej poprzez display; w: E. Rewers (red.), Miasto w sztuce – sztuka miasta, Kraków: Universitas.
- Krzysztofek, Kazimierz; 2013, Zwrot cyfrowy: ku pracy rozproszonej; w: A. Radomski, R. Bomba (red.), Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet / Nowe Media / Kultura 2.0, Lublin: E-naukowiec.
- Manovich, Lev; 2006, Język nowych mediów, tłum. P. Cypryański, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Manovich, Lev; 2010, Poetyka powiększonej przestrzeni; w: E. Rewers (red.), Miasto w sztuce – sztuka miasta, Kraków: Universitas.
- Mulder, Arjen; 2004, The Object of Interactivity; w: L. Spuybroek, NOX: Machining Architecture, London: Thames & Hudson.
- NOX | Lars Spuybroek, (<http://www.nox-art-architecture.com/>), data dostępu: 09.05.2017.
- Premsele Annual Report; 2009, (<http://www.premsele.org/sbeos/doc/file.php?nid=2675>), dostęp online: 09.05.2017.
- Rabia, Sarah; Raymond, Martin; Hancock, Liz; 2010, Dreamtelligence; w: Viewpoint, nr 25.
- Silva, Camile A.; 2000, Liquid Architectures: Marcos Novak's Territory of Information, Brasilia: University of Brasilia, ([http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-01202005-102411/unrestricted/Silva\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-01202005-102411/unrestricted/Silva_thesis.pdf)), data dostępu: 09.05.2017.
- Spiller, Neil; 2008, Digital Architecture Now, London: Thames & Hudson.
- Spuybroek, Lars; 2004, NOX: Machining Architecture, London: Thames & Hudson.
- Thompson Adam; 2009, Dutch Courage: Multifunctional Museum Planned, w: LS:N Global, (<https://www.lsnglobal.com/briefing/article/1271/dutch-courage-multifunctional-museum-planned>), data dostępu: 09.05.2017.

## ZAKAZANE PIOSENKI. O MŁODOŚCI, MUZYCE I NOSTALGII W POLSKIM KINIE

Paulina Haratyk

### **Abstract**

Forbidden songs. About youth, music and nostalgia in Polish cinema.

Polish films about the communist past, both contemporary and older, are analyzed in the text. Those are: *Wszystko co kocham* (Borcuch, 2009), *Miłość* (Dzierżawski, 2013), *Yesterday* (Piwowarski, 1985) oraz *Był jazz* (Falk, 1984). Storylines of all of those films are about maturation and youth of groups of boys who suffering of teenage angst, which is expressed in music (jazz, rock, punk rock). Moreover one can recognized a nostalgic perspective in all of those films. It could be understand both as the *nostalgia* of the passed *youth* and the nostalgia for communism.

### **Abstrakt**

W tekście poddano analizie zarówno współczesne, jak i dawne polskie produkcje filmowe, których akcja została osadzona w komunistycznej Polsce: *Wszystko co kocham* (Borcuch, 2009), *Miłość* (Dzierżawski, 2013), *Yesterday* (Piwowarski, 1985) oraz *Był jazz* (Falk, 1984). Wszystkie filmy opowiadają o dojrzewaniu i młodości grup chłopców. Ich bohaterowie przeżywają młodzieńcze bunty, które wyraża muzyka (jazz, rock'n'roll, punk rock). Łączy je także perspektywa nostalgiczna, którą można rozumieć zarówno jako nostalgię za młodością, jak i nostalgię za komunizmem.

---

---

**P**ojęcie nostalgii sięga siedemnastego wieku, początkowo był to termin medyczny, który określał tęsknotę za domem. Choroba ta dotykała zwłaszcza żołnierzy wysłanych na dalekie fronty. Od tego czasu określenie ewoluowało, z tęsknoty za miejscem stało się przede wszystkim tęsknotą za przeszłością, zwłaszcza czasem dorastania i młodości. Punktem wyjścia niniejszego tekstu są filmy *Wszystko co kocham* (Borcuch, 2009) oraz *Miłość* (Dzierżawski, 2013). Oba powstały współcześnie, lecz dotyczą przeszłości – okresu dorastania bohaterów, który przypadał na czasy sprzed i w trakcie transformacji ustrojowej. W obu obrazach zasadniczą rolę odgrywa muzyka, to ona stanowi obszar buntu wobec systemu oraz ekspresji osobowości bohaterów. W tekście omówione zostają również filmy *Yesterday* (Piwowarski, 1985) oraz *Był jazz* (Falk, 1984), które powstały w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych. One także obrazują młodych bohaterów, pasjonujących się muzyką zakazaną w Polsce Ludowej. Wszystkie filmy w jakimś stopniu wyrażają nostalgię. Jest ona pozornie paradoksalna, gdyż dotyczy czasów sprzed transformacji ustrojowej, czyli okresu, wobec którego bohaterowie buntowali się w młodości.

## 1. Młodość w czasach komunizmu

Leopold Tyrmand w zbiorze pamfletów zatytułowanych *Cywilizacja komunizmu* opisuje, w jaki sposób państwa byłego bloku wschodniego kształtowały obywateli, poczynając od ich dzieciństwa:

„Od najwcześniejszych chwil obudzenia świadomości dziecko otoczone jest więc przez symbole i znaki, które ma wielbić. Częstotliwość ich powtarzania się na każdym kroku naciska bezlitośnie na miękki mózdzek dziecka. I dziecko wielbi, adoruje kolor czerwony, sierpy i młoty, godła państwowe. Wszędzie zaczyna dostrzegać postacie: wszędzie wokoło roi się od Marksów, Leninów i pomniejszych, lokalnych świętych. Stoją na pomnikach, wiszą na ścianach miejsc publicznych, widnieją na transparentach, pełno ich w książkach, gazetach, telewizji. Wzbudzają nabożny stosunek swym uświęconym wyglądem, od zarania kojarzą się dziecku z jakimś nadrzędnym porządkiem i nieokreśloną potęgą.” (Tyrmand, 2006, 17)

W opisywanej przez Tyrmanda rzeczywistości, w której z góry zostaje narzucane, w co należy wierzyć i jak się zachowywać, trudno było dorastać. Młodość to czas zakorzeniania w ideologiach i konsolidacji światopoglądów, poszukiwań własnej tożsamości i buntu, wyrażanego poprzez style muzyczne, modę, język, czy też sposoby spędzania wolnego czasu (Baker, 2005, 437). Tymczasem system komunistyczny oferował tę samą ideologię i światopogląd każdemu, zakazywał poszukiwania i błędzenia, określając, jak powinna wyglądać kultura (sorealizm), moda (czerwone krawaty i zielone koszule), rozrywka (domy kultury i kluby dyskusyjne, różnorodne formy kolekcjonerstwa), a nawet nauka (marksizm-leninizm).

Sierpy i młoty, które „naciskały bezlitośnie na miękkie mózdzki” nastolatków dorastających w byłym bloku wschodnim, pojawiały się na kartach ukazującego się od 1950 roku magazynu „Sztandar Młodych”, witały uczestników Światowego Festiwalu Młodzieży, którego piątą edycję zorganizowano w Polsce w 1955 roku, towarzyszyły członkom istniejącego od 1948 do 1957 roku Związku Młodzieży Polskiej. ZMP było pierwszą polską organizacją młodzieżową o zasięgu masowym, posiadało monopol na prowadzenie działalności ideologiczno-wychowawczej, więc narzucało nastolatkom poglądy, modele zachowań, sposoby spędzania wolnego czasu, nie pozostawiając im w tym wiele wolności (Wierzbicki, 2006, 13). Podobny charakter miał także Festiwal Młodzieży. Odbywał się cyklicznie od 1947 roku, zwykle w stolicach państw socjalistycznych. Uczestniczyło w nim po kilkadziesiąt tysięcy osób z różnych krajów, składał się z pokojowych manifestacji, występów artystycznych, wystaw i dyskusji. To jednak nie program artystyczny, ale promocja komunistycznej ideologii była najważniejszym celem wydarzenia. Jak zauważa Andrzej Krzywicki, promowane podczas festiwalu hasła walki z analfabetyzmem, ogólnoludzkiego rozwoju, czy też wstrzymania zbrojeń, wpływały na budowanie pozytywnego wizerunku polityki krajów bloku wschodniego na arenie międzynarodowej. Dzięki nim ZSRR zyskiwało poparcie za żelazną kurtyną, wśród zachodnioeuropejskiej lewicy oraz w środowiskach pacyfistycznych (Krzywicki, 2009, 13 i 34). Uczynienie z propagandy nadrzędnego celu Festiwalu sprawiało, że jego program oraz postulaty odgrywały marginalną rolę w całym przedsięwzięciu.

Prowadziło również do absurdów, takich jak choćby słynny oksymoron „czołg pokoju”, pojawiający się w wypowiedziach polityków, dotyczących Festiwalu.

Pomimo takiej silnej i wszechstronnej indoktrynacji, nie wszyscy nastolatki z za żelaznej kurtyny należeli do amatorskich klubów, wymieniali się zebranymi znaczkami i motylami, a w czasie wieczornic organizowanych przez ZMP tańczyli walczyki w czerwonych krawatach. Bunt oraz poszukiwanie alternatyw wobec dominującej ideologii były tak samo aktualne wśród młodych ludzi dorastających w bloku wschodnim, jak i ich rówieśników z Zachodu. Tak po jednej, jak i po drugiej stronie słuchano i grano – w zależności od dekady – jazz, rock’n’roll, czy punk rock. Dla tych pierwszych wyrażały one bunt przeciwko reżimowi, dla drugich – rewolucję obyczajową. Jak bowiem pisze Leopold Tyrmand:

„Młody wiek jest wspinałym czasem przeciwstawiania się. Upojenia i rozkosze oporu płyną wtedy z głęboko przeżywanego przekonania, że świat może, a nawet musi być zmieniany. W prawdzie w komunizmie młody człowiek przekonywa się szybko o tym, jak ciężko i niebezpiecznie jest być tym, który zabiera się do zmieniania świata, lecz uroki buntu pozostają niezatarte.” (Tyrmand, 2006, 82)

## 2. Zakazane piosenki z za żelaznej kurtyny

Współczesne kino wraca do okresu sprzed transformacji ustrojowej i ukazuje nastoletnie bunty młodych mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej, których paliwem była muzyka. Jeden z pierwszych filmów ostaligicznych, czyli wyrażających nostalgię Niemców Wschodnich za Narodową Republiką Demokratyczną, *Sonnenallee* (Haußmann, 1999) obrazuje dorastanie Aleksa i jego kolegów, zafascynowanych Rolling Stonesami i grupą Wonderland. Rosyjski musical *Stilyagi* (Todorowski, 2008) opowiada o przeobrażeniu klasowym Melsa, który z członka Komsomołu, pracującego jako tragarz na kolei, staje się bikiarzem, grającym jazz na saksofonie. Natomiast Péter Forgács w *German Unity @ Balaton* (Forgács, 2012), pośród motywacji do wypoczynku nad węgierskim jeziorem, gdzie spotykali się Niemcy z NRD i RFN, wymienia „the rock tourist”. Tego rodzaju turystykę uprawiał Ulrich Grunert, który założył własny zespół po tym, jak na wakacjach zobaczył rówieśników, z krajów w których panował mniejszy reżim, grających rocka. Poprzez graną wraz z kolegami muzykę chciał zmanifestować, iż „my też możemy robić to samo, co robią tamci chłopcy.”

Również w Polsce nieakceptowana przez władze muzyka stawała się symbolem wolności, umożliwiała chwilową ucieczkę od szarej, groźnej i konserwatywnej rzeczywistości. Dokumentuje to między innymi *Beats of Freedom – Zew wolności* (Gnoiński, 2010), poświęcony fenomenowi polskiej sceny alternatywnej lat osiemdziesiątych, jak również *Wszystko co kocham*, historia Janka i jego kolegów, którzy zakładają punkowy zespół WCK. *Beats of Freedom* to dokument ukazujący szerszej, zagranicznej publiczności (narratorem filmu jest Chris Salewicz, brytyjski dziennikarz muzyczny polskiego pochodzenia) pewne zjawisko kulturowe, specyficzne dla ostatniej dekady PRL-u oraz tworzące je pokolenie. Film Borcucha to natomiast rodzaj *coming-of-age story*, której tłem jest stan wojenny.

### 3. *Wszystko co kocham* – tęsknota za dorastaniem

Bohater *Wszystko co kocham*, Janek, uczeń ostatnich klas szkoły średniej, razem z bratem i rodzicami mieszka w nadmorskim Kwidzynie. Choć jego dom jest silnie zanurzony w polityce (matka należy do Solidarności, natomiast ojciec jest oficerem marynarki wojennej), życie chłopca skupia się wokół dwóch zupełnie innych kwestii. Janek burzliwie przeżywa swoją pierwszą miłość. Ojciec jego dziewczyny, Baśki jest działaczem opozycji i zabrania córce spotkań z synem oficera. Zarówno dla Janka jak i Baśki nie jest to zrozumiałe, bowiem nie patrzą na siebie przez pryzmat polityki. Oboje są zresztą przeciwni komunizmowi, mimo że ojciec Janka bierze udział we wprowadzaniu stanu wojennego. Uwagę i zainteresowanie chłopca, równie silnie jak dziewczyna, pochłania muzyka. Nie ta klasyczna, którą ćwiczy w szkole muzycznej, ale punk rock. Razem z Kazikiem, swoim najlepszym przyjacielem, gra w zespole WCK i marzy, by zakwalifikować się na festiwal Nowa Fala Rocka w Koszalinie. Równocześnie Janek nawiązuje przelotny romans z o wiele starszą od siebie sąsiadką. Mąż kobiety, również oficer marynarki, podejrzewając, że do czegoś doszło pomiędzy nią a chłopcem, uniemożliwia WCK zagranie koncertu podczas szkolnego balu. Podczas imprezy zespół wykonuje jednak jedną ze swoich piosenek, co zostaje uznane za polityczną prowokację.

*Wszystko co kocham*, mimo że ukazuje dramatyczne wydarzenia (w sferze politycznej – stan wojenny, w sferze prywatnej – pierwszy zawód miłosny, śmierć babci), jest przepięknie nostalgiczne. Historia opowiedziana w filmie odwołuje się do prawdziwych wydarzeń, scenariusz bazuje na wspomnieniach Jacka Borcucha z okresu, w którym reżyser wchodził w dorosłość<sup>1</sup>. Również forma filmu nawiązuje do przeszłości reżysera – obraz wykorzystuje chwyt charakterystyczny dla kina amerykańskiego, co według Borcucha ma swoje korzenie w jego nastoletniej fascynacji niezależnym kinem z USA (Borcuch, 2009, 12). Jak zauważył Douwe Draaisma, specyfiką pamięci jest pielęgnowanie reminiscencji dotyczących dorastania i młodości, na niekorzyść wspomnień, które dotyczą późniejszych okresów życia. Jednocześnie, poprzez częste powroty do nich, okres ten przestaje być w pełni obiektywny, staje się raczej „wspomnieniem wspomnienia” i zyskuje pozytywniejszy obraz, niż wynikałoby to z tego, jak był przeżywany (Draaisma, 2010, 153).

Film Borcucha, choć został zakwalifikowany na międzynarodowy Sundance Film Festival, wywołał kontrowersje wśród polskich krytyków (Felis, 2010, 19) i przeszedł niemalże niezauważony przez Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, najważniejszą imprezę filmową poświęconą polskiemu kinu. Dezaprobatą środowiska wynikała z obrazu komunizmu, jaki w nim przedstawiono. Twórcom filmu zarzucano, że ukazali stan wojenny zbyt łagodnie i w uproszczeniu, bez okrucieństwa które się z nim wiązało. Przecież jednak tęsknota za młodością jest apolityczna. Z tego powodu występ w Koszalinie, czy też pierwszy pocałunek, znacznie bardziej zaprzętają Janka, niż sytuacja polityczna. Dodatkowo, dla bohaterów filmu, a przypuszczam, że również dla dużej części młodych

<sup>1</sup> W rozmowie przeprowadzonej z reżyserem dla „Gazety Wyborczej”, Paweł T. Felis zadał następujące pytanie: „Ten film też wziął się z pamięci? To twoja historia?” na co dostał odpowiedź: „Całkowicie moja. Wzięta z pamięci i niepamięci, z której trzeba było mozolnie wygrzebywać zdania, rozmowy, sytuacje, emocje. To przeciwieństwo «Tulipanów», gdzie wymyśliłem sobie starość taką, jaką chciałbym, żeby była. Tutaj miało być w stu procentach prawdziwie.” (Borcuch, 2009, 12).

ludzi żyjących w czasie stanu wojennego, to zdarzenie miało też inne skutki, niż te, które opisują podręczniki do historii. Przykładowo, umożliwiło opuszczenie szkoły i spędzanie czasu z przyjaciółmi.

Apolityczny charakter *Wszystko co kocham* wyraża także postać ojca Janka, rozsądnego i sprawiedliwego oficera marynarki wojennej. W prawdzie bierze on udział we wprowadzeniu stanu wojennego, ale czyni tak dlatego, że jest żołnierzem i nie może postąpić inaczej. Nie ma jednak nic przeciwko jawnie antykomunistycznym tekstom piosenek wykonywanych przez WCK, więcej nawet – wstawia się za zespołem u nauczycielki Janka, przekonując ją, by pozwoliła chłopcom zagrać na szkolnym balu.

Postać apolitycznego wojskowego może wywoływać wrażenie nieautentyczności świata przedstawionego filmu. Podobnie zresztą jak sam Janek jako lider punkowego zespołu i autor agresywnych, antykomunistycznych piosenek, w tekstach których pojawiały się frazy takie jak: „Pozoranci, fetyszyści, syf/ Pozabijaj ich!/ Pokolenie konformistów, syf/ Pozabijaj ich!/ Ideał twe... – pozabijaj je!” (utwór *Łazienka*), czy też: „Wokół tylko krzyk,/ Siła, przemoc, lęk./ Weź karabin w swą rękę” (utwór *Nie chcę jeszcze umierać*). WCK nie jest wyłącznie wymysłem scenarzysty – to grupa istniejąca w Polsce w latach osiemdziesiątych, której fanem był Jacek Borcuch. W obrazie wykorzystano ich prawdziwą nazwę oraz utwory, dzięki temu realia, w których rozgrywa się *Wszystko co kocham*, są bardziej wiarygodne. Jednak Janek, jego brat i koledzy nie mają nic wspólnego z członkami zespołu, są raczej wcieleniami postaci z przeszłości reżysera.

Główny bohater to chłopak z „dobrego domu”, który spędza wolny czas na plaży i wygłupach z przyjaciółmi, jego świat zdaje się nie być przesadnie doświadczony grozą i szarością komunizmu. W końcu ten system ucieleśnia jego ojciec, który akceptuje przynależność żony do Solidarności i jawnie antypaństwowe teksty WCK, zdaje sobie sprawę z tego, że rzeczywistość Polski Ludowej znacznie odbiega od obrazu, który buduje partyjna propaganda (przekonując nauczycielkę Janka, by zezwoliła na koncert WCK podczas szkolnego balu, mówi o uczniach: „i tak nie jest im lekko, jakie życie czeka ich w tym kraju?”), a wprowadzenie stanu wojennego traktuje raczej jako mniejsze zło, niż słuszną decyzję (tłumaczy żonie: „Czy ty nie rozumiesz? Albo wejdą Ruscy, albo będzie wojna domowa”). Janek, podobnie jak jego ojciec, zdaje sobie sprawę ze złożoności sytuacji politycznej. Gdy tuż przed występem w szkole piosenki jego zespołu zostają ocenzone, odpowiada Kazikowi, namawiającemu go do sprzeciwienia się zakazowi: „Za naszą wolność oberwą inni”. I zdaje się, że to właśnie również z powodu owych „innych” – całej sali wypełnionej jego kolegami ze szkoły, skandującymi hasło „Solidarność” – chłopak decyduje się jednak złamać zakaz. Bunt, którego dopuszcza się Janek jest przemyślany i uzasadniony, daleki od obrazoburczych i agresywnych tekstów piosenek, których zdaje się być nie tylko wykonawcą, ale też autorem. Z tego względu można przypuszczać, że uczynienie głównych bohaterów członkami zespołu WCK, a Janka jego liderem, było formą realizacji nastoletniej fantazji reżysera – marzenia, by należeć do zespołu, którego był fanem.

Nostalgiczny charakter *Wszystko co kocham* wynika także z pieczołowitości w rekonstrukcji realiów pierwszej połowy lat osiemdziesiątych. Bowiem według Malcolma

Chase'a i Christophera Shawa jednym z warunków zaistnienia tego rodzaju tęsknoty – obok linearnego podejścia do czasu oraz oceniania teraźniejszości jako gorszej od przeszłości – jest obecność artefaktów z przeszłości, która wywołuje nostalgię (Burszta, 1997, 123). W filmie Jacka Borcucha uczniowie noszą w szkole przytwierdzone do ubrań tarcze, w pokoju Janka wisi plakat koszalińskiego festiwalu, a w klasach na oknach ustawione są paprotki. Istotną rolę w ikonografii filmu zajmuje także stan wojenny – matka Janka ogląda w telewizji orędzie Wojciecha Jaruzelskiego z 13 grudnia 1981 roku. Wreszcie za artefakty traktowanej z nostalgią przeszłości można uznać wykorzystane w ścieżce dźwiękowej piosenki zespołów WCK, jak również Dezerter, które przywodzą na myśl kulturę polskiego undergroundu lat osiemdziesiątych.

#### 4. *Yesterday* – przeszłość wygrywa z teraźniejszością

Istnieje wiele zbieżności pomiędzy *Wszystko co kocham*, a innymi polskimi obrazami, powstałymi jeszcze przed transformacją ustrojową, w których muzyka staje się enklawą bohaterów i tłem ich inicjacji w dorosłość. Są nimi: *Yesterday*, opowiadający o beatlesomani w wydaniu polskiej prowincji lat sześćdziesiątych oraz *Był jazz* obrazujący narodziny jazzu w Polsce okresu stalinizmu.

Film Piwowarskiego, podobnie jak obraz Borcucha, dotyczy nostalgii za młodością. Akcja *Yesterday* została osadzona kilkanaście lat wcześniej niż *Wszystko co kocham*, w połowie lat sześćdziesiątych, również na prowincji. Nastoletni bohaterowie – John, Paul, Ringo i George – są zafascynowani będącymi wówczas u szczytu popularności Beatlesami, których występy starają się naśladować we własnym zespole. Czwórce z Liverpoolu zawdzięczają także pseudonimy. Podobnie jak bohaterowie filmu Borcucha, chłopcy z *Yesterday* nie mogą oficjalnie grać ulubionej muzyki. Naśladowcom Beatlesów grozi zawieszenie w prawach ucznia, niedopuszczenie do matury, ale przede wszystkim nakaz ścięcia włosów – elementu, który upodabnia ich do idoli. Bunt, który wyrażają poprzez muzykę, wiąże się z fascynacją niedostępnym światem zza żelaznej kurtyny oraz potrzebą obcowania z kulturą, która jest bliższa ich autentycznym emocjom, to również – jak zauważa Bożena Umińska – forma manifestacji własnego ja (Umińska, 1986, 16).

Historię o dorastaniu fanów Beatlesów otwiera i zamyka współczesna rama, w której dorośli Ringo oraz jego nastoletnia miłość Ania, czekają na rozprawę rozwodową. Scena ta, oprócz tego, że pojawiają się w niej bohaterowie filmu, nie ma związku z jego fabułą. Nadaje nostalgiczną perspektywę opowieści o dorastaniu naśladowców Beatlesów oraz staje się okazją do skonfrontowania młodzieńczych marzeń i ideałów z czarno-białą rzeczywistością. (Zresztą w takiej właśnie kolorystyce sfilmowana jest rama.) Wspominana przez bohatera przeszłość, poprzez gest retrospekcji, nabiera bajkowo-nostalgicznego charakteru. Świadczy o tym tytuł filmu, odnoszący się do piosenki Beatlesów *Yesterday* oraz napis, który go rozpoczyna: „Dawno, dawno temu/ bardzo daleko od Liverpool/ żyło czterech chłopców./ Kończyły się wakacje 64 roku,/ pewnego dnia...”. Z tej perspektywy okres dorastania Ringa, choć momentami dramatyczny – bohater burzliwie przeżywa pierwszą miłość, wyrzeka się kościoła i funkcji ministranta, konfrontuje ze śmiercią wychowującej go ciotki, wreszcie dokonuje nieudanej próby

samobójczej i trafia do szpitala psychiatrycznego – wydaje się jednak znacznie bardziej pozytywny od terażniejszości. A zgodnie z przywoływanym już wyżej rozróżnieniem Malcolma Chase’a i Christophera Shawa, ocenianie terażniejszości jako gorszej od przeszłości jest jednym z czynników prowadzących do zaistnienia nostalgii.

Tęsknotę bohatera filmu Piwowarskiego za własną młodością pogłębia szybkość, z jaką terażniejszość, w której nie może się odnaleźć, wypiera i zamazuje przeszłość. Takie odczytanie sugeruje towarzysząca ramie tytułowa piosenka Beatlesów, jak również jedna z ostatnich scen filmu: Po wyjściu ze szpitala Ringo idzie na bal maturalny swoich dawnych kolegów, z zza drzwi sali, w której odbywa się impreza, dobiega go melodia *Love Me Do* Beatlesów. Nie może jednak dostać się do środka, a zamiast niego na perkusji gra nauczyciel Biegacz – przyczyna wszystkich problemów chłopca. Zmianie uległy również słowa piosenki, śpiewanej przez chłopców, która z wyznania miłosnego przeistoczyła się w utrzymaną w duchu ZMP odezwę wzywającą do pracy: „Kraj, piękny kraj/ Chcesz z niego zrobić raj?/ Do pracy bracie stań/ Jak my/ Nadszedł czas/ Ooo... nadszedł czas.”

## 5. Jazz – muzyka, która wyzwala

Podobnie jak *Yesterday*, również *Był jazz* Feliksa Falka powstał w latach osiemdziesiątych, ale jego akcja została osadzona wcześniej – w okresie stalinizmu. Film opiera się na autentycznej historii protoplastów polskiej sceny jazzowej, grupy Melomanii i ich współzałożyciela Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza. Sami członkowie zespołu wystąpili w zakończeniu filmu, a Duduś jest jego narratorem. Bowiem drugim elementem, który łączy *Był jazz* z *Yesterday* jest obecność współczesnej ramy. W filmie Falka jest nią scena, w której Jerzy Matuszkiewicz wspomina autentyczne losy Melomanów. W ten sposób w większości fikcyjna wariacja na temat tego, jak przebiegały losy tego zespołu, zyskuje znamiona dokumentalnego świadectwa.

Historia kilku przyjaciół-muzyków w wieku studenckim rozgrywa się na przełomie 1952 i 1953 roku w Łodzi. Bohaterów śledzących z podziwu godną determinacją jazzowe trendy zza oceanu cechuje polityczny ateizm. Choć nie akceptują komunizmu, nie próbują przeciw niemu walczyć. Jak zaznacza Miron Czernienko, bohaterowie filmu Falka nie zdają sobie sprawy z tego, że prowokacją skierowaną przeciwko Polsce Ludowej – zarówno jej ideologii, jak i szarzyźnie oraz konformizmowi – jest już sama ich pasja (Czernienko, 2007, 209). To muzyka kształtuje bowiem postawy obywatelskie jazzmanów. Dzięki niej dorastają, również politycznie. Z czasem dostrzegają całą problematyczność wszelkich dokonanych wyborów i zawilość systemu: Witek zostaje porzucony przez dziewczynę, która postanawia wrócić do swojego męża, gdy tamten na fali odwilży zostaje wypuszczony z więzienia. Dziewczyna porzuca zarówno chłopca jak i muzykę dla męża, w którego winę – w wyniku manipulacji funkcjonariuszy UB – uwierzyła i którego już nie kocha. To obowiązek zmusza ją do zaopiekowania się mężczyzną, który przeżył traumę więzienia. Erwin puszcza w radiu melodię jazzową, za co zostaje potępiony na zebraniu pracowniczym. By zachować pracę dokonuje samokrytyki, której kosztem jest przyjaźń z muzykami.



*Był jazz* wpisuje się w silny w latach osiemdziesiątych nurt filmów rozliczających się z brutalnym okresem polskiego stalinizmu, jednocześnie można go uznać za świadectwo schyłku tej epoki i początku odwilży. Wynika to nie tylko z ukazania procesu zyskiwania świadomości politycznej bohaterów, ale także z pieczołowitości w oddaniu realiów epoki: od scenografii i kostiumów, poprzez atmosferę łódzkich lokali i ówczasie słuchaną oraz odtwarzaną muzykę, aż do modeli zachowania i sposobów mówienia (Schönborn, 1984, 17). Dbałość w ukazaniu obyczajów tamtego okresu kojarzy się z twórczością bodaj najstojniejszego kronikarza dnia codziennego pierwszej dekady Polski Ludowej, Leopolda Tyrmanda, który na kartach *Dziennika 1954* oraz *Złego* odtwarzał młodzieżowy pejzaż Warszawy, obecnie posiadający znamiona kultowości<sup>2</sup> i stający się przedmiotem nostalgii. W filmie Falka brakuje emblematycznych dla prozy Tyrmanda bikiniarzy, grupy współcześnie mocno kojarzonej z początkami rozwoju polskiej sceny jazzowej<sup>3</sup>. Paralela pomiędzy tekstami Tyrmanda, a filmem Falka opiera się za to na jazzie<sup>4</sup>. Dla obu autorów jest to muzyka, która wiąże się z fascynacją zachodnią kulturą, jest też wyrazem indywidualnej ekspresji i oryginalności, dla których nie było miejsca za wschodnią kurtyną.

W podobny sposób traktują jazz Tymon Tymański, Mikołaj Trzaska oraz Leszek Możdżer – muzycy, którzy swoje kariery rozpoczęli w grupie Miłość. Dokument Filipa Dzierżawskiego, którego tytuł został zaczerpnięty od nazwy zespołu, obrazuje ponowne spotkanie muzyków w 2008 roku, gdy próbują znów ze sobą zagrać. Grupa Miłość powstała w 1988 roku, tuż przed transformacją ustrojową i istniała w pierwszych latach demokratycznej Polski. Choć sytuacja polityczna zasadniczo różniła się wtedy od tej, która stanowi tło filmów Borcucha, Piwowarskiego oraz Falka, to rzeczywistość często okazywała się bardzo bliska realiom Polski Ludowej. Muzyka tworzona przez Miłość miała to zmienić, jak bowiem wyjaśnia Tymański: „Nie grałem jazzu po to, by grać jazz. Grałem jazz po to, by obudzić siebie i ludzi z jakiegoś takiego marazmu, stagnacji”. Twórczość grupy była więc taką samą prowokacją wobec rzeczywistości, jak występy Melomanów z filmu Falka. Z drugiej strony muzyk podkreśla wyjątkowość tamtych czasów: „Był wtedy klimat szalonego otwarcia. Zaczęła się wiosna, mieliśmy po dwadzieścia jeden, dwadzieścia dwa lata”. Atmosfera tamtych czasów jest już obecnie nie do odtworzenia.

Tymańskiego, Trzaskę i Możdżera – podobnie jak bohaterów *Wszystko co kocham*, *Yesterday* i *Był jazz* – łączyła w młodości głęboka przyjaźń. Można odnieść wrażenie, że była ona równie istotna jak muzyka. Tymański wspomina: „Myśmy po prostu żyli ze sobą razem, grali po osiem godzin dziennie, podróżowaliśmy razem w pociągu, piliśmy browary, paliliśmy jointy, braliśmy kwasy. (...) wiesz... naprawdę byliśmy przyjaciółmi.”. Jego opinię potwierdzają inni członkowie Miłości. W dodanym do filmu fragmencie wywiadu sprzed dwudziestu lat, Możdżer deklaruje: „Co powinno nas łączyć

<sup>2</sup> W ówczesnych realiach został osadzony film *Rewers* (2009) Borysa Lankosza, atmosferę tamtych czasów corocznie przywołuje także festiwal Niewinni czarodzieje.

<sup>3</sup> Wiesław Kot wymienia skłonność do kolorowych, oryginalnych strojów oraz zamiłowanie do jazzu jako dwa najważniejsze elementy wyróżniające bikiniarza. (Kot, 2008, 242).

<sup>4</sup> Autor *Złego* był wielkim propagatorem tego gatunku muzyki, napisał jego pierwszą polską monografię, *U brzegów jazzu*. Co więcej, wspólnie z Jerzym Matuszkiewiczem organizował katakumbowe Zaduszki Jazzowe w Krakowie.

w grupie poza muzyką? Na pewno przyjaźń (...) spójna droga”, a Jacek Olter, również należący do zespołu, dodaje: „Wiąże nas gruby sznur miłości”. Z tej dawnej relacji niewiele jednak dziś zostało, ścieżki muzyków – zarówno te prywatne, jak i zawodowe – rozeszły się. Podkreśla to Tymański: „Każdy z nas panowie jest na swojej wyspie, tylko te odległości się wydłużyły”. Choć próbują znów wspólnie zagrać, nie udaje im wykrzesać dawnej, tak inspirującej ich kiedyś, energii, Trzaska ocenia: „Ja byłem na tych próbach i słyszałem. I ta muzyka nie ma chemii”. To właśnie dawna przyjaźń, obok atmosfery pierwszych lat po upadku żelaznej kurtyny, jest przedmiotem dzisiejszej nostalgii bohaterów filmu Dzierżawskiego. Choć zawdzięczają sobie bardzo dużo (Trzaska wspomina, że dzięki Możdżerowi nauczył się techniki, której zawsze mu brakowało, Możdżer podkreśla, że Tymański otworzył go na ludzi, a Trzaska pokazał, że można grać w zupełnie inny sposób, niż uczone go w szkole) i z entuzjazmem podchodzą do pomysłu Tymańskiego, by wspólnie zagrać dawne utwory, nie udaje im się ani nagrać płyty, ani nawet wystąpić podczas jednego koncertu. Ich relacja jest już obecnie nie do odtworzenia.

Nostalgia bohaterów *Miłości*, podobnie jak Ringa z *Yesterday* wynika z konfrontacji przeszłości – momentu dorastania – z terażniejszością. W obu przypadkach przeszłość okazuje się być lepsza od terażniejszości. Tymański, Trzaska i Możdżer mają okazję skonfrontować dawne marzenia z rzeczywistością. Ich porażka jest jednocześnie dowodem nostalgii, uczucia, które nigdy nie może zostać zniszczone.

W omówionych wyżej filmach zasadniczą rolę odgrywa muzyka. *Wszystko co kocham* oraz *Był jazz* ukazują, w jaki sposób gra w zespole – nawet pomimo braku intencji – mogła być traktowana jako polityczna prowokacja. Wszystkie filmy odnoszą się także do historii autentycznych zespołów. Obrazy Dzierżawskiego i Falka ukazują losy grup *Miłość* oraz *Melomanii*, natomiast filmy Borcucha i Piwowarskiego – sposób, w jaki WCK oraz *The Beatles* były odbierane przez swoich fanów.

Oprócz muzyki, tematem który przewija się we wszystkich obrazach jest nostalgia. Omówione wyżej filmy obrazują różne aspekty tego rodzaju tęsknoty za przeszłością: we *Wszystko co kocham* oraz w *Był jazz* precyzyjnie oddano atmosferę epoki, natomiast bohaterom *Miłości* oraz *Yesterday* towarzyszy poczucie nieprzystawalności terażniejszości do przeszłości. Nostalgiczna perspektywa wynika jednak przede wszystkim z naturalnej skłonności do odczuwania tęsknoty za okresem młodości, niezależnie od tego, czy przypadałaby ona na czasy sprzyjające, czy też niesprzyjające dorastaniu. Marek Zalewski, odwołując się do Jeana Starobinskiego, tłumaczy to ewolucją znaczenia pojęcia nostalgii, która obecnie nie wiąże się już z tęsknotą za utraconym domem, ale za czasem w nim spędzonym – dzieciństwem i młodością. Tego rodzaju uczucia wywołane są konfliktem pomiędzy obowiązkiem adaptacji do przestrzeni dorosłych, a pragnieniem pozostania w świecie dziecka (Starobinski, 1996, 18).

Wydaje się, że nie jest istotne, czy młodość, za którą się tęskni, była pozbawiona trosk i traum. We wszystkich omawianych filmach pojawia się widmo śmierci: Janek z *Wszystko co kocham* jest świadkiem śmierci swojej babci, w *Yesterday* umiera ciotka Ringa podczas pobytu chłopca w zakładzie psychiatrycznym, w finale *Był jazz* jeden z członków zespołu ulega śmiertelnemu wypadkowi, w *Miłości* Jacek Olter popełnia samobójstwo.

Paradoksalnie, nostalgiczny charakter tychże filmów zdaje się pogłębiać osadzenie ich fabuł w czasie komunizmu. Ukazana w nich młodość wydaje się być bowiem jeszcze wspanialsza, bardziej heroiczna i barwna w kontraście do brutalnego i szarego ustroju, w trakcie którego przebiegała.

### **Bibliografia:**

- Beats of Freedom – Zew wolności*, reż. Leszek Gnoiński, Wojciech Słota, Polska 2010.
- Był jazz*, reż. Feliks Falk, Polska 1984.
- German Unity @ Balaton (Niemiecka jedności i Balaton)*, reż. Péter Forgács, Węgry, Niemcy 2012.
- Miłość*, reż. Filip Dzierżawski, Polska 2013.
- Sonnenallee (Słoneczna aleja)*, reż. Leander Haußmann, Niemcy 1999.
- Stilyagi (Bikiniarze)*, reż. Walery Todorowski, Rosja 2008.
- Wszystko co kocham*, reż. Jacek Borcuch, Polska 2009.
- Yesterday*, reż. Radosław Piwowarski, Polska 1985.
- Baker, Chris; 2005, *Studia kulturowe*, przeł. Agata Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Borcuch, Jacek; 2009, *Borcuch w Sundance*, rozm. P. T. Felis; w: *Gazeta Wyborcza*, nr 282, s. 19.
- Burszta, Józef, Wojciech; 1997, *Nostalgia i mit*; w: Ewa Domańska (red.), *Historia: O jeden świat za daleko?*, Poznań: Instytut Historii Uniwersytetu Adama Mickiewicza, ss. 119-128.
12. Czernienko, Miron; 2007, *Fotogenia lat pięćdziesiątych. Polskie filmy o stalinizmie z lat 1981-1988*; w: tegoż, *Bliska zagranica. Szkice filmowe o Polakach i dla Polaków*, Warszawa: Fundacja Kino, ss. 188-214.
- Draaisma, Douwe; 2010, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Felis, Paweł T.; 2010, *PRL w skali mikro*, w: *Gazeta Wyborcza*, nr 12, s. 19.
15. Kot, Wiesław; 2008, *PRL – jak cudownie się żyło!*, Poznań: Publicat.
- Krzywicki, Andrzej; 2009, *Poststalinowski karnawał radości. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń*, Warszawa 1955, Warszawa: TRIO.
17. Schönborn, Jerzy; 1984, *W poszukiwaniu straconego jazzu*, w: *Kino*, nr 3, s. 17.
- Tyrmand, Leopold; 2006, *Cywilizacja komunizmu*, Łomianki: MG.
- Umińska, Bożena; 1986, *Wczoraj jak dziś, dziś jak wczoraj*, w: *Kino*, nr 1, s. 16.
- Wierzbicki, Marek; 2006, *Związek Młodzieży Polskiej i jej członkowie. Studium z dziejów funkcjonowania stalinowskiej organizacji młodzieżowej*, Warszawa: TRIO.
- Zalewski, Marek; 1996, *Formy pamięci: O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa: słowo/obraz terytoria.

## PAMIĄTKOWY TALERZ Z KOŁA. CO NAM ZOSTAŁO Z ROKU BIBLIOTEK I CZYTELNICTWA?

Weronika Parfianowicz-Vertun

### **Abstract:**

Even though the year of 1976 was pronounced to be “The Year of Libraries and Readership” with due ceremony, the forthcoming events shaded potential celebrations. The analysis of discussions concerning those celebrations reveals however that even without this tense political context, the question of reading practices and book culture in Poland could be also embarrassing. In this article author is attempting at reconstructing the most important topics of those debates: the range of readership in Poland and its specific features, problems with literacy in modern Polish culture, the functions and symbolic prestige (or lack of it) of public libraries; the problem with building the National Library etc. All those questions reveal not only the phenomena typical for late 70’ , but also the tendencies influencing modern Polish culture in general. The researches on readership carried out in 70’ seem to be surprisingly harmonising with those of today.

### **Abstrakt:**

Przedmiotem artykułu jest ogłoszony w 1976 „Rok Bibliotek i Czytelnictwa”. Analizując towarzyszące temu wydarzeniu dyskusje autorka rekonstruuje najważniejsze problemy dotyczące czytelniczych praktyk, badania czytelnictwa i funkcjonowania bibliotek publicznych oraz wskazuje na zjawiska charakterystyczne nie tylko dla lat 70. XX wieku, ale znajdujące też kontynuację we współczesnych debatach nad stanem czytelnictwa i kulturą czytelniczą w Polsce.

---

**P**o ogłoszonym w 1976 Roku Bibliotek i Czytelnictwa pozostało niewiele: fajansowy talerz z pamiątkowym nadrukiem wyprodukowany w kolskiej fabryce ceramiki, znaleziony przypadkiem w jednej z szaf Instytutu Książki i Czytelnictwa w czasie przeprowadzki między jednym a drugim z niezliczonych pokoi Biblioteki Narodowej; kilka zdjęć i plakatów z uroczystości i wystaw organizowanych w rozsianych po kraju bibliotekach; nieliczne zapisy w kronikach opublikowanych na stronach internetowych lokalnych instytucji bibliotecznych. Przełomowe i kryzysowe wydarzenia, w jakie obfitował rok 1976 bez wątplenia wpłynęły na to, że obchody te nie zapisały się w zbiorowej pamięci. Nawet pobieżna kwerenda w prasie wskazuje jednak, że już w czasie swego trwania Rok Bibliotek wydawać się musiał czymś kłopotliwym, o czym świadczyć może zarówno to, że poświęcano mu stosunkowo mało miejsca na łamach wysokonakładowej prasy, jak i nieliczne teksty, które na ten temat się ukazały. Za jeden z najtrafniejszych komentarzy uznać możemy chyba artykuł Jacka Wojciechowskiego, który ukazał się w „Życiu Literackim” pod lakonicznym, lecz znamionym tytułem *Rok i po roku*: “Skończy się za kilka

tygodni kolejny rok, który tym razem – o czym jedni wiedzą, a inni nie – nazywa się m. in. rokiem bibliotek i czytelnictwa. Zgryźliwcy wzruszają ramionami: po co wam to było, skoro ludzie nie zaczęli nagle czytać więcej niż poprzednio a i nie wydarzył się cud, który zlikwidowałby wszystkie, chyba już wyczerpująco opisane biblioteczne kłopoty...” (Wojciechowski, 1976).

W podobnym duchu pisała wieloletnia dyrektor Instytutu Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej, profesor Jadwiga Kołodziejska w opublikowanym w „Polityce” artykule *Bibliotek układ scalony*: „O bibliotekach zwykło się mówić i pisać przy różnych uroczystych okazjach. Jedną z nich jest ogłoszony rok Bibliotek i Czytelnictwa. Byłoby jednak bardzo niedobrze, gdyby jego jedynym rezultatem były konferencje, sympozja i akademie, a zabrakło krytycznej refleksji, której biblioteki tak bardzo potrzebują” (Kołodziejska, 1976, 9).

Perypetie wokół roku Bibliotek i Czytelnictwa odślaniają różne napięcia i cechujące się długim trwaniem zjawiska, które powiedzieć mogą wiele o charakterze i problemach nowoczesnej kultury polskiej. Wnioski zaś, do których prowadziła krytyczna refleksja, o którą apelowała Kołodziejczyk w drugiej połowie lat 70., pozostają w wielu miejscach zaskakująco aktualne i właśnie na tych diagnozach, które możemy odczytywać jako współbrzmiające z współczesnymi dyskusjami o czytelnictwie, chciałabym się skupić.

Przed wszystkim więc, w kontekście współczesnych debat nad stanem czytelnictwa bardzo aktualnie brzmią alarmistyczne uwagi publikowane w ówczesnej prasie. W artykule *Czytam, bo muszę* pisała Anna Strońska: „Prawie 34,5 tysiąca placówek bibliotecznych na wsi – to brzmi dobrze. Niespełna 1,7 wypożyczeń (przy średniej krajowej 2,1) na mieszkańca wsi – no, to już brzmi gorzej. Prawie 54 proc. ludzi zamieszkałych poza miastem w ogóle obywa się bez książek. Między pozostałymi – więcej niż dwie książki miesięcznie czytuje co dwudziesty: to już brzmi fatalnie” (Strońska, 1976, 8). Dodać przy tym jednak trzeba, że metodologia badania intensywności czytelniczych praktyk zmieniała się na przestrzeni dziesięcioleci – wraz z tym, jak przeobrażeniom ulegały same te praktyki a nawet rozumienie tego, czym jest książka<sup>1</sup>. Z perspektywy współczesnych diagnoz, w których deklarację lektury przynajmniej jednej książki rocznie składa jedynie 37% respondentów (Koryś, Kopeć, Michalak, 2016, 4), wyniki, nad którymi ubolewali komentatorzy w latach 70. jawić się mogą jako znak wzmożonego czytelnictwa. Jednak już w dekadach, które dziś skłonni byłibyśmy uznać za „złote lata kultury czytelniczej”, widoczne musiały być syndromy niepokojących zjawisk, z efektami których borykamy się do dziś.

Materiału do dyskusji dostarczyć mogła wówczas, między innymi, opublikowana w roku 1975 praca Elżbiety i Edmunda Wnuk-Lipińskich *Problematyka kształtowania się potrzeb czytelniczych* oparta o wyniki badań przeprowadzonych przez GUS w roku 1972, z której wynikało, że „wśród ogółu ludności Polski w wieku 15 lat i więcej czytelnicy książek stanowią niespełna 35 proc. przyjmując, że czytelnikiem jest osoba czytająca przynajmniej

---

<sup>1</sup> O problemach metodologicznych związanych z badaniem czytelnictwa pisze szerzej Izabela Koryś (por. Koryś, 2016, s. 98 i n.)

jedną książkę w ciągu 2 miesięcy [...]. Brak potrzeb czytelniczych (0 książek) występuje w niespełna 40 proc populacji” (Korpała, 1976).

Warto zwrócić uwagę na kilka rozpoznań, które powracają również w dzisiejszych badaniach. Podobnie jak dziś na częstotliwość czytelniczych praktyk wpływ miało miejsce zamieszkania i wykształcenie: najrzadziej sięgali po książki mieszkańcy wsi i osoby o wykształceniu podstawowym bądź niepełnym podstawowym – co zmuszało do stawiania pytań o skuteczność działań upowszechniających czytelnictwo na wsi, na które tak duży nacisk kładziono od początku lat 50., m. in. tworząc gęstą sieć bibliotek gromadzkich. Ciekawe są wnioski dotyczące korzystania z innych mediów. Badania z lat siedemdziesiątych prowadzone były w momencie ekspansji mediów takich jak telewizja i radio, a towarzyszące im debaty dotyczące tego, że telewizja zabija nawyki czytelnicze, przypominają nieco współczesne rozważania na temat tego, jak na czytelnictwo wpływają media elektroniczne. Bez wątpienia rozpowszechnienie się odbiorników telewizyjnych w polskich mieszkaniach miało wpływ na przeobrażenie praktyk czytelniczych i ich intensywności, podobnie jak dziś media elektroniczne w bardzo dużej mierze przekształciły sposoby posługiwania się tekstem. Zarazem, zarówno w badaniach z lat 70. jak i współczesnych rysowała się tendencja do kumulowania różnych aktywności i praktyk – ci którzy dużo czytali, częściej oglądali telewizję i chodzili do kina, co współbrzmi z aktualnymi rozpoznaniem, że ci którzy czytają dużo, korzystają też często i w sposób bardziej różnorodny z innych mediów.

Innym ważnym, powracającym wątkiem jest kwestia kluczowego wpływu rodziny na kształtowanie się czytelniczych nawyków. Instytucje takie jak szkoły i biblioteki mają bardzo trudne zadanie w nadrabianiu tego, czego nie udało się stworzyć w środowisku rodzinnym, natomiast wszelkie akcje popularyzujące czytelnictwo w innych mediach mogą co najwyżej „przekonać już przekonanych”, na pewno jednak nie rozbudzą czytelniczej pasji wśród tych, którzy nigdy nie czytali – ostrzegano już w latach 70., do dziś jednak, jak się wydaje nie wyciągnięto z tych rozpoznań zadowalających wniosków w obszarze działań mających na celu wsparcie i rozpowszechnianie czytelnictwa.

Ciekawe może być też pytanie o to, co czytano w roku 1976 – a raczej: lekturę jakich książek deklarowano. W piątce najpopularniejszych znaleźli się Sienkiewicz, Kraszewski, Żeromski, Prus i Mickiewicz; czytano chętnie *Rodziewiczównę*, Reymonta, *Bratnego*, *Maya*, *Słowackiego*, *Fleszarową-Muskat*, *Londona*, *Dąbrowską* i *Wańkowicza*. Józef Korpała w artykule *Zmiany w krajobrazie czytelnictwa?* opublikowanym w „*Życiu Literackim*” pisał „Zwraca uwagę zmniejszenie się popularności literatury współczesnej, która w 1965 reprezentowana była w pierwszej dziesiątce przez Szołochowa, Hemingway i Camusa a w 1972 jedynie przez Hemingwaya, obok którego dużą popularnością cieszy się Siesicka. Na dalszych miejscach jako ulubieni z polskich pisarzy współczesnych znajdują się Fiedler, Lem, Bunsch, Nałkowska, Putrament, Żurkowski, Iwaszkiewicz” (Korpała 1976).

Patrząc na współczesne wybory czytelnicze Polaków można dostrzec pewne trwałe zjawiska: nie tylko Sienkiewicz wciąż święci tryumfy, ale wciąż stosunkowo rzadko wymieniamy wśród przeczytanych książek literaturę najnowszą. Trzeba oczywiście

traktować te deklaracje z ostrożnością i nie wysnuwać za daleko idących interpretacji na temat tego, że w roku 1972 na wsi popularniejszy był Kraszewski, a w mieście Żeromski – wyniki te nie mówią nam o tym, co rzeczywiście czytano, ale raczej dają wgląd w pewne historyczno-kulturowe imaginarium, mogą posłużyć za studium samo-wiedzy i przekonań na temat kanonów kultury polskiej i wyobrażeń na temat tego „co wypada czytać”.

Kolejnym tematem, który również dziś jest dyskutowany – chciałabym napisać: gorąco, ale przeczuwam, że byłaby to jednak retoryczna przesada – a w roku 1976 budzić miał (czy raczej powinien, bo ostatecznie chyba nie wzbudził) emocje, była rola bibliotek w upowszechnianiu czytelnictwa, ich status jako instytucji kultury i życia społecznego. Tu znów wiele rozpoznań współbrzmi z dzisiejszymi dyskusjami. Pisano więc w roku Bibliotek i Czytelnictwa o tym, że mamy stosunkowo gęstą i rozbudowaną sieć bibliotek, która jednak nie spełnia swoich zadań: filie biblioteczne tworzone są w miejscach do tego nieprzystosowanych i uniemożliwiających normalne funkcjonowanie; kadra bibliotekarska jest źle przygotowana do swojej pracy, ale też źle opłacana, a jej wizerunek w potocznym obiegu nie sprzyja motywowaniu pracowników i wytwarzaniu przekonania, że jest to zawód pełniący doniosłą misję, przede wszystkim zaś pisano o tym, że brak spójnej wizji na temat tego, jak właściwie funkcjonować powinien i jakie funkcje spełniać ma system bibliotek. Trzeba przy tym wspomnieć, że nie były to dyskusje typowo polskie – rola i misja bibliotek publicznych była bowiem w tym czasie przedmiotem zainteresowania w różnych krajach i wszędzie instytucje te mierzyć się musiały z różnymi kryzysami: jako placówki publiczne, zmagające się z niedofinansowaniem, brakiem zainteresowania władz czy sprzecznymi wyobrażeniami na temat tego, jakie zadania spełniać powinny w nowoczesnych społeczeństwach. Miało się też okazać, że działania podjęte na rzecz wspierania bibliotek publicznych właśnie w latach 70. – np. wzmacnianie roli bibliotek dziecięcych i młodzieżowych w Szwecji – miały szczególny wpływ na współczesne powodzenie tych placówek jako ważnych instytucji życia społecznego (por. Kondradsson-Mortin, 2006, 15).

Mówiąc o wizjach, a raczej o ich braku, lub o wizjach niezrealizowanych, powinniśmy powiedzieć o jeszcze jednej wielkiej nieobecnej Roku Bibliotek i Czytelnictwa, nieobecnej, która pozwala też spleść tematykę biblioteczno-czytelniczą z tematyką miejską i topograficzną. Rok 1976 był bowiem kolejnym już rokiem, w czasie którego NIE wybudowano Biblioteki Narodowej, który to brak w tym właśnie roku okazał się szczególnie dojmujący, jeżeli nie wręcz symboliczny.

Historia Biblioteki Narodowej, przede wszystkim zaś ciągnących się dziesięciolecia perypetii ze stworzeniem jej siedziby, jest epopeją odzwierciedlającą problemy dla kultury polskiej jak się zdaje fundamentalne. Nie będę rekonstruować jej szczegółowo. Zacytuję jedynie fragment artykułu opublikowanego w „Stolicy” w roku 1960, zatytułowanego *S.O.S Biblioteki Narodowej*, który daje wgląd w powojenne losy tej instytucji: “Od dwunastu lat pracowników Biblioteki Narodowej nęka nieustannie troska o los dziesiątków tysięcy książek, zalegających podłogi, piwnice, świetliki, niszczących w kurzu, butwiejących w wilgoci, rozsypujących się z braku konserwacji. Kiedyż nareszcie i oni sami będą mogli wyjść ze swą pracą z ciemnych zakamarków między szafami i dobrać



się do zwałów książek, których nie było nawet gdzie rozpakować, by poznać ich zawartość, opracować i udostępnić” (*S.O.S. Biblioteki Narodowej*, 1957).

Dodajmy więc tylko, że w roku 1976 minęło trzynaście lat od kiedy w 1963 roku w konkursie na projekt gmachu zwyciężyła nowoczesna wizja Stanisława Fijałkowskiego. Przez cały ten czas zbiory biblioteczne i jej instytucje rozproszone były pomiędzy różnymi adresami i tymczasowymi lokalizacjami: mieściły się w Pałacu Rzeczypospolitej, przy ulicy Okólnik i w gmachu przy ul. Hankiewicza zaprojektowanym dla Archiwów Państwowych. Pod koniec roku 1976 znów wróciła nadzieja na realizację odkładanego od lat projektu. Na V plenum KC PZPR Edward Gierek ogłosił plan zbudowania biblioteki w nadchodzącym pięcioleciu. „Plan społeczno-gospodarczy przewiduje niezbędne środki na realizację reformy edukacji narodowej, a także na stopniową rozbudowę bazy materialnej kultury narodowej. Symbolem wagi jaką to tej sprawy przykładamy będzie zbudowanie w tym pięcioleciu Biblioteki Narodowej” (Dipont, 1977, 5).

W prasie pojawiły się więc znów artykuły, które dziś budzić muszą melancholię podobną do tej, jaką odczuwamy, konfrontując wiele przepętnionych nadzieją i optymizmem futurystycznych wizji z próbami ich realizacji. Przywołajmy jeden szczególnie barwny obraz, opublikowany w „Życiu Warszawy” w sylwestra 1976 roku, a więc w momencie szczególnie sprzyjającym snuciu śmiałych planów, które zatrzeć mają gorzkie rachunki mijającego roku:

„Będzie tak: za naciśnięciem guzika pojawi się na ekranie informacja, czy żądana książka jest w magazynie, czy też została wypożyczona. Będzie tak: magazyn zakoduje sobie numer miejsca czytelnika i przekaże mu natychmiast wiadomość. Nie będzie potrzebny długopis ani papier, za drobną opłatą kserograf wykona szybciej niezbędne notatki. Za sprawą komputera skróci się znacznie czas oczekiwania na książki: w ciągu 10 minut od złożenia zamówienia będą dostarczane do stolików cicho i automatycznie, w specjalnych pojemnikach. W pamięci komputera, zostaną zakodowane informacje bardziej skomplikowane i zróżnicowane. Na hasło „Huta Katowice” albo „Wielka Niedźwiedzica” maszyna wyrzuci kompletny spis tytułów. Nazwisko autora poda pełny wykaz jego książek, uczyni to samo, gdy czytelnikowi będzie znany zaledwie fragment tytułu jednej publikacji. Jeśliby komputer miał trudności, co i ludziom się zdarza, warto będzie, czasu nie tracąc, odwiedzić stałą ekspozycję muzeum książki.

Moment kulminacyjny mógłby wyglądać tak: tysiąc osób w czytelni, sześćset w Sali konferencyjno-koncertowej, dwieście w muzeum i ośmiuset pracowników. (...) Ten wizerunek już nie jest utopią, a dzień, w którym się urzeczywistni, w którym to, co jeszcze dziś jest ciągle wyobrażeniem, stanie się faktem, będzie ważną datą w dziejach Biblioteki Narodowej. Datą znaczącą kres tułaczki od dwustu trzydziestu lat” (tamże).

I jeszcze jeden cytat – tym razem ze stołecznych stron „Trybuny Ludu”:

„Wejście główne – z Pola Mokotowskiego – pomostem [...] przechodzimy nad podłużnym lustrem wody. (...) Znajduje się tu nie tylko sanktuarium nauki dla „moli książkowych” [...] są także miejsca niemające bibliotecznego charakteru. Na parterze jest kawiarnia, bar, muzeum książki i czytelnictwa, są sale odczytowe, widowiskowe, koncertowe i czytelnie

gazet. Słowem pomieszczenia ogólnodostępne, wzbogacające funkcję parkową Pola Mokotowskiego, z których chętnie skorzystają osoby szukające tu odpoczynku po spacerze” (Kamlerowa, 1976, 9).

Wszyscy, którym zdarza się korzystać z czytelni Biblioteki Narodowej, potrafią sobie wyobrazić, które za założeń udało się zrealizować, a które pozostać musiały w sferze planów i marzeń. Tym świetlanym wizjom towarzyszyły oczywiście krytyczne tony dotyczące tego, że przeciągające się problemy lokalowe Biblioteki Narodowej urągają jej funkcjom i znaczeniu dla kultury i tradycji narodowej. Na łamach „Trybuny Ludu” autor kultowych książek wojennych Janusz Przymanowski wspominał wyprawę do pałacu w Jabłonce tuż po zakończeniu wojny:

„Jeden z kanonierów podsunął mi pięknie oprawny tomik francuskich wierszy na dłoni twardej, poźółkłej i wielkiej niczym talerz: – Zginęło książek na wojnie pewnie tyle co ludzi, więc jakby pozwolić, żeby się jeszcze niszczyły na naszych oczach to byłby... – miał zamiar powiedzieć grzech, ale zrezygnował z religijnego określenia i po chwili namysłu zakończył. – To by nam wyskoczył czyrak na sumieniu” [...]

Naturalnie wiedzieliśmy, że budowa gmachu Biblioteki Narodowej godnego naszej dumy, tej współczesnej i tamtej historycznej, jest sprawą ważną i konieczną. Miejsce wybraliśmy wspaniałe, bo w zieleni i ciszy, na dawnym Polu Mokotowskim, które dziś leży w centrum miasta. Ostatnio już i projekt mieliśmy doskonały [...] czytelnia na tysiąc miejsc, a nawet bary samoobsługowe i basen kąpielowy. Tyle, że wciąż nie było dokładnie wiadomo, kiedy tę bibliotekę zbudujemy. Odkładały termin co prawda nie sójki wybierające się za morze, lecz najpierw tak zwani decydenci [...] potem różne przedsiębiorstwa miejskie nie chciały pozbierać swych wraczków i baraczków z przeznaczonego pod fundamenty terenu. Niby to wszystko nie była moja wina, ale wielokrotnie przypominałem sobie tamten wypad reporterski na front pod Jabłonną i czułem czyrak na sumieniu, bowiem za sprawy narodowe odpowiedzialni jesteśmy wszyscy. Sytuacja przed trzema dniami zmieniła się w sposób zasadniczy – wiemy, że Biblioteka Narodowa zbudowana będzie w tym pięcioleciu”(Przymanowski, 1976).

Jako czytelnicy przybywający z przyszłości wiemy już, że ambitnych planów nie uda się zrealizować tak szybko, i że – by użyć tej mało subtelnej lecz, by tak rzec, emicznej metafory – ów „czyrak” uwierać będzie sumienia wrażliwych dziennikarzy i felietonistów kilkanaście kolejnych lat – dopiero bowiem w 1990 roku budynek w alei Niepodległości zostanie oddany do użytku, a oficjalna data zakończenia budowy to przełom roku 1998 i 1999, w związku z czym nie udało się spełnić również obietnic dziennikarki stołecznych stron „Trybuny Ludu”, która przepowiadała, że „w momencie wprowadzenia do niej czytelnika, obiekt będzie należał do najnowocześniejszych na świecie” (Kamlerowa, 1976).

Przywołuję te obszerne cytaty nie po to, by tanim kosztem robić sobie żarty z utopijnych wizji epoki gierkowskiej modernizacji, żeby wyśmiewać nierealne założenia, kpić ze strukturalnej niewydolności, która uniemożliwiła realizację nawet znacznie skromniejszych założeń. Niektóre ze spektakularnych projektów udało się zresztą urzeczywistnić, a otwarty w grudniu 1975 roku (choć i w tym przypadku prace

wykończeniowe trwały jeszcze długo po oficjalnej inauguracji) budynek Dworca Centralnego w Warszawie stanowić może wymowny kontrapunkt dla zaplanowanej w odległości zaledwie kilku przystanków tramwajowych siedziby “jednej z najważniejszych narodowych instytucji kultury” (*O Bibliotece Narodowej*). Niewybudowana Biblioteka Narodowa, biblioteka pozostająca przez całe dekady „w budowie” symbolizuje kompleks zjawisk, które swym trwaniem przekraczają dekadę PRL-owskiej prosperity, sięgając z jednej strony czasów dwudziestolecia międzywojennego (a może jeszcze głębiej, polskiego oświecenia i pierwszych prób zorganizowania księgozbioru, który pełniłby rolę depozytariusza narodowych dóbr kultury i instytucji publicznego użytku?), z drugiej – nowego tysiąclecia.

Powodów, które złożyły się na to, że budowa Biblioteki ciągnęła się tak długo, było wiele i były złożone, patrząc jednak na ich trwałość, można zaryzykować tezę, że odbija się w niej specyficzny stosunek państwa polskiego do tej instytucji, pęknięty i pełen ambiwalencji: z jednej strony szumne i pełne patosu deklaracje o konieczności ochrony dziedzictwa narodowego; z drugiej: po macoszemu traktowane, zalegające w pakamerach i na strychach miliony woluminów, którymi nikt, oprócz pełnych poświęcenia, pracujących w trudnych warunkach i – – jak to na ogół bywa – – anonimowych, szeregowych pracowników Biblioteki, nie chce się zajmować.

Problematyczność opowieści o dziejach tej instytucji znajduje odzwierciedlenie nawet na stronie internetowej Biblioteki Narodowej, gdzie na temat jej historii przeczytać możemy jedynie lakoniczną informację: „Obecna od dwóch stuleci w myślach i działalności kolejnych pokoleń Polaków wizja narodowej ksiąźnicy urzeczywistniła się dopiero w wolnej Polsce, kiedy [Rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego z dnia 24 lutego 1928 roku](#) ustanowiona została w Warszawie Biblioteka Narodowa. Kolejne akty prawne, które regulowały działalność bibliotek w przedwojennej i powojennej Polsce, w tym ustawa o bibliotekach z 27 czerwca 1997 roku, określiły miejsce narodowej ksiąźnicy w systemie bibliotecznym kraju” (*O Bibliotece Narodowej*).

Wciąż więc wydaje się Biblioteka pozostawać bardziej w sferze idei, tudzież aktów i rozporządzeń prawnych niż w świecie materialnym, jakby wciąż nieprzywiązana do swojej siedziby, nie chlubiąca się budynkiem, który wprawdzie nie może już uchodzić za jeden z najnowocześniejszych na świecie, ale któremu nie można przecież odmówić swoistego retro-futurystycznego uroku i czaru późnego modernizmu, z jego upodobaniem dla kompozycji schludnych brył i mozaikowych dekoracji, w udany sposób wtopionych w zieleń Pola Mokotowskiego; z utopią wiecznego bycia na czasie, w której nowoczesność krystalizuje się i unieruchamia w scenografii sensacyjnych filmów z lat 70., pośród monumentalnych, choć na środkowoeuropejski sposób siermiężnych wewnątrz wypełnionych marmurami, boazerią, tapicerowanymi meblami i palmami w doniczkach, z którymi komponują się najlepiej tweedowe marynarki Roberta Redforda z *Trzech dni kondora*. Na swój sposób spektakularna architektura Biblioteki Narodowej stała się zresztą inspiracją działań artystycznych – w jej wnętrzach zrealizowano szereg instalacji w ramach projektu *Coś, które nadchodzi. Architektura XXI wieku*, co jednak znamienne,

działania te problematyzowały raczej przestrzeń i strukturę budynku, abstrahując od jego bibliotecznych (i użytkowych) funkcji i nie poddając ich głębszej refleksji.

Na przestoje w budowie Biblioteki mógł mieć pewien wpływ fakt, że prace miało realizować przedsiębiorstwo budowlane z Radomia, co odsyła nas do jeszcze jednego, niezwykle ważnego dla czytelniczej panoramy lat 70. wątku: rok 1976 – rok strajków w Ursusie i Radomiu, rok założenia KOR-u był wszak także rokiem, w którym datuje się początki nieoficjalnego ruchu wydawniczego, który znacząco przekształcił pejzaż praktyk czytelniczych i niewątpliwie mógł wpłynąć na wzmożenie czytelnictwa na przełomie lat 70. i 80. Kiedy jednak przeczytamy wspomnienia twórców i uczestników tego ruchu, narzekających na złą jakość wydawnictw, ich nieczytelność a także nudę samych tekstów publikowanych w tzw. „drugim obiegu”, możemy nabrać pewnych wątpliwości, czy w istocie fenomen ten w jakiś zdecydowany sposób wpłynął na poprawę wskaźników czytelnictwa, czy też wzmożeniu uległo jedynie tworzenie tekstów, których – niestety – nikt nie chciał czytać.

Namysł nad tym, co pozostało nam z roku Bibliotek i Czytelnictwa wieść może do wniosków niewesołych. Poszukując wyjaśnienia gwałtownego spadku czytelnictwa, który odnotowano w roku 2008, badacze z Instytutu Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej przywołują szereg zjawisk, poczynając od przemian medialnych i technologicznych związanych z transmisją słowa drukowanego i cyfrowego, przez kwestie ekonomiczne i związane ze zmieniającą się strukturą czasu wolnego i sposobami uczestnictwa w kulturze, aż po długotrwałe efekty opóźnienia – w stosunku do innych państw Europy nie tylko zachodniej – procesu alfabetyzacji ziem polskich. Jak pisze Izabela Koryś, „głębokich pęknięć społecznych, których dawniejszym przejawem było wykluczenie większości społeczeństwa z „kultury druku”, nie udało się zasypać nawet w ciągu stu lat” (Koryś, 2012, 98). Wraz za tymi diagnozami pojawiły się też interpretacje, że spadek ów odstąpił proces, który w istocie trwał od dłuższego czasu: niski poziom czytelnictwa ukryty był pod deklaracjami składanymi z przekonania, że „czytać wypada” lub, że czytanie jest istotnym elementem społecznego prestiżu – lata 2000. byłyby w tym ujęciu przełomowe nie dlatego, że nagle przestaliśmy czytać, ale dlatego, że przestaliśmy się naszego nieczytania wstydić<sup>2</sup> co – w kontekście rozpoznań dotyczących niezbyt głębokiej internalizacji wzorów kultury druku – skłaniać może do ponurych konstatacji, że w istocie, być może, „nigdy nie czytaliśmy”.

Opisywane tu dyskusje wokół Roku Bibliotek i Czytelnictwa pozwalają jednak również na nieco inną, paradoksalną interpretację, podszytą nawet niełatwym i gorzkim optymizmem: być może fakt, że w tych niesprzyjających warunkach w ogóle i ktokolwiek czyta, należy postrzegać w kategoriach cudu, a samą kulturę pisma i czytelnictwa w Polsce widzieć należy jako kulturę kształtującą się „pomimo i wbrew”, w nierównej i skazanej być może na porażkę, a przez to tym bardziej heroicznej walce. To stwierdzenie odślania zaś

---

<sup>2</sup> Wskazuje na to dyrektor Biblioteki Narodowej Tomasz Makowski, por. m. in. rozmowa z Jerzym Kisielewskim, 2 Program Polskiego Radia, 19.06.2015, <http://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/1295981,Eustachy-Rylski-i-zmyslowa-przyjemnosc-materii>

nowe pola badawcze – zachęca do rekonstrukcji ukrytej, czasem przemilczanej, zapomnianej lub po prostu w niewystarczający sposób wyeksponowanej historii instytucji i ludzi, którzy przez dziesięciolecia podejmowali się zadań związanych z upowszechnianiem czytelnictwa – czy będzie to historia bibliotecznych filii organizowanych wbrew różnym przeciwnościom na wsiach i w małych miasteczkach, czy perypetie związane z chronieniem zbiorów bezdomnej przez lata Biblioteki Narodowej.

Z lektury debat towarzyszących obchodom Roku Bibliotek płynie jeszcze jeden paradoksalny wniosek: problemy kultury czytelniczej w Polsce sprzyjały, czy raczej – stanowiły impuls dla wypracowania cennej i oryginalnej na tle innych państw europejskich tradycji badawczej, wyrastającej z doświadczeń polskiej socjologii literatury, której głównym ośrodkiem stał się Instytut Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej. Prowadzone na przestrzeni dekad przez związane z nim badaczki i badacze studia nad różnymi obszarami czytelniczych praktyk i szeroko pojętej kultury pisma w Polsce zasługują na to, by trafić do szerszego, niż tylko specjalistyczny, obiegu i by stać się przedmiotem wnikliwej, krytycznej lektury – nie tylko jako źródło wiedzy na temat społecznego zasięgu książki, ale i na temat różnych zjawisk i przemian nowoczesnej kultury polskiej.

**Bibliografia:**

- Dipont, Małgorzata; 1976/1977, *Biblioteka Narodowa*, w: „Życie Warszawy”, nr 311, s. 5.
- Kamlerowa, B.; 1976, Najnowocześniejszy gmach Biblioteki Narodowej, „Trybuna Ludu”, nr 40.
- Kołodziejska, Jadwiga; 1976, *Bibliotek układ scalony*; w: „Polityka”, nr 12, s. 9.
- Kondradsson-Mortin, Gunilla; 2006, *Modele wielkomijskich bibliotek publicznych w wybranych krajach Unii Europejskiej*, w: Henryk Hollender (red.), *Biblioteki miejskie jako nowoczesne instytucje publiczne. Materiały z konferencji w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy w dniach 14-15 czerwca 2005 r.*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Korpała, Józef; 1976, *Zmiany w krajobrazie czytelnictwa?*, w: „Życie Literackie”, nr 49.
- Koryś, Izabela; Kopeć Jarosław; Michalak, Dominika; 2016, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2015 roku*, Warszawa: Biblioteka Narodowa, źródło internetowe: <http://www.bn.org.pl/download/document/1459845698.pdf>.
- Koryś, Izabela; 2012, *O (nie)czytelnikach – społeczna mapa czytelniczego zaangażowania*; w: Izabela Koryś, Olga Dawidowicz-Chymkowska (red.), *Społeczny zasięg książki w Polsce w 2010 roku*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- O Bibliotece Narodowej*, źródło internetowe: <http://www.bn.org.pl/o-bn>
- Przymanowski, Janusz; 1976, *Sprawa narodowa*. [Budowa gmachu Biblioteki Narodowej], w: „Trybuna Ludu”, nr 290.
- S.O.S. Biblioteki Narodowej*, 1957, w: „Stolica”, nr 23.
- Strońska, Anna; 1976, *Czytam bo muszę*, w: „Polityka”, nr 3, s. 8.
- Wojciechowski, Jacek; 1976, *Rok i po roku*; w: „Życie Literackie”, nr 49.
- Wnuk-Lipińska, Elżbieta; Wnuk-Lipiński, Edmund; 1975, *Problematyka kształtowania się potrzeb czytelniczych*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.

## WPLYW AUTORA KRONIKI KONFLIKTU NA RELACJĘ JANA DŁUGOSZA O BITWIE POD GRUNWALDEM

Witold Mikołajczak

### **Abstrakt:**

Celem mojego artykułu jest wyjaśnienie, czy autor Kroniki Konfliktu wpłynął na opis bitwy grunwaldzkiej zawartej w Kronice Jana Długosza. Stanowi on wyjście naprzeciw postulatam dwóch wybitnych historyków; Karola Piotrowicza i prof. Svena Ekdahla. Pierwszy z nich już przed drugą wojną światową postulował aby zbadać ten problem. Jego myśl rozwinął szwedzki historyk prof. S. Ekdahl w książce *Grunwald 1410. Studia nad tradycją i źródłami*<sup>1</sup>. Spełniam również życzenie szwedzkiego historyka, który w swoim „gniewnym artykule” opublikowanym w miesięczniku „Mówią Wieki” w lipcu 2016 roku, wezwał mnie abym przedstawił swoje poglądy, dotyczące bitwy pod Grunwaldem, w naukowym piśmie i poddał je naukowej krytyce. Ponieważ nie jestem mediewistą, tylko historykiem wojskowości, mój artykuł będzie ograniczał się tylko do zagadnień militarnych, które i tak uczonym sprawiają najwięcej problemów.

### **Spis treści**

Wstęp

Zagadnienie 1. Chronologia wydarzeń od momentu wykrycia obecności armii krzyżackiej do rozpoczęcia głównego natarcia.

Zagadnienie 2. Przełamanie szyku wojsk polsko-litewskich i jego konsekwencje.

1. a) przełamanie szyku bojowego wojsk polsko-litewskich.
2. b) taktyka falowa – kryzys na odcinku chorągwi krakowskiej.
3. c) rola chorągwi smoleńskich.

Zagadnienie 3. Miejsce śmierci wielkiego mistrza, i okoliczności taktyczne klęski armii krzyżackiej.

Rekapitulacja.

---

<sup>1</sup> *Die Schlacht bei Tannenberg 1410. Quellenkritische Untersuchungen.* Duncker & Humblot, Berlin 1982.

## Wstęp

Latem 1410 roku po koncentracji armii polsko-litewskiej w rejonie Czerwińska, wojska unii jagiellońskiej ruszyły na Malbork, chcąc tam dotrzeć forsując rzekę Drwęcę pod Kurzętnikiem. Wielki Mistrz w porę zareagował koncentrując swoje siły na przeprawie. Zmusiło to Władysława Jagiełłę i księcia Witolda do zmiany planów. Postanowiono obejść rzekę Drwęcę u jej źródeł w rejonie Olsztynka. W tym celu przeprowadzono odwrót pod Działdowo. Tu 12 lipca poselstwo węgierskie wręczyło królowi wypowiedzenie wojny przez Zygmunta Luksemburczyka. Dzień później 13 lipca armia królewska dotarła pod Dąbrówno. Po krótkim szturmie jeszcze tego samego dnia miasteczko zdobyto. Następnego dnia król pragnął kontynuować marsz lecz gruzy dopalającego się miasta, leżącego na przesmyku pomiędzy dwoma jeziorami, uniemożliwiły przeprowadzenie taboru. Spowodowało to nie tylko dzień zwłoki ale również zmianę planu dalszego marszu na Olsztynek. Zamiast przez Samin-Grunwald-Stębark, postanowiono pójść na Leszcz-Gardyny-Turowo -Mielno. W tym czasie wielki mistrz domyślając się zamiarów przeciwnika, opuścił rubież rzeki Drwęcy przegrupowując swoją armię w rejon Lubawy. Latem 1410 roku po koncentracji armii polsko-litewskiej w rejonie Czerwińska, wojska unii jagiellońskiej ruszyły na Malbork, chcąc tam dotrzeć forsując rzekę Drwęcę pod Kurzętnikiem. Wielki Mistrz w porę zareagował koncentrując swoje siły na przeprawie. Zmusiło to Władysława Jagiełłę i księcia Witolda do zmiany planów. Postanowiono obejść rzekę Drwęcę u jej źródeł w rejonie Olsztynka. W tym celu przeprowadzono odwrót pod Działdowo. Tu 12 lipca poselstwo węgierskie wręczyło królowi wypowiedzenie wojny przez Zygmunta Luksemburczyka. Dzień później 13 lipca armia królewska dotarła pod Dąbrówno. Po krótkim szturmie jeszcze tego samego dnia miasteczko zdobyto. Następnego dnia król pragnął kontynuować marsz lecz gruzy dopalającego się miasta, leżącego na przesmyku pomiędzy dwoma jeziorami, uniemożliwiły przeprowadzenie taboru. Spowodowało to nie tylko dzień zwłoki ale również zmianę planu dalszego marszu na Olsztynek. Zamiast przez Samin-Grunwald-Stębark, postanowiono pójść na Leszcz-Gardyny-Turowo -Mielno. W tym czasie wielki mistrz domyślając się zamiarów przeciwnika, opuścił rubież rzeki Drwęcy przegrupowując swoją armię w rejon Lubawy. Tu zaskoczyła go wieść o zdobyciu Dąbrówna. Kiedy ta wiadomość dotarła do Jungingena? Według prof. A. Nadolskiego dopiero 14 lipca rano. Innego zdania był prof. S.M. Kuczyński uważając, że już w późnych godzinach nocnych 13 lipca. Jest to kluczowy problem dla odtworzenia działań armii krzyżackiej pomiędzy 13 a 15 lipca. W naukowych opracowaniach dominuje pogląd, że wielki mistrz przegrupował swoje wojska z rejonu Lubawy pod Stębark dopiero w nocy z 14 na 15 lipca<sup>2</sup>. Zwolennicy tej hipotezy nie odpowiedzieli do tej pory na cztery zasadnicze pytania: 1) Co armia krzyżacka robiła od momentu otrzymania wieści o zdobyciu Dąbrówna do momentu wymarszu pod Stębark, czyli przez cały dzień 14 lipca? 2) Po co Jungingen męczył wojsko nocnym marszem z 14 na 15 lipca, skoro mógł przegrupować swoje siły w dniu 14 lipca? 3) Skąd wódz Krzyżaków wiedział, że armia królewska nie będzie kontynuowała marszu w dniu 14 lipca? Gdyby tak się stało to wojska polsko-litewskie wyprzedziły by o dzień marszu armię krzyżacką. 4) Po co Jungingen przegrupował swoje siły w rejon Stębark – Łodwigowo, skoro dużo

<sup>2</sup> Ten pogląd reprezentują: prof. A.Nadolski, prof. W.Urban, prof. S.Ekdahl, dr K.Kwiatkowski



korzystniejszym miejscem do stoczenia bitwy były pola pomiędzy Frygnowem a Grunwaldem? Armia krzyżacka miała tu za plecami wszystkie drogi odwrotu na Lubawę, Ostródę i Olsztynek. Osobne zdanie w tej kwestii przedstawił prof. S.M. Kuczyński w książce *Spór o Grunwald*. Uważał on, że do przegrupowania sił krzyżackich z Lubawy doszło w nocy z 13 na 14 lipca, i nie pod Stębark lecz pod Frygnowo. Rozstrzygając te wątpliwości należy zwrócić uwagę na sprzeczności w źródłach krzyżackich. Kronika Toruńska mówi o rzekomo 4 milach jakie w nocnym marszu przebyła armia krzyżacka. Natomiast autor kontynuacji Kroniki Pruskiej Jana Posilge pisze o trzech milach, czyli około 23 km. Odległość z Lubawy do Frygnowa wynosi 23 km, a do Stębarka 27 km. Na koniec warto dodać, że pozycja pomiędzy Stębarkiem a Łodwigowem była dla armii krzyżackiej bardzo niekorzystna, gdyby armia królewska nadciągnęła przez Samin -Grunwald. Za plecami miała bagnistą dolinę rzeki Marózki i Jezioro Łubień, co utrudniło by ewentualny odwrót, a od własnej podstawy operacyjnej oddzielały by ją wojska Jagiełły i Witolda. Dlatego zdecydowanie popieram stanowisko prof. S.M. Kuczyńskiego, z tym zastrzeżeniem, że nie podzielam jego opinii, że król już 14 lipca odkrył obecność armii krzyżackiej pod Frygnowem<sup>3</sup>. Jeszcze przed świtem 15 lipca wojska Jagiełły i Witolda zaczęły formować kolumnę marszową. Jej organizacja wyglądała mniej więcej tak jak to przedstawił prof. A. Nadolski. Na drodze ustawiły się tabory obu armii, piechota oraz straże przednie i tylne, a po obu stronach drogi dwie kolumny sformowały chorągwie jazdy maszerując na przełaj. Pozwoliło to skrócić kolumnę marszową do około 20-25 km. Można przyjąć, że kolumna główna złożona z taboru i piechoty poruszała się w tempie współczesnej piechoty, czyli przez pierwsze dwie godziny marszu 5 do 7 km na godzinę, a przez kolejne godziny 4 do 5 km. Natomiast kolumny prawa i lewa złożone tylko z jazdy mogły poruszać się nawet dwukrotnie szybciej. Pozwoliło to pomimo marszu tak szerokim frontem pokonywać różne zwiężenia terenowe. Dlatego pogląd dr K. Kwiatkowskiego, że w rejonie Turowa musiały się tworzyć olbrzymie korki, uważam za mocno przesadzone. Tym bardziej, że dla bocznej kolumny istniała droga alternatywna przez Osiekowo- Łogdowo- Ulnowo. Na pierwszy postój wojska królewskie zatrzymały się po około trzech godzinach marszu, pokonując dwie mile<sup>4</sup>. Według obu polskich źródeł chorągwie polskie zatrzymały się w rejonie Jeziora Łubień. Można przypuszczać, że idące przodem wojska księcia Witolda dotarły już nad Jezioro Mielno. Do tej pory nie wykryto obecności armii krzyżackiej.

### **Zagadnienie 1. Chronologia wydarzeń od momentu wykrycia obecności armii krzyżackiej do rozpoczęcia głównego natarcia.**

Aby omówić to zagadnienie najpierw przytoczę fragmenty z Kroniki Konfliktu, następnie przypomnę jak to zagadnienie przedstawił prof. A. Nadolski z własnym komentarzem. Według autora Kroniki „„Król zasię przystąpił wtedy do boskiego obowiązku wysłuchania mszy, modląc się pokornie na klęczkach. Pewien jego dworzanin, który tego dnia postawiony był na straży wojska, rozmawiał z królem, mówiąc i zapewniając, że widział wrogów. Król zasię zapytał o liczbę wrogów, a ten powiedział, że widział tylko dwa ich hufce. I rzekł król: „Niechaj wyruszy przeciw nim cztery lub sześć hufców z marszałkiem

<sup>3</sup> *Spór o Grunwald*, s. 55-57

<sup>4</sup> Mila staropolska to 7146 m

wojska, a my przez ten czas wysłuchamy mszy. Gdy to jeszcze mówił, przybył inny goniec oświadczając: Królu, nie zwlekaj wrogowie ciągną przeciw tobie. I natychmiast król skierował gońców do brata swego, Witolda [–]”<sup>5</sup>.

W tym czasie szybko biegnąc, przybył goniec mówiąc: „Królu najjaśniejszy; Wrogowie twoi stoją o pół mili od ciebie, zgromadzeni w wielkiej sile. Oczekują Ciebie. Nie zwlekaj. Dosiądź konia i ruszaj przeciw nim, ponieważ im bardziej zwlekasz z rozpoczęciem bitwy, na tym większe narażasz się niebezpieczeństwo, albowiem ta sprawa nie cierpi zwłoki i zaniedbania”. Król, aczkolwiek uważał, że te słowa są dla niego istotne, nie nakłonił im ucha, albowiem całym sercem wzdychał do Boga. A powstawszy z modlitwy natychmiast polecił wszystkim opasać się jakimiś przepaskami ze słomy dla wzajemnego rozpoznania i podał rycerzom te słowa jako zawołanie bojowe: Kraków, Wilno; sam zaś dosiadłszy konia, własną osobą pospieszył przyjrzeć się wrogom i natychmiast rozpoczął ustawiać szyki na płaszczyźnie pewnego pola pomiędzy dwoma gajami, następnie własną ręką dokonał pasowania do tysiąca albo i więcej rycerzy, tak, że aż zmęczył się pasowaniem. I gdy już więcej pasować nie wydołał, przybyli do króla dwaj heroldowie[–]Jeden z nich powiedział: „„Królu. Mistrz przesyła ci ten oto miecz, a ten drugi przekazać mamy w imieniu marszałka bratu twemu Witoldowi, jeśli spotkać go będziemy mogli.” Król natychmiast posłał po Witolda zaufanych gońców i polecił powstrzymać go od rozpoczęcia bitwy, do której już z ludem swym wystąpił. Pozostawiwszy swych rycerzy, Witold szybko przybył do króla”<sup>5</sup>.

Prof. A. Nadolski tak zinterpretował powyższe zagadnienie: „Król szykował się już do wysłuchania mszy, gdy od ubezpieczeń poczęli przybywać kolejno wysyłani gońcy z wiadomościami o wojskach krzyżackich napływających stopniowo od północnego zachodu. Stało się jasne, że wkrótce może dojść do bezpośredniego zetknięcia się obu głównych armii[–]Jagiello trafnie ocenił sytuację i zareagował prawidłowo. Biwakującym wojskom ogłoszono alarm, a marszałek królestwa Zbigniew z Brzezia na czele czterech lub sześciu chorągwi wyruszył z rozkazu króla przeciw nadciągającym forpocztom panów pruskich. Można się domyślać, że jego zadaniem było przepędzenie zwiadowców krzyżackich i uchwycenie owej krawędzi zalesień na zachód od Jeziora Łubień.”<sup>6</sup>. Uczony obdarzył króla, w momencie wydania rozkazu Zbigniewowi z Brzezia, taką wiedzą o nieprzyjacielu i właściwościach taktycznych terenu przyszłej bitwy jaką sam dysponował. W rzeczywistości pierwsi gońcy przynieśli wiadomość o pojawieniu się dwóch chorągwi krzyżackich, i na tym wiedza króla o armii krzyżackiej się kończyła. Prawdopodobnie nie byli to zwiadowcy krzyżacy gdyż tego typu formacje operują w dużo mniejszych grupach niż dwie chorągwie. Z dalszej relacji wynika, że wielki mistrz już od dłuższego czasu wiedział o rejonie w którym znajduje się wojsko królewskie. Uczony stwierdza słusznie, że teren w rejonie Ulnowa nie sprzyja dalekiej obserwacji. Gdyby Jungingen dopiero teraz chciał sprawdzić czy wróg znajduje się na drodze Turowo-Mielno to wysłał by kilku zwiadowców nad zachodni skraj doliny Maróзки, gdzie bez problemu stwierdzili by obecność wrogich wojsk, zamiast męczyć tym zadaniem aż dwie chorągwie. Również wątpliwa jest teza, że armia krzyżacka dopiero nadciągała w kolumnie marszowej. Goniec

<sup>5</sup> *Kronika Konfliktu*, s. 7 – 8

<sup>6</sup> Andrzej Nadolski – *Grunwald 1410*, s.104

nr 3, którego bez wątplenia przysłał marszałek, wyraźnie stwierdza, że przeciwnik już jest gotowy do walki i należy się spieszyć. Wracając do zasadniczego problemu: jakie zadanie miały dwie chorągwie krzyżackie które, podczas pierwszego postoju armii królewskiej, zjawyły się w pobliżu polskich ubezpieczeń? Prawdopodobnie wielki mistrz orientował się doskonale w położeniu wojsk królewskich, skoro źródła krzyżackie zarzucają mu, że nie uderzył na przeciwnika który jeszcze nie odkrył obecności wojsk zakonu. Dlatego jedynym racjonalnym wytłumaczeniem jest celowe działanie Jungingena zmierzające do przerwania dalszego marszu sprzymierzonych na Olsztynek, i wciągnięcia wojsk polsko-litewskich do bitwy, wskazując przeciwnikowi gdzie go oczekuje. Dalsza kolejność wydarzeń rankiem 15 lipca również budzi szereg wątpliwości. Zasadniczy problem to sprawa wstępnego natarcia które mieli wykonać poganie, gdyż Polacy rzekomo do bitwy byli jeszcze nie gotowi<sup>7</sup>. Informacja, ta budzi dwie wątpliwości. Pierwsza to fakt, że atak wstępny nastąpił dopiero trzy godziny po nawiązaniu styczności przez wrogie armie. To wystarczająco dużo czasu aby przegrupować wojska z kolumny marszowej w szyk bojowy. Druga wątpliwość to wyraźna informacja autora Kroniki Konfliktu, że pierwszym wojskiem które nawiązało styczność bojową z armią zakonu był oddział wydzielony Zbigniewa z Brzezia, złożony z polskich chorągwi. Oddział ten znalazł się w obliczu całej armii krzyżackiej, nie rozciągniętej w kolumnie marszowej, jak twierdzi prof. A. Nadolski, lecz stojącej w szyku bojowym. Chorągwiom tym groziła zagłada, i dlatego marszałek przez swojego gońca, ostrzegając króla o niebezpieczeństwie, oczekuje natychmiastowego wsparcia. W tym czasie pomiędzy Turowem a Jeziolem Łubień znajdują się chorągwie polskie i to one pierwsze przegrupowują się z kolumny marszowej na rubież natarcia, wzmacniając siły Zbigniewa z Brzezia. Trzeba pamiętać, że to Jagiełło ostrzega księcia Witolda o pojawieniu się armii krzyżackiej, a nie odwrotnie. Dlatego można przyjąć, że to chorągwie polskie pierwsze ustawiły się do bitwy, a nie owi poganie którzy musieli cofnąć się prawdopodobnie z pod Mielna. Inna kwestia sporna to: kiedy poselstwo krzyżackie przybyło do króla? Autor Kroniki Konfliktu relacjonując przybycie poselstwa krzyżackiego, wyraźnie stwierdza, że „Witold z ludem swym do boju już wystąpił”, co wyraźnie sugeruje, że poselstwo przybyło po natarciu pogan. Uczniwi wiążą te słowa z generalnym natarciem wojsk polsko-litewskich pomimo, że autor wyraźnie odnosi je do wydarzenia które już miało miejsce. Jak zatem wyglądała chronologia wydarzeń od pojawienia się owych dwóch chorągwi do generalnego natarcia wojsk polsko-litewskich. Nie budzi wątpliwości, że od placówek ubezpieczających postój przyszła informacja o pojawieniu się dwóch chorągwi krzyżackich. Następnie wysłany, na rekonesans bojowy, oddział Zbigniewa z Brzezia odkrywa obecność armii krzyżackiej stojącej już w szyku bojowym. Król otrzymuje tą informację podczas pierwszej mszy. Wcześniej powiadomił księcia Witolda, i ogłosił pogotowie bojowe. Na wezwanie marszałka król rusza z kolejnymi chorągwiami polskimi by wesprzeć oddział wydzielony, któremu w razie natarcia Krzyżaków grozi zagłada, jednocześnie przeprowadza rekonesans z niektórymi dowódcami. Wkrótce przybywa Witold ze swoimi wojskami, i z Zyndramem z Maszkowic kontynuują ustawianie wojsk do

---

<sup>7</sup> A gdy oni zobaczyli wrogów, zgrupowali się i obserwowali wroga ponad trzy godziny. Król wystąpił wtedy pogan do ataku, a Polacy byli do tego nieprzygotowani, gdyby oni z miejsca uderzyli na króla, zdobyli by cześć i łupy. *Kronika Pruska*, s.316, tłum. za S.M. Kuczyńskim, *Spór o Grunwald* s.125

bitwy. W tym czasie król zakłada zbroję i uzgadnia z doradcami plan działania. Z uwagi na liczną artylerię postanowiono przeprowadzić natarcie wstępne by sprawdzić skuteczność krzyżackiej artylerii. Zadanie to otrzymały chorągwie tatarskie, być może wsparte przez inne chorągwie Witolda. Krzyżacy odparli to natarcie, co uczcili pieśnią bojową. Po tym natarciu postanowiono wzmocnić skrzydło Witolda kilkoma chorągwiami polskimi. Król postanawia nagle pasować na rycerzy licznych giermków, każąc zebrać się im w wyznaczonym miejscu. Aby uświetnić tę ceremonię zarządza drugą mszę tego dnia. Podczas jej odprawiania przybywają gońcy od księcia Witolda z ponagleniami by wreszcie zacząć bitwę. Prawdopodobnie również rycerze polscy wyrażają zniecierpliwienie, więc Jagiełło każe im przepasać się słomianymi opaskami, dla odróżnienia od nieprzyjaciela. Jest to ze strony króla celowa zwłoka gdyż liczy na dalsze negocjacje pokojowe z wielkim mistrzem. Oczekiwane przez króla poselstwo krzyżackie przybywa w trakcie ceremonii pasowania, lecz zamiast propozycji pokojowych wzywa króla i księcia Witolda do bitwy. Do głównego natarcia według Jana Długosza najpierw ruszyło skrzydło litewskie. Nie potwierdza tego żadne inne źródło, w tym i Kronika Konflikty. Warto dodać, że tylko Długosz pominął milczeniem natarcie wstępne jakie przeprowadzili poganie<sup>8</sup>. Porównując relacje obu polskich źródeł należy stwierdzić, że autor Kroniki Konflikty w korzystniejszym świetle przedstawia działania króla przed bitwą. Nie wysyła go do obozu wraz z hałastrą do boju niezdatną. Podczas odprawy posłów król posyła po księcia Witolda gońców i ten szybko przybywa. Tymczasem u Długosza, Witold zbywa gońców twierdząc, że jest zajęty ustawianiem wojsk, pomimo że kronikarz wcześniej twierdził, że to Witold naciskał aby bitwę wreszcie zacząć. Rzekome, wcześniejsze wystąpienie do boju prawego skrzydła również przypisuje samodzielnej decyzji wielkiego księcia. Polski kronikarz ewidentnie kreuje księcia Litwy na głównego bohatera, kosztem króla. Jest to bez wątpienia efekt późniejszych konfliktów króla ze Zbigniewem Oleśnickim.

## **Zagadnienie 2. Przełamanie szyku bojowego wojsk polsko-litewskich i jego konsekwencje.**

### 1. a) Przełamanie szyku bojowego wojsk polsko-litewskich.

Aby wyjaśnić okoliczności taktyczne załamania się natarcia wojsk jagiellońskich na prawym skrzydle trzeba spróbować odtworzyć szyk bojowy obu wrogich armii. Zakładam, że bitwę stoczono w miejscu wskazanym przez prof. A. Nadolskiego i prof. S.M. Kuczyńskiego, z tym zastrzeżeniem, że wzgórze pomnikowe znajdowało się w pasie natarcia wojsk księcia Witolda, gdyż stanowiło oś manewru oskrzydłającego wielkiego mistrza. W przeciwieństwie do poglądów S. Ekdahla i K. Kwiatkowskiego uważam, że obaj uczeni prawidłowo wskazali miejsce bitwy<sup>9</sup>. Pas natarcia na jakim nacierały wrogie armie

<sup>8</sup> Eneaszy Sylwiusz Piccolomini (późniejszy papież Pius II) w dziele *De Europa* pisze „Najpierw król Władysław rozkazał Tatarom i Litwinom rozpocząć potyczkę czy też wstępną bitwę”. Relacja ta jednoznacznie potwierdza, że natarcie wstępne miało miejsce. Dlatego wątpliwości S. Ekdahla są dla mnie niezrozumiałe. To, że autor Kroniki Konflikty zmarginalizował ten epizod nie może dziwić gdyż Tatarzy odegrali w nim główną rolę. Przyp. autora

<sup>9</sup> Mówią Wieki, lipiec 2015, S. Ekdahl, „Punkt zwrotny bitwy pod Grunwaldem”, s.10, *Wojna Polski i Litwy z Zakonem*, s.401, Malbork 2010

z pewnością nie przekraczał 2.5 do 3 km. Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że obaj wodzowie ustawili swoje wojska w trzy rzuty. Do pierwszego rzutu skierowano z pewnością najsilniejsze chorągwie, aby nie pozwolić przeciwnikowi na przełamanie własnego szyku bojowego. Dlatego po stronie krzyżackiej w pierwszym rzucie walczyło przypuszczalnie około 25 chorągwi, wzmocnionych ogniem artylerii i piechoty. Stanowiło to około 60 procent sił wielkiego mistrza. Trzeba pamiętać, że pierwszy rzut musiał wytrzymać silne natarcie polsko-litewskie, dlatego nie było w nim miejsca dla małych chorągwi. Zadaniem drugiego rzutu było luzowanie tych chorągwi pierwszego rzutu które nie wytrzymały natarcia przeciwnika, oraz zabezpieczenie skrzydeł przed obejściem. Liczył on szacunkowo około 10 chorągwi. Tuż przed przełamaniem wielki mistrz skupił większość chorągwi drugiego rzutu naprzeciw chorągwi gończej, św. Jerzego oraz lewego skrzydła księcia Witolda, jak wyraźnie sugeruje Kronika Konfliktu. W odwodzie wielki mistrz pozostawił 16 chorągwi, z których tylko chorągiew wielką wielkiego mistrza można zaliczyć do dużych chorągwi. Pozostałe chorągwie to prawdopodobnie niewielkie chorągwie chełmińskie i pruskie, które nie zdołano uzupełnić zaciężnymi. Dlatego odwód przypuszczalnie nie liczył ponad 5 tys ludzi, lecz prawdopodobnie około 3,5 tys.<sup>10</sup>. Jeżeli przyjmiemy, że tabor krzyżacki stał przy drodze gdzie wybudowano kaplicę ku czci poległych, to można przyjąć, że odwód stanął w dolinie za wzgórzem pomnikowym, co sprawiło, że był ukryty przed wzrokiem przeciwnika. O ustawieniu do bitwy wojsk polsko-litewskich źródła piszą niewiele, dlatego historycy zdani są na domyśle. Wiadomo tylko, że chorągwie polskie sformowały lewe skrzydło, a litewskie, ruskie i tatarskie prawe. Z Kroniki Konfliktu dowiadujemy się, że pierwszy rzut wojsk polskich zamykały chorągiew gończa oraz chorągiew św. Jerzego złożona z najemników czeskich i morawskich. Jakie chorągwie sąsiadowały z nimi z armii Witolda możemy się tylko domyślać. Profesorowie S.K. Kuczyński i A. Nadolski widzieli chorągwie smoleńskie w pobliżu skrzydła polskiego, a na prawym skrzydle pod Stębarkiem posiłkowy hufiec tatarski. Liczebność wojsk Dżalal-ad-Dina jest przedmiotem sporu. Według mego poglądu brakujące w spisie Długosza 7 lub 8 chorągwi sformowali właśnie Tatarzy<sup>11</sup>.

Główne natarcie wojsk polsko-litewskich na lewym skrzydle rozwijało się pomyślnie, natomiast na prawym skrzydle chorągwie księcia Witolda zostały odrzucone do tyłu o jedną staję, czyli około 180 m<sup>12</sup>. Stworzyło to pod względem taktycznym niebezpieczną sytuację gdyż prace do przodu chorągwie polskie utrzymywały coraz słabszą styczność z chorągwami litewskimi, ruskimi i tatarskimi spychanymi do tyłu. Co prawda król i jego doradcy przewidzieli, że lekka jazda Witolda będzie miała problem aby w otwartym terenie sprostać Krzyżakom, i wzmocniono prawe skrzydło kilkoma chorągwami polskimi,

---

<sup>10</sup> Liczę 15 chorągwi po około 200 ludzi plus chorągiew wielką 400 do 500 ludzi. Przep. autora

<sup>11</sup> Jan Długosz pisze „Były prócz tego w wojsku litewskim Aleksandra-Witolda, wielkiego księcia litewskiego, czterdzieści chorągwi, do których należeli rycerze litewscy, ruscy, żmudzcy i tatarscy”. Jednak wymienia tylko 32 chorągwie, a następnie chorągiew Zygmunta Korybuta przesuwa z armii polskiej do litewskiej. Ta manipulacja przypuszczalnie miała ukryć brakujące chorągwie które sformowali Tatarzy.

<sup>12</sup> W moich wcześniejszych pracach podawałem za wydawnictwem Ossolineum, że jedna staja to 790 m. Według K. Kwiatkowskiego opierającego się na źródłach z terenu Mazowsza to od 130 do 180 m.

ale zabieg ten okazał się nieskuteczny<sup>13</sup>. Jungingen dostrzegł szybko szansę przełamania szyku bojowego przeciwnika na styku obu armii. Kronika Konfliktu tak opisuje ten epizod „Kiedy już oba wojska, tak królewskie, jak i Witoldowe, zwały się i borykały ze wszystkimi hufcami wroga, a większa część Prusaków złożona z wyborowych hufców, ustawiona była naprzeciw ludzi księcia Witolda, chorągwi św. Jerzego i chorągwi przedniej straży spotkali się z wielkim zgiefkiem i niezmiernym pędem koni [–] Inna zaś część wrogów spośród tychże wyborowych ludzi krzyżackich zwała się z największym impetem i krzykiem z ludem księcia Witolda i po bez mała godzinie wzajemnej walki liczni z obu stron polegli, tak iż ludzie księcia Witolda przymuszeni byli do odwrotu.”<sup>14</sup>. Okoliczności zmuszenia do odwrotu wojsk Witolda autor przedstawił bardzo mgliście. Nie sprecyzował jasno kim była ta „Inna zaś część wrogów”. Możemy się tylko domyślać, że były to chorągwie krzyżackiego drugiego rzutu które dokonały przełamania. Nie mogły one jednak walczyć przez godzinę gdyż król i Witold zdążyli by przegrupować na zagrożony odcinek swoje odwody. Niestety, Długosz tylko nieznacznie uzupełnia naszą wiedzę. Dowiadujemy się od niego, że niemała liczba Polaków walczących na skrzydle litewskim została pociągnięta do ucieczki, oraz że oprócz wojsk Witolda opuściła pierwszą linię bojową chorągiew św. Jerzego. Jedynie trzy chorągwie smoleńskie nie opuściły Polaków, czym zyskały wielki szacunek. Gdyby przyjąć wersję prof. A. Nadolskiego, że Smoleńszczanie sąsiadowali z prawym skrzydłem polskim, skutecznie je osłaniając, to tym gorzej należałoby ocenić postawę chorągwi św. Jerzego. Mając osłoniętą prawą flankę przez Smoleńszczan, jeszcze zdezerterowali? Główny ciężar narracji, u Długosza, skupia się w tej krytycznej chwili na osobie księcia Witolda. Przybywa on do króla i nakłania go aby udał się na pierwszą linię bojową by zagrzać wojsko do walki. Następnie, według Długosza, Witold zupełnie nie interesuje się swoim pobitym wojskiem, tylko wyręcza króla w dowodzeniu polskim skrzydłem. Jaki jest cel tej wielkiej manipulacji kronikarza? Dla mnie sprawa jest całkowicie jasna, chciał w ten sposób ukryć fakt, że Witold również opuścił główny plac boju. Analizując oba polskie źródła trudno nie odnieść wrażenia, że obaj kronikarze niezbyt sumiennie nakreślili przyczyny opuszczenia głównego pola bitwy przez wojska prawego skrzydła. Jak zatem ten problem zrelacjonowały źródła krzyżackie. Najwięcej informacji znajdujemy w liście najemnika krzyżackiego odkrytym przez S. Ekdahla. Píše on: „Drogi mistrzu jeśli boska opatrność sprawi, że przyjdzie ci walczyć z twoimi przeciwnikami, będziesz szykował i ustawiał swoje wojska na wroga nasza rada jest taka, abyś z gości i najemników, których będziesz miał ze sobą, wybrał tych, których uznasz za sposobnych i ustalił z swymi dowódcami aby byli posłuszni, a gdy staną w szyku do walki, aby pozostawali w swej formacji. Może się zdarzyć, że twoi wrogowie z rozmysłem pozwolą jednej lub dwóm chorągwiom cofnąć się lub uciekać, w nadziei, że w ten sposób załamię się twoja formacja bojowa, ponieważ ludzie lubią podejmować pościg, tak jak to miało miejsce w wielkiej bitwie. Upewnij się więc, a jeśli coś takiego miałoby się zdarzyć, tak surowo jak tylko możesz, obstawiaj przy tym, aby twoi ludzie pozostali w swoich szeregach, bo jeśli grupa żołnierzy za bardzo uwierzy w zwycięstwo, to niełatwo będzie

<sup>13</sup> Przypuszczalnie Witold oddane mu do dyspozycji chorągwie polskie użył do wzmocnienia swojego frontu, nie troszcząc się zbytnio o Tatarów, uważając, że to król powinien zabezpieczyć styk obu armii. Przyp. autora

<sup>14</sup> Kronika Konfliktu, s. 9-10

ściągnąć ludzi z powrotem”<sup>15</sup>. Powyższy fragment listu krzyżackiego zaciężnika wyraźnie nawiązuje do okoliczności przełamania szyku bojowego wojsk polsko-litewskich. Miał być nim celowy odwrót kilku chorągwi, prawdopodobnie księcia Witolda. To, że ów najemnik pisze o jednej lub dwóch chorągwiach jest tylko luźną sugestią nawiązującą do bitwy grunwaldzkiej, równie dobrze mogło to być cztery lub sześć chorągwi. Czyli kryzys zaczął się na niewielkim odcinku frontu, a wkrótce ogarnął całe prawe skrzydło. Potwierdza to Kronika Konfliktu która również sugeruje dwie fazy odwrotu wojsk Witolda. Pierwsza faza to odwrót kilku chorągwi które odskoczyły na polskie tyły i wspólnie z odwodowymi chorągwiami polskimi osaczyły i zlikwidowały te chorągwie krzyżackie które w pościgu za nimi oderwały się od własnych wojsk. Ich oderwanie od głównych sił krzyżackich było konsekwencją tego, że ruszyły one w pościg za wojskami Witolda nieco wcześniej i w innym kierunku niż główna część jazdy krzyżackiej. Dlatego łączność taktyczna między nimi uległa zerwaniu. Jest rzeczą istotną, że te chorągwie Witolda które pierwsze rzuciły się do pozorowanej ucieczki zachowały zdolność bojową, pomimo że zdaniem autora Kroniki Konfliktu zostały „przymuszone do odwrotu”. Jednakże konsekwencje tego celowego odwrotu, kilku chorągwi, dla reszty wojsk prawego skrzydła były tragiczne. Dlatego decyzje o odwołaniu tych chorągwi z pewnością nie podjął ani Jagiełło ani Witold, tym bardziej, że wbrew zapewnieniom Długosza, wódz Litwinów także prawdopodobnie opuścił główny plac boju. W takim razie kto wydał rozkaz do odwrotu tym kilku chorągwiom? Pruski historyk Marcin Gerss w swoim artykule wyraźnie sugeruje, że byli to Tatarzy<sup>16</sup>. Trzeba pamiętać, że Dżalal-ad-Din był nie tylko wodzem ale i politykiem. Jego wojska poniosły już pewne straty przy natarciu wstępnym. Gdyby teraz przyjęły na siebie ciężar uderzenia przełamującego, to z tych dwóch lub trzech tysięcy wojowników, pozostały by mu niedobitki. Zależało mu na zwycięstwie Witolda, ale musiał zachować jak najwięcej swojego wojska do walki o władzę nad Ordą. Ponadto taktyka Tatarów polegała na szybkim ataku i równie szybkim odwołaniu, co Długosz świetnie opisał relacjonując bitwę pod Koronowem. „W tym nagłym cofaniu się nieprzyjaciół, łucznicy królewscy razili ich mnogimi strzałami, a często wpadając na nich gwałtownie, znaczną liczbę nakładli trupa. Jeśli niekiedy Krzyżacy zatrzymywali się dla stoczenia walki, łucznicy wracali zaraz do swoich hufców, od których zasłonieni, omyliwszy zapęd przeciwników, znowu potem trafilich swoją napaścią”<sup>17</sup>. Walka w zwarciu była dla nich wyjątkowo niewygodna, jak widać z przytoczonego opisu często wykonywali odskok, chroniąc się za odwodowymi oddziałami. Celem tego „odskoku taktycznego” było osłabienie siły uderzenia wroga na kontratak własnych odwodów. Dlatego można przyjąć, że Tatarzy uchylili się od walki z krzyżackimi chorągwiami drugiego rzutu, wykonując gwałtowny odwrót w kierunku drogi Ulnowo – Łodwigowo, na polskie tyły. Świadczy to o tym, że walczyli nie pod Stębarkiem lecz tworzyli lewe skrzydło armii Witolda, sąsiadując z chorągwią św. Jerzego. Na skutek

---

<sup>15</sup> S. Ekdahl, Grunwald 1410; „Nowe Spojrzenie”, s.11, Mówią Wieki lipiec 2015.

<sup>16</sup> Studia grunwaldzkie T. 1, s.166.

<sup>17</sup> Jan Długosz, *Bitwa pod Koronowem*, s.200, Poznań 1910

odwrotu Tatarów chorągiew ta również opuściła, jak twierdzi Długosz, pierwszą linię bojową<sup>18</sup>.

1. b) taktyka falowa – kryzys natarcia na odcinku chorągwi krakowskiej

W tym czasie gdy wojska Witolda opuściły na dłuższy czas główny plac boju, doszło do upadku chorągwi krakowskiej, o czym wspomina tylko Długosz. Ponieważ okoliczności taktyczne tego incydentu wiążą się z działaniem które prof. A. Nadolski określił mianem „taktyki falowej”, warto krótko te dwie sprawy omówić. Uczony tak scharakteryzował taktykę stosowaną podczas bitwy: „Zamiast długotrwałego przepychania się dwóch mniej więcej jednolitych mas jazdy, widzielibyśmy po obu stronach linie chorągwi ustawionych w szyku kolumnowo-klinowym. Szyk poszczególnych kolumn jest zwarty, ale pomiędzy nimi zachowane są znaczne odstępy zapewniające swobodę manewru[–]Po zbliżeniu do nieprzyjaciela strzelcy rozpoczynają ostrzał z kusz zasypując przeciwnika gradem bełtów. Po dalszym zbliżeniu chorągiew przechodzi w galop, starając się jednak do ostatniej chwili zachować zwartość szyku i uderza wręcz dążąc do przełamania i rozbicia szyku przeciwnika. Po skruszeniu kopii trwa bój na broń sieczną. Jeśli szarża nie odniosła pozytywnego skutku, chorągiew może być wycofana z linii bojowej, a na jej miejsce wprowadzona świeża jednostka z drugiego rzutu.[–] Zużyte oddziały luzowano, wprowadzając na ich miejsce świeże, co sprawiało, że bitwa składała się z szeregu nawrotów przypominających ruch falowy”<sup>19</sup>. Warto skorygować i uściślić ten pogląd uczonego w oparciu o fragment opisujący sposób dowodzenia przez księcia Witolda. Długosz tak pisze „w czasie walki bowiem biegał ciągle między pułkami i chorągwiami polskimi, w miejsce znużonych i chwiejących się podprowadzając nowe posiłki, i z troskliwością bacząc, jak obydwóch stron ważyły się losy”<sup>20</sup>. Na wstępie trzeba odpowiedzieć na pytanie kto miał kompetencję aby móc wycofać chorągiew z pierwszej linii boju? Na pewno król i księżę Witold, a w ramach swojego korpusu posiłkowego również wódz Tatarów. Nie ulega wątpliwości, że takich kompetencji nie mieli dowódcy chorągwi. Co do poglądu prof. A. Nadolskiego to mam kilka wątpliwości. Uczony pisze, że odstępy między chorągwiami ustawionymi w szyku kolumnowym były znaczne. Trzeba pamiętać, że chorągwie w takim szyku ubezpieczają wzajemnie swoje boki, król mając więcej wojska mógłby więcej chorągwi skierować do pierwszej linii i szybko przełamać pierwszą linię wielkiego mistrza. Dlatego pogląd ten nie wydaje się słuszny, może dotyczyć tylko drugiego rzutu, lecz nie pierwszego. Długosz pisze, że za pierwszym starciem wszyscy zawiśli jakby w wielkim tłumie. Dlatego większy odstęp istniał prawdopodobnie tylko między obu skrzydłami. Chorągiew wycofywano z pierwszej linii raczej gdy nie potrafiła sprostać przeciwnikowi, a nie gdy szarża nie odniosła skutku. Nie wyobrażam sobie aby taka chorągiew zawracała odwracając się plecami do przeciwnika. Raczej cofała się, a podprowadzona chorągiew z drugiego rzutu w odpowiednim momencie uderzała „wyklinowując” zmęczony oddział i gwałtownym uderzeniem osadzała wrogą chorągiew

<sup>18</sup> Bliższy mi jest pogląd S. Ekdahla, że chorągiew ta dołączyła do chorągwi które na tyłach osaczyły i zniszczyły kilka chorągwi krzyżackich, niż pogląd A. Nadolskiego, że wróciła na główny plac boju. Przep. autora

<sup>19</sup> Grunwald 1410, s.76

<sup>20</sup> Jan Długosz, Bitwa grunwaldzka s. 108-109, Ossolineum -Wrocław 2003



w miejscu. Z takim momentem należy wiązać upadek chorągwi krakowskiej. Jak wiadomo chorągiew ta siłą przewyższała inne, dlatego po godzinie walki Jungingen widząc prawdopodobnie, że jego chorągiew nie jest w stanie dłużej powstrzymać przeciwnika postanowił wprowadzić na jej miejsce świeżą jednostkę. Długosz wyraźnie pisze, że „Chorągiew przez nagłe uderzenie nieprzyjaciół upadła na ziemię Polacy podnoszą”<sup>21</sup>. Być może również chorągiew ta zbyt mocno wysforowała się do przodu względem innych chorągwi, przez co odsoniła swoje boki. W każdym razie świeża chorągiew krzyżacka prawdopodobnie uderzając w odsonięty bok głęboko włamała się w szyk krakowian, obalając ich chorążego, i odcinając szpic kolumny. Jest rzeczą wątpliwą aby w tych okolicznościach król wycofał chorągiew z pierwszej linii, gdyż skazał by odciętych rycerzy na śmierć lub niewolę. Przeczy temu opis Długosza który wyraźnie pisze o silnym natarciu tylnych szeregów dążących do odtworzenia szyku bojowego. W tym krytycznym momencie bitwy król musiał podjąć dwie decyzje. Pierwsza dotyczyła wsparcia tych chorągwi Witolda które pierwsze opuściły pierwszą linię bojową i znalazły się na polskich tyłach. Decyzja ta znalazła wyraźne odbicie w dwóch źródłach: Kronice Konfliktu i liście zaciężnika<sup>22</sup>. Druga decyzja dotyczyła wsparcia chorągwi walczących na pierwszej linii bojowej, zwłaszcza na prawym skrzydle. Ta decyzja znajduje również potwierdzenie w źródłach, ale nie tak jednoznaczne jak pierwsza. Optymalnym taktycznie sposobem na wprowadzenie do pierwszej linii dodatkowych chorągwi, mogło dokonać się poprzez obejście własnego prawego skrzydła, wykorzystując wolną przestrzeń po ucieczce wojsk Witolda, i natarcie w bok wojsk krzyżackich.

#### 1. c) rola chorągwi smoleńskich.

Prof. A. Nadolski uważał, że chorągwie smoleńskie dzielnie osłaniały polskie skrzydło, nie dając się odciąć od Polaków<sup>23</sup>. Uczony postawił problem na głowie, to chorągwie Semena Lingwena powinny dostać wsparcie od Polaków, gdzie prawie połowa chorągwi polskich stała beczynnie. Pogląd uczonego, że chorągwie te zaryglowały jakiś wyłom, stanowi odbicie poglądów S. Ekdahla. Jak już wspominałem, Smoleńszczanie nie mogli walczyć w pobliżu polskiego prawego skrzydła, gdyż znaleźli by się w pasie przełamania, czyli wśród tych chorągwi które znalazły się na polskich tyłach. Natomiast walcząc na litewskim prawym skrzydle pod Stębarkiem umożliwiły odskok, części wojsk Witolda, na Zybułtowo, dzięki czemu nie uległy rozbiciu na rozlewiskach Marózki. Oprócz tego dzielni Smoleńszczanie przebijając się ku Polakom, prawdopodobnie przyjęli na siebie uderzenie tej części chorągwi krzyżackich które w pościgu za Litwinami odbili na Zybułtowo, a wracając uderzyli na nich od tyłu. Dzięki temu osłabili ataki powracających z pościgu wojsk krzyżackich w bok chorągwi polskich, co okupili dużymi stratami, walcząc dłuższy czas prawdopodobnie w okrążeniu<sup>24</sup>.

Kończąc omawianie tego zagadnienia należy podkreślić, że główna różnica między obu relacjami dotyczy osoby księcia Witolda. Długosz wyraźnie próbuje nie tylko ukryć fakt, że

---

<sup>21</sup> Tamże s.96

<sup>22</sup> S. Ekdahl, „Grunwald 1410. Nowe Spojrzenie”, Mówią Wieki lipiec 2015

<sup>23</sup> Grunwald 1410, s. 121

<sup>24</sup> Długosz, Bitwa grunwaldzka, s. 93

Witold również opuścił główny plac boju, ale jeszcze usiłuje przekonać, że faktycznie dowodził wojskiem w bitwie. Na stosunek krakowskiego kanonika do księcia Litwy miała z pewnością wpływ sprawa dwóch lub trzech jeńców krzyżackich których ojciec kronikarza Jan Długosz z Niedzielska odstąpił księciu, za odpowiednią zapłatą. Obie relacje łączy dość mglisty opis okoliczności opuszczenia głównego placu boju przez wojska prawego skrzydła, jednak wzajemnie trochę się uzupełniają. Długosz wspomina o bohaterskiej postawie Smoleńszczan i dezercji chorągwi św. Jerzego, natomiast Oleśnicki dokładniej opisał co działo się na tyłach armii królewskiej.

### **Zagadnienie 3. Miejsce śmierci wielkiego mistrza i okoliczności taktyczne klęski armii krzyżackiej.**

Zanim wyjaśnimy okoliczności klęski wojsk zakonu trzeba przedstawić sytuację taktyczną na głównym placu boju jaka powstała po ucieczce wojsk prawego skrzydła. Król oprócz wojsk zaangażowanych w walkę na pierwszej linii, jak wiadomo z Kroniki Konfliktu, miał jeszcze liczne odwody. Zakładając, że na pierwszej linii walczyło około 25 chorągwi, a na tyły skierował 5 lub 6 chorągwi oraz odliczając kilka chorągwi które wcześniej wzmocniły Witolda, dysponował odwodami w sile około 15 chorągwi. Jego przeciwnik również, zgodnie z tym co pisze Długosz posiadał odwód liczący 16 chorągwi. Liczba chorągwi krzyżackich bezpośrednio uczestniczących w walce mogła sięgać również 25 chorągwi, gdyż znaczna część wojsk uczestniczących w pościgu zdołała powrócić na główny plac boju. Z uwagi na to, że część oddziałów krzyżackich uczestniczących w pościgu szybciej wróciła, niż wojska Witolda, wielki mistrz zdołał doprowadzić do wyrównania sił<sup>25</sup>. Jak wiadomo postanowił wtedy rozstrzygnąć bitwę na swoją korzyść rzucając do walki swój odwód. Dlaczego w takim razie zamiast zwycięstwa poniósł sromotną klęskę? Aby odpowiedzieć na to pytanie musimy uważnie porównać oba źródła. Autor Kroniki Konfliktu tak przedstawił okoliczności śmierci wielkiego mistrza i klęskę jego odwodu „Zebrawszy tedy na powrót siły mistrz ze swym pozostałym ludem, mając przy sobie piętnaście lub więcej chorągwi wysuwając się z pewnego małego lasku, zapragnął obrócić swoje hufce przeciw osobie króla[–]Król zaś wówczas skoro Krzyżacy sprawiwszy szyki stali przeciw niemu, chciał pochwyciwszy kopię w dłoń z największą śmiałością skierować przeciw nim konia, lecz powstrzymany wbrew swej woli siłą i z największym trudem przez dostojników, nie mógł uczynić zadość swoim chęciom. Przeto pewien dobrze zbrojny rycerz z Zakonu Krzyżaków, chcąc w pojedynkę zwrócić swego konia przeciw królowi, podjechał bliżej ku niemu. Król zaś ująwszy w dłoń swą włócznię zranił go śmiertelnie w twarz i zaraz też przez innych z konia strącony, padł na ziemię martwy. Owe zaś hufce mistrza z miejsca na którym stały ruszając przeciw królowi, natknęły się na naszą wielką chorągiew i wzajem mężnie zderzyły się włóczniami. I w pierwszym starciu mistrz, marszałek, komturzy całego Zakonu Krzyżackiego zostali zabici. Pozostali zaś którzy ocaleli, widząc że mistrz, marszałek i inni dostojnicy Zakonu polegli, zwróciwszy się do odwrotu, cofnęli się w owym czasie aż

---

<sup>25</sup> Pogląd A. Nadolskiego, że zaznaczyła się przewaga strony polskiej, można odnieść tylko do pierwszej linii bojowej wzmocnionej odwodowymi chorągwiami. W swoich poglądach uczone nie potrafił zerwać z poglądami S. Ekdahla, sugerując, że tylko niewielka część wojsk Witolda opuściła główny plac boju. Grunwald 1410, s. 122

do swych, uprzednio rozłożonych, taborów. A gdy już do taborów przybyli, widząc, iż wiele jeszcze było hufców królewskich, które nie weszły do bitwy[–]rzucili się do prawdziwej ucieczki”<sup>26</sup>. Najważniejsza rzecz jaka rzuca się w oczy historykowi, to informacja o chorągwi wielkiej, która sama pokonała odwód krzyżacki, zabijając wielkiego mistrza i całą krzyżacką starszyznę. Porównajmy więc co w tej sprawie ma do powiedzenia Długosz. Kronikarz pisze „Tymczasem wystąpiło do boju szesnaście pod tyłuż znakami hufców nieprzyjacielskich, świeżych i nietkniętych, które jeszcze nie doświadczyły oręża, a część z ich zwróciwszy się ku tej stronie, gdzie król polski stał z przyboczną tylko strażą, pędziła z wymierzonymi włóczniami, jakby prosto ku niemu. Król w mniemaniu, że nieprzyjaciel, widząc przy nim tak małą garstkę rycerzy, godzi nań z umysłu, strwożony grożącym niebezpieczeństwem pchnął czym prędzej Zbigniewa z Oleśnicy, swego pisarza nadwornego, do stojącej w pobliżu chorągwi nadwornej, z rozkazem, aby jak najspieszniej przybywali i zastąpili króla od grożących ciosów, jeśli bowiem rychło nie nadbiegną, czeka go wielkie niebezpieczeństwo. Była właśnie ta chorągiew w pogotowiu do stoczenia walki z nieprzyjacielem. Rycerz królewski Mikołaj Kiełbasa, herbu Nałęcz, jeden z przedchorągiewnych, zamierzywszy się mieczem na gońca królewskiego Zbigniewa, pisarza, wołać nań począł i łajać, aby ustąpił: „Czy nie widzisz, rzecz szalony, że nieprzyjaciel na nas uderza? I ty chcesz, abyśmy porzuciliśmy walkę, biegli na obronę króla? Byłoby to jedno, co uciec z boju i tył podać nieprzyjacielowi, a dawszy się pobić, i króla, i siebie na oczywiste narazić niebezpieczeństwo.” Tymi słowami Zbigniew z Oleśnicy wypchnięty z chorągwi nadwornej, do której był wpadł w środek, powrócił z niczym; a w tej chwili wojsko królewskie stoczyło bój z nieprzyjacielem, i mężnie walcząc, najdzielniejsze nawet wywracało szyki”<sup>27</sup>. Jak widać z przytoczonych dwóch fragmentów źródeł różnice w opisie okoliczności klęski armii krzyżackiej są spore. Warto więc dokonać szczegółowej analizy tych fragmentów. Pierwsza różnica to wyraźne stwierdzenie Długosza, że przeciwko królowi skierowała się tylko część z owych 16 chorągwi. Później kronikarz zmienia zdanie i pisze; „Wojsko krzyżackie, szesnaście owych chorągwi składające, z którego wybiegł był rycerz Kikerzicz, Miśniak, i natarł na króla[–] zaraz zaczęło się cofać, na hasło jednego z Krzyżaków, dowódcy chorągwi, który siedząc na białym koniu kopią dawał znak do odwrotu[–]Zwróciwszy się potem, ruszyło na prawo, kędy stała wielka chorągiew królewska, już po zadanej klęsce nieprzyjaciołom, wraz z innymi chorągwiami polskimi”<sup>28</sup>. Kolejna różnica to usytuowanie chorągwi krakowskiej. U Oleśnickiego samotnie ściera się z odwozem wielkiego mistrza, i w starciu z nią rzekomo ginie Jungingen i cała starszyzna krzyżacka. Natomiast u Długosza wraz z innymi chorągwiami znajduje się na pierwszej linii bojowej. W relacji Długosza najbliżej króla znajduje się chorągiew nadworna, która podobno bije jakiś oddział krzyżacki; a owe 16 chorągwi krzyżackich przygląda się temu bezczynnie? Teoretycznie powinniśmy przyjąć wersję pisarza królewskiego, jako naoczego świadka bitwy. Jest jednak pewna zasadnicza wątpliwość. Dlaczego przyszedł biskup krakowski pominął milczeniem swoje niefortunne postowanie do chorągwi nadwornej? Czy konflikt pomiędzy nim a rycerzami chorągwi

---

<sup>26</sup> Kronika Konfliktu s. 10 – 11

<sup>27</sup> J. Długosz Bitwa grunwaldzka s. 99

<sup>28</sup> Tamże s. 102

nadwornej, wygaś wraz z bitwą, czy też wpłynął na sposób przedstawienia tego fragmentu bitwy, przez królewskiego sekretarza? Wróćmy zatem do pierwszego fragmentu z relacji Długosza. Zastanawia w niej to, że król wysłał swego pisarza po jedną chorągiew w sytuacji gdy zagrażało mu szesnaście chorągwi krzyżackich. Na logikę rzecz biorąc, powinien jak najszybciej ściągnąć odwody spod Łodwigowa, aby nie tylko siebie ocalić, ale także zasłonić nimi tyły swojej armii. Jedna chorągiew wobec takiej siły przeciwnika tego zadania wypełnić nie mogła. Kolejne pytanie które się nasuwa to; jaki oddział krzyżacki w tym momencie zamierzał zaatakować chorągiew nadworną? Wątpliwe aby to była jedna z chorągwi krzyżackich walczących na pierwszej linii bojowej, gdyż w tym czasie ich opór został złamany i musiały cofnąć się aż pod swój tabor. Dlatego wszystko wskazuje na to, że była to część odwodu Jungingena. Jeżeli ta hipoteza jest słuszna, to sytuacja taktyczna jaką przedstawili obaj kronikarze, że manewr był wykonany jedną kolumną, jest nieprawdziwa. Przejdźmy zatem do rozmowy rycerza Mikołaja Kiełbasy z Oleśnickim. Jak interpretować jego słowa, że wykonanie rozkazu królewskiego to „to jedno co uciec z boju, i tył podać nieprzyjacielowi, a dawszy się pobić, i króla i siebie na oczywiste narazić niebezpieczeństwo”. Prof. S.M. Kuczyński uważał, że rycerze nie chcieli swoim zachowaniem wskazać wrogowi osobę króla. Naszym zdaniem rycerz dobitnie wytłumaczył królewskiemu powstańcowi, że: 1) aby wykonać rozkaz króla chorągiew nadworna, która prawdopodobnie stała w kolumnie, musiałaby przegrupowując się w stronę królewskiego orszaku, odwrócić do szykującego się do natarcia przeciwnika bokiem lub tyłem, co naraziłoby ją na szybką klęskę, 2) gdyby nawet jakimś cudem udało jej się rozkaz wykonać to prawdopodobnie odstąpiła by tyły chorągwi polskich walczących na pierwszej linii bojowej. W związku z powyższym nasuwa się kolejne pytanie; czy król był aż takim ignorantem w sprawach taktyki, że nie wiedział iż jego rozkaz może doprowadzić do katastrofy? Aby odpowiedzieć na to pytanie trzeba przypomnieć sobie, że według Oleśnickiego odwód wyszedł z małego lasu. Historycy nadal spierają się gdzie rósł ów mały las. Prof. S.M. Kuczyński, twierdził, że to las położony na zachód od wzgórza pomnikowego, ciągnący się wzdłuż drogi Grunwald-Stębark<sup>29</sup>. Prof. A. Nadolski zakwestionował ten pogląd lecz sam nie wskazał alternatywnego rozwiązania tego problemu. Naszym zdaniem ów mały las to zagajnik jaki do dziś pokrywa wschodni stok wzgórza pomnikowego. Wróćmy jeszcze do chorągwi nadwornej. Według Długosza pobiła ona jakiś oddział krzyżacki, prawdopodobnie należący do odwodu wielkiego mistrza, a następnie znika. Gdy zjawia się krzyżacki rycerz na białym koniu aby skierować hufce krzyżackie przeciwko chorągwi krakowskiej i innym chorągwiom polskim które już pobiły oddziały krzyżackie w dolinie wielkiego strumienia, chorągiew nadworna nie istnieje. Jest to o tyle dziwne, że miała stać najbliżej króla i jego orszaku. Teoretycznie można przyjąć, że dołączyła do chorągwi pierwszej linii. Wtedy jednak należałoby przyjąć, że ostrzegła te chorągwie o niebezpieczeństwie grożącym im ze strony krzyżackiego odwodu. Tymczasem Długosz twierdzi, że nikt tych rycerzy nie ostrzegł i dopiero Dobiesław Oleśnicki krzyżując kopie, prawdopodobnie, z wielkim mistrzem wyjaśnił całą sprawę. Aby jeszcze bardziej zaplątać całą sytuację, kronikarz pisze, że Leopold Kökritz należał do chorągwi wielkiej wielkiego mistrza; czy można ją było wziąć za Litwinów? Obrońcy Długosza mogą bronić

---

<sup>29</sup> Spór o Grunwald s. 140

go twierdząc, że nie będąc uczestnikiem bitwy mógł mieć niedokładne informacje. Fragment w którym kronikarz pisze: „Wróciwszy do króla, Zbigniew Oleśnicki oznajmił, że wszystko rycerstwo zajęte jest bitwą z nieprzyjacielem, i że walcząc, albo raczej gotując się do walki, żadnego przełożenia ani rozkazu przyjąć nie może”<sup>30</sup>. To zdanie w którym kronikarz popełnia błąd twierdząc, że rycerstwo walczy, i natychmiast poprawia swój błąd stwierdzając „albo raczej gotując się do walki” jednoznacznie sugeruje, że doskonale orientował się w sytuacji, ale nie do końca jest zainteresowany by nam uczciwie wszystko opowiedzieć. Owe „gotowanie się do walki” to bez wątpienia krótka przerwa jaka nastąpiła w walce, po odrzuceniu chorągwi krzyżackich pod ich obóz, a starciem z odwodem wielkiego mistrza. Podczas tej przerwy ma miejsce wspomniany pojedynek, a chorągwie polskie gotują się do walki zmieniając front. Do tej pory walczą skierowane frontem na obóz krzyżacki, a muszą wykonać obrót w prawo, na wzgórze pomnikowe. W sytuacji kiedy mamy do czynienia z dwoma sprzecznymi relacjami, gdy wiadomo, że obaj kronikarze zwodzą nas, to musimy spojrzeć na ten fragment bitwy oczami taktyka. Najważniejsza informacja taktyczna, dotycząca tej fazy bitwy i nie budząca wątpliwości, to fakt, że w momencie gdy wielki mistrz stanął ze swoim odwodem na flance polskich chorągwi, to Polacy już pobili główne siły zakonu odrzucając je pod sam obóz krzyżacki. Jak wiadomo z ustaleń profesorów S. Ekdahla i A. Nadolskiego stał on przy drodze gdzie stoją ruiny kaplicy. To, że zostały one odrzucone pod sam obóz nie oznacza, że utraciły definitywnie zdolność bojową. Zasadnicze pytanie brzmi: co dalej stało się z tymi krzyżackimi chorągwiami? Długosz pisze; „Polacy wyprowadzeni z błędu, nie wątpiąc już o nieprzyjacielu, w kilkanaście chorągwi rzucili się na owe szesnaście znaków, do których inne się poprzyłączały”. Czyli pobite chorągwie krzyżackie, odrzucone pod krzyżacki obóz dołączyły do odwodu wielkiego mistrza. Ta lakoniczna informacja wiele wyjaśnia ale nie wszystko. Przede wszystkim wiadomo, że chorągwie krzyżackie które zostały pobite w dolinie wielkiego strumienia, utraciły swój szyk bojowy i z dużym prawdopodobieństwem możemy stwierdzić, że go nie odtworzyły, skoro dołączyły do odwodu wielkiego mistrza<sup>31</sup>. Nie wiemy natomiast czy wszystkie, czy tylko część tych chorągwi dołączyła do krzyżackiego odwodu? Biorąc pod uwagę fakt, że na pierwszej linii walczyło około dwudziestu pięciu chorągwi zakonu, to nawet gdyby miały już tylko po 200 ludzi, to i tak razem z odwodem stanowiło by to około osiem tysięcy jazdy<sup>32</sup>. Uderzenia takiej masy jazdy raczej nie wytrzymały by chorągwie polskie, zmęczone kilkugodzinnym bojem. Dlatego przypuszczalnie tylko część tych wojsk krzyżackich dołączyła do odwodu, a reszta została rozproszona. Pozostały jeszcze dwa problemy do wyjaśnienia: 1) co spowodowało, że w tak krótkim czasie pobito wojska krzyżackie na pierwszej linii bojowej? 2) jak wyglądał manewr oskrzydający wielkiego mistrza? Długosz relacjonując tę część bitwy wspomina o kapitulacji w trakcie bitwy, krzyżackiej chorągwi św. Jerzego. Jej dowódca Jerzy Gersdorf miał skapitulować przed rycerzem Przedpełkiem Kopydłowskim herbu Dryja, wraz z

---

<sup>30</sup> J. Długosz, Bitwa grunwaldzka s. 100

<sup>31</sup> Pogląd prof. A. Nadolskiego, że chorągwie krzyżackie cofały się pod swój obóz zachowując szyk bojowy nie znajduje potwierdzenia zarówno w Kronice Konfliktu, jak i w relacji Długosza, Grunwald 1410 s. 124 Przep. autora

<sup>32</sup> Liczę odwód wielkiego mistrza na 3 tys. bez chorągwi wielkiej wielkiego mistrza, plus około 5 do 6 tys. jazdy krzyżackiej odrzuconej pod obóz. Przep. autora

czterdziestu rycerzami. Informacja ta znajduje potwierdzenie w innym źródle, jest to kontynuacja Kroniki Froissarta, autorstwa burgundzkiego szlachcica Enguerranda de Monstrelet. Pisze on: „I jak niosła powszechna wieść, bitwa została przegrana wskutek zdrady wielkiego konetabla z Węgier, który znajdował się w drugim hufcu chrześcijan i bez walki uszedł ze swoimi Węgrami”. Obojętne czy kapitulowała chorągiew św. Jerzego, czy jak uważa S. Ekdahl, chorągiew Rzeszy<sup>33</sup>, istotne jest kiedy to nastąpiło i czy miało wpływ na przebieg bitwy? Naszym zdaniem załamanie się oporu wojsk krzyżackich nastąpiło w momencie gdy Jungingen był w trakcie wykonywania manewru oskrzydającego. Świadczy o tym fakt, że odrzucone pod tabor chorągwie krzyżackie nie napotkały na swojej drodze odwodowych chorągwi, gdyż te znajdowały się już w trakcie manewru. Ponadto byłoby niezrozumiałe aby wielki mistrz widząc zbliżające się załamanie swoich wojsk nie zareagował mając jeszcze tak liczny odwód. Kontrnatarcie połową odwodu wystarczyłoby aby zażegnać kryzys, a drugą połową mógł wykonać uderzenie w bok wojsk królewskich. Spróbujmy zatem odtworzyć manewr oskrzydający i przedstawić cały obraz tej fazy bitwy. Wielki mistrz widząc, że jego wojska z trudem wytrzymują polskie natarcie postanowił wyprowadzić uderzenie na polskie prawe skrzydło. Ubezpieczała je tylko chorągiew rycerzy nadwornych, przegrupowana tam po tym jak powracające z pościgu oddziały krzyżackie niebezpiecznie zaczęły uderzać w bok walczących tam Polaków. Zdawał sobie jednak sprawę, że król również nie wyczerpał jeszcze swoich rezerw i postanowił swój manewr ubezpieczyć. Dlatego swoją elitarną chorągiew wielką wyznaczył do ubezpieczenia tego manewru. Ponieważ od strony drogi Grunwald-Stębark nie groziło uderzenie wroga, tą część manewru chorągiew ta prawdopodobnie pokonała jako awangarda głównej kolumny. Dlatego po obejściu małego lasu porastającego wschodni stok wzgórza pomnikowego i przecięciu drogi Stębark – Łodwigowo, jako pierwsza ukazała się królowi i jego świecie. Jagiełło sądząc, że to jedyne niebezpieczeństwo natychmiast wysłał Oleśnickiego po chorągiew nadworną. Zanim jednak sekretarz króla dotarł do rycerzy nadwornych zza lasu wyszła główna kolumna złożona z piętnastu chorągwi i skierowała się wzdłuż drogi wprost na chorągiew nadworną, czyniąc rozkaz króla niewykonalnym. Wtedy dochodzi do owej kłótni pomiędzy Oleśnickim a Mikołajem Kiełbasą. Wbrew temu co pisze Długosz nie mogło w tym czasie dojść do walki gdyż: a) chorągiew nadworna została by rozbita przez 15 chorągwi chełmińsko-pruskich, b) odwód wielkiego mistrza nie stanąłby na flance polskiego prawego skrzydła. Dlatego należy przyjąć, że Jungingen sam zaskoczony zaistniałą sytuacją postanowił skierować główną kolumnę na wzgórze pomnikowe, aby zobaczyć co się stało z jego wojskiem. Po wprowadzeniu na wzgórze pomnikowe głównej kolumny, wielki mistrz stacza pojedynek z Dobiesławem Oleśnickim, a w tym czasie część chorągwi krzyżackich odrzuconych pod krzyżacki tabor łączy się z odwodem. Następnie wielki mistrz rozkazuje starszyźnie poprowadzić natarcie, a sam udaje się do swojej chorągwi wielkiej by uderzyć na chorągiew nadworną, i wspomóc główne natarcie. Starcie chorągwi wielkiej wielkiego mistrza z chorągwią rycerzy nadwornych dla armii krzyżackiej ma katastrofalne następstwa. Wielki mistrz ginie, prawdopodobnie z ręki Mszczuja ze Skrzynna, a jego

---

<sup>33</sup> Mówią Wieki lipiec 2016 s. 65, szerzej S. Ekdahl *Das Ultimatum Sigmunt von Luxseburg at Władysław Jagiełło von 17 Juni 1410 Fasciculi Archaeologiae Historicae*, t.27, 2014 s. 52-53

chorągiew zostaje rozbita. W tym samym czasie, główne natarcie krzyżackie rusza południowym stokiem wzgórza pomnikowego. Biorąc pod uwagę, że było prowadzone potężną kolumną złożoną z około pięciu tysięcy jazdy, na stosunkowo wąskim froncie, liczącym nie więcej niż około 100m, można się domyślić, że wbiła się głęboko w szyki polskich chorągwi. Jeżeli wierzyć Oleśnickiemu to dotarło aż do chorągwi krakowskiej i tu uderzenie krzyżackie prawdopodobnie zatrzymało się. Nie można wykluczyć, że część starszyny krzyżackiej poległa w starciu z chorągwią krakowską ale z pewnością nie wielki mistrz. Obserwując rozwój sytuacji, krzyżacki dowódca głównego natarcia postanowił przerwać natarcie i wycofać jazdę w rejon obozu. Wobec pogromu chorągwi wielkiej, i śmierci wielkiego mistrza, oraz szykujących się do ataku odwodów polskich, była to jedyna racjonalna decyzja by uniknąć okrążenia. Ponieważ, jak wspomniano Krzyżacy wbili się głębokim klinem w szyki chorągwi polskich, oderwanie się od przeciwnika nie było łatwe. Zmuszono wtedy do kapitulacji chorągiew chełmińską i inne chorągwie krzyżackie<sup>34</sup>. Znaczna część jazdy krzyżackiej zdołała jednak przedostać się w pobliże obozu. Zobaczywszy jednak olbrzymią przewagę Polaków, i przybyłych wkrótce oddziałów Witolda, do walki już nie stanęły, w ucieczce szukając ratunku. Jedynie oddziały w taborze stawiały jeszcze opór, płacąc za to słoną cenę.

### **Rekapitulacja**

Podsumowując poglądy zawarte w moim artykule na temat wpływu Kroniki Konfliktu na relację Jana Długosza o bitwie grunwaldzkiej, założyłem, że autorem tego dzieła jest Zbigniew Oleśnicki, a nie Mikołaj Trąba. O ile różnice między obu relacjami w pierwszych dwóch zagadnieniach, stanowią tylko odbicie późniejszych konfliktów pomiędzy królem a biskupem krakowskim, oraz przedstawiają szczególny stosunek Długosza do księcia Witolda, o tyle zagadnienie trzecie stanowi odbicie innego konfliktu. Z relacji Długosza jasno wynika, że podczas bitwy doszło do ostrego sporu między młodzieńcem i zadziornym sekretarzem króla Zbigniewem Oleśnickim, a rycerzami chorągwi nadwornej. Dowodem na to jest również przytoczony fragment Kroniki Konfliktu gdzie z dwóch starć: a) między chorągwią nadworną a chorągwią wielką wielkiego mistrza b) pomiędzy kolumną główną armii krzyżackiej, a chorągwiami polskimi pierwszej linii bojowej, toczonymi w tym samym czasie, lecz w różnych miejscach, Zbigniew Oleśnicki zrobił jedno starcie. Tym sposobem przemilczał zasługi bojowe chorągwi nadwornej. Wielkiemu mistrzowi dodał do towarzystwa starszyny krzyżacką, która poprowadziła w rzeczywistości do natarcia główną kolumnę. Cel tej manipulacji królewskiego sekretarza był oczywisty, skazać na zapomnienie wybitny czyn bojowy chorągwi nadwornej. Pozostaje postawić na koniec ostatnie pytanie; czy Długosz z własnej inicjatywy wspominał o zasługach rycerzy nadwornych, czy zrobił to na prośbę Oleśnickiego?

Pisząc Kronikę Konfliktu Oleśnicki był człowiekiem młodym i zapalczym, a żarty jakie, prawdopodobnie, sobie z niego stroili rycerze nadworni, mocno go bolały, skoro tak niegodziwie się zrewanżował. Będąc już człowiekiem dojrzałym zrozumiał jak mocno ich

---

<sup>34</sup> Przekaz oficjała pomezjańskiego mówi o opuszczeniu w czasie ucieczki chorągwi chełmińskiej oraz innych chorągwi przez rycerzy i knechtów z ziemi chełmińskiej. Wojna Polski i Litwy z Zakonem s. 425.

skrzywdził. Znając przywiązanie Długosza do swojej osoby mógł być pewny, że zrobi to tak by nie ucierpiała jego reputacja. I w tych rachubach krakowski biskup z pewnością się nie pomylił.



### **Źródła**

Zbigniew Oleśnicki , Cronica conflictus Wladyslai, regis Poloniae, cum cruciferis anno Christi 1410 roku. Opracował dr Zygmunt Celichowski , Poznań 1911

Jan Długosz , Roczniki, czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego.

Jan Długosz, Banderia Prutenorum. Opracował Karol Górski, Warszawa 1958

List zaciężnika krzyżackiego do wielkiego mistrza, Opracował prof. Sven Ekdahl

### **Literatura**

Sven Ekdahl, Grunwald 1410. Studia nad tradycją i źródłami. Kraków 2010

Jóźwiak, K. Kwiatkowski, A. Szweda, S. Szybkowski, Wojna Polski i Litwy z zakonem 1409 – 1411. Malbork 2010

Marian Biskup, Studia Grunwaldzkie, tom 1, Olsztyn 1991

Marian Biskup, Grunwald 1410, Warszawa 1990

Stefan M. Kuczyński, Wielka wojna z zakonem 1409 – 1411, Warszawa 1966

Stefan M. Kuczyński, Spór o Grunwald, Warszawa 1972

„Mówią Wieki” magazyn historyczny, nr 7/ 2010, 7/ 2015, 7/ 2016

## BIOGRAFIE GATUNKÓW STOWARZYSZONYCH. DANUTA HRYNIEWICZ I POLSKIE OWCZARKI NIZINNE

Magdalena Dąbrowska

### **Abstract:**

#### **Biographies of companion species. Danuta Hryniewicz and Polish Lowland Sheepdogs**

I investigate possibilities of writing parallel biographies of human and non-human actors. There is growing interest in animal lives and human-animal relationships. Researchers from various disciplines, social sciences as well as humanities, believe that deeper analysis of human-animal relationships allows to better understand meaning of being human. I analyse various approaches to animal biographies and parallel biographies of companion species. By analyzing biography of Danuta Hryniewicz, who's life was inseparable from lives of animals, I attempt to indicate possibilities for biographies of companion species. I claim that while looking for new approaches describing co-existence of humans and animals we should turn into local knowledges and build on experience of people who share their lives with animals on daily basis.

### **Abstrakt:**

Biorąc za punkt wyjścia rosnącą popularność posthumanizmu i studiów nad zwierzętami tekst rozważa możliwość pisania biografii, w której ludzkie i nie-ludzkie podmioty traktowane są równorzędnie. Badania historyczne czy etnograficzne coraz częściej zwracają się w stronę zwierząt oraz pytają o możliwość tworzenia narracji na temat relacji ludzi i zwierząt. To właśnie owe relacje umożliwiają pełniejsze zrozumienie człowieczeństwa. Analizowane są różne podejścia do tworzenia biografii zwierząt (a także gatunków stowarzyszonych). Poprzez analizę biografii Danuty Hryniewicz, twórczyni pierwszej polskiej rasy psów- polskich owczarków nizinnych, której życie nierozdzielnie związane było ze zwierzętami, staram się naświetlić możliwości tworzenia równoległych narracji o losach ludzi i zwierząt. Argumentuję, iż poszukując nowych sposobów opisywania relacji człowiek-zwierzę należy sięgnąć do wiedzy lokalnej, czerpać z wiedzy oraz stylu życia ludzi, których życie silnie związane jest z losami zwierząt. Ich wiedza i doświadczenie jest doskonałym paliwem dla przemian zachodzących we współczesnej humanistyce.

„Gatunki stowarzyszone” to pojęcie stworzone przez Donnę Haraway, która pokazuje, że ludzkie życie jest nierozzerwalnie splecione z życiem innych gatunków zwierząt i roślin. Bez ich pomocy nie stalibyśmy się tym, kim jesteśmy. Psy, towarzyszące ludziom niemal od zawsze, stanowią sztandarowy przykład stowarzyszonego z nami gatunku. Haraway zrywa z mitem samotności i wyjątkowości człowieka, a za to kładzie nacisk na relacje z innymi i międzygatunkową współpracę (Haraway, 2003, 2008). Definiowanie człowieka poprzez jego relacje z innymi mocno zaznaczone jest u badaczy francuskich, takich jak Bruno Latour (Latour, 2011). Rozwijające się intensywnie studia nad zwierzętami (animal studies) czy badania relacji człowiek- zwierzę (human- animal studies) kładą nacisk na relacje, których człowiek jest znaczącym elementem.

Bruno Latour, wprowadzając pojęcie naturo-kultury, kwestionuje dualistyczny podział na naturę i kulturę charakterystyczny dla modernizmu (Latour, 2011). Wskazuje raczej na dialogiczny związek natury i kultury, na wzajemne wpływy i przenikanie się. Donna Haraway proponuje z kolei pojęcie naturokultury, która wskazuje na fakt, że relacja między nimi polega na wzajemnym konstytuowaniu się, złożonym uwikłaniu jednego w drugie (Haraway, 2003, 2008). Analiza relacji między ludźmi i zwierzętami pozwala na zrozumienie „natury”, która także wytwarzana jest społecznie. „Jeśli świat istnieje dla nas jako ‘natura’ oznacza to rodzaj relacji, osiągnięcie wielu aktorów, z których nie wszyscy są ludzcy (...) Natura jest tworzona, lecz nie wyłącznie przez ludzi. Jest współ- konstruowana przez ludzi i nie-ludzi” (Haraway, 1992, 297). Z perspektywy naturokultury dualistyczne podziały na naturę i kulturę zostają zatarte. Arluke i Sanders nawiązując to koncepcji Haraway tak wyjaśniają konsekwencje wprowadzenia tego terminu: „Z tej perspektywy, świat nie jest podzielony na podmioty (naukowców, mężczyzn, posiadających władzę) i przedmioty (kobiety, zwierzęta, „dzikich”), lecz składa się z podmiotów-we-współdziałaniu. Z ludzkich i nie-ludzkich aktorów współpracujących i walczących z historycznymi, politycznymi i kulturowymi siłami, które wpływają na ich działania” (Sanders, Arluke, 1996, 57). Zmiana spojrzenia na świat „natury” wymaga innego spojrzenia na zwierzęta, wejścia z nimi w dialog i dostrzeżenia w nich podmioty sprawcze historii.

„Manifest gatunków stowarzyszonych” Donny Haraway jest nie tylko próbą pisania o psach (Haraway, 2003). To także manifest, aby traktować zwierzęta na poważnie, a nie jedynie jako metafory i punkt wyjścia do dalszych rozważań. Haraway śledzi miejscami równoległą, a miejscami zazębiającą się ewolucję ludzi i psów. Tworząc koncepcję „gatunków stowarzyszonych” dowodzi, że bez psów nie byłibyśmy tym, czym jesteśmy obecnie (podobnie jak psy). Wspólne istnienie, życie w bliskości, współpraca i uzupełnianie się być może przyczyniło się do powstania ludzkiej cywilizacji w jej obecnej formie. Oczywiście psy nie są jedynymi przedstawicielami „gatunków stowarzyszonych”. W ich skład wchodzi różne gatunki zwierząt, roślin i mikroorganizmów, które wpłynęły na obecny kształt kultury. To przykład, jak „różnorodne ciała i znaczenia wzajemnie się kształtują” (Haraway, 2003, 4). Te powiązania, które uczyniły nas tym, kim jesteśmy, są kolejnym przełomem kopernikańskim, zmieniającym miejsce człowieka we wszechświecie. Rozbijają nasze egoistyczne i antropocentryczne mrzonki. Bez gatunków

stowarzyszonych nie istnielibyśmy. Gatunki stowarzyszone są nieustannie tworzone i modyfikowane przez biotechnokulturę i technologiczne interwencje w naturokulturę.

Niniejszy tekst rozważa możliwość pisania biografii (lub innego rodzaju narracji na temat życia), w której łączą się i przeplatają losy ludzkich i nie ludzkich podmiotów. Danuta Hryniewicz znana jest jako twórczyni pierwszej polskiej rasy psów- polskich owczarków nizinnych. W trakcie życia towarzyszyły jej różne zwierzęta: psy, koty, krowy, konie oraz ratowane i przygarniane dzikie zwierzęta. Można powiedzieć, że bez zwierząt Hryniewicz by nie istniała, ludzkie i zwierzęce losy wzajemnie się współ- konstytuują. Punktem wyjścia są istniejących już materiały na temat Danuty Hryniewicz, publikacje i wspomnienia zebrane przez jej przyjaciół z kręgów kynologii (Borkowski, 2009). Ciekawy jest także fakt, że informacji na jej temat dostarczają hodowcy psów rasowych, osoby nie związane z humanistyką i toczącymi się na jej gruncie dyskusjami i eksperymentami. Dowodzi to, iż poszukując nowych sposobów opisywania relacji człowiek- zwierzę należy sięgnąć do wiedzy lokalnej, czerpać z wiedzy oraz stylu życia ludzi, których życie silnie związane jest z losami zwierząt. Ich wiedza i doświadczenie jest doskonałym paliwem dla przemian zachodzących we współczesnej humanistyce.

Według Haraway „psy są nie surogatami dla teorii, nie są tu tylko po to, aby wraz z nimi myśleć. Są po to, aby wraz z nimi żyć” (Haraway, 2003, 5). Obiecuje, że „z traktowania relacji człowiek- pies na serio możemy nauczyć się etyki i polityki pielęgnowania znaczącej inności” (Haraway, 2003, 3). Obserwacja tej relacji prowadzi do rozpoznania skomplikowanej sieci połączeń między ludźmi a przedstawicielami innych gatunków. Analiza biografii Danuty Hryniewicz pozwoli naświetlić i rozwinąć koncepcję gatunków stowarzyszonych oraz etykę relacji w naturokulturze. Projekt inspirowany jest badaniami z nurtu posthumanizmu, a szczególnie pracami takich badaczy jak Donna Haraway (gatunki stowarzyszone) i Bruno Latour (antropologia równoległa, ANT). Perspektywa gender stanowi dodatkową, jednak niezwykle istotną kategorię analizy. Kolejne warstwy nakładają się na gender, tworzą punkty przecięcia, swoistą mapę czy sieć powiązań, na której gender jest jedną z istotnych kategorii interpretacji (ale nie jedyną).

### **Historie zwierząt- możliwe podejścia**

Ostatnimi czasy obserwujemy rosnące zainteresowanie zwierzętami i relacjami człowiek- zwierzę w naukach humanistycznych i społecznych. Pojawia się także coraz więcej prac analizujących różne aspekty tej relacji. Zmiana perspektywy i nadanie wagi pewnym relacjom ma związek ze współczesnymi przemianami, i coraz głośniejszą artykulacją postulatów związanych z upodmiotowieniem nie-ludzkich innych. Dynamicznie rozwija się nurt badań określany mianem historii środowiska (environmental history), który powiązany jest z aktywizmem politycznym. Badacze skupieni w tym nurcie interesują się nie tyle indywidualnymi zwierzętami, ile historycznym rozwojem takich koncepcji jak „dzikość” czy „natura” (Ritvo, 2002).

Badaczki i badacze zajmujący się historią zwierząt czy usiłujący opisywać ich doświadczenie zmagają się z licznymi problemami teoretyczno- metodologicznymi. Jednym z nich jest kwestia reprezentacji i statusu zwierząt. Do jakiego stopnia możemy

poznać i zrozumieć zwierzęta, skoro większość istniejących dokumentów została stworzona przez ludzi? Dorothee Brantz zauważa: „pisanie historii zwierząt wymaga negocjowania pomiędzy pragnieniem odkrywania historycznego życia zwierząt a faktem, że wszystkie istniejące relacje na temat tych żyć stworzone są przez ludzi. Czy taka historia może być czymś więcej niż tylko reprezentacją stanowi jedną z kluczowych debat w rozwijającym się nurcie studiów nad zwierzętami”(Brantz, 2010, 5). Jest wysoce prawdopodobne, że materiały te nie reprezentują rzeczywistych zwierząt i ich perspektywy, a jedynie odzwierciedlają ludzki punkt widzenia.

Erica Fudge zauważa, iż przy takim podejściu „historia zwierząt” jest po prostu kolejną wersją ludzkiej historii lub manifestacją „humanizmu w przebraniu” (Fudge, 2017). Historia zwierząt jest opowieścią o zwierzętach zjadanych, używanych do transportu, prowadzenia działań wojennych, lub dotrzymujących ludziom towarzystwa. Zwierzęta stanowią po prostu istotną część opowieści o ludzkim doświadczeniu, jednak sama narracja pozostaje antropocentryczna. Pomimo tych ograniczeń badaczka przekonuje, że warto podjąć trud uważniejszego przyjrzenia się zwierzętom: „Historie zwierząt oparte na ludzkiej reprezentacji wciąż mogą poszerzyć nasze rozumienie przeszłości, która włącza zwierzęta jako zwierzęta, a nie jedynie ludzkie narzędzia lub idee. Przez to może dać nam wgląd w życie, które inaczej pozostałoby niewidzialne (Fudge, 2017, 6).”

Kolejnym z problemów, z jakimi borykają się badacze, jest kwestia podmiotowości i sprawczości zwierząt. Jason Hribal przyjmuje pojęcie „oddolnej historii” używanej do analizy klasy robotniczej w odniesieniu do pisania historii zwierząt. Z tego powodu interesują go raczej grupy zwierząt niż jednostki (Hribal, 2007). Keri Cronin analizując wizualne materiały związane z kampaniami na rzecz praw zwierząt z 19 wieku dowodzi, że przedstawiania mówiących zwierząt pozwoliły czytelnikom i aktywistom rozpoznać sprawczość zwierząt, oraz stworzyły przestrzeń dla przyszłych artykulacji ich głosu (Cronin, 2011). Erica Fudge proponuje podejście, które rozpoznaje zwierzęta jako aktorów zdarzeń (Fudge, 2017). Podczas gdy historia rolnictwa zwraca uwagę na zwierzęta tylko aby zrozumieć praktyki hodowli lub produkcji, historia rzeczywiście zwracająca uwagę na zwierzęta pozwoliłaby zrozumieć, jak zmieniły środowisko i kulturę lub jakie emocjonalne i ekonomiczne relacje tworzyły z ludźmi.

Nie mamy bezpośredniego dostępu do zwierząt ani ich punktu widzenia. W przypadku pisania historii zwierząt pojawia się taki sam problem jaki zauważyła teoria postkolonialna w przypadku podporządkowanych. Czy podporządkowany/ zwierzę może mówić? Czy są w stanie opowiedzieć swoją wersję historii? Spivak pesymistycznie odpowiada, że jest to niemożliwe (Spivak, 2011). Jednak w przypadku niektórych zwierząt na ich temat zachowało się więcej materiałów niż w przypadku pewnych grup podporządkowanych. Księgi stadne koni pełnej krwi czy rodowody psów rasowych zawierają genealogie sięgające wielu pokoleń wstecz. Stanowią one doskonały punkt wyjścia do rekonstruowania przeszłości zwierząt.

Wydaje się, że łatwiej jest pisać historię zwierząt udomowionych czy towarzyszących. Na ich temat znajdziemy wiele wzmianek w dokumentach źródłowych, regulacjach prawnych czy pamiętnikach. Pisanie o zwierzętach dzikich, żyjących w „naturze” przysparza więcej

trudności. Zwierzęta, które nie wchodzą w krąg ludzkiej aktywności często po prostu pomijane są milczeniem, gdyż nie są istotne. Jeśli już pojawiają się, to często przedstawiane są w sposób negatywny, gdyż zwiastują kłopoty. Peter Boomgaard zauważa: „Trzeba mocno się natrudzić, aby w obszernej literaturze na temat tygrysów znaleźć wskazówki, że nie zawsze i nie przez wszystkich były one postrzegane jako śmiertelni wrogowie. Teoretycznie, można argumentować, że informacje źródłowe zawierają stereotypowe informacje i dlatego pokojowe współistnienie ludzi i tygrysów nie jest w sposób wystarczający odnotowane” (Boomgaard, 2001, 59). Wiele zwierząt pojawia się w dokumentach tylko wtedy, gdy w brutalny i krwawy sposób tworzą wyłom w ludzkiej codzienności. Taki sposób reprezentacji zdaje się potwierdzać niemożliwość pokojowego współistnienia czy wzajemnego zrozumienia.

W związku z tym pojawia się pytanie, w jaki sposób zwierzęta będą reprezentowane i wytwarzane podczas procesu tworzenia narracji. Sama analiza sposobu, w jaki tworzone są reprezentacje zwierząt w różnych okresach historycznych może być ciekawym tematem badań. Dodatkowo, nie wszystko jest jedynie ludzką konstrukcją i reprezentacją. Istnieje możliwość, że do pewnego stopnia docieramy także do żywych zwierząt. Za każdym tekstem napisanym przez człowieka stoi żywe zwierzę zachowujące się w specyficzny i charakterystyczny dla siebie sposób. W przypadku zdjęć przekaz zamierzony przez twórcę może być zupełnie inny od uzyskanego efektu. Materiały wizualne mogą posłużyć do poszukiwania alternatywnej narracji, wydobycia głosu przedstawionych na nich zwierząt.

Efektom badań traktujących zwierzęta poważnie jest wydobycie ich podmiotowości i sprawczości. Historyk środowiska Mahesh Rangarajan badał populacje ludzi i tygrysów zamieszkujących razem Gir Forest w stanie Gujarat w Indiach (Rangarajan, 2013). Podkreślał, że ludzkie i zwierzęce życia wzajemnie się przenikają, przez co zachodzi wzajemna adaptacja. Stawia hipotezę, że tygrysy posiadają zdolność pamiętania i analizowania przeszłości, a także przekazywania tej wiedzy kolejnym pokoleniom. Nie różnią się więc tak bardzo od ludzi. Co więcej, zauważa także: „Zwierzęta także tworzą swoje historie. Nie same z siebie, ale poprzez interakcje z ludźmi, z którymi dzielą środowisko” (Rangarajan, 2013, 127). Możliwe jednak, że dopiero w momencie, gdy ludzkie i zwierzęce światy przecinają się, jesteśmy w stanie zauważyć zwierzęta i nadać sens ich działaniom. Takie podejście oddziela ludzi od zwierząt, lecz pokazuje ich współistnienie. Także historia tworzona jest w określonym środowisku, pod wpływem różnorodnych poza-ludzkich czynników. Kolejny bastion ludzkiej wyjątkowości- tworzenie historii- upada.

Pytania o sposób reprezentacji i o to, kto „mówi” w tekstach nie dotyczą wyłącznie zwierząt (Fudge, 2017). Dokumenty zawsze pisane są z jakiejś perspektywy i w określony sposób przedstawiają zarówno ludzi, jak i zwierzęta. Dodatkowo nie zawierają wszystkich informacji, więc zrozumienie intencji badanych niejednokrotnie wymaga wyjścia poza źródła. Tworzenie narracji wyjaśniającej zachowania i motywy postaci historycznych nie różni się tak bardzo od tworzenia podobnych narracji na temat zwierząt i motywów ich działań. Jak zauważa Alan Mikhail, próby „wejścia w świat psów (...) pod wieloma względami przypomina podstawowe zadanie każdego historyka, czyli zrozumienie jak

podmioty historii doświadczają przeszłości” (Mikhail, 2014, 11). Podobne doświadczenia są udziałem antropologów, etnografów, psychologów czy socjologów (Domańska, 2016).

Rosnąca wiedza etologiczna daje coraz większe możliwości „wejścia w skórę” zwierząt i postrzegania świata z ich perspektywy. Etologia stanowić może perspektywę teoretyczną, umożliwiającą zrozumienie zachowania określonego gatunku zwierząt. Wiedza o specyficznych zachowaniach gatunku z kolei może pomóc w zrozumieniu motywów i zachowań indywidualnych zwierząt. Wyjście poza prosty mechanycyzm i zwrócenie uwagi na zwierzęce emocje oraz sposób poznawania świata czyni ze zwierząt potencjalnie bardzo interesujących bohaterów narracji.

Dla wielu badaczy zwierzęta stanowią metafory, kulturowe reprezentacje, rezultat procesów dziejowych. Wplatając ich losy w swoje narracje są w stanie bardziej dobitnie pokazać dzieje kultury lub losy ludzi. Relacje ze zwierzętami bywają prezentowane jako część historii powszechnej, a nie jakiś marginalny i mało istotny dopisek. Aaron Skabelund, pisząc biografię psa Hachiko w rzeczywistości opowiada dzieje kolonializmu i imperializmu, złożonych relacji między Wielką Brytanią a Japonią (Skabelund, 2011). Psy wplecione są w historię aby umożliwić zarysowanie jeszcze jednej perspektywy patrzenia na kolonizację, tworzenia narodowej tożsamości oraz nacjonalizmu. Narodowe rasy psów, oraz nadawanie im znaczenia, stanowią jedno z narzędzi budowania narodowej dumy i tożsamości. Sam Hachiko jest traktowany jako bardzo zgrabna (i rozpoznawalna medialnie) ilustracja dla analizowanych procesów. Podobnie, dla Harriet Ritvo spojrzenie na wiktoriańską Anglię przez pryzmat zwierząt daje możliwość lepszego zrozumienia mentalności ówczesnych ludzi oraz analizy relacji klasowych (Ritvo, 2002). Eric Baratay także używa zwierząt aby pokazać złożoność ludzkich losów i okropieństwo wojny (Baratay, 2014). Obrazy poranionych, obtartych, niedostatecznie żywionych, nieleczonych i okrutnie traktowanych koni być może robią na nas większe wrażenie niż niedole żołnierzy. Czy żołnierz z narażeniem życia ratujący psa spod ostrzału wroga nie jest doskonałym przykładem poświęcenia i lojalności? Czyż nie jest doskonałym dowodem, że nawet wśród horroru wojny człowiek może zachować człowieczeństwo? Zwierzęta stają się więc rodzajem zwierciadła, w którym przeglądamy się, usiłując uchwycić swoje człowieczeństwo. Prace te także stanowią przykład, że badania na temat zwierząt oraz relacji z nimi mogą być bez problemu włączone do głównego nurtu humanistyki.

W badaniach znajdziemy także próby pisania historii jednostkowych zwierząt. Dotyczy to przede wszystkim zwierząt w jakiś sposób wyróżniających się spośród innych, których dzieje mogą stanowić swoisty moralitet. Historia Topsy, słonicy zabitej przez porażenie prądem, zostaje użyta do opisanie wpływu technologii na życie zwierząt oraz ludzkiej dominacji nad nimi. Greyfriars Bobby staje się symbolem wierności, a Seabiscuit zwycięstwa odnoszonego pomimo przeciwności losu. Zdarzają się także przypadki historii zwierząt nie wyróżniających się niczym szczególnym. Hilda Kean w dzienniku pisanym na przełomie 18 i 19 wieku przez marynarza Matthew Flindersa znajduje mnóstwo szczegółowych informacji na temat życia jego kota Trima (Kean, 2012).

Historia zwierząt to także historia grup: stada, sfory, watahy i innych zbiorowości. Zbiorowości zwierząt otwierają pytanie nie tylko na temat relacji ze światem człowieka,

ale także o więzi społecznej występujące wewnątrz grupy. Jak zwierzęta przeżywają świat? Jak i z kim wchodzi w interakcje? Jak wygląda ich codzienne życie, pożywienie, ruch? Kompetencje humanistyki mocno zazębiają się tutaj z kompetencjami biologów czy etologów. Pojawia się także kwestia translacji doświadczeń zwierząt wyposażonych w odmienne od człowieka zmysły. Czy jesteśmy w stanie pojąć świat nietoperza, zbudowany z zupełnie odmiennych doznań? Z podobnymi problemami mierzyła się kiedyś antropologia kulturowa i etnografia, próbując dokonać kulturowych translacji przetrząsnąć mosty porozumienia między ludzkimi kulturami. W przypadku zwierząt problem wydaje się jeszcze bardziej złożony.

Księgi stadne czy rodowodowe umieszczały indywidualne zwierzę w kontekście szerszym niż jego własne życie. Rejestrowały narodziny i pokrewieństwo. Tworzyły drzewa genealogiczne, linie męskie lub żeńskie. Dzięki nim zwierzęta nie były bezimiennymi stworzeniami. Dostały imię oraz indywidualne pochodzenie. Oczywiście proces nadawania tożsamości oraz historii rodowej dotyczył przede wszystkim zwierząt określanych mianem rasowych czy czystej krwi. Ich pochodzenie oraz troska, z jaką je rejestrowano, miała odróżnić ich od kundli i zwierząt nierasowych hodowanych przez przedstawicieli klas niższych (Skabelund, 2011; Ritvo, 2002). Można powiedzieć, że zyskiwanie historii i podmiotowości przez zwierzęta związane było z pragnieniem utrzymania różnic klasowych w czasach, gdy zaczynały się one coraz bardziej zacierać. Dokładna rejestracja urodzonych zwierząt i zachowane księgi dają możliwość rekonstrukcji losów indywidualnych osobników, jak również całej zbiorowości (na przykład rasy psów czy koni). Niejednokrotnie wprowadza także na scenę ludzi (hodowców czy opiekunów zwierząt), którzy stają się częścią opowieści.

Rozwój studiów nad zwierzętami w ciągu ostatnich dekad sprawia, że badacze zaczęli traktować zwierzęta na poważnie. Zainteresowanie to sprowadza się do dwóch powiązanych ze sobą kwestii, które Sandra Swart ujmuje następująco: „Historia była stworzona przez siłę koni a jednocześnie konie były kształtowane przez ludzką historię” (Swart, 2010, 37). Zwierzęta nie są więc jedynie biernymi obiektami pewnych procesów, lecz aktywnie wpływają na ludzkie losy. To podejście badające wzajemne powiązanie i wpływy między ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami dziejów zbliżone jest do teorii proponowanych przez Donne Haraway („gatunki stowarzyszone”) i Bruno Latuora (teoria aktora-sieci).

Tworzenie historii gatunków stowarzyszonych otwiera kolejne kwestie związane ze wzajemnym zrozumieniem i możliwością translacji sposobu doświadczania świata. Możliwe także, że kulturowe i biologiczne różnice między gatunkami tworzą zupełnie inne sposoby postrzegania przeszłości (Swart, 2010). Wciąż niewiele wiemy o zwierzęcym postrzeganiu czasu. Podejmując się badania wzajemnie konstytutywnych historii i geografii musimy podjąć próbę zrozumienia zwierzęcego doświadczenia i pojmowania świata. Zainspirowany twórczością Donny Haraway historyk Chris Pearson swój projekt badania relacji człowiek- pies w 19-wiecznym Paryżu rozpoczął od spacerów z własnym psem, aby lepiej zrozumieć psi sposób doświadczania świata (Pearson, 2009). Jego podejście nie jest wyjątkowe, gdyż wielu badaczy i badaczek związanych z nurtem „animal



studies” rozpoczyna od drogę od personalnego doświadczenia kontaktu ze zwierzęciem. Ta wiedza nie sprawia, że przestajemy postrzegać świat na ludzki sposób, jednak otwiera na istnienie innych sposobów doświadczania. Doświadczenie to nie tylko umożliwia między-gatunkową komunikację, ale także budowanie hybrydycznej historii, w której głosy i doświadczenia ludzi i zwierząt przeplatają się.

### **Kobiety i zwierzęta**

Ostatnio pojawiło się wiele opowieści o wyjątkowych relacjach kobiet ze zwierzętami. Jane Goodall znaczną część życia spędziła w towarzystwie goryli. Jej zasługą było odejście od czysto behawiorystycznego sposobu opisywania ich zachowań i dostrzeżenie w nich emocji i racjonalności. Jej badania jeszcze raz udowadniają, że granica oddzielająca ludzi od zwierząt jest wyjątkowo wątła i przebiega inaczej, niż nam się do tej pory wydawało. Temple Grandin twierdzi, iż dzięki swojej przypadłości- autyzmowi- potrafi postrzegać świat w sposób zbliżony do zwierząt. Swoją umiejętność wykorzystuje do projektowania rzeźni i przemysłowych farm w taki sposób, aby nie wywoływały u zwierząt stresu. Twierdzi, że w ten sposób działa na rzecz poprawy ich dobrostanu. Danuta Hryniewicz życie spędziła w towarzystwie zwierząt. Hodowała psy i krowy, a prawdziwy rozgłos przyniosła jej udana rekonstrukcja starej rasy psów: polskiego owczarka nizinnego. Poza prowadzeniem opartej na zasadach naukowych hodowli przygarniała i leczyła porzucone i niechciane zwierzęta. „Trzeba być dobrym dla zwierząt” stało się naczelnym mottem jej życia. Biografie tych kobiet zmuszają do ponownego przemyślenia naszej relacji ze zwierzętami. Udowodniły one, że do zwierząt można odnosić się w sposób odmienny od tego, co wydawało się normą w ich czasach. Swoją postawą wpływały na społeczną mentalność oraz były częścią kulturowej zmiany w relacji człowiek- zwierzę..

W historii kultury możemy znaleźć liczne przykłady wiążące kobiety ze zwierzętami. W symbolice kulturowej usytuowane były opozycyjnie do męczyzny- kultury- rozumu, co podobnie jak zwierzęta i inne grupy wykluczonych, sytuowało je po stronie natury i nierozumu. Kultura oparta na binarnych opozycjach potrzebuje wyraźnych różnic aby utrzymać dominację jednych kategorii nad drugimi. Zazwyczaj bliskie relacje kobiet ze zwierzętami poddawane są ostrej krytyce. Może to mieć związek z przekraczaniem kulturowych granic między kulturą i naturą, człowiekiem a zwierzęciem. Kobiety, które jakoby wykraczały poza ustalony porządek społeczny i zagrażały męskiej dominacji porównywane były do zwierząt i niejednokrotnie traktowane jak zwierzęta. Gdy kobiety podczas drugiej wojny światowej podejmowały męskie prace, nazywano je „aligatorami” (Sanders, Arluke, 1996). Gdy amerykański ruch feministyczny nabrał znaczenia, stereotypowe wyobrażenie kobiet jako małych, bezbronnych dziewczynek zastąpione zostało przez wyobrażenia kobiet jako zwierząt i demonów. W codziennych konwersacjach mówiono o kobietach jako o króliczkach, cipkach, ptaszkach. Członkinie ruchu feministycznego nazywane były sukami.

Prezentowanie kobiet jako zwierząt szczególnie widoczne jest w pornografii, gdzie uprawiają one seks ze zwierzętami czy przedstawiane są z zwierzęcych pozach. Carol W.

Adams prowadziła obszerne badania zwracające uwagę na podobne traktowanie kobiet i zwierząt w patriarchalnej kulturze (Adams, 1990). Język pornografii mówi o kobietach jako o „mięsie” i wystawia je nagie na (męskie) spojrzenia, podobnie jak mięso na wystawie sklepowej. O kobietach mówi się w uwłaczający sposób, używając odzwierzęcych epitetów, które sugerują brak rozumu lub rozbuchaną seksualność (krowa, gęś, kura, suka, świnia). Wiele badań poszukuje związku między przemocą i okrucieństwem wobec zwierząt a przemocą wobec kobiet i dzieci. Donna Haraway, analizując tworzenia narracji w naukach przyrodniczych zauważa, że opisując zwierzęta badacze wielokrotnie przenoszą na nie stereotypy gender istniejące w świecie ludzkim (Haraway, 1989). Ludzkie i nie-ludzkie zwierzęta obdarzane są podobnymi cechami oraz logiką zachowań.

W źródłach historycznych znajdziemy wiele wzmianek o związkach kobiet ze zwierzętami. Kobiety z klas wyższych często posiadały zwierzęta odpowiadające ich pozycji społecznej – egzotyczne ptaki lub niewielkie pieski do towarzystwa. Te pokojowe pieski przez moralistów postrzegane były jako symbol rozpusty i odrzucenia przez kobiety roli przypisanej im przez tradycję. Zamiast rodzić i wychowywać dzieci wolały spędzać czas ze zwierzętami. W przypadku kobiet z klas niższych atencja okazywana zwierzętom mogła stać się powodem oskarżenia o czary. Współcześnie także bliskie relacje kobiet ze zwierzętami domowymi bywają wartościowane negatywnie. Donna Haraway, analizując twórczość Deleuze’a i Guattariego zauważa, że małe pieski i osoby, które je kochają (szczególnie starzejące się kobiety) stanowią dla filozofów ostateczny przykład wstrętu (Haraway, 2008). Starsza kobieta, przelewająca uczucia na psa, a nie ma mężczyznę lub dziecko, jest śmieszna lub żałosna. Całość relacji ze zwierzęciem, z jej potencjalnie wywrotowym charakterem, uznana zostaje za trywialną i bezwartościową. Trudno znaleźć przykład większej pogardy dla kobiet, a także dla zwierząt.

Podobnie jak pisanie historii kobiet (her-story) było buntem przeciwko zdominowanej przez mężczyzn historii (his/tory), tak zwrot uwagi na historię zwierząt jest sprzeciwem wobec ludzkiej dominacji i antropocentrycznej perspektywy postrzegania świata. Istnieje więcej analogii między badaniami historii zwierząt i kobiet. Zdaniem Hildy Kean oba podejścia postrzegane były jako nowatorskie, dekonstruuujące istniejące paradygmaty. Oba „usiłowały spojrzeć na nowe podmioty historii, wcześniej zmarginalizowane” i stały się punktem wyjścia dla nowych teorii historii (Kean, 2012, 58). Historia kobiet powstawała pod wpływem feminizmu drugiej fali i jego politycznych postulatów. Historia zwierząt niejednokrotnie inspirowana jest politycznymi postulatami ruchu wyzwolenia zwierząt. W przypadku historii kobiet idea „ratowania” marginalizowanych grup społecznych i ukazania ich roli stanowiła inspirację dla licznych badań. Jonathan Burt określił historię zwierząt jako historię znikania (Burt, 2001). Dotyczyło to zarówno znikania gatunków i kurczącej się bioróżnorodności, jak i traktowania zwierząt jako symboli, przez co znajdowały się poza historią. Badaczki (i badacze) zajmujące się historią kobiet były w stanie nie tylko wypracować nowe podejścia teoretyczne i metodologiczne, ale także pokazać, że temat jest ważny i zasługuje na włączenie do głównego nurtu badań historycznych. Podobny proces ma miejsce w przypadku historii zwierząt.

Biografia Danuty Hryniewicz jest próbą re-definicji więzi ze zwierzętami. Ma to także związek ze zmianą języka oraz wartościowania pewnych określeń. W historii ruchu kobiecego i innych ruchów emancypacyjnych „zawłaszczanie” obraźliwych określeń odnoszących się do grupy mniejszościowej było jedną ze strategii walki o język. Określenia obraźliwe używane były w znaczeniu afirmatywnym, stając się przez to symbolem dumy z posiadanej tożsamości, a nie stygmatem. W przypadku Hryniewicz termin „psiara” nabiera nowego, pozytywnego znaczenia. Wyjaśnia ona: **„Pies to przyjaciel człowieka, psiarz – przyjaciel psów, a psiara to przyjaciółka. Nie jest to więc określenie złośliwe i pogardliwe” (Konkol, 1991).** To właśnie psy sprawiają, że jej biografia jest istotna, wyjątkowa, warta odnotowania. Danuta Hryniewicz z kolei sprawiła, że polskie owczarki nizinne stały się rozpoznawalną i popularną w Polsce i za granicą rasą psów. Jak w przypadku gatunków stowarzyszonych, życie Hryniewicz bez PON-ów nie byłoby takie, jakie znamy. Człowiek i zwierzęta wzajemnie tworzą się, powołują do istnienia w obecnie znanym kształcie.

### **Biografie gatunków stowarzyszonych**

Danuta Hryniewicz urodziła się w 1914 roku w Mandzurii jako córka zesańca. Po wybuchu rewolucji październikowej rodzina postanowiła wrócić do Polski, gdzie zamieszkali w Poznaniu. W 1939 roku ukończyła Akademię Medycyny Weterynaryjnej we Lwowie jako jedna z pierwszych kobiet w tym zawodzie. W 1944 roku była lekarzem w Stubnie pod Przemyślem. Rok później przeniosiła się do Gdyni, potem Władysławowa, wraz z mężem oraz krowami, kotami i psami. Mąż kończył studia we Wrocławiu, a Danuta pracowała, między innymi biorąc udział w komisjach kwalifikujących konie z pomocy UNRR. Po kilku latach mąż porzucił Danutę dla innej kobiety. Po rozwodzie Hryniewicz podejmuje pracę w Białogardzie (w latach 1951-1961), gdzie poznaje drugiego męża. Razem kupują gospodarstwo, w którym poza psami hodują krowy, konie, owce oraz drób. Hryniewicz pracuje w gospodarstwie sprawując opiekę nad licznymi zwierzętami i pracuje jako weterynarz w ubojni. Mąż był przeciwny trzymaniu tak dużej ilości zwierząt, a szczególnie psów, więc w 1962 roku rozwiedli się. Po rozwodzie sprzedają gospodarstwo, a Danuta przenosi się do Łeby. Nabytą posiadłość dostosowuje do hodowli zarodowych krów mlecznych oraz dużej ilości psów. W tym czasie pracuje także jako weterynarz.

Pod koniec 1961 roku do jej domu wprowadziła się matka wraz z dwoma jamnikami: Regusią i Synusiem. To właśnie jamniki towarzyszyły jej aż do śmierci i spały z nią w łóżku. W 1989 roku Hryniewicz zaprzyjaźniła się w hodowczynią foksterierów Małgorzatą Grzeszkowiak z Wrocławia. Przekazała jej część hodowanych przez siebie psów, głównie foksteriery. W 1997 roku sprzedała dom w Łebie i wraz z Małgorzatą Grzeszkowiak zakupiły gospodarstwo w Boguszycach k. Oleśnicy. Mieszkały tam razem, aż do śmierci Hryniewicz 16 września 2007 roku.

Przez całe życie towarzyszyły jej zwierzęta i nie sposób pominąć ich obecności. Wspomina: „Pamiętam z lat dzieciństwa, że nasz dom w Mandzurii, gdzie się urodziłam, zawsze był pełen zwierząt. Kochaliśmy je wszyscy, rodzice i dziadkowie, siostra i ja. I tak przez całe życie, choć losy miotają nas po świecie, wędrowaliśmy z naszym dobytkiem. (...) W dalekim

Charbinie, gdzie się urodziłam, w naszym domu była foksterierka krótkowłosa oraz suka, a potem jej syn, owczarek kaukaski. Sukę przywiózł stryj z Kaukazu, gdzie służył w armii rosyjskiej” (Borkowski, 2009). W Poznaniu mieszkali w pobliżu ogrodu zoologicznego, do którego Hryniewicz miała kartę stałego wstępu. Ich dom rodzinny otwarty był na obecność zwierząt. „Do naszego domu można było przynieść każde zwierzę. Ale obowiązywała zasada, że należy ono do tego, kto się nim opiekuje. W końcu zawsze wszystko było moje – karmiłam, obrządzałam, leczyłam” (Borkowski, 2009). Studia weterynaryjne były marzeniem, które udało się zrealizować.

Praca weterynarza na ziemiach odzyskanych dała jej możliwość powiększenia własnej hodowli psów o psy porzucone przez wysiedlanych Niemców. „Zbierałam po wsiach w województwie wejherowskim pozostawione przez Niemców, ewakuowanych statkami z portu na Helu, rasowe psy, których nie pozwolono im zabrać ze sobą. Były to airedale, owczarki niemieckie, foksterierka, od której pochodzą moje foksy, i jamniki.” (Borkowski, 2009). Opowieść o zwierzętach ciągnie się równoległe w stosunku burzliwych losów ludzi dotkniętych przez polityczne przemiany. Z dumą podkreśla jakość psów ze swojej hodowli: „Specjalizuję się także w hodowli foksterierów szorstkowłosych. Jamniki też mam doskonałe. Wszystkie psy, które prezentowałam na wystawach, zawsze zdobywały medale” (Borkowski, 2009).

Psy były najważniejszą częścią jej życia i stanowią największe osiągnięcie Hryniewicz. Jak w przypadku gatunków stowarzyszonych- wzajemnie się tworzyli. Bez Hryniewicz prawdopodobnie nie znalibyśmy polskich owczarków nizinnych. Ona sama także nie zdobyłaby takiego rozgłosu, gdyby nie udana rekonstrukcja tej rasy. Imiona psów, opisy ich charakteru czy losów często pojawiają się w opowieści o jej własnym życiu. Nie sposób oddzielić jednych od drugich. „Dla mnie to bardzo ważne, że we wszystkich rodowodach mój pies jest pierwszy. Smok – protoplasta wszystkich owczarków nizinnych. Potem Doman – międzynarodowy champion.” (Borkowski, 2009). Polskie owczarki nizinne były dziełem jej życia i w pewien sposób zapewniły jej nieśmiertelność.

Już w przedwojennych wspomnieniach Hryniewicz pojawiają się wzmianki o psach zbliżonych wyglądem do polskich owczarków nizinnych. „(...) spotykaliśmy przy stadach owiec w majątkach ziemskich nieduże, kudłate, niezwykle mądre psy, zwane wówczas po prostu owczarkami. Dopiero po wojnie poznałam ich właściwą nazwę: polskie owczarki nizinne. Już wtedy, przed tylu laty, widując te psy, myślałam, że warto by zebrać kilka sztuk i hodować je” (Borkowski, 2009). Psy przypominające wyglądem polskie owczarki nizinne hodowane były na Pomorzu przez Niemców i Polaków. Kojarzone były z psami o podobnym wyglądzie, głównie dla zachowania ich cech użytkowych, inteligencji oraz chęci do pracy. Początkowo próby odtworzenia tej rasy przyjmowane były z nieufnością. „Kiedy jednak przywiozłam je na wystawę, większość znawców wątpiła: – Co, takie kundle? I gdyby nie autorytet mecenasa L. Smyczyńskiego, autora książki o psach, nie wiadomo, czy byłyby teraz w Polsce owczarki nizinne. Dziś zrobiły karierę międzynarodową, są w całym świecie” (Borkowski, 2009).

Psy towarzyszące Hryniewicz na każdym etapie życia znaczą przełomowe momenty w jej życiu i wiążą się z ważnymi wydarzeniami. Polskie owczarki nizinne, z ukochanym psem

Smokiem na czele, które przyniosły jej światowy rozgłos i grono wspierających przyjaciół. Jamniki, rasa ukochana przez matkę, która towarzyszyła jej aż do śmierci. Jednak zwierzęta te nie stanowią jedynie metafor znaczących kolejne etapy życia człowieka. Ich symboliczna rola nie powinna przesłaniać ich materialnego istnienia, relacji z człowiekiem, ciepła psiego ciała i zimnego nosa. Były nie tylko symbolami- były materialnymi bytami. Warto więc zapytać, kim były psy towarzyszące Hryniewicz na różnych etapach jej życia? Jakie wspomnienia i dokumenty zachowały się na ich temat? Co jesteśmy w stanie powiedzieć o tych nie-ludzkich osobach, które w najbliższy sposób dzieliły z nią życie?

O niektórych z jej psów wiemy więcej, niż o innych. We wspomnieniach pojawiają się jej dwa pierwsze owczarki podhalańskie, Nana i Sztorm. Na ich temat zachowały się przekazy, a dzięki rodowodom można zrekonstruować ich losy. Suka Nana była córką suki Kuwasza sprowadzonej z zoo w Budapeszcie do hodowli Z Ropienki. Z krycia psem Baca, należącym do profesora Z. Ewy, pozostał w hodowli Sztorm, zastrzelony w początkach wojny przez ukraińskiego policjanta. Już po wojnie na Pomorzu Nana kryta była Bacą z Brzuchowic i Harnasiem ze Starzyńskiego Dworu. Półrodzeństwo Norda i Sztorm II to rodzice pierwszych szczeniąt rodowodowych – Sambora i Surmy z Kordegardy (urodzone w 1957 roku).” (Borkowski, 2009). Okoliczności śmierci Sztorma wspomina także sama Hryniewicz. Zdarzenie miało miejsce w czasie wojny, gdy prowadziła lecznicę dla zwierząt na terenie Ukrainy w okolicach Sambora. „Na podwórko naszej lecznicy wszedł ukraiński policjant i szczekającego owczarka ‘uciszył’ strzałem z rewolweru” (Borkowski, 2009). Sporo wiemy też na temat Smoka, hołubionego owczarka nizinnego. Był pierwszym szczeniakiem urodzonym w hodowli „z Kordegardy” oraz „ojcem założycielem” rasy owczarków nizinnych.

Miłość do zwierząt nie ograniczała się do psów. Podczas studiów kupiła kotkę długowłosą oraz jeździła konno. Dom w Łebie przystosowała do hodowli krów mlecznych, zbudowała oborę oraz zadbała o pastwiska dla krów. W pobielonej stajni każda krowa miała swoje miejsce oraz tabliczkę z imieniem. W stajni znalazło się także miejsce dla konia. W gospodarstwie mieszkaly licznie hodowane psy, koty oraz zwierzęta znajdowane lub porzucane przez okolicznych mieszkańców. Wspomina: „Mój dom jest także przytułkiem wszystkich nieszczęśliwych zwierząt. Potracone przez samochody, chore, zbłąkane trafiają pod mój dach. Wtedy rysuję portret nowego przybysza i wystawiam w oknie z nadzieją, że znajdzie się właściciel. Ale jakoś nigdy się nie znajduje. Często słyszę, że życie poświęciłam zwierzętom. Tak nie jest, bo poświęcenie to rezygnacja z czegoś, wyrzeczenie. A mój wybór – to mój sposób na życie. Ja to po prostu lubię. Między zwierzętami cudownie się czuję, kocham je i one odpłacają mi wdzięcznością.(...)W oborze stoją dwie krowy, obok – w stajni – piękny, choć niemłody biały koń, spełnione młodzieńcze marzenie. Nie brakuje też kotów różnej maści. To stali mieszkańcy. Są też jaskółki – ulepiły sobie gniazdo w pokoju i wróble wpadają do kuchni na śniadanie. Był także zaprzyjaźniony zajaczek, który pozwalał się głaskać, a nawet... szczur jadał ciastka z mej ręki.” (Borkowski, 2009).

Tworzenie silnych więzi ze zwierzętami nie musi oznaczać osamotnienia i izolacji od ludzi. Wręcz przeciwnie, zwierzęta mogą stać się katalizatorami relacji międzyludzkich. Współcześnie coraz częściej mówi się o procesie tworzenia relacji społecznych oraz

tożsamości jednostki w oparciu o biologiczne lub genetyczne podstawy. Paul Rainbow stworzył termin „biosocjalność” do opisanego tworzenia tożsamości oraz społecznych relacji osób, u których zdiagnozowano choroby genetyczne (Rainbow, 1996). Wokół choroby (która jest swoistym biologicznym fundamentem) tworzy się sieć społecznych relacji, grupy wsparcia dla chorych i rodzin. Biologia zostaje uzupełniona o komponent społeczny. W kontekście psów rasowych pojęcie biosocjalności interpretowane jest jako specyficzne relacje społeczne i tożsamości tworzone w odniesieniu do zwierząt. Psy rasowe stanowią specyficzne biologiczne podmioty, wokół których tworzona jest sieć ludzkich relacji. Zwierzęta stają się pretekstem i okazją do kontaktów międzyludzkich, cementują wspólnotę i łączą ludzi dzielących podobną pasję do zwierząt.

Z otaczającymi ją ludźmi Hryniewicz stworzyła liczne więzi, z których większość zapośredniczona była przez psy: „Dzięki psom mam wielu serdecznych przyjaciół, dla których Kordegarda zawsze stoi otworem” (Borkowski, 2009). Szczególnie ceniła osoby, które wraz z nią podzielały kynologiczną pasję. Jej dom stał się miejscem, gdzie przyjeżdżali aby prowadzić nie tylko towarzyskie pogawędki, lecz przede wszystkim rozmawiać o psach i hodowli. Przy okazji goście pomagali w pielęgnacji szaty licznych psów, w zaprowadzeniu porządku w obejściu, remoncie domu czy budowie nowych kojców dla psów.

Hryniewicz była postacią charakterystyczną miasta. „Zawsze w męskim roboczym ubraniu, często w chustce na głowie. W lecie nosiła na boso nogi sandały, a w zimie gumofilce. Często podkreślała, że lubi wszystkie zwierzęta i ludzi i to była prawda” (Borkowski, 2009). Możemy przypuszczać, że wywoływała ambiwalentne emocje. Trzymanie takiej ilości psów traktowane było jak dziwactwo. Z powodu niestandardowego sposobu życia była postrachem dzieci. Jednak była też otaczana pewnym szacunkiem: leczyła zwierzęta (bywało że za darmo) oraz do mieszkańców prawdopodobnie docierały wiadomości o sukcesie owczarków nizinnych oraz odznaczeń i nagród, które zdobywała ona i jej psy.

„Psy hoduję całe życie. I czego się dorobiłam? Kordegardy – domu, w którym mieszkam. Wraz z gospodarstwem kupiłam go za 50 tysięcy złotych w 61 roku. Mam starą syrenkę i z trudem wiązę koniec z końcem. Hodowla wymaga nakładów, a z ośmiotysięczonej emerytury samej wyżyć nie sposób.” (Borkowski, 2009). Tak sama Hryniewicz wypowiada się na temat swojej sytuacji ekonomicznej. Wiadomo jednak, że otrzymywała pomoc materialną oraz finansową od znajomych. Prowadzona przez nią hodowla była rozpoznawalna za granicą, więc sprzedawała psy także za granicę, w tym do Europy Zachodniej. Mogło to stanowić dobre źródło zysku. Mówi się także, że poza licznymi odznaczeniami i dowodami uznania otrzymywała także pomoc finansową od zagranicznych hodowców (w tym z Niemiec Zachodnich i USA) skupionych w klubach rasy polskiego owczarka nizinnego.

Życie codzienne Danuty wypełnione było zwierzętami. Nie tylko tymi, którymi zajmowała się zawodowo, ale także tymi, które wraz z nią dzieliły przestrzeń prywatną. Historia Danuty Hryniewicz wymaga traktowania zwierząt poważnie. Psy, a szczególnie polskie owczarki nizinne, nie są elementem tła, lecz pierwszoplanowymi postaciami. Wzajemne relacje ludzi i zwierząt wymagają zaangażowania po jednej i po drugiej stronie. To relacja, która wywiera wpływ i tworzy obie strony. Zwierzęta nie są jedynie dodanym elementem

historii. Są konieczne, bo bez nich nie byłoby żadnej historii do opowiedzenia. Psy kształtują ludzi, ich sposób życia, codzienne obowiązki a także miejsce, w którym mieszkają. Gospodarstwo, czy kennel, posiadają specyficzną dla siebie organizację przestrzeni, w której potrzeby ludzi nie koniecznie wysuwają się na pierwszy plan.

Biografie gatunków stowarzyszonych to równolegle tworzona opowieść o ludzkich i nie-ludzkich losach. Zwierzęta nie są jedynie dodatkiem czy metaforą ludzkich poczynań- są równie istotnymi podmiotami, sprawcami działań. W przypadku psów rasowych ich losy oraz systemy pokrewieństwa mogą być szczegółowo analizowane. Dzięki rodowodom i zapisanym w nim informacjom zwierzęta nie są bezimienne czy pozbawione przeszłości i przyszłości. Pozostawiają ślad, który można prześledzić i zrekonstruować. Opowieść o Danucie Hryniewicz i jej zwierzętach to opowieść o międzygatunkowych kompetencjach, to relacja o przeszłości współtworzona przez wiele głosów, z których tylko niektóre są ludzkie.

Współcześnie komunikacja z Innymi wymaga nie tylko kompetencji interpretowania i rozumienia innych kultur, lecz także komunikacji międzygatunkowej. Musimy zrozumieć, że nasza historia, a także przyszłość, nierozzerwalnie związana jest z istnieniem innych gatunków. Wzajemnie się konstytuujemy. Ta współ- zależność znajduje wyraz w poszukiwaniach współczesnej humanistyki, która stawia sobie za cel pełniejsze oddanie powiązań pomiędzy ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami. Biografie gatunków stowarzyszonych, w których ludzkie i zwierzęce losy rejestrowane są równolegle, przecinają się i wchodzą ze sobą w dialog, to jedna z propozycji post-antropocentrycznej komunikacji.

### **Bibliografia**

- Adams, Carol W; 1990 *Sexual politics of meat. A feminist- vegetarian critical theory*, Bloomsbury
- Baratay, Eric; 2014, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2014
- Boomgaard, Peter; 2001, *Frontiers of Fear: Tigers and People in the Malay World, 1600-1950*, New Haven, London: Yale University Press.
- Borkowski, Tomasz; 2009, Dr Danuta Hryniewicz, a może lepiej: Nasza Danusia*, w: Dr Danuta Hryniewicz i polski owczarek nizinny, Tomasz Borkowski (red), Warszawa
- Brantz, Dorothee; 2010, *Beastly Natures. Animals, Humans, and the Study of History*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- Burt, Jonathan; 2001, *The illumination of the animal kingdom: The role of light and electricity in animal representation*, w: *Society & Animals* 9(3). 203–228
- Cronin, Keri; 2011, “Can’t you talk?” *Voice and visual culture in early animal welfare campaigns*, w: *Early Popular Visual Culture* 9 (3), ss. 203–223
- Domańska, Ewa; 2016, *Historia zwierząt, „Konteksty”* (2-3)
- Fudge, Erica; 2017, *What Was it Like to be a Cow? History and Animal Studies*, w: Linda Kalof (red), *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Oxford: Oxford University Press
- Haraway, Donna; 1989, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London: Routledge
- Haraway, Donna; 2003, *Companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna; 2008, *When species meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Hribal, Jason C.; 2007, *Animals, agency and class: Writing the history of animals from below*, w: *Human Ecology Forum* 14(1), ss. 101–112.
- Kean, Hilda; 2012, *Challenges for Historians Writing Animal-Human History: What is Really Enough?.*, w: *Anthrozoös* 25.
- Konkol, Maria; 1991, *Psiara – ciąg dalszy po latach*, w: *Bez balastu*, dostępne także: <http://mapalebian.pl/hryniewicz-danuta/>,
- Latour, Bruno; 2011, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, przełożył Maciej Gdula, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Mikhail, Alan; 2014, *The Animal in Ottoman Egypt*, Oxford: Oxford University Press
- Pearson, Chris; 2009, *A Walk in the Park with Timmy: History and the Possibilities of Companion Species Research*, w: *The Wild* (1)
- Rabinow, Paul; 1996, *Essays on the Anthropology of Reason*, Princeton: Princeton University Press.



Rangarajan, Mahesh; 2013, *Animals with Rich Histories: The Case of the Lions of Gir Forest, Gujarat, India*, w: *History and Theory* 52:4.

Ritvo, Harriet; 2002, *History and Animal Studies*, w: *Society & Animals*, (4)10, ss. 403-406

Sanders, Clinton R. Arnold Arluke; 1996, *Regarding animals*, Philadelphia: Temple University Press.

Skabelund, Aaron Herald; 2011, *Empire Of Dogs, Canines, Japan, And The Making Of The Modern Imperial World*, Ithaca & London: Cornell University Press

Spivak, Gayatri; 2011, *Czy podporządkowani Inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, w: „*Krytyka Polityczna*” nr 24–25.

Swart, Sandra; 2010, *Riding High: Horses, Humans and History in South Africa*, Johannesburg: Wits University Press

## NOWE KIERUNKI ROZWOJU KULTURY KOMUNIKACYJNEJ

Katarzyna Staniuk

### **Abstract:**

#### **New model of communication culture.**

In this article there is presented situation of contemporary communication. Today has to face the challenge of the Internet and computing culture. People live in two worlds: a real one where it is difficult to go about without using modern technologies, and a virtual one created by these technologies. Both arts and literature are connected with the changes brought about the new media. The new understood communication enabled an interdisciplinary approach. This text mentions stages of culture formation – starting with orally transmitted culture, through writing, Guttenberg's era, to the dominance of electronics. The digital turn has been described as a break-through moment in the history of human culture. This leads to profound changes in literary communication and the development of new esthetical solutions. The influence of technological novelties is significant.

**Keywords:** Digital Culture, Digital Turn in Humanities, Communication, Modern Technologies.

---

---

**H**umanistyka z założenia winna koncentrować się na człowieku. Przez długi czas ta teza nie budziła zastrzeżeń. Przy konstruowaniu opowieści o ludzkim świecie za cechę wyróżniającą uznano język, a język to komunikacja. Jak wiadomo język nie stanowi reprezentacji rzeczywistości, ale ją współtworzy, stanowi medium. Humanistyka zajmowała się opisem ludzkiego doświadczenia świata, proponowała spojrzenie nań z różnych perspektyw. Poszczególne dyscypliny humanistyki miały swój udział w kształtowaniu wrażliwości, wyobraźni, poczucia estetyki.

Coś się jednak zmieniło, bo i zmieniła się otaczająca nas rzeczywistość. Została zakwestionowana podmiotowość człowieka, granice człowieczeństwa jak i w ogóle status humanistyki. Diametralne zmiany w kulturze pociągnęły za sobą zmiany w postrzeganiu miejsca człowieka w świecie. Podjęto próby zdefiniowania na nowo ludzkiej kondycji. Postęp w dziedzinie nauki stworzył możliwość ingerencji w ludzką naturę. Rozwój technologii dał człowiekowi nowe narzędzia, dzięki którym może inaczej kształtować swoją rzeczywistość (Postman, 2004, 17-18). Wiodącą rolę języka zastąpiła dominacja obrazu.

Ciągle pojawiające się wynalazki technologiczne zrewolucjonizowały codzienne doświadczenia, powstały nowe formy więzi społecznych i władzy. Już nie natura i tradycja, ale to co postnaturalne i posttradycyjne wyznacza bieg dziejów. Technologicznie

zdeteterminowana współczesna kultura podważyła status humanistyki jako dziedziny nauki. W informacjonalistycznej rzeczywistości upowszechniły się nowe sposoby komunikacji i prezentacji, nowe narzędzia. Pojawiła się zasadnicza kwestia: czy wypracowany nowy model komunikacji (szeroko pojętej) spełnia swe zadanie i jakie przed nim rysują się perspektywy.

### **W kręgu kultury cyfrowej**

Wspomniany intensywny rozwój technologii odcisnął wyraźne piętno na wszystkich obszarach ludzkiej działalności. Uznanie techniki za istotny komponent ludzkiego życia prowadzi do przeformułowania wielu związanych z tym zagadnień. Pojęciem rzeczywistości 2.0 lub informacjonalizmu określamy rzeczywistość stworzoną przez elektroniczne i informatyczne technologie (Radomski, 2014). Znajdują się one w centrum zainteresowania i są kluczowym czynnikiem kształtującym życie człowieka. Zaliczamy do nich media komunikacyjne, media służące do zapisu informacji, sprzęt umożliwiający przetwarzanie informacji oraz różnego rodzaju aplikacje informatyczne. Przy ich pomocy człowiek stworzył rzeczywistość wirtualną (a więc nie posiadającą fizycznego charakteru). Rozrost sfery elektronicznej spowodował zmianę oblicza kultury. Przenikanie się dwóch rzeczywistości: realnej i wirtualnej zapoczątkowało nowy wymiar ludzkiego doświadczenia. Otwarcie mówi się, że XXI jest wiekiem informacjonalizmu, wręcz nową erą, z potencjału której nie wszyscy zdają sobie sprawę. Potwierdzeniem tego jest powstanie nowych form komunikacji, działania, nauki, zabawy, a także pojawienie się nowych zawodów. Jednym słowem informacjonalizm wykreował nie tylko nowe formy współpracy i komunikacji, ale także nową elitę, nowy model gospodarki, a co za tym idzie nową kulturę. Upowszechnienie się internetu sprawiło, że wirtualna przestrzeń (cyberprzestrzeń) stała się zasadniczą częścią codziennego doświadczenia człowieka. To tu obecnie ma miejsce wiele naszych działań i przedsięwzięć.

Można powiedzieć, że humanistyka cyfrowa wychodzi naprzeciw nowej rzeczywistości. Anektuje nowe narzędzia sankcjonując tym swoją autonomię. Humanistyka odnajduje w przestrzeni wirtualnej pole badań, nauczania i twórczości. Humanistyka cyfrowa to nie tylko zastosowanie multimediiów w praktyce akademickiej, to przede wszystkim nowe możliwości. W nowoczesnych społeczeństwach zasadniczą rolę odgrywa informacja i kapitał intelektualny. Uczestnicy społeczeństwa sieciowego dzielą się informacjami, tworzą je, interpretują. Zatem wysoko ceni się kreatywność i związane z nią profesje – np. badaczy i twórców cyfrowych technologii, grafików komputerowych, programistów, artystów. Te wszystkie zjawiska generują nową jakość i nowe szanse.

Wśród możliwości jakie znacząco zmieniają paradygmat uprawiania nauki w informacjonalistycznej rzeczywistości należy wymienić:

- Możliwość digitalizacji i publikacji w internecie dorobku naukowego.
- Możliwość zamieszczania świeżych wyników pracy naukowej celem nawiązania kontaktu i dyskusji z innymi naukowcami.
- Możliwość skorzystania z wirtualnych światów pomyślanych jako przestrzenie spotkań i dyskusji z naukowcami lub studentami ( przydatne w dydaktyce ).
- Okazja na wykorzystanie specjalnych platform do kontaktów nauki z biznesem.
- Sposobność na skorzystanie z elektronicznych czasopism czy portali dedykowanym naukowcom.
- Dostęp do e-booków, nowych narzędzi badawczych.
- Możliwość wizualizacji wiedzy za pomocą wideoartykułów, filmów, książek 3D itp.
- Odmiejscowienie badań i życia naukowego. Nowe narzędzia takie jak elektroniczne biblioteki czy archiwa oraz możliwość uczestnictwa w videokonferencjach czy wirtualnych seminariach sprawia, że życie i działalność naukowa może toczyć się w sieci.
- Urynkowanie badań czyli ich komercjalizacja, postawienie na użyteczność tworzonej wiedzy (Radomski 2014).

Łatwo zauważyć, że wymienione powyżej elementy rzeczywistości informacjonalistycznej stanowią potężne narzędzie, które przeobraża współczesną naukę i komunikację. Pojawienie się nowego rodzaju społeczeństwa (społeczeństwo informacyjne), nowych sposobów komunikacji i nowych form dystrybucji wiedzy diametralnie zmieniło oblicze kultury. Powszechna digitalizacja, rozwój społeczności online i komputer jako podstawowe narzędzie komunikacyjne – to główne wyznaczniki nowej sytuacji. Ta swoista rewolucja medialna na nowo określiła role tekstu, nadawcy, odbiorcy – naruszając ich dotychczasowe granice.

\*\*\*\*\*

W tym artykule, opisując nowy model kultury komunikacyjnej, skupimy się głównie na specyficznym rodzaju komunikatu jakim jest tekst literacki. Także i tu nowe technologie zapoczątkowały poważne zmiany. Utwory literackie przestały być powiązane z tradycyjnymi nośnikami zapisu jak książka, prasa, radio i weszły w obszar cyfrowej rzeczywistości. To z kolei znacząco wpłynęło na poszerzenie zasięgu odbioru tekstów literackich.

Tekst literacki jest komunikatem, posługuje się określonym kodem, i poprzez odwołanie się do pewnego kontekstu dociera do odbiorcy. Warunkiem porozumienia jest przynajmniej częściowa wspólność kodu nadawcy i odbiorcy.

Nowe technologie stanowią medium, poprzez które tekst/ przekaz może funkcjonować w obiegu społecznym. Z kolei charakter tekstu wpływa zarówno na proces odbioru jak i sam przekaz. Zatem ważne jest spoglądanie na powstające teksty przez pryzmat owego medium. Przeobrażenia w sferze komunikacji ( pojętej zarówno wąsko jak i szeroko ) są

sprzężone ze zmianami w sposobie przekazu, determinowanego z kolei przez obecność nowych mediów. Nowe technologie są elementem konstytuującym środowisko elektroniczne, w którym to obszarze odbywa się współpraca człowieka i maszyny. Są istotnym czynnikiem kształtującym charakter tekstu i komunikacji.

W tym momencie warto przypomnieć pewne etapy rozwoju jakie poprzedziły wystąpienie obecnego stanu rzeczy. Na początku mamy kulturę słowa mówionego i osobistej pamięci. Cechowała ją bezpośredniość, natychmiastowość narracji i kontekstowość wykonywania. Później nastąpiło przejście do kultury pisma. Możliwość zapisania przekazu przyczyniła się do wzrostu jego żywotności i poszerzenia kręgu potencjalnych odbiorców. Towarzyszący temu element uporządkowania sprawił, że tekst literacki przybrał pewną formę i kompozycję. Z kolei wynalezienie druku jeszcze bardziej wyeksponowało wizualny charakter pisma. Pojawienie się mediów elektronicznych stanowi kolejny przełom w sferze komunikacji. Rozwój technologii komputerowej wytworzył nowy schemat porządkowania i przechowywania informacji, nastąpiło zerwanie z porządkiem linearnym. Wzrosła świadomość roli informacji (Gleick 2012). W związku z tym przebudowie ulega model komunikacji i formuła tekstu, który zostaje poddany konwencjom komputerowej organizacji danych (Manovich, 2006, 218).

## Medium

Komunikacja kulturowa (przede wszystkim literacka) przez wieki była możliwa dzięki tekstom (będącym zapisami przekazów werbalnych). Pojawienie się i rozwój nowych technologii zapoczątkowały olbrzymie zmiany w tym obszarze. Funkcjonowanie tekstu w cyberprzestrzeni otworzyło nowy rozdział w komunikacji i literaturze. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem remediacji, które polega na zastępowaniu jednego medium, które stanowi w danym czasie dominujący środek, przez medium inne, nowsze. Remediacja to reprezentacja jednego medium w drugim, rodzaj zapożyczenia stanowiący jedną z podstawowych cech mediów cyfrowych (Bolter, Grusin 2000).

Środowisko elektroniczne jest specyficzną przestrzenią oferującą nowe możliwości tworzenia tekstów. Podstawowym wyróżnikiem jest tu swoistość medium jakim są nowe technologie. Rola medium w procesie pisania/generowania tekstu/komunikatu jest olbrzymia. Przede wszystkim nowe technologie są integralnym składnikiem tekstu. Stopień się tekstu z formą i przestrzenią nośnika zapisu ma niebagatelny wpływ na istotę tekstu. Objawia się to chociażby tym, że przekład intermedialny nie jest możliwy ( tzn. przeniesienie tekstu na inny nośnik powoduje jego całkowitą deformację ). Kluczowe jest dostrzeżenie potencjału obecnego w medium. Obserwujemy, że powstające przy udziale nowych technologii teksty literackie, zrywają z tradycyjnym charakterem opowiadania, w którym ważną rolę pełnił sens lub przesłanie, na rzecz samego medium, które staje się odtąd polem eksperymentów. Literatura przestała być źródłem wiedzy o rzeczywistości na rzecz środków masowego przekazu. Tym co zyskała komunikacja dzięki nowemu medium – jaki stanowią nowe technologie – jest audiowizualność (Hopfinger 1985, 58). Właściwość ta wytworzyła nowy typ percepcji i związany z nią nowy typ komunikacji. Warto jeszcze zwrócić uwagę na tendencję do zacierania granicy między rolą technologii

jako przekaźnika i jako narzędzia kształtującego znaczenie. Sposób przekazywania treści ma bowiem daleko idący wpływ na formę i sens wypowiedzi.

Zmiany jakie zaszły dzięki nowym mediom we współczesnej kulturze, przeniosły ogromną część działalności człowieka ze świata fizycznego do środowiska elektronicznego. Powstałe rozgraniczenie zmieniło postrzeganie rzeczywistości, a tym samym przekształciło sposób komunikacji ludzi ze światem.

### **Słowo**

Słowo przez długi czas było podstawowym narzędziem komunikacyjnym. Obecnie jego pozycja została zachwiana, a to przez złożoną relację słowa i obrazu. Na czym polega ta złożoność? Choć niektórzy badacze podkreślają fakt, że we współczesnej kulturze dominuje obraz, to sprawa wydaje się być bardziej skomplikowana.

W środowisku elektronicznym struktura słów i zdań jest dynamiczna, mogą się one przemieszczać, mogą tworzyć nowe układy. Słowu często towarzyszy dźwięk i obraz, grając niejako rolę dopełnienia. Można zaryzykować stwierdzenie, że słowo wzmocnione dźwiękiem i obrazem, poszukuje nowej formy. Podkreślenia wart jest też fakt zwiększenia roli innych poza wzrokiem zmysłów w odbiorze tekstu. Tych powiązań nie sposób ignorować, gdyż mają istotny wpływ na znaczenie i recepcję tekstu/komunikatu. Granica między znaczeniem a przedstawieniem ulega zatarciu. Co ciekawe, zarówno pojedyncze słowa jak i fragmenty tekstu są potencjalnie autonomiczne. Mogą zatem (ale nie muszą) występować w dowolnej konfiguracji i kolejności.

Bez wątplenia system komunikacji został wzbogacony, przede wszystkim o nowe możliwości. Jeśli chodzi o warstwę językową to nie ma w tym względzie jednolitego stanowiska. Z jednej strony system językowy rozwija nowe terminy np. blogowanie, hejt. Z drugiej strony warstwa językowa ulega zubożeniu ze względu na dominację obrazu.

Możliwości jakie oferują nowe technologie sprzyjają tworzeniu wielu przekazów o zróżnicowanym charakterze. Ich wspólnym wyróżnikiem jest nielinearność i interaktywność, a także intermedialność – możliwa dzięki zaangażowaniu różnego rodzaju mediów do sporządzenia jednego tekstu. To nagromadzenie przeróżnych zjawisk, w warstwie stylistycznej, sytuuje te teksty w kręgu oddziaływań estetyki typowej dla postmodernizmu. Poza tym sprzyja również zacieraniu granic nie tylko między różnymi mediami, ale także sposobami komunikacji. Wspomniany typ tworzenia, zasadzający się na łączeniu, mieszaniu, swobodnym przepływie fragmentów różnych utworów jest znamieny dla twórczości i komunikacji dokonujących się za pośrednictwem nowych technologii (Szczęsna, 2007, 209-234). Łatwość modelowania i przekształcania tekstów sprzyja ich nadprodukcji. Dostrzegalne jest powstawanie ogromnych ilości tekstów. Te specyficzne praktyki zakładają także mieszanie cech kultury wysokiej i niskiej.

Specyficzny typ kultury, jaką wykształciły nowe technologie, charakteryzuje egalitarność i otwartość. Zatem dostęp do niej nie jest warunkowany posiadaniem specjalnych kompetencji. To z kolei wpływa na formę uczestnictwa w kulturze odbiorcy. Dlatego zmiany dostrzegalne w komunikacji (codziennej i w postaci tekstu literackiego) są

powodowane także wyjściem naprzeciw masowemu odbiorcy. W związku z tym powstały przekaz literacki zmienia diametralnie swą postać.

### **Odbiorca**

Przy takich uwarunkowaniach komunikacji zmienia się też status odbiorcy. Ściślej rzecz biorąc, zostaje poszerzony repertuar jego potencjalnych działań. Z postaci biernej przeistacza się w aktywną – współdecydującą o kształcie tekstu/ komunikatu. Wyzwaniem dla odbiorcy może być sposób uruchomienia zapisu czy też złożona struktura hipertekstu. Ruchomość pewnych elementów składowych, możliwość ich przedstawiania, dekomponowania lub scalania – to wszystko otwiera nowe pole aktywności odbiorcy. Może się on poruszać swobodnie po tekście, może modyfikować pierwowzór, jednym słowem – indywidualnie sterować odbiorem dzieła. Zdaniem Kluszczyńskiego, odbiorcy sztuki nowych mediów, która jest w przeważającej części interaktywna ( a więc także literatury ), są uczestnikami doświadczeń multisensorycznych (Kluszczyński, 2005, 19).

Wzrost rangi odbiorcy idzie w parze z osłabieniem roli autora. W środowisku cyfrowym istnieją czasami liczne wersje jednego tekstu – pierwotna i jej poszczególne modyfikacje, autor jednostkowy jest mniej ważny. Oryginał przestaje być nietykalny a pozycja autora-twórcy nie cieszy się już taką estymą. Niejednokrotnie czytelnik/odbiorca staje się twórcą, współautorem tekstu. Dowodem na utratę doniosłości roli autora jest bezproblemowość z jaką można uzyskać ten status. Warto zauważyć, że ta swoista reorganizacja stylu odbioru narusza tradycyjne elementy schematu komunikacyjnego (nadawca – odbiorca). Dewaluacja roli autora jest sprzężona z dowartościowaniem roli odbiorcy.

### **Wnioski**

Pojawienie się internetu zapoczątkowało nowy rozdział w komunikacji, literaturze i wielu innych dziedzinach życia. Ogólnodostępna sieć, której rdzeniem jest interaktywna komunikacja, postrzegana jest jako rezerwuuar wiedzy, obszar wolności i niczym nieskrępowanej twórczości. Ta ostatnia pozbawiona jest fizycznej formy i często umyka próbom klasyfikacji gatunkowej. Tekst/komunikat w środowisku elektronicznym bazuje nie tylko na słowie, ale i grafice czy dźwięku. Zazwyczaj w pełni wykorzystuje wszystkie właściwości tego środowiska, jego multimedialność. Cechy typowe dla kultury cybernetycznej jak: hipertekstualność, nieliniowość, interaktywność, intermedialność, globalizacja zjawisk – również znajdują odbicie w komunikacji (Szczęsna, 2007, 209-234).

Niewątpliwie literaturę cyfrową można rozpatrywać z dwóch punktów widzenia – jako tekst i jako symptom współczesnej stechnicyzowanej kultury. Teksty w kulturze cyfrowej z jednej strony prezentują się jako jej części składowe, a z drugiej są środkiem do jej poznania. Nowe rozumienie tekstu i jego nowa formuła są bezpośrednią przyczyną pojawienia się nowych kontekstów w badaniach literatury. Nowe zjawiska i towarzyszące im dyskursy wymagają nowych kompetencji zarówno od odbiorców, teoretyków, jak i artystów.

Technologie cyfrowe odcisnęły swe piętno nie tylko na kształcie tekstów o charakterze literackim. Ich rewolucjonizująca rola dostrzegalna jest również w obszarze komunikacji międzyludzkiej, a co za tym idzie organizacji życia społecznego. Dlatego niektórzy teoretycy wspominają o kształtowaniu się nowego typu cywilizacji. Przełom ten jest porównywany do tych związanych z wynalezieniem pisma czy pojawieniem się druku. Pójdźmy o krok dalej – niektórzy naukowcy już od dawna zgłaszają postulat cyborgizacji komunikacji. Jednym z nich jest profesor Kevin Warwick z Uniwersytetu w Reading (Maj, 2010, 533-532). W swoich wypowiedziach roztacza interesujący obraz przyszłej rzeczywistości komunikacyjnej. Według niego komunikacja za pomocą języka, tekstu jest mało wyszukana. Dopiero wyposażenie człowieka w odpowiednią technologię (cyborgizacja) sprawiłoby, że komunikacja stałaby się szybsza, łatwiejsza, a jednocześnie bardziej wyrafinowana. Wiązałoby się to z eliminacją mowy, a do mózgu człowieka byłyby bezpośrednio przekazywane sugestywne obrazy przez interfejs człowiek-maszyna. Na razie jest to jednak wizja przyszłości.

Nowa formuła tekstu, wbrew opinii pesymistów, przyciąga nowych czytelników-odbiorców. Elektroniczna postać utworu dla wielu z nich jest bardziej atrakcyjna. Zastosowanie nowych nośników, nowych kanałów komunikacji stwarza dogodne warunki dla eksploracji cyfrowej przestrzeni i komunikacji kulturowej. Pojawiają się nowe zachowania odbiorcze i nowe preferencje czytelnicze. Naprzeciw nim wychodzą autorzy żywo czerpiący inspiracje z estetyki nowych mediów. Współczesny odbiorca tekstu (zwłaszcza ten młodszy) dysponuje odmiennym typem percepcji. Kluczową rolę odgrywa w nim nastawienie na dynamikę, połączenie słów z grafiką i dźwiękiem. Sposób prezentowania świata przedstawionego czy prowadzenia narracji także uwzględnia istnienie odmiennych stylów odbioru. Popularyzacja hipertekstu i przekazów audiowizualnych w wielu wypadkach wyeliminowała linearną lekturę, zastępując ją czymś na kształt gry komunikacyjnej (Miczka, 2002, 115-129).

Nowy typ relacji między nadawcą i odbiorcą (czyli między autorem i czytelnikiem) wskazuje na fakt, że wszyscy są uczestnikami procesu tworzenia i kształtowania kultury. Doniosła dawniej rola autora schodzi na plan dalszy. Natomiast odbiorca zyskując nowe prerogatywy, staje się aktywnym współtwórcą.

Cechą charakterystyczną wypowiedzi artystycznych we współczesnej kulturze komunikacyjnej jest także mieszanie elementów kultury wysokiej i niskiej. Owe zapożyczenia mają niekiedy charakter mimowolny, a niekiedy są punktem wyjścia do artystycznych eksperymentów.

Zacieranie granic między różnymi rodzajami mediów masowych, określane mianem konwergencji mediów, niewątpliwie wprowadza nową jakość. To samo zjawisko obserwujemy na styku literatury i mediów. Konsekwencje owego łączenia doprowadziły do znaczącej zmiany kulturowej, do redefinicji niektórych pojęć i powstania całkiem nowych zjawisk. Zapowiada to konieczność przekształcenia pewnych nawyków i wypracowania nowych narzędzi adekwatnych do badania i opisu pojawiających się innowacji. Kwestią zasadniczą wydaje się tu być dostrzeżenie obopólnego oddziaływania – człowieka i technologii. To człowiek stworzył, upowszechnił i wciągnął doskonali media.



Jednocześnie media mają niebagatelny wpływ na jego odbiór świata, wyznawane wartości, na jego świadomość i wrażliwość, sposób ekspresji i komunikacji. Należy zaznaczyć, że opisana transformacja ma charakter nieodwracalny. Co ciekawe, zmiany pojawiły się nawet w sposobie myślenia o granicach ludzkiego bytu czy w sferze odczuwania przestrzeni i czasu. Symptomy tej nowej świadomości można odnaleźć w wytworach pisarzy i artystów. W tworzeniu tych prac mają często swój udział naukowcy np. twórcy programów komputerowych. I tak postęp technologiczny przyczynił się do stworzenia nie tylko nowych narzędzi, ale i nowej świadomości i nowego typu wrażliwości estetycznej.

Tekst literacki od zawsze „poszukiwał” nowej formy wyrazu, nowych nośników dla swej treści. Jest to niejako wpisane w jego istotę. Teraz tę rolę spełniają nowe technologie informacyjno-komunikacyjne. Dla współczesnego tekstu znamienne staje się otwarcie na warstwę pozajęzykową np. na grafikę, muzykę. Obecnie narracja często wzbogacana jest fotografią, filmem itp. Zauważalna jest tendencja do rozszerzania literatury o inne zjawiska generowane przez nowe technologie. Tym samym tekst nabiera charakteru interdyscyplinarnego. Warto dodać, że współcześnie pomimo dominacji przekazów audiowizualnych funkcjonują też tradycyjne formy wypowiedzi. To współistnienie starych i nowych sposobów komunikacji jest jedynie dowodem na ciągłość kultury. Znaczenie jakie mają technologie cyfrowe dla komunikacji, dla rozwoju form tekstualności, a także organizacji życia społecznego jest porównywalne z przełomem jaki dokonał się przy wynalezieniu pisma czy druku. Warty uwagi jest też fakt, że szybkie tempo rozwoju tych technologii przeszkadza w dokonaniu kompleksowej oceny tego wpływu.

Część odbiorców i badaczy zdaje się nie doceniać roli nowych mediów jakie te odegrały i odgrywają w przeobrażeniach literatury i komunikacji. Zapewne jest to spowodowane ( przynajmniej częściowo ) przywiązaniem do tradycyjnych form uczestnictwa w kulturze, do tzw. kultury druku. Niemniej przyjęty dystans nie może stać na drodze uważnemu i czujnemu spoglądaniu w stronę nowych tendencji i nowatorskich rozwiązań. To warunek ewolucji i rozwoju. Jak będzie wyglądał tekst ( czy w ogóle będzie ) i komunikacja w dalekiej przyszłości? Tego nie wie nikt.

### **Bibliografia :**

- Bakke M.: Bio- transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu, Poznań 2012.
- Bodzioch-Bryła B., Pietruszewska- Kobiela G., Regiewicz A.: Literatura – nowe Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku, Toruń 2015.
- Bolter J. D., Grusin R.: Understanding media, Cambridge 2000.
- Castells M.: Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem, tłum. T. Hornowski, Poznań 2003.
- Celiński P.: Cyfrowy kod i bazy danych, <http://www.postmedia.umcs.lublin.pl/>, Lublin 2013.
- Fiedorczuk : Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki, Gdańsk 2015.
- Floridi L.: The fourth revolution. How the infosphere is reshaping human reality, Oxford 2014.
- Gleick J.: Informacja. Bit, wszechświat, rewolucja, tłum. G. Siwek, Kraków 2012
- Hopfinger M.: Kultura współczesna – audiowizualność, Warszawa 1985.
- Kamińska M.: Niecne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu, Poznań 2011.
- Kluszczyński R.W.: Światy możliwe – światy wirtualne – światy sztuki. Fragmenty teorii doświadczenia rzeczywistości wirtualnej, w: Estetyka wirtualności, Ostrowicki (red.), Kraków 2006.
- Maj A.: Paratekstualność, cyborgizacja komunikacji i telefonia mobilna. Konteksty antropologii mediów, w: Pogranicza audiowizualności, Gwóźdź (red.), Kraków 2010.
- Manovich L.: Język nowych mediów, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006.
- Miczka T.: O zmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych, Katowice 2002.
- Ostrowicki M.: Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki, Kraków 2006.
- Postman N.: Technopol. Triumf techniki nad kulturą, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2004.
- Radomski A.: Humanistyka w świecie Informacjonalizmu, <http://e-naukowiec.pl/>, Lublin 2014.
- Szczęśna E.: Poetyka mediów: polisemiotyczność, digitalizacja, reklama, Warszawa 2007.
- Wilk E., Górską-Olesińska M. (red.), Od literatury do e-literatury, Opole 2011.
- Zawojski P.: Syntopia sztuki, nauki i technologii, Warszawa 2010.

## ELEMENTY EMERSYJNE W GRACH OPARTYCH NA WYBORACH NA PRZYKŁADZIE ANALIZY “LIFE IS STRANGE”

Martyna Bakun

### **Abstrakt:**

Gry wideo, jako teksty ergodyczne, stawiają przed swoimi odbiorcami szereg wykluczających się wariantów fabuły. Powyższa właściwość tego medium jest szczególnie istotna w kontekście gier opartych na decyzjach podejmowanych przez gracza. Swoboda wyboru własnej ścieżki fabularnej i jednego z wielu zakończeń często stanowi oś przekazu reklamowego wielu współczesnych tytułów. Produkcje takie jak *The Walking Dead* (Telltale Games, 2012), *Papers, Please* (Lucas Pope, 2013) czy analizowane w niniejszym tekście *Life is Strange* (Dontnod Entertainment, 2015) dają odbiorcy dużą swobodę podejmowanych działań, co wpływa na budowanie poczucia immersji. Jednakże, niemożliwość stworzenia idealnego modelu wydarzeń, a przez to ograniczenie ilości możliwych do podjęcia decyzji wymusza na twórcach zastosowanie środków narracyjnych i mechanicznych usprawiedliwiających takie okoliczności. Tego typu zabiegi często prowadzą do zaburzenia poczucia przebywania w innym świecie, czyli do – opisanego przez Piotra Kubińskiego (P. Kubiński, *Emersja – antyiluzyjny wymiar gier wideo*, 2014) – emersji. W grach bazujących na rozbudowanej fabule i systemie wyborów jest to szczególnie widoczne w warstwie narracyjnej.

Niniejszym tekście przeanalizowane zostaną elementy emersyjne pojawiające się w grze *Life is Strange*. Określony zostanie ich charakter (incydentalny, powtarzalny lub zaprojektowany) i to jak wpisują się w fabułę. Analiza pozwoli na wyznaczenie cech charakterystycznych dla elementów emersyjnych w grach opartych na wyborach.

---

**C**hoć emersja jest pojęciem stosunkowo nowym to pozwala na wyznaczenie interesujących wątków w analizie gier wideo. Piotr Kubiński, autor tego pojęcia, definiuje elementy emersyjne jako „(...) te czynniki, które zwracają uwagę na zmediatyzowany status akcji” (Kubiński, 2014, 161). Stanowią one przeciwieństwo immersji, czyli poczucia zapośredniczenia w wirtualnym świecie – pojęcia od dawna powiązanego z grami wideo. Nie są to zjawiska ekskluzywne dla tego medium, chociaż w przypadku np. literatury lub kina należałoby przyjąć inną klasyfikację ich rodzajów. Warto podkreślić, że obecność elementów emersyjnych w grze nie jest zjawiskiem jednoznacznie negatywnym. Bywają sytuacje, w których zjawiska tego rodzaju są przez twórców zaplanowane i służą zabiegowi tzw. łamania czwartej ściany, czyli intencjonalnego wyrwania odbiorcy z poczucia iluzji.

Kubiński definiuje trzy rodzaje zjawisk emersyjnych w grach wideo. Pierwsze z nich to czynniki incydentalne, czyli wynikające – zazwyczaj – z kwestii technicznych. Do tej

kategorii należy zaliczyć bugi (błędy) oraz glitche (nieprawidłowości w wyświetlaniu grafiki). Ponieważ elementy tego typu są zazwyczaj przypadkowe i uzależnione od platformy a ich omówienie nie jest istotnie dla tematu niniejszego tekstu to zostaną w tej analizie pominięte. Kolejnym rodzajem elementów emersyjnych są wspomniane wcześniej czynniki zaprojektowane. Do tej kategorii należą takie zjawiska jak easter eggie (ukryte przez twórców gry żarty i odniesienia, często nawiązujące do innych dzieł kultury) czy nadanie bohaterom pozorów świadomości, iż są elementem gry wideo. Trzecim rodzajem zjawisk emersyjnych są elementy powtarzalne, czyli wynikające z przyjętej konwencji. Dotyczy to zarówno segmentów powiązanych z mechaniką gier wideo tj. user interface jak i uproszczeń wynikających z ograniczeń tego medium. Analiza tej kategorii czynników emersyjnych w grze *Life is Strange* (Dontnod Entertainment, 2015) posłuży próbie odpowiedzi na pytanie: czy istnieją czynniki antyiluzyjne charakterystyczne dla gier opartych na wyborach?

Czym są omawiane „gry oparte na wyborach”? Na potrzeby tego tekstu należałoby określić tym terminem takie produkcje, w których podejmowane przez gracza decyzje wpływają na rozwój fabuły i stanowią centralny punkt mechaniki.

Swoboda wyboru własnej ścieżki fabularnej i jednego z wielu zakończeń często stanowi oś przekazu reklamowego wielu współczesnych tytułów, choć tego rodzaju hipertekstowa narracja jest w istocie starsza niż medium gier wideo. Pierwszych prób takiego budowania historii można doszukiwać się już w latach trzydziestych dwudziestego wieku, choć opowieści tego rodzaju popularność zdobyły dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wraz z wydaniem popularnej serii *Choose Your Own Adventure* autorstwa Edwarda Packarda. Nazwa serii wkrótce stała się synonimem dla całego gatunku literackiego – a później gatunku gier wideo – w których fabuła budowana jest przez szereg wyborów podejmowanych przez odbiorcę.

Zjawiskiem powiązanim z systemami narracji hipertekstowej są również gry fabularne (RPG) typu *pen and paper*, czyli rozgrywane bez użycia dodatkowych systemów elektronicznych. Od publikacji pierwszej edycji gry fabularnej *Dungeons & Dragons* (G.Gygax, D. Arneson) w 1974 roku gry fabularne cieszyły się szczególną popularnością w środowisku kultury fanowskiej, która z kolei ściśle związana jest z historią rozwoju gier wideo. Naturalnym krokiem była zatem próba przeniesienia mechanik „papierowych” gier RPG do ich cyfrowych odpowiedników, wraz z – tak charakterystyczną dla gier fabularnych – interaktywnością opowieści.

Choć można by dyskutować, że ze względu na ergodyczny charakter tego medium praktycznie każda gra wideo opiera się na podejmowaniu decyzji przez gracza, to w tym wypadku „gry oparte na wyborach” oznaczają takie produkcje, w których wybory są jasno postawione i mają realny wpływ na fabułę gry w jej najbardziej podstawowym sensie oraz stanowią centralny punkt mechaniki. Do tej kategorii nie należy np. gra *Wiedźmin 3: Dziki Gon* (CD Projekt Red, 2015), w której wybory są co prawda niezwykle istotnym elementem ale są uzupełniane przez skomplikowaną mechanikę rozwoju postaci, zręcznościową walkę czy swobodną eksplorację świata. Przykładami współczesnych gier opartych na

wyborach są takie produkcje jak: serie studia Telltale, gry z nurtu visual novel, produkcje Davida Cage'a, *Papers, Please* (Lucas Pope, 2013) czy *Depression Quest* (Zoë Quinn, 2013).

Dlaczego warto analizować produkcje oparte na wyborach w kontekście emersji? Gry wideo są symulacjami, które powstają na bazie modeli wybranych wycinków rzeczywistości. Jak pisze Piotr Sterczewski:

*Ze względu na to, że rzeczywistość nie jest w pełni poznawalna i że symulacja nie może uwzględnić wszystkich czynników działających na daną sytuację model zawsze jest pewnym uproszczeniem rzeczywistości.* (Sterczewski, 2012, 216)

W grach opartych na wyborach twórcy starają się wytworzyć iluzję doskonałego modelu, w którym gracz może podjąć bardzo zróżnicowane decyzje, które wpłyną na świat gry. Oczywiście ten idealny model jest niemożliwy do wytworzenia, symulacja zawsze będzie ograniczona i gracz nie będzie mógł zrobić tego, czego nie zaplanują twórcy. Uświadomienie sobie tego przez odbiorcę stanowi zatem czynnik emersyjny.

W niniejszym tekście postaram się przeanalizować elementy emersyjne w *Life is Strange* koncentrując się przede wszystkim na tych momentach, w których nie udało się ukryć ograniczenia swobody podejmowanych decyzji wynikającego z niedoskonałości modelu będącego podstawą symulacji.

*Life is Strange* ukazywało się do stycznia do października 2015 roku na wszystkich popularnych platformach stacjonarnych. Gra została wyprodukowana przez studio Dontnod Entertainment i wydana przez Square Enix w formie pięcioczęściowego serialu. Ukończenie każdego epizodu zajmuje ok. 2-3 godzin.

Bohaterką jest osiemnastoletnia Max Caulfield, uczennica liceum dla młodych artystów. Dziewczyna odkrywa, że posiada zdolność cofania czasu i wpływania na przyszłe wydarzenia. Fabuła koncentruje się wokół jej relacji z przyjaciółką Chloe, prób rozwikłania zagadki zaginięcia uczennicy z jej szkoły oraz zapobiegnięcia zbliżającej się apokalipsie. Co interesujące, zdecydowanie więcej uwagi poświęcono wątkom obyczajowym niż fantastycznym – zabieg ten spotkał się z resztą z entuzjastycznym przyjęciem ze strony odbiorców i krytyki.

W swojej warstwie mechanicznej gra jest stosunkowo nieskomplikowana: Max może poruszać się po dość ograniczonych lokacjach, wchodzić w interakcje z przedmiotami, rozmawiać z ludźmi i cofać czas. W niektórych momentach istnieje również możliwość wykonywania zdjęć, która jest istotna w kontekście niniejszej analizy i zostanie szerzej omówiona w dalszej części tekstu.

Ten skrócony opis fabuły wskazuje na dwa elementy, które potencjalnie mają wpływ na emersję w grze. Pierwszy z nich to zestawienie współczesnego miejsca akcji z elementem fantastycznym. Twórcy włożyli wiele pracy w nadanie światu przedstawionemu pozorów wiarygodności – choć miasteczko Arcadia Bay, w którym toczy się akcja jest fikcyjne, to przywiązanie do detali sprawia, że w wiernie oddaje realia współczesnej, amerykańskiej prowincji. Zestawienie tego niemal rzeczywistego świata z elementem fantastycznym jakim są paranormalne zdolności głównej bohaterki wymusza na odbiorcach zawieszenie

niewiary. Drugim potencjalnie problematycznym elementem jest sam wątek manipulacji czasem. Domeną dzieł kultury zawierających watki tego typu są wynikające z tego paradoksy, nie inaczej jest w przypadku *Life is Strange*.

Już sama odcinkowa struktura *Life is Strange* ma duży wpływ na elementy emersyjne. Najbardziej oczywistym z nich jest segmentowa narracja, przerywana w emocjonujących momentach. Dodatkowo, każdy z epizodów jest skonstruowany w klasycznej strukturze trzech aktów i ma podobną długość. Już pod koniec drugiego z nich stosunkowo spostrzegawczy odbiorca jest w stanie zorientować się, że zbliża się koniec i za chwilę, prawdopodobnie, nastąpi zwrot akcji mający skłonić go do sięgnięcia po następny odcinek. To „spodziewanie się niespodziewanego” znacząco zaburza budowaną przez grę immersję.

Podobnego rodzaju czynnikiem emersyjnym są elementy powiązane z ograniczoną skalą gry. Lokacje w są zazwyczaj niewielkie, a bohaterka nie może swobodnie poruszać się między nimi. Zazwyczaj istnieje jakaś przyczyna wynikająca z fabuły ale często te motywacje wydają się nielogiczne. W jednej z sekwencji pierwszego odcinka Max nie może opuścić terenu dziedzińca szkoły. Jeżeli gracz spróbuje skierować ją do innego miejsca niż to, zaplanowane przez twórców to bohaterka zakomunikuje, że nie ma czasu żeby się tam udać, ponieważ powinna pójść do swojego pokoju w internacie i zabrać pendrive, o którego prosił ją kolega. Stoi to w sprzeczności z faktem, że na dziedzińcu szkoły może spędzić dowolną ilość czasu rozmawiając z przebywającymi tam postaciami, badając otoczenie czy – po prostu – siedząc i rozmyślając. Dodatkowo, bohaterka zdaje sobie wówczas sprawę z posiadanych przez siebie zdolności, więc „brak czasu” nie powinien stanowić dla niej żadnego problemu, wszak w każdej chwili może go cofnąć. Takie ograniczenia poruszania się pomiędzy lokacjami występują w całej grze i zazwyczaj są umotywowane równie słabo. Gracz ma zatem wpływ na działania bohaterki ale tylko w zaplanowanych przez twórców ramach.

Kolejnym elementem antyliuzyjnym, który jest jednocześnie nieco niezamierzenie humorystyczny, jest fakt, że bohaterka zdaje się być zdolna do głębokich przemyśleń wyłącznie... na siedząco. Jest to pewien kolokwializm, ponieważ narracja w grze prowadzona jest przez Max ale w trakcie gry kilkakrotnie pojawiają się momenty, w których bohaterka może usiąść i przemyśleć ostatnie wydarzenia. Odtwarzana jest wówczas zapętłona animacja uzupełniana narracją z poza kadru, pokazująca najbliższą okolicę i rozmyślającą Max. Co interesujące, animacja jest kontynuowana również gdy wypowiedź bohaterki się zakończy i dopiero sam gracz musi zdecydować o jej przerwaniu. To bardzo dobrze zrealizowany zabieg, który pozwala nadać grze własnego tempa. Choć w większości wypadków ten element mechaniczny nie powoduje wyrwania gracza z iluzji – często jest wręcz przeciwnie, to gdy pojawia się podczas szalejącej apokalipsy stanowi już element emersyjny – sytuacja, w jakiej znajduje się bohaterka starająca się ocalić swoich przyjaciół najwyraźniej nie jest tak dramatyczna jak mogłoby się wydawać, skoro ma czas aby spokojnie usiąść i pomyśleć.

Choć wymienione przykłady mogą to sugerować, nie każde nielogiczne zachowanie bohaterów można uznać za element emersyjny. *Life is Strange* opowiada emocjonującą

historię, w której postaci często doświadczają traumatycznych i trudnych wydarzeń, ponadto większość z nich to nastolatki, nic więc dziwnego, że podejmowane przez nie decyzje nie zawsze są zgodne z perspektywą gracza patrzącego na wydarzenia z zewnątrz. Dopóki bowiem zachowanie postaci jest spójne z logiką świata przedstawionego nie należy uznawać go za element emersyjny.

Uwzględniając tę uwagę należy odnotować, że nie wszystkie elementy fabularne *Life is Strange* zostały zbudowane konsekwentnie. Przede wszystkim odnosi się to do wątku podróży w czasie. Zdolności Max działają w różny sposób w zależności od potrzeb fabuły. Najbardziej wyraźnym przykładem jest scena, w której bohaterka stara się powstrzymać koleżankę przed popełnieniem samobójstwa. W tym momencie jej paranormalne zdolności całkowicie przestają działać i może wpłynąć na dziewczynę jedynie dzięki umiejętnie poprowadzonej rozmowie. Taka zmiana reguł nie mam miejsca wcześniej ani później i zdaje się służyć jedynie podkreśleniu dramatyzmu sytuacji.

Kolejną, chyba najbardziej rażącą, niekonsekwencją jest wątek fotografii wykonywanych przez Max. Podobnie jak w wielu współczesnych grach wideo, w *Life is Strange* znajdują się tzw. „znajdźki” czyli dodatkowe elementy, które można odnaleźć w grze, choć nie mają one żadnego wpływu na jej przebieg. To rodzaj nagrody dla gracza, który poświęca dużo czasu na eksplorację świata gry. Elementy tego typu są zazwyczaj ukryte a ich odnalezienie wymaga dodatkowego zaangażowania. W *Life is Strange* tę rolę spełniają zdjęcia, które Max może w określonych momentach wykonać swoim Polaroidem. Każda z tych sekwencji zakończona jest krótką animacją, w której bohaterka wkłada fotografię do swojego dziennika. Sam pamiętnik stanowi jeden z elementów budowania narracji: gracz ma do niego dostęp w menu. Stanowi on interesującą, choć nieszczególnie oryginalną, formę podsumowania dotychczasowych wydarzeń, niezbędną ze względu na odcinkowy charakter produkcji. Występuje też jako znaczący element fabularny, jest zatem elementem diegetycznym. Niekonsekwencja – i w związku z tym emersja – pojawia się, gdy Max odkrywa, że może wykorzystywać fotografie do przeniesienia się w czasie do momentu, w którym zostały wykonane. Używa w tym celu zdjęć, które zrobiła podczas głównego wątku gry, pomijając opcjonalne „znajdźki”. Gracz zdaje sobie sprawę, że bohaterka ma je przy sobie w tym samym dzienniku, z którego wyjmuje „fabularne” zdjęcia. Rozwiązanie jej problemów powinno być na wyciągnięcie ręki a jednak pozostaje niedostępne. To niedopatrzenie twórców gry powoduje zaburzenie znaczące iluzyjności doświadczenia.

W kontekście *Life is Strange* warto zwrócić uwagę na element związany z emersyjnością zaprojektowaną. Akcja gry dzieje się w 2013 roku w Stanach Zjednoczonych. Jak wspomniano wcześniej, twórcy włożyli sporo pracy w budowanie wiarygodności świata. Dużą wagę przywiązano do detali otoczenia. Dowodem na to jest scena, w której Max znajduje w pokoju kolegi aparat i komentuje ten fakt słowami: „Wow, ten cyfrowy, monochromatyczny aparat musiał kosztować z siedem kawałków!” W istocie, firma Laica wyprodukowała cyfrowy aparat wyłącznie do czarnobiałych zdjęć, który w 2013 roku kosztował około 7000 dolarów. Poza tym, bohaterka czyta *Krótką historię czasu* Stevena Hawkinga, ogląda *Powrót do przyszłości* i nawiązuje do wielu innych dzieł kultury,

zazwyczaj związanych z tematem czasu. Warto zwrócić uwagę, że tego typu transtekstualność nie jest w tym wypadku elementem emersyjnym, tak jak np. nawiązanie do piosenki *Celina* Kazika i Stanisława Staszewskich w *Wiedźminie*, które Piotr Kubiński podaje jako przykład zaprojektowanej emersyjności (Kubiński, 2014, 169). Ponieważ twórcy starają się przedstawić świat gry jako jak najbardziej realistyczny to nawiązania do tekstów kultury budują w tym wypadku imersję a nie służą jej dekonstrukcji.

Choć pieczołowitość twórców w budowaniu realistycznego świata przedstawionego jest imponująca to nie uniknęli kilku potknięć, które wpływają na jego wiarygodność. Wynikają one, prawdopodobnie, z pewnego uproszczenia ze względu na odbiorców oraz – być może – z niewiedzy samych autorów. Co interesujące, tego rodzaju czynniki emersyjne nie są uniwersalne dla wszystkich graczy. Jednym z najczęściej poruszanych problemów tego typu był język jakim posługują się bohaterowie gry. Wielu odbiorców i krytyków określało go „nieudolnie młodzieżowym”. Kwestia ta dotyczy raczej graczy władających biegle językiem angielskim, którzy są w stanie ocenić tego rodzaju lingwistyczne niuansy. Innym przykładem tego zjawiska jest wystawa sztuki, w której bierze udział Max. Wszystkie postaci przedstawiają to wydarzenie jako niezwykle prestiżowe, konkurs o tak ogromnym znaczeniu, że może mieć wpływ na całą dalszą karierę młodych artystów biorących w nim udział. Choć już sam temat – „Zwyczajny bohater” wydaje się zaskakująco naiwny jak na wydarzenie o takim prestiżu to wątek ten staje się problematyczny, gdy w trakcie gry mamy okazję obejrzyć wystawione prace. Najłatwiej można określić je jako „przewidywalne” – trudno wyobrazić sobie że jakiegokolwiek znaczące środowisko artystyczne byłoby w stanie wyróżnić tak banalne dzieła. Oczywiście, odbiorca, który nie ma wiele wspólnego z współczesną sztuką nie zwróci na to uwagi, być może nawet uzna je za trafne. W ogólnym rozrachunku nie mają też one szczególnego znaczenia dla budowanej historii ale dla odbiorcy obeznanego z tematyką sztuki współczesnej mogą stanowić znaczący czynnik emersyjny.

Podsumowując, w *Life is Strange* można odnaleźć wiele elementów emersyjnych, które wynikają z różnych czynników. Niektóre, jak ograniczone lokacje czy uzależnienie pewnych sekwencji od akcji gracza, wynikają z kwestii technicznych. Inną kategorią zjawisk antyiluzyjnych są te, które wiążą się z przyjętą narracją, czyli takie jak podział na odcinki lub „nierozsądne” zachowania bohaterów.

W kontekście omawianego tematu szczególnie interesujące wydają się zjawiska emersyjne, które można by przyporządkować do trzech kategorii, charakterystycznych dla gier opartych na wyborach.

Pierwszą z nich jest niekonsekwencja w ramach świata przedstawionego. Nawet jeżeli wydarzenia dziejące się w trakcie gry nie są możliwe w świecie realnym to dopiero nieuzasadnione złamanie wewnętrznych reguł nakreślonych przez twórców jest czynnikiem emersyjnym.

Kolejnym są nieścisłości powiązane z obranym tematem. W przypadku *Life is Strange* należą do nich paradoksy związane z podrózkami w czasie i drobne błędy odnoszące się do świata przedstawionego. W przypadku produkcji osadzonych w jakimś



punkcie historii mogłyby to być niezgodności ze źródłami historycznymi, w gradaptacji innego dzieła kultury – niezgodność z kanonem. Elementy emersyjne są w tym wypadku odczuwalne raczej przez niewielką grupę odbiorców i, prawdopodobnie, niemożliwe do uniknięcia.

Trzecim rodzajem elementów emersyjnych charakterystycznych dla gier opartych na wyborach jest umieszczanie w nich niediegetycznych elementów charakterystycznych dla innych gatunków gier wideo takich jak osiągnięcia czy znajdzki. Zazwyczaj istnieją one w oderwaniu od opowiadanej przez produkcję historii i stanowią czynnik łączący świat gracza ze światem gry, a przez to burzą wrażenie przebywania w „magicznym kręgu”.

Choć wszystkie z wymienionych elementów emersyjnych pojawiają się również w produkcjach należących do innych gatunków, to w przypadku gier opartych na wyborach działają szczególnie silnie. Wynika to z charakterystycznej dla tych produkcji koncentracji uwagi odbiorcy na fabule, jako najważniejszym elemencie gry. W związku z tym, to właśnie do niej odnoszą się charakterystyczne dla tego gatunku elementy antyiluzyjne.

**Bibliografia:**

Kubiński, Piotr, 2015, Emersja–antyluzyczny wymiar gier wideo; w: Nowe Media. Czasopismo Naukowe 5, ss: 161-176.

Sterczewski, Piotr, 2012, Czytanie gry; w: Teksty Drugie 6 ss. 210-228.

O miejscach

## ODZYSKANE ZŁUDZENIA (RYN 1970/2016)

Agnieszka Karpowicz

### **Abstract**

The article summarizes the two processes of modernization of the Polish touristic area: from the 70s of the twentieth century and contemporary. The analysis focuses on the similarities and differences between the two projects, paying also attention to the context of the lands included in the Polish borders after 1945. The text concerns the particular case of a small masurian town situated near by the Route of the Great Masurian Lakes. The basis for the historical analysis are written chronicles assembled from newspaper clippings by one of the local social activists and the promotor of historical tourism, who was involved in the project supporting the promotional strategy for the town of Teutonic castle as the main tourist attractions and modernization of tourism infrastructure. The fate of the castle, emblematic both for the whole Ryn, and the nature of the two processes of modernization and cultural change associated with such categories as "tourism", "nature", "architectural heritage" show two visions of modernity: the one from the 70s of the twentieth century and the one of first two decades of the twenty-first century.

### **Abstrakt**

W artykule zestawiono dwa procesy modernizacji rejonu turystycznego Polski: z lat 70. XX wieku i współczesny. Poddano je analizie, wskazując na podobieństwa i różnice między dwoma projektami, zwracając również uwagę na kontekst ziem włączonych w granice Polski po 1945 roku. Tekst skupia się na jednostkowym przypadku małego, mazurskiego miasteczka położonego na uboczu Szlaku Wielkich Jezior Mazurskich. Podstawą analiz historycznych są kroniki pisane i montowane z wycinków z gazet przez jednego z tamtejszych działaczy społecznych, zaangażowanego w projekt oparcia strategii promocyjnej miasteczka na pokrzyżackim zamku jako głównej atrakcji turystycznej i modernizacji infrastruktury turystycznej, promotora turystyki historycznej. Losy zamku, emblematyczne zarówno dla całego Rynu, jak i charakteru obu procesów modernizacyjnych oraz przemian kulturowych związanych z takimi kategoriami jak: „turystyka”, „przyroda”, „dziedzictwo architektoniczne”, „turystyka”, stanowią przyczynek do konfrontacji dwóch wizji nowoczesności: tej z lat 70. XX wieku i pierwszych dwóch dekad XXI stulecia.

**D**la Rynu, małego, prowincjonalnego miasteczka, w którym toczyć się będzie historia osadzona w przedostatniej dekadzie PRL, rok 1970 był szczególnie ważny, podobnie jak dla całych Mazur i dla wielu innych ziem pozyskanych przez Polskę po drugiej wojnie światowej. W Rynie przygotowywano wtedy między innymi festyn wodniacki dla uczczenia dwudziestopięciolecia „zwycięstwa nad hitlerowskimi Niemcami” i jubileuszu powrotu „Ziem Północnych i Zachodnich do Macierzy” (Nowicki, 1970, 48)<sup>1</sup>.

Dwadzieścia pięć lat to całkiem sporo, jednak w świetle ryńskiej kroniki z lat 1970-1972, prowadzonej od lat pięćdziesiątych XX wieku przez Albina Nowickiego, tutejszego działacza społecznego, nauczyciela i krzewiciela idei małopolszczyznianej, wszystko dopiero się zaczyna lub ma zacząć, jest wciąż jeszcze niedokończone i świeże, w fazie nieustannego przygotowywania, postulowania i planowania. O tym samym niemal projektowaniu zagospodarowania, potencjalnych kierunkach rozwoju miasta, ale i związanych z nim problemach, przeczytamy zarówno we wklejanych przez Nowickiego w kronikę dokumentach z posiedzeń Miejskiej Rady Narodowej z roku 1971, jak i w zbieranych przez autora wycinkach z prasy z lat pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych: „Współczesny nam świat rozwija się tak szybko, że nie można właściwie dostrzec jakichkolwiek zmian dziejących się w sposób przyrodniczo-naturalny. I właśnie w Rynie mamy pod tym względem swego rodzaju osobliwość. Nic tu się nie zmieniło od stuleci i zakole jeziora, nad którym miasto leży, zaatakowało najbliższe domy i drogę biegnącą do brzegu. Najwidoczniej stopniowo podnosi się poziom wody. Ale chyba nie przyrodniczy ewenement przesądził o tym, że mieszkańcy Rynu w sile dwóch tysięcy osób, podjęli mocną decyzję: nasze miasto nie będzie obiektem muzealno-archeologicznym ani też poglądowym przykładem braku geologicznej równowagi na Ziemi. I zabrali się do roboty” (Nowicki, 1970-1971, 180)<sup>2</sup>.

Bulwar, twarde nawierzchnie, neonowe oświetlenie, basen kąpielowy – te inwestycje już wtedy były w planach, dodajmy, niezrealizowanych planach, aktualnych wciąż w latach siedemdziesiątych. O zamku – największym, ale niszczącym, zabytku historycznym i głównej, pokrzyżackiej atrakcji turystycznej miasteczka, już wcześniej pisano: „– Ten zamek będzie wkrótce tak wykorzystany, jak słynne zamczysko frankofońskie – zauważamy – po których latem włóczy się francuska młodzież [...]” (Nowicki, 1970-1971, 180), a w przedostatniej dekadzie PRL prospektywno-performatywny ton artykułów uległ naprawdę minimalnym modyfikacjom.

Wraz z kroniką ryńską Nowickiego wkraczamy więc w lata siedemdziesiątych jako dziedzictwo uciążliwej przeszłości, wraz z powracającymi lejtmotywami, jakie stanowią miejsca problematyczne, wciąż tak samo i niezmiennie wpisywane na listę zadań do

<sup>1</sup> Kwerenda prasowa, z której efektów korzystam w tekście, opiera się w całości na kronikach Albina Nowickiego ze zbiorów Biblioteki Publicznej w Rynie i gromadzonych przez niego materiałach, dlatego cytaty lokalizuję, podając strony z kronik, na których pojawia się dany wycinek prasowy, oryginalne źródła i nazwiska autorów artykułów podaję jedynie w formie dostępnej w kronikach, jeśli takie informacje pojawiają się na jej kartach. Tekst jest rekonstrukcją narracji Nowickiego, będącej z kolei montażem narracji oficjalnych. We wszystkich cytatach z tego źródła zachowuję pisownię oryginalną.

<sup>2</sup> Wklejony artykuł: *Ryn – jego mieszkańcy i podstępne jezioro*, tekst: J. Olszewski, zdj. A. Marczuk, „Trybuna Ludu” nr 123, 06.05. 1963.

wykonania w raczej nieodległej przyszłości. Już w latach sześćdziesiątych przewidywano między innymi zagospodarowanie ścieku nad jeziorem Ryńskim, stanowiącego smutną pozostałość po działającym tu dawniej młynie, a także stawu „Mateuszek” w okolicach zamku. W maju 1970 roku, tuż przed otwarciem sezonu turystycznego, „jezioro «Mateuszek»” już jest częściowo poządkowane” (Nowicki, 1970, 90)<sup>3</sup>, władze czekają jedynie na przydzielenie spychacza, żeby dokończyć prace, w pobliżu planuje się „zrównanie wysypisk i nawożeń na przyszłym Placu Wypoczynku i zabaw dzieci” (Nowicki, 1970, 97). W raporcie po zakończeniu sezonu Nowicki notuje jednak odnośnie do „stawu młynowego”, że „ścieki nadal cuchnęły, napełniając powietrze niemiłą wonią” (Nowicki, b.d., 89).

Dziedzictwo przeszłości dotyczy zarówno spadku po poprzednich dekadach PRL: projektów niedokończonych lub planowanych, ale wciąż nawet nie zaczętych, jak i spadku po czasach przedwojennych. Notatki prasowe zebrane przez Nowickiego wpisują się czasem w istniejącą od dawna tradycję, miesięcznik „Warmia i Mazury” powołuje się na przykład na panujące już w 1935 roku przekonanie, że Ryn to „miasto z wyrokiem”, skazane na śmierć ze starości (Nowicki, 1969/1970, 181). Czarna legenda z czasów niemieckich była poręcznym argumentem pozwalającym wyjaśnić opłakany stan miasta spowodowany powojennymi zaniechaniami, ale stanowiła też wyjątkowo mocny akt performatywny, pobudzający do działania zdejmującego z miasta niemiecką klątwę. „Coś mi się zdaje, że mieszkańcy Rynu przerwą wreszcie trwającą od 2 wieków złą passę miasta, rozpoczną przez rotmistrzową von Kotze” (Nowicki, 1958-1959, 115)<sup>4</sup> – pisał dziennikarz w 1959 roku w poinczie artykułu przedstawiającego raczej mało optymistyczny krajobraz miasteczka pełnego jednak wielkiej chęci działania mieszkańców, a zwłaszcza jednego z nich – Albina Nowickiego.

Wśród wycinków prasowych i sprawozdań z posiedzeń Rady Miasta, zgromadzonych przez kronikarza Rynu, szczególne miejsce zajmują te, które dotyczą planowania związanego z rozwojem turystyki w regionie: ogłasza się więc konkursy w celu poprawienia obsługi turystycznej, jeden z nich, Mistrz Gospodarności, w edycji z 1970 roku kładł szczególny nacisk na urzędnika sportowe, gospody, stworzenie sieci kwater, oryginalne potrawy. Snucie pełnych zapału planów znakomicie odpowiada klimatowi epoki modernizacji, a jednocześnie dotkliwie zdaje sprawę z tego, czego najbardziej brakowało. W maju, według „Informacji w zakresie przygotowania do sezonu turystycznego Gminnej Spółdzielni «Samopomoc Chłopska» w Rynie w roku 1970”, wszystko idzie już ku lepszemu, a szanse na poprawę infrastruktury rosną: jest już „baza żywieniowa”, czyli jedna restauracja (84 stoliki, 5 wydzielono dla mieszkańców miasta), jeden bar, bufet sezonowy, kiosk Szarotka, ponadto planuje się „rozebranie szpetnych budyneczków” (Nowicki, 1970, 48), upatrując w tym działań na rzecz rozwoju miasta i wzrostu jego atrakcyjności dla turystów. Wśród tego, co przeznaczone do rozbiórki i uprzątnięcia, są między innymi ruiny po byłym, szesnastowiecznym kościele ewangelickim, który częściowo spłonął w latach 1940-1945 i

<sup>3</sup> Wklejony dokument „Informacja w zakresie przygotowania do sezonu turystycznego Gminnej Spółdzielni „Samopomoc Chłopska” w Rynie w roku 1970”.

<sup>4</sup> Wklejony artykuł M. Szczepański, *Historia z precedensem*, „Archipelag. Dodatek Społeczno-Kulturalny «Głosu Olsztyńskiego»” 17-18. I. 1959, nr 3.

nigdy nie został poddany odbudowie. Ten projekt zakończył się połowicznym sukcesem już w 1971 roku, ponieważ wtedy zapadła ostateczna decyzja władz o rozbiórce ruiny, ale już kilka lat później stanął w tym miejscu nowoczesny obiekt turystyczny, betonowy zajazd z równie wybetonowanym parkingiem, funkcjonujący do dziś naprzeciw cmentarza miejskiego z zabytkową, ewangelicką częścią. Dziś jedynie proksemika poparta wiedzą o tradycyjnej zabudowie miast pozwala domyślać się przyczyn takiego egzotycznego sąsiedztwa. Ogólnie więc Ryn prezentuje się nie najgorzej, przynajmniej w świetle prasowych pochwał i laurów w konkursach, choć wiele pozostaje jeszcze do zrobienia i dokończenia – czasu jest sporo, cała przyszłość...

Na fotografii zamieszczonej w „Gazecie Olsztyńskiej” z 1970 roku przedstawiono świeżo wybudowane, nowoczesne osiedle bloków, jeden z nich wyraźnie przystania widoczny w tle pokrzyżacki zamek. „Ryn pięknieje z roku na rok. Co prawda nasze zdjęcie przedstawia najnowszą dzielnicę miasta, ale stare, wysłużone budynki też prezentują się schludnie” (Nowicki, 1970, 143) – głosi podpis. W narracji o nowoczesności tamtej epoki, z trudem mieści się to, co stare.

[Fot. 1] „Ryn: fragment miasta nad młynem i jeziorem Ryńskim”. Taki podpis pod swoją fotografią, przedstawiającą zaniedbaną, starą zabudowę miasta Nowicki zamieścił w *Kronice Rynu (Ryn i jego region naszych czasów, tom X, s. 2)*. Fot. Agnieszka Karpowicz. Ze zbiorów Biblioteki Publicznej w Rynie.

Określenie „co prawda” wyraźnie wskazuje na logikę, według której to, co nowe, jest piękne samo w sobie i w sposób naturalny, a „wysłużone budynki” są w oczywisty sposób nieładne, w najlepszym wypadku można to ukryć nadając im schludny wygląd lub maskując świeżą budowlą, jak w przypadku osiedla wybudowanego na wzgórzu przy ówczesnej ulicy Armii Czerwonej.

Na Mazurach kłopot z tym, co stare, wzmacnia oczywiście kwestia niemieckości (w tym krzyżackości) wszelkich pozyskanych zabytków architektury, ale i budynków mieszkalnych, pozbawionych łązienek, ogrzewanych dzięki paleniu w piecach. Z jednej strony, muzealno-archeologiczne dziedzictwo Rynu jest czymś niepożądanym w dwójnasób, zaświadcza o jakże wstydliwym zacofaniu i jeszcze bardziej niechcianej, pruskiej przeszłości zdecydowanie przedstawianej jako niemiecka i hitlerowska. Z drugiej strony, narracja Nowickiego montowana z dokumentów i artykułów prasowych, wzmianek i wywiadów z ryńskim kronikarzem, wciąż krąży wokół pokrzyżackiego zamczyska i lokalnej historii jako tego, co ma ogromny potencjał turystyczny, ten zaś jest przez Nowickiego dostrzegany i wyraźnie definiowany bardzo współcześnie, jako siła pociągowa rozwoju miasteczka i poprawy standardów życia jego mieszkańców.

Oczywiście to, co rozumie się przez infrastrukturę turystyczną, znakomicie oddaje ówczesne, a nie współczesne, sposoby definiowania pojęć takich jak turystyka i sama nowoczesność. Marzy się, aby postawić tablicę informacyjną, że zamek jest obiektem historycznym objętym ochroną prawną, oświetlić wjazd do zamku i zabytkowe korytarze, wygospodarować na parterze miejsce na ustępy, przy wejściu sprzedawać lody i inne produkty mleczne w specjalnym pawilonie. Nic nie stało jednak na przeszkodzie, by idąc z

duchem czasów, na zamkowym wzgórzu postawić nieprzystające do muzealnej architektury osiedle bloków mieszkaniowych, którymi chwalono się w prasie utożsamiając nowe z pięknym. Co znamienne, właśnie w maju 1970 roku w granice miasta włączono PGR-owskie osiedle czteropiętrowych bloków postawione na dalekich (jak na małomiejskie warunki) obrzeżach Rynu na „Bykowie” (ta lokalna nazwa odsyła do pierwotnej funkcji tutejszych łąk i pól). Podpisy pod zdjęciami świeżutkich bloków przy dzisiejszej ul. Olsztyńskiej (wtedy Obrońców Stalingradu) w odległym od Rynu o dwadzieścia km i bardziej znanym kurorcie Mazur również głoszą: „Giżycko, stolica naszych sportów wodnych, staje się coraz piękniejsze. Oto nowe bloki przy ul. Olsztyńskiej” (Nowicki, 1970a, 60 [podkreślenie – AK]); „Mekka wodniaków – Giżycko. Tętniące w lecie gwarem turystów miasto, leżące między dwoma wielkimi jeziorami Niegocińskim i Mamrami w połowie września wyludnia się, ucisza, odpoczywa. Ale dobrze wspomina się tu wodniaków i turystów, bo przecież m. in. dzięki nim miasto rośnie, bogaci się, wznosi takie oto piękne bloki mieszkalne z bogatym zapleczem handlowo-usługowym” (Nowicki, 1970a, 61 [podkreślenie – AK]).

Co znamienne, w prasie krążą zdjęcia tego samego osiedla mieszkaniowego, ale fotografowanego z różnych perspektyw. Aktualna architektura bywała tam jednoznacznie kojarzona z wielkomiejskością: „W centrum Giżycka wyrosły nowe, 3-piętrowe bloki mieszkalne. [...] Ulica warszawska nabrała wielkomiejskiego wyglądu” (Nowicki, 1970a, 62). Cieszono się z rozwoju budownictwa mieszkaniowego w PGR-ach i z tego, że powstają „inne nowoczesne urządzenia” (Nowicki 1970, 54). W 1971 roku planuje się ukończenie rozpoczętej dwa lata wcześniej budowy nowego, betonowego motelu (pokoje z garażami) nieopodal ruiny nieużytkowanego zamku krzyżackiego w Giżycku (Nowicki, 1970a, 61). Wiosną 1971 roku miała powstać w Wilkasach, leżących 5 km pod Giżyckiem i 15 km od Rynu, nowa restauracja Na Górcie. Faktycznie, wkrótce na wilkaskim wzgórzu z widokiem na jezioro Niegocin stanął wielki, betonowy zakład gastronomiczny Skarpa. Wynika z tego wyraźnie, że chętniej, łatwiej i z większym rozmachem tworzy się nowe budowle niż remontuje czy restauruje stare.

W ryńskim zamku co prawda działał przez chwilę dom wycieczkowy PTTK, a także otwierano na sezon restaurację, ale od wewnątrz budowla była już mocno zagrożona przez „grzyb domowy i owady z grupy szkodników technicznych” (Nowicki, 1970, 52). Zamek odziedziczono po 1945 roku wraz z długą historią licznych niepowodzeń: „Podczas wojny polsko-krzyżackiej (pruskiej), w 1520 roku, wojska mazowieckie pustoszyły wsie w okolicach Rynu, nie oszczędzając nawet kobiet i dzieci. W 1. połowie XIX wieku zamek stał pusty i niszczał nie znajdując nabywcy” (Bieszk, 2010, 10). Dodajmy spalenie krzyżackiej budowli w 1656 roku przez Tatarów, pożar z 1881 roku i przebudowę w stylu neogotyckim, następnie przeznaczenie zamku na magazyn wojskowy, a później więzienie. W artykułach z epoki wydobywa się właśnie ten nieszczęśliwy aspekt zamkowej historii, lata jego pruskiego i niemieckiego zaniedbywania. Jednocześnie wciąż nie wiadomo też, co i w jaki sposób ostatecznie z nim zrobić.

W protokole z Sesji Miejskiej Rady Narodowej w Rynie z 26 maja 1970 roku czytamy: „Remont zamku – brak ludzi i drzewa” (Nowicki, 1970, 90). Remont zamku zajmuje



szczególne miejsce w narracji Nowickiego, jest wyraźnie jego idée fixe i pod kątem tej historii autor dobierał większość materiałów w kronice, ponieważ to on właśnie był jednym z najzagorzalszych, jeśli nie jedynym, orędownikiem projektu polegającego na osnuciu promocji miasta wokół tej budowli, od kiedy zamieszkał w Rynie (Nowicki na Mazury trafił po raz pierwszy z powiatu chełmińskiego, kiedy został wcielony do pruskiej armii w 1914 roku, ale na stałe i z wyboru osiadł tu dopiero w 1952 roku, po ucieczce z niemieckiego więzienia i wstąpieniu na ochotnika do Armii Czerwonej w 1944 roku, a także pobycie na Śląsku i Pomorzu).

W istocie chodziło może nie tyle o brak drzewa na zalesionych Mazurach, ile o trudny wybór, na co przeznaczyć pieniądze i surowce: na remont zamku lub mieszkań w starych, poniemieckich, dziewiętnastowiecznych kamienicach czy też stworzenie nowych osiedli. Dodatkowo, jak tłumaczą władze, Ryn nie został objęty planem budownictwa spółdzielczego na lata 1970-1975, z funduszy awaryjnych wygospodarowano środki na budowę jednego tylko bloku mieszkalnego. Być może chodziło w tej decyzji o to, że sytuacja mieszkaniowa teoretycznie nie była tu wcale najgorsza, dwadzieścia pięć lat wcześniej pozyskano miasto zniszczone jedynie w około 30 procentach (Dudzińska, 1983, 190; por. Szyfer, 1982). Wydaje się jednak, że nikt nie dostrzegał potencjału w starych budynkach, podobnie jak w przypadku poniemieckich dworów zamienianych po wojnie na magazyny lub miejsca szkoleń dla traktorzystów, a następnie niszczących i pozostawionych samym sobie i naturze, tak wszechmocnej na Mazurach, że wbrew logice nowoczesności „zakole jeziora, nad którym miasto leży” może zaatakować „najbliższe domy i drogę”.

W bataliach Nowickiego o zamek i ciągłym odkładaniu remontu przez władze widać wyraźnie ambiwalencję w traktowaniu zabytku, tę samą, która pozwala bez skrupułów zestawiać nowoczesną wielką płytę z wiekową cegłą, ze wskazaniem zdecydowanie na tę pierwszą. Projekt modernizacyjny lat siedemdziesiątych w sposób widoczny spycha na drugi plan muzealno-archeologiczny potencjał miasteczka. Ze zderzenia narracji prasowych z narracją Nowickiego, która została z nich zmontowana, ale też tą, którą on sam wprowadzał do prasy w wywiadach, funkcjonując też trochę jako „ciekawyy człowiek” „dyżurny ekscentryk” z Rynu, wyłaniają się obrazy dwóch miasteczek. Tę samą dwoistość można dostrzec w podpisach pod fotografiami Giżycka. Jedno miasto ma charakter turystyczny, ma przyciągać przyjezdnych i być skrojone na ich miarę. Drugie miasteczko służy mieszkańcom: trzeba w nim remontować stare domy, budować szkoły i ośrodki zdrowia. Te dwa miasta spotykają się ze sobą jedynie w sezonie, kiedy turyści zostawiają pieniądze pozwalające dalej funkcjonować mieszkańcom, a zwłaszcza wznosić „takie oto piękne bloki mieszkalne z bogatym zapleczem handlowo-usługowym”. Oczywiście to one ostatecznie stanowią o zadbanym, nowoczesnym charakterze terenu, który potem zwiedzają turyści, a jednocześnie to nie one mają przyciągać do zwiedzania mazurskich miast, lecz stare zamki i natura. Co znamienne, nie pojawia się tu wątek rekonstrukcji dawnej tkanki miejskiej ani pomysł stawiania budynków stylistycznie odpowiadających tym tradycyjnym, które niszczeję w zastraszającym tempie, ale jednak istnieją i można je użytkować.

Podobną ambiwalencję, jak w przypadku stosunku do zabytków, można dostrzec w sposobie traktowania przyrody. Z jednej strony, przedstawia się ją jako atut turystyczny, przyciąga przecież wodniaków i letników. W latach siedemdziesiątych nie straszy się już – jak dwie dekady wcześniej – jej niebezpieczeństwami (żmijami w lasach, utonięciami w jeziorach), lecz buduje nowoczesne ośrodki, campingi, domki letniskowe. Jednak na przykład inwestycje w przemysł w ogóle nie są traktowane w tej narracji jako niespójne z takim właśnie, „naturalnym” wizerunkiem regionu. Ta logika, wewnątrz której wielkie kombinaty i fabryki elementów betonowych (Nowicki, 1970a, 104-105), pejzaże przemysłowe z dymiącymi kominami i ściekami rolno-produkcyjnymi odprowadzanymi do jezior (jednocześnie przyciągających żeglarzy i plażowiczów), mogą współistnieć bez kolizji z turystycznym rajem czy wręcz rezerwatem turystyczno-wodniackim, wydaje mi się symptomatyczna dla lat 70. Nie chodzi tu tylko o znany problem socjalistycznej wiary w człowieka jako zwycięsko podporządkowującego sobie, ujarzmiającego i cywilizującego to, co dzikie i związane z siłami natury (Panasiuk, 1993, 11-19), mogącego jednocześnie w sposób nieograniczony te siły wykorzystywać i eksploatować.

W tym świecie jest oczywiście miejsce na rośliny: artykuł wklejony przez Nowickiego prezentuje na przykład nowo wybudowany w Giżycku klockowaty dom handlowy Saga, naśladujący wielkowiejskie centra lat siedemdziesiątych, pod nim znajdziemy inną notatkę, zatytułowaną „Mieszkańcy Giżycka szanują zielen i kwiaty”. Uporządkowane klomby i okietznane, schludne kwietniki są lepsze i nowocześniejsze niż zarośnięte i dziczące ścieżki spacerowe wokół jeziora Ołów czy prowadzące nad Niegocinem z Giżycka do Wilkas. Musimy też spróbować zrozumieć fakt, że ówczesna estetyka beton – oznaczający twarde podłoże zamiast błota – uznawała za ładny i nowoczesny, ludzie w Rynie chętnie przeprowadzali się wtedy ze wsi i „szpetnych budyneczków” do nowych, funkcjonalnych mieszkań w blokach, z wannami, ciepłą wodą, centralnym ogrzewaniem, „chcąc się odciąć od niedawnej «wiejskości»”, wskazywali na „uciążliwość gospodarstw rolnych dla miasta” (Szyfer, 1982, 79). Rozmówca Anny Szyfer, która w latach osiemdziesiątych prowadziła badania etnograficzne na temat zmiany struktury społecznej w małych miasteczkach na przykładzie Rynu, mówił wprost: „[...] to się z nami liczyli, a teraz to my już są źli, że to tu miasto, a my rolnicy, że smród z gospodarstwa i psuje powietrze” (Szyfer, 1982, 79). Może to poniekąd wyjaśniać, dlaczego w podsumowaniu „Po sezonie turystycznym w Rynie” (Nowicki, b.d., 88-89) w kronice Nowickiego pojawiło się wiele minusów: co prawda nie zabrakło towarów takich jak chleb, ale narzeka się na marne zaopatrzenie w ryby, warzywa i owoce, a także brak w ofercie miasta rejsów parostatkami. Kolejny paradoks polega na tym, że w tradycyjnie rolniczym Rynie, okolonym wioskami i PGR-ami, w którym ludzie dość powszechnie wtedy uprawiali ogródki działkowe i dzierżawione pola, a także hodowali kury, świnie czy króliki, doskwiera brak zaopatrzenia w płody rolne. Naturalny potencjał: muzealno-archeologiczny i przyrodniczy (dwa jeziora, w tym jedno mające połączenie ze Szlakiem Wielkich Jezior Mazurskich, po którym z powodzeniem mogłyby pływać statki) i rolny, są pomijane i niewykorzystywane. Ceni się zaś amury, ponieważ „wyhodowano już okazy, których waga przekracza 5 kg. Są tłuste niczym prosiaki” (Nowicki, b.d., 88-89), co skłania do entuzjastycznego, dalszego zarybiania. Rolnictwo, turystyka (w tym historyczna, nie tylko

wodna) i przemysł wyraźnie współistnieją, ale tak, jakby jedna gałąź miała nikły wpływ na drugą. Wszystkie mają rozwijać się obok siebie celowo i według prawideł postępu, są więc nakierowane na jeden, wspólny cel, jakim ma być ogólna poprawa i polepszenie. Dopiero później, w latach osiemdziesiątych, zaczęto zamykać plaże miejskie ze względu na stan zanieczyszczenia wody.

Musimy jednak sobie uzmysłwić, że turyści chętnie przebywali w betonowych ośrodkach turystycznych, w których wielka płyta prowadziła aż do samego jeziora, ułatwiając podjazd i wodowanie łodzi; metalowe, dziś już rdzewiejące, wykończenia pomostów i przystani lśniły wtedy czystością i nowością. Wystarczy w tym miejscu być może przywołać biografię jednej, niezwykłej już rynianki, by uzmysłwić sobie, że poprawa w latach siedemdziesiątych mogła być odczuwalna, a epoka uznawana za bardzo nowoczesną, wygodną i czystą. Mam tu na myśli kobietę, która wychowała się pracując na roli w Baranowiczach pod Mińskiem, jako nastolatka została wywieziona na Syberię, następnie wraz z 1 *Dywizją Piechoty im. Tadeusza Kościuszki* (ponieważ, zwyczajnie, nie zdążyła uciec zaciągając się do Armii Andersa) jako spadochroniarka wróciła do Polski i osiedlona najpierw w gospodarstwie pod Reszlem trafiła wreszcie do czystego i nowego mieszkania w Rynie, w bloku z lat sześćdziesiątych, z wszelkimi wygodami, balkonem, widokiem na jezioro, dostając schludną pracę przy produkcji szczotek w miejscowym zakładzie pracy.

Oczywiście, była to realizacja dość spójnej wizji porządkowania terenu, metalowo-betonowej, zgodnej skądinąd z estetyką przemysłową; realizacja czaso- i kosztochłonna, postępująca powoli, ale konsekwentnie według najnowszych kanonów i standardów. W narracji Nowickiego odnowa zamku przyciągającego turystów ma jednak wiązać się nieodzownie z poprawą bytu mieszkańców miejsciny na wschodnich rubieżach kraju. W narracji władz przydzielających pieniądze logika nakazuje zaś wybierać między dobrem zamku a dobrem mieszkańców. Jednocześnie batalia o odnowienie i zagospodarowanie zabytku bardzo przypomina tę, jaka toczyła się o remont jedyne go ośrodka zdrowia w Rynie, który – łącznie z izbą porodową – mieścił się długo w jednym z kamienicznych mieszkań, ale ostatecznie został wyremontowany dużo szybciej niż zamek, jeszcze w poprzedniej epoce.

W 1970 roku plany związane z przyszłością zamku osiągnęły apogeum. Podziemie udostępniono zwiedzającym, a w artykule *Miasto z wyrokiem* czytamy, że apetyty wciąż rosły: „Prez. MRN śni się po nocach Muzeum Rybactwa Śródlądowego z olbrzymimi akwariami z bieżącą wodą... Monte Carlo i zaledwie kilka innych miast na świecie może się czymś takim poszczycić. A nie są to wcale mrzonki” (Nowicki, 1969/1970, 181). Na dowód podaje się różnicę poziomów między jeziorami (około 9 metrów), między którymi leży miasteczko, dzięki czemu dawniej możliwe było napędzanie i działającego tu młyna, i tartaku. Oczami wyobraźni już widziano dorodne szczupaki i okonie pływające w wielkich akwariach ku uciesze turystów.

Jednak od 1971 do 1977 roku w zamku niewiele się zmieniało, chociaż rok później oficjalnie przyjęto wreszcie na posiedzeniu Komisji Powiatów PZPR koncepcję Albina Nowickiego, o której rozmawiano już od początku lat 60.: obiekt docelowo ma pełnić funkcję tylko turystyczną. Wciąż w sezonie letnim działała w nim jedna restauracja w

piwnicach. Przed utworzeniem tam więzienia – zgodnie z dawnym przeznaczeniem zamku – Ryn uchroniło jedynie to, że nie miał stacji kolejowej, a najbliższa oddalona była aż o dwadzieścia km. Zamek nie gościł też ostatecznie szpitala psychiatrycznego, choć były takie plany, ale użytkowało go wiele innych instytucji, w tym władze miejskie i Urząd Stanu Cywilnego, GS „Samopomoc Chłopska”, Państwowy Ośrodek Maszynowy, zakłady produkcyjne, m. in. zakład Zorza zatrudniający osoby niewidome, ale też przeznaczany był na siedzibę instytucji kulturalno-oświatowych: świetlicy i stołówki szkolnej, biblioteki, dzięki uporowi Nowickiego-samozwańczego kustosa nieistniejącego muzeum w jednym z pomieszczeń znalazły się eksponaty gromadzone przez niego i młodzież, którą opiekował się jako pedagog (wieloletni nauczyciel i dyrektor ryńskiej szkoły). Działacz społeczny zmarł w tym samym roku, w którym „zadekretowano” wyłącznie turystyczną funkcję zamku i jego kronika tu się urywa. Notatka „Po sezonie turystycznym w Rynie” (Nowicki, b.d., 72) zawiera raczej smutne podsumowanie: ogródka jordanowskiego nadal brak, podobnie jak sklepu wodno-turystycznego i takiego też zaplecza, zamek przypomina już prawie gruzowisko, jedna z jego części jest niedostępna ze względu na to, że przebywanie w niej grozi niebezpieczeństwem, wciąż brakuje też szaletów czy kiosku z napojami na plaży, w mieście nie ma przewodników (dotychczas po nieistniejącym lub istniejącym prowizorycznie zamku-muzeum oprowadzał samozwańczo i społecznie tylko jeden człowiek – sam Albin Nowicki – uprawiający w zasadzie przez większą część swojego życia wirtualną turystykę historyczną bez pełnoprawnego zabytku).

Jednak historia zamku i projektów jego zagospodarowania – wciąż ta sama – trwała jeszcze długo, bo do początku lat 2000, kiedy zaczął funkcjonować jako luksusowy hotel, jedynie dekady wyznaczone na realizację zamierzeń zmieniały się jak w kalejdoskopie. W latach siedemdziesiątych planowano, że około 1980 roku zamek i centralny dla Rynu, umiejscowiony na podzamczu, plac Wolności, otoczone zostaną piękną zielenią, zapowiadano otwarcie kina na wolnym powietrzu i „kręgu tanecznego” (Nowicki, b.d., 72), a także zakładów handlowych. Nieustannie usiłowano zamek przekazać w dobre ręce, ale ostatecznie nie zdecydowały się na tę inwestycję ani zakłady Ursus, ani warszawska spółdzielnia, która miała uruchomić tu zakład produkcji pomocniczej, wykorzystujący surowce z ryńskiego tartaku. Muzeum ichtiologiczne à la Monte Carlo zmaterializowało się zaś jedynie groteskowo, w postaci działających w zamku przez pewien czas zakładów rybnych Masovia.

W 1977 roku w otwartym jednak wreszcie zamkowym muzeum – planowane było to już na połowę lat sześćdziesiątych – pojawiły się eksponaty zbierane społecznie przez Nowickiego (por. Gancewski, 2014). W 1980 roku przeprowadzono nawet sondażowe badania archeologiczne, mające potwierdzić turystyczno-historyczny potencjał zabytku. Zgodnie z zadekretowaniem nowej funkcji obiektu, pieniądze na remont zamku i uczynienie z niego obiektu muzealnego z prawdziwego zdarzenia miały przyjść z wojewódzkiego Olsztyna, w którego budżecie już zostały nawet podobno zapewnione. Niestety zmiana administracyjna z 1975 roku objęła i Ryn. Trafił on więc wraz z całym Mazurami pod kuratelę Suwałk, które awansowały wtedy do rangi miasta wojewódzkiego i nie mogły przecież wcześniej zaplanować w budżecie takiego wydatku. Opracowania z początku lat osiemdziesiątych wciąż kończą się tym samym utyskiwaniem: „Najtrudniejszy

wyduje się problem budownictwa mieszkaniowego (80% budynków jest bardzo starych i źle wyposażonych. Alarmująco przedstawia się także stan pokrzyżackiego zamku – czeka on od lat na kapitalny remont. Lepsza (częstsza i bogatsza w treści) organizacja działalności kulturalnej powinna otworzyć drogę kulturze masowej i nowoczesności” (Szyfer, 1982, 127); „Rozwój turystyki może przyczynić się do zagospodarowania zamku w Rynie. Obiekt ten nie był do 1977 roku w pełni wykorzystany. Stanowił siedzibę wielu ryńskich instytucji [...]. Pomimo tak licznych użytkowników jedno skrzydło zamkowe, opuszczone przez PTTK, stało puste. Od wielu już lat zabytkowy zamek w Rynie był jednym z tych obiektów, do których odnosi się nie żartobliwe bynajmniej hasło «Zabytki na sprzedaż»”(Dudzińska, 1983, 198).

\*

W pierwszej dekadzie 2000 roku „cuchnący staw młyński” został zastąpiony ceglany budynkiem, w którym mieszczą się karczma otoczona uroczym, drewnianym płotem obsadzonym słonecznikami i sklep z delikatesowym asortymentem „bio” i „eko”. Serwuje się tu „regionalne”, oryginalne (jak planowano już w latach 70.) smaki: „Warmii, Mazur i Podlasia. [...] serwująca te oryginalne dania kuchnia bazuje nie tylko na produktach pochodzących z najbliższej okolicy, ale też często z wytwarzanych w tradycyjny sposób. Rosół jest np. przyrządzany z hodowanych na wolnym wybiegu kur zielononózek, a mąka pochodzi z młyna, gdzie do jej produkcji – tak samo jak przed wiekami – używa się kamiennych żaren. Wysublimowany rycerski smak to tylko jedna strona kulinarnego oblicza Rynu (Roik, dostęp 10.09.2016). A jeśli „regionalna” kuchnia nie wystarcza, można napić się „lokalnego” wina – wrażenie jego autentyczności mają zapewne wspomagać mikre winogrona, którymi porasta dziś młyńskie wzgórze. Znad jeziora Ryńskiego zniknęły też jednocześnie ślady po modernizacji z poprzednich dekad. Zamiast skąpo wybetonowego nabrzeża od 2013 roku Ryn ma nowoczesną, drewniano-ceglano-kamienną Ekomarinę z eleganckim, ukwieconym deptakiem. Do dyspozycji letników są: plaża nad jeziorem Ołów i urokliwa trasa spacerowa wokół niego, na której niezagospodarowanie narzekał w kronikach wielokrotnie Albin Nowicki. Ryn przystąpił też do programu Cittaslow, promującego ekologię i uroki cichych, mazurskich kurortów. Jednak w programie rewitalizacji z 2015 roku znów czytamy: „Licnie zachowała się małomiasteczkowa zabudowa Rynu z 2 połowy XIX w i z przełomu wieków XIX/XX oraz okresu międzywojennego. Mimo dużego zaniedbania wyglądu, budynki większości mają dobrze zachowaną substancję zabytkową. Znaczna ich ilość znajduje się w rejestrze zabytków” („Ponadlokalny program rewitalizacji sieci miast Cittaslow”, s. 168-169 [podkreślenie – AK]).

Faktycznie, jeszcze sporo zaułków i murków przypomina dawny klimat, rewitalizacja nie objęła wszystkich zaułków, dodatkowym problemem jest nowoczesne w latach 70. „betonowe dziedzictwo” (Basista, 2001), dziś niechciane podobnie jak za czasów Nowickiego XIX-wieczne kamienice i małe budyneczki z początku XX wieku, pełniące rolę analogiczną do ówczesnych, wstydliwie skrywanych „szpetnych budyneczków”. Ośrodki letniskowe z pękającej miejscami wielkiej płyty kontrastują z kamiennie-ceglanymi rekonstrukcjami, pudełkowate budynki dawnego przedszkola czy zakładów

produkcyjnych zamkniętych po transformacji, stanowią kontrapunkt dla częściowo już odrestaurowanych i pełnych uroku, starych kamienic. Dziś w trakcie remontu jednego z budynków odświeżają się wręcz na stałe i restauruje niemiecki sztyl zakładu fryzjerskiego, skrzętnie ukryty pod kolejnymi warstwami farby kładzionymi podczas powierzchniowych remontów w poprzednim stuleciu. Zastąpiła się zaś coś innego, zwłaszcza dziedzictwo lat siedemdziesiątych. Giżycki motel wybudowany nieopodal ruin długo nieużytkowanego zamku krzyżackiego przystońnięty dziś został wysokim, reprezentacyjnym, staro-nowym, bo zrekonstruowanym, budynkiem: zamczyskiem będącym już ekskluzywnym hotelem. W Wilkasach restaurację Skarpa zburzono, na jej miejscu stanął apartamentowiec dla turystów przypominający z jednej strony te, które masowo stawia się w nadbałtyckich kurortach, a z drugiej – nowoczesne (na modłę i miarę współczesności) osiedla deweloperskie.

Z programu rewitalizacji z 2015 roku wynika, że jest nieźle, a będzie jeszcze lepiej: „Sektor turystyczny z roku na rok ulega rozwojowi, z pewnością tendencje do rozwoju bazy noclegowej i rekreacyjnej będą dominujące i wytyczą przyszłe źródła wzrostu dochodów gminy i jej mieszkańców” („Ponadlokalny program rewitalizacji sieci miast Cittaslow”, s. 172.). Okazuje się więc, że turystyka – wymieniana w narracjach PRL jako dodatek do innych dziedzin, które warto rozwijać – jest zasadniczo największym i niemal jedynym sektorem gospodarczym Rynu, wszystko ma być jej podporządkowane, chociaż jednocześnie autorzy współczesnego programu rewitalizacji zwracają uwagę na problemy demograficzno-społeczne, zwłaszcza bezrobocie związane z pottransformacyjnym upadkiem większości zakładów przemysłowych i PGR-ów. Tu również, jak można rozumieć, na ratunek ma przychodzić turystyka, sektor dziś zatrudniający najwięcej mieszkańców. Na pierwszym miejscu mowa jednak o sukcesie, jakim jest ryński zabytek, zamek, który wreszcie znalazł właściciela i jest obiektem w pełni turystycznym, zdawałoby się, dokładnie tak, jak pragnął tego Nowicki. Jest to jednak wrażenie pozorne.

Rzeczywiście rudera nie straszy już mieszkańców ze wzgórza, wygląda schludnie, a jej rekonstrukcja pociągnęła za sobą dalsze remonty, poprawę oferty gastronomicznej, porządkowanie dalszych części miasta, na przykład podzamcza, a także zapewnienie przez zamkowych inwestorów wszystkim instytucjom miejskim, w tym bibliotece, schludnych i przytulnych pomieszczeń w nowo powstałym – stylizowanym na podzamkową architekturę! – budynku. Gdyby zaryzykować dookreślenie charakteru współczesnej nowoczesności i tego, co jest za nią uznawane – w odróżnieniu od betonowo-metalowej, monumentalnej nowoczesności lat 70. – kierując się przykładem Rynu, można uznać, że oznacza ona w znacznej mierze i paradoksalnie w stosunku do samego pojęcia „modernizacja” rekonstruowanie, budowanie czegoś nowego w taki sposób, aby dawać wrażenie starości, zabytkowości<sup>5</sup>. Przykłady miast już wcześniej niż Ryn lepiej rozwiniętych turystycznie, takich jak Wilkasy czy Giżycko, świadczyłyby jednak również o stałej tendencji utożsamiania nowoczesnego z tym, co wielkomięjskie (dziś np. naśladowanie deweloperskich osiedli czy architektury centrów handlowych). W Rynie nawet staw

---

<sup>5</sup> Może to być jeden z wymiarów współczesnej potrzeby uhistoryczniania polskiej przestrzeni publicznej (*Szpociński*, 2008).

„Mateuszek” został już zagospodarowany, prowadzi przez niego drewniana kładka, dzięki której rzesze turystów mogą przedostać się na plac piknikowy z wiatami, aby co roku wziąć udział w Festiwalu Kultury Średniowiecza Masuria, obejrzeć konne i piesze turnieje rycerskie, spektakle i parady historyczne albo nauczyć się fechtunku czy tańców dawnych.

Nadal nie ma tam jednak ogródka jordanowskiego, o jakim marzył Nowicki. W zamku zaś nie działa dziś żadna instytucja kulturalno-oświatowa, jest on zamkniętym, ekskluzywnym hotelem, z wydzieloną, niewielką częścią dla zwiedzających – tradycja wirtualnej turystyki historycznej jest podtrzymywana, mamy bowiem do czynienia raczej z rekonstrukcją i przebudową niż odbudową zabytku – i kilkoma gablotami na parterze, w których pokazywane są „oryginalne elementy uzbrojenia. Starosłowiańskie hełmy z X wieku, topór krzyżacki z wieku XV, czekany, włócznie, miecze – aż chciałoby się je wziąć w dłoń, zważyć, przymierzyć. [...] świetności dawnych rycerskich czasów można doświadczyć, przebierając się w stroje dworskich dam, paziów i zakonnych rycerzy” („Ryn. Z wizytą u Krzyżaków”, dostęp 10.11.2016). Ekspozyty Nowickiego znalazły miejsce w skromnych, niewielkich salkach ryńskiego muzeum w budynku, w którym w PRL działało kino Łabędź (po przeniesieniu z zamku), zamknięte w czasach potransformacyjnych.

W restauracji nie ma już wydzielonych miejsc dla mieszkańców Rynu, a nawet gdyby były, ceny raczej by ich tu nie przyciągały, podobnie jak nie zachęcają do korzystania z luksusowego spa. Z turkusowej wody rajskiego basenu zamkowego w podziemiach mogli po sezonie korzystać za darmo ryńscy emeryci, i była to chyba jedna z nielicznych inicjatyw nowych właścicieli zamku na rzecz społeczności lokalnej. O ile nowoczesność betonowa przeznaczona była głównie dla mieszkańców (zakłady pracy, mieszkania) i odpowiadać miała na ich bieżące potrzeby życiowe, o tyle ta związana z miejską polityką rekonstrukcyjną służyć ma głównie do kontemplacji i używania, czyli ożywiania i wprawiania w ruch przez turystów.

### **Bibliografia**

#### **Niepublikowane kroniki Albina Nowickiego ze zbiorów Biblioteki Publicznej w Rynie**

Nowicki, Albin; 1958-1959, Kroniki Rynu, tom VII.

Nowicki, Albin; 1969/1970, Kronika ryńska. Teczka ryńska. Sprawy regionalne, R. VII.

Nowicki, Albin; 1970, Kronika ryńska. Teczka ryńska.

Nowicki, Albin; 1970 a, Kronika Rynu. Wieści o Giżycku, tom Q.

Nowicki, Albin; 1970-1971, Kroniki Rynu, tom XXXII.

Nowicki, Albin; b.d., Kronika Rynu. Ryn i jego region naszych czasów, tom X.

### **Inne**

Bieszk, Janusz; 2010, Zamki Państwa Krzyżackiego w Polsce, Warszawa: Bellona.

Basista, Andrzej; 2001, Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu, Warszawa – Kraków: PWN.

Dudzińska, Zofia; 1983, Historia Rynu 1945-1979, w: Irena Bernatowicz (red.), Giżycko. Z dziejów miasta i okolic, Olsztyn: Wydawnictwo Pojezierze.

Gancewski, Jan (red.); 2014, Dzieje zamku ryńskiego i okolic, Olsztyn: Mazurskie Centrum Kongresowo-Wypoczynkowe „Zamek Ryn”, Pracownia Wydawnictw Naukowych Hanna Królikowska, Oddział Polskiego Towarzystwa Historycznego w Olsztynie.

Panasiuk, Ryszard; 1993, Człowiek wobec przyrody; w: Acta Universitatis Lodzianis. Folia Philosophica, nr 10 (Filozofia i ekologia. W poszukiwaniu nowego stosunku do przyrody), ss. 5-26.

Szpociński, Andrzej; 2008, Miejsca pamięci (lieux de mémoire), w: *Teksty Drugie*, nr 4, ss. 11-20.

Szyfer, Anna; 1982, Społeczność i kultura małego miasta. Studia na przykładzie Rynu, Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie.

### **Materialy internetowe**

Ponadlokalny program rewitalizacji sieci miast Cittaslow” dostęp: 27.10.2016, [http://www.wmarr.olsztyn.pl/s/images/stories/Pliki/2015\\_06\\_08\\_Ponadlok-alny\\_program\\_rewitalizacji\\_sieci\\_miast\\_Cittaslow.pdf](http://www.wmarr.olsztyn.pl/s/images/stories/Pliki/2015_06_08_Ponadlok-alny_program_rewitalizacji_sieci_miast_Cittaslow.pdf).

Roik Marta, dostęp: 10.09.2016, Ryńska twierdza smaku, [http://www.slowlifepolska.pl/nr/w\\_numerze/rynska\\_twierdza\\_smaku.html](http://www.slowlifepolska.pl/nr/w_numerze/rynska_twierdza_smaku.html).

Ryn. Z wizytą u Krzyżaków, dostęp 10.11. 2016, <http://m.voyage.pl/hotele/3322/z-wizyta-u-krzyzakow>.



## O MOTYWACH INSKRYPCJI NA KAMIENICACH KRAKOWSKICH W LATACH 1880-1914.

Katarzyna Byrska

### **Abstract:**

In the period of the Galician autonomy Krakow started to develop violently, the grounds were carved up for the buildings, new streets were designed. It gave a great opportunity to present their work to architects and constructors asked to build new tenement houses, churches, buildings for religious congregations and public domain' buildings. Searching for the best style of expression for Krakow the architects were showing off their skills of construction and decoration on the facades of the buildings. Apart from the floral or animal ornamentation, symbols, sgraffito or reliefs on the facades there are also some inscriptions, which serve for motto, inspiration or signature of the author. Many of those inscriptions are quotes from the antiquity, some others from the Bible, fragments of classical poetry, aphorisms, etc. The paper will show few examples of such inscriptions from 1880-1914 and will see into some possible interpretation.

**Keywords:** Inscriptions, Facades, Architecture, Krakow's Tenement Houses

### **Abstrakt:**

W okresie autonomii galicyjskiej Kraków zaczął gwałtownie się rozrastać, parcelowano grunty pod zabudowę i wytyczano nowe ulice. Dało to możliwości prezentacji swojego warsztatu architektom i budowniczym, którym zlecano wznoszenie nowych budynków mieszkalnych i sakralnych, domów dla zgromadzeń zakonnych i obiektów użyteczności publicznej. Szukając najwłaściwszego dla Krakowa stylu ekspresji architekci popisywali się kunsztem konstruktorskim, zdobnictwem i dekoracją fasad budynków. Oprócz ornamentyki roślinnej czy animalistycznej, symboli, sgraffito i płaskorzeźb na fasadach pojawiają się również inskrypcje, będące mottem, inspiracją lub podpisem autora. Wiele z tych napisów to cytaty ze starożytnych, inne z Biblii, fragmenty poezji, aforyzmy, etc. Artykuł przedstawi kilkanaście przykładów takich inskrypcji z lat 1880-1914 i zastanowi się nad ich możliwymi interpretacjami.

**Słowa kluczowe:** Inskrypcje, fasady, architektura, krakowskie kamienice

**W** okresie autonomii galicyjskiej, czyli w latach 1866 – 1914<sup>1</sup>, Kraków zaczął gwałtownie się rozrastać, parcelowano grunty i wytyczano nowe ulice. Prowincjonalne miasto o powierzchni zaledwie 5,77 km<sup>2</sup>, zamieszkane przez 59,8 tys. mieszkańców (z wojskiem 66,1 tys.) zaczęło powoli przekształcać się w duże miasto, aby w końcu w roku 1915 zakończyć wieloletni proces tworzenia Wielkiego Krakowa, o powierzchni 46,9 km<sup>2</sup> i liczbie ludności 183,04 tys.<sup>2</sup> Względy militarne (m. in. przesunięcie linii fortów austriackich), ale także polityczne (powstanie prężnej Rady Miasta z energicznymi prezydentami) i ekonomiczne (pożyczki na inwestycje i budowę zaciągane przez Radę Miasta, inwestycje wojskowe, kościelne i prywatne) pozwoliły na rozszerzenie terenów miasta poza obręb Plant<sup>3</sup>. Na skutek parcelacji gruntów, zasypania fragmentu koryta starej Wisły i m.in. osuszenia łąk św. Sebastiana uwolnione zostały szerokie obszary do zabudowy. Dało to nabywającym ziemię, a w konsekwencji architektom i budowniczym szerokie możliwości prezentacji swojego kunsztu konstruktorskiego, ale również modnych dekoracji, detali i ornamentyki. Do Krakowa, traktowanego jako kolebka i ostoja polskości, zjeżdżali chętnie emigranci z innych zaborów, w tym bogate ziemiaństwo i szlachta<sup>4</sup>. Zgromadzenia zakonne szukały możliwości kontynuacji życia konsekrowanego na terytorium Krakowa. Rozwój wojskowości również przekładał się na zwiększone nakłady inwestycyjno-budowlane<sup>5</sup>. Na studia w zreformowanym i polskojęzycznym Uniwersytecie Jagiellońskim zapisywało się coraz więcej chętnych (ok. 1500 pod koniec XIX w.<sup>6</sup>), powstała Szkoła Sztuk Pięknych (późniejsza Akademia Sztuk Pięknych), działały teatry, dzienniki, kwitło życie kulturalne. Szukając zleceń, wielu wykształconych w Wiedniu, Berlinie czy Monachium architektów przyjeżdża do Krakowa, przywożąc nowe trendy – modę na neo-style, imitujące charakter i założenia budowli średniowiecznych i renesansowych. Twórcy poszukują najlepszego ich zdaniem stylu dla wyrażenia polskości Krakowa, określanego wręcz jako „styl nadwiślański”<sup>7</sup>, czerpiąc inspiracje zarówno z zagranicznych jak i rodzimych wzorców. Stąd w budowlach pojawiają się echa gotyckich i romańskich łuków i sklepień (np. Collegium Novum, klasztor i kościół Felicjanek przy ul. Smoleńsk, klasztor i kaplica Sióstr Karmelitanek przy ul. Łobzowskiej, kamienica przy ul. Św. Filipa 16/Rynek Kleparski 15, etc.), renesansowych porządków i obramień okiennych (np. kamienice przy ul. Batorego 26, ul. Studenckiej 20, etc.). O skali swoistego boomu budowlanego świadczą liczby domów: w 1867 r. na obszarze Krakowa znajdowało się 1370 budynków, a w 1910 liczba ta wzrosła do 2384<sup>8</sup>, przy czym budynki drewniane przekształcane są w murowane, a piętrowe w wielopiętrowe<sup>9</sup>.

Oprócz bogatej dekoracji roślinnej czy animalistycznej, symboli, herbów, sgraffito i płaskorzeźb, na fasadach pojawiają się również inskrypcje, będące mottem, inspiracją lub

---

<sup>1</sup> Por. Purchla, 1979.

<sup>2</sup> Bieniarzówna, Małeck, 1979, s. 360.

<sup>3</sup> *Ibidem*, por. też Purchla, 1979.

<sup>4</sup> Purchla, 1992.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Por. Bogdanowska, Chwalba, 2014, oraz Bieniarzówna, Małeck, *op.cit.*

<sup>7</sup> Stefański, 2005, s. 217.

<sup>8</sup> Fabijański, Purchla, 2001, s. 72.

<sup>9</sup> Por. Purchla, 1979.

myślą przewodnią autora. Umieszczano je na frontonie budynków, w widocznym miejscu, tak aby odbiorca mógł z łatwością je odczytać. Wiele z tych napisów to cytaty ze starożytnych, inne z Biblii, choć zdarzają się również innego rodzaju. Spacerując po Krakowie do tej pory można odczytać te napisy i zastanowić się, co autor lub fundator budowli chciał przekazać współczesnym i potomnym za ich pomocą.

Badania prowadzone są metodą analizy źródeł historycznych bezpośrednio zastanych (wizualnych), oraz poprzez sporządzanie ich dokumentacji fotograficznej wg. aktualnego stanu rzeczy. Inskrypcje pojawiają się na budynkach z badanego okresu, ale nie stwierdzono szczególnej zależności z miejscem budowy; występują w całym obszarze ograniczonym niegdyś fortami austriackimi, (obszar ten pokrywa się mniej więcej obecnie z tzw. drugą obwodnicą wzdłuż linii Alei Trzech Wieszczy, ul. Dietla, ul. Grzegórzecka, al. Powstania Warszawskiego). Dokonano również analizy dokumentacji konserwatorskiej przeprowadzonej w latach siedemdziesiątych, oraz dokumentacji projektowania i powstawania budynków z inskrypcjami. Koniecznym etapem badań jest także analiza językoznawcza, badająca znaczenie i pochodzenie poszczególnych motywów.

Zajmijmy się najpierw budynkami użyteczności publicznej. W latach 1883-1890 Powstał Dom Ubogich im. L. i A. Helclów, usytuowany poza miastem i otoczony dużym ogrodem, projektu Tomasza Prylińskiego. Budynek o założeniu pałacowym, z kaplicą przykrytą kopułą, miał służyć ok. 250-300 osobom samotnym lub chorym<sup>10</sup>. Na frontonie budynku, oprócz obrazu Matki Boskiej oraz nazwy instytucji i daty (Dom Ubogich im. Helclów A D MDCCCLXXXIX), znajduje się również kilka inskrypcji w języku łacińskim. Napisy umieszczono w formie paska na gzymsie pierwszego piętra, tak aby były widoczne i czytelne dla odbiorców. Znajdujemy tam pięć napisów, będących cytatami z Biblii, odwołującymi się do miłosierdzia Bożego, z podanymi odpowiednimi księgami: *Miserere ordes misericordiam consequentur* MT V 7<sup>11</sup>; *Exaudita est oratio tua et elemosynae tuae commemorate sunt in conspectu dei* AC. AP.X.31<sup>12</sup>; *Estote misericordes* LUC VI 36<sup>13</sup>; *Nomen eorum vivit in generationem et laudem eorum nuntiet ecclesia* SYR XLIX 14-15<sup>14</sup>; *Pauper et inops laudabunt nomen tuum* PS. 74, 73.21<sup>15</sup>.

Łacina w czasach budowy budynku była językiem w powszechnym użyciu do celów kultu religijnego, jak i do celów akademickich. Zarówno więc język przekazu jak i jego wyrazista forma (umieszczenie na gzymsie fasady obiektu) były celowym zamierzeniem autora projektu, który chciał za pomocą inskrypcji przedstawić „główny program ideowy gmachu,

<sup>10</sup> Połowa mieszkańców domu, znajdującego się pod zarządem SS. Miłosierdzia, stanowiły osoby zamożne, wnoszące wysoką opłatę za pobyt, która pokrywała nie tylko koszty utrzymania, ale pozwalała również na przyjmowanie do Domu osób biednych i chorych, których nie stać było na opłacenie swojego utrzymania i opieki – za [www.dpshelclow.pl](http://www.dpshelclow.pl)[data odczytu 14.01.2016]

<sup>11</sup> Miłosierni miłosierdzia dostąpią, Ewangelia wg. Św. Mateusza, 5,7.

<sup>12</sup> Wysłuchana jest modlitwa twoja i o twoich jałmużnach wspomniano przed obliczem Boga, Dzieje Apostolskie, 10, 31.

<sup>13</sup> Bądźcie miłosierni, Ewangelia wg. Św. Łukasza, 6, 36.

<sup>14</sup> Sława ich żyje z pokolenia na pokolenia a chwałę ich niech głosi zgromadzenie, Księga Mądrości Syracha, 44, 14-15.

<sup>15</sup> Ubodzy i niedostatni będą chwalić imię Twoje, Księga Psalmów, 74, 73,21.

wzbożony o wątki religijne i rodowe fundatorów”<sup>16</sup>. Napisy te miały wskazywać na funkcję budynku, odnosić się do dewizy etycznej fundatorów, ale także do zarządcy gmachu, którym było zgromadzenie Sióstr Miłosierdzia (Szarytek).

Podobną funkcję miały pełnić napisy na budynku Schroniska dla chłopców z fundacji księcia Aleksandra Lubomirskiego, otwartego w 1893 r., projektu Tadeusza Stryjeńskiego i Władysława Ekielskiego. Budynek ten również został zbudowany na renesansowym założeniu pałacowym, z kaplicą nakrytą kopułą i jego fasada również została ozdobiona inskrypcjami oraz modnymi wówczas sgraffito. Obecnie z inskrypcji zachowała się tylko jedna, bardzo symboliczna: *Ora et labora*<sup>17</sup>. Napis ten umieszczony na portalu nad bramą wejściową do budynku, również symbolicznie opisuje funkcję budynku, przeznaczonego na schronisko resocjalizacyjne „dla chłopców opuszczonych lub złego prowadzenia się” wyznania katolickiego z całej Galicji, a mającego za zadanie prowadzenie działalności wychowawczej w duchu religijnym i uczenie rzemiosła<sup>18</sup>. Fasada ta nosiła jeszcze dodatkową dekorację sgraffitową z niezachowanymi napisami przekazującymi treści ideowe – wychowanie przez pracę<sup>19</sup>. Co ciekawe, ta sama dewiza, wykuta z żelaznych liter, znalazła się na fasadzie, pomiędzy I a II piętrem Żeńskiej Szkoły Wydziałowej przy Rynku Kleparskim 18 (projekt Jan Zawiejski, 1901-1902)<sup>20</sup>. Napis ten niestety w wyniku przebudowy gmachu nie został zachowany na pierwotnym miejscu.

Kolejnym przykładem budynku użyteczności publicznej ozdobionym inskrypcjami jest budynek Towarzystwa Gimnastycznego Sokół, rok budowy 1889 (wg. projektu Karola Knausa), rozbudowany w 1894 r. (wg. projektu Teodora Talowskiego). Sokolnia była wyposażona w największą na terenie Galicji salę gimnastyczną i najnowocześniejszy sprzęt sportowy<sup>21</sup>. Na jego fasadzie umieszczono również fryz sgraffitowy (złoty), nazwę instytucji (Towarzystwo Gimnastyczne Sokół) oraz sentencje, będące mottem Sokolników: „W zdrowym ciele zdrowy duch”<sup>22</sup> oraz „Sława młodzieńca jest jego siłą”. Napisy w tym przypadku są w języku polskim, ale ponownie wskazują na funkcję budynku i działalność mieszczącą się w nim instytucji krzewiącej jednocześnie siłę mięśni i ducha.

Również przy ul. Piłsudskiego 10, (budowa wg. A. Siedek 1883-1884, rozbudowa wg. T. Stryjeńskiego 1895-1896), na świeżo odnowionej fasadzie widnieje inskrypcja *Monumentis patrie naufragio ereptis*<sup>23</sup> (fot.1), która „odzwierciedla misję znakomitej kolekcji oraz jej znaczenie dla polskiej kultury i historii”<sup>24</sup> a zarazem ponownie wskazuje na funkcję budynku, mieszczącego obecnie Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie. Znajdują się tam zbiory m.in.

<sup>16</sup> Reinhard-Chlanda, 2003, s. 37.

<sup>17</sup> Módl się i pracuj, dewiza św. Benedykta z Nursji.

<sup>18</sup> Purchla, 2006, s. 13.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s.19.

<sup>20</sup> Purchla, 1986, s. 141.

<sup>21</sup> *Encyklopedia Krakowa*, 2000.

<sup>22</sup> *Mens sana in corpore sano*, Rzymski poeta Juwenalis z Akwinu (60-127 n.e.), Satyry 10, 356, Landowski, Woś, 2002.

<sup>23</sup> Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej.

<sup>24</sup> [www.mnk.pl/oddzial/muzeum-im-emeryka-hutten-czapskiego](http://www.mnk.pl/oddzial/muzeum-im-emeryka-hutten-czapskiego) [data odczytu 09.02.2016].

książek, monet, medali i banknotów polskich zgromadzone przez rodzinę Czapskich w Paryżu, a następnie sprowadzone celem udostępnienia zwiedzającym do Krakowa<sup>25</sup>.

„Kraków Narodowej Sztuce”, napis, jaki został umieszczony na attyce Teatru Miejskiego przy pl. Św. Ducha<sup>26</sup>, (rok 1893, projekt Jan Zawiejski), to jeszcze jeden przykład inskrypcji wskazującej na funkcję budynku użyteczności publicznej, w tym przypadku przybytku sztuki, a jednocześnie chluby ówczesnego miasta Krakowa<sup>27</sup>.

„Chwała Sercu Jezusowemu”<sup>28</sup> oraz „Najświętsza Panno Królowo Korony Polskiej módl się za nami”<sup>29</sup> to z kolei inskrypcje umieszczone na fasadzie zespołu klasztornego Sióstr Sercanek przy ul. Garncarskiej 24 (1885-1900, projekt W. Kaczmarski). Te fragmenty modlitw znów wskazują zarówno na funkcję budynku jak i na zamieszkujące go siostry Sercanki, ich powołanie i ich regułę (fot. 2).

Napisy umieszczane na fasadach domów prywatnych z tego samego okresu rzadziej wskazują na funkcję budynku, osoby mieszkańców czy też budowniczego. Stanowią raczej motto architekta/dekoratora, mogą być życiowym credo, wezwaniem do modlitwy, powitaniem, etc. Prawdopodobnie prekursorem pomysłu umieszczania inskrypcji na fasadzie był w Krakowie Teodor Talowski<sup>30</sup>. To on jako pierwszy na tzw. domu własnym przy ul. Karmelickiej 35 skopiował napis umieszczony nad bramą dziedzińca wawelskiego: *Si deus nobis cum quis contra nos*<sup>31</sup> (fot. 3). Talowski kilka swoich znamienitych i odważnych realizacji ozdobił maksymami, niektóre zaczerpnął z mądrości starożytnych, jak np. „Długo myśl prędko czyń”<sup>32</sup>, na fasadzie przy ul. Retoryka 15; *Faber est sue quisque fortune*<sup>33</sup>, przy ul. Retoryka 9; *Ars longa, vitae brevis*<sup>34</sup>, oraz *Festina lente*<sup>35</sup>, oba napisy na kolejnej fasadzie przy ul. Retoryka 7. Talowski wybiera cytaty zarówno po łacinie, jak i po polsku, mimo, że są one odniesieniem do starożytności. Jak pisze W. Bałus formy te u Talowskiego są stosowane tautologicznie, „stara cegła i gotykiem pisana łaćniańska inskrypcja na <średniowiecznej> kamienicy – zwielokrotniają tylko sens całego dzieła (..)”<sup>36</sup>, co ma na celu zasugerowanie dawności, średniowieczności budowli<sup>37</sup>. Za przykładem Talowskiego poszedł również inny krakowski architekt Tadeusz Stryjeński, w

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Obecnie Teatr im. Juliusza Słowackiego.

<sup>27</sup> Por. Purchla, 1986, s. 33-47.

<sup>28</sup> Fragment Litanii do Najświętszego Serca Jezusowego.

<sup>29</sup> Fragment Litanii Loretańskiej.

<sup>30</sup> Bałus, 1988.

<sup>31</sup> Jeśli Bóg z nami, któż przeciwko nam, z listu Św. Pawła do Rzymian, 8,31.

<sup>32</sup> Cyceon, *De inventione?* za Landowski, Woś, 2002. Por. *Światelko. Książka dla dzieci napisana zbiorowe przez grono autorów polskich*, rozdz. *Przestrogi moralne*, 1885.

<sup>33</sup> Każdy jest kowalem swego losu, fragment z Appiusza Klaudiusza (ok.307 r.p.n.e.), za Salustiusz, *De republica ordinanda*, 1,1,2., Landowski, Woś, 2002.

<sup>34</sup> Sztuka trwa długo, życie krótko – za Hipokratesem, Aforyzmy, wg. Seneka *De brevitae vitae*. Landowski, Woś, 2002.

<sup>35</sup> Spiesz się powoli (z rozwagą) – powiedzenie Cezara Augusta Oktawiana za Swetoniuszem, *ibidem*.

<sup>36</sup> Bałus, 1988, s. 130.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

swoim domu własnym – Pod Stańczykiem, ul. Batorego 12, umieścić napis *Hoc erat in votis*<sup>38</sup>, również będący cytatem ze starożytności.

Na frontonach lub w widocznym miejscu wejściowym kamienic pojawiają się także wezwania do modlitwy lub słowa oddania Boskiej opatrności. Na kamienicy przy ul. Emaus 1 umieszczono płaskorzeźbioną głowę w koronie cierniowej, otoczoną inskrypcją: „Jezu Chryste zmiłuj się nad nami”<sup>39</sup>. Przy ul. Radziwiłłowskiej 8b znajduje się budynek, opatrzony również podpisem architekta, Władysława Kleinbergera, na którego fasadzie w kartuszu w wykuszu pod oknem pierwszego piętra projektant umieścił wezwanie: *Vivos voco*<sup>40</sup>. Z kolei na budynku przy ul. Wenecja 1, w mozaice nad drzwiami wejściowymi znajduje się wizerunek lwa, symbolu św. Marka ewangelisty, z inskrypcją: *Pax tibi Marce Evangelista meus*<sup>41</sup>. „Pokój temu domowi”<sup>42</sup> to znowu napis nad portalem bramy wejściowej domu własnego Jana Sas-Zubrzyckiego przy obecnej al. Słowackiego 7 (fot. 4). „W imię Boże” to z kolei sentencja zwrócona w stronę osoby wchodzącej do kamienicy przy ul. Piłsudskiego 9, symbolicznie powierzająca jej mieszkanie opatrności Bożej. Oddaniem się w boską opiekę jest też *C+M+B*<sup>43</sup> umieszczone na szczycie attyki przez Teodora Talowskiego przy ul. Smoleńsk 20.

Wchodzących do budynków mieszkalnych mogły witać napisy *Salve* lub *Witaj*, które pojawiają się na nadprożach drzwi lub na progach kilku kamienic krakowskich (ul. Podzamcze 2, ul. Skłodowskiej-Curie 6, Siemiradzkiego 4), wykonane w różnej stylistyce dekoracyjnej, zawsze jednak umieszczane celowo w widocznym i czytelnym miejscu.

Ciekawym zabiegiem jest umieszczanie cytatów z wierszy na fasadach kamienic. Na kamienicy przy ul. Studenckiej 14 (projekt Władysław Ekielski, r. 1892), obok sgraffito przedstawiającego muzę poezji widnieje cytat „Witaj jutrzeńko swobody, zbawienia za tobą słońce”, który jest zaczerpnięty z „Ody do młodości” Adama Mickiewicza. Prawdopodobnie inspiracją tej dekoracji fasadowej był pogrzeb wieszczka na Wawelu oraz na długo wcześniej planowana uroczystość postawienia pomnika wieszczka na Rynku Głównym (ostatecznie nastąpiło to w 1898 r.). Przy okazji można również wspomnieć o cytatach na belkowaniu w mieszkaniu w kamienicy przy Rynku Głównym 45 (przebudowana wg. projektu Wł. Ekielskiego w latach 1895-98), gdzie również posłużono się cytatem z klasyka, tym razem Jana Kochanowskiego, z „Fraszki na dom w Czarnolesie”:

<sup>38</sup> Tegom sobie właśnie życzył, Horacy, Satyry 2,6.1., Landowski, Woś, 2002.

<sup>39</sup> Fragment tzw. Modlitwy Jezusowej.

<sup>40</sup> Żywych zwołuję, zazwyczaj wezwanie umieszczone na dzwonach. „Żywych zwołuję, opłakuję umarłych, pioruny kruszę” – wg. Landowski, Woś, 2002.

<sup>41</sup> Pokój tobie Marku, ewangelisto mój (... tutaj spocznie twoje ciało) – napis umieszczony nad wejściem pałacu dożów Wenecji.

<sup>42</sup> Fragment Ewangelii wg. Św. Łukasza, 10,5. Słowa wypowiedane również przez kapłana przychodzącego z wizytą duszpasterską.

<sup>43</sup> *Christus mansionem benedictat* – Chrystus Błogosławi temu domostwu, lub też wg. Augustyna *Christus Multorum Benefactor* – Chrystus dobroczyńcą wielu, napis tradycyjnie umieszczany przy okazji wizyty duszpasterskiej, tzw. kolędy.

„Ja, Panie niechaj mieszkam w tem domu Oyczystem, a Ty mnie zdrowiem opatrz i sumieniem czystem”<sup>44</sup>.

Innym motywem są przysłowia i porzekadła, niektóre do dziś funkcjonujące, jak np. „*Concordia res parvae crescunt / discordia maximae dillabuntur*”<sup>45</sup>, czy też „Nie klejnot domu ozdobą, jeno poczcziwość”<sup>46</sup>. Oba napisy również zachowane na belkowaniu w mieszkaniu kamienicy przy Rynku Głównym 45<sup>47</sup>. Ekielski na domu własnym przy obecnej ul. Piłsudskiego 40 na obramowaniu okna umieścił jeszcze jedną sentencję: „Tędy wchodzi światło z nieba, w niebo tobie patrzeć trzeba”, będący inwokacją do Boskiej opatrności. Ponieważ jednak budynek ten spotkał się z ogromną krytyką współczesnych Ekielskiemu, na belkowaniu loggi III piętra umieścił ponadto swoją odpowiedź: „Jam to budował nie tobie, ty też buduj k'woli sobie”<sup>48</sup>.

Władysław Ekielski umieścił też na swojej kamienicy w ciekawy sposób datowanie. Zamiast prostego ciągu liczb rzymskich lub arabskich (obie wersje datowania znajdują się na wielu kamienicach z epoki), napis na portalu wejściowym głosi: „Na rok przed jubileuszowym wiekiem panowania Chrystusa nad światem”, czyli podaje zaszyfrowaną w ten sposób datę 1899 r (fot. 5).

Wyjątkiem wśród inskrypcji po łacinie jest napis na kamienicy u zbiegu ul. Św. Filipa 16/ Rynek Kleparski 15 (1899, proj. Józef Gajewski). Obok napisu w języku łacińskim *Amor patriae suprema lex esto*,<sup>49</sup> umieszczono również napis w języku greckim *Nous panta diekosyisin*<sup>50</sup> (fot. 6). Napis w tym języku sugeruje również dość powszechną znajomość greki w omawianym okresie, na równi z łaciną. Fasada tej kamienicy jest skomplikowaną eklektyczną kompilacją stylów historyzujących, neorenesansowego i neogotyckiego, czyli naśladownictwem i odwołaniem do kilku poprzednich okresów w historii architektury. Być może w tym przypadku treść inskrypcji miała sugerować, że ostateczny kształt dzieła jest zamierzonym działaniem twórcy, a nie przypadkowym poszukiwaniem rozwiązania.

Powyższy przegląd naturalnie nie wyczerpuje tematu inskrypcji, wymienia tylko najważniejsze trendy pojawiających się motywów napisów. Na fasadach kamienic architekci i budowniczcy umieszczali również swoje autografy/podpisy, daty ukończenia budowli, inicjały właścicieli, nazwy gmachów czy inne informacje<sup>51</sup>. Część z nich obecnie nie została zachowana, część pozostała w ogóle zaledwie w sferze planów, nie uzyskawszy akceptacji lub finansowania ze strony zleceniodawcy<sup>52</sup>. W trakcie badań zgromadzono

<sup>44</sup> Za Grajewski, 1991, s. 112.

<sup>45</sup> W zgodzie małe rzeczy wzrastają, w niezgodzie największe się rozpadają, Salustiusz, *De bello Iugurthino*, 10.6, Landowski, Woś, 2002.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Grajewski, 1991, s. 112.

<sup>48</sup> Za. Purchla, 1979, s. 153. Z uwagi na prowadzony remont napis obecnie trudny do udokumentowania.

<sup>49</sup> „Niech miłość ojczyzny będzie najwyższym prawem”, wg. Landowski, Woś, 2002. *Amor patriae nostra lex est*, to napis na frontonie nieistniejącej Biblioteki Krasińskich w Warszawie.

<sup>50</sup> „Rozum zawsze wprowadza ład”, fragment *Summa theologica* Św. Tomasza, I/II, q.85, a.3, co.)

<sup>51</sup> Np. dotyczące okoliczności powstania budowli lub miejsca, na którym zostały wzniesione.

<sup>52</sup> Por. *Konserwatorska karta inwentaryzacyjna zabudowy zabytkowej XIX-XX w.*, BRK 29/1405/1137, Dz.V.I.s.92, Krakowski P., Sudacka A., Archiwum Budownictwa Miejskiego, Kraków, 1976. oraz zbiory Archiwum.

kilkadziesiąt przykładów napisów znajdujących się na fasadach budynków z wybranego okresu, zarówno domów prywatnych, jak i budynków użyteczności publicznej, aktualnie zachowanych w niezmienionej formie bądź zrekonstruowanych. Stwierdzono, że zwyczajowo na budynkach użyteczności publicznej umieszczano częściej napisy zaczerpnięte Biblii, natomiast na budynkach prywatnych sentencje będące odniesieniem do starożytnych, powitania lub wezwania do modlitwy. Kilka budynków zostało ozdobionych inskrypcjami będącymi cytatami z poezji klasyków. Inskrypcje pojawiają się zarówno w języku polskim jak i łacińskim, wyjątkiem jest jeden napis w języku greckim.

Większość inskrypcji umieszczano na poziomie pierwszego piętra, miały być widoczne i czytelne dla odbiorcy. Część z nich zawiera program ideowy i określa funkcje budynku, pozostałe, szczególnie na budynkach będących własnością prywatną, to powitania, wezwania do modlitwy lub znane sentencje/aforyzmy. Wydaje się, że stanowiły one motto architekta-projektanta lub zleceniodawcy budowy. Mogą też być traktowane na zasadzie cytatów, tak jak historyzujący, eklektyczny w większości przypadków styl, w którym wybudowano kamienicę. Neo-style powtarzają i imitują charakter danej epoki, ale są ich twórczym zapożyczeniem, używają współczesnych materiałów i technologii<sup>53</sup>. Niektóre budynki są, jeżeli nie plagiatami innych, już istniejących, to z pewnością zapożyczeniem, odwołaniem i cytatem. Podobnie funkcjonują inskrypcje: na skomplikowanej rozwiązanej fasadzie, przyozdobionej stylową ornamentyką, umieszczano prosty w swej wymowie napis, nawiązujący do przeszłości, być może również jako nawiązanie i imitacja dawniejszego stylu, a niekoniecznie jako patetyczne przesłanie do potomnych. Według Bałusa wiele z form i inskrypcji stosowanych np. przez Talowskiego (...) „są naturalistycznymi metonimiami, swoistymi *pars pro toto*, sugerującymi pewną całość za pomocą fragmentu”<sup>54</sup>.

Inskrypcje na fasadach i progach kamienic stanowią charakterystyczną dekorację w budownictwie okresu 1880-1914. Nie są jednak motywem całkowicie nowym, wprowadzonym przez tę epokę. W centrum Krakowa można jeszcze odnaleźć czytelne inskrypcje na zachowanych lub zrekonstruowanych renesansowych portalach budynków wielokrotnie przebudowanych w późniejszych latach. Twórcy dziewiętnastowieczni, poszukując stylu narodowego, najwłaściwszego dla rozbudowującego się Krakowa, inspirowali się zachowanymi zabytkami, nawiązywali do stylów architektonicznych, wprowadzali charakterystyczne dekoracje, stąd zapewne również motywy inskrypcji fasadowych.

---

<sup>53</sup> Por. Wykłady dr P. Winskowskiego, *Integracja malarstwa, architektury i urbanistyki*, ASP, rok akademicki 2014/2015.

<sup>54</sup> Bałus, 1988, 130.



Fotografie do artykułu.



Fot. 1: Fasada Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego, ul. Piłsudskiego 10 (fot. K.B.)



Fot. 2: Detal budynku klasztoru Sióstr Sercanek przy ul. Garncarskiej 24 (fot. K.B.)



Fot. 3: Detal kamienicy pod Pająkiem, dom własny T. Talowski, ul. Karmelicka 35 (fot. K.B.)





Fot. 4: Brama wejściowa domu własnego Jana Sas Zubrzyckiego, al. Słowackiego 7 (fot. K.B.)



*Fot. 5: Datowanie na bramie wejściowej domu własnego Władysława Ekielskiego, ul. Piłsudskiego 40 (fot. K.B.)*



Fot. 6: Fragment kamienicy ul. Św. Filipa 16/ Rynek Kleparski 15 (fot. K.B)

**Bibliografia:**

**Materiały niepublikowane:**

Konserwatorska karta inwentaryzacyjna zabudowy zabytkowej XIX-XX w., BRK 29/1405/1137, Dz.V.I.s.92, Krakowski, Piotr, Sudacka Anna (red), Archiwum Budownictwa Miejskiego, Kraków, 1976.

**Opracowania:**

Bałus, Wojciech; 1988, Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910), w: Folia Historiae Artium, T. XXIV, ss. 117-138.

Bałus, Wojciech (red.), 1991, Sztuka Krakowa i Galicji w XIX w., Kraków, Universitas.

Bieniarzówna, Janina, Małecki Jan; 1979, Dzieje Krakowa. Kraków w latach 1796-1918, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

Bogdanowska, Monika, Chwalba, Andrzej; 2014, Collegium Novum, Kraków, Universitas.

Fabijański, Marek, Purchla, Jacek; 2001 Historia architektury Krakowa w zarysie, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

Grajewski, Grzegorz; 1991, Poszukiwania stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855-1927), w: Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku, Bałus, Wojciech (red), Kraków, Universitas, ss. 109-123.

Górska, Hanna; 1991, Neorenesans w twórczości architektonicznej Sławomira Odrzywolskiego, w: Sztuka Krakowa i Galicji, Bałus, Wojciech (red.), Kraków, Universitas, ss. 95-107.

Landowski, Zygmunt, Woś, Krystyna; 2002, Słownik cytatów łacińskich, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

Purchla, Jacek; 1979, Jak powstał nowoczesny Kraków. Studia nad rozwojem budowlanym miasta w okresie autonomii galicyjskiej, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

Purchla, Jacek, 1986, Jan Zawiejski Architekt przełomu XIX i XX wieku, Warszawa, PWN.

Purchla, Jacek; 2006, Kampus Akademii Ekonomicznej w Krakowie, Kraków, Akademia Ekonomiczna.

Purchla, Jacek, 1992, Matecznik Polski. Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej, Kraków, Wydawnictwo Znak.

Reinhard-Chlanda, Maria; 2003, Dom Ubogich Fundacji im. Ludwika i Anny Helclów w Krakowie, Kraków, Stowarzyszenie Przyjaciół Domu Pomocy Społecznej im. L. A. Helclów w Krakowie.

Stefański Krzysztof; 2005, Architektura XIX wieku na ziemiach polskich, Warszawa, Wydawnictwo DiG.

Encyklopedia Krakowa; 2000, Warszawa – Kraków, PWN.

## MONTREAL 1976 – SPORTOWY SUKCES CZY SPOŁECZNA PORAŻKA?

Jakub Papuczys

### **Abstract**

The article examines 1976 in Poland through the reception of Olympic Games in Montreal, especially their cultural reception by the society of that time. This Olympic was a crucial event to create and showed the connection between sport and widely understood modernity. At this Olympic public opinion realised that sport inextricably involved in politics, technology, and social life. Analysis of this issue in Poland is divided into three parts. In the first part author is focused on the presentation difference between, specifically Polish (“eastern”) and western way of understanding “modernity”. The article proved how the concept of modernity was used to ideological struggle with western way of life: its democracy and capitalism system. How the Olympic sport competition was treated by the Polish government as a great opportunity to showed advantages of specifically socialism access to modernity. The second part is devoted to show, on examples of Olympic performances Polish football and volleyball team, how manipulation of political propaganda in Poland was insufficient to hidden social and economic crisis in 1976. In the last part author was wondering how the social and cultural reception of the Olympic Games was associated with a wider political context and, in that perspective, how sport could confirmed hypothesis that 1976 was in Poland the turning point of the beginning of collapse the communist system.

---

---

### **Igrzyska Olimpijskie w Montrealu a dwie „nowoczesności”**

**P**od wieloma względami Olimpiada w Montrealu w 1976 roku była wydarzeniem granicznym i to nie tylko w historii sportu. Dobrze ujął to Tadeusz Olszański: „Zastanawialiśmy się, jakie te Igrzyska były i wtedy Dutkowski, który jest pasjonatem wybuchnął ze złością, że były one paskudne, że nie można było niczego dotknąć, ugryźć żadnego tematu, że była to olimpiada sama dla siebie, bez sensu, OLIMPIADA ZA SZKŁEM! Od tego powiedzenia zaczęły się inne rozmowy na tenże temat, szukanie syntezy. I wtedy okazało się, że dla Hansa Petera Volbrechta z berlińskiego «Junge Welt» była to OLIMPIADA REKORDÓW. Dla Aurela Neagu, redaktora naczelnego bukaresztańskiego «Sportul» była to OLIMPIADA KOMPLIKACJI politycznych i sportowych. Dla świetnego niegdyś węgierskiego tenisisty, Dezso Vada z «Nep Sportu», była to OLIMPIADA BARIER i tych policyjnych, które nas dzieliły od zawodników, i sportowych, obalanych przez pływaków oraz lekkoatletów. Dla Tima Burksa wreszcie z montrealskiej «The Gazette» była to OLIMPIADA DŁUGÓW, za które przyjdzie zapłacić. Niezależnie od tych wszystkich poglądów dla Polaków była to OLIMPIADA SUKCESÓW, bo przecież nigdy przedtem nie

zdożyliśmy za jednym zamachem dwudziestu pięciu medali, w tym aż ośmiu złotych” (Olszański, 1977, 10). Była to więc niewątpliwie olimpiada sprzeczności i paradoksów. Stanowiła punkt węzłowy, w którym splotły się najważniejsze problemy, obawy i napięcia nowoczesnego sportu. A także ujawniła nierozzerwalny związek sportu z polityką, ekonomią i szeroko rozumianym życiem społecznym. Jednym słowem to właśnie w Montrealu naiwna idea izolowania olimpizmu od problemów współczesnego świata, utrzymywania rzekomej apolityczności całego ruchu, poniosła fiasko. Kordony uzbrojonych żołnierzy oraz policjantów szczelnie otaczających stadiony, drut kolczasty wokół wioski olimpijskiej, szczegółowe kontrole i rozbudowane procedury bezpieczeństwa stanowiły echo zamachów terrorystycznych, których ofiarami stali się sportowcy z Izraela. Choć od tamtych wydarzeń upłynęły cztery lata, dopiero w Montrealu zdano sobie sprawę, jak ta tragedia zmieniła powszechny obraz igrzysk i ich atmosferę.

Montreal to również pierwsze igrzyska, w czasie których doszło do masowych bojkotów. W Kanadzie ich źródłem był sprzeciw wobec dyskryminacji rasowej. W dniu otwarcia imprezy z udziału w niej wycofały się dwadzieścia trzy kraje, w tym dwadzieścia państw afrykańskich. Powodem wykonania tak radykalnego kroku była odmowa wykluczenia z rywalizacji olimpijskiej sportowców Nowej Zelandii. Kraj ten złamał bowiem ustalony wcześniej oficjalnie przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski sportowy izolacjonizm Republiki Południowej Afryki – kraju, w którym panowała wówczas oficjalnie polityka apartheidu – wysyłając tam swoich rugbistów na tournée. Problematyczny w tej kwestii pozostawał jednak fakt, że rugby nie jest dyscypliną olimpijską, a tamtejsza federacja nie należy do komitetu. W ten sposób organizatorzy uzasadnili decyzję o niewykluczeniu tego kraju z Igrzysk, co wywołało gwałtowny sprzeciw państw afrykańskich. Decyzja o niewykluczeniu Nowej Zelandii obnażyła przy tej okazji hipokryzję działań kierownictwa Igrzysk. Wszak hasła równości i wzajemnego szacunku są do dzisiaj jednym z fundamentów odnowionej przez barona Pierra de Coubertina nowożytnej idei olimpijskiej. Tym bardziej, że z tych samych Igrzysk, z dużo mniej istotnych przyczyn, zmuszona do wycofania się została reprezentacja Tajwanu – wtedy jednak zdecydowały względy polityczne i ekonomiczne.

Igrzyska w 1976 roku uzmysłowiły również powszechnej opinii gigantyzm nowoczesnych masowych widowisk sportowych – ogrom kosztów i infrastrukturalnych nakładów potrzebnych do ich organizacji. Po raz pierwszy w historii igrzyska olimpijskie przyniosło miastu-organizatorowi bezpośrednie straty. W przypadku Montrealu dług wyniósł blisko miliard dolarów. Dla mieszkańców fakt ten był tym bardziej szokujący, że zapowiadano organizację skromnych igrzysk z budżetem nieprzekraczającym stu dwudziestu pięciu milionów dolarów. Ostateczne koszty organizacji imprezy opiewały na rekordową ówczesnie sumę ponad półtora miliarda dolarów. Z tego też względu wzbudziły one jawną niechęć i opór mieszkańców miasta, wyrażany uciążliwymi, masowymi strajkami w trakcie trwania imprezy. Krótko mówiąc: kapitał symboliczny generowany przez Igrzyska Olimpijskie został po raz pierwszy przysłonięty bilansem realnych ekonomicznych zysków i strat.



Wreszcie, choć na Igrzyskach w Montrealu ustanowiono największą liczbę sportowych rekordów (głównie w pływaniu i lekkoatletyce), to jeszcze nigdy za wynik i zdobyty medal w tak dużym stopniu nie odpowiadały organizacja szkolenia, technologia, nakłady finansowe. Najlepszym sportowcom towarzyszył sztab fizjologów, dietetyków, masażystów czy psychologów, a ich przygotowania do igrzysk planowane były w najdrobniejszych szczegółach z użyciem naukowych metod oraz wyliczeń z użyciem najbardziej nowoczesnego na tamte czasy sprzętu: „W tym momencie kończą się sprawy dotyczące jednej tylko gwiazdy, a zaczynają problemy związane ze zjawiskiem, jakim jest ogromny postęp pływania w NRD. U podstaw znajduje się doskonała organizacja pracy. Konkretnie. NRD ma swój wysokogórski ośrodek treningowy w Rodopach, w Bułgarii. Jeżdżą tam również pływacy. Po każdym treningu przekazuje się teleksem do Instytutu Naukowego Sportu w Lipsku dokładne rezultaty poszczególnych zawodników oraz wyniki przeprowadzanych przez lekarzy badań i codziennie nazajutrz przychodzi z Lipska teleksem akceptacja lub korekta planu trenerskiego [...] Ścisła współpraca trenerów z naukowcami, wprowadzenie nowych metod treningu, w którym dzięki odpowiedniej intensywności można było ograniczyć czas trwania treningu” (Olszański, 1977, 124-125). Przywołany tutaj przykład reprezentacji Niemieckiej Republiki Demokratycznej jest znaczący. W przypadku tego kraju naukowy sposób pracy umożliwiał stosowanie dopingu na przemysłową skalę – i to właśnie w Montrealu plan ten zaczął przynosić pierwsze efekty, naruszając nie tylko granicę uczciwej rywalizacji, ale również włączając sport w mechanizmy zimnowojennej politycznej i technologicznej rywalizacji. To właśnie (jak się po latach okazało) doping zapewnił Kornelii Ender – największej gwiazdce tamtych igrzysk – pięć złotych medali, a pływaczkom NRD pozwolił zdeklasować swoje rywalki z USA.

Igrzyska w 1976 roku stanowią więc cezurę wyznaczającą moment, w którym sport ostatecznie stracił swoją niewinność. Profesjonalne zawody przestały być postrzegane wyłącznie w kategoriach szlachetnej rywalizacji i egalitarnej walki, w której o zwycięstwie decydują indywidualny talent, ciężka praca, przełamywanie własnych słabości i zewnętrznych barier. Udział w zawodach, a nawet ich ukończenie nie były już tak samo ważne jak zwycięstwo czy zdobycie medalu. Sport stał się integralną częścią nowoczesnej rzeczywistości i musiał zacząć mierzyć się z podobnymi problemami, co świat poza stadionem. Struktura współczesnego sportu zaczęła być coraz bardziej zależna od kształtujących rzeczywistość procesów społecznych, politycznych czy ekonomicznych. Złoty olimpijski medal poza wartością symboliczną nabrał wagi politycznej oraz finansowej. Jak złośliwie zauważała „Trybuna Ludu”: „Prasa pisze bez żenady o wysokich, rekordowych kosztach przygotowań olimpijczyków [RFN]. Szef federalnej komisji sportu wyczynowego, dr Meyer, w wywiadzie dla magazynu «Hoer Zu» stwierdził, że tylko rząd RFN, wyasygnował na przygotowania olimpijskie kwotę 200 mln marek. Są to jednak, dodajmy, zaniżone koszty, ponieważ dziesiątki milionów marek wyasygnowały na przygotowania wielkie koncerny i banki, oraz prywatne fundacje promocji sportowej. Tak np. znany koncern chemiczny Bayera z Leverkusen subwencjonował dodatkowo 11 «własnych olimpijczyków» czyli zawodników należących do bayerowskiego klubu”<sup>1</sup>. Ten

---

<sup>1</sup> D. Luliński, *Czwarte miejsce celem reprezentacji NRD*, „Trybuna Ludu” 15 VII 1976, s.10

wyimek z prasy dobrze pokazuje polską specyfikę mierzenia się z „nowoczesnością”, której sport stanowił wtedy doskonałe odbicie. Tę specyfikę warunkowało oczywiście geopolityczne położenie naszego kraju. Kraje zachodnie zdając sobie sprawę z uwikłania sportu w rozmaite kwestie związane z szeroko pojętą modernizacją oraz problemami, jakie się z tym wiążą, tym mocniej wierzyły w siłę i dostrzegały potrzebę rozgrywania Igrzysk Olimpijskich. Zachód bronił bowiem dość wytrwale swoich ulubionych kulturowych przedstawień, a także własnego modelu ich przeżywania oraz doświadczania. Słynny amerykański antropolog i badacz widowisk John J. MacAloon próbując określić performatywną ontologię Igrzysk Olimpijskich właśnie na przykładzie Montrealu twierdził, że: „Igrzyska stały się swego rodzaju zbiorowym przepowiadaniem losów świata i diagnozowaniem jego kondycji. Po druzgocącym doświadczeniu w Monachium fakt, że olimpiada w Montrealu w ogóle się odbyła i że tam terroryści nie zaatakowali, spowodował słyszalne westchnienie ulgi. Mimo, że zazwyczaj «przedstawienie trwa dalej» tygodnie poprzedzające igrzyska od początku XX wieku są pełne obaw, że „ta olimpiada będzie już ostatnia”. Nie da się tego zrozumieć inaczej niż jako nerwową dramatyzację naszych nadziei, że nadchodząca wróżba okaże się pokrzepiająca, a igrzyska będą trwać wiecznie” (MacAloon, 2009, 418). Igrzyska z tej perspektywy stawały się więc wydarzeniem pozwalającym skutecznie przepracować i przezwyciężyć wszelkie konflikty, napięcia i problemy będące efektem procesów kształtujących sportową i pozasportową rzeczywistość.

Polska raczej odcinała się od tego modelu „nowoczesności” traktując ją jako twór typowo zachodni, nic więc dziwnego, że Igrzyska w Montrealu i wszystkie opisywane wcześniej związane z nimi kontrowersje, posłużyły jako idealna okazja do krytyki demokratycznego stylu życia oraz kapitalistycznego modelu organizacji społeczeństw po drugiej stronie żelaznej kurtyny: „Zmorą już nie tylko Igrzysk, ale w ogóle mieszkańców Montrealu (przypuszczam zresztą, że całej Kanady) są strajki. Albo trwają, albo się kończą lub zaczynają. Perypetie kolarzy – torowców ze sprzętem na lotnisku także wynikły z tego, iż zapowiadało się na strajk bagażowych i samolot wyładowywało tylko trzech ludzi. Kiedy nazajutrz odwiedziłem biuro PLL «Lot» na ulicy Sherbrooke 1000, dowiedziałem się, iż opóźnienie w wyładowywaniu wynikało właśnie z powodu wiszącego w powietrzu strajku i koło tych trzech bagażowych trzeba było chodzić jak koło przystawionego jajka, aby się broń boże nie obrazili. Jeden z naszych bardzo popularnych tu rodaków, dyrektor toru kolarskiego Leszek Chełmiński, złamał nogę. Zawieziono go do szpitala, tam zaś spokojnie mu oświadczono: «Niech pan przyjdzie za dwa tygodnie, kiedy skończy się strajk»<sup>2</sup>. W podobnym duchu narzekano na „utrudnienia”, jakie stawiano polskim dziennikarzom chcącym zobaczyć bezpośrednio ze stadionu mecz naszej piłkarskiej reprezentacji: „No, to już mecz z Nigerią mamy z głowy, bo «zapomnieliśmy» zabrać ze sobą nadwyżkę w postaci siedemdziesięciu dolarów»<sup>3</sup>. Ton ten był bardzo charakterystyczny dla ogólnej negatywnej narracji na temat atmosfery tamtych Igrzysk kreowanej w naszej prasie: „Mówili, że w mieście widać i czuć na każdym kroku Olimpiadę, wierzcie mi, że ani nie czuć, ani nie widać. I gdyby nie Centrum Olimpijskie, to znaczy stadion w stanie mocno surowym z

<sup>2</sup> L. Cergowski, *Cer-Amiki*, „Przegląd Sportowy” 12 VII 1976, s.6.

<sup>3</sup> Cergo [L. Cergowski], *Cer-Amiki*, „Przegląd Sportowy” 16 VII 1976, s.2.

cudnym welodromem, pływalnią oraz wioska – można by sądzić, że przybyliśmy do jednego z dużych miast przemysłowych Kanady, w których ludzie zajęci są swoimi codziennymi sprawami”<sup>4</sup>. Zasygnalizowane tutaj narzekania na stan olimpijskich obiektów i poziom sportowej infrastruktury, powtarzane były niemal do znudzenia. Montrealski welodrom opisywano na przykład w następujący sposób: „Najpiękniejszy na świecie kryty tor kolarski zbudowany z dziewiętnastomiesięcznym opóźnieniem za sumę przekraczającą o dwieście dwadzieścia sześć procent pierwotny kosztorys. Wielka wada – przeciekający dach”<sup>5</sup>. Wioska olimpijska zaś – jak donosiła polska prasa – była ciasna (jedna łazienka przypadała na dwanaście osób) i przerażająca w swoim industrialnym wyglądzie. Dalekie od olimpijskich miały też być panujące w niej warunki i atmosfera, które nie pozwalały polskim sportowcom na należyty odpoczynek ponieważ: „u sąsiadów grają radia tranzystorowe, uruchamiane są telewizory... Na szczęście telewizorów jest mało. Kanadyjczycy bowiem, którzy na igrzyska wydali już ogromne pieniądze, stali się teraz bardzo oszczędni i każą sobie płacić za wynajęcie telewizora około sto dolarów”<sup>6</sup>.

Oficjalny obraz sportu w naszym kraju był całkowitym przeciwieństwem tak kreowanego modelu zachodniego. W Polsce rywalizowano postulaty szlachetnej sportowej walki, dbano za jego pomocą o szerzenie pokoju między narodami i wykorzystywano zawody do osobistego rozwoju, aby następnie pozytywnie wpływać na społeczeństwo. Jak obwieszczał olimpijczyk Andrzej Biegalski: „Sport doskonale uczy zależności między wkładem pracy a jej wynikami. Sądzę więc, że podobnie jak teraz podporządkowuje wszystko sportowemu mistrzostwu, będę się później starał o osiągnięcia zawodowe”<sup>7</sup>. Sekretarz Komitetu Centralnego Zdzisław Żandarowski zaś wprost: „stwierdził, że sport stanowi w życiu społecznym naszego kraju niezmiennie ważny czynnik w pracy wychowawczej, jest wykładnikiem ogólnego rozwoju cywilizacyjnego narodu, zdrowia i tężyzny fizycznej młodej pokolenia. Swoimi sukcesami i osiągnięciami sprzyja umacnianiu autorytetu Polski w świecie [...] wyraził uznanie dla polskich olimpijczyków, którzy dzięki wytrwałości i wytężonemu treningowi osiągnęli wysoką formę dająca im szansę reprezentowania w Montrealu barw naszego kraju”<sup>8</sup>. Teoretycznie na tego rodzaju krytykę i budowanie alternatywnej wizji funkcjonowania sportu mogliśmy sobie pozwolić. Pod względem sportowym była to dla nas najlepsza olimpiada w historii – nasza reprezentacja zdobyła dwadzieścia sześć medali (w tym siedem złotych) i zajęła szóste miejsce w ogólnej klasyfikacji medalowej (choć w dniu zamknięcia Igrzysk tych medali teoretycznie Polska zdobyła o jeden więcej i to złoty. Jak się jednak okazało kilka miesięcy po zakończeniu Igrzysk jego zdobywca ciężarowiec Zbigniew Kaczmarek był na dopingu i medal musiał zwrócić). Na tej podstawie wytwarzano poczucie, że model nowoczesności po wschodniej stronie żelaznej kurtyny jest co najmniej tak samo dobry i skuteczny jak zachodni. Na płaszczyźnie ideowej najlepiej wyraził to socjolog Jan Szczepański, w której przeciwstawiał on demokratyzację modernizacji, a skuteczne rywalizowanie na

<sup>4</sup> L. Cergowski „Na trasie: Okęcie (Polska) – Wioska Olimpijska (Montreal) „Przegląd Sportowy 12 VII 1976, s. 6.

<sup>5</sup> Z. [tak podpisane, sam inicjał], *Montrealskie abecadło*, „Przegląd Sportowy 2 VII 1976, s.6.

<sup>6</sup> W. Gołębiowski, *Pierwszy dzień w Montrealu*, „Trybuna Ludu” 12 VII 1976, s. 9-10.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> A. Biliński, *Olimpijczycy odlatują do Montrealu*, „Trybuna Ludu” 9 VII 1976, s.10.

płatczyźnie ekonomicznej, naukowej i cywilizacyjnej z krajami zarówno bloku zachodniego, jak i wschodniego uważał wówczas za absolutny priorytet naszego rozwoju, któremu powinny być podporządkowane wszystkie inne sprawy (Szczepański, 1971, 140-146). Zresztą władza to nieustannie podkreślała, a sport w latach siedemdziesiątych stał się jednym z najważniejszych mechanizmów gierkowskiej propagandy sukcesu. Postaram się jednak pokazać, że sportowy sukces z Montrealu, choć doskonale nadawał się na propagandowe zagrania, paradoksalnie odstaniał wszelkie braki, wady i całą iluzję gierkowskiej „nowoczesności”. Coraz wyraźniej uwidaczniała się przy okazji tej olimpiady typowa dla tamtego okresu siernięźność, bylejałość i wiara w szczęśliwy zbieg okoliczności a nie trwałe, systemowe rozwiązania. Choć postulowana przez rząd budowa „drugiej polski” i polityka „otwarcia na zachód” miały udowadniać, że z globalnego punktu widzenia nie odstajemy od innych to w gruncie rzeczy tylko uwypukliła nasze cywilizacyjne zacofanie oraz mentalnościowy prowincjonalizm i ograniczenia. Przywołany wcześniej Tadeusz Olszański choć niby uświadamiał sobie wagę i znaczenie protestu krajów afrykańskich, ich walkę o równouprawnienie oraz konieczność krytyki rasowej dyskryminacji pisząc, że „rasizm jest rzeczą wstrętną, ohydłą. W Afryce Południowej czarni nie mają równych praw z białymi również w sporcie. Za to właśnie MKOl skreślił ten kraj z listy swoich członków” (Olszański, 1977, 34) potrafił kilka stron wcześniej scharakteryzować kenijski trenera Kipchoge Keino w następujący, rasistowski przecież sposób: „Odpowiadał na pytania bardzo dyplomatycznie, w tym, co mówił, nie było ani krzty tak charakterystycznej dla Murzynów z Afryki buńczuczności” (Olszański, 1977, 27). Przykład ten najlepiej chyba pokazuje, że krytykowano czy odwoływano się do modelu zachodniej nowoczesności, komentowano jej podstawowe założenia, wartości, cele czy postulaty, jednocześnie kompletnie nie rozumiejąc ich istoty.

Pomimo, że potępiano komercyjny, profesjonalny model sportu, przekonanie, że skoro zawodnicy wykonują swoją pracę, więc za występ powinni otrzymać odpowiednią zapłatę, to jednocześnie mniej lub bardziej wprost wyrażano przeświadczenie, że model ten jest czymś „normalnym”, naturalnym i również powinniśmy do niego dążyć. Zauważył to chociażby na łamach prasy Stanisław Dygat: „Zbyt wiele niedomówień nagromadziło się wokół nabrzmiałego problemu: amatorzy-zawodowcy. Zawsze byłem za wyjaśnieniem tej sprawy [...] Zawodowi sportowcy są pracownikami przemysłu. Czy razi kogoś zawodowy aktor? Wręcz odwrotnie, w sztuce nie ma nic gorszego jak amatorszczyzna. Czemu więc wobec zawodników stosować inną miarę? Przecież widowiska, w których występują służą tak samo publiczności jak filmy i przedstawienia teatralne”<sup>9</sup>. Mówiąc wprost: narzekaliśmy, że w Kanadzie za wszystko trzeba płacić w dolarach, bo to przejaw komercjalizacji ducha igrzysk, ale też podświadomie jako dziennikarze i odbiorcy igrzysk żałowaliśmy, że tych kilkudziesięciu dolarów nie mamy. Ten żal, narastające podskórnie rozczarowanie coraz bardziej dotkliwą rzeczywistością oraz wynikające stąd smutek, zniechęcenie i rozgoryczenie, którego nie były w stanie przykryć nawet największe olimpijskie sukcesy, dawały o sobie coraz wyraźniej znać. Jak mi się wydaje gorzka świadomość kryzysu, w jakim znalazło się polskie społeczeństwo w roku 1976

<sup>9</sup> S. Dygat, not. K. Szwed, *Gdy słyszę: Olimpiada*, „Przegląd Sportowy” 9 VII 1976, s. 2.

zdecydowanie wpłynęła na kulturowy odbiór tamtych Igrzysk i pod nawet największym sportowym sukcesem kazała widzieć coraz bardziej dojmującą pozasportową porażkę.

### **Piłkarze**

Pierwszym przykładem na to, w jaki sposób sukces na tych igrzyskach wyzwolił ogromny łańdunek kompleksów oraz podskórnie gromadzonych w naszym społeczeństwie pokładów goryczy i rozczarowania była reakcja na srebrny medal zdobyty przez piłkarzy. Turniej olimpijski zaczął się bowiem dla nich bardzo źle. Za sensację uznano zaledwie remis obrońców tytułu sprzed czterech lat i trzecią drużynę ostatnich Mistrzostw Świata z szerzej nie liczącą się w piłkarskim świecie reprezentacją Kuby. Mecz ten na szczęście, jak złośliwie zauważała prasa, można było obejrzeć tylko bezpośrednio ze stadionu, gdyż „koledzy z telewizji mieli jakieś kłopoty z bezpośrednią transmisją. Jeśli jednak nawet obraz nie dotarł do kraju, odbiorcy nie powinni się tym martwić, bo był to po prostu kiepski mecz”<sup>10</sup>. Niestety kolejne spotkania nie przyniosły poprawy i choć przyniosły nam ostatecznie wicemistrzostwo olimpijskie to styl gry, jak można wnioskować z relacji, w trakcie całego turnieju pozostawiał wiele do życzenia: „Nie ziściły się marzenia o obronie tytułu. Trudno, w sporcie nie zdobyją dawniej sławą, lecz umiejętnościami w dniu kolejnej konfrontacji zdobywa się najwyższe trofea. Niestety w tym meczu polscy piłkarze nie wypadli dobrze”<sup>11</sup>. Oliwy do ognia dolewał fakt, że turniej olimpijski, z założenia całkowicie amatorski, nie był zbyt silnie obsadzony. Orły Górskiego rozegrały w nim w zasadzie jeden mecz z, jak zaznaczano, „normalnym” przeciwnikiem – drużyną Niemieckiej Republiki Demokratycznej. To właśnie był przegrany finał. Reszta przeciwników prezentowała – i to też cytat z prasy – „poziom mniej więcej naszej ligowej klasy okręgowej”<sup>12</sup>. Rzeczywiście drużyny wcześniej wspomnianej Kuby, Iranu, Koreańskiej Republiki Ludowej i młodzieżowej reprezentacji Brazylii futbolowymi potęgami nie były, tym bardziej zadziwia więc fakt, jak wiele miejsca poświęcono w prasie, dyskusjom nad grą i poziomem naszych piłkarzy. Po sukcesach osiągniętych chwilę wcześniej piłka nożna bezsprzecznie stała się polskim sportem narodowym, rozbudziła wielkie nadzieje, z tego powodu też wszelkie potknięcia naszej drużyny były przeżywane w sposób spotęgowany. Dlatego w okresie pomiędzy rokiem 1974 (Mistrzostwa Świata w piłce nożnej w RFN) a 1978 (Mistrzostwa Świata w piłce nożnej w Argentynie) miał miejsce niezwykle złożony, paradoksalny i sprzeczny w gruncie rzeczy proces jednoczesnej mitologizacji i krytycznej, radykalnej demitologizacji naszej srebrnej jedenastki. Naturę tego procesu dobrze oddał Jerzy Górzeński na łamach „Sportowca”, który tak skomentował postawę naszych piłkarzy po meczu z Kubą: „Nasi [piłkarze] w ogóle słabiej wypadają z tego typu zespołami [Kubę określił jako drużynę przyszłości – przyp. J.P.], ponieważ patrząc na grę piłkarzy odnosi się wrażenie, że oni przyszłość mają już poza sobą”<sup>13</sup>. Siła oddziaływania „cudu na Wembley” powoli się wyczerpywała, a jednocześnie podskórnie w wyobrażeniach społecznych wciąż była obecna. Uważano powszechnie, że po sukcesie z RFN piłkarze rozmienili się na

<sup>10</sup> [brak autora], *Obrońcy tytułu nie popisali się*, „Trybuna Ludu” 20 VII 1976, s. 9.

<sup>11</sup> [brak autora], *Drugie miejsce polskich piłkarzy*, „Trybuna Ludu” 2 VIII 1976, s. 10.

<sup>12</sup> A. Biliński, *Gratulacje i niedosyt*, „Trybuna Ludu” 4 VIII 1976, s. 10.

<sup>13</sup> J. Górzeński, *Rzuty wolne i nakładki: Kanapa*, „Sportowiec” 20 VII 1976, s. 8.

drobne, że ich celem był tylko i wyłącznie wyjazd za granicę, że przestali przykładać się do gry w reprezentacji i w zasadzie upadek tej drużyny jest bliski oraz nieunikniony. Z drugiej strony, wierzono, że może jednak znowu się uda (Papuczys, 2016, 48-56). Nie tylko przecież w kibicowskiej świadomości tkwiło przekonanie, że „my-Polacy” mobilizujemy się wyłącznie na wydarzenia ważne i przełomowe, a im bardziej sytuacja, w której tkwimy wydaje się beznadziejna, tym bardziej spektakularne odnosimy zwycięstwo. Montreal ten stan paradoksalnej sprzeczności doskonale ugruntował – gramy słabo, sami piłkarze start na Igrzyskach eufemistycznie mówiąc lekceważą, a mimo tego zdobywamy srebrny medal. Mówiąc metaforycznie: choć na razie odgrywają kiepską farsę to gdy wejdą na odpowiednią scenę – jak zapewne wciąż miano nadzieje – swój tradycyjny Polski dramat rozegrają po mistrzowsku. Tego rodzaju nastroje zbiorczo opisał i scharakteryzował Krzysztof Mętrak w felietonie wydrukowanym na łamach „Kultury” dwa miesiące przed Igrzyskami: „Kult jednostki-piłkarza kończy się zawsze na deskach operetki. I tak operetkowe losy zafundowała sobie nasza «srebrna jedenastka». Stojący zawsze w naszej klatce przemiły Jaś Tomaszewski zmienił w ŁKS trenera, bo tak chciał [...] Gorgoń w kuszetce z Francji tak się rozluźnił, że kierownik wyprawy musiał jakieś niepoczytalne kobiety przesadzać na inne miejsca, a jak już przesadził, to potem przesadzali wszyscy [...] Adaś Musiał po prostu zabalsamował się w lokalu, wpadł w poślizg swoim BMW, wyróżnął szczęśliwie w ciężarówkę, więc nabluzgał lekarzom na pogotowiu [...] Kazio Deyna, panisko naszej piłki, Zanussi murawy [...] zapragnął staranować sędziego, więc go zdjęto z trawy i się obraził [...] Gadocha wraz z Marksem (kiedyś dobrze kryty, ale był zawodnikiem jednonożnym i miał kiwkę lewo) – pojechali na prawo, na saksy”<sup>14</sup>. Wbrew pozorom Mętrak nie przyłącza się jednak do powszechnej litanii narzekań i krytyki zachowania naszych piłkarzy. Przytacza je zbiorczo i też bez wątpienia ironicznie raczej po to, żeby wskazać na ich afektowany, nieco przesadzony i plotkarski charakter. Faktycznie winę za to, że jeszcze nie staliśmy się futbolową potęgą bardzo łatwo zwalić było na samych zawodników, zwłaszcza gdy swoim zachowaniem dawali do tego najlepsze podstawy. Mętrak jest jednak dużo bardziej przenikliwy, a jego tekst kończy następujący passus: „Nie trzeba się na nich zżymać, trzeba im współczuć, że stracili swą szansę, że są w sytuacji przecenionego, przechodzonego towaru. Prawienie o tym, że prawdziwy sportowiec pragnie ciągłego doskonalenia się jest czystą kazuistyką, gdyż człowiek nie może się doskonalić, kiedy ustawicznie rozgląda się za pracodawcą. Pragnienie nieustannego sukcesu, potrzeba walki rozpiera tylko tych, którym za to nie płacą. Natomiast piłkarze zawodowi są moralni, bo im płacą więcej, ale za to wyzyskują jak niewolników, co nam się oczywiście nie podoba”<sup>15</sup>. Zauważył to również w tym samym 1976 roku Tadeusz Konwicki, pisząc w *Kalendarzu i klepsydrze*: „Łatwiej jest wspiąć się na cokół, niż na nim wytrwać. Zdobyli prawie wszystko, co mogli zdobyć w swojej młodości. Znaną koleją rzeczy będą teraz grali coraz gorzej i sława ich będzie topniała coraz szybciej. Ale kibice nie chcą wiedzieć o nieubłaganych prawach sukcesu i zapomnienia. Rozjątrzeni wilczym apetytem będą się domagać nowych, olśniewających zwycięstw. Będą żądać gwiazdki z nieba. Oto spełniło się życie dwudziestokilkuletnich ludzi. Przed nimi już tylko równia

---

<sup>14</sup> K. Mętrak, *Przecena*, „Kultura” 6 V 1976, s. 15.

<sup>15</sup> Ibid.

pochyła mozolnej codzienności, gorycz odchodzenia w anonimowość. W pierwszej ćwiartce swojej drogi wyznaczonej przez Opatrzność zjedli cały zapas żelaznej porcji wielkiego sukcesu. Popatrzyli na świat z bardzo wysoka. Teraz do końca została już tylko perspektywa dżdżownicy. To znaczy nasza wspólna perspektywa” (Konwicki, 2005, 290-291). Coraz więc wyraźniej i bardziej wprost zdawano sobie sprawę, że to nie tylko piłkarze są winni obniżenia poziomu gry naszej reprezentacji. A wręcz, że właśnie w momencie granicznym dla ich karier rozgrywa się ich jednostkowa tragedia – zamiast grać w najlepszych drużynach na świecie, ciągle się sportowo doskonalić, duszą się w realiach komunistycznego systemu, grając w przeciętnej lidze i otrzymując za to kiepską, jak na ich umiejętności płacę (co jak słusznie zauważył pisarz było – choć w nieco innej skali – codziennym doświadczeniem większości polskich obywateli). Nic dziwnego, że rodziło to w nich frustrację i skłaniało do ucieczki w różne destruktcyjne zachowania. Montreal był więc w tym sensie cezurą, że oprócz powszechnej krytyki postawy samych piłkarzy coraz głośniejsze stawały się głosy, że w winny jest też system, w którym przyszło im grać i trenować. Kazimierz Górki – trener kadry i niepodważalny ojciec dotychczasowych sukcesów – rezygnując po Igrzyskach ze swojej funkcji wprost przyznał, że coraz więcej rzeczy przestało od niego zależeć<sup>16</sup>. I zapewne nie tylko sprawy czysto organizacyjne miał tutaj na myśli, choć i ta kwestia stawała się coraz bardziej istotna. Sukces osiągnięty przez piłkarzy na poprzednich Igrzyskach i Mistrzostwach Świata nie przyniósł bowiem żadnej materialnej czy infrastrukturalnej poprawy warunków uprawiania „profesjonalnego” sportu. Celnie skomentowała to zapytana przez „Przegląd Sportowy” Maryla Rodowicz: „Po prostu osiągnięcia jednostek czy grup wyprzedzają znacznie przygotowania organizacyjne. Nasuwają się jaskrawe analogie ze sportem. Niedawno prezes PZPN przyznał w wywiadzie udzielonym «Kulturze», że administracja piłkarska została zaskoczona eksplozją sukcesów, a baza i szkolenie nie nadążają. Talenty Fibaka też nie są odpowiednio dyskutowane. Za mną również nie stoi nic i nikt. Myślę o menażerach, impresariach. O wszystko muszę się starać sama”<sup>17</sup>. Sukces piłkarzy z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych w warunkach, w jakich został osiągnięty nie mógł więc mieć żadnych trwałych konsekwencji. Okazał się takim samym mitem jak złuda chwilowej w gruncie rzeczy poprawy jakości życia dokonanej przez reformy Gierka. Choć w kontekście piłki nożnej pokazał to ostatecznie rok 1978 i „przebrane” Mistrzostwa Świata w Argentynie, to już Igrzyska w Montrealu były bardzo wyraźnym symptomem powolnego rozpadu.

### Siatkarze

Podobnie w społecznym odbiorze zadział inny wielki – tym razem bez żadnych wątpliwości – sukces Polaków na tamtych Igrzyskach, czyli złoty medal siatkarzy prowadzonych przez Huberta Wagnera. Weszliśmy na najwyższy stopień podium, pokonując w finale największego, nie tylko sportowego wroga, czyli Związek Radziecki. W dodatku udało nam się to osiągnąć realizując typowy polski scenariusz: obroniwszy dwie piłki meczowe w secie trzecim, by na fali mocy i uniesienia z tak nieoczekiwanego zmartwychwstania rozbić przeciwnika w pył w dwóch setach następnych. Sukces jednak nie był tak pełny i absolutny,

<sup>16</sup> Z Kazimierzem Górskim rozmawiał K. Wągorodzki, *Pożegnanie z bronią*, „Sportowiec” 24 VIII 1976.

<sup>17</sup> M. Rodowicz, rozmawiał K. Szwed, *Gdy słyszę: Olimpiada*, „Przegląd Sportowy” 5 VII 1976, s. 2.

jak to się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. W wypadku siatkarzy problematyczna była sama droga i sposób, w jaki zwycięstwo to zostało osiągnięte. Najlepiej ujął to w jednym ze swoich reportaży z Montrealu wcześniej cytowany Tadeusz Olszański: „Okazało się, że w gruncie rzeczy Hubert Wagner zwykłymi przecież środkami osiągnął niezwykle cel, z drużyny, która przegrywała – zrobił zwycięzców, odwrócił całkowicie zastany układ [...] Wagner oczywiście narzucił swoim zawodnikom ogromne wymagania. Zmusił ich do gigantycznej pracy, ale przecież zrobił to w sposób logiczny, klarowny, nie przeprowadzał w trakcie roboty żadnej reorganizacji, twardo stał przy swoim. Ciekawe zjawisko, że właśnie przemyślane działanie, systematyczna praca, która funkcjonuje na całym świecie, jako rzecz normalna, często budzi w nas takie wielkie zdziwienie i wątpliwości. Hubert Wagner wiedział, że aby pokonać lepszych przeciwników, trzeba po prostu więcej od nich pracować. Nie tylko więcej, lepiej i mądrzej także. No i dlatego nazwano go człowiekiem okrutnym i bezwzględny. Krytykowano jego działanie na prawo i lewo, choć przecież podkomendni ze zrozumieniem wykonywali wszystkie życzenia trenera” (Olszański, 1977, 286).

Można powiedzieć, że w kraju, który ceni zryw, odnoszenie zwycięstwa ducha nad materią, w którym moralna wiktoria jest ważniejsza od rzeczywistej przegranej, afiszowanie się z mądrą pracą, taktyką, przemyślanym sposobem przygotowań musi wprawiać co najmniej w konfuzję. Zwłaszcza gdy trener jeszcze przed zawodami, z, jak podkreślano, ogromną „pychą” i „butą”, zapewnia, że poza złotym medalem nic go nie interesuje i jest pewien, że z Montrealu go przywiezie. Musiało to mierzić w kraju, w którym wszelka normalna praca prowadząca do systemowej modernizacji i trwałej poprawy jakości życia skazana była na porażkę, chociażby przez nagłe i nieoczekiwane podwyżki cen żywności (Igrzyska rozgrywały się właściwie tuż po wydarzeniach w Ursusie i Radomiu). Sukces Wagnera więc pomimo powierzchownej radości, jaką wywołał, podświadomie raczej generował niechęć społeczeństwa. Tym bardziej, że Wagner nie zamierzał ukrywać wad naszego narodowego charakteru i otaczającej nas rzeczywistości, wręcz przeciwnie wytykał je na każdym kroku – to one doprowadziły również do jego rezygnacji, którą zapowiedział jeszcze przed samymi Igrzyskami. Już w momencie grania „Mazurka Dąbrowskiego” było więc wiadomo, że ten wielki sukces nie będzie miał raczej swojej kontynuacji i ponownie w żaden sposób na trwale nie zmieni, nie tylko sportowej, rzeczywistości. Wagner swoją decyzję uzasadniał beznadziejną organizacją działania siatkarskiej infrastruktury, administracji i materialnego zaplecza – on sam nie miał już sumienia kazać więcej tak ciężko pracować grupie ludzi skoro ich wysiłek jest marnowany przez głupotę działaczy, czy brak normalnej i podstawowej szkoleniowej bazy. Znowu więc sportowy panteon, do którego weszli siatkarze w gruncie rzeczy odśłaniał ruiny i pustkę, która go otaczała.

### **Zaplecza polskiej „nowoczesności”**

Kwestia organizacyjnego zaplecza i tak zwanej szkoleniowej bazy była zresztą w trakcie Igrzysk przywoływana i poruszana wielokrotnie. Rzecz jasna, wbrew temu, co mówił Wagner, większość dziennikarzy, zwłaszcza z „Trybuny Ludu”, o organizacyjnym zapleczu pisała w tonie afirmatywnym. Sukces olimpijskiej ekipy do tego zachęcał i pozornie



potwierdzał słuszność tego tonu. Tak wielkiego sportowego triumfu nie omieszkała rzecz jasna wykorzystać też władza, automatycznie rozszerzając go na sukces społecznego i politycznego systemu, w którym został osiągnięty. Prezes Polskiego Komitetu Olimpijskiego Bolesław Kapitan potwierdzał, że „sukces odniesiony przez sportowców Polski w Montrealu możliwy był dzięki warunkom stworzonym przez socjalistyczne państwo”, a premier Piotr Jaroszewicz podczas uroczystego przyjęcia polskich olimpijczyków dodawał „że na sukcesy złożyła się wieloletnia praca zawodników, trenerów, lekarzy i działaczy, wsparta nowoczesnym warsztatem szkoleniowym i osiągnięciami nauki”<sup>18</sup>.

Wizja ta jednak wobec dostrzegalnych gołym okiem faktów coraz mocniej zaczynała się chwiać. Zwłaszcza tak postulowana przez Jaroszewicza nowoczesność była – jak już wcześniej zaznaczałem – w zderzeniu z polskim kontekstem mocno problematyczna. Przywoływany wcześniej Wagner na pytanie dziennikarza, czy przedolimpijskie zgrupowanie w wysokogórskim ośrodku Font Romeau we Francji było wprowadzeniem do przygotowań form najnowocześniejszego, naukowo opracowanego treningu odpowiedział z charakterystyczną dla siebie szczerością i bezkompromisowością: „Osobiście wyznać jednak muszę, że do Font Romeau jadę z drużyną przede wszystkim dlatego, że na sali mogę swobodnie powiesić w poprzek trzy siatki, sauna jest zawsze czynna i ośrodek odnowy zawsze do dyspozycji. To są sprawy najważniejsze, a jednocześnie najprostsze i doprawdy nie mogę pojąć, dlaczego u nas tak trudno je zapewnić”<sup>19</sup>.

Równie wymowny w tych okolicznościach jest opis drogi do sukcesu Janusza Pyciaka-Peciaka, zdobywcy złotego medalu w pięcioboju – nomen omen – nowoczesnym. Kiedy w kolejnych wywiadach zaczął ujawniać nie tylko jak ciężko codziennie trenuje, ale jak wiele przeszkód organizacyjnych i szkoleniowych musi pokonywać, zaczęto się powszechnie dziwić, że w takich warunkach można osiągnąć poziom pozwalający w ogóle zakwalifikować się na olimpiadę. Wiele uwag sprowokowało jego wyznanie, jak wiele czasu poświęca na dojazdy pomiędzy ośrodkami, w których jest w stanie trenować poszczególne dyscypliny – przykładowo na dostanie się z hali strzeleckiej na basen tuż przed samą olimpiadą marnował codziennie około dwóch godzin<sup>20</sup>. Pytano więc całkiem słusznie, co by było gdyby w Polsce znajdował się choć jeden centralny ośrodek, w którym trenować by mogli tylko pięcioboiści? Pyciak-Peciak wprawdzie ostatecznie nie zawiódł, ale w rozgrywce drużynowej w Montrealu tylko otarliśmy się o podium, zajmując czwarte miejsce. Tak ostatecznie podsumował tę kwestię sam zawodnik: „Zastanawiałem się niejednokrotnie nad tym, co mnie, przepraszam, nas, bo przecież nie byłem sam, przez tyle lat dopingowało do walki? Była nas garstka, kilkunastu, najwyżej kilkudziesięciu, uprawiających i zafascynowanych nie istniejącym przecież w Polsce pięciobojem. Jest na to jedna odpowiedź. Mobilizował nas brak wiary w nasze możliwości! Mam ogromną satysfakcję, bo udowodniliśmy, że niesprawiedliwie nas oceniano. Raz na zawsze

---

<sup>18</sup> PAP, *Uznanie za godną postawę na Igrzyskach Olimpijskich* „Trybuna Ludu” 6 VIII 1976, s. 1.

<sup>19</sup> Z. Ambroziak, *Wypalanie do cna. Prawda Huberta Wagnera*, „Sportowiec” 27 VII 1976, s. 19.

<sup>20</sup> A. Lewandowski, *Najlepsi*, „Trybuna Ludu” 2 VII 1976, s. 10.

pozbyłem się kompleksu tego zawodnika, którego skreślają! I nie tylko ja. Nasza dyscyplina także” (Olszański, 1977, 102).

Nasza „nowoczesność” więc w tamtych czasach nie tylko w sporcie była specyficzna. Najlepiej oddaje to artykuł z „Przeglądu Sportowego” autorstwa Karola Pastuszewskiego wymownie zatytułowany *Niech trema uskrzydla*. Pastuszewski zwracając uwagę na rozwój światowego sportu, wzrost jego poziomu i osiągniętych przez sportowców wyników, a także przyglądając się sposobom i metodom przygotowań innych reprezentacji, słusznie zauważa, że Igrzyska w Montrealu były momentem przełomowym, jeśli chodzi o konieczność włączenia do sportu wsparcia technologii, nowoczesnych badań i całego sztabu lekarzy, dietetyków czy fizjologów. I o ile na zachodzie (ale też w Związku Radzieckim czy w NRD) było to od dawna uznane za oczywistość to: „W naszym kraju takie dziedziny nauki jak medycyna sportowa, jak psychologia sportu, jak fizjologia wysiłku sportowego, jak dietetyka sportowa, pozostają daleko w tyle za naszymi potrzebami i osiągnięciami zagranicznymi. Weźmy psychologię. Nie ma u nas specjalizacji w tym trudnym zakresie. Potrzeby sportu próbuje się zaspokoić mimochodem bez systematycznej współpracy. Nic też dziwnego, że rezultaty mamy gorsze niż inni” (Pastuszewski, 1976,)<sup>21</sup>.

Konieczność wysłania do Montrealu psychologa postulował parę dni wcześniej trener bokserów. Argumentował, że przedstawiciele tej dyscypliny muszą stoczyć przynajmniej pięć stresujących i wyczerpujących psychicznie pojedynków, a w dodatku umiejętnie regenerować się w czasie pomiędzy kolejnymi walkami. Kilka dni po ukazaniu się mocno krytycznego artykułu Pastuszewskiego, w relacji z codziennych przygotowań naszych sportowców pojawił się jednak fragment (stanowiący być może wymuszoną przez władzę korektę słów dziennikarza): „Po co nam się psychologicznie opiekować pięściarzami, skoro jedzie z nami chodzące źródło humoru, worek anegdot, żywy pamiętnik, czyli wielce popularny Stasio Zalewski, sam były nawet jeszcze przedwojenny zawodnik, trener, masażysta, głównie jednak człowiek, który znakomicie potrafi wpływać na psychikę zawodników, odwrócić ich uwagę od czekających zadań, wnieść tak bardzo potrzebną szczyptę humoru”<sup>22</sup>. Sądzę, że (także symboliczne) zastąpienie profesjonalnego psychologa (którego miejsce w samolocie zajęł zapewne któryś z prominentnych działaczy sportowych) mityczną niemal w polskim sporcie figurą człowieka do wszystkiego, sypiącego dowcipami i rozładowującego psychiczne napięcia „pana Stasia”, jest chyba najbardziej emblematyczne dla oceny ówczesnej polskiej „nowoczesności”.

### **Montreal 76’ – sukces, rozczarowanie czy przebudzenie?**

Przytoczone powyżej przykłady ugruntowują hipotezę, że rok 1976 był przełomowy, jeśli chodzi o stopniowy zmierzch systemu komunistycznego. Stanowił moment powolnego rodzenia się powszechnej i masowej autorefleksji skutkującej narastającym oporem wobec narzuconej przez władze wizji rzeczywistości. Sport, a olimpiada w Montrealu

<sup>21</sup> K. Pastuszewski, *Niech trema uskrzydla*, „Przegląd Sportowy” 6 VII 1976, s. 5.

<sup>22</sup> L. Cergowski, *Na trasie: Okęcie (Polska) – Wioska Olimpijska (Montreal)*, „Przegląd Sportowy” 12 VII 1976, s. 6.

chyba szczególnie, wbrew temu, co czasem sądzi się o ich udziale w propagandzie sukcesu (Friszke, 1995, 43-45; Paczkowski 1998; Szujecki 2014), dobrze te zmiany odzwierciedlały, a czasem wręcz inicjowały. Kanadyjskie Igrzyska pokazały, jak zmieniał się narodowy paradygmat i kształt zbiorowego imaginarij. Z coraz większą trzeźwością uświadamiano sobie, że pomimo szumnych zapowiedzi z początku dekady, żadnej drugiej Polski nie będzie, a socjalistyczna droga do normalności jest drogą prowadzącą donikąd. W cuda przestano powoli wierzyć, a mīt Polaka wiecznie wojującego z przeciwnościami losu, który zawsze daje sobie radę powoli zaczął się wyczerpywać. A na pewno stracił swoją kompensacyjną moc, którą ujawnił jeszcze dwa lata wcześniej na Mistrzostwach Świata w Piłce Nożnej w RFN. Choć wiara w cudowny zryw jeszcze się tliła, liczba medali zdobytych w Montrealu jakoś ją podtrzymywała, to jednak nie była ona już w stanie przykryć licznych braków, niedoborów i słabości coraz bardziej sierniężnej rzeczywistości. Inaczej mówiąc, nawet wielki sportowy sukces nie był w stanie przyćmić realistycznej oceny świata dokonywanej przez żyjących ówczesznie Polaków. Dobrze oddają to słowa dyrektora hotelu Victoria Stanisława Wcisły, który na ankietę przeprowadzaną przez „Sportowca” pytającą o szanse naszych rodaków na Olimpiadzie pełen obaw, wątpliwości, ale chyba też smutnej ironii odpowiedział: „Co mnie poza tym niepokoi, to fakt, że nie mogę liczyć – rozpatrując możliwości w sferze realnej, na wiele medali, przede wszystkim złotych, w konkurencjach, które pozostawiają wspomnienia: w lekkoatletyce, szermierce, boksie [...]. Wracając do rozważań olimpijskich. Realia to jedno, możliwości, niczym pod Samosierrą – drugie. Polacy słyną z tego, że są nieobliczalni. I może za przykładem Trasy Łazienkowskiej, której czas budowy tak bardzo został skrócony, również cykl treningowy w wielu dyscyplinach, dotychczas wlokący się ślamazarnie, nagle wystrzeli entuzjazmem kilku Mazurków. Oby tak się stało”<sup>23</sup>. Poniekąd tak się stało, ale jak starałem się pokazać w codzienności, w której żyli ówczesznie Polacy na niewiele mogło się to już zdać. Romantyczne uniesienia wobec natłoku problemów traciły swoją moc sprawczą. Jak zauważał na kartach swojego dziennika Mieczysław Rakowski 18 stycznia 1976 roku: „[Ludzie] niepokoją się rozdźwiękiem pomiędzy językiem oficjalnej propagandy, a rzeczywistością dnia codziennego, rozdwojeniem życia społecznego na to, co się myśli i mówi prywatnie, i to co się głosi publicznie. Coraz silniejszy jest podział «my» i «oni». Brakuje rzetelnej informacji o rzeczywistych trudnościach kraju” (Rakowski, 2002, 20). Polacy zaczęli uodparniać się na rządową propagandę, a ich złożona reakcja na Igrzyska Olimpijskie w 1976 roku zdaje się potwierdzać fakt, że to właśnie ten rok był początkiem coraz większego rozczarowania wobec jakiegokolwiek formy istnienia socjalistycznej rzeczywistości.

---

<sup>23</sup> S. Wcisło, *Gdy słyszę: Olimpiada*, „Przegląd Sportowy” 7 VII 1976, s. 2.

### **Bibliografia**

- Friszke Andrzej; 1995, Polska Gierka, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Konwicky, Tadeusz; 2005, Kalendarz i klepsydra, Warszawa: Czytelnik.
- MacAloon John; 2009, Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych; w: John Mac Aloon (red), Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa: WUW, s. 360-420.
- Olszański, Tadeusz; 1977, Wszystko za medal. Reportaże z Montrealu, Warszawa: Iskry.
- Paczkowski, Andrzej; 1998, Pół wieku dziejów Polski 1939-1989, Warszawa: PWN.
- Papuczys, Jakub; 2016, Mistrzostwa Świata w piłce nożnej w RFN w 1974 a polska „nowoczesność” dekady Gierka w: Didaskalia, nr 132, ss. 48-56.
- Rakowski, Mieczysław F.; 2002, Dzienniki polityczne 1976-1978, Warszawa: Iskry.
- Szczański, Jan; 1971, Rozważania o Rzeczypospolitej, Warszawa: PIW.
- Szujecki Krzysztof; 2014, Życie sportowe w PRL, Warszawa: Bellona.

## DYSTOPIJNY OBRAZ STANÓW ZJEDNOCZONYCH W TWÓRCZOŚCI GEORGE'A TOOKERA<sup>1</sup>

Emilia Chorzępa

### Abstract:

The aim of the work is to propose new, embedded in social and political context view on the multifaceted paintings of an unknown in Poland artist, George Tooker, who has been making art since the 1940s. Selected works are analyzed here as dystopian image of the United States of America. Particularly, important seems to be the context of the Cold War and the Vietnam War. I treat the history of this country as consciously built on foundations of utopian assumptions idea – J. Baudrillard writes about it in the book entitled *America*, but also S. N. Eisenstadt (*European Civilization in a Comparative Perspective*), or R. Koolhaas (*Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*). Interestingly, Baudrillard discovers that utopian assumptions can be found in the spatial concept of New York. Finally, I agree with the theory that the attempt to implement utopia occurs in this case, but it has to be taken into consideration that at the time of that experiment the transformation of the vision of the world (here the country) happens and it changes from ideal into tragic one, fear-filled scenario of human future. It is important to understand that the subject area of utopia, anti-utopia and dystopia gained in the 20<sup>th</sup> century great popularity in literature, film, and - as it turns out - influenced also painting. Thus, the historical context is important for my topic as it shows the continuity of the civilization processes – within which George Tooker work is situated, and which is considered here in terms of the emergence of dystopian vision of the United States of America, and more specifically, the dystopian image of the American society condition.

### Abstrakt:

Celem pracy jest zaproponowanie nowego, osadzonego w kontekście społecznym i politycznym spojrzenia na wielowątkowe malarstwo nieznanego w Polsce artysty, George'a Tookera, którzy tworzył od lat 40. XX wieku. Wybrane dzieła artysty analizowane są tutaj jako dystopijny obraz Stanów Zjednoczonych. Istotnym jest przede wszystkim kontekst Zimnej Wojny i wojny w Wietnamie. Traktuję historię tego państwa jako świadomie budowaną na fundamentach utopijnych założeń – o czym pisze w swojej książce pt. *Ameryka* J. Baudrillard, ale także S. N. Eisenstadt (*Utopia i nowoczesność. Porównawcza analiza cywilizacji*), czy R. Koolhaas (*Deliryczny Nowy Jork: retroaktywny*

---

<sup>1</sup> Tekst został napisany jako praca licencjacka na kierunku Historii Sztuki, UAM, pod opieką dr Filipa Lipińskiego, któremu dziękuję za uwagi merytoryczne i redakcyjne.

*manifest dla Manhattanu*). Co ciekawe, Baudrillard odkrywa, że utopijne założenia odnaleźć można już w koncepcji przestrzennej Nowego Jorku. Zgadza się ostatecznie z teorią, iż w tym przypadku dochodzi przynajmniej do prób urzeczywistnienia owej utopii, ale należy pójść o krok dalej, i przyjąć, że w momencie choćby prób jej urzeczywistnienia, dochodzi do przeobrażenia wizji świata (tutaj państwa) idealnego w tragiczny, przepelniony lękiem o przyszłość scenariusz ludzkich losów. Istotne jest zrozumienie, iż tematyka o charakterze utopijnym, antyutopijnym i dystopijnym zyskała w XX wieku ogromną popularność w literaturze, filmie, a także – jak się okazuje – odcisnęła piętno na malarstwie. Kontekst historyczny jest o tyle ważny dla podjętego przeze mnie tematu, iż ukazuje ciągłość procesów cywilizacyjnych, w obrębie których sytuuje się twórczość George’a Tooker’a, która jest rozpatrywana tutaj w oparciu o wyłaniającą się z niej właśnie dystopię wizję Stanów Zjednoczonych, a dokładniej dystopijny obraz kondycji amerykańskiego społeczeństwa.

## Wprowadzenie

Nawet jeśli prawdą jest, że aby poddać się urokowi sztuki, powinniśmy w pewnym stopniu rozluźnić nasze więzy z rzeczywistością, to niemniej prawdą jest i to, że każda autentyczna sztuka prowadzi nas w końcu drogą okrężną, dłuższą lub krótszą, z powrotem do rzeczywistości<sup>2</sup>.

**G**eorge Tooker, amerykański malarz żyjący w latach 1920-2011, wpisuje się w środowisko artystów – także pisarzy i filmowców – których misją stała się krytyka nowoczesnego państwa (społeczeństwa i polityki) próbującego budować je na fundamentach utopijnych koncepcji, ostatecznie skutkujących poczuciem niepokoju, ograniczeniem swobody obywatelskiej, niepoprawnym funkcjonowaniu państwa, czy gwałtu na prawach mniejszości społecznych. Obrazy Tookera przedstawiają sceny z codziennego życia amerykańskiego obywatela, głównym tematem są więc ludzie, ich wzajemne relacje i miejsce jakie zajmują w społeczeństwie. Stosunki te konkretyzują się zawsze w otoczeniu – w przypadku omawianych w tej pracy obrazów otoczeniu miejskim, które jest nośnikiem wyobcowania, dehumanizacji, anonimowości. Opowieść wewnątrzobrazowa rozgrywa się poprzez gesty i mimikę bohaterów, a zwłaszcza spojrzenie – kontakt z widzem. Ponieważ Tooker przez cały okres twórczości podejmował charakterystyczne wątki i motywy dające się tłumaczyć w obrębie dystopijnej wizji świata – która wyrosła (podobnie jak większość utworów utopijnych) na kanwie krytyki państwa i społeczeństwa – dostrzegalnej dotąd przede wszystkim w utworach pisanych i filmowych, a która ujawnia się także w malarstwie (dowiedzenie tego stanowi jeden z celów badawczych tej pracy) – zajmę się wybranymi dziełami sztuki od lat 50. do końca lat 80. Będą to: *The Waiting Room* z 1959 roku, *Supermarket* z 1973 roku i *The Waiting Room II* z 1982 roku<sup>3</sup>. Tak rozległe ramy

<sup>2</sup> A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 16.

<sup>3</sup> O tym, że problematyka dystopijna może ulec recepcji w dziele malarskim pisze D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła*, Poznań 1994, s. 103. „»Fabuła [autor przytacza cytaty w kontekście fabuły

czasowe pozwalają na wykazanie konsekwencji artysty w myśleniu o sytuacji w państwie oraz o roli sztuki jako narzędziu do walki o lepszy byt. Sam wybór dzieł podyktowany jest chęcią unaocznienia w możliwie klarowny sposób korespondencji obrazów Tookera z ówczesnymi wydarzeniami historycznymi, które ulegają przetransponowaniu na medium malarskie w znamienne dla dystopii sposób. Pojęcie „dystopii” w odniesieniu do twórczości Tookera pojawiło się w dwóch tekstach autorstwa Anny C. Chave i Marshalla N. Price'a, jednak żadne z nich nie zdecydowało się rozwinąć tego tematu, a samo pojęcie zostało użyte hasłowo<sup>4</sup>. Opracowania dotyczące sztuki Tookera, które znajdują się w bibliografii tej pracy opierają się przede wszystkim na informacjach biograficznych i ujmują jego twórczość problematyzując ją, jednak nie poddając poszczególnych dzieł dość wnikliwej analizie.

### Pojęcie utopi / antyutopii / dystopii – *Naród Wybrany*

Na twórczość artysty (w tym jej dystopijny wymiar) miało wpływ wiele czynników, na które należy zwrócić uwagę zanim rozpocznie się analizę dzieł malarskich, by uczynić z nich narzędzie dla pełniejszego zrozumienia jego sztuki. W pierwszej kolejności należy rozważyć zagadnienie utopii spełnionej: zastanowić się, czy istnieje państwo, które ją zrealizowało, bądź realizuje w dalszym ciągu. Odpowiedzi udziela w sposób przekonujący Jean Baudrillard w swojej książce *Ameryka*, w której rozpatruje procesy zachodzące w nowoczesnej Ameryce, a w rozdziale o wymownym tytule: *Urzeczywistniona utopia*, pisze: „Cały proces zakładania Ameryki przebiegał zgodnie z tym podwójnym dążeniem do gruntowania prawa moralnego i radykalizacji utopijnych wymogów w umysłach (...) oraz do bezpośredniej materializacji tej utopii w pracy, obyczajach i stylu życia”, i dalej: „Stany Zjednoczone są urzeczywistnioną utopią”<sup>5</sup>. Należy podkreślić, że dla Baudrillarda „urzeczywistniona utopia” od początku jawi się jako negatywna. Trzeba więc zwrócić uwagę, iż ziemie amerykańskie od początków stanowiły podatny grunt dla utopii, o czym pisał zarówno Jean Baudrillard, Rem Koolhaas, czy Roman Tokarczyk, a także Shmuel N. Eisenstadt<sup>6</sup>. Zauważyli oni, że możliwość podboju nowych ziem i ekspansji rozumianej jako antidotum na toczące Europę od zarania dziejów choroby (wojny, problemy społeczno-

---

dystopijnej – E.Ch.] – pisze bowiem J. Ziomek – nie mając charakteru językowego może się artykułować w narracjach zbudowanych z różnych kodów. Tę samą fabułę można opowiedzieć językiem literatury, filmu, dzieła plastycznego, teatru”. Wszystkie trzy reprodukcje obrazów znajdują się w: R. Cozzolino, M.N. Price, M. M. Wolfe, *George Tooker*, Nowy Jork 2008, s. 137, 154, 161.

<sup>4</sup>Jest to praca zbiorowa, zob. A. C. Chave, *Framing imagery: at the intersection of geometry and the social*, [w:] R. Cozzolino, dz. cyt., s. 73; M. N. Price, *From anxiety to agape: George Tooker and the human condition*, dz. cyt., s. 61.

<sup>5</sup>J. Baudrillard, *Ameryka*, Warszawa 2001, s. 101-103.

<sup>6</sup>Aby prześledzić problematykę związaną z uznaniem polityki Stanów Zjednoczonych jako tej, która od początków istnienia państwa wcielała utopijne idee zob.: J. Baudrillard, dz. cyt.; R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork: retroaktywny manifest dla Manhattanu*, Kraków 2013; R. Tokarczyk, *Utopia „Nowej Lewicy” amerykańskiej*, Warszawa 1979; S. N. Eisenstadt, *Utopia i nowoczesność. Porównawcza analiza cywilizacji*, Warszawa 2009.

gospodarcze itd.), zatem nadzieja na ziszczenie utopijnych projektów, które nie dały się urzeczywistnić na Starym Kontynencie zaszczerpa w Amerykanach poczucie, że są oni „narodem wybranym”, którego przeznaczeniem jest stać na straży moralności – tendencje do moralizowania stanowią wręcz jedną z cech charakteryzujących amerykańskie społeczeństwo, co uwidacznia się także w twórczości Tookera. Wracając jednak do przytoczonego cytatu Baudrillarda – choć można by polemizować ze stanowiskiem autora, który pisze o wcielanych w Stanach Zjednoczonych utopijnych założeniach *utopia urzeczywistniona*, a może wystarczyłoby mówić o *próbach urzeczywistnienia* – sam zwrot „dążenia do gruntowania (...) i radykalizacji utopijnych wymogów” daje asumpt do namysłu nad tym, co dzieje się, gdy owe dążenia zostają wdrożone w życie. Rozstrzygnięcie tej kwestii odnaleźć można w *Dystopii* Michała Głazewskiego: „Skażona z definicji fatalnym powabem perfekcji społeczeństwa ostatecznego, naprawdę straszna utopia stawiała się jednak dopiero wtedy, gdy próbowano ją ziścić, zbudować, nakazać, wymusić Nowy Wspaniały Świat w formie państw totalitarnych”<sup>7</sup>. Tytułowa *dystopia* nie jest zatem niczym innym jak pesymistycznym, przepełnionym lękiem o teraźniejszość i przyszłość scenariuszem (literackim, filmowym, czy obrazowym) obnażającym tragiczne konsekwencje realizacji utopii rozumianej pierwotnie jako wizja idealnego świata tudzież państwa.

Definicja *dystopii* budzi wiele kontrowersji, między innymi ze względu na błędne przekonanie, że już sama utopia jest ze swej istoty negatywna i niepotrzebnie rozróżnia się pojęcia: utopia/antyutopia/dystopia. Takie myślenie o utopii jest rezultatem zapominania, iż negatywne konsekwencje jej realizacji nie były docelowym punktem autorów utopijnych wizji – a współczesne odczucie jej negatywnego wymiaru wynika z doświadczenia prób jej realizacji (np. polityka III Rzeszy). Wynika to z definicji samej utopii<sup>8</sup>. Według *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej* „utopia” oznacza „wizję idealnie zorganizowanego społeczeństwa, w którym nie ma miejsca na zło i niesprawiedliwość”, a według Dariusza Wojtczaka: „Utopia to taki projekt idealnego społeczeństwa, w którym nie istnieją żadne formy wyalienowania, to także próba stworzenia obrazu ludzkiego szczęścia, którego spełnienie wymaga zespolenia interesu jednostki z interesem ogółu”<sup>9</sup>. Ponadto w definicji Głazewskiego: „Utopie (...) stanowią wyraz tęsknoty za spełnieniem, doskonałością, pewnością, że prawda, dobro i sprawiedliwość nie są tylko intersubiektywnymi artefaktami społecznymi, ale realną substancją bytu...”<sup>10</sup>. Przytoczone cytaty wskazują na główne cechy utopii i dowodzą, iż

<sup>7</sup>M. Głazewski, *Dystopia: pedagogiczne konteksty teorii systemów autopojetycznych Niklasa Luhmanna*, Zielona Góra 2010, s. 6,150.

<sup>8</sup>Warto w tym miejscu zaznaczyć się z etymologią słów z języka greckiego: *topos* oznacza *miejsce*; przedrostek *u* (od: *utopia*) oznacza *nie* (więc: nie-miejsce, miejsce nieistniejące); *anty* (od: *antyutopia*) oznacza *przeciw* (zaprzeczenie możliwości zaistnienia utopii, przeciw utopii); przedrostek *dys / dis* (od: *dystopia*) oznacza *zły* (złe miejsce, chore, niemoralne, utopia negatywna). Zob. M. Głazewski, dz. cyt., s. 133; A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 262, 354.

<sup>9</sup>A. Niewiadowski, dz. cyt., s. 354; D. Wojtczak, dz. cyt., s. 38, 39.

<sup>10</sup>M. Głazewski, dz. cyt., s. 133.



jest ona ze swej natury pozytywna, a jej przeznaczeniem jest napiętnowanie terażniejszości w imię poprawy przyszłości – jest ona skutkiem niezadowolenia z obecnej sytuacji: utopia to „radykalne programy poprawy istniejącego systemu społeczno-politycznego”<sup>11</sup>. Należy dodać, iż o utopii mówi się wtedy, gdy owe zamierzenia nie zostały zniszczone, utopijne koncepcje pozostają zawsze w sferze marzeń. Negatywny wydzźwięk ma antyutopia i dystopia, jednak definicje obu pojęć często są nieprecyzyjne lub postawiony jest między nimi znak równości. W *Leksykonie* następuje rozróżnienie obu pojęć: antyutopia miałaby być więc „swego rodzaju przejaskrawioną parodią koncepcji utopijnych” i „wyprowadza swoje wizje z przesłanek utopijnych” – nie odnosi się do rzeczywistości tylko do samych projektów utopijnych (niewykonalnych), jest pastiszem na utopijne wizje i zaprzecza możliwości ich praktycznego zastosowania w walce o lepszy byt; z kolei Wojtczak nie rozróżnia tych pojęć w ogóle<sup>12</sup>. W przeciwieństwie do antyutopii dystopia – za *Leksykonem* – „podobnie jak utopia wyrasta z krytycznej postawy wobec aktualnej w danym czasie rzeczywistości, ale różni się od niej brakiem wiary w możliwość jakiegokolwiek zmiany na lepsze”, zatem utopia i dystopia wyrastają z tych samych pobudek: niezadowolenia wobec zastanej rzeczywistości, choć „dystopia – mroczna strona każdej utopii, pojawia się zawsze przy próbach jej realizacji, lecz jest tworem terminalnym”<sup>13</sup>. Zarówno utopia jak i dystopia są narzędziami krytyki państwa, czy społeczeństwa, jednak utopia jest narzędziem krytyki w pośredni sposób – proponuje rozwiązanie problemów dając już gotowy plan naprawy, zaś dystopia jest narzędziem bezpośrednim – skupia się na ostrzeganiu społeczeństwa przed konsekwencjami *następujących* przemian (które są skutkiem prób wcielenia w życie utopii), „pobudza do refleksji nad osiągnięciami współczesnej cywilizacji i mechanizmami organizującymi życie społeczeństwa”<sup>14</sup>. Aby dotrzeć do społeczeństwa i zintensyfikować jego czujność na otaczające je niebezpieczeństwa (przestrzec je) autor dystopii ucieka się do zatarcia granic między terażniejszością i przyszłością oraz posługuje się wątkami zaczerpniętymi z autentycznych zdarzeń urealniających fabułę z jednej strony (operując kategorią „swojskości”, na którą zwrócił uwagę Gładzewski) – obraz także jest zdolny do prowadzenia narracji we właściwy sposób dla medium malarskiego – zaś z drugiej strony wprowadza elementy fantastyki. Cechą najistotniejszą – inne zostaną omówione w trakcie analizy konkretnych dzieł – i o której była już wcześniej mowa, jest warunek, o którym wspomina wielokrotnie Gładzewski: dystopia „odzwierciedla wszystkie jego [społeczeństwa – E. Ch.] najgorsze lęki i koszmary, która pojawia się niechybnie, gdy utopia rzeczywiście zaistnieje jako postulowany, ostateczny system społeczny”<sup>15</sup>.

Ameryka jest szczególnym tworem geopolitycznym, w którym od początku jego istnienia próbuje się ziścić utopijne projekty niedające się przystosować np. do warunków europejskich – stąd w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych można mówić jedynie o dystopii a nie antyutopii. Realizacja tych projektów miała stanąć pod znakiem zapytania w

---

<sup>11</sup> A. Niewiadowski..., dz. cyt., s. 250; D. Wojtczak, dz. cyt., s. 39-41.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> M. Gładzewski, dz. cyt., s. 150.

<sup>14</sup> A. Niewiadowski..., dz. cyt., s. 263, 264.

<sup>15</sup> M. Gładzewski, dz. cyt., s. 133.

okresie po II wojnie światowej – zagrożona wpływami socjalizmu, skutkiem czego była Zimna Wojna. W kolejnych latach państwo zaangażowało się w wojnę w Wietnamie i inne interwencje zbrojne na świecie. Działania te wpisują się w charakterystykę funkcjonowania państw dystopijnych: „społeczeństwo dystopijne jest zamknięte, hermetyczne, wobec świata zewnętrznego żywi lęk, wrogość lub wstręt, a często wręcz znajduje się z nim w stanie permanentnej wojny”<sup>16</sup>. Problemy te wyraźnie są dostrzegalne w malarstwie Tookera, które współdzielili cechy utworów dystopijnych, i które wyrosło na kanwie ostrej krytyki sytuacji zaistniałej w tym czasie w Ameryce.

Utwory o charakterze dystopijnym, czy antyutopijnym zdają się mieć charakter uniwersalny, zwłaszcza w dobie szybko zmieniających się realiów XXI wieku, w którym natężony postęp nauki i technologii podsyca jeszcze bardziej chęć ucieleśnienia marzeń o potędze, zaś tempo owego rozwoju coraz częściej zdaje się przytłaczać społeczeństwo niemogące nadążyć za wynikającymi z następujących transformacji zmianami<sup>17</sup>. Popularność dzieł o charakterze antyutopijnym znacznie wzrosła już od ok. 1900 roku, a nasiliła się po I wojnie światowej i trwa nadal. W tym czasie stają się popularne teksty literackie – żeby tylko wymienić twórczość Aldousa Huxleya, Herberta G. Wellsa, czy George’a Orwella<sup>18</sup>. Niemniej znaczące stają się jednak filmy wizualizujące – zazwyczaj utopijną i w gruncie rzeczy propagandową – wizję przyszłej potęgi miast i państw, jak: *Nowa Moskwa* z 1938 roku i *Futurama* z 1939 roku, oraz dystopijne: np. *Metropolis* z 1927 roku, i których produkcja w związku z szybko rozwijającymi się możliwościami – przede wszystkim technicznymi – kina, coraz bardziej rozwijała się (wizje antyutopii / dystopii zazwyczaj realizowano jako obrazy przyszłości, co dawało sposobność do popisów filmowców w zakresie np. efektów specjalnych), a także dzięki atrakcyjności samego tematu, w którego wpisana problematyka od ok. 1900 roku stawała się coraz bardziej aktualna, odzwierciedlająca narastające niepokoje obejmujące nie tylko Amerykę, ale także Europę i Azję, i możliwa do ziszczenia poprzez dokonującą się w zawrotnym tempie rewolucję przemysłową, gospodarczą i społeczną, w końcu przecucie I i II wojny światowej, następnie Zimnej Wojny i wojny w Wietnamie.

W tym kontekście warto przywołać *Rok 1984* Orwella, powieść napisaną w 1948 roku jako sprzeciw wobec socjalizmu i efekt obaw związanych z nadciągającą Zimną Wojną – już w 1947 roku zostaje sformułowana Doktryna Trumana zapowiadająca zaangażowanie Stanów Zjednoczonych w odbudowę Europy oraz walkę z polityką Związku Radzieckiego (co nie zostało zapowiedziane w sposób bezpośredni). Zimna Wojna wywoływała obawy społeczeństwa w dwojaki sposób – z jednej strony niepokój wzbudzała sama ideologia socjalizmu – jako m.in. zagrożenie dla jednostki, która miała zostać podporządkowana państwu – przekształcająca utopijne założenia Marksa na własne potrzeby, oraz zagrożenie dla kapitalizmu – systemu ekonomicznego Stanów Zjednoczonych będącego podstawą funkcjonowania tego państwa. Z drugiej strony presja wywierana przez

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 139

<sup>17</sup> D. Wojtczak, dz. cyt., s. 102.

<sup>18</sup> Zob. A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, Warszawa 2001; H. G. Wells, *Wojna światów*, Kraków 1974; G. Orwell, *Rok 1984*, Warszawa 2001.

państwo amerykańskie na społeczeństwo, by uchronić je przed wpływami socjalizmu i sterroryzowanie świadomości społeczeństwa wieszczeniem możliwych ataków ze strony Związku Radzieckiego na nowoczesną Amerykę – także ingerencja służb w prywatność obywateli – pobudzało podejrzliwość i poczucie ciągłego niebezpieczeństwa również wobec polityki samego państwa oraz pozostałych obywateli, co ostatecznie doprowadziło do osłabienia mocy oddziaływania „religii obywatelskiej” (pielęgnowanej konsekwentnie od początków istnienia tego państwa)<sup>19</sup>. W obydwu przypadkach – gdy ludność czuła strach związany z możliwym natarciem Sowietów na Amerykę, jak i wtedy gdy niepokoiła ją polityka państwa – społeczeństwo posiadało silne bodźce do tego, by snuć utopijne / antyutopijne i dystopijne wizje o moralizatorskim charakterze, czego przykładem jest wspomniane dzieło Orwella. Malarstwo Tookera jest jednak wynikiem odwrotnych do Orwellovskich intencji – Tooker nie ukrywał swego podziwu dla systemu komunistycznego, później związany z „Nową Lewicą” amerykańską przyjął charakterystyczną dla amerykańskiego społeczeństwa postawę moralnie zaangażowaną – tym razem kwestionującą korzystny wpływ kapitalizmu na sytuację w państwie<sup>20</sup>. Ruchy „Nowej Lewicy” uaktywniły się na przełomie lat 60. i 70. jako reakcja na niesłabnący kryzys – ekonomiczny, gospodarczy, polityczny a więc i społeczny<sup>21</sup>. System kapitalistyczny przyczynił się do nierównego podziału dóbr między obywatelami dzięki czemu wyodrębniła się elita burżuazyjna oraz klasa robotnicza żyjąca niekiedy na granicy ubóstwa. Wpisane w konstytucję: wolność i demokracja nie były w praktyce interpretowane jako równość i tolerancja, toteż mniejszości narodowe i rasowe, a także te o odmiennej orientacji seksualnej, nie były zadowolone z funkcjonowania państwa i zaczęły walczyć o swoje przywileje. Stany Zjednoczone oceniane były więc jako przybierające formę państwa o silnie zaznaczających się dążeniach imperialistycznych i jako skierowane jedynie na zysk oraz szybki rozwój militarny i technologiczny. Postulatów „Nowej Lewicy” dotyczących zmiany polityki państwa nie należy jednak utożsamiać z ideami systemu komunistycznego, choć czerpano z marksizmu adaptując do warunków właściwych nowoczesnemu państwu amerykańskiemu. Choć wszyscy zwolennicy „Nowej Lewicy” krytykowali kapitalizm, to niektórzy wierzyli w możliwość reformacji.

---

<sup>19</sup> S. N. Eisenstadt, dz. cyt., s. 412, 449, 461, 473. Autor zauważa, że początkowo tożsamość zbiorowa Amerykanów zasadzała się na głębokim purytyzmie, który ostatecznie dzięki umiejętnie kierowanej polityce państwa przeistoczył się w „religię obywatelską” – to sam naród stał się tym, co Amerykanie czczą, a zdobyte ziemie stały się istotą ich sprzymierzenia. Silny patriotyzm i wpisana w społeczeństwo idea Boskiego Przeznaczenia (Manifest Destiny) wypierają chęć „czczenia” samego władcy – tu prezydenta – liczy się dobro narodu i ziem, nie zaś rządzącego. Ta cecha odróżnia społeczeństwo amerykańskie od np. Europejczyków, u których monarcha często występował w roli boskiego pełnomocnika. Niepokoje Amerykanów w latach 60. i 70. omawiane zostały przez R. Tokarczyka, dz. cyt., s. 19.

<sup>20</sup> O zaangażowaniu Tookera w propagowanie komunizmu (przynależność w czasach studiów do młodzieżowej Partii Komunistycznej), a następnie o współpracy z różnymi ośrodkami pomocy dla Afroamerykanów w walce z rasizmem i o udziale w wystąpieniach Martina Luthera Kinga pisze A. C. Chave, *Framing...*, [w:] R. Cozzolino, dz. cyt., s. 72-73.

<sup>21</sup> Zob. R. Tokarczyk, dz. cyt., s. 17, 19.

### George Tooker a historia sztuki – artysta skontekstualizowany

Uwarunkowania historyczne są o tyle istotne dla podjętego tematu, iż ukazują ciągłość procesów cywilizacyjnych w obrębie których sytuuje się twórczość Tookera, i którego malarstwo, a właściwie wybrane dzieła, gdyż prace artysty wymykają się zarówno próbom zakwalifikowania ich do konkretnego kierunku artystycznego, jak i w obrębie samej jego twórczości – semantycznej systematyzacji obrazów – będą rozpatrywane tutaj w oparciu o wyłaniającą się z nich dystopijną wizję Stanów Zjednoczonych i ocenę kondycji amerykańskiego społeczeństwa. Kwestia przypisania twórczości George’a Tookera do nurtu *realizmu magicznego* (magic realism) zasługuje na refleksję, która może okazać się znacząca dla omawianego zagadnienia. Warto zaznaczyć, że sama nazwa – magiczny realizm – w odniesieniu do twórczości Tookera, jak i innych artystów z jego kręgu, jest dyskusyjna. O ile w większości publikacji to właśnie ta nazwa jest stosowana do określenia uprawianej przez owych artystów sztuki, o tyle w przypadku książki: *American Realist Painting 1945-1980* autorstwa Johna L. Warda mowa jest o *enigmatycznym realizmie* (enigmatic realism)<sup>22</sup>. Różnica dotyczy samej nazwy, nie zaś treści obu publikacji, jednak nasuwa pytanie o granice badanej sztuki, jej specyfikę i adekwatność przypisanych owej działalności artystycznej ram, w których musi ona funkcjonować w kanonie historii sztuki. Poza tym, choć „magiczny” i „enigmatyczny” często traktowane są synonimicznie – nie chcę zajmować się szerzej zagadnieniem etymologii poszczególnych słów – właściwym jest zwrócenie uwagi, że słowo „magiczny” przywodzi na myśl skojarzenia związane z czarami i nierzeczywistością, zaś słowo „enigmatyczny” nie konotuje już tak dosadnie choćby baśniowości, a raczej niejednoznaczność, zagadkowość i być może – metafizyczność, która jednak nie musi być całkowicie oderwana od realizmu. Słowo „enigmatyczny” wydaje się więc mniej bezwzględne w swej wymowie i bardziej adekwatne dla sztuki Tookera, którego nie wszystkie dzieła operują fantastyką, choć stymulują do odczuwania ich jako nasyconych pewną formą duchowości, wynikającą w dużej mierze z samej techniki malarskiej, mianowicie tempery<sup>23</sup>. Poza tym, trudno nazwać całą jego spuściznę artystyczną szczególną formą surrealizmu, a przecież o magicznym realizmie pisze się niekiedy w ten sposób<sup>24</sup>. Zastanawiający jest również fakt, że dzieła sztuki, które opatrzone etykietą *magicznego / enigmatycznego realizmu* niezmiernie różnią się między sobą zarówno cechami formalnymi, jak i treściowymi<sup>25</sup>. Niejednokrotny brak wspólnych cech –

<sup>22</sup> J. L. Ward, *American Realist Painting 1945-1980*, Michigan 1989.

<sup>23</sup> Tooker stosował technikę tempery jajowej, która pozwala na mocne efekty świetlne, co artysta wykorzystał w swojej twórczości w sposób szczególny – jego obrazy są niezwykle rozświetlone, zdają się „bić własnym, wewnętrznym światłem”, niemal nadprzyrodzonym (tempera jajowa używana była także do malowania ikon m.in. ze względu na duże możliwości ich rozświetlenia, co dawało – dodatkowo dzięki zastosowaniu złota – wrażenie przynależności przedstawięń do sfery *sacrum*). Technika ta pozwoliła artyście (dzięki uzyskanemu światłu) wydobyć plastyczność oraz wolumen ukazanych postaci, podkreślić zaoblone kształty ich ciał, co odrealnia w tym wypadku obrazy. Na temat techniki tempery jajowej zob. M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa, 1975, s. 139-141.

<sup>24</sup>Zob. R. Cozzolino, dz. cyt., s. 8; E. Lucie-Smith, *American Realism*, London 1994, s. 145, 146.

<sup>25</sup> Do *magicznych realistów* zalicza się m.in. także: Williama Bailey’a, Johna Wilde’a, Ivana Le Lorraine Albrighta i tylko niektóre prace Henry’ego Koernerera.

prócz owej niemożności wytłumaczenia dzieł w jednoznaczny sposób – narzuca się znacznie bardziej, niż w przypadku innych kierunków sztuki XX wieku, co może prowadzić do nieścisłości.

*Enigmatyczny realizm* kształtował się w latach 40. i 50. XX wieku i był nurtem antytetycznym wobec ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Cechą najważniejszą jest więc figuratywność, ale też wspomniana wyżej niejednoznaczność wzbudzająca niepokój, a związana z silnym przeżywaniem bieżących wydarzeń – wrażliwość na otaczającą rzeczywistość, nakierowanie na subiektywne uczucia i demonstracja swojego światopoglądu (sposobu postrzegania świata spełniającego się w dziele jako rzutowanie na płótno świata realnego i ukazanie go w krzywym zwierciadle, zatem poddanie tego świata zniekształceniu, przetworzeniu – zinterpretowaniu). Z punktu widzenia formy *enigmatyczny realizm* cechował autentyzm objawiający się częstym stosowaniem skrótów perspektywicznych – także (renesansowej) perspektywy zbieżnej – i podkreśleniem przestrzenności, troską o oddawanie w możliwie realistyczny sposób światła, próbą pogodzenia rzeczywistości fizycznej z aspektami psychologicznymi<sup>26</sup>.

Ponadto nurt ten należałoby widzieć w powiązaniu z wcześniejszą tendencją w sztuce niemieckiej lat 20. XX wieku, mianowicie Neue Sachlichkeit (inne nazwy to Nowa Rzeczowość, Realizm Magiczny – ta nazwa pierwotnie funkcjonowała właśnie jako synonimiczna wobec Neue Sachlichkeit / Nowej Rzeczowości i dopiero później zaczęto używać jej jako samodzielne określenie na sztukę amerykańską od lat 40. XX wieku), będącą odpowiedzią – w odniesieniu do panujących tendencji w sztuce – na ekspresjonizm (także ukierunkowany społecznie), zaś w odniesieniu do samej historii – na sytuację społeczną, ekonomiczną i polityczną Niemiec po I wojnie światowej<sup>27</sup>. Tematami wiodącymi stała się ponura rzeczywistość, sprzeciw wobec burżuazji i rozkład wartości moralnych, dewaluacja religii, bunt przeciwko militaryzmowi<sup>28</sup>. Artystów charakteryzowało „ogólne rozczarowanie wobec świata (...) stąd rodzi się u nich cynizm, gorycz, świadomość beznadziejności sytuacji w jakiej się znaleźli”, czyli „oschły, szorstki, często nawet brutalny realizm”, ale również „specyficzny dla mentalności niemieckiej sentymentalizm” i „zamiłowanie do swojskości”<sup>29</sup>. Psychologizm, niekiedy metafizyka i metaforyka – „przekraczanie granic rzeczywistości” – łączyły się z ogólną chęcią do obiektywizowania przekazu dzieła malarskiego i uspokojenia formy poprzez oszczędny rysunek i klarowną kompozycję<sup>30</sup>. Od początku więc artyści Nowej Rzeczowości stawiali sobie za zadanie nie tylko odniesienie się do ówczesnej sytuacji w państwie, ale konkretnie – krytykę tej sytuacji.

Podobnie dzieje się w przypadku *enigmatycznego realizmu* – oczywiście, jak już wcześniej zostało wspomniane, za przynależących do tego nurtu uznano zbyt wielu różnorodnych

---

<sup>26</sup> J. L. Ward, dz. cyt.

<sup>27</sup> A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1981, s. 228.

<sup>28</sup> Tamże, s. 231.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże.

artystów, by móc stwierdzić, że dotyczy to wszystkich – niektórzy jednak malarze zajmują się krytyką ówczesnej rzeczywistości, zatem można mówić o upolitycznieniu sztuki enigmatycznego realizmu (w niektórych przypadkach) – ma to duże znaczenie dla analizy obrazów George’a Tookera i ich dystopijnego wydźwięku<sup>31</sup>. Wobec twórczości Tookera warto zasygnalizować jeszcze, że podobieństwo formalne i treściowe sztuki niektórych artystów Nowej Rzeczowości i sztuki tego artysty niekiedy wręcz narzuca się, chociażby w porównaniu z twórczością Schrimpf’a, znanego zresztą z komunistycznych poglądów<sup>32</sup>. Wszystkie te bardzo ogólne cechy charakterystyczne sztuki Nowej Rzeczowości są zbieżne z późniejszym nurtem sztuki amerykańskiej. W tym czasie poniektórzy artyści stylizują swoje obrazy na sztukę włoskiego renesansu kojarzoną sentymalnie z czasami dobrobytu i niezdegenerowania oraz zaprzeczającą stylistyce ekspresjonistycznej (np. Aleksander Kanoldt) – to samo zdeterminuje wkrótce Amerykanów do sięgnięcia po sztukę włoskiego renesansu, którą można dostrzec choćby w malarstwie tzw. miejskich i społecznych realistów jak Kenneth Hayes Miller, jeden z nauczycieli George’a Tookera<sup>33</sup>.

Prawdziwy „powrót do rzemiosła”, które miało ulec zatraceniu, był możliwy za sprawą sięgnięcia po technikę tempery, która została spopularyzowana w Stanach Zjednoczonych w 1936 roku za sprawą podręcznika dla artystów: *The Practice of Tempera Painting* autorstwa Daniela V. Thompsona. Zarówno więc artyści realizmu społecznego w Stanach Zjednoczonych tacy jak Reginald Marsh (także jeden z nauczycieli Tookera) i Ben Shahn, w Meksyku w latach 30. i 40. artyści malowideł ściennych np. David A. Siqueiros, tworzący murale silnie zaangażowane politycznie, oraz artyści *enigmatycznego realizmu* połączeni zostali wspólnym mianownikiem – wszyscy obrali za główny cel swojej sztuki krytykę zastanej rzeczywistości i technikę tempery jako narzędzie dające temu pełen wyraz. Technika malarska w odniesieniu do twórczości Tookera jest o tyle istotna, że pozwala jeszcze mocniej związać artystę ze środowiskiem „krytyków”, a jej wybór niesie za sobą wachlarz konsekwencji: odwołanie do włoskiego renesansu można powiązać z tzw. Amerykańskim Renesansem (American Renaissance) z lat 1876-1917, czyli okresem walki

---

<sup>31</sup>Niejednolita pod względem tematycznym twórczość Tookera mogłaby być analizowana także w kontekście miejskiego i społecznego realizmu – tam krytyczne nastawienie do rzeczywistości i upolitycznienie sztuki wybrzmiewa znacznie mocniej, np. twórczość Williama Groppera, która także w rozwiązaniach formalnych bywa bliska Tookerowi (obraz pt. *The Senate* z 1935 roku), czy Philipa Evergooda. Jako przykład upolitycznionych artystów enigmatycznego realizmu można wskazać przyjaciół Tookera, którzy w takich publikacjach jak: J. L. Ward, dz. cyt., E. Lucie-Smith, dz. cyt, figurują jako „klasycy” enigmatycznego realizmu, są to: Paul Cadmus i Jared French.

<sup>32</sup>Tamże, s. 230. Autorzy *Malarstwa, rzeźby, architektury* wymieniają aż cztery nurty w obrębie Neue Sachlichkeit chcąc przedstawić twórczość artystów tego kierunku w możliwie rzetelny sposób. Z kolei analogie między Georgiem Schrimpfem a Tookerem można dostrzec w przypadku chociażby portretów w oknie: *Dwie dziewczyny w oknie* z 1937 roku, czy *Siedząca dziewczyna* z 1927 roku Schrimpf’a a *Kobietą z koszem* z 1987-88, czy też *Oknem II* z 1956 roku – nastrój poetycki, statyczność, liryzm. Choć podobieństwo to jest godne zauważenia to jednak nie będę dokonywać analizy komparatystycznej dzieł Tookera i artystów Nowej Rzeczowości w ramach tej pracy, gdyż nie wydaje się to konieczne.

<sup>33</sup> E. Lucie-Smith, dz. cyt., s. 134.

o poczucie narodowej tożsamości i jedności poprzez sięgnięcie po sztukę renesansu, która jest silnie zakorzeniona w kulturze amerykańskiej po dziś dzień; tempera jako technika pozwala na uzyskanie dotykowego, czy zmysłowego efektu i plastyczności form oraz zaznaczenia wolumenu przedstawionych postaci tudzież przedmiotów, a także pozwala na grę ze światłem – skupienie się na świetle w obrazach amerykańskich realistów wywodzą badacze także od impresjonistów<sup>34</sup>. Uzyskiwana za sprawą tempery świetlistość jest ważnym składnikiem obrazów Tookera, gdyż dzięki niej spotęgowane zostaje wrażenie sensualności i nastroj metafizyki (wręcz religijności) oraz potęguje efekt fantastyki, który przekłada się na dystopijny wymiar obrazów – dematerializuje rzeczywistość dając ułudę marzenia sennego, bądź koszmarnej wizji przyszłości.

Ward zaznacza, że kontrast między „enigmatyczną” aurą (niewytłumaczalnym, metafizycznym i psychologicznym wydzźwiękiem) a realizmem, krystalizuje się w latach 60. i 70. – w tym też czasie artyści coraz bardziej świadomie „używają” swoich dzieł jako narzędzi propagandy manifestując swoje poglądy<sup>35</sup>. Tooker także był świadom znaczeń jakie niosą za sobą jego prace. Choć nie będę wnikać w biograficzne aspekty artysty należy podkreślić istotność dwóch faktów z jego życia, które pozwalają lepiej rozumieć kontekst jego twórczości. Niewątpliwie wpływ na jego twórczość miała jego orientacja seksualna – homoseksualizm, który w czasach maccartyzmu (jak i później) był niemile widziany wśród amerykańskiego społeczeństwa – dla samego artysty niechęć ta skutkowałą ciągłym poczuciem alienacji i opresji, pomimo tego, iż tworzył wraz z innymi artystami *enigmatycznego realizmu* jak Paul Cadmus i Jared French, z którymi prócz wspólnego zainteresowania malarstwem quattrocenta łączyły go stosunki seksualne<sup>36</sup>. Stąd też niejednokrotne aluzje do homoseksualizmu i erotyki w twórczości artysty, ale przede wszystkim wrażliwość na problem wykluczenia społecznego, np. rasizm. Z walką o równość i wolność wiążą się więc jego poglądy polityczne. Otóż Tooker od najwcześniejszych lat był zadeklarowanym komunistą (i ateistą), by później działać na rzecz amerykańskiej „Nowej Lewicy”, stąd też tak silna krytyka ówczesnej polityki i kapitalizmu, który zdaniem Tookera wyniszczał coraz bardziej społeczeństwo. Praktyki rządu amerykańskiego – nasilona inwigilacja, rewizja społeczeństwa i konspiracja wzmagają ogólną paranoję i przekładały się na sposób życia Amerykanów. Na jawność poglądów Tookera i jego działalność propagowaną przez „Nową Lewicę” – co zauważa Chave – dowodem jest choćby to, iż sprzedawał prawa do wykorzystywania swoich

---

<sup>34</sup> J.L. Ward, dz. cyt., s. 96. Wpływ impresjonizmu jest znamieny także w stosunku do podejmowanych przez amerykańskich artystów tematów zaczerpniętych z codziennego życia.

<sup>35</sup>Tamże, s. 214. To, że dzieła sztuki pełnią rolę propagandową – są nośnikami pewnych treści politycznych i światopoglądowych, co wiąże się z konkretnymi przemianami historycznymi, społecznymi itd., których czynnymi uczestnikami są właśnie artyści, było jedną z głównych tez A. Hausera, który dzieła nazwał *przekazami* zdolnymi do komunikowania chociażby idei. Odczytywanie propagandowych wartości dzieła nie wiąże się z próbami wejrzenia w myśli artysty, bo też artysta niekiedy czyni dzieło propagandowym nieświadomie. Zob. A. Hauser, dz. cyt., s. 17, 18, 32, 38.

<sup>36</sup> Poczucie alienacji rozumiane jest tutaj podług definicji słownikowej jako wyobcowanie i brak przynależności do danego środowiska bądź grupy społecznej.

obrazów (nazywanych przez autorkę „obrazami protestu”) jako ilustracje dla publikacji oczekując zapłaty honorarium w formie datku na rzecz NAACP, którego stał się członkiem<sup>37</sup>. Chave odnotowuje także, iż wiele z obrazów Tookera mogłoby być wykorzystanych jako ilustracje dla ukazujących się w latach 50. socjologicznych prac badawczych jak np. *The Lonely Crowd* Davida Riesmana, czy *The Organization Man* Williama H. Whyte’a. Tooker skorzystał z podobnej okazji – reprodukcja obrazu *Landscape with Figures* z 1965-66 posłużyła w 1968 roku jako okładka dla wydawanego przez trzy lata czasopisma AVANT-GARDE, które prezentowało treści związane z ruchami i postulatami „Nowej Lewicy” dając wyraz obawom związanym z zagrożeniami wynikającymi z nadmiernego kontrolowania obywateli przez państwo (tzw. McCarthyism). W samym czasopiśmie reprodukowano na kilku stronach serię jego obrazów, w tym słynny *The Subway* z 1950 roku. Obrazy nazwano „dziwnymi”, odznaczającymi się „niesamowitością” i w odniesieniu do czerpania artysty z XV-wiecznego malarstwa włoskiego: „niemającymi nic wspólnego z Madonnami i Primaveraami dawnych (szczęśliwszych?) epok...”, a także funkcjonującymi jako komentarz dla naprzykrzającej się coraz bardziej nowoczesności, a zwłaszcza miejskiego świata<sup>38</sup>. Innym przykładem może być wystawa Tookera w 1984 roku, którą ówczesni odbiorcy wiązali z antyutopijną powieścią Orwella pt. *Rok 1984* (w 1984 roku zrealizowano dodatkowo film na podstawie powieści w reżyserii Michaela Radforda o tytule *1984*) – fakt zaistnienia wystawy Tookera w tym samym roku, który został opisany w powieści Orwella był szeroko komentowany w prasie<sup>39</sup>.

Niefortunność nazewnictwa nurtu, do jakiego ma przynależeć Tooker – co wynika między innymi ze ścisłego związku malarstwa jakie uprawia artysta ze społecznym realizmem; ostatecznie polityczny wymiar jego sztuki (który można powiązać z niemieckim malarstwem lat 20., to jest Nową Rzeczowością), wyjątkowe możliwości jakie daje technika tempery (kojarzona zazwyczaj z malarstwem quattrocenta), a także fakty biograficzne, które wpłynęły na krytyczną postawę artysty, tworzą sprzyjające warunki dla przysposobienia przez Tookera instrumentarium jakie daje dystopia, by móc nadać swym dziełom dialektyczny wymiar i uczynić z nich uniwersalny w swej wymowie przekaz.

### Spoleczne inferno

Interpretacja dzieł Tookera w oderwaniu od historii i przemian społecznych miałaby charakter redukcyjny, gdyż Tooker niejednokrotnie zaznaczał, iż jego obrazy odnoszą się do realiów, w jakich żył – „pracował” na ówczesnej rzeczywistości i „przepracowywał”

<sup>37</sup> A. C. Chave, dz. cyt., s. 72. NAACP: National Association for the Advancement of Colored People; jest to organizacja na rzecz praw obywatelskich Afroamerykanów. Zaangażowanie Tookera w walkę o prawa dla mniejszości rasowych objawiały się nie tylko obecnością podczas przemówień Martina Luthera Kinga – zob. M. M. Wolfe, *George Tooker: a biography*, [w:] R. Cozzolino..., dz. cyt., s. 32., ale także w jego twórczości, by wymienić: *Supper* z 1963 roku, *Lunch* z 1964 roku, czy *Landscape with Figures III* z 1989.

<sup>38</sup> AVANT-GARDE Magazine #4 Sept 1968, red. R. Ginzburg, s. 36-45, [tłum. fragmentów tekstu - E.Ch.]

<sup>39</sup> Zob. T. Garver, *George Tooker*, San Francisco 2002, s. 35, oraz: M. N. Price, *From anxiety to agape: George Tooker and the human condition*, [w:] R. Cozzolino..., dz. cyt., s. 60.



problemy i zagrożenia będące jej nieodłącznym składnikiem. Wpisanie jego dzieł w kontekst historyczny pozwala pełniej je zrozumieć, uzupełnia ich wizualną stronę o dodatkowe informacje, dzięki czemu złożone znaczeniowo obrazy stają się jeszcze bardziej sugestywne. Nie należy rozumieć tego jako traktowanie sztuki jedynie jako „znaku czasu”, czy też ujmowanie czynnikiem wizualnym (*tekstowi*) zdolności do samodzielnego produkowania znaczeń (w oderwaniu od *kontekstu*; zresztą obrazy Tookera poprzez swoją strukturę, w bardzo silny sposób generują chociażby poczucie wyobcowania i opresji, o czym będzie można przekonać się na przykładzie analiz obrazów). Chodzi raczej o to, że w przypadku dzieł Tookera *tekst* i *kontekst* symbiotycznie współistnieją<sup>40</sup>.

Aby uchronić analizy dzieł – interpretowanych między innymi jako wyraz pewnych dążeń i refleksji artysty wobec ówczesnej mu rzeczywistości, i którym przypisuje się tutaj możliwość zilustrowania tego, czym jest dystopia i jak może się ona objawiać w malarstwie – przed błędnym zrozumieniem ich jako usiłowanie „wniknięcia w intencję autora”, należy podkreślić przede wszystkim, iż interpretacja wybranych dzieł niema prowadzić do tego, by przekonać czytelnika o świadomym czerpaniu przez artystę z motywów, jakie podsuwa sam utwór dystopijny, ani o jakiegokolwiek formie cytowania, czy aluzjach do konkretnych tego typu utworów literackich, czy filmowych, ani nawet, że miał okazję się z nimi zapoznać, choć jest to możliwe<sup>41</sup>.

Ponadto powyższy wywód, związany z próbą osadzenia dzieł w kontekście konkretnych zjawisk, czy wydarzeń historycznych nie ma na celu sugerowania, iż George Tooker odwoływał się do nich za każdym razem w sposób absolutnie świadomy, ponieważ dzieło sztuki nie jest nośnikiem samej tylko świadomości, ale także efektem tego, co nieświadome, intuicyjne i niekiedy wyparte. Czynnikiem spajającym analizę dzieł jest właśnie koncepcja dystopii, która jest o tyle obiektywna, iż będąc zawsze upolitycznioną (w czym tkwi pierwiastek subiektywizmu), jest też tworem, który jako środek wyrazu pojawia się w różnych epokach i pośród odmiennych narodowości krytykując – co należy podkreślić – różne systemy państwowe i ideologie<sup>42</sup>. Skutkiem tego spojrzenie na sztukę Tookera jako dystopijną sprawia, że *rzeczywistość* staje się pojęciem abstrakcyjnym (już nie jest rozumiana jedynie jako określony czas w życiu artysty), ponieważ samo zagadnienie dystopii (i utopii) jest uniwersalne: dotyczy problemów ciągle aktualnych niezależnie od epoki. Odtąd w jego sztuce przejawia się pewna doza egzystencjalizmu, następuje maksymalizacja znaczeń: znaczenia obrazów wymykają się poza ramy czasowe

---

<sup>40</sup>Zob. N. Bryson, *Art. in Context*, [w:] R. Cohen (red.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville 1992, s. 18-42. Norman Bryson pisze o niebezpieczeństwach wynikających z czynienia *tekstu* pasywną stroną w analizie, w przeciwieństwie do *kontekstu*, który – jeśli się na to pozwoli, bo ostatecznie należy pamiętać, iż „kontekst nie jest dany, a wytworzony” (Norman Bryson cytuje Jonathana Cullera, s. 21) – może determinować znaczenia tego *tekstu*, kontrolować go i zarazem ograniczać (np. ramami czasowymi), a także odbierać mu jego uniwersalny wymiar.

<sup>41</sup>Na temat intertekstualności dzieł sztuki i wpływu na nie treści zewnętrznych wobec nich samych zob. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo: problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 102.

<sup>42</sup>„Społeczne inferno” to określenie Stanisława Lema na antyutopię postrzeganą jako wizja realizującej się w negatywny sposób utopii, za: D. Wojtczak, dz. cyt., s. 34.

drugiej połowy XX wieku i wpisują się w pewien ogólny sposób rozumienia świata i rządzących nim praw.

Twórczość Tookera traktowana będzie więc jako swoisty zapis emocjonalnego stanu społeczeństwa amerykańskiego uwikłanego w ówczesne realia – zbiorowy portret psychologiczny i komentarz artysty – subiektywny, przetworzony, poddający ocenie, zaangażowany moralnie i politycznie, i niedający się złapać w pułapkę realizmu rozumianego jako kierunek sztuki zakładający przedstawianie jedynie rzeczy realnie istniejących, czy brak metafizyki i symboliki. Jednocześnie – mając w pamięci czym jest dystopia i jak ważne zajmuje miejsce w tradycji myślenia o świecie – malarstwo artysty należy widzieć także w jego uniwersalnym wymiarze, niedającym się ograniczyć *kontekstowi*.

### ❖ 1. Gra w „obecność i nieobecność”

Pierwszym omawianym obrazem na przykładzie którego można zaobserwować jak w dystopijnym ujęciu Tookera jawiły się mechanizmy funkcjonowania amerykańskiego państwa i społeczeństwa w latach 50. jest *The Waiting Room (Poczekalnia)* z 1959 roku<sup>43</sup>. Porządek społeczny dystopijnego świata zaprowadzany jest zazwyczaj za pomocą upodobania do formalizmu i powszechnej biurokracji, mnożenia przepisów i restrykcji w każdej dziedzinie życia, które często spowalniają wszelkie podejmowane przez jednostkę czynności, ale przede wszystkim pozwalają ją kontrolować. Owe zależności i absurdalność sytuacji przychodzą jako pierwsze na myśl widzowi konfrontowanemu z obrazem pt. *The Waiting Room*. Tytuł dzieła umiejscawia w konkretnej przestrzeni, choć próżno byłoby szukać punktu zaczepienia w postaci informacji, za czym czekają przedstawione postaci i do jakiego miejsca prowadzi tytułowa *Poczekalnia*. Widz nie mogąc zidentyfikować i przypisać do konkretnego miejsca ukazanej przestrzeni, zmuszony jest do skupienia się nad samą jej strukturą. Silnie wykreślona perspektywa uwidacznia zmultiplikowane, nie znajdujące końca w polu obrazowym boksy o cienkich ściankach. Perspektywa podkreślona zostaje także w dosadny sposób podziałami wynikającymi z konstrukcji sufitu: nadwieszony prostopadle do sufitu belki zarysowują mocne skosy odnajdując punkt zbiegu po lewej stronie płótna, na 2/3 wysokości obrazu, w miejscu głowy mężczyzny w kapeluszu i okularach. Belki sprawiają wrażenie niemal nieuzasadnionych konstrukcyjnie (odrealniają pomieszczenie) i w nienaturalny sposób akcentują obecność mężczyzny, pomimo jego granicznego usytuowania. Konstrukcja belek dynamizuje górną część obrazu, wraz z cienkimi przymocowanymi do nich pionowymi detalami stanowiącymi integralną część boksów w górnej partii obrazu, zagospodarowuje rozświetloną przestrzeń wypełniając ją abstrakcyjną siatką pionów i poziomów. Wyżej wspomniany mężczyzna absorbuje wizualnie widza również dzięki dużej powierzchni granatowego płaszcza stanowiącego mocno wybijającą się plamę barwną spośród pozostałych postaci, rozlokowanych w polu obrazowym i obdarzonych ubraniami, które choć się różnią poszczególnymi częściami garderoby i fasonami, zostają ujednoczone poprzez zastosowanie alternacji barwnej powtarzającej jak echo odcień żółci, czerwieni i

<sup>43</sup> Motyw poczekalni był często podejmowany już w okresie II wojny światowej wśród malarzy realizmu społecznego i miejskiego, np. przez braci Soyer. Zob. E. Lucie-Smith, dz. cyt., s. 135.

różu – wyblakłych, bądź też nasyconych w zależności od padającego na postaci sztucznego światła. Spotęgowane silnie wykreśloną perspektywą doznanie głębi obrazu pozwala wyeksponować obszar brązowej podłogi, będącej zaśmieconym, ale wolnym od ludzi terytorium łączącym widza z przestrzenią wewnątrzobrazową, zaś rozrzucone kawałki papieru i leżąca na posadzce gazeta wysuwająca się spod kartonowego pudełka i jednocześnie przydeptywana butem siedzącego mężczyzny staje się przedmiotem uwierzytelniającym samą przestrzeń i wprowadzającym do niej. Dzięki temu obiektowi, zaspakajającemu do pewnego stopnia pragnienie widza wobec rzeczywistości – gazecie i towarzyszącym jej kawałkom papieru, widz zostaje zachęcony do uznania *Poczekalni* za miejsce, w którym się znajduje (pomimo jej niepokojąco metafizycznego charakteru), choć w gruncie rzeczy niełatwo orzec, jakie zajmuje w niej miejsce – być może dopiero przyszedł, by odnaleźć swoją kabinę, w której spędzi nieokreśloną ilość czasu, bo też struktura *Poczekalni* wraz z wypełniającymi ją ludźmi o szarych twarzach i przymkniętych oczach implikuje ową beczasowość.

Implikowane wkroczenie widza do pomieszczenia nie zostaje niezauważone, choć trudno w pełni znaczenia tego słowa mówić o konkretnej twarzy, która miałaby być w jego stronę zwrócona (na widza „patrzy” mężczyzna w okularach, których obecność pozwala mu na zachowanie względnej anonimowości oraz kobieta z okładki magazynu trzymanego przez postać znajdującą się w boksie nr 116). Wywołuje to doznanie bycia obserwowanym intruzem, kontrolowanym i niechcianym w związku z naruszeniem jakiejś okrzepłej struktury społecznej, i uczucie zagubienia ze względu na niemożność potwierdzenia swojej podmiotowości poprzez dostrzeżenie reakcji na swoją osobę u którejkolwiek z postaci, co z kolei doprowadza do poczucia braku. Brak wynika z niesposobności pełnego zidentyfikowania twarzy przedstawionych postaci, gdyż najsilniej zwrócona ku widzowi osoba, która, wydawałoby się, świadomie spogląda ku niemu – mianowicie mężczyzna, którego obecność i istotność artysta zaznaczył chociażby mocno zgeometryzowaną strukturą sufitu, uzyskuje anonimowość poprzez okulary zasłaniające część twarzy, co niweczy możliwość całościowego jej oglądu, więc zidentyfikowania jej. Twarze pozostałych postaci przypominające maski z kości słoniowej, bądź zwrócone są częściowo w przeciwnym kierunku do widza, tak, że widoczny jest tylko jeden z profilów, bądź też są bezlitośnie poprzecinane ściankami poszczególnych boksów, lub zasłonięte kapeluszem, czy też gazetą. Podobnie, ciała postaci ukazane zazwyczaj tylko w połowie, pokawałkowane i przez to niekompletne i anonimowe, odbierają widzowi możliwość nadania im statusu uobecnionego podmiotu. „Ucieleśnieniem” bezosobowości jest przedział numer 118, gdzie niejako w zamian, za mniej lub bardziej realną postać widz otrzymuje dwa zawieszane na wieszakach płaszcze – do jednego z nich, mianowicie do tego, z którego kieszeni zwisa czerwona chusta, „dosztukowano” nogi mężczyzny zasłoniętego od butów w górę ścianką, na której owe płaszcze zawisły, zaś do drugiego płaszcza – w jakże abstrakcyjny sposób – głowę mężczyzny siedzącego po prawej stronie. Możliwość skompletowania postaci w konwencji, w jakiej układa się puzzle, gdzie poszczególne elementy różnych osób dają się przyporządkować do części garderoby tak, jakby nie miało to znaczenia, kim jest kto, sugeruje nie tylko banalność przedstawionych

jednostek „wchłoniętych przez społeczeństwo”, które pomimo wyodrębnienia sektorami zlewają się w ciąg nieożywionych kukieł, ale także ich brak tożsamości<sup>44</sup>.

Niechęć postaci do konfrontowania się z widzem jako nowo pojawiającą się osobą może wskazywać na uwikłanie postaci w politykę imperialną, w tym w politykę McCarthy’ego (realizowaną w latach od 1950 do ok. 1954-5), a czego konsekwencją byłaby podejrzliwość, która ujawnia się zwłaszcza w nie-obecnym (choć wiążącym z widzem) spojrzeniu stojącego (czynnego) mężczyzny po lewej stronie, czy inaczej – w inkwizytorskiej reakcji na wchodzącego, oraz strach – odwracający się od widza, siedzący (bierny) mężczyzna po prawej, który kieruje wzrok oglądającego obraz wzdłuż sektorów wypełnionych oczekującymi ludźmi<sup>45</sup>. Obie, ramujące postaci, zaakcentowane skrajnymi postawami i jednakowymi ubiorami pod względem koloru, otwierają i domykają narrację: podstawą społeczeństwa dystopijnego – i co uwidacznia się także na obrazie – jest doprowadzenie do depersonalizacji oraz potęgowanie uczucia wyobcowania, a także izolowanie i organizowanie ludności wyznaczając jej granice wolności.

To, co percepcja wzrokowa wychwytuje jednak najszybciej to centrum obrazu. Tam właśnie sytuuje się kobieta w kabinie pod numerem 116, lub może o numerze 116, której twarz w całości zasłonięta jest gazetą (demaskującą jej bezosobowość, bądź po prostu anonimowość), z okładką przedstawiającą właśnie kobiecą twarz – uśmiechającą się/przerazoną/ wrogą, w każdym razie – nieskrywającą emocji, których brak pozostałym (prawdziwym?) postaciom<sup>46</sup>. Nieprzynależność kobiecej twarzy z okładki do ciała faktycznej kobiety wyodrębnia się dzięki antytetyczności kolorów – skrywająca się za gazetą kobieta ma czarne włosy, czerwoną sukienkę i różowy płaszcz, zaś kobieta z okładki blond włosy, różową twarz i czerwoną sukienkę. Choć twarz kobiety pod numerem 116 nie jest dostępna spojrzeniu, jej skóra dłoni, dekoltu i tydek wydaje się znacznie ciemniejsza nie tylko od różowej twarzy kobiety z okładki (zatem *białej* kobiety), ale także pozostałych postaci – za magazynem skrywa się więc *czarnoskóra* kobieta. Wątek różnic rasowych był podejmowany przez Tookera wielokrotnie w jego twórczości<sup>47</sup>. W tym wypadku czarnoskóra kobieta nie tyle ulega polityce „konstruowania wizualności Afroamerykanów”, o której pisał Frantz Fanon, a której fundamentem była władza

<sup>44</sup> D. Wojtczak, dz. cyt., s. 39.

<sup>45</sup> Imperialistyczne ambicje Ameryki w okresie Zimnej Wojny aktywizowały niejednokrotnie – ze względu na poczucie zagrożenia ze strony Sowietów – praktyki stosowane w państwach totalitarnych, wobec których Stany Zjednoczone prowadziły politykę izolacjonizmu, jak np. inwigilacja i represja psychiczna, a także – dzięki mediom – narzucanie określonego sposobu myślenia. Zob. R. Tokarczyk, dz. cyt., s.53.

<sup>46</sup> O tym, że w dystopii często ludzi oznacza się numerami odbierając im imię/tożsamość pisze M. Głazewski, dz. cyt., s. 141.

<sup>47</sup> Tooker podejmuje tematykę rasową w cyklu obrazów pt. *Windows*, ale też: *Man in the Box* z 1967 roku, czy *Dark Angel* z 1996 roku, gdzie ukazuje siebie jako malarza znajdującego się pod protekcją czarnoskórego anioła, który błogosławi artystę – ma to legitymizować jego działalność (głównie artystyczną) na rzecz walki z rasizmem, nadawać jej rangi jako czynu „wykonywane z polecenia Boga” – tak, jak mieli robić to spisujący Pismo Święte. Poszanowanie prawa do wolności i równości ma więc być Ewangelią nowoczesnego człowieka.

„broniąca się” – ponownie – przed tym co obce i nieznanne, a raczej zostaje zasymilowana, przestaje istnieć jako kobieta czarnoskóra, gdyż jej twarz zastania zdjęcie białej kobiety funkcjonujące jako nieudolnie – co sugeruje już wspomniana wcześniej antytetyczność kolorów – wszczepiony implant. Kobieta poprzez całkowite zakrycie jej twarzy staje się anonimowa, ale nie jest w stanie wyprzeć się swojej tożsamości, bo jej tożsamość warunkowana jest także (upolitycznionym) kolorem skóry<sup>48</sup>.

Dodatkowo twarz kobiety widniejąca na okładce to jedyna „twarz”, która w całej okazałości, bezpośrednio zwraca się ku widzowi, „patrzy” w jego stronę – być może odsłaniając to, co skrywa się pod powłoką przeciętności i beznamietności ukazanych ludzi jako jedyny akord uczucia – jakiegokolwiek by nie było – w bezmiarze ciszy, lub skrytych jęków agonii, które można wyobrazić sobie spoglądając na siedzącego i śpiącego z otwartymi ustami mężczyznę, którego postawa znajduje punkt odniesienia w powyżej usytuowanej głowie kobiety pod numerem 114. A może jest to „twarz uniwersalna”, która może być także naszą twarzą – twarzą widza stojącego naprzeciwko, niemogącego skonstruować dotychczas własnej podmiotowości za pośrednictwem „przejrzenia się w twarz Innego”. Jedną z cech charakterystycznych państwa dystopijnego jest chęć zunifikowania jednostki, a co za tym idzie doprowadzenia jej do autoalienacji, zaś jedną z najsilniejszych broni Zimnej Wojny był strach – przed byciem obserwowanym, zarówno ze strony sowieckich szpiegów, jak i ze strony państwa, a co kondensuje się przede wszystkim w braku komunikacji między poszczególnymi postaciami w polu obrazowym, jak i w relacji z widzem, co w tym przypadku podlega dodatkowej problematyzacji, gdyż istnieją przesłanki ku temu, by mówić o widzu implikowanym, z którym niektóre postaci w szczególny sposób nawiązują kontakt, jednak zasada się on na niecałościowym uobeczeniu widza w obrazie – niezaspokojeniu jego potrzeb w zakresie ustalenia własnej tożsamości, co przejawia się właśnie we wzroku/ spojrzeniu postaci względem jego i siebie samych<sup>49</sup>. Podkreślenie obu aspektów jest także charakterystyczne dla obrazów Tookera – zwłaszcza tych z lat 50., kiedy ma miejsce działalność Josepha R. McCarthy'ego, który powołał wiele organizacji zajmujących się inwigilacją społeczeństwa – zwłaszcza ludzi związanych ze środowiskami mogącymi wpływać na to społeczeństwo i był odpowiedzialny za wzniesienie w amerykańskiej ludności jeszcze większego Strachu przed Czerwonymi<sup>50</sup>. Thomas H. Garver opisuje te obrazy jako „nieme przedstawienie, czy pantomimę nieszkodliwych odpowiedzi na biurokratyczne potrzeby w typie Franza

<sup>48</sup> O *micie Czarnego* i konstituowaniu się jego tożsamości – zawsze w konfrontacji z Białym pisze: F. Fanon, *Doświadczenie bycia Czarnym*, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej: zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2012, s. 628.

<sup>49</sup> M. N. Price, dz. cyt., s. 60. Pojęcie *widza implikowanego* – zob. W. Kemp, *Dzieło sztuki i widz: metoda estetyczno-recepcyjna*, [w:] M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 139-157. O autoalienacji człowieka w państwie kapitalistycznej Ameryce – R. Tokarczyk, dz. cyt., s. 78.

<sup>50</sup> H. Brogan, *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Wrocław 2011, s. 653-657.

Kafki<sup>51</sup>. Straszliwa gra w „obecność i nieobecność”, w którą zaangażowano nieludzkie istoty, bo „trwające w stanie psychiczno-moralnej atrofii” i ulegające w imię wyższego celu – zaprowadzenia ładu i stabilizacji w państwie – *deprywacji podmiotowej* stanowi przerażającą i do pewnego stopnia odrealnioną wizję ówczesnej Ameryki<sup>52</sup>.

## ❖ 2. Ludzie-maszyny i ich akty tworzenia i niszczenia

Podobnie apatyczni, ulegający depersonalizacji ludzie stali się bohaterami obrazu pt. *Supermarket* z 1973 roku, jednak tutaj występują nie jako dystopijna w swym wyrazie ilustracja okresu Zimnej Wojny, czy mccartyzmu, ale obraz krytyki kapitalizmu, w którym ukazani ludzie-maszyny wpisują się w marksistowską koncepcję robotnika, towaru i konsumenta<sup>53</sup>. Wart podkreślenia jest sam tytuł obrazu, bez którego o wiele trudniej byłoby przypisać przedstawioną sytuację do założonego przez artystę tematu obrazu. Włączonych w ów system produkcji kapitału pięcioro zunifikowanych postaci w dolnej partii pola obrazowego gromadzi się w kolejce sklepowej. Ogólnikowo zarysowane cechy fizjonomiczne kupujących, dające niejasną możliwość określenia płci – gdyby nie symboliczne zróżnicowanie ich fryzur oraz ubioru: odpowiednio w kolorze różowym i fioletowym – wyraźnie wzmacnia poetykę nierealizmu. Klienci – niczym w letargu: o pustym spojrzeniu i zmęczonym wyrazie twarzy – uczestniczą w końcowej fazie rytualnego nabywania fetyszyzowanych produktów<sup>54</sup>. Przytłoczeni są maszynowymi ścianami

<sup>51</sup> M. N. Price, dz. cyt., s. 61. Przytoczone słowa T. Garvera zostały sparafrazowane na potrzeby tego tekstu.

<sup>52</sup> M. Głazewski, dz. cyt., s. 136; D. Wojtczak, dz. cyt., s. 102; zob. także: R. Tokarczyk, dz. cyt., s. 79.

<sup>53</sup> M. Głazewski, dz. cyt., s. 141. Depersonalizacja rozumiana tutaj jest jako odczuwanie zmian w konstrukcji tożsamości, bądź narzucony przez kogoś/coś zwrot w sposobie myślenia. Na temat marksistowskiej krytyki kapitalizmu zob. *Dzieła wybrane 2: Marks, Engels*, red. J. Kamieniecki, Warszawa 1981.

<sup>54</sup> O tym, jak w państwie kapitalistycznym produkty pracy ulegają fetyszyzacji, co wynika „ze szczególnego społecznego charakteru pracy wytwarzającej towar” – zob. *Dzieła wybrane...*, dz. cyt. s. 321 i 323. Społeczeństwo burżuazyjne opiera się na wartości wymiennej, dzięki czemu „wytwarzają się takie stosunki produkcji i obiegu, które stanowią zarazem ładunki wybuchowe wystarczające do rozsadzenia tego społeczeństwa” – s. 54. Społeczeństwo kapitalistyczne działa na zasadzie podziału pracy i rozwijania sił wytwórczych, gdzie kapitalista kierujący się przede wszystkim chęcią maksymalizowania własnego kapitału wyzyskuje swoich pracowników (pod względem ilości godzin pracy i wydajności), co z kolei powoduje w nich alienację pracy – wytwarzany towar jest składową pracy wielu osób („Praca występuje raczej tylko jako świadomy organ w licznych punktach systemu mechanicznego, reprezentowana przez pojedynczych żywych robotników, rozproszona, podporządkowana całokształtowi procesu systemu maszynowego...” – zob. s. 163 i 181). Co więcej, jest składową seryjnej produkcji, bo coraz częściej praca człowieka zastępowana jest pracą maszyny – dzięki temu z kolei robotnik pozbawiany jest swej indywidualności, jest tylko jednym z wielu elementów wielkiej maszyny wytwórczej, zanikają więc „twórcze zdolności jednostek” jak pisał odnosząc się do problemu urzeczywistnionej utopii D. Wojtczak, dz. cyt., s. 39. Robotnicy nie czują, iż ów produkt przynależy do nich i jest ich własnym wyrobem (rezultaty ich pracy nie są tak łatwo dostrzegalne, dlatego też efekt końcowy nie wzbudza satysfakcji z wykonywanej pracy), ale kierowani chęcią powiększenia własnego kapitału

wydzielającymi korytarze działów w supermarkecie, wypełnionymi towaram ułożonym w równych rzędach tworząc monumentalne, niekończące się bloki o designerskich, psychodelicznych wzorach, które zalewając przestrzeń kolorowymi geometrycznymi znakami mają, odurzają i dekoncentrują – ulegają pod pędzlem Tookera karykaturze konstruując niemal pseudorzeczywistość: cechę utworów dystopijnych<sup>55</sup>. Przedziały zaaranżowane produktami tak, aby oddziaływały na zmysł wzroku i odczucie ich wielości – produkty narzucają się swoją wizualnością – opatrzone górującymi nad nimi i nad samymi klientami, numerami – jedynymi znakami pisanymi wyróżniającymi się szczególnym minimalizmem spośród agresywnych w swych jaskrawych kolorach i totemicznych – bo otaczanych wciąż konsumpcjonizmu – opakowaniach artykułów.

Ponownie, gdyż podobnie jak na poprzednim obrazie – nasuwa się chęć, aby odnieść owe numery nie tylko do samych alejek sklepowych, ale także do niezapakowanych jeszcze w równie geometryczne i – pomimo ich potencjalnego zindywidualizowania – hurtowo produkowane opakowania, klientów. Szybki rozwój produkcji towarowej, a także reklamy specjalizującej się w napędzaniu kapitalistycznej maszyny zysku skłania do bezrefleksyjnego sięgania po to, co staje się coraz bardziej dostępne – dzięki przemysłanemu mechanizmowi generowania sztucznych potrzeb i pragnień – i coraz częściej „w zasięgu możliwości” – dzięki ogólnemu bogaceniu się społeczeństwa tkwiącego w pułapce powszechnego wyzysku<sup>56</sup>. Ustawiający się w kolejce ludzie, otumanieni „mystyką towarów” i rutynową procedurą spełniania swych materialistycznych potrzeb czekają na wyrok – cenę za produkt czyjejś pracy – i wykonanie wyroku – likwidację tego, co wcześniej sami zarobili. Świadomość utraty uprzednio zarobionych pieniędzy i jednoczesna niemożność wyrzeczenia się chwilowej przyjemności z posiadania, ostatecznie niweluje wszelką afirmację życia, komfort psychiczny i poczucie spełnienia<sup>57</sup>. Stojące w kolejce do kasy postaci z obrazu Tookera są więc wyprane z wszelkich emocji i odczłowieczone, machinalnie wykonują czynności, nieświadome

---

(pomnożenia pieniędzy podobnie jak kierujący nimi kapitalista) i wymiany go na towary w sposób możliwie najkorzystniejszy nawiązują nie więź społeczną, a właśnie rzeczową – przedmiot materialny rządzi człowiekiem, nabywa go i staje się celem jego życia – zob. s. 56, 63. To, jak pisze Marks: „po pierwsze – wymaga produkowania nowej konsumpcji; po drugie – tworzenia nowych potrzeb poprzez rozpowszechnianie w szerszych kręgach potrzeb już istniejących; po trzecie – produkcji nowych potrzeb oraz odkrywania i tworzenia nowych wartości użytkowych”, a także wymaga „produkowania go [człowieka w systemie kapitalistycznym – przyp. E.Ch.] jako najbardziej wyposażonego w potrzeby” (zob. s. 82, 83, 162, 163). W kontekście postulatów „Nowej Lewicy” amerykańskiej kwestie te omawia także R. Tokarczyk, dz. cyt., s. 49, 54, 55.

<sup>55</sup>Garver nazywa to zjawisko jedynie (w odniesieniu właśnie do obrazu *Supermarket*) przejawami „silnej surrealistycznej wrażliwości” artysty. Zob. T. Garver, *George...*, dz. cyt., s.35.

<sup>56</sup>Wpływ mediów na społeczeństwo, manipulowanie ludźmi i wpędzanie ich w psychiczne zniewolenie, czy pułapkę nieświadomości (ogłupienie zalewającymi media nieprawdziwymi, bądź stronniczymi informacjami, lub mamienie reklamami) oraz pogłębiający się brak krytycyzmu i przyzwolenia na opresję opisuje Tokarczyk odnosząc się do pojęcia „człowieka jednowymiarowego” Herberta Marcusego – zob. dz. cyt., s. 71-74.

<sup>57</sup>*Dzieła wybrane...*, dz. cyt., s. 321-323.

stawania się jedynie pionkami w grze o zysk, podobnie jak menadżerowie, czy raczej dozorczy sklepu umiejscowieni powyżej, spoglądający pustym wzrokiem na kupujących.

Podział ról na „zdobywających” przedmioty pragnienia i czuwających nad owymi przedmiotami, nie wybrzmiewa aż tak silnie, gdyż wszyscy jednakowo zdają się tkwić w bezmiarze ciszy niemalże duchowej, konfesyjnej. Osoby nadzorujące wyodrębniają się poprzez ich umiejscowienie – znajdują się dokładnie naprzeciwko widza, który zdaje się być ulokowany – dzięki podwyższonej perspektywie – po drugiej stronie kolejki do kasy, w miejscu przeznaczonym dla następnych pracowników. Widz zostaje więc wpisany w obraz jako jeden z pracowników sklepu, i znajdując się w analogicznym do przeciwległego pomieszczeniu, odnotowuje w zasięgu swojego wzroku fragment parapetu po lewej stronie obrazu – jego punkt oglądu wytyczają (i ograniczają) framugi otworu okiennego, więc ramy obrazu<sup>58</sup>. Widz uczestniczy w rozgrywającym się właśnie zdarzeniu – ale fizycznie izolowany jest od tego zdarzenia szybą wspomnianego otworu okiennego i parapetem (w rzeczywistości ogranicza go znacznie więcej). Paralelnie do *The Waiting Room*, sens obrazu rozstrzyga się poprzez grę spojrzeń. Choć widz może obserwować klientów czekających do kasy, oni jego nie dostrzegają (bądź ignorują), ale komunikacja między widzem a postaciami na obrazie zachodzi w relacji widz-nadzorca, który znajduje się dokładnie po przekątnej, także lekceważony przez pozostałe postaci – również przez współpracownika siedzącego obok – i który uważnie przygląda się widzowi pełniąc rolę *osobowego nośnika identyfikacji*<sup>59</sup>. Jego badawczy, wnikliwy wzrok staje się dla widza wiążący – podczas gdy widz ma możliwość rozglądania się, kierownik sklepu skupia wzrok jedynie na widzu, nie zaprzęta sobie uwagi kupującymi. „W tej chwili” nadzorca – o rysach George’a Tookera – odrywa się od pracy, istnieje tylko dla widza. Jest to książkowy przykład „projektowania przez artystę widza” – artysta wyobraża sobie go – skutkiem tego wywiązuje się (międzypokoleniowy) dialog – między artystą lokującym się w swojej teraźniejszości (toteż dla widza w przeszłości), a samym widzem dokonującym oglądu obrazu (z perspektywy artysty – w przyszłości)<sup>60</sup>.

Skomplikowanie czasoprzestrzeni nie tylko jest częstym zabiegiem w utworach dystopijnych, ale w szczególności – pozwala głosić artyście przestroagę przed urzeczywistnianą utopią, która jest intencją wszystkich dzieł o charakterze dystopijnym. Poprzez swoje przenikliwe, przykuwające uwagę spojrzenie komunikuje straszliwą prawdę o „stagnacji i kresie kultury” oraz „konsumpcyjnej alienacji”, której doświadcza, a obciążając widza wiedzą, obarcza go również odpowiedzialnością za teraźniejszość, która właśnie się dokonuje<sup>61</sup>.

Zmęczenie powierzchownością kultury, w której przyszło artyście żyć, a także niezadowolenie ze sztuki, która cieszyła się ówczesnie największą atencją – pop artu – również przejawia się w samym sposobie zaakcentowania pudełek, czy opakowań w *Supermarkecie*, które przywołują na myśl zmultiplikowane częstokroć produkty w

<sup>58</sup> O „funkcji widza przewidzianej w dziele” – W. Kemp, dz. cyt.

<sup>59</sup> Tamże, s. 147.

<sup>60</sup> O „projektowaniu widza przez artystę” – tamże, s. 143.

<sup>61</sup> D. Wojtczak, dz. cyt., s. 39 i 102.



twórczości Andy'ego Warhola, jak chociażby *Coca-Cola 210 Bottles*, *100 Soup Cans*, ale przede wszystkim *Brillo Boxes* z lat 60., i które w formie paszkwilu stają się udziałowcami w kapitalistycznym koszmarze. Z resztą siła krytyki konsumpcjonizmu i kapitalizmu ze strony artysty wzmagająca się z czasem, by przywołać wcześniejszy – z 1949 roku – obraz pt. *Market*, w którym czerpiąc z form włoskiego quattrocenta przedstawia i poddaje stylizacji małe targowisko włoskich imigrantów przy Bleeker Street (Manhattan), nieopodal swojego mieszkania, które jawi się tutaj jako swojskie i rodzime, a ponad którym majaczy surowy w swym wyrazie, odległy a zarazem dominujący wieżowiec uważany za jeden z symboli Stanów Zjednoczonych<sup>62</sup>. Proces powstawania Manhattanu i jego realizacja wpisują się zresztą w pojęcie „ureczywistnionej utopii negatywnej” – jak pisze Koolhaas: „[...] Manhattan jako wyobrażenie. Istniejące miasto jest jedynie jego częściową i niedoskonałą realizacją” i „Może tylko cyklicznie powtarzać się w nim jeden motyw: nierozzerwalnie połączone akty tworzenia i niszczenia, odgrywane naprzemiennie w nieskończoność”<sup>63</sup>. W ten sam sposób wprawiany w ruch jest także system kapitalistyczny, gdyż podobnie jak architektura Manhattanu – nie zapewnia obywatelom poczucia stabilizacji, a skoro – ponownie słowami Koolhaasa – „architektura to nowa religia Manhattanu” – kapitalizm jest religią całego społeczeństwa amerykańskiego<sup>64</sup>.

### ❖ 3. Zło-Byt

Architektura w twórczości Tookera – tak jak w utworach dystopijnych – ma bardzo duże znaczenie – stanowi uzewnętrznienie kondycji społeczeństwa i zawsze odmalowuje doświadczenie opresyjności ukazywanych postaci, kontroluje je i więzi. Wprowadza ład – dzięki silnie wyodrębniającym się podziałom ścian właściwie segreguje ludzi, tak w uprzednio analizowanych obrazach jak i np. w *The Subway* z 1950 roku, *Government Bureau* z 1956, *Landscape with Figures* z 1965-66, czy *Waiting Room II* z 1982 roku – dzieło, które będzie ostatnim analizowanym w tej pracy, i które – nie tylko ze względu na powinowactwo z tytułem pierwszego analizowanego obrazu – zawiera w sobie wszystko to, co do tej pory zostało powiedziane na temat dystopijnego oblicza Stanów Zjednoczonych. Tutaj jednak artysta chcąc z jeszcze większą mocą wyrazić własne obawy względem zastanej rzeczywistości, unaocznic straszny profil (ówczesnej mu?) Ameryki, i dotrzeć do widza, ucieka się do wykorzystania – bardziej niż w poprzednich dziełach – elementów fantastyki, które odrealniając ukazany świat zacierają granicę między prawdą i fikcją oraz teraźniejszością i przyszłością. Tytuł obrazu – *Poczekalnia II* – wydaje się znacznie bardziej wymowny niż w kontekście pierwszego, omawianego obrazu, od razu bowiem nasuwa się – dzięki ogólnej wymowie dzieła generującej atmosferę Zło-Bytu – stwierdzenie, iż przedstawione istoty na pierwszym planie (tak dalece zdehumanizowane, iż trudno nazwać je ludźmi) czekają na śmierć trwając w nieustającej agonii<sup>65</sup>. Jest to obraz skrajnego odczłowieczenia – zaczynając od głodującego mężczyzny z dwojgiem dzieci u boku po lewej stronie obrazu, ku starej i kalekiej, oszpeconej kobiecie oraz cierpiącej,

<sup>62</sup> M. M. Wolfe, dz. cyt., s. 27; R. Koolhaas, dz. cyt., s. 93-97.

<sup>63</sup> R. Koolhaas, dz. cyt., s. 11, 16.

<sup>64</sup> Tamże, s. 25.

<sup>65</sup> M. Gładzewski, dz. cyt., s. 133.

czarnoskórej postaci po prawej stronie, które opierają się o siebie stapiając się w masę zbiorowego nieszczęścia dającego się tłumaczyć nienawiścią dla systemu amerykańskiego, którą żywił artysta dzielący poglądy z „Nową Lewicą” amerykańską. Poglądy te związane były ze sprzeciwem wobec dyskryminacji Afroamerykanów, represyjności kapitalizmu (społeczeństwo jest rażąco zróżnicowane pod względem zamożności – najbiedniejsi są ci, którzy zostali pozbawieni pracy: zazwyczaj chorzy lub starzy, gdyż są oni w mniemaniu kapitalisty niewydajni, a od momentu zaangażowania się USA w wojnę w Wietnamie, na którąłożono znaczne sumy pieniędzy z budżetu państwa, dodatkowo nie starczało na zapewnienie ludziom opieki lekarskiej – to spostrzeżenie Tookera dobitnie ilustruje jego obraz pt. *Ward* z 1970-71 roku – i socjalnej, by przywołać *Terminal* z 1986 roku), a także antimilitaryzm (przede wszystkim bunt wobec wojny w Wietnamie, która doprowadzała nie tylko do ubożenia państwa i pogarszania sytuacji obywateli, ale była równoważna ze śmiercią i ogólnie pojętą ludzką tragedią)<sup>66</sup>. Pomiędzy wspomnianymi grupami postaci, w jednym z otworów w podłożu, na którym siedzą, wyłania się istota, którą jeszcze trudniej utożsamić z istotą ludzką – jej chude dłonie z kościstymi palcami zakończonymi długimi paznokciami (szponami?) zasłaniają ze strachem, czy przerażeniem nieokalaną włosami twarz – całość przywodzi na myśl zmary z horrorów i innych filmów w gatunku fantastyki. Ta postać w zestawieniu z pozostałymi, nasuwa pytanie, czy to, co ogląda widz, jest jeszcze światem żywych, czy już umartwych – czy być może jest to świat, w którym żywi nie różnią się już od martwych, gdyż odebrano im wszystko, co czyniło ich ludźmi. Tego typu istot jest na obrazie więcej, choć są mniej widoczne – skrywają się w otworach, które znajdując się zarówno w podłożu jak i ścianach przypominają kolumbarium (miejsca pochówku zapewne wielokrotnie pojawiały się jako ilustracje w mediach w związku z informacjami o kolejnych ofiarach wojny w Wietnamie, a obrazy wyraźnie nawiązujące do nagrobków także można znaleźć wśród dzieł Tookera, np. *Standing Figures* z 1973 roku, czy *Landscape with Figures II* z 1983 roku), bądź niekończące się pomieszczenia biurowe wielkich korporacji – tzw. *cubicles* – które jako forma alienacji interesowały nie tylko Tookera (obraz pt. *Landscape with Figures* z 1965-66), ale także wielu reżyserów, zwłaszcza tych, którzy realizowali filmy o charakterze utopijnym / antyutopijnym i dystopijnym<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> R. Tokarczyk, dz. cyt., s. 48, 49, 56, 57. O społeczeństwach dystopijnych, w których panuje „gospodarka wojenna”, gdzie intencją państwa jest przede wszystkim utrzymanie stabilizacji w kraju, ale przy tym krańcowo eksploatuje społeczeństwo pisze także M. Głazewski, dz. cyt., s. 145. Tłumaczy to na przykładzie *Roku 1984* Orwella, gdzie państwo wyzyskiwało ludność na potrzeby prowadzenia *wyimaginowanej* wojny. Z kolei Marks zauważa, że kapitalistyczna praktyka angażowania do pracy maszyn, które coraz częściej zastępują ludzi, prowadzi do przeświadczenia o zbędności samych pracowników i skłania kapitalistę do eliminowania ich ze stanowisk w imię własnych korzyści (zaoszczędzenia i pomnożenia kapitału) – zob. *Dzieła wybrane...*, dz. cyt., s. 165. Pojęcie Zło-Bytu stosuje wymiennie z dystopią Głazewski, jest to inna forma tłumaczenia słowa dystopia (złe-miejsce). Zob. [przypis 7] dotyczący etymologii słowa, a także: M. Głazewski, dz. cyt., s. 133, 153.

<sup>67</sup>Na zwyczaj organizowania pracowników biurowych w *cubicles* zwrócili uwagę reżyserzy w takich filmach jak: *Playtime* z 1967 roku w reż. Jacquesa Tati, *1984* z 1984 roku w reż. Michaela Radforda, czy *Odwrócenie zakochani* z 2012 roku w reż. Juana Diego Solanasa. Na często powracający motyw w literaturze i sztuce (w tym w filmie) zwraca uwagę także – używając w odniesieniu do takiej

Struktura tego irrealnego pomieszczenia opierając się na zasadach kompozycyjnych włoskiego quattrocento, a zwłaszcza przywołując na myśl wykreślaną za pomocą podziałów podłogi i ścian perspektywę zbieżną (tego typu zabiegi można zaobserwować zwłaszcza na przykładzie obrazów religijnych – a w szczególności „Zwiastowań”, np. Domenico Veneziano, *Zwiastowanie* z ok. 1445 roku, czy Sandro Botticelli, *Zwiastowanie* z ok. 1490 roku) aktywizuje widza – podobnie jak dzieje się to we wspomnianym już *The Subway* z 1950 roku, którego kompozycja jest niemal identyczna<sup>68</sup>. Dzięki tak silnie wykreślonej perspektywie (szerokokątnej) pomieszczenie otwiera się na widza, który znajduje się pośród najuboższych i najbardziej zmarginalizowanych kręgów społecznych – przynależy do tej grupy. Rozpościera się przed nim widok na trzy nieco mocniej oświetlone korytarze. W każdym korytarzu została ukazana czteroosobowa grupa postaci – w linii komunikacyjnej naprzeciwko widza znajduje się najlepiej widoczna grupa: „oficer armii (amerykańskiej – przyp. E.Ch.) w uniformie, dyplomata we fraku, biznesmen w ciemnym płaszczu i kapeluszu oraz elegancka kobieta w czerwonym płaszczu o futrzanym kołnierzu”, która została kilkakrotnie zmultiplikowana<sup>69</sup>. Wszystkie „czwórki” są jednakowe, zatem pozbawione osobowości i indywidualizmu, a ich tożsamość konstituuje jedynie funkcja, jaką obejmują w pracy. Zdecydowany rozdźwięk pomiędzy przedstawionymi klasami bazuje przede wszystkim na brzydocie, jaka cechuje niższą warstwę społeczną, i do której przynależy widz. Pozostawione samemu sobie społeczeństwo wzbudza wstręt, widz także powinien odczuwać ten wstręt – także wobec siebie, zwłaszcza, gdy znajduje się w opozycji do postaci górujących nad nim (pomimo tego, iż i im odebrano tożsamość poprzez zwielokrotnienie ich sylwetek). Jak pisze Julia Kristeva: „We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz...”. Według autorki wstręt prowokuje do przeciwstawienia się własnemu „ja”; widz doznaje braku zgodności z samym sobą, co wzbudza w nim nienawiść – agresja kierowana jest wobec tego, co wstrętne, jak i wobec siebie.<sup>70</sup> Wstręt sprawia, iż jest się „na styku nieistnienia i halucynacji, rzeczywistości, która mnie [tutaj: nas – przyp. E.Ch.] unicestwia, jeśli ją uznam [uznamy – przyp. E.Ch.]”. „Trup [*le cadavre*] (*cadere*, upadać), to, co nieodwracalnie upadło, kloaka i śmierć, jeszcze silniej naruszają tożsamość tego, kto staje przed nimi jako kruchy i oszukańczy przypadek”, „nie, taki prawdziwy teatr, bez

---

twórczości pojęcia „dystopii” – M. N. Price, dz. cyt., s. 65, 66. Interesująca jest niejednoznaczność pomiędzy pracowniczymi kube'ami a miejscami pochówku, tak jakby można było postawić między nimi znak równości (praca czyni martwym).

<sup>68</sup> Oczywiście możliwym byłoby wyprowadzenie interpretacji obrazu odwołując się do asocjacji z obrazami przedstawiającymi Zwiastowanie, które jest zapowiedzią przyjścia na świat Zbawiciela, jednak nie wydaje się to słuszne. Wiadomo, iż Tooker odbył podróż do Włoch, gdzie miał styczność z dziełami włoskiego renesansu i czerpał z nich inspiracje, jednak podobnie wykreślana perspektywa za pomocą wzoru podłogi i podziałów pionowych ukazanych pomieszczeń – choć rzadziej niż w przypadku „Zwiastowań” – obecna jest także w renesansowych obrazach o innej tematyce.

<sup>69</sup>Cytat związany z identyfikacją postaci za: T. Garver, dz. cyt., s. 43.

<sup>70</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, Kraków 2007, s. 7, 8.

makijażu i bez maski, odpad oraz trup *wskazują* mi na to, co permanentnie odsuwam, żeby żyć. Te wydzieliny, ta nieczystość, to gówno w śmierci są tym, co życie znosi z wielkim trudem. Jestem tu na granicy swojej kondycji żywej istoty” – aby dalej żyć trzeba wyprzeć wszystko co wstrętne jako niemożliwe do ziszczenia, ale: „to nie brak czystości, czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”<sup>71</sup>. I tak też funkcjonuje w omawianym dziele widz wpisany w grupę postaci żywych i martwych, których się brzydzi, którzy go odstręczają, których jednak żałuje. Spojrzenie widza wiedzione jest ku grupie postaci o nienaganych strojach, wysokim statusie społecznym, i którzy reprezentują najbardziej *znieawidzone* grupy społeczne: oficer jako przedstawiciel wszystkich żołnierzy i służb bezpieczeństwa z okresu Zimnej wojny i wojny w Wietnamie, dyplomata przynależący do uprzednio wymienionej grupy jako odpowiedzialny za politykę państwa, biznesmen jako ambasador kapitalistów wyzyskujących swoich pracowników i zwalnających ich, gdy są już zbyt tacy oraz elegancka kobieta – być może hollywoodzka gwiazda porównując ją do kobiet z *Landscape with Figures III* z 1989 roku, która jest wyrazicielką wysokich standardów życia, jakie są obce postaciom pierwszoplanowym. Jednoczesne poczucie wstrętu do grupy społecznej, do jakiej przynależy widz i niesprawiedliwości w odniesieniu do przeciwstawnej grupy rodzi nie tylko ból i gniew, ale przede wszystkim strach, nienawiść do samego siebie, wyobcowanie, niechęć przynależenia do którejkolwiek z grup, ale i potrzebę odnalezienia własnej tożsamości poprzez wprowadzenie zmian – działanie, walkę, o którą woła artysta przestrzegając przed zagrożeniami. Sytuując widza w tak niekomfortowej dla niego sytuacji artysta ma możliwość najmocniejszego wpłynięcia na jego świadomość (i nieświadomość), mistyfikuje jego przeżycia niezależnie od faktycznej sytuacji życiowej, zmusza do terapii (wstrząsowej), po której widz powinien nabrać dystansu do zastanej rzeczywistości, poddać ją krytyce i ostatecznie zbuntować się.

### Zakończenie

Twórczość George’a Tookera obejmuje swą tematyką najważniejsze – i ciągle aktualne – problemy nowoczesnej Ameryki (i współczesnego świata), w ten sposób jest też od początku odbierana – widziana w kontekście powieści Orwella, obecna jako ilustracja dla postulatów „Nowej Lewicy” amerykańskiej, by wreszcie stać się częścią animowanego serialu dla dzieci i dorosłych, w którym Nowy Jork ukazany jest jako zimny, zatłoczony i nieludzki – mowa o *Simpsonach* i odcinku pt. *Moonshine River* inaugurującym 21 sezon<sup>72</sup>. Artysta od początku poddawał diagnozie amerykańskie społeczeństwo wyrosłe na ziemiach pojmowanych jako Nowy Początek – dających możliwość zbudowania świata zorganizowanego podług utopijnych założeń<sup>73</sup>. Krytykował sytuację w państwie

<sup>71</sup>Tamże, s. 8, 9, 10.

<sup>72</sup> W odcinku wykorzystano zaanimowaną wersję *The Subway* z 1950 roku, co świadczy o wdrożeniu twórczości artysty – w formie satyry na społeczeństwo – do *pop kultury*. Twórcą animowanego serialu jest M. Groening.

<sup>73</sup>Na temat społeczeństw budowanych na fundamentach idei Nowego Początku pisał M. Głazewski, dz. cyt., s. 142.

posługując się niezwykle silnymi narzędziami (które umożliwiły mu bezpośrednie dotarcie do widza) znanymi pisarzom, jak się okazuje – malarzom i szeroko stosowanymi przez filmowców; adaptując na potrzeby malarstwa (świadomie, bądź nieświadomie) szeroki wachlarz możliwości jakie daje utwór dystopijny. Ciągły bunt Tookera wobec rzeczywistości przejawiający się zarówno w samych obrazach, jak i działalności pozaartystycznej oraz próbach zmobilizowania widza do przeciwstawienia się systemowi, uwidacznia się w coraz bardziej makabrycznych wizjach świata, które mają nie tylko przerażać, ale i skłaniać do refleksji oraz działania, a zatem stanowią broń w walce o niezbywalne prawa ludzi. Od widza zaś zależy, czy będzie rozpatrywał je jedynie jako wyraz „tego co było”, czy zechce ujrzeć je w szerszym kontekście: przede wszystkim jako początek tego „co może być” – i dopiero w tym świetle twórczość artysty staje się ponadczasowa, czyli taka, jaka powinna być sztuka w ogóle.

## Bibliografia

- J. Baudrillard, *Ameryka*, Warszawa 2001.
- H. Brogan, *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Wrocław 2011.
- M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009.
- R. Cohen (red.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville 1992.
- R. Cozzolino, M.N. Price, M. M. Wolfe, *George Tooker*, Nowy Jork 2008.
- S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo: problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.
- M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa, 1975.
- S. N. Eisenstadt, *Utopia i nowoczesność. Porównawcza analiza cywilizacji*, Warszawa 2009.
- T. Garver, *George Tooker*, San Francisco 2002.
- „AVANT-GARDE Magazine” #4 Sept 1968, R. Ginzburg (red.), Nowy Jork.
- M. Gładziński, *Dystopia: pedagogiczne konteksty teorii systemów autopoietycznych Niklasa Luhmanna*, Zielona Góra 2010.
- A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970.
- Dzieła wybrane 2: Marks, Engels*, red. J. Kamieniecki, Warszawa 1981.
- R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork: retroaktywny manifest dla Manhattanu*, Kraków 2013.
- A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1981.
- J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, Kraków 2007.
- I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej: zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2012.
- A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.
- B. Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, Warszawa 1991.
- E. Lucie-Smith, *American Realism*, Londyn 1994.
- G. Tooker, *Reality recurs as a Dream*, Nowy Jork 2011.
- R. Tokarczyk, *Utopia „Nowej Lewicy” amerykańskiej*, Warszawa 1979.
- J. L. Ward, *American Realist Painting 1945-1980*, Michigan 1989.
- D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła*, Poznań 1994.

## BISKUPIN AND MYTHS OF THE BEGINNING. A STORY OF THE POLISH ARCHAEOLOGY AS STARTING POINT FOR A REFLECTION ON COLLECTIVE MEMORY

Marta Raczyńska-Kruk

### **Abstrakt:**

W latach 30-tych Walenty Sz wajcer, biskupiński nauczyciel, którego postać obrosnąć miała niedługo potem w liczne legendy i anegdoty, wespół z przybyłym z Poznania profesorem Józefem Kostrzewskim odślonili przed mieszkańcami okolicznych wsi pierwsze warstwy archeologicznego palimpsestu. „Prasłowiański” (wedle ówczesnej orientacji w badaniach nad pradziejami ziem polskich) gród kultury łużyckiej sprzed ponad 2,5 tysięcy lat stał się miejscem obfitującym w nowe, atrakcyjne znaki identyfikacji regionalnej: zasobem treści, których wymowę wzmacniał sukces osiągnięty w środowisku naukowym oraz, rzecz jasna na miarę ówczesnych możliwości, medialnym. Ślad czasu minionego uwikłany został tym samym w proces „ekshumowania” przeszłości, bo znajduje odbicie w relacjach mieszkańców tej części Pałuk, nie tylko dotyczących historii odkrycia, ale także ich własnej – małoojczyźnianej. Referat niniejszy stanowi refleksję na temat dróg konstruowania narracji o lokalnej przeszłości na podstawie rozmów z mieszkańcami Gąsawy na Pałukach (woj. kujawsko-pomorskie), a także w odniesieniu do drugiego miejsca na mapie Polski, które stanowi przykład kształtowania tożsamości lokalnej w oparciu wiedzę „wytwarzaną” przez archeologów – Masłomęcz (woj. lubelskie). Materialne dziedzictwo kulturowe, szczególnie zaś pochodzące z epok pradziejowych, w określonych warunkach stać się może pokarmem dla *społecznego imaginarium*. Przekładają się na to wówczas nie tylko wszelkie wyobrażenia na temat przeszłości, ale i formy jej upamiętniania – np. aktywność polegająca na wykorzystywaniu narracji archeologicznej w procesie cementowania więzi grupowych bądź legitymizacji „przedłużonej” pamięci wspólnot lokalnych. Całe spektrum kształtowanych w ten sposób zjawisk odnieść można do definicji „tradycji wynalezionej”, która stanowi pokłosie dokonywanego przez nas – rzeczonych „odbiorców” narracji o przeszłości – wyboru między możliwymi dostępnymi pakietami treści i znaczeń. W efekcie tworzona jest – o czym pisze Eric Hobsbawm – *starożytna przeszłość sięgająca o wiele dalej niż rzeczywista ciągłość* (Hobsbawm 1983: 15). Artykuł ukazuje spojrzenie na rolę materialnego dziedzictwa kulturowego w kreowaniu lokalnej pamięci o przeszłości.

Fig. 1. Residents of Gąsawa and nearby villages during excavations on the Biskupinian Peninsula, 1949 (source: own collection).

Anthropologists point out that the past, including its material manifestations and products (e.g. places and objects), is in a dialectical relation to the present. As a consequence, the past offers us a set of signs, metaphors, symbols and other narrations on which we build myths and create pictures demanded by society at a given moment. This remark concerns not only historical past, but also very remote prehistory which is reflected in 'silent' material culture as rudimentary and enigmatic data: archaeological sites and objects found inside them, ruins, mounds or others. In general, every process of interpretation of old cultures' heritage, whether in academic or popular context, is to mythologise and re-interpret the vision of the past, not to reconstruct it.

We have to say that critical reflection on archaeology as description of the past with all its modern implications, is built on the basis of post-modern thinking. It abandons an essential research question: *who was the prehistoric man?* and asks rather about us as sender and recipients of archaeological knowledge, and about our attitudes to the past and, at the same time, to present. Critical approach is said to be so-called *self-reflective archaeology* – academic sub-discipline concerned with ways in which archaeological narration provides images to create identities in the contemporary world. As can be seen, this is opposed to traditional fields of interests of archaeology (defined by a scientific worldview and things-oriented), but not less important. Moreover, it should be emphasized that collective memory and identity of different social groups is largely founded on narrations about our ancestors and old cultures' creators, whose traces are studied by archaeologists today. Such reflection, for example, is present in the egyptologist Jan Assmann's researches, inspired by Maurice Halbwachs's theory of social memory and its determinants. Assmann considers archaeology as one of forms of cultural memory as *the memory of the world*, which is annexed by our own memory as images (signs, emblems, places) and stories (Assmann, 2008, 36; Assmann 1995, 128). Therefore we can call this *thematerialized memory or archaeological memory* to define interactions between memory of things or places and human memory. Terms we can see above also indicate the problem of heritage, its memory-creative potential and active role in socio-archaeological discourse. It is probably the most marginalized field of this discipline (Assmann, 1995, 126-127; Olivier, 2004, 204-213; Zalewska 2011a, 78; 2012; 2013b). Theoretically, such duality of perspectives is inscribed within the nature of this field of science and it makes archaeologists not only researchers of the past, but also 'guardians of memory' and mediators between human and material worlds (Cyngot, Zalewska, 2012, 59).

Post-modern approach to archaeological narrations in humanity and human science involves also an important question of 'agency of things' and 'return to things' introduced by Bruno Latour, Bjørnar Olsen or Alfred Gell (or, in Polish humanity, primarily by Ewa Domańska and Jacek Kowalski). This movement departs from treating human as the first and only designer of culture, and establishes things as active 'agents' with autonomous subjectivity (Latour, 1987, 7-13; Domańska, Olsen, 2008, 9-12; 2010, 561-592; Kowalewski, Piasek 2008, 61-81; Olsen, 2010a). Theoretically, the problem we discuss in this paper is strictly connected with the issue of agency, because materiality – as a very powerful realm – still influences people and their activities. So, we can study the role of



pre-historical and historical artefacts, monuments and places in the process of recognizing and understanding the past, and – in a consequence – creating a special kind of cultural memory (Kula, 2002, 7). Archaeology, like any other scientific discipline, is a social knowledge and as such it takes an active part in co-creating the reality, in which different types of memory and various identities are being shaped and looped each other. However, by producing narrations about old cultures, it can broaden or extend (in the same way that the field of view can be extended) these identities in time. In this context, an archaeology is a provider of subject matters which enables social communication as a culturally conditioned sign system (Zalewska, 2012, 1114). It creates behaviour models and values, and serves as a bridge between collective memory of modern societies and the very distant past. This is precisely here we can find essential attributes of ‘archaeological memory’: things as multi-meaning vehicles of time, carriers of senses, factors of identity or ‘object-semaphores’ in terminology of Krzysztof Pomian (Pomian, 2008, 101).

Besides its traditional questions and assumptions, archaeology offers us the possibility to discuss about various forms of *creating, protecting and recovering the collective memory* (Zalewska 2012, 1178-1189). Elements of material heritage, especially in the shape of ‘silent’ monuments, parts of cultural landscape and preserved artefacts, become the food and fuel of modern social imaginary. It concerns not only some ideas of the past of a given place, but also ways of its commemorating, e.g. activities consisting in adapting and using archaeological narrations in the process of integrating within groups, as well as legitimization of memory of local societies. An interesting example of this phenomenon is some remark of a resident of the small village Masłomęcz, near Hrubieszów, where archaeologists found traces of culture connected with historical Goths: *How can you know that I have not Gothic origins? These cultures and peoples have been mixing and melting for a long time... Besides, it is a spiritual matter.*<sup>1</sup> The comment’s author, with other residents of Masłomęcz, co-participates the local project ‘The Goths’ Village’, which was inspired by archaeologist Andrzej Kokowski (Professor of UMCS in Lublin, who researches the problem of Iron Age settlement in the Hrubieszów Basin) following the end of excavations (after 2002). *Once, a tourist-cyclist came to the Goths’ hut. – Are there any Goths here? – he asked. – Yes, we are. – the woman relates.*<sup>2</sup> It seems that archaeological narration can be truly mind-boggling, more than we expect.

All of these phenomena, which are shaped by archaeological knowledge, may refer to the definition of ‘invented memory’. It often happens that local groups of people, as recipients of the story about the past of their place, start to create cultural landscape, and – finally – become protectors of discovered or revitalised heritage. But is not everything; there is also all elements of this heritage, which can shape people and their way of perceiving the past. As a consequence, according to Eric Hobsbawm, we are facing the act of generating

<sup>1</sup> Quoted from an online article: <http://weekend.pb.pl/2526231,56671,jestem-gotem> [access: 08.05.2017]. Translated from Polish: *A skąd wiadomo, czy ja nie mam w sobie krwi gockiej? Tak się mieszały te kultury i ludzie... A poza tym to sprawa duchowa.*

<sup>2</sup> Translated from Polish: *Raz pod chatę podjeżdża obładowany turysta na rowerze. – Goci to tu? – pyta. – A tu.*

remotest antiquity which extend further than historical reality (Hobsbawm, 1983, 11-14). It has already happened several times in history of the Polish archaeology: since the 19th century when academics have sought to stimulate and increase the national awareness by emphasising the role of local antiquities and historical heritage, through a period of confrontation between the German *Ostforschung* and the Polish *Westforschung* in the beginning of the 20th century, up to now when archaeological data provides a response to the common needs for having 'places of memory' or legitimising histories and origins of our 'little homelands'. In the face of so-called Memory boom in humanities, collective memory may reach so far as it needs, even thousands years back (Zalewska, 2012, 1103, 1187). The idea of *culture of history*, from Pierre Nora's point of view, is therefore to explain ways of commemorating the past, e.g. by putting emphasis on martyrdom in historical sites, or through reference to remotest antiquity in the context of archaeological places. Prehistoric *lieux de mémoire* such as 'The Goths' Village' or Biskupin (the Gąsawa municipality) in the historic region of Pałuki are still subjected to mythologization (Norra, 1989, 7-9; Szpociński 2008, 12-13). We should now consider whether such cultural constructs should be studied as institutionalized (top-down stimulated), or non-institutionalized forms of collective memory. Actually some elements of local identities stay into the shadow of initiatives undertaken by socio-cultural animators, museums, regional non-government organizations and other people who seek to awake the regional and historical awareness. These processes are noticeable also in unforced, family narrations about cultural landscape of the little homeland and the most important places within this area. In fact, ways of perceiving the space and places are determined by the need of legitimising identities and roots of community.

Such a need, as we can see in case of Biskupin, is usually unforced and natural (Hobsbawm, 1983, 8). This example is really flagrant. It can also provide enough material to study links between reconstructed fortified town from the Early Iron Age as local place of memory and transformation of indigenous population's identity, especially in the nearby village – Gąsawa. A starting point for the process of shaping regional identity was here the large-scale archaeological research activities conducted in the pre-war period and after the Second World War. Many of current residents of Gąsawa have participated in excavations at that time. It is said by people, as well as written in memoir literature (e.g. Jasienica, 1961; Kostrzewski, 1970), that archaeologists could have found in the locals the loyal audience, trustees and companions in their work. However, researchers not only have opened the mysteries of the remote culture and identified predecessor of today's residents of this place. They also created an important context of everyday life for many people, as well as provided them a chance to renew their memory or confirm their own being *here and now*.

History of archaeology, since its origins, can provide examples of how that discipline reflects trends of different epochs. This is also confirmed by single stories. In the third decade of the 20th century, Walenty Sz wajcer, a discoverer of famous settlement and a school teacher from Biskupin the village, together with Józef Kostrzewski, an archaeologist and one of the founders of The Poznan School of Archaeology, started to create first layers of the 'Biskupinian palimpsest'. Sz wajcer himself became a local legend with time. 'Old-

Slavic' (according to the political background and historical viewpoint of that time) wooden dwelling was the place which offered many attractive signs of regional identity. The great success of archaeological researches, noticed by the scientific community and the media, especially newspapers, strengthened their force of impact for local residents. As a result, material relics of the Iron Age settlement were involved in processes of recovering and enlivening the past by people, who linked this place to their own visions of the history. Brought to light from underground, Biskupin transformed into an object which belongs to the contemporaneity and which is subject to the rules of the present. History of that place, written by Kostrzewski (a disciple of Gustaf Kossina, creator of the techniques of 'settlement archaeology' and 'ethnic interpretation' of archaeological cultures), was also a powerful instrument of combat in the ideological debate between Polish and German archaeology before the beginning of the II World War, as well as in the after-war period, when the emphasis was put on the Slavic origins of Polish territories and legitimising the fact of incorporation land in today's Western Poland. In other words, archaeology was largely dependent from policy and prevailing ideology; it also served as some kind of propaganda tool by means of which collective memory of both nations was manipulated in an adequate manner (Kostrzewski 1913). In case of Biskupin, there were Polish and German collective memories looped together, and all these memories wanted to look back almost three thousands years or even more (due to interpreting traces of neolithic settlement in Polish lowlands as proto-Germanic by archaeologists from the other side of the Oder). Before the outbreak of the II World War, anti-Polish sentiments (expressed particularly by an archaeologist Bolko von Richthofen from Wrocław) affected also narration about Biskupin. The closer the September 1939 was, the severer became a conflict. Finally, over the period 1941-1943, 'archaeological survey' was conducted here according to the order of Heinrich Himmler; the *Ahnenerbe* organisation was intended to prove that peoples of the Lusatian Culture were Germans.

However, we have to remember that archaeological activities undertaken since the moment of the Biskupinian settlement discovery were still being observed by local residents. Attempts to find the connections with that place, already described as 'Polish Pompeii' and 'the Europe-wide phenomenon' in the pre-war newspapers, were expression of a natural need of being proud of local little homeland.<sup>3</sup> On archival photographs we can see archaeologists with visitors of the excavation site, for example the president Ignacy Mościcki or the Archbishop of Cracow Adam Sapieha, but also inhabitants of nearby villages, particularly Gąsawa, who posed for pictures on the background of the wet Biskupinian meadows. Such a way of connecting with the new, full of semantic potential element of local landscape, gave them access to the remote past manifested in material and tangible form. In some sense, people became able to experience the space of discovery, and to tell about it as if that place was, to a degree, their own. Then the local memory of Biskupin was already coming alive. Gradually developed, it was a by-product of direct relationship with material culture dated back to

---

<sup>3</sup> A lot of phrases used by the author of that paper (e.g. *go to excavation / chodzić na wykopy*) are known by her due to the fact that she comes from Gąsawa. As a former resident of the village and an ethnographer-observer of the local society, she describes them as commonly used expressions.

three thousand years. This phenomenon, as we can see, should be perceived not only by the prism of ideology, policy and current scientific paradigm, but – in the first place – in the context of regional identity and processes of its shaping. This aspect was strengthened the most in the war period, when – as it is said by inhabitants of Gąsawa, who remember this time quite well – *Germans wanted to destroy this place, so that no would be stay for us* [men, 86 years old<sup>4</sup>]. Despite the losses (process of destruction of sand-filled remains escalated), excavation in the settlement had begun after the war – in the 1946. The project of work engaged many academic and research centres, with the Institute of Research of Slavonic Antiquities very much to the fore, as well as national institutions. The archaeology as science stayed in service of the historical materialism. It was involved with studies on origins of the Polish state and tried to prove a Slavic ethnicity of this land in prehistorical time (Hensel 1947). Numerous students were drawn to Biskupin to participate in archaeological trenches. As the historian Paweł Jasienica wrote in one of his retrospective essays: *a working day started up at the six thirty: then the entourage set off on the excavation site. At the fifteen o'clock all of them washed themselves and bathed in the lake [...]* (Jasienica, 1961, 7).<sup>5</sup> But in the meanwhile, also local residents, particularly coming from the municipality of Gąsawa were involved in the excavations and different mini-jobs on the site, such as washing pottery, cleaning magazines, or supervising newly-reconstructed huts on the Biskupinian Peninsula, where an archaeological reserve was developed (Fig. 1). A prehistory has already entered in people's own histories and became a part of their everyday life. To the present day they can recall these experiences with very high precision<sup>6</sup>:

Then we looked for these small fragmens [of clay pots]. We had to look for these pieces, because we were digging and then we had to clean everything we found. And everything we found, we took to the magazines; if something fit each other, it could have matched. Sometimes the one pot was assembled once a say; always some pieces fit each other and finally they were exhibited [woman, 80 years old].

They [archaeologists] excavated these wooden routes, approximately here; all of remains were made by wood, and the home place was here, it was like that. Because there were people [archaeologists] who know how did it look like. And we worked by using tools resembling spoons. All we found, there were grey clay, sometimes in whole or in part. And these wiser guys made inventory of finds. They took a pot, if it was in whole, or pieces that we found, and then they created the whole pot from such pieces [men, 86 years old].

In the light of mentioned statements – which illustrate memories of casual people, unrelated professionally nor with archaeology, nor with history as the field of knowledge – the following paragraph written by Paweł Jasienica seems to be very meaningful:

---

<sup>4</sup> A part of interview with a resident of Gąsawa, performed by author of this paper in 2012. The interlocutor has been dead for four years.

<sup>5</sup> P. Jasienica, *Słowiański...*, *op.cit.*, s. 7.

<sup>6</sup> There are phrases coming from interviewed with residents of Gąsawa, performed by author of this paper in 2012.

Contrary to our traditional image of the holiday workshops, these archaeological ones have absolutely nothing to do with any kind of *dolce far niente*. The work involved in careful ‘scarping’ and digging holes in the ground by use shovel or spade, screening sand through fingers and sieve, or even muddying through kitchen sieve, is quite a difficult. This is necessary to look carefully at every clods of earth, at every particle of clay. Sometimes the only thing necessary to put a shovel down and take small spade or even spoon is a bit darker spot on the trench bottom. It would be, after all, some week trace of pile which completely decayed in the sand... [P. Jasienica, *Słowiański...*, *op.cit.*, p. 8]

Since that time people from Gąsawa and other nearby villages used to go for a Sunday walk not to Biskupin, but *to excavation* [in Polish: *na wykopy, wykopki, do wykopalisk*]. Newly created reserve became a very popular place for resting. What is the most interesting, although nobody’s carrying archaeological researches within reconstructed settlement on the Biskupinian Peninsula, residents of Gąsawa are still going for walks – as they say – *to excavation*. It may be concluded that vision of the surrounding world, shaped by archaeological heritage, is the collective imagination fed by historical narration. Here wedding parties and wakes are organized in the ‘Prastowiańska’ (which means ‘pre-slavic’) restaurant. Moreover, when we enter or leave the territory of the Gąsawa municipality, we can see wooden sculptures of pre-Slavic warrior. Although basin-shaped helmets on their heads indicate the early medieval period, not proto-historic times, local residents say that: *they are descendants of these people from Biskupin*. Of course, such examples shows that a numerous images of the past are hidden behind visions of the little homeland. It is connected particularly with processes of misstating and distorting of these images. However, there is the rule for an every myth (Holden Rønning, 2009, 144). On the ground of mythical narrations, social memory has a dual responsibility. At first, local myths will enable ‘biographies’ of discovered archaeological objects and places to fill the gaps in their histories, and can give them new identities. Secondly, collective memory may became some ‘guardian’ of their existence or guarantor of their endurance and survival. *All residents of Gąsawa, all residents of Biskupin, all residents of Wenecja, well, as I said, all people, teachers, pupils, everyone lived in the phenomenon of that excavation!* – as the local teacher herself mentions [woman, 66 years old]. *K. found in his household some pieces of the pot [laugh] and he said that he will not give it back. And then this pot stay behind the glass, in the school showcase, but finally someone took it to the museum.*<sup>7</sup>

Cultural memory, as a term which allows to overcome some dichotomies and divisions within the subject of archaeological studies, can provide us categories of interpreting narrations about this prehistoric settlement, which was reborn during the 20<sup>th</sup> century in a completely new form. Its modern history was build (and is still being build) from a tangle of different memories: memory of Polish nation, as well as memory of research community, including archaeologists, historians and other scholars who mythologised their own experiences in numerous retrospective essays and reports. Finally, memory of casual people who stood ‘behind the fence’, observed the work carried out by *these wiser*

---

<sup>7</sup> A part of interview with a resident of Gąsawa, performed by an author of this paper in 2012.

*guys* or took a part in that work themselves. It consisted of both memories of their own activities at excavation (or in local discussions about this), and resident's awareness of far reaching identity. These all elements – step by step – were written down in the cultural landscape of the Pałuki region or, in other words, 'deposited' in its temporal layers.

In his text entitled *The past of the present. Archaeological memory and*, Laurent Olivier – the French archaeologist and creator of an idea of *archaeological memory* – indicates principle and obvious differences between history and archaeology. The first of which, as he claims, since its beginnings has been focused on picking oral and written evidences. The second, however, having fragmentary, rudimentary and defected material remains of the past as a starting point of study, had an interest in constructing information on basis of some clues (Olivier, 2004, 204). Moreover, Anna Zalewska notes another one difference here. For Olivier – as she claims – *history always created description of events, but archaeology was dealing with the problem of memory* (Zalewska, 2013c, 89). Our memory (collective or individual) is, in some sense, involved in places, objects, images or even people who or which are not present beside us in whole, or who and which are not present at all. Therefore, we have to state that our memory are fed by these 'lacks'. The memory as cultural phenomenon – using artefacts, places and images as some kind of media – is able to grow, develop and fill narrative gaps (Golka 2009, 46). In this context, things – *antiquitates* – should be treated as some substitutes of the world that naturally passed away. It relates to the dialectic relation between real absence and visual presence, about which Paul Ricoeur wrote. Such a division can also illustrate the fact that treating archaeological objects, places and other figures of material heritage as *representations* means replacing the past by them. There are the same, identical processes of creating our own memories on the basis of material remains. Furthermore, what is probably the most important, there are also an expression of our needs, in this case the need of origins (Ricoeur 2012, 281). This problem was noted also by Frank Ankersmith. According to him, *representation (or narration)* is more crucial in the process of studying the history than a thing which is being *represented*. As he claims, only representation can create and change the present, and – similarly – our memory, here and now, has a power of changing the real world, including social, national or ethnic, and even individual identity (Ankersmith 1988, 208).

As another example of dealing collective memory with the context of prehistoric heritage, can be mentioned narration of 'The Goths' Village'. This history reaches the late seventies, when the Masłomęcz as an excavation site appeared on the archaeological map of the Polish lands. For two decades the researcher, Andrzej Kokowski, in his essays and books, always full of memories, has created something we can describe as 'mythological history' of two worlds, which are tangled with each other in the Hrubieszów Basin (Kokowski, 2007a). The discovery of remains of settlements and cemeteries dated back to mainly III century AD, was hailed as a great archaeological success and penetrated an imagination of local residents – especially, residents of the Masłomęcz village. Their regional identity started to being changed.

It is possible to interpret this phenomenon in the light of different ideas and anthropological conceptions: theory of representation, ritual of transition, and – finally – a definition of cultural memory, which is connected with very broad category of invented tradition (Hobsbawm, 1893, 9). This is neither a casual performance, nor reconstruction movement and simple ‘playing in the war’; it is rather something more – something which are described as the sense of identity of local people.

Collective memory and local identity, enriched with ‘Gothic’ element, are not all aspects of the issue we discussed. It is necessary to take account of archaeologists, who were fascinated in the subjects of their research and, as a result, created some narrations in order to spread them among local communities, both in Biskupin and in Masłomęcz. They just like guides or mentors brought people, their memories and social imaginaries through many different paths leading to new identity. Therefore, we can say that memories of ancient Germanic tribes and nowadays residents, in some sense are linked with each other in the Masłomęcz village. Today many local people can say without any hesitation: *I am Goth!* Similarly, tribes connected within the Wielbark Culture (poly-ethnic societies with the Goth’s element who settled the Lublin Province in Roman Period), were able to live as the community because of having a common core of tradition (Wolfram, 1979, 6-7). To compare, one could think of the text of *The Origin and Deeds of the Getae/Goths (Getica, lat. De origine actibusque Getarum)* written by Jordanes in 551 AD on the basis of accounts by Cassiodorus (526-533 AD) (Goffart, 2005, 371; Labuda 1968, 213-236; Kolendo, 2006, 25, 29; Schütte, 1930, 67). In this old epic poem we can find ethnogenetical myth of the Gothic people and ‘invented’ history of their migration: since the moment of leaving original settlements in Scandinavia, to reaching the place of final destination – the Southern Ukrainian steppes, where Ermanaric the king of Ostrogoths subordinated local tribes (Kasperski, 2013, 13-38; Kolendo, 1984; 2004, 25-27).<sup>8</sup> By taking a closer look to ‘The Goth’s Village’ and the history of this place, we can note two different social phenomena: the ancient myth of ethnogenesis consisted of songs which transferred tribal traditions (*prisca carmina*<sup>9</sup>), and local myth of people from modern Masłomęcz – one of real, archaeologically confirmed route stops during migration of the Goths. The situation is quite similar in the Pałuki region, with a particular focus on the village Gąsawa (Biskupin). Here we are dealing with dual plots or layers of time, which were created by the power and potency of collective memory. In the mirror of social anthropology, this phenomenon can avoid the rule of time and space to create an unique ‘archaeological palimpsests’.

---

<sup>8</sup> R. Kasperski, Teodyryk Wielki i Kasjodor. Studia nad tworzeniem «tradycji dynastycznej Analów», Cracow 2013, p. 13-38; J. Kolendo, Mity etnogenetyczne w starożytności a kształtowanie się pojęć autochtonizmu i allochtonizmu, [in:] Wędrówka i etnogeneza w starożytności i średniowieczu, ed. M. Salomon, J. Strzelczyk, Kraków 2004, p. 25-27; Idem, Goci – rzeczywistość a legenda, Warsaw 1984 (see also: Ammianus Marcellinus, Dzieje rzymskie t. I-II, transl. and introduction: Ignacy Lewandowski, „Biblioteka Antyczna”, Warsaw 2001-2002). We have to still remember that *Getica* was written in Italy by Jordanes, who was a Roman historian.

<sup>9</sup> *Prisca carmina* (Lat.) – „old songs”; a term relating to oral historical tradition of the Goths. The history of these people were reflected in tribal sagas about wanderings from Scandinavia to Black Sea steppes.

## Bibliography

- Ankersmit F. R. 1988 *Historical representation*, "History and Theory" No 27, p. 205-228.
- Assmann J. 2008 *Communication and cultural memory*, [in:] *A Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Berlin, New York 2008, p. 109-118
- Assmann J. 1995 *Collective Memory and Cultural Identity*, „New German Critique” nr 65, z. 1 Cultural History/Cultural Studies (Spring – Summer 1995), p. 125-133
- Cyngot D., Zalewska A. 2012 *Retoryczne środki językowe jako wskaźniki postaw poznawczych badaczy przeszłości*, „Archeologia Polski” vol. LVII, 1-2, p. 57-78
- Domańska E. 2006 *O potrzebie przeszłości*, [in:] *Komu potrzebna jest przeszłość?*, ed. D. Minta-Tworzowska, Ł. Olędzki, Poznań, p. 72-83.
- 2008 *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” no 3, p. 9-21 and *Ibidem: Rzeczy. Rekonesans antropologiczny. (Dyskusja)*, voice in discussion, p. 83-87.
- Domańska E., Olsen B. 2008 [Wszyscy jesteśmy konstruktywistami](#). Odpowiedź na artykuł Jacka Kowalewskiego i Wojciecha Piaska: *W poszukiwaniu utraconej Rzeczywistości...* [in:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, ed. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn, p. 83-100.
- Goffart W. 2005 *Jordanes’s «Getica» and the Disputed Authenticity of Gothic Origins from Scandinavia*, „Speculum” vol. 80, 2, p. 379-389.
- Golka M. 2009 *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa
- Holden Rønning, A. 2009 *Some Reflections on Myth, History and Memory As Determinants of Narrative “Coolabah”*, Vol.3, (2009), p. 143-151.
- Hensel W. 1947 *Kłamstwa nauki niemieckiej o Słowianach*, Warszawa
- Hobsbawm E. 1983 *The Invention of Tradition*, ed. E. Hobsbawm, T. Rander, Cambridge
- 1961 *Słwiański rodowód*, Warszawa
- Kasperski R. 2013 *Teodoryk Wielki i Kasjodor. Studia nad tworzeniem «tradycji dynastycznej Analów»*, Kraków
- Kmieciński J. 2015 *Funkcja archeologii w rozwoju myśli politycznej i edukacji narodowej. Pożytki i zagrożenia*, [in:] *Kontakty ponadregionalne kultury wielbarskiej*, Gdańsk, p. 11- 16.
- Kokowski A. 2007a *30 powodów do dumy z mieszkania w krainie Gotów*, Lublin
- 2007b *Goci. Od Skandzy do Campi Gothorum (od Skandynawii do Półwyspu Iberyjskiego)*, Warszawa
- Kolendo J. 1984 *Idem, Goci – rzeczywistość a legenda*, Warszawa



- 2004 *Mity etnogenetyczne w starożytności a kształtowanie się pojęć autochtonizmu i allochtonizmu*, [in:] *Wędrówka i etnogeneza w starożytności i średniowieczu*, ed. M. Salomon, J. Strzelczyk, Kraków, p. 25-27.
- Kostrzewski J. 1913 *Wielkopolska w czasach przedhistorycznych*, Poznań
- 1947 *Kultura prapolska*, Poznań
- 1970 *Z mego życia. Pamiętnik*, Wrocław
- Kowalewski J., Piasek W. 2008 *W poszukiwaniu utraconej Rzeczywistości. Uwagi na marginesie projektu «zwrotu ku rzeczom» w historiografii i archeologii*, [in:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, ed. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn, p. 61-81.
- Kula M. 2002 *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa
- Labuda G. 1968 *O wędrowce Gotów i Gepidów ze Skandynawii nad Morze Czarne* [in:] *Liber Iosepho Kostrzewski octogenario a veneratoribus dicatus*, ed. K. Jażdżewski, Wrocław, p. 213-236.
- Latour B. 1987 *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard
- Mamzer H. 2004 *Archeologia i dyskurs. Rozważania metaarcheologiczne*, Poznań
- Minta-Tworzowska D. 2003 *Zakończenie – kilka refleksji na temat pamięci o przeszłości*, [in:] *Wiara, pamięć, archeologia*, ed. Ł. Olędzki, Poznań, p. 255–262.
- Norra P. 2009 *Between Memory and History: Les lieux de Mémoire*, „Representations” no 26, *Special Issue: Memory and Counter Memory*, p. 7-24.
- Olivier L. 2004 *The past of the present. Archaeological memory and time*, „Archaeological Dialogues” no 1, 10 (02), p. 204-213
- Olsen B. 2010a *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*, New York.
- 2010b *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, trans. E. Domańska [in:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, ed. E. Domańska, Poznań, p. 561-592.
- Pomian K. 2008 *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin
- Ricoeur P. 2009 *Memory, History, Forgetting*, transl. K. Blamey, D. Pellauner, London
- Schütte G. 1930 *Ethnische prunkname*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur”, vol. 67, p. 129-139.
- Szacka B. 2006 *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa
- Szpociński A. 2008 *Szkice. Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Second Texts (Teksty Drugie)” nr 4, p. 11-20.
- Wolfram H. 1979 *Geschichte der Goten. Entwurf einer historischen Ethnographie*, München

- Zachariasz A. 2011 *Krajobrazy pamięci wyrazem tożsamości miejsca*, [w:] *Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, nr 15, Sosnowiec, p. 310-326.
- Zalewska A. 2011 *Archeologiczny „palimpsest” jako specyficzna postać interakcji teraźniejszości z...*, [in:] *Współczesne oblicza przeszłości*, ed. A. Marciniak, D. Minta- Tworzowska, M. Pawleta, Poznań, p. 115-130.
- 2012 *Archeologia studiowaniem teraźniejszej przeszłości*, [in:] *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*, Poznań, p. 1099-1123 and *Ibidem: Archeologia jako forma kreowania, pielęgnowania i odzyskiwania pamięci*, p. 1178-1189.
- 2013a *Spółeczne wytwarzanie przeszłości. Archeologia materii reaktywowanej*, „*Sensus Historiae*” 2011/1, p. 63-80.
- 2013b *Archeologia i pamięć społeczna. Między wyborem przeszłości i ciężarem przeszłości*, [in:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, ed. H. Henning Hahn, R. Traba, p. 201-221.
- 2013c *Reprezentacje archeologiczne jako ciągłe transgresje ludzi i rzeczy*, „*Rocznik Antropologii Historii*” no 1 (4), p. 85-100.

**Internet sources:**

<http://weekend.pb.pl/2526231,56671,jestem-gotem>

## JAPOŃCZYCY W PRACACH XIX-WIECZNYCH PODRÓŻNIKÓW

Nina Radzyńska

### **Abstract:**

Year 1854 ended period of Japan's isolation. Shortly after the signing of the agreements with the superpowers to the country blooming cherry crowd began to arrive travelers. They left many records behind. Of particular note are the memories of for example: E. Romer, A. Bellessort, P. Sapieha, G. Weullress, R. Demalas, R. Kipling and E. Fraissient. The purpose of this article is to provide opinions on the above travelers about Japanese. The work will take into account the evaluation of their physiognomy as well as their personality and personal culture. The role of women in society and the influence of the West on the lives of the Japanese will also be explored.

### **Abstrakt:**

Rok 1854 zakończył okres izolacji Japonii. Wkrótce po podpisaniu układów z mocarstwami do kraju kwitnącej wiśni tłumnie zaczęli przybywać podróżnicy. Pozostawili oni po sobie wiele zapisków. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują wspomnienia E. Romera, A. Bellessorta, P. Sapiehy, G. Weullressa, R. Demalas, R. Kiplinga oraz E. Fraissienta. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie opinii powyższych podróżników o Japończykach. W pracy uwzględniona zostanie ocena ich fizjonomii oraz charakteru i kultury osobistej. Poruszona zostanie również rola kobiet w społeczeństwie, a także wpływ Zachodu na życie Japończyków.

**P**odpisany w 1905 r. pokój w Portsmouth wprowadził znaczącą zmianę na arenie międzynarodowej. Obok zachodnich imperiów do grona mocarstw po raz pierwszy weszło państwo azjatyckie. Wcześniejsze próby Japonii skłonienia Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Francji, Niemiec czy Rosji do postrzegania jej jako równorzędnego partnera nie powiodły się. Dopiero klęska zadana ostatniemu z tych państw zmieniła pozycję kraju kwitnącej wiśni i dała wyraz doniości reform epoki Meiji (1868-1912). „*W ciągu 50 lat Japonia przeistoczyła się z zacofanego państwa feudalnego w nowoczesną potęgę*”<sup>1</sup>. Był to fenomen kraju, który będąc na ponad dwieście lat odcięty od świata, zamiast podzielić los innych państw azjatyckich i stać się w najlepszym przypadku półkolonią, już na początku XX w. postrzegany był jako mocarstwo. Jednak to nie przeprowadzane reformy przyciągały w owym okresie rzesze podróżników. Większe znaczenie miała ciekawość zarówno kraju jak i ludzi odciętych od reszty świata na przeszło dwieście lat. To co zobaczyli Europejczycy przybywający do Japonii w XIX wieku często wprawiało ich w zdumienie. Zwłaszcza miejscowi i ich zwyczaje często stawały się powodem ich konsternacji. Ich refleksją na temat Japończyków i ich zachowań jest przedmiotem niniejszego artykułu.

Na wstępie należy zaznaczyć że mówiąc o podróżnikach przybywających do Japonii XIX w. i ich przemyśleniach nie można uwzględnić pierwszej połowy tego stulecia. W 1853 r. pierwsi od ponad dwustu lat obcokrajowcy zeszli na Japońskie nabrzeże. Rok 1639 wyznacza w historii tego państwa początek okresu izolacji – sakoku. Najczęściej podawaną przyczyną była niechęć sprawującego faktyczną władzę w państwie shoguna Tokugawy Ieyasu do chrześcijaństwa. Wśród zwolenników tej teorii wskazać można polskiego arystokratę i późniejszego prezesa Polskiego Czerwonego Krzyża, Pawła Sapiechę oraz francuskiego korespondenta „*Le Temps*” oraz „*Revue des Deux Mondes*” (dla której pisał reportaż z podróży po Azji), Andre Bellessorta. Pierwszy z nich wspomina, że jedyną kwestią w której Ieyasu pozostawał nieprześlągniętą było chrześcijaństwo<sup>2</sup>. Bellessort posądzał nawet pierwszych Tokugawów o strach przed ową religią, której idee mogły wzbudzić myśli rewolucyjne wśród japońskiego społeczeństwa<sup>3</sup>. Z tezami tymi nie zgadza się jednak francuski szlachcic Raymond de Dalmas przebywający w Japonii na zaproszenie swego przyjaciela. Jego zdaniem pierwsze prześladowania chrześcijan w tym kraju zaczęły się przed przejęciem władzy przez ród z Mikawy, wobec czego sama szerzenie się tej religii w kraju kwitnącej wiśni nie mogło być powodem jego zamknięcia<sup>4</sup>.

W literaturze XIX-wiecznej przewija się teza, że shogun obawiał się nie tyle samej religii, co cudzoziemców, którzy mogliby zawładnąć krajem<sup>5</sup>. Trudno jednak znaleźć potwierdzenie dla takiego stanowiska. Monografiach poświęcone historii Japonii, przeczą temu by Ieyasu unikał kontaktów z przybyszami<sup>6</sup>. A. Okszyk posuwa się nawet do

<sup>1</sup> B. M. Czetwieruchin, *Ostatni z Cuszimy*, Gdańsk 2005, s. 15.

<sup>2</sup> P. Sapiecha, *Podróż na wschód Azji 1888-1889*, Lwów 1898, s. 255.

<sup>3</sup> A. Bellessort, *Podróż do Japonii. Społeczeństwo Japońskie*, t. 1, Warszawa 1903, s. 130.

<sup>4</sup> 1587 r Hideyoshi zakazał wyznawania chrześcijaństwa, Vide: J.W. Hall, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa 1979s. 157.

<sup>5</sup> G. Depping, *Japonia*, t.1, Warszawa 1904, s. 40.

<sup>6</sup> J.W.Hall, *op. cit.*, s.156.

twierdzenia, że Ieyasu a następnie jego syn pozostawali pod silnym wpływem Williama Adamsa<sup>7</sup>, brytyjskiego rozbitka<sup>8</sup>.

W literaturze również pojawia się teza, stanowiąca, że Ieyasu pragnął kontaktów z Zachodem. Prowadził na ten temat rozmowy z przedstawicielami Chin, Hiszpanii, Portugalii i Anglii. Jednak port w Edo nie spełniał wymagań jego zagranicznych kontrahentów, którzy wybrali inne miejsca. Nie powstrzymało to jednak Tokugawów przed dążeniem do osiągnięcia monopolu handlowego<sup>9</sup>.

Nie można jednak zaprzeczyć, że wiara chrystusowa była pretekstem do odizolowania wysp od świata zewnętrznego. Wydarzeniem, które bakufu wykorzystało w tym celu, stał się bunt chłopów z Shimabary<sup>10</sup> (1637-38). Główną jego przyczyną była zła sytuacja ekonomiczna, jednak władze szogunatu odpowiedzialnością za jego wszczęcie obarczyły chrześcijan. Po zdławieniu rebelii, Tokugawa podjął decyzję o wypędzeniu Europejczyków<sup>11</sup>. „*W przyszłości jak długo słońce świecić będzie na niebie, żadnemu obcemu nie wolno zejść na japońska ziemię, nawet, jeśli przybywa jako posłaniec. Ten kto złamie ten zakaz, straci życie*”<sup>12</sup>. Ostatni statek odpłynął z Nagasaki w lecie 1639 r.<sup>13</sup>.

Rozkaz ten był ściśle przestrzegany. Sapieha opisuje nie tylko gorliwość, z jaką go wykonywano. Podaje on historię pewnego komendanta japońskiego z Nagasaki, który został zmuszony „*rozpruć sobie brzuch*”<sup>14</sup> za dostarczenie wody pitnej załodze angielskiego statku, do czego również został zmuszony<sup>15</sup>. Dalmas z kolei twierdzi, że Japończycy, którzy jako rozbitkowie trafiali do obcych krain lub na obce statki, po powrocie do Japonii zamykani byli w więzieniach za kontakty z barbarzyńcami<sup>16</sup>.

Zamknięcie kraju, nie było jednak wymierzone tyle w cudzoziemców co w chrześcijan<sup>17</sup>. Japonia odcięła się, niemal od całej Europy. Wyjątek stanowili Holendrzy. Nie wahali się oni niszczyć wizerunków świętych, przez co mieli udowodnić, że nie są wyznawcami zakazanej religii. Dzięki temu jako jedyni Europejczycy mogli oni przebywać na wyspie Deshima<sup>18</sup>.

Koncepcja powyższa jest najczęściej przyjmowaną. Jednak Dalmas znalazł inny powód tak uprzywilejowanej pozycji Holendrów. Jego zdaniem Portugalczycy, byli równie arogancy i nie wahaliby się znieważać symboli chrześcijaństwa. Dlaczego więc oni, zdolni zdaniem

<sup>7</sup> William Adams (1654-1620) był pierwszym angielskim żeglarzem, który przybył do Japonii. Został na dworze Tokugawów jako tłumacz i doradca. Vide: J. Greń, „[Biały samuraj](#)”, [w:] *Mówią Wieki*, nr 2/2011, red. M. Koczyński, luty 2011.

<sup>8</sup> A. Okszyś, *Japonia i Japończycy; podług Lueterera i innych*, Warszawa 1904, s. 47-48.

<sup>9</sup> Działania ich polegały głównie na budowaniu systemów koncesji. Vide: J.W.Hall, *op. cit.*, s. 156-157.

<sup>10</sup> Shimabara uchodziła wówczas za bastion chrześcijaństwa

<sup>11</sup> A. Gordon, *Nowożytna historia Japonii*, Warszawa 2010s.41.

<sup>12</sup> E. Fraissinet, *Japonia współczesna*, Wilno 1858, s. 58-59.

<sup>13</sup> A. Gordon, *op.cit.* s.41.

<sup>14</sup> Zapewne chodzi mu o popełnienie harakiri.

<sup>15</sup> P. Sapieha, *op. cit.*, s. 225.

<sup>16</sup> R. Dalmas, *Japończycy, ich kraj i obyczaje (podróż na około świata)*, Warszawa 1885, s.42.

<sup>17</sup> Z. Kłośnik, *Japonia*, Lwów 1904, s.25.

<sup>18</sup> E. Pałasz-Rutkowska, K. Starecka, *Japonia*, Warszawa 2004,, s. 24.

francuskiego szlachcica do niszczenia krzyży czy wizerunków świętych, nie uzyskali podobnej pozycji? Dalmas uważał, że swój status Holendrzy uzyskali pomagając w tłumieniu „chrześcijańskiego” buntu w Shimabarze<sup>19</sup>. Teoria ta choć nie potwierdzona, a nawet nie skomentowana przez literaturę, może rzucić nowe światło na omawianą kwestię.

Czy starania Holendrów były jednak warte tego co otrzymali w zamian? Wbrew pozorom nie uzyskali oni wyłączności na handel z Japonią, która wciąż utrzymywała kontakt z Chinami, Korea<sup>20</sup>, a także z wyspami Riukiu<sup>21</sup>. Ponadto ich działania były bardzo ograniczone. Według Sapiehy mogli oni wysyłać tylko jeden statek rocznie z transportem japońskich ów do Europy<sup>22</sup>. Ponadto jak podaje Bellessort, ciągle byli pod obserwacją<sup>23</sup>.

Podejmowane od XVIII w. próby nawiązania kontaktów z Japończykami kończyły się niepowodzeniem. Władcy nadmorskich hanów otrzymali polecenie ostrzeliwania, przepływających okrętów. Rozpoczęte przez Holendrów próby pokojowego rozwiązania tej sytuacji nie dały rezultatów. Dopiero wieści o pierwszej wojnie opiumowej, doprowadziły do złagodzenia polityki antycudzoziemskiej<sup>24</sup>.

Dopiero 1853 r. okrętom komandora Mathew C. Perry’ego udało się zacumować w Zatoce Uruga. Wysłannik amerykańskiego prezydenta przedstawił władzom bakufu żądanie otwarcia kraju. Shogun odmówił udzielenia mu natychmiastowej odpowiedzi twierdząc, że sprawa ta musi zostać skonsultowana z cesarzem. Wobec powyższego amerykański komandor, oświadczył, że wróci za rok po odpowiedź<sup>25</sup>. Zasugerował również możliwość użycia siły w celu osiągnięcia stawianych Japonii żądań<sup>26</sup>.

Kolejna wyprawa Perry’ego mająca miejsce w kolejnym roku zmusiła Japończyków do zakończenia izolacji, co ostatecznie stanowił traktat podpisany w Kanagawie. W ślad za amerykańcami poszły kolejne mocarstwa wymuszając przyznanie im podobnych uprawnień. Wkrótce po podpisaniu układu z Kanagawy, podobne umowy zostały zawarte z Wielką Brytanią (1854 r.), Rosją (1855 r.) i Holandią (1856 r.). Podpisany zaś w lutym 1858 r. traktat otwierał dla cudzoziemców kolejne porty i dawał dalsze uprawnienia. W latach 60-tych traktaty te poszerzone zostały o przyznanie prawa eksterytorialności<sup>27</sup>.

Układy te rozpoczęły nie tylko rozwój kontaktów politycznych czy handlowych, ale również otworzyły Japonię na podróżników. Kraj kwitnącej wiśni stał się niezwykle popularnym kierunkiem wypraw. Obok polityków, wojskowych, kupców i uczonych,

---

<sup>19</sup> R. Dalmas, *op. cit.*, s. 4.

<sup>20</sup> W Korei Japonia posiadała własne faktorie handlowe, oba państwa utrzymywały także stosunki dyplomatyczne.

<sup>21</sup> Handel z Riukiu był ograniczony, tylko han Satsuma miał na niego pozwolenie

<sup>22</sup> P. Sapieha, *op. cit.*, s. 173.

<sup>23</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, s. 140.

<sup>24</sup> A. Okszyk, *op. cit.*, s. 59.

<sup>25</sup> Dalmas jednak podaje że Perry został wyproszony przez shoguna. Dalmas, *op. cit.*, s.49.

<sup>26</sup> M. C. Perry, *Die Erschließung Japans. Erinnerungen des Admiral Perry von der Fahrt der amerikanischen Flotte 1853/54*, Hamburg 1910, s.218.

<sup>27</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 82.

zapraszanych przez władze Japońskie przybywali turyści kierujący się ciekawością, jak wygląda ów do tej pory niedostępny kraniec świata<sup>28</sup>

Trudno oceniać stan wiedzy jakim dysponowali przybywający do Japonii obcokrajowcy. Niewątpliwie każdy z nich posiadał pewne informacje, choć nie zawsze prawdziwe. Bellessort jeszcze przed przybyciem do Japonii starał się poszerzyć swoją wiedzę o opinie innych cudzoziemców na temat Japończyków. Ku swemu zdziwieniu zetknął się z nienajlepszymi opiniami. Spotkany na statku Hindus ograniczył, swoją zdanie jedynie do stwierdzenia, że „*Japończycy się burzą*”<sup>29</sup>. O wiele bardziej radykalni byli natomiast Hiszpanie nazywając obywateli państwa mikada „*złośliwymi małpami*.”<sup>30</sup>.

Jedynie tylko część Azjatów spotkanych na Filipinach zdawała się wypowiadać z szacunkiem o Japończykach. Jeden z Tagali ośmielił się nawet wytknąć Europejczykom, że gdyby Japonia mogła, już dawno skończyłaby ich panowanie w koloniach. A sama już świadomość, że kraj kwitnącej wiśni dysponuje nowoczesnymi okrętami, osłabiła zuchwałość Europejczyków.

W jego słowach kryła się również groźba. „*Jutro wy, chrześcijanie przystaniecie na to, że wasi rodacy będą sądzeni przez urzędników buddyjskich. W przeciągu 20-stu lat Japończycy więcej działali dla dobra naszej rasy niż wszyscy filozofowie głoszący równość wszystkich ludzi. Drwicie z nich, ale i biocie się ich.*”<sup>31</sup>.

Trudno się dziwić takiemu podejściu. Bellessort przebywał w Japonii w 1898 r., czyli w okresie, w którym zmiany jakie zaszły w tym kraju zaczęły być dostrzegane przez Zachód. Małe wyspiarskie, zamknięte przez lata państwo, nie tylko nie dało się zniewolić mocarstwom. Poszerzyło znacznie swoje wpływy, rozpoczynając proces inkorporacji sąsiadujących wysp<sup>32</sup>, by ostatecznie wyjść zwycięsko z wojny z Chinami. Znaczne nabytki uzyskane na mocy pokoju w Shinemoseki, Japonia utraciła wprawdzie z powodu tzw. „*potrójnej interwencji*”<sup>33</sup>. Jednak należy pamiętać, że osiągnęła ona znacznie więcej niż inne kraje azjatyckie skazane na zwierzchnictwo mocarstw<sup>34</sup>.

Zrozumiałym wydaje się również, biorąc pod uwagę wojnę japońsko-chińską, że mieszkańcy państwa środka wyrażali się o Japonii mało przychylnie. „*Kupcy z Hong Kongu zapewniali mnie z całą powagą, że ich wczorajsi zwycięzcy są to przeważnie żebracy i oszuści*”<sup>35</sup>.

Jednak pogarda z jaką Chińczycy mówili o Japończykach nie mogła umniejszyć niepokoju, który Bellessort zaczął odczuwać na myśl, że któregoś dnia Japonia rzeczywiście może

<sup>28</sup> E. Fraissinet, *op.cit.* s. 1-2

<sup>29</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.1 s. 13.

<sup>30</sup> Ibidem., s.13-14.

<sup>31</sup> Ibidem., s.16.

<sup>32</sup> Zobacz : E. Pałasz-Rutkowska, K. Starecka, *op. cit.*, s. 49.

<sup>33</sup> Rosja, Francja i Niemcy zmusiły Japonię do wyrzeczenia się nabytków terytorialnych w zamian za podwyższenie kontrybucji.

<sup>34</sup> E. Pałasz-Rutkowska, K. Starecka, *op. cit.*, s. 49.

<sup>35</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.1, s. 17.

rzucić wyzwanie Zachodowi<sup>36</sup>. W taki obrót sytuacji wątpił jednak korespondent *The Press* Ruyard Kipling, twierdząc, że do tego brak Japończykom charakteru<sup>37</sup>.

Bellessort na podstawie powyżej przedstawionych opinii stworzył więc sobie obraz Japonii, jako pięknego kraju zamieszkałego przez złośliwe i niegodne zaufania liliputy. Postrzegał ich jako barbarzyńców, oszukujących swych gości<sup>38</sup>. W czasie pobytu w tym państwie zweryfikował swe poglądy.

Opisane powyżej poglądy nie obce były także innym podróżnikom, choć nie zawsze byli ze sobą zgodni. Nawet kwestia wzrostu Japończyków nie przez wszystkich postrzegana była w ten sam sposób. Sapieha oponował przed nazwaniem ich liliputami, twierdząc, że wielu z nich dorównywało mu wzrostem<sup>39</sup>. Polski szlachcic źródła przekonania o karłowatości mieszkańców Japonii upatrywał w prasie francuskiej o której sam wyrażał się niepochwlebnie<sup>40</sup>.

Podobnie zachowanie Japończyków była różnie interpretowane. Sapieha polemizował z przedstawianiem ich, jego zdaniem głównie przez Francuzów, jako ludzi dziecinnych. Uważał on, że oskarżenia te biorą się z wesołego usposobienia i częstych uśmiechów, co sam poczytywał za wyraz grzeczności<sup>41</sup>. Inne zdanie w tej kwestii miał Eugeniusz Rommer. Krytykował on posądzanie Japończyków o naiwność z powodu ich częstych uśmiechów. Uważał bowiem z ich twarzy nie można nic wyczytać<sup>42</sup>.

Innym wyrazem grzeczności, jak dostrzegał Bellessort, było zdejmowanie butów przed wejściem do pomieszczenia. Ujęła go również gotowość nowo poznanych ludzi do oferowania mu gościny w swoim domu, czy zapewnienia towarzystwa przyjaciół<sup>43</sup>. Kultura osobista i przesadna grzeczność japońska nie była jednak przez wszystkich podróżników postrzegana jako zaleta. Kipling uważał, że wprowadza ona nie tylko w zakłopotanie, ale i budzi w Europejczyku poczucie że to on jest barbarzyńcą. Uważał on ją jednak za stary zwyczaj, który z czasem zniknie<sup>44</sup>.

Bellessort zauważył jeszcze jedną cechę mieszkańców Japonii – przywiązanie do honoru. Twierdził że ponadto rozpieęła ich duma<sup>45</sup>. Przekonanie o swej wyższości, zdaniem Francuza, Japończycy czerpali z porównania swych dziejów z historią Zachodu. Z jednej strony byli oni w stanie w zadziwiająco krótkim czasie dogonić zachodnią cywilizację. Z drugiej zaś zauważali błędy, przez wieki popełniane przez Europejczyków, których im

<sup>36</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.1, s. 14.

<sup>37</sup> Kipling R., *From Sea to Sea; Letters of Travel*, dostęp: [http://www.gutenberg.org/ebooks/32977?msg=welcome\\_stranger#Page\\_313](http://www.gutenberg.org/ebooks/32977?msg=welcome_stranger#Page_313), s. 349.

<sup>38</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t. 1, s. 13-14.

<sup>39</sup> P. Sapieha, *op. cit.*, s.176.

<sup>40</sup> Ibidem., s. 165.

<sup>41</sup> Ibidem., s.176-177.

<sup>42</sup> E. Romer, *Japonia i Japończycy. Kilka wrażeń i rozmyślań z podróży na Daleki Wschód*, Warszawa 1911, s. 10, 46, 55.

<sup>43</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t. 1, s. 3.

<sup>44</sup> R. Kipling, *From Sea to Sea...*, s. 335.

<sup>45</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.1, s. 13. Bellessort, *op. cit.*, t.2, s. 92-93.



udało się uniknąć. Ku swemu niezadowoleniu, Bellessort odkrył, że młodzi Japończycy wręcz wyśmiewają się z obcokrajowców, przekonani o swej wyższości nad nimi<sup>46</sup>.

Kwestią, której podróżnicy poświęcali karty swych prac była ocena zdolności twórczych Japończyków. Dalmas, uważał ich za naród genialny, czego dowodem było to jak szybko dorównał on Europejczykowi. Dostrzegał w nich jednak brak inicjatywy przez co zmuszeni są zapożyczaniu pewnych rozwiązań od innych<sup>47</sup>.

Opinia ta jest dość łagodna w porównaniu do zdania Bellessorta. Jak wspomniano powyżej przywoływał słowa innych, nazywając Japończyków małpami. W trakcie swego pobytu w kraju kwitnącej wiśni nie wyrobił sobie przeciwnego poglądu w tej kwestii. Uważał, że ich naśladownictwo Japończyków posunięte jest wręcz do niewolnictwa, co dowodzi ubóstwem myśli<sup>48</sup>. Zauważał on wprawdzie pewien wkład własny Japończyków twierdząc, że „*oni sami nie tworzą nic, a pomysły cudze przystosowują do swojego upodobania*”<sup>49</sup>. Zdaniem Romera teza o braku inicjatywy i ograniczenie się przez mieszkańców Japonii do ślepego naśladownictwa jest zafałszowana<sup>50</sup>.

Dyskusje nad tą kwestią toczyły się w znacznej mierze na gruncie kultury mocno przesiąknięte wpływami chińskimi a w okresie Meiji zachodnimi. Teza ta wywoływała sprzeciw Romera. Wskazywał on niezmiennosc japońskiego charakteru, który nie ulega wpływom europejskim<sup>51</sup>. Pewne wypośrodkowanie proponował Sapieha twierdząc, że Japończycy biorą to, czego potrzebują, traktując to jednak jedynie jako narzędzie do osiągnięcia własnych celów<sup>52</sup>.

Naśladownictwo najbardziej widoczne było w modzie. Przybywający do Japonii cudzoziemcy niechętnie patrzyli na Japończyków ubranych w europejskie ubrania. Kipling wspominał, że chciał płakać na widok urzędnika celnego spotkanego w Nagasaki. Porównywał go do hybrydy francusko-niemiecko-amerykańskiej. Zauważał również, że wszyscy urzędnicy noszą stroje europejskie<sup>53</sup>. W swej niechęci Kipling nie był osamotniony. W czasie posiedzenia parlamentu japońskiego Bellessort zauważył, że większość senatorów ubierała się na modłę europejską. Krytykuje on noszenie ubrań europejskich, nie pasujących, jego zdaniem, do Japończyków. Jedynym wyjątkiem, który, według niego, dobrze prezentuje się w strojach europejskich jest cesarz<sup>54</sup>.

Nie wymieniony z imienia Europejczyk spotkany przez Bellessorta zwraca również uwagę na to, że moda zachodnia nie może sprostać wymogom jakie stawia tradycja japońska. Jako przykład podaje on buty jednego z przechodniów. „*[...] za każdym krokiem pieta wygląda mu z butów, których gumy się rozluźniły. Nie jest to oznaką ubóstwa, dowodzi tylko, że*

<sup>46</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.2, s. 139-141.

<sup>47</sup> R. Dalmas, *op. cit.*, s. 34-35.

<sup>48</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.1 s. 14, 41. Bellessort, *op. cit.*, t.2, s. 47, 123.

<sup>49</sup> Ibidem., s. 79.

<sup>50</sup> E. Romer, *op. cit.*, s. 49.

<sup>51</sup> E. Romer, *op. cit.*, s. 12, 58-59.

<sup>52</sup> P. Sapieha, *op. cit.*, s. 177.

<sup>53</sup> R. Kipling, *From Sea to Sea...*, s. 293.

<sup>54</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, s. 50.

*obuwie europejskie wskutek konieczności zdejmowania go przynajmniej razy 50 dziennie, wyszło z formy stając się czymś w rodzaju nowych geta[...]*<sup>55</sup>.

Ostatecznie jednak Kipling najdosadniej wyraziła się o przenoszeniu elementów europejskich do ubioru Japończyka. W jego odczuciu moda zachodnia miała być karą za prześladowania chrześcijan. Sankcja ta w jego opinii była, zbyt ciężka w stosunku do przewinienia<sup>56</sup>.

W pracach podróżników dużo miejsca poświęcono Japonkom. G. Depping w swojej poświęconej Japonii monografii zaznaczał, że ze wszystkich krajów azjatyckich to właśnie w państwie kwitnącej wiśni, kobiety miały najlepszą pozycję społeczną. Była jednak ona bardzo niska<sup>57</sup>.

Znajduje to odbicia we wspomnieniach podróżników. Kipling zauważa, że Japończycy patrzą na kobiety z góry, gdyż tak nakazuje słuszność i przyzwoitość<sup>58</sup>. Bellessort zaś odwołuje się do słów z książki samurajskiej, która porównując mężczyzn do kobiet, tych pierwszych stawia na wysokości nieba, Japonki zaś sprowadza do poziomu ziemi<sup>59</sup>.

Zdaniem Kakuzo reformy okresu Meiji zbliżyły jednak pozycję Japonek do pozycji kobiet europejskich. Zdecydowanie z nimi polemizuje Georges Weulersse twierdząc, że „*wiele rzeczy zmieniło się w Japonii, tylko nie położenie kobiet*”<sup>60</sup>. W czasie swej podróży dostrzegał, że siedemnastowieczny model „potrójnego posłuszeństwa” wciąż obowiązuje. W myśl niego panna winna być posłuszna ojcu, żona mężowi, a wdowa synowi. Owa hierarchia nie budzi wśród Japończyków żadnych sprzeciwów. Weulersse powołuje się nawet na zdanie ekspertów japońskich twierdzących, że pogląd stawiający kobietę niżej jest słuszny i zgodny z prawami wszechświata. Ci zaś którzy się z tym nie zgadzają zdaniem owych ekspertów są zapatrzeni w „przesąd europejski”<sup>61</sup>.

Różnice między japońskim, a zachodnim podejściem, doskonale wyraża opisana przez Weulerssa karykatura. Widać na niej dwa małżeństwa japońskie i europejskie. Japonka idzie niosąc na plecach dziecko, a w rękach dźwiga pakunki. Idący obok mąż nie tylko nie pomaga jej w żaden sposób, lecz jeszcze dziwi się na widok pary europejskiej. Mężczyzna dźwiga bagaże. Żona zaś, ukazana jako wyższa i wąsata, niesie jedynie parasolkę. Weulersse uważał, że takie jej przedstawienie ma na celu ośmieszyć zachodnie podejście do płci pięknej. Nie można jednak zaprzeczyć, że karykatura ta doskonale ilustruje różnice w sposobie postrzegania kobiety w tak odmiennych społeczeństwach<sup>62</sup>.

Los Japonek wzbudza litość wśród podróżników. Bellessort zauważa jednak, że same kobiety nie odczuwały poniżenia na jakie były skazane. Uważał on, że swoje oddanie i

<sup>55</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t. 1, s. 23.

<sup>56</sup> R. Kipling, *From Sea to Sea...* s. 293.

<sup>57</sup> G. Depping, *op. cit.*, s. 86.

<sup>58</sup> R. Kipling, *From Sea to Sea...*, s. 297.

<sup>59</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.2, s. 80.

<sup>60</sup> G. Weulersse, *Współczesna Japonia*, Warszawa 1904, s. 30.

<sup>61</sup> *Ibidem.*, s. 130.

<sup>62</sup> *Ibidem.*, s.133.

posłuszeństwo, mieszkanki Japonii postrzegają jako dążenie do jakiegoś ideału czy wyższego celu. Wykazując się bezwzględnym posłuszeństwem czynią słusznie<sup>63</sup>.

Dalmas przypisując żonie drugorzędne miejsce w rodzinie, wywyższył ją w domowej hierarchii. Pozycja kobiety zależała od wielu czynników, w tym jej pochodzenia, oraz czy mieszkała razem z rodzicami męża. Synowa pana domu znajdowała się nisko w hierarchii. Zawsze jednak to ona służyła mężowi w trakcie posiłku<sup>64</sup>. Przez całe wspólne pożycie małżonkowie tylko raz zasiadali wspólnie do stołu, podczas ceremonii zaślubin<sup>65</sup>.

Dalmas postrzega Japonki jako doskonałe matki<sup>66</sup>, jednak trudno nie zauważyć, że macierzyństwo rzucało pewien cień na życie japońskich małżonek. Ze względu bowiem na sprowadzane przez mężów konkubiny, żony często nie miały możliwości spełnić się jako matki. O czym dotkliwie przypominały im dzieci konkubin nazywające je oficjalnie matką<sup>67</sup>.

W posiadaniu konkubin Japończycy nie widzieli nic nieprzyzwoitego. Jak wspomina Weulersse nawet następca tronu, był synem makeke<sup>68</sup>. Przykład cesarza nie był jednak odosobniony. Dalmas przedstawia poligamię jako nieistniejącą w prawie japońskim, a będącą powszechną w rzeczywistości. Konkubina wedle jego słów należała do części rodziny tak jak żona, a jej dzieci są traktowane jak dzieci z prawego łoża<sup>69</sup>. Pogląd ten mylny jest tylko w tym miejscu, że w rzeczywistości konkubiny stały w hierarchii domowej niżej od żony. Japończycy również nie dzielili dzieci na te z prawego łoża i dzieci nieślubne. Wszystkie dzieci bez różnicy były traktowane równo niezależnie od pochodzenia matek. Przejmowały bowiem one społeczny status ojca.

Dalmas podobnie jak Weulersse, na przykład podaje cesarza, który miał prócz żony, jeszcze dwanaście konkubin. Według jego słów mikado odwiedzał każdą regularnie. Posiadanie kochanki nie było jednak tylko monarszym przywilejem. Wielu znaczących ludzi miało stałe „przyjaciółki” i to nie tylko w domu, ale i na mieście<sup>70</sup>.

Choć podróżnicy nie zajmowali się życiem ludności wiejskiej, z którą de facto nie mieli możliwości się spotkać, Dalmas wskazuje na różnice między małżeństwami w mieście i na wsi. Wskazał on, że prawo japońskie zakazywało bowiem ludziom prostym posiadania konkubin. Był to niejako przywilej dobrze urodzonych<sup>71</sup>.

<sup>63</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t. 2, s. 91.

<sup>64</sup> Osoby najwyższa w domowej hierarchii jadały oddzielnie. Kostowska, *Kształtowanie się nowoczesnego wzoru życia rodzinnego w Japonii okresu Meiji*, [w] Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności, red B. Kubiak Ho-Chi, Warszawa 2006, s. 108.

<sup>65</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t. 2, s. 100.

<sup>66</sup> R. Dalmas, *op. cit.*, s. 69.

<sup>67</sup> E. Kostowska, *op. cit.*, s. 113.

<sup>68</sup> Określenie makeke zostało użyte w tym miejscu pracy tylko ze względu na użycie go przez Weulerssa. Przybywający do Japonii często utożsamiali makeke z konkubinami. Był to jednak błąd. Wyrażenie to miało bowiem charakter pejoratywny i odnosiło się tylko do pewnej grupy kobiet. Makeke zostaną opisane w dalszej części pracy. Weulersse, *op. cit.*, s. 132.

<sup>69</sup> R. Dalmas, *op. cit.*, s. 81.

<sup>70</sup> Ibidem., s. 81.

<sup>71</sup> R. Dalmas, *op. cit.*, s. 81.

Na kartach pamiętników wielokrotnie przewija się temat nierządu w mniej lub bardziej drażliwej postaci. Podróżnicy wielokrotnie wspominają o zwyczaju sprzedawania córek za długi. Nie budziło to w nikim zgorszenia. Bellessort zauważył, że japońska pogarda wobec prostytutki była proporcjonalna do znaczenia miłości w małżeństwie<sup>72</sup>. Dalmas twierdził z kolei, że dziewczyna, sprzedana przez rodzinę, trudniąc się nierządem, po spłaceniu długu i powrocie do rodziców nie ma problemów ze znalezieniem męża<sup>73</sup>.

Frederic przedstawił podział prostytutek jaki obowiązywał w Japonii okresu Meiji. Co ciekawe tylko jeden rodzaj z nich budził pogardę w społeczeństwie. Najbardziej szanowane były bez wątpienia gejsze. Postrzegane były przez społeczeństwo bardziej jako artystki. Przechodziły one przez specjalne szkolenia z tańca, śpiewu, literatury i innych sztuk, by jak to ujął Bellessort, czarować gości<sup>74</sup>. Frederic podaje, że kandydatka na gejszę musiała spełnić jeden z trzech warunków: być piękną, inteligentną lub posiadać nienaganne maniery<sup>75</sup>.

Gejsze związane były ze światem polityki. Podczas gdy żony zostawały w domu<sup>76</sup>, na bankietach czy przyjęciach, obecność gejsz była dobrze widziana. Na oficjalnych spotkaniach musiała być przynajmniej jedna ze znanych gejsz. Frederic podaje nawet że w gazetach publikowane były nawet listy najbardziej znanych i utalentowanych<sup>77</sup>.

Podróżnicy również nie mogli nie zetknąć się z nimi. Bellessort, chwalił się wiedzą na ich temat, którą nabył jeszcze przed przybyciem do Japonii, co w jakiś sposób może usprawiedliwiać jego wyobrażenie. Stworzył on bowiem obraz kobiety wystrojonej i uzdolnionej artystycznie, grającej na trzystrunowych skrzypcach<sup>78</sup>. Wyobrażenie to oddawałoby charakter gejsz, gdyby Bellessort nie przypisał im makijażu. Prawdziwe bowiem gejsze gardziły makijażem, uważając że jest on odpowiedni dla kurtyzan. Za swoją chlubę uważały sugao czyli twarz nieumalowaną<sup>79</sup>.

Bellessort nie zwrócił jednak na to uwagi podczas swych spotkań z gejszami. Miały one miejsce przy okazji spotkań politycznych. Gejsze nie tylko dotrzymywały towarzystwa zgromadzonym mężczyznom. Ich zadaniem było zabawianie ich grą na lutni, tańcem czy rozmową<sup>80</sup>.

---

<sup>72</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.2, s. 104.

<sup>73</sup> R. Dalmas, *op. cit.*, s. 79-80.

<sup>74</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.1, s. 103.

<sup>75</sup> L. Frederic, *Życie codzienne w Japonii u progu nowoczesności*, Warszawa 1988s. 141.

<sup>76</sup> Według Bellessorta, pod wpływem myśli europejskich, kobiety zaczęły uczestniczyć w spotkaniach towarzyskich. Podobnie twierdzi Frederic. Dodaje on jednak, że kobiety te miały duże trudności z odnalezieniem się w towarzystwie. A. Bellessort, *op. cit.*, t.2, s. 109. Frederic, *op. cit.*, s.135.

<sup>77</sup> *Ibidem.*, s.142-3.

<sup>78</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.1, s. 18.

<sup>79</sup> L. Frederic, *op. cit.*, s. 142.

<sup>80</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.1, s. 80, 100-103.

Kipling z kolei był tak oczarowany jedną z towarzyszących mu gejsz, że mówił iż skradła mu serce. Dziewczyna ta nie robiła nic co w rozumieniu europejskim mogłoby uchodzić za niestosowne. Zabawiała Kiplinga rozmową, nalewała sake<sup>81</sup>.

Dalmas widział w nich głównie tancerki i śpiewaczki, choć nie najwyższej cenił ich talenty, porównując ich śpiew do wycia zwierząt. Dostrzega jednak, że wśród muzyki, tańców i zabaw towarzyskich, kobiety te wymykają się z niektórymi gośćmi<sup>82</sup>. Bellessort opisując swój pobyt w Yoshiwarze nie odnotował podobnego zjawiska. Co nie przeczy jednak słowom Dalmasa. Opisuje natomiast „wystawę” kobiet, siedzących wzdłuż ulicy niczym posągi. Uderzyło go ich skromne i pełne wdzięku zachowanie. Jednocześnie zauważył, że dziewczęta te wybierając kochanki mają o wiele większą swobodę niż panny w wyborze męża<sup>83</sup>.

Ze wszystkich kobiet zajmujących się nierządem społeczeństwo odrzucało jedynie te oddające się cudzoziemcom. Szczególnym potępieniem obciążone były makeke. Choć na kartach pamiętników, zwłaszcza u Weulerssa, słowo to jest używane jako synonim konkubiny, nie do końca oddaje ono to znaczenie. Makeke było określeniem pejoratywnym, oznaczającym kobiety, które stały się tymczasowymi małżonkami cudzoziemców. Przybywający do Japonii dyplomaci często, niejako w podarku od miejscowych władz, otrzymywali dziewczyny mające pełnić funkcje ich żon. Kobiety te postrzegane były jako cudzoziemki i nie miały możliwości powrotu do społeczeństwa<sup>84</sup>.

Sytuacja Japonek wraz z napływem cudzoziemców i reformami uległa jednak zmianie. Małżeństwa mieszane były wzorami, nowego stylu życia. Weulersse zauważył ponadto że młodzi wychowywani za granicą po powrocie do kraju pozwalali sobie na „skandal” małżeństwa z miłości<sup>85</sup>.

Rozwój przemysłu znacznie zmienił sytuację kobiet w miastach. Weulersse twierdził, że poszerzona została ich niewola ekonomiczna. Trudno jednak się z tym zgodzić. W świetle jego wspomnień w Japonii pojawiła się tendencja zatrudniania kobiet w fabrykach. Z jednej strony uwarunkowane było to względami ekonomicznymi, jako że robotnica japońska otrzymywała niższą pensję od wykonującego tę samą pracę mężczyzny. Ponadto podług słów Weulerssa fabrykanci woleli zatrudniać kobiety ze względu na ich uległość i posłuszeństwo. Frederic dodaje, że od pokoleń Japonki miały w zasadzie wyłączność w wykonywaniu prac związanych z przemysłem tekstylnym. Wobec czego zatrudnianie ich w fabrykach bawełnianych było niejako oczywistością<sup>86</sup>.

Weulersse zauważył jednak pewien niezmiernie ciekawy skutek masowego zatrudniania kobiet w przemyśle. Napływały one do miast skuszone wizją lepszego życia, co powodowało nie tylko ich odpływ ze wsi, ale także inne znamienne zjawisko. W pewnym momencie Japonia zaczęła cierpieć na deficyt gospodyń i pokojówek. Braki te uzupełniali

---

<sup>81</sup> R. Kipling, *From Sea to Sea...*, s. 302-304.

<sup>82</sup> R. Dalmas, *op. cit.*, s. 76.

<sup>83</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, t.2, s. 104-106.

<sup>84</sup> L. Frederic, *op. cit.*, s. 140.

<sup>85</sup> G. Weulersse, *op. cit.*, s. 142.

<sup>86</sup> cf. L. Frederic, *op. cit.*, s. 134.

mężczyźni, co doprowadziło do dość nietypowego odwrócenia ról. Podczas gdy mężczyźni zatrudniali się jako służba, kobiety pracowały w fabrykach, a nawet na budowach<sup>87</sup>.

Wpływy zmian, nieświadomie zdaje się odnotował również Kipling. W jednym z listów opisuje on spotkaną w herbaciarni całą rodzinę. Taka rodzinna wycieczka przed zmianami byłaby co najmniej źle widziana. Kobiety rzadko opuszczały dom. Nie spożywały również posiłków z mężem czy jego matką, a takiego zachowania świadkiem był Kipling. Odnotował on jednak jedną rzecz ukazującą, pozostałość z dawnej hierarchii rodzinnej. Według jego opisu, żona usługiwała teściowej<sup>88</sup>.

Należy zaznaczyć jednak, że zmiany te zachodziły stopniowo i w różnym tempie. Duży wpływ na opisywane procesy wywarły prowadzone przez Japonię wojny z Chinami i Rosją. Nie tylko wzrosła wówczas liczba Japonek pracujących, by utrzymać rodzinę, ale i podniósł się poziom ich wykształcenia. Kobiety bowiem pragnęły móc utrzymywać kontakt listowy z wysłanymi na wojnę, mężami czy synami<sup>89</sup>. Weulersse zauważył, że po jego wyjeździe poprawiła się sytuacja Japonek. Twierdził on również, że prawdziwe zmiany stosunku do kobiet ujawnią się jednak dopiero za jakiś czas<sup>90</sup>. Jeszcze we wspomnieniach z następującej po Meiji erze Taisho odnaleźć można opisy sztywnej hierarchii rodzinnej w której żona stoi nisko, a do jej obowiązków należy usługiwanie mężowi i teściowej<sup>91</sup>.

Obraz Japończyków przedstawiany na kartach pamiętników nie oddaje w pełni charakteru ówczesnych mieszkańców Nipponu. Należy zaznaczyć, że w rzeczywistości Przybysze mieli ograniczony kontakt z miejscową ludnością. U podstaw ich tez leżą w znacznej mierze obserwacje. Czasem swą wiedzę poszerzyć mogli przez rozmowę z tłumaczem lub urzędnikiem. Gdyż należeli oni do wąskiego kręgu osób, którzy mogli rozmawiać z przybyszami. Dla większości Japończyków było to początkowo wręcz zakazane. Inną barierą utrudniającą kontakty była niechęć do cudzoziemców.

---

<sup>87</sup> G. Weulersse, *op. cit.*, s. 136 -139.

<sup>88</sup> R. Kipling, *From Sea to Sea...*, s. 353-354.

<sup>89</sup> L. Frederic, *op. cit.*, s.136-138.

<sup>90</sup> G. Weulersse, *op. cit.*, s. 146-148.

<sup>91</sup> Junichi Saga, *Japonia. Wspomnienia z czasów jedwabiu i słomy*, Warszawa 2004, s. 142.

**Bibliografia:**

- Bellessort Andre, 1903, *Podróż do Japonii. Społeczeństwo Japońskie*, t. 1, Warszawa, Drukarnia A.T. Jezierskiego.
- Czetwieruchin Borys M., 2005, *Ostatni z Cuszimy*, Gdańsk, FINNA.
- Dalmas Raymond, 1885, *Japończycy, ich kraj i obyczaje (podróż na około świata)*, Warszawa.
- Depping Guillaume, 1904, *Japonia, t.1*, Warszawa, Drukarnia A.T. Jezierskiego.
- Fraissinet Eduard, 1858, *Japonia współczesna*, Wilno, Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego.
- Frederic Louis, 1988, *Życie codzienne w Japonii u progu nowoczesności*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gordon Andrew, 2010, *Nowożytna historia Japonii*, Warszawa, PWN.
- Greń Jędrzej, 2011 „[Biały samuraj](#)”, w: *Mówią Wieki*, nr 2(613), ss. 16-20.
- Hall John W., 1979, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kipling Ruyard., *Form Sea to Sea; Letters of Travel*, [dostęp: 12.05.2017] [http://www.gutenberg.org/ebooks/32977?msg=welcome\\_stranger#Page\\_3\\_13](http://www.gutenberg.org/ebooks/32977?msg=welcome_stranger#Page_3_13)
- Kłośnik Zygmunt, 1904, *Japonia*, Lwów.
- Kostowska Elżbieta, 2006, *Kształtowanie się nowoczesnego wzoru życia rodzinnego w Japonii okresu Meiji*, [w] *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, B. Kubiak Ho-Chi (red.), Warszawa ss. 102-119.
- Okszyś A., 1904, *Japonia i Japończycy; podług Lueterera i innych*, Warszawa, M. ARCTA.
- Pałasz-Rutkowska Ewa, Starecka Katarzyna, 2004, *Japonia*, Warszawa, TRIO.
- Perry Mathew C., 1910, *Die Erschließung Japans. Erinnerungen des Admiral Perry von der Fahrt der amerikanischen Flotte 1853/54*, Hamburg.
- Romer Eugeniusz, 1911, *Japonia i Japończycy. Kilka wrażeń i rozmyślań z podróży na Daleki Wschód*, Warszawa, druk Piotra Laskauera.
- Saga Junichi, 2004, *Japonia. Wspomnienia z czasów jedwabiu i słomy*, Warszawa Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Sapieha Paweł, 1898, *Podróż na wschód Azji 1888-1889*, Lwów, Nakład księgarni Gubrynowicza i Schmidta.
- Weulersse Georges, 1904, *Współczesna Japonia*, Warszawa.

## POJĘCIE KANONU I PROBLEM PRAWDY W FANDOMACH HISTORYCZNYCH NA PRZYKŁADZIE FANEK REWOLUCJI FRANCUSKIEJ

Agnieszka Urbańczyk

### **Abstract:**

The Concepts of Canon and Truth in History Fandoms Exemplified by the French Revolution Fandom

Both the public and the academia tend to define a fandom as a community interested in particular fictional world from a popular book, movie or TV series, but in fact there are some historical events which generate fandoms as well. This paper's purpose is to prove some history enthusiasts' right to be called fans and examines their production (especially fanfiction and fanart) as related to the actual subject of community's fascination.

As Hayden White pointed out, the past is not available in any other form than a narration, which implies the act of interpreting. Therefore, we should treat historiography as a form of fiction, and as such it is able to have its fans. The French Revolution fandom is a small but very prolific community whose creations can clearly be considered fanworks, even though they represent prominent historical figures (focusing on Robespierre, Saint-Just, Desmoulins and Danton) instead of fictional characters. As fans do not have the access to original personalities of people involved in the Revolution and there are many contradictory accounts of the event, they selectively read historiographical works with which they agree the most and consider them a canon. This way fans themselves create a canon based on external testimonies as opposed to the typical act of accepting a fully developed and consistent canon of a bestseller.

Even though the canon, instead of being adopted, is constructed by the community, it cannot be mistaken for a fanon. French Revolution fans see a big difference between their fanwork and what they consider a historical fact, to the extent of criticizing a director for showing their favourite characters in the same way they are shown in fanfiction, which is considered noncanonical. The conception of canon is so important it forces us in this case to redefine classic genology, for fans consider some novels fanworks based on their relation to it.

### **Abstrakt**

Często fandom definiuje się jako społeczność zainteresowaną konkretnym światem fikcyjnym popularnej książki, filmu czy serialu telewizyjnego, jednak istnieją pewne wydarzenia historyczne, które również zdolne są generować fandomy. Celem tekstu jest wykazanie, że niektórzy z historyków-entuzjastów mogą być nazywani fanami i omówienie relacji ich twórczości (szczególnie fanfiction i fanartu) do faktycznego obiektu fascynacji danej społeczności.



Jak pokazuje Hayden White, przeszłość jest nam niedostępna w jakiegokolwiek innej formie niż narracyjna, a zatem już zinterpretowana. Historia może być zatem traktowana jako fikcja, a co za tym idzie – może mieć fanów. Fandom rewolucji francuskiej to mała, lecz bardzo aktywna społeczność, której twórczość musi być uznana za fanowską, choć skupia się na znanych postaciach historycznych, a nie fikcyjnych. Ponieważ istnieje wiele sprzecznych ze sobą relacji, a fani nie mają dostępu do osobowości jednostek zaangażowanych w rewolucję, dokonują selekcji materiałów historiograficznych by, wybierając te najbardziej zgodne ze swoją romantyczną wizją wydarzenia, uznać je za kanon. W ten sposób, inaczej niż w wypadku przyjmowania z góry danego i spójnego kanonu bestsellera, grupa sama wytwarza kanon oparty o zewnętrzne teksty.

Choć kanon, zamiast zostać przyjęty, jest przez społeczność konstruowany, nie może być mylony z fanonem. Fani rewolucji francuskiej widzą dużą różnicę między swoją działalnością a tym, co uznają za fakt historyczny, do tego stopnia, że są w stanie krytykować reżysera za ukazanie postaci w sposób, w jaki robi to *fan fiction* (uznawane za niekanoniczne). Koncepcja kanonu jest w tej grupie tak silna, że zmusza do przededefiniowania klasycznych kategorii genologicznych. Fani niektóre powieści i dramaty historyczne uznają za teksty analogiczne do własnej twórczości, gdy oddalają się od sztywno ustalonego kanonu.

---

**W** potocznym dyskursie zazwyczaj nie ma potrzeby definiowania pojęć takich jak fandom bądź *fan fiction*. Ich znaczenie najczęściej rozumie się intuicyjnie, a wyobrażenie o wielu kategoriach wytwarzane jest na podstawie najbardziej oczywistych przykładów ich realizacji. Najbardziej klasyczne opracowania problemu (Fiske, 2008; Jenkins, 1992; Bacon-Smith 1992) nie podejmują właściwie problemu definicji, skupiając się na analizie społeczności fanów, subwersywnych aspektów jej działalności i na sprzeciwie wobec patologizacji tych praktyk przez media mainstreamowe. Przedmiotem refleksji rodzących się *fan studies* był przede wszystkim rzucający się w oczy fandom science fiction. Choć przez ostatnie dekady obiektem zainteresowania stały się również inne grupy (fandomy fantasy, gier komputerowych, seriali obyczajowych czy kryminalnych), w gruncie rzeczy podejście nie zmieniło się. Analizowane społeczności są liczne i skupione wokół popularnych form fikcji, niezależnie od medium, w którym są zakorzenione. Zamierzam zająć się tutaj zjawiskami bardziej problematycznymi, które spełniają niemal wszystkie kryteria działalności fanowskiej, choć – głównie z uwagi na swoją marginalność – nie mieszczą się w polu definicji. Szczególny status tych fandomów związany jest ze specyfiką tekstu źródłowego, wokół którego się tworzą.

Lidia Gąsowska w jedynej jak na razie poświęconej tej problematyce polskiej monografii określa fana jako „«wielbiciela w świątyni» kultowego tekstu z kręgu popkultury” (Gąsowska, 2015, 108), za czym idzie jej definicja „fanfika” jako „opowiadania literackiego napisanego przez fana – miłośnika określonego dzieła (może nim być książka czy też film lub serial)” (Gąsowska, 2015, 111). Taka kategoryzacja nie tylko wydaje się mało precyzyjna w sytuacji, kiedy granica między kulturą wysoką a popkulturą zaciera się od

kilkudziesięciu lat, ale – wbrew pozorom – nie jest szczególnie szeroka, nie ma w niej bowiem miejsca dla zjawisk, jakimi są fandomy historyczne. Chciałabym zająć się właśnie nimi na przykładzie społeczności entuzjastów rewolucji francuskiej. Są oni niewielką, ale reprezentatywną dla omawianego fenomenu grupą. Równolegle, na takich samych zasadach funkcjonują fandomy Trzeciej Rzeszy, Związku Radzieckiego, rewolucji amerykańskiej i Ojców Założycieli, wojny secesyjnej czy wyprawy Lewisa i Clarka.

Członków grupy rekonstrukcyjnej media prędkiej nazwą fascynatami niż fanami. Jednak nie istnieje ogromna przepaść pomiędzy osobą w dokładnie odtworzonym stroju słowiańskiego osadnika a LARPerem<sup>1</sup> odgrywającym rolę słowiańskiego osadnika w określonym fantastycznym świecie. Podobnie ma się sytuacja przy odgrywaniu konkretnych wydarzeń. Można zapewne powiedzieć, że bitwa pod Grunwaldem stanowi fakt historyczny, a fani Tolkiena w strojach Rohirrimów odnoszą się do fikcji. Starcie z Krzyżakami jest jednak odtwarzane w dużej mierze pod wpływem lektury choćby powieści Sienkiewicza. Gdyby nawet zignorować cały korpus beletrystyki czy kinematografii, jaki wytworzył się wokół tego wydarzenia, nadal nie jest ono nam dane w sposób bezpośredni. Hayden White dowodzi, że przeszłość „dostępna jest tylko za pośrednictwem języka, że nasze doświadczanie historii jest nierozzerwalnie związane z dyskursem o niej, że dyskurs ten musi być zapisany, zanim stanie się «historią»” (White, 2009, 21), zaś „dyskursy historyczne zwykle prowadzą do powstania narracyjnych interpretacji ich treści” (White, 2009, 24). Wszelkie minione wydarzenia poznawane są poprzez relacje, których prawdziwości nie sposób zweryfikować.

Oznacza to, że narracje historyczne mogą kwalifikować się do fikcji, definiowanej jako „właściwość świata przedstawionego polegająca na tym, że jest on tworem niedającym się zweryfikować przez porównanie z rzeczywistością zewnętrzną wobec dzieła” (Głowiński, 1986, 115). Pozwala to traktować materiał historiograficzny nie tylko jako tekst kultury, ale narrację transmedialną, zespół utworów, które – posiadając świat przedstawiony – mogą stać się obiektem fanostwa. Gdy przyjrzeć się problemowi z tej perspektywy, przestaje dziwić istnienie *fanvidów* przetwarzających w rytm muzyki pop filmy dokumentalne w dokładnie taki sam sposób jak japońską animację czy popularne seriale.

Dużo bardziej elastyczną od ujęcia Gąsowskiej definicję proponuje Barbara Kulesza – Gulczyńska, fandomem nazywając

grupę fanów, skupionych wokół konkretnego medium (np. forum internetowego), których interpretacje bazowego tekstu pozostają do siebie zbliżone, na skutek wymieniań doświadczeń, wrażeń i spostrzeżeń, wspólnego zbierania uzupełniających danych i finalnej, kolektywnej interpretacji tekstu kanonicznego (Kulesza – Gulczyńska, 2011).

Za utwory *fan fiction* uznaje ona „teksty kultury (utwory literackie, ale także filmowe, plastyczne, komiksowe itd.), których świat przedstawiony zaczerpnięty jest w części lub w całości z dzieła już istniejącego, najczęściej cieszącego się dużą popularnością” (Kulesza –

<sup>1</sup> Uczestnikiem LARPU (*Live Action Role Playing*), gry polegającej na fizycznym odgrywaniu wobec innych uczestników fikcyjnych ról w odpowiednich kostiumach i przy użyciu rekwizytów.

Gulczyńska, 2011). Choć intuicyjnie – z uwagi na większość wypadków – przez „dzieło już istniejące” rozumie się „dzieło z kręgu popkultury”, bazowanie na „książce czy też filmie lub serialu” (Gąsowska, 2015, 109 i 111) przestaje być już cechą dystynktywną *fan fiction*. Szersze rozumienie kategorii Gąsowska umożliwia zresztą w innym fragmencie swojej monografii, tłumacząc:

praca fana będzie fanfikiem, jeżeli przynajmniej niektóre jej elementy zostaną uznane za nieoryginalne. (...)Za fanfik uznane będą teksty fanów – amatorów, które w warstwie fabularnej wykorzystują miejsce lub czas akcji pierwowzoru, a także postacie bohaterów i wygłaszane przez nie kwestie (Gąsowska, 2015, 111-112).

W takim ujęciu publikowane przez dokonujące samookreślenia jako fani osoby na gromadzących fanów stronach (Tumblr, LiveJournal, AO3, deviantArt) opowiadania o postaciach historycznych należy uznać za jedną z form *fan fiction*.

Działalność organizującej się dzięki Sieci 2.0 społeczności miłośników rewolucji francuskiej przejawia się w licznych formach charakterystycznych dla działalności fanowskiej. Powstają liczne memy poświęcone tematyce bądź odnoszące się do hermetycznych żartów grupy, *cosplaye*, na YouTube regularnie pojawiają się nowe *fanvidy*, istnieją liczne opowiadania i rysunki nie aspirujące do bycia portretami bądź karykaturami, za to dążące do wywołania sympatii do postaci historycznych bądź przyporządkowania – poprzez stereotypowe przedstawienie – do konkretnego, znanego z popkultury, modelu osobowości. Wielekroć prezentują postaci w sytuacjach komicznych, romantycznych lub intymnych, zdejmując nacisk z pełnionych przez nie funkcji politycznych.

Przez dłuższy czas działały osobne strony internetowe poświęcone konkretnym postaciom bądź gromadzące dokumenty związane z rewolucją. Na ich tle, pod względem ilości publikowanej twórczości fanowskiej, wybijała się budowana w latach 2004-2010 i nieistniejąca już obecnie witryna Saint-Just.Net (WebArchive, 2007). Przez wiele lat gromadzono na niej wiersze, opowiadania, rysunki i komiksy (już wówczas klasyfikowane jako *fan fiction* czy fanart) poświęcone rewolucjonistom. Nie umożliwiała ona jednak zamieszczania komentarzy czy prowadzenia dyskusji, co utrudniało powstanie społeczności, do jakiej wytworzenia potrzebna była Sieć 2.0. Podobnie jak w wypadku wielu większych fandomów, społeczność ta od 2006 roku kształtowała się na LiveJournalu, gdzie w okresie rozkwitu istniały (obecnie zlikwidowane) osobne grupy poświęcone różnym typom twórczości, zebrane pod patronatem istniejącej do dziś – choć od kilku lat nieaktywnej – grupy *revolution\_fr* (LiveJournal, 2006). Równoległe kilka osób publikowało wytwory działalności w indywidualnych galeriach na portalu deviantArt.com, by w końcu podjęto próbę utworzenia aktywnej społeczności rysowników w ramach dwóch fanklubów, która skończyła się niepowodzeniem (deviantArt 2010; deviantArt 2011). Od kilku lat centrum wymiany informacji, jak w wypadku większości silnie sfeminizowanych fandomów, stał się Tumblr.com<sup>2</sup>. Choć pierwsza społeczność liczyła ponad dwustu

<sup>2</sup> LiveJournal.com przez lata był drugim po FanFiction.Net najistotniejszym miejscem publikacji *fan fiction*. Możliwość tworzenia na stronie grup i społeczności pozwoliła LiveJournalowi stać się platformą dyskusji

członków, obecnie należy do niej dwanaście dziewcząt (WebArchive, 2016), aczkolwiek istnieje wiele użytkowniczek formalnie nieprzynależących do grupy, a obserwujących jej działalność bądź włączających się w nią. Można szacować, że obecnie społeczność liczy około pięćdziesięciu osób, jednak ilość dyskusji, w jakie się angażują i stała twórczość sprawiają, że grupa działa w sposób analogiczny do typowych, znacznie większych fandomów.

Uznaję termin „fandom” za właściwy, bowiem za jego pośrednictwem użytkowniczki dokonują samookreślenia, nie tylko pisząc o „swoich doświadczeniach z fandomem rewolucji francuskiej” (Tumblr, 2013A), ale wyjaśniając osobom z zewnątrz, że przynależą do „małego, ale pełnego pasji fandomu, który lubi rozmawiać o ideałach politycznych i zakochanych rewolucjonistach” (Tumblr, 2014A). Analogicznie, swoją twórczość klasyfikują jako „dziwny fanart i *fan fiction*” (UrbanDictionary, 2012).

Kluczowy staje się jednak dalszy ciąg przytaczanej autodefinicji. Zaraz po „zakochanych rewolucjonistach” pojawia się w niej doprecyzowanie: „w szczególności fandom lubi roztrząsać kwestię nieprzychylnie ocenianych uczestników Rewolucji, dążąc do oddania sprawiedliwości ich złożoności i kontekstom ich działań. (...) W przeciwieństwie do fandomu «Nędzników», *French Revolution RPF* skupia się na życiach najbardziej wyrazistych postaci historycznych tego okresu” (Tumblr, 2014A).

Istotnie, najważniejsze w fandomie nie są ani konkretne wydarzenia z epoki, ani – atrakcyjna przecież – jej warstwa estetyczna (moda, wnętrza, czy choćby popularne utwory muzyczne). Największy nacisk kładziony jest na postacie zaangażowanych w rewolucję polityków. W centrum uwagi lokuje się Maximilien de Robespierre, Antoine’a de Saint-Justa, Camille’a Desmoulinsa i Georgesa Dantona, pozostałych działaczy sprowadzając do roli słabo rozbudowanych postaci drugoplanowych, którym przyporządkowane zostają jedna cecha bądź atrybut. Główna czwórka okazała się dla fanek niezwykle atrakcyjna, w dużej mierze za sprawą skomplikowanych relacji towarzyskich w jej obrębie. Jest to mechanizm bardzo typowy dla fanowskiego paradygmatu odbioru, jak wskazuje bowiem Henry Jenkins, „opowiadania fanowskie przesuwają nacisk z fabuły na podkreślenie momentów decydujących dla relacji między postaciami, zamiast momenty te uznawać za tło dla wątku dominującego” (Jenkins, 1992, 173).

Robespierre był wcześniej osieroconym, chorowitym, drobnym i nieśmiałym idealistą, który panicznie bał się pieniądza i do końca życia mieszkał na wynajętym od stolarza poddaszu. Lubił pomarańcze, w dzieciństwie hodował gołębie, a w już w Paryżu miał dużego psa, który uwielbiał wskakiwać do rzek i otrzępywać się na właściciela. Fanki z dużą łatwością znajdują usprawiedliwienia dla jego decyzji politycznych, zazwyczaj podkreślając jego bezsilność wobec rozpędzonej maszyny Terroru i protestując przeciw zrzucaniu nań odpowiedzialności za wszystkie decyzje Komitetu Ocalenia Publicznego. W Komitecie

---

i wymiany wszelkiej działalności fanowskiej (oprócz *fan fiction* – fanartu, *doujinshi*, fanvideo, zdjęć cosplayu itp.). Portal deviantArt ułatwił fandomom rozwój znacznie później, wprowadzając funkcję tworzenia grup; w tym czasie jednak większość społeczności przeniosła się na Tumblr.

zasiadał obok niego Antoine de Saint-Just, najwierniejszy poplecznik, stracony wraz z nim w wieku dwudziestu sześciu lat, wyróżniający się zjawiskową ponoć urodą i wyjątkową zagorzałością w walce z kontrrewolucją. W pierwszych latach pisał do Robespierre'a pełne uwielbienia listy, a w czasie zamachu 9 thermidora w jego ramionach znaleziono rannego Nieprzekupnego. Odnosił się Camille'a Desmoulinsa – najbliższego przyjaciela Robespierre'a jeszcze z lat szkolnych – z nieskrywaną antypatią i pośrednio doprowadził do jego śmierci. Lekko jękający się, kochliwy Desmoulins również uchodził za atrakcyjnego, był utalentowanym, acz nierozważnym publicystą i – nie potrafiąc zachować zimnej krwi – regularnie ryzykował swoją karierę i życie nieostrożnymi wypowiedziami. Robespierre, w imię sentymentu, wielokrotnie stawał w jego obronie, dzieląc to ryzyko. W 1794 roku Desmoulins jednak opowiedział się po stronie Dantona i wraz z nim trafił na szafot. Georges Danton, potężnie zbudowany i już w dzieciństwie oszpecony hedonista, był uwielbiany przez lud i posiadał nad nim ogromną władzę. Głośny, prowadzący wystawne życie i niekryjący swojego zamiłowania do domów publicznych, stanowił w każdym aspekcie absolutne przeciwieństwo Nieprzekupnego i propagowanych przez niego ideałów. Narastające napięcie między politykami doprowadziło do procesu, w wyniku którego Danton wraz z poplecznikami został stracony.

W takim ujęciu postaci stają się bardzo atrakcyjne, wpisując się w utrwalone klisze narracyjne i ucieleśniając dość częste fantazmaty. Relacje między postaciami nie muszą być poddane daleko idącym przekształceniom, by możliwe było budowanie w oparciu o nie *slashu*<sup>3</sup>. Fance łatwo pobłażliwość Robespierre'a wobec wybryków Desmoulinsa przypisać głębszemu uczuciu, a niechęć Saint-Justa do dziennikarza – zazdrości. Powyższe charakterystyki poparte są opracowaniami historiograficznymi i nie kłócą się z dostępnymi nam – wielokrotnie zapośredniczonymi – informacjami z epoki. Jednak fakt noszenia przez Saint-Justa kolczyka w uchu w odbiorze fanowskim staje się nadrzędny wobec wprowadzenia prawa prairiala. Fanki rewolucji francuskiej mają ogromną wiedzę w obszarze swoich zainteresowań, dokonują jednak bardzo selektywnej lektury. Jest to zrozumiałe w obliczu ogromnej ilości całkowicie sprzecznych ze sobą ujęć problematyki, konieczne jest bowiem ustalenie, czy opisuje się losy skrzywdzonych i budzących sympatię idealistów, czy zbrodniarzy.

Fandom z definicji funkcjonuje wobec konkretnego tekstu – bądź korpusu tekstów – kultury, budujących świat przedstawiony i wprowadzających ulubionych bohaterów. Stanowiący kanon pierwowzór staje się punktem ciągłego odniesienia wszelkiej działalności twórczej i interpretacyjnej. Dyskurs fanowski pojęcie kanonu zapożyczył z teologii, traktując go jako korpus tekstów prawdziwych i legitymizowanych zewnętrznym (autorskim bądź instytucjonalnym) autorytetem, przeciwstawiany apokryficznemu *fan fiction*; z czasem nacisk przeniesiony został jednak z zestawu utworów na pojęcie ustanawianej przez nie prawdy.

<sup>3</sup> W dużym uproszczeniu, *slash* to szeroka kategoria, która obejmuje różnorodne formy twórczości fanowskiej ukazujące relacje homoerotyczne (najczęściej, choć nie zawsze, pomiędzy postaciami kanonicznie heteroseksualnymi). Skala popularności *slashu* doprowadziła do uznawania go za osobny, pełnoprawny podgatunek obok romansu, westernu czy horroru.

To właśnie na tle kanonu rysuje się główna różnica pomiędzy fandomami w tradycyjnym rozumieniu a fandomami historycznymi. W wypadku tych pierwszych, kanon nie tylko jest bezpośrednio dany, ale przede wszystkim spójny – nawet w wypadku nieścisłości, twórcy produktów zazwyczaj dążą do ich rozstrzygnięcia i ustalenia jednej, niepodważalnej wersji świata przedstawionego. Istnieją pewne miejsca niedookreślenia, ale konkretne dzieło pozostaje najwyższą instancją, która powołuje postać do życia, postać zaś konstytuuje wyłącznie to, co w materiale źródłowym jest o niej powiedziane. Zatem – cała istniejąca wiedza o świecie przedstawionym jest dostępna. Fandom rewolucji francuskiej jednak nie ma możliwości odwołania się bezpośrednio do tekstu źródłowego, bowiem obiekt fanostwa (tj. postaci historyczne) jest całkowicie niepoznawalny. Pojawia się on w wielu przekazach równocześnie, z których każdy bazuje na jeszcze kolejnym, wszystkie zaś są – zgodnie z myślą White’a – interpretacjami, nieraz skrajnie odmiennymi. Przedarcie się przez kolejne warstwy apokryfów aż do ich przedmiotu jest całkowicie niemożliwe, jako że przedmiot zniknął kilkaset lat temu. Paradoksalnie więc, postać literacka jako obiekt fanostwa jest bardziej realna od historycznej.

Można oczywiście przywołać kategorię RPF (*Real Person Fiction*), którą postępują się często same fanki rewolucji i uznać, że nie ma potrzeby dyskusji o specyfiki przedmiotu kultu. Jednak w powszechnym przekonaniu, któremu daje wyraz Lidia Gąsowska, „w RPF bohaterami są rzeczywiste osoby – celebryci” (Gąsowska, 2015, 129). Termin ten został stworzony, by opisać zjawisko pisania opowiadań o współczesnych aktorach, muzykach i sportowcach, którzy mają przecież odmienny status od postaci historycznych. Choć bowiem ich obraz również w jakimś stopniu zostaje zapośredniczony przez media, fan – szczególnie w dobie Internetu – ma szansę dotarcia nie tylko do całości wypowiedzi swojego idola, ale do nagrań ukazujących jego zachowanie. Ma ponadto (hipotetyczną przynajmniej) możliwość zetknięcia się osobiście z obiektem fanostwa w czasie koncertów czy konferencji prasowych. Postać celebryty jest w dużo bardziej bezpośredni sposób dana niż postać historyczna, której obraz budowany jest wyłącznie na podstawie nawarstwiających się relacji.

Rewolucja francuska jest jednym z bardziej kontrowersyjnych wydarzeń w dziejach kultury zachodniej i od samego początku spotykała się ze skrajnie odmiennymi ocenami i reprezentacjami. Jej wizerunek oscyluje pomiędzy romantycznym zrywem i krwawą łaźnią, a nawet wśród jej apologetów pojawiają się diametralnie różne opinie na temat zaangażowanych postaci. W związku z nagromadzeniem zupełnie sprzecznych przekazów, fanki zaczęły wytwarzać swój własny kanon, uznając pewne opracowania zgodne z ich wizją za bardziej wiarygodne, reakcyjne zaś odrzucając z niechęcią. W ten sposób kanoniczne stają się wspomnienia Charlotty Robespierre, prace Alberta Mathieza czy Ruth Scurr, zaś ujęcia prezentowane przez Thomasa Carlyle’a czy Simona Schamę są wyśmiewane jako niegodne nawet polemiki. W gruncie rzeczy fandom, poprzez selekcję ogromnego materiału, sam wyprodukował postaci i uniwersum, którymi się zajmuje, wpisując je w pewne romantyczne wzorce. Jest rzeczą ewidentną, że entuzjastki rewolucji francuskiej nie zdają sobie sprawy z tego faktu, uznając swoje wyobrażenie za obiektywne i adekwatne do wydarzenia źródłowego. Nie uważają się za fanki konkretnego przekazu historycznego bądź jego przekształceń, lecz samego wydarzenia.

Bardzo symptomatyczna dla opisywanego przeze mnie mechanizmu wybiórczości połączonej z przekonaniem o kanoniczności własnej interpretacji jest wypowiedź użytkowniczki prowadzącej bloga *Vive Robespierre!*:

Robespierre nigdy nie dopuścił się korupcji i zawsze na pierwszym miejscu stawiał naród. Za zamkniętymi drzwiami był niezwykle dobry dla najbliższych (...), wykazywał się łagodnością i wrażliwością, a także rozczulającą miłością do zwierząt. Ponadto dotykały go stałe ataki depresji i stanów lękowych (...). Skorumpowani ekstremiści odpowiedzialni za jego upadek skutecznie oczernili go na stulecia i – jako aspirującym historykiem – kieruje mną pragnienie zmienienia błędnych przekonań. (Tumblr, 2014B)

Przejawia się owo pragnienie w ciągłej polemice z reakcyjnymi w duchu opracowaniami historiograficznymi, wypowiedziami konkretnych badaczy, uproszczeniami w podręcznikach czy choćby powszechną opinią. W 2009 roku ogromnym echem w fandomie odbiła się akcja protestacyjna przeciwko tendencyjnemu dokumentowi BBC *Terror! Robespierre and the French Revolution*, w którym starano się wykazać paralele pomiędzy przywódcą Komitetu Ocalenia Publicznego a Stalinem (LiveJournal 2009A,B; również Tumblr 2013B).

W pierwszym odruchu wytworzonego przez fanki rewolucji korpusu faktów „pewnych” nie określiłoby się mianem kanonu, uznając je za typowy przykład tzw. fanonu. Jednak, jak wyjaśnia Gąsowska, „fanon zwykle określa się jako świat alternatywny wobec dobrze znanych, oficjalnych i popularnych tekstów źródłowych” (Gąsowska, 2015, 140). Fanki, choć traktują dostępny im materiał wybiórczo, wytwarzają kanon z tekstów powstałych na zewnątrz ich środowiska i niebędących produkcją fanowską. Ponadto, widzą ogromną różnicę pomiędzy *fan fiction* a kanonem.

Bardzo częstym elementem fanonu jest orientacja homoseksualna postaci. Jednak te same osoby, które tworzą opowiadania miłosne o Robespierze i Desmoulinsie, uskarżają się na niewłaściwą reprezentację ich relacji w „Dantonie” Wajdy, uznając, że Nieprzekupny zachowuje się, jakby był gejem (Tumblr, 2014C). Ustalony przez fanki kanon jest kategorią tak silną, że w stosunku do niej redefiniowane zostają gatunki literackie. Problem ten jest bardzo specyficzny dla omawianego przeze mnie typu fandomów, istnieje bowiem wielowiekowa tradycja historycznych powieści, ilustracji bądź dramatu, zaś, jak wskazuje Gąsowska, „fani inwestują dużo czasu w tworzenie produktów, które często nie odbiegają jakością od produktów oficjalnej kultury” (Gąsowska, 2015, 128). Powstało wiele utworów poświęconych rewolucji francuskiej, jednak nikt nie jest skłonny uznawać *Śmierci Dantona* Buchnera, *Szkarłatnego kwiatu* baronowej Orczy czy *Naszyjnika królowej* Dumasa za twórczość fanowską. Intuicyjnie można by założyć, że decyduje o tym forma publikacji, jak bowiem wyjaśnia Edward Balcerzan, „gatunek jest powtarzalną kombinacją chwytów decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, komunikacyjnie ukierunkowanych i zdeterminowanych przez materiał oraz technikę przekazu (medium)”

(Balcerzan, 1999, 10). Powieść zatem byłaby tekstem wydanym w formie książkowej, *fan fiction* pojawiałoby się w fanzinie bądź w sieci<sup>4</sup>.

Pomocna dla ustalenia statusu literatury oficjalnej w fandomie rewolucji francuskiej jest popularna dziś kategoria *retellingu*, czyli ujęcia znanej historii z nowej bądź odmiennej perspektywy, nieraz ukazywanej jako jedyna prawdziwa. Gąsowska dowodzi, że

Fanfik może opowiadać o tym, „jak było naprawdę” (...). Nie każdy *retelling* jest ff [*fan fiction*], ale zdarzają się fanfiki będące *retellingami*. Formułując myśl przejrzyściej, należy przypomnieć bardzo pragmatyczne zdanie Richarda Rorty’ego: „to miejsce publikacji ustawia interpretację.” O przynależności do ff będzie zaświadczała obecność tekstu w sieci, zaś o byciu *retellingiem* – forma książkowa (Gąsowska, 2015, 137).

W takim ujęciu każda powieść historyczna dotycząca rewolucji francuskiej mogłaby zostać uznana za *retelling* właśnie. Rozróżnienie to okazuje się jednak zbyt powierzchowne w wypadku omawianego przeze mnie fandomu, bowiem zaprezentowaną powyżej genologię podważa recepcja twórczości Stanisławy Przybyszewskiej.

Przybyszewska dramaty *Sprawa Dantona* i *Thermidor* oraz powieść *Ostatnie noce ventôse’a* tworzyła w Gdańsku na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, gdy nie mogło być jeszcze mowy o kategorii *fan fiction* i z całą pewnością nie istniał fandom, który mógłby stać się adresatem. Fandom obecny, choć zdaje sobie sprawę z tych realiów, bez cienia wahania określa twórczość Przybyszewskiej jako *fan fiction*, rozpoznając w niej podstawowe klisze, tropy i fantazmaty charakterystyczne dla własnej działalności.

Kilka miesięcy temu znalazłam stronę sztuki z lekkim podtekstem Robespierre/Camille, którą zaczęłam pisać jako szesnastolatka. Nawet szesnastoletnia ja pisząca bardzo poważną jednoaktówkę *fan fiction* nie umiałam wznieść się na wyżyny Przybyszewskiej (Tumblr, 2014D)

– stwierdza jedna z użytkowniczek Tumblra. Kolejna, publikując na blogu fragmenty *Ostatnich nocy ventôse’a* ukazujące do granic śmieszności przeestetyzowaną scenę miłosną między Robespierrem i Desmoulinsem, kwituje je stwierdzeniem „Boże. Tak bardzo *fan fiction*. Ale czy to nie zabawne? Prawdopodobnie pierwsze *fan fiction Saintmoulinspierre* w historii” (Tumblr, 2015). Inna fanka, przywołując fragment tej samej powieści wyjaśnia: „nie moje, ale mogłoby być. Ten fanfik ma niemal sto lat i jest fragmentem powieści Stanisławy Przybyszewskiej” (Dreamwidth, 2009).

Nieraz przedmiotem zainteresowania staje się sama pisarka, która twierdziła, że jest w Robespierre zakochana i nikomu innemu tak długo nie dochowała wierności (Przybyszewska, 1978, 393–394). Pisała nie w celach zarobkowych, ale by dać wyraz temu uczuciu, w dodatku zaś, jak tłumaczy jedna z entuzjastek, „Przybyszewska praktycznie przyznała, że ma słabość do homoseksualistów. Obywatelki, to sposób, w jakim w latach

<sup>4</sup> W wypadku typowych fandomów pojawia się jeszcze kategoria *profic*, zarezerwowana dla tekstów osadzonych we wcześniej stworzonym świecie przedstawionym, które wydawane są w sposób tradycyjny w celach zarobkowych.



trzydziestych mówiło się «cześć, jestem fanką *slashu*» (Tumblr, 2015). Jej twórczość idealnie wpisuje się w paradygmat fanowski i w nim jest odbierana.

Inny jednak status ma *Kogo śmierć nie sięgnie* Hilary Mantel (2014), która również określa się jako „robepierrystka” i przyznaje się do obsesji na punkcie Nieprzekupnego (Mantel, 2000). Choć ukazuje postaci rewolucjonistów w sposób skrajnie pozytywny, a przeczytanie jej powieści uznawane jest za obowiązek prawdziwej fanki, nie kwestionuje się przynależności gatunkowej jej książki. Mantel, w przeciwieństwie do Przybyszewskiej, ukazuje bowiem tylko elementy, które traktowane są w fandomie jako obowiązujące prawdy, nie snując teorii o romansach pomiędzy rewolucjonistami. O statusie tekstu nie decyduje tu ani medium, ani nawet stosunek autora do przedmiotu, a jedynie jego relacja do kanonu i fanonu.

Henry Jenkins wskazuje swoistą deaksjologizację czy też zaburzenie porządku moralnego jako jedną z podstawowych cech *fan fiction*, które często czyni z czarnych charakterów protagonistów, ukazując ich od innej strony niż powszechnie znana (Jenkins, 1992, 171). Łatwo byłoby wpisać takie podejście w szeroko rozumiane prądy postmodernistyczne jako antyautorytarne, zakładające tekstualizację, dążące do przełamania narracji dominującej i oddające głos wykluczonym z dyskursu. Nie dałoby to jednak adekwatnego obrazu sytuacji.

Linda Hutcheon rzeczywiście wskazuje, że postmodernistyczne powieści osadzone w realiach historycznych często odwracają porządki wartości i dokonują refokalizacji. Jednak ich celem nie jest wyzwolenie historii z zafałszowań, a podważenie wiarygodności historiografii i narracji historycznej jako takich. Historiograficzna meta-powieść problematyzuje samą możliwość reprezentacji i traktuje swoją formę z rezerwą (Hutcheon, 1997). Tymczasem fandom rewolucji francuskiej – owszem – kwestionuje autorytet dyskursu dominującego, lecz wybrane przez siebie źródła uznaje za całkowicie rzetelne. Sprzeciwia się najczęstszym ujęciom w historiografii w imię stworzenia nowego obrazu rewolucji, który miałby być adekwatny i niepodważalny. Jak starałam się dowieść, fanki działają w poczuciu, że są dysponentkami prawdy i że obiektem ich afektu są faktyczne postacie historyczne, o których wiarygodne świadectwo dają teksty przynależne do kanonu.

Gdy przez społeczność przelewała się fala oburzenia w związku ze wzmiankowanym wcześniej dokumentem BBC, hasło organizujące grupę brzmiało „Obywatelki, protestujemy przeciw haniebnemu spotwarzeniu Saint-Justa i Robespierre’a!” (LiveJournal, 2009C). Choć spór z twórcami filmu toczył się w oparciu o konkretne, podparte źródłami argumenty, fanki nie próbowały swoim wywodom nadać nawet pozoru obiektywności, dokonując na wstępie samookreślenia za pośrednictwem zaczerpniętego z języka rewolucyjnego terminu „obywatela” i umieszczając się tym samym w rewolucyjnym systemie wartości. Typ dystansu, jakim wykazują się autorzy postmodernistyczni, jest z definicji dla fana nieosiągalny, bowiem jego tożsamość konstituują zaangażowanie i więź emocjonalna z przedmiotem zainteresowań. Siła tej więzi jednocześnie dyskwalifikuje fanów jako historyków czy historiografów; stają się oni twórcami i odbiorcami kanonu jednocześnie.



## Bibliografia

### LITERATURA PRZEDMIOTU

- Bacon-Smith, Camille; 1992, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth Series in Contemporary Ethnography*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Balcerzan, Edward; 1999, W stronę genologii multimedialnej; w: *Teksty Drugie* nr 6 (59), ss. 7- 24.
- Fiske, John; 2008, Kulturowa ekonomia fandomu, w: *Kultura Popularna*, nr 3(21), ss. 17-29.
- Gąsowska, Lidia; 2015, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków: Ha!art.
- Głowiński, Michał; 1986, Cztery typy fikcji narracyjnej; w: Janusz Sławiński (red.), *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, Wrocław: Ossolineum., ss. 25-34.
- Hutcheon, Linda; 1997, *Historiograficzna meta-powieść: parodia i intertekstualność historii*, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Baran i Suszczyński, ss. 378-398.
- Jenkins, Henry; 1992, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge.
- Kulesza – Gulczyńska, Barbara; 2011, Zagadnienie autorstwa w utworach fan fiction. Fandom jako kolektyw twórczy, [https://www.academia.edu/9801434/Zagadnienie\\_autorstwa\\_w\\_utworach\\_fan\\_fiction.\\_Fandom\\_jako\\_kolektyw\\_tw%C3%B3rczy\\_The\\_Question\\_of\\_Autorship\\_in\\_Fan\\_Fiction.\\_Fandom\\_as\\_a\\_Writing\\_Collective](https://www.academia.edu/9801434/Zagadnienie_autorstwa_w_utworach_fan_fiction._Fandom_jako_kolektyw_tw%C3%B3rczy_The_Question_of_Autorship_in_Fan_Fiction._Fandom_as_a_Writing_Collective) [dost. 8.05.2017]
- White, Hayden; 2009, *Proza historyczna*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków: Universitas.

### LITERATURA PODMIOTU I ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Wszelkie tłumaczenia cytatów pochodzą od autorki tekstu

- Dreamwidth.com; 2009, online: <http://revolution-fr.dreamwidth.org/93219.html> [dostęp: 9.05.2017].
- deviantArt.com; 2010, online: <http://frenchrevolutionfans.deviantart.com/> [dostęp: 9.05.2017].
- deviantArt.com; 2011, online: <http://vive-la-revolution.deviantart.com/> [dostęp: 9.05.2017].
- LiveJournal.com; 2006, online: <http://revolution-fr.livejournal.com/> [dostęp: 9.05.2017].
- LiveJournal.com; 2009A, online: <http://revolution-fr.livejournal.com/88673.html> [dostęp: 9.05.2017].
- LiveJournal.com; 2009B, online: <http://revolution-fr.livejournal.com/89340.html> [dostęp: 9.05.2017].
- LiveJournal.com; 2009C, online: <http://pics.livejournal.com/maelicia/pic/001yr2r3> [dostęp: 9.05.2017].

Mantel, Hilary; 2000, What man this is, with his crowd of women around him!, w: London Review of Books, online: <http://www.lrb.co.uk/v22/n07/hilary-mantel/what-a-man-this-is-with-his-crowd-of-women-around-him> [dostęp 9.05.2017].

Mantel, Hilary; 2014, Kogo śmierć nie sięgnie, przeł. Urszula Nowicka, Katowice: Sonia Draga.

Przybyszewska, Stanisława; 1978, Listy T. 1, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.

Tumblr.com; 2013A, online: <http://needsmoreresearch.tumblr.com/post/68008500202/my-experience-about-french-revolution-fandom-being> [dostęp: 9.05.2017].

Tumblr.com; 2013B, online: <http://needsmoreresearch.tumblr.com/post/61427809033/the-bbc-terror-robepierre-and-the-french> [dostęp: 9.05.2017].

Tumblr.com; 2014A, online: <http://ao3org.tumblr.com/post/82487503872/image-of-eugene-delacroixs-painting-la-liberte> [dostęp: 9.05.2017].

Tumblr.com; 2014B, online: <http://viverobespierre.tumblr.com/post/100843970336/i-may-be-annoying-asking-the-same-question-youve> [dostęp: 9.05.2017].

Tumblr.com; 2014C, online: <http://unspeakablevice.tumblr.com/post/81229761867/bunniesandbeheadings-unspeakablevice> [dostęp: 9.05.2017].

Tumblr.com; 2014D, online: <http://bunniesandbeheadings.tumblr.com/post/79309301985/organt-a-few-months-ago-i-found-a-page-of-a> [dostęp: 9.05.2017].

Tumblr.com; 2015, online: <http://angel-with-a-shotgun-bea.tumblr.com/post/114094634403/my-thoughts-on-the-last-nights-of-ventose> [dostęp: 9.05.2017].

UrbanDictionary.com; 2012, online: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=History+Peep> [dostęp: 9.05.2017].

Web.Archive.org; 2016, online: <https://web.archive.org/web/20160701091614/http://thehistorypeepsdirective.tumblr.com/post/91293449014/history-peeps-master-list-and-directory> [dostęp: 9.05.2017].

WebArchive.org; 2007, online: <http://web.archive.org/web/20070929062044/http://www.saint-just.net/> [dostęp: 9.05.2017].

## TUGU YOGYAKARTA JAKO PRZYKŁAD ZNACZĄCEGO MIEJSCA Z PERSPEKTYWY ANTROPOLOGII PRZESTRZENI

Tomasz Burdzik

### **Abstract:**

#### **Tugu Yogyakarta as an Example of Meaningful Place from the Perspective of Anthropology of Space**

This article will review one specific part of the complicated identity discourse, the question meaningful place (and space) as an element of identity. This paper presents some views on space and identity and the relations between these categories with Javanese monument – Tugu Yoyakarta as an example.

**Keywords:** Space, Place, Anthropology of Space, Tugu Yogyakarta

### **Abstrakt**

Celem artykułu jest przedstawienie specyficznego rodzaju złożonego dyskursu tożsamościowego – zagadnienia przestrzeni (oraz miejsca) jako elementu tożsamości. Artykuł ukazuje wybrane spojrzenia na przestrzeń i tożsamość oraz relację między tymi pojęciami na przykładzie jawańskiego pomnika Tugu Yogyakarta.

**Słowa kluczowe:** przestrzeń, miejsce, antropologia przestrzeni, Tugu Yogyakarta

---

### **Wprowadzenie**

Szczególną rolę w świecie nieustanej zmiany, gdzie niemalże wszystko jest w ruchu, zaś globalizacja dotarła niemal w każdy zakątek globu, odgrywa przestrzeń. Przestrzeń jest nieustannie wytwarzana, poprzez złożoność sił, wpływów, praktyk (Crouch, 2012, s. 45). Przestrzeń jest tłem interakcji społecznej, to właśnie w jej obrębie zachodzą kontakty międzyludzkie, budowane są więzi społeczne, stąd też jej istotna rola, nie do przecenienia w opisywaniu społeczeństwa (Löw, 2016, s. 131). Właściwy danej przestrzeni krajobraz kulturowy jest bardzo ważny w czasach globalizacji (Rembold i Carrier, 2011).

Widocznym przykładem znaczenia przestrzeni jest jej rola w opisywaniu tożsamości zbiorowości; dla narodu, którego określona przestrzeń łączy kulturowo (np. poprzez wydarzenia historyczne, wspomnienia). Dla społeczności lokalnej, skupionej wokół istotnych miejsc z punktu widzenia lokalnej tożsamości (np. budynek Prudentialu dla Warszawiaków, Góra św. Anny dla Ślązaków). Nierzadko elementy przestrzeni wykraczają poza lokalne znaczenie, a nawet i narodowe, stając się elementami globalnymi. Czytelny przykładami może być paryska wieża Eiffla czy też nowojorska Statua Wolności. Przestrzeń

jest zbiorem elementów wypełnionym społecznym znaczeniem (Dowling, 2009; Paasi, 2004; Paasi i Prokkola, 2008, s. 16).

Przykładem miejsca istotnego jest pomnik Tugu Yogyakarta, jeden z najbardziej znaczących elementów przestrzeni miejskiej Yogyakarta.

### **Przestrzeń i wartość**

Wartość przestrzeni dla danej zbiorowości przejawia się w nadawaniu specjalnego znaczenia określonym miejscom, które to znaczenie jest respektowane przez daną zbiorowość żyjącą wokół tych miejsc. Jak zauważa Zbigniew Bokszański:

Wartości te pozwalają wyraźnie zarysować odrębność i swoisty charakter zbiorowości. A także, co istotniejsze dla nas, pozwalają uzyskać wgląd w to, kim są jako podmioty indywidualne członkowie zbiorowości i co składa się na ich koncepcję siebie (Bokszański, 2005, s. 66).

Jak widać, wartości nadawane danemu miejscu przez zbiorowość mają konstytutywny charakter dla tożsamości zbiorowości.

Tożsamość zbiorowości nie jest odseparowana od przestrzeni, ponieważ budowanie doświadczeń tożsamościowych – zarówno zbiorowych, istotnych dla dyskursu zbiorowości, jak również jednostkowych, istotnych dla indywidualnego „Ja” członka danej zbiorowości – odgrywa się w sprecyzowanej przestrzeni.

Przykład takiego miejsca daje Józef Tischner, opisując jeden z kluczowych elementów przestrzeni, a mianowicie dom:

Przestrzenią człowiekowi najbliższą jest dom. Wszystkie drogi człowieka przez świat mierzą się odległością od domu. Widok z okien domu jest pierwszym widokiem człowieka na świat. Człowiek zapytany, skąd przychodzi – wskazuje na dom. Dom jest gniazdem człowieka. Tu przychodzi na świat dziecko, tu dojrzewa poczucie odpowiedzialności za ład pierwszej wspólnoty, tu człowiek rozpoznaje główne tajemnice rzeczy – okna, drzwi, łyżki – cieszy się i cierpi, stąd odchodzi na wieczny spoczynek. Mieć dom, znaczy: mieć wokół siebie obszar pierwotnej swojskości. Ściany domu chronią człowieka przed srogością żywiołów i nieprzyjaźnią ludzi. Umożliwiają życie i dojrzewanie. Mieszkając w domu, człowiek może się czuć sobą u siebie. Być sobą u siebie, to doświadczać sensownej wolności. Dom nie pozwala na swawolę, nie oznacza też niewoli. Domowa przestrzeń, to przestrzeń wielorakiego sensu. Budować dom, znaczy: zdomowić się (Tischner, 1990, s. 197).

Wartość danego miejsca dla danej zbiorowości zależy od jego odczytywania przez zbiorowość; im ma trwalszy charakter w danej kulturze, tym bardziej będzie znaczące. Nie należy zapominać, iż nadawanie znaczenia określonym miejscom – czy też przestrzeni – nie jest zamkniętym procesem. Jest to działanie podlegające nieustannym zmianom i definiowaniu, zarówno przez samą zbiorowość, jak również przez media czy też działanie polityczne tudzież ekonomiczne (Bell i de-Shalit, 2013; Low, 2017, s. 38).

Przykładami nadawania wartości określonym miejscom ze względu na najnowsze wydarzenia o znaczącym charakterze dla zbiorowości może być strefa po zamachu terrorystycznym z 11 września 2011 r. na World Trade Center w Nowym Jorku czy też teren pod Pałacem Prezydenckim w Warszawie, gdzie co miesiąc spotykają się ludzie upamiętniający katastrofę smoleńską.

Jak zauważają Chen, Orum i Paulsen:

Powinniśmy patrzeć na miasta nie tylko jak na cegły i zaprawę, budynki i ulice, prace architektów i urbanistów, inżynierów i robotników – ale również jako kulturowe i społeczne dzieła dające wejrzenie w zwyczaje i sposoby życia ludzi w ich mieszkających (Chen, Orum, i Paulsen, 2013, s. 19).

### **Tugu Yogyakarta jako przykład miejsca znaczącego**

Zbiorowe odczytywanie znaczeń elementów danej przestrzeni konsoliduje więzi między członkami tejże zbiorowości. Symboliczny charakter przestrzeni jest podtrzymywany zarówno poprzez podzielenie rozpowszechnianego dyskursu, jak również społeczne podzielenie zachowań odnoszących się do pewnych miejsc, np. robienie tzw. „selfie”. W tym miejscu warto oddać głos Elżbiecie Hałas, która dostrzega mechanizm społecznego wytwarzania zarówno obiektów, jak również zachowań:

Jeśli wiedza społeczna, jej kategorie czy typizacje są dla społeczeństwa konstytutywne, to na równi z nimi także zbiorowe uczucia i temporalność, w tym pamięć zbiorowa, które też są symbolicznie wytwarzane. Ich tworzywem i wytworem zarazem jest symbolizm dyskursywny, symboliczne obiekty i zachowania (Hałas, 2001, s. 31).

Symboliczny charakter danych miejsc może wiązać się z pewnymi zachowaniami dodatkowo podkreślającymi ich znaczenie. Niekoniecznie muszą to być formy określone kulturowo, lecz również o uniwersalnym charakterze, np. przywołane robienie zdjęć na ich tle.

Tugu Yogyakarta (zwany również jako Tugu Jogja, Tugu Pal Putih, De Witt Paal) stanowi jeden z najpopularniejszych miejsc pejzażu kulturowego Yogyakarta.

Pomnik zbudowany został w 1755 r., za czasów sułtana Hamengkubuwana I, pierwotnie liczył 25 metrów, jednakże po trzęsieniu ziemi w 1867 r. został zniszczony. W 1889 r. pomnik został odnowiony przez holenderskie władze – Indonezja była holenderską kolonią – jednakże jego rozmiar został zmniejszony. Sam pomnik nie pełni wyłącznie funkcji estetycznej, ponieważ jego forma nawiązuje do jawańskich wierzeń (Morin, 2014).

Niewątpliwie Tugu Yogyakarta jest miejscem znaczącym ze względu wyróżniający się charakter przejawiający się m.in. w:

– jako miejsce określone w kulturze danej zbiorowości (historyczny charakter pomnika);

- jako miejsce przyciągające turystów – głównie Indonezyjczyków – chcących uwiecznić się na jego tle;
- jako miejsce spędzania wolnego czasu – wokół pomnika spotyka się młodzież;
- jako element występujący w kulturze popularnej – Tugu Yogyakarta jest prezentowane w teledyskach jawajskiego zespołu hiphopowego „Jogja Hip Hop Foundation”, takich jak „Jogja Ora Didol” czy też „Song of Sabdatama”(„Jogja Ora Didol”, b.d., “Song of Sabdatama”, b.d.)



Ryc. 1

Jak zauważają Jaffe i De Koning, „Konsumpcja, wypoczynek i przestrzeń miejska są związane ze sobą na wiele sposobów”(Jaffe i De Koning, 2015, s. 11). W przypadku Tugu Yogyakarta da się zauważyć trafność spostrzeżenia, bowiem konsumpcja (turystyka oraz wykorzystywanie pomnika w mediach), wypoczynek oraz przestrzeń miejsca jednocześnie współistnieją.

Społeczność lokalna może przywiązywać znaczącą wagę do symboliki lokalnych budowli, co może stanowić przejaw silnego poczucia tożsamości lokalnej – w przypadku Tugu Yogyakarta wspomniana okoliczność została spełniona.

### **Podsumowanie**

Jak wcześniej wskazano, przestrzeń jest elementem tożsamości, zaś jej znaczącym elementem wpływającym na nadawanie określonego znaczenia wybranemu miejscu, stanowią miejsca znaczące. Niewątpliwie współcześnie zwraca się uwagę na dostrzeganie – jak również wytwarzanie – w przestrzeni miejsc o unikalnym charakterze, pozwalającym nadać im własną tożsamość. Ma to miejsce głównie dla celów marketingowych, czego przykładem może być budowanie centrów handlowych (doniośle zwanych „galeriami”), który ze względu na swoją architekturę, jak również położenie, mają stanowić miejsce znaczące. Mimo komercyjnego charakteru nie można pominąć ich kulturotwórczej roli, jaką spełniają poprzez bycie miejscami spędzania czasu wolnego oraz kontaktów z innymi ludźmi.



Tugu Yogyakarta zawiera wiele znaczeń istotnych dla mieszkańców Yogyakarta, stanowiąc nie tylko elementem przestrzeni miejskiej. Jest świadectwem historii, wiary Jawajczyków, mogącym być odczytywany również jako wezwanie do zjednoczenia przeciw ówczesnym kolonizatorom. Stanowi istotny punkt turystyczny uwieczniany przez Indonezyjczyków, a najogólniej, Tugu Yogyakarta jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych miejsc Yogyakarta.

Wieloaspektowość przestrzeni, jak również oczekiwań społecznych powoduje, iż problematyka przestrzeni i społeczeństwa jest kwestią wzbudzającą wiele dyskusji oraz tematem który odnosi się nie do dalekich miejsc, ale które są dostępne dla każdego, bowiem są związane z każdym miejscem, w którym człowiek żyje.

### Bibliografia

- Bell, D. A., i de-Shalit, A. (2013). *The Spirit of Cities: Why the Identity of a City Matters in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press.
- Bokszański, Z. (2005). *Tożsamości zbiorowe*. Warszawa: PWN.
- Chen, X., Orum, A. M., i Paulsen, K. E. (2013). *Introduction to cities: how place and space shape human experience*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Crouch, D. (2012). Landscape, Land and Identity: A Performative Consideration. W C. Berberich, N. Campbell, i R. Hudson (Red.), *Land & Identity: Theory, Memory, and Practice*(ss. 43–66). Amsterdam, New York: Rodopi.
- Dowling, R. (2009). Geographies of identity: landscapes of class. *Progress in Human Geography*, 33(6), 833–839. <https://doi.org/10.1177/0309132508104998>
- Hałas, E. (2001). *Symbole w interakcji*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Jaffe, R., i De Koning, A. (2015). *Introducing Urban Anthropology*. London, New York: Routledge.
- Jogja Ora Didol. (b.d.). Pobrano 12 maj 2017, z [https://www.youtube.com/watch?v=jxXer\\_winv0&feature=youtu.be&t=72](https://www.youtube.com/watch?v=jxXer_winv0&feature=youtu.be&t=72)
- Löw, M. (2016). *The Sociology of Space: Materiality, Social Structures, and Action*. New York: Palgrave Macmillan.
- Low, S. (2017). *Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place*. New York, NY: Routledge.
- Morin, L. L. D. (2014). Problematika Tugu Yogyakarta dari Aspek Fungsi dan Makna. *Journal of Urban Society's Arts*, 1(2), 135–148. <https://doi.org/10.24821/jousa.v1i2.794>
- Paasi, A. (2004). Place and region: looking through the prism of scale. *Progress in Human Geography*, 28(4), 536–546. <https://doi.org/10.1191/0309132504ph502pr>
- Paasi, A., i Prokkola, E.-K. (2008). Territorial Dynamics, Cross-border Work and Everyday Life in the Finnish–Swedish Border Area. *Space and Polity*, 12(1), 13–29. <https://doi.org/10.1080/13562570801969366>
- Rembold, E., i Carrier, P. (2011). Space and identity: constructions of national identities in an age of globalisation. *National Identities*, 13(4), 361–377. <https://doi.org/10.1080/14608944.2011.629425>
- Song of Sabdatama. (b.d.). Pobrano 12 maj 2017, z <https://www.youtube.com/watch?v=-LCsm14iUo0>
- Tischner, J. (1990). *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paris: Editions du Dialogue.

### Ryciny

Autor na tle Tugu Yogyakarta – zdjęcie ze zbiorów prywatnych

Recenzje / Noty/ Reviews

## RADICAL ATOMS – ALGORYTMIZACJA NATURY. ARS ELECTRONICA 2016

Sidey Myoo

Coroczny Festiwal [Festiwal Sztuki, Nauki i Społeczeństwa – Ars Electronica](#), w 2016 odbywał się pod hasłem *Radical Atoms*: digitalizacji zdolnej dotrzeć wręcz do atomistycznej tajemnicy natury – jak stwierdził Hiroshi Ishii, *“Radical Atoms” to nasza wizja ludzkiej interakcji z przyszłymi dynamicznymi materiałami, które są obliczeniowo rekonfigurowane*. Ten podtytuł wzbudził moje zainteresowanie, gdyż od razu skojarzył mi się z takimi pojęciami jak materia, substancja, prajednia i przede wszystkim filozofia mechaniki kwantowej. Stawiane od zarania dziejów pytanie o podłoże wszelkiego istnienia zostało w tym roku w Linzu zobrazowane, np. wizją skalowalnej lub przekształcanej na poziomie molekularnym materii, jej tagowaniem na poziomie elementarnym lub przetwarzaniem w odmienny sposób niż zrobiła to natura. Powróciło pradawne, filozoficzne pytanie o *materię prima*, na które w tym roku próbowali odpowiedzieć artyści i naukowcy.

Jak co roku, przyznano [Golden Nica](#), nagrodę o światowej renomie, w pięciu kategoriach: Computer Animation / Film / VFX, Interactive Art+, Digital Communities, U19 – Create Your World oraz Visionary Pioneers of Media Art. Oprócz pozłacanej statuetki Nike z Samotraki, wręczono laureatom po 10 tys. Euro. Wystawa, jak zwykle rozmieszczona była w kilku miejscach w Linzu, z których tak jak w roku poprzednim, szczytujący się największymi przestrzeniami budynek miejskiej poczty, zgromadził znaczną część eksponatów, również przestrzeń przeznaczoną na prezentacje przelotów dronów, jak również rzeźbiących robotów Kuka, które wykonywały styropianowe kopie niedokończonych rzeźb Michała Anioła. Po drugiej stronie Dunajca, w Ars Electronica Center niewiele się zmieniło, czemu nie można się dziwić, gdyż mieści się tam stała wystawa, na której zawsze można wejść w interakcję z Foką Paro lub zajrzeć do Deep Space, w którym są puszczane filmy w technologii 8k. Linz jak zwykle okupowany był przez przybyszów z różnych stron świata, wśród których szczególnie dużo wyróżniało się z azjatyckimi rysami.

Golden Nica w kategorii Computer Animation / Film / VFX otrzymał ponad 11 minutowy film, [Rhizome](#) zrobiony przez zespół kierowany przez [Borisa Labbé](#) z muzyką [Aurélio Adler Copesa](#). Fabuła filmu zakorzeniona jest w idei kłacza Gilles Deleuze’a i Félix Guattari, natomiast inspiracje muzyczne płyną od Steve’a Reicha, graficzne od Mauritsa Cornelisa Eschera, a malarskie od Pietera Bruegela i Hieronima Boscha. W tym krótkometrażowym filmie chodzi o mnogość połączeń tworzących zarówno tenże obraz, jak i w warstwie konceptualnej nawiązujących do idei ewolucji. Związki te kierują się własną teleologią, będąc dla człowieka niezgłębionym sensem i nieznaną motoryką. Ewoluuując, kształtują się byty które wyłaniają się z początkowej nicości i mają prostą formę, z czasem osiągając w procesie przemian zauważalne, różnicujące je wzajemnie od siebie cechy. Film powstał w wyniku namalowania tuszem i akwarelą ponad 2 tysięcy obrazów, które zostały

wprowadzone do komputera, a potem opracowane graficznie, co dotyczy animacji umożliwiającej nakładanie na siebie i łączenie poszczególnych elementów obrazów. Efektem tego zabiegu jest płynne mieszanie się namalowanych wcześniej elementów i tworzenie nowych form.

Nawiązującą do powyższej idei wyłaniania się formy z nieokreślonej lub pierwotnej materii, była podobna, choć nienagrodzona praca [Hiroshi Ishii z Tangible Media Group MIT](#) zatytułowana [Transform](#) (2014). Jest to interaktywna instalacja, która warsztatowo oparta jest o sensory odbierające sygnały, jakie generuje poruszający się w interaktywnej przestrzeni odbiorca, wpływający na poruszanie się setek siłowników popychających kilkucentymetrowe, wydłużone prostopadłościany, ułożone w formie podobnej do stołowego blatu. Przed instalacją ustawiała się kolejka odbiorców, gdyż ci którzy już weszli w proces odbioru pozostawali w nim najczęściej tak długo, dopóki nie doprowadzili do końca zamierzonego celu, którym było zdalne, odpowiednie ułożenie kulki przemieszczającej się po prostopadłościanach, sterowanych przy pomocy kontrolera trzymanego w rękach – fizycznego talerza. Odbiorca jest tu swoiście wyróżniony, gdyż w pełni panuje nad powstającym kształtem wysuwających się prostopadłościanów, choć kontrola tego procesu nie jest taka prosta.

W kategorii tej wyróżnienia otrzymał [Nosaj Thing](#) ze Stanów Zjednoczonych za film [Cold Stares](#) opatrzony muzyką autorstwa rapera, [Chance The Rapper](#) oraz [David Coquard Dassault](#) z Francji za animację [Peripheria](#). Pierwszy z wymienionych to eksperyment polegający na sfilmowaniu postaci aktorów w przestrzeni fizycznej przy pomocy technologii motion capture realizowanej przez 6 dronów. Zarejestrowany obraz został w czasie rzeczywistym przesłany do komputera, gdzie odtworzono go w postaci graficznej, ale dzięki możliwościom obróbki obrazu w taki sposób, jakby wykorzystano 48 wirtualnych kamer. Od strony technicznej ten artystyczny projekt jest o tyle ciekawy, że porównano w nim możliwości kamer fizycznych i wirtualnych. Gdy użyto dronów, problem mobilności kamer fizycznych znacznie się zmniejszył, a nawet mógł być porównywalny do mobilności kamer wirtualnych. W warstwie interpretacyjnej *Cold Stares* nawiązuje do idei podwojonych światów: fizycznego i elektronicznego oraz oczekiwań, jakie one ze sobą mogą dla kogoś nieść. Świat fizyczny posiada ograniczenia, które mogą zniknąć w świecie elektronicznym (wirtualnym), ale obietnica tych możliwości wcale nie musi być spełniona, gdyż cechy świata fizycznego i ludzkie zachowania nie przekładają się w oczywisty sposób na świat elektroniczny. Może pojawić się rodzaj rozdwojenia ze względu na rozczarowanie światem elektronicznym połączone z niemocą działania w świecie fizycznym.

Druga z wyróżnionych prac to nostalgiczny film ze świetną muzyką Christophe'a Herala. Film opowiada o miejscu – opuszczonym mieście, w którym pozostały samotne wielopiętrowce, tworzące martwą, miejską strukturę. Ten twór utracił swój pierwotny sens i stał się czymś innym, ale zmiana ta spowodowała utratę witalności. Jest to obezwładniająco puste miejsce, które emanuje bezsensem swojego powstania i istnienia. To miejski twór, który powstał, by przestać istnieć, zanim tak naprawdę w ogóle zaistniał. Po mieście biegają sfory psów, „zagospodarowujących” ludzką przestrzeń, która mogła być zamieszkaana wspólnie z człowiekiem, ale coś poszło nie tak, jak trzeba i z jakichś

powodów człowiek porzucił swoje miasto, pozostawiając niezrozumiały architektoniczny artefakt, w którym próbują żyć zwierzęta, podobnie jak w świecie natury.

W kolejnej kategorii Interactive Art+, Golden Nica otrzymał [Mathias Jud i Christoph Wachter](#), ze Szwajcarii za pracę [Can you hear me?](#). Praca ta nawiązuje do idei monitoringu i inwigilacji. To ważny temat w dzisiejszych czasach, budzący coraz większe zainteresowanie artystów, którzy w coraz większym stopniu ekstrapolują te zjawiska. Ten artystyczny projekt opierał się na zamontowaniu na dachu szwajcarskiej ambasady systemu nieskomplikowanych anten, tworzących lokalną, otwartą sieć. Sieć ta powstała jako odpowiedź na systemy inwigilujące rządową część Berlina, ustawione na dachach pobliskich ambasad Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Systemy te działały skrycie, podsłuchując rozmowy telefoniczne. Instalacja na dachu ambasady szwajcarskiej działała otwarcie powodując gromadzenie się informacji dla inwigilatorów z sąsiedztwa, którzy zmuszeni byli wysłuchiwać opinii na temat procederu, jaki uprawiają. Problem na jaki tutaj wskazano, to pytanie: Czy istnieje konieczność stosowania mega podsłuchu, który dotyczy wszystkich obywateli w demokratycznym kraju? Problem ten jest w dzisiejszych czasach złożony i poważniejszy niż zaprezentowano w tej artystycznej pracy, gdyż nawet posiadanie telefonu komórkowego może być traktowane jako otagowanie człowieka i być źródłem informacji na jego temat. [Men in grey](#)

Warto w tym miejscu przypomnieć dwie prace Juliana Olivera [Juliana Olivera](#) i [Daniji Vasilieva](#): [Men in Grey](#), [Newstweek](#), zaprezentowane na poprzednich Festiwalach Ars Electronica, w których pokazuje się prostotę tworzenia systemów inwigilujących oraz to, że można się z nimi spotkać praktycznie wszędzie.

Pierwsze wyróżnienie w tej kategorii otrzymał [Frank Kolkman](#) z Holandii, za pracę [OpenSurgery – a do-it-yourself surgery robot for domestic laparoscopy](#) (2015). To kolejna, bardzo ciekawa i na czasie praca, nawiązuje do kultury *Do It Yourself*, a w tym przypadku chodzi o urządzenia medyczne, możliwe do zastosowania w domu. Splata się tu kilka wątków, np. wchodzącej aktualnie do użycia zdalnej, profesjonalnej diagnostyki medycznej, także wizja artysty dotycząca inteligentnych programów i dostępności części lub całych urządzeń medycznych, które mogą być używane we własnym zakresie w zaciszu domowym. Projekt Kolkmana nie znajdzie jeszcze dzisiaj praktycznego zastosowania, gdyż stworzony przez niego przy pomocy drukarki 3D oraz z zakupionych części chirurgicznych robot nie jest na tyle odpowiedzialny, by był w stanie przeprowadzić jakiś zabieg medyczny, ale idea domowego robota medycznego, będąca ewolucją domowej apteczki i dzisiaj do pewnego stopnia zastępująca lekarza, jest wartą uwagi wizją przyszłości. Wiąże się to z rozbudowywanym dzisiaj system wspomnianej diagnostyki zdalnej, polegającej na przesyłaniu informacji, np. zdjęcia schorzenia na skórze do serwera i oczekiwania na diagnozę stawianą przez inteligentny system medyczny. Przykładowo, podobne systemy służą ocenie aktualnego stanu dzieci autystycznych na podstawie ich zachowania w trakcie gry w grę komputerową, która jest równocześnie zdalnym systemem diagnostycznym. Praca Kolkmana nie tylko kontestuje współczesną rzeczywistość, ale jest futurologiczna, co nadaje jej dodatkową wartość.

Drugie wyróżnienie w interaktywnej kategorii przyznano Niemce, [Ann Katrin Krenz](#), za pracę [Parasitic Symbiotic](#) (2016). Projekt ten jest nieco inwazyjny, gdyż dotyczy rzeźbienia w żywym drzewie. Ta prowokacja przenosi ważną ideę i ma usprawiedliwiać te inwazyjne działania. Chodzi o dwulicową postawę, jaka czasami ujawnia się w sytuacjach, gdy pewne sprawy tłumaczy w pozytywnych wartościach, ale dobre czyny za takimi „pięknymi słówkami” nie idą, a wręcz mogą stać się osłoną dla negatywnych działań. Chodzi o sytuację, gdy przykładowo pomstuje się na wycinanie Lasów Deszczowych Amazonii, ale robi się to w dalszym ciągu. W pracy artystycznej Anny-Katrin Krenz robot rzeźbi teksty poetyckie romantycznych poetów (np. Josepha von Eichendorffa) nieznacznie wnikać w korę drzewa. W ten sposób demonstruje się wzniosty związek człowieka z naturą, równocześnie demonstracyjnie w nieznaczny sposób okaleczając drzewo. Uważam, że to jedna z najlepszych prac, sięgająca po metafizyczne wartości, nie tylko będąca deklaratywną, ale prowokującą do oceny i refleksji. Taki proces twórczy o tyle robi wrażenie, że sztuka nieco przekroczyła tu granicę mimetyzmu na rzecz codziennej praktyki.

W kategorii Digital Communities nagrody zebrały globalne prace sieciowe, w których zawierają się takie wartości, jak potrzeba otwartości i wymiany informacji, przez to niesienia pomocy i chęć współpracy. Poprzez umiejętne zagospodarowanie ludzkiej energii i talentu, prawie spontanicznie tworzą się nowe, niezależne struktury będące alternatywą dla decyzji różnych organizacji, także korporacji lub nawet rządów. Kontrola ich nie ma sensu, gdyż najczęściej są one otwarte. Dzięki otwartości także sprawnie działają i się rozwijają. To np. różnego rodzaju startupy istniejące dzięki sprofilowaniu zainteresowań i przez to pojawianiu się w takich środowiskach specjalistów. Szybko wchodzi się w praktyczne działania, a weryfikacja, np. czyichś kompetencji następuje samoczynnie w trakcie wykonywanych prac. W kategorii tej Golden Nica otrzymała globalna akcja artystyczna [P2P Foundation](#) (Commons Collaborative Communities). Jest to struktura wymiany różnych informacji i danych, której przyświeca dążenie: „Naszym głównym celem jest być inkubatorem i katalizatorem dla powstającego ekosystemu, koncentrując się na ‘brakujących elementach’, wzajemnych powiązaniach, które mogą prowadzić do poszerzenia ruchu. P2P w praktyce jest często niewidoczne dla innych zaangażowanych osób, z wielu kulturowych powodów. Zamierzeniem jest, aby ujawniać swoją obecność poprzez dyskretne ruchy, połączone wspólnym etosem. Aby to zrobić potrzebna jest wspólna inicjatywa, dzięki której gromadzone są informacje łączące ludzi, także dążenie do integracji działań wyływających z różnych obszarów, organizowanie spotkań kształtujących świadomość oraz działania i kształcenie ludzi odnośnie narzędzi krytycznych i twórczych dla „działania w skali światowej”. (<http://prix2016.aec.at/prixwinner/21956/>).

Pierwsze wyróżnienie w tej kategorii otrzymał projekt [Refugee Phrasebook](#) (An open collaborative project) (2016), służący globalnej asymilacji uchodźstwa. Ta artystyczna akcja, podobnie, jak powyżej opisana, nakierowana jest na stworzenie specyficznych słowników, uwzględniających status uchodźcy na poziomie komunikacyjnym, rodzaj deklaracji lub wizytówki, która w pojedynczej sytuacji, ale też i w skali światowej od razu wyjaśnia sytuację danej osoby.

Drugie wyróżnienie otrzymał także twórca zbiorowy – społeczność skupiona wokół bota [Sazae Bot](#). Praca ta nawiązuje do idei wspólnego umysłu w sieci, działającego na Twitterze. Ten napisany i uruchomiony w 2010 bot przez Machiko Hasegawa, został przejęty przez grupę użytkowników w 2014 używających nazwy Hitoyo Nakano, skupiających społeczność zainteresowaną rozwojem bota. Ponieważ bot jest systemem otwartym, każdy może występować pod jego imieniem. Wynikają z tego dwie sprawy. Pierwsza związana jest z ideą wspólnoty Sieciowej, wzmocnionej multipersonalną wartością użytkowników – ten pojedynczy boci umysł stwarzany jest dzięki zaangażowaniu wielu ludzi. Pokazuje to siłę kompozytowego umysłu, który może się skupić wokół bytu elektronicznego, zyskując w ten sposób mądrość wielu ludzkich doświadczeń i korzystając z ich wiedzy. Wiąże się to z umysłem zglobalizowanym, uniwersalnym i wydajniejszym w stosunku do pojedynczego człowieka. Druga kwestia to tożsamość *Sazae*. Ponieważ pojedyncza osoba nie może być utożsamiona z botem, nikt nie może ujawnić się jako jego właściciel. Dlatego społeczność skupiona wokół bota, gdy spotyka się w świecie fizycznym, ubiera się w maski służące zachowaniu anonimowości i ujednoczeniu „składowych” bota. Jest to o tyle interesujące, że sieć posiada potencjał do autokreacji użytkowników, a tutaj mamy do czynienia z kreowaniem sztucznej inteligencji poprzez zaangażowanie biologicznych ludzi, którzy chcą wspólnie zniknąć pod postacią bota.

W kategorii U19 – Create Your World, czyli w kategorii przeznaczonej dla młodzieży poniżej dziewiętnastego roku życia, Golden Nica oraz 3 tys. Euro, otrzymał [Jonas Bodingbauer](#), za grę komputerową przeznaczoną dla dwóch osób [Die Entscheidung](#). Tematyka gry dotyczy sytuacji granicznych, co w tym przypadku wiąże się z chorobą nowotworową. Jeden z graczy jest w grze chorą osobą, drugi chorobą – nowotworem. Celem drugiego z graczy jest rozmnażać chorobowe komórki pierwszego gracza i doprowadzić do jego śmierci. Pierwszy z graczy podejmuje różne decyzje, dotyczące ostatnich dni życia. Drugi z graczy może bardziej lub mniej wpływać na czas życia pierwszego, ostatecznie zabijając go lub ocalając.

Wyróżnienie w tej kategorii otrzymali: Jasmin Selen Heinz, Tanja Josic i Emily Poulter, za pracę [Blackout](#) (2016) oraz Dimitri Teufl za film [Flucht](#) (2016). Pierwsza z wyróżnionych prac to artystowski, zrobiony w dobrym tempie film. Tematyka jest – powiedzmy standardowa –chodzi o krytykę związków człowieka ze zindustrializowanym światem. Problem w tym, że w istocie niewiele z tym związkiem można zrobić, a w filmie nie poddano krytyce konkretnych negatywnych przykładów, ale samą ideę. To słabszy utwór wśród nagrodzonych. Drugi film to animacja poklatkowa wykonana z 2592 zdjęć, wykorzystująca klocki lego. Film jest dobrze zrobiony z zabieganiem o szczegóły. Powszechnie znane klocki lego „ożywają” na filmie, płynnie budując animowaną fabułę. W warstwie fabularnej film dotyczy uchodźstwa z północnej Afryki na teren Włoch. Film jest również dobrze wyreżyserowany, sceny są sprawnie zakomponowane, a wszystkiemu towarzyszy odpowiednia muzyka. W podobnej konkurencji wiekowej, tyle że do lat 14, wyróżnienie otrzymał Fabian Krautgartner za [Skateboard Ladegerät](#), czyli deskę skateboardową, dzięki której podczas jazdy można ładować komórkę, a do lat 10 Simon Heppner, za wykonanie własnej strony: [Meine Webseite](#).



Główną nagrodę w kategorii Visionary Pioneers of Media Art, otrzymała polskiego pochodzenia animatorka początków sztuki opartej na technologii, [Jasia Reichardt](#). Ta futurolożka zorganizowała w 1968 pierwszą w historii wystawę poświęconą związkom sztuki i technologii: "Cybernetic Serendipity", której przyświecała idea nowości i poszukiwania. Tę wiekopomną wystawę zaprezentowano w Londyńskim Instytucie Sztuki Współczesnej, także w Galerii Corcoran w Washingtonie oraz w the *Exploratorium* w San Francisco. Skupiła ona najważniejszych artystów i teoretyków tamtych czasów, między innymi Gordona Paska, Nam June Paika, Jeana Tinguely i polskiego artystę, Edwarda Ihnatowicza, twórcę pierwszych, uznanych w światowej skali prac interaktywnych: *SAM* (Sound Activated Mobile) i *Senster*.

Oprócz festiwalowych nagród wręczono również dwie inne nagrody wartości 10 tys. Euro. Pierwszą, STARTS Prize 2016 – Grand Prize – Innovative Collaboration, przyznano grupie twórczej [Artificial Skins and Bones Group](#) za projekt o takim samym tytule oraz drugą, STARTS Prize 2016 – Grand Prize – Artistic Exploration, przyznano Iris van Herpen, za dizajnersko-modowy projekt [Magnetic Motion](#). Pierwsza z wymienionych, *Sztuczne skóry i kości*, to grupa twórców z Niemiec, której celem jest stworzenie podobnych do biologicznych organów, tyle że z niebiologicznych materiałów. Inspirując się biologizmem, kreują oni estetyczną skórę, która np. może zmieniać kolor pod wpływem ruchu ręki lub projektują strukturalne materiały z wykorzystaniem detalicznego druku 3d. Druga z wymienionych, *Magnetyczny ruch*, to zakrojony na międzynarodową skalę projekt artystyczny, skupiający muzyków, plastyków i fizyków. Celem Iris van Herpen jest stworzenie ubrań, których inspiracja płynie z elektromagnetyzmu.

Po raz pierwszy w tym roku wręczono grant ESA–European Space Agency, CERN and the ESO–European Southern Observatory, Ars Electronica Futurelab. Laureatką została [Aoife van Linden Tol](#).

Tyle jeśli chodzi o nagrody. Warto wspomnieć o kilku innych pracach, które zwróciły moją uwagę. Wśród takich prac znalazł się wspomniany wcześniej, rzeźbiący robot Kuka. Ten artystyczny projekt [Quayoli](#), zatytułowany [Sculpture Factory – Captives](#) (2013), jest swoistym powrotem do przeszłości, ponieważ robot rzeźbi niedokończone rzeźby Michała Anioła, tzw. [niewloników](#). Rzeźby te stały się symbolem uwięzienia pomiędzy dwoma światami: nieobrobionej materii marmuru i ludzkim światem sztuki. Dokończenie ich jest niewyobrażalne, gdyż trudno jest sobie wyobrazić, kto miałby zmierzyć się z artystycznym geniuszem Michała Anioła. Niemniej, gdyby przekazać całą historyczną wiedzę sztucznej inteligencji, zaopatrzyć ją w narzędzia rzeźbiarskie i wskazać cel, jakim byłoby odjednostkowane artystyczne podejście do tych dzieł, to może okazać się kuszącą chęć dokończenia tych znajdujących się w Muzeum Akademii Sztuki we Florencji rzeźb. Na razie mamy do czynienia z kilkoma inteligentnymi robotami artystycznymi, takimi jak [e-David](#), [AARON](#), [Emily Howell](#), [Shimon](#), [Paul](#), w działaniu których zawierają się pytania o możliwość kreacji, wolność, rozumienia sztuki lub jej posiadanie w kategoriach takich, jak czyni to człowiek. To pytania otwarte, niemniej konieczne do postawienia, gdyż sprawy się toczą i sztuczna inteligencja w coraz znacniejszym stopniu sięga po ludzkie wartości i ludzką aktywność, w tym po sztukę.

Inną, zwracającą uwagę nutą romantyzmu, była praca również z zakresu sztuki sztucznej inteligencji i robotyki, [The Jller](#) (2016), autorstwa Benjamin Mause i Prokopa Bartoníčka. Jest to nostalgiczny robot segregujący kamienie *zbierane na brzegu rzeki lub morza*. Żartowniś jest wyczulonym estetycznie ploterem, z możliwością identyfikacji koloru, struktury (linie, warstwy, wzory), ziarnistości oraz tekstury powierzchni, co umożliwia określenie geologicznego wieku kamienia. Robot pracuje powoli, konsekwentnie, czasami wydaje się, że się zastanawia nad pojedynczym kamieniem. Ramię plotera przesuwają się na tę część instalacji, gdzie leżą nieuporządkowane kamienie, następnie przysawka podciśnieniowa podnosi jeden z kamieni i po krótkim zastanowieniu przenosi go do jednego z uporządkowanych wcześniej w rzędów, np. białych lub ciemnych kamieni. Praca kojarzy się ze spacerem po plaży, kiedy w taki sposób zbiera się kamienie, niespiesznie każdy oglądając, starając się coś o nim dowiedzieć.

Zaciekawiła mnie także praca Petera Wüthricha, *The Angels of the World*. Ta składająca się z kilkunastu, kilkudziesięciocentymetrowych aniołów podwieszonych do sufitu, mogła być uruchamiana przez odbiorcę poprzez naciśnięcie jednego z dwóch guzików, które oznaczone były jako 'kobieta' lub 'mężczyzna'. Naciśnięcie któregoś guzika powodowało, że część aniołów zaczynała wydawać z siebie przyciszone dźwięki, niemniej chodziło o to, że nie wiadomo było, które z aniołów są kobiece, a które męskie – opis zawierający informacje o płci może nie mieć żadnego znaczenia, gdyż ta zewnętrzna cecha nie kwalifikuje płci umysłu.

Estetycznym podsumowaniem był „taniec” setki dronów, wykonany przed *Klangwolke*, czyli otwartej imprezy plenerowej o luźniejszej niż Festiwal Ars Electronica formule. To spektakularne wydarzenie, w którym pokazuje się niezawodność „stada” lecących dronów, które wykonują we wspólnym współdziałaniu przeróżne figury. Odbyło się to wieczorem, stąd dochodził do tego efekt świetlny, któremu może przyświecać refleksja nad wyjątkowością tych urządzeń – poruszających się w powietrzu z niesłychaną lekkością i znaczną prędkością.

Na zakończenie chcę wspomnieć o udziale dwojga polskich młodych artystów: Jakuba Matyki i Kamili Staszczyszyn, którzy zwrócili na siebie uwagę jurorów swoim filmem prezentującym staek kosmiczny, [Organic Spaceship: One](#). Warte odnotowania jest, że Kamila Staszczyszyn jest absolwentką Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych, im. Jana Matejki w Krakowie.

Za rok kolejne Ars Electronica i kolejne doświadczenie estetyczne z rozwijającą się na gruncie technologii sztuką.



Anna-Katrin Krenz – Parasitic Symbiotic, fot. Jakub Ostrowicki



Benjamin Maus, Prokop Bartoníček – The Jller, fot. Jakub Ostrowicki



Christoph Wachter, Mathias Jud – Can you hear me, fot. Jakub Ostrowicki



Peter Wüthrich – The Angels of the World, fot. Jakub Ostrowicki



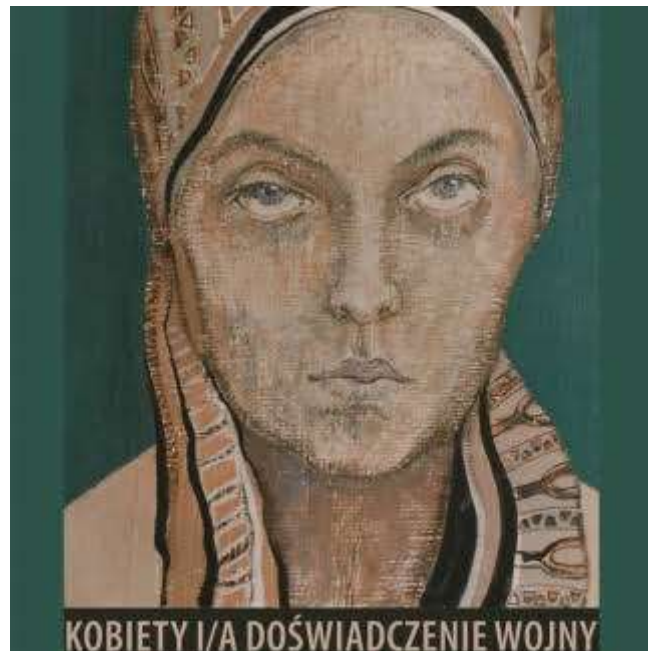
Quayola – The Sculpture Factory – Captives, fot. Jakub Ostrowicki



Quayola – The Sculpture Factory – Captives, fot. Jakub Ostrowicki

RECENZJA KSIĄŻKI *KOBIETY I/A DOŚWIADCZENIE WOJNY 1914-1945 I PÓŹNIEJ* POD RED. MAŁGORZATY GRZYWACZ I MAŁGORZATY OKUPNIK, POZNAŃ 2015

Agata Rybińska



**R**eprodukcja obrazu *Noemi* prof. Elżbiety Wasyłyk na okładce książki *Kobiety i/a doświadczenie wojny 1914-1945 i później* ilustruje, kim są tytułowe bohaterki publikacji – kobieta, kobiety żyjące w wieku XX w okresie pierwszej lub/i drugiej wojny światowej oraz po nich<sup>1</sup>. Szeroka perspektywa chronologiczna, obejmująca cały wiek XX, wiąże się, niestety, z uniwersalnością wciąż aktualnego problemu, z wojną w ogóle, nie tylko z męskimi walkami, ale i ludzkim, w tym z kobiecymi zmaganiem cierpieniem oraz różnymi gatunkowo (post)wojennymi narracjami. Autorzy artykułów wprowadzających skoncentrowali się jednak nie na kobiecie czy kobietach, ale na zjawisku wojny i ją to właśnie stawiają w centrum uwagi tak silnie, że chciałoby się przeredagować tytuł tomu np. na *Wojna i jej doświadczanie w oczach kobiet...* Odnoszę się tu do artykułów znanych i cenionych historyków: prof. Anny Wolff-Powęskiej (*Dwie wojny*, ss. 27-37) i prof. Tomasza Schramma (*Czym była pierwsza wojna światowa?*, ss. 41-57; *Wojna lat 1939-1945*, s. 129-141), oraz tekstu filozofa prof. Haralda Seuberta (*Wojna, pokój – i ponadto*, ss. 15-25). Poprzedza je krótkie wprowadzenie redaktorek tomu: dr Małgorzaty Grzywacz oraz dr Małgorzaty Okupnik (ss. 9-11). Nakreślenie kontekstu historycznego, a także refleksje filozoficzne są niezbędnym i bardzo cennym wprowadzeniem w tematykę tomu, choć zabrakło analogicznej refleksji w kontekście studiów genderowych czy

<sup>1</sup> Informacja we wstępie, *Kobiety i/a doświadczenie wojny 1914-1945 i później*, pod red. Małgorzaty Grzywacz i Małgorzaty Okupnik, Poznań 2015, s. 11.

feminologicznych. W pewnym stopniu tę lukę uzupełniali pozostali badacze, odnosząc się do stanu współczesnych badań i perspektyw naukowych zarówno w treści, jak i w aparacie krytycznym poszczególnych artykułów. Prof. Wolff-Powęska zwróciła uwagę na nową narrację historyczną po roku 1990 oraz na mediatyzację pamięci, informatyczną rewolucję oraz komercjalizację przeszłości (s. 37). Na nowe perspektywy (i dezyderaty) badawcze wskazały także autorki wprowadzenia (s. 11). W przypadku tomu pokonferencyjnego, w którym zebrano dwadzieścia pięć artykułów autorstwa przedstawicieli różnych dziedzin nauki, można docenić interdyscyplinarne ujęcie tematu, trudno jednak pod względem merytorycznym odnieść się krytycznie do wszystkich tekstów. Ich autorzy badali różnorodny materiał źródłowy, analizują go i uwzględniając podobne perspektywy – genderową czy feminologiczną. Najczęściej cytowano słowa Swietłany Aleksijewicz: „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety...” (np. ss. 9, 200, 317) i to kobiety właśnie stały się głównymi protagonistkami poszczególnych tekstów.

Artykuły stanowiące egzemplifikacje indywidualnych, jak i zbiorowych głosów o losach kobiet uwikłanych w realia wojen, bazują, jak wspomniałam, na różnych materiałach źródłowych. Są wśród nich teksty literaturoznawcze, jak np. analiza autorstwa Wiesławy Tomaszewskiej (*Strona kobiet...*, ss. 59-73), artykuł Beaty Przymuszały o prozie Idy Fink i Hanny Krall (*Przemoc seksualna wobec Żydówek...*, s. 252-264), jak również Sylwii Karolak, która analizowała utwory Bożeny Keff i Magdaleny Tulli (*Druga wojna światowa w kobiecych narracjach postpamięciowych*, ss. 317-). Należą one do najślabszych w zbiorze, choć warto zwrócić uwagę na interpretację Karolak i przypisy w jej tekście. Niezwykle wartościowe są opracowania bazujące na ego-dokumentach np. Małgorzata Okupnik analizowała wspomnienia Matyldy Sapieżyny (*„Historia toczy się na naszych oczach...”*, ss. 75-90). Na materiale wspomnieniowym oparła się też Małgorzata Grzywacz (*Edyty Stein – Teresy Benedykty od Krzyża doświadczenie wojny*, ss. 115-125), moim zdaniem, nie wyczerpała w pełni tematu. Kolejny ciekawy przykład, ważny nie tylko w kontekście historii lokalnej (Schneidemühl/Piła), ale i w skali globalnej, to przybliżenie przez Wiesławę Szczygieł postaci Jo Mihaly (*Piete idzie na wojnę*, ss. 91-103). Wojenne wspomnienia Karoliny Lanckorońskiej przedstawiła natomiast Barbara Kaszowska-Wandor (*Dojrzałość jest we wszystkim*, ss. 185-198), uwzględniając metodę analizy retorycznej i opatrując swój niezwykle wartościowy artykuł w rozbudowane przypisy. Aleksandra Zywert odniosła się do wielokrotnie cytowanej tu i w omawianej publikacji białoruskiej dziennikarki, pisarki i noblistki, burzycielki radzieckich mitów, odkłamującej historię – Aleksijewicz. Jej wywiady z byłymi żołnierzkami to cenny materiał, który analizowała autorka tego interesującego opracowania, opatrzonego w solidny aparat krytyczny (*Śmierć i dziewczyna...*, ss. 143-155). Z drugiego końca Europy, z frankistowskiej Hiszpanii, pochodziły bohaterki kolejnego ciekawego artykułu *Kobiety w więzieniach frankistowskich* (ss. 157-169). Judyta Wachowska – bardziej w kontekście historycznym, socjologicznym i antropologicznym niż literackim – pisała nie tylko o losach kobiet-więźniarek, ale i o problemie zbiorowej amnezji (s. 167). Z Hiszpanią swoje losy złączyła na krótko słynna filozofka Simone Weil, o której pisała Patrycja Tomczak (*Simone Weil jedzie na wojnę*, ss. 199-211). Barbara Judkowiak podjęła się rekonstrukcji biografii jednej z błogosławionych Kościoła Katolickiego, a szczególnie ostatniego, wojennego etapu jej



życia – lat 1938-1945 (*Bł. Natalia Tułasiewiczówna o wojnie i na wojnie*, ss. 213-229). Ze środowiskiem katolickim wiążą się również losy osób konsekrowanych (choć autorka nie precyzuje tego pojęcia): Monika Waluś pisała o siostrach zakonnych różnych zgromadzeń, ich ofiarnej pracy i męczeńskiej śmierci (*Doświadczenia kobiet konsekrowanych...*, ss. 230-240). Biblijne postaci posłużyły Małgorzacie Chrzastowskiej do interpretacji „siostrzanej” przyjaźni i losów na zesłaniu niespokrewnionych kobiet – Izabelli, żony majora Stanisława Nałęcz-Komornickiego i niani ich dzieci – Ireny (*Jak Noemi i Rut. Wojenne losy...*, ss. 241-249). Autorka korzystała z dokumentów rodzinnych, kreśląc mikrohistorię wpisaną w makrohistorię narodu polskiego. Druga wojna aż po okres po marcu 1968 to daty graniczne losów Idy Kamińskiej, jakie przyjęła Agata Dąbrowska (*„Moje życie-mój teatr”...*, ss. 265-276). Do świata sztuki i artystycznych form wyrazu odniosły się kolejne dwie autorki. W oparciu o analizę twórczości tytułowej bohaterki powstał artykuł prof. Elżbiety Wasyłyk (*Kobieta i wojna. Wizualny zapis dramatu wojny w twórczości Käthe Kollwitz*, ss. 105-113), wzbogacony o reprodukcje grafiki. Do jej twórczości nawiązała również Magdalena M. Baran w artykule pt. *Wojna z mojego domu – niemieckich kobiet widzenie wojny* (ss. 171-183). Pisała o nazistowskim wzorcu matki, ale i o traumie przymusowej sterylizacji, jak również sprzeciwie np. Sophie Scholl i Białej Róży, niewiele jednak wnosząc do powszechnie znanych już faktów i interpretacji. Paweł W. Maciąg również nawiązał do twórczości wspomnianej Käthe Kollwitz, pisał jednak przede wszystkim o Marii Hiszpańskiej-Neumann i jej dziełach (*Trauma obozu i jej sposób wyrażania językiem plastycznym*, ss. 277-288). Narracje wzbogacił o reprodukcje wybranych dzieł artystki. Jej twórczość plastyczna oraz humanitarne przesłanie niewątpliwie godne są zauważenia. Kolejne dwa (niezwykle ciekawe) artykuły wiążą się z muzyką i zawierają wnikliwie analizy twórczości kompozytorek. Jakub Królikowski przybliżył twórczości Grażyny Bacewicz z okresu wojny (*Sztuka kobiety narzędziem obrony?...*, ss. 289-298), wpisując go w ramy historyczne Polski pod okupacją, ale i świata muzyki, może bardziej znanego muzykologom czy melomanom. Natomiast Aneta Derkowska dogłębnie przeanalizowała i niezwykle ciekawie zinterpretowała życie i twórczość Bernadetty Matuszczak (*Wojenna apokalipsa...*, ss. 301-316). Libretta, które wyszły spod pióra kompozytorki, odnoszą się nie tylko do jej osobistych doświadczeń i przemyśleń w skali mikro. Matuszczak korzystała np. z *Listów z Majdanka*, ale i dokumentów dotyczących Hiroszimy i Nagasaki, cytowała świadków epoki, zarówno sprawców, jak i ofiary. Słowa, od Biblii po bohaterów wydarzeń rozwijają: narracja muzyczna, instrumentarium, a więc muzyka-protest czy też muzyka-ostrzeżenie o niezwykle głębokiej wymowie. I na koniec dwa interesujące artykuły, które wiążą się z wojną i kobiecymi narracjami, traumą, milczeniem, odzyskiwaniem pamięci, upamiętnianiem a dotyczą artefaktów i muzealnictwa oraz współczesnych projektów, a więc sposobów wyrazu możliwych w XXI wieku. Joanna Roszak przybliżyła sztukę Krystyny Piotrowskiej (*Oczy niebieskie i oczu torturowane...*, ss. 331-340), wpisując ją w realia wieku XX i strategię postpamięci. Podobnie Sylwia Chutnik, pisząc o *Morowych Pannach* (*Panny wojenne...*, ss. 341-351), analizowała wypowiedzi Powstaniek, a także dyskurs muzealny oraz projekty Muzeum Powstania Warszawskiego w kontekście ich recepcji w popkulturze. To wartościowo analiza, godna polecenia np. muzealnikiem i kulturoznawcom.

Reasumując, redaktorki tomu podjęły się zatem trudnego zadania: doboru i zebrania licznych tekstów dotyczących traumatycznych wydarzeń wojennych. Opowiedziane czy spisane były przez kobiety w okresie wojny lub (długo) po jej zakończeniu. Wśród nich były też historie świadomie notowane w celu dania świadectwa, jak i przemilczane i zatajane, a dopiero po latach odkrywane i odzyskiwane. Należą do nich interpretacje werbalne i wizualne, autorki niejednokrotnie posiłkowały się językiem Biblii (nie tylko łaciny), muzyki i sztuk plastycznych – aż po współczesną popkulturę, z mniej lub bardziej, a niejednokrotnie z głęboką, humanistyczną (i humanitarną) refleksją. Sztuka słowa, sztuki plastyczne i muzyczne, metanarracje, narracje postmodernistyczne, narodowe, rasowe, kobiece, indywidualne... wszystkie ważne i aktualne. Osadzone zostały w konkretnym kontekście historycznym, ale i kulturowym, a w ich analizie posłużono się narzędziami wielu dyscyplin.

Na koniec muszę jednak zwrócić uwagę na pewne nieścisłości czy potknięcia językowe, których nie udało się uniknąć ani autorom, ani redaktorkom. Np. „pola eksploracyjne artykułów naukowych” (s. 11), czyli zapewne pola eksploracyjne autorów, których efektem są powstałe artykuły naukowe. Na s. 107 w przypisie 5 wyjaśnienia wymagałoby mało precyzyjne zdanie: „Na terenie RFN znajdują się trzy muzea...” – zapewne „byłego RFN”. Na stronie 131 – jedyna w całym tomie literówka – jest 1949, powinno być chyba 1940. W dyskusji wokół literatury po Auschwitz sugerowałabym pozostawienie niemieckiej nazwy, a nie używanie toponimu Oświęcim (s. 141). Niejasne jest dla mnie określenie XX-wieczna tradycja religijna (s. 200), czyli jaka? Natomiast użyte w tytule sformułowania „język plastyczny” uznaję za nieprecyzyjne (s. 277). Ponadto, niektóre z artykułów obfitują w terminologię techniczną, która może nie być zrozumiała dla wszystkich czytelników. Np. artykuł Derkowskiej obfituje w terminy muzyczne, jedne mniej lub bardziej nieznane (np. co to jest *glissandum*? s. 312), co zmusza czytelników do sięgnięcia po słownik... niewątpliwie z korzyścią dla nich. Prawdopodobnie tylko jidyszyści i teatrologi czy literaturoznawcy znają termin *szund* (s. 271), warto byłoby go wyjaśnić. W tym artykule znalazło się też stwierdzenie, które moim zdaniem, wymaga uzasadnienia: konstatacja o „masowych pogromach Żydów, również w Polsce” (s. 270), czy w ogóle można tak pisać o okresie po II wojnie? To tylko kilka uwag, nie obniżających zasadniczo bardzo pozytywnej oceny artykułów zebranych w tomie. Na zakończenie raz jeszcze polecam tę publikację, nie tylko historykom, socjologom, kulturoznawcom, literaturoznawcom, przedstawicielom studiów żydowskich oraz gender studies, ale także obecnym studentom czy pasjonatom historii.



## O MEDIACH BIAŁYCH DZIUR I KOŃCU DZIENNIKARSTWA

Barbara Rowińska-Januszewska

**R**ecenzja książki: Ulrich Teusch: *Lückenpresse. Das Ende des Journalismus, wie wir ihn kannten. (Media przemilczeń. Koniec dziennikarstwa, jakie znaliśmy)*. Frankfurt/Main: Westend Verlag 2016, 224 s.

Niemiecki profesor politologii i dziennikarz publicznego nadawcy ARD Ulrich Teusch wydał we wrześniu 2016 roku książkę *Media przemilczeń. Koniec dziennikarstwa, jakie znaliśmy*, w której podejmuje krytykę mediów głównego nurtu. W ostatnich latach w Niemczech ukazało się sporo publikacji, krytykujących oficjalny nurt w mediach publicznych i prywatnych. Do najważniejszych należą książki zmarłego niedawno dziennikarza i publicysty Udo Ulfkotte (m.in. *Kupieni dziennikarze*, 2014), Gerharda Wisniewskiego czy Uwe Krügera *Mainstream: dlaczego już nie ufamy mediom* (2016). Tytuł *Lückenpresse* (tj. media luk, braków, białych dziur) nawiązuje do pojęcia „Lügenpresse” (kłamliwe media), które jest jednocześnie tytułem książki Markusa Gärtnera i Petera Denka z 2015 r.<sup>1</sup> Podobnie jak inni wymienieni autorzy Teusch wskazuje na fakt, iż media mainstreamowe nie wypełniają swego zasadniczego zadania obiektywnego informowania i nie posiłkują się informacjami z różnych niezależnych źródeł. Zdaniem Teuscha w głównych mediach niemieckich – do których zalicza m.in. gazety *Der Spiegel*, *Die Zeit*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung* czy publiczne telewizje ZDF i ARD – daje się zauważyć zadziwiająco jednolity i podobny ton („Gleichklang”) w informowaniu oraz komentowaniu wielu wydarzeń i zjawisk, zarówno w kraju jak i za granicą. Wskutek tego media stały się niewiarygodne i utraciły zaufanie czytelników, widzów i słuchaczy. Zauważalny jest stały spadek nakładu gazet i dzienników<sup>2</sup> oraz rezygnacja z oglądania telewizji.

Ulrich Teusch wskazuje na różne niepożądane praktyki stosowane w głównych mediach – konstytucyjnie zobowiązanych do obiektywnego i rzetelnego informowania – jak tendencyjność, atakowanie i oskarżanie, napiętnowanie i obśmiewanie przeciwników politycznych, przemilczanie, przy czym w swojej pracy koncentruje się na problemie wybiórczości i selektywności przekazywanych informacji. W jego opinii to „nie kłamstwo charakteryzuje mainstream, lecz luka (dziura)” (s. 39). Politolog zapytuje, dlaczego przykładowo inaczej przedstawia się w mediach atak na lotnisko w Brukseli w r. 2016 niż na lotnisko w Moskwie (2011). Podobnie niejasne jest, z jakiego powodu dwa ataki terrorystyczne z tego samego dnia (7.01.2016) na Charlie-Hebdo w Paryżu i w Nigerii relacjonowano zupełnie inaczej: podczas gdy całymi tygodniami opisywano atak na satyryczne pismo Charlie-Hebdo, to atak terrorystyczny organizacji Boko Haram w Nigerii

<sup>1</sup> Markus Gärtner i Peter Denk opublikowali w r. 2015 niezależnie od siebie niemal jednocześnie książkę pod tym samym tytułem *Lügenpresse*. Wszelkie tłumaczenia pochodzą od autorki tekstu. Źródła internetowe – dostęp: 8.05.2017.

<sup>2</sup> Np. słynny tygodnik *Der Spiegel*, który miał nakład 1,2 mln. egzemplarzy, obecnie osiąga nakład ok. 800 tys.

z ok. 2 tys. ofiar został przez światowe media przemilczany i pominięty. Podobnie przemilczane są problemy społeczne we Francji czy zamach stanu w Brazylii w r. 2016, gdzie w kontrowersyjnych okolicznościach zmuszono prezydenta Dilmę Rousseff skłaniającą się do współpracy z Putinem do rezygnacji.

Teusch wprowadza i definiuje takie pojęcia jak „mainstream w mainstreamie” czy „mainstream poza mainstreamem”. „Mainstream w mainstreamie” obejmuje główny nurt w największych mediach, gdzie pisze się na określone tematy w podobnym tonie. Jednak nawet tam można spotkać czasem dobre, rzetelnie przygotowane materiały i audycje, co Teusch określa jako „mainstream poza mainstreamem”<sup>3</sup>. Innym terminem stosowanym przez Teuscha jest „dziennikarstwo stadne” („Rudeljournalismus”), które oznacza byle jakie, niestaranne i niechlujne dziennikarstwo, dyletantyzm, odpisywanie niesprawdzonych doniesień, nierzetelne, nieobiektywne i nieprofesjonalne, propagandystyczno-reklamowe doniesienia oparte np. na jednym lub niesprawdzonym źródle. Teusch krytykuje niedouczone lub niedoinformowane dziennikarzy i komentatorów-specjalistów od wszystkiego, np. piszących o Rosji i Putinie lub Ukrainie bez dogłębnej znajomości tej problematyki. Przykładem „dziennikarstwa stadnego” jest nagonka medialna na prezydenta Niemiec Christiana Wulffa, który został zmuszony do odejścia. Oficjalne dochodzenie nie potwierdziło stawianych przez media zarzutów, a Wulffa usunięto, ponieważ krytycznie wypowiadał się na temat koncepcji ratowania prywatnych banków przez państwo i nie zamierzał podpisać ustawy o funduszu ESM. Innym przykładem było podawanie w mediach informacji o rosyjskich łodziach podwodnych u wybrzeży Szwecji w r. 2014-15, co okazało się nieprawdą. Natomiast „trendy-dziennikarstwo” („Trendjournalismus”) to pisanie na modne tematy, propagandowe, w określonym tonie (np. smog, ocieplenie klimatu).

Media niemieckie głównego nurtu to w opinii Teuscha dziennikarstwo przemilczeń i białych plam, dowolnej i tendencyjnej interpretacji, stronniczego naświetlania określonych zjawisk i złośliwego przeinaczania wypowiedzi niewygodnych polityków. Częstym zjawiskiem jest pisanie pod tezę, lansowanie wygodnych koncepcji i polityków, przy jednoczesnym wyciszaniu lub pomijaniu niewygodnych faktów, wariantów polityczno-ekonomiczno-finansowych rozwiązań czy polityków. Teusch zarzuca im zniekształcanie obrazu rzeczywistości i stosowanie podwójnych standardów. Np. zwykle potępiają Rosję za agresywność i zbrojenia, „zapominając” – o czym z kolei piszą media alternatywne (np. portal *NEOPresse*) – o ogromnych wydatkach USA i krajów NATO na zbrojenia i nowych bazach militarnych na świecie. Media te jednoznacznie angażowały się np. przeciwko Brexitowi („Remainmainstream-Medien”), krytykowały Norberta Hofera w Austrii jako „niewłaściwego” kandydata na prezydenta (zwolennik wyjścia Austrii z UE),

---

<sup>3</sup> Pozytywnymi wyjątkami są np. filmy dokumentalne o lobbyzmie w Unii Europejskiej *The Brussels Business – Who Runs the EU?* (2012), filmy Harald Schumanna *Tajemnice ratowania banków* (2013) i *Macht ohne Kontrolle – Die Troika (Władza bez kontroli – Trojka)*, ARD/arte (2015), czy *100 dni Jean Claude Junckera*, (na YouTube jako *EU Kurz vor dem Crash, Arte Doku 2015*). W programie *Monitor* telewizji publicznej ARD z 10. i 14.04.2014 pokazano, iż za przewrotem na Ukrainie stoi NATO: *ARD Monitor: Die NATO als Kriegstreiber in der Ukraine* (22.8.14), YouTube.

podobnie jednoznacznie popierały Hilary Clinton jako „słuszną” kandydatkę w wyborach w USA.

Autor krytykuje w swej książce nieobiektywne dziennikarstwo wojenne, stosowanie kolorystyki czarno-białej (dobry Zachód i USA, zły Putin) czy powoływanie się tylko na jedno źródło (np. rzecznik NATO lub strony ukraińskiej), które czasem przypomina świadomą dezinformację i indoktrynację. Już w informacji „reżim Assada” zawiera się negatywna ocena, mimo iż syryjski prezydent został wybrany demokratycznie. Nie podoba mu się napiętnowanie i jednostronnie tendencyjna nagonka na Rosję („Russland-Bashing”), różne próby dyskredytacji Rosji i ośmieszania oraz napiętnowania Putina<sup>4</sup>. Insynuowanie, że jakieś działanie było inspirowane przez agentów KGB (którego już nie ma), lub że Rosjanie organizowali ataki hakerskie w trakcie wyborów prezydenckich w USA zalicza do praktyk dziennikarstwa tendencyjnego. Rosyjskiego nadawcę RT, mocno krytykowanego na Zachodzie, widzi jako uzupełniającą, profesjonalną alternatywę dla mainstreamu (s. 198). Niemal całkowicie przemilczana przez media jest neutralność Ukrainy w latach 2010-14, przyczyny masowej migracji, tragiczna wojna w Jemenie, konflikty w Afryce (Somalia, Nigeria), a wojna dronów<sup>5</sup>, która przynosi rocznie 3 000 cichych ofiar, relacjonowana jest bardzo oszczędnie i tendencyjnie.

W jednym z rozdziałów krytykuje tzw. alfa-dziennikarzy, czyli gwiazdy dziennikarskie wpisujące się w główny nurt mainstreamu, które – świadome swojej „bliskości do władzy” – nie zadają niewygodnych pytań<sup>6</sup> i są oportunistyczne. Do dziennikarzy tych zalicza m.in. Clausa Klebera z programu informacyjnego w ZDF *heute-Journal*, który w rozmowie z szefem koncernu Siemens Joe Kaeserem 26.03.2014 – przyjmując postawę wyższościowo-osądzającą – mocno go zganił za dalszą współpracę z Rosją i nieprzyłączenie się do sankcji za „kradzież Krymu”<sup>7</sup>.

Politolog stara się znaleźć odpowiedź na pytanie o złą kondycję medialnego mainstreamu. Jedną z przyczyn widzi w stosunkach własnościowych: prywatne media w Niemczech od kilku lat skupione są w rękach ok. 4-5 koncernów<sup>8</sup>, co jednoznacznie określa ich politykę informacyjną, kwestionuje niezależność i obiektywność. Media stały się tendencyjne i jednostronne w ocenie zjawisk i wydarzeń. Zwykle korzystają z opinii pro-liberalnych i antyrosyjskich ekspertów reprezentujących określoną linię polityczną i ekonomiczno-gospodarczą z niemieckiej Fundacji Nauka i Polityka, a niezależni eksperci lub zwolennicy innych opcji nie są zapraszani. Prawie nikt już nie pamięta, że do połowy lat 80tych panował na Zachodzie zupełnie inny ustrój finansowo-gospodarczy (socjaldemokracja), który dobrze funkcjonował, zanim od czasów Margaret Thatcher i Ronalda Reagana nie

<sup>4</sup> Dla ośmieszania Rosji i Putina wymyślono w Niemczech nawet termin „Putin-Versteher” („Rozumiejący Putina”) i „Russland-Versteher”. Analogicznie jest też termin NATO-Versteher.

<sup>5</sup> Zdaniem szwajcarskiego historyka dr Daniele Gansera (książka *Nielegalne wojny*, 2016) wojna dronów, na którą nie ma mandatu ONZ, jest w świetle prawa narodowego nielegalna.

<sup>6</sup> Np. w Polsce w mediach głównych nawet nie pada pytanie o zasadność sprowadzania obcych wojsk.

<sup>7</sup> Por. *Nachrichtenansager Claus Kleber im Rededuell mit Joe Kaeser 26.03.2014 – Bananenrepublik*, YouTube.

<sup>8</sup> Podobne zjawisko ma też miejsce w innych krajach: w USA media są w rękach 6 największych koncernów, a we Francji koncern militarny skupia 70 tytułów, w tym słynny tygodnik *Le Figaro* (zał. w 1828 r.).

zaczęto wprowadzać neoliberalizmu (deregulacje, raje podatkowe, dotacje i ulgi dla koncernów). Ponadto dziennikarze należą do różnych pro-neoliberalnych think-tanków lub pro-amerykańskiej organizacji Mostu Transatlantyckiego, co wpływa na ich orientację polityczno-gospodarczą. Często dziennikarze finansowani przez korporacje lub piszący teksty na zlecenie nie są obiektywnymi informatorami, lecz stają się współuczestnikami władzy i lobbystami na rzecz określonej opcji politycznej. Z tego powodu w mediach mainstreamu zazwyczaj nie ma krytyki agresywnej polityki NATO czy USA, brak jest informacji o nielegalności wielu ostatnio toczonych wojen<sup>9</sup>. Dziennikarze nie piszą też o tym, czym naprawdę jest neoliberalizm, jaka jest struktura władzy w Unii Europejskiej<sup>10</sup>, jak działają fundusze unijne (wymuszają zadłużanie), lub czym jest fundusz ratowania banków ESM. W wielu przypadkach media pokazują niekorzystne dla społeczeństwa reformy i zmiany jako dobre. O tym, jak wielkim wpływom podlegają dziennikarze, świadczy zacytowana przez Teuscha opinia byłego dyrektora programowego BR (Bayrischer Rundfunk) Johannes Grotzky'ego: „Każdy dzień to dzień walki z próbą wpływu z zewnątrz”.

Teusch podnosi kwestię ogromnej odpowiedzialności mediów i dziennikarzy za kształtowanie opinii publicznej i ich wpływ na kreowanie atmosfery wojny („kriegsentscheidend”) lub pokoju. Media mogą zapobiegać wojnom czy kryzysom, ale też pełnić funkcję propagandy wojennej i podsycać animozje. Teusch przypomina powiedzenie „pierwszą ofiarą wojny jest prawda” i kilka operacji „falszywej flagi”, które stały się przyczyną wojen (w Iraku: aż 935 kłamstw, w tym kłamstwo o niemowlętach w inkubatorach, w Jugosławii: plan Potkova, w Wietnamie: incydent w Zatoce Tonkińskiej). Według autora media powinny należeć do społeczeństwa i odzwierciedlać różne grupy społeczne, być wolne od reklamy i wpływu partii czy państwa. Społeczeństwo niemieckie nastawione jest pokojowo-pacyfistycznie i pragnie unikać wojen. Tymczasem media stały się zależne od koncernów (m.in. przemysłowo-militarnych) i reprezentują ich interesy<sup>11</sup>, a nie obywateli (w ostatnich latach Niemcy stały się trzecim eksporterem broni na świecie).

Zdaniem Teuscha dziennikarze powinni recenzować poczynania władzy, odnosić się z ostrożnym sceptycyzmem i nieufnością do tego, co mówią reprezentanci władzy na świecie. W ostatnim rozdziale autor widzi nadzieję w „mainstreamie poza mainstreamem” i dobrym dziennikarstwie alternatywnym<sup>12</sup>: „Jeśli władza staje się zbyt silna lub zbyt jednostronna, tworzy się ruch oporu (przeciwwaga). Jeśli publikowane opinie różnią się od opinii publicznej, tworzy się opinia alternatywna (alternatywni odbiorcy mediów). Jeśli zawodzi czwarta władza, pojawia się władza piąta” (s. 199). Teusch nie uznaje prostego „podziału na dziennikarstwo mainstreamowe i alternatywne, tylko na dobre i złe, przy czym dobre coraz rzadziej można znaleźć w mainstreamie, a coraz częściej w nurcie

<sup>9</sup> Pisze o tym też wspomniany Daniele Ganser w książce *Nielegalne wojny*.

<sup>10</sup> W formie żartobliwej słabości struktury władzy w UE (lobbyizm, powiązania między korporacjami a politykami, fundacjami i mediami) pokazuje w telewizji ZDF kabaret „Die Anstalt”.

<sup>11</sup> Media gł. nie informują o tym, że np. politycy i generałowie amer. mają udziały w firmach zbrojeniowych, są zatem zainteresowane prowadzeniem dochodowych wojen.

<sup>12</sup> Teusch wymienia wybrane media alternatywne anglosaskie i w Niemczech (do niem. należą m.in. *KenFM* na YouTube, portale *NachDenkSeiten* czy *Free21*).

alternatywnym” ( s. 199). Opowiada się za dziennikarstwem współczującym, empatycznym („compassionate journalism”), które porusza także kwestie społeczne (np. los starych ludzi). „Dobre dziennikarstwo działa jak społeczny system wczesnego ostrzegania”, konstatuje. Nie ma w nim miejsca na tematy tabu, „dogmat nadmiernej politycznej poprawności” czy wręcz świadome dezinformowanie, powodujące zamieszanie i dezorientację społeczeństwa. Podobnie jak Ulfkotte czy Ganser Teusch zachęca do samodzielnego szukania i weryfikowania informacji w różnych źródłach, także alternatywnych.

Ulrich Teusch, który nadal pracuje w ARD, stara się wyważyć opinie, unikając jednoznacznych i ostrych ocen jak np. Udo Ulfkotte, Daniele Ganser czy Gerhard Wisnewski. Czasem pisze w sposób koncyliacyjny, czasem stosuje ironię, ale też odważnie i szczerze mówi o trudnych i kontrowersyjnych kwestiach. Nie zorientowany czytelnik może mieć na początku problem ze zrozumieniem książki (aby zrozumieć ironię, należy znać fakty), ponieważ głównym problemem mediów mainstreamowych w ostatnich latach pozostaje brak rzetelnej, obiektywnej informacji i właściwie ustawionych kryteriów oceny zjawisk i sytuacji. Podstawowym przykładem jest tu wywindowanie demokracji na priorytet międzynarodowej polityki, podczas gdy do lat 90tych pozostawał nim – i słusznie, na co zwraca uwagę kabaret „Die Anstalt” – **POKÓJ**. Cechą wspólną niemieckojęzycznych mediów alternatywnych jest ich zdecydowana orientacja pro-pokojowa i antywojenna.

Książka Ulricha Teuscha *Media przemilczeń. Koniec dziennikarstwa, jakie znaliśmy* to dobrze napisana, ciekawa, rzetelna i dobrze udokumentowana, opatrzona przypisami analiza na temat kondycji mediów głównego nurtu w Niemczech. Wydaje się szczególnie ważna i aktualna obecnie, gdy mają miejsce kolejne konflikty i napięcia na arenie międzynarodowej, przypominając o konieczności **pokojowego rozwiązywania konfliktów** i ogromnej roli mediów w kwestii łagodzenia antagonizmów.

## MAGDALENA SZPUNAR, KULTURA CYFROWEGO NARCYZMU, AGH, KRAKÓW, 2016

Andrzej Radomski

Magdalena Szpunar, badaczka pracująca na Uniwersytecie Jagiellońskim (wcześniej AGH) jest już rozpoznawalną w polskim środowisku medioznawczym specjalistką od nowych mediów oraz kultury w Internecie<sup>1</sup>.

Rec. Z: Magdalena Szpunar, Kultura cyfrowego narcyzmu, AGH, Kraków, 2016, s. 219

---

**W** roku 2016 ukazała się jej monografia: Kultura cyfrowego narcyzmu<sup>2</sup>. Autorka porusza w niej jeden z kluczowych aspektów świata współczesnego jakim jest rozpowszechnienie się osobowości typu narcystycznego. Ta osobowość jest ( mówiąc precyzyjniej) efektem współczesnej kultury, a z drugiej strony – jest odpowiedzią na zapotrzebowanie tej kultury na taki akurat typ osobowości.

Narcyzm, przypomina autorka, nie jest wytworem świata współczesnego. Towarzyszył on ludzkości od czasów antycznych – o czym zaświadcza grecki mit o Narcyzie. Jednakże wtedy zachowania narcystyczne należały do rzadkości. W XX wieku i w początkach obecnego stulecia sytuacja zmieniła się radykalnie. Owa zmiana jest konsekwencją takiego a nie innego charakteru kultury współczesnej. Przy czym Szpunar w swych analizach i interpretacjach ogranicza się do tzw. świata Zachodu. Nie porusza natomiast swego tytułowego problemu w odniesieniu do innych kręgów cywilizacyjnych.

Współczesny świat Zachodu etykietuje się najczęściej za pomocą takich kategorii, jak: cyfrowy, sieciowy czy społeczeństwa informacyjnego. Magdalena Szpunar stawia tezę, że w tym świecie zaczynają dominować postawy narcystyczne. Co więcej, dodaje ona, że ten typ osobowości szybko zaczął się rozwijać już w epoce ponowoczesności, która bezpośrednio poprzedzała dzisiejszy stan kultury.

Twórcą pojęcia: kultury narcyzmu był amerykański badacz Christopher Lasch, który swe poglądy na rzeczoną tematykę sformułował jeszcze w latach 70-tych XX wieku. Magdalena Szpunar zauważa, że istna erupcja postaw narcystycznych nastąpiła w świecie cyfrowym, który stworzył (z jednej strony) odpowiednie warunki, a z drugiej strony wymusił tego typu zachowania. Wydaje się, pisze, że internet i nowe media wzmocniły narcystyczne cechy wielu jednostek. Narcyzm w dobie mediów cyfrowych okazuje się być,

---

<sup>1</sup> Jest autorką książek: W stronę nowych mediów (2010), Internet w procesie realizacji badań (2010), Społeczne konteksty nowych mediów (2011), Nowe-stare medium. Internet między tworzeniem nowych modeli komunikacyjnych a reprodukowaniem schematów komunikowania masowego (2012)

<sup>2</sup> W chwili gdy piszę tą recenzję ukazała się kolejna książka M. Szpunar: Imperializm kulturowy Internetu.

nie tyle atrakcyjną metaforą, co kluczem ułatwiającym zrozumienie kondycji człowieka w skrajnie indywidualistycznym i nastawionym na autopromocje świecie (s. 12).

W kolejnych czterech rozdziałach swojej książki omawia Szpunar kluczowe wątki związane z osobowością narcystyczną oraz funkcjonowaniem tego typu jednostek we współczesnych kulturach Zachodu.

W rozdziale pierwszym ukazuje najważniejsze koncepcje teoretyczne, za pomocą których konceptualizowano fenomen postaw narcystycznych – począwszy od Freuda, a skończywszy analizach narcyzmu cyfrowego. Autorka wyróżnia trzy zasadnicze podejścia do tej kategorii: a) genetyczne, b) kliniczne, c) kulturowe. I to ostatnie jest przedmiotem jej szczególnego namysłu (s. 15-16).

Cechy osobowości i postawy narcystycznej, które uwypukla autorka to: a) nadmierna koncentracja na sobie, b) potrzeba bycia podziwianym, c) brak empatii i zainteresowania innymi, d) dążenie do ciągłej obecności w mediach – na czele z internetem.

Kultura narcyzmu, która jest przedmiotem drugiego rozdziału recenzowanej pracy cechuje się zbiorem indywidualistów, którzy muszą być cały czas obecni w mediach społecznościowych i którzy walczą o bycie widzialnym oraz uznanie i podziw. To także skupienie na własnym ciele i obsesyjne dążenie do jego upiększania (zwłaszcza wśród kobiet).

Inną cechą kultury narcyzmu jest rywalizacja i dążenie do sukcesu. Wątek ten rozwija autorka w trzecim rozdziale swej książki. Imperatywem współczesnego człowieka, pisze, nie jest bycie szczęśliwym, a tylko osiągnięcie sukcesu (s. 104). Autorka „oskarża” o to neoliberalizm, który wymusza nieustanną rywalizację i presję różnych osiągnięć.

Do skrajności cechy kultury narcystycznej zostały doprowadzone przez internet. W ostatnim rozdziale swej pracy Szpunar zajmuje się tym najważniejszym medium całego współczesnego świata. W tym fragmencie pisze wręcz, że internet jest medium narcystycznym (jak to określa). Medium to, jak żadne inne, uważa, wzmacnia i podtrzymuje narcystyczne inklinacje jednostek, sprawiając, że kluczowa staje się autoprezentacja i odpowiednio spreparowana kreacja samego siebie (s. 146). Emanacją cyfrowego narcyzmu stają się, według Szpunar, selfie, które są postrzegane przez nią jako obsesyjne rejestrowanie i upowszechnianie swojego życia online – w celu wywołania podziwu i osiągnięcia sławy. W konsekwencji (stwierdza w podsumowaniu) koniecznym jest nieustanne reprodukowanie swoich wizerunków aby nie być wyrugowanym z internetowego świata. Istnieje się bowiem o tyle, o ile transmituje się swoje życie online (s. 182).

Książka Magdaleny Szpunar stanowi głos w próbach zdiagnozowania współczesnej rzeczywistości kulturowej Zachodu. Podnosi ona ważny problem tej kultury, jakim są zmiany postaw jednostek w stosunku do społeczeństwa. Koncentracja się na sobie samym może stanowić zagrożenie dla demokracji, a także zubożenie na ważne kwestie społeczne – wymagające empatii czy uwrażliwienia na niesprawiedliwość, przemoc czy

inne formy opresji. Autorka ona skutki takich zachowań – i w tym punkcie jej praca może mieć charakter terapeutyczny. Przynosi ona przegląd różnych stanowisk w stosunku do tytułowej kwestii i dlatego może mieć również charakter edukacyjny.

Na uwagę zasługuje też język recenzowanej pozycji. Od dawna wiadomo, że jedną z największych bolączek prac naukowych (książek i artykułów) jest ich hermetyczny język. Szpunar pisze (często o trudnych sprawach) w sposób jasny i zrozumiały przez co jej rozważania mogą być zrozumiałe dla szerokiej rzeszy odbiorców.



Wywiady / Interviews

## NIELEGALNE WOJNY. ROZMOWA Z DANIELE GANSEREM

Jens Wernicke

Tłum. Barbara Rowińska-Januszewska

**Daniele Ganser: *Illegale Kriege: Wie die NATO-Länder die UNO sabotieren. Eine Chronik von Kuba bis Syrien*. Zürich: Orell Füssli 2016, 375 s.**

Wywiad ukazał się na portalu *NachDenkSeiten* 14.10.2016,  
<http://www.nachdenkseiten.de/?p=35408>.

---

**S**zwajcarski historyk dr Daniele Ganser, badacz pokoju i wojen po roku 1945, opublikował jesienią 2016 książkę „*Illegale Kriege: Wie die NATO-Länder die UNO sabotieren. Eine Chronik von Kuba bis Syrien*” („*Nielegalne wojny. Jak kraje NATO sabotują ONZ. Kronika od Kuby do Syrii*”), która rozchodzi się jak świeże bułki – w ciągu kilku tygodni ukazały się trzy wydania. W swoich badaniach Ganser zajmował się m.in. kontrowersjami wokół zamachów z 11 września 2001 r.<sup>1</sup>, terroryzmu i „ukrytych wojen”, a także problematykę tajnych armii NATO, energii i geopolityki. Jest ostrym krytykiem NATO – uważa, iż jest to pakt agresywny, który toczy nielegalne wojny (bez mandatu ONZ) o surowce. Ganser opowiada się za wystąpieniem Szwajcarii<sup>2</sup> z organizacji „Partnerstwo dla Pokoju” i pokojowym rozwiązywaniem problemów międzynarodowych. Pracując nad książką „*Nielegalne wojny*” historyk studiował w oryginale m.in. odtajnione dokumenty ONZ, NATO i amerykańskie. Na YouTube dostępne są wykłady Gansera (także w jęz. ang. i franc.) w aulach uniwersyteckich i salach kinowych, co świadczy o wielkiej popularności i uznaniu dla badacza. Ganser pracuje m.in. na Uniwersytecie w Bazylei i St. Gallen, a także prowadzi własny *Swiss Institute for Peace and Energy Research* w Bazylei. Szwajcar zwraca uwagę na niebezpieczeństwo rozpowszechnianej w mediach propagandy wojennej (np. przeciwko Rosji, Syrii czy Korei Płn.), prowadzącej do dezorientacji społeczeństw i wojen. Książka Gansera „*Nielegalne wojny*” stanowi **ostrzeżenie przed kolejnymi wojnami i jest wielkim apelem o POKÓJ, który jest wartością nadrzędną i powinien być absolutnym priorytetem w polityce międzynarodowej.**

O tym, że wielu zachodnich polityków już dawno należałoby postawić przed Międzynarodowym Trybunałem w Hadze dla przestępców wojennych, o tym że niemal każdy „powód wojen” przedstawiany nam w mediach ostatecznie okazał się być bajką propagandową i o tym, że NATO nie jest już paktem obronnym – o tym wszystkim rzadko można usłyszeć w mediach i polityce. Szwajcarski badacz pokoju i najnowszych wojen **Daniele Ganser** odkrywa w swojej najnowszej książce *Nielegalne wojny* bezlitośnie

---

<sup>1</sup> Zob. wykład Gansera (2012) *Professor Daniele Ganser (Switzerland) – 10 Years After 9/11 The Official Account Does Not Add Up*, YouTube [dostęp: 8.05.2017].

<sup>2</sup> Po 24 latach w czerwcu 2016 Szwajcaria – przy pełnym wsparciu obywateli – wycofała z Brukseli wniosek o przystąpienie do Unii Europejskiej.

tę „inną stronę” prawdy i dochodzi do wniosku, że Zachód od 1945 r. wielokrotnie popełniał zbrodnie przeciwko prawom narodów, człowiekowi i ludzkości. Z dr Daniele Ganserem rozmawia Jens Wernicke.

**Jens Wernicke: W Pańskiej najnowszej książce zajmuje się Pan kwestią „nielegalnych wojen”, jak je Pan nazywa. Dlaczego?**

**Daniele Ganser:** Temat jest obecnie bardzo ważny. Znajdujemy się w spirali przemocy, to jest oczywiste. Ta spirala przemocy ma wiele przyczyn, ale najważniejszą z nich są nielegalne wojny. Na przykład atak krajów NATO i Wielkiej Brytanii na Irak w roku 2003 był nielegalną wojną bez mandatu ONZ, która w sposób ekstremalny nakręciła spiralę przemocy. Od tej pory konflikt w Iraku przyniósł ponad 1 mln ofiar śmiertelnych. Ówcześni oficerowie i pracownicy służb specjalnych Saddama Husseina tworzą obecnie trzon sunickiej terrorystycznej organizacji IS, która destabilizuje Syrię i organizuje w Europie ataki terrorystyczne. Te akty przemocy są ze sobą powiązane. Znajdujemy się obecnie w błędnym kręgu przemocy i walki z przemocą.

**Jens Wernicke: Czy wojna z Syrią także jest nielegalna?**

**Daniele Ganser:** Tak, atak na Syrię<sup>3</sup> w roku 2011 był nielegalny. Agresorzy, czyli USA, Wielka Brytania, Francja, Turcja, Katar czy Arabia Saudyjska trenowali brutalne bandy, wyposażyli je w broń i od 2011 roku próbują obalić legalnie wybranego prezydenta Assada, co im się jednak dotychczas nie udało. Te brutalne bandy należy określić jako terrorystów, ale agresorzy posługują się określeniem „umiarkowani rebelianci” i dezorientują przez to opinię publiczną. Niemcy późno zaangażowały się w wojnę, ale niestety po stronie agresorów. Również kanclerz Angela Merkel pragnie obecnie obalić Assada, podobnie jak prezydent USA Obama, prezydent Francji François Hollande czy prezydent Turcji Erdogan. Ale wszystko to jest nielegalne. Tak samo nielegalne byłoby, gdyby np. Erdogan chciał obalić Angelę Merkel.

**Jens Wernicke: W jakim stopniu dotyczy to nas, obywateli Europy?**

**Daniele Ganser:** Wojna w Syrii pochłonęła już ponad 400 000 ofiar i spowodowała ogromną falę uchodźców. Wielu ludzi w Niemczech, Szwajcarii czy Austrii boi się i czuje się niepewnie. Nie tylko ci, którzy mają dzieci, pytają, co będzie z nami za 20-30 lat, czy będziemy mieć więcej imigrantów i czy jakoś wyjdziemy z tej spirali przemocy. Mnóstwo jest doniesień na temat wojen i terroru, bardzo trudno jest się w nich zorientować i zachować trzeźwy ogląd sytuacji. Krótko mówiąc, chaos jest doskonały. W mojej książce próbuję objaśnić 13 nielegalnych wojen prowadzonych przez kraje NATO po roku 1945, a wojna w Iraku w roku 2003 czy w Syrii 2011 to tylko dwa przykłady spośród wielu innych. Książka pomaga czytelnikowi zyskać w tych chaotycznych czasach obiektywny ogląd sytuacji.

---

<sup>3</sup> Atak na bazę militarną w Syrii 7.04.2017 z rozkazu prez. Trumpa miał miejsce bez zgody Kongresu Amer. i mandatu ONZ. To samo odnosi się do ataku w Afganistanie („matka wszystkich bomb”). D. Ganser na swoim ostatnim wykładzie określił Donalda Trumpa jako „prezydenta wojennego”. Zob. *NEU 2017 – Dr. Daniele Ganser | “Donald Trumps erster Krieg”*, YouTube, 7.07.2017 [dostęp: 8.05.2017].

### **Jens Wernicke: A jak odróżnić wojnę legalną od nielegalnej?**

**Daniele Ganser:** Po ataku Hitlera na Polskę w roku 1939 zaczęła się – jak wiadomo – II Wojna Światowa, która przyniosła 60 mln. ofiar. W roku 1945 ci, którzy przeżyli traumę wojny, postanowili: **Nigdy więcej wojny!** Była to dobra, właściwa postawa. Założono Światową Organizację Pokoju ONZ z główną siedzibą w Nowym Jorku i drugą siedzibą w Genewie. W Karcie ONZ jest jasno i wyraźnie napisane, że żaden kraj nie może napaść na inny. **Wojny są nielegalne. Jest to tak zwany zakaz przemocy (agresji).**

A konkretnie Artykuł 2 Karty ONZ mówi:

**Wszyscy członkowie powstrzymają się w swych stosunkach międzynarodowych od stosowania groźby lub użycia siły przeciwko całości terytorialnej lub niepodległości któregokolwiek państwa.**

Tekst jest jednoznaczny. Zatem od roku 1945 niemal wszystkie wojny są nielegalne. Są tylko dwa wyjątki, w których wojna także obecnie jest dopuszczalna: prawo do samoobrony oraz wojna prowadzona z mandatem Rady Bezpieczeństwa ONZ.

**Jens Wernicke:** Wydaje mi się, że wciąż wykorzystywany jest argument samoobrony. I tak USA zamachy 11 września 2001 r. zinterpretowały jako prawo do samoobrony i wezwały do „wojny przeciwko terroryzmowi”. Dwa lata wcześniej Niemcy musiały „interweniować” w Kosowie, aby obalić tamtejszego „nowego Hitlera”, którzy rzekomo stanowił zagrożenie dla pokoju na świecie, jak to się ostatnio określa.

Tak, to prawda. Rząd prezydenta Busha po 11 września 2001 roku powiedział, że skorzysta z prawa do samoobrony. Zwrócono się do ONZ i tam potwierdzono, że każdy kraj ma prawo do samoobrony. I nie było w tym nic dziwnego, bo tak jest zapisane w Karcie ONZ. Istotnym punktem jest jednak fakt, że ONZ w swojej rezolucji nie udzieliła USA prawa do zaatakowania Afganistanu, co USA 7 października 2001 roku jednak uczyniły<sup>4</sup>.

Kto przeczyta rezolucję ONZ zauważy, że Afganistan nie jest tam nawet wymieniony. Atak na Afganistan był zatem – z punktu widzenia prawa międzynarodowego – nielegalny. Bazowano na oświadczeniu prezydenta George’a W. Busha, że Osama Bin Laden jest odpowiedzialny za ataki 11 września, ale właśnie ten punkt nie został w ONZ dowiedziony i do dzisiaj jest sporny. W związku z tym Rada Bezpieczeństwa, w której zasiadają też Chiny i Rosja, nie udzieliła mandatu na zaatakowanie Afganistanu.

Przy ataku Niemiec na Serbię w roku 1999, co dokładnie omawiam w książce, było nieco inaczej. Nie było wówczas ataku terrorystycznego w Niemczech, który mógłby posłużyć jako pretekst ataku na Serbię. Tej tak zwanej wojny przeciwko terroryzmowi jeszcze wtedy nie było. W związku z tym NATO stanęło po stronie albańskich Muzułmanów i zbombardowało chrześcijańską Serbię. Niemcy razem z prezydentem USA Billem

---

<sup>4</sup> Komisja ds. Zbadania Ataków Terrorystycznych została powołana pod naciskiem rodzin ofiar z 11 września dopiero 27.11.2002. Raport tej Komisji *The 9/11 Commission Report* z lipca 2004 nie wspomina o zawaleniu się budynku WTT7. Spośród 19 zamachowców na WTT aż 14 pochodziło z Arabii Saudyjskiej.

Clintonem bez mandatu ONZ zaatakowały Serbię, by pokazać, że po rozwiązaniu Paktu Warszawskiego NATO ma jeszcze jakąś rolę do odegrania. Trzeba tu dodać – nieładną rolę.

Wykorzystano do tego firmę PR Ruder Finn, która w mediach lansowała negatywny obraz Milosevica. „Muszę powiedzieć, że gdy w r. 1999 NATO zaatakowało, otworzyliśmy butelkę szampana” – wyznał później James Harff ze wpływowej amerykańskiej firmy PR Ruder Finn. Jego firma z siedzibą w Waszyngtonie poprzez propagandę wojenną towarzyszyła rozpadowi Jugosławii. W sierpniu 1991 roku otrzymała ona od chorwackiego rządu zlecenie propagandowe, w maju 1992 r. – od rządu bośniackiego, a jesienią 1992 r. – od przywódców Albańczyków w Kosowie. We wszystkich przypadkach zlecano przedstawianie Serbów w mediach jako opresyjnych agresorów, a Chorwatów, bośniackich Muzułmanów i Albańczyków w Kosowie przedstawiano jako ofiary. Dokładnie ten sam propagandowy wizerunek wykorzystało NATO w roku 1999. Serbowie byli *zawsze* tymi złymi, natomiast Chorwaci, Albańczycy i bośniaccy Muzułmanie byli *zawsze* tymi dobrymi. Tylko za pomocą takiego triku można było Niemcy na nowo wmanewrować w wojnę.

**Jens Wernicke: Mówi Pan zatem, że USA ignorują zakaz przemocy zapisany w Karcie ONZ i okłamują ludność. Ale... to w takim razie czy Wspólnota Narodów nie powinna wkroczyć i położyć temu kres?**

**Daniele Ganser:** Tak, powinna. Ale gdy chodzi o kraj członkowski NATO, nikt przeciwko temu nie protestuje, bo wszyscy się boją, jak to miało miejsce w przypadku ataku USA i Wielkiej Brytanii na Irak w roku 2003<sup>5</sup>. Poprzedniego prezydenta USA George’a W. Busha i ówczesnego premiera Tony’ego Blaira należałoby już dawno aresztować jako zbrodniarzy wojennych, ale nic takiego się nie dzieje. Większość gazet nie odważyłoby się nawet na wydrukowanie takiego stwierdzenia. Kraje NATO wielokrotnie całkowicie bezkarnie ignorowały zapisany w Karcie ONZ zakaz przemocy i – jak już wspomniałem – np. w roku 1999 zbombardowały Serbię. Ówczesny prezydent USA Bill Clinton nie miał na to żadnego mandatu Rady Bezpieczeństwa ONZ. A kanclerz RFN Gerhard Schröder złamał prawo narodów, co później nawet w jednym z wywiadów przyznał<sup>6</sup> i czego żałował.

Moja książka *Nielegalne wojny* pokazuje na konkretnych przykładach, że NATO nie jest żadnym paktem obronnym, lecz paktem agresywnym, że odpowiedzialni za ten stan rzeczy pozostają całkowicie bezkarni i że przychylnie NATO media nielegalnym wojnom nawet kibicują i je popierają – poprzez bezkrytyczne rozprzestrzenianie propagandy NATO.

---

<sup>5</sup> Tzw. raport Johna Chilcota z 6.07.2016 stwierdza, że Wlk. Brytania zbyt wcześnie zaangażowała się militarnie w wojnę w Iraku w 2003 r., nie wykorzystawszy uprzednio wszelkich dostępnych środków pokojowych. Ponadto oskarżenia o posiadanie przez Irak broni ABC, co było przyczyną wojny, nie potwierdziły się.

<sup>6</sup> Schröder stwierdził w programie niem. telewizji *phoenix*, że w r. 1999 Niemcy podjęły interwencję w Kosowie bez zgody Rady Bezpieczeństwa ONZ: *ZEIT-Matinee mit Gerhard Schröder vom 09.03.2014*, <https://www.youtube.com/watch?v=EKQ0ykFQav4> (47-49 min.), [dostęp: 8.05.2017].

**Jens Wernicke: A co się dzieje, jeśli jakiś kraj spoza NATO prowadzi nielegalną wojnę?**

**Daniele Ganser:** Wtedy jest zupełnie inaczej. Jeśli jakiś słabszy kraj ignoruje zakaz agresji, kraje NATO reagują natychmiast i przypominają krajom na całym świecie o prawach narodów, Karcie ONZ i zakazie przemocy.

Może podam przykład: Gdy iracki przywódca Saddam Hussein wkroczył w roku 1990 do Kuwejtu, była to wojna nielegalna, która natychmiast – i słusznie – została potępiona przez Radę Bezpieczeństwa ONZ. Saddam Hussein stał się przez to przestępcą wojennym, został wypędzony z Kuwejtu pod przywództwem USA w r. 1991, na co był mandat ONZ. Była to zatem wojna legalna.

Aby tak jasno i zdecydowanie potępić agresywną wojnę, potrzebne jest poparcie pięciu stałych członków Rady Bezpieczeństwa, a więc trzech krajów NATO (USA, Francji i Wielkiej Brytanii) i dwóch krajów z grupy BRICS: Rosji i Chin. Jak widać jednak, kraje NATO i BRICS często nie mają tych samych interesów. Po agresji Saddama Husseina na Kuwejt w roku 1990 członkowie Rady Bezpieczeństwa nagle byli jednomyślni. Intensywna propaganda wojenna USA znacząco się do tej jednomyślności przyczyniła.

**Jens Wernicke: Jeśli dobrze rozumiem – właściwie wszystkie wojny ostatnich lat i dziesięcioleci były według Karty ONZ nielegalne?**

**Daniele Ganser:** Tak, prawie wszystkie. Podczas agresji USA na Libię w r. 1986 nie było mandatu Rady Bezpieczeństwa ONZ. Zatem i prezydent Ronald Reagan musiałby odpowiadać za to przed sądem, gdyby jeszcze żył. W roku 2011 USA razem z Francją i Wielką Brytanią ponownie napadły na Libię. Tym razem był mandat ONZ, ale tylko na strefę zakazu lotów (no fly zone).

Kraje NATO zupełnie się tym nie przejęły i przeprowadziły tzw. *regime change*. Kadafi został zaatakowany całkowicie nielegalnie, rezolucja ONZ dotyczyła czegoś innego. Od tej pory Libia pogrążyła się w chaosie.

Ale francuski prezydent Nicolas Sarkozy, brytyjski premier David Cameron i prezydent USA Barack Obama znowu wyszli z tego całkowicie bezkarnie. 1 sierpnia 2016 r. Obama ponownie zbombardował Libię, co w większości gazet zostało odnotowane gdzieś na ostatnich stronach. Prawo narodów jest systematycznie łamane i ignorowane, tak nie powinno być. Gdybyśmy żyli w sprawiedliwym i uczciwym świecie, Obama, Sarkozy i Cameron musieliby za wojnę w Libii i zbrodnie przeciwko ludzkości odpowiadać przed Międzynarodowym Trybunałem w Hadze. Tak samo byłoby całkowicie nielegalne, gdyby Muammar Kadafi w roku 2011 zaatakował Francję. Wtedy to Kadafiego należałoby postawić przed Trybunałem w Hadze. Jestem też pewien, że tak by się stało. Ale jeśli to kraje NATO wykopują topór wojenny i napadają na jakiś kraj, nie dzieje się nic, zupełnie nic.

**Jens Wernicke: Kraje NATO są zatem najgorszymi agresorami, jeśli chodzi o biedę i nielegalne wojny? Czy nie są to przypadkiem głównie były kraje kolonialne, które od dawna uciskały i wykorzystywały inne kraje?**

**Daniele Ganser:** Niestety tak, kraje NATO są najgorszymi agresorami, jeśli weźmiemy pod uwagę ostatnie 70 lat. Oczywiście były też wojny bez udziału krajów NATO, np. agresja ZSRR na Afganistan w r. 1979 lub atak Izraela na Liban w roku 2006. Ale ogólnie widać, że po r. 1945 to przede wszystkim kraje NATO pod przywództwem USA wszczywały wojny. Przy czym to USA odgrywały dominującą rolę, próbując zapewnić sobie przywództwo jako imperium.

**Jens Wernicke: Jak to możliwe, że kraje NATO łamią prawo narodów i uchodzą przy tym na sucho?**

**Daniele Ganser:** Wiele osób wie wprawdzie, że agresja krajów NATO, USA i Wielkiej Brytanii na Irak w r. 2003 była nielegalna. Ówczesny sekretarz generalny ONZ Kofi Annan powiedział to wtedy wystarczająco wyraźnie. Ale niewielu wie, że także agresja na Wietnam w roku 1964 była nielegalna. Niektórzy czują się też zdezorientowani przez kłamstwa wojenne, jak np. kłamstwo o incydencie w Tonkin w odniesieniu do Wietnamu czy kłamstwo o broni ABC w Iraku.

Jednak należy tu zauważyć, że media często napędzają atmosferę wojny, zamiast ją łagodzić. Obecnie np. media żądają obalenia Basyara al-Assada w Syrii. Nie mówi się o tym, że obalenie rządu w innym kraju jest nielegalne i sprzeczne z Kartą ONZ. *Regime changessą* zabronione.

W Syrii kraje NATO razem z Katarą i Arabią Saudyjską dopuszczają się nielegalnego puczu, co każdy może zaobserwować. Niemiecki ekspert ds. Bliskiego Wschodu słusznie zauważył, że USA wspierają przede wszystkim tzw. umiarkowane grupy, a te z kolei współpracują z Frontem Nusra. Oznacza to, że broń dostarczana umiarkowanym grupom ostatecznie dociera do Frontu Nusra. Przecież to skandaliczne, bo oznacza to nic innego, jak fakt, że NATO ma wspólne interesy (powiązania) z terrorystami. Front Nusra bez wątplenia jest pochodną Al-Quaidy. To wsparcie dla Frontu Nusra dokonuje się przy udziale Niemiec, ponieważ działające tam samoloty Tornado dostarczają dane do operacyjnego i kontrolnego centrum przeciwników Assada, gdzie następnie USA, Turcja i tajni oficerowie z Kataru i Arabii Saudyjskiej zbierają informacje i przekazują dalej do rebeliantów. Znajdujemy się tu naprawdę w błędnym kręgu przemocy, gdzie przemoc prowadzi do jeszcze większej przemocy, a zakaz agresji ONZ jest coraz bardziej zapomniany.

**Jens Wernicke: Znaczy to zatem, że na arenę międzynarodową wraca „prawo silniejszego” i że duże kraje uprzemysłowione napadają inne, kiedy im się to podoba? Prawo narodów podlega erozji... i nikt się temu nie sprzeciwia?**

Niestety tak właśnie jest. I dzieje się to już od r. 1945, jednak od czasu ataków terrorystycznych z 11 września 2001 toczy się to pod pretekstem „wojny przeciw terroryzmowi”. Fakty historyczne z ostatnich 70 lat wyraźnie pokazują, że kraje NATO wielokrotnie napadały na inne państwa i łamały tym samym zapisany w Karcie ONZ zakaz agresji. **NATO nie jest zatem paktem na rzecz bezpieczeństwa i stabilności, lecz zagrożeniem dla pokoju na świecie.**

Także tocząca się obecnie „wojna przeciw terroryzmowi” roi się od kłamstw. Wywołana przez USA i kraje NATO w r. 2001 wojna nie daje szansy na wyjście ze spirali przemocy, nie zajmuje się przyczynami terroryzmu. Nie jest to w ogóle jej celem, chodzi jedynie o zdobycie dostępu do ropy i gazu ziemnego, o zapewnienie sobie władzy i pieniędzy. Tak zwana „wojna przeciw terroryzmowi” jest i pozostanie walką o surowce naturalne i globalne panowanie.

Bilans ostatnich 15 lat jest zatrważający: wiele krajów – w tym Afganistan, Irak, Libia i Syria – jest całkowicie zdestabilizowanych, szerzy się brak zaufania i strach, a ataków terrorystycznych nie tylko nie ubywa, lecz przybywa. Prawa obywatelskie są tymczasem ograniczane, a rozbudowuje się państwo inwigilujące (Überwachungsstaat). Tzw. „wojna z terroryzmem” wzmacnia kompleks militarno-przemysłowy, osłabia prawa obywatelskie i Kartę ONZ. Ruch pokojowy powinien położyć temu kres.

**Jens Wernicke: Czy jest jakikolwiek ruch pokojowy, który mógłby zakwestionować wojnę przeciwko terroryzmowi?**

**Daniele Ganser:** Oczywiście istnieje ruch pokojowy i naturalnie jest on wobec tzw. „wojny przeciwko terroryzmowi” nastawiony bardzo krytycznie. Ruch pokojowy jest jednak stosunkowo mały, dlatego jest on ignorowany przez NATO i polityków. Mam wiele wykładów w Niemczech, Szwajcarii czy Austrii i widzę, że tysiące ludzi potępia te nielegalne wojny i kłamstwa wojenne. To napawa optymizmem.

**Jens Wernicke: Co mógłby zrobić każdy z nas dla bardziej pokojowego świata bez nielegalnych wojen?**

**Daniele Ganser:** Są takie rozwiązania, jest pewna nadzieja. Osobiście jestem za przestawieniem się na energie odnawialne, a więc uniezależnieniem się od gazu ziemnego oraz ropy i zmierzaniem ku produkcji zdecentralizowanej, odnawialnej energii. Sam mam samochód elektryczny i kolektory słoneczne na dachu.

Widzę, że coraz więcej ludzi nastawionych jest krytycznie wobec NATO, ale czują się bezsilni wobec codziennej propagandy NATO w prasie i telewizji. Należałoby zainteresować się zdobywaniem informacji samemu, nie polegać na telewizji i gazetach, które szerzą propagandę NATO. Ja sam sobie wyszukuję informacje i mogę to polecić każdemu. Jeśli się oczekuje biernie na informacje, otrzymuje się propagandę wojenną. Wiele mediów istnieje nie po to, by ludzi informować, lecz aby nimi sterować i manipulować.

Należy też dużo czasu spędzać na świeżym powietrzu na łonie przyrody, a także zwracać uwagę na zdrowe odżywianie, ponieważ zdrowy organizm i psychika są odporniejsze na nagonkę serwowaną przez media.

Szwajcaria i Austria powinny powrócić do ścisłej neutralności, nie wysyłać żadnych wojsk za granicę i wyjść z tzw. „Partnerstwa dla Pokoju” NATO, jako że w obliczu wielu agresywnych wojen NATO chodzi tu raczej o „Partnerstwo dla Wojny”. I wreszcie także Niemcy powinny wystąpić z NATO i – choćby z uwagi na własną historię – nie wysyłać



więcej wojsk za granicę, lecz jako kraj neutralny opowiedzieć się za prawem narodów do samostanowienia i pokojowym rozwiązywaniem konfliktów.

**Jens Wernicke:** Dziękuję za rozmowę.

# O Autorach

**mgr Robert Dudziński** – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, w 2014 roku obronił pracę magisterską pt. *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej w latach 1965–1989*, za którą otrzymał wyróżnienie w I konkursie im. Mieczysława F. Rakowskiego na najlepszą pracę magisterską z historii PRL, organizowanym przez tygodnik „Polityka”. Członek Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”. Główne zainteresowania badawcze: genologia oraz kultura masowa polski powojennej.

**Justyna Jaworska**, dr, adiunkt w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej UW, autorka monografii *Cywilizacja „Przekroju”. Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym* (WUW, 2008) i współautorka leksykonu *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (WAB, 2008). Należy do redakcji miesięcznika „Dialog”. Interesuje się wizualną kulturą popularną, przede wszystkim peerelowską, ale także kulturą XIX wieku. Obecnie pracuje nad książką o sockonsumeryzmie w kinie polskim lat 70.

**Kornelia Sobczak**, doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW. Członkini Pracowni Studiów Miejskich IKP UW. Autorka rozdziałów w monografiach: *Nie-miejsca. Teorie spacialne we współczesnych praktykach interpretacyjnych* (red. K. Szalewska, 2014), *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda* (red. A. Karpowicz et. al., 2015), *Sto metrów asfaltu. Warszawa Marka Hłaski* (red. A. Karpowicz et. al., 2016), oraz *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (red. I. Kurz et. al., 2017). Interesuje się kulturową historią II wojny światowej i historią obyczajową PRL.

**Natalia Pamuła** – absolwentka Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, doktorantka na Wydziale Komparatystyki Uniwersytetu w Buffalo (Nowy Jork). Przygotowuje pracę doktorską na temat reprezentacji niepełnosprawności w polskiej literaturze 1945-1989: „Collective Intimacy and the Promise of Invulnerability: Representations of Disability in Polish Literature, 1945-1989”. Interesuje się studiami nad niepełnosprawnością, gender studies i teorią queer.

**Konrad Niciński**, dr, ukończył historię sztuki i polonistykę na UW, w 2012 r. obronił doktorat na Wydziale Polonistyki UW pisany pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Z. Makowieckiego. Obecnie pracownik Wydziału Polonistyki UW, stały współpracownik IBL PAN, członek Pracowni Studiów Miejskich IKP UW. Kierownik organizacyjny Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. W dotychczasowych badaniach zajmował się przede wszystkim historią kultury pierwszej połowy II wieku, m. in. eksperymentami formacyjnymi oraz ich związkami z widowiskiem teatralnym i sportowym.

**Eliza Szybowicz**, dr, autorka książki *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, współautorka (z P. Czaplińskim, B. Warkockim, M. Lecińskim) *Kalendarium życia literackiego 1976-2000*. Zajmuje się peerelowską powieścią dla dziewcząt.

**Pasha Vasylenko**. B.d.

**Michał Szymański, mgr** – absolwent historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i doktorant w Instytucie Historii Sztuki UAM w katedrze Historii i Teorii Badań nad Sztuką. Pod kierunkiem prof. Mariusza Bryła przygotowuje rozprawę poświęconą grom komputerowym w relacji z różnymi mediami artystycznymi, na konkretnych przykładach rozpatrując recepcję świata sztuki w grach. Obszar jego zainteresowań badawczych obejmuje wobec tego ludologię, estetykę gier wideo, kulturę wizualną i przede wszystkim szeroko pojęte związki między dziełami tworzonymi w odmiennych mediach.

**Agnieszka Banach** – magister kulturoznawstwa, absolwentka Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, doktorantka w Zakładzie Teorii Kultury i Metodologii Nauk o Kulturze Wydziału Humanistycznego UMCS w Lublinie, rozprawa doktorska poświęcona związkom amerykańskiej organizacji „Holocenter” z założeniami nurtu Trzeciej Kultury, zainteresowania naukowe: holografia, nowe technologie i ich wpływ na kulturę, wizualizacja wiedzy, humanistyka cyfrowa.

**mgr Damian Gałuszka** – doktorant w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwent socjologii na Wydziale Humanistycznym Akademii Górniczo-Hutniczej, członek Collegium Invisible, w ramach którego zrealizował tutorial pod kierownictwem dr. hab. Mirosława Filiciaka (prof. USWPS). Pomysłodawca i współorganizator ogólnopolskiej konferencji naukowej Technologiczno-społeczne oblicza XXI wieku, stypendysta MEN. Jego zainteresowania dotyczą mediów cyfrowych (w szczególności gier wideo) oraz badań z zakresu STS (science, technology and society).

**Jerzy Stachowicz** (Zakład Antropologii Słowa, Instytut Kultury Polskiej, Wydz. Polonistyki, Uniwersytet Warszawski) – doktor kulturoznawstwa, zajmuje się badaniem nowych mediów w kontekście antropologii słowa oraz historią kultury popularnej w latach 1900–1939.

**Marta Habdas.** B. d.

**Paulina Haratyk.** B. d.

**Weronika Parfianowicz-Vertun** – dr, kulturoznawczynie, członkini Zakładu Historii Kultury IKP UW i Pracowni Studiów Miejskich. Autorka książki *Europa Środkowa w tekstach i działaniach. Polskie i czeskie dyskusje*. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury czeskiej (w szczególności historią awangardy i kulturą undergroundową) oraz przestrzenią i obyczajowością miast Europy Środkowej. Interesuje ją również problematyka czytelnictwa i funkcjonowanie bibliotek publicznych, którym poświęciła szereg artykułów, opublikowanych m. in. w „Kulturze Współczesnej”. Publikowała też m. in. w „Tekstach Drugich”, „Baroku” oraz czeskim czasopiśmie „A2”. Autorka tekstów w publikacjach zbiorowych *Tętno pod tynkiem. Warszawa Mirona Białoszewskiego*, *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda* i *Sto metrów asfaltu. Warszawa Marka Hłaski*.

**Witold Mikołajczyk.** B. d.

**Magdalena Dąbrowska.** B. d.

**Katarzyna Staniuk.** B. d.

Mgr **Martyna Bakun** – absolwentka Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, doktorantka w Zakładzie Teorii Kultury i Metodologii Nauk o Kulturze Instytutu Kulturoznawstwa Wydziału Humanistycznego UMCS, należy do Centrum Badania Gier Wideo UMCS. Zajmuje się badaniem niezależnych gier wideo.

**Agnieszka Karpowicz** – dr hab., literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW, członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich IKP. Zajmuje się antropologią literatury, historią kultury XX wieku. Współredaktorka i współautorka m. in. książek w serii: „Topo-Grafie” (Lampa i Iskra Boża). *Obecnie kieruje projektem PSM „Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura” (NPRH).*

**Katarzyna Byrska**, magister socjologii, doktorantka w Instytucie Historii Wydziału Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, tłumacz języka francuskiego. Zainteresowania badawcze: historia życia codziennego, historia architektury, socjologia miasta, językoznawstwo.

**Jakub Papuczys** – doktorant w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się współczesnym teatrem oraz performatywnymi wymiarami przedstawień sportowych. Stały współpracownik „Didaskaliów”. Pracuje nad rozprawą dokorską dotyczącą kulturowej historii przedstawień sportowych w okresie PRL. Autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*.

**Emilia Chorzępa**, studentka II roku studiów magisterskich w Instytucie Historii Sztuki na UAM w Poznaniu oraz II roku studiów magisterskich w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk na kierunku Media Interaktywne i Widowiska, na tym samym Uniwersytecie. Jej zainteresowania koncentrują się wokół sztuki drugiej połowy XX wieku i sztuki najnowszej, zwłaszcza tej, którą kategoryzuje się najczęściej jako sztukę technologiczną / sztukę nowych mediów. W kontekście kategorii najczęściej eksploatowanych w jej obrębie lubi spoglądać także i na sztukę tradycyjną.

**Mgr Marta Raczyńska-Kruk** Specjalizacja: Archeologia okresu wpływów rzymskich, antropologia kulturowa Uniwersytet Jagielloński, Wydział Historyczny (doktorant).

**Nina Radzyńska** jest absolwentką studiów licencjackich licencjackich na kierunku historia Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Łódzkiego. Obecnie kontynuuje naukę a trzech kierunkach – V rok prawa, V rok historii, IV rok wojskoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Zainteresowania badawcze: powojenne Niemcy, XIX i XX –wieczna Japonia, Prawo europejskie, współczesne formy terroryzmu.

**Agnieszka Urbańczyk** Doktorantka na kulturoznawstwie (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego), absolwentka polonistyki antropologiczno – kulturowej w ramach MISH; od roku 2015 realizuje projekt *Polityczność science fiction w recepcji fanowskiej* w ramach programu „Diamentowy Grant”. Jej zainteresowania akademickie związane są z szeroko pojętą politycznością kultury popularnej (w szczególności SF), jej recepcją, kulturą fanowską i jej dyskursami, teorią krytyczną, biopolityką, teologią polityczną a także rewolucją francuską i polskim futuryzmem.

**mgr Tomasz Burdzik** – doktorant na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie

**Sidey Myoo.** B. d.

**Agata Rybińska.** B. d.

**Dr Barbara Rowińska-Januszewska** – literaturoznawca i kulturoznawca germański, studia na UMK Toruń, doktorat na UAM Poznań. Pracownik nauk.-dydakt. na Uniwersytecie w Bydgoszczy i Poznaniu. Dłuższe staże na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie i w Zurychu. Specjalizacja: literatura i kultura Szwajcarii, stosunki kulturowe polsko-niemieckie i polsko-szwajcarskie, współczesna lit. niem., media niemieckojęz. Książki: *Zur Freiheitsproblematik im Werk Max Frischs* (Bern: Lang 2000), *Helvetische Literaturwelten im 20. Jahrhundert* (red., Poznań 2003), *Między „rajem“ a „więzieniem“*. *Studia o literaturze i kulturze Szwajcarii* (red., Poznań 2004), współpraca red. przy *Deutsch-polnische Wechselbeziehungen im Zweiten Millennium* (red. J. Papiór, 2 t. Bydgoszcz 2001, 2002).

**Andrzej Radomski.** B. d.

**Jens Wernicke.** B. d.