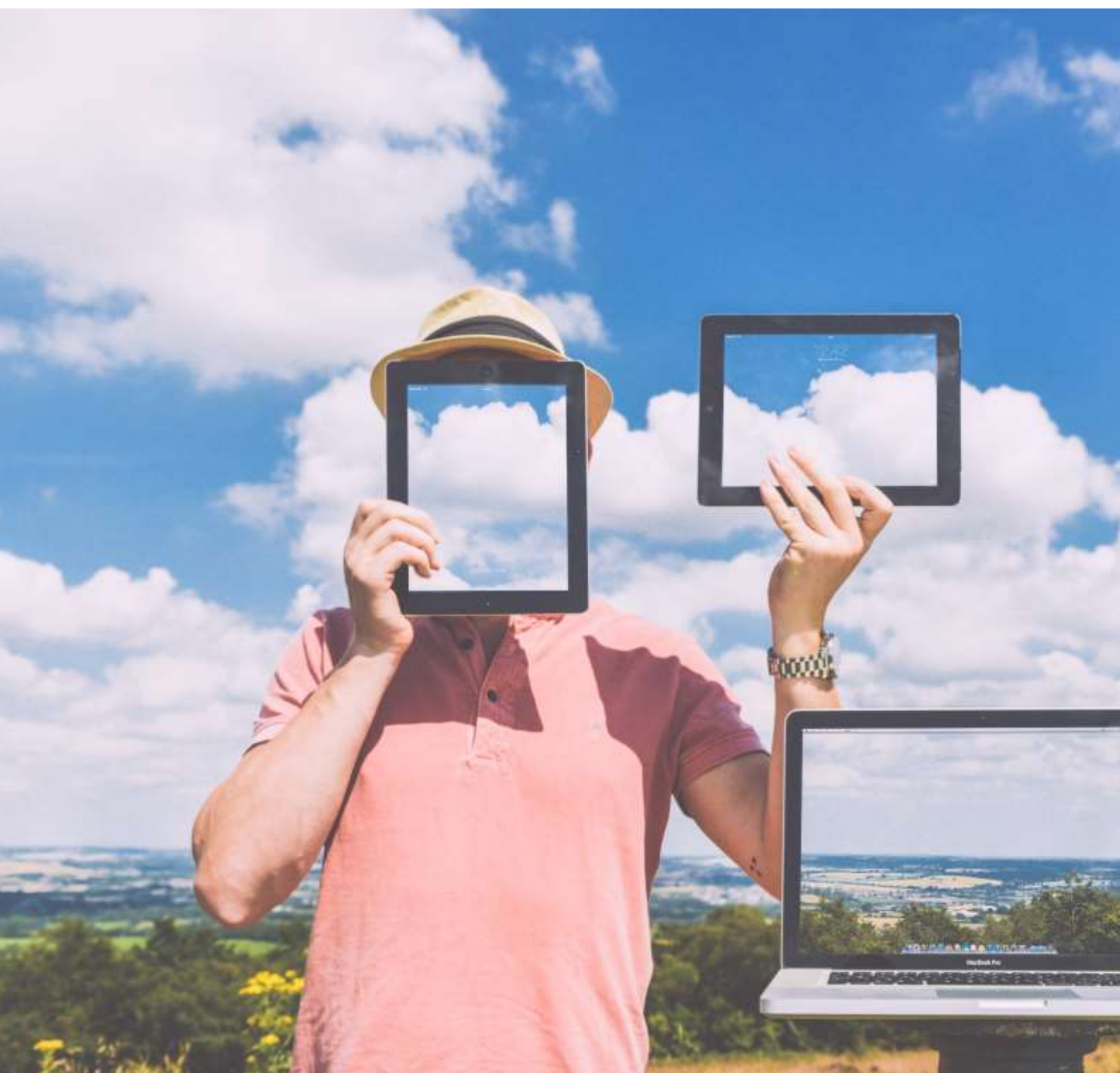


CULTURA HISTÓRIA



Kultura i Historia

Nr 32/2017



UMCS

UNIwersytet Marii 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
„Stara Humanistyka”, piętro III, pok. 331
ul. Plac Marii Curie-Skłodowskiej 4
20-031 Lublin

E-mail:

andrzejradomski64@hotmail.com

ISSN 1642-9826



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

Spis Treści

Postmedialność... to jeszcze nie koniec!

Adrian Mróz: <i>The Post of Post-Truth in Post-Media. About Socio-Situational Dynamic Information.</i>	3
Katarzyna Otulakowska: <i>Bardziej ludzkie niż człowiek – (post)humanistyczne pytania ciała</i>	18
Ewa Wójtowicz: <i>Postmedialne reinterpretacje europejskiej czasoprzestrzeni. Documenta 14 w Kassel.</i>	34
Piotr Zawojski: <i>Posthumanizm, czyli humanizm naszych czasów</i>	68
Ewa Ziomek: <i>Przyszłość czy teraźniejszość? Dystopijna wizja post-medialnego świata w serialu „Czarne lustro”</i>	77
Oleksandr Shevchuk: <i>XXI wiek jako okres wykreowania projektu „Człowiek 3.0”</i>	86

Diabły i demony – kulturowe symbole lub opętane dusze

Ewa Głażewska: <i>Inny/Obcy jako uosobienie diabła</i>	96
Magdalena Grabias: <i>Horror and Humour in Vampire Oriented Cinema</i>	109
Olga Kielak: <i>Zwierzęta domowe a postaci demoniczne w języku i kulturze</i>	127
Beata Lisowska: <i>Od ludowego Glaukusa do cyfrowego Boruty. Metamorfozy postaci demonicznych w popularnej kulturze wizualnej</i>	141
Agnieszka Potyrańska: <i>Nominacje ducha zła w tradycji kulturowej (bies, czart, demon, diabeł, szatan)</i>	150
Ewa Solska: <i>Topos demona w kulturze naukowej (za kilkoma tropami kulturowej pamięci Europy, ale nie przeciw Carlowi Saganowi).</i>	161

Zatrzymane w czasie – rozważania o grach, filmach i mitach

Martyna Bakun: <i>What's LV stand for? – dychotomia pomiędzy człowieczeństwem i potwornością w grze Undertale.</i>	182
Artur Borowiecki: <i>Trzyaktowa budowa głównych wątków serialowych jako podstawowy element konstrukcji współczesnego serialu dramatycznego.</i>	191
Agnieszka Kuczyńska: <i>Fantomas i surrealiści</i>	207
Joanna Nakonieczna: <i>Monstrum albo wiedźmina opisanie. Geralt z Rivii - bohater czy antybohater?</i>	216
Ewa Niestorowicz, Magdalena Szubielska: <i>Maszkary i szkarady. Ocena estetyczna klasycznych dzieł malarskich przedstawiających brzydotę</i>	228
Jan Pomorski: <i>Porządek czasu – porządek historii, czyli Krzysztofa Pomiana refleksje nad zmianą w historiografii</i>	243
Magdalena Rybczyńska: <i>Rola bajki XXI wieku w stymulowaniu rozwoju dziecka w wieku wczesnoszkolnym 7 – 10 lat</i>	263
Agata Rybińska: <i>Fenomen Lilit – w kulturze duchowej i materialnej</i>	272
Mariola Tymochowicz: <i>Ubiór – jako element identyfikacji wizualnej kibiców (na przykładzie klubu piłkarskiego Zagłębie Lubin S.A.)</i>	282
Piotr Urbanowicz: <i>Bezsilni krytycy ideologii, nowocześni teoretycy spisków.</i>	329
Anna Zaleska: <i>Reklama z gwiazdą kultury popularnej jako współczesna forma mitu-wzorca</i>	338

Recenzje

Robert Piotrowski: <i>Dziecko i dzieciństwo (red.) dr Tomasz Kalniuk, dr. Hab. Violetta Wróblewska</i>	354
---	-----

Tłumaczenie

Jean Wirth (tłum. Jakub Dadlez) <i>Koniec mentalności</i>	363
--	-----

O Autorach	379
-------------------------	-----

Postmedialność...
to jeszcze nie koniec!

THE POST OF POST-TRUTH IN POST-MEDIA. ABOUT SOCIO-SITUATIONAL DYNAMIC INFORMATION.

Adrian Mróz

Institute of Philosophy, Department of Aesthetics
Jagiellonian University in Cracow

Abstract:

Regarding the place of humans in a time of post-media I take into consideration the function of new technology and fictional information on human, embodied, and consequentially emotive forms of evaluating truth and messages conveyed, especially ones sent via the Internet. The main aim of this essay is to argue for the critical role played by post-media understood as digital technology in disseminating and co-creating post-truth conditions mediating human relationships horizontally (peer-to-peer, rather than vertically or from older generations to younger ones) with each other and with information posted online.

Abstrakt:

Uwzględniając miejsce ludzi w czasie post-mediów, biorę pod uwagę funkcje nowych technologii i fikcyjnych informacji na ludzkiego, ucieleśnionego i znacząco emotywnego sposobie oceny prawdy i wiadomości przekazanej, zwłaszcza takich wysłanych poprzez Internet. Celem niniejszego eseju stanowi argumentacja na rzecz istotnej roli odgrywanej przez post-mediów rozumianej jako technologia cyfrowa w rozpowszechnianiu i współtworzeniu warunków post-prawdy zapośredniczającą relacji ludzi poziomowo (p2p zamiast pionowe lub z starszych pokoleń do młodszych) z sobą wzajemnie oraz z informacjami opublikowane online.

Introduction

The title of this essay is intentionally put together in a deconstructionist fashion, playing on the relationships between text and meaning. The word “post” has several meanings, not only “after”. The last two hyphenated with “after than” words are adjectives, which describe the condition of The Post, e.g. as in the form “a long blue post”. Post-medial and Post-Truth are what go into the place of “long” and “blue” respectively. Removing the prefix “post-” leaves us with mediated forms of truth, which I will be analyzing. The word “post” appears in many contextual relationships. First, I will focus on the adjectives. Below are some “definitions”:

According to Andreas Broeckmann, post-media refers to either:

1. Post-mass media;

2. The post-medium condition of contemporary art;
3. The notion of the digital as post-media.

In my interpretation Post-truth can be understood as:

1. The use of appeals to emotions and beliefs as constitutive varieties of circumstances that overshadow traditional notions of “objective facts”.
2. The affective bodily circumstances, social reality, and idea network under which a sentence is subjectively *felt* as true or rejected as false.
3. A statement of circumstances (1)-(2), at times identifies with the meaning of the statement.

With this in mind, the word “Post” is defined

1. as a beam, or firm, fixed foundational support;
2. the act of delivering messages to a home or workplace;
3. the time of day when messages are delivered;
4. a job in a an organization; a place of work; a place of defense or duty;
5. the place where a race finishes and starts; where points are scored
6. a message or picture published on social media;
7. to make something publicly known; an announcement; results
8. to pay for something, especially bail;
9. after or later than something;

I would like to take a look at the majority of ways of interpreting the dynamic set up by the considered definitional criteria. Of course the first two adjectives use the word “post” as in (9); however, I would like to explore this notion in terms that are deconstructive with a special accent placed on non-oppositional analysis such as before versus after. As noticed in the definitions the use of *duration* or temporal aspects of posts are emphasized by a fixed nature of such beams called posts, which *endure* even though they are under great pressure. They are procedural acts, temporally bound, which not only transmit information, but *give meaning to* activities that come with a reward: received pay for work or a job, the giving up of something valuable to earn temporary freedom (post bail), the cross-over *location* designating the place of attributing points to be scored – a challenge, the beginning and end point of races (either circular or linear). The last mechanism is also a geographic distinction, which slices up reality into meaningful places of *getting ahead* or *falling behind*. Post-truth can make some emotive aspect known due to its annunciated characteristic, which through sharing messages or publishing, can be *rhythmically* transmitted. In this interpretation post-truth can be considered as a variety of continuous (progressive and regressive) and temporally bound communication disseminated without a clear place of origin capable of generating arbitrate emotive criteria of attributing meanings by individuals within the notional framework of heuristics.

Luciano Floridi makes the claim that information encapsulates “truthfulness” and should represent or transmit true contents about a referred situation. This means that information, which is not true does not exist. What we call “false information” is nothing other than *semantic junk* or pseudo-information. However, within the ethical context of acting and making decisions both information (true, factual, objective, declarative, semantic) as well as pseudo-information have a great influence, which plays on affect and the effectiveness of cooperation among human agents. Within this context I would like to consider post-medial post-truth (pseudo-information) in a demiurgical spirit through an enquiry of informational activity that makes possible the “construction, conceptualization, semanticisation, and finally the moral stewardship of reality, both natural and artificial” (Floridi, 2003, 465). This aim includes considering the proposal of Fred Truyen in *Towards a Usable Notion of Information*, and *Information in the Structure of Human Interaction* by Keith Devlin and Dunska Roesenberg as well as the notion of intersubjective communication presented by Yuval Noah Harari. How can something be/come-to-be a post-medium of post-truth?

An Attempt at the Characterization of the “Logic” of Post-Truth

Post-Truth is in fact a form of *systemic arationality*. This should not be confused with something done methodically, such as being irrational systematically. Instead, systemic defers and deflects to something that has an influence on the body, as well as the embodied mind, such as mirrors. A basic form of non-rationality experienced by a whole group and not just particular parts or individuals. Something arational, of course, is not governed by logic or reason alone, but neither is it strictly speaking irrational as in contrary to reason, rather it is something that is beyond the domain of rationality alone. I would take into consideration the idea that rationality is itself a part of a systemically arational mechanism, which would include erroneous forms of deduction such as the use of heuristics or short-cuts by the human mind in order to make sense of the sensational world surrounding the body and would include contradictions. Within a systemic arational conception of post-truth the sentence

Snow is white.

would be looked at as a judgement not within the traditional conception of meaning, such as the ice crystals that usually are associated with a Christmas landscape. Rather the situational imagined context of an interpreter would settle the meaning of encountered truth claims based on heuristics such as what first comes to mind. If such an individual has just read or is still within the fairy tale *Snow White*, then they could interpret the sentence as a descriptive claim about the main character. It could be a codified form of communicating the quality of cocaine or heroin. Or it could be a statement on a person nicknamed Snow, who is “white with rage”. Almost anything goes, whereas the only restricting criteria is established by social norms of use, referral, and emotive judgements,

or the systemic elements that go beyond the competences of rationality alone. Traditional logic excludes such elements.

This would be a “logic” that takes into consideration relativity, sensation, touch, smell, balance, and other forms of experiencing *Umwelt*, a term used by Jakob von Uexküll to describe the outer world as perceived by individual organisms. An *organology* or study of the human body and different technical instruments used in conveying information from the outside world to the mind and vice versa should be considered, as Bernard Stiegler proposes. This would not only be limited to the human body, but also technics as an extension of the embodied mind and corporal brain.

The Influencing Machine and Post-Media

Psychoanalyst and student of Sigmund Freud, Victor Tausk (1879-1919) published a work entitled *On the Origin of the “Influencing Machine” in Schizophrenia*, which describes the behaviors of his patients, who have in paranoid delusion attributed their behavior to a remote controlled “diabolical machine”, which they could not completely mentally grasp, and which was operated by a person or people, who were accused by the patients of malignantly persecuting them. What follows is a classic extract from the article:

The schizophrenic influencing machine is a machine of mystical nature. The patients are able to give only vague hints of its construction. It consists of boxes, cranks, levers, wheels, buttons, wires, batteries, and the like. Patients endeavor to discover the construction of the apparatus by means of their technical knowledge, and it appears that with the progressive popularization of the sciences, all the forces known to technology are utilized to explain the functioning of the apparatus. All the discoveries of mankind, however, are regarded as inadequate to explain the marvelous powers of this machine, by which the patients feel themselves persecuted.

The main effects of the influencing machine are the following:

1. It makes the patient see pictures. When this is the case, the machine is generally a magic lantern or cinematograph. The pictures are seen on a single plane, on walls or windowpanes, and unlike typical visual hallucinations are not three-dimensional.
2. It produces, as well as removes, thoughts and feelings by means of waves or rays or mysterious forces which the patient's knowledge of physics is inadequate to explain. In such cases, the machine is often called a "suggestion-apparatus." Its construction cannot be

explained, but its function consists in the transmission or "draining off" of thoughts and feelings by one or several persecutors.

3. It produces motor phenomena in the body, erections and seminal emissions, that are intended to deprive the patient of his male potency and weaken him. This is accomplished either by means of suggestion or by air-currents, electricity, magnetism, or X-rays.
4. It creates sensations that in part cannot be described, because they are strange to the patient himself, and that in part are sensed as electrical, magnetic, or due to air-currents.
5. It is also responsible for other occurrences in the patient's body, such as cutaneous eruptions, abscesses, or other pathological processes (Tausk, 1992, 186).

Excluding those, who suffer from mental illness, the idea of the influencing machine as characterized by Tausk's summary can be metaphorically applied to the perception of mass media and the notion of "fake news". Not the *real* fake news, which are comedy programs that parody news shows, nor the *other real* fake news, which are made-up stories taking the façade of *actually* reporting real events, but with no basis in reality. The notion of "fake news" is most commonly used to refer to *real* news or journalism, which is judged negatively by an individual reviewer to be incoherent with their systemically arrational perception of reality and usually malignant intend is attributed to the mass media. An example of the first fake news are programs such as *The Daily Show*, *Colbert Report*, *The Onion* or *Aszdzienik* (in Polish); the second variety of fake news are genres of conspiracy theories such as "Pizzagate", which accused Hillary Clinton of running a child pedophilia ring from a pizza parlor, or sites such as *Infowars* and Alex Jones' shows or conspiracy theories that have sprouted around the Smoleńsk catastrophe; the final variety of fake news has been made infamous by President of the United States, Donald Trump, who regularly uses Twitter to tweet rebuttals devoid of substantive arguments, such as denying facts already registered and recorded that can be easily verified as "fake news", which is defined by Mariam Webster as: "False news stories, often of a sensational nature, created to be widely shared online for the purpose of generating ad revenue via web traffic or discrediting a public figure, political movement, company, etc."

Fake news, which is a form of post-truth, gives meaning to a community of individuals, who identify with a particular narrative that shapes their emotional reactions and give meaning to events within the world. They shape *imagined hierarchies* of *imagined reality*. They have grounding in physical, objective, material reality, the stuff of physics, chemistry, and the same Umwelt experienced by other animals and species of life. We then deal with a flickering array of *virtual ideas* or networks of notions that are responsible for the way messages are transmitted and understood. Our social reality,

emergent from interactions with each other, is only part of our notional reality, which could be considered forms of *augmented reality*, but without any prostheses other than language and the set of artificial instincts we call culture.

The Post

The post is an announcement delivered cyclically with an enduring temporality (nothing disappears from the Internet, it is all-inclusive) fixing the points of beginning and end of a discourse not only in social media, but also in the protective nature of defense mechanisms of the human mind, which works in such a way so as to receive reward from sensational messages that create feelings of belonging or flexible identity to a disappearing locality in an ever more global culture. Mass media, the digital, and even Nicholas Bourriaud's altermodernity and emphasis on relational aesthetics are encompassed by The Post. "Objective facts" are outdone by bodily and social circumstances, by imagined realities that shape the imagined or virtual hierarchy of relationships, by the ideas conveying feelings through unrestricted methods of communication and meaning. It's continuity belittles temporal or sequential notions of "after" or what was historically "before". The invention of writing already has always been a form of duration, of creating our subjective notions and receptions of time, and in shaping the reality in which humanity resides. Just as "you cannot *really* delete anything from the Internet", writing is simply a disconnected medium, and if any links were to be established, then the place of tying together different texts with meanings would be within the capabilities of brains and minds. Now the tools of the latter are prosthetically given to our devices. Voice is given to Artificial Intelligence, which internalizes The Post and sends a mirror image back at users such as with Twitter bots. Media has been animated and given life.

So, The Post of post-truth in post-media is simply an announcement of the continuously passing-on of "objective facts" and reason's reign, while at the same time giving voice to affect through the ideas that create our ability to identify a communicably agreed upon "universal" human emotion, which is imagined as part of the virtual or imagined medium we call the mind. This concept is much richer than the simple juxtaposition created by before and after dynamics, which hide the present.

Socio-situational dynamics of information

This following section is structured in the following way: It is worth taking note of the way information is transmitted with the aid of the psychoanalytic notion of a transitional object by Donald Woods Winnicott. Such an object should be understood not as the oppositional situation *subject vs. object* but as a technical term that allows for the possibility of bonding and constituting a communicational relationship as an act of information transmission, which I begin with. This is supplemented with the philosophy

of Stiegler. Next, the importance of background knowledge and the pragmatic stance by Truyen is discussed. At that point, information is bracketed with-in the interactive relationship of agents. After that Harari's imagined hierarchies, which are dynamic socio-situational variables capable of making effective cooperation based on information and pseudo-information in mass numbers possible. Finally, how fiction may transmit information beyond truthfulness about other things is discussed as well as how they permit for bracketing reality in a variety of ways.

When an infant is born, this being and shaping mind does not yet have background knowledge or any other information about the outside world except for what is given to it by its genetic code and prenatal experiences. How can such a primitive brain interpret the stimuli that come to it as information about what the world is like? The philosophy of information can be considered biologically and socially, while taking this into consideration. The brain (receiver) is cultivated by qualitatively different channels of information transmission (senses, psychosomatic states of the body, interoception, affect, etc.), which in turn constitute a certain dynamic process of interpreting in a better (more objective truth) or worse (more intersubjective alt-truths) way the data encountered, which are somehow stored. Also, the brain can be a transmitter and in the act of communication, not only can it meet its needs, but it can affect the information that is present in the world. Over time, background knowledge is remembered and knowledge would consist in the ability to forget noise.

It creates what some consider transitional objects (perhaps virtual artifacts of the mind). The term has a technical meaning, because it derives from a psychoanalytic school that emphasizes the importance of relationships, and what has become the axis of the concept of "object." The difference between an object and an ob-ject (*objectus*) lies in the fact that it is not a subject-object situation in which the ob-ject is thrown against or simply put before an observer as an external thing understood in cognitive acts of observation and described after directing attention. The assumptions coming from the theory of child development, which is based on Freud's theory and developed by Melanie Klein and continuators, are of key importance. This direction does not treat the subject as isolated from something that gets the technical name of an "object." The problem in the definition of the "object" of this school is that there are infinitely many of them (partial objects, holistic ones). They can be sucked fingers, the mother's breasts, etc., which are examples of partial objects, and when the child has the level of development of consciousness, that it sees the whole person (eg. mother), the term "holistic object" is used. An object is something that fills the entire mental life, and plays a key role in such a relationship's developmental structure. The schema distinguishes "positions" by developing the evolutionally treated Freudian theory. Developmental mechanisms and an object that is present at all times (e.g. a voice, glance, sucking, touching, imagining, etc.) play a key role in development. The continuator of such thinking was Winnicott, who proposed concepts

of transitional objects (such as a diaper or a toy) and which play a key role in gaining autonomy. It is necessary to separate the mother from the original fusion to recognize itself and her as separate objects or entities.

Bernard Stiegler noticed that the transient object is not an intermediary, but creates and conditions the mother-child relationship and as such does not exist. There is a material medium that allows for the appearance of such an object that is located neither “outside”, in space, nor is it simply an intrinsic feature of a pair in a relationship. It is as a link enabling the passage of compositional information (being, *esse*), but not existing (a finite being, *ens*). The mother's task is to bring the child to a transitional situation and teach the child to separate itself from the transitive objects in order to engage with other transitive situations in which it would establish other relationships. The result is a logic of feelings resistant to formalization and allowing for communication based on fiction, which can be part of the background knowledge of the recipients of information. Then the way information is processed by people is radically different from machines or computers.

In general, information is a good that reduces uncertainty. When a person is informed, then there is a reduction in probability, which may contain a certain amount of surprise. Its value is the probability that a sign or symbol will appear as part of the act of communication. According to Truyen, information is a good that can only be possessed by agents who want to be informed. Then an active selection process takes place on the recipient's side. He noticed that there is an information link between a sent signal and the received signal rather than a causal connector. Information is always the result of a process. It is worth considering information in the way that is actually used. Information is a good that resides in mediums. Then various types of information are intertwined within the information structure as noise, meta-information, contextual information, redundant information, procedural information, information about the user community, relevant (core) information, or side and collateral information. The aspect of the continuous recontextualization of indigenous or relevant information by users using dynamic information systems is important. Of course, information is processed not only by people, but also by other inhumane agents like animals, plants or computers, etc. Truyen says that there is no point in talking about information outside the reality of interaction between agents. Information is created every time it reaches its medium, it appears every time it is used and every time a question is asked to the medium. Let's take for example reading poetry: different (*différance* – difference and deferral of meaning) information is obtained by a child, *différant* by a professor of philology and *différant* by the same person, returning to the same poem in different psychosomatic states. Background knowledge will significantly transform the quality of information extracted, which is stored in memory.

Truyen believes that there is a finite, computable amount of data present at any level of analysis, but nevertheless more information can be extracted from it out of it. We

are not a *tabula rasa* that is waiting to be filled with data, but agents able to in-form (transform) in the process of continuous data exchange with the environment. The internal information network of each agential processes, organizes and integrates information, which enables efficient interaction (and intra-action) and increases survivability. When reading a book, the individual adjusts and changes its internal network to better deal with new possible situations. The better this internal network is capable of communication, the faster and more effective will be the exchange of information with other agents and media (e.g. a book). Information exchange as a transmission criterion takes place in the context of information overload and its effectiveness depends also on the economic manner of management, selection, and response. In sum, different types of information can be received in the communication act depending on the incremental information not transmitted in the transmission. So, information should be considered as input and as a result of an act of processing by intelligent agents, who constantly modify their beliefs (*doxa*) regarding changing situations. Then the agents have information, not only as a commodity, but also as Goodness.

Is pseudo-information (fiction) then just semantic junk? It seems to me that this is an area that can be examined by the apparatus of the philosophy of information in the context of interaction between people, as already done by Keith Devlin and Dunska Rosenberg. This is information subsumed as a social construct and the authors also are suspicious of the existence of information and adopt an *information stance* because of this. In the end, they think that information only exists because of the collective acceptance of this stance. An important element that constitutes something that carries information about something else is the ability to recognize systematic regularities that enable the extraction of information present in physical objects by a human. I think that it is also permissible to include transitional objects and other regularities created by people on the basis of convention, because they do not have to be only natural phenomena. Everything and anything can be used to store information on the basis of a contract that a certain configuration means something. The range differs from a particular individual to entire nations. Examples are natural language, police signals, bells marking the end of school, a door without a handle (information encoded in the design - they should be pushed and not pulled), a telephone connected to a charger in the office can inform colleagues that a person is present in the office on the basis of a joint understanding of how this object is used, etc. It is about how to configure objects within a certain context. The load-bearing capacity of information in everyday artifacts is dynamic, because it arises as a result of action and interaction, and its meaning is understood by a given community. Some "fiction", post-truth, alt-truth or pseudo-information may refer to entities such as money, faith in a nation (e.g. the claim that "Poland exists" and that something belongs to a collection of "Poles" – e.g. dumplings – *pierogi*, and hunter's stew - *bigos*) and religious texts (The Bible, Koran, or a religious one, i.e. the recognition of a supernatural order regulating norms and values like the

Declaration of Human Rights, the Constitution and other similar entities) or *fake news*, misinformation, disinformation, and so on. There is information extracted by interpreters based on fictitious data, which is not purely and simply true from the perspective of nature or materialism. But as a public Good, the seal of authority is often also considered to authenticate the "truthfulness" of pseudo-information.

Devlin and Rosenberg analyze the information contained in the following statements, which I shall re-present:

The baby cried. The mommy picked it up.

Objects in the relationship ontology are all identified (differentiated) by the agents of information and include, among others, **units** (books, chairs, persons, fingers, breasts, designation: $a, b, c \dots$), **relationships** ($P, Q, R \dots$), **places** ($l, l', l'', l_0, l_1, l_2, \dots$), **times** ($t, t', t'', t_0, t_1, t_2 \dots$), **situations** (recognized structural fragments of the world, both real as well as abstract $s, s', s'', s_0, s_1, s_2 \dots$), **higher order types** (S, T, U, V, \dots), and **parameters** (unspecified objects that within their range have different types, which is marked by symbols: $\dot{a}, \dot{o}, \dot{t}, \dots$). The reference to children and mothers is included in types, where \dot{p} is a parameter of a person, and the situation w means "world" as any arbitrarily vast situation containing everything raised in discussion, t means "time". The form $\ll R, a_1, \dots, a_n, 1 \gg$ contains discrete objects named *infons* (σ). R stands for n -argument relations and a_1, \dots, a_n are the objects corresponding to R . The number 1 means that the objects are in relation to R , and the number 0 means that the relation does not occur. For a certain situation s and a certain infon σ , $s \models \sigma$ is used to indicate that an infon is made factual or reified by a given situation. Then the infons themselves are axiologically neutral and cannot be evaluated either as true or as false in themselves. However, a particular informational object can be true or false about a part of the world (situation). The above theorems distinguish types:

- i. "baby" = $T_{baby} = [\dot{p}|w \models \ll baby, \dot{p}, t_{now}, 1 \gg]$
- ii. "mother" = $T_{mother} = [\dot{p}|w \models \ll mother, \dot{p}, t_{now}, 1 \gg]$

However, different aspects concern mothers and babies. One can think about "mother" in relation to a child or to a father (family). A baby can mean an infant (a small child, life stage), or a small animal or something simply small or trivial. These aspects affect the interpretive imagination of senders and recipients, which can be included in the hierarchical frames of types, \dot{e} is a parameter of the type:

- iii. $T_{family} = [\dot{e}|w \models \ll family, \dot{e}, t_{now}, 1 \gg]$
- iv. $T_{life\ stage} = [\dot{e}|w \models \ll life\ stage, \dot{e}, t_{now}, 1 \gg]$

The phrase "The baby cried" may trigger the following interpretation in the recipient as available information is used to interpret further statements. The type "life cycle" for a baby will be different from the "family" type:

$$1. T_{baby} = T_{life\ cycle}$$

The main information contained in "The baby cried" is that in situation s , the baby b was crying at time t_0 , the time of utterance before weeping:

$$v. \quad s \models \ll cried, b, t_0, 1 \gg$$

The recipient does not have additional information about the child and so identifies b as the designator of the word "baby". The recipient of the next two pieces of information can distinguish that b is type T_{baby} or the type of all babies.

$$2. \quad b : T_{baby}$$

3. b is the unique individual of this type in situation s .

The second sentence, "The mother picked it up", evokes T_{family} because it is about mothers and was about babies. It contains further structural elements: the feature of being a mother for x : $M(x)$; the characteristic of being a baby for x : $B(x)$; the relationship x -a in being a mother for y : $M(x, y)$; the type of being a mother: T_{mother} ; the type of being a baby: T_{baby} ; A two-argument type regarding the relationship of mothers to their child(ren): $T_{mother-child(ren)}$. In T_{family} , type $T_{mother-child(ren)}$ is basic and combines the derived types T_{mother} and T_{baby} . This is a certain structural limitation that is most important for the T_{family} category:

$$vi. \quad T_{mother} \Rightarrow \exists y T_{mother-child(ren)}$$

$$vii. \quad T_{baby} \Rightarrow \exists x T_{mother-child(ren)}$$

While being a mother is a two-argument relation of all pairs of units x, y , in which x is the mother of y in the present moment in the world:

$$T_{mother} = [\dot{x}, \dot{y} | w \models \ll mother - child(ren), \dot{x}, \dot{y}, t_{now}, 1 \gg]$$

Which is important for the implications (4) if p is a mother type T_{mother} then there exists such an individual q that the pair p, q is of the type $T_{mother-child(ren)}$, and (5) If q is a baby type T_{baby} then there exists an individual p such that the pair p, q is of the type $T_{mother-child(ren)}$:

$$4. \quad p : T_{mother} \rightarrow \exists q (p, q : T_{mother-child(ren)})$$

$$5. \quad q : T_{baby} \rightarrow \exists p (p, q : T_{mother-child(ren)})$$

These are not necessarily restrictions, but suggestions that agent A uses to distinguish that if A recognizes p is a mother, it is possible that A will look for a unit q , which is a descendant

of p . In this sentence, the reader may not judge that some *other* mother picked up a crying child. Therefore:

6. $m : T_{mother}$
7. m is a unique unit of this Type in situation s .
8. b is the descendant of m

The recipient has such a cognitive state in the sentence "The baby cried" that all ontological types in the cognitive state of the recipient of the message were equivalent because being a baby is also a type that is subordinated to a typical life stage. The word "mother" changes the meaning of information from a stage of life to thinking about a family:

9. $T_{baby} : T_{family}$
10. $T_{mother} : T_{family}$

The first sentence "the baby cried" will add information based on the implications (5) replacing q with the unit b . In (2) we know that b is the type baby. Therefore:

11. $\exists_m(m, b : T_{mother-child(ren)})$

This analysis published by Devlin and Rosenberg shows that the information structure between the sender and the recipient is used for effective communication. Not only limitations are important, but also so are hierarchical types. Despite the fact that there is a biological relationship between parents and offspring, it seems to me that a thing like "family" is a social construct rather than a natural phenomenon. It is all the more difficult to biologically justify foster families, since culture and legal acts are more decisive than DNA. Other similar types may be fictitious objects, mental order systems (cultural hierarchal types for efficient communication and co-organization). I think that other types can have an analogous structure to the one that has just been explicated.

According to Harari, what distinguishes humans from other animals and agents is "the ability to communicate information about things that do not exist at all" (Harari, 2014, 37). Background knowledge is filled with hypothetical and counterfactual possibilities, and people have the ability to talk about "made-up stories" using fiction-forming language that developed with the cognitive revolution (brain development, a new way of thinking) between 70,000 and 30,000 years ago. Harari claims that this enables collective cooperation with great flexibility, among others, unknown agents. This means that trust in the source of information is assessed on the basis of shared myths rather than truthfulness. However, *Homo Sapiens* **behaves** as if this information was "truthful." On the basis of such stories, there were many "natural lifestyles" of humans, which contributed to the fact that it is the human, which is the animal that conquered the world.

A small group of agents is able to change the way a large group of people operate based on the modification of the background knowledge (or belief) of people, which is based on the creation of imagined orders that have the following features:

- a. They are rooted in the material world (in the medium), which can be modified;
- b. They are responsible for shaping (programming) desire;
- c. They are intersubjectively communicable (combining the subjectivity of many individuals);
- d. In order to change an imagined hierarchy an alternative one is necessary.

Other information media (e.g. writing) arose because human memory is capacitively limited, a human is mortal (loss of information) and "the human brain is adapted to storing and processing only certain types of information" (Harari, 2014, 154). The miracle of bureaucracy, or changes in the way information is stored on external media, as in logographic writing - e.g. Sumerian, changed the way people thought and the way information was processed, which is responsible for the emergence and disappearance of great historical empires and other revolutions (e.g. scientific). In addition Harari notes that "every order created by humans is bristling with internal contradictions. Cultures are constantly trying to reconcile these contradictions, and this process drives change" (Harari, 2014, 202).

Imaginary communities are certain groupings that hierarchize and create as well as modify and delete types that have been refactored by creating objects analogous to transitive objects. On the basis of source data, i.e. the material world as an information carrier, or the acoustic phenomenon of the spoken word, semantics liberated from the strict semiotic framework from a historical perspective is created. However, the shared knowledge of a community introduces a certain limitation as an inferencing mechanism of agents. This way of understanding the information available in a medium depends on the experience of the individual. The knowledge or the opinion of the community allow for a clear way of interpreting the action, such as traditions like setting an empty plate on a table during Christmas Eve. An empty plate is an orderly type, which is interpreted in a religious and mythological context. Nothing in the plate provides data explaining this tradition and situational contexts present for interpreters are required. The same applies to fictions that contain information about the types of a culture, although these types can only exist in the imagination of people.

Without experience, which begins from the beginning of human life, it would be difficult to imagine effective agency between people who can convey intersubjective information about non-material things, which are solely abstract. These abstractions constitute certain interpretative framework ontologies of the world.

Pseudo-information, post-truth and post-media as noise and carriers of The Post can be placed in a certain relation with the hierarchical order of imagination and interpretation of users in such a way that it will become information based on observations of certain regularities in the world that do not necessarily involve physical stimuli. Then such fictions, as narratives about ghosts, gods or secret forces, create a certain framework for the interpretation of information media that are co-created in the mind of the interpreter. Another area in which such information theory can be fruitful is aesthetics. A common language and code is required. I cannot read Hamlet written in a language I do not know. But I do not have to know all the terms. The meanings of words and types are determined by the context of use, and then I expand the vocabulary in my language and the way of conceptualizing types. Other information can be conveyed not in words, but through a channel of empirical experiences acquired through the environment, just as some desires (e.g. from marketing) or imagination about gender. Some parts can be determined biologically, but on the other hand, as a species, a person learns how to organize types for effective co-operation with others. In this mastery of pseudo-information for some specific purposes (e.g. creating "fake news", disinformation, or propaganda). Other examples are the placebo and nocebo effect, some anticipations that can have a significant impact on the shape of reality.

Thus, something can be a carrier of information about another thing based on learning how to regularly interpret certain stimuli in relation to background knowledge and ordered types that give the material world real situational meanings, although they may not actually be *real*. From transitional objects, which are the primary abstractions of the world that condition communication to the interpretation of other media and noise in the sensory channel as meaningful, a person can perform their co-operation with other people based on the socio-situational dynamics of stimulus processing, including both facts and imagined fictions.

Bibliography

- Ariely, Dan ; 2010, Predictably Irrational, HarperCollins : New York.
- Broeckmann, Andreas ; 2017, Postmedia Discourses, In: <http://www.mikro.in-berlin.de/wiki/tiki-index.php?page=Postmedia+Discourses>, downloaded: November 2017.
- Derrida, Jacques; 1993, Dissemination, trans. B. Johnson, London : The Athlone Press.
- Devlin, Kevin; Dunska Rosenberg; 2006, Information in the Study of Human Interaction, In: HPI Social Sciences, In: https://web.stanford.edu/~kdevlin/Papers/HPI_SocialSciences.pdf, downloaded: June 2017.
- Floridi, Luciano; 2005, Is Information Meaningful Data?, In: Philosophy and Phenomenological Research, nr 70(2), pp. 351-370. [Preprint] w: <http://philsci-archive.pitt.edu/id/eprint/2536>, downloaded: June 2017.
- Floridi, Luciano; 2003, Two Approaches to the Philosophy of Information, In: Minds Mach, nr 13(4), pp. 459-469, doi:10.1023/A:1026241332041.
- Floridi, Luciano; 2004. Open Problems in the Philosophy of Information, In: Metaphilosophy, nr 35, pp. 554–582, doi:10.1111/j.1467-9973.2004.00336.x
- Harari, Yuval Noah; 2014, Od zwierząt do bogów: Krótka historia ludzkości, tłum. J. Hunia, Warszawa: PWN.
- Ricoeur, Paul; 2004, Drogi Rozpoznania. Wykłady Instytutu Nauk o Człowieka w Wiedniu, trans. J. Margański, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Stiegler, Bernard; 2013, What Makes Life Worth Living. On Pharmacology, trans. D. Ross, Cambridge: Polity Press.
- Stiegler, Bernard; 1998, Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus, trans. G. Collins and R. Beardsworth, Stanford University Press: Stanford.
- Tausk, Victor; 1992, On the Origin of the “Influencing Machine” in Schizophrenia, trans. D. Feigenbaum, In: Journal of Psychotherapy Practice and Research, 1(2), pp. 185-206. In: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3330285/pdf/184.pdf>, downloaded: November 2017.

BARDZIEJ LUDZKIE NIŻ CZŁOWIEK – (POST)HUMANISTYCZNE PYTANIA CIAŁA

Ten projekt badawczy był wspierany przez grant Narodowego Centrum Nauki o numerze: DEC-2012/05/N/HS1/02873.

Katarzyna Otulakowska

otula.na@gmail.com

512035919

Abstract:

In the article "More human than human - (post)humanistic body questions" I look at the discourse taking place in front of the participants of the cyberculture (more and more clearly nowadays), regarding the issue of human corporeality.

In my opinion, transformations in the field of postmodern culture, determined most strongly by the increasingly complexity of technology, should lead us to reformulating the existing visions of the world. And as the human body has been the determinant of its dominant identity in the world for centuries, it is worth looking at whether we still have this privileged genre situation.

Art&science artistic projects cited by me, as well as philosophically oriented scientific forecasts for the future, tend to doubt that we will be able to build the world on our only likeness. Therefore, we must work on the body issue from scratch - the somaesthetics project of Richard Shusterman seems to be quite an optimistic philosophy here.

Abstrakt:

W artykule zatytułowanym „Bardziej ludzkie niż człowiek – (post)humanistyczne pytania ciała” przyglądam się dyskursowi rozgrywającemu się coraz wyraźniej na oczach uczestników cyberkultury, a dotyczącego kwestii cielesności ludzkiej.

W mojej opinii, transformacje w polu kultury postmodernistycznej, wyznaczone najsilniej przez coraz bardziej skomplikowaną technologię, skłaniać nas powinny do przeformułowywania dotychczasowych wizji świata. A jako że ciało człowieka przez wieki było wyznacznikiem jego dominującej w świecie tożsamości, to warto się przyjrzeć, czy nadal mamy utrzymaną tę uprzywilejowaną sytuację gatunkową.

Przywołane przeze mnie projekty artystyczne z kręgu *art&science* oraz filozoficznie zabarwione naukowe prognozy na przyszłość każą raczej powątpiewać, że uda nam się budować świat na nasze li tylko podobieństwo. Musimy zatem od nowa wypracowywać ogląd nad ciałem – z pola filozofii optymistycznym wydaje się tu projekt somaestetyki Richarda Shustermana.

Ciało można porównać nie do
przedmiotu fizycznego, ale raczej do
dzieła sztuki. (M. Merleau-Ponty)

W swojej najnowszej książce pt. „Początek” Dan Brown przedstawia nam postać młodego futurysty Edmonda Kirscha, którego badania – będące owocem dogłębnego zainteresowania najnowszymi technologiami informatycznymi – doprowadziły na skraj wiekopomnego, ale także przerażającego odkrycia, które zmieni znaną nam pozycję ludzkości. Pojawił się bowiem, jak się wydaje, nowy gatunek (istot), który sprawi, że antropocentryczne podium, wynoszące człowieka do roli dominanta w świecie, nieodwracalnie zachwieje się: już wkrótce, bo w 2050 roku. To właściwie sprawa już przesądzona: nowy gatunek – szerzej nawet: całe królestwo gatunków nieożywionych – obejmuje wszelkie formy technologii. To Siódme Królestwo: *Technium*¹.

Całościowe oddziaływanie mediów w globalnej i masowej skali sprawiają, że zakłócona zostaje główna strategia darwinowskiej ewolucji (bifurkacyjność procesu: powstanie dwóch nowych gatunków z jednego je poprzedzającego); przez wzgląd na hiperkonektywność współczesnej technologii mediów zaistniała sytuacja ewolucyjnie wyjątkowa (mająca miejsce gdy dwa gatunki nie mogą przeżyć bez siebie wzajemnie i dlatego scalają się w jeden) – to endosymbioza: fuzja ludzi i technologii.

Kirsch dowodzi, że istoty ludzkie nadal podlegają ewolucji: stają się gatunkiem hybrydowym, rosnącym na podwalinach biologicznych i technologicznych. I jest to proces, który raz rozpoczęty, z każdym nowym medium, które stworzymy, będzie się już tylko pogłębiał. Narzędzia, których dziś używamy poza naszym ciałem (protez w McLuhanowskim sensie), za pół wieku będą zminimalizowane i tak zintegrowane z ludzkim ciałem, że nie będziemy mogli w dalszym ciągu określać się mianem *Homo sapiens*. Konkludując istotę swoich poglądów, futurysta stawia głęboko filozoficzną tezę: mówi, że zmianie ulega istota człowieczeństwa.

Popkulturowa wizja Browna po raz kolejny² skłania czytelnika do zmierzenia się z kwestiami niepewnymi, aktualnie jednak zbyt ważkimi, by móc je pominąć. Przywołana

¹ Występujące obok znanych nam królestw: *Animalia, Plantae, Protista, Eubacteria, Achaebacteria, Fungi*. Ideę Siódmego Królestwa Brown zapożycza od pisarza Kevina Kelly’ego, z którego poglądami nt. roli technologii można się zapoznać m. in. na platformie TED Talk. Por. (Brown, 2017, 515).

² Taki jest zamysł całej autorskiej serii z profesorem Robertem Langdonem. Por. Wywiad z pisarzem przeprowadzony w ramach tegorocznego Festiwalu Conrada w Krakowie, odbywającego się pod hasłem Niepokój (28.10.2017), zamieszczony on-line.

wizja fuzji biologicznie uwikłanego człowieka z nieożywioną sferą technologiczną jest nośną ideą, która sprowadza nas do rozważań nad kondycją ludzką.

W tekście tym chciałabym się przyjrzeć jak ów coraz silniejszy hybrydyczny związek ludzi i technologii przejawia się w otaczającym nas świecie na przykładach z zakresu sztuki (głównie na styku *art&science*), a także propozycji odpowiedzi na te działania wyprowadzanej z pola filozofii (somaestetycznej świadomości ciała Richarda Shustermana).

WYOBĄŻ SOBIE CZŁOWIEKA

Twórcy wystawy odbywającej się w 2015 roku w gdańskim CSW Łaźnia, zatytułowanej „Nearly Human” postawili na fenomen ludzkiej wyobraźni³: siły twórczej człowieka, która pozwala mu szukać m. in. coraz to sprawniejszych narzędzi, doskonalszych niż sam ich twórca. Jako że wystawa traktowała o świecie maszyn, kukiełek, lalek, automatów i wczesnych robotów, refleksja nad wyobraźnią szczególnie mocno skupiła się na ludzkim pragnieniu stworzenia równoległego świata istot innych niż on sam, które jednak go przypominają – bo tworzone są niejako na jego obraz i podobieństwo. Pokazano prace takich artystów jak choćby Tony Oursler, Theo Jansen, Christian Zwanikken, Studio Azzurro – ich artystyczne wersje i projekty często humanoidalnych, czasem żyjących sztucznym życiem technologicznych kompanów ludzi, budzących wiele najróżniejszych emocji. Kuratorka wystawy, Jasia Reichardt, w eseju przewodnim towarzyszącym wystawie, odwołując się do prezentowanych prac, ale także do znanych z historii sztuki ich prekursorów, poddała namysłowi kategorię, która stanowi bardzo dobrą intuicję gdy idzie o rozważanie roli, jaką przypisujemy sztucznym istotom tworzonej przez nas w ramach kultury: dawniej i dziś. Tą kategorią jest luka⁴ – pojawiająca się na skutek niepełnej informacji każdorazowo gdy oglądamy i oceniamy sztuczny twór, z zamierzenia mający tworzyć ludzki *doppelgänger*: luka jest kluczem do interpretacji i reinterpretacji ożywionych istot, artefaktów, w porównaniu ich do nas samych (Reichardt, 2015, 46). Autorka przywołuje pogląd Jeana Baudrillarda, który, pisząc o historii robotyki twierdzi, że owa luka wyobrażeniowa historycznie zmniejszała się, wypełniała, w zależności od typu technologicznego ludzkich poszukiwań: wcześniejsze automaty mechaniczne jeszcze się od człowieka różniły i względem nich odbiorca mógł wyraźnie wyobrazić sobie, wyczuć swą odrębność, a przez to i swą niezależność. Późniejsze automaty interaktywne, czyli te, z którymi (jak zobaczymy w dalszej części tekstu) i dziś obcujemy, połączyły człowieka i maszynę, stworzyły byty izomorficzne, które trudno od siebie odróżniać. Reichardt nie do

³ Por. Wprowadzenie do katalogu wystawy, autorstwa Jadwigi Charzyńskiej: *Nearly Human*, 2015, 7-9.

⁴ Por. Reichardt, 2015, ss. 45-60.

końca zgadza się z Baudrillardem; twierdzi, że luka dla wyobraźni nadal istnieje – widać to dzięki sztuce. Umysł odbiorcy cały czas jest zajęty aranżowaniem i rearanżowaniem tego, co znane i spekulowaniem na temat nieznanego.

Jest jeszcze jeden aspekt towarzyszący przywoływanej wystawie, na który chciałabym zwrócić uwagę. Zaprezentowane na niej prace, z założenia traktując o lalkach, marionetkach i robotach, często odnosiły się (siłą rzeczy) do kwestii cielesności: zaprojektowane na podobieństwo swych kreatorów (artystów-ludzi), musiały zmierzyć się z paradygmatem fizyczności, materialności – i choć ich twórcy bardzo różnorodnie ów paradygmat potraktowali (nowe technologie dają możliwość stosowania szerokiego spektrum „ucieleśnień”: od robotycznych protez, przez projekcje sfilmowanego ciała ludzkiego, do choćby cyfrowego ciała digitalnych istnień), wystawa jako całość pokazuje ważkość tej problematyki. Coraz bardziej inteligentne sobowtóry naśladujące ludzi odnoszą się do ich ciał: niedoskonałych, zbyt skomplikowanych, niepotrzebnych? Zobaczmy, że odpowiedzi jest wiele.

Pozostawiając na razie wspomniany wyżej spór bez rozstrzygnięcia i mając nadzieję, że luka, którą być może właśnie wzbudził w naszej własnej refleksji na temat człekokształtnych automatów da się wypełni(a)ć po przeczytaniu reszty artykułu, przejdźmy teraz do filozoficznej koncepcji, która wydaje się w sporej mierze korelować z zagadnieniami wprowadzonymi przez Reichardt. Mam tu na myśli teorię somaestetyczną Richarda Shustermana.

FILOZOFIA NA NOWO DOMAGA SIĘ CIAŁA

W wydanej w Polsce w 2010 roku książce pt. „Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki” Richard Shusterman zaproponował, najogólniej rzecz biorąc, by filozofia na nowo zajęła się ciałem. Mówię „na nowo”, bo chcę zwrócić uwagę na dwie ukryte konotacje tego wyrażenia: znaczy ono, że potrzebny jest powrót do, odnowienie filozoficznego namysłu nad cielesnością człowieka; oznacza też podejście do tej zarzuconej niegdyś refleksji na nowy sposób⁵.

Ucieleśnienie i cielesna świadomość są uniwersalnymi wymiarami ludzkiego życia. Projekt somaestetyki koncentruje się na sposobach i metodach wyostrzenia i podnoszenia poziomu somatycznej świadomości, w celu propagowania lepszej autopratyki i

⁵ U Shustermana najlepszą do tego praktyczną metodą okazuje się terapeutyczna Metoda Feldenkraisa, ale filozof dopuszcza w swym interdyscyplinarnym projekcie również inne sposoby aktywizacji ciała człowieka (np. ćwiczenia fizyczne w duchu zen); chodzi o świadomą pracę nad ciałem, doświadczanie go i, przez to doświadczanie, ulepszanie go, byśmy mogli żyć pełniej, adekwatniej do naszej tożsamości i istoty. Por. Shusterman, 2015, ss. 7-34 i dalej.

zapewnienia lepszych środków do osiągnięcia przez człowieka tradycyjnych filozoficznych celów: wiedzy, samowiedzy, cnoty, szczęścia i sprawiedliwości.

Termin „cielesna świadomość” oznacza świadomość pomocną w uchwyceniu w namyśle ciała przez umysł, jak również ucieleśnioną już formę świadomości tegoż obdarzonego czuciem ciała, które doświadcza się zarazem jako podmiot i przedmiot (Shusterman, 2010, 19).

Mówiąc o ciele, amerykański filozof zwraca się ku greckiemu źródłosłowowi: *soma* to dla niego żyjące, czujące, dynamiczne i percepcyjne ciało; nasz podstawowy i niezbywalny środek percepcji, działania i myślenia. Wraz z pragmatycznym zacięciem projektu, Shusterman widzi *somę* (ciało) jako tę, która organizuje człowiekowi doświadczenie bycia-w-świecie. Jest też pierwszym, nierefleksyjnym i niejęzykowym, jego rozumieniem – ważne zatem, by świadomość ciała była ulepszana, zdyscyplinowana i refleksyjna. Fizycznie ujawnia etos i wartości (czyli filozofię życia) swego posiadacza – jest zatem medium, przez które może się on doskonalić, polepszając swe poznanie i zdolności do życia w cnocie i szczęściu. Jak tego dokonać? W odpowiedzi, filozof rysuje szeroką perspektywę: właściwe traktowanie cielesno-umysłowej całości wymaga włączenia się w szersze, kształtujące *somę*, społeczne i kulturowe konteksty, które mogą ulec przekształceniu.

W ramach naszej filozoficznej kultury takie przekształcenia miały już miejsce: filozofię starożytną praktykowano początkowo jako zdecydowany sposób życia! Paradygmat ten załamał się wraz z Platonem i ostatecznie dał filozofii negatywny obraz ciała (teza o nadrzędności umysłu i ducha): więzienia, które stanowi źródło błędu i zepsucia. Artyści nie odmówili sobie, jak filozofowie, zainteresowania ciałem – jest ono nieprzerwanie tematem rozpracowywanym na terenie sztuki, ale często zatrzymują się oni na idiolatrycznym zamiłowaniu, traktując *somę* jako li tylko jako obserwowany i podziwiany przedmiot. Idzie zaś o to, by cielesny podmiot ekspresyjnie i świadomie badał swe cielesne ja. Historia filozofii, dotykając ciało, stała się raczej zachętą do niemyślenia (o ciele); Shusterman jako krytyk kultury dopomina się o filozofię wierną swej pierwotnej, starożytnej maksymie: „poznaj siebie”. Potrzebujemy myślenia poprzez nasze ciała, z o(d)żywionym uznaniem dla naszych zmysłów.

Ważnym dla mnie momentem w projekcie Shustermana jest też spojrzenie na nasze ciało jako na najbardziej pierwotne spośród wszystkich narzędzi, najbardziej podstawowe medium interakcji z różnymi środowiskami, konieczne dla całej naszej percepcji, działania, myśli, i wreszcie: dla sztuki życia lepszym życiem. Im bardziej rozwinięta będzie świadomość naszego somatycznego medium, tym lepsze okazuje się używanie innych mediów i narzędzi.

Coraz bardziej pociągająca jest wizja Shusterman, kiedy wspomina on o formacyjnej roli ciała w tworzeniu i przeżywaniu sztuki i o ciągłej obserwacji naszych własnych

somatycznych doświadczeń w ramach przeciążenia, jakiego doświadcza współczesny człowiek na styku otaczających nas środowisk naturalnych, społecznych i wirtualnych światów naszego doświadczenia. Jako medium, ciało znajduje się, doświadcza i uczy się/samopoznaje pomiędzy; ale jako środek prowadzi ono też do jakiegoś celu.

PROGNOZY I PERYPETIE

Somaestetyka Shustermana jest projektem *in statu nascendi*, dotyczyć winna nas teraz, ale i nas w przyszłości.

Przyszłością zajmuje się też tzw. futurologia filozoficzna. W postmodernistycznych czasach braku ontologicznego bezpieczeństwa, jak mówi Rafał Ilnicki, przyszłości nie należy myśleć spoza techniki⁶. Technologia, będąca ludzkim wytworem, unicestwia świat, który mierzył się li tylko z człowiekiem; człowiek od zawsze odnaturalizowywał świat: uczynił go wielce humanistycznym, ale też stechniczowanym. Dziś pod wpływem technologii przeżywa egzystencjalną metamorfozę⁷. Nadal tworzy nowe narzędzia, by móc ulepszać swój byt – technologizuje świat; ale wyłaniająca się z niego technologia, dziś coraz bardziej inteligentna i autonomiczna, zmienia człowieka. Zaczynamy się zastanawiać: inteligentna, autonomiczna, jest może też i teleologiczną? Jest globalnym fenomenem – dlatego powoduje przesunięcie sposobów bycia i myślenia człowieka. Czeką nas – i otacza – egzystencja w kulturze stechnologizowanej, cyberkulturze. Futurologia filozoficzna, jak pisze Ilnicki, staje się dziś moralnością myślenia; ma służyć aktywnemu projektowaniu zmian egzystencjalnych dla człowieka i jego kultury.

Przyjrzyjmy się zatem kilku filozofującym prognozom na temat tego, co czeka człowieka żyjącego w świecie wypełnionym, a może i po części przepełnionym coraz lepszą technologią. Przywołamy poglądy kilkorga badaczy z różnych dziedzin nauki, których teorie pozwoliły im pomyśleć o ludzkości w kategoriach probabilistycznych i – niczym Brown na polu literackiej fikcji – próbować wysnuć ciekawe wnioski dotyczące ludzkiego bycia-w-(technologicznym-)świecie. A w dalszej kolejności, rozpatrzmy kilka artystycznych projektów, które zdają się wpisywać w odczucia i przeczucia zarysowane w tych wstępnych naukowych prognozach i starają się rzucić promień światła dla tych z nas, którzy bardziej obserwują zachodzące obecnie zmiany niż je nowatorsko projektują. Innowacyjność przywołanych akcji artystycznych pozwoli nam wyłowić ducha zmian, w które wkracza cyberkultura i (cyber-)człowiek.

- Paul Davies – brytyjski fizyk i autor literatury popularnonaukowej:

⁶ Por. Ilnicki, 2014.

⁷ Por. Ostrowicki, 2014 (dział: Recenzje).

Davies uważa, że kluczem do zrozumienia początków życia jest przetwarzanie informacji: każdy zestaw informacji można rozpracować, podzielić na mniejsze części i zrozumieć. (Davies, 2006, 76). Wg Daviesa, wiek XXI przyniesie odpowiedź na co najmniej jedno z trzech ważnych pytań: 1 – o początki wszechświata, 2 – o początki życia, 3 – o początki świadomości. Najbardziej teoretycznie rozpracowane jest dziś pytanie 1. Fizyk zakłada, że jeśli uda nam się też stworzyć życie w warunkach laboratoryjnych, to przyczyni się to szybko do „projektowania form bionicznych” (syntetycznych organizmów żywych). Nie wiemy, czym jest ludzka świadomość ani jak powstała, ale w XXI wieku odkryjemy neuralne odpowiedniki świadomości, co urealni perspektywę konstruowania myślących maszyn (w pełni sztucznej inteligencji).

- Guy Ben-Ary – izraelsko-australijski artysta i badacz, w praktyce birobotycznej łączący nauki o życiu z osiągnięciami technologicznymi:

W swej twórczości Ben-Ary łączy biologiczną sztukę hodowli i inżynierię tkankowej ze sztuką komputerową i robotyczną – takie hybrydyczne pole badawcze zajmuje sztuka biorobotyczna, albo (w przypadku tego artysty) nawet tzw. *hybrot art* (prace same są w najwyższym stopniu hybrydyczne, gdyż łączą formy robotyczne z żywymi sieciami neuronowymi). Jako nurt należący do szerszego zjawiska określanego mianem *art&science*, *hybrot art* tworzona jest głównie w naukowych laboratoriach i prezentowana przez dość krótki okres czasu (ze względu na efemeryczną naturę dzieł) w galeriach sztuki (na zasadzie minilaboratoriów, dostosowanych do styku z szerszą publicznością).

Ben-Ary transdyscyplinarnie łączy w swych pracach wiele tendencji współczesnej sztuki (bioart, sztukę robotyczną, sztukę instalacji i konceptualną, *netart*, kino, sztukę dźwięku, rysunek i rzeźbę) – są one multimedialne, skomplikowane w opisie i proponują złożony typ doświadczenia estetycznego. Estetyka jego twórczości jest zależna od wielu relacji transrodzajowych (jest estetyką transgresyjną).

Artysta zajmuje się problematyką nowych, hybrydycznych form życia, analizuje ich sprawczość i zdolności komunikacyjne. W pracy zatytułowanej *cellF* (2016) stworzył cybernetycznego muzyka/kompozytora, który jest autonomicznym podmiotem kreacji (improwizuje utwory muzyczne w odpowiedzi na dźwięki dochodzące z zewnątrz), uprzednio niezaprogramowanym. Instalację tworzą: hodowla neuronów (pochodząca od samego artysty i jako taka, będąca jego zewnętrznym mózgiem ukrytym w mini bioreaktorze) oraz ciało-rzeźba, konstrukcyjnie oparta na syntetyzatorze. Usłyszawszy bodźce dźwiękowe, udaje jej się w reakcji konstruować muzykę improwizowaną. Jako żyjąca (albo, jak ujmuje to za artystą Ryszard Kluszczyński, półżyjąca)⁸ konstrukcja, *cellF*

⁸ Por. Kluszczyński, 2015, 8.

jest skazana na przemijalność, będąc jednocześnie w pewnym sensie swym twórcą, wytwórcą i dokumentacją.

Sam artysta uważa *cellF* za swoje najpełniejsze osiągnięcie: wersję Guya uzewnętrznioną w neuronowym mózgu (Bell, 2015, 106). Jako hybryd-muzyk, tworzy na żywo z ludzkimi kooperantami. Każdy utwór jest inny, gdyż inne są dostarczane bodźce. Ontologicznie, wchodzi w relacje z ludźmi, którzy wewnątrz tej relacji są dla niego przedmiotami reakcyjnymi. Ta nowatorska forma działania hybryda stwarza coś zupełnie innowacyjnego: „nie-ludzkie stawanie się człowieka” (o którym wspominali Deleuze i Guattari).

Mamy więc z czym się filozoficznie mierzyć: oprócz refleksji teoretyczno-estetycznej na temat podstawowych składników doświadczenia estetycznego (kto jest autorem dzieła? co właściwie uznać za dzieło? czy na wpół-żyjący artysta jest artystą? co to właściwie jest kreacja? kto jest posiadaczem wyobraźni?), musimy odpowiedzieć sobie na pytania na temat życia: sztucznego, powstałego/rozszerzonego w laboratorium badawczym, autonomicznie inteligentnego, a jednak ontologicznie bardzo skomplikowanego. Davies przewidział te kłopotliwe tendencje; czy idee filozoficznie lepszego życia Shustermana mają szansę się tu ziścić?

- Lynn Margulis – amerykańska biologka i kuratorka New York’s American Museum of Natural History:

Margulis radykalnie rozszerzyła darwinowską teorię ewolucji poprzez swą „hipotezę Gai” (mówiącą, że całą naszą planetę winno się rozpatrywać jako odrębny, samoregulujący się, „ożywiony” system). Jest również autorką teorii łańcuchowej endosymbiozy, zgodnie z którą symbiogeneza jest źródłem innowacji ewolucyjnych. Twierdzi, że wiek XXI da ważne odkrycia, które wypływać będą z pytania ewolucyjnego Darwina: jak powstają nowe formy życia? (Margulis, 2006, 190). Zgodnie z mechanizmem symbiotycznym (ustanowionym permanentnym partnerstwem międzygatunkowym), spotkamy nowe formy życia, nowe „indywidua”; nie wystarczy całkowite zbadanie DNA żywych organizmów, by móc je poznać – pewne ich cechy (np. inteligencja) nie mają odpowiadających im genów.

- Christa Sommerer & Laurent Mignonneau – austriacko-francuski duet artystów i badaczy nowych mediów, pionierów sztuki interaktywnej:

Artyści ci znani są z zaskakujących jakości, które za każdym razem wprowadzają do swoich dzieł, będących bardzo oryginalnymi reakcjami na nowopowstające technologiczne i kulturowe trendy (Huhtamo, 2012, 11). Prace realizowane w latach 90. i na początku XXI wieku przybierały postaci sztucznych ekosystemów, w których immersyjnie zanurzali się odbiorcy, by doświadczać sensualnych i refleksyjnych doznań. W swych instalacjach, jak sugeruje Huhtamo, w nieco mniejszym stopniu skupiają się na interfejsie *per se*, ważniejsze są dla nich innowacyjne sposoby aktywowania ich prac i

możliwości rozwijania z nimi relacji komunikacyjnych. Celem jest idealne zespolenie interfejsu z głębią konceptualną pracy.

Jedną z najsłynniejszych prac tego duetu jest *A-Volve* (1994) – jest to instalacja interaktywna, która składa się z trzech rodzajów interakcji między widzami a stworzonymi przez nich awatarami. Pierwszy krok, jaki podejmuje widz po wkroczeniu w przestrzeń pracy, to narysowanie na ekranie dotykowym (w graficznym interfejsie) dowolnie wyglądającej istoty, która następnie trafia do wirtualnego stawu (zbiornik z wodą, na którą rzutowane są komputerowo generowane stworki). Drugim krokiem jest interaktywna zabawa, poprzez zanurzenie rąk w wodzie ze stawu, stworzonymi przez siebie lub innych uczestników instalacji istotami. Podczas zabawy można wpływać na zachowanie sztucznych „zwierzaków” na rozmaite sposoby: łączyć je w pary, by wydały potomstwo, bronić je przed silniejszymi osobnikami, karmić słabszymi (całe spektrum zachowań, które znamy z ewolucji). Użytkownik na tym etapie staje się jakby mózgiem Sztucznej Selekcji (Huhtamo, 2012, 14).

Ta dotykowa praca jest przykładem wielopoziomowej i wielopostaciowej interakcji (Kluszczyński, 2012, 96): tworzenie przez projektanta-uczestnika na dotykowym ekranie nowych stworzeń poprzez określanie ich cech zachowań, tworzenie kodów genetycznych, determinuje ich dalsze skłonności i możliwości. Trzeci etap interakcji zachodzi między tymi sztucznymi żywymi – w swym cyfrowym życiu będą wygranymi albo przegranymi w wielkim ewolucyjnym wyścigu; a może pokuszają się o elementarną symbiozę? Widzowie, poprzez telematyczny kontakt i odczucia obcowania z wirtualnymi gatunkami, wpływają na cyfrową rzeczywistość, na niezależnie egzystujące cielesne byty.

Praca ta ewidentnie pozwala przyrzeć się i doświadczyć współistnienia, współdziałania i kreowania form sztucznego życia, obcego gatunku, który naturalizujemy wewnątrz cyberkultury. Skłania do refleksji nad istotą życia, prawami nim rządzącymi i doświadczaniem jego przejawów, a nawet nad etyką w spotkaniu z cyfrowym obcym gatunkiem. Te filozoficzne zagadnienia, gdyby je sprowadzić do mianowników, jakie nakreślił w swej teorii Shusterman, na pewno dostarczą ciekawych i niejednoznacznych odpowiedzi, które winny (tak zresztą jak sama praca duetu) pozostać otwartymi i szeroko dyskutowanymi. Prorokinią okazuje się za to Lynn Margulis, chociaż nie wiadomo na pewno, czy w swoich poglądach rozważała również takie gatunkowe mutacje...

- Don Norman – amerykański psycholog poznawczy (USCD) i specjalista w dziedzinie HCI:

W swym kultowym już podręczniku *The Design of Everyday Things*, Norman tłumaczy projektantom, dlaczego nigdy nie będą w stanie w 100% kontrolować swoich produktów. Uważa, że większość informacji potrzebnych do zrozumienia codziennego życia znajduje się w otaczającym nas świecie – to zestaw obserwowalnych wskazówek, dzięki którym każdy projektant mógłby wpłynąć na nasze zachowania. Jak one działają

widzieć doskonale w dziedzinie „narzędzi informacyjnych”, z którymi dziś już się praktycznie nie rozstajemy. Technologia zmienia się gwałtownie, a ludzie powoli (Norman, 2006, 200). Technologia jak dotąd uzupełniała biologiczność (zewnętrznie względem ludzkiego ciała), ale nasze ciała zostaną w XXI wieku poszerzone o urządzenia wspomagające, co dotknie również naszą wiedzę poznawczą. Technologia wkroczy na teren ludzkiej biologii i ewolucji, być może nad substratami biologicznymi nadbudujemy sobie kognitywne protezy (zmysłów, pamięci, komunikacji, stanów emocjonalnych). Nie wiadomo jednak, czy wszystkie dadzą nam zadowolenie...

- Ken Feingold – współczesny artysta amerykański, tworzący m. in. instalacje z robotycznych rzeźb:

Powracającym motywem w twórczości Feingolda jest gadająca sztuczna głowa, oderwana od ciała, wpisująca się w długą tradycję wyznaczaną przez lalki brzuchomówców, manekiny i androidy, nadająca jego dziełom charakter metaforyczny. Jednym z przykładów naśladowania istoty ludzkiej przez sztuczne twory jest jego instalacja zatytułowana *Self Portrait as the Center of the Universe* (1998-2001): złożona z niemych manekinów brzuchomówców, które otaczają bardzo realistycznie wykonaną głowę artysty z animatronicznymi rysami twarzy. Całe zgrupowanie, wg Erkki’ego Huhtamo (Huhtamo, 2014, 48), wygląda niemal jak rodzina, która zasiadła przed telewizorem. Podczas gdy głowa Feingolda prowadzi rozmowę z projektowaną w filmie video na ścianie inną głową, manekiny apatycznie. Najważniejszym pytaniem, które zdaje się sugerować już sam tytuł dzieła, dotyczy stosunku artysty do jego realistycznie wykonanej kopii własnej głowy (powstała z odlewu) – jest to jego autoportret, ale malarskie psychologiczne poszukiwanie prawdy zastąpiła multimodalna instalacja, która wyraźnie zaciera granice na linii ja – wszechświat. Dodatkowo, problematyczną okazuje się głowa z ekranu. Nie wiadomo, czy jest także głową Feingolda (powstała jako kopia kopii?); wiadomo natomiast, że umysły sztucznej głowy artysty i tej projektowanej są ze sobą połączone, ale nie tożsame (zaprogramowano „podstawowe dane”, ogólne ramy i tematykę rozmowy, ale jak ona jest rozwijana w praktyce jest wynikiem nieprzewidywalnym). Nie wiadomo jaki jest związek tych dwu konwersujących głów z niemyimi (apatycznymi?) manekinami. Praca rodzi też ważne pytanie o sprawczość: Feingold-żywy artysta jest (jako twórca instalacji) *puppet masterem*; ale celowo tak połączył elementy pracy, że traci nad nimi pełną kontrolę, gdy ta się rozgrywa. Niejasne są ramy percepcyjne, komunikacyjne i interpretacyjne w tym dziele; autoportret jest przez to niespójny i wielokrotniony.

Omawiana instalacja jest tylko jednym z przykładów cyklu rzeźb animatronicznych, pozbawionych reszty ciał gadających i inteligentnych głów, które powstały poprzez odlew zdjęty z żyjącego oryginału, a następnie niesamowicie naturalistyczne jego odwzorowanie za pomocą mimetycznych robotów. Odbiorca instalacji, widząc je po raz pierwszy, mierzy się z taktyką szoku: przypominają telewizyjne *talking heads*, ale u Feingolda każdorazowo najważniejsza jest osobowość/”umysłowość” lalek. Artysta bawi się specyficznym

transferem osobowości i zadaje pytania o granice tożsamości człowieka w spotkaniu z inteligentnym robotem, o znaczenie cielesnego wymiaru przy odzwierciedlaniu inteligencji istoty. Huhtamo mówi, że w pracach Feingolda badana jest kondycja posthumanistyczna, gdy ten przedstawia jednoczesną jedność i odrębność głów, ujawnia brak ciał, które zastąpiły technologiczne protezy, pyta o granicę ludzkie/nieludzkie, generuje umysł odcięty od ciała?

Feingold zdaje się przyjmować wyzwanie Normana: rzeźby animatroniczne są swego rodzaju kognitywnymi protezami ich twórcy; bezcielesne, ale syntetycznie inteligentne, radzą sobie z zaprogramowaną bazą wyjściową myśli ich twórcy; choć oczywiście radzą sobie na swój indywidualny sposób. Powrót do świadomego zainteresowania sobą, postulowany przez Shustermana, u Feingolda jest kwestią, zdaje się, nieadekwatną, ale czy na pewno? Brak torsu i kończyn musi uniemożliwiać nowym animatronicznym istotom zebranie całego spektrum odczuć i przy wgranej puli inteligentnych zachowań nie muszą one być wcale potrzebne. Ale głowa, siedziba mózgu, też jest częścią ciała: perfekcyjnie skopiowana, multiplikowana, odpowiedzialna za całość konwersacyjnej interaktywnej aktywności jest siedzibą ducha – ducha w maszynie.

- Sherry Turkle – amerykańska filozofka, socjolożka nauki i kulturoznawczyni:

Zajmuje się badaniem fragmentacji osobowości w Internecie, uważając wieloraką osobowość za na wskroś postmodernistyczny koncept. Odkrywszy wpływ najnowszych technologii (komputerowych) na to, w jaki sposób ludzie myślą o swoim umyśle, o sobie, doszła do wniosku, że przeszliśmy z kultury obliczeniowej (gdzie zaliczał się jeszcze modernizm) do symulacyjnej; i że odbieranie rzeczy z poziomu interfejsu bardzo nam się podoba: już nie chcemy badać głębi, mechanizmu, ale powierzchnię – dzięki temu nawiązujemy coraz bardziej osobiste związki z maszynami (Turkle, 2006, 305). Dziś powstają nowe paradygmaty relacji z nimi (humanoidalne lalki nie są już uczuciowo neutralne) – trzeba na nowo określić, co jest ludzką tożsamością, co jest specjalnego w byciu osobą.

- Bill Vorn – kanadyjski artysta i naukowiec, znany ze swoich uczuciowych instalacji robotycznych:

Specyficzną cechą działań artystycznych Vorna jest hybrydyczne połączenie, na którym wyrasta jego twórczość, a mianowicie powiązanie określane jako *art&science*: Vorn, sztukę i naukę traktuje jako formy do budowania i rozwijania wiedzy. Artysta-badacz w swojej praktyce od wielu lat kieruje się nadrzędnym pytaniem: Jak stworzyć taki świat niezależnych automatów, aby móc wprowadzić go w życie? (Gingras, 2014, 42) Jedną z odpowiedzi, którą eksploruje na drodze artystycznej jest praca złożona z 10 tzw. *Histerical Machines* (2006), technologicznych, autonomicznych, sztucznych podmiotów działań. Są

to bardzo specyficzne, ogromne, 8-nożne „pajęcze” formy robotyczne, które w galerii zostają podwieszone pod sufitem. Zaopatrzone są w różne systemy (sensoryczny, motoryczny, kontrolny), które współdziałając budują razem autonomiczny system nerwowy owych maszyn. Podczas wystaw, sensory uaktywniają maszyny, gdy w galerii pojawią się ludzie, na co świeżo zaktywizowane automaty reagują histerycznie, podejmując gwałtowne działania (pięknie się rozkręcają, utrzymując oglądających na dystans, niespodziewanie zaś ruszają „do ataku” albo odwetu i „mierzą się” w reakcjach z uczestnikami instalacji; całość takiej sytuacji poddana jest grze światła i dźwięków). Taka nagła fizyczna interakcja z publicznością sprawia, że maszyny same inicjują bądź też poddają się reakcjom emocjonalnym widzów.

Vorn czerpie z idei robotyki (protezy, byty myślące), literatury sci-fi (roboty naśladowujące organizmy żywe), rzeźby (forma i materiał dostosowane do celu) i sztuki performansu (spektakularna adaptacja sceniczna) i tworzy wizję autonomicznych skomplikowanych struktur mechanicznych. Hybrydyczny status jego stworzeń (zachowanie organizmów żywych + wygląd urządzeń technicznych) powoduje, że widz, który się z nimi spotyka w fizycznej interakcji, bardzo silnie na nią reaguje: podczas kontaktu rodzą się między nimi sytuacje afektywne, niejednokrotnie prowadzące do empatii; z drugiej zaś strony zainteresowanie poznawcze, które niemal natychmiast się pojawia, musi przynajmniej otrzeć się o odczucia technofobiczne, gdy ogromne wiszące nad widzem roboty prowokują go do działań niezamierzonych. Widz po chwili skłania się więc ku analizie reakcji, których doświadcza przy każdym indywidualnym spotkaniu na linii maszyna-człowiek (dochodzi wtedy do partycypacyjnie zdobywanej wiedzy na temat ludzkich postaw w odniesieniu do inteligentnych maszyn). Artysta zaprasza nas na spotkanie z formami sztucznego życia w jego wizji postludzkiej, posthumanistycznej egzystencji i inteligencji.

W prezentacjach Vorna ludzie dowiadują się bardzo dużo o sobie – artysta zadaje pytania o to, co definiuje życie? Czy maszyna może żyć? Okazuje się na przykład, zgodnie z intuicją Turkle, że lubimy obdarzać maszyny afektami; zaś odwrotnie do przewidywań badaczki, widać że niekoniecznie potrzebujemy do bliskiego kontaktu robotów humanoidalnych (brak skóry i ciała nie uniemożliwia interakcji). Czym jest życie? Do jakiego stopnia uda się posunąć subiektywizm widza w uznaniu czegoś za żywe stworzenie? Zdaje się, że paradoksalna natura maszyn (ich niedoskonałość generująca nieprzewidywalność; ich milczenie i powtarzalność, zapętlenie, przywołujące skojarzenia autystyczne) dla wielu przemawia za ograniczonością tych maszyn, ich niedokończonością czy nawet zepsuciem. Vorn nie ma nic przeciwko, gdyż sam jako pierwszy nazwał je dysfunkcyjnymi, histerycznymi.

- Kevin Warwick – brytyjski cybernetyk i „Pierwszy Cyborg”:

Warwick od lat usiłuje łamać bariery na linii człowiek-maszyna i znaleźć sposoby na łączenie ludzkiego mózgu i komputera. Z autopsji wie (seria eksperymentów

cyborgicznych), że scalenie ludzkiego myślenia z komputerem zlikwidowałoby mowę, potrzebę odtwórczego uczenia się najróżniejszych zdolności – myśl jest w stanie zapanować nad ciałem. Gdy maszyny obejmą panowanie nad światem człowieka, ludzie wreszcie będą mogli powoli wyzbywać się ciała i jego niedogodności. Póki co, technologia implantów rozszerza ludzkie możliwości, upraszcza komunikację. I każe ponownie pytać, co to znaczy być człowiekiem?

- Stelarc – grecko-australijski performer, transhumanistyczny artysta z trzema uszami:

Stelarc jest artystą nie bojącym się zastosowania niekonwencjonalnych i wręcz radykalnych artystycznych środków, o ile wiążą się z główną tezą, która mu przyświeca: tezą o przestarzałości naszego ludzkiego ciała, jego zbędności od momentu gdy przekroczyło maksimum swojej wydajności. Robotycznie zorientowany performans zatytułowany *The Third Hand* (1979-1998), odbywający się w serii wystąpień, jest przez niego określany jako *appearance*: pojawianie się człowieka z trzecią ręką. Artysta funkcjonuje (np. pisze) z dołączoną do swego prawego przedramienia mechaniczną protezą ręki. Proteza potrafi poruszać się niezależnie od prawdziwych rąk dzięki sygnałom przechodzącym do niej z elektronicznie stymulowanych mięśni Stelarca. Ręka (zbudowana z aluminium, stali, lateksu i akrylu) potrafi chwytać, ścisnąć, obracać się w nadgarstku. Artysta odczuwa też bodźce ze zmysłu dotyku (dzięki systemowi czujników działającemu w *feedbacku*). Po wielu latach używania jej w performansach, artysta jest w stanie używać jej od razu po załączeniu („od ręki”), nieintencjonalnie i nie poświęcając jej uwagi.

Właściwie cała twórczość Stelarca, wszystkie jego artystyczne działania, mogłyby zilustrować tezę o upośledzeniu i niekompatybilności ciała ludzkiego w epoce zaawansowanych technologii. Od lat powołuje on do życia sztukę cyborgiczną i koncept artysty-cyborga. Cyborg, wg niego, to ktoś, kto jest siecią łączącą ciało i umysł człowieka technologią: wpływa to na sposób funkcjonowania w stechnologizowanym środowisku ludzkim. Artysta-cyborg rozmywa granice somy między biologicznymi i technologicznymi wymiarami. Ciało przestaje być medium, interfejsem naszego bytowania pośród technologii; staje się formą hybrydyczną, cyborgiczną, post-humanistyczną.

Stelarc najprawdopodobniej zgodziłby się intuicjami Warwicka: w końcu sam na własnej skórze doświadczył siły, z jaką implanty potrafią ulepszać przestarzałe ciało. Jednak jego artystyczna twórczość skłania do bardziej radykalnych pytań i bardziej dogłębnie sięgającego namysłu niż wyznaczana li tylko na osiągnięcie harmonii wewnętrznej somaestetyka Shustermana.

DALSZE LOSY

Omówione dzieła są jedynie przykładami, wybranymi z wielu w dorobku artystów, które mogą posłużyć za ilustracje do tezy tego artykułu: post-humanistyczne pytania o

ciało dotykają nas dzisiaj bardzo wyraźnie. Są też pytaniami, które zadawać należy na szeroką skalę: przywołani artyści są często pionierami w swych dziedzinach, na pewno należą do najciekawszych twórców epoki sztuki w związku z nauką; nie zwalnia to jednak nas, obserwatorów, ale i interaktorów, badaczy-teoretyków i uczestników cyberkultury od namysłu nad tymi palącymi kwestiami. Futurologia filozoficzna, gdy mówi o post-humanistycznym modelu człowieka wynikającym z rozwijającego się wspólnie z nami technologicznego przyspieszenia, sugeruje przemodelowanie dotychczasowego sposobu myślenia o ciele i wypracowywanie nowego konstruktu tożsamości. To oczywiście trudne zadanie – ale niechybnie związane z posthumanistycznym efektem końca „Człowieka”, dawnej miary wszystkich rzeczy (Braidotti, 2014, 122).

W „Początku” Dana Browna futurysta Edmond Kirsch kończy swoją prezentację słowami: *Historia postawiła nas na zakręcie. Dziwny to czas, gdy wszystko na świecie wydaje się stać do góry nogami i nic nie jest takie, jak sobie wyobrażaliśmy. Ale niepewność zawsze poprzedza gruntowną zmianę, przed transformacją zawsze panują niepokoje i strach.* Dalej, z optymizmem sugeruje: *Przyszłość jest znacznie jaśniejsza, niż sobie wyobrażacie.* Ale uzupełnia tę przesłankę dwoma ważnymi adnotacjami, które winny stanowić drogowskaz dla nowopowstającego człowieka. Pierwszą są słowa Churchilla: „Ceną wielkości jest odpowiedzialność”; drugą jest jego własny konstrukt, który nazwał *Modlitwą za przyszłość* – i w której jedna myśl wydaje mi się naczelna i warta przywołania w kontekście całych naszych powyższych rozważań filozoficznych nt. styku nauki i sztuki z technologią: *Niech nasza filozofia dotrzyma kroku technologiom* (Brown, 2017, 518-520).

Wykaz bibliografii:

- Bell, Shannon; 2015, Guy Ben-Ary i twórczość przyspieszonej szybkości; w: Ryszard Kluszczyński (red.), *Nervoplastica. Guy Ben-Ary. Sztuka bio-robotyczna i jej konteksty kulturowe*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, ss. 98-135.
- Braidotti, Rosi; 2014, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Brown, Dan; 2017, *Początek*, przeł. Paweł Cichawa, Katowice: Sonia Draga.
- Davies, Paul; 2006, *Trzy tajemnice początków*; w: Sian Griffiths (red.), *Prognozy. Trzydziestu myślicieli o przyszłości*, Poznań: Zysk i S-ka, ss. 76-78.
- Gingras, Nicole; 2014, *Wokół Billa Vorna*; w: Ryszard Kluszczyński (red.), *Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego Historyczne Maszyny*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, ss. 40-51.
- Griffiths, Sian; 2006, *Prognozy. Trzydziestu myślicieli o przyszłości*, przeł. Tomasz Piwowarczyk, Poznań: Zysk i S-ka.
- Grzinić, Uredila, Marina; 2002, *Stelarc. Political Prosthesis and Knowledge of the Body*, Ljubljana: Maska.
- Huhtamo, Erkki; 2012, *Sztuka interaktywnej integracji*, w: Ryszard Kluszczyński (red.), *Wonderful Life. Laurent Mignonneau + Christa Sommerer*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, ss. 10-22.
- Huhtamo, Erkki; 2014, *Z ust lalki, niejasno. O sztuce Kena Feingolda*; w: Ryszard Kluszczyński (red.), *Ken Feingold: Figury mowy*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, ss. 36-75.
- Ilnicki, Rafał; 2014, *Futurologia filozoficzna – przyszłość jako zadanie myślenia po zwinięciu metafizyki przez technikę*; w: *Kultura i Historia*, nr 26/2014.
- Kluszczyński, Ryszard, Waldemar; 2017, *Hodowla obrazów i rzeźb*; w: *Postczłowiek. Polityka – Niezbędnik inteligenta*, nr 2/2017, ss. 86-89.
- Kluszczyński, Ryszard, Waldemar; 2015, *Nervoplastica. Guy Ben-Ary. Sztuka bio-robotyczna i jej konteksty kulturowe*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.
- Kluszczyński, Ryszard, Waldemar; 2015, *Pół-żyjąca sztuka w poszukiwaniu autora. Wprowadzenie do twórczości Guya Ben-Ary'ego*; w: Ryszard Kluszczyński (red.), *Nervoplastica. Guy Ben-Ary. Sztuka bio-robotyczna i jej konteksty kulturowe*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, ss. 6-17.
- Kluszczyński, Ryszard, Waldemar; 2012, *Wonderful Life. Laurent Mignonneau + Christa Sommerer*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.
- Kluszczyński, Ryszard, Waldemar; 2012, *Od sztuki ekosystemów do refleksji krytycznej. Wstęp do analizy twórczości Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau*; w: Ryszard Kluszczyński (red.), *Wonderful Life. Laurent Mignonneau + Christa Sommerer*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, ss. 92-111.

- Kluszczyński, Ryszard, Waldemar; 2014, Ken Feingold: Figury mowy, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.
- Kluszczyński, Ryszard, Waldemar; 2014, Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego Historyczne Maszyny, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.
- Margulis, Lynn; 2006, Pozytywny dowód na obecność wilgotnych połączeń w wiecznej symbiozie; w: Sian Griffiths (red.), Prognozy. Trzydziestu myślicieli o przyszłości, Poznań: Zysk i S-ka, ss. 190-192.
- Nearly Human*; katalog do wystawy w ramach projektu ART+SCIENCE Meeting; 2015, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.
- Norman, Donald; 2006, Kognitywne protezy; w: Sian Griffiths (red.), Prognozy. Trzydziestu myślicieli o przyszłości, Poznań: Zysk i S-ka, ss. 200-205.
- Ostrowicki, Michał; 2014, Wirus technologii; w: Kultura i Historia.
- Postczłowiek. Medycyna, genetyka, etyka; Polityka – Niezbędnik inteligenta (2/2017).
- Przegalińska, Aleksandra; 2016, Technologiczna osobiwość (wywiad przeprowadzony przez Piotra Najsztuba); w: Wysokie Obcasy, nr 30 (889)/2016, ss. 8-13.
- Reichardt, Jasia; Paradoksy mechanicznego życia; w: *Nearly Human*; 2015, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.
- Shusterman, Richard; Świadomość ciała. Rozważania z zakresu somaestetyki, przeł. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz, Kraków: Universitas.
- Smith, Marquard; 2005, Stelarc. The Monograph, Cambridge/London: MIT Press.
- Turkle, Sherry; 2006, Zabawki, które odmienią nasze umysły; w: Sian Griffiths (red.), Prognozy. Trzydziestu myślicieli o przyszłości, Poznań: Zysk i S-ka, ss. 304-307.
- Warwick, Kevin; *Mind Machines*; w: Sian Griffiths (red.), Prognozy. Trzydziestu myślicieli o przyszłości, Poznań: Zysk i S-ka, ss. 314-316.

Ewa Wójtowicz

Postmedialne reinterpretacje europejskiej czasoprzestrzeni.
Documenta 14 w Kassel



Abstrakt

Tekst jest studium przypadku, jakim była wystawa documenta 14 (2017), przede wszystkim jej część zorganizowana w Kassel. Podjęte przez kuratora wystawy, Adama Szymczyka decyzje o lokalizacji wystawy w Atenach i Kassel oraz jej hasło „Ucząc się od Aten” kierują uwagę w stronę problematyki historii, tak dawnej, jak i najnowszej, ze szczególnym uwzględnieniem niełatwych relacji między Grecją a Niemcami na tle kultury europejskiej.

Zaproszeni do udziału w wystawie artyści występują w roli badaczy europejskiej czasoprzestrzeni w tym jej przeszłości, wchodząc w role archiwistów, historyków, archeologów, czy antropologów oraz podejmują role eksploratorów przestrzeni jako podróżnicy, scenarzyści wydarzeń performatywnych, czy etnografowie. Postmedialnie uwarunkowane obszary niepewności, dociekań spekulatywnych, czy nawet konfabulacji, są korzystne dla sztuki, otwierając generowane przez nią znaczenia na nowe możliwości (re)interpretacji.

Abstract

This text is a case study of documenta 14 (2017), particularly the part of the exhibition organised in Kassel. Adam Szymczyk curatorial decision of locating the documenta 14, equally in Athens and Kassel and naming the exhibition “Learning from Athens”, enables an analysis of historical issues, both ancient and contemporary (the latter being particularly uneasy, when it comes to Greek-German relations in the perspective of European culture). The artists taking part in the exhibition play various roles, focusing on European history (as archivists, historians, archeologists, anthropologists) and geography (as explorers, travelers, authors of performative scenarios and ethnographers). The postmedia condition of uncertainty, speculative thinking or even confabulation are advantageous for art, as they direct the meanings thus generated towards the new possibilities of (re)interpretation.

Przekrojowe, cykliczne, wielkie wystawy sztuki mające wymiar tyleż podsumowujący, co predyktywny, od przynajmniej kilku już lat nie roszczą sobie praw do prezentacji postaw artystów wyłącznie współczesnych¹. Transwersalne łączenie różnorodności zagadnień celem wydobycia istoty tego, co już Marcel Duchamp miał nazwać „grą między artystami wszystkich epok”, inspirowane do zadawania nowych pytań dotyczących często tematów dawno, zdawałoby się, zamkniętych. Przepisywanie historii jest ryzykowne, zwłaszcza w dobie jej postmedialnych przekłamań, skutkujących konfuzją wynikającą z trudności odróżnienia postprawdy od rzeczywistości. Jednak te właśnie, uwarunkowane postmedialnie, obszary niepewności, dociekań spekulatywnych, czy nawet konfabulacji, są korzystne dla sztuki, otwierając generowane przez nią znaczenia na nowe możliwości (re)interpretacji.

Przykładem oscylowania między problematyką historyczną, geograficzną i socjopolityczną (w wymiarze głównie ekonomicznym) jest długofalowo realizowana kuratorska koncepcja, której efekty można było zobaczyć za sprawą *documenta 14* (2017). Ta edycja prestiżowej wystawy, pod hasłem „Ucząc się od Aten” (*Learning from Athens*), której kuratorem był, wspierany przez liczny zespół współpracowników Adam Szymczyk, zorganizowana została w dwu lokalizacjach: wybranych po raz pierwszy do tego celu Atenach i w rodzimym dla *documenta* - Kassel. Ogląd obu wystaw, a także zapoznanie się z wydarzeniami towarzyszącymi i ewokowanym przez nie dyskursem, pozwala na podjęcie próby studium przypadku, którego *documenta* w Kassel staną się głównym tematem. Celem nie jest jednak konstatacja, że oto mamy do czynienia ze „zwrotem historycznym” we współczesnym świecie sztuki, choć elementy takiego zwrotu, w stronę – zawsze wrażliwej – korelacji między historią a geografią niewątpliwie można tu dostrzec. Artystyczne reinterpretacje historii wykraczające poza jej zmediatyzowane rekonstrukcje (*re-enactment*) pozwalają na wydostanie się z kręgu – nomen omen – powtórzeń, klisz i hermeneutycznych przesądów. Pamiętać jednak należy, że w postmedialnej rzeczywistości, historia traci swój przestrzenny, linearny wymiar i ulega swoistemu spłaszczeniu; wątki antyczne mogą być tak samo nośne, jak zdarzenia z historii najnowszej. Dowodem na to była odsłona pierwszej części *documenta* w Atenach, mająca prowadzić do tytułowej, płynącej z nich nauki.

We wstępie do *The documenta 14 Reader*, Adam Szymczyk podkreśla jednak, że jego zamiarem było raczej wywołanie impulsu, prowadzącego do oduczenia się tego, co już wiemy, niż dydaktyczny przekaz *ex cathedra*. Stąd zapewne wyjaśnienie koncepcji wystawy podane na stronie *documenta* komunikatywnym i prostym językiem,

¹ Za dwie pierwsze tego rodzaju wystawy, zrealizowaną konsekwentnie wedle transwersalnej koncepcji, uznać można kolejno: *documenta 13*, których kuratorką była Carolyn Christov-Bakargiev (2012) oraz *Pałac Encyklopedyczny* Massimiliano Gioniego podczas 55. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji (2013).

wykraczającym jednak poza czystą informację, wchodzącym zaś w polemikę z potencjalną krytyką. Gdy do ateńskiej wersji documenta 14 dołączyła jej część kasselska, dopełniła ona niektóre koncepcyjne wątki, jak niedopowiedziane kwestie dialogu. Dialog ten obejmował także wypowiedzi o charakterze performatywu: mające moc sprawczą, albo przynajmniej deklaratywną. Odzwierciedlały one procesy ciągle trwających, lecz często gwałtownych przemian, którym podlegały w ostatnich kilku latach losy jednostek, społeczności, a nawet organizmów państwowych. Bowiem, jak ujął to przeszło dwadzieścia lat temu Arjun Appadurai: „Z ruchliwością przestrzenną jest jak z przekazem. Zjawisko masowych migracji (dobrowolnych i wymuszonych) nie jest bynajmniej czymś nowym w dziejach ludzkich. Zestawione jednak z faktem gwałtownych przepływów medialnych obrazów, scenariuszy i sensacji składa się na obraz nowego ładu, w ramach którego wytwarzane są niestabilne nowoczesne formy podmiotowości” (Appadurai, 2005, 11). W ramach swojej koncepcji dysjunkcji, Appadurai za najważniejsze czynniki uznał: migracje i media. Na relację między nimi wpływać miały różne rodzaje obrazów, wśród których autor *Nowoczesności bez granic* wyróżniał *etnoobrazy*, *mediaobrazy*, *technoobrazy*, *finansoobrazy* oraz *ideoobrazy*. Wszystkie te rodzaje obrazów, czy też, jak chciałby Appadurai, „światów wyobrażonych” (Appadurai, 2005, 51), przenikały się w ramach tegorocznych documenta. Bowiem, jak zauważył Adam Szymczyk w wywiadzie dla „Artforum”, to właśnie sztuka pozwala na różnorodne dysjunkcje, czy formułowania kontrpropozycji (Kuo, 2017, 74). Ta zdolność sztuki ma więc charakter wypowiedzi performatywnej a jednocześnie przypomina o ambiwalencji wpisanej w geograficzną i znaczeniową mobilność.

W drodze: artyści, dzieła, idee

Będąca centralnym emblematem identyfikacji wizualnej wystawy linia między Atenami a Kassel, na te potrzeby pozbawiona została topograficznych odsyłaczy, dzięki czemu stała się tylko minimalistyczną, białą kreską na czarnym tle. Jednak jej geograficzny przebieg i kierunek jej możliwego przemierzenia miały znaczenie zarówno dla tych artystów, którzy trasę między obiema lokalizacjami wystawy zdecydowali się przebyć drogą lądową na potrzeby projektów włączonych do wystawy, jak i jej widzów. Pomimo krytyki, ta „kryzysowa turystyka” (Bell, 2017, 50) okazała się dla wielu pożytkiem, czego przykładem był projekt performatywny *Kunstpilgerreise 3* szwajcarskiej artystki Marinki Limat, zrealizowany niejako na marginesie documenta, bez oficjalnego patronatu tej imprezy². Artystka, pozyskawszy środki za pomocą serwisu crowdfundingowego, w ciągu 163 dni przemierzyła pieszo trasę 2500 kilometrów między Kassel a Atenami, docierając do stolicy Grecji w dniu zamknięcia kasselskiej wystawy. Po drodze odwiedzała miejsca i ludzi

² Wszystkie prace opisane w tym tekście, dla których nie podano roku ich powstania, datowane są na 2017.

związanych ze światem sztuki w krajach Europy Środkowej i na Bałkanach. Wizyty w „prowincjonalnych galeriach”³, takich jak Galerija Srbija w Niszu, czy rozbicie namiotu jako „otwartego pokoju” i miejsca spotkań na ulicy Skopje, były zaproszeniem do interakcji między sztuką a codziennym życiem. Ta pielgrzymka, jak zatytułowała Limat swoją pracę, miała być odwołaniem do tradycyjnego i obciążonego znaczeniami duchowymi formatu podróży i działaniem na rzecz przeniesienia go do współczesnych warunków. Podobny formalnie projekt zrealizował – już w ramach documenta – Nikhil Chopra, który 13. maja wyruszył z Aten w podróż w stronę Kassel, podczas której rozbijał namiot w kolejno odwiedzanych miejscach na wyznaczonej trasie. Namiot ten służył artyście jako miejsce pracy i płótno zarazem. Niwelując różnicę między zamknięciem w studiu a wyjściem w plener, Chopra rysował na wewnętrznych ścianach namiotu – głównie pejzaże, odsyłające do otaczających go widoków. Jednak artysta, aby te obrazy stworzyć, musiał je najpierw zinternalizować, istotnym czynnikiem pośredniczącym była zatem jego pamięć, przechowująca i niekiedy zniekształcająca obrazy zewnętrznego świata spoza namiotu. Dokumentacja projektu *Drawing a Line Through Landscape: the Tent*, zaprezentowana została w Kassel w miejscu znaczącym dla zmieniającej się wciąż formuły mobilności: na nieczynnym od 2005 peronie dworca kolejowego, oddanego do użytku w roku 1968. Oba powyżej opisane projekty wskazywały na to, że między Atenami a Kassel istnieje pewna luka, którą można wypełnić aktywizacją kulturową znajdujących się po drodze miejsc, zachodnioeuropejskim koneserom sztuki bliżej nieznanym. Nikhil Chopra, dokumentując swoją podróż i jednocześnie tworząc z niej spektakl, przez cały czas jawił się przed kamerą w stroju, który można uznać za kostium w pewnym sensie sceniczny. To charakterystyczna postawa dla tego artysty, który w swych poprzednich projektach często kreował „żywe obrazy”, sytuacje performatywne, czy fotografie stylizowane na archiwalne, aby zakwestionować różnicę między obrazem historycznym a potencjalnie współczesnym i przypomnieć o stygmacie orientalizacji.

Podróż o charakterze tak tradycyjnym, że dziś anachronicznym, czyli podróż konna, stała się także esencją projektu Rossa Birrella *The Athens-Kassel Ride*, którego finał miał miejsce w Kassel 9. lipca. Jeźdźcy po przemierzeniu całej trasy w ciągu stu dni (to tradycyjnie czas trwania documenta), pozowali m.in. na tle *Partenonu księżek* na kasselskim Friedrischsplatz. Przebieg trasy nazwany przez Birrella „szlakiem wagabundów” odpowiadał mniej więcej diagonalnej linii łączącej na mapie odległe od siebie o 1845 kilometrów Ateny i Kassel. W ten sposób nakreślona została pętla znaczeń zadzierzgnięta między, na przykład: reliefami Fidiasza, przedstawiającymi procesję panatenajską i ich (nie tylko semantyczną) przemianą w marmury Elgina, za sprawą zawłaszczenia przez British Museum. Z projektem tym korespondowała indywidualna

³ Parafrazując tytuł bloga Wojciecha Kozłowskiego Zapiski z prowincjonalnej galerii.

praca Birrella, *Criollo*, zaprezentowana w Neue Neue Galerie, a poświęcona wyłącznie rasie koni, które przemierzyły trasę podróży. Konie tej rasy były tu istotnym elementem projektu, bowiem to na takich właśnie wierzchowcach przemierzył w latach 1925-1928 oba kontynenty amerykańskie Aimé Félix Tschiffely, którego podróżą zainspirował się Birrell (Tschiffely, 2015).

Idea podróży przez Europę i dążenia do celu, którym miało być Kassel, wpisana była także w projekt Rogera Bernata. Artysta ten zazwyczaj zakłada, że w swoich projektach reżyseruje rodzaj spektaklu, w którym sytuacja teatralna zredukowana zostaje do obecności widzów. Jak zauważa Paul B. Preciado, pozbawiona ram formalnych teatru publiczność zmuszona jest do swoistego kanibalizmu: nie może skosztować sztuki, lecz tylko samą siebie (Preciado, 2017). W pracy *The Place of the Thing* Bernat zrealizował koncepcję, którą opracował wraz z Roberto Fratinim. W podróż do Niemiec wyruszyła replika tzw. kamienia przysięgi, znajdującego się na ateńskiej Agorze, przy którym miał się odbyć sąd nad Sokratesem. Celem było nie tyle Kassel, co znajdująca się nieopodal miejscowość Landau, w której niegdyś naziści zbudowali jeden z obiektów zwanych Thingplatz⁴. Dziś nie ma po nim śladu, lecz miejsce to miało być celem podróży kopii kamienia, którą artysta zamierzał tam zakopać w ziemi, co określił mianem egzorcyzmu. Imitacja kamienia przysięgi powierzana była kolejno przez Bernata w ręce jednostek i grup, które realizowały z jego zastosowaniem rozmaite działania performatywne, otrzymując od artysty honorarium. Na terytorium Grecji odbyły się m.in. akcje takie, jak inscenizowany wykład, który „kamień” miał wygłosić dla pustej sali, został on także przewieziony go ateńskim metrem przy akompaniamencie odśpiewanego hymnu Grecji, wniesiono do gmachu EMST (zastanawiając się, czy jest dla niego miejsce w muzeum sztuki współczesnej) i na teren stadionu olimpijskiego. Trasa podróży repliki kamienia miała przebiegać także przez miejsca znaczące dla najnowszej europejskiej historii, takie jak Mostar czy Srebrenica. Po dotarciu do Landau, kamień miał być zakopany w miejscu dawnego Thingplatz, co artysta określał mianem egzorcyzmu. Wszystko jednak potoczyło się inaczej po tym, jak 19. maja, jeszcze w Atenach, Bernat wypożyczył replikę kamienia grupie młodych ludzi, którzy mieli zrealizować z tym rekwizytem kolejne z serii spontanicznych działań. Napotkał wówczas na działanie nieoczekiwane subwersywne, ponieważ byli to aktywiści i aktywistki kolektywu LGBTQI+ Refugees in Greece. Grupa ta, działająca na rzecz nieheteronormatywnych migrantów pochodzących głównie z krajów arabskich, a szukających schronienia w Grecji, wykorzystała projekt Bernata do nagłośnienia swojej sprawy. Przedstawiciele LGBTQI+ Refugees in Greece nagrali film, w

⁴ Amfiteatr służący do zgromadzeń o charakterze politycznym. Nazwa pochodzi od zgromadzeń plemion germańskich i skandynawskich Thing/Ting.

którym wygłosili krytyczny manifest na temat pracy, a następnie oddalili się z repliką kamienia w nieznanym kierunku. Treść manifestu wyraża jasno ich intencje:

„Ukradliśmy Twój kamień i nie oddamy go

Może został deportowany do Turcji mimo dwukrotnej apelacji

Może jest w drodze do Szwecji z fałszywym paszportem za 2000 Euro

Może został doprowadzony do samobójstwa w obozie przejściowym w Moria

Może czeka w kolejce do urzędu w Katehaki, na wciąż odraczaną wizytę, by wnieść o azyl

Może sprzedaje swoje ciało obcym w parku Pedion Tou Areos

Może został uznany za legalnego uchodźcę, ale nadal śpi na ulicy (...) ⁵”

Całość tego wywrotowej akcji nazwanej przez jej prowadzyców #Rockumenta, spowodowała, że ostatecznie żadna z kilku kopii kamienia, które Roger Bernat wykonał na potrzeby projektu, nie została „pochowana” pod Kassel, zaś sam artysta, po nieskutecznej polemice z porywaczami kamienia uznał, że projekt poniósł porażkę. Jednak ten subwersywny ruch nieoczekiwanie pomógł projektowi Bernata i Fratiniego; wydaje się, że praca *The Place of the Thing* dzięki tego rodzaju zwrotowi akcji wydaje się o wiele ciekawsza.

Trasę między Atenami a Kassel przemierzyły także – bez nieoczekiwanych przygód – dzieła sztuki; zarówno te, które wystawiono w obu miejscach (marmurowy namiot *From Inside* Rebekki Belmore) jak i te, które reprezentowały kolekcję ateńskiego Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej (EMST). Te dzieła opuściły swoją dotychczasową siedzibę, uwidaczniając swoisty paradoks: miały stać się jej wizytówką, choć po raz pierwszy pokazane zostały publicznie, ponieważ w murach muzeum EMST, otwartego w ubiegłym roku po długich perturbacjach, wciąż nie ma ekspozycji kolekcji stałej. Twórczość artystek i artystów, takich jak: Chryssa (1933-2013), Stephen Antonakos (1926-2013), Vlassis Caniaris (1928-2011), czy Bia Davou (1932-1996), autorka kolażu *Kolumny i chmury. Hipotetyczna interwencja wśród kolumn świątyni Zeusa Olimpijskiego* (1983), spotkała się w tej kolekcji z pracami Mony Hatoum, Kendella Geersa czy Billa Violi. W zaprezentowanych we Fredericianum pracach, w tym wymienionych powyżej, widać było pewne wspólne cechy, wydobyte zapewne dzięki selekcji na potrzeby tej prezentacji.

⁵ Przeł. z języka angielskiego na potrzeby tego tekstu Ewa Wójtowicz.

Praca Caniarisa *Hopscotch* (1974) to aranżacja przestrzenna z bezgłowymi postaciami „na walizkach”. Jarząca się cyklicznie elektrycznością instalacja *Fix It* (2004) Mony Hatoum przypomina schron, który nie zapewnia bezpieczeństwa. Kendell Geers w pracy *Akropolis Redux (The Director's Cut)* (2004) wystawia zwoje drutu kolczastego na magazynowych półkach. Film Violi, *The Raft* (2004), prócz oczywistego odwołania do *Tratwy Meduzy* Eugène’a Delacroix, przypomina o nieoczekiwanym zagrożeniu rozbijającym spokój codzienności. Prócz tych prac, w kilku salach Fredericianum znajdowały się także obiekty składające się na cykl *Bottari* (2005) znanej koreańskiej artystki Kimsooja. Te barwne tłumoki, zawinięte w tkaninę pościelową z tradycyjnym dla koreańskiego rzemiosła motywem, przywodziły na myśl pakowany naprędce bagaż uciekinierów. Na potrzeby tej wystawy artystka zawinęła w nich używane tekstylia pozyskane zarówno w Atenach, jak i w Kassel. Natomiast na parterze budynku umieszczono instalację greckiego architekta, Andreasa Angelidakisa, *Polemos*⁶, zbudowaną z obiektów wykonanych z gąbki, powleczonych tkaniną o maskującym wzorze militarnym. Jej moduły, zanim zostały rozstawione za sprawą Parlamentu Ciał tak, by posłużyć znużonym widzom wystawy do odpoczynku, składały się na obiekt w kształcie czołgu. Praca ta w prosty sposób przypominała o wojnie jako „nowej normalności” i oswojaniu jej groźnych atrybutów za pomocą elementów kultury popularnej, w tym modnych gadżetów.

Zaprezentowana w murach Fredericianum kolekcja wypożyczona z EMST była więc zbiorem niejako pozbawionym historii, która mogła zacząć powstawać z chwilą powrotu dzieł do Aten. Przypomina to schemat artystycznego sukcesu, który niejeden artysta odnosi w swym rodzinnym kraju dopiero wtedy, gdy zostanie uznany na Zachodzie⁷. Ten okcydentalny model kariery, wynikający z kompleksu prowincji, przypomina o ciągle trwałym w świecie sztuki podziale na centrum i peryferia⁸. Tego właśnie podziału chciał uniknąć Adam Szymczyk, co wyraźnie w swoim kuratorskim wprowadzeniu zaznaczał (Szymczyk, 2017, 17-42). Przypominał także o nieufności po obu stronach: Kassel obawiało się „utrąty” documenta na rzecz Aten, zaś Ateny obawiały się powtórki z olimpiady w 2004 roku, która zapoczątkowała stopniową recesję greckiej ekonomii (Szymczyk, 2017, 21). Jednak postawienie znaku równości między Atenami a Kassel nie jest możliwe. Dlatego ta intencja nie przyniosła zapowiadanego egalitaryzmu, lecz właśnie pozwoliła na ujawnienie ukrywanych często, niepisanych podziałów, w których wyznaczaniu niemałą rolę odgrywa ekonomia i jej cykliczne kryzysy.

⁶ Gr. *Πόλεμος* – wojna.

⁷ Marcel Duchamp wracający z Ameryki miał być przedstawiony przez Man Raya francuskim surrealistom jako wielki amerykański artysta.

⁸ Dawniej Paryż, później Nowy Jork, który, jak ujął to w tytule swej książki *Serge Guilbaut* „ukradł ideę sztuki nowoczesnej”.

W postmedialnej sieci powiązań

Kryzysy (ekonomiczne, polityczne, tożsamościowe), w kolejnych fazach naznaczające historię Grecji, dobrze uwypukla Dieter Roelstraete, opisując na łamach „Mousse” osiem aspektów relacji niemiecko-greckich: od Winckelmanna, przez postaci takie jak Leo von Klenze (1784–1864), Louis Kolitz (1845-1914) i Heinrich Schliemann, aż po różnicę zdań między Alexisem Tsiprasem i Angelą Merkel, utrwaloną na fotografii prasowej wykonanej w roku 2015 podczas debaty na temat greckiego zadłużenia (Roelstraete, 2017, 56-61). Autor tego zestawienia nie pomija także fascynacji grecką sztuką doby klasycznej, którą przejawiali – na skrajnie odmienne od siebie sposoby - zarówno artyści tworzący na zlecenia nazistów, jak i pierwszy kurator documenta Arnold Bode i pierwszy prezydent RFN Theodor Heuss, uznający Grecję za swoją duchową ojczyznę (*geistige Heimat*). Urodzony trzysta lat temu Johann Joachim Winckelmann nie bez przyczyny jest przecież uważany za twórcę mitu Grecji jako kolebki kultury europejskiej. To jego książkę *Dzieje sztuki starożytnej* (1764) powszechnie utożsamia się z narodzinami klasycyzmu. Aby mit mógł zostać spełniony, założenia klasycyzmu wdrażali przede wszystkim architekci i urbaniści. Wśród nich Leo von Klenze, związany z ateńską Bawariokracją, czyli społecznością Niemców (przedsiębiorców, prawników, wojskowych, naukowców itd.) sprowadzonych do Grecji wówczas, gdy ustanowiono tam panowanie pochodzącego z Bawarii króla Ottona I. Do jego działalności w kontekście Bawariokracji odwołuje się także Neni Panourgiá, pisząc o tym, że to usiłowanie wzajemnego, mimetycznego naśladownictwa odcisnęło na Grecji piętno dysfunkcyjnej biurokracji, wypaczającej pruski wzorzec (Panourgiá, 2017, 56). Powodowany zapewne poczuciem misji, Leo von Klenze, budujący jednocześnie Ateny i Monachium z jego słynną Gliptoteką, miał pokazać Grekom, jak mają dorównać ideałom klasycznym, ukutym dla nich według niemieckiej koncepcji Winckelmanna i jego naśladowców. Architekt ten, który zaprojektował m.in. plan nowożytnych Aten (1833) eksponowany na documenta w Neue Galerie, jest także autorem Walhalli, czyli dziewiętnastowiecznej kopii Partenonu znajdującej się nad Dunajem, w pobliżu Regensburga.

Nad obrazem tegorocznych documenta dominowała jednak inna kopia Partenonu – ta zbudowana z książek, których treść poddana została – z różnych powodów i w różnych miejscach i czasach – cenzurze. Zafoliowane książki – od dzienników Anny Frank przez zbiór wierszy Osipa Mandelsztama, po serię o Harry’u Potterze – zostały rozdane widzom documenta na tydzień przed zakończeniem wystawy, gdy konstrukcja obiektu zaczęła ulegać rozbiórce. Praca Marty Minujín swoją pierwszą wersję miała w Buenos Aires jako *El Partenón de libros* (1983) i składała się wówczas z 25 tys. książek wydobytych z piwnic, w których przeleżały czas rządów wojskowej junty. Te książki, skonfiskowane wydawcom, księgarniom, bibliotekom i prywatnym właścicielom, miały być po zakończeniu projektu rozdane. To, co wykluczone i ocenzurowane wróciło więc do publicznego obiegu kultury. Wybór tej pracy jako najbardziej dobitnej, za sprawą skali i miejsca realizacji na

Friedrichsplatz w Kassel, jest nie bez znaczenia⁹. To w tym właśnie miejscu naziści palili zakazane książki i przedstawili społeczności Kassel osła na wybiegu otoczonym drutem kolczastym (1933). Fotografia z tego wydarzenia opublikowana w ówczesnej prasie, dziś znajdująca się w Muzeum Miejskim w Kassel, stała się inspiracją dla pracy Sanji Iveković *The Disobedient (The Revolutionaries)* zaprezentowanej na dOCUMENTA (13) w 2012 roku.

Przestrzeń Friedrichsplatz podczas tegorocznych documenta określały jednak także inne prace, których znaczenia dopełniały się poprzez sąsiedztwo. Seria prac *Wir (alle) sind das Volk—We (all) are the people* (2003-2017) Hansa Haacke, artysty często pracującego z tekstem w przestrzeni publicznej, nawiązywała do wielkoformatowych banerów wywieszonych na budynku EMST w Atenach. Instalacja Daniela Knorra *Expiration Movement*, polegała na przypominającej pożar emisji dymu wydobywającego się z jednej z wież Fredericianum przez wszystkie sto dni wystawy. Instalacji towarzyszył manifest, głoszący m.in.: „Bezpieczeństwo oznacza przyszłość i przeszłość”. Inne rozumienie bezpieczeństwa, bliższe współczesnym jego wypaczeniom w ramach związanej z nim tzw. paranoi, przedstawiła turecka artystka Banu Cennetoğlu w pracy *BEINGSAFEISSCARY*. Inspiracją miało być graffiti tej treści dostrzeżone na murach ateńskiej Politechniki w kwietniu bieżącego roku. Napis zaprojektowany przez Cennetoğlu znalazł się na fryzie muzeum Fredericianum, zastępując stałą nazwę tej placówki na zasadzie *détournement*. Do jego wykonania użyto istniejących liter, dodając kolejne, wykonane w tym samym stylu. Poniżej – sześć jońskich kolumn zdobiących neoklasyczną fasadę pierwszego publicznego muzeum w Europie, przypominających o potrzebie naśladowania greckiej architektury antycznej.

Nieco dalej, na placu przed Documenta Halle, umieszczono plenerową instalację *When We Were Exhaling Images*, której autorem był Hiwa K we współpracy ze studentami kierunku projektowania produktu Kunsthochschule Kassel. Stos rur o szerokim przekroju pozwalał zajrzeć do wnętrza wypełnionych przedmiotami codziennego użytku tak, jakby służyły za tymczasowe miejsce zamieszkania. Niektórym nie można było odmówić przytulności czy stylowości, co jeszcze bardziej wydobywało gorzką ironię tego projektu. Praca ta odsyłała, oczywiście do wątku kryzysu migracyjnego¹⁰, podobnie jak *Pomnik dla obcych i uchodźców* autorstwa Olu Oguibe, artysty pochodzącego z nigeryjskiej Biafry, mająca formę obelisku ustawionego na Königsplatz w centrum Kassel. Cokół pomnika służył za siedzisko czekającym na tramwaj mieszkańcom, w tym nierzadko migrantom

⁹ Podczas kilku ostatnich edycji documenta realizacje plenerowe na Friedrichsplatz miawały manifestacyjną wymowę, często też odsyłały – jako heterotopie – do historii tego miejsca i innych punktów na mapie świata. Tak było np. w przypadku pracy Sanji Iveković *Poppy Field* na documenta 12 (2007).

¹⁰ Adam Szymczyk nie zgadzał się z tym terminem uznając go za eufemizm i pisząc o kryzysie humanitarnym. Por. Szymczyk, 2017, 31.

zmierzającym do dzielnicy Nordstadt, najczęściej zamieszkiwanej przez przybyszów m.in. z Bliskiego Wschodu. Na obelisku widniały, w czterech językach, cytaty z Ewangelii św. Mateusza: „Byłem przybyszem, a przyjęliście mnie”.

Banalność zła, nieoczywistość historii

Miasto Kassel funkcjonuje, za sprawą swojej niejednoznacznej historii, jako wcielenie figury ofiary i kata jednocześnie. To tam polski dziennikarz, Józef Kisielewski oglądał w roku 1938 propagandową wystawę *Blut und Rasse*, usprawiedliwiającą *drang nach Osten* (Kisielewski, 1966, 284). To właśnie miasto zniszczył aliancki nalot dywanowy w roku 1943. Kassel staje się w tym kontekście przykładem tego, co było udziałem całych Niemiec i wielokrotnie stawało się przedmiotem ekspiacji w ramach debaty publicznej¹¹. Dlatego na widzów wystawy w Neue Galerie patrzyli *Prawdziwi naziści*, których wizerunki zestawiał w monumentalną ścianę Piotr Uklański. Ta banalność zła, by przypomnieć sformułowanie użyte przez Hannah Arendt w książce *Eichmann w Jerozolimie*, przejawiała się między innymi w grabieży dzieł sztuki należących do żydowskich kolekcjonerów. Grabież ta, dokonywana w świetle obowiązujących procedur prawnych i z całą mocą biurokracji, stała się widoczna dla niemieckiej opinii publicznej wraz z sensacją towarzyszącą odkryciu kolekcji Gurlitta w 2012 roku. Cała historia w tle – piętno „sztuki zdegenerowanej”, nieczyste sumienia zwykłych urzędników, zza biurka podtrzymujących maszynę nazistowskiej opresji, wreszcie twarze nie aktorów, lecz prawdziwych nazistów – to wszystko prowokowało szereg pytań, eskalujących aż po oskarżenia.

Dlatego właśnie praca Uklańskiego korespondowała ze znajdującą się w tym samym gmachu i rozplanowaną na kilka sal, prezentacją projektu Marii Eichhorn. O tej niemieckiej artystce głośno było w ostatnich latach przede wszystkim za sprawą projektu *5 tygodni, 25 dni, 175 godzin* (2016), zrealizowanego w londyńskiej galerii Chisenhale¹². W ramach wystawy galerię zamknięto, a jej pracownicy mogli cieszyć się płatnym urlopem, którego ważną składową był fakt, że wszystkie e-maile adresowane w tym czasie do galerii miały być automatycznie kasowane¹³ (Searle, 2016). Ten dyskretny czynnik przypominający o ciągłej presji i niemożności wylogowania z systemu zawodowych zobowiązań, dobrze oddaje wnikliwość, z jaką Eichhorn realizuje swoje projekty. W ramach documenta w Atenach, Maria Eichhorn przedstawiła dokumentację długotrwałego przedsięwzięcia, jakim było pozbawienie nieruchomości przy ulicy Stavropoulou 15 statusu

¹¹ Przykładem niemieckiego artysty podejmującego ten niełatwy temat jest Gregor Schneider, np. w pracy *unsubscribe*, 2014, w ramach której kupił i zburzył rodzinny dom Joseph Goebbelsa w Rheydt.

¹² Nie był to pierwszy taki gest w świecie sztuki (np. Robert Barry, 1979, czy Santiago Sierra w Lisson Gallery, 2002), nie pierwsza też tego rodzaju realizacja w twórczości artystki.

¹³ Poza jednym kontem mailowym, sprawdzanym co środę.

własnościowego. Ten projekt – w sensie wizualnym całkowicie nieatrakcyjny, bowiem składający się z ekspozycji dokumentów w gablocie, wydawał się jednak tylko preludium do pracy, którą Eichhorn zrealizowała w Kassel.

Monumentalny projekt *Rose Valland Institute* (2017) składał się z dziewięciu obszernych części¹⁴. W każdej z nich podejście do kwestii zagrabionych dzieł było nieco inne; rozciągało się pomiędzy kwerendą historyczną, studium przypadku i analizą dokumentów, by dotrzeć do *open call*, mającego na celu ustalenie własności osieroconych (sic!) prac. To zawołanie o ujawnienie bezprawnej własności pozostanie jednak najprawdopodobniej bez echa i cisza ta jest wystarczająco wymowna.

Patronką Instytutu Rose Valland jest francuska historyczka sztuki (1898-1980), której udało się udokumentować wywożenie przez Niemców dzieł sztuki z okupowanego Paryża. Po wojnie działała ona w komisji, której zadaniem było odnalezienie zagrabionych dzieł i ich zwrot prawowitym właścicielom, co udawało się w przypadku instytucji kultury, lecz w odniesieniu do prywatnej własności często okazywało się niemożliwe. Forma, w jakiej odebrano kolekcjonerom ich obrazy, rzeźby i księgozbiory, nazwana została w jednej z części projektu bezprawną, jednak przyjrzawszy się protokołom, spisom inwentarzowym i decyzjom opatrzonym podpisami i pieczętami, przekonujemy się, że wszystkie czynności realizowano w świetle obowiązującego wówczas prawa.

Szczególnie interesujący jest casus jednej z części projektu, na którą składał się inwentarz dzieł należących do zamożnego kolekcjonera Israela Davida Friedmanna zamieszkałego w Breslau. Zgromadzone w wybudowanej specjalnie na te cele willi przy ulicy Ahornalee 27 dzieła, takie jak obrazy, antyki, książki, dywany, zostały szczegółowo spisane przed ich przejściem na rzecz III Rzeszy¹⁵. W kolekcji znajdowały się prace artystów takich, jak Camille Pissarro, Lovis Corinth, czy Gustave Courbet, a także obraz Maxa Liebermanna *Dwóch jeźdźców na plaży* (1901). Obraz ten odnaleziono przed kilkoma laty w skonfiskowanej przez niemiecką policję kolekcji Gurlitta, liczącej ponad 1200 dzieł sztuki¹⁶. Rozpoznany został przez rodzinę zamieszkałego dziś w Nowym Jorku Davida Torena, jednego z dwóch potomków Friedmanna, którym udało się przeżyć Holocaust

¹⁴ Czas działania instytutu jako projektu artystycznego zbiegał się z czasem trwania wystawy, jednak nie wyklucza się kontynuacji. Nazwa i formuła tej czasowej patainstytucji być może nawiązuje do nazw placówek takich, jak Instytut Yad Vashem.

¹⁵ Dziś: Alei Jaworowej we Wrocławiu.

¹⁶ Kolekcja znajdowała się w Monachium, w prywatnym mieszkaniu osiemdziesięcioletniego Corneliusa Gurlitta, syna Hildebranda Gurlitta, który zajmował się nabywaniem dzieł sztuki dla nazistów m.in. na cele mającego powstać w Linzu muzeum sztuki aprobowanej przez Hitlera. Wraz z pozostałymi dziełami odnalezionymi w innej posiadłości Gurlitta w Salzburgu, kolekcja obejmuje ok. 1500 dzieł. Cornelius Gurlitt zapisał swoją kolekcję w spadku Muzeum Sztuki w Bernie, które przyjęło dar. Do 2015 zwrócono pięć dzieł spadkobiercom właścicieli, którzy je rozpoznali. Pierwszym z nich był obraz Maxa Liebermanna, który wrócił do Davida Torena.

(Alberge, 2015). Sędziwy Toren nie może ponownie zobaczyć obrazu, który wrócił doń po siedemdziesięciu pięciu latach - jest niewidomy. Ponieważ zdecydował o sprzedaży obrazu, czego podjął się londyński dom aukcyjny Sotheby's, na cele pamiątkowe wykonano kopię obrazu z elementami tyflograficznymi, którą sporządził Christian Thee. Jego praca *Artfelt Gesture, Two Riders on a Beach* (2014) funkcjonowała w ramach ekspozycji na takich samych prawach, co listy, faksymile dokumentów i fotografie. Wśród tych dokumentów pojawił się także list w sprawie obrazu, zaadresowany do Hildebranda Gurlitta, którego dziedzictwo stało się przedmiotem niedawnego skandalu w Niemczech.

Pierwotna idea Adama Szymczyka miała zakładać wystawienia kolekcji Gurlitta, nazwanej przez media „kolekcją hańby” (Szymczyk, 2017, 55)¹⁷. Celem było pokazanie jej jako całości, zanim zostanie rozproszona, a jej polityczny i etyczny wydźwięk zniwelowany. Dzieła miały być pokazane w Neue Galerie, bardziej jako „dowody rzeczowe”, czy też niemi świadkowie, niż przedmioty estetycznej kontemplacji (Szymczyk, Alberro, Haacke, Eichhorn, 2017). Miały przypominać o tym wszystkim, co – jak zauważa Szymczyk, przywołując w rozmowie z Alexandrem Alberro, Hansem Haacke¹⁸ i Marią Eichhorn artykuł Claude’a Lanzmanna opublikowany na łamach „Frankfurter Allgemeine” – zmieniło się, ponieważ po tylu latach właściwie nie ma już świadków; zostają historycy (Lanzmann, 2015). Szczególną rolę mają tu historycy sztuki i kuratorzy, czego najlepszym przykładem jest Arnold Bode, inicjator documenta. Poprzez przypomnienie niemieckiej publiczności dziedzictwa sztuki awangardowej, przez prawie dwadzieścia lat rządów nazistów uznawanej za „zdegenerowaną”, Bode odnowił przerwana ciągłość niemieckiej sztuki¹⁹. Mógł tego dokonać w sensie historycznym, lecz nie przestrzennym – Kassel leżało nieopodal granicy z NRD, gdzie „zawłaszczono” artystów reprezentujących lewicujące środowisko berlińskiej pierwszej awangardy takich, jak Georg Grosz. Dlatego, jak zauważa Maria Eichhorn – historia nigdy się nie kończy (*history never ends*), a w tym sensie też historia Gurlitta i jego kolekcji ma wymiar alegoryczny (Szymczyk et al, 2017). Alexander Alberro natomiast zwraca uwagę na fakt, że istota kolekcji Gurlitta leży nie tyle w wartości artystycznej obrazów, które się na nią składają, odzwierciedlających często gusta zamożnej burżuazji początków XX wieku, lecz fakt, że kolekcja, jako całość, tak długo była

¹⁷ Ostatecznie kolekcję pokazało w listopadzie 2017 Muzeum Sztuki w Bernie, czyli placówka, której C. Gurlitt zapisał w spadku kolekcję. Tytuł wystawy, której kuratorami byli Nikola Doll, Matthias Frehner, Georg Kreis i Nina Zimmer: *Gurlitt: Status Report „Degenerate Art” – Confiscated and Sold*.

¹⁸ Hans Haacke jako student akademii w Kassel, pracował przy montowaniu drugiej documenta w 1959 i pilnowaniu tej wystawy. Jego zdjęcia przedstawiające m.in. ówczesnych widzów, wykonane przy tej okazji, można było oglądać we Fredericianum w ramach documenta 14, obowiązywał jednak zakaz ich fotografowania.

¹⁹ Warto bowiem pamiętać, że documenta 1 z roku 1955 były pierwszą większą wystawą zbiorową w Niemczech od czasu niesławnej *Entartete Kunst* zorganizowanej w 1937 roku. Notabene Przewodnik po wystawie ujmował słowo „sztuka” (Kunst) w cudzysłów, aby wyraz pogardy był jeszcze dobitniejszy. Por. https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/643_1 [dostęp 30.09.2017]

mrocznym sekretem. Wydobyć go na jaw spowodowało, że stała się bytem naznaczonym freudowskim poczuciem *Unheimlich* – wywołuje niepokój pomimo tego, że wygląda jak neutralny obraz na ścianie mieszczańskiego salonu. A może właśnie dlatego.

Konteksty jakie ewokuje kolekcja Gurlitta są wielopoziomowe. Obrazują paradoks podwójnego zawłaszczenia, jakie stało się udziałem składających się na nią obrazów. Dwuznacznego wydźwięku dodaje fakt, że za każdym razem procedura zmiany własności odbywała się zgodnie z prawem. Hildebrand Gurlitt jest najbardziej znaną postacią tego procederu, jednak oczywiste jest, że nie tylko on nabywał dzieła sztuki od ich właścicieli, znajdujących się w sytuacji bez wyjścia, bądź po prostu decydował o konfiskacie²⁰. Wszystko to razem powoduje, że samo dotknięcie tematu otoczonego tak silnym społecznym odium przypomina o winie, która nie jest jednostkowa. Do ekspozycji zbiorów Gurlitta w ramach documenta ostatecznie nie doszło, co nie oznacza również, że kwestia niejasności natury etycznej, jakie rodzą się w związku z tą sprawą, zostanie kiedykolwiek rozstrzygnięta.

Maria Eichhorn za przykład dla swojego projektu bierze głównie książki i dzieła sztuki – obiekty wydawałoby się, naturalne, w kontekście wystawy ulokowanej w placówce muzealnej. Ale, jak zauważa w rozmowie z Davidem Torenem, zagrabione mienie obejmowało także, prócz dzieł sztuki: nieruchomości, zasoby finansowe, firmy, ruchomości, prace naukowe czy patenty (Eichhorn, 2017). W ramach projektu wystawiono więc przede wszystkim dokumenty – od planu Willi Friedmanna, przez dokumentację aukcji, na które w latach 1935-1942 trafiały zagrabione dzieła sztuki, aż po albumy z fotografiami wykonanymi ukradkiem przez Rose Valland. Jednak wizualnie najsilniej oddziaływała część projektu *Książki pozyskane bezprawnie z własności żydowskiej*: pomnikowa, wysoka półka z książkami pochodzącymi z księgozbiorów żydowskich mieszkańców Berlina, pozyskanymi dla berlińskiej biblioteki miejskiej w 1943 roku. Pięknie oprawne woluminy o różnej tematyce – od książek naukowych i albumów po fabułę i literaturę dziecięcą – zebrane były razem, zacierając indywidualne różnice między ich niegdyśniejszymi właścicielami.

Palimpsesty i heterotopie

Dzieła, które przemieściły się w przestrzeni i czasie, kryją także w sobie dramatyczne historie. Przykładem są freski, zdjęte ze ścian Willi Landaua w Drohobycz. Bruno Schulz, którego laserunkowe pociągnięcia pędzla wciąż dobrze widać na warstwie tynku, przywołany był w kontekście prac związanych ze sferą literatury, w muzeum Grimmwelt

²⁰ Przejmowaniem dzieł sztuki zajmowało się łącznie czterech marszandów wyznaczonych przez Hitlera i Goebbelsa.

Kassel. Historia ściennych malowideł Schulza i ich odseparowania od ścian drohobyckiej willi jego gestapowskiego mocodawcy, jest dobrze znana i nie wymaga komentarza, jednak pastelowe, baśniowe postaci ludzi i zwierząt nabierały dodatkowego kontekstu w muzeum poświęconym najbardziej znanym niemieckim językoznawcom, jakimi byli bracia Jacob (1785-1863) i Wilhelm (1786-1859) Grimm.

Ich mniej znany młodszy brat Ludwig Emil Grimm (1790-1863), malarz, grafik i rysownik, profesor uczelni artystycznej w Kassel, przedstawiał w swoich pracach niejednoznaczne zderzenia kulturowe. W Neue Galerie zaprezentowano jego grafiki a także, noszący opisowy tytuł, szkic tuszem *Młoda kobieta w sukni balowej prezentowana w klatce grupie tubylców* (1853). Tubylcy (*natives*) mają cechy negroidalne, choć wedle notatki na szkicu, akcja ma rozgrywać się w Indiach, a w spotkaniu tych odmienności pośredniczy biały – być może naukowiec – ze wskaźnikiem w dłoni. Rysunek ten, niejednoznaczny w swoim wydźwięku, dobrze korespondował z pozostałymi dziełami w tej samej, niewielkiej przestrzeni wystawienniczej. W jego sąsiedztwie umieszczono m.in. obiekt będący eksponatem historycznym – egzemplarz niesławnego *Code Noir* (1685), dekretu prawnego wydanego przez króla Ludwika XIV, dotyczącego niewolnictwa we francuskich koloniach (Latimer, Szymczyk, 2017, 113-116). W pobliżu znajdował się impresjonistyczny obraz Louisa Kolitza *Berliner Schloss* (1912), przedstawiający nieistniejącą dziś budowlę, stojącą na miejscu, które z uwagi na wymazywane i nawarstwiane znaczenia, jest obecnie historycznym i architektonicznym palimpsestem²¹. Dla dopełnienia całości w tym samym pomieszczeniu zaprezentowano prace dotyczące transformacji tożsamościowej Lorenzy Böttner (1959-1994), absolwentki uczelni artystycznej w Kassel, których lejtmotywnym były obcość i wykluczenie. To niemiecka transseksualna artystka, która jako dziecko, straciła w wypadku obie ręce. Wówczas była jeszcze chłopcem nazywającym się Ernst Lorenz Böttner. Podwójne wykluczenie, jakiego doznał Böttner – okaleczone ciało i zmiana płci – wpłynęło na charakter jego, a następnie jej twórczości, jako artystki niepokodzonej ze swoją cielesną i społeczną kondycją. Jeden z murali namalowany stopami, wyeksponowano w Neue Galerie wraz z fotografiami o charakterze inscenizowanym, dokumentującymi grę z kliszami męskości i kobiecości, utrwalonymi także za sprawą historii sztuki.

O wiele mniej efektowną, lecz także odsyłającą do klisz budowanych za sprawą obrazów, jest praca duetu Prinz Gholam, zaprezentowana w Documenta Halle. To niepozorna projekcja wideo w pomieszczeniu na końcu budynku, dokumentująca działanie performatywne w ramach projektów *Speaking of Pictures* oraz *My Sweet*

²¹ Berliński Zamek, zniszczony podczas II wojny światowej i zburzony w latach 50. XX w., zastąpił Pałac Republiki, który rozebrano w pierwszej dekadzie wieku XXI, by na tym miejscu postawić Humboldt Forum. Ten obiekt, przemawiający językiem architektury historycznej, ma stać się miejscem prezentacji sztuki pozaeuropejskiej, dotychczas zgromadzonej w berlińskim muzeum Dahlem.

Country (Olympieion). Artyści, znajdując się m.in. w Atenach na terenie świątyni Zeusa Olimpijskiego, przybierali pozy odnoszące się do układów ciał postaci na typowo akademickich obrazach. Na przeciwległej ścianie znajdowały się grafiki (m.in. sztych Alphonse’a Lamotte *Wkroczenie krzyżowców do Konstantynopola* za Delacroix, 1889) oraz materiały archiwalne w gablotach dobrane na cele projektu przez Prinza i Gholama. Ta rekonstrukcja (*reenactment*) niemająca nic wspólnego z dezynwolturą i kiczem zbiorowych rekonstrukcji historycznych, odsyłała do delikatnego związku między wyobrażeniem, a jego reprezentacją za pomocą języka sztuki.

Sztuka, historia, prawda

Pomimo, iż prace pokazane w ramach dokumenta 14 nie epatowały silnymi emocjami dla pustego efektu, zdarzały się wśród nich obrazy mocne, a nawet drastyczne. Wątki nieszczęścia: głodu (Zainul Abedin czy Chittaprosad Bhattacharya – rysunki tuszem i fotografie dokumentujące głód w Odyssie w Indiach z lat 40. XX w.), wojen (Hasan Reci), choroby ciała i cierpienie duszy (Alina Szapocznikow, Lorenza Böttner), pojawiały się w serii różnych, zestawionych ze sobą komplementarnie prac. Dzieła te, wypożyczone z placówek muzealnych w Dhace, New Delhi czy Tiranie, pozwalały wybrzmieć głosom artystów dokumentujących prostymi środkami to, co dramatyczne. Wymiar świadectwa historii widoczny był także w projekcie zaprezentowanym w Neue Galerie za sprawą Stowarzyszenia Przyjaciół Halita, związanym z morderstwami dokonywanymi przez grupy neonazistów w Niemczech²². Dokumentacja projektu, zrealizowanego we współpracy z grupą Forensic Architecture obejmowała m.in. zapis wideo demonstracji protestującej przeciwko eskalacji przemocy wobec emigrantów w Niemczech. Podobny problem podjął niegdyś Hans Haacke w jednej ze swoich prac, *Kein schöner Land (There is no more beautiful land/country)* (2006), będącej listą nazwisk ofiar zabójstw na tle rasowym, popełnionych przez neonazistów, wyeksponowaną na fasadzie berlińskiej Akademii der Künste. Do prawdziwej historii odnosiła się też praca Máret Ánne Sara *Pile o’ Sápmi*, na którą składały się m.in. wisząca kurtyna z czaszek reniferów i gablota z dokumentami opisującymi przebieg batalii prawnej, stoczonej (i wygranej) przez jej brata o pozwolenie wypasania stad w nieograniczonej prawnie liczebności. Pozywając państwo norweskie, hodowca reniferów Jovsset Ánte Sara, usypał przed sądem mającym prowadzić jego sprawę, stos obciętych głów reniferów ze swojego stada. W pracy jego siostry wybrzmiewały więc napięcia między tym, co lokalne, a tym, co zunifikowane za sprawą

²² Odnosi się to do śmierci 21-letniego Halita Yozgata, zamordowanego w dzielnicy Nordstadt w Kassel w roku 2006.

różnych form zawoalowanego kolonializmu nazwanego przez artystkę „norwegianizacją” rdzennej społeczności Sámi (Saami).

Historie postprawdziwe

Narracje napotymane w pracach zgromadzonych na documenta przechodziły od historii, których prawdziwości nie kwestionujemy, do takich, które podejmują grę z pojęciem prawdy. Przykładem jest spojrzenie na życie codzienne w nazistowskich Niemczech w czasie pokoju, a później wojny, widziane z perspektywy przybysza spoza Europy. Historia opowiedziana przez tajskiego artystę Arina Rungjanga w pracy 246247596248914102516... *And then there were none (Democracy Monument)* (2017), pokazanej w Neue Galerie, składała się z projekcji wideo oraz serii przedmiotów. Wszystkie miały być kopiami obiektów historycznych: od połączanego reliefu, przez portret tajskiego ambasadora Prasata Chutina i jego małżonki, po jego domniemany dziennik, który stał się kanwą dla narracji części filmu. Jednym z elementów tej pracy była też kopia karty z książki oficjalnych gości w bunkrze Adolfa Hitlera, którego Prasat Chutin miał być ostatnim gościem 20 kwietnia 1945²³. Opisom werbalnym w filmie towarzyszą obrazy dwojga młodych Azjatów ćwiczących skomplikowaną choreografię na berlińskim parkingu, w miejscu, gdzie niegdyś znajdował się bunkier Hitlera. Równoległym wątkiem jest historia ojca artysty, pobitego ze skutkiem śmiertelnym w 1977 roku w Hamburgu przez neonazistów, jako Azjaty. Tej opowieści towarzyszył obraz wykonywania kopii pomnika Żołnierzy Walczących o Demokrację – od skanowania, przez produkcję odlewu i jego połączenie²⁴. Obiekt ten, w formie panelu z reliefem, eksponowany był wraz z projekcją i kopiami, bądź wyobrażeniami przedmiotów mających dostarczać tym historiom mówionym podłoża historii wielkiej. Twórczość tajskiego artysty polega bowiem na tworzeniu replik obiektów konstytutywnych dla historii i tożsamości jego kraju, podlegającego wpływom westernizacji, tak w zakresie modeli sprawowania władzy (monarchia, demokracja) jak i wzorców kulturowych (Noorapompipat, 2017). Nie wiadomo jednak, które z opowiedzianych w filmie wątków są prawdziwe, a które są konfabulacją. Analogiczna niejednoznaczność obecna jest w drugiej z prac, które prezentuje w Kassel Hiwa K. To film *Widok z góry*, którego scenariuszem jest jedna z quasi-biograficznych anegdot zamieszczonych na stronie artysty. W tym filmie jest on narratorem, opowiadającym z offu o pomocy, jakiej udzielił swemu współlokatorowi,

²³ Inspiracją dla filmu miał być dokument, który artysta obejrzał w telewizji, a w którym to filmie pokazano stronę z książki gości Hitlera. Wynikało z niej, że ostatnim oficjalnym gościem w bunkrze Hitlera przed kapitulacją Berlina był tajski ambasador, Prasat Chutin (Phra Prasart Phithayayut). Po kapitulacji Niemiec miał być uwięziony przez Sowietów i powrócić do Tajlandii dopiero wiosną 1946 roku.

²⁴ Fragment kopiowany przez artystę jest częścią kompozycji Pomnika Demokracji (1939) znajdującego się w Bangkoku i upamiętniającego Syjamską Rewolucję 1932 roku.

starającemu się o azyl w Niemczech: nauczył go topografii miasta leżącego w strefie uznanej przez ONZ za niebezpieczną i tym samym uwiarygodnił prawdziwość zeznań²⁵. M, bo tak nazwał Hiwa K swojego znajomego, uwierzył w swą fikcyjną biografię z najdrobniejszymi szczegółami. Opowiadaniu tej historii towarzyszy obraz ruin miasta – to makieta przedstawiająca Kassel po dywanowym nalocie alianckich bombowców, znajdująca się w tymże miejskim muzeum. Widza, oglądającego film, dzieli od makiety zaledwie kilka kroków – zajmuje ona centralne miejsce muzealnej sali gromadzącej informacje o zburzeniu Kassel oraz nieliczne pamiątki, w tym wydobyte z gruzów muzeów stopione w bezkształtną masę eksponaty, albo - lekko tylko zdeformowany pod wpływem żaru - kryształowy kielich.

Niezbyt kontrowersyjne na pierwszy rzut oka, lecz budzące szereg wątpliwości po głębszym zastanowieniu, były prace meksykańskiego artysty Guillermo Galindo, pokazane w kilku lokalizacjach wystawy. Galindo, reprezentując nację, której także dotyczy problem migracji, pracuje z materią, którą stanowią pozostałości dobytku migrantów: odzież, środkami transportu, przedmiotami codziennego użytku. Przykładem był obraz *I Dreamt of Amena Last Night* namalowany na darowanej przez migrantkę chuście. W Documenta Halle uwagę widzów przyciągały szczątki łodzi rozbitych w pobliżu greckiej wyspy Lesbos, wykorzystane w instalacji *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*. Mimo historii tych obiektów, nie można im odmówić walorów estetycznych, za sprawą odsłoniętych warstw farby, spękań i rys. Jednak ten pomysł na pracę, po kilku z nim zetknięciach, zaczyna budzić wątpliwości i rodzi pytania o łatwą eksploatację dobrze widzianych we współczesnym świecie sztuki wątków. Możliwe, że Galindo wskazuje na coś jeszcze innego: oto szczątki łodzi, której pasażerowie być może utonęli w Morzu Śródziemnym podczas próby przedostania się do Europy, mogą się podobać, gdy je wyeksponować w galerii sztuki²⁶. Tego jednak przedmioty te jasno nie mówią, ale wyeksponowane w sterylnym *white cube*, czy historyzującym wnętrzu szacownej instytucji, dobrze oświetlone i odseparowane od swojej (dramatycznej) przeszłości, sprawiają wrażenie metafory instrumentalnego traktowania ludzkiego nieszczęścia.

Niekiedy jednak, zestawionym ze sobą w złożony i wzajemnie odsyłający do siebie sposób pracom, pozwala się przemówić mniej dobitnym głosem, jak w przypadku pokazanych na documenta prac polskich artystów - przedstawicieli generacji, która najmocniej została doświadczona przez II wojnę światową i jej polityczne skutki. Rzutujące na charakter twórczości przeżycia Erny Rosenstein, Aliny Szapocznikow, Władysława Strzemińskiego i Andrzeja Wróblewskiego, są dobrze znane polskim odbiorcom sztuki. Na

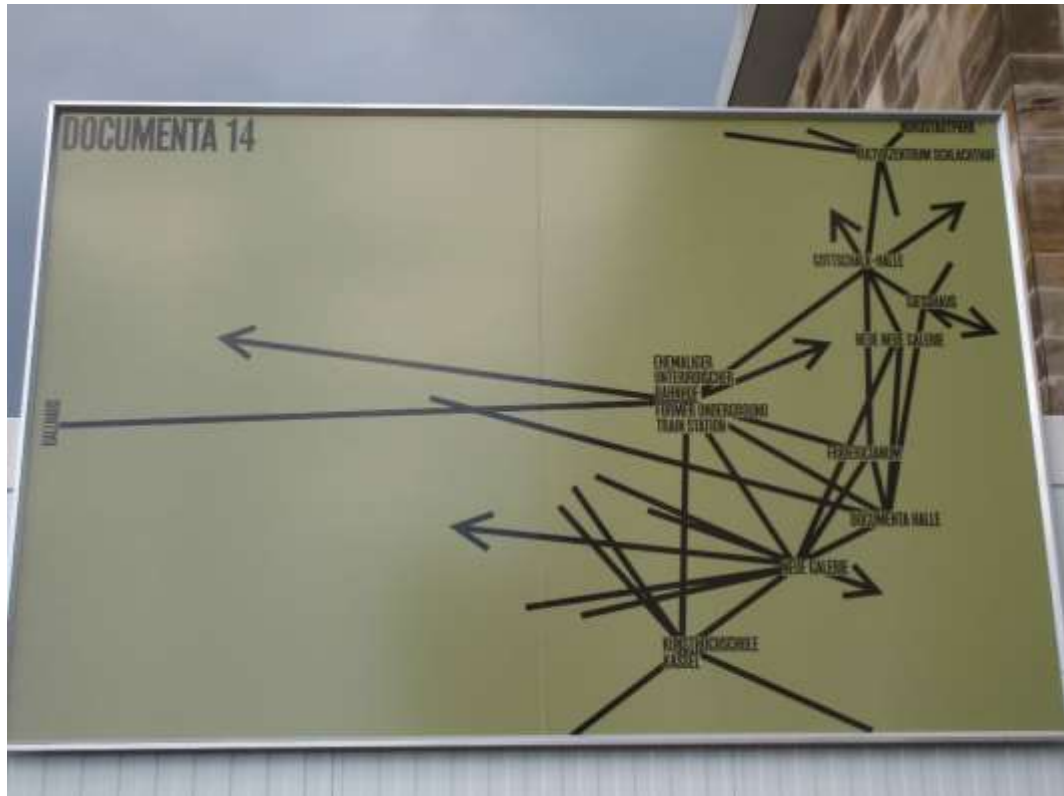
²⁵ W anegdocie jest to miasto J. Na potrzeby pracy miasto nazwano K, zapewne aby uwidocznic związek z Kassel.

²⁶ Na podobnej zasadzie niektórzy amatorzy mocnych wrażeń uprawiają tzw. turystykę ruin, czy też turystykę kryzysu.

wystawie doszło do ekstrapolacji tych doświadczeń oraz wydobywania ich z kontekstu ściśle historycznego, na rzecz uwydatnienia reakcji na stan kryzysu człowieczeństwa i niebezpośrednich prób odpowiedzi na słynne pytanie postawione przez Theodora W. Adorno o zdolność do pisania poezji po Auschwitz.

Dla każdego z obiektów włączonych w ekspozycję w ramach documenta 14, rozpoznać można było pewien klucz formalny lub tematyczny. Ekspozycja we wnętrzu Fredericianum miała oddziaływanie autoreferencyjne wobec muzeum, jako miejsca i historii documenta jako cyklicznej wystawy. W Neue Galerie przedstawiono projekty o najbardziej wyrafinowanym charakterze w zakresie intelektualnych powiązań. Neue Galerie była miejscem pokazu prac zaangażowanych i krytycznych. W Grimmwelt Kassel znalazły się dzieła mające związek z literaturą. Natomiast Documenta Halle gromadziły prace o charakterze *time-based*, związane bardziej z dźwiękiem, tańcem jako ruchem ciała w czasie i przestrzeni. Muzeum Miejskie w Kassel gościło prace artystów nawiązujących do jego historycznych zasobów i do problematyki miejskiej. Oczywiście nie należy sprowadzać złożonej koncepcji documenta 14 do tak prostych etykiet, jednak nie można nie dostrzec tego, celowego zapewne ujęcia. Kassel podczas tej wystawy jawiło się jako *axis mundi* pozwalające na przecięcie się osi historii, która miała już swój koniec (jak chciałby Fukuyama) i tej, która może być od nowa wciąż rekonstruowana. Zakłócenia w tych trajektoriach pojawiały się nieoczekiwanie: dziś wynikają z mocy konfabulacji, wielości postprawd i przepływu informacji, których uwiarygodnienie jest niemożliwe.

Na documenta 14 patrzymy już jak na historię. *Partenon księzek* rozebrano, wystawy zostały zamknięte, pozostawiając finansową stratę, o której głośno było w mediach. Sukces tego rodzaju wystawy nie może być jednak mierzony ilością sprzedanych biletów, to byłoby zbyt trywialne. Adam Szymczyk powołując ten (za Antoninem Artaudem) „teatr i jego sobowtóra” działał w przekonaniu konieczności osadzenia wystawy w „realnym czasie i w realnym świecie” (Szymczyk, 2017, 26). Documenta, trwające w roku 2017 dłużej niż zazwyczaj, ujawniły performatywny wymiar języka sztuki, pozwalający na wypowiedzi będące zarazem działaniami. Czy są to działania skuteczne, czy też wypowiedzi retoryczne, pokaże czas. Z pewnością jednak performatyw sztuki obecny w dialogu zainicjowanym między Atenami i Kassel, otworzył pole do dyskusji, także na tematy niełatwe i wyparte ze zbiorowej świadomości historycznej. Wystawa zadziałała z mocą, aktywizując debatę społeczną nie tylko w Niemczech i Grecji, pomiędzy którymi utworzyła niewidoczny na mapach most.



Il. 1. Identyfikacja wizualna documenta 14 – plansza z mapą na Friedrichsplatz w pobliżu Fredericianum, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 2. Nikhil Chopra, *Drawing a Line Through Landscape: the Tent*, 2017, performans, instalacja i wideo, dawna podziemna stacja kolejowa (KulturBahnhof), Kassel, documenta 14, fot. Fred Dott, materiały prasowe documenta 14.



Il. 3. Roger Bernat/FFF, Roberto Fradini, *The Place of the Thing*, 2017, fragment ekspozycji w Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 4. Kendell Geers, *Akropolis Redux (The Director's Cut)*, 2004, instalacja, kolekcja EMST w Atenach, Muzeum Fredericianum, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 5. Kimsooja, z cyklu *Bottari* (2005), kolekcja EMST w Atenach, Muzeum Fredericianum, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 6. Andreas Angelidakis, *Polemos*, 2017, moduły do siedzenia z pianki i winylu, widok instalacji, Kassel, *documenta 14*, fot. Nils Klinger, materiały prasowe *documenta 14*.



Il. 7. Marta Minujín, *Partenon księzek*, 2017, konstrukcja stalowa, książki, folia, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 8. Marta Minujín, *Partenon księzek*, 2017, fragment, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 9. Marta Minujín, Partenon książek, 2017, fragment, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 10. Daniel Knorr, Expiration Movement, dym i manifest, Zwehrenturm, Kassel, 2017, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 11. Widok ogólny Friedrichsplatz z pracami, od lewej: Marty Minujín Partenon książek, Banu Cennetoğlu BEINGSAFEISSCARY i Daniela Knorra, *Expiration Movement*, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 12. Hiwa K, *When We Were Exhaling Images*, 2017, różne materiały, we współpracy z grupą studentów PD022 roku dyplomowego na kierunku projektowanie produktu, pracowni prof. Jakoba Geberta, Kunsthochschule Kassel, widok

instalacji, Friedrichsplatz, Kassel, documenta 14, fot. Mathias Völzke, materiały prasowe documenta 14.



Il. 13. Piotr Uklański, Prawdziwi naziści, wydruki chromogeniczne i plansza z tekstem, widok instalacji, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Nils Klinger, materiały prasowe documenta 14.



Il. 14. Christian Thee, Artfelt Gesture, Two Riders on a Beach, 2014, w ramach projektu Marii Eichhorn Rose Valland Institute, 2017, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



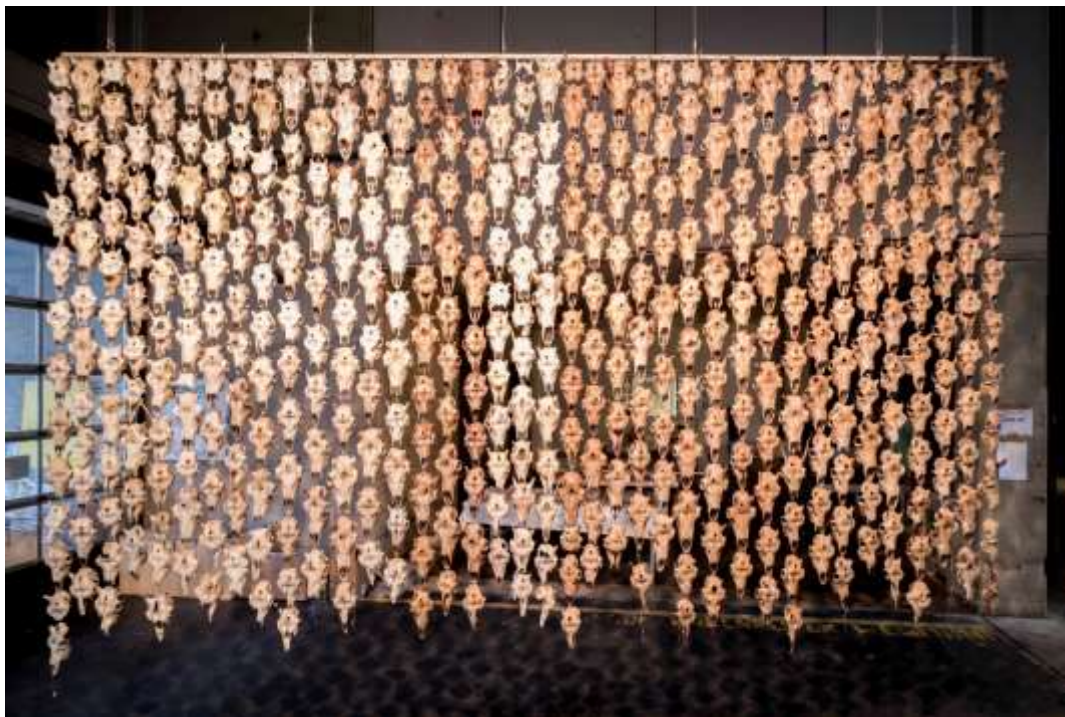
Il. 15. Maria Eichhorn, Książki pozyskane bezprawnie z własności żydowskiej, detal, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



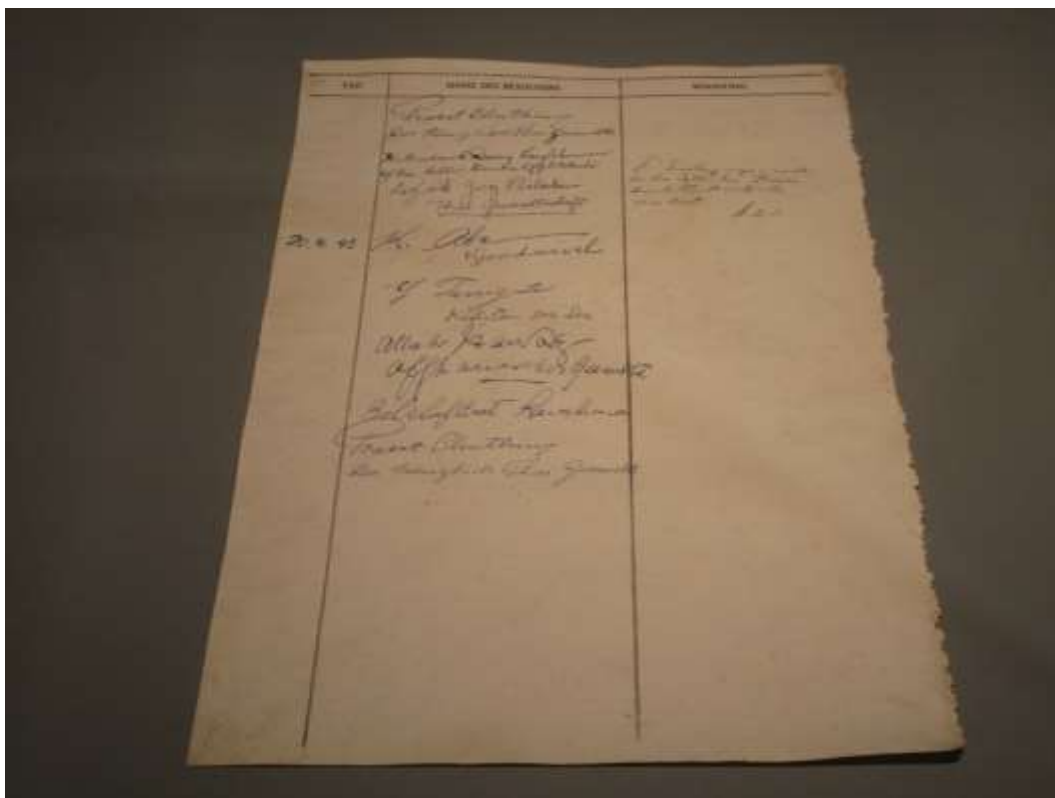
Il. 16. Ludwig Emil Grimm, Młoda kobieta w sukni balowej prezentowana w klatce grupie tubylców, 1853, tusz na papierze, Neue Galerie, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 17. Prinz Gholam, *My Sweet Country (Olympieion)*, kadr z wideo, Documenta Halle, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 18. Máret Ánne Sara *Pile o' Sápmi*, 2017, różne materiały, widok instalacji, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Mathias Völzke, materiały prasowe documenta 14.



Il. 19. Arin Rungjang, 246247596248914102516... And then there were none (Replica of Hitler guestbook last page), 2017, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 20. Arin Rungjang, 246247596248914102516... And then there were none, 2017, kadr z wideo, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 21. Hiwa K, Widok z góry, 2017, kadr z wideo, Muzeum Miejskie w Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 22. Guillermo Galindo, *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*, 2017, różne materiały, widok instalacji, documenta Halle, Kassel, documenta 14, fot. Nils Klinger, materiały prasowe documenta 14.

Bibliografia

- Alberge, Dalya; 2015, Reunion with looted painting is 'second victory against the Nazis'; w: The Guardian, online, 27.05.2015 <https://www.theguardian.com/world/2015/may/27/looted-painting-victory-nazis-two-riders-beach-max-liebermann> [dostęp 21.11.2017]
- Appadurai, Arjun; 2005, Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji, przeł. Zbigniew Pucek, Kraków: Universitas.
- Bell, Kirsty; Learning from Athens?; w: Mousse Contemporary Art Magazine, nr 58, April-May 2017, ss. 50-55.
- Eichhorn, Maria; 2017, "I distinguish between Germans old enough to have played a role in the war, and the post-war generation." Interview with David Toren, Rose Valland Institute, online http://www.rosevallandinstitut.org/toren_en.html [dostęp 21.11.2017]
- Kisielewski, Józef; 1966, Z podróży po Niemczech współczesnych. Urdeutsch; w: Jerzy Gębicki, Zbigniew Mitzner (red.) Wzdłuż dalekiego brzegu. Zbiór reportaży z lat międzywojennych, Warszawa: Czytelnik, ss. 284-296.
- Kuo, Michelle; 2017, Civilization and its Discontents. Adam Szymczyk talks with Michelle Kuo about Documenta; w: 14, Artforum, nr 14, April 2017, ss. 71-74, 234-236.
- Lanzmann, Claude; 2015, Das Unnennbare benennen; w: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.01.2015, online. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/claude-lanzmann-ueber-shoah-das-unnennbare-benennen-13391716.html> [dostęp 21.11.2017]
- Noorapompipat, Apipar; 2017, How to Unlearn History; w: Bangkok Post, online, 17.06.2017 <http://www.pressreader.com/thailand/bangkok-post/20170614/282140701361906> [dostęp 21.11.2017]
- Panourgiá, Neni; 2017, Of Tyranny; w: Mousse Contemporary Art Magazine, nr 58, April-May 2017, ss. 62-69.
- Preciado, Beatriz, Paul; 2017, Roger Bernat; w: documenta 14: Daybook, online <http://www.documenta14.de/en/artists/13598/roger-bernat>, [dostęp 21.11.2017].
- Roelstraete, Dieter; 2017, An Eight-Point Program for Fathcoming German-Greek Relations. Documenta 14: the View from Kassel; w: Mousse Contemporary Art Magazine, nr 58, April-May 2017, ss. 56-61.
- Searle, Adrian; 2016, Nothing to see here: the artist giving gallery staff a month off work; w: The Guardian, online, 25.04.2016 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/nothing-to-see-here-maria-eichhorn-chisenhale-gallery> [dostęp 21.11.2017]
- Szymczyk, Adam; 2015, The Indelible Presence of the Gurlitt Estate: Adam Szymczyk in conversation with Alexander Alberro, Maria Eichhorn, and Hans Haacke; w: South as a State of Mind, nr 6 (documenta 14 #1), Fall/Winter 2015, online http://www.documenta14.de/en/south/59_the_indelible_presence_of_the_gurli

tt_estate_adam_szymczyk_in_conversation_with_alexander_alberro_maria_eich_horn_and_hans_haacke [dostęp 21.11.2017].

Szymczyk, Adam; 2017, 14: Iterability and Otherness – Learning and Working from Athens, w: Q. Latimer, A. Szymczyk (red.) *The documenta 14 Reader*, Munich-London-New York: Prestel Verlag, ss. 17-42.

Tschiffely, Félix, Aimé; 2015, Wyprawa Tschiffely'ego. Konno przez dwa kontynenty, przeł. Tomasz S. Gałązka, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

Ilustracja na okładce:

Banu Cennetoğlu, *BEINGSAFEISSCARY* (2017), Muzeum Fredericianum, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.

Spis ilustracji w tekście

- Il. 1. Identyfikacja wizualna documenta 14 – plansza z mapą na Friedrichsplatz w pobliżu Fredericianum, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 2. Nikhil Chopra, *Drawing a Line Through Landscape: the Tent*, 2017, performans, instalacja i wideo, dawna podziemna stacja kolejowa (KulturBahnhof), Kassel, documenta 14, fot. Fred Dott, materiały prasowe documenta 14.
- Il. 3. Roger Bernat/FFF, Roberto Fratini, *The Place of the Thing*, 2017, fragment ekspozycji w Neue Galerie (Neue Hauptpost), fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 4. Kendell Geers, *Akropolis Redux (The Director's Cut)*, 2004, instalacja, kolekcja EMST w Atenach, Muzeum Fredericianum, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 5. Kimsooja, z cyklu *Bottari* (2005), kolekcja EMST w Atenach, Muzeum Fredericianum, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 6. Andreas Angelidakis, *Polemos*, 2017, moduły do siedzenia z pianki i winylu, widok instalacji, Kassel, documenta 14, fot. Nils Klinger, materiały prasowe documenta 14.
- Il. 7. Marta Minujín, *Partenon księżek*, 2017, konstrukcja stalowa, książki, folia, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 8. Marta Minujín, *Partenon księżek*, 2017, fragment, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 9. Marta Minujín, *Partenon księżek*, 2017, fragment, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 10. Daniel Knorr, *Expiration Movement*, dym i manifest, Zwehrenturm, Kassel, 2017, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 11. Widok ogólny Friedrichsplatz z pracami, od lewej: Marty Minujín *Partenon księżek*, Banu Cennetoğlu *BEINGSAFEISSCARY* i Daniela Knorra, *Expiration Movement*, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 12. Hiwa K, *When We Were Exhaling Images*, 2017, różne materiały, we współpracy z grupą studentów PD022 roku dyplomowego na kierunku projektowanie produktu,

- pracowni prof. Jakoba Geberta, Kunsthochschule Kassel, widok instalacji, Friedrichsplatz, Kassel, documenta 14, fot. Mathias Völzke, materiały prasowe documenta 14.
- Il. 13. Piotr Uklański, *Prawdziwi naziści*, wydruki chromogeniczne i plansza z tekstem, widok instalacji, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Nils Klinger, materiały prasowe documenta 14.
 - Il. 14. Christian Thee, *Artfelt Gesture, Two Riders on a Beach*, 2014, w ramach projektu Marii Eichhorn *Rose Valland Institute*, 2017, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
 - Il. 15. Maria Eichhorn, *Książki pozyskane bezprawnie z własności żydowskiej*, detal, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
 - Il. 16. Ludwig Emil Grimm, *Młoda kobieta w sukni balowej prezentowana w klatce grupie tubylców*, 1853, tusz na papierze, Neue Galerie, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
 - Il. 17. Prinz Gholam, *My Sweet Country (Olympieion)*, kadr z wideo, Documenta Halle, fot. Ewa Wójtowicz.
 - Il. 18. Máret Anne Sara *Pile o' Sápmi*, 2017, różne materiały, widok instalacji, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Mathias Völzke, materiały prasowe documenta 14.
 - Il. 19. Arin Rungjang, *246247596248914102516... And then there were none (Replica of Hitler guestbook last page)*, 2017, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
 - Il. 20. Arin Rungjang, *246247596248914102516... And then there were none*, 2017, kadr z wideo, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
 - Il. 21. Hiwa K, *Widok z góry*, 2017, kadr z wideo, Muzeum Miejskie w Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
 - Il. 22. Guillermo Galindo, *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*, 2017, różne materiały, widok instalacji, documenta Halle, Kassel, documenta 14, fot. Nils Klinger, materiały prasowe documenta 14.

POSTHUMANIZM, CZYLI HUMANIZM NASZYCH CZASÓW

Piotr Zawojski

dee posthumanizmu to zestaw poglądów i koncepcji opisujących zasadniczą zmianę, jaka dokonuje się w postrzeganiu pozycji człowieka w środowisku synergetycznie z nim współdziałających istot żywych, maszyn, sztucznej inteligencji (AI) oraz sztucznego życia (ALife). Prefiks „post” implikuje myślenie o schyłkowości, bądź wyczerpaniu się tradycyjnego, utrwalonego historycznie paradygmatu, w którym miejsce człowieka będącego centralnym punktem (wszech)świata, w perspektywie antropocentrycznej, nie podlegało dyskusji. Czy posthumanizm to w istocie kres humanizmu?

Obecnie jesteśmy świadkami, a właściwie uczestnikami, „nie-ludzkiego zwrotu” (*nonhuman turn*), który stara się opisać i zinterpretować posthumanistyka. Wypracowanie nowych metod i narzędzi badawczych humanistyki po humanizmie, to warunek konieczny urzeczywistnienia wielkiego projektu posthumanizmu. Dodajmy, że tendencje posthumanistyczne zakorzenione są w szerszym polu „nowego humanizmu”, o którym już w roku 1924 pisał George Sarton, i takich kamieniach milowych dyskusji o humanizmie i antyhumanizmie jak *List o „humanizmie”* Martina Heideggera czy *Egzystencjalizm jest humanizmem* Jeana-Paula Sartre’a – oba teksty powstały w roku 1946.

Jedno z najważniejszych założeń posthumanizmu głosi, że w istocie zawsze byliśmy postludźmi, co dobitnie podkreśla N. Katherine Hayles (1999), albo, jak twierdzi Bruno Latour, czy też Donna J. Haraway pisząca o „spotkaniach międzygatunkowych” (2008), nigdy nie byliśmy (w pełni) ludźmi, wyrażając w ten sposób także przekonanie, że nasze wyjście ze świata natury i wejście w obszar kultury nigdy nie dokonało się w pełni. Inaczej rzecz ujmując – kontinuum „kulturonatura” jest „podstawą paradygmatu naukowego dystansującego się od konstruktywizmu społecznego, który jak dotąd był przedmiotem powszechnego konsensusu. Zakładał on zdecydowane rozróżnienie między tym, co dane (natura) i tym, co skonstruowane (kultura)” (Braidotti 2014, s. 47).

Jeśli dodamy do tego kolejny wątek reprezentowany symbolicznie przez „po-człowieczą” wizję cyborga w wydaniu Haraway, autorki klasycznego już dziś *Manifestu Cyborga* (1985), syntetycznie przedstawioną przez Rosi Braidotti w książce *Po człowieku*, to w dużym uproszczeniu otrzymujemy pewną siatkę odniesień dla mówienia o posthumanistycznych tendencjach we współczesnej refleksji kulturowej. Gdybyśmy jednak chcieli rozwinąć konteksty „nie-ludzkiego zwrotu” w humanistyce, to należałoby wskazać nieco bardziej precyzyjnie określone trendy i inspiracje. Takie jak: teoria aktora-sieci (ANT) Latoura, teoria afektu w interpretacji psychobiologicznej zaproponowanej przez Silvana Tomkinsa, *gender studies* oraz *animal studies*, teoria asamblażu rozwijana w pismach Gillesa Deleuze’a i Félix Guattariego oraz przez Manuela De Landę, teoria systemów manifestująca się w obszarze społecznym, ekologicznym, technologicznym,

różne odmiany spekulatywnego realizmu w obszarze dociekań filozoficznych, nowy materializm w zakresie feminizmu, teorii kultury, sztuk wizualnych, *brain sciences* (neuronauka, nauki poznawcze, sztuczna inteligencja) i wreszcie teoria nowych mediów (zob. Grusin 2015, s. VIII).

Przypomnijmy, że prawdopodobnie pierwszym autorem, który posłużył się określeniem „posthumanizm” był Ihab Hassan. W roku 1976 wygłosił on wykład (opublikowany rok później) zatytułowany *Prometeusz jako performer: ku kulturze posthumanistycznej?* na międzynarodowym sympozjum poświęconym postmodernistycznemu performansowi zorganizowanym w Center for Twentieth Century Studies na Uniwersytecie Wisconsin w Milwaukee. W oryginalnej formie tekstu dramatycznego rozpisanego na „głosy” głównych protagonistów, którymi są: Pretekst, Mitotekst, Tekst, Heterotekst, Kontekst, Metatekst, Postekst i Paratekst – Hassan dowodzi, że humanizm kończy się, bowiem zmienia się człowiek i rozumienie człowieczeństwa. Dodajmy, że Hassan to nie tylko pisarz, ale przede wszystkim czołowy teoretyk literatury postmodernistycznej. W pewnym sensie zatem posthumanizm można potraktować jako swoistą kontynuację, czy też transgresję, postmodernizmu i ustanowienie nowego paradygmatu kulturowego wyłaniającego się z ducha postmoderny. Nawiązując do Nietzscheańskiej koncepcji nowego człowieka dostrzega on syndrom kształtowania się kultury posthumanistycznej przede wszystkim w owej mutującej się ludzkiej postaci:

Przed wszystkim musimy zrozumieć, że ludzka forma – zawierająca ludzkie pożądania i wszystkie jego zewnętrzne reprezentacje – może ulegać radykalnym zmianom i dlatego musi być poddana re-wizji. Musimy też zrozumieć, że pięćset lat humanizmu może zmierzać do końca, dlatego że humanizm przekształca się w coś, co bezradnie musimy nazwać posthumanizmem. Figura człowieka witruwiańskiego, ramion i nóg określających miarę rzeczy, tak wspaniale naszkicowana przez Leonarda, wyrwa się z otaczających go koła i kwadratu i rozprzestrzeni w kosmosie (Hassan 1977, s. 843).

Nawiązanie do człowieka witruwiańskiego z ryciny Leonarda da Vinci, powstałej około roku 1490, można potraktować symbolicznie. Jedną z podstawowych idei renesansu, jako nowożytnego odrodzenia nauki i sztuki, był zwrot w stronę humanizmu. Człowiek staje się centrum świata, podstawowym punktem odniesienia, miarą wszechrzeczy, idealizowanym modelem także w zakresie jego ciała, stającego się głównym źródłem proporcji klasycznego porządku architektonicznego. Jeszcze Modulor Le Corbusiera – czyli antropometryczna skala określająca proporcje i wielkości poszczególnych elementów budowli – jest modernistycznym rozwinięciem systemów odwołujących się do złotej proporcji. Ale już w posthumanistycznej rzeczywistości tracą one na znaczeniu, co manifestuje się w zaskakujący sposób, o czym pisze w nieco innym kontekście Joseph Rykwert:

Le Corbusier i jego zwolennicy ponieśli klęskę, Unia Europejska odrzuciła bowiem złoty podział jako normę w budownictwie, przyjmując w to miejsce pierwiastek kwadratowy ($\sqrt{2}$) – od dawna stosowany w przemyśle niemieckim jako wyznacznik proporcji w schematach wymiarowych; warto jednak pamiętać, że wszyscy nosimy przy sobie pamiątki tej bitwy w postaci kart kredytowych – prostokątów odzwierciedlających zasadę „złotego podziału” (Rykwert 2017, s. 22).

Jeśli model witruwiański jest ikonicznym (dosłownie i w przenośni) przykładem egzemplifikującym normy właściwe humanizmowi oraz wartości sytuujące człowieka w centrum otaczających go światów rzeczy i nie-ludzi, to model Le Corbusiera przedłużą tę logikę nie burząc zasadniczo tradycyjnych wzorców. Wywiedzione one zostały z fundamentów myślenia renesansowego. Ale można też wskazać alternatywne modele negujące ludzkie ciało jako harmonijny wzorec będący fundamentem dla koncepcji. Rzecz jasna, to tylko jeden z możliwych do zaprezentowania obszarów pokazujących rozpad, bądź też odchodzenie od uświęconych przez lata norm stanowiących fundament dla nowożytnego humanizmu.

Niech przykładem z pola sztuki i strategii artystycznych, w kontekście takiego myślenia i działania, stanie się twórczość Jarosława Kozakiewicza. To wszechstronny artysta wizualny, rzeźbiarz, autor projektów architektonicznych często od początku pomyślanych jako utopijne, niemożliwe do realizacji, bądź stanowiących rodzaj spekulatywnych wizji z obszaru *paper architecture* (resp. *visionary architecture*). Najkrócej można byłoby ten rodzaj twórczości scharakteryzować aforyzmem teoretyka, architekta i urbanisty Léona Kriera: „Jestem architektem, ponieważ nie buduję”.

Projekty Kozakiewicza traktuję jako paradoksalną egzemplifikację posthumanistycznego myślenia o zmianie dokonującej się w odniesieniu do traktowania ludzkiego ciała jako bazy dla konstruowania antropocentrycznej wizji świata. Jarosław Kozakiewicz także wykorzystuje ciało ludzkie do skonstruowania pewnego wzorca, czy też modelu, w oparciu o który tworzy swoje prace, takie jak na przykład *Habitat* (2017) pokazany na niedawnej wystawie artysty w warszawskiej Zachęcie, zatytułowanej *Zawrót głowy*. To rzeźba (instalacja?) o wymiarach niewielkiego budynku, do którego widzowie mogą wchodzić, usiąść w nim, albo oglądać go wyłącznie z zewnątrz, tak jak rzeźbę właśnie. Jej kształt został wywiedziony z modelu zaprojektowanego przez artystę, który został stworzony w oparciu o proporcje ludzkiej twarzy. Połączywszy liniami prostymi uszy, nos i usta Kozakiewicz stworzył rodzaj modułu do budowania złożonych struktur składających się z trójkątów i czworokątów. W ten sposób można tworzyć kolejne projekty, przy czym ich forma przybiera postać konstrukcji „nieproporcjonalnych”, niejako złamanych, nieoczywistych, harmonijnych i jednocześnie burzących harmonię.

Mówiąc krótko – ten typ rozumowania, wyrastające z ducha humanizmu myślenie o klarowności i prostocie będącej wyznacznikiem tradycyjnego, idealizowanego paradygmatu czytelności i przejrzystości starych norm – w tych pracach zostaje zakwestionowany, przepracowany i twórczo rozwinięty. Kiedy oglądamy takie obiekty jak *Wieża obserwacyjna nad Wartą* (2009-2011), *Salto* (2012) czy wreszcie *Enneagram* (2001) – rodzaj posthumanistycznej transpozycji klasycznych modeli człowieka od Doryforosa Polikleta poczynając, przez figurę opisaną przez Witruwiusza, a narysowaną przez Leonarda, po Modulor Le Corbusiera – uświadamiamy sobie zachodzące zmiany. Jarosław Kozakiewicz zdecentrował człowieka wobec świata go otaczającego, jednocześnie „ja” człowieka, za pośrednictwem otworów w ciele ludzkim, łączy się organicznie ze światem. Inna rzecz, że sylwetka ludzka z *Enneagramu* przypominać może nieco wyobrazonego cyborga, co w sposób zastanawiający łączyć się może z kwestiami posthumanizmu i postczłowieka.

Posthumanizm nie jest jednak powszechnie akceptowanym prądem myślowym, co wyraża się często albo w niezrozumieniu jego konceptualnych założeń, albo w podejmowanym z nim poważnym dyskursem teoretycznym, bądź też krytycznym. Tą pierwszą postawę reprezentuje, na przykład, jeden z polskich autorów, który na poły ironicznie, na poły poważnie stara się zaprezentować posthumanizm jako przykład naiwnego antropotechnologicznego myślenia. Nie do końca jednak rozumiejąc wagę tego zwrotu w myśleniu dotyczącym zmiany paradygmatu osadzającego człowieka w nowej bio-techno-logicznej rzeczywistości, ale też fundującym dla niego zupełnie nową pozycję (zob. Zawojski 2015).

Widmo posthumanizmu krąży nad światem. Definiuje się go najczęściej jako stan, w którym przewyżczone zostaną ograniczenia naturalnej „ludzkiej formy”. Doprowadzi doń dążność człowieka do doskonalenia gatunku. Już rozpoczęło się przekraczanie granic człowieczeństwa, następny krok nie będzie naturalny, czy nawet mutacyjny, a technologiczny i nie będzie to przyspieszenie ewolucji, lecz jej dyskontynuacja. [...] Posthumanizm jawi się jako coś podobnego do prymitywnego mechanicyzmu Juliana Offraya de La Mettriego. Tak jak ten uważał człowieka za trochę bardziej skomplikowaną maszynę, tak posthumaniści traktują mózg ludzki jako bardziej złożony komputer (Krzysztofek 2011, s. 141).

Od razu krótko skomentujmy ten rodzaj argumentów, które odnoszą się raczej do idei transhumanistycznych, a nie posthumanizmu, choć w uproszczonych ujęciach zdarza się utożsamiać posthumanizm z transhumanizmem, traktując te pojęcia (i to co się za nimi kryje) jako omalże synonimy będące scjentystyczną (w duchu ponowoczesnym) reinterpretacją humanizmu. Na uwagę i poważne potraktowanie zasługują głosy krytyczne, takich myślicieli jak Francis Fukuyama (*Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, 2004) czy Jürgen Habermas (*Przyszłość natury ludzkiej. Czy*

zmierzamy do eugeniki naturalnej?, 2003), reprezentujących konserwatywne bądź biokonserwatywne poglądy, z którymi można się nie zgadzać, ale warto je przemyśleć.

Powiedzmy od razu, że transhumanizm uznawany, na przykład przez Fukuyamę, za najbardziej niebezpieczną ideę współczesnego i przyszłego świata, to ruch intelektualny, filozoficzny i kulturowy proponujący wizję postczłowieka, który za sprawą neurotechnologicznych, biotechnologicznych i nanotechnologicznych narzędzi dąży do przewyższenia ograniczeń człowieka. Można to osiągnąć poprzez stosowanie szczepionek, implantów, protez, chirurgii plastycznej, ale też bardziej futurystycznych rozwiązań, takich jak implanty mózgowe, transfer umysłu na inny nośnik, nanoroboty.

Przedstawiciele i główni ideolodzy transhumanizmu, tacy jak Nick Bostrom, współzałożyciel World Transhumanism Association założonej w roku 1998, a w roku 2008 przekształconej w Humanity+ (czasem zresztą samo określenie „transhumanizm” skracane jest do postaci „>H” lub „H+”) polemizują z krytykami ruchu transhumanistycznego. Francis Fukuyama broni „istoty ludzkiej” (*human essence*), choć w tym kontekście należałoby raczej użyć określenia „natura ludzka”. Tylko te istoty żyjące, które są nośnikiem owej „esencji” zasługują na pełnię praw i szacunek, natomiast istoty ulepszone, postludzie (w myśl postulatów transhumanistów) ową esencję bezpowrotnie tracą. Ich problematyczne człowieczeństwo skłania do pesymistycznej wizji, w której pojawiają się też odwołania do eugeniki i obrona traconych fundamentalnych wartości składających się na fundament człowieczeństwa.

Kwestia „istoty” czy też „esencji” człowieka w świetle, na przykład, puli genów (określających jego „zdefiniowaną” i niepowtarzalną całość) podlegających zmianom – wydaje się wysoce problematyczna. Skutkuje to bowiem powstawaniem rozszerzonego fenotypu, czyli specyficznego obrazu genotypu w danym środowisku, ten zaś zmienia się pod wpływem otaczającego go środowiska. A zatem podstawowy argument Fukuyamy dobrze odbija skrajnie antropocentryczny sposób myślenia o pozycji człowieka w świecie. Tylko istoty ludzkie – i do tego nie „zmutowane”, wedle transhumanistycznych receptur, zasługują na szacunek, tylko one są dysponentem humanistycznych wartości. To co nie-ludzkie (rośliny, zwierzęta, rzeczy) jest czymś gorszym i podległym człowiekowi. To argumenty z zestawu „prawdziwych humanistów” broniących tradycyjnych wartości, na jakich opiera się porządek naturalny chciałoby się powiedzieć, by nie dodać – boski.

Warto jednak przypomnieć przedstawicielom ortodoksyjnego humanizmu, że już w jednym z pierwszych jego manifestów, *De hominis dignitate*, czyli *O godności ludzkiej* (1486), Giovanni Pico Della Mirandola podkreślał, że człowiek nie jest „formą skończoną”, człowiek nieustannie musi siebie stwarzać. Co tylko dowodzi, że korzenie transhumanizmu tkwią o wiele głębiej i dalej w przeszłości myśli zachodniej, aniżeli pierwsze użycie tego terminu przez Juliana Huxleya w eseju opublikowanym w roku 1957. Choć wytrawni „tropiciele”, jak to zwykle bywa, wskazują, że sam Huxley już w roku 1951 użył tego

określenia w trakcie publicznego wykładu; ale nie był pierwszy, bowiem w roku 1940 uczynił to kanadyjski filozof i historyk W.D. Lighthall. Potem rozwijali i rozwijają myśl transhumanistyczną w różny sposób tacy myśliciele jak Nikołaj Fiedorow, Max More, Anders Sandberg, Hans Moravec, Ray Kurzweil, by wymienić tylko kilka najgłośniejszych nazwisk (zob. More, Vita-More 2013).

Przywołajmy jeszcze jeden typ zarzutów skierowanych pod adresem posthumanizmu, które dopatrują się w tym prądzie myślowym i praktyce filozoficznej czy też artystycznej – konformizmu. Zacytujmy tylko jeden z takich głosów:

Gdyby więc posthumanizm był prawdziwie konsekwentny, a nie tylko pasożytniczy w stosunku do myśli krytycznej, którą jednocześnie eksploatuje i podważa, to musiałby się wyrzec postawy krytycznej jako zdecydowanie *nienaturalnej* (tak też zresztą czyni Peter Sloterdijk, posthumanista nieobłudny, ale też niezbyt postępowy). W istocie bowiem posthumanizm współpracuje z najmroczniejszymi i najbardziej cynicznymi tendencjami naszej epoki: z jej odczarowaniem, późnonowoczesnym realizmem, który jako swą zdobycz poznawczą przedstawia coś, co jeszcze dwa wieki temu uchodziłoby za błąd ontologiczny, czyli próbę wywiedzenia tego, co być powinno, z tego, co jest (Bielik-Robson 2017, s. 151).

To poważnie brzmiące „oskarżenie” posthumanizmu, czy może raczej pewnej tendencji we współczesnej humanistyce, w obszarze dyskursywnych praktyk rozpoznających stan obecnej technokultury, jako (ponoć) tendencji wyrastającej z bezgranicznej wiary w „nieskończony rozwój”. Ten zaś ma się dokonywać za sprawą dominacji nowoczesnych technologii i nowych mediów. Jeszcze raz podkreślmy jednak, że w tym miejscu nie mówimy o transhumanizmie i jego często utopijnych i trudnych do zaakceptowania wizjach postczłowieka, ale o posthumanizmie, a to, w moim rozumieniu, zasadniczy błąd popełniany przez wielu autorów dokonujących nieuprawnionego utożsamienia posthumanizmu z transhumanizmem.

Posthumanizm poszukuje obszarów dla swoich manifestacji także w sztuce, albo inaczej rzecz ujmując – to wielość rozmaitych realizacji artystycznych wpisuje się w rzeczywistość posthumanistyczną. Zakłada ona konieczność przeformułowania tradycyjnych pojęć leżących u podstaw myśli zachodniej od stuleci. Nie chodzi jednak o odrzucenie i zanegowanie humanizmu, lecz jego rozwinięcie i krytyczną kontynuację w czasach bio-techno-logii, czyli w rzeczywistości zmuszającej do stawiania pytań i poszukiwania odpowiedzi na temat szczególnego rodzaju zbliżeń pomiędzy tym, co biologiczne (i postbiologiczne) oraz tym, co technologiczne. Synergia biologii i technologii musi być dyskursywnie, ale i praktycznie rozpatrywana przez specyficzny rodzaj „logii” (*logosu*), wiedzy starającej się uchwycić to, co znajduje się w stałym ruchu i podlega nieustannym zmianom.

Technokultura – z dominującymi dziś tendencjami, w których hybrydy, hybryczność i procesy hybrydyzacji oraz media techniczne będące rodzajem oprogramowania kulturowego, dzięki któremu dochodzi do konstytuowania się rzeczywistości postmedialnej i postcyfrowej – to naturalne, chciałoby się rzec, środowisko dla postczłowieka ustanawiającego posthumanistyczne reguły funkcjonowania w świecie (zob. Zawojski 2016). Wyłoniła się ona z dominujących dziś praktyk i dyskursów zdominowanych przez wykorzystanie nowych mediów i technologii komunikacyjnych. Choć obecnie coraz częściej dyskutuje się na temat postmediów, epoki „po mediach” oraz postdigitalności jako dominujących problemach współczesności w dominujący sposób kształtowanej przez media (post)cyfrowe.

Ann Weinstone (2004, s. 11) dowodzi, że posthumanizm zachowuje logikę humanizmu w wielu obszarach i podejmowanych tematach. Jednym z nich jest kwestia podmiotu kontaktującego się z innymi istnieniami zachowując swoją odrębność, bez narzucania własnej dominującej pozycji. Nie chodzi o proste zrównanie wszystkich istot żywych, ale o zrozumienie i zaakceptowanie praw zwierząt i roślin oraz partnerską koegzystencję. Posthumanizm musi mierzyć się z problematyką Innego, nie-ludzkiego bytu stanowiącego rodzaj lustra, w którym przeglądać się może człowiek na nowo wyznaczający sobie miejsce w świecie zwierząt, maszyn i rzeczy.

Posthumanizm wcale zatem nie oznacza kresu człowieczeństwa, nie jest antyhumanizmem, tak jak postczłowiek nie jest cyborgiem. Ta figura jest atrakcyjną, ale tylko metaforą pojawiającą się na przykład w fikcjonalnych realizacjach audiowizualnych, bądź też spekulacjach i eksperymentach myślowych. N. Katharine Hayles (1999) stawiała blisko dwadzieścia lat temu pytanie oto, „jak stajemy się postludźmi”, oraz co to znaczy być „postczłowiekiem”. Rozważała ona istotne kwestie wirtualizowania się ciała w relacjach z inteligentnymi maszynami, a także bycie zapośredniczone poprzez ekrany, monitory i wyświetlacze. Posthumanizm zmusza do krytycznego przemyślenia tego, co ludzkie i postludzkie w obliczu kulturonatury oraz ekspansji wirtualnej rzeczywistości (VR), rzeczywistości poszerzonej (AR) i *mixed reality*.

Refleksja posthumanistyczna ma postać dyskursu interdyscyplinarnego, choć być może trafniejsze byłoby posłużenie się określeniem Ryszarda Nycza, który mówi o badaniach transdyscyplinowych. Teoria krytyczna skrzyżowana ze studiami kulturowymi, rozmaite podejścia i strategie doskonale uwidaczniają się w wydawnictwie, które chciałbym przedstawić na koniec tych rozważań, bowiem dotyczy ono manifestowania się posthumanizmu w obszarze filmu i telewizji oraz szerzej kultury audiowizualnej. *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television* (2015) rozpoczyna się od części prezentującej filozoficznych prekursorów posthumanizmu, takich jak Deleuze i Guattari, Latour, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, ale też zestawienia Nietzscheańskiego *Übermenscha* z koncepcjami technologicznej osobliwości.

W kolejnej części prezentowane są różne sposoby obrazowania postczłowiaka i transczłowieka, czyli wizerunki cyborgów, superbohaterów, potworów reprezentujących Deleuzjańskiego *neosapiens*, a także rozważania dotyczące technologicznej osobliwości, konceptu zaproponowanego przez Vernora Vinge’a i rozwijanego przede wszystkim przez Kurzweila. Chodzi o nieodległy moment w przyszłości (Kurzweil mówi o roku 2045), kiedy silna sztuczna inteligencja wyewoluuje w osobliwość, czyli inteligencję przewyższającą inteligencję ludzką.

W następnej części autorzy zajmują się przede wszystkim problematyką AI: mowa jest o androidach i ich relacjach z człowiekiem, superkomputerach, dystrybuowanej sieciowo sztucznej inteligencji, a także autonomizacji i emancypacji maszyn. Następnie otrzymujemy blok testów eksplorujących zagadnienia rzeczywistej wirtualności, reprezentacji koncepcji posthumanistycznych w filmach science fiction i fantasy, cyberseksu, teorii światów możliwych oraz manifestacji posthumanizmu w grach opartych na SF. Kolejna sekcja przedstawia różne koncepcje udoskonalania człowieka za pośrednictwem technologicznych i biologicznych modyfikacji. Jeśli dodamy do tego zestawu problemów rozważania dotyczące środowiska postantropocenu, relacji człowiek – zwierzęta, pytania o ontologiczne podstawy ludzkiego bycia, ludzi jako myślących maszyn w duchu przeformułowanych zasad cybernetyki, oraz kwestie przedmiotowo zorientowanej ontologii (w duchu Grahama Harmana piszącego o autonomiczności przedmiotów wobec podmiotów), to otrzymujemy bardzo złożony zestaw problemów, którym posthumaniści i posthumanistyka musi starać się sprostać. A przecież podejmowane w omawianej publikacji kwestie to tylko zaproszenie do krytycznego myślenia o posthumanizmie jako humanizmie naszych bio-techno-logicznych czasów.

Bibliografia

- A. Bielik-Robson, *Nowa Humanistyka: w poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2014.
- F. Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. B. Pietrzyk, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
- R. Grusin (red.), *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2015.
- J. Habermas, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, tłum. M. Łukasiewicz, Scholar, Warszawa 2003.
- D.J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2008.
- I. Hassan, *Prometheus as Performer: Toward Posthumanism Culture?*, „The Georgia Review” 1977, vol. 31, nr 4.
- M. Hauskeller, T.D. Philbeck, C.D. Carbonell (red.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.
- N.K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1999.
- K. Krzysztofek, *Od kultury do antropotechnologii*, „Rita Baum” 2011, nr 18.
- M. More, N. Vita-More (red.), *Transhumanism Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of Human Future*, Wiley-Blackwell, New Jersey 2013.
- J. Rykwert, *Kwestia ciała*, w: D. Crowley (red.), *Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017.
- A. Weinstone, *Avatar Bodies. A Tantra for Posthumanism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2004.
- P. Zawojski (red.), *Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, 13 muz/Instytucja Kultury Miasta Szczecin, Szczecin 2015.
- P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

PRZYSZŁOŚĆ CZY TERAŻNIEJSZOŚĆ? DYSTOPIJNA WIZJA POST-MEDIALNEGO ŚWIATA W SERIALU „CZARNE LUSTRO”

Ewa Ziomek

Abstract

Mass media, in their broadest sense, have conquered the modern world. Nowadays, the life without the Internet, mobile phone or television seems unimaginable. The addiction to media technology and the “side effects” that it has are aptly depicted in the TV series *Black Mirror*, created by the British satirist. Charlie Brooker presents the vision of the world in which the mass media shatter the relationships between humans and lead to moral atrophy. However, the TV show is not the criticism of technology as such. Instead, it criticizes the way in which it is applied and (ab)used. Referring to the TV series, the article analyzes the behaviours that may be observed in modern society, such as the culture of denudating, social exhibitionism and entertainment trance.

Abstrakt

Szeroko pojęte media zawładnęły dzisiejszym światem. Życie bez Internetu, telefonu komórkowego, czy telewizji wydaje się dziś niewyobrażalne. Uzależnienie od technologii medialnej i jej „skutków ubocznych” zostało trafnie przedstawione w serialu „Czarne lustro” stworzonym przez brytyjskiego satyryka. Charlie Brooker prezentuje nam wizję świata, w której media niszczą relacje międzyludzkie i prowadzą do atrofii moralnej. Serial nie jest jednak krytyką technologii, ale sposobu jej wykorzystywania i (nad)używania. Odwołując się do serialu, artykuł analizuje postawy, które można zaobserwować we współczesnym społeczeństwie: kulturę obnażania, ekshibicjonizm społecznościowy oraz rozrywkowy trans.

S twierdzenie, że technologia i media zawładnęły dzisiejszym światem, nie jest bynajmniej przesadzone. Trudno już sobie wyobrazić życie bez smartfonów, czy też wszechobecnego dostępu do Internetu, który umożliwia nie tylko zdobycie wiedzy na każdy temat, ale także daje nam wgląd w życie innych ludzi. Rozwój technologiczny ma bez wątpienia pozytywny wpływ na jakość naszego życia, jednak może również doprowadzić do niebagatelnie negatywnych konsekwencji w przypadku niewłaściwego zastosowania tychże dobrodziejstw cywilizacyjnych. Charlie Brooker, brytyjski satyryk, producent, scenarzysta i twórca serialu „Czarne lustro”, przeprowadził odważny eksperyment, dotyczący negatywnych skutków postępu technologicznego. W artykule „Ciemna strona uzależnienia od gadżetów” napisanym dla brytyjskiego dziennika „The Guardian” Brooker stawia następujące pytanie: „Jeśli założymy, że technologia jest narkotykiem – a wydaje się nim być – to z jakimi skutkami ubocznymi mamy do czynienia?” Serial Brookera może

być traktowany jako eksperyment myślowy, testujący alternatywne skutki nadużywania technologii medialnej we współczesnym świecie. Brooker stworzył serial inny niż wszystkie, aby zmusić, a nawet zmanipulować widza do wyobrażenia sobie rzeczywistości, w której media nie są dobrodziejstwem, a opresorem. „Czarne lustro” to „techno septyczny mini serial” (Całek, 2016, 167), którego „fabuła jest podstępna, dystopijne motywy imponujące, a narracja nierzadko irytująco prorocza” (Cooke, 2016, 52). Komentując dzieło Brookera na swoim Twitterze, Stephen King napisał „Przerażający, zabawny, inteligentny. Jest jak „Strefa mroku” tylko dla dorosłych” (w: Spangler, 2014, 18).

„Czarne Lustro” jest bez wątpienia dystopią, gdyż prezentowana w nim wizja przyszłości jest radykalnie negatywna (Smuszkiewicz, 1990, 262–264). Oglądając serial, już od początku odcinka widz ma świadomość, że bohaterowie skazani są na niepowodzenie, a finał okaże się niewątpliwie pesymistyczny. Inspiracją dla dzieła, jak sam twórca przyznaje, był serial telewizyjny produkcji amerykańskiej „Strefa mroku”, transmitowany w latach sześćdziesiątych. Rod Seriling, twórca „Strefy mroku”, zdecydował się połączyć konsekwentne odcinki nie za pomocą narracji skupionej na głównych bohaterach, lecz na zjawiskach postapokaliptycznych i fantastycznych. Wpływ „Strefy mroku” na „Czarne lustro” jest wyraźnie widoczny już w strukturze serialu, która również jest dosyć nietypowa. Mimo że został on podzielony na sezony, poszczególne odcinki mają odrębną fabułę, postaci, a nawet ekipy produkcyjne. Zasadniczym spoiwem w serialu są „czarne lustra” telefonów komórkowych, ekranów telewizorów, czy też laptopów. Producentka serialu Annabel Jones przyznaje, że ideą, do której powracali współtworząc serial, była „zawiła relacja pomiędzy nami a technologią” (w: Spangler, 2014, 18).

„Czarne lustro”, mimo swojej fikcyjnej fabuły, jest ekscentrycznym komentarzem i wyrafinowaną krytyką współczesnej rzeczywistości opartej na kulturze medialnej. Opisując doświadczenie oglądania serialu Jeremy Purves pisze: „Chcesz odwrócić wzrok, ale nie możesz. Co gorsze, Brooker opowiada każdą historię w taki sposób, aby dobitnie unaocznic widzowi właśnie tą prawdę – że *nie możesz odwrócić wzroku*” (Purves, 2013). Serial Brookera nie odnosi się do przeszłości, nie dotyczy też jakiegoś abstrakcyjnego systemu, rządów czy też gangów. „Czarne lustro” komentuje teraźniejszość, rzeczywistość, w której żyjemy. Twórca podkreśla, że każdy odcinek opowiada o współczesnym świecie, jednocześnie ukazując alternatywę niedalekiej przyszłości, jaka może nas czekać, jeśli będziemy niezdarni. Brook pisze: „Jedno jest pewne: na ogół jesteśmy niezdarni. I nie pomoże nam błaganie Siri o pomoc. On nie reaguje na łzawe błaganie. Uwierzcie mi, próbowałem” (Brooker, 2011). Krytyka nie dotyczy technologii jako narzędzia, lecz raczej tego jak człowiek może tę technologię wykorzystać, lub jakie negatywne konsekwencje mogą wynikać z jej nieprzemyślanego użycia (Brooker w: Boren, 2015, 18).

T.S. Eliot pisał: „to co szokuje jedno pokolenie, jest bezkonfliktowo akceptowane przez kolejne” (Eliot, 1941, 145). Podglądanie innych osób jest karalne, jednak przeglądanie profili na Facebooku, które nierzadko dostarczają o wiele więcej informacji na temat danej osoby niż obserwowanie jej przez lornetkę, jest czymś zupełnie normalnym i w żaden sposób nie jest uważane za naruszanie czyjejś prywatności. Prawdą jest, że udostępnianie w portalach społecznościowych informacji na swój temat jest dobrowolne, jednak można zaryzykować stwierdzenie, że jest to swego rodzaju współczesny ekshibicjonizm, który kilka lat temu spotkałby się z powszechną krytyką. Brooker pisze: „stale robimy rzeczy, które pięć lat temu nie miałyby dla nas najmniejszego sensu. Komentujemy na żywo programy rozrywkowe; udostępniamy filmiki nieznajomych, wrzucających koty do pojemników; tańczymy przed Xboxem, który rejestruje nasze ruchy [...]. Przeczytaj to jeszcze raz i zadaj sobie pytanie, czy żyjemy w rozumnym społeczeństwie” (Brooker, 2011). Twórca serialu wspomina również czasy, kiedy był prezenterem w programie „How TV Ruined Your Lifeⁱⁱⁱ”, podczas którego proszono publiczność o skomentowanie współczesnych wynalazków, czasem istniejących jedynie w wyobraźni prowadzących. Pytano między innymi o telefon, który pozwala na rozmowy z ludźmi z przeszłości i przyszłości. Duża liczba ankietowanych uwierzyła w istnienie takiego narzędzia, co świadczy nie tyle o naiwności uczestników, co o „magii współczesnej technologii” (Brooker, 2011). Twórca serialu analizuje skutki uboczne niewłaściwego podejścia do tej magicznej technologii. Jak uczą nas baśnie, magia nie zawsze prowadzi do szczęśliwego zakończenia; czasem może zniszczyć cały wszechświat.

Kultura obnażania

„Czarne lustro” porusza wiele kwestii związanych z korzystaniem z dobrodziejstw technologicznych oraz skutkami powszechnego (nad)użycia mediów społecznościowych. Serial w wybitny sposób prezentuje tak zwaną „kulturę obnażania” (Wójcik, 2016, 29). Odcinki „Hymn państwowy” i „Biały niedźwiedź” ukazują problemy, które mają miejsce już dziś. Zastosowana w wymienionych odcinkach technologia nie jest bardziej zaawansowana od dostępnej obecnie. Epizody w różnoraki sposób krytykują rządę „podglądactwa”, która już teraz opanowała społeczeństwo internetowe. Mimo że serial popycha pewne zachowania do ekstremum i prezentuje celowo przerysowane zachowania społeczne, faktem jest, iż rzeczywistość przedstawiona w tych dwóch odcinkach nie różni się diametralnie od statusu quo. Nie jest to nierealna perspektywa, a jak komentuje twórca serialu, przyszłość „która może nas czekać już za dziesięć minut” (Brooker, 2011).

Pierwszy odcinek serii, „Hymn Państwowy”, zaskakuje widza ordynarnością. Odbiorca odczuwa wstręt i zastanawia się, kim jest twórca serialu, który mógł stworzyć tak groteskową fabułę. Mimo awersji, oburzenia i zaskoczenia – oglądamy dalej. Akcja toczy się w Wielkiej Brytanii. Obudzony w środku nocy premier odbiera telefon. Dowiaduje się, że księżniczka Susannah została uprowadzona. Porywacze zamieścili w Internecie filmik,

w którym podają warunki, jakie premier musi spełnić, aby księżniczka została uwolniona. Celem terrorystów nie jest odbicie zakładników, określona suma pieniędzy, czy też faktyczne zabójstwo księżniczki. Zamiarem autora nagrania jest upokorzenie premiera we wszystkich mediach społecznościowych i zmuszenie go do wykonania na wizji czynności, która nieodwracalnie zniszczy jego wizerunek. Czuąc presję wywieraną przez wyborców oraz bojąc się powszechnej furii, premier decyduje się wykonać zadanie. Terrorysta, którym okazuje się artysta-performer, unaocznia bezsilność władzy, „rozbierając króla i zmuszając go do błaznowania przed zszokowanymi, ale rozbawionymi poddanymi” (Musarò, 2016, 118). Wysiłki premiera okazują się tym bardziej zbyteczne, gdy okazuje się, że księżniczka została uwolniona trzydzieści minut przed transmisją, jednak nie zostało to zauważone, gdyż cały kraj wpatrywał się w ekrany, czekając na publiczne upokorzenie premiera.

Nieważnie jak odpychające jest przedstawienie, media są w stanie zachęcić każdego do partycypowania w spektaklu. Paradoksalnie, to chęć obejrzenia transmisji z premierem w roli głównej przyczyniła się do porwania księżniczki. „Artysta” chciał jedynie uświadomić społeczeństwu jak bezsilna jest władza państwowa w porównaniu z mediami, które manipulują odbiorcami i zachęcają ich do obejrzenia niemal wszystkiego. Zamroczony widz nie odróżnia już wartościowych informacji od chłamu, który serwuje mu telewizja. W błyskotliwym bestsellerze Neila Postmana czytamy:

Niezależnie od tego co i z jakiego punktu widzenia jest przedstawiane, z założenia ma nam zapewnić rozrywkę i przyjemność. Dlatego właśnie nawet programy informacyjne, codziennie pokazujące migawki tragicznych i okrutnych wydarzeń, żegnają nas, mówiąc „do zobaczenia jutro”. Tylko po co? Można by pomyśleć, że kilka minut morderstw i okaleczeń wystarczyłoby, aby przez miesiąc nie móc zmrużyć oka. Zgadza się na zaproszenie do wspólnego oglądania, ponieważ wiemy, że „wiadomości” nie można brać na serio. To tylko [...] zabawa. Wszystko co wiąże się z programami informacyjnymi na to wskazuje – piękno i życzliwość prezenterów, ich uprzejme żarciki, ekscytująca muzyka otwierająca i kończąca program, żywy materiał filmowy, atrakcyjne reklamy – to wszystko i więcej sugeruje, że materiał prezentowany na antenie nie jest powodem do smutku. Krótko mówiąc, program informacyjny to widowisko rozrywkowe, nie edukacyjne. (Postman, 2006, 87)

Książka Postmana została wydana po raz pierwszy w 1985 roku. Minęło więc ponad trzydzieści lat, a cytat ten zdaje się trafnie podsumowywać rolę współczesnych mediów. Różnica polega jednak na tym, że w dobie Internetu, telewizja nie jest już głównym przekaznikiem informacji. Została zastąpiona przez nowe, ulepszone medium. Mając dostęp do morza informacji, wścibskość i podglądactwo zostały wyniesione na nowy poziom. Wspomniana wcześniej kultura obnażania jest niczym innym jak przyzwoleniem na publiczne demaskowanie prywatności innych w nowych igrzyskach – spektaklu online.

Nie ma już znaczenia treść prezentowanych widowisk, liczy się jedynie ich nietuzinkowy, szokujący charakter, nawet jeśli jest on wulgarny.

Podobnie jak „Hymn państwowy”, „Biały niedźwiedź” również odnosi się do kultury obnażania, podglądactwa i publicznego spektaklu. Bohaterką odcinka jest Victoria, która budzi się w mieszkaniu, nie pamiętając kim jest i nie wiedząc gdzie się znajduje. Szukając pomocy wychodzi z domu, jednak widzący ją ludzie wyciągają telefony komórkowe i nagrywają całe wydarzenie. Wkrótce okazuje się, że jest ścigana przez zamaskowanych łowców, którzy polują na nią jak na zwierzynę. Widz postrzega Victorię, jako ofiarę dystopijnego świata. Na stacji benzynowej bohaterka spotyka młodą parę, która tłumaczy jej, że ludzie są pod wpływem działania przekąznika, wyzwalającego w nich przemoc. Aby przetrwać, ich jednym rozwiązaniem jest znalezienie przekąznika i zakłócenie sygnału. Kiedy docierają do przekąznika, okazuje się, że wszystko jest jedynie planem filmowym, a Victoria jest więźniem w „parku rozrywki” prowadzonym przez aktorów, którzy ścigają protagonistkę lub, jak wspomniana wcześniej para, udają jej sprzymierzeńców. Więzienie Victorii jest atrakcją turystyczną dla ludzi, którzy mogą brać udział w represjonowaniu kobiety, nagrywając wydarzenia za pomocą smartfonów. Widz poznaje historię Victorii. Kobieta, razem ze swoim narzeczonym, porwała kilkuletnią dziewczynkę i nagrała telefonem filmik, na którym jej partner zabija dziecko. Za karę codziennie przeżywa ten sam dzień, budząc się w obcym mieszkaniu i nie pamiętając, co się stało. Ścigana przez aktorów-zabójców, Victoria jest rozrywką dla gości odwiedzających park.

Podglądanie cudzego cierpienia zostało zręcznie usprawiedliwione, gdyż bohaterka odcinka istotnie zasługuje na karę. Charlie Brooker nie broni jednak oprawczyni, a skupia się na fałszywej moralności aktorów zatrudnionych w parku oraz uczestnikach spektaklu, którzy czerpią rozrywkę z cierpienia młodej kobiety (Wójcik, 2016, 31). Odcinek jest wymownym komentarzem, odnoszącym się do coraz częstszych doniesień na temat świadków przestępstw, którzy zamiast pomóc ofiarom, bezmyślnie nagrywają filmiki z wydarzenia. Patrząc przez „czarne lustro”, człowiek postrzega cierpienie innej osoby jako odrealnione, nieautentyczne. Ból, niczym we wspomnianych wcześniej programach informacyjnych, jawi się jako rozrywka. Możliwość nagrywania relacji z katastrofy, czyni ze świadka wydarzenia niewrażliwego i obojętnego widza. Rzeczywistość wydaje się być czymś nieuchwytnym, dalekim, szczególnie kiedy jest oglądana przez zwierciadło wirtualnego ekranu.

Ekshibicjonizm społecznościowy

Kolejnym problemem poruszonym przez twórcę serialu jest tendencja do oceniania innych na podstawie ich profiliów społecznościowych. Jeremy Rifkin pisze: „podczas gdy w dwudziestym wieku większość z nas była publicznością, w dwudziestym pierwszym wieku, dzięki takim portalom jak YouTube, MySpace, Facebook znaleźliśmy się na scenie, jesteśmy w centrum uwagi” (Rifkin, 2009, 555). Jak zauważa wielu krytyków, odcinek

„Nosedive” może być postrzegany jako odpowiedź na mobilną aplikację Peeples, która została wypuszczona na rynek w 2016 roku. Aplikacja umożliwia ocenianie innych ludzi, ściślej mówiąc, ich zawodowego, osobistego i uczuciowego życia. Jak nie trudno się domyślić, spotkała się ona z ogromną krytyką, a jej twórcom zarzucano propagowanie nękania i prześladowania.

Joe Wright, reżyser omawianego odcinka serialu, przedstawia nam rzeczywistość, która byłaby podporządkowana podobnej aplikacji. W „Nosedive” wszyscy używają aplikacji, za pomocą której mogą oceniać innych. Każdorazowa interakcja z napotkanym człowiekiem może być oceniona w skali od 1 do 5. Niska ocena wiąże się nie tylko z dezaprobatą społeczną, ale pociąga za sobą faktyczne skutki takie jak utrata pracy, brak możliwości wynajęcia mieszkania w lepszej dzielnicy, czy wreszcie osamotnienie wywołane tym, że nikt nie chce przebywać w towarzystwie „trójki” w obawie przed społecznym ostracyzmem. Prezentowany świat wydaje się sztuczny i absurdalny, jednak warto zastanowić się, czy na pewno różni się od naszej rzeczywistości.

Aplikacja oceniająca kierowców jest powszechnie używana przez klientów Ubera, co tłumaczy się względami bezpieczeństwa. Facebook może służyć jako platforma do organizowania konkursów, w których zwycięzcę wybierają użytkownicy aplikacji „lajkując” zdjęcia i nagrania. Wyświetlenia na YouTube decydują o popularności kanału i autora, kreując nowe gwiazdy sceny pop i poszerzając kręgi celebrytów. Zakładając kolejne profile społecznościowe, dajemy innym użytkownikom wgląd w nasze życie i umożliwiamy im ocenianie go. Powołując się na Rifkina, nie jesteśmy już jedynie publicznością, ale także aktorami na scenie, obserwowanymi przez niezliczone grona użytkowników. Joe Wright przestrzega przed życiem na pokaz i ciągłą potrzebą bycia ocenianym na podstawie zdjęć opublikowanych na Facebooku czy Instagramie.

Zjawisko, które można by określić mianem ekshibicjonizmu społecznościowego, zdominowało wirtualną rzeczywistość. Nie tak dawno stwierdzenie „jeśli nie masz Facebooka, to nie istniejesz” brzmiało jak żart, jednak dzisiejsza wszechobecność mediów społecznościowych wymaga od nas udziału w wirtualnej rzeczywistości, w celu utrzymania kontaktów w realnym świecie. W swoim serialu Charlie Brooker wskazuje, że współczesny człowiek usilnie szuka aprobaty obcych ludzi i otwiera im drzwi do swojego życia, okradając samego siebie ze swojej prywatności. Prezentując rzeczywistość, w której ciągle oceniania się ludzi na podstawie wskaźników aktywności w mediach społecznościowych, Joe Wright nie wróży nam optymistycznej perspektywy przyszłości.

Rozrywkowy trans

Tematem finalnego odcinka drugiego sezonu jest kampania wyborcza, która bardziej przypomina groźną w skutkach rozrywkę dla tłumów niż poważne wydarzenie polityczne. Główny bohater odcinka, niebieski, animowany miś z cynicznym charakterem, jest gwiazdą telewizji. Waldo, postać o której mowa, został stworzony przez komika,

użyczającego mu głosu. Gościem w jednym z odcinków programu jest kandydat w wyborach stanowych. Waldo ubliża konserwatywnemu politykowi, zyskując aprobatę mediów i społeczeństwa. Jego popularność eskaluje do tego stopnia, że animowany miś zostaje kandydatem w kampanii, która ma więcej wspólnego z rozrywką niż z polityką. Nie dziwi więc fakt, że Waldo staje się produktem politycznym i, z aprobatą tłumów, przejmuje kontrolę nad całym światem.

Urok Waldo polega na jego umiejętności rozbawienia tłumów. Niejednokrotnie wulgarne żarty opowiadane przez misia są odskocznią od poważnych tematów politycznych. Problematyczne kwestie nie są komiczne i rozważania nad nimi wymagałyby od społeczeństwa pewnego wysiłku, który jest przecież zbyteczny. Zamysł, że animowany miś mógłby zawładnąć światem wydaje się kuriozalny, jednak fakt, że podczas wyborów prezydenckich w 2015 roku aż dwadzieścia dwa tysiące Polaków wzięło udział w Facebookowym wydarzeniu „W nadchodzących wyborach głosuję na Sarnę z krzesłem na głowie” nie jest już wymysłem twórcy serialu. Potwierdzenie udziału w takowym wydarzeniu wydaje się być niewinną zabawą. Warto zastanowić się, czy wspomniana sarna uzyskałaby odpowiednią liczbę głosów, będąc realnym kandydatem w wyborach. Istnieje ryzyko, że u części obywateli zachęcanych przez różnego rodzaju media, wygrałaby ciekawość tego, co wydarzy się, jeśli sarna w istocie wygra. Niektórzy krytycy znajdują osobliwe podobieństwo w sposobie prowadzenia kampanii wyborczej przez Waldo i obecnego już prezydenta Stanów Zjednoczonych, Donalda Trumpa (Hill, 2017).

„Czarne lustro” prowokuje widza do zadania sobie pytania, kto jest odpowiedzialny za to, że niebieski miś staje się dystopijnym władcą. W odcinku nie mamy do czynienia z niezwykle zaawansowaną technologią. Jest on raczej komentarzem do zjawisk, które mają miejsce w teraźniejszości: manipulacji medialnej, ogólnospołecznego zapotrzebowania na zabawę i rozrywkę oraz nadmiaru informacji, prowadzącego do karmienia odbiorcy chałturą i kiczem. W serialu, taka rzeczywistość okazuje się dystopijna i doprowadza do nieuchronnego upadku społeczeństwa.

Charlie Brooker przedstawia nam wizję post-medialnego świata, którego dystopijność wynika nie z samego rozwoju technologicznego, ale ze sposobu wykorzystywania wytworów nauki. Społeczeństwo wykreowane przez twórcę „Czarnego lustra” to zmanipulowany medialnie tłum jednostek, który cechuje kultura obnażania, ekshibicjonizm społecznościowy i zadowala kiczowata rozrywka, wprowadzająca widzów w machinalny trans. W ukazanej rzeczywistości media wyeliminowały wartości moralne, zastępując je bezosobowym stosunkiem do drugiego człowieka, który staje się przedmiotem obserwowanym przez czarne lustro, podglądanym na profilu społecznościowym i gotowym uwierzyć we wszystko, co zaserwują mu media. Defetyzm wyeksponowany przez Brookera przejawia się w obawie, że rozwój technologii doprowadzi do zaniku związków międzyludzkich, prowadząc tym samym do atrofii

moralnej. Serial nie jest kasandryczną wizją przyszłości, ale komentarzem do teraźniejszości. Jeśli teraz nie nauczymy się korzystać z wytworów technologicznych w taki sposób, aby uszanować granice człowieczeństwa jednostki, czeka nas zatrważająca przyszłość. Kwintesencja przekazu, który niesie serial, została trafnie ujęta przez twórcę serialu: „Uważam, że media są niezwykłym wynalazkiem. Jednak [...] nie potrafimy jeszcze korzystać z tej niebywałej mocy, którą zostaliśmy obdarzeni. Technologia jest niczym nowa kończyzna, zawadzająca o napotkane przedmioty i demolująca wszystko dookoła” (w: Riley, 2016, 48). Warto jednak dodać, że kiedy nauczymy się już posługiwać kończynami we właściwy sposób, nasze życie staje się nieporównywalnie prostsze. Sztuką jest wykorzystać technologię do granic możliwości, pamiętając, że granice powinny istnieć. Limity nie zawsze nas hamują. Czasem pomagają nam przetrwać, chroniąc nas przed nami samymi.

Bibliografia

- Brooker, Charlie; 2011, The Dark Side of Our Gadget Addiction [online]; w: The Guardian. [dostęp 12.11.2017] www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror
- Całek, Agnieszka; 2016, „Black Mirror”. Niefuturystyczna dystopia technologiczna i medialna; w: Zeszyty Prasoznawcze, nr 1 (225), ss. 166-181.
- Cooke, Rachel; 2016, Smothered by Social Media; w: New Statesman, nr 145 (5339), ss. 52.
- Czarne lustro [serial]. Reż. Charlie Brooker. Wielka Brytania, 2011-2016.
- Eliot, Thomas, Stearns; 1941, Points of View, London: Faber and Faber, ss. 145.
- Hill, Doug; 2017, On the Importance of the Imaginative forward Glance [online]; w: Endeavour, nr 30 (10), [dostęp 16.10.2017] www.sciencedirect.com
- Musarò, Pierluigi; 2016, Reality Show and Pop Politics. Who Holds Power in the Network Society?; w: Mediascapes Journal, nr 6, ss. 115-127.
- Postman, Neil; 2006, Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business, Nowy Jork: Penguin Group.
- Purves, Jeremy; 2013, Black Mirror (Brooker/Channel 4); w: The Other Journal: An Intersection of Theology and Culture [online]. [dostęp 25.10.2017] www.theotherjournal.com/2013/12/04/black-mirror-brookerchannel-4/
- Rifkin, Jeremy; 2009, The Empathic Civilization: the Race to Global Consciousness in a World in Crisis, Nowy Jork: Penguin Group.
- Riley, Jenelle; 2016, Dark Reflections: 'Black Mirror' Is Back with More Ominous Episodes, This Time from Netflix; w: Variety, nr 333 (15), ss. 46-49.
- Smuszkiewicz, Antoni; 1990, Dystopia; w: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 262-264.
- Spangler, Todd; 2014, Netflix Stokes Buzz for U.K.'s 'Black Mirror'; w: Variety, nr 326 (10), ss. 18.
- Wójcik, Grzegorz; 2016, Rzeczywistość nie istnieje...? Media i nowoczesne technologie w społeczeństwie przyszłości na przykładzie serialu *Black Mirror*; w: Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, nr 8 (2), ss. 27-36.

ⁱ Materiały anglojęzyczne cytowane w artykule zostały przetłumaczone przez autorkę tekstu.

ⁱⁱ Tłumaczenie własne: „Jak telewizja zniszczyła twoje życie”.

XXI WIEK JAKO OKRES WYKREOWANIA PROJEKTU „CZŁOWIEK 3.0”

dr Oleskandr Shevchuk

Abstract

In this article author analyzes the change`s into the media and postmedia epoch. The main changes were coming on human ontology: the rise and development of the media provoked the emergence of a new identity, which created a new way to analysis the world. And technological development, the dynamics of modern life, increased production requirements give rise to the need for more than a high level of media literacy. At an ever increasing rate this persistent technological development means the modern person is demanded to become more like machine than ever before.

Abstrakt

W tym artykule autor analizuje przemiany zachodzące w epoce mediów i post-mediów. Najważniejsze przemiany dokonały się w płaszczyźnie ludzkiej bytu ludzkiego: powstanie i rozwój mediów spowodowały formowanie się nowej tożsamości, która oznaczała analizowanie świata po nowemu.

Rozwój technologiczny, dynamika współczesnego życia, wzrost wymagań produkcyjnych rodzą potrzebę czegoś więcej, niż wysoki poziom kompetencji korzystania z mediów. Współczesność stopniowo, ale jednak coraz radykalniej, domaga się od człowieka, aby stawał się maszyną.

Chciałbym być maszyną, jak chyba każdy, prawda?

Andy Warhol

Czasy obecne to okres przełomowy. Współczesność w pewnym sensie jest rewolucyjna. Wiele procesów znajduje się w sytuacji tranzytu. Nowe czasy generują nowe zjawiska odmienne i niepodobne do wielu tendencji czasów minionych. I przeważająca część z nich dotyczy bytu jednostki. Okres końca XX – początku XXI wieku naznaczony jest karkołomnymi przemianami, które bezpośrednio dotyczą człowieka. Wielość wydarzeń i przemian powiązana jest nie tyle z wydarzeniami politycznymi, co z rozwojem naukowym i postępem technicznym. Ważne znaczenie w tym sensie odgrywa rozwój mediów. Rzecz polega na tym, że media pełnią rolę dodanego „oka globalnego”, za pomocą którego człowiek obserwuje cały świat. A jednak warto zrozumieć, że teraz media to nie tylko narzędzie do informowania, refleksji i autorefleksji, ale także pewna przestrzeń do życia.

Można stwierdzić, że naukowcy, autorzy, artyści, wizjonerzy wywarli za pomocą mediów potężniejszy wpływ na społeczeństwo, niż politycy czy rewolucjoniści. Obecnie rewolucje odbywają się nie tylko na ulicach, ale i w sferze naukowej, semiotycznej, w sztuce i mediach. Dziś walka toczy się bardziej w umysłach i w sferze poglądów.

Pierwszym krokiem do tych niemal przełomowych przemian było ukazanie się „Biblii Gutenberga” – wydanie Pisma Świętego przez Jana Gutenberga, któremu przypisuje się wynalezienie praktycznej metody drukowania. W latach 1452 – 1455 wydrukowano około 180 egzemplarzy dwutomowego Pisma Świętego [Gutenberg]. Wydanie tej pracy doprowadziło do wykreowania nowego człowieka – Człowiek 2.0.

Człowiek 2.0: byt Sieci / byt w Sieci

Wynalezienie nowego, masowego i efektywnego sposobu przekazywania informacji doprowadziło do kardynalnej przemiany świadomości poprzez rozpowszechnianie wiadomości, opinii, nowej wiedzy naukowej. Skutkiem tego były nowe refleksje, nowe idee. Z pojawieniem się nowego potężnego medium – druku, niektóre instytucje utraciły swój „monopol” na rozumienie prawdy, jednej panującej ideologii czy informacji w ogóle. Rozwój mediów uwolnił jednostkę od dyktatury kategoriycznych, niekrytykowanych decyzji należących do jakiegoś jednostkowego podmiotu.

Narodził się Człowiek 2.0 – człowiek medialny.

W czasach teraźniejszych media stały się praktycznie niezastąpione: nieobecność Internetu, telewizji, komunikacji masowej staje się dla jednostki tragedią. Media dla człowieka XXI wieku mają tak wielkie znaczenie, jak ogień dla człowieka prymitywnego. Nieobecność iluzji stałej komunikacji z resztą globalnego świata wywołuje poczucie zagrożenia i niepewności ontologicznej. Dlatego coraz więcej ludzi korzysta z sieci. Według raportu firmy We Are Social, Internet i media społecznościowe dynamicznie się zmieniają. Co roku coraz więcej osób korzysta z sieci i dołącza do serwisów społecznościowych: od stycznia ubiegłego roku liczba internautów na świecie wyniosła 3,819 miliarda osób. Liczba użytkowników mediów społecznościowych w ciągu roku wzrosła z 2,789 do 3,027 mld internautów [publicrelations.pl]. Taka duża liczba użytkowników Sieci nadaje światu globalny wymiar. Ponadto warto zaznaczyć, że Internet to tylko most pomiędzy realnym, a wirtualnym światem. Sieć staje pewnym punktem wyjścia do wirtualności [Shevchuk]. Internet – to drzwi do nieznanego i czasem nie do końca dostrzeganego świata.

W granicach Sieci świat jawi się jako diametralnie odmienny, a mianowicie – niepewny, wieloznaczny. Główna różnica pomiędzy światem rzeczywistym i wirtualnym polega na tym, że świat wirtualny – to odzwierciedlenie rzeczywistości. Ale odzwierciedlenie świata zmienionego. W Sieci rozmywa się szereg podstawowych wyobrażeń o rzeczach fizycznych:

1. **Przestrzeń.** W Internecie nie istnieje przestrzeń jako kategoria w ogóle: użytkownik znajduje się w pewnym punkcie geograficznym, ale to nie więcej, niż konwenans, gdyż jednostka korzysta z informacji, która może się znajdować na nośnikach w różnych krajach i która może być zapisana nie tylko w językach obcych, ale również w

formie graficznej lub audiowizualnej, co tym samym ułatwia percepcję. Zatem Człowiek 2.0 ma możliwość komunikowania się z całym światem. Obecnie nie istnieją granice – w przypadku braku możliwości przekraczania granic fizycznych, pozostaje możliwość postrzegania świata za pomocą nowych mediów. Do tego różne technologie (np. VPN) pozwalają ukryć własną lokalizację geograficzną. Dzięki temu użytkownik sieci istnieje „nigdzie”: fizycznie używa laptopa, komputera lub inny gadżetu, ale jego istnienie nie jest pewne – digitalnie znajduje się on w rozmytej przestrzeni cyfrowej nienależącej do nikogo. I niezbyt dokładnie określonej.

2. **Czas.** On w sieci traci na znaczeniu: postrzeganie czasu podczas pobytu w świecie wirtualnym – jest minimalne. Ponadto komunikowanie może być rozerwane w czasie: odpowiedź na pytanie czasem potrafi nadejść kilka dni od chwili, kiedy je wysłano.

Czas w Sieci konserwuje się: sieć przekształca się w globalne archiwum, gdzie akumulowane są informacje o wydarzeniach, osobowościach, publiczne wystąpienia i zdjęcia. Z Sieci rzadko coś znika i, jak twierdzą sami użytkownicy: „Internet pamięta wszystko”.

3. **Osobowość.** Ona w Sieci też nie jest do końca zweryfikowana, jest ciągle konstruowana, rekonstruowana, wymyślana przez człowieka. Internet stwarza możliwość bycia tym, kim chce się być w rzeczywistości, ale uniemożliwia to status społeczny, normy moralne, etc. Jak twierdzi kulturoznawca Anatoly Ulyanow w jednym z wywiadów: „Ja mieszkam w swoich tekstach, a wtedy, kiedy one istnieją, obecny jestem również ja. Wirtualność pozbawiła mnie odczucia fizycznego ciała – ja czuję się jak żyjący biologiczny kod” [Боборыкин]. Oczywiście to twierdzenie jest subiektywną ontologiczną refleksją. Jednak ta refleksja odzwierciedla autookreślenie człowieka w Internecie: on przestaje być jednostką ludzką i staje się „kodem” – tworem wirtualnym, zbiorem różnych symboli na skrzyżowaniu różnych mediów.

4. **Zasady etyczne i prawne.** One również są umowne. Internet, podobnie jak Księgyc, posiada dwa różne strony: „jasną” i „ciemną”. „Jasna” – część indeksowanych stron, z których korzysta większość ludzi. „Ciemna”, czyli DarkNet, korzystanie z którego jest tajne i często powiązane ze światem przestępczym, gdyż w DarkNet znajdują się informacje, które wykraczają poza strefę reguł prawnych.

Znakomita przykładem takiego zjawiska jest historia Ross`a Willam`a Ulbricht`a aka Dread Pirate Roberts. W roku 2011 otworzył on dla Tor-browser internet sklep „Silk road”. Sklep ten zajmował sprzedaż „rzeczy nielegalnych”: dopalaczy, broni, etc. Opłata realizowała była za pomocą kryptowaluty Bitcoin (obieg której, między innymi, też nie jest jednoznacznie uregulowany). Później, w roku 2013, Ross William Ulbricht został aresztowany i skazany na dożywotnie więzienie. Ten przykład to jedna ze zjawisk ontologii DarkNet, w którym realizowane są „ciemne sprawy”. Dlatego też korzystanie z tego rodzaju sieci jest maksymalnie niejawne.

Wszystkie te krótkie przykłady pokazują, że współczesny człowiek, albo jak go wcześniej określiliśmy „Człowiek 2.0”, w coraz większym stopniu związany jest z wymiarem globalnym, który obejmuje różne sfer życia ludzkiego.

Ontologia Internetowa: (realne) życie medialne i (realne) medialne umieranie

Czas się zmienia rewolucyjnie: „Na naszych oczach realizuje się gigantyczna transformacja rzeczywistości: od „analogowej” do cyfrowej. Umierają stare praktyki, a rodzą się nowe. W związku z tym rodzą się nowe problemy i nowe pytania” [Radomski, 2014, 3]. Cyfrowa rzeczywistość to przedmiot zainteresowania nie tylko naukowców, hakerów czy innych geek’ów. Internet staje częścią bytu ludzkiego. Dla Człowieka 2.0 tworzy się kultura 2.0. Owa postać kultury dotyczy nie tylko Internetu, ale i życia wspólnoty, ontologii i określenia wartości [Radomski, 2010, 10]. Maszyny, i jednocześnie wyprodukowana za ich pomocą wirtualność, stają częścią bytu ludzkiego. Jak twierdzi Piotr Celiński: „...Nowinki technologiczne przenikają do życia społecznego i kultury, stają się powszechnym i popularnym narzędziem w rękach ludzi i systemów kulturowych, dopiero wówczas zyskują status powszechnych mediów i mediacji, ogólnie dostępnych i znanych języków i reguł komunikacyjnych i tylko wtedy są w stanie stawać się narzędziami zmiany istniejącego świata. Przenikają i rekonstruuja wówczas dopiero najważniejsze relacje władzy i systemy ideologiczne, zakorzeniają się w porządkach semantycznych i aksjologicznych, poddają się sile ich oddziaływania, redefiniowaniu, instrumentalizowaniu i dostrajaniu wobec różnych oczekiwań, wrażliwości i konfiguracji systemowych – oddziałując we wszystkich tych lokalizacjach, zgodnie z newtonowską zasadą, z adekwatną siłą i według analogicznych reguł o przeciwnym zwrocie. W tak skonstruowanym procesie stają się mediami danej kultury, a kultura staje się funkcją tych mediów, programują według własnej gramatyki nasze rozumienie świata i pośredniczą w jego budowaniu, reagując na wcześniej rozpisany dla nich kulturowy kodeks” [Celiński, 2013, 15-16]. Jednym ze wzorów przenikania techniki i życia społecznego może być rzeczywistość Second Life. Wynalezienie i rozwój wirtualnego Second Life wytwarza narzędzie do konstruowania własnego życia i nabycia nawyków komunikacyjnych w rzeczywistości [Boelstroff, 2012]. Second Life staje przykładem tego, jak świat wirtualny może pomóc w nauczaniu i rozwoju. Dlatego w tym sensie wirtualność pozytywnie oddziałuje na rzeczywistość. Ale to tylko jedna z tendencji.

Można przypuszczać, że aktywne wykorzystanie sieci społecznych stwarza pewną iluzję istnienia publiczności i popularności społecznej. Ten rodzaj mediów daje poczucie występowania publiczności, a jednak to namiastka publiczności: liczba „polubień” nie zawsze staje się potwierdzeniem znaczenia i wpływu jednostki. Sieci społeczne kreują pewien mit człowieka popularnego, i w tym rozumieniu wymiarem „popularności” staje się „liczba znajomych”, którzy nie zawsze są prawdziwymi znajomymi.

Warto podkreślić, że istnieje ponadto nie tylko fenomen „życia medialnego”, ale i „śmierci medialnej”. Żeby scharakteryzować to zjawisko, warto przypomnieć kilka

tragicznych wydarzeń. 29 listopada 2017 roku chorwacki generał Slobodan Praljak wypił truciznę po ogłoszeniu wyroku w sali sądowej Międzynarodowego Trybunału Sprawiedliwości [Youtube / TRT World]. Poźniej zmarł w szpitalu [nv.ua]. Przed tym wydarzeniem było wiadomo, że zmarł 21-letni raper Gustav Åhr aka Lil Peep, który przedawkował różne preparaty [Rolling stone.com]. Później okazało się, że Gustav Åhr nakręcał wideo, na którym przed śmiercią połknął pigułki [Kelly, metro.co.uk]. W tym kontekście interesujące może okazać się wydarzenie z 2010 roku, kiedy amerykańska rodzina, borykała się z dylematem: czy dokonać przerwania ciąży, czy pozostawić dziecko przy życiu. Poprosiła o radę wspólnotę internautów, umożliwiając na swojej stronie internetowej głosowanie. Małżeństwo także regularnie publikowało zdjęcia dziecka w łonie matki i nawet nazwało je imieniem Wiggles. Wielu zszokował taki cynizm, zaś zachowanie młodych ludzi porównywano do praktyk rodem z Koloseum. Większość zagłosowała za przerwaniem ciąży, ale małżeństwo pozostawiło dziecko przy życiu [Shevchuk].

Wszystkie przytoczone przykłady służą pokazaniu tego, jak tak potężne media jak Internet służą człowiekowi do ukazania swych problemów ontologicznych w sferze globalnej: życie i śmierć jednostki staje się sprawą publiczną. Sprawą o randze globalnej. Ludzie tracą „intymność” swego bytu. Taką sentencję można spotkać w filmie Davida Fincher’a „The Social Network”, gdzie jeden z bohaterów patetycznie stwierdza: „Wcześniej mieszkaliśmy na wsi, dalej w miastach, a w przyszłości będziemy mieszkać w Internecie”.

Człowiek postgutenbergowski – Człowiek 2.0 – to człowiek połączony z mediami, z komputerem, z światem digital. Jego współczesne życie jest silnie zcyfryzowane.

Nowe gadżety jako narzędzie ewolucji

Wykorzystywanie nowych technologii powoduje zmianę układu fizjologicznego. Jak podkreśla Tomasz Goban-Klas: „Nowe media nie tylko zmieniają formy naszego życia i komunikowania się, ale szybko i głęboko przekształcają nasze mózgi. Codziennie korzystanie z rozwiniętych technologii – komputerów, smartfonów, gier wideo, wyszukiwarek, jak Google czy Yahoo, pobudza zmianę komórek mózgu i uwalnianie neuroprzekaźników, stopniowo wzmacnia nowe ścieżki neuronowe w mózgu oraz osłabia stare. Ze względu na obecną rewolucję technologiczną nasze mózgi rozwijają się już teraz z szybkością nieznaną” [Goban-Klas, 2011, s.539]. Rozwój technologii przyspiesza ruch informacyjny, przekazywanie danych między ludźmi i instytucjami naukowymi oraz społecznymi. Ale staje się to także przyczyną kardynalnych zmian układów społecznych i relacji międzyludzkich.

Rozwinięte technologie konwertują komunikację międzyludzką w pewny kod, dla którego charakterystyczna jest racjonalność wiadomości z połączeniem tekstu, obrazków, wideo. Memy jako pewna koncentracja sensu zastępują obszerne koncepcje.

Komunikowanie – staje się maksymalnie krótkie, egoistyczne i nasycone wizualną składową.

Jeszcze jeden aspekt – ujawnia się pragnienie, czasem niemal maniackalne, posiadania najnowszych smartfonów, tabletów, laptopów. Korzystanie z nowych modeli staje się nowym kultem, nową religią. Modernistyczny gadżet jawi się jako jeden z tych wyznaczników, które akceptują status społeczny. Ponadto człowiek sam przekształca się w gadżet. Jedyna różnica polega na tym, że część mechaniczna znajduje się na zewnątrz. I z nim człowiek komunikuje przez ekran.

Ale to też się zmienia.

W drodze ku projektowi „Człowiek 3.0”

Epoka Człowieka 2.0 przemija. Rozwój technologiczny, dynamika współczesnego życia, wzrost wymagań produkcyjnych rodzą potrzebę czegoś więcej, niż wysoki poziom umiejętności korzystania z mediów. Współczesność stopniowo, ale jednak co raz radykalniej, domaga się od człowieka, aby stał się maszyną. Jednym z pierwszych, kto wygłosił takie oczekiwanie był znakomity malarz Andy Warhol: „Malarstwo jest za trudne – powiedział Warhol w wywiadzie dla „Timesa” w maju 1963 roku. – To, co ja chcę pokazać, jest mechaniczne. Maszyny mają mniej problemów. Chciałbym być maszyną, jak chyba każdy, prawda?” [Bockris, 2005, 193].

Od czasu wypowiedzenia tych słów ludzie powoli przekształcają się w maszyny. W Szwecji niektórzy pasażerowie dróg kolejowych mają możliwość nie korzystać z biletów. Zamiast tego pasażerowie mogą korzystać z microchipów wszczepionych pod skórę. Najczęściej posługują się nimi klienci korporacyjni, którzy często korzystają z usług kolei, i którzy mają dość zajmowania się biletami papierowymi lub elektronicznymi [tsn.ua]. Także w Belgii pracownikom jednej z kompanii wszczepiono pod skórę microchipy, aby można było zrezygnować z identyfikatorów korporacyjnych. Chipy pozwalają otwierać drzwi i korzystać z techniki korporacyjnej [tsn.ua]. Przed tym wszczepiono pod skórę microchipy pracownikom kompanii “Three Square Market” w USA[usatoday.com]

Rosjanin Eugeny Chereshevsky wszczepił pod skórę biochip, kiedy pracował w Kaspersky Lab. Oprócz nowych, bardziej racjonalnych możliwości posługiwania technologią elektroniczną, utwierdził się we własnym światopoglądzie: „Wyobraźcie sobie przez chwilę, że wszystko, co was otacza - ludzie, zwierzęta, rośliny, bakterie ... To wszystko - różnorodność komputerów. Wszystko, co nas otacza, ma swoje własne DNA lub, innymi słowy, wyraźną "instrukcję obsługi": szczegółowy przewodnik po strukturze organizmu, który decyduje o jego funkcjonowaniu. Co się stanie, jeśli biochip będzie krokiem w kierunku połączenia „żywego” i „nieżywego” w sposób naturalny i naukowy? Krok w kierunku tego, co stało się z naszymi przodkami, którzy przestali być małpami i stali się istotami ludzkimi... [Ведерников, iq.intel.ru]. Podczas rozmowy z nim w sieci Facebook udało się dowiedzieć, że życie z chipem stało się źródłem nowego poznania życia: „To czego się nauczyłem dzięki życiu z chipem to to, że nasze życie – ma swój kres i nie mamy zbyt wiele czasu. Składamy się z ogromnego potoku informacji, który istniał przed nami i

będzie kontynuował swoje istnienie po nas. Jesteśmy jego częścią. A naszym zadaniem jest pozostawić po sobie maksymalnie korzystny ślad cyfrowy – wygenerować nową wiedzę, wytworzyć nową myśl, wykreować nową twórczą wartość. Społeczeństwo konsumpcyjne odwraca nas od tego. I teraz muszę wziąć sztandar wszystkich ludzi o podobnych poglądach i poprowadzić nas do alternatywy”. Eugeniy Chereshevsky twierdzi, że z chipem odczuł, że jest innym człowiekiem, gdyż otrzymał możliwość obserwowania tego, co do tej pory było niewidoczne [facebook.com/chereshcom].

Opisane wyżej wykorzystanie chipów – to pierwsze przykłady syntezy biologicznego człowieka i maszyny (choć określenia „maszyna” używa się tu w najszerszym znaczeniu). Nadchodzi czas projektu Człowiek 3.0. I obserwujemy tylko początek nowego rozwoju ludzkości.

Człowiek 3.0 – dobrowolnie zcyborgowany.

Nie ma wątpliwości, że ludzkość będzie coraz bardziej kooperowała z maszyną. Maszyna będzie odgrywać rolę nowego „Wielkiego Innego”, który będzie wywierał coraz większy wpływ na ludzką ontologię. Obecnie, jak widać, proces ten może stworzyć możliwość głębszego zrozumienia życia. I chodzi tu nie tylko o „przeniesienie się w świat mediów” – części maszyn i kody staną się bezpośrednim (w tym czy innym stopniu) ludzkim ciałem dla wszystkich chętnych. Dla przykładu, możemy obserwować powstanie nanomedycyny, która rewolucyjnie przekształci ludzkie życie.

Mówimy o określeniu „projekt Człowiek 3.0”, gdyż osoba ludzka połączona z czymś mechanicznym, już nie jest „klasycznym człowiekiem”, a tylko tym, co jeszcze należy zrozumieć i przyjąć.

A jednak śmiało można przypuszczać – ludzie będą chętnie przekształcać się w jakimś stopniu w maszyny, gdyż, jak już wspomniałem: „Maszyny mają mniej problemów”.

Bibliografia:

- Celiński, Piotr; 2013, Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Coraz więcej ludzi korzysta z sieci. Już blisko 4 miliardy osób ma dostęp do Internetu [online:] <https://publicrelations.pl/coraz-wiecej-ludzi-korzysta-z-sieci-juz-blisko-4-miliardy-osob-ma-dostep-do-internetu/> [dostęp: 13.10.2017].
- Goban-Klas, Tomasz; 2011, Wartki nurt mediów. Ku nowym formom społecznego życia informacji, Kraków: Universitas.
- Gutenberg, Jan; Biblia Gutenberga. Moguncja 1452-1455 [online:] http://knockout.nazwa.pl/orbispictusftp/biblia%20gutenberga/gutenberg_v01.pdf [dostęp: 23.11.2017].
- Radomski, Andrzej; 2014, Humanistyka w świecie Informacjonalizmu, Lublin: E-naukowiec.
- Radomski, Andrzej; 2010, Internet – Nauka – Historia, Lublin: Portal Wiedza i Edukacja.
- Bockris, Victor; 2008, Andy Warhol. Życie i śmierć, przeł. Piotr Szymor, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chereshnev, Evgeny [online:] <https://www.facebook.com/chereshcom> [dostęp: 30.11.2017].
- Kelly, Emma; Lil Peep told fans he'd 'taken six Xanax' and 'you'll love me when I die' hours before death <http://metro.co.uk/2017/11/16/lil-peep-told-fans-hed-taken-six-xanax-and-youll-love-me-when-i-die-hours-before-death-7083918/?ito=cbshare> [dostęp: 29.11.2017].
- Lil Peep Cause of Death Revealed [online:] <http://www.rollingstone.com/music/news/lil-peep-cause-of-death-revealed-w513699> [dostęp: 29.11.2017].
- Shevchuk, Oleksandr; Internet jako Pogranicze między światem realnym a wirtualnym: możliwości wykorzystania w celach naukowego rozwoju [online:] <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2223> [dostęp 13.11.2017].
- Slobodan Praljak commits suicide by drinking poison during ICTY decision [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=AdQsDopZfS4> [dostęp: 30.11.2017].
- Why 40 office workers in Wisconsin let a tattoo artist put a microchip in their hand [online:] <https://www.usatoday.com/story/news/2017/08/01/microchip-wisconsin-three-square-market-employees-get-microchips-hand/528657001/> [dostęp 21.10.2017].
- Боборыкин, Андрей; Анатолий Ульянов: «Я ощущаю себя живым биологическим кодом» [online:] <http://www.telekritika.ua/daidzhest/2010-03-10/51550> [dostęp: 10.11.2010].
- У Бельгії працівникам цифрової компанії вживили електронні чіпи [online:] <https://tsn.ua/video/video-novini/u-belgiyi-pracivnikam-cifrovoyi-kompaniyi-vzhivili-elektronni-chipi.html> [dostęp 22.11.2017].
- У Швеції замість квитків на потяг запровадили підшкірні чіпи [online:] <https://tsn.ua/video/video-novini/u-shveciyi-zamist-kvitkiv-na-potyag-zaprovadili-pidshkirni-chipi.html> [dostęp 23.11.2017].

Хто такий генерал Слободан Пралььяк, який випив отруту під час суду в Гаазі [online:]
<http://nv.ua/ukr/world/countries/hto-takij-general-slobodan-praljak-vipiv-otrutu-pid-chas-sudu-v-gaazi-2288405.html> [dostęp: 30.11.2017]

***Diabły i demony –
kulturowe symbole lub
opętane dusze***

INNY/OBCY JAKO UOSOBNIENIE DIABŁA

Ewa Głazewska

Instytut Kulturoznawstwa UMCS

ewa.glazewska@poczta.umcs.lublin.pl

Summary: Other/Stranger as the Personification of the Devil

The subject of this paper is to present the views about the Other/ Stranger as a devilish entity investigated at the intersection of ethnology and sociology. Starting from descriptions of the devil figures analyzed by Jan Stanisław Bystron, I will focus on appearance, character traits, etc., which are distinguishing features of the Other/Stranger and conceived as something demonic. Drawing upon Bystron's concept of megalomania, the category Other/Stranger will be presented in a broader context of typical stereotyping features attributed to a Stranger. The depreciation of the Other/Stranger shows how a permanent place in collective imagery has xenophobic and ethnocentric thinking about one's own group described in relation to the well-known dichotomy: "own-strange". In the final part, we discuss contemporary examples of labelling social groups as demonic. Being aware of the mechanisms of stereotyping in relation to strangeness is becoming particularly important in the context of current immigration problems in Europe.

Keywords: Other/Stranger, Own/Strange, Stereotype, Megalomania, Xenophobia, Xenology

Streszczenie: Inny/Obcy jako uosobienie diabła

Przedmiotem referatu jest ukazanie wyobrażeń o Innym/Obcym jako istocie diabelskiej badanej na styku etnologii i socjologii. Wychodząc od opisów postaci diabelskich dokonanych przez Jana Stanisława Bystronia skoncentruję się na wyglądzie, cechach charakteru, etc., będących wyróżnikami Innego/Obcego i pojmowanego jak istota demoniczna. Inny/Obcy przedstawiony będzie w kontekście typowych cech stereotypu Obcego analizowanych przez Bystronia w postaci szerszej koncepcji megalomanii narodowej. Deprecjacja Innego/Obcego pokazuje jak trwałe miejsce w wyobrażeniach zbiorowych ma ksenofobiczne i etnocentryczne myślenie o własnej grupie opisywanej w odniesieniu do znanej dyktomii: swój-obcy. W końcowej części zaprezentowane zostaną współczesne przykłady naznaczania grup społecznych jako demonicznych. Uświadomienie sobie mechanizmów funkcjonowania stereotypów w odniesieniu do obcości staje się szczególnie ważne w kontekście obecnych problemów imigracyjnych w Europie.

Słowa kluczowe: Inny/Obcy, swój/obcy, stereotyp, megalomania narodowa, ksenofobia, ksenologia

P przedmiotem artykułu jest przedstawienie wyobrażeń o Innym/Obcym jako istocie „diabelskiej” z perspektywy etnologii i socjologii. Diabły i demony, czyli „postaci uosabiające i racjonalizujące istnienia zła w świecie obecne są w każdej kulturze, we wszystkich systemach wierzeń, w każdej refleksji religijnej”¹. Zasadnicza uwaga skoncentrowana jednak będzie na Innym/Obcym jako istocie pojmowanej jako demoniczna, a w szczególności takich jej wyróżnikach, jak: wygląd, cechy charakteru, etc. Inny/Obcy przedstawiony będzie w kontekście typowych cech stereotypu Obcego analizowanych przez znanego etnologa i socjologa Jana Stanisława Bystronia w postaci szerszej koncepcji megalomanii narodowej. Deprecjacja Innego/Obcego pokazuje jak trwałe miejsce w wyobrazeniach zbiorowych ma ksenofobiczne i etnocentryczne myślenie o własnej grupie opisywanej w odniesieniu do znanej dychotomii: swój-obcy².

Wyobrażenia diabła

Postać diabła w kulturze przedstawiana była na wiele sposobów, a jednym z nich było skojarzenie z kimś, kto wyglądał obco. Stereotypowe określenie obcości łączone było często więc z wyglądem i strojem³. Jan Stanisław Bystron pisze, że „ponieważ diabeł przebywał chętnie wśród ludzi, i ludzi tych zwodził, musiał, rzecz prosta, występować najczęściej w ludzkiej postaci, aby go tak łatwo nie było można odróżnić. Istotnie, najczęściej zjawia się diabeł w postaci człowieka, chłopca, szlachcica, Niemca” – jednym tchem wymienia Bystron; „jedynie przezorni ludzie mogą poznać [diabła – E.G.], i to najczęściej po chodzie (gdyż nogę jedną ma zakończoną kopytem), po jednej tylko dziurce w nosie lub też zupełnym braku, wreszcie po zapachu (koźłem śmierdzi: diabeł)”⁴.

W polskiej tradycji ludowej istniał silnie utrwalony obraz diabła ubranego po cudzoziemsku. Powyższy obraz obcego przytoczony przez Bystronia pochodzi z jego pracy pt. *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI-XVIII*, natomiast w najbardziej znanym dziele poznańskiego etnologa pt. *Megalomanja narodowa* tak oto Bystron opisuje

¹ W. Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 7.

² Kulturowe badania nad Obcym prowadzone są w ramach dziedziny nazwanej ksenologią (gr. *ksénos* – obcy, *logos* – nauka). Twórcą tego terminu jest niemiecki indolog Wilhelm Halbfass, który jest autorem pracy *Indien und Europa: Perspektiven Ihrer geistigen Begegnung* – 1981; polskie tłumaczenie: *Indie i Europa: Próba porozumienia na gruncie filozoficznym*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2008 (tłum. M. Nowakowska, R. Piotrowski). Halbfass termin ksenologia definiuje jako „określenie stosunku wobec cudzoziemców i ich konceptualizacji” (s. 278). Przyznaje jednak, że określenie to zapożyczył z pracy Munasu Duala-M’bedy pt. *Xenologie. Die Wissenschaft vom Fremden und die Verdrängung der Humanität in der Anthropologie*, Freiburg-München 1977.

³ Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 139.

⁴ J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce – XVI-XVIII wiek*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 299.

„djabła w niemieckim stroju”: „Djabel, o ile wogóle chodzi w ludzkim ubiorze, to już najczęściej w obcym. Rzecz to zupełnie zrozumiała: grupa własna jest dobra, tradycyjny ubiór narodowy jest piękny, właściwy, dobry, trudno więc wyobrazić sobie złego ducha w takim stroju; natomiast już za granicą zaczynają się wpływy djabelskie, obcy pozostają z nim w związku, pochodzą odeń, są jego sługami i t.d., nic więc dziwnego, że djabel ukazuje się w obcym ubiorze. Spotykamy się z tym zjawiskiem dość powszechnie: w Holandji djabel chadzał w hiszpańskim stroju, a więc stroju najeźdźcy, dawni Prusacy wyobrażali sobie djabła w polskim ubiorze, w Polsce zaś djabel w kusym niemieckim ubiorze jest bardzo powszechnie spotykany. *Zakochał się jak djabel w niemieckim stroju*, mówi przysłowie. O przykłady nie trudno. Przypominamy najbardziej może znany: djabel w >>Pani Twardowskiej<< zjawia się w stroju niemieckim: >>istny Niemiec, sztuczka kusa<<”⁵ – podsumowuje Bystroń wyliczając też inne literackie i etnograficzne odniesienia do diabła. Strój ten składał się z kusego, czy inaczej mówiąc krótko skrojonego fraczka oraz kapelusza noszonego do szpady⁶.

Cytowany autor zauważa, że Niemiec zawsze był w Polsce kimś obcym. Do tego stopnia, że terminem tym określano czasami obcych w ogóle, szczególnie pochodzących z Europy północno-zachodniej. Dlatego mianem Niemca nazywano Holendra, Szweda, Duńczyka, czy nawet Anglika lub Francuza⁷. W innym miejscu Bystroń dodaje, że niekiedy nazwę znienawidzonego plemienia przenosi się na diabła, ale też na zwierzęta, przede wszystkim robactwo domowe, „albo też wśród szczepu, którym się pogardza, ale który się posądza o rozmaite sztuczki czarodziejskie, szuka się właśnie złego”⁸. Bystroń nienawiść do Niemców jako obcych wiąże z utożsamianiem ich z protestantami, o których sądzono, że pozostają w związkach z diabłem.

Etnolog wywodzi niemiecki strój diabła z końca XVIII wieku jednak dodaje, że już w 1691 r. w aktach procesu o czary na Żmudzi mowa była o czarownicach, które mają „mistrza swego Niemca kudłatego”, czyli diabła. „Zeznają więc czarownice, męczone na torturach, że widziały >>pokusznika po niemiecku w czerwonej barwie<<, że >>mistrza swego miały Niemca kudłatego<<. Podobno tuż po trzecim zaborze chłop jednej wsi z pod Łęczycy uśmiercił pruskiego Regierungs-ratha, którego wzięto za djabła”⁹. W *Megalomanii narodowej* dopisuje dalszy ciąg tej opowieści: „Władze pruskie miały potem cyrkularzami ogłaszać po wsiach, że osoby w obcym stroju, w pończochach i pantoflach, w trzyrożnych, płaskich kapeluszach są urzędnikami niemieckimi, nie zaś czartami, i że należy im się

⁵ J. S. Bystroń, *Megalomania narodowa*, Towarzystwo Wydawnicze „RÓJ”, Warszawa 1935, s. 263-264.

⁶ J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów...*, op. cit., s. 300.

⁷ Zob. Ibid., s. 245.

⁸ J. S. Bystroń, *Megalomania narodowa*, op. cit., s. 159-160.

⁹ J. S. Bystroń, *Opis obyczajów...*, op. cit., s. 300.

wszelki szacunek i poważanie”¹⁰. Bystroń dodaje również, że czartom powszechnie przypisywano „zimne przyrodzenie”¹¹.

Niekiedy wzięcie Niemca za diabła w związku ze strojem przybierało nieco humorystycznie brzmiący dziś finał. Bystroń opisuje sytuację, która przydarzyła się znanemu naturaliście, profesorowi Akademii Krakowskiej Schultesowi, „który herboryzując w lasach babigórskich w r. 1808 zabłądził i straszył górali swym wyglądem: czarnym i kusym ubiorem, okularami, kapeluszem i parasolem. Każdy spotkany góral żegnał się znakiem krzyża i z przerażeniem uciekał od rzekomego djabła, aż nakoniec urzędnicy leśni, słysząc opowieści o czarcie, odszukali po dwóch dniach ledwie żywego profesora”¹². Warto też zaznaczyć, że ukraińscy chłopi wyobrażali sobie diabła w stroju polskiego szlachcica¹³. Jeśli chodzi o wygląd diabła mówi się też o diable weneckim, jako postaci poczarnej, brzydkiej.

W polskiej kulturze ludowej z diabłem łączony był też Żyd. Jeszcze w 1985 r. informatorzy Aliny Całej z ówczesnego województwa zamojskiego mówili: „Oni sami byli do diabłów podobni, na czarno się ubierali, brody nosili długie, worki na plecach”¹⁴; inni zaś opowiadali, że Żydzi posiadali „inkluza” diabelski pieniążek, który w zamian za duszę zapewniał bogactwo¹⁵, z resztą uporczywe łączenie Żydów z bogactwem wynikało z ich domniemyanych asocjacji z diabłem. W kulturze ludowej funkcjonowały też powiedzenia łączące obcych z diabłem: np. Żyd, Niemiec i diabeł trzeci są tej samej matki dzieci¹⁶.

Samo słowo diabeł – w języku greckim *diábolos* – pierwotnie oznaczało oszczercę i pochodziło od *dia-ballein* – przewracać, przerzucać, tak więc diabeł, to ktoś kto obala, zmienia, burzy ustalony porządek¹⁷.

Obcy jako diabeł

Pojęcie Obcego w naukach społecznych należy do kategorii niezwykle istotnych i nierozzerwalnie łączy się ze swojskością. Kategorie „swój-obcy”, opisujące rzeczywistość społeczną na poziomie emocjonalnym i intelektualnym, ułatwiały porządkowanie świata społecznego, a porządkowanie owo, jak twierdzi m.in. francuski antropolog Claude Lévi-

¹⁰ J. S. Bystroń, *Megalomanja narodowa*, op. cit., s. 267.

¹¹ J. S. Bystroń, *Opis obyczajów...*, op. cit., s. 305. Znane są jednak jeszcze wcześniejsze przykłady średniowiecznych wyobrażeń na temat diabła jako Etiopa – czarnej, szpetnej postaci, jak opisuje Wojciech Brojer autor książki *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej*.

¹² J. S. Bystroń, *Opis obyczajów...*, op. cit., s. 267.

¹³ Z. Benedyktowicz, op. cit., s. 140.

¹⁴ A. Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 100.

¹⁵ Ibid., s. 102.

¹⁶ Ibid., s. 148.

¹⁷ <http://czeremchowa.pl/diabeł-dno-dran-etymologiczny-słownik-inwektyw/>. Zob. też <https://www.etymonline.com/word/devil> [2.11.2017]

Strauss jest uniwersalną i pierwotną potrzebą człowieka¹⁸. „Spetryfikowana w naukach społecznych relacja my-oni nie traci więc racji bytu”¹⁹ pisze Urszula Kusio. Co więcej, dodaje Marian Golka, relacje pomiędzy swojskością i innością/obcością są podobne do bliźniąt syjamskich, tzn. trudno je analizować tak, by nie ucierpiało żadne z nich²⁰.

Choć europejska refleksja nad Obcym wiąże się nierozzerwalnie z nazwiskami dwóch niemieckich socjologów Georga Simmla oraz Alfreda Schütza, w interesującym nas aspekcie Obcego jako diabła odwołam się ponownie do ważnego dla humanistyki i nauk społecznych dzieła Jana Stanisława Bystronia pt. *Megalomanja narodowa*, które szczególnie dziś pokazuje swą aktualność.

U Bystronia problem Obcego pojawia się na uboczu jego rozważań na temat wyższości i wyjątkowości grupy własnej, gdzie następuje deifikacja narodu i nacjonalizacja Boga. Bystron krytycznie przyjrzał się zmitologizowanym wyobrażeniom dotyczącym własnej grupy cechującym się przecenianiem jej wartości²¹. Jednocześnie pokazał jak trwały charakter mają te wyobrażenia oparte na ksenofobicznym myśleniu pierwotnym, „w tym zwłaszcza tendencja do gloryfikowania grupy własnej i podtrzymywania przekonań opartych na wiedzy pozaempirycznej na temat sąsiadów lub grup traktowanych jako obce”²². Bystron koncentruje się na irracjonalnym aspekcie tradycyjnych wierzeń odnoszących się do obcych²³. W analizie Bystronia wyobrażenie o obcych, a precyzyjniej mówiąc, deprecjacja obcego, jest logiczną konsekwencją bezkrytycznych wyobrażeń o własnej grupie. Podobnie Florian Znaniecki Obcego postrzegał jako wroga: „Niewątpliwie też, kategoryzując przedmiot ludzki, jako >>obcego<<, oceniamy go tym samym ujemnie; zarazem staje się on przedmiotem negatywnej dążności społecznej. Jest to zjawisko, które faktycznie stwierdzić można na każdym kroku”²⁴.

Powracając do najśłynniejszego dzieła Bystronia autor ten wyobrażenie o własnych zaletach narodowych, ale i wadach Obcych przedstawia w sposób przerysowany. W pracy tej rozwinięta została durkheimowska teza dotycząca wyobrażeń zbiorowych (grupowych,

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.

¹⁹ Zamknięcie się na obcych przybierać może bardziej zorganizowaną współczesną formę polskich stref dla turystów organizowanych przez jedno z biur podróży, co ma zagwarantować komfort przebywania w znanym sobie językowo i „kulturowo” otoczeniu.

²⁰ M. Golka, *Imiona wielokulturowości*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A., Warszawa 2010, s. 163.

²¹ Z. Benedyktowicz, op. cit., s. 17.

²² U. Kusio, *Dialog w komunikacji międzykulturowej. Ideaty a rzeczywistość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 86.

²³ Z. Benedyktowicz, op. cit., s. 61.

²⁴ F. Znaniecki, *Studia nad antagonizmem do obcych*, „Kwartalnik Socjologiczny” 1930/31, nr 2-4, Poznań 1931, s. 33.

religijnych), a która to teza w odniesieniu do wyobrażeń religijnych mówi, iż „pod postacią świętości (bóstwa) grupa czci samą siebie”²⁵. Durkheim stwierdza, że „doznanie bóstwa, dla swych członków bowiem jest [...] tym, czym bóg dla wiernych”²⁶.

Jak Bystrzeń przedstawia obcego? Wizerunek obcego w pracy *Megalomanja narodowa w stereotypach* podlega potrójnej mityzacji i ideologizacji, na co zwraca uwagę Barbara Olszewska-Dyoniziak:

Po pierwsze, następuje stopniowa gradacja deformacji i deprecjacji obrazu obcego – inny – gorszy – demoniczny, „przeistacza się w diabła, mordercę. Niemiec to człowiek chciwy, skąpy, bez polotu, demoniczny, Żyd to innowierca, oszust, morderca używający do wyrobu macy krwi niewinnych dzieci”²⁷.

Po drugie, idealizacja dotyczy przeniesienia cech jednostek na całą grupę.

Po trzecie, występuje idealizacja historyczna, tj. przypisywanie określonej grupie cech trwałych, niezmiennych. „Pewne całkowicie fantastyczne wyobrażenia o obcych wynikające często z niewiedzy i braku intencji poznawania innych kultur, odznaczają się długim czasem trwania, opornym niejako na zmieniające się warunki historyczne”²⁸. Tak więc ani doświadczenie jednostki, ani wiedza formowały wyobrażenie o danej grupie, „lecz stała koncepcja o cechach wymyślonych i oderwanych od rzeczywistości”²⁹ – tak podsumowuje Alina Cała cechy stereotypowych ujęć Niemca i Żyda jako rzekomo mających mieć konszachty z diabłem. Żyd nie jest tu postacią indywidualną, ale typem.

Jeszcze w okresie międzywojennym Bystrzeń, na podstawie materiałów etnograficznych, opisywał legendarne zespoły cech czy wad przypisywanych Obcym. Pośród wielu innych, Obcym przypisywano czarne podniebienie lub cechy w ogóle diabelskie (punkt „czarność obcych”; inne to ślepe urodzenie, urodzenie inaczej, niskie pochodzenie, przykry zapach, czarownictwo, ludożerstwo). B. Olszewska-Dyoniziak dodaje jeszcze jedną bardzo istotną cechę – postrzeganie Obcych jako nieludzi, czyli najogólniej mówiąc dehumanizacja Obcych³⁰. Antropolodzy znają wiele przykładów plemion nazywających jedynie własną grupę jako ludzi; np. ci, którzy mieszkali poza „Państwem Środka” – Chinami nazywani byli

²⁵ U. Kusio, op. cit., s. 86.

²⁶ É. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 199.

²⁷ B. Olszewska-Dyoniziak, *Oblicza kultury. Wstęp do antropologii międzykulturowej komunikacji*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1998, s. 41.

²⁸ Ibid., s. 43.

²⁹ A. Cała, op. cit., s. 14.

³⁰ T. Baran, *Dehumanizacja w stosunkach międzygrupowych. Czy „obcy” to też człowiek?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2007.

zamorskimi diabłami³¹. Należy jednak dodać, że podział na kategorie swój-obcy nie musi mieć charakteru antagonistycznego, bowiem często nastawienie wobec innej grupy ma charakter ambiwalentny – obok cech negatywnych dostrzega się również pozytywne; poza tym relacje swój-obcy nie koniecznie są oparte na myśleniu binarnym opierającym się na tej prostej opozycji, relacje te są dużo bardziej złożone, nieprzejrzyste, zmienne i wieloaspektowe, w końcu swój może być obcy, obcy może być swój, swoi mogą być wrogami, a obcy przyjaciółmi, etc.³²

Etnologiczne opisy wyobrażeń o obcych i reakcji na nich pokazują z jednej strony strach, lęk i grozę jaką wywoływali, z drugiej zaś fascynację, czyli coś na podobieństwo stosunku do świętości (*sacrum*) opisywanego jako *tremendum et fascinans* przez Rudolfa Otto³³.

Podsumowując, można stwierdzić, że obcy przedstawiany jest przez Bystronia jako mający kontakt z diabłem, posiadający cechy zewnętrzne i inne właściwości diabelskie. Sam diabeł występuje również z atrybutem obcego, np. w stroju niemieckim³⁴. Krzysztof Kubiak przeanalizował bajki białoruskie i potwierdził występowanie cech boskich i diabelskich, swoich i obcych w tym materiale, przy czym często diabeł przedstawiany był jako głupi i łotr do pokonania. Michał Federowski np. pisał o diable „durnowatym”, Seweryn Udziela zaś jako o tym, którego chłop zawsze wyprowadza w pole³⁵. Leszek Kołakowski dodaje, że „groteskowe oblicze diabła jest bodaj równie stare, jak oblicze straszliwe. Znajdujemy je w najstarszym folklorze ludowym całego świata, włączając Chiny, w licznych popularnych legendach, opowieściach i żartach”³⁶.

Kim jest dzisiejszy Obcy?

Współcześni obcy to uchodźcy, imigranci, to ci, których określa się kategorią „boat people”. „Nowi obcy to uchodźcy, wsiedleńcy, osoby ubiegające się o azyl i imigranci, którzy zakłócają ład w społeczeństwie konsumpcyjnym, generują lęki, destabilizujący poczucie bezpieczeństwa człowieka Zachodu”³⁷. Heterogeniczność stała się rzeczywistością dla wielu trudną do akceptacji i zrozumienia, stąd zamykają się w kokonie nacjonalizmów i postaw ksenofobicznych. „Współczesny obcy stał się bardziej realny w

³¹ R. Kapuściński, *Spotkanie z Innym*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007. Zob. B. Olszewska-Dyoniziak, op. cit., s. 43.

³² Więcej o złożoności kategorii swój-obcy zob. M. Golka, op. cit., s. 163-171.

³³ Z. Benedyktowicz, op. cit. Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

³⁴ K. Kubiak, *Wyróżniki obcości w bajce białoruskiej. Cechy boskie i diabelskie „swego” i „obcego”*, „Etnografia Polska”, t. XXIII, z. 2, s. 191.

³⁵ Zob. więcej K. Kubiak, op. cit.

³⁶ L. Kołakowski, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, ANEKS, Londyn 1984, s. 189.

³⁷ U. Kusio, op. cit., s. 92.

życiu jednostek i zbiorowości niż ten z okresu społeczeństw przedindustrialnych i industrialnych. Nie jest już tworem li tylko ludowej wyobraźni, uobecnionej w diabłach, ludzkich potworach, ludziach zwierzętach – ale ucieleśnieniem wroga, nieważne czy zza miedzy, czy granicy”³⁸. Ów Obcy sam najczęściej znajduje się w fazie liminalnej (z łac. *limen* – próg, pogranicze); nie tylko on sam budzi lęk, ale i znajduje się w trudnej dla siebie sytuacji nie będąc już tym, kim był dotychczas, a jednocześnie nie reprezentując jeszcze nowego statusu, czyli funkcjonując w niebezpiecznym stanie zawieszenia³⁹ – stanie kulturowego apatrydy.

Można, bez specjalnej przesady, powiedzieć, że współczesny świat w dużej mierze ma charakter emigracyjny. „Emigracyjność, wykorzenienie, nieciągłość – to *topoi* współczesnego doświadczenia egzystencjalnego”⁴⁰. Czasy płynnej nowoczesności, nieprzewidywalne, „szczególnie sprzyjają nasileniu się myślenia magicznego, przesadnego poszukiwaniu >>kozłów ofiarnych<<, którymi nader często stają się Obcy”⁴¹.

Współczesny człowiek to człowiek o często „dryfującej, niezakotwiczonej tożsamości”⁴², jak pisze niezwykle przenikliwy badacz współczesności Zygmunt Bauman; to jednocześnie człowiek, który nieustannie musi dokonywać wyborów – *homo optionis*, a nie ma wskazówek dokąd podążać, wskazówek, które niegdyś zapewniała religia. „Żyjemy dziś w stanie „wszechprzenikliwego lęku”⁴³, „świat ponowoczesny przymierza się do ewentualności życia z niepewnością *na stałe*”⁴⁴, pisze Z. Bauman. Co ciekawe, skoro mówimy o nowym poszukiwaniu kozłów ofiarnych, którymi współcześnie są uchodźcy, to figura kozła wpisuje się także w wyobrażenia o diable (który „śmierdzi capem”, bądź „ma kozie nóżki”). „Po raz kolejny odwieczny schemat swój-obcy przychodzi w sukurs wspólnotom ludzkim, porządkując – choćby fałszywie – ich poglądy na świat. Poprzez trwały antagonizm spina chwiejną, fragmentaryczną doczesność”⁴⁵.

Można powiedzieć, że demonizację, zastąpiła obecnie idea dąngeryzacji. Według Hansa Jörgena Albrechta związek między zjawiskiem imigracji a społecznym zaniepokojeniem przemocą, terroryzmem „jest kalką schematu obecnego w przednowoczesnych

³⁸ Ibid., s. 89-90.

³⁹ Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 132-133; A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006; V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 116-117.

⁴⁰ M. Dąbrowski, *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji w komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Izabelin 2001, s. 19.

⁴¹ U. Kusio, op. cit., s. 90.

⁴² Z. Bauman, *Jak stać się obcym i jak przestać nim być?* [w:] Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic! s.c. wydanie II, Warszawa 2000, s. 44.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ U. Kusio, op. cit., s. 91.

państwach, kiedy ludowej wyobrażenia diabłów i demonów „wchłaniały” rozproszone i nieuchwytne lęki i obawy przeszłości. [...]. Innymi słowy, demonizację zastąpiła idea i taktyka >>dangeryzacji<<”. Straszanie Obcym, oznacza odniesienie do człowieka, który może być naszym sąsiadem – „faktycznym winowajcą”⁴⁶, a nie wyobrażonym tworem, z którym nie będziemy mieli się szansy nigdy spotkać.

Zdaniem Z. Baumana „wszystkie społeczeństwa wytwarzają obcych, ale każde wytwarza obcych swoistego dla siebie gatunku i wytwarza ich na swój własny sposób”⁴⁷. Pierwotna reakcja na Obcego przejawiała się bądź w postaci antropofagii („zjadania go”), bądź antropemii („wymiotowania nim”), konieczne jest jednak wypracowanie zupełnie nowej, trzeciej drogi – drogi dialogu z Obcym. „Wielokulturowość współczesnego świata nie jest chwilowym dyskomfortem czy przejściowym kłopotem, ale czymś trwałym, co będzie się jedynie wzmacniać i wzmacniać. Dlatego wypracowanie trzeciej strategii jest pilną potrzebą współczesności”⁴⁸. Bauman pisząc o antropofagii, czyli kanibalizmie dodaje, że w erze nowoczesnej odrodziła się w postaci asymilacji, czyli kanibalizmu kulturowego „czynienia jednakim tego, co różnym zastano, tępienia odmiennych sposobów życia, odmiennych osądów pamięci czy odmienności języków, zakazywania wszelkich tradycji...”⁴⁹.

Podsumowując należy dodać, że termin „Obcy” jest dużo bardziej obciążony aksjologicznie niż pojęcie „Inny”, zawiera bowiem w sobie wykluczenie, wrogość i niechęć. Najczęściej Obcy postrzegany jest stereotypowo, w sposób uproszczony, a często zafałszowany, bez wgłębiania się w kontekst. Inność natomiast kojarzona jest bardziej z zaciekawieniem i tolerancją, obcość zaś z niechęcią i agresją⁵⁰.

Dlaczego badanie stereotypów związanych z obcymi jest tak ważne? Ponieważ „stereotypowe – nierzadko negatywne – wyobrażenia o członkach różnych grup i kategorii społecznych są podglebiem międzygrupowych animozji, czynnikiem sprzyjającym uprzedzeniom, konfliktom rasowym, etnicznym i religijnym. [...] wzajemne stereotypy mogą być jednym z najważniejszych źródeł fizycznej (często kolektywnej) agresji w kontaktach między przedstawicielami zantagonizowanych społeczności, a przynajmniej źródłem usprawiedliwień dla niej”⁵¹.

⁴⁶ Ibid., s. 92.

⁴⁷ Z. Bauman, op. cit., s. 35. Zob. też Z. Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, przekł. W. Mincer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016. W tej ważnej i niezwykle aktualnej książce Z. Bauman wyjaśnia mechanizmy i konsekwencje społecznego „tworzenia” Obcego.

⁴⁸ U. Kusio, op. cit., s. 93.

⁴⁹ Z. Bauman, op. cit., s. 38.

⁵⁰ M. Dąbrowski, op. cit., s. 31.

⁵¹ M. Kofta, A. Jasińska-Kania, *Wstęp. Czy możliwy jest dialog między społeczno-kulturowym a psychologicznym podejściem do stereotypów?* [w:] M. Kofta, A. Jasińska Kania (red.), *Stereotypy i*

Kim jest współczesny diabeł?

Przyjrzyjmy się w jakich zestawieniach słyszymy dziś w masmediach w Polsce o diable:

„Putin to diabeł” – donosi TVP⁵²; gdzie indziej słyszymy dramatyczne wyznanie rodzica: „moje dziecko to diabeł wcielony”⁵³; i kontynuacja wątku: „po obejrzeniu ostatniego odcinka >>Rozmów w toku<< pt. Moje dziecko to diabeł wcielony postanowiłem przedstawić sprawdzony sposób jak wychować sobie takiego własnego diabła wcielonego, zapewniam 99% skuteczności”. W zupełnie innym kontekście jesteśmy pytani: „GMO, czyli diabeł wcielony?”⁵⁴; inny autor zaprzecza: „Liberalizm to nie diabeł wcielony”⁵⁵. Słyszymy również o demonicznych ujęciach narkotyku: „Marihuana niczym diabeł wcielony”⁵⁶. Na koniec sieć oferuje nam pokaźny przegląd nowych popularnych zestawień: „Diabeł, gender i feminizm”⁵⁷, „Cóż to za diabeł ten gender? – pyta autor, i kolejny: „Ki czort ten gender?”⁵⁸; inny zaś odpowiada tytułem „Gender to nie żaden diabeł”. Ks. dr hab. Dariusz Ochocka o gender – „tu wyraźnie widać łapy diabła. To jest tak złe, tak deprawujące, tak niszczące człowieka, że niewątpliwie jest dziełem szatana”⁵⁹.

Słowo gender, jak twierdzi prof. Walery Pisarek, należy do kategorii słów określanych jako kondemnandy, czyli wyrazy zasługujące na potępienie (choć dla części wręcz przeciwnie jako mirandy, czyli wyrazy oznaczające treści, które należy podziwiać). Współcześnie słowo to bardziej traktowane jest jako danger, a niż gender.

Według twórców memów internetowych zdaniem starszych rozwiązujących krzyżówkę hasło: „diabeł na 6 liter” to właśnie gender, który „przebiera chłopców na dziewczynki i geje..., a dziewczynki? Od razu na geje”. Analiza empiryczna ponad 500 polskich memów, które pochodziły z września 2015 r. zawierających słowo gender dokonana przez Katarzynę Brzozę pokazuje bardzo częste negatywne konotacje tego wyrazu⁶⁰. Także w memach podjęto próbę zmaterializowania gender przez przypisanie pojęciu konkretnej postaci; poza mężczyzną w nietypowym stroju, np. skórzanej bieliźnie czy

uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001, s. ix.

⁵² <http://www.tvp.info/14550576/isakowiczaleski-putin-to-diabel> [10.04.2017]

⁵³ <http://rozmowywtoku.tvn.pl/odcinki-online/moje-dziecko-to-diabel-wcielony,38255,o.html> [10.04.2017]

⁵⁴ <http://www.swiatnauki.pl/8,1387.html> [12.04.2017]

⁵⁵ <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,19222598,liberalizm-to-nie-diabel-wcielony.html> [12.04.2017]

⁵⁶ <http://www.kobietaxl.pl/spoleczenstwo/n,20350,marihuana-niczym-diabel-wcielony.html> [12.04.2017]

⁵⁷ <http://www.oswiata.abc.com.pl/czytaj/-/artykul/diabel-gender-i-feminizm-w-sejmie-o-szkodliwych-tresciach-w-e-podrecznikach> [12.04.2017]

⁵⁸ <http://www.rp.pl/artykul/1073056-Ki-czort-ten-gender-.html> [12.04.2017]

⁵⁹ <http://www.tvp.info/19725449/ks-oko-gender-sluzy-celom-ateistow-maniakow-seksualnych-tu-wyraznie-widac-lapy-diabla> [12.04.2017]

⁶⁰ K. Brzoza, *Gender w internetowych memach obrazkowych na wybranych polskich przykładach*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” tom 12, nr 1, 2016, s. 25-44.

sukience, gender przedstawiano jako szatana. Wygrana Conchity Wurst Eurowizji w 2014 r. jako ucieleśnienie gendera komentowana była w następujący sposób: „Lud wiedział już, jak wygląda diabeł Rokita oraz Boruta. A oto wymiaru cielesnego nabrał diabeł Gender. Teraz już nie jest abstrakcją, jest Wurstem”⁶¹.

Memy przejmują obecnie rolę, którą dawniej spełniały dowcipy. Będąc komentarzem do bieżących wydarzeń ukazują jednocześnie nastroje społeczne i stosunek do ważnych spraw – deklarowany egalitarnie, w formie obrazkowej, bez względu na status społeczny czy kwalifikacje merytoryczne. Niektóre memy ukazujące „gendera” jako diabła odwołują się też do dzieł kina światowego i polskiego⁶².

Tak pokrótce wyglądają współczesne przykłady naznaczania grup społecznych jako demonicznych; może już to nie diabelskie są narody, ale diabelscy Obcy – przedstawiciele całych grup społecznych traktowani nie jako jednostki, ale emanacja owego zła przypisywanego określonej grupie. Przytoczone przykłady brzmią niekiedy humorystycznie, ale wskazują na dużo poważniejsze zjawisko funkcjonowania stereotypów w zbiorowej wyobraźni, co szczególnie w odniesieniu do obcości staje się ważne w kontekście obecnych problemów migracyjnych w Europie.

⁶¹<http://www.newsweek.pl/opinie/tomasz-lis-felieton-conchita-wurst-a-polska-polityka-newsweek-pl,artykuly,286242,1.html> [26.10.2017]

⁶² W końcu nie zapominajmy, że tradycja przebierania mężczyzn za kobiety (i z resztą odwrotnie również) jest bardzo długa; dość wymienić światowe produkcje: *Pół żartem, pół serio* (1959), reż. Billy Wilder; *Pani Doubtfire* (1993), reż. Chris Columbus; *Allo 'Allo!* (1982), reż. David Croft; czy polskie nieustająco popularne filmy, takie jak: *Poszukiwany, poszukiwana* (1972), reż. Stanisław Bareja; *Seksmisja* (1983), reż. Juliusz Machulski; *Zmiennicy* (1987), reż. Stanisław Bareja, czy *Rozmowy kontrolowane* (1991), reż. Sylwester Chęciński.

Bibliografia

- Baran, T., Dehumanizacja w stosunkach międzygrupowych. Czy „obcy” to też człowiek?, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2007.
- Bauman, Z., Ponowoczesność jako źródło cierpień, Wydawnictwo Sic! s.c. wydanie II, Warszawa, 2000.
- Bauman, Z., Obcy u naszych drzwi, przekł. W. Mincer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2016.
- Benedyktowicz, Z., Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2000.
- Brojer, W., Diabeł w wyobraźni średniowiecznej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2003.
- Brzoza, K., Gender w internetowych memach obrazkowych na wybranych polskich przykładach, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, t. 12 (2016), nr 1.
- Bystroń, J. S., Megalomanja narodowa, Towarzystwo Wydawnicze „RÓJ”, Warszawa, 1935.
- Bystroń, J. S., Dzieje obyczajów w dawnej Polsce – XVI-XVIII wiek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1960.
- Cała, A., Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2005.
- Dąbrowski, M., Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji w komunikacji międzykulturowej, Świat Literacki, Izabelin, 2001.
- Douglas, M., Czystość i zmaza, przeł. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2007.
- Durkheim, É., Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii, przeł. A. Zadrożyńska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1990.
- Gennep, A. van, Obrzędy przejścia, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa, 2006.
- Golka, M., Imiona wielokulturowości, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A., Warszawa, 2010.
- Halbfass, W., Indie i Europa: Próba porozumienia na gruncie filozoficznym, tłum. M. Nowakowska, R. Piotrowski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa, 2008.
- <http://czeremchowa.pl/diabel-dno-dran-etymologiczny-slownik-inwektyw/> [02.11.2017].
- <https://www.etymonline.com/word/devil> [02.11.2017]
- <http://www.tvp.info/14550576/isakowiczzaleski-putin-to-diabel> [10.04.2017]
- <http://rozmowywtoku.tvn.pl/odcinki-online/moje-dziecko-to-diabel-wcielony,38255,o.html> [10.04.2017]
- <http://www.swiatnauki.pl/8,1387.html> [12.04.2017]
- <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,19222598,liberalizm-to-nie-diabel-wcielony.html> [12.04.2017]
- <http://www.kobietaxl.pl/spoleczenstwo/n,20350,marihuana-niczym-diabel-wcielony.html> [12.04.2017]
- <http://www.oswiata.abc.com.pl/czytaj/-/artykul/diabel-gender-i-feminizm-w-sejmie-o-szkodliwych-tresciach-w-e-podrecznikach> [12.04.2017]

- <http://www.rp.pl/artykul/1073056-Ki-czort-ten-gender-.html> [12.04.2017]
- <http://www.tvp.info/19725449/ks-oko-gender-sluzby-celom-ateistow-maniakow-seksualnych-tu-wyraznie-widac-lapy-diabla> [12.04.2017]
- <http://www.newsweek.pl/opinie/tomasz-lis-felieton-conchita-wurst-a-polska-polityka-newsweek-pl,artykuly,286242,1.html> [26.10.2017]
- Kapuściński, R., *Spotkanie z Innym*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków, 2007.
- Kofta, M., Jasińska-Kania A., Wstęp. Czy możliwy jest dialog między społeczno-kulturowym a psychologicznym podejściem do stereotypów? [w:] *Stereotypy i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, M. Kofta, A. Jasińska Kania (red.), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, 2001, s. IX-XXIX.
- Kołakowski, L., *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, ANEKS, Londyn, 1984.
- Kubiak, K., Wyróżniki obcości w bajce białoruskiej. Cechy boskie i diabelskie „swego” i „obcego”, *„Etnografia Polska”*, t. XXIII, z. 2, s. 185-193.
- Kusio, U., *Dialog w komunikacji międzykulturowej. Ideały a rzeczywistość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 2011.
- Lévi-Strauss, C., *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajęczkowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1969.
- Olszewska-Dyoniziak, B., *Oblicza kultury. Wstęp do antropologii międzykulturowej komunikacji*, Wydawnictwo UJ, Kraków, 1998.
- Otto, R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa, 1968.
- Turner, V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2010.
- Znanecki, F., *Studia nad antagonizmem do obcych*, „Kwartalnik Socjologiczny” 1930/31, nr 2-4, Poznań, 1931.

HORROR AND HUMOUR IN VAMPIRE ORIENTED CINEMA

Magdalena Grabias

Instytut Kulturoznawstwa, UMCS Lublin

mgrabias1@wp.pl

Abstract: Horror and Humour in Vampire Oriented Cinema

Vampires have been present in cinema from the very beginning of filmography. The first screen representation of a vampire can be traced back to the 1896 French short, *The Devil's Castle*, directed by Georges Méliès. The silent era brought more vampire films, many of which have only survived in the form of notes, posters and newspaper print, with the originals lost or destroyed in the upheaval of time and history. However, such early horror classics as Friedrich Wilhelm Murnau's *Nosferatu: A Symphony of Horror* (1922), or the reconstructed lost treasure, *London After Midnight* by Tod Browning (1927), allow us to form a picture of the early celluloid imaginings of the vampire. Sound cinema equipped vampires with a voice, allowing for a process of transformation from fundamentally demonic figures into far more complex beings. The 1931 film, *Dracula*, directed by Browning, presents a vampire who is no longer merely a creepy, bloodthirsty demon like his German predecessor, *Nosferatu*. Rather, Browning's *Dracula* is an intelligent and knowledgeable creature, far removed from popular folk visions of demons. Further evolution of the vampire figure in cinema includes the acquisition of strictly human emotions as well the recognition of moral rules and values, thus altering the hitherto nature of the vampire character as well as the overall characteristics of the cinematic vampire. Riding the popular tide of immense interest in the supernatural and inexplicable, vampire cinema - suddenly free from the shackles of its previously defined genre, continues to develop and thrive in the 21st century. This article focuses on the curious physical and axiological evolution of a cinematic vampire, and discusses the ways of depicting horror and humour in vampire oriented cinema.

Keywords: Vampire, Horror, Horror Cinema, Humour, Comedy

Abstrakt: Horror i humor w kinie wampirystycznym

Postać wampira pojawiła się w kinie na samym początku istnienia medium. Za pierwszy wampirystyczny obraz filmowy uznaje się *Rezydencję diabła* z 1896 roku w reżyserii Georgesa Méliès. W epoce niemego kina temat wampira powracał na ekran wielokrotnie. Wiele z wczesnych obrazów przetrwało jedynie w formie plakatów i wycinków z gazet, a oryginały zaginęły podczas wojny. Jednakże wczesne produkcje filmowe, takie jak *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua, czy zrekonstruowany *London po północy* (1927) Toda Browniga, pozwalają na odtworzenie

wczesnych kinowych wizji wampira. Kino dźwiękowe pozwoliło wampirowi przemówić, a to rozpoczęło proces transformacji z postaci fundamentalnie demonicznej w postać bardziej złożoną. Pierwsza dźwiękowa ekranizacja powieści Brama Stokera pt. *Dracula* (reż. Tod Browning, 1931) ukazuje wampira, który nie jest jedynie żądnym krwi potworem, jak jego poprzednik Nosferatu. Browningowski Dracula jest inteligentny i wykształcony i znacznie różni się od ludowych wyobrażeń demona. Dalsza ewolucja wampira uczłowiecza go: wyposaża w ludzkie uczucia i zasady moralne. Zmienia się więc natura wampira oraz jego kinowy wizerunek. Ten niezwykle popularny w pierwszym stuleciu kina temat, wyzwolony z okowów przestarzałych zasad, znajduje zwolenników w kinie nowego milenium. W niniejszym artykule omówiony zostaje temat fizycznej i aksjologicznej przemiany wampira oraz sposoby ukazania horroru i humoru w kinie wampirystycznym.

Słowa kluczowe: wampir, horror, horror kinowy, humor, komedia

Vampires have been present in cinema from the very beginning of filmography. The first screen representation of a vampire can be traced back to the 1896 French short, *The Devil's Castle*, directed by Georges Méliès. The silent era brought more vampire films, many of which have only survived in the form of notes, posters and newspaper print, with the originals lost or destroyed in the upheaval of time and history. However, such early horror classics as Friedrich Wilhelm Murnau's *Nosferatu: A Symphony of Horror* (1922), or the reconstructed lost treasure, *London After Midnight* by Tod Browning (1927), allow us to form a picture of the early celluloid imaginings of the vampire. Sound cinema equipped vampires with a voice, allowing for a process of transformation from fundamentally demonic figures into far more complex beings. The 1931 film, *Dracula*, directed by Browning, presents a vampire who is no longer merely a creepy, bloodthirsty demon like his German predecessor, Nosferatu. Rather, Browning's Dracula is an intelligent and knowledgeable creature, far removed from popular folk visions of demons. Further evolution of the vampire figure in cinema includes the acquisition of strictly human emotions as well the recognition of moral rules and values, thus altering the hitherto nature of the vampire character as well as the overall characteristics of the cinematic vampire. Riding the popular tide of immense interest in the supernatural and inexplicable, vampire cinema - suddenly free from the shackles of its previously defined genre, continues to develop and thrive in the 21st century. This article focuses on the curious physical and axiological evolution of a cinematic vampire, and discusses the ways of depicting horror and humour in vampire oriented cinema.

Horror. “Enter Freely and of Your Own Will”¹

Vampire themes have been present in culture for centuries. The images of blood-sucking demons can be found in folk legends, paintings, literature, music and other forms of conveying human emotions and fears. Cinema has not been an exception. From the moment of the new medium's conception in the late 19th century, vampires have found their way onto the silver screen. The aforementioned Méliès' vision presented in *The Devil's Castle*, offers an image of Mephistopheles transforming from a bat into Satan himself, thus introducing a cinematic vision which will later serve as a canon of the vampire on-screen imagery. In his 1915 movie *A Fool There Was*, Frank Powell used the term 'vampire' in reference to a seductive woman who threatened the sanctity of marriage and morality. The film, starring Theda Bara, popularised the term 'vamp', which from then became synonymous with a femme fatale. The pre-*Nosferatu* vampire films strongly support the thesis of the filmmakers' interest in the subject. It is, however, Murnau's 1922 German Expressionist classic that is remembered as the first significant example of the vampire cinema.

Murnau's *Nosferatu: A Symphony of Horror* is the first full length adaptation of the late Victorian novel *Dracula* (1897) by the Irish writer Bram Stoker. The book, although by no means the first literary vampire story, quickly gained recognition among the readers and critics and is now considered the definitive example of Gothic vampire fiction. Stoker sets his story in the Carpathian Mountains, where a young British solicitor, Jonathan Harker, is sent to finalise a business deal with the Transylvanian count Dracula. Murnau's failure to obtain copyrights from Bram Stoker's widow, resulted in having to change both setting and character names, threatening the release of the first cinematic version as a consequence. However, the movie eventually premiered in 1922 in Berlin, and became a veritable pearl of the silent era. Interestingly, in 1995, on the 100th anniversary of cinema, the Vatican compiled a list of '45 Great Films', in which *Nosferatu: A Symphony of Horror* was awarded a place within the Art category.²

Nosferatu introduces a model of a vampire figure that will be quoted and referred to in numerous future productions. The film loosely follows the plot of *Dracula*. A young lawyer, Thomas Hutter (Gustav von Wangenheim) is sent to Transylvania to do business with a new client, Count Orlok (Max Schreck), leaving behind his wife, Ellen (Greta Schröder). Hutter reaches the decrepit Transylvanian castle, where he meets the demonic Count, and quickly learns the truth about his vampiric nature. The Count is getting

¹ B. Stoker, *Dracula*, Vintage Classics, London 2016, p. 17. First published by Archibald Constable and Company, London 1897.

² The Vatican list of 45 “great films” was issued in 1995 to celebrate the 100th anniversary of the cinema. The list consists of 3 categories: religion, values, and art. The list can be viewed at: <http://archive.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml> (13.11.23017).

readying himself for a sea voyage to a newly purchased estate in Hutter's hometown. Meanwhile, back at home, Ellen is experiencing a trance-like telepathic connection that endow her with visions of Orlok's activities and of her husband in grave peril.

The vampire reaches the shore before Hutter, and with him he brings "plague" and death. The town soon turns into a contaminated ghetto, with victims falling to the strange disease. Having realised the reason for the town's misfortune, Ellen decides to take matters into her own hands. She invites the bloodsucking Count into her room whereupon she sacrifices her blood, and later her life. The entranced vampire forgets about the passing of time and the sun rising at dawn makes him vanish in a puff of smoke. The Hutters share the last moment together, and the final scene reveals the ruins of the Count's Transylvanian castle, symbolising the end of the era of terror.

Nosferatu, as interpreted by the actor Max Schreck, continues to frighten the viewers on more than one level. Visually, Orlok is a terrifying, bald dried-out mummy-like character with long claws and sharp, pointed teeth, a deformed rat-like face, crooked nose and hollow, emotionless eyes. Complemented with an aesthetic setting typical of the German Expressionist movement – the rough, cubist shapes of interiors, unquiet visions of violent forces of nature, dark disconcerting shades, chiaroscuro effects. Filled with psychedelic music and devoid of spoken word, the artistic sphere of *Nosferatu* is enough to scare alone. This archaic form of story-weaving, together together with a sense of otherness increased by the make up and fashion popular in the silent era, creates the hair-rising impression of unearthliness even in the case of human characters such as Ellen Hutter and Knock (Alexander Granach).

Similar effects can be attributed to aforementioned Theda Bara in the role of the human vampire in *A Fool There Was*. Here, the appearance of Nosferatu out of necessity had to be even worse, more abstract, evoking disgust, revulsion and fear of the unknown and the inexplicable. Therefore, the next level of inducing dread in Murnau's film plays on the viewers' subconscious fear of the supernatural as well as their morbid desire to experience horror.³

The search for an accurate and full definition of horror in cinema has been a continuing concern of scholars and philosophers. Similarly, the question of why we enjoy watching horrors remains open for further discussion. Throughout the years, numerous theories have been formulated providing some plausible answers to the questions at

³ The nature of fear, terror and horror was discussed in my article: *What We Fear and What We Desire: The Nature of Fear and Terror in Vampire Oriented Cinema* [in:] *Facing Our Darkness: Manifestations of Fear, Horror and Terror*, L. Colmenero-Chilberg and F. Mújdricza (ed.), Inter-Disciplinary Press, Oxford 2015, pp. 3-10.

hand. According to the philosopher Noël Carroll, we fear monsters and supernatural creatures because they cannot be accounted for by science. The presence of a monster, Carroll posits, is the main determinant of the genre of horror.⁴ So the natural question would be why fictional characters are capable of evoking fear, even when experienced on screen in the comfort of one's own lounge or in the safety of a cinema? This puzzle has been named "the paradox of fiction" and, in short, can be explained by the emotional and biological responses of a human body to a scary situation, real and fictional alike.⁵ It is, in fact, our conscious knowledge of the fictionality of the threat that allows us to enjoy watching horror movies. Other explanations include Sigmund's Freud's theory of the 'uncanny'. Psychoanalytical theorists claim that "horror monsters can be seen as metaphorical examples of repressed beliefs and desires".⁶ A very convincing view upon the matter is the theory presented by Aaron Smuts, who recalls the following opinion of H.P. Lovecraft followed by his own interpretation of the matter: "People enjoy horror, roughly because it allows them to combat scientific materialism and to engage in feelings of cosmic awe. One could construct a Lovecraft-inspired resolution, to the paradox as follows: horror provides something of a religious experience that helps alleviate the deadening effects of living in a scientistic culture. The feeling of awe compensates for whatever negative reactions one might experience while fearing the unknown."⁷

Murnau's *Nosferatu* seems to be a perfect example to support the above theory; a physically disgusting and profoundly inhuman monster whose actions are driven by beastly, predatory instincts alone, such that the emotions evoked are those of dread and fear, and reinforced by an almost tangible sense of reptilian body texture and the choking stench of carrion. Such a powerful and disturbing image of the supernatural evil incarnate has kept audiences in awe for almost a century and has become a model and a quintessential pattern of reference for numerous directors of vampire films.

The character of Count Orlok has been frequently interpreted in socio-political contexts. Appearing in Germany shortly after the fiasco of World War I, he is thought to symbolise the country's insecurity and uncertainty about the future. Others tend to read the character as a metaphor for the rising power of Adolf Hitler and a prophecy of the forthcoming terror of international war.⁸ What these interpretations have in common is

⁴ N. Carroll, *Horror and Humor* [in:] "The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 57, No. 2, "Aesthetics and Popular Culture", Spring 1999, p. 147-148.

⁵ A. Smuts, *Horror* [in:] *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, P. Livingston and C. Plantinga (ed.), Routledge, New York 2009, p. 507.

⁶ *Ibid.*, p. 508.

⁷ *Ibid.*, p. 513.

⁸ See: S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

the sense of dread and human insignificance in the face of unearthly and almost indestructible evil. In light of this, the fear of Nosferatu appears almost rational, and his vampire character takes on a whole new symbolic meaning giving 'wings' to convey ideas and social criticism.

The introduction of sound in 1927 revolutionised the cinema and cinematography industry, and bringing an end to many common forms of artistic expression. With the addition of the spoken word to celluloid recordings resulting from the successful synchronisation of vision and sound, the pompous, exaggerated gestures and over-dramatic make up of yesteryear were soon gone. A new era had begun for cinema. Numerous actors lost their jobs due to either having a strong accent, an imperfectly pitched voice or bad diction.⁹ Curiously, Hollywood quickly recognised the benefits of foreign accents in genres like science fiction or horror. Combined with visual manipulation, a foreign accent could easily convey the atmosphere of difference or otherness and alleviate the danger of any "the boy-next-door" effects in characters who were supposed to represent distant cultures or otherworldliness.

Such was the case of the first Hollywood version of *Dracula* directed by Tod Browning in 1931. Born in Romania, Hungarian actor, Bela Lugosi, who at that time allegedly did not speak a word of English¹⁰, was chosen for the role of the mysterious vampire Count after an appearance in the Broadway stage adaptation of Bram Stoker's novel in 1927. Lugosi's rendition of Count Dracula holds its rightful honorary place in the pantheon of the greatest and most memorable horror protagonists. Along with the canonical long black robe with blood red lining, pale handsome face and lustrous eyes, his foreign accent is perhaps one of the most recognisable and most frequently cited features of Dracula and cinematic vampires in general.

The use of spoken words in horror called for some new ways to frighten the viewer. Stoker's Dracula, was by nature a talkative creature, delighting in history, geography and languages and displaying a vast knowledge of contemporary affairs, *savoir vivre* and a hunger for further learning.¹¹ Such features in a demon might turn out problematic whilst trying to create a plausible on-screen vampire who would still have the power to scare and frighten. Not an easy task, when the monster is a chatty type and, in opposition to Murnau's Nosferatu, displays a healthy interest in everyday human habits. Luckily for the

⁹ I. Syska, *Przełom dźwiękowy* [in:] *Kino Klasyczne*, T. Lubelski, Iwona Sowińska, R.Syska (ed.), Universitas, Kraków 2012, pp. 19-71.

¹⁰ See: A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, p. 209.

¹¹ See: B. Stoker, *op. cit.*, pp. 15-29.

directors, who chose to stay relatively faithful to Stoker's literary model, with all his good manners and cultured behaviour, Dracula retains a ruthless demonic character. His actions are selfish, instinct-driven and humanly immoral. As John Draeger states, "throughout the novel, he seems more interested in satisfying his own desires than worrying about the value of a human life".¹² He kills his victims for food cold-bloodedly and mercilessly, thus leaving not much space for sympathy or compassion. Browning succeeded in depicting Stoker's intended dichotomy in the vampire's character. Count Dracula fascinates with his scholarly conduct, charms with the demonic power of mesmerism, and frightens with his ruthlessness and inhumanity. The feeling of awe in the face of the 'uncanny' is intensified by his elegant foreign accent (proving his otherness) and the Gothic setting and atmosphere of the film.

To achieve the effect of gloom and ominous terror, German Expressionists used chiaroscuro and lighting. Later generations of horror-cinema directors frequently refer to the Gothic tradition in creating the intended atmosphere. More specifically, the style, in fact, became a trademark of horror and monster cinema, rooted in the literary tradition of Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764) and other masterpieces of Gothic literature, including (missing??) (1794), Matthew Lewis' *The Monk* (1796), Mary Shelley's *Frankenstein* (1818), John Polidori's *The Vampyre* (1819), works of Edgar Allan Poe, Joseph Sheridan Le Fanu's *Carmilla* (1871) and Stoker's *Dracula*, early sound horrors undertook the Gothic aesthetics. As in literature, Gothic movies followed the genre template established in Walpole's novel. Gothic terror and horror derived from romantic pleasures and encounters with the supernatural. Other compulsory elements included specific settings, like old castles, an atmosphere of mystery and suspense, inexplicable signs and events, the ubiquitous heroine in distress, the impossible romance, unfulfilled love affairs, as well as metonymies of gloom and diabolic imagery and vocabulary.¹³

The 1931 adaptation of *Dracula* consolidates the classical Gothic iconography as well as many of the elements and themes which will frequently recur in later vampire scripts. These include images of a decrepit castle, where Dracula resides together with his three vampire wives, coffin-beds, bats, wolves, rats, spiders, cobwebs, dark shades, wild nature – all symbols of the night, darkness and the demonic. Following on from the novel, the film depicts motifs of madness, unearthly desire, temptation, unexplainable power, fascination with blood and the mood of veritable horror. Women in distress are also present – the two main heroines, Lucy (Frances Dade) and Mina (Helen Chandler) fall

¹² J. Draeger, *Should Vampires Be Held Accountable for Their Bloodthirsty Behavior?* [in:] *Zombies, Vampires, and Philosophy. New Life for the Undead*, R. Greene and K. Silem Mohammad (ed.), Carus Publishing Company, Chicago & LA Salle, IL 2010, p. 121.

¹³ M. E. Snodgrass, *Encyclopedia of Gothic Literature*, Facts on File, New York 2005, 152-154.

under the vampiric spell of the Count and, even though Mina's life is eventually saved, both pay a severe price for the trance-like encounter with the bloodsucking demon.

With various changes to the plot, many of the later adaptations of Bram Stoker's *Dracula* maintain their Gothic imagery. Among them, one of the most popular is the 1992 film by Francis Ford Coppola. In this production, Count Dracula (Gary Oldman) is a more complex character equipped with a melancholic back story of a romantic nature, combined with the usual demonic features. The viewer becomes a witness to the dramatic circumstances of the tragic suicidal death of his beloved wife, which resulted in the Count's profound despair followed by his renouncement of God and subsequent transformation from a human to a demon. Throughout the film *Dracula* displays a mixture of human and vampire instincts, feelings and actions, which in turn makes him a complex and morally ambiguous character, escaping easy and straightforward assessment. Nevertheless, as a vampire he remains terrifying as a supernatural unearthly and demonic figure, which evokes fear and awe bigger than the sparkle of compassion and regret that might have been begotten in the course of the story.

The genre of horror proves to be as magnetic and mesmerising as vampires themselves. Stokers original line, quoted in most of the adaptations of *Dracula*, serves as an interesting commentary to the phenomenon of the curious attraction of the cinematic horror: "Enter freely and of your own will"¹⁴ This warning is uttered or displayed plainly and openly. Yet, similar to the characters in the literary and filmic diegesis, the viewers grant a conscious consent to being scared and frightened freely within the confines of the cinema. Eagerly do we anticipate being transferred into the fictional land of the undead, the supernatural and the uncanny with all the awareness of the awaiting dread and horror that the genre promises.

Humour. "Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck"¹⁵

At first glance, the connection between the genres of horror and comedy can be as perplexing as the relation between horror and humour. Nevertheless, following the reflection of Noël Carroll, "[although] being horrified seems as though it should preclude amusement [...], there is some intimate relation of affinity between horror and humor."¹⁶ The above statement is doubly supported: firstly by Francis Hutcheson's 18th century Incongruity Theory of Humour stating that "an essential ingredient of comic amusement

¹⁴ B. Stoker, *op. cit.*, p.17.

¹⁵ The phrase served as a sub-title for Roman Polański's 1967 film *The Fearless Vampire Killers* (American version of the title). The film was released in the UK under the title *Dance of the Vampires*.

¹⁶ N. Carroll, *op. cit.*, p. 145-146.

is the juxtaposition of incongruous or contrasting objects, events, categories, propositions, maxims, properties, and so on.”¹⁷ Secondly, the clear dividing line between horror and comedy can be distorted by means of obscuring the element of fearsomeness in the horror genre. Thus, if, as stated earlier, the defining element of the horror genre is the presence of a fearful and loathsome monster, for the sake of evoking laughter, the monster must be deprived of his fearful properties. In other words, horror can turn into comedy or farce when the nature of terror is disturbed in such a way that it results in an amusing effect. “The boundary line between horror and incongruity humour is drawn in terms of fear,” Carroll argues. “Horror equals categorical transgression or jamming plus fear; incongruity humour equals, in part, categorical transgression or jamming minus fear.”¹⁸

Such must be the state of affairs in the case of vampire comedies. The first parodies of the filmic horror genre followed the wave of success of the monster films of the pre-war sound and picture era, and immediately aimed at deconstructing the ethos of terror and dread. Films like Charles Barton's and Charles Lamont series featuring Abbot and Costello and their comic encounters with the classic Universal monsters¹⁹ directly contributed to establishing the new hybrid genre eventually dubbed as comedy-horror. The films from this category toy with tradition and horror convention by means of laughter-evoking tricks aiming at the familiarising and ridiculing of well-known and once-fearsome characters. In the process, figures like Dracula, Wolf Man and Frankenstein's Monster were pronounced clichés, becoming objects for the viewers' amusement. Combining humour with horror proved to be a successful and triumphant venture, evoking a desire for new doses of the interwoven scare and fun in audiences.

Roman Polański's *The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck* (1967) is now viewed as a seminal example of comedy-horror. Following the pattern demarcated by Bram Stoker, the film presents two vampire hunters, Professor Abronsius (Jack MacGowran) and his apprentice Alfred (Roman Polański), on a quest to prove the existence of vampires in the Eastern European mountains. The course of action brings them to a little village near the old castle, which, as they rightly suspect, is a vampire dwelling. The angst-ridden villagers refuse any mention of the castle or vampires, but instead perform a series of rituals designed to keep evil at bay; including huge amounts of garlic placed for safety in every conceivable corner. The travellers' suspicions are confirmed by the reaction of a village fool, who hastily gets silenced by other guests

¹⁷ Ibid., p. 153.

¹⁸ Ibid, p. 157.

¹⁹ The series include, among others, the films like: *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948), *Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff* (1949), *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (1951), and *Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1953).

of the inn, run by local Jew, Yoine Shagal (Alfie Bass). Sooner than predicted, Professor Abronsius and Albert are forced to face the master of the nearby castle, a vampire Count von Krolock (Ferdy Mayne) in an attempt to save Shagal's kidnapped daughter Sarah (Sharon Tate). This heroic venture is taken upon by the young, love-stricken Alfred, while the Professor's reason for visiting the castle is purely educational. The plot of the film includes unexpected turns of events like changing Shagal into a vampire as well as a series of improbable comic sequences such as chases and futile attempts of escape.

From the very first minute, Polański plays with the horror tradition, beginning with the misleading eerie music by Krzysztof Komeda, as well as purely Stoker-like Gothic scenery typical of the classic horror convention. In James Morrison's words: "the beautifully designed sets [of the film] mimic a kaleidoscopic fantasia of an Eastern Europe of the mind, but they are so eccentrically stylized as to suggest that the weird, moonstruck geographies they represent are lost to history – if they ever existed – and can be accessed only through myth and imagination."²⁰ And truly, from the start of the movie, the mise en scène and the whole of the filmic diegesis maintains a dream-like quality.

The opening image offers a horse-driven cart taking the travellers through the wintry rural countryside, exposing them to all the dangers of the wild and uncivilised eastern world. The moon-lit landscape is complemented by the plaintive howls of wild beasts – the "children of the night."²¹ As if on cue, the hungry animals appear in the form of wolf-like dogs trying to attack and devour Alfred and the Professor. The Professor appears frozen stiff. Hence, the boy is left to deal with the predicament on his own, practically bare-handedly. Nevertheless, even in this first scene of the movie, it is instantly clear that the two characters are far from being the heroes in the classic meaning of the term. Professor Abronsius, called by his university colleagues "The Nut", is the equivalent of the 'mad' scientist. Again, even though another determinant of the Gothic genre is maintained, Abronsius resembles doctor Frankenstein or Professor Van Helsing only by profession. Tall and lanky, with dishevel clothing and an Albert Einstein hairstyle, the Professor recalls wacky characters from 1930s screwball comedies. The comic effect is increased by the figure of his bumbling sidekick, Alfred, with the countenance of a half-wit. Altogether, this picture belies against any possible imaginings of chivalry and heroism.

²⁰ J. Morrison quoted in T. Prasch, *Oy, Have You Got the Wrong Vampire. Dislocation, Comic Distancing, and Political Critique in Roman Polański's The Fearless Vampire Killers* [in:] *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from Bride of Frankenstein to Zombieland*, C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper (ed.), Rowman & Littlefield, London 20016, p. 9.

²¹ B. Stoker, *op. cit.*, p. 20.

Other characters in the movie are similarly exaggerated and grotesque. The inn keeper, Mr. Shagal, is the cast in the image of a stereotypical vaudeville Jew, both in appearance and conduct. After having been transformed into a vampire, he is refused to admission to the crypt of the vampire Count (here Polański mocks racial prejudice). The newly 'undead' Shagal is not afraid of the cross, announcing with amusement: "You've got the wrong vampire!" Opposite Shagal is his obese and squeaky wife Rebecca (Jessie Robins) – another stereotypical incarnate, together with two 'vamps', Sarah Shagal and Magda the maid (Fiona Lewis). Both women emanate hyper-sexuality and stand in direct contrast to the males around them. Different is the world of the supernatural. Count von Krolock's (Ferdy Mayne) resemblance to Christopher Lee's Dracula²² is uncanny. The ancient vampire in his Gothic castle radiates aristocratic breeding and a "no-nonsense" attitude. The Count, however, fails to genuinely terrify upon the realisation that, in fact, he is a Frankenstein-like creature – a patchwork made of the Hammer Horror visuals, Bela Lugosi's outfit and Murnau's *Nosferatu*'s name (as Łucja Demby notices, Krolock is after all not that far from Orlok²³). The figure of the Count therefore pays tribute to old vampire classics. In contrast, another vampire figure, the Count's homosexual son Herbert von Krolock (Iain Quarrier), decidedly transgresses the norms. Although the vampire fiction convention since Joseph Sheridan Le Fanu's novel *Carmilla* (1872) accepts or even encourages the existence of lesbian vampires, homosexual male vampires are not so common to the genre. The picture is complete with the Krolocks' hunchback servant, Koukol (Terry Downes). Based on the popular stock character of Igor, an assistant to numerous Gothic villains²⁴, Polański's Koukol constitutes the quintessential horror monster with additional shape-shifting skills.

Other sources of humour in *The Fearless Vampire Killers* stem from silent slapstick tradition. Visual gags like Alfred's attempt to escape from the over-effusive vampiric love attentions of Herbert would make Charlie Chaplin proud. The scene, alongside numerous clumsy slips, getting hit on the head with sticks, bags or buckets, etc., is proof of the longevity of good old visual comedy and the human propensity to laugh at the ridiculous. There are more examples of slapstick in the film. The visions of half frozen people or Professor Abronsius stuck in the castle window with only his legs dangling outside, or Albert's futile attempts to stake the Count through the heart whilst sleeping in his coffin, and above all the sequence of the vampire ball. The ball scene is preceded by more Gothic imagery of the vampire community waking up from their graves for a once-in-a-year

²² Christopher Lee starred as Count Dracula in the Hammer Horror Dracula series between 1958-1973, including *Dracula/Horror of Dracula* (1958).

²³ Ł. Demby in an introduction to the Polish edition of the *Fearless Vampire Killers* DVD release in 2006.

²⁴ The character of a hunchback assistant of a "mad scientist" first appeared in the 1931 version of *Frankenstein* directed by James Whale, and was later popularised by other Universal horror productions.

celebration, combined with the feasting upon humans delivered to them by the Count. This year's prize is Sarah followed by the two "heroes". Alfred and Abronsius succeed in escaping their prison cell and are determined to save Sarah. To this end, they attend the ball wearing the required 18th century costumes. The scene is shot with a tinted glass effect and sepia colours, the cobwebs all around and the overall ambience of otherworldliness adding to the atmosphere of archaism. The ensuing ghastly dance serves as a tool for passing information between the two warriors. Soon the presence of the undercover humans is unveiled, when in the vast crowd of guests their reflections are the only ones showing in the huge mirror. Despite the discovery, the characters manage to flee from the castle together with an entranced Sarah. The final scene presents the Professor, Alfred and Sarah in a sleigh. What the men do not suspect is that it is too late for Sarah. The romantic happy ending undergoes a last-minute reversal as Alfred is bit by Sarah, who turns out to have been freshly transformed into a vampire. Unaware of the turn of the events, the Professor drives away carrying evil into the outside world.

According to Christopher Stanford, *Fearless Vampire Killers* is the "greatest-hits collection of Polański's themes. There is violence, nudity, a touch of both homosexuality and sadomasochism, [...] darker corners of the human psyche, and of course voyeurism."²⁵ All these elements combined with a healthy dose of humour and hilarity stemming from incongruities and parodistic exaggerations, form a solid background for the comedy-horror. William Paul rightly states that in Polański's film, "the final laugh is quite specifically conflated with the final scream"²⁶, which after all stands at the core of the hybrid genre.

Out of numerous recent vampire-oriented productions, the New Zealand 2014 mocumentary *What We Do in the Shadows* stands out conspicuously. Written and directed by Jemaine Clement and Taika Waititi, the film presents a group of vampires living together in modern-day Wellington, NZ. The four Vampires – Viago, aged 379 (Taika Waititi), Vladislav, aged 862 (Jemaine Clement), Deacon, aged 183 (Jonathan Brugh), and Petyr, aged 8,000 (Ben Fransham) agree to allow a human film crew to follow them around with the view of creating a documentary on Vampires. In the process, the vampires have a chance to discuss their views upon history and the predicaments of the vampire community in contemporary times. Due to their nocturnal lifestyle and a necessity to maintain a low profile among humans, the vampires find the adjustment to 21st century living rather difficult, despite occasional night-time visits into town and contacts with their familiar, Jackie (Jackie Van Beek) - a human who wants to become a vampire. Hoping to

²⁵ C. Stanford quoted in T. Prasch, *op. cit.*, p. 8.

²⁶ W. Paul quoted in *Ibid.*, p. 4.

be 'bitten', Jackie plays servant to Deacon and willingly performs the task of a cleaner after bloody meals, as well as valet and provisioner of virgins for the hungry vampires. One such occasion results in the accidental creation of a new vampire, Nick (Cori Gonzalez-Macuer), who, initially planned as a victim, is bitten by Petyr and escapes. This occurrence leads to Nick's eventual transformation. As a newly-turned vampire, Nick poses a danger to the safety of the hideout and the vampires themselves. Other problems encountered throughout the story become topics discussed by the vampires in front of the camera, including the re-appearance of Vladislav's nemesis, 'the Beast' (Elena Stejko); vampire-lupine relatives, as well as the interviewees' attitudes towards contemporary politics, fashion, humans and everyday existence.

Proclaimed by the Guardian as "the best comedy of the year"²⁷, *What We Do in the Shadows* is indeed filled with humour both visual, verbal and conceptual. The vision of four undead specimens cohabiting a house kept and furnished in a pristine Gothic style acquires an aspect of hilarity the moment the house-mates introduce themselves to the viewers. The realisation soon dawns that in fact we are being taken on a guided tour through the realms of pop-culture vampire stereotypes and icons.

Viago is a pedantic 18th century dandy with a wide grin and a friendly disposition who displays a certain gallantry towards his victims and stays very close to the mesmerising elegance of Bela Lugosi. It is Viago who constantly appeals to his house-mates' sense of decency, aesthetics and hygiene, urging them to keep the house clean of rotting corpses, skeletons and dirty, bloody dishes. He also philosophises about the *savoir vivre* of killing for food: "One of the most unfortunate things about being a vampire is that you have to drink human blood. I like to make a real evening of it. Play some music. Maybe give them [the victims] some nice wine. It's their last moment alive so why not make it a nice experience". Therefore, the encounters with a victim-to-be are reminiscent of a romantic date, at least to begin with.

Vladislav, on the other hand, is on numerous occasions overtly linked to the image and lifestyle of the infamous Wallachian Voivode, Vlad the Impaler, popularly considered the inspiration behind Bram Stoker's *Dracula*. Older than Viago, Vladislav finds the civilised restrictions of the 21st century hard and oppressive, which makes him nostalgic about the "good old times" in the age of tyranny and unrestrained bloodshed, wherein he lived.

The youngest of the group, an ex-Nazi vampire, Deacon, is short-tempered and prone to fight and express his opinions freely. He considers himself the sexiest creature

²⁷ The Guardian review, <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/20/what-we-do-in-shadows-review> (13.11.2017).

on the planet, thus constituting an interesting combination of *The Twilight* Edward Cullen and Hammer Horror Christopher Lee's Dracula.

The last member of the household is the misanthropic 8000-year-old Petyr, a Count Orlok styled figure with an adequately misshapen body and as equally silent and terrifying as Murnau's original. Petyr keeps to himself. He does not take part in the nightly gatherings and discussions of the household matters. Nor does he join the outings and other events. Petyr resides in his coffin in the cellar and emanates the aura of dread, ancientness and awe-evoking respect even among his house companions.

Humour in *What We Do in the Shadows* stems as much from a mocking take on conventions as from the expressed ideas and their comic delivery. The agreement about not devouring the film crew is honoured, and thus the vampires have an opportunity to express their opinions directly to the camera. In the process they expose the lore of the vampire universe and confirm or deny folk-beliefs concerning their species. They can fly even in their human forms, but also possess the ability to transform into bats. They have no reflection in the mirror, which results in recurring fashion dilemmas, as they cannot see what they look like. They are powerful mesmerists and hypnotists. Sunlight is lethal to them, as proved by the unfortunate death of Petyr, who falls victim to a vampire hunter and, in the timeless fashion of Nosferatu, perishes in the sunlight. Vampires cannot eat human food, a fact proved by the newborn Nick, who pays for his cocky attempt with an indomitable explosion of bloody vomit. The rule of exclusiveness and secrecy is also valid. As it has been for centuries, vampires must stay in hiding and keep a low profile. This turns out to be problematic for young Nick, who was brought up in the 21st century and is incapable of taking this law seriously. We find him wondering the streets chatting to random humans and announcing himself a vampire to anyone who'll listen: "I'm a vampire [...] Twilight, have you seen it? Ok. I'm the main guy in Twilight." Unfortunately, his brazen attitude leads indirectly to Petyr's death. After a comic sequence of an official 'vampire trial' conducted by Viaggio, Vladislav and Deacon, Nick gets sentenced to a "walk of shame" (performed by means of his fellow-vampires walking in circles around him repeating the word "shame"), and he is eventually expelled from the house.

Relations with humans, werewolves and romantic matters provide further sources of humour in the film. Apart from Jackie, the familiar and servant, the vampires befriend Stu (Stu Rutherford), a human friend of Nick's who accepts the truth of vampirism with stoicism and consents to continue his camaraderie with Nick and his new vampire friends. Stu is an IT specialist who contributes to the congregation's eventual familiarisation with computers, the internet, and the fun of social media. Taciturn and oscillating on the verge of social impairment, Stu is joyfully accepted by the vampires and, in contrast to Nick, soon becomes everyone's favourite. The feeling of appreciation and admiration intensifies further after Stu heroically saves Vladimir's life by means of staking an aggressive opponent during the annual supernatural ball.

Throughout the film there are several encounters with werewolves, the eternal enemies of the vampire species. Their chance meetings are thronged with mutual violent invectives addressing smell, looks and intelligence. It is during one such occasion that Stu falls victim to the werewolves' pack during the full moon. Aware of the inevitability of a looming disaster, the werewolves gave warning to the vampires and Stu, imploring them to leave. The coven flees too late, though, and soon the vampires are left to mourn over Stu, believed to have been killed in the fray. However, fate has another scenario for the friendly human. Stu survives the attack, although as a result is transformed into a werewolf. This turn of events leads to the unexpected improvement of vampire-werewolf relations, and one of the final scenes of the film presents both supernatural groups united in a celebration at the vampire abode.

Toying with stereotypes manifests also in Viago's and Vladislav's love stories. On numerous occasions Vladislav mentions his nemesis, the Beast. His memories are accompanied by a collection of images depicting visions of beasts as imagined in art and historical records throughout the ages. The mystery of the Beast is unveiled during the vampire ball, whereby the viewers learn that the term in fact relates to Vladislav's ex-girlfriend, Pauline (Elena Stejko), and refers to his pet name for Pauline during their affair. The irony of the love story is that despite Vladislav's ever-passionate feelings of love and hatred towards Pauline, she does not seem to remember him. After a dramatic fight scene at the ball, wherein Pauline strongly opposes to the presence of humans (namely Stu and the film crew) at what should have been a strictly supernatural event, the couple gets reunited for another attempt at a romantic liaison.

Viago's story, on the other hand, involves a romantic attachment to a human girl, the reason for his visit to New Zealand 80 years ago. Held up by a slow postal service, Viago's coffin arrives in New Zealand too late to prevent the girl's marriage to another man. For eight decades, from a distance, Viago worships the woman (currently a resident of a home for retired people). At the end of the movie they are also granted their happy ending, and as they explain to the camera crew: "Some people freak out a bit about the age difference. Uh, they think, what's this 96-year old lady doing with a guy four times her age. And, you know, I don't care... It doesn't make any difference".

Perhaps one of the film's jokes most frequently discussed by reviewers comes from an interview with Deacon, the ex-Nazi vampire, as he describes living in the time of World War II. He recalls how in the aftermath it was 'not easy to be a Nazi, and to be a Nazi vampire was even worse'. The taboo of the subject and seriousness of the tone is alleviated by Deacon's remark: "I don't know if you know that the Nazis lost that war." The assumption that his interlocutors might be unaware of the World War II and its outcome shifts the focus and results in hilarity and ridiculing of a very controversial subject.

Without a murmur of dubiety, both examples discussed herein, namely '*The Fearless Vampire Killers*' and '*What We Do in the Shadows*' can be granted the title of comedy-horror masterpieces that combine tradition with novelty, folk beliefs with literary and cinematic stereotypes, and absurd humour with esoteric subject. The sheer number of comedy-horror screen productions in the era from Post-WWII to the New Millennium highlights a demand for this hybrid genre, further strengthened by the viewers' constant delight in scary and morbid subjects, and seeing monstrous characters being ridiculed and trivialised up to the point of evoking irrepressible laughter.

Bibliography

- Carroll, N., *Horror and Humor* [in:] "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 57, No. 2, "Aesthetics and Popular Culture", Spring, 1999, pp. 145-160.
- Draeger, J., *Should Vampires Be Held Accountable for Their Bloodthirsty Behavior?* [in:] *Zombies, Vampires, and Philosophy. New Life for the Undead*, R. Greene and K. Silem Mohammad (ed.), Chicago & LA Salle, IL, 2010, pp. 119-127.
- Gemra, A., *Od gotyczmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław, 2008.
- Grabias, M., *What We Fear and What We Desire: The Nature of Fear and Terror in Vampire Oriented Cinema* [in:] *Facing Our Darkness: Manifestations of Fear, Horror and Terror*, L. Colmenero-Chilberg and F. Mújdricza (ed.), Oxford, 2015, pp. 3-10.
- Kracauer, S., *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, translated into Polish by E. Skrzywanowa and W. Wertenstein, Gdańsk, 2009.
- Prasch, T., *Oy, Have You Got the Wrong Vampire. Dislocation, Comic Distancing, and Political Critique in Roman Polański's The Fearless Vampire Killers* [in:] *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from Bride of Frankenstein to Zombieland*, C. J. Miller and A. Bowdoin Van Riper (ed.), London, 2016, pp. 3-24.
- Smuts, A., *Horror* [in:] *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, P. Livingston and C. Plantinga (ed.), New York, 2009, pp. 505-514.
- Snodgrass, M. E., *Encyclopedia of Gothic Literature*, New York 2005.
- Stoker, B., *Dracula*, London, 2016.
- Syska, I., *Przełom dźwiękowy* [in:] *Kino Klasyczne*, T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (ed.), Kraków, 2012, pp. 19-71.

Filmography

- A Fool There Was*. Directed by Frank Powell. USA: Fox Film Cooperation, 1915, 1918.
- Abbott and Costello Meet Frankenstein*. Directed by Charles Barton. USA: Universal Pictures, 1948.
- Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff*. Directed by Charles Barton. USA: Universal Pictures, 1949.
- Abbott and Costello Meet the Invisible Man*. Directed by Charles Lamont. USA: Universal Pictures, 1951.
- Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Directed by Charles Lamont. USA: Universal Pictures, 1953.
- Bram Stoker's Dracula*. Directed by Francis Ford Coppola. USA: Columbia Pictures, 1992.
- Dracula*. Directed by Tod Browning. USA: Universal Pictures, 1931.
- Dracula/Horror of Dracula*. Directed by Terence Fisher. UK: Hammer Film Productions, 1958.
- Frankenstein*. Directed by James Whale. USA: Universal Pictures, 1931.
- London After Midnight*. Directed by Tod Browning. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1927.

Nosferatu: A Symphony of Horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens). Directed by Friedrich Wilhelm Murnau, Germany: Film Arts Guild, 1922.

The Devil's Castle (Le Manoir du diable). Directed by Georges Méliès. France: Star Film Company, 1896.

The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck. Directed by Roman Polański. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1967.

What We Do in the Shadows. Directed by Jemaine Clement and Taika Waititi. New Zealand, United States: Madman Entertainment, 2014.

ZWIERZĘTA DOMOWE A POSTACI DEMONICZNE W JĘZYKU I KULTURZE

Olga Kielak

Instytut Filologii Polskiej UMCS, Lublin

olga.kielak@op.pl

Abstract: Domestic Animals vs. Demonic Creatures in Language and Culture

The article analyzes the relationship of selected domestic animals living on rural farms with demonic creatures, which is preserved in the colloquial and folk Polish. The basis for the analysis constitute lexicographic, folklore and ethnographic data, focusing on the following issues: the demonic origins of animals; transformation of demonic beings into animals; the appearance of animals – which they owe to demonic figure or which make them similar to demonic figures; devilish semantics of animal voices; the power of demonic creatures over animals and on animals as objects demonic actions.

The analysis of the interrelationships between animals and demonic creatures has shown that 1) demonic creatures eagerly adopt zoomorphic characters; 2) it also allowed to distinguish two types of relationships domestic animals and demonic creatures find themselves in – namely symbiotic and antagonistic.

Keywords: Ethnolinguistics, Linguistic Picture Of The World, Cognitive Definition, Folk Culture, Domestic Animals, Demonic Creatures

Streszczenie:

W artykule analizie poddano relacje wybranych zwierząt domowych, zamieszkujących wiejskie gospodarstwo z postaciami demonicznymi, które utrwała polszczyzna potoczna i ludowa. Wykorzystując jako podstawę materiałową dane leksykograficzne, folklorystyczne oraz etnograficzne, skupiono się na następujących kwestiach: demonicznym pochodzeniu zwierząt; transformacji istot demonicznych w zwierzęta; wyglądzie zwierząt – który zawdzięczają one postaciom demonicznym lub który upodabnia je do postaci demonicznych; diabelskiej semantyce zwierzęcych głosów; władzy istot demonicznych nad zwierzętami oraz na zwierzętach jako obiektach działań istot demonicznych.

Analiza wzajemnych zależności zwierząt i istot demonicznych pokazała, że (1) istoty demoniczne chętnie przyjmują postaci zoomorficzne; (2) pozwoliła także na wyodrębnienie dwóch typów relacji, w jakie wchodzi ze sobą zwierzęta domowe i postaci demoniczne – symbiotyczną i antagonistyczną.

Słowa kluczowe: etnolingwistyka, językowy obraz świata, definicja kognitywna, kultura ludowa, zwierzęta domowe, postaci demoniczne

Potocznie pojmuję się demonologię jako sferę wierzeń w różne istoty demoniczne, które występują w otaczającej człowieka rzeczywistości. W artykule interesował mnie będzie zaledwie jej wycinek – utrwalone przez polszczyznę potoczną i ludową relacje, w jakie wchodzi ze sobą postaci demoniczne i zamieszkujące najbliższe otoczenie człowieka zwierzęta domowe, takie jak: koza, kozioł, krowa, byk, wół, cielę, świnia, wieprz, prosię, owca, baran, koń, pies czy kot.

Wykorzystując jako podstawę materiałową dane leksykograficzne (w głównej mierze ogólnopolską i gwarową frazeologię), dane folklorystyczne (przysłowia oraz motywy wydobyte z baśni magicznych, mitów kosmogonicznych i bajek ajtiologicznych, podań, legend i opowieści wierzeniowych) oraz dane etnograficzne (zapisy wierzeń i opisy praktyk), skupię się na następujących kwestiach: demonicznym pochodzeniu zwierząt; transformacji istot demonicznych w zwierzęta; wyglądzie zwierząt – który zawdzięcza one postaciom demonicznym lub który upodabnia je do postaci demonicznych; diabelskiej semantyce zwierzęcych głosów; władzy istot demonicznych nad zwierzętami oraz na zwierzętach jako obiektach działań istot demonicznych.

Zawarte w artykule rozważania stanowią fragmenty rozprawy doktorskiej pt. *Językowo-kulturowy obraz zwierząt domowych w polskiej tradycji ludowej*, którą przygotowuję w Zakładzie Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego UMCS pod opieką naukową dr hab. S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej. Opracowywane przeze mnie hasła zwierzęce (definicje kognitywne zwierząt), zgodnie z konwencją lubelskiego *Słownika stereotypów i symboli ludowych*¹, składają się z dwóch głównych części – zbudowanej z wielu faset eksplikacji oraz ułożonej gatunkowo dokumentacji. Wyodrębnione przeze mnie kategorie: *Pochodzenie*, *Transformacje*, *Wygląd i części ciała*, *Głos zwierzęcia*, *Władza nad zwierzętami*, *Zwierzę jako obiekt działań istot demonicznych* – pojawiają się w definicjach wszystkich opisywanych przeze mnie zwierząt. W artykule – aby pokazać złożoność relacji zwierząt i istot demonicznych – scalam materiał dokumentacyjny, formułując uogólnione wnioski.

¹*Słownik stereotypów i symboli ludowych*, koncepcja całości i red. Jerzy Bartmiński, zastępca red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Wydaw. UMCS, Lublin, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie* – 1996; cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie* – 1999; cz. 3: *Meteorologia* – 2012; cz. 4: *Świat, światło, metale* – 2012.

POCHODZENIE.

W legendach ajtiologicznych, utworach opowiadających o powstaniu świata i człowieka, pochodzeniu zwierząt, ptaków, owadów i roślin, oprócz Boga, stwórcą jest także diabeł; stworzenia, powołane do życia przez diabła (np. mucha, osa, szerszeń), są „gorsze”, mniejsze, dokuczliwe dla człowieka². Naśladując Boga, który stworzył m. in. krowę³ i owcę⁴ – diabeł stwarza ko z ę⁵ – lepiąc zwierzę z gliny⁶. Stworzona przez diabła koza nazywana jest *stworzeniem diabelskim*⁷, *diabelskim nasieniem*⁸. Według legend, diabeł nie jest jednak w stanie tchnąć w zwierzę życia: koza ożywa dopiero za boską mocą⁹.

TRANSFORMACJE.

W ludowych wierzeniach diabeł chętnie wciela się w zwierzęta domowe, zwłaszcza czarnej maści: ko z ę¹⁰ – co utrwalone zostało w przysłowiu: *Koza a djabeł – to jedno*¹¹; ko z ła¹²

²R. Tomicki, *Ludowa kosmogonia dualistyczna Słowian w świetle samojedzkich mitów stworzenia*, [w:] „Etnografia Polska” 1979, t. 23, z. 2, s. 172.

³M. Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Funna, Wrocław 2000, s. 68.

⁴W. Siarkowski, *Podania i legendy o zwierzętach, drzewach i roślinach*, [w:] „ZWAK” 1883, t. 7, s. 109; *Bajki Warmii i Mazur*, H. Koneczna, W. Pomianowska (red.) Państwowe Wydaw. Naukowe, Kraków 1956, s. 171–173; D. Simonides, *Dlaczego drzewa przestały mówić? Ludowa wizja świata*, Novik, Opole 2010, s. 88–89.

⁵W. Siarkowski, *Podania i legendy...*, s. 109; A. Fischer, *Bajka o kozie obdartej*, [w:] „Lud” 1910, t. 16, s. 347; W. Kosiński, *Materyały etnograficzne zebrane w różnych okolicach Galicji zachodniej. Część druga. Wierzenia i przesady*, [w:] „MAAE” 1904, t. 7, s. 31; M. Zowczak, *op. cit.*, s. 68; B. Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. 2, ZNIO, Wydaw. PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 222; *Bajki Warmii i Mazur*, *op. cit.*, s. 171–173.

⁶M. Maciąg, *Podania i legendy*, [w:] „Wisła” 1902, t. 15, s. 329–330; W. Siarkowski, *Podania i legendy...*, s. 109; D. Simonides, *Dlaczego drzewa...*, s. 88–89.

⁷B. Gustawicz, *Podana, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody. Część pierwsza*, [w:] „ZWAK” 1881, t. 5, s. 139; E. Majewski, K. Stołyhwo, *Koza w mowie, pojęciach i praktykach ludu polskiego*, [w:] „Wisła” 1905, t. 19, s. 61–62.

⁸M. Zowczak, *op. cit.*, s. 73.

⁹M. Maciąg, *op. cit.*, s. 329–330; W. Siarkowski, *Podania i legendy...*, s. 109; *Bajki Warmii i Mazur*, *op. cit.*, s. 171–173.

¹⁰O. Kolberg Oskar, *Dzieła wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*, z rękopisów oprac. J. Burszta, B. Linette, red. J. Burszta, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1967, s. 264; A. Saloni, *Lud rzeszowski. Materyały etnograficzne*, [w:] „MAAE” 1910, t. 11, s. 273; S. Udziela, *Świat nadzmysłowy ludu krakowskiego, mieszkającego po prawym brzegu Wisły*, [w:] „Wisła” 1899, t. 13, s. 67; L. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Iskry, Warszawa 1987, s. 186.

¹¹*Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*, t. 1–4, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga opracował Zespół Redakcyjny pod kierunkiem Juliana Krzyżanowskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969–1978, hasło *koza* nr 24.

¹²O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 190; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, s. 107; A. Fischer, *op. cit.*, s. 347; K. Koranyi, *Łysa Góra (Studium z dziejów wierzeń ludowych w Polsce w XVII i XVIII wieku)*, [w:] „Lud” 1928, t. 27, s. 62–63; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania przesądne*, [w:] *Folklor Górnego Śląska*, D. Simonides (red.), Wydaw. Śląsk, Katowice 1989, s. 255; J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Dlaczego wąż nie ma nóg? Zwierzęta w ludowych przekazach ustnych*, Wydaw. UMCS, Lublin 2015, s. 301.

– zgodnie z wierzeniami, diabeł w postaci kozła odbija się w źrenicy czarownicy¹³, utrwalają to frazeologizmy: *ma kozła w oczach*, *kozłem patrzy*¹⁴ i porównania: *Nie wdawaj się z tą kobietą, bo ma kozła w oczach*¹⁵; *świnie*¹⁶; *wieprza*¹⁷; *byka*¹⁸; *prosię*¹⁹; *wołu*²⁰; *krowę*²¹; *cielę*²²; *barana*²³; *owcę*²⁴; *konia*²⁵; *psa*²⁶; *kota*²⁷. Czasami przemiana diabła w zwierzę nie jest całkowita: może ukazać się on pod postacią człowieka z końską²⁸, kozią²⁹ lub krowią³⁰ nogą/kopytem, por. śląską nazwę diabła, *kozybun*, o

¹³ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 3: *Kujawy*, s. 101; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, s. 107; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 17: *Lubelskie*, s. 108; H. Biegeleisen, *Lecznictwo ludu polskiego*, PAU, Kraków 1929, s. 206.

¹⁴ *Nowa księga przysłów...*, hasło *koziół* nr 13.

¹⁵ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 17: *Lubelskie*, s. 108.

¹⁶ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 78; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, s. 57, 92; E. Majewski, W. Jarecki, *Bydło w mowie, pojęciach i praktykach ludu polskiego*, [w:] „Wisła” 1903, t. 17, s. 147; S. Udziela, *Świat nadzmysłowy...*, s. 68–69; J. P. Dekowski, *Strzygi i topieluchy. Opowieści sieradzkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 293; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 255.

¹⁷ W. Łęga, *Ziemia Chełmińska*, Polskie Towarzystwo Ludowe, Wrocław 1961, s. 235.

¹⁸ J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit.*, s. 301.

¹⁹ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 35: *Przemyskie*, s. 232.

²⁰ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 40, 43; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*, s. 264; M. Rybowski, *Dyabeł w wierzeniach ludu polskiego*, [w:] „Lud” 1906, t. 12, s. 214; A. Saloni, *Lud rzeszowski...*, s. 273; L. Pełka, *op. cit.*, s. 186; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 255.

²¹ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 35: *Przemyskie*, s. 232; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 255; J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit.*, s. 301.

²² L. Pełka, *op. cit.*, s. 191.

²³ J. Jakóbiec, *Dyabeł w pojęciu ludowym*, „Lud. Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego”, t. 5, 1899, s. 365; J. P. Dekowski, *op. cit.*, s. 293; S. Witkoś, *Bajdy i Moderówka*, Państwowe Wydaw. Rolnicze i Leśne, Poznań 1977, s. 279; J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit.*, s. 301.

²⁴ J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit.*, s. 301.

²⁵ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 43; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 17: *Lubelskie*, s. 102; S. Udziela, *Topograficzno-etnograficzny opis wsi polskich w Glicyi*, „MAAE”, t. 6, 1903, s. 90; J. P. Dekowski, *op. cit.*, s. 293; L. Pełka, *op. cit.*, s. 185.

²⁶ O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 7: *Krakowskie*, s. 43; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 17: *Lubelskie*, s. 102; M. Rybowski, *op. cit.*, s. 214; J. P. Dekowski, *op. cit.*, s. 293; L. Pełka, *op. cit.*, s. 188; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 255; S. Witkoś, *op. cit.*, s. 279.

²⁷ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 17: *Lubelskie*, s. 102; M. Rybowski, *op. cit.*, s. 214; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 257; S. Witkoś, *op. cit.*, s. 279; J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit.*, s. 301.

²⁸ J. Jakóbiec, *op. cit.*, s. 365; S. Udziela, *Krakowiacy*, Księgarnia Geograficzna „Orbis”, Kraków 1924, s. 9; L. Pełka, *op. cit.*, s. 97, 109.

²⁹ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 190; S. Witkoś, *op. cit.*, s. 280.

³⁰ S. Witkoś, *op. cit.*, s. 280.

kopytach jak kozioł i jednym rogu³¹, z głową jak u wołu³², z baraniami rogami³³, z kadłubem jak u barana³⁴.

Zwierzęce postaci przyjmują czarownice – w wierzeniach czarownica za wolą diabła przybiera postać świni³⁵, zmienia się także w psa, kota³⁶ lub konia³⁷, w świnie, krowę³⁸ lub kota³⁹ wciela się także zmora; w wierzeniach pod postacią świni⁴⁰, kozła⁴¹, kozy, krowy, cielęcia⁴², byka⁴³ – pojawia się utopiec/topielec; w ludowych opowieściach pod postacią dwóch byków ze ślipiami pełnymi ognia pokazują się dwaj bracia-samobójcy⁴⁴, dwa wieprze, walczące ze sobą w zaświatach to dwaj bracia, którzy rzną się za karę, że na świecie bili się o ojcowiznę⁴⁵. W Radomskim wierzono, że postać kozła przybiera *bobo*, „dziwotwór” bywający na zgromadzeniach czarownic na Łysej Górze⁴⁶, na Śląsku podczas wichury, błyskawic i grzmotów miał pojawiać się zły duch w postaci świni z kluczami w pysku⁴⁷, zgodnie z wierzeniami, pod

³¹D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 254.

³²S. Udziela, *Topograficzno-etnograficzny opis...*, s.56.

³³L. Pełka, *op. cit.*, s. 183–184.

³⁴S. Udziela, *Topograficzno-etnograficzny opis...*, s.56.

³⁵O. Kolberg, *op.cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 89, 92.

³⁶ A. Saloni, *Lud łańcucki. Materiały etnograficzne*, „MAAE”, t. 6, 1903, s. 250; A. Saloni, *Zaściankowa szlachta polska w Delejewie (z 30 rycinami w tekście)*, „MAAE”, t. 13, 1914, s. 54.

³⁷A. Saloni, *Zaściankowa szlachta...*, s. 54.

³⁸ H. Biegeleisen, *Lecznictwo...*, s. 279.

³⁹O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 74; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, s. 39; H. Biegeleisen, *Lecznictwo...*, s. 283; L. Pełka, *op. cit.*, s. 154–155; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 263.

⁴⁰L. Pełka, *op. cit.*, s. 190; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 244.

⁴¹ E. Majewski, K. Stołyhwo, *op. cit.*, s. 62.

⁴²D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 244.

⁴³W. Łysiak, *Wizja końca świata w folklorze Wielkopolski przełomu XIX i XX wieku*, [w:] „Literatura Ludowa” 1988, t. 32, s. 56.

⁴⁴*Gadka za gadką. 300 podań, bajek i anegdot z Górnego Śląska*, D. Simonides, J. Ligęza (oprac.), wyd. 2 popr. i uzupeł., Instytut Śląsk, Opole 1975, s. 16–17.

⁴⁵ I. Kopernicki, *Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materiałów zebranych przez Zofię Rokossowską we wsi Jurkowszczyźnie w pow. Zwiąhelskim*, [w:] „ZWAK” 1887, t. 11, s. 243–245.

⁴⁶ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 20: *Radomskie*, cz. 1, s. 264; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 21: *Radomskie*, cz. 2, s. 224.

⁴⁷*Gadka za gadką...*, s. 21.

postacią w ołu przebywały strachy⁴⁸, domowe duchy⁴⁹; w Posłowicach *Hera*, czyli zaraza ma pokazywać się w postaci człowieka lub w ołu⁵⁰.

WYGLĄD. CZĘŚCI CIAŁA.

W ludowych legendach ajtiologicznych niektóre zwierzęta zawdzięczają istotom nadprzyrodzonym swój wygląd. Zgodnie z wierzeniami, koza zawdzięcza diabłu krótki ogon – w legendach diabeł urywa go zwierzęciu: ciągnąc kozę za ogon⁵¹ przed oblicze Boga⁵², próbując tchnąć w kozę życie⁵³, karząc w ten sposób kozę, która nie chce go słuchać⁵⁴, rozgniewany tym, że stworzone przez niego zwierzę wstaje z ziemi dopiero za wstawiennictwem boskim⁵⁵, ratując kozę przed utonięciem⁵⁶, przerzucając kozę na drugą stronę rzeki⁵⁷, wrzucając do szafasu⁵⁸.

Diabeł jest także sprawcą kręconych ogonów u świń – w ludowej legendzie diabeł i chłop mają przerzucić świnie gospodarza za chlew; diabeł przechytrza chłopą, wiązuje świniom ogony i przerzuca za chlew – od tego czasu świnie mają kręcone ogonki⁵⁹.

Zdaniem badaczy, np. Henryka Biegeleisena, wygląd fizyczny niektórych zwierząt, m. in. kozy czy kozła – jest jednym z powodów, dla których przypisano im własności złego ducha⁶⁰. Kozę i kozła wyróżniają rogi – podobnie jak diabła; w przywoływanych wcześniej

⁴⁸ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 45: *Góry i Podgórze*, s. 513.

⁴⁹ L. Pełka, *op. cit.*, s. 138.

⁵⁰ H. Biegeleisen, *Lecznictwo...*, s. 292; W. Siarkowski, *Materyjały do etnografii ludu polskiego z okolic Pińczowa. Część I*, [w:] „ZWAK” 1885, t. 9, s. 68.

⁵¹ B. Sychta, *op. cit.*, t. 2, s. 222; *Bajki Warmii i Mazur, op. cit.*, s. 171–173.

⁵² W. Siarkowski, *Podania i legendy...*, s. 109.

⁵³ M. Maciąg, *op. cit.*, s. 329–330.

⁵⁴ W. Kosiński, *op. cit.*, s. 31.

⁵⁵ W. Siarkowski, *Podania i legendy...*, s. 109.

⁵⁶ M. Maciąg, *op. cit.*, s. 329–330.

⁵⁷ M. Zowczak, *op. cit.*, s. 73.

⁵⁸ B. Gustawicz, *op. cit.*, s. 139; E. Majewski, K. Stołyhwo, *op. cit.*, s. 61–62. Więcej na ten temat zob. O. Kielak, *Koza i kozioł w polskich przysłowiach oraz wyrażeniach przysłowiowych. Jeden czy dwa językowo-kulturowe obrazy zwierząt?*, „LingVaria” 2014, nr 2 (18), s. 235–247.

⁵⁹ D. Simonides, *Dłaczego drzewa...*, s. 89.

⁶⁰ H. Biegeleisen Henryk, *U kolebki, przy ołtarzu, nad mogiłą*, nakładem Instytutu Staupigjańskiego Lwów 1929, s. 428.

legendach ajtiologicznych diabeł lepi z gliny kozę – zwierzę „z takimi rogami, jakie sam ma na głowie”⁶¹.

W tekstach folkloru koza i kozioł są zwierzętami kulawymi, trójnożnymi, mają kłopoty z jedną nogą – w przysłowiu koza łamie ją: *Żeby koza nie skakała, toby nóżki nie złamała*⁶²; kuleje: *Na pochyłe brzozy leżą capy i kulawe kozy*⁶³. Nieparzysta liczba kozich nóg, a zarazem „inność”, kulawość jednej nogi, ma świadczyć o kontakcie zwierzęcia ze światem podziemia. W ludowych wyobrażeniach kulawy lub posiadający kopyto, kozłą nogę zamiast nogi, jest również utożsamiany z wężem diabeł⁶⁴.

GŁOS ZWIERZĘCIA.

W ludowych opowieściach wcielający się w zwierzęce postaci diabeł naśladuje ich głosy – diabeł w postaci cielęcia zwodzi chłopca beczaniem⁶⁵, z diabelskim śmiechem tożsame są także głosy wydawane przez kozę i świnie – uderzona cepem przez chłopca koza [= diabeł] śmieje się i znika⁶⁶, chrząkanie świni to *śmiech diabelski Boruty*⁶⁷, przeraźliwy kwik świni to w istocie kwik diabła⁶⁸.

WŁADZA NAD ZWIERZĘTAMI.

Zgodnie z wierzeniami, psy znajdują się w orszaku południcy: wychodząca ze zboża lub lasu południca wiedzie za sobą siedem wielkich czarnych psów⁶⁹, szczuje psami znajdujących się w zbożu i grochu ludzi⁷⁰; psy posłusznie kładą się u nóg mary powietrza i

⁶¹W. Siarkowski, *Podania i legendy...*, s. 109.

⁶²*Nowa księga przysłów...*, hasło koza nr 74.

⁶³*Nowa księga przysłów...*, hasło drzewo nr 38.

⁶⁴R. Tomicki, J. Tomicka, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1975, s. 37; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 254; S. Witkoś, *op. cit.*, s. 280.

⁶⁵S. Udziela, *Świat nadzmysłowy...*, s. 67.

⁶⁶S. Udziela, *Świat nadzmysłowy...*, s. 67.

⁶⁷*Legendy łęczyckie*, zebrana i oprac. J. Grodzka, Wydaw. Łódzkie, Łódź 1960, s. 26–27.

⁶⁸S. Udziela, *Świat nadzmysłowy...*, s. 68–69.

⁶⁹W. Siarkowski, *Materyjały do etnografii...*, s. 61.

⁷⁰L. Pełka, *op. cit.*, s. 99–100.

zarazy⁷¹. Koty, zwłaszcza czarne – towarzyszą czarownicom⁷²; w opowieści wierzeniowej kot, *wierny sługa czarownicy*, pilnuje jej złota na Babiej Górze⁷³.

ZWIERZĘ JAKO OBIEKT DZIAŁAŃ ISTOT DEMONICZNYCH.

W kulturze tradycyjnej wybrane zwierzęta stają się środkiem lokomocji postaci demonicznych – w tekstach folkloru czarownica jedzie na Łysą Górę na k o ź l e lub wozem zaprzężonym w cztery kozły bez woźnicy⁷⁴, na przemienionym w k o n i a chłopie⁷⁵. W ludowych opowieściach kareta zaprzężoną w sześć czarnych k o n i diabły jadą na Łysą Górę⁷⁶.

Zgodnie z wierzeniami, czarownica odbywa lot na czarnej ś w i n i (często będącej w istocie diabłem) na Łysą Górę⁷⁷, we fraz. *jedzie jak ciota na świni*⁷⁸. Gwarowa frazeologia uczyniła kulawą/dziką świnię środkiem lokomocji diabła – por. *jechać jak djôbeł na kulawé swini* ‘powoli’⁷⁹; *gonić jak djôbeł na dzěkie swini* ‘spieszyć się’⁸⁰.

⁷¹O. Kolberg, *op. cit.*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, s. 9.

⁷²O. Kolberg, *op. cit.*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, s. 57; A. Saloni, *Lud rzeszowski...*, s. 51.

⁷³*Nie wszystko bajka. Polskie ludowe podania historyczne*, wybór, wstęp i komentarze J. Hajduk-Nijkowska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1983, s. 55–56.

⁷⁴O. Kolberg, *op. cit.*, t. 21: *Radomskie*, cz. 2, s. 224; K. Koranyi, *op. cit.*, s. 62–63; W. Korcz, *Wspólniczki diabła, czyli o procesach czarownic na Śląsku w XVII wieku*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1985, s. 68; J. Adamowski, *Droga na łysogórski sabat czarownic*, „Literatura Ludowa”, t. 44, z. 3, 2000, s. 28.

⁷⁵O. Kolberg Oskar, *op. cit.*, t. 3: *Kujawy*, s. 103.

⁷⁶O. Kolberg, *op. cit.*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, s. 243.

⁷⁷O. Kolberg, *op. cit.*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, s. 92; K. Koranyi, *op. cit.*, s. 62.

⁷⁸*Nowa księga przysłów...*, hasło *jechać* nr 17.

⁷⁹B. Sychta, *op. cit.*, t. 1, s. 210, t. 2, s. 70.

⁸⁰B. Sychta, *op. cit.*, t. 5, s. 200.

W ludowych wierzeniach w nocy diabeł jeździ na koniu⁸¹ lub krowie⁸², które następnego dnia gospodarze znajdują spocone. Zgodnie z wierzeniami, na koniu podróżuje także zmora⁸³, potępieńcy⁸⁴, planetnicy⁸⁵.

W wierzeniach i opowieściach wierzeniowych zmora dusi/męczy konie⁸⁶, plecie koniom warkocze na grzywie lub ogonie⁸⁷; rzadziej diabeł splata końskie grzywy i ogony⁸⁸.

Działania istot demonicznych zwykle są szkodliwe dla zwierząt – zwierzęciem szczególnie narażonym na szkodliwe działanie czarownic jest krowa, na którą, zgodnie z wierzeniami, czarownice rzucają uroki⁸⁹ lub odbierają jej mleko⁹⁰.

Także przebywający w stajni diabeł miał sprawiać, że krowy chorują lub nie doją się⁹¹, wierzono, że diabeł doi w nocy krowę, której wymienia nie przeżegnano po wydojeniu⁹². Współpracujący z czarownicą diabeł miał przenosić mleko od obcej krowy do ściany, w którą wbity jest nóż, gwóźdź, hak⁹³.

Krowie mleko mogły odebrać także: południce – gdy gospodyni zapomniała w południe sprowadzić zwierzęta z pola⁹⁴; zmyry, wysysające krowom mleko⁹⁵, zgodnie z wierzeniami, *przyczepiające się* do krowy, która w konsekwencji dawała mało mleka⁹⁶.

⁸¹ F. Wereńko, *Przyczynek do leczenia ludowego*, „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. 1, 1896, s. 223; L. Pełka, *op. cit.*, s. 179.

⁸³ J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit.*, s. 260.

⁸⁴ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 55–56.

⁸⁵ L. Pełka, *op. cit.*, s. 69–70, 79.

⁸⁶ J. Kantor, *Czarny Dunajec. Monografia etnograficzna*, [w:] „MAAE” 1907, t. 9, s. 148; L. Pełka, *op. cit.*, s. 28, 179.

⁸⁷ H. Biegeleisen, *Lecznictwo...*, s. 282; L. Pełka, *op. cit.*, s. 179; D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 263.

⁸⁸ O. Kolberg Oskar, *op. cit.*, t. 34: *Chełmskie*, s. 136.

⁸⁹ Powszechne, zob. m. in.: O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 126; O. Kolberg, *op. cit.*, t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*, s. 275; A. Saloni, *Lud tańcucki...*, s. 259; S. Udziela, *Krakowiacy*, s. 96.

⁹⁰ Powszechne, zob. m. in.: O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 79, 119; O. Kolberg Oskar, *op. cit.*, t. 34: *Chełmskie*, s. 153; S. Udziela, *Krakowiacy*, s. 10; I. Kopernicki, *op. cit.*, s. 194. Liczne sposoby odbierania krowom mleka omawiam w rozprawie doktorskiej, zob. O. Kielak, *Językowo-kulturowy obraz zwierząt domowych w polskiej tradycji ludowej* [maszynopis rozprawy doktorskiej, przygotowywanej w Zakładzie TiGWJP UMCS pod kier. nauk. dr hab. S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej].

⁹¹ O. Kolberg, *op. cit.*, t. 35: *Przemyskie*, s. 238.

⁹² S. Dworakowski, *op. cit.*, s. 199.

⁹³ D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 267.

⁹⁴ L. Pełka, *op. cit.*, s. 102.

⁹⁵ S. Dworakowski, *op. cit.*, s. 119.

⁹⁶ D. Simonides, *Wierzenia i zachowania...*, s. 263.

Mleko od czarnej krowy było przysmakiem płanetników⁹⁷. Uważano, że spadają oni na ziemię z chmur, idą do wsi i proszą/żądadą mleka od czarnej krowy (i jaj od czarnej kury); po spożyciu mleka płanetnika ponownie zabierają chmury⁹⁸.

Na szkodliwe działanie czarownic i czarowników narażone były także o w c e⁹⁹.

W kulturze tradycyjnej niektóre zwierzęta cieszą się względami istot demonicznych – wierzone, że „przez uszanowanie dla diabła” ś w i n i i p s u [samicy psa, suce – przyp. OK.], czarownica nie odbiera mleka¹⁰⁰.

Zakończenie

Analiza kontekstów opisujących relacje, w jakie wchodzi ze sobą istoty demoniczne i zwierzęta domowe, pozwala na następujące wnioski: (1) istoty demoniczne chętnie przyjmują postaci zoomorficzne, wcielając się w każde zwierzę z gospodarskiego obejścia; (2) analiza wzajemnych zależności zwierząt i istot demonicznych pozwala wyodrębnić dwa typy relacji – symbiotyczną i antagonistyczną.

W relacje symbiotyczne z postaciami demonicznymi wchodzi zwierzęta nie czyste – koza, kozioł, świnia, pies, kot, także koń. W ludowej wizji świata, znacznie odbiegającej od biblijnych opisów stworzenia, postać demoniczna (diabeł) jest konstruktorem, stwarza zwierzę (kozę) na swoje podobieństwo; zwierzęta zawdzięczają diabłu swoją fizjonomię (koza – krótki ogon i rogi, świnia – kręcony ogon). Zwierzęta nieczyste cieszą się względami istot demonicznych – psy znajdują się w orszaku południcy; koty – towarzyszą czarownicom; świni i suce czarownica nie odbiera mleka; świnia, kozioł i koń – stają się diabelskim środkiem lokomocji. Zwierzęta nieczyste – poprzez swój kontakt z siłami demonicznymi – funkcjonują w kulturze tradycyjnej jako apotropejony; ich liczne apotropeiczne właściwości zasługują na oddzielne analizy.

W zupełnie inny typ relacji z postaciami demonicznymi wchodzi zwierzęta posiadające w kulturze tradycyjnej status świętych. Niemal nie pojawiają się

⁹⁷O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 33, 50; H. Biegeleisen, *U kolebki...*, s. 541; E. Majewski, W. Jarecki, *op. cit.*, s. 337; S. Ciszewski, *Lud rolniczo-górnicy z okolic Sławkowa w pow. olkuskim* [Część II], [w:] „ZWAK” 1887, t. 11, s. 5.

⁹⁸S. Ciszewski, *op. cit.*, s. 5.

⁹⁹O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 119; H. Biegeleisen, *Lecznictwo...*, s. 365; E. Majewski, K. Stołyhwo, *op. cit.*, s. 268; B. Bazińska, *Wierzenia i praktyki magiczne pasterzy w Tatrach Polskich*, [w:] *Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala*, W. Antoniewicz (red.), t. 7: *Życie i folklor pasterzy Tatr Polskich i Podhala*, ZNiO, Wrocław 1967, s. 99.

¹⁰⁰O. Kolberg, *op. cit.*, t. 7: *Krakowskie*, s. 78–79, 119.

wzajemne zależności między istotami demonicznymi a wołem – najpobożniejszym ze zwierząt. Pozostałe zwierzęta – krowa i koń (sytuowany na pograniczu, wpisujący się w dwa typy relacji) wchodzi z postaciami demonicznymi w relacje a n t a g o n i s t y c z n e ; są obiektem licznych, zwykle szkodliwych, działań – diabeł, czarownice i zmory męczą zwierzęta, plączą im grzywy (koń), pozbawiają zwierzęta mleczności i zdrowia (krowy, owce).

Bibliografia

- Adamowski J., *Droga na łysogórski sabat czarownic*, [w:] „Literatura Ludowa” 2000, t. 44, z. 3, s. 23–35.
- Bajki Warmii i Mazur, H. Koneczna, W. Pomianowska (red.), Państwowe Wydaw. Naukowe, Kraków 1956.
- Bartmiński J., Kielak O., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Dlaczego wąż nie ma nóg? Zwierzęta w ludowych przekazach ustnych*, Wydaw. UMCS, Lublin 2015.
- Bazińska B., *Wierzenia i praktyki magiczne pasterzy w Tatrach Polskich*, [w:] *Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala*, W. Antoniewicz (red.), t. 7: *Życie i folklor pasterzy Tatr Polskich i Podhala*, ZNiO, Wrocław 1967, s. 65–227.
- Biegeleisen H., *Lecznictwo ludu polskiego*, PAU, Kraków 1929.
- Biegeleisen H., *U kolebki, przy ołtarzu, nad mogiłą*, nakładem Instytutu Stauropigjańskiego, Lwów 1929.
- Ciszewski S., *Lud rolniczo-górniczy z okolic Stawkowa w pow. olkuskim* [Część II], [w:] „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” [dalej: ZWAK] 1887, t. 11, s. 1–129.
- Dekowski J. P., *Strzygi i topieluchy. Opowieści sieradzkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1987.
- Dworakowski S., *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, cz. 1: *Zwyczaje doroczne i gospodarskie*, Państwowe Wydaw. Naukowe, Białystok 1964.
- Fischer A., *Bajka o kozie obdarłej*, [w:] „Lud. Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego” [dalej: Lud] 1910, t. 16, s. 347–357.
- Gadka za gadką. 300 podań, bajek i anegdot z Górnego Śląska, D. Simonides, J. Ligęza (oprac.), wyd. 2 popr. i uzupeł., Instytut Śląski, Opole 1975.
- Gustawicz B., *Podana, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody. Część pierwsza*, [w:] „ZWAK” 1881, t. 5, s. 102–186.
- Jakóbiec J., *Dyabeł w pojęciu ludowym*, [w:] „Lud” 1899, t. 5, s. 365–367.
- Kantor J., *Czarny Dunajec. Monografia etnograficzna*, [w:] „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne” [dalej: MAAE] 1907, t. 9, s. 17–229.
- Kielak O., *Koza i kozioł w polskich przysłowiacz oraz wyrażeniach przysłowiowych. Jeden czy dwa językowo-kulturowe obrazy zwierząt?*, „LingVaria” 2014, nr 2 (18), s. 235–247.
- Kielak O., *Językowo-kulturowy obraz zwierząt domowych w polskiej tradycji ludowej* [maszynopis rozprawy doktorskiej, przygotowywanej w Zakładzie TiGWJP UMCS pod kier. nauk. dr hab. S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej].
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 3: *Kujawy*, cz. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1962 [wyd. fotooffset. z: 1867].
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 7: *Krakowskie*, cz. 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1962 [wyd. fotooffset. z: 1874].

- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, cz. 7, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1962 [wyd. fotoofset. z: 1882].
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 17: *Lubelskie*, cz. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1962 [wyd. fotoofset. z: 1884].
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 20: *Radomskie*, cz. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1963 [wyd. fotoofset. z: 1887].
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 21: *Radomskie*, cz. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1964 [wyd. fotoofset. z: 1888].
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 34: *Chełmskie*, cz. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1964 [wyd. fotoofset. Z: 1891].
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 35: *Przemyskie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1964 [wyd. fotoofset. z: 1891].
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 45: *Góry i Podgórze*, cz. 2, Z. Jasiewicz, D. Pawlak (oprac.), E. Miller (red.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1968.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*, J. Burszta, B. Linette (oprac.), J. Burszta (red.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1967.
- Kopernicki I., *Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materiałów zebranych przez Zofiję Rokossowską we wsi Jurkowszczyźnie w pow. Zwiąhelskim*, [w:] „ZWAK” 1887, t. 11, s. 130–228.
- Koranyi K., *Łysa Góra (Studium z dziejów wierzeń ludowych w Polsce w XVII i XVIII wieku)*, [w:] „Lud” 1928, t. 27, s. 57–74.
- Korcz W., *Wspólniczki diabła, czyli o procesach czarownic na Śląsku w XVII wieku*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1985.
- Kosiński W., *Materyały etnograficzne zebrane w różnych okolicach Galicyi zachodniej. Część druga. Wierzenia i przesady*, [w:] „MAAE” 1904, t. 7, s. 3–86.
- Legendy łęczyckie*, J. Grodzka (oprac.), Wydaw. Łódzkie, Łódź 1960.
- Łęga W., *Ziemia Chełmińska*, Polskie Towarzystwo Ludowe, Wrocław 1961.
- Łysiak W., *Wizja końca świata w folklorze Wielkopolski przełomu XIX i XX wieku*, [w:] „Literatura Ludowa” 1988, t. 32, z. 2, s. 51–57.
- Maciąg M., *Podania i legendy*, [w:] „Wisła” 1902, t. 15, s. 329–333.
- Majewski E., Jarecki W., *Bydło w mowie, pojęciach i praktykach ludu polskiego*, [w:] „Wisła” 1903, t. 17, s. 133–172, 313–348.
- Majewski E., Stołyhwo K., *Koza w mowie, pojęciach i praktykach ludu polskiego*, [w:] „Wisła” 1905, t. 19, s. 41–66, 241–273.

- Nie wszystko bajka. Polskie ludowe podania historyczne*, J. Hajduk-Nijakowska (wybór, wstęp i komentarze), Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1983.
- Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 1–4, w oparciu o dzieło S. Adalberga opracował Zespół Redakcyjny pod kierunkiem J. Krzyżanowskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969–1978.
- Pełka L., *Polska demonologia ludowa*, Iskry, Warszawa 1987.
- Rybowski M., *Dyabeł w wierzeniach ludu polskiego*, [w:] „Lud” 1906, t. 12, s. 212–232.
- Saloni A., *Lud łańcucki. Materiały etnograficzne*, [w:] „MAAE” 1903, t. 6, s. 187–420.
- Saloni A., *Lud rzeszowski. Materiały etnograficzne*, [w:] „MAAE” 1910, t. 11, s. 50–344.
- Saloni A., *Zaściankowa szlachta polska w Delejewie (z 30 rycinami w tekście)*, [w:] „MAAE” 1914, t. 13, s. 3–151.
- Siarkowski W., *Materiały do etnografii ludu polskiego z okolic Pińczowa. Część I*, [w:] „ZWAK” 1885, t. 9, s. 3–72.
- Siarkowski W., *Podania i legendy o zwierzętach, drzewach i roślinach*, [w:] „ZWAK” 1883, t. 7, s. 106–119.
- Simonides D., *Dlaczego drzewa przestały mówić? Ludowa wizja świata*, Novik, Opole 2010.
- Simonides D., *Wierzenia i zachowania przesądne*, [w:] *Folklor Górnego Śląska*, D. Simonides (red.), Wydaw. Śląsk, Katowice 1989, s. 225–301.
- Słownik stereotypów i symboli ludowych, koncepcja całości i red. J. Bartmiński, zastępca red. S. Niebrzegowska-Bartmińska*, Wydaw. UMCS, Lublin, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie* – 1996; cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie* – 1999; cz. 3: *Meteorologia* – 2012; cz. 4: *Świat, światło, metale* – 2012.
- Sychta B., *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. 1–7, ZNiO, Wydaw. PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967–1976.
- Tomicki R., *Ludowa kosmogonia dualistyczna Słowian w świetle samojedzkich mitów stworzenia*, [w:] „Etnografia Polska” 1979, t. 23, z. 2, s. 169–184.
- Tomicki R., Tomicka J., *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1975.
- Udziela S., *Krakowiacy*, Księgarnia Geograficzna „Orbis”, Kraków 1924.
- Udziela S., *Świat nadzmysłowy ludu krakowskiego, mieszkającego po prawym brzegu Wisły*, [w:] „Wisła” 1899, t. 13, s. 65–88.
- Udziela S., *Topograficzno-etnograficzny opis wsi polskich w Glicyi*, [w:] „MAAE” 1903, t. 6, s. 3–123.
- Wereńko F., *Przyczynek do lecznictwa ludowego*, [w:] „MAAE” 1896, t. 1, s. 99–228.
- Witkoś S., *Bajdy i Moderówka*, Państwowe Wydaw. Rolnicze i Leśne, Poznań 1977.
- Zowczak M., *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Funna, Wrocław 2000.

OD LUDOWEGO GLAUKUSA DO CYFROWEGO BORUTY. METAMORFOZY POSTACI DEMONICZNYCH W POPULARNEJ KULTURZE WIZUALNEJ

Beata Lisowska

Instytut Kulturoznawstwa

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

beata.lisowska@poczta.umcs.lublin.pl

Abstract: From folk Glaucus to digital Boruta. Metamorphoses of demonic characters in popular visual culture

The subject of this article is an approximation of the ideas of the traditional demonic figures which are present in contemporary visual culture and also the perception of changes of these images resulting from the development of the language of film transmission. The images are illustrated by the example of two characters - the mythical Glaucus, known from the literary sources like – Ovid's *Metamorphoses*, and the figure of the devil named Boruta, which comes from the Polish traditions and legends. We find both characters in the motion picture films: *Jańcio Wodnik* (1999) directed by Jan Jakub Kolski and *Twardowsky 2.0* (2016) directed by Tomasz Bagiński. The first film is a classic, feature-length film, the second is a film - an artistic experiment, combining the story, digital animation, computer game aesthetics, advertising, or video production techniques. By comparing both performances, we can see how contemporary artists evoke old heroes of traditional legends and myths, making them attractive to a new audience. It is an interesting marriage of tradition with audiovisuality as much as an example of „techculture” which is a strategy of combining culture and modern technology, by placing original cultural content in innovative form and expression.

Keywords: Demonic Figure, Devil, Visual Culture, Myth in Film, Animated Film

Streszczenie

Tematem artykułu jest przybliżenie wyobrażeń tradycyjnych postaci demonicznych obecnych we współczesnej kulturze wizualnej oraz dostrzeżenie zmian tych wyobrażeń wynikających z rozwoju języka przekazu filmowego. Wyobrażenia zilustrowane na przykładzie wybranych postaci: mitycznego Glaukusa, znanego z literackiego źródła - *Metamorfoz* Owidiusza oraz, wywodzącej się z polskiej tradycji i legend, postaci diabła Boruty. Odnajdujemy ich jako bohaterów filmów: fabularnego *Jańcio Wodnik* (1999) w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego oraz krótkometrażowego *Twardowsky 2.0* (2016) w reżyserii Tomasza Bagińskiego. Pierwszy film jest klasycznym, autorskim,

pełnometrażowym filmem fabularnym, drugi to film - eksperyment, łączący fabułę, techniki animacji cyfrowej, estetykę gry komputerowej, reklamy, czy videoklipu. Porównując oba przedstawienia możemy zaobserwować w jaki sposób współcześni twórcy przywołują dawnych bohaterów legend i mitów, czyniąc z nich postaci atrakcyjne dla nowego odbiorcy. To interesujący mariaż tradycji z audiowizualnością i jednocześnie przykład „kulturotechnu” – strategii łączenia kultury i nowoczesnych technologii, lokowania oryginalnych treści kulturowych w nowatorskiej formie i ekspresji.

Słowa kluczowe: postać demoniczna, diabeł, kultura wizualna, mit w filmie, film animowany

Tematem artykułu jest przywołanie wyobrażeń tradycyjnych postaci demonicznych obecnych we współczesnej kulturze wizualnej oraz dostrzeżenie zmian tych wyobrażeń wynikających z rozwoju języka filmowego. Za przykład wizualnych reprezentacji służą pełnometrażowy film fabularny *Jańcio Wodnik* z 1993 roku w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego oraz krótkometrażowy *Twardowsky 2.0* z 2016 roku w reżyserii Tomasza Bagińskiego.

Wydaje się, że kino, sztuka filmowa, język ruchomego obrazu doskonale reagują na zmieniające się potrzeby odbiorcy, a jednocześnie są tego rodzaju medium, które potrafi reaktywować mity. Film był postrzegany już u swych początków jako doskonały sposób na opowiadanie „wizji magicznych”, Edgar Morin, socjolog i filozof, nazywa kino „królestwem wyobraźni”, łączącym w sobie: obrazy oniryczne, dziecięce marzenia, pierwotne wierzenia religijne, rytualne obrzędy. Pisał: „Wkraczamy do królestwa wyobraźni w momencie, gdy aspiracje, pragnienia i odwrotności tych pragnień, lęki i groza biorą w posiadanie i modelują obraz filmowy, po to by zgodnie z własną logiką porządkować sny, mity, religie, wierzenia, literaturę.”¹.

Dlatego użytecznym kontekstem metodologicznym jest możliwość skorzystania z antropologicznej interpretacji filmu, która często sięga po pojęcia: mitu, symbolu, metafory. To wokół tych kategorii ogniskują się zainteresowania antropologii interpretatywnej, czyniąc dzieła wizualne (także film) uobecnieniem tradycyjnych pojęć i znaczeń. Już Mircea Eliade, religioznawca, którego myśl zaliczamy do kanonu idei antropologii, uważał, że kino w sposób wyjątkowo silny zachowało zdolność opowiadania mitów. Dając za przykład kino Federico Felliniego, mówił: „dostrzegam ogromne możliwości kina pod względem uaktualniania wielkich tematów mitycznych i pokazywania

¹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 143.

najważniejszych symboli w niezwyklej dla nich formie”². Z kolei autor książki *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Arkadiusz Stanisław Dudziak, wykorzystując metody antropologiczne, tworzy zestawienie powtarzających się motywów i symboli archetypowych obecnych w szerokim rozwoju sztuki filmowej. Sięga przy tym po tak znane figury kulturowe, jak: bohater mityczny, trickster (łotrzyk), motyw prześladowanej dziewczyny i zbawczej miłości, pragnienie „nowego początku” czy przekształcanie chaosu w kosmos. Odnajdując dużą ich powtarzalność autor stwierdza: „[...] film jest tą dziedziną artystycznej działalności człowieka, której motywy i wątki stanowią kompilację utrwalonych w kulturze wyobrażeń, poczynawszy od określonych tematów aż po gotowe struktury narracyjne.”³. Jego rozważania dowodzą, że metoda analizy antropologicznej jest pomocna w szukaniu tego typu tropów oraz wskazuje, iż w filmach bardzo różnych udaje się odnaleźć bardzo podobne kulturowe znaki i symbole. Dzięki temu możemy traktować film jako medium o przekazie uniwersalnym.

We współczesnej refleksji filmoznawczej znamy wiele przykładów na antropologiczne interpretacje filmów⁴. Obserwując te analizy, można nawet zauważyć, iż zaistniał niejako kanon filmów, do którego antropolodzy sięgają wyjątkowo chętnie. Są to, na przykład, takie filmy, jak: *Konopielka* (1981) Witolda Leszczyńskiego, *Uczta Babette* (1987) Gabriela Axela, *Orlando* (1992) Sally Potter, *Śmierć w Wenecji* (1971) Luchino Viscontiego czy wiele przykładów z całej twórczości Federico Felliniego, Ingmara Bergmana, Luisa Buñuela, Wernera Herzoga, Siergieja Paradżanowa, Andrieja Tarkowskiego czy postmodernisty Davida Lyncha.

Analizy tych dzieł świadczą o tym, że film jest obecnością obrazu w kulturze, ale i obecnością kultury w obrazie. Wydaje się, że medium filmowe jest dla refleksji antropologicznej interesujące jako obrazowy nośnik uniwersalnych treści, idei odwołujących się do schematów i symboli znanych z opowieści mitycznych. W tym samym wymiarze jak inne reprezentacje sztuk: malarstwo, fotografia, literatura, widowisko, teatr. Kulturoznawca umieszcza film w tym samym porządku kulturowym, w porządku artefaktów znaczących. Zaś interpretacja i ogląd antropologiczny to przejaw wiary w to, iż mit może kryć się wszędzie a film z racji swej narracyjności (umiejętności snucia fikcyjnej opowieści) może być bliski opowieści mitycznej. I, jak przekonuje psycholog egzystencjalny Rollo May, człowiek współczesny potrzebuje mitu, tęskni za Wielką Teorią:

² M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, Warszawa 1992, s. 182.

³ A. S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000, s. 173.

⁴ Najlepszym przykładem są analizy filmów pojawiające się w dziale *Antropologia filmu* w czasopiśmie „Kwartalnik Filmowy”.

„mit jest sposobem na to, by do bezsensownego świata wprowadzić ład. Mity są narracyjnymi wzorami, nadającymi ludzkiej egzystencji znaczenie.”⁵.

Jednym ze współczesnych polskich reżyserów, który najpełniej tworzy taką autorską mitologię jest Jan Jakub Kolski a pierwszym przykładem bohatera demoniczno-mitycznego, jakim się posłużę, będzie tytułowy *Jańcio Wodnik* z filmu jego reżyserii.

Kolski jest konsekwentnie twórcą kina osobnego, konstruktorem światów od początku do końca spójnych i zamkniętych w fabule a poetykę jego filmów wiąże się z realizmem magicznym, plebejską balladą, nurtem wiejskim i nostalgicznym w kinie. Umieszczając filmową akcję najczęściej w scenerii wsi lub małego miasteczka odwołuje się do wiary w miejsca mityczne, związane z przeszłością, pamięcią, prywatnością. Z tego powodu, wydaje się, że wszyscy bohaterowie filmów Kolskiego są bohaterami wywodzącymi się z tego samego czasu i tej samej przestrzeni, że pochodzą ze wspólnego świata, są sąsiadami z jednej wsi. To często ludzie prości i nieskomplikowani, choć często także odmienni i nadwrażliwi (outsiderzy, wybrańcy, inni, naznaczeni, wyróżnieni lub pokrzywdzeni przez los). Takim jest również Jańcio Wodnik. Początkowo człowiek prosty, skromny, szczęśliwie żyjący według odwiecznych praw przyrody, mieszkający ze swoją żoną Weronką na wsi. Aż dostaje „dar od Boga” - moc panowania nad wodą i czynienia cudów. Wtedy opuszcza dom, brzemienne żonę i wyrusza w świat uzdrawiać chorych. Świat zewnętrzny to szybka i wielka zmiana - bogactwo, sława, pycha i zapomnienie. Gdy Weronka rodzi syna, okazuje się on naznaczony diabelskim ogonkiem a Jańcio w tym momencie traci moc. A, gdy tak ukarany i skruszony wraca do domu, już wie, że wyrządził wiele złego - postanawia cofnąć czas. Jańcio siada na ławie przed domem i kilka lat czeka bez ruchu na odwrócenie czasu. I choć mu się nie udaje (czas płynie, pory roku się zmieniają, lata lecą, syn rośnie), mimo to doznaje przemiany. Zostaje z żoną i synkiem na wsi, życie wraca do ustalonego porządku, wszystko jest tak, jak było dawniej.

Wędrownka i przemiana upodabnia historię Jańcia do metamorfoz postaci mitologicznych. Jańcio przechodzi symbolicznie niemal wszystkie etapy podróży inicjacyjnej bohaterów kulturowych, które opisał Joseph Campbell⁶. Jest wezwany do wyprawy, wystawiany na szereg prób i pokus, pokonuje zło, doznaje przemiany, zdobywa mądrość i staje się kimś o nowym statusie. A moment „cofania czasu” wydaje się najbardziej demonicznym rysem bohatera - upodabnia go do postaci niemal fantastycznej, podobnej stworzeniom w połowie ludzkim, w połowie ze świata natury, roślin i zwierząt. Wygląda jakby zespolił się z przyrodą, wrasta w nią, ptaki zakładają gniazdo w jego kapeluszu, zwierzęta robią kryjówki w ubraniu, rośliny, korzenie i pajęczyna oplatają jego ciało. Jańcio wygląda jak

⁵ R. May, *Błaganie o mit*, Poznań 1997, s.13.

⁶ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, Poznań 1997.

niektóre z postaci mitologicznych, na pół-ludzie na pół-rośliny, u których roślinność jest organicznym elementem ciała. Może przypominać władcę urodzaju, człowieka - drzewo czy tzw. "korzenioludzi"⁷.

Cała historia Jańcia przywodzi na myśl mitologiczną historię Glaukosa, bohatera z greckiej mitologii, obecnego również w literackich *Metamorfozach* Owidiusza⁸. W mitologii greckiej Glaukos był człowiekiem, rybakiem, który kochał wodę, umiał nad nią panować a po spożyciu rośliny dającej nieśmiertelność, uległ metamorfozie, przemienił się w morskiego starca z długą brodą, zamieszkał w morskich głębinach⁹. U Owidiusza, opisywany jako Glaukus, jest jednym z tych bohaterów, u których element zmienności (przemiany ludzi w kamienie, rośliny, zwierzęta) autor uznał za istotną zasadę bytu. Jego przemiana wydaje się mieć wiele wspólnego z metamorfozą Jańcia – obydwaj doznają oczyszczenia przez wodę, by dopełnić przemiany muszą rytualnie się w niej obmyć. Tak Glaukus opowiada o swej przemianie: „I wtedy zanurzyłem się w morzu. Bogowie morscy [...] pozbawili mnie wszystkiego, co jest we mnie śmiertelne. Zostałem więc przez nich oczyszczony [...], później zaś kazali mi wykąpać ciało w stu potokach. Zaraz więc cała woda ze strumieni, które płynęły ze wszystkich stron, wylała się na moją głowę [...]. Kiedy już odzyskałem zmysły, moje ciało było już całkiem inne niż jeszcze niedawno, także mój umysł uległ zmianie”¹⁰. Podobnie Jańcio, gdy rezygnuje z dalszego „cofania czasu” i wstaje z miejsca, najpierw kieruje swe kroki do strumienia, „przeprasza się ze światem”, wchodzi do wody, obcina swe długie włosy i brodę, obmywa ciało. Rytualne obmycie i obcięcie włosów to zgoda na doznanie przemiany, rezygnacja z atrybutów natury i ponowne włączenie do społeczności ludzkiej.

Drugi z przywołanych tutaj bohaterów to postać z krótkometrażowego filmu *Twardowsky 2.0* w reżyserii Tomasza Bagińskiego, z serii *Legendy polskie*, cyklu filmów wyprodukowanych przez firmę Allegro. Bagiński jest twórcą filmów anonimowanych, wykorzystuje najnowsze możliwości animacji komputerowej, oprócz filmów autorskich (*Katedra*, *Rain*, *Sztuka spadania*, *Kinematograf*, *Animowana historia Polski*) realizuje wraz z firmą Platige Image szereg zleceń komercyjnych (efekty specjalne do filmów fabularnych i reklamowych, spoty promocyjne). Dla szerokiego odbiorcy znany jako twórca zwiastunów i intro gry komputerowej *Wiedźmin* oraz obecnie planujący realizację serialu opartego na tej najsłynniejszej prozie Andrzeja Sapkowskiego. Do serii *Legendy polskie* należą filmy: *Smok*, *Twardowsky*, *Twardowsky 2.0*, *Operacja Bazyliżek* i *Jaga*¹¹. Wszystkie

⁷ H. Mode, *Stwory mityczne i demony*, Warszawa 1977.

⁸ Owidiusz, *Metamorfozy*, Wrocław 1995.

⁹ M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1979.

¹⁰ Owidiusz, op. cit., s. 371.

¹¹ Wszystkie filmy serii są udostępnione na stronie internetowej <https://legendy.allegro.pl/> oraz na kanale You Tube, gdzie zyskały duże zainteresowanie i popularność (mają ponad 4 milionowe liczby wyświetleń).

cechuje nowatorska, atrakcyjna forma, eksperymentowanie z obrazem, łączenie fabularności z techniką animacji cyfrowej, estetyką gry komputerowej, filmu science-fiction, reklamy, wideoklipu czy gatunków internetowych. Na poziomie fabularnym są próbą opowiedzenia na nowo, w konwencji komediowej, najśłynniejszych polskich legend: o Smoku Wawelskim, Panu Twardowskim, Bazyliśku, Babie Jadze. W filmie *Twardowsky 2.0* po raz pierwszy w serii pojawia się postać wywodząca się z polskiej tradycji demonologii i legend - diabeł Boruta.

W tradycji kulturowej Boruta (lub leszy, borowy, błotnik) to początkowo ludowy demon słowiański który zamieszkiwał lasy i bagna w okolicach dzisiejszej Łęczycy. Był strażnikiem boru, opiekunem zwierząt leśnych oraz patronem myśliwych¹². W czasach chrystianizacji zło uległo spersonifikowaniu i niegdysiejszy demon stał się diabłem. Pierwsza pisana opowieść o diable Borucie pochodzi z XVIII wieku i pojawia się w pamiętnikach biskupich. Do literatury wprowadza go jednak Kazimierz Władysław Wóycicki, który w swojej opublikowanej w 1837 r. książce pt. *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* pisze: „Łęczycza, w pośród błot, nad rzeką Bzurą. Tu Boruta, to nazwa sławnego diabła, co dotąd siedzi pod gruzami łęczyckiego Zamku. Żyje on długo, bo już niemal sześć wieków. Teraz jednak już się zestarzał, gdyż wielce się ustatkował i mało o sobie daje wiadomości. Imię to było niegdyś bardzo znane i niejeden szlachcic łęczycki, *Piskorzem*, od tłustych i popularnych tu ryb nazywany, gdy chciał dogryźć sąsiadowi, przeklinał: „Żeby go Boruta zdusił, albo łeb ukręcił!” a diabeł, który chętnie takie złorzeczenia słuchał, dopełniał nieraz życzenia”¹³. Podobny charakter szlacheckiego diabła utrwalony został także w późniejszych egzemplifikacjach literackich: w dramacie *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla (1899) czy w powieści *Boruta* Kazimierza Glińskiego (1903).

Również w tradycyjnej ikonografii (rysunku, malarstwie i rzeźbie ludowej) diabeł Boruta przedstawiany jest najczęściej jako polski szlachcic, postawny, z długimi, czarnymi wąsami, czasem z racicami zamiast nóg, ubrany w czarno-czerwony kontusz ukrywający ogon i czapkę zasłaniającą rogi. Jest swojski, rubaszny, wesoły. To wyobrażenie o bardziej ludzkim, niż demonicznym czy przerażającym wymiarze. Wedle Leonarda Pełki, autora *Polskiej demonologii ludowej* najistotniejsza cechą Boruty jest to, iż reprezentuje on tak

¹² L. J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987.

¹³ W. Wóycicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Warszawa 1837 (cytowane fragmenty dostępne są na stronie internetowej Starostwa Powiatowego w Łęczycy: http://www.leczycki.pl/asp/pl_start.asp?typ=13&menu=9&artykul=1054&akcja=artykul (10.11.2017)).

specyficznie polską postać diabła – szlacheckiego diabła zamkowego, hulaki i awanturnika, budzącego poruszenie wśród mieszkańców okolicznych wsi, dworów i plebanii¹⁴.

Może właśnie dlatego w filmie Bagińskiego postać Boruty połączona jest z legendą o innym polskim szlachcicu - Panu Twardowskim, który zaprzedał duszę diabłu próbował go przechytrzyć ale został uwięziony na księżycu. W nowoczesnych odsłonach *Legend Polskich* Boruta jest bohaterem żyjących we współczesnych czasach, wciąż nieudolnie ścigającym Twardowskiego i staje się dodatkowo postacią komiczną, uzależnioną od biurokracji, techniki i rygorystycznych zasad panujących w piekle. Wyglądem przypomina eleganckiego, ubranego w czarny garnitur urzędnika lub bankowca, jest szefem całego polskiego piekła, władcą dowodzącym duszami, tylko miejsce piekielne mieści się gdzieś na zapomnianej, polskiej prowincji. Piekło w filmie Bagińskiego znajduje się w podziemiach (na poziomie minus 666) zdegradowanego bloku mieszkalnego z czasów PRL-u, stojącego na pustkowiu, na obrzeżach miejscowości i jest miejscem ciężkiej urzędniczej pracy, nie rządów i władzy. Twórcy filmu z tradycyjnego Boruty-szlachcica pozostawili współczesnemu diabłu zamiłowanie do przeszłości. Wnętrze piekielnego gabinetu, chociaż nowoczesne, wygląda również niczym sala w muzeum historii Polski, a eksponaty na ścianach i w gablotach to szlacheckie symbole: szable, zbroja husarii, trofea myśliwskie. Boruta podczas pracy słucha i podśpiewuje polskie szlagiery, jak przebój Skaldów „Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał”. Jako miłośnik tradycji, nie lubi techniki, próbuje opanować komputerowy system do zarządzania i rejestru dusz, posługując się stacjonarnym, nie najnowszym już komputerem (loguje się używając hasła: boruta 123). Jest diabłem mało bystrym i nieudolnym, Twardowski przechytrzy go bez problemu a w kolejnych filmikach obserwujemy jak martwi się o liczne ucieczki kolejnych mieszkańców piekła.

Ta nowoczesna i zabawna wizja obecna w całej serii *Legend polskich* tworzy popkulturowe uniwersum, w którym różnorodność form przekazu (filmy, videoklipy do nowych aranżacji polskich przebojów wykorzystanych w filmach, audiobooki czytane przez znanych aktorów, e-booki - opowiadania inspirowane legendami) połączona z powtarzalnością bohaterów (Boruta, jego pomocnik diabeł Rokita, Twardowsky) kreuje nowy, fikcyjny, spójny świat. Na podanych przykładach można zaobserwować w jaki sposób film przywołuje dawnych bohaterów legend i mitów, czyniąc z nich postaci atrakcyjne dla dzisiejszego odbiorcy. To przykłady należące do porządku wizualnej kultury popularnej, ale oznaczają, że świadomość i tęsknota kulturowa, potrzeba znajomości znaków i symboli wywodzących się ze świata tradycji, tkwi w nas dość głęboko. Twórcy filmowi wychodzą temu naprzeciw.

¹⁴ Pełka, op. cit.

Film Kolskiego jest przykładem kina autorskiego i opowiadaniem w sposób dość tradycyjny – poprzez pełnometrażową fabularność, opowieść fikcyjną, bajkową, ale chronologiczną, zamkniętą, skonstruowaną i przedstawianą spójnie, od początku do końca. Natomiast w kolejnych filmach Bagińskiego mamy do czynienia z mariażem tradycji z nowoczesną audiowizualnością, łączeniem gatunków, form, efektów specjalnych, metod charakterystycznych dla kultury cyfrowej, gdzie wątki przeplatają się, znikają i pojawiają, łączą i remiksują. I zawsze mogą odrodzić się w kolejnej formie.

Jak nas przekonują sami twórcy serii, jest to przykład innowacyjnego kulturotechnu - przemysłanej strategii łączenia kultury i nowoczesnych technologii, lokowania oryginalnych treści kulturowych w nowatorskiej formie i ekspresji, odpowiadającej wymogom współczesnych odbiorców kultury Internetu. Myślę, że to bardzo przyszłościowy kontekst. Kultura tradycyjna staje się atrakcyjną, intrygującą, pozwala zaistnieć w świadomości nowego odbiorcy. Twórcy projektu odważnie pytają: „Skoro przez lata udało się zaszczepić w światowej świadomości Spartan, greckie bóstwa, japońską mangę czy wikingów, to dlaczego mitologia słowiańska czy unikatowa estetyka i etos sarmacki nie miałyby stać się podstawą nowej globalnej marki?”¹⁵. Wydaje się to pytaniem bardzo aktualnym i wartym pozostawienia otwartym.

¹⁵ M. Kobylecki, Ł. Alwast, *Kulturotech – eksportowa nowa nadzieja*, „Puls Biznesu”, 30-01-2017, <https://www.pb.pl/kulturotech-eksportowanowa-nadzieja-853429> (10.11.2017).

Bibliografia:

Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, Poznań 1997.

Dudziak A. S., *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000.

Eliade M., *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, Warszawa 1992.

Kobylecki M., Alwast Ł., *Kulturotech – eksportowa nowa nadzieja*, „Puls Biznesu”, 30-01-2017, <https://www.pb.pl/kulturotech-eksportowanowa-nadzieja-853429>.

May R., *Błaganie o mit*, Poznań 1997.

Mode H., *Stwory mityczne i demony*, Warszawa 1977.

Morin E., *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975.

Owidiusz, *Metamorfozy*, Wrocław 1995.

Pełka L. J., *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987.

Pietrzykowski M., *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1979.

Wóycicki W., *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Warszawa 1837.

<https://legendy.allegro.pl/>

http://www.leczycki.pl/asp/pl_start.asp?typ=13&menu=9&artykul=1054&akcja=artykul

NOMINACJE DUCHA ZŁA W TRADYCJI KULTUROWEJ (BIES, CZART, DEMON, DIABEŁ, SZATAN)

Agnieszka Potyrańska

Zakład Lingwistyki Stosowanej

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

agnieszka.potyrska@poczta.umcs.lublin.pl

Abstract: Nominations of the Evil Spirit in the Slavic Cultural Tradition (Bies, Czart, Demon, Diabeł, Szatan)

A belief in hell and its evil creatures is common for all the religions stemming from the same root, i.e. Judaism, Christianity and Islam. They all used the same motif of the fight between the good and evil deities. The image of the evil spirit in various Christian denominations was not the same. It was modelled by local beliefs, customs, traditions and ceremonies. Of great importance was also the creativity of writers and artists, who shaped the image of the evil in people's imagination.

The most representative character in demonology is undoubtedly the evil spirit, the ruler of hell. There are many Polish nominations of the creature known in English as the devil or satan, e.g. bies, czart (czort), demon, diabeł, szatan. The origin of these terms is still a matter of scholarly debate. Some treat them as equivalents, others point towards differences between them. This article makes references to the works of Polish and non-Polish ethnographers, e.g. Henryk Łowmiański, Aleksander Brückner, Jerzy Strzelczyk, Leonard Pełka, Jerzy Prokopiuk, Swietłana Tołstojowa, as well as some postulates made by Carl Gustav Jung.

Keywords: Demonology, Evil, Folk Beliefs, Devil, Satan

Streszczenie

Wiara w piekło oraz złe istoty oparta jest na przekonaniu o nieustannej walce bóstw dobrych ze złymi. To właśnie lokalne wierzenia ludowe oraz tradycje, obrzędy, zwyczaje modelowały obraz złych duchów. Duże znaczenie posiadała też fantazja pisarzy i artystów, którzy wpływali na kształtowanie się wizerunku tej istoty w wyobraźni ludzi. Nie bez powodu mówi się także o kulturotwórczej roli zła i szatana.

Najbardziej reprezentatywną postacią demonologii jest niewątpliwie duch zła, władca piekieł. Istnieją różne nominacje tej istoty, a wśród najbardziej rozpowszechnionych są: bies, czart (czort), demon, diabeł, szatan. Rodowód tych postaci stanowi kwestię sporną dla badaczy. Niektórzy traktują te onimy jako równoznaczne, inni zaś udowadniają różnice w ich zakresie. W artykule przybliżamy rodowód tych postaci, powołując się na badania znanych polskich i zagranicznych etnografów, m. in. Henryka Łowmiańskiego, Aleksandra

Brücknera, Jerzego Strzelczyka, Leonarda Pełki, Jerzego Prokopiuka, Swietłany Tołstojowej. Odwołujemy się także do ustaleń poczynionych przez Carla Gustava Junga.

Słowa kluczowe: demonologia, zło, wierzenia ludowe, diabeł, szatan, czart, bies, demon

„Черт смущает, бес подстрекает,
дьявол нудит, а сатана знамение творит”¹.

„C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent”².

Wiara w piekło oraz złe istoty, które je zamieszkują, była wspólna dla wszystkich religii wywodzących się z tego samego pnia, a więc dla judaizmu, chrystianizmu i islamu. Korzystały one z tego samego schematu walki bóstw dobrych ze złymi³. Obraz ducha zła w różnych religiach chrześcijańskich nie był taki sam⁴. Modelowały go lokalne wierzenia ludowe oraz tradycje, obrzędy, zwyczaje. Duże znaczenie posiadała też fantazja pisarzy i artystów, którzy wpływali na kształtowanie się wizerunku tej istoty w wyobraźni ludzi.

Najbardziej reprezentatywną postacią demonologii jest niewątpliwie duch zła, władca piekieł. Jak powiada Jerzy Prokopiuk: „Problem diabła jest właściwie sprawą personifikacji problemu zła. Zła we wszystkich kategoriach: społecznych, moralnych itp.”⁵. Istnieją różne nominacje tej istoty, a wśród najbardziej rozpowszechnionych są: bies, czart (czort), demon, diabeł, szatan. Rodowód tych postaci stanowi kwestię sporną dla badaczy. Niektórzy traktują te onimy jako równoznaczne, inni zaś udowadniają różnice w ich zakresie, dlatego zasadnym wydaje się wyjaśnienie ich genezy i semantyki.

¹ Powiedzenie rosyjskie.

² „Сам Дьявол нас влечет сетями преступления”. Шарл Бодлер, Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники, составление, вступительная статья Георгия Косикова, Высшая школа, Москва 1993, с. 43. „Diabeł to trzyma nici, co kierują nami!” (tłum. Antoni Lange)

³ Bohdan Baranowski, W kręgu upiorów i wilkołaków, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981, s. 189.

⁴ O wyobrażeniach diabła u różnych narodowości, a także o jego wizerunku na przestrzeni dziejów zob. Ibid., s. 190-205.

⁵ Jerzy Prokopiuk, Nieba i piekła. Okultyzm, mistyka i demonologia, Uraeus, Gdynia 2001, s. 197.

W celu przybliżenia znaczenia wymienionych określeń ducha zła⁶ przytoczymy definicje zaproponowane przez wybitnych badaczy. Za najstarsze określenie tej demonicznej istoty uważana jest nazwa „bies”.

Leonard Pełka nie wprowadza rozróżnienia demonicznych postaci, uznając nazwy „szatan”, „czart” („czort”), „bies”, „upadły anioł”, „kusiiciel”, „zły duch” za synonimy nazwy „diabeł”. Autor pisze: „Przypuszczalnie naszym rodzimym prototypem tej postaci był starosłowiański bies – szkodliwy i złośliwy demon leśny, nieprzyjaźnie nastawiony do ludzi. Wraz z procesem chrystianizacji ziem polskich przenikać zaczęło do naszej kultury zachodnioeuropejskie wyobrażenie diabła. W pierwotnej fazie zwalczania pogańskich wierzeń religijnych podejmowane były działania Kościoła zmierzające do włączenia całego panteonu czczonych dotychczas bóstw słowiańskich do kręgu rodziny istot szatańskich”⁷.

Władimir Szuklin proponuje następujące określenie biesów: „budzące przerażanie, straszące, złowrogie starosłowiańskie postaci mityczne. Słowo „bies” przeszło z pogaństwa do chrześcijaństwa przy przekładzie greckiego słowa „demony” („*daimōn*”), oznaczającego duchy nieczyste, do których cerkiew zaliczała pogańskie bóstwa i inne postaci mityczne”⁸. Uzupełnieniem tych ustaleń niech będą słowa Swietłany Tołstoj: „W zabytkach literatury staroruskiej (*Słowo o zakonie i łasce* («Слово о законе и благодати») metropolity Hilariona, XI w.) i latopisach do „biesów” zaliczano także wyższe i niższe bóstwa pogańskie. Słowo „bies” mogło zatem oznaczać „pogański bóg”, „idol” (jako wyobrażenie bóstwa). W żywotach, opowiadaniach, modlitwach biesy przedstawiane są jako duchy nieczyste, złe, kuszące człowieka i przynoszące mu fizyczną i moralną szkodę”⁹.

Słownik *Славянские древности* wskazuje, iż w większości wierzeń określenia „bies” i „czart” są synonimiczne: Bies to pogański bóg, idol. (...) U Słowian wschodnich bies i czart są synonimami (por. tysy bies – tysy czart; kulawy bies – kulawy czart; postaci te określa się też wspólnymi eufemizmami: zły, nieczysty, bezpięty). Bies i czart mają także

6 W 1819 roku Percy Shelley napisał ironiczny, sarkastyczny esej pt. *О дьяволе и дьяволах*, w którym wyśmiewa przesady religijne i absurdalność chrześcijańskiej mitologii. Zob. Перси Шелли, *О дьяволе и дьяволах*, [w:] П. Шелли, *Письма. Статьи. Фрагменты*, Наука, Москва 1972, s. 398-410.

⁷ Leonard Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987, s. 180.

⁸ Zob. hasło: *бес*, [w:] Владимир Шуклин, *Русский мифологический словарь*, Уральское издательство, Екатеринбург 2001, s. 27.

⁹ Zob. hasło: *бес*, [w:] Светлана Толстая (ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Институт славяноведения РАН, Москва 2002, s. 34.

wspólne cechy zewnętrzne. Bies to nazwa rodowa wszystkich postaci demonologicznych. (...) W większości polskich dialektów słowa *bies*, *czart*, *diabeł* są synonimami”¹⁰.

Z kolei rozróżnienie biesa i diabła proponuje Franciszek Kotula. Według niego, diabeł jest mieszkańcem piekieł, którego celem jest „zdobycie duszy człowieka, wprowadzenie jej do piekła na wieczne potępienie. W systemie wierzeń przedchrześcijańskich, w zespole demonów, poczesne miejsce zajmował bies. Mimo, że starano się go utożsamić z chrześcijańskim diabłem ze względu na niektóre wspólne cechy, to jednak do ostatnich czasów obie postacie zachowały niemal pełną autonomię. Bo bies szkodził przede wszystkim ciału, natomiast szatan-diabeł – duszy. Bies pewne cechy w ostatniej swej fazie przejął od chrześcijańskiego „kolegi”, ale w zasadzie pozostał sobą. Niewątpliwie z pogardą patrzy na intruza za to, iż ten zainteresował się czymś tak niematerialnym jak dusza”¹¹.

Henryk Łowmiański zauważa: „Słowianie nazywali swe demony bogami, podczas gdy bies wygląda na przezwisko demona szkodzącego ludziom, używane przez nich jedynie w sensie określenia pejoratywnego”¹². Badacze przekonują, że bies był samodzielną postacią z mitologii słowiańskiej, z czasów przedchrześcijańskich i początkowo nie miał nic wspólnego z diabłem/szatanem¹³.

Jeśli zaś chodzi o nazwę „czart”, to „jego wyobrażenie ukształtowało się na długo przed chrześcijaństwem, ale chrześcijańskie wyobrażenia Diabła miały decydujący wpływ na jego późniejszy wygląd. Słowo „czart” pojawiło się na Rusi w XVI-XVII wieku i po części zastąpiło starsze określenie „bies”. Czarty zaczęły oznaczać wszystkie istoty nieczyste”¹⁴. Autorzy słownika *Славянская мифология* potwierdzają to zdanie, dodając opis wyglądu czarta: „w folklorze i na ludowych obrazach czarty to istoty antropomorficzne, pokryte czarną sierścią, z istoty z rogami, ogonem i kopytami”¹⁵. Irina Szlionskaja twierdzi, iż czart

¹⁰ Zob. hasło: *бес*, [в:] Никита Толстой (ред.), *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, т. 1, Институт славяноведения РАН, Москва 1995, с. 164-166.

¹¹ Franciszek Kotula, *Po rzeszowskim Podgórzu błędząc. Reportaż historyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 90-91.

¹² Henryk Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI-XII)*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979, s. 149-150.

¹³ Елена Левкиевская, *Мифы русского народа*, Астрель, Москва 2000, с. 438.

¹⁴ Zob. hasło: *черт*, [в:] Владимир Шуклин, *Русский мифологический словарь*, Уральское издательство, Екатеринбург 2001, с. 349-350.

¹⁵ Zob. hasło: *черт*, [в:] Владимир Петрухин, Татьяна Агапкина, Людмила Виноградова, Светлана Толстая (ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Институт славяноведения РАН, Москва 1995, с. 391.

– to „folklorystyczna” postać biesa, towarzysz diabła, zaś diabeł to jedna z postaci Szatana, jego ziemskie wcielenie¹⁶.

W mitologii słowiańskiej czart był utożsamiany z biesem¹⁷, a po przyjęciu chrześcijaństwa czartem nazywano sługę Diabła, Szatana¹⁸. Simon Franklin uważa, iż chrześcijański diabeł jest postacią stworzoną na podstawie różnych wierzeń i tradycji: „Prawosławny Diabeł – a ogólnie mówiąc i chrześcijański diabeł – nie został stworzony od razu w całości. Jego obraz ukształtował się z biegiem czasu, z nagromadzonych i często odmiennych pism, w których w zasadzie nie jest głównym tematem. Diabeł jest ekstrapolacją, obszarem możliwości, zestawem przenikających się tradycji”¹⁹.

Bohdan Baranowski utrzymuje, iż diabeł pojawił się na ziemiach słowiańskich dopiero po przyjęciu chrześcijaństwa. Autor rozważań *W kręgu upiorów i wilkołaków* zadaje jednak pewne istotne pytanie zaznaczając, że prawdopodobnie nigdy nie poznamy na nie odpowiedzi: czy w czasach przedchrześcijańskich nie były znane złe duchy, nazywane biesami, czartami, czortami, które stopiły się z zachodnimi chrześcijańskimi postaciami diabła²⁰.

Z kolei zaś Siergiej Tokariew uważa, iż słowo „czart” nie jest związane z chrześcijaństwem²¹: „Po przyjęciu chrześcijaństwa przez Słowian Wschodnich słowo „bies” zaczęło oznaczać wszystko to, co związane jest z przedchrześcijańskimi wierzeniami i obrzędami, które uważane były przez cerkiew za służenie diabłu. W późniejszych czasach zakres tego pojęcia został nieco zawężony i słowo „bies” oznaczało złego ducha. Pojęcie zaś „czort” ewoluowało: początkowo oznaczało imię własne jednego z starosłowiańskich bogów, następnie zaś całą kategorię duchów zła. W rezultacie zakres znaczenia słów „czort” i „bies” pokrywał się”²².

Po tym krótkim przeglądzie koncepcji rozumienia pojęcia „bies” i „czart”, przejdźmy do analizy nazwy „diabeł” „demon” oraz „szatan”.

Jak podaje Mikołaj Rudwin, „Ogólny termin «diabeł» (ang. *devil*, frac. *diable*, niem. *Teufel*) na określenie złego ducha pochodzi z łac. *diabolus* (gr. *diabolos*), co znaczy

¹⁶ Zob. hasło: *бесы и черти*, [w:] Ирина Шлионская, *Энциклопедия нечистой силы*, Гелеос, Москва 2006, s. 11, 14.

¹⁷ Jerzy Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Rebis, Poznań 1998, s. 59.

¹⁸ Юрий Смирнов, *Славянские мифы*, Паритет, Санкт-Петербург 2008, s. 160-163.

¹⁹ Simon Franklin, *Russian Demonism and Orthodox Tradition*, [in:] Pamela Davidson (ed.), *Russian Literature and its Demons*, Taylor & Francis, Ltd., New York 2000, p. 33.

²⁰ Bohdan Baranowski, *op. cit.*, s. 189.

²¹ Сергей Токарев, *Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX века*, Либроком, Москва 2012, s. 107.

²² Tamże, s. 110.

«oskarżyciel», «napastnik», i w konsekwencji jest dokładnym tłumaczeniem w Septuagincie hebrajskiego słowa *satan*. Słowo «demon» (z łac. *daemonium*, *demon*, grec. *dajmon*), czyli «rozumny duch», pierwotnie posiadało pozytywną konotację²³. Oznaczało ono w pogańskiej Grecji życzliwe bóstwo, lecz w krajach chrześcijańskich zaczęło oznaczać złą istotę. Demon Sokratesa, o którym mówi Platon, był jego dobrym duchem. Słowo «demon» było też powszechnie używane przez neoplatoników z Aleksandrii w znaczeniu dobrego ducha²⁴. W Nowym Testamencie termin „demony” pojawia się 63 razy i oznacza zawsze byty z gruntu złe²⁵.

Encyklopedia *Мифы народов мира* przytacza następującą definicję diabła, na jej wstępie utożsamiając diabła z szatanem: „diabeł (z gr. Διάβολος „oszczerca”, szatan (z herb. „oponent”, „przeciwnik”), mityczna postać, uosobienie sił zła („siła nieczysta”), przeciwstawiana dobremu pierwiastkowi, Bogu. (...) Chrześcijański diabeł to obraz złożony, którego korzenie są bardzo różnorodne i sięgają czasów starożytnych. Jego bezpośrednimi źródłami były prawdopodobnie różnorodne bóstwa mroku z religii starowschodnich, duchy zła i bogowie świata podziemnego”²⁶.

Aleksander Brückner zaś powiada: „Nazwy i pojęcia diabła i szatana są chrześcijańskie; zamiast diabła używano umyślnie (ażeby go niezbyt jawnie wywoływać) formę dias, szczególnie u Czechów zwykłej (do diaska mówią i u nas) i diachel”²⁷.

Leksykon mitologii podaje przedchrześcijańską i chrześcijańską definicję słowa „diabeł”: „ogólne określenie nadprzyrodzonej istoty dysponującej dużą mocą, która w przeciwieństwie do dobrych duchów i aniołów, nastawiona jest wrogo do bogów i ludzi. Diabeł jest symbolem zła. (...) Jest uważany za przywódcę demonów, kusiciela ludzi i przyczynę wszelkiego zła. (...) Chrześcijański zły duch, z którym kiedyś walczył archanioł Michał, a który razem ze swoimi zwolennikami został strącony z nieba na ziemię. (...) Diabeł jest czasami identyczny z Szatanem”²⁸.

²³ Homer używał terminu „demon” „w znaczeniu „boskość”, która odnosiła się indywidualnie do boga (np. do Afrodyty; *Il.* III,420) lub „boskości” w odniesieniu do bóstw (*Od.* III,27)”. Krzysztof Kościelniak, *Zło osobowe w Biblii Egzegetyczne, historyczne, religioznawcze i kulturowe aspekty demonologii biblijnej*, Wydawnictwo M, Kraków 2002, s. 82.

²⁴ Mikołaj Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, przeł. J. Illg, Znak, Kraków 1999, s. 38.

²⁵ Krzysztof Kościelniak, *op. cit.*, s. 82.

²⁶ Zob. hasło: *дьявол*, [w:] Сергей Токарев (red.), *Мифы народов мира*, t. 1, Советская Энциклопедия, Москва 1992, c. 416.

²⁷ Aleksander Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1985, s. 297.

²⁸ Zob. hasło: *diabeł*, [w:] Gerhard Bellinger, *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*, przeł. J. Szymańska-Kumaniecka, Muza, Warszawa 2005, s. 104-105.

Według słownika *Русский демонологический словарь* diabeł jest wytworem chrześcijaństwa i rozumiany jest jako anioł stworzony przez Boga, który upadłszy stał się złym duchem. Pod przywództwem Szatana diabeł oraz inne demony czynią zło w świecie²⁹. Inna zaś koncepcja mówi, iż diabeł został stworzony nie przez Boga, a przez Satanaila³⁰. Nowiczkowa wyjaśnia przyczynę nieostrości zakresu znaczeń słów, określających siłę nieczystą³¹: „Niejasność określeń „diabeł”, „czart”, „demon” pogłębiała się, ponieważ unikano nazywania złych duchów. Używano raczej form opisowych: podstępny, opętany, nieczysty, zły i inne. (...) Diabeł zachowuje dystans od człowieka, obserwuje go z oddali, radość bezpośredniego kontaktu z człowiekiem pozostawiając biesom i czartom”³².

Znaczenie diabła w chrześcijaństwie wyjaśnia Carl Gustaw Jung: „Właściwy diabeł pojawia się dopiero jako przeciwnik Chrystusa. Ponieważ szatan jest synem bożym podobnie jak Chrystus, przeto jest jasne, że chodzi tu o archetyp dwóch (w tym wypadku wrogich sobie) braci. Prefiguracją starotestamentową byłoby tu Kain i Abel oraz ich ofiara. Kain ma charakter lucyferyczny wskutek swej buntowniczej postępowości, Abel natomiast jest pobożnym pasterzem”³³.

Jeżeli zaś chodzi o określenie terminu „Szatan”, przytoczymy cytát ze *Słownika aniołów, w tym aniołów upadłych*: „Szatan (hebr. *ha-satan*, przeciwnik – w różnych księgach Starego Testamentu (zob. Hi, 1Krn, Ps, Za) określenie to oznacza **funkcję**, nie imię, a anioł wypełniający tę funkcję nie jest duchem upadłym ani zbuntowanym. (...) Uosobieniem zła Szatan staje się dopiero w czasach Nowego Testamentu, kiedy słowo to, jako imię, zaczyna być pisane z dużej litery. Traktowany jest on wówczas jako księżę zła i nieprzyjaciół Boga”³⁴.

Русский демонологический словарь podaje następującą definicję Szatana: „upadły anioł, główny przeciwnik Boga, wcielenie złego, diabelskiego pierwiastka, władca wszystkich biesów i czartów. Biblijny termin „szatan” jest równoznaczny z określeniem diabła (...). (...) W Starym Testamencie Szatan to nie tylko nazwa określonego ducha, lecz

²⁹ Zob. hasło: *дьявол*, [w:] Татьяна Новичкова, *Русский демонологический словарь*, Петербургский писатель, Санкт-Петербург 1995, s. 155-157.

³⁰ Ibid., s. 159.

³¹ Różnice w zakresie nazw „czart” i „diabeł” w języku rosyjskim dostrzegane są w przysłowiaach, np.: „Черт чертом а дьявол сам по себе”, „Черт смущает, бес подстрекает, дьявол нудит, а сатана знамение творит”.

³² Zob. hasło: *дьявол*, [w:] Татьяна Новичкова, *op. cit.*, s. 173.

³³ Carl Gustaw Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 213.

³⁴ Zob. hasło: *Szatan*, [w:] Gustav Davidson, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, przeł. J. Ruszkowski, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 283.

także wskazanie na całe zło. To istota pełniąca rolę donosiciela, oszczercy i prowokatora, istota stojąca na czele wszystkich wrogich człowiekowi demonów”³⁵.

W encyklopedii *Мифы народов мира* czytamy zaś, iż szatan to: „główny antagonist Boga i wszystkich lojalnych mu sił na ziemi i w niebie, wróg rodu ludzkiego, władca piekieł i pan biesów”³⁶.

Z przytoczonych definicji można wyciągnąć wniosek, iż bies to starosłowiańska nazwa czarta; czart to zły duch jeszcze z przedchrześcijańskich wierzeń słowiańskich; demon – początkowo dobry duch, potem zyskał znaczenie pejoratywne; diabeł i szatan rozumiane są jako synonimy oznaczające tę samą złą istotę w chrześcijaństwie. Należy przy tym zaznaczyć, iż nazwa „diabeł” nie pojawia się w Starym Testamencie, a w Nowym – występuje 34 razy. Słowo „szatan” w różnych formach gramatycznych występuje w Starym Testamencie 27 razy, w Nowym zaś – 36 razy, wyrażając ewolucję znaczeniową owego terminu, zawsze jednak odnoszącego się do złego ducha³⁷. Zasadnicze rozróżnienie terminów „diabeł” i „szatan” sprowadza się do typu ich działania: „w poszczególnych fragmentach Nowego Testamentu ukazuje się przewrotne, osobowe działanie szatana: wrogość wobec planów Bożych, konsekwentna perwersja. (...) Diabeł – ukazuje szczególną wrogość wobec łączności człowieka z Bogiem, posiada wielką inteligencję, jest «przeciwnikiem» w sensie ścisłym”³⁸.

Jak widać z przytoczonych powyżej definicji, historia złych duchów jest niesamowicie rozległa. Dlatego też nazwy „diabeł” oraz „szatan” często używane są w znaczeniu najogólniejszym – jako synonimu wszelkiej personifikacji zła. Ignacy Matuszewski powiada: „Właściwą ojczyzną szatana jest dziedzina wierzeń religijnych; tam to pojawił się on przed wiekami, jako antyteza stwórcy i zbawiciela, jako burzliwy ferment, nie dający ludzkości drzemać spokojnie. Z tych poważnych regionów atoli, ruchliwa i zuchwała fantazja artystów przeciągnęła go rychło w tęczową krainę poezji, gdzie też uzyskał zupełne prawo obywatelstwa. Początkowo, jak w poematach staroindyjskich, lub misteriach średniowiecznych, działo się to z wiedzą i zezwoleniem stróżów wiary; później, jak u Dantego i Milтона, odbywając się bez tej kontroli, dbano jednakże o zgodność z dogmatami panującego kościoła; w końcu wreszcie, jak u poetów XVII-go i XIX-go wieku, uosobienie zła przerodziło się w jeden z tysiąca wieloznacznych symbolów, którymi posługiwano się dla celów najrozmaitszych. Każdy więc poeta, odbiegając mniej lub więcej

³⁵ Zob. hasło: *Сатана*, [в:] Татьяна Новичкова, *op. cit.*, s. 495.

³⁶ Zob. hasło: *сатана*, [в:] Сергей Токарев (ред.), *op. cit.*, т. 2, с. 412.

³⁷ Krzysztof Kościelniak, *op. cit.*, s. 74-79, 85.

³⁸ *Ibid.*, s. 133.

daleko od granic, zakreślonych przez tradycję, inaczej sobie postać szatana wyobrażał oraz inaczej ją uplastyczniał”³⁹.

Literackie wizerunki diabła są bardzo zróżnicowane, co stwarza okazję do ciekawych studiów komparatystycznych. Symboliczne transformacje tego wątku można odnaleźć w spuściźnie literackiej niemal każdego modernisty⁴⁰. Nie bez powodu przecież mówi się o „kulturotwórczej roli szatana i zła”⁴¹. Postać diabła fascynuje ludzkość od zawsze, dlatego też powstają liczne utwory poruszającą tę tematykę, nie tylko literackie, ale też studia dotyczące pochodzenia diabła, jego wyglądu oraz roli w świecie.

³⁹ Ignacy Matuszewski, *Diabeł w poezji. Studium krytyczno-porównawcze*, Armoryka, Warszawa 1894, s. 2.

⁴⁰ Zob.: Katarzyna Arciszewska, *Motyw Szatana w poezji rosyjskich symbolistów*, [w:] Irena Fijałkowska-Janiak (red.), *Literatura Rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1998, s. 25-34; Swietłana Walulis, *Дьявол в поэтической картине мира Федора Сологуба*, [w:] Witold Kowalczyk, Alina Orłowska (red.), *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI-XX wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 177-191.

⁴¹ Wojciech Gutowski, *Młodopolskie oblicza szatana*, [w:] Wojciech Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 257.

Bibliografia:

- Arciszewska Katarzyna, *Motyw Szatana w poezji rosyjskich symbolistów*, [w:] Fijałkowska-Janiak Irena (red.), *Literatura Rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1998, s. 25-34.
- Baranowski Bohdan, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
- Bellinger Gerhard, *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*, przeł. J. Szymańska-Kumaniecka, Muza, Warszawa 2005.
- Brückner Aleksander, *Mitologia słowiańska i polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1985.
- Davidson Gustav, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, przeł. J. Ruszkowski, Zys i S-ka, Poznań 1998.
- Franklin Simon, *Russian Demonism and Orthodox Tradition*, [in:] Pamela Davidson (ed.), *Russian Literature and its Demons*, Taylor & Francis, Ltd., New York 2000, s. 42-54.
- Gutowski Wojciech, *Młodopolskie oblicza szatana*, [w:] Gutowski Wojciech, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, 253-315.
- Jung Carl Gustaw, *Archetypy i symbole*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981.
- Kościelniak Krzysztof, *Zło osobowe w Biblii Egzegetyczne, historyczne, religioznawcze i kulturowe aspekty demonologii biblijnej*, Wydawnictwo M, Kraków 2002.
- Kotula Franciszek, *Po rzeszowskim Podgórzu błędząc. Reportaż historyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974
- Łowmiański Henryk, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI-XII)*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979.
- Matuszewski Ignacy, *Diabeł w poezji. Studium krytyczno-porównawcze*, Armoryka, Warszawa 1894.
- Pełka Leonard, *Polska demonologia ludowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987.
- Prokopiuk Jerzy, *Nieba i piekła. Okultyzm, mistyka i demonologia*, Uraeus, Gdynia 2001.
- Rudwin Mikołaj, *Diabeł w legendzie i literaturze*, przeł. J. Illg, Znak, Kraków 1999.
- Strzelczyk Jerzy, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Rebis, Poznań 1998.
- Walulis Swietłana, *Дьявол в поэтической картине мира Федора Сологуба*, [w:] Kowalczyk Witold, Orłowska Alina (red.), *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI-XX wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 177-192.
- Бодлер Шарл, *Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники*, составление, вступительная статья Георгия Косикова, Высшая школа, Москва 1993.
- Левкиевская Елена, *Мифы русского народа*, Астрель, Москва 2000.
- Новичкова Татьяна, *Русский демонологический словарь*, Петербургский писатель, Санкт-Петербург 1995.
- Петрухин Владимир, Агапкина Татьяна, Виноградова Людмила, Толстая Светлана (ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Институт славяноведения РАН, Москва 1995.

- Смирнов Юрий, *Славянские мифы*, Паритет, Санкт-Петербург 2008.
- Токарев Сергей (ред.), *Мифы народов мира*, т. 1, Советская Энциклопедия, Москва 1992.
- Токарев Сергей, Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX века, Либроком, Москва 2012.
- Толстая Светлана (ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Институт славяноведения РАН, Москва 2002.
- Толстой Никита (ред.), *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, т. 1, Институт славяноведения РАН, Москва 1995.
- Шелли Перси, *О дьяволе и дьяволах*, [в:] П. Шелли, *Письма. Статьи. Фрагменты*, Наука, Москва 1972, с. 398-410.
- Шлионская Ирина, *Энциклопедия нечистой силы*, Гелеос, Москва 2006.
- Шуклин Владимир, *Русский мифологический словарь*, Уральское издательство, Екатеринбург 2001.

TOPOS DEMONA W KULTURZE NAUKOWEJ (ZA KILKOMA TROPAMI KULTUROWEJ PAMIĘCI EUROPY, ALE NIE PRZECIW CARLOWI SAGANOWI).

Ewa Solska

Zakład Metodologii Historii, Instytut Historii
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
emurska@gmail.com

Abstract: Demon as a *topos* in the scientific culture (following some tropes of the cultural memory of Europe, but not against Carl Sagan).

The purpose of the article is to present, in the historical context, the metaphor of *demon* in the scientific research and selected demonic image/figure in a literature and a filmography. Referring to the Carl Sagan's book *The Demon-Haunted World. Science as a Candle in the Dark* (1995), well-known stylish popularization of the discourse of science against "magical" thinking, the paper involves following topics: What is scientific culture; Science as a *limited demonotomy*; Demon in a cultural memory: situations and combinations. The questions discussed here suggest issues for further consideration, e.g. the relation of science, mythology and magic, drawing closer to the question of how is possible the culture where the *demonic* discourses coexist (and sometimes coincide) with science? Therefore why is demonological thinking, despite the achievements of science, still present and finds so many followers (especially as the basis of conspiracy theories and the hidden fuel of pseudoscience)?

Keywords: Demon, Scientific Culture, Thought Experiments, Cultural Memory, Demonological Thinking.

Streszczenie

Autorka omawia obecność metafory demona w dyskursie naukowym oraz wybrane przykłady literackie i filmowe postaci demonicznych, odnosząc się na wstępie do popularnej książki Carla Sagana *The Demon-Haunted World. Science as a Candle in the Dark* (1995). Strukturę artykułu wraz z kontekstem historycznym porządkują następujące kwestie: czym jest kultura naukowa; nauka jako *demonotomia* ograniczona; demon jako figura pamięci kulturowej. Zarysowane zostały także zagadnienia dla dalszych rozważań, min. casus relacji nauki, mitologii i magii z pytaniem o to, jak możliwa jest kultura i styl myślowy, w którym myślenie „magiczne” funkcjonuje (a w pewnych ujęciach koreluje) z dyskursem naukowym oraz kwestia trwałej obecności myślenia demonologicznego (dziś tropem teorii spiskowych i pseudonauki).

Słowa kluczowe: demon, kultura naukowa, eksperyment myślowy, pamięć kulturowa, myślenie demonologiczne.

Nie jest przypadkiem, że zaczynam ten tekst od nawiązania do znanej książki Carla Sagana: *The Demon-Haunted World. Science as a Candle in the Dark* (1995)¹, mamy w niej bowiem (stylową w swojej popularyzatorskiej formie) apologię dyskursu nauki przeciw myśleniu demonologicznemu (częściej używa się dziś określenia: „myślenie magiczne”). W tym aspekcie równie dobrze byłoby odwołać się do Martina Gardnera, Richarda Dawkinsa czy Daniela C. Dennetta; zresztą już sam tytuł przywołanej książki tłumaczy takie kontekstowe usytuowanie. W szczególności chodzi o sceptyczne podejście jej autora do świata, czy, mówiąc precyzyjniej, do naszej wiedzy i mniemań o świecie, z drugiej strony zaś o docenianie roli zdumienia w nauce². Wybrałam z książki Sagana trzy cytaty, które tworzą wieloogniskową soczewkę kulturowej pamięci, na czym opiera się też conceptualna konstrukcja niniejszego tekstu: „*Ubi dubium ibi libertas*”; „Prawdziwi patrioci zadają pytania”; „A więc pytamy bezustannie, Aż garść ziemi zamknie nam usta. Ale czy jest to odpowiedź?” (Heinrich Heine, *Łazarz* 1854). Zatem czy sama nauka odpowiada na pytania ostateczne, typu: „*unde malum?*” Empiryści udzielą odpowiedzi przeczącej, a przecież i to pytanie stawiane jest w kontekście kultury naukowej³. Co jednak znaczy „kultura naukowa”?

¹ W polskim opracowaniu: *Świat nawiedzany przez demony. Nauka jako światło w mroku*, przeł. F. Rybakowski, Zys i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1999. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

² O czym przypominał R. Dawkins w książce *Unweaving the Rainbow. Science, Delusion and the Appetite for Wonder*, Houghton Mifflin, Boston 1998.

³ Pytanie „skąd zło”, choćby na przykładzie Holokaustu, pozostaje bez odpowiedzi w perspektywie nauk empirycznych, co min. uwydatnia Jean Améry, w eseju *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego* (pierwsze wydanie w roku 1966, wyd. pol. w przekł. R. Turczyna, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007). W sukurs jakiegokolwiek próbie możliwości zrozumienia przychodzi literatura (nie wspominając o filozofii i religii). Ostatni przykład w tym kontekście to *Les Bienveillantes* Jonathana Littella (2006); zwracam tu uwagę na motyw zagadkowych mentorów głównego bohatera powieści, hitlerowskiego funkcjonariusza Zagłady, którzy po zakończonej kampanii nazistowskich Niemiec idą dalej, do Moskwy oczywiście. W pewnej analogii, nawiązując *Biesów* Dostojewskiego, można uwydatnić także wątek rewolucji, przy czym charakterystyczne (i jest to niewątpliwie temat min. dla psychohistorii), że w czasach tego typu zdarzeń myślenie demonologiczne znajduje, poprzez min. teorie spiskowe i propagandę władzy, pośrednią legitymizację w społeczeństwie.

Co znaczy „kultura naukowa”

W tej kwestii należy zgodzić się z Roy'em Wagnerem, że charakteryzują ją „racjonalna, utylitarna i systematyczna analiza świata fenomenów. Nic jednak nie uzasadnia potocznie akceptowanego twierdzenia, że są to cechy każdej kultury”⁴. Dlatego, że nauka w takim modelu jest wynalazkiem jednej kultury – europejskiej, a jej metafory (w tym metaforę demona w nauce) wynajdujemy w kulturowej pamięci Europy. W jej świetle opis Wagnera jest oczywiście niewyczerpujący, tym bardziej jeżeli chcemy przekroczyć perspektywę socjo-konstruktywistyczną – redukującą naukę do (elementu/funkcji) kultury – w stronę uwydatnienia jej dyspozycji kreacyjnej; w tym ujęciu nauka współtworzy i uzewnętrznia to, co nazywamy rzeczywistością, tak jak sztuka, religia i polityka. Ale nie na tym należy się teraz skupić. Z historyczno-metodologicznego punktu widzenia nauka jest przede wszystkim dyskursem, który tworzy modele odwzorowywania świata (czy lepiej: sposobów jego istnienia), przede wszystkim względem trzech zasadniczych funkcji: deskrypcyjnej, wyjaśniającej i przewidującej (w tej ostatniej jest relatywnie najśłabsza). Ten metodologiczny trzon nie zmienia się w zasadzie od pierwszego modelu/paradygmatu (Arystotelesowskiego), niemniej właściwą europejskiemu dyskursowi matrycę tworzy streszczająca Kartezjańskie prawidła reguła sceptycyzmu, dopełniana Galileuszowym sznytem eksperymentalizmu, zasadą ciekawości, przezorności oraz nieizolowanego testowania twierdzeń (teza Duhema-Quine'a). Z kolei Bergsonowska apologia empiryzmu dopełniana jest regułą prawdy przybliżonej (Russell), falsyfikowalności/otwartości na krytykę (Popper), adekwatności (modelu wyjaśniania), niewspółmierności (paradygmatów – teza Flecka-Kuhna), współzawodnictwa programów (Lacatos)... Niemniej jaki ma to związek z przedstawianą tu tematyką?

Odpowiem przez postulaty. W lipcowym wydaniu „New Scientist” (8.07.2017, Issue 3133) pojawiły się pytania zebrane pod hasłem: „*should we...*”, sugerowane jako zagadnienia, które będą kształtować naszą przyszłość. Wśród nich następujące: czy powinniśmy dawać prawa zwierzętom, modyfikować genetycznie nasze dzieci, normować ludzkość (*make everyone normal*), pozwolić robotom zabijać, syntetyzować formy życia (*release synthetic life*), wzmocnić kontrolę populacji, reorganizować (*re-engineer*) Ziemię, kolonizować inne planety, a wreszcie – czy powinniśmy przestać uprawiać naukę. To ostatnie pytanie w pierwszej chwili może wydawać się niedorzeczne, zwłaszcza przy racjonalnym rozważaniu odpowiedzi na pytania wcześniejsze (i działań w sferach tam przywołanych), bo który dyskurs i jaka technologia, jeżeli nie naukowa, może te zadania podjąć. Ale będzie ono

⁴ Tenże, *Wynalezienie kultury*, przeł. A. Malewska-Szałygin, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Ewa Nowicka, Andrzej Waligórski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005. Por. Maciej Czeremski, *Struktura mitów*, NOMOS Kraków 2009, s. 194.

stawiane w świetle medialnego epatowania obrazami zagrożeń, które nauka rzekomo tworzy. Tego procederu nie sposób dziś bagatelizować, bo nie chodzi jedynie o popularne seriale telewizyjne produkowane na podstawie futurologicznych scenariuszy antropologii katastrof, ale o fakt kilkunastu tysięcy ładunków nuklearnych w arsenałach państw (i nie tylko państw), co znawcy problemu określają etapem „*overkilling*” = nadmiernej siły niszczenia przy nadwyżce środków bojowych, i nad-mocy możliwości unicestwienia gatunku ludzkiego. Kolejne fakty (jedne z wielu): broń chemiczna i biologiczna, sztucznie wywołane zmiany klimatyczne, nowe technologie, cyber-terroryzm, biohekerzy,..., niemniej odkrycia astrofizyków, które niezmiennie zasilają wyobraźniowe tropy kultury popularnej i teorii spiskowych, wzmacniając w nas na pozór uzasadniony lęk przed osiągnięciami nauk eksperymentalnych, wyjętych w różnym stopniu spod społecznej kontroli (q.v. problem prywatyzacji badań np. w dziedzinie biotechnologii). Oto więc nauka – ten rozpraszacz mroku (dosłownie – elektryczność i w przenośni – obalanie przesądów), wbrew Dawkinsowym „światałkom w tunelu” sama, jak będą nas przekonywać rzecznicy nowych demonicznych plag, *drąży* mroczne tunele zagrożeń, które w racjonalnym dyskursie trudno przewidzieć, nie zabraknie jednak rozmaitych spekulacji na ich temat. Wobec kryzysu wiary w naukę (i dobroczynną moc ludzkiego intelektu) pozostaje nam zatem postawa „oświeconego katastrofizmu”, które Jean-Pierre Dupuy streszcza w haśle „pewne jest to, co niemożliwe”⁵. Dosadnie pokazał ten kryzys film *Interstellar* Christophera Nolana (2014), obrazując go z pomocą pseudoreligijnego dyskursu o postnaukowej apokalipsie, niemniej opierając jego realizację i scenariusz na najnowszych ustaleniach astrofizyki; konsultantem na planie był wszakże sam Kip Thorne, którego książka *The Science of „Interstellar”* (2014) okazała się nie tylko bestsellerem „*New York Timesa*”, ale także kanwą poważnej dyskusji naukowców. Zresztą Thorne dokonał w trakcie pracy przy filmie kilku odkryć i sformułował kilka modeli matematycznych, które cyfrowo zwizualizowano na potrzeby filmu – i to jest przykład kultury nauki, w której modus *art based research / research based art* sprawdza się w praktyce. Ale czy jest to odpowiedź (na rzeczony wyzwanie w kwestiach postawionych przez „*New Scientist*”)?

Odpowiedzią może być inny fakt – to nie nauka jest winna zagrożeń, tylko człowiek, który źle się nią posługuje, co dopełnia supozycja: człowiek być może *n i e d o r ó s ł* do narzędzi, które tworzy, a ci, co najchętniej i najzarliwiej ferują swoje oskarżenia względem nauki, zapomnieli już tablicy Mendelejewa i praw fizyki. Druga odpowiedź brzmi: nie wymyślono lepszej metody wyjaśniania i języka opisu świata (przyrodniczego) niż nauka, tym bardziej

⁵ Tenże, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Éditions du Seuil, Paris 2004.

adekwatny jest postulat: nie nauki się bójmy – siebie się bójmy. Czy jest to odpowiedź wyczerpująca (a przynajmniej efektowana w warstwie erystycznej)? Jeżeli cokolwiek rozumiemy z reguły sceptycyzmu odpowiedź tę powinno się kwestionować tak, aby otworzyć jej pole lepszej obrony. Christopher Hitchens w popularnej ostatnio w Polsce książce przywołuje mimochodem (swoją drogą zmitologizowany) motyw prometejskiego buntu nauki (względem religii i pseudonauk), niezmiennie łączony z „przyjemnością dociekań sceptycznych”, kończąc swój wywód zdaniem: „Po co to wszystko? Nie mam odpowiedzi na to pytanie – sądzę, że w ogóle nie sposób na nie odpowiedzieć, i właśnie z tego zasadniczego powodu tak głęboko nie ufam ludziom twierdzącym, że potrafią to zrobić. Lecz oni przynajmniej stawiają pytanie, a to już jest coś”⁶. Ja postawię dodatkową kontrę względem motywu prometejskiego: pełny tytuł opowieści Mary Shelley o romantycznym wariacie doktora Fausta brzmi: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818). Niemniej i ta historia suponuje, że to człowiek jest winny, nie nauka.

Willem B. Drees, jeden ze współczesnych poszukiwaczy ścieżek dialogu religii i nauki w książce *Religion and Science in Context: A Guide to the Debates* (2009) broni myślenia sceptycznego, filozofii Oświecenia i procedury kwestionowania twierdzeń, a zwłaszcza ich tymczasowego charakteru. „Nauka to nie tylko kolekcja faktów” – przyznaje – „ale również postawa testowania roszczeń do wiedzy”, rozpatrując, począwszy od kontekstu sekularyzacji i walki z przesądem, „czym jest ludzkie przedsięwzięcie zwane >>nauką<< i dlaczego zasługuje na tak wysoki status?”. Uznaje wszakże brak ostatecznych „kryteriów jakości”, podobnie jak poza-kontekstowej „linii demarkacyjnej pomiędzy nauką, złą nauką i pseudonauką”. Wypowiada jednak deklarację naukowca: „krytyczna postawa wobec autorytetów i spekulacji jest, moim zdaniem, warunkiem intelektualnej, moralnej i duchowej szczerości”. Proponuje więc profesjonalne normy naukowości, które od razu otwiera na krytykę, opierając je na schemacie Dekalogu. Wymienię tu następujące:

(...) 2. Nie będziesz się kłaniał modelowi albo systemowi, jak gdyby jednoznacznie uchwycił wszystkie aspekty rzeczywistości, ani nie będziesz wykorzystywał obecnych ograniczeń modeli jako luk, które można zapełnić Bogiem. (...) 7. Nie cudzołóż, wybiórczo wykorzystując te aspekty nauki, które odpowiadają twoim preferencjom, ale angażuj się w naukę tam, gdzie najbardziej >>boli<<. 8. Nie kradnij pomysłów, nie myl pojęć ani nie prezentuj błędnych argumentów. 9. Nie mów fałszywego świadectwa przeciw wiarygodności nauki w celu niedopuszczenia do siebie ważnych twierdzeń lub wyznań.

⁶ Tenże, *Listy do młodego kontestatora*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2017, s. 84.

10. Nie rość sobie prawa do oceny wiarygodności twojego sąsiada albo jego laboratoriów, pracy w polu, obliczeń, narzędzi, ani do oceny żadnej rzeczy, która jego jest⁷.

To jest par excellence wykładnia kultury naukowej, o którą nam chodzi w operacjonalizacji tematu niniejszym postawionego. Zakończę więc ten koncepcyjno-kontekstowy rozruch postulatem etiologicznym, dotyczącym usytuowania toposu demona w nauce na poziomie trzech stronnictw.

Stronnictwo **eliminacjonistów** (s.t. nominalistów, q.v. brzytwa Ockhama) potraktuje pojęcie „demon” w dyskursie naukowym jako figuratywne wyrażenie używane z braku innego pomysłu na opisowy słownik nauki, a odnoszące się do zjawisk, które nie zostały jeszcze wyjaśnione, bądź które filozofujący naukowiec dla popularyzacji przedstawia z przesadną być może emfazą. Mamy więc metafory „demon Laplace’a”, „demon Maxwella”, „czarownicę Agnesi”, „demon” w informatyce, „niewidzialną rękę” w teorii ekonomiczno-społecznej... – dziś powiemy, że tego typu wyrażenia to bardziej chwyt marketingowy niż kategorie sterujące.

Stronnictwo **antyeliminacjonistów** (fizycy nazwą ich New-Age’stami i/lub postmodernistami) postuluje uniwersalność myślenia demonologicznego, czyli przekonania o istnieniu tajemniczych mocy sprawczych; niektóre z nich opisze nauka, inne religia, mitologia, literatura i sztuka, bo też wszystkie te dziedziny, twierdzą antyeliminacjoniści, choć asymetryczne względem metody uzasadniania i fikcjonalizacji są równoważnymi teoriami przyczynowości i współkreowania (obrazów) świata, toteż żadna nie góruje nad pozostałymi pod względem adekwatności swoich objaśnień ani pod względem ich istotnej społecznej przydatności. Niewątpliwie szeroko korzystają z takiego podejścia teorie pseudonaukowe⁸.

Pomiędzy znajdują się zwolennicy poglądu, iż w obronie tego typu zagadnień jak demon (jako topos pamięci kulturowej) i myślenie demonologiczne (jako zjawisko kulturowe, psychologiczne, socjologiczne) sytuujemy się w dziedzinach historii i socjologii kultury, historii mentalności i antropologii. Topos demona odnajduje się zatem w zestawie

⁷ Willem B. Drees cytaty za wydaniem polskim *Nauka wobec wiary. Spory, debaty, konteksty*, przeł. K. Skonieczny, Copernicus Center Press, Kraków 2016, s. 78-79, 119-120.

⁸ Ciekawym przykładem jest tu paleoastronautyka, która tworzy alternatywne opisy początków cywilizacji, łącząc spekulacje historiozoficzne ze specjalistyczną wiedzą empiryczną (z puli dziedzin przyrodniczych), historią i archeologią. Ale kluczowym zabiegiem jest w niej wycofanie pojęcia Boga i zastąpienie go kosmitami (którzy z kolei są odpowiednikiem starożytnych demonów), zachowując przy tym eschatologiczną perspektywę rozumowania i typowe dla metafizyki wnioskowanie redukcyjne.

symbolicznych form/figur pamięci kulturowej⁹, stanowiącym swoistą *intersection* (część wspólną zbiorów), która łączy różne obszary jej dyskursu (sztukę naukę, religię, politykę...). Myślę, że to podejście mieści się w perspektywie kulturologicznej, która stanowi kanwę niniejszej wypowiedzi.

Nauka jako demonotomia

W tej perspektywie topos demona może okazać się tropem początku dyskursu naukowego (i pozostałych wymiarów pamięci kulturowej, w szczególności religii), a jest nim **lęk przed niewidzialnym**. Z tym, że względem nauki lęk ten stał się przesłanką do ustanowienia heurystycznej reguły sceptycyzmu i w jej świetle wynajdywania metod wyjaśniania tego, co niewidzialne, w celu wyeliminowania owego lęku poprzez racjonalne obalenie przekonań o realnym istnieniu demonicznych mocy. Stąd naukę można nazwać **demonotomią** [gr. *ektome* = wycięcie], ale **ograniczoną** – przynajmniej z dwóch powodów: 1) historia uczy, a pamięć kulturowa wynajduje potwierdzające tę naukę konkrety, że myślenia demonologicznego nie da się jak dotąd zniwelować; 2) sama nauka ma w pewnej mierze udział w tym, co zwalcza. Oto trzy *momenty* takiego udziału:

1) Współczynnik faustowski u naukowców¹⁰ – casusy:

- wizjonerscy poszukiwacze sposobu na nieśmiertelność z Elonem Muskem na czele¹¹;

⁹ Dla tej kategorii najwięcej zrobili niewątpliwie Assmannowie przywracając jej operatywność i proponując pogłębioną koncepcyjnie i kontekstowo wykładnię. Zob. np. artykuły Aleidy Assmann w: *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013 i Jana Assmanna, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

¹⁰ Używam pojęcia „współczynnika” dla odróżnienia od „syndromu Fausta”, wyrażającego bezpośrednio poczucie niespełnienia i „wszechogarniającą melancholię” (Nietzsche) – cechy przypisywane poniekąd „osobowości niemieckiej”, patrz: Bernard Nuss *Le syndrome de Faust: un essai sur la mentalité des allemands* (1995). Przypominam jednocześnie, że renesansowy pierwowzór legendy o rzeczonym naukowcu i magu to dwie postacie autentyczne: Johann Georg Faust (ok. 1480-1540) oraz Henryk Korneliusz Agryppa (1486-1535); ten ostatni był pierwowzorem Fausta w dramacie Goethego.

¹¹ Mowa o projekcie „mind-up-loading” popularyzowanym przez „Guardiana” w cyklu wiosennych artykułów (zob. editorial *The Guardian view on immortality. Not for the faint-hearted*, 13 April 2017). A więc świadomość po śmierci cielesnej przeniesiona do rzeczywistości wirtualnej – to jest par excellence myślenie mistyczne, opakowane w hipertchnologiczny pierścień Gygesa i niejako powrót platońsko-gnostyckiego dualizmu (uwolnienie umysłu z więzienia ciała). Mamy zatem aktualne wcielenie średniowiecznych alchemików, poszukujących kamienia filozoficznego. Nie wiem jak wygląda dziś Mefistofeles, ale na pewno posługiwałby się sztuczną inteligencją oraz biotechnologią, zamieszkując cielesne sfery cybernetyków i biohakerów.

- eksploratorzy-wynalazcy w typie Petera Madsena¹²;
- eksperymentatorzy z charyzmatem *ars combinatoria/ars creationis*¹³.

2) Naukowe i technologiczne barbarzyństwo wojny¹⁴.

Nauka, która służyć ma wg swojej pragmatycznej logiki do poprawiania dobrostanu ludzkości, od 20 wieku jest narzędziem największego barbarzyństwa jakiego ludzkość dopuszcza się na sobie – i to jest *tout court* demoniczna sytuacja.

3) Eksperymenty psychologiczne zainicjowane przez Stanley'a Milgrama¹⁵.

Chodziło o zbadanie mechanizmu podporządkowania autorytetowi. Milgram określił go mianem *agent state*, w którym człowiek niejako wyzbywa się własnej woli i myślenia, przenosząc odpowiedzialność na instruktora (rozkazodawcę) i stając się tym, co wykonuje rozkaz, naciska guzik. To także drastyczny obraz bezmyślnego, ślepego zaufania względem nauki i naukowców. Philip Zimbardo po słynnym eksperymencie stanfordzkim (symulacja więzienia) przeprowadzonym w roku 1971 streści ten mechanizm w formule *efektu Lucyfera*¹⁶. Eksperyment doczeka się swoich kolejnych wersji (także w Polsce w 2017

¹² Ponury okazuje się koniec projektu podwodnej i kosmicznej odysei wizjonera obecnie oskarżonego o morderstwo szwedzkiej dziennikarki Kim Wall (na własnej łodzi podwodnej „Nautilus”). W artykule *On the dark history of intelligence as domination*, „Aeon Essays”, <https://www.google.pl/amp/s/aeon.co/amp/essays/on-the-dark-history-of-intelligence-as-domination> (dostęp: 30.08.2017) Stephen Cave rozpatruje sytuację, w której intelekt staje się narzędziem destrukcji. Mamy tu trop demonologiczny, ale tę korelację odkrył już John R. R. Tolkien w swojej epopei: to nie uczeni czy władcy, ale tzw. prostaczkowie z ich codziennym, przyziemnym znojem pracy i pokorą mogą się przeciwstawić złu; ci pierwsi, ze swoim intelektem i skłonnością do analiz, przewidywań czy eksperymentalnych kombinacji mogą być niestety pośrednikiem zła. Stoi to częściowo (ale być może pozornie) w sprzeczności z tezą Hannah Arendt o banalności zła (do czego jeszcze wrócę).

¹³ Przypominam głośny i zrealizowany projekt *Pig-Human Hybrid Embryo*. Tworzenie tego typu hybrydy nasuwa pytanie: o ile za daleko możemy się posunąć (choć z punktu widzenia nauki nie postawimy tu zdroworozsądkowego pytania „po co?” Wiadomo po co – żeby zobaczyć, co się stanie, bo to jest rola eksperymentów, a eksperyment jest trzonem nauk empirycznych od czasów Galileusza). Ale jest to, co nazywamy w nauce regułą przezorności. Więc technicznie możemy już sklonować człowieka; jawne laboratoria powstrzymują w zasadzie tylko komisje etyczne. Z kolei w uspokajających tonach wypowiedzi biotechnologów widać różnicę między sceptycznym podejściem nauki a myśleniem magicznym czy apokaliptycznym. Tak czy inaczej każdy z nas musi sam sobie na tym etapie ustalić pogląd na ten temat i fakt wyżej przytoczony, bo wydaje się, że ominąć go już nie sposób.

¹⁴ Zob. Elie Barnavi, Krzysztof Pomian, *Rewolucja europejska 1945-2007*, przeł. M. Kowalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 17-18.

¹⁵ Pierwszy przeprowadzony wśród studentów na Uniwersytecie Yale, kolejne wśród mężczyzn z New Haven i mieszkańców Bridgeport, w latach 1961-1962. Patrz: tegoż *Obedience to Authority* Harper&Row, New York, 1974. Zob. też Dariusza Dolińskiego i Tomasza Grzyba, *Posłuszni do bólu. O uległości wobec autorytetu w 50 lat po eksperymencie Milgrama*, Smak Słowa, Sopot 2017.

¹⁶ Tenże, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*, Random House, New York 2007.

roku). W wariacie literackim pojawia się ostatnio w *Ucieczce z Pajęcznej Głowy* Georga Saundersa (w zbiorze *Tenth of December. Stories*, 2013)¹⁷.

Przyjmuję te ustalenia za punkt wyjścia, tropiąc *sytuacje demoniczne* w uniwersum nauki; strach przed niewidzialnym (*intersection* i trop „początku” dyskursu naukowego), współczynnik faustowski (zew kreacji w nauce, w poszukiwaniu *homo deus*), naukowe barbarzyństwo wojny i efekt Lucyfera (banalność *agent state*, w niebanalnej maszynie zła). Rzecz jasna jest to koncept otwarty na krytykę, bo same te tropy wymagają głębszej analizy.

Demon w pamięci kulturowej: usytuowania i kombinacje

Rozpatrywanie metafor naukowych zaczynałoby się z reguły od jakiegoś zarysu genealogii ich pojęć. Jednakże to nie genealogia metafor i abstrakcyjnych kategorii w nauce stanowi o ich funkcji i wadze, ale sposób ich użytkowania, a dokładniej to, na ile są one wskazówkami postępowania w danej dziedzinie wiedzy i elementami stylu myślowego. Warto wszakże przypominać historyczne usytuowania toposu demona w dyskursie nauki, gdyż ujawnia to kolejne tropy kultury europejskiej jako kultury naukowej *tout court*; niewątpliwie figura Fausta i jego demonicznego „opiekuna” jest jedną z symbolicznych form pamięci kulturowej Europy. Zaczniemy jednak od naszych Greków.

Koncept demona do dyskursu filozoficznego (ówczesnej nauki) mimochodem wprowadza Platon słowami Sokratesa¹⁸, ale prawdopodobnie odwołuje się do wykładni Heraklita, który łączy go z pojęciem *ethos*, tłumaczonym wtedy jako: charakter, osobowość,

¹⁷ Intencją Milgrama było empiryczne udowodnienie szczególnej dyspozycji posłuszeństwa u Niemców (w kontekście Holocaustu). Po przeprowadzaniu eksperymentalnych sesji (24) z udziałem Amerykanów Milgram podważył własną supozycję na rzecz tezy: zewnątrzsterowność nie jest przypisana żadnej narodowości, jest natomiast uwarunkowana sytuacyjnie. Konceptualnym dopełnieniem była min. teoria Hannah Arendt o banalności zła. Znane są wszakże aporie związane z tą koncepcją. Dla Arendt banalność zła wynika z banalności jego sprawcy – to człowiek bez osobowości, wyzuty z refleksji, z reguły słabo wykształcony (nie intelektualista) – człowiek-nikt – *agent* wykonujący rozkaz. Jak jednak pogodzić ową banalność z radykalnością zła, z osobliwym wyrafinowaniem maszyny zbrodni w jej pełni? Trybiki maszyny (biurokraci, urzędnicy, selekcjonerzy, nadzorcy obozowi, sadystyczni oprawcy etc.) są banalnie proste, ale to, co tworzą, banalne już nie jest – to wielowarstwowy system przemysłu zbrodni – jak więc pospolitość i nijakość trybików przechodzi w takie uniwersum, które ktoś musiał zaprojektować i puścić w ruch? Po trzecie wreszcie: teza o prymitywizmie oprawców mija się z prawdą faktów; ludzie wykształceni i intelektualni także selekcjonowali i strzelali do ofiar nad dołami wykopanymi przez samych mordowanych.

¹⁸ Oto właściwy cytat: „... jakeście nieraz ode mnie słyszeli, mam jakieś bóstwo, jakiegoś ducha, o czym i Meletos na żart w swoim oskarżeniu pisze. To u mnie tak już od chłopięcych lat: głos jakiś się odzywa, a ilekroć się zjawia, zawsze mi coś odradza, cokolwiek bym przedsiębrał, a nie doradza mi nigdy. Otóż ono mi nie pozwala zajmować się polityką. A zdaje mi się, że to zakaz bardzo piękny”. Platon, *Obrona Sokratesa*, 31d, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 29; patrz też: Giovanni Reale, *III. Teologia Sokratesa i jej znaczenie*, 3. <<Daimónion>> Sokratesa [w:] *Historia filozofii starożytnej* Tom I, przeł. I. Zieliński, RW KUL, Lublin 1994.

właściwe usytuowanie, bycie u siebie¹⁹. Mówiąc w skrócie – *daimónion* stanowi personifikację instynktu moralnego, który podpowiada co jest dobre a co złe; ludzkiemu intelektowi powierzona jest funkcja racjonalizacji tego „głosu” – i tu mamy trop w stronę etycznego intelektualizmu. U starożytnych Greków demon oznaczałby również wiedzę/świadomość w sferze aksjologicznej oraz intelekt badający, poznający, wynajdujący.

Starożytne chrześcijaństwo nie podejmuje (przynajmniej na początku) tej wykładni. Już w 1 wieku teologia wczesnochrześcijańska połączy demona z magią, którą ustawi przeciwko religii, po stronie złych (szatańskich, antychrystycznych) mocy²⁰. Od św. Augustyna²¹, demony utożsamiane są najpierw z bogami pogańskimi, potem z samodzielnymi bytami napowietrznymi i niewidzialnymi, zamieszkującymi pewne partie nieba. Są jednak złośliwe wobec człowieka i szczególnie zainteresowane manipulowaniem ludzką duszą; dobierają się do niej poprzez seksualność (inkuby/sukuby); w renesansie dodano tu *interfejs* intelektu (warianty relacji Mefistofeles – Faust).

W średniowieczu właściwie utożsamiano pojęcia demona i diabła; teologia katolicka opisuje go w kategoriach „masek Bestii”, które wg Grzegorza z Nyssy (*O stworzeniu człowieka* (*De opificio homini*, 379-394) człowiek nakłada na siebie naśladując Szatana (*conformatio diaboli*). Trudno zatem pominąć najstynniejszy podręcznik demonologii stosowanej, by tak rzec, czyli *Malleus Maleficarum* (1486) autorstwa dwóch dominikańskich inkwizytorów: Heinricha Krämera (Institoris) i Jakoba Sprengera – napisanej na zlecenie papieża Innocentego VIII. Jego bulla *Summis desiderantes* (1484), przeciw czarom i czarownicom, przytoczona zresztą na wstępie *Młota*, legitymowała późniejsze procesy przeprowadzane na podstawie tego nowego instruktarza,

¹⁹ Por. Krzysztof Rutkowski, *Demon Heraklita* [w:] tenże, *Dar Anioła. Przepowieści*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012, s. 110-111. Autor przytacza tam fragment cytatu z *Florilegium* Stobesa Macedończyka: „Heraklit powiadał, że osobowość człowieka jest jego demonem [*ethos antropo demon*]” i jest to właściwie jedyne zachowane źródło pośrednie słów Heraklita na ten temat.

²⁰ Perska etymologia słowa „magia” – *magu* – łączy proceder magiczny (apelowanie do wyższych mocy oraz przyjmowanie ich na/w siebie, aby nad nimi zapanować) z rytuałami religijnymi. W średniowiecznej teologii chrześcijańskiej magia określona zostanie jako *maleficium* (złe czyny ze złej woli, nieprawość, odstępstwo od Boga) i przypisana czarownicom/czarownikom oraz heretykom, jako tym, którzy dysponują demoniczną mocą udzieloną im przez diabła. Ale już włoscy humaniści renesansu reinterpretują sens magii pozytywnie w pojęciu „magii naturalnej”, z którą łączy się genealogię nauk eksperymentalnych.

²¹ Patrz: *O Państwie Bożym* (Tom I), Księga druga, rozdział 25, 27; Księga siódma rozdział 35, Księga ósma i Księga dziewiąta, przeł. W. Kornatowski, De Agostini, Warszawa 2003.

wykonanego zresztą wedle metodologicznych prawideł scholastyki akademickiej, a wzorowanego w opisie demonów na koncepcji Augustyńskiej²².

Względem teologii współczesnej odwołam się do egzegezy w pismach rozproszonych Erica Petersona²³, który odróżnia pojęcia „szatana”, „demona” i „antychrysta”. Centralną jest postać Szatana mieszkającego na pustyni. Natomiast dwie ostatnie kategorie wyrażają sposoby jego działania wśród ludzi, w społeczeństwie, pośród instytucji. Kluczowe jest tu ujęcie antychrysta jako sytuacji – pojawienia się fałszywego proroka, zbawcy, mistrza (który objawia się poprzez konkretnego człowieka lub instytucję, tudzież „małpując Boga w cudach techniki”). Demon natomiast pojawia się w sytuacji antychrystycznej w wielości (biblijny legion z Gerazy), tak jak miał go widzieć Jezus Chrystus kiedy wypędzał je z ludzi i rozkazywał antychrystowi jako legionowi (w Gerazie posyłając w stado świń, zamiast do *otchtani* – miejsca skąd przybywają)²⁴.

Mój wybór i quasi-systematyzacja, którą za chwilę przedstawię, jest próbą korelacyjnego usytuowania przykładów toposu demonia z obszaru tradycji filozoficznej, beletrystyki, filmu i nauki. Obrane kryterium podziału jest być może zbyt proste, ale operatywne: to stopień szkodliwości i sposób oddziaływania na człowieka. Wyłączam spod niego demony w nauce, wyszukując jednak ich korelacje z pozostałymi.

²² Od wydania *Młota na czarownice* kierunek pościgu konszachtujących z demonami przenosi się z „kacerzy” (heretyków) na „czarownice” właśnie. W każdym razie „dał on do ręki inkwizytorom argumenty i precyzyjne wskazówki, jak należy przeciwdziałać knowaniom czarownic. Książka ta jest jedną z najbardziej zgubnych publikacji w dziejach świata. Przez przeszło dwieście lat służyła do legitymizacji brutalnego postępowania z podejrzanymi”. Świadczy o tym także wydany 100 lat później, analogiczny instruktarz Jeana Bodina, *De la démonomanie des sorciers* (1580). Reformacja wszakże nie pozostawała w tym procederze w tyle, powołując się na wyimek z Księgi Wyjścia (22,17): „Nie pozwolisz żyć czarownicy”. Cytaty za: *Kronika chrześcijaństwa* [*Chronik des Christentums*], przekład zbiorowy, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 260n.

²³ Tenże, *Imperium, Chrystus i Antychryst; Księżę tego świata; Cuda Antychrysta* [w:] *Mesjańskie oblicze transhumanizmu*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny”, nr 8/2016, s. 185n, 191n, 194n, 195n. Por. też tamże: Rafał Tichy, *Gwiazdy naszym przeznaczeniem*, s. 26n, 28n, 34n. Swoją drogą to ciekawe, że Peterson używa gnostyckiej formuły „Księcia tego świata” [z którego Bóg / Chrystus się wycofał, a człowiekowi została rozpacz] obecnego w charakterze *locum tenens*.

²⁴ Zob. w Ewangeliach: Mt 8, 28-34, Mk 5, 1-2, Łk 8, 26-39. Zwróćmy uwagę na to, że legion i maski to ujęcie metonimiczne; demon jawi się tutaj jako znak reprezentujący część całości – reprezentacja mocy burzącej ład i powodującej chaos czy zniszczenie. Ciekawa jest też zmiana ich ulokowania względem wykładni Augustyńskiej – otchłań to miejsce, z którego demony uciekają. Lawrence Durrell w „zielonym notatniku” Sutcliffe’a zapisuje: „błazny płaczą tam, dokąd boją się zaglądać anioły” – to może być właśnie takie ulokowanie (cyt. za: Durrell, *Monsieur, albo księżę ciemności* przeł. A. Kołyszko, Noir sur Blanc, Warszawa 2001, s. 212). Oczywiście z metonimicznej figury demonia korzysta szeroko kultura popularna; dla przykładu filmowe inkarnacje demonicznego znaku: Ismael z filmu *Fanny i Aleksander* Bergmana (1982), w pewnym sensie sobowtór Aleksandra; charakterystyczne jest przewrotne piękno tej androgynicznej postaci i aspekt ten zachowuje również szatan w *Pasji* Mela Gibsona (2004). Podobnie androgyniczny i obdarzony nadnaturalną siłą jest niemowa Kevin z *Sin City* Roberta Rodrigueza; trzeci z kolei przykład to bezpostaciowy, sytuacyjny i przenikający ludzkie umysły fantom destrukcyjnej mocy w *Antychryście* Larsa von Triera (2009).

- **Demony, które mogą stać się użyteczne i pomocne:**

- *Daimónion* Heraklita i Sokratesa, co sprawia, że twój umysł pracuje, jak ty chcesz;
- Ariel (z *Burzy* Szekspira) i Habal Garmin (w *Kabale*) – jeżeli go ujarzmisz i oswoisz będzie ci służył;
- *Solaris*, organiczny ocean-planeta z powieści Lema o tym samym tytule, i *Zona* z filmu *Stalker* Andrieja Tarkowskiego (na podstawie scenariusza braci Strugackich) oraz sama przyroda w *Zjawie* Alejandra Iñárritu – to jak na ciebie oddziałują zależy od ciebie, nie od nich, ale przy kontakcie z nimi dochodzisz do jakiejś prawdy o sobie.

- **Demony szkodliwe**, złośliwe i destrukcyjne – sprawiają, że twój mózg pracuje, jak one chcą; ich narzędzia to symulatory iluzji rzeczywistości, eksperymenty na ludziach, katalizatory złych emocji²⁵. Jeżeli człowiek im ulegnie, a przynajmniej nie walczy z nimi, zniszczą go, a na pewno jego otoczenie:

- Postacie przechadzające się przed mitologiczną jaskinią = iluzyjnym więzieniem, noszące przedmioty, których złudne cienie padają na ścianę przed oczami jej mieszkańców/więźniów (czyli nas), a ci biorą je za rzeczywistość (VII księga *Państwa* Platona);
- Złośliwy demon Kartezjusza, który może nas mieć co do (prawie) wszystkich rzeczy i spraw tego świata – jego współczesny odpowiednik to szalony naukowiec Nozicka-Putnama, stymulujący nasze mózgi w laboratorium; tegoż z kolei satyryczny odpowiednik to szalony naukowiec z *Wyspy Gilligana*²⁶;
- „Czarni” z *Metra 2033* Dmitry’ego Glukhovskiy’ego manipulujący ludzkim umysłem i emocjami, tak aby ludzie popadali w rozpacz i rezygnację;
- Agent Smith z trylogii *Matrix* rodzeństwa Wachowskich i O’Brian funkcjonariusz wewnętrznej Partii z *Roku 1984* Georga Orwella – metonimiczne postaci jako znaki całości – „Legionu-Systemu-Partii”²⁷, podobnie jak Terminator – maszyna Skynetu i laboranci (Ray

²⁵ Niektórzy skłonni byliby już tropić pod tym kątem neuromarketingowe firmy specjalizujące się w mikrotargetowaniu psychograficznym. Należy być czujnym – na razie chodzi o odpowiednie „dostrajanie” wyborców; w przyszłości być może będą to inteligentne przestrzenie performatywnych zgromadzeń, reżyserujące seanse miłości/nienawiści (jak u Orwella).

²⁶ Serial komediowy TV z lat 60-tych. Kluczowy motyw: naukowiec programuje elektroniczne urządzenie kontrolujące umysły ludzi, powtarzając z chichotem: „naukowiec tak; szaleńcy nie”, zob. C. Sagan, dz. cyt., s. 377.

²⁷ W obliczu polityki post-prawdy i niebagatelnej zasługi w tym względzie pani Counselor to the President (Trump) Kelyanne Conway, która zoperacjonalizowała na powrót termin „alternatywne fakty”, obywatele

Abnesti i jego mrokflokss) z laboratorium „Pajęcza Głowa” (ze wspomnianego już opowiadania G. Saundersa);

- Demony Conradowskie (*Heart of Darkness*, 1902)²⁸ to już przykład alegorii ludzkich przywar i społecznych plag; Ryszard Kapuściński w *Imperium* (1993) takimi plagami/demonami współczesności nazywa nacjonalizm, fanatyzm religijny i rasizm;

- W *Biesach* Dostojewskiego szczególny symbol demonicznego znaku destrukcji to postać Aleksieja Kiriłłowa intelektualisty, uczonego, filozofa, autora frazy „Jeśli Boga nie ma, wszystko wolno”²⁹. Z kolei w *Łaskawych* (*Les Bienveillantes*, wyd. pol. 2008) Jonathana Littella główny bohater, doktor prawa, znawca greki i kultury antycznej, intelektualista – oficer SS Maxymilian Aue to odpowiednik Fausta, który nie stał się Faustem, bo miał inne zajęcie – mordował Żydów w nazistowskiej fabryce Zagłady³⁰.

wielu krajów demokratycznych ruszyli do lektury *Roku 1984* Orwella (świadczą o tym min. globalny reprint tej książki w wydawniczych sieciówkach i nowe hasła w Wikipedii). Wspomniałam już o demonicznym O'Brianie i Wielkim Bracie Oceanii z *Roku 1984*. Dlatego warto przypomnieć resztę. Ustrój państwa Oceanii zwany *angsocem* fundują zasady „nowomowy”, „dwójmyślenia” i „zmienności przeszłości”, zaś główny (magiczny *tout court*) slogan Partii (demonicznego legionu) brzmi: „Kto rządzi przeszłością ten ma w rękach przyszłość; kto rządzi teraźniejszością ten ma w rękach przeszłość”. Zob. G. Orwell, G., *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 42, 177, 237, 333.

²⁸ Mówi Marlow: „Widywałem szatana przemocy i szatana chciwości, i szatana pożądlivosti; ale na Boga! byli to silni, jurni szatani o ognistych ślepiach, którzy zarządzili i powodowali ludźmi – ludźmi, mówię wam. Lecz stojąc tam, na zboczu wzgórza, poczułem, że pod oślepiającym blaskiem słońca w tym kraju zapoznałem się z rozlazłym, kłamiwym, bladookim diabłem, opiekunem drapieżnego i bezlitosnego szaleństwa. Jak chytry umiał być także, przekonałem się dopiero po kilku miesiącach i o tysiąc mil dalej” (...) „Kurtz zajął wysokie miejsce wśród szatanów tego kraju – mówię to dosłownie”. Joseph Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 29, s. 84.

²⁹ Jego upiorna śmierć zwieńczona została gestem zwierzęcym, choć w projekcie miał dojść do stanu *homo deus* w auto-stwórczym samounicestwie jako najwyższym i ostatecznym akcie wolności zaprzeczającym istnieniu Boga.

³⁰ I Kiriłłow i Aue to ludzie edypowi: „jako thaúma i deinón, jako rodzaj niezrozumiałego i sprowadzającego na manowce potwora, jako ten, co jest zarazem aktywny i bierny, winny i niewinny, jako ten, którego umysł panuje nad naturą i kto nie jest w stanie sterować samym sobą, jako widzący jasno i oślepiony zesłanym przez bogów szaleństwem” J-P. Vernant, *Edyp*, w: *Psychoanaliza i literatura*, red. Paweł Dybel, Michał Głowiński, Gdańsk 2001, cyt. za: Joanna Tokarska-Bakir, 1939: *Littell*, „Dwutygodnik” www.dwutygodnik.com/artukul/415-1939-littell.html#_ftn5 (dostęp: 20.08.2017). I tutaj należy im przeciwstawić jeszcze jedną postać. „Człowiek nie może sobie pozwolić” – to słowa ojca Jacquesa Cormery'ego (głównego bohatera niedokończonej, autobiograficznej powieści Camusa *Pierwszy człowiek*), wtedy młodego jeszcze żołnierza na froncie roku 1905. Odpowiada tak na stwierdzenie towarzysza broni, że w niektórych sytuacjach (zwłaszcza na wojnie czy w czasie rewolucji) człowiek pozwala sobie na wszystko. Dlaczego? Co nim powoduje? Wariant demoniczny jest paradoksalnie jedną z odpowiedzi nadal udzielaną poważnie. Nauka oczywiście kwestionuje istnienie demonów poza ewentualnym zabiegiem metaforycznym lub myślowo-eksperymentalnym, ale pytanie „dlaczego byli naziści” należy także do uniwersum dyskursu naukowego. Z kolei Mikey, bohater filmu Woody'ego Allena *Hannah i jej siostry* (1986) zadaje to pytanie kwestionując istnienie Boga. „Skąd mam wiedzieć, dlaczego byli naziści” – odpowiada mu ojciec – „ja nie wiem nawet jak działa otwieracz do konserw” – i jest to odpowiedź olśniewająco logiczna. Ale Mikey szuka jej w religii, nie w nauce. Ponownie w pamięci kulturowej wraca *Monsieur le Prince* jako *locum tenens*, a

- **Mefistofeles** sytuuje się pomiędzy tymi biegunami. Oto jego warianty:

- z *Fausta* Goethego – „No więc... kim jesteś ty? - Tej siły cząstką drobną, co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro” (w przekładzie F. Konopki);

- Parodystyczny Lichwiarz z filmu *Faust* Aleksandra Sokurowa (2011) – pocziwy, chciałoby się rzec – prawie dobroduszny, anty-cudotwórca (wyciąga wino ze ściany); życzliwy dla kobiet (zwłaszcza młodych);

- z *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa – Woland i jego świta (czyli demony *sensu stricto*, jako znaki/moce szatana): Korowiow to chronotopohaker (posługuje się piątym wymiarem), Azazello to bandyta i snajper (ale ma krem odmładzający), Behemot – żartowniś, psotnik i podpalacz oraz wiedźma Hella groźna w czasie nocnym. Wszyscy są inteligentni, uczeni, bezlitośni, złośliwi, ale osobiście sprawiedliwi; wymierzają nauczkę tym, którzy na to zasługują, pomagają tym, którzy stracili nadzieję; oszczędzają a nawet nagradzają mądrych, dotkliwie karzą głupich. Są bardzo niebezpieczni, lecz ich wpływ na człowieka zależy od człowieka;

- Z *Czarodziejskiej Góry* Manna – Mefisto w dwóch osobach: Naphty i Settembriniego³¹.

Demony w nauce przedstawia się jako abstrakcyjne istoty dla obrazowania aporii, sporów i paradoksów. Część z nich zostaje z czasem rozwiązana, wyjaśniona, część wykluczona. Tak jest np. z **demonem Laplace’a**. Owa istota miała posiadać pełną wiedzę o położeniu elementów Wszechświata, ich relacji i sił na nie działających. Ma narzędzia obserwacji i analizy dzięki którym rekonstruuje całą przeszłość (w jej wszystkich kontrfaktycznych możliwościach i kontekstach) oraz przewiduje przyszłość w ruchach i położeniach wszystkich obiektów. Możliwość demona Laplace’a wyklucza w fizyce kwantowej zasada nieoznaczoności (wg której nie można mieć dokładnej wiedzy o obecnym stanie cząstki ani go przewidzieć)³², w filozofii jednak problem determinizmu i probabilizmu pozostaje; nieograniczonymi (choć skończonymi w czasie) dyspozycjami demona Laplace’a wykazuje się wszakże Mefistofeles i Woland.

metafora demona okazuje się operatywna nawet w naukowym opisie zjawisk zagadkowych i niewytłumaczalnych w racjonalnym wywodzie lub też spornych albo sprzecznych z dotychczas ustalonymi empirycznie, czy teoretycznie prawami/regułami.

³¹ Ich walka o duszę Castorpa jest emblematyczna; to, że jezuicki inkwizytor Naphta popełnia samobójstwo, a humanista i wolnomularz Settembrini w czasie pojedynku z Naphtą strzela w powietrze może być swoistym nawiązaniem do maksymy z *Fausta* Goethego (*Ja jestem cząstką tej siły, co zła pragnąc czyni dobro*).

³² Zob. Szymon Charzyński, *Demon Laplace’a*, www.deltami.edu.pl/temat/fizyka/2015/06/18/Demon_Laplace_a/ (dostęp: 30.08.2017).

Działania **demon** **Maxwella** ujawniają zjawisko któremu zaprzecza druga zasada termodynamiki, a sam James C. Maxwell użył tej figury jako eksperymentu myślowego, który wyraża fizyczny sens tej zasady i paradoks termodynamiki, rozwiązany przez mechanikę kwantową i teorię informacji; w 2013 roku przedstawiono również teoretyczny dowód na istnienie demonu Maxwella jako tzw. kropki kwantowej³³. I ponownie – literatura zobrazowała to osobliwe zjawisko „samoorganizacji” w uniwersach osobliwych bytów takich jak Solaris czy Zona (*Stalker*).

Casus **czarownicy Agnesi** zakrawa na anegdotę w historii nauki. Nazwa ta obowiązuje do dzisiaj – określa się nią krzywą definiowaną równaniem $y = a^3/(a^2+x^2)$ zwaną też lokiem Agnesi (od nazwiska matematyczki Marii Agnesi [1718-1799]). Odkryta przez Fermata w 1700 roku, badana przez Guido Grandiego, który w jej analizie z 1718 używał łacińskiego wyrazu „*versorio*”, co znaczy „mający możliwość ruchu w dowolnym kierunku” (słowo to oznacza też linę, za pomocą której obraca się żagiel). W wersji włoskiej termin ten zapisuje się jako „*versiera*” i w tej formie użyła go M. Agnesi w swoich *Instituzioni Analitiche* (1748). Ale John Colson, tłumacz jej dzieła na angielski, pomylił rodzajniki i w rezultacie pojęcie: *la versiera* odczytał jako *l'avversiera*, co znaczy „żona diabła”/ „czarownica”³⁴. Ta pomyłka przypomina zabawny i niekonieczne złośliwy (biorąc pod uwagę także drugą nazwę – lok Agnesi) żart Wolandowego Korowiowa.

W informatyce „**demonem**” nazywa się programy lub procesy wykonywane w systemie operacyjnym bez interakcji z użytkownikiem i niezależnie od terminala kontrolującego. Programy te przekazują informacje za pomocą połączeń sieciowych, a ich

³³ Druga zasada termodynamiki zaprzecza możliwości powstania większej różnicy temperatur dwóch odizolowanych względem otoczenia obiektów, mających pierwotnie tę samą temperaturę i swobodnie wymieniających między sobą ciepło lub masę. Inaczej mówiąc, „bez demonu żaden układ termodynamicznie izolowany nie może zmniejszać swojej entropii”. Oto definicja termodynamicznego demonu podana przez Maxwella w roku 1867 w liście do Petera Guthrie Tait i opublikowana w *Theory of Heat* (1871): "...if we conceive of a being whose faculties are so sharpened that he can follow every molecule in its course, such a being, whose attributes are as essentially finite as our own, would be able to do what is impossible to us. For we have seen that molecules in a vessel full of air at uniform temperature are moving with velocities by no means uniform, though the mean velocity of any great number of them, arbitrarily selected, is almost exactly uniform. Now let us suppose that such a vessel is divided into two portions, A and B, by a division in which there is a small hole, and that a being, who can see the individual molecules, opens and closes this hole, so as to allow only the swifter molecules to pass from A to B, and only the slower molecules to pass from B to A. He will thus, without expenditure of work, raise the temperature of B and lower that of A, in contradiction to the second law of thermodynamics...". Cyt. za: science20.com/curious_cub/demons_science_and_philosophy-80941 (dostęp: 30.08.2017). Patrz też: Robert Piotrowski, *Demon Maxwella. Dzieje i filozofia pewnego eksperymentu*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2011.

³⁴ Zob. Ian Steward, *Gabinet matematycznych zagadek*, przeł. A. Sobolewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 134-136.

komunikaty zapisywane są w logach systemu operacyjnego. Postacie przed platońską jaskinią wydają się mieć podobne funkcje i dyspozycje.

Wreszcie **niewidzialna ręka** – metafora użyta przez Adama Smitha w *Badaniach nad naturą i przyczynami bogactwa narodów* (1776) wyraża pewną argumentację na rzecz egoistycznych motywów postępowania uczestników rynku, którzy maksymalizując własny zysk przyczyniają się do zwiększenia dochodu społecznego i wzrostu gospodarczego (dziś np. poprzez kapitał produkcyjny i inwestycje)³⁵. Oto zagadkowa siła, która mimochodem moderuje samolubne działania ludzi względem ogólnej korzyści i wspólnych przedsięwzięć – oddziaływanie Zony z filmu *Stalker* jest analogiczne.

Podsumowanie

Wolałabym, żeby powyższe dywagacje nie zostały odebrane wyłącznie intelektualna gra skojarzeń (w formacie/trybie wiedzy wernakularnej). Intencjonalnie była to próba ustalania pewnych powiązań w efekcie rizomatycznej plątaniny dociekań, oglądu synoptycznego, transwersalności dyskursu (w poszukiwaniu *konkretnej uniwersalności*) i perspektywy kulturoznawczej, która jest też kontrą względem specjalizacyjnego rozproszenia wiedzy naukowej. Tematyka tu poruszana sugeruje także dwa ważne z tej perspektywy zagadnienia, ale już na inne rozdanie:

- Casus relacji nauki, mitologii i magii – tak specyficznej dla pamięci kulturowej Europy;
- Dlaczego myślenie demonologiczne, mimo osiągnięć nauki, jest nadal obecne i waloryzowane (zwłaszcza, choć skrycie, w polityce)? Częściowo dlatego, że jest podstawą teorii spiskowych i ukrytym paliwem niektórych pseudonauk. Więc

³⁵ Oto rzeczony fragment z rozprawy Smitha (ks. IV, rozdz. 2): „Każdy myśli tylko o swym własnym zarobku, a jednak w tym, jak i w wielu innych przypadkach, jakaś niewidzialna ręka kieruje nim tak, aby zdążyć do celu, którego wcale nie zamierzał osiągnąć. Społeczeństwo zaś, które wcale w tym nie bierze udziału, nie zawsze na tym źle wychodzi. Mając na celu swój własny interes, człowiek często popiera interesy społeczeństwa skuteczniej niż wtedy, gdy zamierza służyć im rzeczywiście. Nigdy nie zdarzyło mi się widzieć, aby wiele dobrego zdziałali ludzie, którzy udawali, iż handlują dla dobra społecznego”. Zob. *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, Tom 2. Księgę IV przeł. A. Prejbisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007. Wiadomo, że w popularnej wersji tej metafory jest jeszcze słowo „rynek”, którego Smith nie użył (prawdopodobnie dodał je socjalista Ferdinand Lassalle [1885-1964], w każdym razie to on używał pierwszy tej metafory).

dlaczego, z kolei, te zasadniczo odporne na krytykę teorie znajdują tak wielu zwolenników?

C. Sagan twierdzi, że dzisiejszym odpowiednikiem wiary w demony jest wiara w UFO i inteligencje pozaziemskie. Karmi się tym paleoastronautyka, ale paradoks Fermiego („Gdzie są wszyscy”) pozostaje na wokandzie poważnych rozważań astrofizyków o inteligencjach pozaziemskich. Po ostatniej, z niekończącego się zbioru hipotez, ironicznej odpowiedzi Briana Coxa (dawno się wykończyli w wojnach galaktycznych) dziś większą popularność zyskują tropy demonologiczne, np. reptilianie. Ten motyw przywołuje buddyjską koncepcję „Mary” – demona niewiedzy, przesądów, ciemnogrodu, fanatyzmu i wszelkich innych przeszkód na drodze do „oświecenia” czyli wyzwolenia. A motyw oświecenia, tak bliski Europejczykom, dziś postulowany jest najsilniej przez krytyka postmodernizmu i rzecznika tzw. mocnej myśli/nowego realizmu dla nowej (po porażce projektu postmodernistycznego) emancypacji: Maurizio Ferrarisa (patrz: *Manifesto of New Realism*, 2015). Na koniec zatem jeszcze dwie kwestie dopełniające:

- Nadal żyjemy w epoce gdzie pojęcie demona odnajduje swoje odniesienia. Czy przyjdą czasy wyrugowania tego pojęcia? Czy spełni się redukcjonistyczny sen Newtona (jak przedstawiał go Blake, nazywając „szatańskim”)³⁶, czy jednak cyborgi dalej będą nawiedzane przez własne elektroniczne demony?
- Czy w perspektywie współczynnika faustowskiego i transhumanizmu człowiek dąży do demonizacji siebie? Spełniony sen o transgresji? I czy „językiem nauki, najlepiej przystosowanym do opisu systemów relacji świadomych bytów o nieskończenie wielkiej różnicy mocy [będzie] teologia”, jak postuluje Jacek Dukaj?³⁷

Wreszcie nie dość powtarzać za Saganem: polowania na czarownice i procesy heretyków będą ponawiane, jeżeli zapomnimy, jak i dlaczego do nich dochodzi. Ma rację Timothy Snyder przywołując w takim kontekście ignorancję historyczną (patrz: *On Tyranny. Twenty Lessons from the Twentieth Century*, 2017). Ale to także sytuacja, w której postawa sceptyczna uznana zostaje za niebezpieczną przez demokratyczne społeczeństwo, a jego miejsce zajmuje myślenie demonologiczne, którym ochoczo manipuluje władza poprzez medialny populizm i politykę post-prawdy. Zasadnicze współczynniki kultury naukowej: sceptycyzm, dociekliwość, żądanie dowodu, pragmatyczna wyobraźnia, która pomaga

³⁶ „Niech Bóg uchroni nas przez spójną wizję i snem Newtona” pisze Wiliam Blake w poemacie dołączonym do listu do Thomasa Buttsa (1802), *Poems from Letters [to Thomas Butts]: to my friend Butts I write*, zob. C. Sagan, dz. cyt. s. 279.

³⁷ W rozmowie z Krzysztofem Niewiadomskim i Michałem Tichym, *Krajobrazy duchowości, która jeszcze nie nadeszła* [w:] *Mesjańskie oblicze transhumanizmu*, s. 109n.

przewidzieć konsekwencje działań, podobnie jak przezorność i ciągłe uczenie się – to na nich polegają procedury demaskowania demonologii. Jeżeli, jak powiada Sagan, od dziecka zaczynamy wątpić w UFO i tym podobne, to potem będziemy sceptycznie przyglądać się poczynaniom władzy. Dlatego sceptycyzm jest groźny – względem instytucji politycznych, ekonomicznych, religijnych; dla ich wyznawców i apologetów, a zwłaszcza dla tych, którzy bezpośrednio konsumują związane z nimi przywileje, sceptycyzm obywateli jest wrogiem, naukowcy zaś stają się dysydentami. Ale wątplenie i głośna kontestacja to także obowiązek patriotów, zwłaszcza kiedy władza zabiera się do palenia książek i fortepianów, a młodzież z „ducha zmiany” do wieszania portretów. Oto imperatyw, który należałoby dopisać jako jedenaste przykazanie do dekalogu W. Dreesa: „niespotykanej dotychczas potędze, która jest obecnie dostępna dzięki nauce, musi towarzyszyć niespotykany dotychczas poziom działań etycznych i rozwiązań społeczności naukowej, jak również możliwie najszersza publiczna edukacja na temat znaczenia nauki i demokracji”³⁸. Inaczej demony Littella / biesy Dostojewskiego powrócą i jak *locum tenens*, z pomocą narzędzi, które wytworzył człowiek, przejmą znów na pewien czas władzę nad światem.

³⁸ C. Sagan, dz. cyt., s. 421, 425.

Bibliografia

- Améry, J. *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu warszawskiego, Warszawa 2013.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Św. Augustyn, *O Państwie Bożym* (Tom I), przeł. W. Kornatowski, De Agostini, Warszawa 2003.
- Barnavi E., Pomian K., *Rewolucja europejska 1945-2007*, przeł. M. Kowalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.
- Cave S., *On the dark history of intelligence as domination*, Aeon Essays, <https://www.google.pl/amp/s/aeon.co/amp/essays/on-the-dark-history-of-intelligence-as-domination>
- Charzyński Sz., *Demon Laplace'a* www.deltami.edu.pl/temat/fizyka/2015/06/18/Demon_Laplace_a/
- Conrad J., *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.
- Czeremski, M. *Struktura mitów*, NOMOS Kraków 2009.
- Dawkins R., *Unweaving the Rainbow. Science, Delusion and the Appetite for Wonder*, Houghton Mifflin, Boston 1998.
- Doliński D., Grzyb T., *Posłuszni do bólu. O uległości wobec autorytetu w 50 lat po eksperymencie Milgrama*, Smak Słowa, Sopot 2017.
- Drees W.B., *Nauka wobec wiary. Spory, debaty, konteksty*, przeł. K. Skonieczny, Copernicus Center Press, Kraków 2016.
- Dupuy J.-P., *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Éditions du Seuil, Paris 2004.
- Durrell L., *Monsieur, albo księżę ciemności* przeł. A. Kołyszko, Noir sur Blanc, Warszawa 2001.
- Hitchens, Ch., *Listy do młodego kontestatora*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2017.
- Krajobrazy duchowości, która jeszcze nie nadeszła*. K. Niewiadomski i Michał Tichy w rozmowie z J. Dukajem, [w:] *Mesjańskie oblicze transhumanizmu*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny”, nr 8/2016.
- Kronika chrześcijaństwa [Chronik des Christentums]*, przekład zbiorowy, Świat Książki, Warszawa 1998.
- Maxwell J.C., *Theory of Heat*, 1871, www.science20.com/curious_cub/demons_science_and_philosophy-80941
- Milgram S., *Obedience to Authority* Harper&Row, New York, 1974.
- Orwell, G., *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Świat Książki, Warszawa 1998.

- Peterson E., *Imperium, Chrystus i Antychryst; Księżę tego świata; Cuda Antychrysta* [w:] *Mesjańskie oblicze transhumanizmu*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny”, nr 8/2016.
- Piotrowski R., *Demon Maxwella. Dzieje i filozofia pewnego eksperymentu*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2011.
- Platon, *Obrona Sokratesa*, 31d, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.
- Reale G., *III. Teologia Sokratejska i jej znaczenie, 3. <<Daimónion>> Sokratesa* [w:] *Historia filozofii starożytnej* Tom I, przeł. I. Zieliński, RW KUL, Lublin 1994.
- Rutkowski K., *Demon Heraklita* [w:] tenże, *Dar Anioła. Przepowieści*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012
- Sagan C., *Świat nawiedzany przez demony. Nauka jak światło w mroku*, przeł. F. Rybakowski, Zys i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1999
- Smith A., *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, Tom 2, Księga IV, przeł. A. Prejbisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007
- Steward I., *Gabinet matematycznych zagadek*, przeł. A. Sobolewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011
- Tichy R., *Gwiazdy naszym przeznaczeniem*, [w:] *Mesjańskie oblicze transhumanizmu*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny”, nr 8/2016.
- Tokarska-Bakir J., 1939: Littell, „Dwutygodnik” www.dwutygodnik.com/arttykul/415-1939-littell.html#_ftn5
- Vernant J-P., *Edyp*, w: *Psychoanaliza i literatura*, red. Paweł Dybel, Michał Głowiński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001,
- Wagner, R., *Wynalezienie kultury*, przeł. A. Malewska-Szałygin, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Ewa Nowicka, Andrzej Waligórski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Zimbardo Ph., *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*, Random House, New York 2007.

***Zatrzymane w czasie –
rozważania o grach,
filmach i mitach***

WHAT'S LV STAND FOR? – DYCHOTOMIA POMIĘDZY CZŁOWIECZEŃSTWEM I POTWORNOSCIĄ W GRZE UNDERTALE.

Martyna Bakun

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

martyna.bakun@gmail.com

Abstract: What's LV stand for? – dichotomy between humanity and monstrosity in Undertale

The means of expression, narrative and gameplay in contemporary video games, especially those that might be called mainstream, are quite limited and repetitive. The reasons behind this situation are high production cost which leads to using the safe and popular motives that are easy to sell. To find games that are innovative and avantgarde one should consider the analysis of independent branch of the industry. One of the examples of games that avoids using clichés is Undertale (Toby Fox, 2015). In the gameplay and narrative the game refers to classic productions of JRPG and "Shoot 'Em Up" genres. The narrative is a simple story about a kid that accidentally falls into underworld inhabited by monsters. This basic conceptions are just the starting point. The author uses intertextuality, immersion and plays with clichés to build the truly postmodern game. One of the focal point in Undertale is dichotomy between humanity and monstrosity. In the complex approach to this topic the game explores such themes as references to the modern culture, classic fairytales, mythology, and, innovative gameplay and narrative mechanics. The purpose of this text is to analyze these elements in the context of building monstrous and demonic figures.

Keywords: video games, independent video games, game studies, Undertale, deamons, monsters, RPG

Abstrakt:

Współczesne gry wideo, szczególnie te należące do głównego nurtu produkcji wysokobudżetowych, operują szeregiem powtarzających się środków wyrazu, rozwiązań narracyjnych i mechanicznych. Przyczyn tego zjawiska można doszukiwać się w potrzebie dopasowania się do wymagań rynku – wydanie oryginalnej, nowatorskiej produkcji niesie za sobą ryzyko porażki finansowej. W związku z tym, produkcji awangardowych, łamiących schematy należy poszukiwać, przede wszystkim, w nurcie gier niezależnych. Przykładem produkcji łamiącej powtarzające się w grach schematy jest Undertale (Toby Fox, 2015). W warstwach mechanicznej i graficznej produkcja nawiązuje do klasycznych gier z nurtu JRPG i „Shoot 'Em Up”. Fabuła, w najbardziej podstawowym sensie, opowiada o dziecku, które przypadkiem trafia do podziemnej krainy potworów. Te założenia stanowią zaledwie

punkt wyjścia do budowania postmodernistycznej produkcji. Twórca sięga po zabiegi intertekstualne, świadomie zawiera elementy emersyjne (antyiluzyjne), odwraca schematy znane z gier wideo. Jednym z najistotniejszych wątków w *Undertale* jest rozważanie na temat pozornej dychotomii między człowieczeństwem a potwornością. W kompleksowym ujęciu tego tematu wykorzystano, między innymi, nawiązania do współczesnej kultury, nietypowe zabiegi narracyjne i mechaniczne oraz odniesienia do zagadnień takich jak teoria gender, mitologia, metafizyka, baśnie. Przedmiotem niniejszego tekstu jest analiza powyższych elementów w kontekście budowania postaci potwornych i demonicznych.

Słowa kluczowe: gry wideo, niezależne gry wideo, badanie gier, *Undertale*, demony, potwory, RPG

U*ndertale* to doskonały przykład tego, jak dojrzałym medium stały się gry wideo. Stanowi również dowód na to, jak interesującą gałęzią tej branży są gry niezależne, w których twórcy świadomie wykorzystując rozbudowane zabiegi narracyjne poruszają dojrzałe tematy, które w powszechnej świadomości nie są kojarzone z tym medium. Dzięki dystrybucji cyfrowej i crowdfundingowi powstają produkcje autorskie i innowacyjne, pozostające poza tzw. mainstreamem i uniezależnione od skomercjalizowanego rynku gier powstających w wielkich korporacjach.

Do nurtu gie *indie* (od ang. *independent* – niezależny) należy między innymi *Undertale*¹. Autorem gry jest amerykański twórca Toby Fox. W 2013 roku udostępnił demo gry i rozpoczął udaną zbiórkę funduszy na Kickstarterze osiągając ponad tysiąc procent założonej kwoty². Gra ukazała się w 2015 roku – powstawała w czasie dłuższym niż planowano, ponieważ twórca zdecydował się pracować nad nią sam, tylko z niewielką pomocą kilku artystów, bowiem jednym z jego celów było stworzenie produkcji w pełni autorskiej i niezależnej. *Undertale* spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem wśród graczy i krytyków osiągając na portalu Metacritic średnią ocen w wysokości 92/100³. Gra sprzedała się w ponad dwóch milionach egzemplarzy i zdobyła liczne nagrody⁴.

Pod względem mechaniki *Undertale* jest grą należącą do gatunku RPG (ang. *role-playing game*) nawiązującą do klasycznych jRPG (ang. *Japanese role-playing game*) takich jak serie *Mother*⁵ (w poza Japonią *Earth Bound*) czy *Mario & Luigi*⁶ z elementami bullet hell

¹ Toby Fox, *Undertale*, 2015.

² <https://www.kickstarter.com/projects/1002143342/undertale> [dostęp 23 maja 2017].

³ <http://www.metacritic.com/game/pc/undertale> [dostęp 23 maja 2017].

⁴ <http://steamspy.com/app/391540> [dostęp 28 sierpnia 2017].

⁵ Ape, HAL Laboratory, Brownie Brown, Nintendo, seria *Mother*, 1989-2015.

⁶ Square, Intelligent Systems, AlphaDream, Ubisoft Milan, Ubisoft Paris, seria *Mario & Luigi*, 1996-2017.

shooterów znanymi np. z serii *Touhou Project*⁷. Utrzymana jest minimalistycznej, w pixel-artowej, estetyce. Muzyka, której autorem jest także Toby Fox, według słów autora stanowi komplementarne narzędzie budowania narracji⁸. Fabuła, w najbardziej podstawowym sensie, opowiada o dziecku, które przypadkiem trafia do podziemnej krainy potworów, która po wojnie z ludźmi została oddzielona od naszego świata magiczną barierą.

Przy pierwszym uruchomieniu gry *Undertale* postać Flowley'a – mówiącego kwiatka – tłumaczy graczowi podstawowe zasady gry. Wyjaśnia, że LV to skrót od LOVE, a nie – jak mógłby sądzić odbiorca zaznajomiony z terminologią gier wideo – LEVEL. Chwilę później Flowley atakuje bohatera pod pretekstem obsypania go „drobinkami przyjaźni”.

Już ta pierwsza sekwencja nadaje ton całej grze. *Undertale* jest trawestacją tropów znanych z gier wideo, ale zabieg ten służy czemuś więcej niż tylko parodii. Jak mówi twórca, Toby Fox: „Chciałem zrobić grę z interesującymi bohaterami. Taką, w której medium jest wykorzystywane jako narzędzie opowiadania historii a nie jako istniejące niezależnie od siebie fabuła i mechanika.”⁹ W istocie, wszystkie zastosowane zabiegi transtekstualne służą przede wszystkim budowaniu narracji. Próżno też doszukiwać się w *Undertale* zjawiska się dysonansu ludonarracyjnego, czyli niespójności pomiędzy regułami gry a jej fabułą¹⁰, które często pojawia się w grach z gatunku RPG. Choć dysonans ludonarracyjny sam w sobie nie jest zjawiskiem negatywnym to *Undertale* uświadamia odbiorcy do jak wielu schematów i klisz przyzwyczyli go gry wideo. To produkcja całkowicie samoświadoma, na każdym kroku łamiąca czwartą ścianę. Choć w grach wideo często pojawiają się jakiegoś rodzaju elementy emersyjne, czyli antyiluzyjne¹¹, choćby nawiązania do świata współczesnego, to twórca *Undertale* idzie o krok dalej tworząc meta-grę. Świat jaki w niej przedstawiono nie jest autonomiczny i hermetyczny, zaciera się granica pomiędzy nim, a platformą na której gra jest uruchomiona, a nawet pomiędzy działaniem gracza podczas gry i poza nią. Podobnie jak w wiele gier RPG *Undertale* ma kilka możliwych zakończeń uzależnionych od decyzji podjętych przez gracza podczas rozgrywki. Interesującą innowacją jest to, że po ponownym rozpoczęciu gry bohaterowie pamiętają wybory dokonane podczas poprzednich gier, a nawet są świadomi akcji gracza

⁷ Team Shanghai Alice, seria *Touhou Project*, 1996-2017.

⁸ Toby Fox's *Undertale* – DEV 2 DEV INTERVIEW #1, 2013, <http://www.webcitation.org/6eg0CkoY2> [dostęp 23 maja 2017]. Tłumaczenie własne.

⁹ Toby Fox's *Undertale*, op.cit.

¹⁰ Clint Hocking, *Ludonarrative Dissonance in Bioshock: The problem of what the game is about*, w: Davidson D. (red.), *Well Played 1.0: Video Games, Value and Meaning*, Pittsburgh: ETC Press, Carnegie Mellon University, 2009, <http://press.etc.cmu.edu/content/well-played-10-video-games-value-and-meaning> [dostęp 08.07.2017]. Tłumaczenie własne.

¹¹ Piotr Kubiński, *Emersja–antyiluzyjny wymiar gier wideo*; w: *Nowe Media. Czasopismo Naukowe* 5, 2015, s. 161-176.

podjętych niejako poza nią. Na samym początku gry bohater walczy z jedną z napotkanych postaci. W przypadku gdy bohater zabije ją, a gracz pożałuje tej decyzji i zdecyduje się zamknąć grę bez zapisywania jej stanu, a następnie uruchomi ją ponownie niniejsza sekwencja będzie wyglądać inaczej: postać mówiącego kwiatka Flowley'a komentuje decyzję o restarcie, mówiąc, że wie, że tak naprawdę gracz zabił postać, a teraz stara się cofnąć swoje działania. Tego typu pozatekstualnych zabiegów narracyjnych jest w *Undertale* dużo więcej, łącznie z komentarzem na temat ręcznej edycji plików gry.

Elementem, który od razu wyróżnia *Undertale* wśród innych gier RPG jest możliwość całkowitej rezygnacji z walki. Toby Fox w jednym z wywiadów powiedział: „Chciałem zrobić grę, w której możesz zaprzyjaźnić się z każdym bossem¹²”. I w istocie, gra daje odbiorcy taką możliwość. Podczas ekranu potyczki gracz może wybrać jedną z kilku opcji: „Walcz” lub „Działaj”, oraz „Okaż łaskę”. Praktycznie wszystkie mogą być ukończone bez użycia przemocy dzięki podjęciu odpowiednich działań. Czasami wystarczy skomplementować przeciwnika, a ten zawstydzi się i ucieknie, podczas innej potyczki należy mu zanucić przeciwnikowi i go pogłaskać, lub zacząć z nim flirtować. Podczas pokonywania oponentów w walce z użyciem siły poziom LOVE rośnie, można więc z tej perspektywy założyć, że zmiana rozwinięcia tego skrótu jest zaledwie mrugnięciem okiem w stronę obeznanego z grami odbiorcy.

To jak niejednoznaczna i głęboka produkcją jest *Undertale* doskonale obrazują pojawiające się w grze postaci potworów zamieszkujących podziemny świat. Każdy z nich, od bohaterów pierwszego planu, aż po napotykanych losowo „statystów”, kryje w sobie niespodziewane, drugie dno. Rozważania na temat dychotomii między człowieczeństwem a potwornością, które są jednym z najistotniejszych wątków *Undertale*, są tak kompleksowe właśnie dzięki zróżnicowanej galerii bohaterów.

Jedną z pierwszych postaci jakie spotyka protagonistka (lub protagonista, postać bohatera gry nie ma jasno określonej płci) jest Toriel. Ogromna postać kobiety przypominającej nieco kozę jest, mimo swojej potwornej aparycji, przyjaźnie nastawiona do gracza. To ona ratuje go przed agresywnym kwiatem Flowley'em i ostrzega bohatera przed niebezpieczeństwami czyhającymi w podziemnym świecie. Jej imię stanowi podwójne nawiązanie: do postaci anioła – strażnika Turiela z *Księgi Henocha*, jednego z apokryfów Starego Testamentu¹³, oraz tutoriali, czyli fragmentów jakie zazwyczaj znajdują się na początku gier służących nauczaniu użytkownika podstawowych zasad rozgrywki. Taka forma samouczków należy zazwyczaj do najbardziej nużących i banalnie prostych fragmentów gry i często jest krytykowana przez odbiorców. W *Undertale* ten element

¹² Toby Fox's Undertale, op. cit.

¹³ Nawiązania do Biblii i jej apokryfów pojawiają się w *Undertale* w wielu nazwach własnych.

przybiera przewrotną formę przewodniczki Toriel, która jest tak zatroskana tym, że bohater nie zna zasad panujących w świecie gry, że dosłownie przeprowadzająca go za rękę przez pierwsze przeszkody. Toriel jest niezwykle opiekuńcza: nie tylko podarowuje protagonistie telefon komórkowy, aby zawsze mógł do niej zadzwonić, gdyby napotkał jakieś problemy, ale również piecze mu ulubione ciasto i ostatecznie proponuje, że zamiast próbować powrócić do świata ludzi bohater powinien z nią zamieszkać, a ona zajmie się jego wychowaniem. Sytuacja staje się napięta, podobnie jak początkowo przyjazny Flowery, Toriel wydaje się być „złym Samarytaninem”, który pozornie oferuje pomoc aby wykorzystać bohatera do własnych celów. Ten topos pojawia się w tekstach kultury od greckich mitów i Prokrusta oferującego nocleg wędrowcom, aż po współczesną popkulturę, jak w powieści *Misery* Stephena Kinga¹⁴. Gra oferuje dwa rozwiązania opisanej sytuacji – gracz może zaufać wiedzy wyniesionej z innych tekstów kultury, w tym gier wideo, i zabić Toriel lub spróbować przekonać ją do swoich racji. Jeśli zdecyduje się oszczędzić nadopiekuńczą bohaterkę okazuje się, że jej niepokój w istocie wynikał z troski o wciąż będącego dzieckiem bohatera i nie kierowały nią żadne ukryte motywacje. Łączy się to z innym motywem, którego odwróceniem jest postać Toriel, a mianowicie postacią stereotypowej „matka bohatera gry jRPG” znanej choćby z serii gier *Pokémon*¹⁵ czy wspomnianego wcześniej *Mother*¹⁶. W tych produkcjach postaci matek są raczej symbolami niż faktycznymi bohaterkami, zazwyczaj ich rola ogranicza się do pożegnania dziecka samotnie wyruszającego ku przygodom. Toriel jest szczerze zaniepokojona takim pomysłem i stara się powstrzymać bohatera przed niebezpieczną wyprawą¹⁷. Podjęcie decyzji na temat losu Toriel wpływa zarówno na stosunek napotkanych później postaci do bohatera jak i na zakończenie gry.

Wątek trawestacji motywów znanych z dzieł kultury jest wielokrotnie wykorzystywany w *Undertale*. Jednym z najbardziej interesujących przykładów jest drugoplanowa postać Muffet, Królowej Pająków. Imię bohaterki jest nawiązaniem do popularnej dziecięcej rymowanki *Little Miss Muffet*, w której tytułowa panienka ucieka przestraszona widokiem pająka¹⁸. Pierwotnych źródeł postaci podobnych do Muffet można doszukiwać się w greckim micie o Arachne, którą Atena zmieniała w pająka. Postać potężnej pajęczycy wprowadził do popkultury na stałe J. R. R. Tolkien opisując w *Dwóch Wieżach* Szelobę

¹⁴ Stephen King, *Misery*, Prószyński Media, Warszawa, 2009.

¹⁵ Ambrella, Bandai Namco Entertainment, Chunsoft, Creatures Inc., Game Freak, Genius Sonority, HAL Laboratory, Hudson Soft, Intelligent Systems, Niantic Labs, Nintendo, Tecmo Koei, seria *Pokémon*, 1996-2017.

¹⁶ Ape, op. cit.

¹⁷ Toby Fox's *Undertale*, op. cit.

¹⁸ Autor nieznany, *Little Miss Muffet*, <https://www.poetryfoundation.org/poems/46957/little-miss-muffet> [dostęp 23 maja 2017].

zamieszkującą góry otaczające Mordor¹⁹. Motyw ten powtarza się w wielu grach od bogini Lolth w uniwersum *Forgotten Realms*²⁰, Cydei w *Diablo 3*²¹ czy Elise w *League of Legends*²². Większość bohaterek tego rodzaju, szczególnie w grach wideo, cechują podobne atrybuty: są jednoznacznie złe, przebiegłe i rozseksualizowane. Ostatnia z charakterystyk wydaje się szczególnie uniwersalna, do tego stopnia, że w grze *Middle-earth: Shadow of War*²³ opartej luźno o prozę Tolkiena Szeloba przyjmuje postać atrakcyjnej kobiety w koktajlowej sukience, a nie potwornego pająka, jak jej książkowa odpowiedniczka²⁴. Choć postać Muffet wywodzi się z podobnego archetypu co inne pajęczce królowe, to została zbudowana w całkowicie odmienny sposób. Przede wszystkim, bohaterka poważnie podchodzi do swojej roli jako władczyni. Jej główną motywacją jest zjednoczenie pajaków i zapewnienie im bezpieczeństwa. Choć w trakcie gry atakuje bohatera, to może on uniknąć walki, jeżeli wcześniej kupił coś na organizowanym przez Muffet Kiermaszu Pajęczych Wypieków wspierając zbiórkę funduszy na relokację jej poddanych. Po raz kolejny w *Undertale* postać, która może wydawać się potworna okazuje się mieć zupełnie prozaiczne, ludzkie motywacje. Również aparycja Muffet nie przypomina jej odpowiedniczek z innych gier. Bohaterka jest antropomorficznym pajakiem, ale choć posiada pewne atrybuty kojarzone z kobiecością, takie jak kokardy we włosach i ubrania ozdobione falbankami, to w jej wizerunku nie sposób doszukiwać się seksualizacji.

Wśród innych interesujących postaci warto wspomnieć o Mettaton – robocie z duszą - i jego twórczyni, Królewskiej Naukowczyni Alphys. Robot jest prawdziwą gwiazdą telewizji Podziemia i, przy okazji, posiada zaprogramowaną opcję zabijania ludzi. Jak się okazuje, twórczyni umieściła ją, aby móc zaaranżować sceny bohaterskiego ratowania bohatera, ponieważ chciała zrobić na nim pozytywne wrażenie. Mettaton kilkakrotnie atakuje bohatera aranżując śmiertelnie niebezpieczne wyzwania, będące jednocześnie transmitowanymi na żywo programami telewizyjnymi – w tym programem kulinarnym, informacyjnym czy musicaliem.

Zarówno Alphys jak i Mettaton posiadają cechy nieheteronormatywne. Podczas potyczek robot zakłada odpowiednie stroje – od garnituru po sukienkę, aż podczas ostatniej z walk przekształca się w swoją rozbudowaną wersję EX i z prostokątnego urządzenia z rękami

¹⁹ John R. R. Tolkien, *Dwie Wieże*, Zysk i S-ka, Poznań, 2015.

²⁰ Ed Greenwood, uniwersum *Forgotten Realms*, 1987-2017. Wybrane gry wideo, w których pojawia się postać Lolth: BioWare, Black Isle Studios, *Bladur's Gate*, 1998, Black Isle Studios, *Icwind Dale*, 2000, BioWare, *Neverwinter Nights*, 2002.

²¹ Blizzard Entertainment, *Diablo III*, 2012.

²² Riot Games, *League of Legends*, 2009. Postać Elise została wprowadzona do gry w 2012.

²³ Monolith Productions, *Middle-earth: Shadow of War*, 2017 (planowane wydanie).

²⁴ Johnny Chiodini, *Why Shelob is a woman in Shadow of War*: <http://www.eurogamer.net/articles/2017-08-15-why-shelob-is-a-woman-in-shadow-of-war> [dostęp 25 sierpnia 2017].

zmienia się w androgeniczną postać przypominającą bohatera anime. Bohater gry dwukrotnie napotyka postać lwa, który jest wielkim fanem Mettaton. Przy drugim spotkaniu, jeżeli gra zostanie ukończona tzw. Pacyfistyczną Ścieżką, lew będzie ubrany w sukienkę i opowie o tym, że kostiumy słynnego robota dały mu odwagę, żeby zacząć nosić stroje o jakich zawsze marzył. Alphys to nieśmiała postać, która za wszelką cenę stara się ukryć swoje kompleksy. Fascynuje ją świat ludzi, szczególnie manga i anime. Jest zauroczona szeregiem fikcyjnych postaci i podkochuje się w dowódczyni Królewskiej Gwardii – Undyne. Protagonista może zaaranżować randkę obu bohaterów, podczas której okazuje się, że ich uczucia są wzajemne, ale dotychczas wstydzili się do nich przyznać.

Powyższe przykłady to nie jedyne wątki związane z teorią gender - postaci często nie mają określonej płci, pojawiają się wątki homoseksualne, bohaterowie spełniają nietradycyjne dla ich płci funkcje. Z narracji wynika jednak, że w świecie potworów takie sytuacje nie stanowią tematów tabu, a nieporozumienia i problemy wynikają raczej z nieszczerości lub nieśmiałości, a nie z powodu jakiejś formy społecznego ostracyzmu.

Główny antagonistą gry, spotkany na początku Flowely, okazuje się skomplikowaną i tragiczną postacią, która ostatecznie żałuje swojego okrucieństwa. Jeśli gracz podążą Pacyfistyczną Ścieżką bohater gry ma okazję przebaczyć Flowley'owi winy i pozwolić mu odejść w spokoju.

Tuż przed zakończeniem gry gracz dowiaduje się, że LOVE, od którego pochodzi skrót LV także jest akronimem i oznacza: Level of Violence. Jego poziom decyduje o zakończeniu gry. Prawdziwie Pacyfistyczne Zakończenie – uznawane za tzw. „dobre” jest niemożliwe do uzyskania jeżeli poziom LV jest wyższy niż 1, czyli wówczas, gdy gracz co najmniej raz zdecydował się użyć przemocy do rozwiązania konfliktu. Po raz kolejny, schematy znane z gier wideo zostają odwrócone.

Analiza postaci zamieszkujących podziemny świat *Undertale* prowadzi do postawienia pytania: czym właściwie jest potwór? W eseju *Monster Culture (Seven Thesis)* J.J. Cohen przedstawia następującą definicję:

„Potwór rodzi się tylko na metaforycznym rozdrożu jako ucieleśnienie pewnych zjawisk kulturowych – właściwych dla danego czasu, sytuacji i miejsca. Ciało potwora, dość dosłownie, uosabia lęk, pożądanie, niepokój czy fantazję (uspokajającą lub prowokującą) dając im życie i przewrotną niezależność. Ciało potwora jest czystą kulturą. (...) Jak litera na stronie, potwór oznacza coś więcej niż on sam (...).²⁵”

²⁵ Jeffrey J. Cohen, *Monster Culture (Seven Thesis)*, w: *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, 2007, s. 4

Jeśli odniesiemy tę interpretację do *Undertale* okazuje się, że powyższe cechy odnoszą się raczej do samego gracza podejmującego decyzje w imieniu protagonisty niż do potworów zamieszkujących podziemie. To on staje przed wyborem wprowadzenia przemocy, niepokoju i lęku do świata gry. Stosując się do schematów znanych z innych gier staje się postacią bardziej potworną niż same potwory, a w dodatku świadomą własnej natury. Pacyfistyczne zakończenie wprowadza do tego ponurego obrazu wątek żalu, przebaczenia i odkupienia win. Za pomocą pozornie prostych środków Toby Fox opowiada w *Undertale* zaskakująco głęboką i prowokującą do refleksji historię o uniwersalnym znaczeniu. W podziemnym świecie *Undertale*, tak jak w klasycznych baśniach, odbijają się ludzkie lęki i uprzedzenia, a przedstawienie ich w oderwanej od rzeczywistości formie pozwala na ujęcie tematu dychotomii między tym co ludzkie a potworne z interesującej perspektywy.

Bibliografia:

- Autor nieznany, *Little Miss Muffet*,
<https://www.poetryfoundation.org/poems/46957/little-miss-muffet> [dostęp 23 maja 2017].
- Chiodini, Johnny *Why Shelob is a woman in Shadow of War*:
<http://www.eurogamer.net/articles/2017-08-15-why-shelob-is-a-woman-in-shadow-of-war> [dostęp 25 sierpnia 2017].
- Cohen Jeffrey J., *Monster Culture (Seven Thesis)*, w: *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, 2007, s. 4
http://www.englishwithtuttle.com/uploads/3/0/2/6/30266519/cohen_monster_culture__seven_theses__3-20.pdf [dostęp 23 maja 2017]. Tłumaczenie własne.
- Greenwood Ed, uniwersum *Forgotten Realms*, 1987-2017.
- Hocking Clint, *Ludonarrative Dissonance in Bioshock: The problem of what the game is about*, w: Davidson D. (red.), *Well Played 1.0: Video Games, Value and Meaning*, Pittsburgh: ETC Press, Carnegie Mellon University, 2009,
<http://press.etc.cmu.edu/content/well-played-10-video-games-value-and-meaning> [dostęp 08.07.2017]. Tłumaczenie własne.
- Kampania gry *Undertale* na portalu Kickstarter
<https://www.kickstarter.com/projects/1002143342/undertale> [dostęp 23 maja 2017].
- King Stephen, *Misery*, Prószyński Media, Warszawa, 2009.
- Kubiński Piotr, *Emersja–antyiluzyjny wymiar gier wideo*; w: *Nowe Media. Czasopismo Naukowe* 5, 2015, s. 161-176.

Ocena gry *Undertale* na portalu Metacritic
<http://www.metacritic.com/game/pc/undertale> [dostęp 23 maja 2017].

Statystyki na temat gry *Undertale* na portalu SteamSpy <http://steamspy.com/app/391540>
[dostęp 28 sierpnia 2017].

Toby Fox's *Undertale* – DEV 2 DEV INTERVIEW #1, 2013,
<http://www.webcitation.org/6eg0CkoY2> [dostęp 23 maja 2017]. Tłumaczenie własne.

Tolkien John R. R., *Dwie Wieże*, Zysk i S-ka, Poznań, 2015.

Ludografia:

Ambrella, Bandai Namco Entertainment, Chunsoft, Creatures Inc., Game Freak, Genius Sonority, HAL Laboratory, Hudson Soft, Intelligent Systems, Niantic Labs, Nintendo, Tecmo Koei, seria *Pokémon*, 1996-2017.

Ape, HAL Laboratory, Brownie Brown, Nintendo, seria *Mother*, 1989-2015.

Blizzard Entertainment, *Diablo III*, 2012.

BioWare, *Neverwinter Nights*, 2002.

BioWare, Black Isle Studios, *Bladur's Gate*, 1998.

Black Isle Studios, *Icewind Dale*, 2000.

Fox Toby, *Undertale*, 2015.

Monolith Productions, *Middle-earth: Shadow of War*, 2017 (planowane wydanie).

Riot Games, *League of Legends*, 2009.

Square, Intelligent Systems, AlphaDream, Ubisoft Milan, Ubisoft Paris, seria Mario & Luigi, 1996-2017.

Team Shanghai Alice, seria *Touhou Project*, 1996-2017.

TRZYAKTOWA BUDOWA GŁÓWNYCH WĄTKÓW SERIALOWYCH JAKO PODSTAWOWY ELEMENT KONSTRUKCJI WSPÓŁCZESNEGO SERIALU DRAMATYCZNEGO.

Artur Borowiecki

Abstract

In the chapter entitled *Three-act structure of television series' plots as the basic element of the construction of modern drama series*, Artur Borowiecki conducts an analysis of the plots of modern television series and examines the similarity between their structure and the dramaturgic course of narration lines in feature films. The research material is limited to American drama series produced after 1999 that maintain their narrative continuity.

Modern television series are a product of quality television and thus significantly differ from the models that have been deeply rooted in serial culture since the very beginning of the media's existence. In the past, television formats were thematically subject to the requirements of television broadcast programming. They were characterized by five-act structures with climaxes forced by television stations to occur before subsequent commercial breaks. At that time, the dominating category constituted series with an episodic structure closed within one episode. This resulted in the appearance of the currently widespread procedurals. Nonetheless, the three-act structure of sitcom plots dominate nowadays - in the era of post network and 'narrative complexity'. The axis of plots are no longer interrupted with commercial breaks while screenwriters create particular stories without limiting to single sitcom episodes. However, despite their time extent that sometimes might cover the whole season, or as in case of the main plot – the whole series themselves, their dramaturgic courses are similar to the plot structure of feature films. By distinguishing particular sitcom plots, be it either episodic plots or subplots, it is possible to examine their course based on dramaturgic theories developed with regards to feature films.

While the relict of the past in the form of stricte episodic narration might still differ from the three-act structure, complex narrative subplots along with the main plot are currently characterized by the three-act structure. It is possible to recognize a correlation with Syd Field's paradigm that is characterized by two turning points, among others.

The results of observations conducted so far are presented on the example of the first seasons of three television series produced in different areas of quality television: *The Sopranos*, *The Wire* and *Breaking Bad*. All three represent different types of multi-threaded balance. To begin with the episodic-oriented narrative of *The Sopranos* through

the protagonist-focused *Breaking Bad* all the way to numerous complementary plots extended throughout the whole season of *The Wire*.

Keywords: Modern Drama Series, Narrative Complexity, Three-Act Structure, Narrative Continuity

Abstrakt

Artur Borowiecki w rozdziale *Trzyaktowa budowa wątków serialowych, jako podstawowy element konstrukcji współczesnego serialu dramatycznego* dokonuje analizy współczesnych wątków serialowych poszukując zbieżności w ich budowie z przebiegiem dramaturgicznym linii narracyjnych w filmach fabularnych. Materiał badawczy jest organiczny do amerykańskich seriali dramatycznych wyprodukowanych po 1999 roku, zachowujących ciągłość narracyjną.

Współczesne seriale będące produktem telewizji jakościowej znacznie odbiegają od wzorców, jakie zakorzeniły się w kulturze serialowej od czasów istnienia tego medium. Dawniej formaty telewizyjne były tematycznie podporządkowane wymogom ramówek telewizyjnych. Charakteryzowała je pięcioaktowa struktura z wymuszonymi przez stacje telewizyjne punktami kulminacyjnymi przed kolejnymi przerwami reklamowymi. Dominującym były seriale o konstrukcji epizodycznej zamknięte w jednym odcinku, których następstwem są obecnie szeroko rozpowszechnione seriale proceduralne. Dzisiaj w dobie post sieci i złożonej narracyjności dominuje trzyaktowa konstrukcja wątków serialowych. Osie fabularne nie są zakłócone przerwami reklamowymi a scenarzyści tworzą poszczególne historie nie ograniczając ich do pojedynczych odcinków serialowych. Jednak pomimo ich rozciągłości czasowej czasami na cały sezon czy jak w przypadku głównego wątku nawet całej serii ich przebiegi dramaturgiczne są zbliżone do konstrukcji wątków filmów fabularnych. Wyodrębniając poszczególne wątki serialowe czy to epizodyczne czy poboczne można zbadać ich przebiegi w oparciu o teorie dramaturgiczne poczynione na gruncie filmów fabularnych.

O ile relikty przeszłości w postaci stricte epizodycznych narracji nadal może odbiegać od schematu trzyaktowego o tyle złożone narracyjnie wątki poboczne jak i główny charakteryzuje już trzyaktowa budowa. Obserwowana jest korelacja z paradygmatem Syda Fielda charakteryzowanego między innymi dwoma punktami zwrotnymi.

Wyniki poczynionych obserwacji są przedstawione na przykładzie pierwszych sezonów trzech seriali wyprodukowanych w różnych okresach telewizji jakościowej: *Rodzina Soprano*, *Prawo ulicy*, *Breaking bad*. Wszystkie trzy seriale reprezentują odmienny typ równowagi wielowątkowej. Począwszy od ukierunkowanej na epizodyczny typ opowiadania *Rodziny Soprano* poprzez skupionym na głównym bohaterze *Breaking Bad* kończąc na komplementarnych wątkach rozciągniętych na cały sezon serialu *Prawo ulicy*.

Słowa kluczowe: współczesny serial, narracyjna złożoność, trzy aktowa budowa, narracja ciągła

Współczesny serial

O d czasu emisji serialu *Rodzina Soprano* (1999-2007) obserwujemy nowy etap w historii kinematografii, popularnie nazywany „telewizją jakościową” (*quality TV*) bądź „nie-telewizją” (nawiązując do sloganu HBO: „To nie telewizja, to HBO”). Wcześniej tego typu realizacje pojawiały się stosunkowo rzadko, ramówki telewizyjne zaś zdominowane były przez produkcje „tasiemcowe” z powtarzalną strukturą fabularną i konstrukcją postaci. Współczesny serial znacznie obiega od tych wzorców. Jason Mittel określa go jako narracyjnie złożony (ang. *Narrative complexity*) i definiuje poprzez brak czystości gatunkowej, pogłębiony rys psychologiczny bohaterów, dominację fabuły nad melodramatycznymi relacjami między postaciami, czy co najważniejsze - wielowątkową budowę z dominantą głównej osi narracyjnej [Mittel 2006].

Ten zespół cech zbliża strukturę współczesnych seriali do konstrukcji filmów fabularnych. Co więcej klasyczne kino zakłada progresję fabularną celem rozwiązania problemu postawionego w ekspozycji dzieła. Podobny typ kompozycji stosują twórcy dzisiejszych seriali w ujęciu całego sezonu czy nawet serii uzupełniając główną linię fabularną licznymi, epizodycznymi wydarzeniami.

W myśl tej niewątpliwiej zbieżności pomiędzy fabułą a serialem pojawia się pytanie czy klasyczna dramaturgia filmowa z trzema aktami i dwoma punktami zwrotnymi [Field 1982] ma odniesienie do złożonych narracyjnych seriali. To zagadnienie będzie tematem niniejszego opracowania.

Oczywiście samo pojęcie serialu obejmuje bardzo szerokie spektrum znaczeniowe, gdzie tym samym słowem określane są potocznie zarówno sitcomy, jak i dla przykładu zamknięte mini-serie.

Przyjętym kryterium służącym do wyodrębnienia badanych form telewizyjnych jest:

- czas realizacji (produkcje powstałe od 1999 roku) ,
- produkcje amerykańskie i polskie,
- gatunek (serie drammatyczne, ang. *drama series*),
- produkcje wielosezonowe,
- zachowana ciągłość narracyjna¹ (wykluczenie seriali o budowie epizodycznej)

¹ Serial zachowujący ciągłość narracyjną Arkadiusz Lewicki nazywa „serialem kontynuowanym” (Lewicki 2011: 34).

Wyniki poczynionych badań w temacie analizy strukturalnej wątków serialowych będą zobrazowane na przykładzie pierwszych sezonów trzech produkcji uznawanych już za klasyki gatunku: *Rodzina Soprano* (1999-2007), *Prawo ulicy* (2002-2008) i *Breaking Bad* (2008-2013).

Wątek serialowy

Analiza struktury serialowej w tak złożonej formie jakim jest wielosezonowa produkcja wydaje się być niemożliwą. Poddanie analizie kilkunastu, czy w przypadku takich seriali jak *Breaking Bad* czy *Rodzina Soprano* kilkudziesięciu godzinnego materiału, bez wyodrębnienia elementarnych struktur skutkować będzie chaosem informacyjnym. Dla zbadania dramaturgii serialowej najwłaściwszym podziałem wydaje się być selekcja poszczególnych wątków. Przyjęcie tego typu metodologii badawczej pozwala na zbadanie przebiegów poszczególnych wątków oraz umożliwia obserwację korelacji zachodzącej między nimi. Rozpoznając dany wątek serialowy należy odróżnić go od wydarzenia, scen relacji między poszczególnymi bohaterami, czy w końcu od sekwencji czyli kilku lub kilkunastu scen, wyróżniających się jednością akcji.

Jacek Ostaszewski charakteryzując fabułę filmową definiuje wątek filmowy jako „powiązane przyczynowo motywy, których układ stanowi linię integrującą zdarzenia w przebiegu czasowym.” (Ostaszewski 2005: 59).

Przy definiowaniu wątku serialowego właściwym będzie również odwołanie się do klasycznej definicji wątku literackiego, bowiem jak zauważa Mittel „forma telewizyjna bywa nazywaną telewizją powieściową [While some point to this emerging form as novelistic television]” (Mittel 2006: 30). Opinię tą potwierdzają twórcy serialowi, w tym reżyserka wielu współczesnych seriali Agnieszka Holland, która porównuje dzisiejsze produkcje do XIX-wiecznych powieści (Polskatimes.pl 2013), czy David Simon twórca i showrunner *Prawa ulicy*, który w wywiadach wielokrotnie twierdził, że pisząc scenariusz serialu widział go jako powieść wizualną (belivermag.com 2007).

Janusz Sławiński w słowniku terminów literackich definiuje wątek jako:

zdarzenia fabularne, których ośrodkiem jest jedna postać lub parę postaci wyodrębnionych z całego zbiorowiska osób przedstawionych ze względu na rodzaj wiążących je relacji. W hierarchii jednostek morfologicznych wątek zajmuje miejsce pośrednie między zdarzeniem a pełną fabułą utworu. Fabuła może być układaniem jednowątkowym lub wielowątkowym. W drugim wypadku występują określone związki między wątkami składowymi, a najczęściej także ich zhierarchizowanie. Zdarzenia współtworzące losy postaci pierwszoplanowych składają się na wątek główny fabuły, podrzędne wobec niego są wątki uboczne,

obejmujące zdarzenia, w których uczestniczą postacie dalszoplanowe (...) (Sławiński 1988: 560).

Posiłkując się tą definicją można wyróżnić w serialu dwa typy wątków:

Wątek główny – charakteryzuje cały sezon serialowy, jak i w przypadku wielosezonowych produkcji, całą serię. Wątek główny zorganizowany jest zazwyczaj wokół próby osiągnięcia przez bohatera lub bohaterów (*Prawo ulicy*) określonego celu. Jest najbliższy strukturom klasycznej narracji filmowej zakładającej iż protagonista serialowy dąży do realizacji wyznaczonego celu. Taka sytuacja ma miejsce w analizowanych przypadkach. Tony Soprano, bohater serii *Rodzina Soprano*, walczy o władzę ze swoim zwierzchnikiem Corrado „Junio” Soprano. W serialu *Prawo ulicy* grupa operacyjna policjantów prowadzi śledztwo przeciwko narkotykowej grupie przestępczej Avona Barksdale. Walter White, główna postać serialu *Breaking Bad*, produkuje narkotyki by zapewnić byt swojej rodzinie na wypadek śmierci spowodowanej chorobą nowotworową.

Wątki poboczne (wspomagające) - to ciąg zdarzeń skupionych czy to na postaci głównego bohatera czy na postaci drugoplanowych, bądź powiązanych tematycznie sytuacją dramaturgiczną. Wątki poboczne są ściśle skorelowane z wątkiem głównym, często będąc integralną częścią głównej osi narracyjnej. Jednocześnie poprzez odrębność tematyczną uzyskują samodzielność strukturalną. Do tego typy wątków, dla przykładu, zaliczyć można: w serialu *Rodzina Soprano* problemy zdrowotne Tonego Soprano cierpiącego na depresję, czy kłopoty z apodyktyczną matką Livią; w serialu *Breaking Bad* będzie to między innymi choroba Waltera White. W przypadku niektórych produkcji serialowych można wyróżnić wątki katalizujące zdarzenia głównej osi narracji czyli sytuacje, które przyczyniają się do zawiązania akcji, czego przykładem jest przywołany wątek choroby Walter White. Gdyby nie zaistniała ta okoliczność bohater nie rozpocząłby produkcji narkotyku, w konsekwencji czego nie zaistniałby wątek główny serialu.

Pomimo wielowątkowej struktury seriali, konstrukcyjnie zbliżonych do klasycznych powieści czy podobieństw w budowie głównych osi narracji pomiędzy serialem a filmem fabularnym, współczesne serie dramatyczne podlegają ograniczeniu do 60 minut². Pomimo emisji przez platformy streamingowe i udostępniania produkcji serialowych w ciągu jednego dnia ramy czasowe poszczególnych epizodów nadal pozostają zachowane. Dodatkowo seriale sprzed okresu „telewizji jakościowej” w większości przypadków posiadały budowę epizodyczną tak by widzowie bez znajomości wydarzeń fabularnych poszczególnych odcinków mogli je oglądać w dowolnej kolejności. Skutkiem tego jest to,

² Wyjątkiem są odcinki pilotowe jak i ostatnie epizody danej serii, które mogą przekroczyć te normy czasowe.

że wątek epizodyczny we współczesnych serialach nadal egzystuje na równi obok wątków pobocznego i musi być rozpatrywany w analizach strukturalnych.

Wątki epizodyczne - to narracje stanowiące element pojedynczych odcinków, czasami wybrzmiewające w następującym po nich bezpośrednio epizodzie poprzez scenę ukazującą skutki danej sytuacji. Wątki tego typu bywają powiązane z głównymi wydarzeniami fabularnymi, jak dla przykładu problem palenia marihuany przez Waltera White w serialu *Breaking Bad* (1:3) lub nie wpływają na wydarzenia głównego wątku, jak kłopoty hazardowe jednego z dłużników Tonego Soprano w serialu *Rodzina Soprano* (1:1).

Omawiając rozróżnienie między wątkiem epizodycznym a wątkiem pobocznym i głównym warto odnieść się do analiz serialowych Sarahy Kozloff. Co prawda w swej metodologii analitycznej operuje ona (za Seymourem Chapmanem) pojęciem wydarzeń rdzeni i satelit (kernals, satellites) danego odcinka serialowego, jednak dobrze charakteryzuje różnice w wątkach.

Satelitami odcinka są zdarzenia irrelewantne dla głównego wątku, jednak mogą one wpływać pośrednio na główną oś fabularną, poprzez na przykład rozbudowę portretu psychologicznego postaci. Jednocześnie wydarzenia rdzeni to sytuacje, konflikty mające odniesienie do głównej osi narracji (Kozloff 1992: 73).

Od twórców danej serii zależy, który typ konstrukcji serialowej wybiorą: czy oparty na wydarzeniu wątku głównego i ściśle z nim powiązanych wątków pobocznych jak w *Breaking Bad* i *Prawie ulicy* czy zbudowany na dominującej liczbie wydarzeń epizodycznych jak w serialu *Rodzina Soprano*. Stawianie linii demarkacyjnej pomiędzy tymi formami wydaje się być niepotrzebne, bo jak uważa Jason Mittel, złożoność narracyjna „...polega na przededefiniowaniu form epizodycznych pod wpływem narracji seryjnej – niekoniecznie na całkowitym ich połączeniu lecz na przeniesieniu środka ciężkości (narrative complexity is a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration—not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance)” (Mittel 2000: 32). W myśl tego twierdzenia statystyczne obserwacje w temacie przewagi wątków epizodycznych nad pobocznymi czy odwrotne nie mają znaczenia o ile dominantą pozostaje główna oś narracji.

Climax³ serialowy

Odwołując się do przytoczonych definicji wątku charakteryzowanego między innymi poprzez relacje kauzalne należy uzupełnić je o przebieg dramaturgiczny. Właściwym będzie przywołanie teorii niemieckiego dramaturga Gustawa Freytaga, który

³ Climax (ang. punkt kulminacyjny)

w swej teorii budowy dzieła scenicznego stwierdził, że dramat podzielony jest na pięć części, nazwanych odpowiednio : ekspozycją, rozwojem akcji, punktem kulminacyjnym, rozwiązaniem oraz finałem. [Frytag 1896]



Rysunek 1 Piramida dramaturgiczna Frytaga źródło: opracowanie własne.

Pomimo tego, iż teoria powstała na podstawie analizy dramatów scenicznych ma także odniesienie do analizowanych przebiegów wątków serialowych⁴. Jeśli potraktujemy ją jako uzupełnienie definicji wątku, otrzymamy wykładnię wątku serialowego, popularnie określonego wątkiem z pełnym przebiegiem⁵. Ten typ struktury będzie charakteryzował głównie historie epizodyczne lub niektóre wątki poboczne. Jako przykład wskazać można wątek kradzieży przez nieznaną sprawcę samochodu nauczyciela syna Tonego Soprano w serialu *Rodzina Soprano* (1:2). Tony odnajduje sprawców kradzieży i zmusza ich do oddania samochodu nauczycielowi.

- 1) ekspozycja – odkrycie faktu kradzieży samochodu przez Tonego Soprano,
- 2) rozwój akcji - poszukiwanie sprawców rabunku przez pracowników Tonego Soprano,
- 3) punkt kulminacyjny - odnalezienie sprawców, którzy oświadczają, iż samochód rozebrali na części,
- 4) rozwiązanie akcji - sprawcy zobowiązują się ukraść podobny samochód,
- 5) finał - nauczyciel odnajduje swój samochód na parkingu szkolnym.

Podwójny climax

W przypadku większości wątków pobocznych i głównej osi narracji serialowej daje się zaobserwować występowanie dwóch punktów zwrotnych. Analizując tego typu

⁴ Znane jest szersze zastosowanie Piramidy Frytaga jak choćby przy konstruowaniu reklam czy scenariusza występów publicznych.

⁵ Pełny przebieg z jednym punktem kulminacyjnym to jedno z możliwych ustawień dramaturgicznych. Do innych można zaliczyć przebiegi z dwoma punktami zwrotnymi, czy większe ilości w zależności od założeń konstrukcyjnych, którym podlega dany wątek.

konstrukcję należy odwołać się do teorii Syda Fielda⁶ [Field 1982] funkcjonującej powszechnie pod nazwą Paradygmatu Fielda. Ten amerykański teoretyk, żartobliwie nazywany tłumaczem Arystotelesa na język Hollywood, w swej teorii schematu struktury scenariusza, wynikającej z przyjętej a priori trzyaktowej budowy dzieła, wyróżnia dwa punkty zwrotne (ang. plot points). Punkt zwrotny posiada swój odpowiednik w klasycznym rozumieniu dramaturgii Arystotelesa pod nazwą perypetia pojmowanej jako „zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci” (Arystoteles 1988: 31). Podobnie definiuje pojęcie Syd Field jako „wypadek, epizod lub zdarzenie, które zakłóca akcję i kieruje ją w innym kierunku (It is any incident, episode or event that hooks into the action and spins it around into another direction)” (Field 1982: 21).

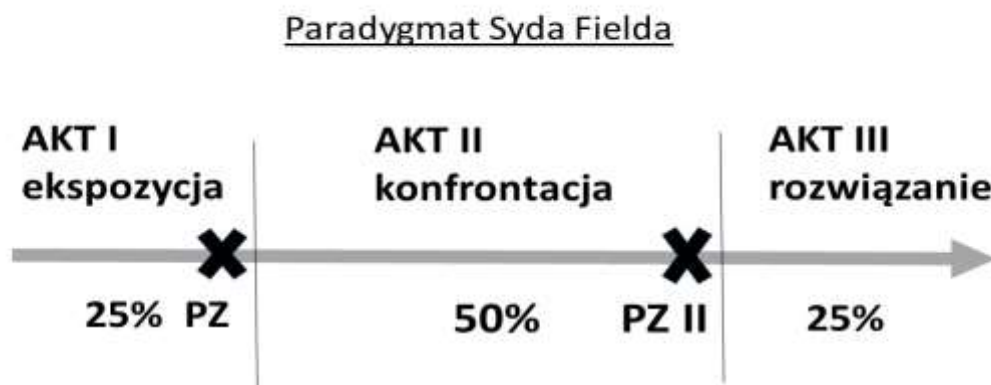
Dla dalszej analizy ważne jest także ustalenie przedziałów czasowych dla poszczególnych aktów. Akt I to ekspozycja filmowego świata, zawiązanie intrygi i pierwszy punkt zwrotny wraz z występującym po nim wybrzmieniem. Field twierdzi, że akt I to początkowe 25% czasu trwania filmu.

Akt II to rozwinięcie konfliktu zarysowanego w akcie pierwszym ponownie zakończony punktem zwrotnym. Akt II czyli właściwa akcja filmu to 50% jego czasu trwania.

Po wybrzmieniu następuje akt III czyli rozwiązanie akcji będące ostatnim 25% czasu trwania filmu.⁷

⁶ Założenia paradygmatu Syd Field wyłożył w książce *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, New York 1982.

⁷ W rzeczywistości w swojej teorii Syd Field obrazuje czasowy rozkład trwania poszczególnych aktów filmowych na przykładzie 120 stronicowego scenariusza, gdzie odpowiednio: akt I to 30 stron scenariusza, akt II 60 stron i akt III to 30 stron.



Rysunek 2 Graficzne przedstawienie paradygmatu Syda Fielda źródło: opracowanie własne.

Dalsze rozważania będą dotyczyły głównych wątków serialowych jako odpowiedników głównej osi narracji struktur filmowych, które realizują wzorzec Syda Fielda.

Rodzina Soprano

Rozpatrując serial w ujęciu sezonowym dominującymi wątkami w pierwszym sezonie są „problemy z matką Livią”, „depresja gangstera” i „konflikt z wujem Juniorem”⁸. Rozpatrując serial w ujęciu całościowym dominantą dramaturgiczną pozostaje konflikt głównego bohatera czy to z innymi grupami przestępczymi czy z organami ścigania czy w jak z pierwszym sezonie konflikt wewnątrz grupowy z wujem Juniorem. Niezmiennym pozostaje fakt, że zawsze stawką jest władza w strukturach mafijnych. Wspomniane wątki dotyczące konfliktu z matką Livią jak i problemy natury psychicznej Tonego Soprano w kolejnych sezonach tracą na znaczeniu lub są traktowane marginalne. Można zaliczyć je do wątków pobocznych ściśle skorelowanych z głównym wątkiem serialowym, który można nazwać „dążenie do władzy Tonego Soprano”. Samo przywołanie takiej a nie innej nazwy jest zgodne z zasadą scenariopisarską polegającą na wyznaczeniu protagoniście przez twórców serialowych wyraźnie zarysowanego celu, do którego będzie dążył czy to w ujęciu sezonowym czy w ujęciu całego serialu.

⁸ „wuj Junior” to najczęściej używane zdrobnienie Corrado „Juniora” Soprano będącego serialowym wujem Tonego Soprano.

Należy zauważyć, że w przypadku serii *Rodziny Soprano* wątek główny w niektórych odcinkach jest wypierany na drugi plan wydarzeniami epizodycznym, na których w dużej mierze budowane są poszczególne odcinki serialowe.

Poniższy diagram ilustruje rozkład wątku głównego w pierwszym sezonie



Rysunek 3 Przebieg dramaturgiczny głównego wątku pierwszego sezonu Rodziny Soprano źródło: opracowanie własne.

Pierwszy sezon jest rozpisany na trzynaście odcinków. Pilotowy odcinek to zawiązanie akcji. Tony Soprano sprzeciwia się wujowi Juniorowi w sprawie zabójstwa jednego z byłych pracowników wuja w restauracji pozostającej pod jego protekcją. Poprzez to wydarzenie zostaje zawiązana oś konfliktu między mężczyznami. Spór wewnątrz rodziny mafijnej przybiera na sile do odcinka czwartego kiedy umiera dotychczasowy szef grupy przestępczej New Jersey – Jackie Aprile. Jako następcy są wskazywani zarówno Tony Soprano jak i jego wuj. Wbrew tego na co wskazuje dramaturgia serialowa nie zostaje wszczęta wojna między gangsterami. Następuje pokojowe rozstrzygnięcie. Tony Soprano zgadza się by wuj został szefem mafii w New Jersey, natomiast samemu zamierza zakulisowo zarządzać strukturą przestępczą. Powyższy zwrot akcji jest typowym przykładem punktu zwrotnego kończącego wydarzenie aktu pierwszego. Zostaje ustalona nowa równowaga. Akt drugi to podwójna gra Tonego Soprano oraz powolne odkrywanie prawdy przez wuja Juniora. Drugi punkt zwrotny i zakończenie aktu drugiego ma miejsce w jedenastym odcinku kiedy wuj Junior wydaje wyrok śmierci na Tonego Soprano i wynajmuje zamachowców, którzy mają ten wyrok wykonać. Odnajdujemy tu drugi punkt zwrotny który Robin Russin opisuje jako moment „gdy bohater zawodzi, przerywa walkę, gdy własne słabości biorą nad nim górę i cel wydaje się nieosiągalny” (Russin, Down 2009: 94). Z taką sytuacją mamy do czynienia w tym przypadku gdyż Tony pogrążony jest w depresji, wydaje się zupełnie bezsilny wobec zbliżającego się zagrożenia.

Akt III to rozwiązanie konfliktu. Nieudany zamach na Tonego Soprano oraz aresztowanie wuja Juniora przez policję powodują, że szefem mafii zostaje Tony Soprano, który niejako realizuje swój cel – zarządzanie strukturą mafijną New Jersey.

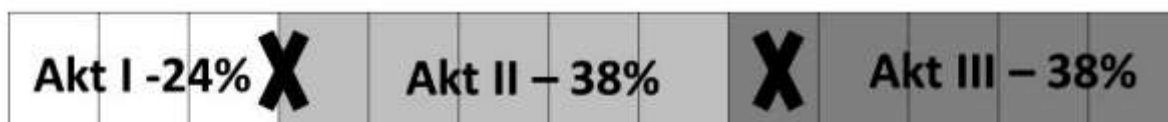
Powyższy przykład obrazuje, że wątek główny serialu został skonstruowany zgodnie z paradygmatem Syda Fielda. Zachowano podział trójaktowości z dwoma, zmieniającymi bieg wydarzeń punktami zwrotnymi. Wydarzenia pierwszego sezonu charakteryzowała

progresja dramaturgiczna, by w końcowym trzecim akcie nastąpiło jej rozwiązanie. Oczywiście twórcy nie zakończyli konfliktu jednoznacznie, oczywistym jest że przebieg wątku będzie rozwijany w kolejnych sezonach. Odstępstwem od założeń fieldowskich jest rozkład czasowy. Zauważalne jest przesunięcie punktów zwrotnych. Nie występują one tutaj jak w paradygmacie Fielda w odstępach czasowych 25% /50%/ 25%. W serialu Davida Chase akt pierwszy jest wydłużony do około 30% wydarzeń serialowych kosztem skrócenie aktu drugiego do 46 %.

Prawo ulicy

Z nieco odmiennym typem serialu mamy do czynienia w przypadku *Prawa ulicy*. Jest to serial wielosezonowy, jednak pojedyncze sezony tworzą zamknięte opowieści, które łączy jedność miejsca (miasto Baltimore) jak i postacie serialowe. Bohaterowie, w zależności od sezonu, są w danej serii postaciami pierwszoplanowymi by w kolejnych odgrywać role drugo czy nawet trzecioplanowe (detektyw Jimie McNulty). Niewątpliwie poszczególne sezony posiadają wyrazisty wątek główny przez co można je zaliczyć do „telewizji jakościowej” o złożonym typie narracji. W poniższej analizie, podobnie jak w poprzednim przypadku, zostanie zbadany przebieg dramaturgiczny głównej osi fabularnej pierwszego sezonu.

Prawo ulicy (13 odc.)



Rysunek 4 Przebieg dramaturgiczny głównego wątku pierwszego sezonu Prawa ulicy
źródło: opracowanie własne.

Pierwszy odcinek to zawiązanie dramaturgii serialowej. Detektyw Jimmy McNulty informuje zaprzyjaźnionego sędziego z sądu okręgowego Baltimor o bezkarności dilerka narkotykowego Avona Barksdale. W związku z powyższym zostaje powołana grupa operacyjna w skład, której wchodzi policjanci z różnych wydziałów, której celem jest zebranie materiału dowodowego i sformułowanie aktu oskarżenia przeciwko przestępcom działającym pod egidą Barksdale'a. To co odróżnia ten serial od *Rodziny Soprano* to zbiorowy bohater. Pomimo tego, iż serial otwiera sekwencja oględzin miejsca zbrodni z udziałem detektywa Jimma McNulty i jednocześnie to on jest postacią poprzez którą zostaje zawiązana akcja fabularna to mamy do czynienia z portresem zbiorowym grupy policjantów zmagających się z ekspozycyjnym problemem. W uproszczeniu można stwierdzić, że główny wątek serialowy posiada dramaturgię opartą na klasycznym

konflikcie dobra – czyli przedstawicieli prawa – ze złem, reprezentowanym przez przestępcę.

Pierwszy punkt zwrotny występuje w końcówce epizodu trzeciego (pełni rolę typowego cliffhanger odcinkowego). Klimax jest zwieńczeniem policyjnego śledztwa w postaci nalotu policji na potencjalne miejsca popełnienia przestępstw narkotykowych. Podjęte działania nie przynoszą porządnego efektu. Detektywi nie znajdują dowodów rzeczowych przestępstwa: broni, narkotyków czy pieniędzy pochodzących z nielegalnych źródeł. Ich dochodzenie kończy się fiaskiem, medialną porażką. W wyniku nieudanej akcji zostają powzięte nowe środki. Klonowanie pagerów, podsłuchy na budkach telefonicznych, zaangażowanie nowych środków policyjnych. Śledztwo w akcie drugim jest prowadzone ze szczególną starannością bez presji przełożonych domagających się szybkiego zakończenia sprawy. W trakcie działań operacyjnych pojawiają się nowe dowody w sprawie, kolejni świadkowie, zostają odkryte nowe okoliczności przestępstw. Jeden z takich tropów jest drugim punktem zwrotnym; gdy w dziewiątym epizodzie detektyw Lester Freamon odkrywa, że narkotyki są tylko częścią przestępczego procederu. Najważniejsze są pieniądze, którymi przestępcy finansują kampanie polityczne czy to senatorów czy polityków z rady miasta. Dzięki temu odkryciu okazuje się, że policjanci nie prowadzą śledztwa w sprawie drobnych przestępców narkotykowych, ale przeciwko zorganizowanej grupie mafijnej mającej umocowanie w świecie politycznym. Jest to typowy punkt zwrotny, poprzez który, jak koncytuje Maciej Karpiński, następuje „odkrycie jakiejś nowej, wcześniej nieprzewidywalnej prawdy, która stawia dotychczasową akcję w innym świetle” (Karpiński 2006: 146). W wyniku tego odkrycia dodatkowym czynnikiem utrudniającym śledztwo okazują się być politycy pragnący doprowadzić do jak najszybszego jego zakończenia, gdyż zebrany materiał dowodowy staje się zagrożeniem dla ich karier politycznych. Akt III to kulminacja wydarzeń dramatycznych i finał w postaci rozprawy sądowej.

Prawo ulicy to kolejny serial spełniający wymogi paradygmatu Fielda z trójaktową kompozycją dzieła, dwoma mocnymi punktami kulminacyjnymi oraz stopniowo narastającą dramaturgią z wyrazistym finałem. Podobnie jak w przypadku *Rodziny Soprano* części struktury serialowej są rozłożone nierównomiernie. O ile w poprzednim przykładzie występował wydłużony akt pierwszy kosztem skrócenia pozostałych dwóch, o tyle w przypadku *Prawa ulicy* sytuacja jest odmienna. Kończący historię akt trzeci jest rozciągnięty do 38% by adekwatnie dwa wcześniejsze akty głównej osi narracji były odpowiednio skrócone.

Breaking Bad

W serialu *Breaking Bad*, podobnie jak w *Prawie ulicy*, twórcy budują wielopoziomową narrację z wyraziście nakreśloną dramaturgią głównego wątku będącego dominantą serialową. Protagonista (Walter White) chce zabezpieczyć finansowy byt swojej rodziny

na wypadek ewentualnej śmierci (ma zdiagnozowany zaawansowany nowotwór klatki piersiowej). Posiada więc sprecyzowany cel, do którego dąży zmagając się z różnego rodzaju problemami. W kolejnych seriach zdobywanie pieniędzy staje się jego obsesją, co odbywa się kosztem relacji z rodziną, jednak w poniższym opracowaniu będzie przeanalizowany wątek główny pierwszego sezonu.



*Rysunek 5 Przebieg dramaturgiczny głównego wątku pierwszego sezonu Breaking Bad
źródło: opracowanie własne.*

Zawiązanie akcji w pilotowym odcinku ma miejsce gdy nauczyciel chemii Walter White spotyka swojego dawnego ucznia Jessiego. Wiedząc o jego przestępczej działalności nakłania go do rozprowadzania narkotyków, które samemu chce produkować. Decyzję podejmuje pod wpływem wydarzenia z wątku katalizującego „choroba Waltera”, który należy do wątków wspomagających (pobocznych). Zmianę biegu wydarzeń serialowych w postaci rozpoczęcia produkcji metamfetaminy przez głównego bohatera można potraktować jako punkt zwrotny. Jednak należy mieć na uwadze, iż serial odróżnia od form fabularnych między innymi zawiązanie akcji fabularnej poprzez zdarzenie o dużej sile dramaturgicznej, od którego często zależy oglądalność danych seriali, co warunkuje ich dalszą produkcję.

Pierwszym punktem zwrotnym jest sytuacja będąca następstwem nieudanej próby sprzedaży narkotyków przez Waltera i Jessiego. Główny bohater po tym wydarzeniu kategorycznie oświadcza swojemu partnerowi Jessiemu, że nigdy nie będzie produkował i sprzedawał narkotyków. Ta definitywna zmiana biegu wydarzeń serialowych ma miejsce już pod koniec pierwszego odcinka.

Dramaturgia głównej osi fabularnej w drugim akcie to z jednej strony konieczność uporania się przez Waltera White’a ze skutkami nieudanej transakcji narkotykowej, oraz silny konflikt wewnętrzny bohatera w kwestii podjęcia leczenia w drogiej klinice. Kulminacja drugiego aktu ma miejsce pod koniec piątego epizodu, gdy główny bohater odwiedza swojego dawnego wspólnika Jessiego Pikmana ze słowami „let’s cook”⁹

⁹ Let’s cook - „gotujmy” (tłumaczenie własne) co w tym przypadku odnosi się do produkowania metamfetaminy.

(*Brekaing Bad* 1:5), czym wyraża wolę wkroczenia na drogę przestępczą. To ponowny zwrot ku ustaleniu nowej równowagi w serialowej diegezie. W akcie trzecim scenarzyści konfrontują Waltera z kolejnymi kłopotami stricte przestępczymi by finalnie doprowadzić do zawarcia atrakcyjnej dla niego umowy z lokalnym dilerem narkotyków Tuco.

Serial *Brekaing Bad* w przeciwieństwie do poprzednich dwu analizowanych serii składa się z siedmiu odcinków. Mniejsza liczba odcinków nie determinuje występowania tylko jednego punktu zwrotnego, ale wpływa na rozkład czasowy tych punktów. O ile we wcześniejszych dwu analizowanych przypadkach było to odstępstwo kilku procent o tyle w przypadku *Breaking Bad* pierwszy klimax następuje po 14% czasu trwania serialu. Kolejny punkt kulminacyjny jest zbliżony do rozkładu procentowego paradygmatu Fielda i pojawia się pod koniec piątego odcinka (57%). Kończący akt III to około 29% całości serialu.

Zakończenie

Współczesne seriale kontynuowane realizują paradygmat Syda Fielda. Zarówno wątki główne, jak i niektóre wątki poboczne, charakteryzuje trzyaktowa budowa z zachowaniem natężenia wzrastającej dramaturgii i pozwalające wyróżnić dwa mocne punkty zwrotne odmiennie losy bohaterów. Jedynym odstępstwem jest rozkład czasowy występowania tychże punktów. Jednak analizując współczesne produkcje „telewizji jakościowej” trzeba wziąć pod uwagę, że seriale pozostają formą około 50 minutową. Implikuje to specyficzny język narracji, gdzie wydarzenia poszczególnych wątków realizowane są fragmentarycznie, poprzez poszczególne epizody serialowe.

Gdy w pierwszym sezonie serii *Brekaing Bad* Walter White dąży do wyprodukowania i sprzedaży narkotyku to twórcy muszą dostosować dramaturgię tej narracji do wymogu seryjności. Wątek główny będzie w każdym odcinku charakteryzowała samodzielna struktura jednocześnie realizująca założenia progresji fabularnej. Dla przykładu w epizodzie szóstym Walterowi brakuje składników chemicznych do produkcji narkotyku kradnie je z magazynu chemicznego. Gdy w siódmym epizodzie jego partner Jessie zostaje okradziony i pobity przez gangstera Tuco, Walter układa plan zemsty i go realizuje.

Bardzo często dany wątek, czy to poboczny czy główny, nie występuje w danym odcinku gdyż eksponowane są przez scenarzystów inne sytuacje czy konflikty serialowe. Gdy jednak dany wątek główny rozpatrzony jest jako samodzielna struktura, o tyle konstrukcyjnie spełnia on założenia paradygmatu Syda Fielda. Niewątpliwie jest to nowy sposób konstruowania seriali, który nie występował przed okresem „telewizji

jakościowej”¹⁰. Wcześniejsze produkcje realizowały schemat przypisany wyłącznie dla formatów telewizyjnych. Na rozkład czasowy punktów kulminacyjnych wpływały przerwy reklamowe. Jak twierdzi Russin seriale charakteryzowała budowa pięcioaktowa „Seriale godzinne mają zazwyczaj pięć aktów (...) nie licząc napisów i przerw reklamowych, seriale godzinne trwają w rzeczywistości czterdzieści sześć minut.” (Russin, Down 2009: 335). Tym rygorom stricte telewizyjnym było podporządkowane seriale gdzie twórcy wprowadzali ciągłość narracyjną poszczególnych wątków jak w serialach *Posterunek przy Hill street* czy *Dallas*. Obecnie schemat pięcioaktowy z licznymi punktami kulminacyjnymi jest już reliktem przeszłości (jednak nadal realizowanym przez niektóre stacje telewizyjne zwłaszcza przy produkcjach proceduralnych), a swoboda jaką dostają scenarzyści serialowi zbliża ich wielowątkowe konstrukcje do schematów znanych z filmów fabularnych.

¹⁰ Wyjątkiem mogą być seriale „Archiwum X” czy „Miasteczko Twin Peaks” które posiadały spójną dramaturgicznie główną oś fabularną.

Źródło cytowania:

- Arystoteles (1988), *Retoryka-Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Freytag Gustav (1986), *Technique of the Drama*, Translated by Elias J. MacEwan, Chicago: S.C. Riggs & Co.
- Karpiński Maciej (2006), *Niedoskonałe odbicie*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
- Kozloff Sarah (1998), 'Teoria narracji a telewizja' w: (red.) Robert C. Allen, (red. nauk.) Andrzej Gwóźdź, przeł. Edyta Stawowczyk, *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*. Kielce: Wydawnictwo Szumacher
- Lewicki Arkadiusz (2011), *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Mittel Jason (2006), 'Narrative Complexity in Contemporary American Television', *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*: 58, University of Texas Press, ss. 29-40
- Ostaszewski Jacek (2005) 'fabuła', w: Rafał Syska (red.) *Słownik filmu*, Warszawa: Zielona Sowa
- Russin, Robin, William, Down (2009), *Jak napisać scenariusz filmowy*, przekł. Ewa Spirydowicz, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec
- Słowiński Janusz (1988) 'wątek', w: Janusz Słowiński (red) *Słownik terminów literackich*, Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich
- Polskatimes.pl (2013) 'Gorejący krzew moralnego niepokoju. Agnieszka Holland kręci seriale', online: <http://www.polskatimes.pl/artukul/784508,gorejacy-krzew-moralnego-niepokoju-agnieszka-holland-kreci-seriale-video,id,t.html>[dostęp: 15.08.2017].
- Belivermag.com (2007) 'David Simon', online: http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon [dostęp: 15.08.2017].

FANTOMAS I SURREALIŚCI

Agnieszka Kuczyńska

Instytut Kulturoznawstwa UMCS

kuczynskaae@gmail.com

Abstract: Fantomas and Surrealists

The series of Fantomas novels was created as a result of a breakneck contract. The authors (P. Souvestre and M. Allain) were to supply Éditions Fayard a new novel of approximately 380 pages a month. The contract imposed the speed of writing that inadvertently conformed their work to surrealist *écriture automatique*. Such a technique resulted in *recambolesque* texts full of violence devoid of pragmatic reasons. The aim of this paper is to present the surrealists' fascination with the demonic figure of Fantomas on the background of their interests in popular culture as a domain where new myths are emerging and where the anxieties of the collective unconscious becoming visible. At the end of the 20s, in the face of fascism rising to power and the fiasco of their political ambitions, the surrealists changed their political strategy. Their aim was no longer to destabilize the bourgeois social order but to understand the social mechanisms, especially those resulting in conflicts. For the surrealists the incomprehensible and frightening deeds of Fantomas were indicators of the repressed part of the psychological reality and the "convulsive beauty" of his atrocities depended of their role as an accusation and as a paradoxical by-product of the social laws and limitations.

Keywords: Surrealism, Fantomas, Popular Culture, Cruelty, Identity

Streszczenie:

Cykl powieści o Fantomasie powstał w wyniku karkołomnego kontraktu. Autorzy (P. Souvestre i M. Allain) zobowiązali się dostarczać wydawnictwu Fayard co miesiąc nową, liczącą ok. 380 stron powieść. Wymuszało to tempo pisania, które w sposób niezamierzony zbliżało ich technikę do surrealistycznego zapisu automatycznego. W rezultacie powstały teksty pełne szalonych zwrotów akcji i pozbawionego pragmatycznych uzasadnień okrucieństwa. Celem artykułu jest przedstawienie fascynacji surrealistów demoniczną postacią Fantomasa na tle ich zainteresowań kulturą popularną jako przestrzenią, gdzie powstają nowe mity i gdzie widoczne stają się wyparte do zbiorowej nieświadomości lęki współczesnego świata. Pod koniec lat 20. wobec rosnącego w siłę faszyzmu i wobec niepowodzenia swoich politycznych ambicji surrealiści zmienili swoją strategię. Ich celem nie było już destabilizowanie burżuazyjnego porządku społecznego, ale próba zrozumienia rządzących społeczeństwem procesów, szczególnie tych których rezultatem są konflikty. Niezrozumiałe i przerażające czyny Fantomasa wskazywały, zdaniem surrealistów, na część rzeczywistości psychicznej wypartą do nieświadomości, a

„konwulsyjne piękno” polegało na tym, że były oskarżeniem i paradoksalnym produktem społecznych praw i ograniczeń.

słowa kluczowe: surrealizm, Fantomas, kultura popularna, okrucieństwo, tożsamość

Surrealiści jako nastoletni chłopcy z entuzjazmem czytali książki o Fantomasie i oglądali zrealizowane na ich podstawie filmy, jednak o tym, że była to dla nich postać fascynująca, także wtedy, kiedy byli już zupełnie dorośli, zdecydowały nie tylko sentymenty. W „okresie snów”, kiedy działało Biuro Badań Surrealistycznych (Bureau des recherches surréalistes), na biurku przy którym przyjmowano interesantów, obok egzemplarza *Wstępu do psychoanalizy* Freuda leżał egzemplarz *Fantomasa*.¹

Surrealiści wobec kultury popularnej

Oczywiście od czasu narodzin kierunku zainteresowanie surrealizmu kulturą popularną było w jakimś stopniu prowokacją wobec kultu „doskonałości”, buntem przeciwko skompromitowanej wojną kulturze Zachodu, a jednocześnie nawiązaniem do Rimbaud’a, Jarry’ego i Apollinaire’a, którzy doceniali „idiotyczne obrazy, zdobione nadproża, dekoracje, namioty linoskoków, szyldy, jarmarczne malowanki, niemodną literaturę, łacinę kościelną, erotyczne książki nieliczące się z ortografią, romanse naszych dziadków, baśnie czarodziejskie, książeczki dla dzieci, stare opery, nieodorzeczne refreny, naiwne rytmy”².

Celem surrealistów było podważenie samozadowolenia dominującej tradycji kulturowej, dlatego w kulturze popularnej widzieli potencjał do wykorzystania, czasami - nieświadomego sprzymierzeńca. Opór przeciw kulturze oficjalnej nie musi być indywidualny i świadomy – nieświadomy i zbiorowy może działać nawet bardziej skutecznie. Ten nieświadomy i zbiorowy opór jest skutkiem ubocznym działania przemysłu kulturowego, niezamierzonym rezultatem jego nacisków. Kultura popularna, dla korzystających z teorii Freuda surrealistów, była miejscem powrotu wypartego. Dlatego właśnie w niej szukali nieświadomych dążeń ludzkiego ducha. Nie byli wobec niej bezkrytyczni, zdawali sobie sprawę z jej ogłupiającego wpływu, natomiast interesowało ich to, co odczuwali jako opozycyjne wobec dominującego nurtu zarówno wysokiej, jak niskiej kultury. Kino, komiks, groszowe powieści, sztuka naiwna – to były marginesy wykluczone ze sztuki wysokiej, ale też pole, na którym mogły powstać mity konstruujące

¹ Wspomnienia André Massona na ten temat przytacza Didier Ottinger, *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies de labyrinthe. D’Ariane à Fantômas*, Gallimard, Paris 2002. s. 30.

² Artur Rimbaud, *Alchemia słowa (Majaczenia II, Sezon w piekle)*, przeł. Artur Miedzyrzecki, [w:] Artur Rimbaud, *Poezje wybrane, wybór i opracowanie Artur Miedzyrzecki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 141.

nową wrażliwość. Fantomas jako produkt i bohater masowej nieświadomości był przypadkiem szczególnie interesującym.

Powieści i filmy

Cykl powieści o Fantomasie napisany przez Pierre'a Souvestre'a (1874-1914) i Marcela Allain'a (1885-1969) powstał w wyniku karkołomnego kontraktu. Autorzy zobowiązali się dostarczać wydawnictwu Fayard co miesiąc nową, liczącą ok. 380 stron powieść.³ Od lutego 1911 do września 1913 powstały 32 tomy.⁴ Wymuszało to tempo pisania, które w sposób niezamierzony zbliżało ich technikę do surrealistycznego zapisu automatycznego. W rezultacie powstały teksty pełne szalonych zwrotów akcji, fajerwerków nieskrępowanej przymusem prawdopodobieństwa wyobraźni i pozbawionego pragmatycznych uzasadnień okrucieństwa. Awangardowi artyści ku nieukrywanemu zdumieniu autorów książek, po prostu uwielbiali Fantomasa.⁵ Nie mniejsze wrażenie niż powieści wywarła na nich zrealizowana przez Louis'a Feuillade'a filmowa wersja jego przygód.⁶

³ Żeby udało się to zrobić konieczna była ściśle przestrzegana strategia. W 1 tygodniu powstawał szkic powieści, tytuły rozdziałów, główna linia intrygi. Allain opisywał kilka scen rysownikowi Gino Starace, który projektował okładkę. 2-3 tydzień - na zmianę dyktowali sekretarce, czasami nagrywali kolejne rozdziały, które następnie były przepisywane i redagowane. 4 tydzień – wymieniali się kopiami, pisali przejściowe akapity i oddawali manuskrypt wydawcy (Fayard). John Ashbery, *Introduction to Fantômas*, [w:] Marcel Allain and Pierre Souvestre, *Fantômas*, Picador, London 1987.

⁴ Ukazywały się w kolekcji „Le Livre populaire” i kosztowały zaledwie 65 centymów (pierwszy tom sprzedawano w promocyjnej cenie 35 centymów). Oprócz tego 11 kolejnych książek o Fantomasie opublikował sam Allain po śmierci Souvestre'a (1914) w l. 1919-32 i ostatni, pojedynczy tom w związku z kolejną filmową adaptacją powstał w 1963 roku. *Ibidem*.

⁵ Apollinaire i Max Jacob założyli Société des amis de Fantômas (1912). Do jego entuzjastów należeli także m.in. Picasso, Juan Gris. Robert Desnos poświęcił mu wiersz *La Complainte de Fantômas*, [w:] *Fortunes*, Gallimard, Paris 1942, pierwotnie przeznaczony do wykonania podczas audycji radiowej w 1933 roku. Fantomas pojawia się także w jego tekście *Imagerie moderne*, „Documents” 1 (7) 1929, s. 377.

⁶ W wytwórni Gaumont w l. 1913-14 powstało 5 filmów o Fantomasie, z których każdy tworzył niezależną całość. Książka, a szczególnie filmy Feuillade'a odniosły ogromny sukces nie tylko we Francji, ale także w Rosji, innych krajach Europy i w USA. W sposób charakterystyczny dla kultury popularnej historia przełożona została na wszystkie dostępne wówczas media – teatr (adaptacja Gabriela Timmory, 1921), audycje radiowe, piosenki, powieści fotograficzne (17 zeszytów wyd. w 1962 roku przez Édition Mondiales-Del Duca), komiksy (wyd. Opera Mundi 1930. 1941 rys. P. P. Santini, 1953 rys. Pierre Tabary, 1969 adaptacja Agnès Guilloteau, rys. Jacques Taillefer), filmy oprócz Feuillade'a Paul Féjos (1931), Jean Sacha (1947), Robert Vernay (1949), André Hunebelle (1964). <http://www.fantomas-lives.com/fanto4.htm> Na temat relacji surrealizmu z kulturą popularną zob.: Walz Robin, *Pulp Surrealism*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2000.

Nowoczesna mitologia

Pierwsza część *Wieśniaka paryskiego* Louis'a Aragona (1926) nosi tytuł *Wstęp do nowoczesnej mitologii* i relacjonuje sytuację ponownego zaczarowania odczarowanego uprzednio świata:

„Nie wielbi się dzisiaj bogów na wysokościach. Świątynia Salomona przeszła do metafor, gdzie osłania jaskółcze gniazda i splotałe jaszczurki. Duch kultów, rozpraszając się w prochu, opuścił miejsca święte. Są jednak inne miejsca, gdzie ludzie zajmują się bez reszty swoim tajemniczym życiem i gdzie bierze początek głęboka wiara.”⁷

Te miejsca to ulice miast, gdzie królują postacie z reklam, szyldów sklepowych, plakatów. Do nowego panteonu należą zaludniający zbiorową wyobraźnię bohaterowie filmów i sprzedawanych w kioskach powieści. Jednym z bohaterów nowoczesnej mitologii był Fantomas.

Kłopoty z tożsamością

Gigantyczna, zamaskowana postać ubrana we frak i cylinder trzymając w dłoni zakrwawiony sztylet kroczy po dachach Paryża. Tak na okładce pierwszego tomu powieści przedstawiony został „Demon Zła”, „Geniusz Zbrodni” - Fantomas. Jednak nikt nie wiedział jak naprawdę wygląda Fantomas. Potrafił błyskawicznie zmieniać swój wygląd – przy pomocy zupełnie racjonalnych sposobów (na ogół wstrzykiwanej z wprawą parafiny), a mimo to na swój sposób magicznie, wydłużał podbródek, zmieniał kształt nosa i ust, pogrubiał policzki. Talent charakteryzatora wykorzystywał także zmieniając peruki, sztuczne wąsy i brody. Miał dziesiątki twarzy, a jednocześnie żadna z tych twarzy nie była jego własna. Mógł stać się każdym – dozorcą, lekarzem, rosyjskim oficerem, ambasadorem i żebrakiem, markizem de Ressac i „człowiekiem prymitywnym” Ouauaoua. Był wcieleniem jednego z najważniejszych problemów nowoczesności – problemu z tożsamością.⁸

⁷ Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 17.

⁸ Ogromny sukces i ogromna popularność, książka a szczególnie filmy Feuillade'a – nie tylko we Francji, także w Rosji, innych krajach Europy i w USA, w sposób charakterystyczny dla kultury popularnej przełożony na wszystkie dostępne wówczas media – teatr (adaptacja Gabriela Timmory, 1921), audycje radiowe, piosenki, powieści fotograficzne (17 zeszytów wyd. w 1962 roku przez Édition Mondiales-Del Duca), komiksy (wyd. Opera Mundi 1930. 1941 rys. P. P. Santini, 1953 rys. Pierre Tabary, 1969 adaptacja Agnès Guilloteau, rys. Jacques TAILLEFER), filmy oprócz Feuillade'a Paul Féjos (1931), Jean Sacha (1947), Robert Vernay (1949), André Hunebelle (1964).

“Qui suis-je?” – tym pytaniem Breton rozpoczyna najślawniejszą ze swoich książek – *Nadję* (1928). „Si par exception je m’en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je “hante”?”⁹ Breton bawi się powiedzeniem: “Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es”. Sugeruje, że „ja” rozumiane jako stabilna, spójna całość roztapia się i definiuje na nowo poprzez kolejne spotkania z ludźmi, miejscami, przedmiotami. Notując znaki, które konstruuja jego tożsamość, Breton pokazuje siebie jako nomadyczną jednostkę, która bezustannie zmienia się pod wpływem sił, energii wytwarzanych przez palimpsest miasta. Tożsamość surrealisty jest stale przekształcanym, ruchomym konstruktem.¹⁰

Magritte

Surrealiści w historiach o Fantomasie znajdowali wątki, które ujawniały się także w ich własnych tekstach i obrazach. Mężczyzna w meloniku – jeden z najlepiej rozpoznawalnych motywów malarstwa René Magritte’a – jest postacią, która streszcza zestaw problemów z tożsamością charakterystyczny dla surrealizmu, a jednocześnie wprost odwołuje się do figury Fantomasa. Najbliżej związane z tą postacią są obrazy z okresu międzywojennego. Kiedy w latach 50. Magritte po tzw. *période vache* wraca do swojego dawnego stylu i do postaci mężczyzny w meloniku, ma on stopniowo coraz mniej złowieszczy charakter, coraz bardziej oddala się od figury „Mistrza Zbrodni”¹¹.

Mężczyzna w meloniku po raz pierwszy pojawia się na obrazie *Rêveries du promeneur solitaire* z 1926 roku. Obraz *Le Retour de flamme* (1943) wzorowany jest na ilustracji z okładki pierwszego tomu powieści o Fantomasie, tyle że kolosalna postać trzyma w ręce różę zamiast sztyletu.

Magritte współtworzył kolejne wydania założonego przez Paula Nougé pisma belgijskich surrealistów „Distances” (1928)¹², dostarczając nie tylko ilustracji, ale także tekstów – w pierwszych dwóch numerach znalazły się kolejno jego: *L’homme au visage sans chemin* i *Notes sur Fantômas* poświęcone temu bohaterowi. Są to fragmenty większego, niedokończonego tekstu *Nick Carter* inspirowanego komiksem o amerykańskim

⁹ André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris 1964, s. 9.

¹⁰ Doświadczenie, które było udziałem Bretona jest ciągłym źródłem refleksji nad tożsamością uprawianej przez hermeneutykę, gdzie nie jest ona rozumiana esencjalnie i fizykalnie, lecz jako szereg aktów rozumienia – dialogu. Por. Hans Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 358 i nn.

¹¹ Sandra Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*, Ashgate, Farnham and Burlington 2015.

¹² Ukazały się w sumie 3 numery pisma pomyślanego jako miesięcznik - styczeń, marzec, kwiecień 1928 roku. Reprodukowane są w całości w książce Marcel Mariën, *L’Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1979.

detektywie.¹³ Magritte wymyślił postać, która jest jednocześnie przestępcą i stróżem prawa, Fantomasem i Nickiem Carterem. Przykładem tego połączenia może być także obraz *Le Barbare* (1927) namalowany jako portret Fantomasa (także tutaj źródłem ikonograficznym była okładka pierwszego numeru powieści Souvestre'a i Allain'a, na której gigantyczna postać „Geniusza Zbrodni” góruje nad Paryżem).¹⁴ Obraz został zniszczony w czasie II wojny światowej. Pozostała fotografia zrobiona w czasie wystawy w Londynie w 1938, na której obok obrazu przedstawiającego zamaskowanego Fantomasa w wieczorowym stroju i cylindrze pozuje powtarzając układ jego ciała i gest Magritte ubrany w garnitur i melonik. Na odwrocie zdjęcia przyjaciel artysty, Edouard Mesens zanotował, że obraz ten był wystawiany także pod tytułem *Detektyw*. Na podwójną tożsamość Fantomasa i Nicka Cartera nakłada się jeszcze jedna postać – postać samego artysty.¹⁵

Bardziej jeszcze niż powieści o Fantomasie fascynował Magritte'a cykl nakręconych na ich podstawie filmów Feuillade'a. Kompozycja obrazu *L'Assassin menacé* (1927) przedstawiającego dwie ubrane w czarne garnitury i meloniki postacie ukryte w przejściu i obserwujące „mordercę” przypomina scenę z filmu *Le rendez-vous. Le mort qui tue* (1913 - trzeci odcinek serii o Fantomasie).

Skonstruowana przez Magritte'a postać wiele zawdzięcza także wtopionemu w anonimowy tłum zbrodniarzowi, bohaterowi opowiadania Edgara Allana Poe (Poe należał do jego ulubionych autorów) *The Man of the Crowd*¹⁶. Mężczyzna w meloniku - „człowiek bez właściwości”, „człowiek z tłumu” – podobnie jak sam Fantomas należy do licznie reprezentowanych w latach 20. i 30. postaci, które wcielają zasadnicze problemy epoki związane z konsekwencjami uprzemysłowienia, masowej produkcji, przeludnienia miast, alienacji.

¹³ Clio Elizabeth de Carvalho Meurer, *René Magritte: les proses de Distances*. „Interfaces: Image, Texte, Language”, R: XXIX, 2010, <http://college.holycross.edu/interfaces/vol29/meurer.pdf> [dostęp: 26.09.2016].

¹⁴ W liście do Paula Nougé z 1928 roku Magritte pisze o tym obrazie określając go jako *Le Barbare* (*Fantômas*). *Ibidem*.

¹⁵ Tekst notatki brzmi: „R.M. faisant acte de présence à sa première exposition individuelle à Londres. Titre du tableau: „Le Barbare” (1928). L'oeuvre avait figuré dans des expositions à Moscou et Leningrad, grâce aux soins de M. Louis Piérard. L'étiquette apposée par les Russes porte le nom de l'artiste et le titre „Détective”. Ce tableau fut détruit dans le premier bombardement de Londres avec 150 autres tableaux dont une quinzaine de Magritte”. Cyt. za: *René Magritte. Catalogue Raisonné*, t. 1: *Oil Paintings 1916-1930*, red. David Sylvester Sarah Whitfield, Philip Wilson Publishers, Anvers 1992, s. 249.

¹⁶ *The Man of the Crowd*, [w:] *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, red. Gary Richard Thompson, Harper Collins, New York 2004, s. 272.

Okrucieństwo

Fantomas fascynował surrealistów także nieuzasadnionym pragmatycznie, wybujałym i fantastycznym okrucieństwem swoich zbrodni. Podobne zainteresowanie budziły niezrozumiałe w swoich nieracjonalnych ekscesach zabójstwa z pierwszych stron gazet – np. wojny gangów w Chicago, czy – szczególnie – zabójstwo, którego dokonały Christine i Léa Papin¹⁷. Ich podwójny portret znalazł się na ostatniej stronie „Le Surréalisme au service de la Révolution” (nr 5). Służące w domu Mme i Mlle Lancelin w Le Mans z niezrozumiałą brutalnością zamordowały swoje chlebobawczynie. Relacje obejmowały koszmarnie szczegóły – wydłubane oczy, pocięte nogi etc. Surrealiści interpretowali takie ekscesy okrucieństwa jako momenty ujawniania ukrytych, wypartych ze społecznej świadomości sił strachu i społecznego rozpadu. Pod koniec lat 20. wobec rosnącego w siłę faszyzmu i wobec niepowodzenia swoich politycznych ambicji (współpracy z Partie Communiste Français - PCF) zmienili swoje zamierzenia. Ich celem w „epoce strachu” nie było już destabilizowanie burżuazyjnego porządku społecznego, ale próba zrozumienia rządzących społeczeństwem procesów, szczególnie tych których rezultatem są konflikty. W pewnej mierze był to także powrót do wcześniejszych zainteresowań – tyle, że teraz miejsce zapisu automatycznego i interpretacji marzeń sennych zajęła paranoja krytyczna Salvadora Dalego i koncepcje Jacquesa Lacana. Szukając ukrytych motywów, rytualizowanych zachowań, przerażających wybuchów przemocy interesowali się zarówno siostrami Papin jak Fantomasem. René Crevel pisał: „W przypadku seksualnego lub morderczego ekshibicjonizmu, jak mamy go ocenić, jeśli nie wrócimy do wyparcia, które leży u jego początku. Piękno niektórych zamachów na skromność lub życie polega na tym, że są oskarżeniem, z całą swoją gwałtownością, potworności praw i ograniczeń, które produkują potwory.”¹⁸ Analiza zbrodni ma ujawnić w jaki sposób odciska się na nas polityka. Przerażający w swoim okrucieństwie akt wskazuje na część rzeczywistości psychicznej wypartą do nieświadomości. „Jak w sławnej definicji piękna konwulsyjnego wziętej z Lautréamonta, paranoiczna zbrodnia według surrealistów ujawnia swoje konwulsyjne piękno przez to, że traumatyczne spotkanie pomiędzy „wewnętrzną” strukturą nieświadomego motywu i zewnętrznym światem oskarża, wskazuje na niemożliwy do zauważenia w inny sposób trzeci element – społeczną siłę represji (...).”¹⁹

¹⁷ O zainteresowaniach surrealistów okrucieństwem zob. Jonathan P. Eburne, *Surrealism Noir*, [w:] *Surrealism, Politics and Culture*, red. Raymond Spiteri, Donald LaCoss, Studies in European Cultural Transition, t. 16, Ashgate, Aldershot and Burlington 2003, s. 91-110; Idem, *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca 2008.

¹⁸ *Notes en vue d'une psycho-dialectique*, „Le Surréalisme au service de la révolution”, 5.05.1933, s. 50.

¹⁹ Eburne, *Surrealism Noir*, s. 101.

Ernst

Jednak Fantomas był dla surrealistów nie tylko przedmiotem badań dotyczących społecznego znaczenia paranoicznych zbrodni, ale także jednym z bohaterów młodzieńczych lektur. W ten sposób przedstawił go Max Ernst na jednej z tablic powieści-kolażu *La Femme 100 tête* (1929). W 8 rozdziale znajduje się ilustracja z podpisem *Fantômas, Dante et Jules Verne*²⁰. Ernst umieścił Fantomasa w balonie, obok historycznych postaci – autorów światów, które obejmowały całą możliwą do pomyślenia przestrzeń – Dantego i Juliusza Verne’a.

W koszu lecącego balonu siedzą trzy postacie. Kosz przedstawiony został w przekroju, więc wszystkie figury widoczne są w całości. Fantomasa domyślamy się w ubranej na czarno postaci siedzącej po lewej stronie, w chuście i cylindrze na głowie. W środku grupy, w charakterystycznym stroju, znalazł się Dante. W trzeciej, siedzącej po prawej stronie postaci, metodą eliminacji rozpoznajemy Verne’a. Ubrany w obszyty futrem płaszcz wznosi w górę jakiś naukowy przyrząd. Nad nim widać klatkę na ptaki, wyżej kobiece nogi w staroświeckich podwiązках i pantalonach. Ernst komponował kolaże z ilustracji pochodzących z kolekcjonowanych przez siebie starych pism, katalogów, książek. Tym razem zasadniczą część przedstawienia zaczerpnął z francuskiej popularnej encyklopedii naukowej *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes* wydanej w 6 tomach przez Louisa Fuguiera w l. 1867-91²¹. Wykorzystana strona pochodzi z 2 tomu encyklopedii i przedstawia naukowca Josepha Louisa Gay-Lussaca i Jeana-Baptiste Biota podczas jednego z pierwszych lotów balonem. Ernst dokleił do nich Dantego, zmienił imiona pozostałych dwóch postaci i dodał tytuł. W ten sposób Fantomas zyskał nową powierzchowność i wprowadzony został w krąg nowych znaczeń. Dante – jeden z tych poetów, w których Breton upatrywał poprzedników surrealizmu, zwiedził piekło i czyściec, a teraz wyruszył w niebiosy. Tyle że zamiast Beatrycze jego przewodnikami stali się Verne i Fantomas. I w ten sposób, na surrealistycznym kolażu „Geniusz Zbrodni” dostąpił paradoksalnej apoteozy.

²⁰ Abigail Susik, *Surrealism and Jules Verne: Depth of Subtext in a Collage by Max Ernst*, [w:] *Surrealism, Science Fiction and Comics*, red. Gavin Parkinson, Liverpool University Press, Liverpool 2015, s. 21.

²¹ *Ibidem*, s. 27.

Bibliografia:

- Aragon Louis, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971,
- Ashbery John, *Introduction to Fantômas*, [w:] Marcel Allain and Pierre Souvestre, *Fantômas*, Picador, London 1987.
- Breton André, *Nadja*, Gallimard, Paris 1964.
- Crevel René, *Notes en vue d'une psycho-dialectique*, "Le Surréalisme au service de la révolution", 5.05.1933, s. 50-52.
- Desnos Robert, *La Complainte de Fantômas*, [w:] *Fortunes*, Gallimard, Paris 1942.
- Desnos Robert, *Imagerie moderne*, "Documents" 1 (7) 1929, s. 377.
- Eburne Jonathan P., *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca 2008.
- Eburne Jonathan P., *Surrealism Noir*, [w:] *Surrealism, Politics and Culture*, red. Raymond Spiteri, Donald LaCoss, *Studies in European Cultural Transition*, t. 16, Ashgate, Aldershot and Burlington 2003, s. 91-110.
- Gadamer Hans Georg, *Prawda i metoda*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Mariën Marcel, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1979.
- Meurer Clio Elizabeth de Carvalho, *René Magritte: les proses de distances*, "Interfaces: Image, Texte, Language", R. XXIX, 2010, [Internet] <http://college.holycross.edu/interfaces/vol29/meurer.pdf> [dostęp: 26.09.2017].
- Ottinger Didier, *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies de labyrinthe. D'Ariane à Fantômas*, Gallimard, Paris 2002.
- Poe Edgar Allan, *The Man of the Crowd*, [w:] *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, red. G.R. Thompson, New York 2004.
- René Magritte. *Catalogue Raisonné*, t. 1: *Oil Paintings 1916-1930*, red. David Sylvester Sarah Whitfield, Philip Wilson Publishers, Anvers 1992.
- Rimbaud Artur, *Alchemia słowa (Majaczenia II, Sezon w piekle)*, przeł. Artur Międzyrzecki, [w:] Artur Rimbaud, *Poezje wybrane, wybór i opracowanie Artur Międzyrzecki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1993.
- Susik Abigail, *Surrealism and Jules Verne: Depth of Subtext in a Collage by Max Ernst*, [w:] *Surrealism, Science Fiction and Comics*, red. Gavin Parkinson, Liverpool University Press, Liverpool 2015, s. 16-39.
- Walz Robin, *Pulp Surrealism*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2000.
- Zalman Sandra, *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*, Ashgate, Farnham and Burlington 2015.
- <http://www.fantomas-lives.com/fanto4.htm> [26.09.2017]

MONSTRUM ALBO WIEDŹMINA OPISANIE. GERALT Z RIVII - BOHATER CZY ANTYBOHATER?

Joanna Nakonieczna

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

asianakonieczna@gmail.com

Abstract: A Monster or Describing a Witcher. Geralt Of Rivia - Hero Or Anti-Hero?

The creation of an anti-hero and hero who is not communicating with his personality, notions or physicality with the classic play of the warrior is more and more often seen in *fantasy* literature. A similar concept is realized in Andrzej Sapkowski's *The Witcher* saga. In my speech, I analyze the history, the life choices, the decisions and the fate of Geralt of Rivia using the expedition plan of a mythological hero developed by Joseph Campbell. The monomyth theory of the American researcher establishes in a representative standard the wayfaring of three stages: departure, initiation and return. Many tales, especially modern ones, modify or skip some elements of the journey. I am going to confirm the presence of the heroic myth in the history of the witcher, and to show that the monomyth model is concrete in Geralt's travels and missions, but in a partially modified form that involves the occasional reinterpretation of certain stages or the change in the order of their occurrence. This leads to speculation as to whether the witcher is characteristically of the hero, or whether his behavior is the basis for his definition of an anti-hero. Finally, I consider the existence of witcher mutations and the entity of witchers as creatures perceived by the categories of unnatural and degenerate, as well as the deprivation of feelings and emotions, while concluding that in the world created by Andrzej Sapkowski creatures perceived as inhuman and demonic often turn out to be a humanitarian refuge unlike the human race.

Keywords: Monomyth, Sapkowski, hero, journey, the witcher, Campbell

Streszczenie

Kreowanie postaci antybohatera i herosa nie stanowiącego łącznie swoją osobowością, poglądami ani fizycznością z klasycznym przedstawieniem wojownika jest coraz częściej ukazywane w literaturze *fantasy*. Analogiczna koncepcja jest realizowana w *Sadze o wiedźminie* autorstwa Andrzeja Sapkowskiego. W swoim wystąpieniu analizuję dzieje, życiowe wybory, decyzje i koleje losu Geralta z Rivii za pomocą schematu wyprawy bohatera mitycznego opracowanego przez Josepha Campbella. Teoria monomitu amerykańskiego badacza zakłada wyszczególnienie w reprezentatywnym wzorcu wędrówki trzech etapów: odejścia, inicjacji i powrotu. Wiele opowieści, zwłaszcza współczesnych, modyfikuje lub pomija niektóre elementy podróży. Zamierzam

potwierdzić obecność mitu bohaterskiego w historii wiedźmina oraz wykazać, iż model monomitu konkretyzuje się w podróżach i misji Geralta, jednakże w częściowo zmodyfikowanej formie, polegającej na incydentalnej reinterpretacji określonych stadiów lub zmianie kolejności ich występowania. Ma to prowadzić do rozważań, czy wiedźmin przejawia cechy charakterystyczne dla bohatera, czy też jego postępowanie jest podstawą do określenia go mianem antybohatera. Wreszcie rozważam fakt istnienia mutacji wiedźmińskich i egzystencji wiedźminów jako tworów postrzeganych poprzez kategorie nienaturalności i wynaturzenia, a także pozbawienia uczuć i emocji, jednocześnie dochodząc do konkluzji, iż w świecie wykreowanym przez Andrzeja Sapkowskiego to właśnie istoty postrzegane za nieludzkie i demoniczne bardzo często okazują się być ostoją humanitaryzmu w przeciwieństwie do przedstawicieli rasy ludzkiej.

Słowa kluczowe: Monomit, Sapkowski, heros, wyprawa, wiedźmin, Campbell

Powodowane różnymi przesłankami wszelkie zbiorowości oraz społeczeństwa tworzyły mity od zarania swoich dziejów. Różnorodne przejawy pragnienia dotarcia do prastarych i fundamentalnych idei uzewnętrzniają się także w ciągłym powstawaniu nowych gatunków literatury *fantasy*. Jest ona najczęściej traktowana i definiowana jako wykreowana z głębokiego, analitycznego i poważnego stosunku do mitu, a także jako przejaw większości tęsknot ludzkiego serca. Ma to związek z określonymi modyfikacjami, które zachodzą na przestrzeni wieków w schematach mitycznych oraz epickich opowieściach o bohaterach i herosach. Najczęściej historie te przedstawiają wciąż ponawiane próby eksplikacji oraz uzasadnienia kluczowych pytań o naturę świata, człowieka, sens istnienia dobra i zła, a także istotę boskości i zbawienia. Nieustanne przemiany społeczno-kulturowe prowadzą do ustawicznych i wciąż wznawianych reinterpretacji projektów mitotwórczych. Zauważalny stopień omawianych różnic można stwierdzić na przykładzie przeprowadzonych w tym artykule analiz dotyczących występowania i realizacji określonych stadiów schematu mitu bohaterskiego zaproponowanego przez Josepha Campbella w dziełach Andrzeja Sapkowskiego na przykładzie postaci Geralta z Rivii¹.

Campbell twierdzi, że „klasyczny schemat mitologicznej wyprawy bohatera jest powiększeniem wzoru spotykanego w obrzędach przejścia: oddzielenie - inicjacja -

¹ Według większości źródeł w skład *Sagi o wiedźminie* wchodzi pięć tomów, zaś *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia* są zbiorami opowiadań nie rozwijającymi ściśle jej fabuły. Ze względu na obecność w ich treści elementów istotnych dla przeprowadzanych przeze mnie analiz na użytek niniejszego artykułu traktuję je jako część materiału badawczego, czyli *Sagi o wiedźminie*. Ponadto uzupełnieniem historii Geralta są utwory *Droga, z której się nie wraca* oraz *Coś się kończy, coś się zaczyna* zawarte w zbiorze opowiadań *Coś się kończy, coś się zaczyna*.

powrót, który można nazwać jądrem monomitu”². Bohatera monomitu należy więc charakteryzować jako osobę jedyną w swoim rodzaju: otaczający go ludzie mogą go szanować lub odwrotnie – lekceważyć albo uważać za dziwaka. Jest to osoba, która poprzez przewyższenie osobistych, lokalnych i historycznych ograniczeń przeistacza się w personę o znamionach postaci ludzkiej jako takiej³.

Campbell wyróżnił trzy etapy klasycznego schematu wyprawy: odejście, inicjację oraz powrót. Początek odejścia jest wywołany przez wezwanie do podróży. Przewodnik przekonuje bohatera do konieczności poszukiwania jakiegoś brakującego elementu i wyjścia naprzeciw nieznanemu poprzez podążanie ścieżką życia lub udanie się na spotkanie ze śmiercią. Bohater może odpowiedzieć na wezwanie przewodnika, jednak zazwyczaj powraca do swoich codziennych obowiązków, które usiłuje kontynuować do czasu, gdy zdaje sobie sprawę z bezużyteczności owych starań. Prowadzi to bezpośrednio do etapu sprzeciwiania się wezwaniu.

W przypadku gdy bohater zdecyduje się wypełnić swoją misję, rozpoczyna się kolejny etap wyprawy. Zostaje obdarowany magiczną siłą: od starszej kobiety lub mężczyzny otrzymuje talizman mający chronić go przed złymi mocami. Wspomagającymi go postaciami mogą być też skrzat, kowal, pasterz albo pustelnik. W niektórych mitach ich odpowiednikami są także nauczyciel, mędrzec, przewoźnik albo duchowy przewodnik prowadzący dusze do krainy umarłych⁴. Wiodą oni herosa do miejsca o potężnej mocy, zwanego pierwszym progiem, którego przejście rozpoczyna następny etap podróży⁵. Mijając ów próg bohater spotyka strażników pilnujących wszystkich stron świata, którzy reprezentują granicę pomiędzy bezpiecznym i znanym a tajemniczym i mrocznym miejscem. Wstępując weń, heros trafia do symbolicznego brzucha wieloryba, czyli miejsca stanowiącego nowe pokłady energii.

Następnym etapem jest złożony proces inicjacji, który rozpoczyna droga prób. Polega ona na wędrówce bohatera przez serię krain i poddawaniu go ciągłym testom przy stałym wsparciu magicznych talizmanów i życzliwych istot⁶. W następnym stadium heros spotyka boginię, ukrytą pod postaciami takimi jak życzliwa kobieta (będąca Kosmiczną Matką), niegodziwa matka, kusicielka lub okrutna władczyni. Dzięki temu nie tylko zdobywa kolejny poziom wtajemniczenia, ale także rozwija się duchowo. Ukazane jest to

² Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 34.

³ Ibid., s. 28.

⁴ Ibid., s. 65.

⁵ Ibid., s. 68.

⁶ Joseph Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 79.

jako mistyczne zaślubiny bohatera z „Boginią Królową Świata”⁷.

Kolejną fazą opowieści jest pojawienie się kobiety-kusicielki, mającej za zadanie zawładnąć bohaterem. Następnie bohater przechodzi do fazy pojednania z własnym ojcem.

Ostatecznym efektem podróży bohatera jest jego apoteoza. Odrzucenie dotychczasowego życia upodabnia bowiem bohatera do istoty czystej, niemal do bóstwa⁸. Bohater otrzymuje też rozmaite nagrody: najczęściej magiczne przedmioty, eliksir życia, ślub z wysoko urodzoną niewiastą, nieśmiertelność lub możliwość przebywania w cudownym, niedostępnym dla zwykłych ludzi miejscu.

Po zakończeniu misji i otrzymaniu trofeum bohater rozpoczyna kolejny etap swojej drogi. Jest to powrót do domu, do którego musi dotrzeć razem z nową, tajemną wiedzą. Bohatera czeka jeszcze przejście przez ostatni próg, czyli pokonanie ostatecznego wyzwania. Heros zaczyna istnieć w dwóch odmiennych rzeczywistościach. Dzięki temu dostępuje wolności życia, która polega na świadomości niestałości egzystencji oraz nieustającego cyklu narodzin i śmierci.

Kreowanie postaci antybohatera nie stanowiącego łączności swoją osobowością, poglądami ani fizycznością z klasycznym przedstawieniem wojowniczego śmiałka jest coraz częściej ukazywane w literaturze *fantasy*. Prekursorem i awangardowym indywiduum jest jednak wiedźmin, przemierzający bez końca odległe szlaki i mierzący się z tworam Chaosu, brutalnością znanego sobie świata, a także z własnymi wątpliwościami. Geralt z Rivii, zwany również Białym Wilkiem i Rzeźnikiem z Blaviken, wśród driad i elfów zyskał także miano Gwynbleidd. Był synem uzdrowicielki Visenny i (prawdopodobnie) Korina, wędrownego zabijaki⁹. Spowodowało to, że jego prawdziwym domem było Kaer Morhen, Wiedźmińskie Siedlisko. Sam o sobie wiedźmin mówi: „Nazywam się Geralt. Geralt z... Nie. Tylko Geralt. Geralt znikąd. Jestem wiedźminem”¹⁰. Słowa te podkreślają fakt, iż Białe Wilki nie czują się częścią żadnej społeczności oraz identyfikuje się wyłącznie poprzez pryzmat wykonywanego zawodu i związanego z nim stylu życia. O swoim biologicznym ojcu Geralt mówi, iż był on włóczęgą, prostakiem, awanturnikiem i rębajką¹¹, jednak fakt posiadania przez niego matki czarodziejki predysponował Białowłosego do uprawiania sztuk magicznych. Jest on postacią „pograniczną, wykorzenioną, pozbawioną

⁷ Ibid., s. 86.

⁸ Ibid., s. 116.

⁹ Por.: Andrzej Sapkowski, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 2000, s. 10-47.

¹⁰ Andrzej Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1993, s. 119.

¹¹ Por.: Andrzej Sapkowski, *Czas pogardy*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1995, s.143.

przeszłości i obciążoną bagażem rozchwianej tożsamości, co sytuuje go we wzmożonym stopniu również w obrębie kategorii inności i obcości¹². Jako wiedźmin posiada nadnaturalny refleks, siłę, bardzo rozwinięte zmysły, a także niepospolite umiejętności i wiedzę pozwalające mu na skuteczną i zabójczą walkę. Cechy te są rezultatem Próby Traw, której w dzieciństwie był poddawany każdy kandydat na wiedźmina. Jej podsumowanie pojawia się w rozmowie z królową Cintry, Calanthe: „Próba Traw, Calanthe, jest straszna. A to, co z chłopcami robi się w czasie Zmian, jest jeszcze gorsze. I nieodwracalne”¹³. Swoista odmienność od reszty społeczeństwa skutkowałą określaniem wiedźminów mianem „mutantów”, co znalazło swoją kulminację w ataku na Kaer Morhen¹⁴.

Jednak żaden kandydat na wiedźmina, w tym także Geralt, początkowo zazwyczaj nie wyróżnia się niczym szczególnym we własnej zbiorowości. Również wielokrotnie przywoływane wypowiedzi Geralta oscylujące wokół jego poczucia inności mają na celu ukazanie go jako antybohatera, który nie jest przystojnym i dzielnym, szanowanym w społeczności herosem, lecz (pomimo bronięcia ludzi przed Złem) jest postrzegany jako ktoś, kogo należy unikać. Bliższa znajomość zawarta z wiedźminem w większości przypadków skutkuje jednak zmianą poglądów na temat tej profesji; wiedźmini są ostatnią barierą broniącą ludności przed złymi i ciemnymi siłami, uosabianymi przez różnorodne monstra.

Prowadzi to do realizacji stadium wezwania do wyprawy, które nie występuje bezpośrednio ze strony mistycznego Mędrca. Może je stanowić pierwsza wyprawa Białego Wilka, kiedy to opuścił Kaer Morhen jako młody wiedźmin, pełen zapału i poczucia, że jego działalność jest potrzebna światu. Pragnąc pierwszego spotkania z potworem, zapomniał o naukach odebranych w Wiedźmińskim Siedlisku i stanął w obronie dziewczynki, zabijając bandytę chcącego ją zgwałcić. Jednak ucieczka ojca nastolatki i jej omdlenie spowodowane strachem przed wiedźminem spowodowały, że unikał podobnych zajęć. Igranie z przeznaczeniem, czego wyrazem było zażądanie od Dunego na mocy Prawa

¹² Marta Błaszowska, Mateusz Jakubiak, *Inni, obcy, potworni. Wokół zagadnień obcości i inności w cyklu wiedźmińskim*, [w:] *Wiedźmin. Bohater masowej wyobraźni*, Robert Dudziński, Adam Flamma, Kamila Kowalczyk i in. (red.), Wrocław 2015, s. 72.

¹³ Andrzej Sapkowski, *Miecz przeznaczenia*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1992, s. 317.

¹⁴ Jego retrospekcję przywołuje refleksja czarodziejki Triss Merigold, podążającej w kierunku Wiedźmińskiego Siedliska wraz z Cirillą: „Doszło tu do krwawej bitwy, w której zginęli prawie wszyscy wiedźmini, ocaleli tylko ci, których podówczas nie było w warowni (...) Dziecku szkolonemu na wiedźmina, do tego dziewczynce nie poddanej mutacyjnym zmianom nie mówi się o takich sprawach. Nie opowiada się takiemu dziecku o masakrze. Nie przeraża się takiego dziecka perspektywą tego, że i ono może kiedyś usłyszeć o sobie słowa, które wyrzaskiwali wówczas maszerujący na Kaer Morhen fanatycy. Mutant. Potwór. Dziwoląg. Przeklęty przez bogów, przeciwny naturze twór”.

Andrzej Sapkowski, *Krew elfów*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1994, s. 50.

Niespodzianki jego nienarodzonego dziecka, doprowadziło jednakże do wytworzenia się nierozzerwalnej więzi pomiędzy Geraltem a Cirillą. Przeznaczenie to zostało potwierdzone w momencie, gdy dziewczynka, opuszczona przez wiedźmina, spotyka go ponownie w domostwie Yurgi. Wyznacza to właściwe wezwanie do wyprawy, jakim jest zaginięcie Ciri podczas przewrotu na Thanedd.

Wiedźmin nie sprzeciwia się wezwaniu do wyprawy, aczkolwiek wielokrotnie jest dręczony przez różnego rodzaju wątpliwości. Geralt wielokrotnie podkreśla, iż stara się zachować neutralność, a wojny możliwych go nie dotyczą, ponieważ ma jedynie zamiar odzyskać Ciri, co miało też podkreślać przestrzeganie przez niego zasad kodeksu wiedźmińskiego¹⁵. Początkowo Geralt jest opisywany jako nie posiadający celu w życiu, jego postać ewoluuje jednak do herosa poświęcającego wszystko, co posiada dla dobra ukochanych przez niego osób.

Pomocy sił nadprzyrodzonych Biały Wilk doświadcza podczas wielokrotnych spotkań z Yennefer, gdy ta opatruje jego rany za pomocą swojej wiedzy i magii. Także krótkotrwały romans z Fringillą Vigo skutkuje podarowaniem Geraltowi czarodziejskiego amuletu mającego zastąpić utracony wiedźmiński medalion. Triss Merigold, teleportująca Białowłosego do Brokilonu, także przyczynia się do realizacji stadium pomocy sił nadprzyrodzonych. Można tu także wskazać postać Regisa, który jako wampir wielokrotnie naprowadza swoimi radami wiedźmina na właściwe poglądy.

Przekroczeniem pierwszego progu jest właśnie potwierdzenie więzi powstałej na skutek przeznaczenia pomiędzy wiedźminem a Cirillą, którą Geralt bierze pod opiekę i wiezie do Kaer Morhen. Jednocześnie etap ten może stanowić walka wiedźmina na Thanedd, która powoduje wmanewrowanie go w niejednoznaczne i okrutne machinacje wojenne.

Wydarzenia na Thanedd stają się początkiem realizacji etapu brzocho wieloryba, ponieważ ciężko ranny wiedźmin jest teleportowany do Brokilonu przez Triss oraz Tissaie de Vries. Matecznik driad w którym leczono Geralt jest enklawą osobliwej magii, pozostającą poza czasem i politycznymi rozgrywkami, nie uznającą żadnej zewnętrznej władzy i zaciekle broniącą swoich granic. Na nieuważnych wędrowców czyhają tam niosące śmierć pułapki i mosty, a także strzały driad, które ukrywają się wśród drzew.

¹⁵ Na znaczenie tworzenia kodeksów wskazuje również Leszek Kołakowski, który twierdzi, że chęć sformułowania zasad postępowania w postaci kodeksu „przeciwstawia się pewnym fenomenom świadomości, które przeciwdziałają degradacji moralnej i społecznej”.

Por.: Adam Olczyk, *Dlaczego wiedźmini nie mają kodeksu? O niesystemowej etyce Geralt z Rivii w kontekście myśli Leszka Kołakowskiego*, [w:] *Wiedźmin. Bohater masowej wyobraźni*, Robert Dudziński, Adam Flamma, Kamila Kowalczyk i in. (red.), Wrocław 2015, s. 36.

Leszek Kołakowski, *Kultura i fetysze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 153.

Geralt, wyleczony w krótkim czasie i obdarowany przez mieszkanki Brokilonu wierzchowcem, wyrusza na poszukiwanie przybranej córki. Odchodzi z lasów driad odmieniony, wyrzekając się swojego zawodu i tracąc przynależne do niego broń i artefakty.

Następująca jako kolejny etap droga prób nie jest jednocześnie początkiem inicjacji, jak ma to miejsce u Campbella, lecz pełnowymiarową wyprawą o określonym schemacie *quest*. Próba dla Geralta jest każda walka z określonym potworem, każda interakcja z człowiekiem lub inną istotą zmuszająca go do prób samookreślenia i zdefiniowania swojego przeznaczenia i stosunku do życia. Niewątpliwie najważniejszą i kluczową próbą w przypadku Białego Wilka jest niezłomne poszukiwanie Ciri i Yennefer, która to próba ostatecznie zostaje pomyślnie rozwiązana. Jej znaczenie podkreślają przemyslenia wiedźmina, nieustannie targanego wątpliwościami i doświadczającego przeciwności losu, a na końcu śmierci wszystkich swoich towarzyszy. Wielokrotnie musiał postępować w sprzeczności z własnymi emocjami, co było widać na przykładzie wilkołaka, którego zabił z potrzeby pieniędzy, jednak odczuwał żal w stosunku do tej istoty. W swoim życiu spotykał także wiele kobiet, co prowadzi bezpośrednio do następnego stadium campbellowskiego schematu.

Spotkanie z boginią nie realizuje się bezpośrednio w odzwierciedlającej ją personifikacji. Wiedźmin napotyka jednak na swojej drodze wiele kobiecych autorytetów. Dominujący wpływ na wiele decyzji Geralta miała Yennefer z Vengerbergu, która była prawdziwą i jedyną miłością jego życia. Jako niezwykle uzdolniona czarodziejka, dysponująca wiedzą i umiejętnościami niedostępnymi dla zwykłych śmiertelników, jest wielokrotnie porównywana do bogini ze względu na swoją oryginalną urodę i otaczającą ją magiczną aurę. W analogicznym wymiarze stadium to realizuje także spotkanie z czarodziejką Fringillą Vigo, która podarowuje Geraltowi magiczny amulet, mający zastąpić utracony medalion w kształcie głowy wilka. Podobnie postępuje Eithné władająca Brokilonem, zwracająca wiedźminowi Ciri, która po znalezieniu się w mateczniku driad miała zostać jedną z nich za pomocą wypicia Wody Brokilonu. Ponadto srebrnowłosa driada udziela Białemu Wilkowi cennych rad, a fakt panowania przez nią starodawnym lasem opierającym się zewnętrznym wpływom nadaje jej godność i majestat podobny boskiemu. W specyficzny sposób etap ten realizuje się także w osobie Śmierci, z którą wiedźmin staje twarzą w twarz na wzgórzu Sodden, gdzie znajduje się obelisk z nazwiskami czarodziejów poległych w bitwie mającej tu miejsce. Jej personifikacja nie pozostaje w konotacji ze stereotypowymi obrazami. Interesującą postacią w życiu wiedźmina jest także Lille, która z prostej, wiejskiej dziewczyny przeistacza się w Dana Méadbh, Żywie, która istotnie jest wieczną boginią, niosącą życie ludziom, zwierzętom i roślinom. Przekazuje ona prawdy życiowe Geraltowi i chcącym go zamordować elfom. Realizuje ona jednocześnie etap pomocy sił nadprzyrodzonych, ponieważ ocala życie wiedźminowi i bardowi Jaskrowi. Napotkane przez Geralta kobiety posiadające niezwykle moce

obdarowują go radami, wskazówkami, magicznymi artefaktami, a wreszcie uczuciem, które okazuje się być cenniejsze niż jakikolwiek inny dar.

Niektóre z kobiet, z którymi Geralt wchodzi w interakcje, okazują się również realizować motyw kusicielki. Jedną z nich jest Yennefer, o którą wiedźmin rywalizuje z czarodziejem Istreddem. Gdy obaj mężczyźni konstatują, iż czarodziejka spotyka się z nimi naprzemiennie nie umiając dokonać wyboru, postanawiają rozstrzygnąć spór samodzielnie, co omal nie doprowadza Geralta do samobójstwa. Wiedźmin jest postrzegany przez kobiety jako niezwykle atrakcyjny, nierzadko więc jego relacje z kobietami sprowadzają się jedynie do erotycznego wymiaru relacji. Podobnie ma to miejsce w przypadku Fringilli, która nawiązuje z nim romans w celu realizacji założeń przyjętych przez Łożę Czarodziejek, finalnie jednak zakochuje się w nim. Pojmowanie Śmierci jako personifikacji kobiety, którą Biały Wilk spotyka pod Sodden pozwala także stwierdzić, iż także ona kusi go w niektórych sytuacjach, ponieważ wiedźmin pomimo lęku poniekąd jej pragnie. Finalnie jednak nawet Yennefer wyzbywa się roli kusicielki, poświęcając własne życie w obronie ukochanego.

Geralt jak większość wiedźminów nie znał swoich rodziców, jednakże stadium pojednania z ojcem zostaje w jego przypadku zmodyfikowane i ukazane jako pojednanie z matką. Białowłósy najprawdopodobniej był dzieckiem niechcianym i nieprzewidzianym, ponieważ jego matką była czarodziejka¹⁶. Po walce, jaką stoczył w obronie Yurgi, został ciężko ranny i nieprzytomnego oddano pod opiekę uzdrowicielki Visenny. Pojednanie sprowadza się tu do pragnienia rozmowy ze strony Białowłosego i odmowy Visenny. Nie stanowi to więc uporządkowania relacji pomiędzy czarodziejką i jej synem, lecz na pewno prowadzi do określonych wniosków wynikających z przypadkowego spotkania i wymiany poglądów.

Apoteoza wiedźmina nie dokonuje się dosłownie. Jako płatny zabójca potworów jest przedstawiony w realiach wojownika, jednak jego postać jest zdecydowanie pozytywna, co powoduje uświęcenie w ramach walki o wyższe wartości. Jak słusznie zauważa Krzysztof Solarewicz, „stojący na granicy ludzkiego i nie - ludzkiego bohater staje się doskonałym obserwatorem potworów i potworności”¹⁷. Pozwala mu to trafnie oceniać motywy kierujące określonymi istotami, a także właściwie je zrozumieć, czego przykładem jest relacja Geralt – Regis. Zdecydowaną apoteozą jest przeniesienie wiedźmina

¹⁶ Wszystkie czarodziejki, podobnie jak wiedźmini, były bezpłodne. O sterylizację adeptek postulowała między innymi Tissaia de Vries. Miało to w przynajmniej małym stopniu zapobiec dziedziczeniu kontroli nad Mocą przez ludzi niezdolnych do jej rozsądnego wykorzystania.

¹⁷ Krzysztof Solarewicz, *Monstrum, albo wiedźmina opisanie – Próba Traw i kwestia człowieczeństwa w multiwersum Wiedźmina* [w:] *Wiedźmin. Bohater masowej wyobraźni*, Robert Dudziński, Adam Flamma, Kamila Kowalczyk i in. (red.), Wrocław 2015, s. 82.

wraz z ukochaną za pomocą zdolności Ciri. Nie jest to dostępne zwykłym śmiertelnikom, ani nawet wyjątkowo uzdolnionym czarodziejom. Tylko Cirilla, posiadając zdolności przemieszczania się pomiędzy czasami i światami, jest w stanie przenieść najbliższe osoby w określone miejsce. Avalon, na który dostali się kochankowie, jest metaforą odpoczynku i wspólnego życia w szczęściu, z dala od zgiełku świata walczącego krwawo o władzę.

Ostateczną nagrodą jest dla Geralta początkowo zespolenie przybranej rodziny, a następnie uwolnienie Cirilli od machinacji świata zewnętrznego i przeniesienie się jej do świata króla Artura. Stanowi ją także połączenie się z Yennefer po teleportacji kochanków do innego świata. Wartość zyskanej na zawsze odwzajemnionej miłości wskazuje na uzdrowienie, jakiego doznał Geralt. Poświęcając wszystko, co posiadał, zyskał rehabilitację i wieczne szczęście, a jednocześnie świadomość, iż jego przybrana córka jest bezpieczna, zarówno w aspekcie zewnętrznym, jak i jej własnej psychiki.

Odmowa powrotu zasadniczo nie występuje w przypadku wiedźmina, jednak po złączeniu się przybranej rodziny Geralt nie ma ochoty na jej ponowne rozpiętrzanie się.

Magiczna ucieczka oraz pomoc z zewnątrz w pełni realizuje się za pomocą córki Pavetty, która przenosi Białego Wilka i jego ukochaną na Avalon. Ciri, przywołując zaprzyjaźnionego z nią podczas wędrówki przez Pustynię Korath jednorożca, przekracza ponownie granicę czasów i miejsc, teleportując przybranych rodziców oraz uleczając ich rany.

Analogicznie zachodzi przejście przez ostatni próg, ponieważ ostatnim udokumentowanym czynem Geralta jest przebudzenie się na Wyspie Jabłek. Nie wiadomo do końca, czy wiedźmin zmarł, czy też został uleczony przez Cirillę, jednakże jego odcięcie się od świata zewnętrznego i pozostanie anonimowym mężczyzną, pochłoniętego tylko przebywaniem z ukochaną kobietą u boku czyni go także mistrzem dwóch światów.

Dzięki temu wiedźmin osiąga także wolność życia. Przebieg powrotu do właściwego człowieczeństwa Geralta przebiega stopniowo. Solarewicz pisze, iż „magia Próby Traw odbiera mu człowieczeństwo, magia kierującego jego przeznaczeniem zaś mu je zwraca”¹⁸. Jak każdy wiedźmin, Geralt zdobywa swój zawód nie z własnej woli, lecz jest mu on narzucony, podobnie jak wszelkie zmiany mutacyjne, którym został poddany jego organizm. W pełni człowiekiem czyni go dopiero zaakceptowanie i gotowość do poświęcenia się dla więzi, które stworzył z czarodziejką i dziewczynką. Stawiają go one w roli partnera i opiekuna, przybranego ojca. Poprzez własne i świadome wybory i decyzje

¹⁸ K. Solarewicz, *op. cit.*, s. 83.

wiedźmin zyskuje pełnię cech ludzkich, która w innym przypadku byłaby dla niego nieosiągalna. Nie znamy przyszłości wiedźmina na Avalonie, nie wiemy też, czy na pewno pozostał przy życiu. Ta wątpliwość ukazuje jednak niezliczoną ilość możliwości, jakie może wykorzystać Geralt w przyszłości, jakkolwiek przybrałaby ona postać.

Białowłosy Wilk ewoluuje na oczach odbiorcy z pogrążonego w wątpliwościach i skrupałach zabójcy potworów bez konkretnego celu w życiu do wojownika usiłującego zachować neutralność wśród politycznych malwersacji i wojennej zawieruchy, posiadającego określony cel i walczącego bez zahamowania o życie i szczęście bliskich sobie istot. Osobowość Geralta zasadniczo nie ulega modyfikacji, zmienia się tylko jego nastawienie do życia, ukierunkowane przez jasno zdefiniowany cel wyływający z odczuwanych przez niego emocji i więzi przeznaczenia. W jego przypadku campbellowski schemat nie realizuje się w pełni, ponieważ oprócz etapu pomocy sił nadprzyrodzonych, brzucha wieloryba, drogi prób, kobiety jako kusicielki, magicznej ucieczki, pomocy z zewnątrz, przejścia przez ostatni próg, mistrza dwóch światów i wolności życia pozostałe stadia są ukazywane w inny sposób niż proponuje to autor *Bohatera o tysiącu twarzy*.

Schemat wyprawy bohatera mitycznego opracowany przez Josepha Campbella jest widoczny w większości utworów z gatunku *fantasy*. Ukazana na analizowanych przeze mnie przykładach transformacja obecności tych stadiów prowadzi do wniosku, iż w mitologii wykreowanej przez Sapkowskiego poszczególne fazy występują znacznie rzadziej. Dekonstrukcja schematu Campbellowskiego zachodzi również na poziomie osobowym. Sapkowski kreując swoje uniwersum głównym bohaterem uczynił wiedźmina, płatnego zabójcę, występującego w księgach traktujących o różnorodnych monstrach obok potworów, które zabija na zlecenie. Nie jest on utożsamiany z wymiarem Porządku, podobnie jak Yennefer i wampir Regis, którzy reprezentują Chaos, a ich przynależność do określonego systemu moralnego jest ukazywana w trakcie wyprawy.

W efekcie przygody Geralta K. Kaczor zalicza do „starych – nowych opowieści”¹⁹. Jej bohaterowie są bowiem postaciami, których wizerunki nie tylko nie odbiegają od wzorów bohaterów współczesnych powieści, ale także korelują z opowieściami tradycyjnymi, co odpowiada bieżącej tendencji zacierania się różnic między gatunkami literatury oraz celuje w postępującą homogenizację elementów świata imaginowanego i realnego mającą miejsce w kulturze popularnej²⁰.

W przypadku *Sagi o wiedźminie* antybohaterowie stają się bohaterami, zaś pomimo ich dość klasycznie pojmowanych profesji stanowią oni w punkcie wyjściowym

¹⁹ Katarzyna Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 12.

²⁰ Ibid.

reprezentantów Chaosu. Heros jest to bohaterski twórca kultury, obrońca społecznego ładu przed Chaosem. W przypadku mitologii Sapkowskiego to właśnie Chaos okazuje się być ostoją człowieczeństwa i humanitaryzmu, zaś jego reprezentanci muszą walczyć o ustanowienie i utrzymanie ładu.

Kwestia Dobra i Zła oraz ich odwiecznej walki nie zostaje tu rozstrzygnięta. Zwycięstwo można osiągnąć tylko poprzez jednostkowe zobrazowanie humanitarnych wartości oraz człowieczeństwa. Ich uosobieniem staje się tu wiedźmin, płatny zabójca potworów, postrzegany jako pasywny i pozbawiony uczuć mutant. Ten bohaterski antybohater swoją postawą życiową, determinacją, siłą uczucia i jakże ludzkimi wątpliwościami dobitnie potwierdza, iż celem Wyprawy i Poszukiwania jest „odzyskana tożsamość, osiągnięcie pełni swojej istoty, odnalezienie siebie i drogi do domu, a także modelu na pełnię bycia człowiekiem”²¹

²¹ Bogdan Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 254.

Bibliografia:

- Błaszowska Marta, Jakubiak Mateusz, *Inni, obcy, potworni. Wokół zagadnień obcości i inności w cyklu wiedźmińskim*, [w:] *Wiedźmin. Bohater masowej wyobraźni*, Robert Dudziński, Adam Flamma, Kamila Kowalczyk i in. (red.), Wrocław 2015.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, Wydawnictwo Zys i S-ka, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 1997.
- Campbell Joseph, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, Wydawnictwo Znak, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2007.
- Kaczor Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Kołąkowski Leszek, *Kultura i fetysze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Olczyk Adam, *Dlaczego wiedźmini nie mają kodeksu? O niesystemowej etyce Geralta z Rivii w kontekście myśli Leszka Kołąkowskiego*, [w:] *Wiedźmin. Bohater masowej wyobraźni*, Robert Dudziński, Adam Flamma, Kamila Kowalczyk i in. (red.), Wrocław 2015.
- Sapkowski Andrzej, *Miecz przeznaczenia*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1992.
- Sapkowski Andrzej, *Ostatnie życzenie*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1993.
- Sapkowski Andrzej, *Krew elfów*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1994.
- Sapkowski Andrzej, *Czas pogardy*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1995.
- Sapkowski Andrzej, *Wieża jaskółki*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1997.
- Sapkowski Andrzej, *Pani jeziora*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 1999.
- Sapkowski Andrzej, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, Wydawnictwo superNOWA, Warszawa 2000.
- Solarewicz Krzysztof, *Monstrum, albo wiedźmina opisanie – Próba Traw i kwestia człowieczeństwa w multiwersum Wiedźmina* [w:] *Wiedźmin. Bohater masowej wyobraźni*, Robert Dudziński, Adam Flamma, Kamila Kowalczyk i in. (red.), Wrocław 2015.
- Trocha Bogdan, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.

MASZKARY I SZKARADY. OCENA ESTETYCZNA KLASYCZNYCH DZIEŁ MALARSKICH PRZEDSTAWIAJĄCYCH BRZYDOTE

Ewa Niestrowicz

Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie
Instytut Sztuk Pięknych
ewa.niestrowicz@gmail.com

Magdalena Szubielska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Psychologii
magdasz@kul.pl

Abstrakt: Maszkary i szkarady. Ocena estetyczna klasycznych dzieł malarskich przedstawiających brzydotę

Artykuł niniejszy podejmuje problem percepcji estetycznej brzydoty w sztuce. Celem badań, o których będzie mowa, jest poznanie recepcji uznanych dzieł sztuki w ocenie studentów, a także porównanie tych ocen pomiędzy grupami studentów „laików”, czyli osób nieprzygotowanych do odbioru sztuki oraz grupy studentów „ekspertów”, przygotowanych do odbioru dzieła sztuki. Jest to więc szukanie odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób akademicka kompetencja estetyczna, wiedza z zakresu teorii sztuki (lub jej brak), wpływają na recepcję i wartościowanie estetyczne obrazu? Ponadto badaniu poddano kwestię: czy percepcja estetyczna dzieł „brzydkich” zależy od tego, jaki rodzaj brzydoty przedstawia dzieło malarskie?

Słowa kluczowe: percepcja sztuki, estetyka brzydoty, recepcja dzieła sztuki malarskiej, „odbiorcy eksperci”, odbiorcy „laicy”

Abstract: Monsters and Freaks: Aesthetic Evaluation of the Classic Paintings Depicting Ugliness

The article discusses the subject of aesthetic perception of ugliness in art. The purpose of the conducted research was to examine the reception of the chosen acknowledged paintings in the groups of students, and to compare the results of the group of the “experts” (students of art prepared for the interpretation of an art piece) and the “laymen” (students of non-artistic faculties). The authoresses seek the answer to a question how academic aesthetic competence and knowledge of art (or its lack) influence the reception and aesthetic evaluation of a painting. The article also seeks an answer to the question of relation (or its lack) between the kind of ugliness presented in the painting and its influence upon the aesthetic perception of “ugly” pieces of art.

Keywords: Perception of Art, Aesthetics of Ugliness, Reception of a Painting, Experts, Laymen

Wprowadzenie teoretyczne

Brzydota istnieje w sztuce od zarania dziejów. Pokazywanie i podkreślanie brzydoty np. w formie deformacji, pojawia się już w sztuce prehistorycznej i towarzyszy nam aż do dziś, w sztuce współczesnej¹. Artyści zatem od zawsze poszukiwali nie tylko tego, co doskonałe i miłe, ale także dokonywali prób zaklinania rzeczywistości, „oswojenia z tym co przerażające”.² Brzydota często towarzyszy złu, przedstawia postacie demoniczne, a czasem po prostu inne, tj. zniekształcone, nieurodzone, często ludzkie tragedie.

Pierwszy tekst na temat estetyki brzydoty pojawił się dopiero w XIX w. za sprawą Karla Rosenkranza. W swym dziele pt. *Estetyka brzydoty* dostrzega on analogię między brzydotą i złem moralnym, idąc tym tropem – zło jest przeciwieństwem dobra i jest jego piekłem, zaś „brzydota jest piekłem piękna”³. Inne stanowisko prezentuje Umberto Eco, który traktuje brzydotę jako osobną kategorię estetyczną, zauważa, że brzydota to brak piękna⁴.

Jednak brzydota ukazana w dziele sztuki, inaczej niż w świecie rzeczywistym, staje się zazwyczaj „zestetyzowana”, „upiękniona”⁵. Nie są rzadkością w sztuce współczesnej obrazy czy zdjęcia wielkich śmietnisk, obskurnych krajobrazów miejskich, opuszczonych fabryk czy obrazowanie choroby i cierpienia. W przedstawieniach tych artyści wkładają cały swój kunszt, operują światłem, wskaźnikami głębi, kolorem i innymi środkami artystycznymi, w taki sposób, że dzieło zaczyna być ubrane w na tyle estetyczną formę, aby odbiorca zaakceptował brzydotę, która będzie mu się jawić jako jedna ze strategii sztuki⁶. Z odwrotną sytuacją w sztuce spotykamy się wtedy, gdy przedstawienia artystyczne odzwierciedlają brzydotę formalną niezależnie od jego treści. Jeśli obraz jest źle namalowany, np. posiada złą kompozycję, złe proporcje, ukazuje tym samym niedoskonałości warsztatu artystycznego.

Wiadomo że odczytanie zakodowanych w dziele sztuki tych wszystkich wartości zależy od odbiorcy. W teorii Ingardena⁷ wartości estetyczne traktowane są jako byty obiektywne tkwiące immanentnie w przedmiocie, a do ich dostrzegania potrzebne jest swoiste

¹ U. Eco, *Historia brzydoty*, Wyd. Rebis, Poznań, 2009, s. 9-10.

² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, PWN, Warszawa, 1994, s. 496.

³ U. Eco, *Historia brzydoty*, Wyd. Rebis, Poznań, 2009, za: K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Bologna, 1984, s. 16.

⁴ U. Eco, *op. cit.*

⁵ T. W. Adorno, *op. cit.*, s. 496.

⁶ T. W. Adorno, *op. cit.*, s. 496.

⁷ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa, 1958.

nastawienie ze strony interpretatora. Obserwator musi być przygotowany do ich odbierania i przeżywania, czyli musi umieć posługiwać się kategoriami estetycznymi. Kategorie te, jako kategorie intersubiektywne, pozwalają obiektywizować interpretację dzieł⁸. Odczytanie komunikatu, jakim jest dzieło malarskie, zależy od umysłowych możliwości widza aktu twórczego, jego doświadczeń i wykształcenia⁹. Maria Gołaszewska oprócz wymienionych cech, proponuje dodać jeszcze indywidualną wrażliwość estetyczną odbiorcy, a także wpływ środowiska¹⁰. Inaczej zatem będzie oglądał i wartościował obraz odbiorca uzbrojony w znajomość praw rządzących sztuką – ekspert, a inaczej laik, nie znający języka sztuk wizualnych¹¹. Odbiór estetyczny dzieła sztuki uzależniony jest więc od bardzo wielu czynników, m.in. poziomu wiedzy, osobowości odbiorcy, kultury społeczeństwa, w której odbiorca funkcjonuje. Na tok i strukturę przeżycia estetycznego będzie miał także wpływ typ dzieła sztuki, z którym styka się odbiorca¹².

Uwzględniając dzieła sztuki przedstawiające różne typy brzydoty, w niniejszym artykule poddano eksploracji kwestię: czy percepcja estetyczna dzieł „brzydkich” zależy od tego, jak rodzaj brzydoty przedstawia dzieło malarskie? W oparciu o dzieło Umberto Eco *Historia brzydoty*, wyodrębniono pięć kategorii brzydoty: (1) złe moce (bestie, diabły, czarownice), (2) symboliczne wizerunki śmierci, (3) ludzie nieurodzeni, (4) ludzkie hybrydy (obrazy postaci ludzkich z elementami zwierzęcymi), (5) ludzie nieszczęśliwi (ofiary przemocy, cierpiący, płaczący).

Wybrane kategorie brzydoty

❖ Ludzkie hybrydy i monstra

Jak już zostało wspomniane, do celów badawczych zostało wyodrębnionych pięć kategorii brzydoty. Wydaje się, że wszystkie trzy kategorie: „złe moce”, „symboliczne wizerunki śmierci” oraz „ludzie nieszczęśliwi, cierpiący” to wizerunki, do przedstawień których przyzwyczało nas chrześcijaństwo, natomiast kategoria „ludzkie hybrydy” z elementami zwierzęcymi czerpie swe inspiracje z mitologii pogańskich, jak chociażby mitologii greckiej, która obfitowała w takie postaci jak satyrowie, syreny, harpie,

⁸ E. Niestorowicz, *Świat w umyśle i rzeźbie osób głuchoniewidomych*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2007, za: R. Ingarden, *op.cit.*

⁹ E. Niestorowicz, *Komunikat wizualny w twórczości osób głuchoniewidomych*. [w:] *Komunikacja wizualna*, P. Francuz [red.]. SCHOLAR Warszawa, s. 269-298, 2012.

¹⁰ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Kraków 1973, s. 331-332.

¹¹ M. Gołaszewska, *op.cit.*; S. Popek, *Barwy i psychika*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, 1999; H. Hohensee-Ciszewska, *Podstawy wiedzy o sztukach plastycznych*, WSiP, Warszawa, 1976.

¹² *Ibid.*, s. 331-332.

centaury.¹³ Z takimi właśnie przedstawieniami mamy do czynienia w niniejszych badaniach przedstawiających kategorię „ludzkie hybrydy”.¹⁴

Oczywiście nie brak również wszelkiego rodzaju hybryd, potworów i monstrów w chrześcijańskiej ikonografii piekła, można je spotkać np. u Hieronima Boscha, są to jednak istoty o wyraźnym wydźwięku pejoratywnym, które posiadają swoistą koszmarność, do wizerunków których przywykliśmy. Jak pisze w swym wywodzie Umberto Eco, w cywilizacji zachodniej byty pół człowieka pół zwierzęcia jawić się mogą jako coś obrzydliwego i na pewno dziwnego, natomiast dla innych kultur pozaeuropejskich z pewnością będzie szokujące przedstawienie krwawej męki Chrystusa, podczas gdy dla chrześcijan będzie ona „źródłem religijnego wzruszenia”¹⁵.

W średniowieczu również nie brak przedstawień fantastycznych stworzeń, których inspiracje sięgają starożytności. W epoce hellenistycznej, w której rozszerzyły się cywilizacyjne kontakty z odległymi lądami, rozpowszechniły się opowieści o istotach fantastycznych, legendarnych np. w *Historii Aleksandra Macedońskiego*, którą fascynował się świat zachodniego chrześcijaństwa w X wieku, a początków księgi upatrywano już za czasów Arystotelesa i Ezopa¹⁶, czy też w księdze starożytnej wiedzy pt. *Historia Naturalna* Pliniusza Starszego, możemy spotkać monstra i przeróżnych bestiariuszy, które później rozpowszechnią się w wielu encyklopediach średniowiecza. Możemy zatem spotkać: bezgłowych, bezustych, dwugłowych, pigmejów, jednonogich, wizerunki tych istot bez trudu odnajdujemy na miniaturach, portalach i w rzeźbach¹⁷. Za pomocą wizerunków tych istot ukazane zostanie bogactwo świata, a także usprawiedliwiona „obecność potworów w stworzeniu”¹⁸, włączona przez Boga w opatrnościowy zamysł. Wizerunki potworów tłumaczono w średniowieczu także zasadą przeciwieństwa, potworność zostaje przeciwstawiona pięknu, wprowadzając w ten sposób równowagę we wszechświecie. Nie brak również stanowiska reprezentowanego przez niektórych przedstawicieli kościoła, np. przez św. Augustyna, który uważał potwory za „piękne, bo są stworzeniami bożymi”¹⁹. Dzięki myśli Świętego, w filozofii scholastycznej można odnaleźć wiele przykładów na usprawiedliwienie brzydoty, „rozumianej jako element piękna całego świata, w którym nawet zło i szpetota zyskują swój walor, porównywalny z tym, jak w efekcie chiaroscuro,

¹³ U. Eco, *Historia piękna*, Wyd. Rebis, Poznań, 2007, s. 131.

¹⁴ Obrazy należące do kategorii ludzkie hybrydy z elementami zwierzęcymi, poza jednym przykładem, ukazują właśnie istoty inspirowane mitologią grecką, rzymską, a także egipską, a więc możemy zobaczyć harpię, syreny, sfinksa, fauna i nimfę (zob. aneks, s.13).

¹⁵ U. Eco, *Historia brzydoty*....., s. 10.

¹⁶ U. Eco *Historia piękna*....., s. 138.

¹⁷ *Ibidem*, s.140.

¹⁸ *Ibidem*, s. 143.

¹⁹ U. Eco *Historia brzydoty*....., s.113.

w grze światła i cieni na obrazie, manifestuje się jako harmonia całości kształtu dzieła”²⁰. Monstra budzą co prawda przerażenie i strach, ale także fascynację, którą późniejsze wieki, od romantyzmu począwszy, uznają za urokliwe²¹.

❖ Wizerunki złych mocy - bestie, diabły, czarownice

Wizerunki złych mocy, które stoją w opozycji do dobra, istnieją od czasów najstarszych kultur. Należy również podkreślić fakt, że jeśli były złe, to były równocześnie brzydkie, np. w mitologii egipskiej hybryda z głową krokodyla, tułowiem lwa i zadem hipopotama, zwana "pożeraczem umarłych", to demon pożerający winowajców w życiu pozagrobowym²², w kulturze mezopotamskiej możemy spotkać Księcia Zła o rysach zwierzęcych²³. Postać diabła Sitana o cechach zwierzęcych istnieje również w islamie, a w kulturze hebrajskiej, jak wiadomo, pojawia się kusiciel pod postacią węża w Księdze Rodzaju²⁴. Co ciekawe, w tym samym biblijnym źródle możemy spotkać się z demonem rodzaju żeńskiego, zwanego Lilith mającym korzenie jeszcze babilońskie, a w tradycji hebrajskiej to pierwsza żona Adama, która przemieniła się w potwora²⁵. W przedstawieniach średniowiecznych diabeł ukazywany jest w całej swojej brzydocie, także jako istota o cechach zwierzęcych, a inspirację dla tych przedstawień stanowi literatura o charakterze religijnym, a także pisma ojców kościoła²⁶. Dopiero w czasach pomiędzy romantyzmem a dekadentyzmem dochodzi do zmiany tego wizerunku²⁷, czasy te bowiem w sposób wręcz bluźnierczy, uznają piękno szatana²⁸. Przedstawienia takie możemy odnaleźć w obrazach będących przedmiotem niniejszych badań, np. w neoklasycystycznym obrazie Joseph Antoniego Kocha „Piekło” czy też w przejmującym, symbolistycznym wizerunku Lucyfera, Franza von Stucka.

W sztuce nie brak także żeńskiego odpowiednika zła, tych, które zajmowały się czarną magią, oddawały dusze diabłu i współżyły seksualnie z szatanem pod postacią kozła, czyli wiedźm i czarownic. Jak twierdzi Umberto Eco, często kobiety brzydkie zostawały oskarżane o czary, wierzono, że na piekielnych sabatach zmieniały swą postać w urodziwą, jednak i tak nacechowaną brzydotą wewnętrzną²⁹. Przykładami wizerunków emanującymi brzydotą czarownic i wiedźm są dwa badane obrazy: barokowe

²⁰*Ibid.*, s. 44-46.

²¹*Ibid.*, s. 143.

²²*Ibid.*, s. 90.

²³*Ibid.*, s. 90.

²⁴*Ibid.*, s. 90.

²⁵*Ibid.*, s. 92.

²⁶*Ibid.*, s. 92.

²⁷*Ibid.*, s. 92.

²⁸ U. Eco, *Historia piękna...*, s. 143.

²⁹ U. Eco *Historia brzydoty...*, s. 212.

przedstawienie *Czarownicy*, Salvatora Rosy, z 1640-1649 r., oraz *Sabat czarownic*, Francisco Goyi, z 1797-1798 r.

❖ **Nieszczęśni, cierpiący, płaczący/ Nieurodziwi, brzydki, grubi, karły/ Wizerunki śmierci**

Przez całe wieki za brzydkie uważano nie tylko istoty nieproporcjonalne, ale również takie, jak to określił św. Tomasz z Akwinu, które „szpeciła ułomność”³⁰, czyli wszelkie tzw. „wybryki natury”³¹, karły i ludzi posiadających wszelkie możliwe niedostatki zdrowia czy urody. Obrazowanie choroby, czy ludzkiego cierpienia, było tematem trudnym do tego stopnia, że w sztuce wczesnego średniowiecza w ogóle nie było mowy o przedstawieniach męki Pańskiej, portrety Chrystusa ograniczały się do wyidealizowanych przedstawień jako Dobrego Pasterza.³² Sytuacja ta mogła wynikać z kontrowersji teologicznych będących odzwierciedleniem heretyckich poglądów negujących „boską naturę Chrystusa i uznających tylko jego człowieczeństwo”³³. Dopiero dojrzałe średniowiecze odważy się zobrazować biczowanie, etapy męki Pańskiej, samo ukrzyżowanie, sponiewieranie, uznające człowieczeństwo Boga wcielonego. Wszystkie te sceny zobrazuje Giotto na freskach, namalowanych w latach 1303-1306 w kaplicy Scrovegnich. W przejmujących, budzących współczucie odbiorcy scenach np. we fresku *Opłakiwanie Chrystusa* można dostrzec cierpienie i rozpacz wszystkich postaci, nawet aniołów³⁴. Idąc tym tropem, można napotkać wizerunki męczenników naśladowujących Chrystusa, jednak rzadko przedstawianych w sposób tak drastyczny³⁵. Wszelkie tortury i męczeństwo ukazywano raczej w sposób sielankowy, zachęcając innych do podążenia tą drogą. W późniejszych wiekach, w sztuce renesansu i później, kiedy pojawi się maniera idealizowania ludzkiego ciała, zarówno cierpienie, męka i choroba będzie upiększana w przedstawieniach artystycznych³⁶.

Do takich wyidealizowanych przedstawień cierpienia na pewno można zaliczyć niektóre z badanych w eksperymencie obrazów np. oba barokowe dzieła, jeden o tematyce mitologicznej *Saturn pożerający własne dzieci*, Pietera Paula Rubensa z 1636-1637 r., drugi, autorstwa Caravaggia, nawiązujący do biblijnej Księgi Judyty, *Judyta odcinająca głowę Holofernesowi*, z 1599 r., gdzie artysta przedstawił Judytę w momencie obcinania głowy asyryjskiemu wodzowi Holofernesowi, którego wojska oblegały miasto Betulie w Galilei.

³⁰ *Ibid.*, s. 15.

³¹ *Ibid.*, s. 15.

³² *Ibid.*, s. 49.

³³ *Ibid.*, s. 49.

³⁴ *Ibid.*, s. 49.

³⁵ *Ibid.*, s. 56.

³⁶ *Ibid.*, s. 56.

Mimo estetyzowania wizerunków, artyści renesansowi i manieryści podejmują się tematów brzydoty w przeróżnych ujęciach, zmieni się perspektywa postrzegania brzydoty kobiecej, wbrew średniowiecznej tradycji nie będzie to drwina z ułomności, tylko ukazanie choroby, brzydoty nacechowanej współczuciem lub brzydoty, którą spowodowało „nieodwracalne działanie czasu”³⁷. Przedstawienia takie możemy odnaleźć w obrazach stanowiących przedmiot niniejszych badań, np. w renesansowym wizerunku *Starej Kobiety* Giorgona, z 1506-1507 r., czy w manierystycznych przedstawieniach flamandzkiego artysty Quentina Metsysa, który dla podkreślenia brzydoty, posługiwał się karykaturą jako środkiem artystycznego wyrazu - możemy ją odnaleźć w obrazach *Karykatura kobiety* (inny tytuł tego obrazu to *Brzydka księżniczka*), z 1525-1530 r., czy *Handlarze*, który jest datowany na II poł. XVI w.

Epoki romantyzmu i późniejsze przyniosą dalszą rehabilitację brzydoty w treści przedstawień artystycznych, ukazując to, co jest w naturze nieprzyjemne, odpychające, a nawet straszne³⁸. Forma tych wizerunków jednak nadal będzie ogromnie wysmakowana i estetyczna, jak to później ujmie Nietzsche - osiągnąc „estetyczne ujarzmienie grozy”³⁹. Pojawiają się estetyczne wizerunki śmierci, których przykładem mogą być badane obrazy symbolistyczne tj. *Dżuma*, z 1898 r., czy *Autoportret ze Śmiercią Grającą na Skrzypcach*, z 1872 r. autorstwa Arnolda Böcklina, a także przedstawienie *Grzechu* Franza von Stucka, z 1893 r.

Zupełnie inaczej kwestię brzydoty podejmą artyści XX wieku, którzy zaczną eksperymentować z formą, a w manifestach futurystycznych zaproponują „odważne robienie brzydoty”⁴⁰. Odbiorca sztuki awangardowej, przyzwyczajony do innego rodzaju sztuki, znajdzie się w trudnej sytuacji, będzie się czuł nie tyle zadziwiony, co wręcz oburzony triumfem brzydoty, zarówno w artystycznych przedstawieniach formy, jak i treści.

Niektórzy z twórców poszukując sposobów dekonstrukcji formy będą posługiwać się deformacją, uznawać za powiew świeżości sztukę afrykańską, zachwycając się np. maskami odbieranymi przez opinię publiczną jako potworne i odrażające. Inni poszukując nowych treści będą ukazywać odpychająco brzydkie, albo nikczemne twarze, czy też zadowoloną z siebie obrzydliwą „cielesność świata mieszczańskiego”, albo demoralizację wspierającą dyktaturę faszystowską⁴¹. Oczywiście współcześni odbiorcy, niezależnie do jakiej przynależą klasy, uznają dzieła sztuki awangardy początku XX wieku, za klasyczne już przykłady piękna artystycznego. Do tego typu przykładów badanych obrazów można

³⁷ *Ibid.*, s. 177.

³⁸ *Ibid.*, s. 271.

³⁹ *Ibid.*, s. 276.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 368.

⁴¹ *Ibid.*, s. 368.

zaliczyć dzieła należące do trzech kategorii brzydoty, przedstawień cierpienia, brzydoty i wizerunków śmierci: ekspresjonistyczny obraz będący formą społecznego oskarżenia, pt. *Ranny*, Gerta Wollheima z 1919 r., kubistyczny wizerunek *Płaczącej kobiety*, Pabla Picassa, z 1937 r., portrety osób nieurodzonych *Sylvii von Harden*, Otta Dix, z 1926 r. i pisarza *Maxa Herrmanna-Neisse*, Georga Grosza, z 1925 r., autoportret meksykańskiej malarki Fridy Kahlo, obrazującej własne cierpienie pt. *Spękana kolumna*, z 1944 r., czy też surrealistyczny wizerunek śmierci pt. *Atawizm zapadającego zmroku*, Salvadora Dali, z 1933-1934 r.

Eksperyment - badanie opinii. Percepcja estetyczna brzydoty w wybranych przedstawieniach malarskich

❖ Cel badań

Jak już zostało wspomniane, celem badań, o których będzie mowa, jest poznanie recepcji uznanych dzieł sztuki w ocenie studentów, a także porównanie tych ocen pomiędzy grupami studentów „laików”, czyli osób nieprzygotowanych do odbioru sztuki, oraz grupy studentów „ekspertów”, przygotowanych do odbioru dzieła sztuki.

Szukano empirycznej weryfikacji hipotezy, iż: profesjonalna wiedza odbiorcy (ich eksperckość) wpływa na sąd estetyczny. Innymi słowy, postanowiono empirycznie sprawdzić, czy istnieją różnice ocen pomiędzy grupami studentów „laików”, czyli osób nieprzygotowanych do odbioru sztuki oraz grupy studentów „ekspertów”, przygotowanych do odbioru dzieła sztuki?

Ponadto badaniu poddano kwestię: czy percepcja estetyczna dzieł „brzydkich” zależy od tego, jaką kategorię brzydoty przedstawia dzieło malarskie? Sprawdzano też, czy i w jaki sposób ocena brzydoty vs. piękna przedstawienia malarskiego wiąże się z innymi aspektami odbioru dzieła sztuki (z oceną obrazu jako odpychającego vs. fascynującego, niezrozumiałego vs. zrozumiałego, a także z oceną kunsztu twórcy).

Warunkiem przystąpienia do badań było opracowanie zobiektywizowanych narzędzi służących do opisu i wartościowania estetycznego.

❖ Narzędzie badawcze

Narzędziem badawczym zobiektywizowanej oceny stała się ankieta porządkująca ocenę poddanych analizie prac, zawierająca malarskie przykłady wcześniej omówionych kategorii brzydoty: (1) złe moce (2) symboliczne wizerunki śmierci, (3) ludzie nieurodzeni, (4) ludzkie hybrydy (5) ludzie nieszczęśliwi. Wszystkie malarskie przykłady brzydoty, wykorzystane jako bodźce eksperymentalne, zaczerpnięto z „Historii brzydoty” autorstwa Umberto Eco. W każdej z wymienionych kategorii brzydoty zaprezentowano pięć uznanych dzieł malarskich. Oceniono więc dwadzieścia pięć dzieł sztuki. Wykaz wykorzystanych w badaniu reprodukcji znajduje się w Aneksie 1.

❖ Grupa badawcza

W badaniu wzięło udział 40 osób (32 kobiety i 8 mężczyzn) w wieku 17-24 lata ($M = 20,50$; $SD = 1,54$). Połowa z nich studiowała na kierunkach artystycznych (20 osób) – w badaniu określono ich jako grupę ekspertów w dziedzinie sztuki, a połowa kształciła się na kierunkach niezwiązanych ze sztuką (filologia, prawo) – określono ich jako grupę laików w dziedzinie sztuki. Ze względu na nieuważne wypełnienie arkusza, tj. uzupełnianie tylko wybranych jego skal czy zaznaczanie kilku odpowiedzi jednocześnie na to samo pytanie, wyniki jednego mężczyzny z grupy laików zostały usunięte z analiz.

❖ Procedura badawcza

Badania miały charakter grupowy, a odpowiedzi zaznaczono na papierowym arkuszu. Badanym eksponowano na ekranie (z wykorzystaniem komputera i multimedialnego rzutnika) pojedyncze reprodukcje prac artystów (w wylosowanej uprzednio kolejności) i podawano ich tytuł. Każdorazowo zadaniem badanych było zaznaczenie na siedmiostopniowej, dwubiegunowej skali, na ile dany obraz uznają za brzydki – piękny, odpychający – fascynujący, niezrozumiały – zrozumiały. Oceniali także kunszt artysty, który stworzył daną pracę, na skali bohomaz – arcydzieło.

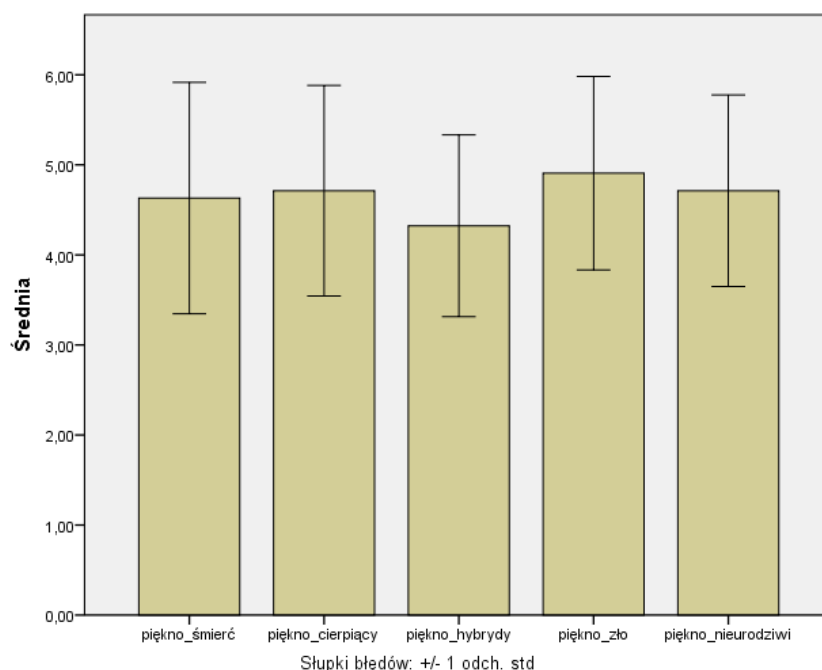
WYNIKI

Uzyskane w badaniu wyniki zostały wprowadzone do arkusza programu SPSS, z wykorzystaniem którego wykonano wszystkie niżej opisane analizy statystyczne. Statystyki opisowe otrzymanych w badaniu wyników zawiera Tabela 1.

Tabela 1. Statystyki opisowe – średnia i odchylenie standardowe ocen ekspertów i laików wszystkich dzieł malarskich łącznie dotyczących piękna, a także tego, czy dane dzieło jest fascynujące, zrozumiałe i czy jest ono arcydziełem.

Grupa	Skala oceny estetycznej dzieła malarskiego	Średnia	Odchylenie standardowe
Eksperci	Brzydnie – piękne	4,84	0,88
	Odpychające – fascynujące	4,87	0,88
	Niezrozumiałe – zrozumiałe	5,13	1,04
	Bohomaz – arcydzieło	5,11	0,81
Laicy	Brzydnie – piękne	4,46	0,99
	Odpychające – fascynujące	4,69	0,81
	Niezrozumiałe – zrozumiałe	4,76	0,90
	Bohomaz – arcydzieło	5,08	0,61

Po wykonaniu analizy wariancji dla zmiennej zależnej Ocena Piękna, zmiennej niezależnej międzyobiektowej Wiedza Eksperska (eksperci, laicy) i zmiennej niezależnej wewnątrzobiektowej Kategoria Brzydoty (śmierć, cierpiący, hybrydy, zło, nieurodzeni) stwierdzono efekt główny czynnika Kategoria Brzydoty, $F(4,148) = 3,85$, $p = 0,005$, $\eta^2 = 0,09$. Na podstawie wyników testów post-hoc z poprawką Bonferroniego dla porównań wielokrotnych stwierdzono, że dzieła malarskie, na których przedstawiono ludzkie hybrydy, oceniane są jako istotnie mniej piękne, niż dzieła malarskie przedstawiające: cierpienie ($p = 0,020$), złe moce ($p = 0,001$), osoby nieurodzone ($p = 0,041$) (zob. Rycina 1). Nie stwierdzono efektu głównego czynnika Wiedza Eksperska, $F(1,37) = 1,63$, $p = 0,210$, ani interakcji czynników Wiedza Eksperska i Kategoria Brzydoty, $F(4,148) = 0,97$, $p = 0,445$.



Ryc. 1. Ocena piękna dzieł malarskich z kategorii: śmierć, cierpiący, hybrydy, złoto, nieurodzini.

Korelacje oceny piękna z ocenami zafascynowania dziełem, jego zrozumiałości oraz wartości artystycznej (kunsztu) liczone z wykorzystaniem współczynnika r Pearsona, osobno w grupach ekspertów i laików. Wszystkie korelacje okazały się istotne statystycznie i dodatnie ($p < 0,001$). W grupie ekspertów siła korelacji między oceną piękna a zafascynowaniem odbiorców, a także między oceną piękna i oceną zrozumiałości dzieła okazała się być wysoka (wartość obydwu korelacji $r = 0,87$), natomiast siłę korelacji między oceną piękna i oceną wartości artystycznej można określić jako mieszczącą się na granicy korelacji wysokiej i bardzo wysokiej ($r = 0,90$). W grupie laików siła korelacji między oceną piękna dzieła a zafascynowaniem nim była bardzo wysoka ($r = 0,91$), a korelacje między oceną piękna a oceną zrozumiałości oraz między oceną piękna a oceną kunsztu dzieła okazały się być wysokie (odpowiednio: $r = 0,82$ oraz $r = 0,83$).

WNIOSKI

Nie stwierdzono istotnych różnic w ocenach piękna vs. brzydoty dzieł pomiędzy grupami studentów „laików”, czyli osób nieprzygotowanych do odbioru sztuki oraz grupy studentów „ekspertów”, przygotowanych do odbioru dzieła sztuki. Tak więc w tym wypadku wiedza odbiorcy z zakresu teorii sztuki okazała się nie wpływać na sąd estetyczny. Wyjaśniając uzyskany rezultat sądzimy, iż wpływ na wyniki badań miał fakt, że były to obrazy figuratywne, przedstawiające konkretną treść, stanowiące przykłady uznanego malarstwa. Przywołując badania z literatury przedmiotu, przeprowadzone

przez A. Furnhama i J. Walkera,⁴² okazuje się, że laicy najwyżej oceniają obrazy przedstawiające, a najgorzej – abstrakcyjne. Badania te zostały przeprowadzone w oparciu o różne kategorie obrazów realistycznych, przedstawiających i abstrakcyjnych, artystów europejskich, japońskich z XVIII i XIX wieku. Wygląda na to, że laicy nie mają trudności w percepcji obrazów figuratywnych, malarstwa klasycznego.⁴³ Dobór materiału badawczego, jak już zostało wspomniane, stanowiły właśnie uznane powszechnie dzieła sztuki, które należą dziś do przykładów klasyki malarstwa. Być może odbiorca – laik, ukształtowany kulturowo, przyzwyczajony jest do odbioru uznanej sztuki klasycznej. Sztuka ta, jak zauważa Maria Gołaszewska, jest odzwierciedleniem wrażliwości odbiorcy na piękno, w przeciwieństwie do współczesnej sztuki, która często wywołuje u niego „szok estetyczny”. Sztuka z przeszłości jest natomiast obszarem bezpiecznym, dobrze znanym, chroni odbiorcę od przerażającej nowej sztuki⁴⁴. U odbiorców – ekspertów natomiast, znajomość języka sztuki, pogłębia postawę estetyczną, czyni ją bardziej elastyczną, zdolną do przyjmowania różnych form artystycznych, pomaga w odbieraniu sztuki trudnej i nowej⁴⁵. Najwyraźniej w przypadku oceny niniejszego materiału badawczego, który zapisał się na kartach historii sztuki i teorii kultury, percepcja nie zależy od poziomu wiedzy z tego zakresu. Przywołując ponownie wspomniane już badania A. Furnhama i J. Walkera⁴⁶ możemy zauważyć, że laicy najwyżej oceniają obrazy figuratywne, które najlepiej znają – w ich badaniach stopień znajomości danego obrazu dodatnio korelował z oceną jego wartości estetycznej. Z pewnością badani przez nas odbiorcy – laicy zetknęli się z większością obrazów, które posłużyły nam za bodźce eksperymentalne. Tego typu przykłady omawiane są chociażby w szkołach na zajęciach plastycznych, na zajęciach z wiedzy o kulturze, ale również podczas lekcji języka polskiego, gdzie stanowią malarskie ilustracje w podręcznikach, przy okazji prezentowania utworów literackich. Nieznaczną różnicę między laikami a ekspertami stwierdzono ze względu na współzależności ocen brzydoty vs. piękna, dostrzeganych w klasycznych przedstawieniach malarskich a oceną

⁴² Furnham, A., Walker, J. *Personality and judgement of Abstract, Pop Art, and Representational Paintings* [w:] „European Journal of Personality”, 2001a, nr 15, s. 57–72.

⁴³ Laicy natomiast mają problem z odbiorem sztuki z perspektywy formy⁴³, która jednak nie stanowiła przedmiotu niniejszych badań (Cupchik, G. C., Gebotys, R. J., *The search for meaning in art: Interpretative styles and judgements of quality* [w:] „Visual Art Research”, 1988, nr 14, s. 38-50; Waligórska, A., *The eye and narration: Relations of artistic expertise and mode of interpretation of narrative and non-narrative paintings* [w:] „Psychology of Language and Communication”, 2006, nr 10, s. 45-64; M. Gołaszewska, *op cit.*, S. Popek, *op cit.*).

⁴⁴ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Kraków, 1973.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Furnham, A., Walker, J., *Personality and judgement of Abstract, Pop Art, and Representational Paintings* [w:] „European Journal of Personality”, 2001a, nr 15, s. 57–72; Furnham, A., Walker, J., *The influence of personality traits, previous experience of art, and demographic variables on artistic preference* [w:] „Personality and Individual Differences”, 2001b, nr 31, s. 997–1017.

dzieł w aspekcie zafascynowania nimi. W grupie ekspertów stwierdzono wysoki pozytywny związek między oceną piękna a zafascynowaniem, zaś w grupie laików współzależność tych dwóch ocen estetycznych była bardzo wysoka. Zarówno eksperci, jak i laicy, którzy oceniali dzieła jako bardziej piękne, deklarowali równocześnie większe nimi zafascynowanie, co jednak było szczególnie wyraźne w grupie laików. Dla obu badanych grup istotna okazała się różnica w ocenie badanych obrazów, w zależności od tego, do jakiej grupy brzydoty należało dzieło. Dzieła malarskie, na których przedstawiono ludzkie hybrydy, ocenione zostały jako istotnie mniej piękne, niż dzieła malarskie przedstawiające: cierpienie, złe moce i osoby nieurodzone. Percepcja estetyczna dzieł „brzydkich” zależy więc od tego, jaką kategorię brzydoty przedstawia dzieło malarskie.

Otrzymane różnice między kategoriami możemy zinterpretować następująco: żyjemy w kręgu kultury zachodniej, gdzie od dziecka mamy do czynienia z wizerunkami zła i śmierci, a także z portretami osób nieurodzonych, natomiast przedstawienia wszelkiego rodzaju ludzkich hybryd, które znamy jedynie z innych religii i mitologii, są nam obce kulturowo.

Przeprowadzone badania stanowią pierwszy etap podjętych przez nas empirycznych studiów nad percepcją estetyczną brzydoty. Okazało się, że ocena brzydoty vs. piękna klasycznych „brzydkich” (rozumianych za Eco) dzieł malarskich zależy od rodzaju brzydoty, którą przedstawia obraz, a także - że nie zależy od posiadania przez odbiorców specjalistycznej wiedzy z obszaru historii sztuki i estetyki. W kolejnych badaniach warto byłoby sprawdzić, czy specjalistyczna wiedza nie przyczynia się do zmiany percepcji współczesnej sztuki wizualnej, z którą laicy są zdecydowanie mniej obcy, niż z dziełami, które w „Historii brzydoty” prezentuje Eco.

Bibliografia

- Adorno, T. W., *Teoria estetyczna*, Warszawa, 1994.
- Cupchik, G. C., Gebotys, R. J., *The search for meaning in art: Interpretative styles and judgments of quality* [w:] "Visual Art Research", 1988, nr 14, s. 38-50.
- Eco, U., *Historia piękna*, Poznań, 2005.
- Eco, U., *Historia brzydoty*, Poznań, 2009.
- Furnham, A., Walker, J., *Personality and judgement of Abstract, Pop Art, and Representational Paintings* [w:] "European Journal of Personality", 2001a, nr 15, s. 57-72.
- Furnham, A., Walker, J., *The influence of personality traits, previous experience of art, and demographic variables on artistic preference* [w:] "Personality and Individual Differences", 2001b, nr 31, s. 997-1017.
- Gołaszewska, M., *Zarys estetyki*, Warszawa, 1973.
- Hohensee-Ciszewska, H., *Podstawy wiedzy o sztukach plastycznych*, Warszawa, 1976.
- Ingarden, R., *Studia z estetyki*, Warszawa, 1958.
- Niestorowicz, E., *Świat w umyśle i rzeźbie osób głuchoniewidomych*, Lublin, 2007.
- Niestorowicz, E., *Komunikat wizualny w twórczości osób głuchoniewidomych* [w:] *Komunikacja wizualna*, P. Francuz (red.), Warszawa, 2012.
- Popek, S., *Barwy i psychika*, Lublin, 1999.
- Szubielska, M., Niestorowicz, E., Bałaj, B., *Wpływ figuratywności obrazu i zapoznania się z informacją katalogową na percepcję estetyczną malarstwa współczesnego przez ekspertów i laików* [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Psychologia”, 2016, t.. 9, s. 21-34.
- Waligórska, A., *The eye and narration: Relations of artistic expertise and mode of interpretation of narrative and non-narrative paintings* [w:] "Psychology of Language and Communication", 2006, nr 10, s. 45-64.
- Winston, A. S., Cupchik, G. C., *The evaluation of high art and popular art by naïve and experienced viewers* [w:] "Visual Art Research", 1992, nr 18, s. 1-14.

Aneks

Spis reprodukcji dzieł malarskich (autor, tytuł, czas powstania) wykorzystanych jako materiał badawczy, z podziałem na przyjęte w badaniu kategorie brzydoty.

Wizerunki śmierci

Pieter Breugel Starszy, *Triumf śmierci*, 1562 r.

Arnold Böcklin, *Dżuma*, 1898 r.

Arnold Böcklin, *Autoportret ze Śmiercią grającą na skrzypcach*, 1872 r.

Salvador Dali, *Atawizm zapadającego zmroku*, 1933-1934 r.

Mistrz Rene Wspaniałego, *Przechadzka kochanków, Śmierć i Lubieżność*, XV w.

Cierpiący

Pieter Paul Rubens, *Saturn pożerający własne dzieci*, 1636-1637 r.

Pablo Picasso, *Płacząca kobieta*, 1937 r.

Frida Kahlo, *Spękana kolumna*, 1944 r.

Gert Wollheim, *Ranny*, 1919 r.

Caravaggio, *Judyta odcinająca głowę Holofernesowi*, 1599 r.

Hybrydy

Edvard Munch, *Harpia II*, 1899 r.

Arnold Böcklin, *Syreny*, 1875 r.

Alberto Savinio, *Roger i Agelika*, 1930 r.

Franz von Stuck, *Pocałunek Sfinksa*, 1895 r.

Franz von Stuck, *Faun niosący nimfę*, 1918 r.

Zło

Franz von Stuck, *Lucyfer*, 1891 r.

Francisco Goya, *Sabat czarownic*, 1797-1798 r.

Salvator Rosa, *Czarownica*, 1640-1649 r.

Joseph Anton Koch, *Piekło*, 1825-1829 r.

Franz von Stuck, *Grzech*, 1893 r.

Nieurodziwi

Otto Dix, *Sylvia von Harden*, 1926 r.

George Grosz, *Pisarz Max Herrmann-Neisse*, 1925 r.

Quentin Metsys, *Handlarze*, II poł XVI w.

Quentin Metsys, *Karykatura kobiety*, 1525-1530 r.

Giorgione, *Stara kobieta*, 1506-1507 r.

PORZĄDEK CZASU – PORZĄDEK HISTORII, CZYLI KRZYSZTOFA POMIANA REFLEKTOWANIE NAD ZMIANĄ W HISTORIOGRAFII

Jan Pomorski

(UMCS Lublin)

O d przeszło pięćdziesięciu lat Krzysztof Pomian reflektuje nad h(H)istorią. Widowym owocem tego *przemyśliwania* historyczności bytu, jak zwykł nazywać swą postawę, są kolejne książki, w których Arystotelesowska zasada *Tὰ μετὰ τὰ φυσικά* znajduje zastosowanie do historii jako metarefleksja poprzedzająca jej praktykowanie. Jeśli dzieje historiografii podpowiadają nam, że historia była (a czasem i jest nadal) przedmiotem wiary, wiedzy, nauki lub pamięci, to nasza uwaga, nasza optyka przesuwają się w sposób naturalny z przedmiotu na podmiot – na kulturę poznającą. To ona czyni z przeszłości przedmiot wiary lub przedmiot wiedzy. To ona próbuje wprowadzić do dziejów określony „porządek czasu”, twierdzi Krzysztof Pomian. Historia narodziła się jego zdaniem z próby przekraczania horyzontu teraźniejszości i tego co „widzialne”, bowiem przeszłość oglądana z perspektywy teraźniejszości jest nie-bytem i jako taka „widzialna” być nie mogła. Przeszłe wydarzenia wymagały dowodów mocniejszych niż pamięć, jeśli miały stać się przedmiotem nie wiary, lecz wiedzy. W książce z 1999 roku *Historia. Nauko wobec pamięci* napisze:

„Jeśli wymóg przywoływania dowodów odróżnia historii od fikcji, to charakter dowodów, które historia przywołuje, odróżnia ją od pamięci. Dowody bowiem, które historia uznaje dziś za ważne, odwołują się do szczątków pozostałych z przeszłości i takich, że ich pochodzenie i datowanie dadzą się określić; w ten sposób stają się one źródłami, za których pośrednictwem można poznawać tych, co je stworzyli, a nierzadko i tych, co ich w swoim czasie używali. Dowody uznawane przez pamięć są całkowicie odmienne. „Byłem tam, widziałem to na własne oczy” - to dla pamięci nieodparty argument. „Powiedział mi to, znam go, wierzę mu” - to dla niej też argument. Póki historia była tylko zapisem pamięci, dowody takie były dla niej wystarczające. Począwszy od XV wieku, historia wyodrębnia się jako gałąź wiedzy, która przeciwstawia się pamięci i stosować zaczyna coraz bardziej subtelne środki do poznawania faktów, których nie tylko zajmujący się nimi historyk nie może pamiętać, ponieważ miały miejsce na długo przed

jego urodzeniem, ale których nikt nigdy nie zachował w pamięci, gdyż nikt nie dostrzegł ich, gdy się wydarzyły.”¹

Przemyśliwaniu tej drogi, przebytej przez historiografię od swych początków po kres XX stulecia poświęcił Krzysztof Pomian praktycznie całe swoje życie naukowe.

Wbrew pozorom *Porządek czasu* nie jest rozprawą o czasie, choć – jak ujmuje to autor *Czas jest w tej książce przedmiotem historii*.² I nie sposób temu zaprzeczyć. Podobnie, jak na przykład temu, że w innej swym dziele bohaterem opowieści uczynił świat kolekcjonerstwa. Ale obydwie te książki są w istocie także, a może przede wszystkim, wielkimi traktatami filozoficznymi o historyczności poznania historycznego. O tym, jak zmieniała się kultura poznająca, a wraz z nią, jak zmieniał się samo rozumienie obydwu historii – tej pisanej z dużej litery „H” (synonim dziejów/przeszłej rzeczywistości) i tej pisanej przez „h” małe (synonim wiedzy/nauki/opowieści o przeszłości). I są te dwa dzieła równocześnie wykładem metodologii historii w praktyce – metodologii stosowanej. Metodologii ukazanej w konkretnym zastosowaniu, a nie jako przedmiot teoretycznych dywagacji metodologa, który praktykę zawodu historyka zna jedynie z lektur. Nikt przecież takiego zarzutu oderwania od praktyki badań historycznych autorowi *Historii jako przedmiotu wiary* i *Historii jako przedmiotu wiedzy* nie jest w stanie dorzecznie postawić.

Swój sposób uprawiania nauki nazywa Krzysztof Pomian **historią filozoficzną**, a to ze względu na pytania, jakie sterują badaniami. Są one bardziej natury filozoficznej (teoretycznej) niż te, jakie zwyczajowo stawia historyk, dociekając co, gdzie, kiedy i komu się przydarzyło. Oto ich przykład z samego początku rozważań traktatu o czasie. Najpierw zarysowana zostaje sytuacja problemowa:

Nasz pierwszy rozdział, poświęcony problemom chronografii, próbuje wyjaśnić, dlaczego historia jakoby tylko zdarzeniowa uznawana jest od starożytności do naszych dni za gorszą od tej, która porzuciła utożsamianie czasu z ciągiem oderwanych i różnorodnych epizodów, które nie tworzą żadnego całościowego obrazu, na rzecz topologii cyklicznej lub liniowej. Chodzi, innymi słowy, o pokazanie ograniczeń tkwiących w chronografii i wykazanie, że należy dopełnić ją jakąś chronozofią, jeśli ma się ona stać intelektualnie satysfakcjonująca.³

¹ Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006 s. 233.

² Krzysztof Pomian, *Porządek czasu*. Przełożył Tomasz Stróżyński. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s.16.

³ Tamże.

Z sytuacji problemowej

„wyłaniają się pytania, które będą rządzić dalszym ciągiem tego rozdziału. Jaki jest mechanizm, który odtwarza opozycję między opowiadaniem zdarzeń a "prawdziwą historią"? Dlaczego opowiadanie zdarzeń jest jednocześnie niezadowolające i nieuchronne? Co nadaje wagę problemowi stosunków między zdarzeniami i tym, co niezdarzeniowe? Dopiero odpowiedziawszy na te pytania, wrócimy do teraźniejszości, by sprawdzić, czy są one nadal istotne i w jakiej postaci pojawiają się dzisiaj.”⁴

Do sztuki zadawania pytań przeszłości, rzecz jasna powrócimy. Teraz jednak chciałbym podkreślić coś innego: Pomian jako historyk-filozof zwraca nam uwagę, że problem jaki historycy i teoretycy historii mają z historiografią zdarzeniową ma swoje bardziej fundamentalne podstawy w postaci problemów, stanowiących od wieków przedmiot dociekań filozoficznych. Jak pisze,

„Problem relacji między tym, co zdarzeniowe, a tym, co nie zdarzeniowe, zawdzięcza swoją wagę problemowi o wiele bardziej fundamentalnemu, którego jest szczególnym przypadkiem, a który dotyczy relacji między pozorami i istotą, sferą widzialności i obszarem niewidzialnego, częścią i całością. Od sposobu jego rozwiązania zależy więc zarówno domyślna ontologia historii, jak i jej epistemologia, z tą różnicą jedynie, że w tym ostatnim przypadku dotyczy on stosunku między percepcją, otwartością na widzialne, a językiem, jedynym nośnikiem informacji na temat niewidzialnego. Zmuszona uwzględniać jedno i drugie, **historia ani nie może się obyć bez relacji o zdarzeniach - prostego opisu tego, co wydarzyło się w sferze widzialności - ani zadowoląć się nią, gdyż taka relacja, gdyby była naprawdę tylko opisem, nie mówiłaby nic o powiązaniu zdarzeń z niewidzialnym, a tym samym nie pozwalała ich wyjaśnić ani zrozumieć.** Istnieje zatem pewien mechanizm, który nieustannie odtwarza opozycję między relacją o zdarzeniach a "historią prawdziwą". To ten sam mechanizm, którzy nakazuje ludziom kreślić, przemieszczając ją zależnie od epoki i kraju, granicę między sferą widzialności i obszarem niewidzialnego,

⁴ Tamże, s. 26.

między danymi percepcji i tym, o czym można się dowiedzieć jedynie za pośrednictwem języka [podkreślenie moje – JP].”⁵

Zapamiętajmy, że dla Krzysztofa Pomiana zmiana w historiografii oznacza, iż oto pojawiła się nowa kultura poznająca, która starając się **wyjaśnić i zrozumieć jakieś zdarzenie/a historyczne próbuje powiązać je z tym, co niewidzialne, obsadzając w tej roli coś nowego**. A teraz przykład wykładu *stricte* metodologicznego:

„Zróbmy doświadczenie, które polega na spisaniu wszystkiego, co zdołaliśmy spostrzec w ciągu jednego dnia. Zanotujemy zatem nasze przemieszczenia oraz przemieszczenia istot, które przechodzą przez nasze pole widzenia, nasze spotkania, sceny, które rozegrały się w naszej obecności, usłyszane słowa, przedmioty, zwierzęta i rośliny, które widzieliśmy, zmiany na niebie, jednym słowem: wszystko z wyjątkiem naszych stanów wewnętrznych. Chwile, w których nic się nie wydarzyło w naszym bezpośrednim otoczeniu, pozostaną niewypełnione lub po prostu przemilczane. Dzień będzie w ten sposób rozłożony na zbiór oderwanych jednostek, których gęstość zależy - zakładając, że wszystkie pozostałe elementy pozostaje takie same - od stopnia koncentracji na tym, co zewnętrzne, oraz od ostrości aparatu percepcyjnego. Owe oderwane jednostki - zindywidualizowane przez ich położenie na osi czasu i w przestrzeni, a także przez byty, które się ukazują, zmienne w różnych momentach i miejscach - są uporządkowane w pewien ciąg, przy czym dwie dowolne jednostki są bądź równoczesne, bądź jedna od drugiej jest późniejsza. Ważna właściwość zbioru takich jednostek związana jest z tym, że wynika on z wyboru, na który wola jednostki ma niewielki wpływ. Jakkolwiek byśmy się starali, pozostajemy bowiem niezdolni do uchwycenia wszystkiego, co dzieje się wokół nas: percepcja jest wybiórcza, uwaga słabnie, przyzwyczajenie do pewnych zjawisk sprawia, że już się ich nawet nie zauważa. Toteż bezwiednie wybieramy nawet wtedy, gdy chcielibyśmy niczego nie pominąć. Dlatego każdy zbiór jednostek, które zarejestrowaliśmy, jest zawsze jedynie podzbiorem tego, co rzeczywiście się wydarzyło.”

Pomian chciał tu przekazać myśl prostą: to, co się rzeczywiście wydarza, przekracza nasze gatunkowe możliwości percepcyjne, a tym bardziej nie da się zredukować do tego, co zawarte w źródłach, na danych percepcyjnych przecież opartych. Ale nie ma to być kolejna

⁵ Tamże, s. 40-41.

„prawda objawiona” przez Autorytet („prawda wiary” w jego stylistyce językowej), lecz efekt końcowy określonego rozumowania – zdobyta dzięki eksperymentom myślowym wiedza o naturze poznania historycznego. Przejścia tej samej drogi logicznego wnioskowania/argumentacji jaką podążał autor ma być dla jego czytelników najlepszą metodą uczenia się. To zaproszenie do odbycia wspólnego namysłu jest formą odkrywania i przyswojenia sobie „prawd” przekraczających horyzont doświadczenia indywidualnego. Uświadomienia sobie, że moje wątpliwości/pytania mogą być/były podzielane także przez innych, że przynależą nie tylko do historii mojego JA, ale także do historii innych ludzi. Píše Profesor:

„Doświadczenie, które przed chwilą sobie wyobraziliśmy i zanalizowaliśmy, było powtarzane w ciągu wieków tysiące i tysiące razy. Dziennik, nawet w czasach, gdy staje się dziennikiem osobistym, poświęca niemal zawsze wiele miejsca opisywaniu tego, co autor rzekomo widział lub słyszał. Podobnie jest ze wspomnieniami, które różnią się od dziennika jedynie tym, że spisywane są nie na gorąco, lecz po jakimś czasie. Co prawda, kronika zawiera niekiedy tylko jeden zapis rocznie, podczas gdy dziennik powiększa się w zasadzie codziennie o nowe osady, a wspomnienia zawierają opowiadanie ciągle. Ponadto dziennik notuje tylko to, co dotyczy jego autora,”⁶ Zmienność formy nie zmienia istoty zjawiska. A przy okazji nie sposób nie zwrócić uwagi na łatwość, z jaką Krzysztof Pomian przechodzi z dyskursu metodologicznego na dyskurs filozoficzny i odwrotnie. Właściwie nie powinno nas to dziwić, a przynajmniej tych, którzy z twórczością Profesora są choć trochę obeznani. A jednak to wrażenie zaskoczenia/zadziwienia i podziwu wobec „gry na dwóch fortepianach”: metodologii i filozofii równocześnie, pozostaje. Nawet jeśli skądinąd się wie, że Pomian potrafi pisać „na cztery ręce”.

Jak pracuje myślowo Pomian? Między innymi posługuje się dwiema historycznymi metaforami fundamentalnymi: *abrazją* i *sedymentacją*.⁷ Inspiracji szuka w historii naturalnej, w geologii. **Abrazją** nazywane jest tam zjawisko *niszczenie brzegów mórz i dużych jezior powodowane ciągłymi uderzeniami fal i tarciem niesionych przez nie głazów, żwiru i piasku. Takie rozumienie procesu dziejowego jako abrazji może współżyć zarówno z przekonaniem o postępowym charakterze dziejów, jak z tym, które widzi w nich regres.*

⁶ Tamże, s. 27.

⁷ Piszę o tym obszerniej w artykule *Abrazja i sedymentacja w roli historycznych metafor fundamentalnych. Krzysztof Pomian jako kultura poznająca*, „Rocznik Antropologii Historii” [w druku].

*Pierwsze uważa przeszłość za gorszą pod pewnymi bądź wszystkimi względami od teraźniejszości, a tę - za gorszą od przyszłości; drugie zajmuje stanowisko biegunowo przeciwstawne. Ale oba zgodne są co do tego, że **przeszłość** - pomijając zdarzenia niedawne, które żyją jeszcze w pamięci - **znikła w tym sensie, że przestała być czynna**, gdyż pozostawiła po sobie tylko bezwładne i bezkształtne okruchy [podkreślenie moje – JP].⁸*

Rozpoznając przeszłość jako umarłą, nie-czynną, kultura poznająca zawiesza prawomocność twierdzeń o wpływie historii na nasze życie, unieruchamia ją i mitologizuje. Jeśli nawet zachowały się jakieś jej ślady – pozostałości po tym, co było, a czego już nie ma - owe dostrzegane przez nią *bezkształtne okruchy*, to są one wyrwane z kontekstu, w jakim były czynne. Radykalnie zmienia się to, gdy **metaforę abrazyj** zastąpimy **metaforą sedymentacji**. Nie ma bowiem przymusu, „/.../ byśmy musieli myśleć o dziejach, kierując się obrazem *fal, które zmieniają skaliste wybrzeże w piaszczystą plażę, czy lodowca, który ściera wszystko na swojej drodze*. Są bowiem liczne fakty, z którymi takie rozumienie dziejów nie potrafi się uporać, bo świadczą one o tym, że przeszłość, choć w kształtach innych niż te, jakie miała, gdy sama była teraźniejszością, pozostaje obecna po tym, jak stała się przeszłością właśnie; dotyczy to zarówno przeszłości niedawnej, jak, niekiedy, bardzo odległej. Przy czym przeszłość jest obecna nie tylko w zabytkach widomych, a nawet nie w nich przede wszystkim. Jest wbudowana w naszą cielesność i wrażliwość oraz w dążenia, zachowania, nawyki, wierzenia, przekonania, pojęcia, rozumowania i wyobrażenia i wywiera przeto na nasze teraźniejsze poczynania wpływ zazwyczaj nieuświadamiany przez tych, którzy mu ulegają.”⁹

By zdać sobie sprawę z faktów tego rodzaju, zauważa Pomian

*„trzeba zastąpić bezwiedne widzenie w dziejach abrazyj świadomym przyrównaniem ich do innego zjawiska równie dobrze znanego geologom: do **sedymentacji**. Trzeba uznać je za proces nakładania się na siebie kolejnych warstw, w którym późniejsze odciskają się na wcześniejszych, niszczą je do pewnego stopnia i przetwarzają, a zarazem zachowują je i ulegają ich zwrotnemu oddziaływaniu”[podkreślenie moje – JP].¹⁰*

⁸ Krzysztof Pomian, *Lectio doctoris*, /w:/ Krzysztof Pomian – doktor *honoris causa* Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2003 *Lectio doctoris*, s. 24-25.

⁹ Tamże, s. 25

¹⁰ Tamże.

Zobaczmy, jak metafora fundamentalna sedymentyzacji objawia się w funkcji sterującej praktyką badawczą filozofującego historyka w *Porządku czasu*. Czas – bohater tej opowieści – jest zmienną teoretyczną, a nie wymiarem, w jakim zanurzone są zdarzenia.¹¹ Jest każdorazowo konstytuowany przez kulturę/kultury poznające. Pomian zaczyna tu od filozofującej historii historiografii, jaką praktykował już w dyptyku doprowadzając wykład historii jako przedmiotu wiary/wiedzy do Oświecenia, tym razem obejmując metarefleksję ciąg dalszy dziejów uświadamiania sobie przez kulturę poznającą historyczności bytu ludzkiego. Stopniowo, tak jak to faktycznie miało miejsce w historii nauki, wprowadza perspektywy kolejne: samej filozofii z jej historycznymi odmianami, od Oświecenia i Kanta poczynając po filozofię XX-wieczną, przez perspektywy „patrzenia” na czas rodzących się nowożytnych nauk przyrodniczych, a następnie ukazuje wyodrębniające się kolejno z „pnia historiograficznego” kultury poznające innych nauk społecznych: ekonomii, psychologii, socjologii i językoznawstwa, pokazując paradygmatyczną rolę tego ostatniego w stosunku do wszelkiej XX-wiecznej metarefleksji nad historycznością i czasem jako jej formą autoprezentacji. Warto zwrócić uwagę na sam sposób każdorazowego podejścia do przemyślanego tematu. Pomian nie wypowiada się, jak jest, lecz bada, jak dany problem był postrzegany przez historyków na przestrzeni wieków i to postrzeganie jest przez niego dopiero analizowane, staje się punktem wyjścia, podstawą/fundamentem do formułowania własnych opinii, własnej teorii historii.

Jego zdaniem, aby historia historiografii dała się w ogóle sensownie pomyśleć (nie mówiąc już o byciu zrozumiałą), a nie być tylko uporządkowaną w czasie kolekcją zdarzeń historiograficznych, **trzeba poznawczo przejść tę samą drogę, jaką ona odbyła**. Pokazać, jak w procesie autorefleksji nad historycznością bytu i możliwością jego poznania, zrodziła się a następnie zmieniała się sama kultura poznająca (historiografia) aż do tej, którą znamy z naszej teraźniejszości. Jak w kolejnych swych historycznych odsłonach („teraźniejszościach”) pewne właściwości/metafory/metody/podejścia właściwe dla kultury poznającej stawały się już tylko epistemicznym „osadem”, a jakie nadal

¹¹ Por.: Stąd płynie pewien ważny wniosek epistemologiczny. W praktyce historyków, podobnie jak ekonomistów, czas nie jest już utożsamiany z jakimś jednostajnym przepływem, w którym badane zjawiska byłyby zanurzone niczym ciała w rzece, której prąd niesie je coraz dalej. Topologia czasu nie jest ustalona z góry, dana raz na zawsze. To badane procesy narzucają swoim przebiegiem czasowi określoną topologię. „Czas” jednostajny i prostoliniowy, wyobrażany przez oś odciętych na naszych wykresach lub kolumny dat w naszych tablicach, odgrywa w rzeczywistości tylko rolę narzędzia, które pozwala obserwować i mierzyć zmiany tej czy innej wielkości oraz porównywać te zmiany między sobą. Ów „czas” wyznaczany cyklicznym ruchem ciał niebieskich lub oscylacjami pewnego atomu, nie jest czasem historii. Ta ma własny czas, a raczej czasy - wewnętrzne czasy badanych przez historyków i ekonomistów procesów, których rytm wyznaczają nie zjawiska astronomiczne lub fizyczne, lecz osobliwości samych tych procesów, punkty, w których zmieniają one kierunek, w których wzrost, spadek, stagnacja następują po sobie. Tak więc sama treść pojęcia czasu historii uległa przekształceniu w ostatnim półwieczu.” *Porządek czasu*, s. 99-100.

pozostawały poznawczo czynne na tym nowym etapie autorefleksji nad historią. Abrazja i sedimentyzacja w dziejach historiografii. „*Podobnie jak filozoficzna historia dziejów, historia czasu jest analizą stratygraficzną - badaniem przekroju przez czasową grubość swego przedmiotu* [podkreślenie moje – JP].”¹² Metarefleksja nad zjawiskami skrywanymi pod tą metaforą musi z konieczności mieć charakter ujęcia modelowego. Oto, jak Krzysztof Pomian artykułuje jego istotę przy okazji omawiania problemu periodyzacji samej periodyzacji:

„W rzeczywistości sprawy nigdy nie ukazują się z taką ostrością i czystością, jaką im tu przypisaliśmy. **Przyglądając się pracom historyków**, odkrywamy w nich czasem współistnienie pojęć naukowych z najhardziej tradycyjnymi zdarzeniami oraz pojęć teologicznych z faktami powtarzającymi się. Przypadki, w których aspekt faktyczny i aspekt pojęciowy danej historii – bo w pewnym sensie każda historia jest jakąś periodyzacją - są ze sobą zgodne, są prawdopodobnie rzadsze niż te, w których nieco subtelniejsza analiza wykazałaby niespójności lub wręcz sprzeczności. Można się więc zastanawiać, dlaczego mielibyśmy uprzywilejowywać, tak jak przed chwilą to uczyniliśmy, rzadkie spójne teksty i konstruować typy idealne, które mają tylko dość odległy związek z tym, co znajdujemy w doświadczeniu. Odpowiedź: dlatego, że w przeciwnym razie nie moglibyśmy skonstruować periodyzacji periodyzacji. To po coś w takim razie konstruuje się periodyzację periodyzacji lub cokolwiek innego? Odpowiedź: aby uczynić fakty, jeśli nie zrozumiałymi, to przynajmniej dającymi się pomyśleć.”¹³

To przekraczanie poziomu zdarzeniowego historii historiografii lub historii dowolnej nauki, czy historii nauki jako takiej, polega na wprowadzeniu do narracji faktów, które są *typami idealnymi* - modelami/konstrukcjami kultury badającej, czyli czymś, co ma *dość odległy związek z tym, co znajdujemy w doświadczeniu*, powtórzmy. W swoich pracach poświęconych dziejom historiografii, od średniowiecza po wiek XX, Krzysztof Pomian konstruuje cały szereg takich typów idealnych (modeli), od tych najbardziej ogólnych, jak (1) *historii jako przedmiotu wiary* czy (2) *historii jako przedmiotu wiedzy*, które za jego sprawą weszły do obiegu naukowego i powszechnie funkcjonują w świadomości historyków, po modele kolejne, obejmujące doświadczenie historiografii XIX i XX stulecia. nad którym przemysliwa i które konceptualizuje w typy idealne na analogicznych zasadach

¹² *Porządek czasu*, s. 18. Znów mamy tu do czynienia z metaforą geologiczną.

¹³ *Porządek czasu*, s. 158-159.

w trzech kolejnych książkach metahistorycznych: *Porządek czasu* (1984), *Kolekcjonerzy i osobliwości* (19..) oraz *Nauka wobec pamięci* (199.) Modele te są niezwykle interesującymi i płodnymi poznawczo konstrukcjami, a nie doczekały się należytej uwagi ze strony historyków i teoretyków historii, może poza typem idealnym *historii jako zderzenia dwu dyskursów: zwycięzców i zwyciężonych*, do którego chętnie się odwoływano przy okazji dyskusji o polityce pamięci. Przypomnijmy zatem stosowny fragment rozważań Krzysztofa Pomiana na ten temat:

„Pamięć zwycięzców występuje pod postacią historii, gdy opowieści o dawnych konfliktach są udostępniane pod takim właśnie tytułem, pisane w trzeciej osobie i zaopatrywane w oznaki historyczności takie na przykład, jak odniesienia do archiwów, pozostając wszelako dziełami autorów, którzy, choć nie przyznają się do tego, utożsamiają się z obozem zwycięzców i tylko z nim. Historia taka staje się niemal samoczynnie historią urzędową, uznawaną i upowszechnianą przez instytucje państwa. Jest wprowadzana do szkolnictwa, wytycza kierunki badań i publikacji źródeł, podsuwa tematy wystaw w muzeach, obchodów rocznicowych, pomników. Pamięci zwyciężonych nie pozostaje w tym stanie rzeczy nic innego, jak udostępniać się ze swej strony pod postacią historii, co może jednak być zrobione tylko w trybie podważania historii urzędowej: przeciwstawiania jej orzeczeniom i osądom perspektywy pochodnej wobec utożsamienia się z obozem zwyciężonych. Gdy pamięć zwycięzców staje się historią urzędową, pamięć zwyciężonych konstryuuje się jako historia rewizjonistyczna.

Spór tych dwóch historii jest zatem przedłużeniem konfliktu, który zapoczątkował tworzenie się obu pamięci: pamięci zwycięzców i pamięci zwyciężonych. Jest przeniesieniem go w sferę wypowiedzi i symboli, co bynajmniej nie usuwa potężnych emocji, jakie budził i jakimi się żywił, przede wszystkim - nienawiści. Dochodzi do tego teraz po tronie zwyciężonych uraza, poczucie krzywdy i chęć odwetu, podczas gdy po stronie zwycięzców wzmagają się przekonanie, że doprowadzili do triumfu słusznej sprawy, gdyż prawo i moralność są po ich stronie. Wszystkie te uczucia pozostają żywe, choć wyrażają się tylko w aktach

mowy z właściwym im ładunkiem przemocy symbolicznej, a nie w czynach, które byłyby urzeczywistnieniem przemocy fizycznej.”¹⁴

Zanim przejdziemy do prezentacji kolejnych typów idealnych – modeli rozwojowych historiografii, musimy zatrzymać się choć przez moment na pewnym *punkcie zwrotnym* w historii historiografii i wyjaśnić, na czym on - zdaniem Krzysztofa Pomiana - polegał. Przez wiele wieków jedyną więzią pomiędzy przeszłością a teraźniejszością pozostawała pamięć, a historiografia była jedynie „*pamięcią utrwaloną na piśmie*”.¹⁵ Zwrot na miarę *rewolucji naukowej w historiografii* polegał na dopuszczeniu w praktyce dziejopisarskiej *poznania pośredniego*:

„Opanowanie przez historię poznania pośredniego jest jej poznawczym uniezależnieniem się od pamięci, która przestaje być tym, czym była przez tysiąclecia: jedyną więzią między przeszłością i teraźniejszością, a zatem jedynym przejściem od tej do tamtej. Odtąd dostępna jest również inna droga, która w żadnej mierze nie zależy od pamięci. Polega ona na rozpoznaniu niektórych przedmiotów obecnych w otoczeniu jako szczątków przeszłości na podstawie zbadania ich cech widzialnych czy na podstawie obserwacji ich właściwości wymykających się spojrzeniu oraz - gdy chodzi o teksty czy obrazy - na podstawie interpretacji ich treści i wyciągnięcia z wyników tych operacji wniosków co do okoliczności wytworzenia oryginalnych przedmiotów, których te szczątki są ułamkami.”¹⁶

Skoro opanowanie przez historyków poznania pośredniego stanowi tak rewolucyjną zmianę, że od tego momentu staje się ono znakiem rozpoznawczym historiografii, a często także synonimem poznania historycznego w ogóle, to ono samo musi być przedmiotem stałego środowiskowego namysłu:

¹⁴ Historia. Nauka wobec pamięci, s. 194.

¹⁵ „W okresie swych narodzin i jeszcze długo potem – zaczyna się to zmieniać dopiero w XV wieku - historia jest tylko pamięcią utrwaloną na piśmie. Ale taki zapis pamięci, gdy przybiera postać dzieła opatrzonego nazwiskiem i podanego na odpowiedzialność jednostki, pobudza pytania, jakich samej pamięci nie zadawano; najważniejsze z nich to pytanie o wiarygodność historyka, gdy mówi on o czymś, czego sam nie był świadkiem. Pod innymi względami **historia zachowuje wszystkie cechy pamięci**. Zależy od postrzegania i narzucanej przez nie wybiórczości. Jest zdarzeniowa, oceniająca i jakościowa, bardzo często również w traktowaniu dat. Jest zawsze otwarcie egocentryczna, zorganizowana wokół pewnego Ja, czy jest to jednostkowe Ja pamiętnikarza, czy zbiorowe Ja miasta, dynastii, Kościoła, diecezji, zakonu, republiki, królestwa czy cesarstwa, którego perspektywę historii przejmuję.” Tamże, s. 158.

¹⁶ Tamże, s. 174-175.

„Wszystko to równoważne jest milczącemu przyjęciu, że odległa przeszłość może być przedmiotem poznania za pośrednictwem pochodzących z niej tekstów, obrazów i przedmiotów materialnych, których zbadanie, uwzględniające najmniejsze różnice ich widomego kształtu, a jak trzeba - ich treści, dostarcza stwierdzeń pozwalających wyciągać wnioski co do okoliczności ich spisania czy wytworzenia. Takie niebezpośrednie czy pośrednie poznanie przeszłości korzysta z postrzegania o tyle tylko, o ile jest ono koniecznym warunkiem wszelkiego oglądu i wszelkiej lektury. Ale nie sposób utożsamiać go z postrzeganiem, to bowiem o własnych siłach nie jest nawet w stanie czytać; co zatem mówić o dużo bardziej złożonych operacjach, które wymagają znajomości języków, pism, stylów, wszelkiego rodzaju realiów i opanowania logiki. Pośrednie poznanie przeszłości jest poznaniem *sui generis*, które odwołuje się do porównywania i do rozumowania. Do porównywania, gdyż tylko z stawianie dokumentów i zabytków z różnych epok i z różnych miejsc pozwala rozpoznać cechy swoiście związane z określonym datowaniem, lokalizacją i atrybucją. Do rozumowania, albowiem dokument poprawnie odczytany, zlokalizowany i atrybuowany pozwala wywieść ze swego widomego kształtu i swej treści wnioski o społecznej i kulturowej tożsamości autorów, o okolicznościach, w jakich go wytworzyli, a nawet o ich motywacjach. Oparta na takim poznaniu wiedza o przeszłości, jako niezależna od postrzegania, różni się w samej swej istocie od pamięci.”¹⁷

Dlatego od tej pory historycy będą preferowali badanie epok odległych a nie tego, czego sami byli świadkami, bowiem tylko wówczas przeszłość nie musi być konfrontowana z pamięcią, własną bądź innych, a staje się przedmiotem badań i wiedzy opartych na poznaniu pośrednim. Pomian nazywa to przekonanie dogmatem środowiska zawodowych historyków:

„Wraz z przyjęciem podstawowego dogmatu następuje zasadnicze zerwanie między przeszłością a teraźniejszością. Przeszłość można poznać tylko za pośrednictwem źródeł; teraźniejszość - tylko dzięki postrzeganiu, które wydaje się ujmować ją bez żadnej mediacji. Historia teraźniejszości jest zatem nie do pomyślenia, chyba że chodzi o historię, która nie przestrzega podstawowego dogmatu i tym samym - z epistemologicznego punktu widzenia - jest sprzeczna z historią uczoną.

¹⁷ *Historia. Nauka wobec pamięci*, s. 172.

Jest tak z historią tworzoną przez pisarzy, dziennikarzy i amatorów podających się za historyków współczesności, na co rzecznicy historii uczonej nie mogą przystać z uwagi na różnice w praktykach poznawczych między jedną a drugą oraz na powodowane tym sprzeczne wymagania stawiane badaniom i pisarstwu.”¹⁸

Ten zwrotny punkt związany z opanowaniem poznania pośredniego sytuuje Profesor w wieku XVI, gdy to następuje pęknięcie, rozdzielenie w miarę jednolitej do tej pory (przynajmniej w Europie) drogi rozwojowej historii na trzy ścieżki/nurty, odtąd biegnące/płynące obok siebie (choć zdarzało się, że stykały się ze sobą) aż po czasy nam współczesne, jako odmienne kultury poznające i będące nawzajem dla siebie źródłem wyzwń, poznawczych niepokojów, a czasem szans na owocny dialog. Oto stosowny opis tej drogi:

„Oparta na percepcji historia miała w średniowieczu jednoznaczny status poznawczy. Dopiero od XVI stulecia jej droga zaczyna się rozwidlać. Jedna odnoga prowadzi ku narracji, druga w stronę badań. Punktem dojścia tej pierwszej jest historia jako sztuka, tej drugiej – historia jako nauka. Ci zaś, którzy uważają historię za hermeneutykę, próbują wytyczyć tę trzecią drogę, aby uniknąć wyboru między dwiema skrajnościami. Jednym słowem, epistemologiczny status historii staje się dwuznaczny i przez to budzi kontrowersje. Otóż ta dwuznaczność wynika z faktu, że **poznanie teraźniejszości jest zawsze utożsamiane z percepcją, podczas gdy poznanie przeszłości jest odtąd możliwe tylko jako poznanie pośrednie: rekonstruowanie na podstawie źródeł** [podkreślenie moje – JP]. Utożsamiać poznanie teraźniejszości z percepcją to zakładać, że można ją opisywać jedynie jako ciąg zdarzeń. W konsekwencji - oraz siłą pewnej bezwładności - przeszłość opisuje się w ten sam sposób; aby uczynić ją zrozumiałą dla siebie i swych czytelników, historyk nie może jej bowiem traktować inaczej niż teraźniejszości. Przeszłość jednak dostępna jest tylko poznaniu pośredniemu. Powinna być zatem opisywana nie tak, jak gdyby była widzialna, ale właśnie jako przeszłość, w postaci krytycznej analiz źródeł, owej "historii historii", która Hegel przeciwstawia historii właściwej, a która, darzona niechęcią przez publiczność, nie zadowalała samych historyków. Właśnie ta niezgodność - by nie powiedzieć: sprzeczność - pomiędzy domyślną epistemologią historyka-pisarza oraz

¹⁸ *Historia. Nauka wobec pamięci*, s. 200.

epistemologią, niekiedy otwarcie wykładaną, historyka-badacza - leży u źródeł dwuznaczności statusu historii od XVI stulecia aż do dziś.”¹⁹

Za każdą z tych trzech epistemologii: historyka-pisarza, historyka-filozofa dziejów/hermeneutyka oraz historyka-badacza stały odmienne kultury poznające, wyznaczające krąg problemów/pytań/zadań stawianych przed historiografią. W każdej z tych kultur inaczej praktykowano historię. W pierwszej rozwijano społeczną praktykę narracyjną, eksponując retoryczne, perswazyjne i emocjonalne walory historiografii, w drugiej poszukiwano jakiegoś głębszego sensu/znaczenia zdarzeń historycznych, w trzeciej stawiano na rozwój intersubiektywnie kontrolowalnych technik i metod badawczych.²⁰ Pomian dowodzi, że wraz z przyswojeniem sobie przez historyków przekonania, iż do wiedzy można dojść nie tylko drogą percepcji, ale przede wszystkim drogą poznania pośredniego, co datuje się w Europie na wiek XVI-XVII, historia jako kultura poznająca rozwija się w ramach trzech równoległych (a momentami także przeplatających się ze sobą) ciągów morfogenetycznych²¹, a mianowicie:

- (1) historii jako sztuki;
- (2) historii jako hermeneutyki;
- (3) historii jako nauki.

Aby zatem znaleźć się w tym miejscu, w jakim znajdujemy ją obecnie, historiografia musiała pokonać długą i wcale nie jedną drogę, lecz był to raczej spleciony łańcuch trzech równoległych ciągów morfogenetycznych, tworzący coś na kształt „potrójnej” spirali, jak DNA odkryte przez Jamesa D. Watsona. Oto skrótowy opis tego złożonego procesu, jaki odnajdujemy w „Porządku czasu”:

„Odkąd zakorzenił się pogląd - będący przede wszystkim dziełem rewolucji naukowej XVI i XVII wieku - że wiedza nie pokrywa się z percepcją, problem uzasadniania historii przeszłości stawiany był w inny

¹⁹ *Porządek czasu*, s. 32-33. Stała za tym, rzecz jasna, odmienność kultur poznających: „W całym okresie średniowiecza przeszłość, przedmiot wiary, przeciwstawia się teraźniejszości, przedmiotowi wiedzy. Ów przypisywany przeszłości status przedmiotu wiary skłania historyków do brania na własny rachunek opowieści dostarczanych przez tradycję - za które ponadto ręczy jakiś uznany autorytet: Kościół, władza monarsza, uniwersytet, a nawet świętość lub wysoka pozycja społeczna tego, kto je przekazuje - do włączania ich we własne dzieła i opatrywania własnym nazwiskiem, jak gdyby to oni byli ich autorami, jednym słowem: do mówienia o przeszłości, jaką przedstawiają te opowieści, tak jak gdyby sami ją przeżyli.” Tamże, s. 31.

²⁰ W *Historii. Nauka wobec pamięci* wyraża Pomian tę ideę następującym zdaniem: „Pisarz staje historykiem wtedy dopiero, gdy przyswaja sobie wymóg udowodnienia tego, co mówi i gdy stara się wymóg ten spełnić.”, s. 157.

²¹ W historii historiografii zwyczajowo mówi się raczej o „drogach rozwojowych” historii.

sposób, ponieważ możliwe do przyjęcia staje się odtąd poznanie pośrednie: ogół podlegających kodyfikacji sposobów, które pozwalają dotrzeć do pewnych elementów obszaru niewidzialnego za pośrednictwem przedmiotów włączonych w sferę widzialności, Toteż zaczyna się wypracowywać techniki i metody mające otworzyć nową drogę dostępu do wydarzeń przeszłości dzięki śladom przez nie pozostawionym, które trwają w teraźniejszości w postaci dokumentów i zabytków: pism i artefaktów wytworzonych w minionych epokach, ze świadomym zamiarem - lub nie - przekazania ich obrazu potomnym. Przeszłość pozostawiła jednak również źródła narracyjne, gdzie jest opisana taka, jaka była dla tych, dla których była teraźniejszością: kroniki, wspomnienia, dzienniki, historie współczesne etc. Rozróżnienie między tym, co nie zdarzeniowe, a zdarzeniami okazuje się tym samym wcielone w samo tworzywo, na którym historycy opierają swe rekonstrukcje przeszłości, a których dwie główne kategorie pozostają z nią w odmiennych relacjach, a przez to nie mają tego samego statusu. W rzeczy samej, w przeciwieństwie do dokumentów i zabytków, każde źródło narracyjne przynosi jakieś opowiadanie o zdarzeniach, a więc pozwala przeżywać je na nowo, dokonywać wyobraźniowego utożsamienia z tymi, którzy byli ich uczestnikami lub naocznymi świadkami. Dlatego też, będąc atrakcyjne dla odbiorców, a także dla samych historyków - zwłaszcza jeśli starają się oni opowiadać o tym, co się wydarzyło - źródła narracyjne są jednocześnie podejrzane w oczach innych. Nie można bowiem, nie uzasadniwszy tego, powtarzać na własny rachunek takiego obrazu epok i krajów, z których mają pochodzić, jaki one przynoszą. Tradycyjne uzasadnienie, które odwołuje się do wiary, na jaką zasługują słowa jakiegoś autorytetu, nie jest już do przyjęcia wszędzie tam, gdzie stare autorytety przestano za takowe uznawać. A jest to postawa coraz powszechniejsza: na przykład protestanci i libertyni podważają autorytet Kościoła i kronikarzy na jego służbie; humaniści - autorytet autorów średniowiecznych; nowożytnicy - autorytet starożytników.²²

Nałóżmy teraz na te dwa ciągi przedstawione powyżej, ciąg trzeci - nadawanie sensu zdarzeniom/ usensownianie zdarzeń w ciągu morfogenezy (sedymencji) historii utożsamianej z hermeneutyką:

²² Tamże, s. 31.

„W XVI i XVII wieku historia zdarzeniowa nabiera sensu dzięki teologii dziejów, kiedy zdarzenia, o których traktuje, dotyczą Kościoła, oraz dzięki psychologii podmiotów historycznych, kiedy działają one w obszarze polityki. W tym ostatnim przypadku obszar niewidzialnego, źródło sensu, nie jest transcendentny wobec świata, lecz istnieje immanentnie w jednostkach (królach, książętach i moźnych) uznawanych za prawdziwych aktorów historii; znajdowanie przyczyn zdarzeń to odnoszenie ich do gry sił, które działają w tym obszarze /...]. Jednakże, tak jak rozwój państw narodowych oraz ich rosnący wpływ na życie społeczne uczyniły, jeśli nie niemożliwym, to co najmniej bardzo trudnym wtłaczanie wydarzeń politycznych w jakiś opatrnościowy plan, tak rosnąca rola gospodarki, sztuk i nauk, wspomagana przez krytykę filozofów, prowadzi do zakwestionowania psychologii podmiotów historycznych.”²³

Zwróćmy uwagę na myśl zawartą w zdaniu pierwszym: sens jest wnoszony w historię zdarzeniową przez kulturę poznającą (w tej roli występują powyżej: „teologia/filozofia dziejów” i „psychologia podmiotów historycznych”). Sama z siebie historia jako ciąg zdarzeń tego sensu nie ma, lecz go dopiero „nabiera” za sprawą jakiejś proponowanej chronozofii, czyli wyobrażenia czegoś niewidzialnego, co ingeruje w świat widzialny i go tym samym usensownia.

„A co w takim razie z czasem historii?- pyta Pomian. Czy istnieje jakaś instancja, która koordynowałaby jej przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zgodnie z jakimś z góry ustalonym programem i która byłaby w stosunku do historii tym, czym dyrygent ze swą partyturą jest w stosunku do dzieła, które wykonuje się pod jego kierownictwem? Przez całe stulecia, jak widzieliśmy, odpowiadano na to pytanie twierdząco. Teologia historii utożsamiała jej instancję koordynującą z Bogiem, wraz z jego planem opatrnościowym, albo z naturą, wraz z jej determinacjami. Psychologia podmiotów historycznych dodawała do nich, jeśli chodzi o historię świecką, bohaterów zdolnych przetwarzać swe projekty w byty rzeczywiste. Filozofia dziejów przypisywała tę rolę Duchowi ludzkiemu, zaprogramowanemu w taki sposób, by zawsze wznosił się coraz wyżej i szedł coraz dalej, albo siłom wytwórczym,

²³ Tamże, s. 38-39.

ożywianym niepohamowaną dążnością do przekraczania wszelkich granic.²⁴

Potraktowanie teorii historii Marksa i samego marksizmu jako kolejnego historycznego wcielenia *filozofii dziejów*, tym razem w rozwoju sił wytwórczych i w walce klasowej upatrujących sens historii, może komuś wydawać się zaskakującą woltą intelektualną, ale Krzysztof Pomian ma ku temu powody głębsze niż - na przykład - Karl R. Popper w swej głośnej krytyce marksizmu jako historycyzmu. Bowiem jego zdaniem można mówić także o zależności na poziomie wyższym, bardziej podstawowym, która rozpoznawana jest poznawczo w ramach trzeciej drogi rozwojowej historiografii, tej zmierzającej w kierunku nauki. Zakłada się tu, iż to sama **zmiana na poziomie bytu historycznego, jego morfogenezy** (np. *rozwój państw narodowych* czy *rosnąca rola gospodarki, sztuk i nauk*) wymusza/prowadzi do zakwestionowania kolejnych chronozofii z ich metaforami fundamentalnymi. Kultury poznające na metaforach tych ufundowane okazują się dysfunkcjonalne w stosunku do aktualnej praktyki społecznej. Tu znów daje o sobie znać realizm poznawczy Krzysztofa Pomiana. Zastępowanie jednych kultur poznających przez inne w historiografii ma jego zdaniem swe źródło w historyczności jako immamentnej cesze aktualnej *praxis*. Oto naukowy dyskurs metahistoryczny Profesora, stanowiący ilustrację tej tezy:

„Począwszy od końca XIX stulecia nauki społeczne powoli wypierają filozofię dziejów jako uzupełnienie i przedłużenie badań historycznych. Wypracowują one techniki i metody studiowania teraźniejszości, **która przestaje być tym samym opisywana jedynie na podstawie danych percepcji**. W uczonych książkach, powstających na uniwersytetach lub w specjalistycznych instytutach, **jej obraz jest odtąd konstruowany** z wykorzystaniem statystyk, wyników ankiet czy rozmaitych dokumentów, które się zbiera i analizuje. I **nie jest to już obraz całościowy, lecz zawsze częściowy** - to teraźniejszość gospodarki, stosunków społecznych w takim czy innym sektorze, poglądów wyznawanych przez rozmaite kategorie ludności na ten czy inny temat, zachowań zbiorowych lub indywidualnych etc. **To zerwanie z życiowym doświadczeniem**²⁵, które zastępuje wiedza pośrednia, prowadzi nauki społeczne do odrzucenia idei jednego tylko czasu obejmującego

²⁴ *Porządek czasu*, s. 336-337.

²⁵ Warto zauważyć zbieżność myślenia Pomiana z epistemologią historyczną Jerzego Kmity, który wprowadził jako pierwszy odróżnienie potocznego doświadczenia społecznego od jego naukowo-teoretycznego uzupełnienia.

wszystkie obszary czy poziomy społeczeństwa i dziejów, zastępując ją wielopłaszczyznowością czasowości, z których każda charakteryzuje się swoistym rytmem [podkreślenia moje – JP].²⁶

Impulsem do pojawienia się kolejnych form unaukowienia historiografii jest ponowne skupienie się kultury poznającej na teraźniejszości, ale teraz jest ona konceptualizowana (*konstruowana*, jak powiada Pomian) przy pomocy narzędzi poznawczych, dostarczanych przez powstające właśnie inne nauki społeczne, dzięki czemu w historię nie tylko przekracza próg tego, co możliwe do bezpośredniego zaobserwowania, ale także może zawiesić prawomocność skumulowanego życiowego doświadczenia historycznego (faktograficznej wiedzy potocznej o tym, co mogło się zdarzyć) na rzecz preferowania wiedzy naukowej, której źródłem są socjologia, psychologia, demografia, ekonomia czy językoznawstwo. Niezwykle ważne staje się również to, że ta nowa wiedza naukowa jest/musi być intersubiektywnie kontrolowalna. Jak pisze bowiem Pomian:

„/.../ dyskursy nauk społecznych na temat niewidzialnego muszą wywodzić swą prawomocność z wykorzystywanej dokumentacji oraz z mniej lub bardziej skodyfikowanych reguł, pozwalających na tej podstawie rekonstruować owo niewidzialne - czy chodzi o przeszłość, teraźniejszość czy przyszłość - tworzyć taki jego obraz, który mógłby uzyskać każdy, kto posługiwałby się tą samą dokumentacją i stosowałby te same metody. Teorie do których dochodzi się tą drogą, choćby najbardziej ambitne, nie stawiają sobie za cel ukazywania całokształtu historii, przeszłości, teraźniejszości i przyszłości ludzkości; są one zawsze poprawne w odniesieniu do jakiegoś mniej lub bardziej ograniczonego obszaru. Przejście od percepcji do pośredniego poznania teraźniejszości pozbawia zatem filozofię dziejów, jako podejście intelektualne, znacznej części jej autorytetu, obnażając okrutnie nieodtwarzalność wyników, które jakoby pozwala ona osiągnąć. **Skoro tego rodzaju praktyki nie są już uznawane za naukowe, historycy, zwłaszcza ci, którzy pretendują do pewnej naukowości, są teraz zmuszeni zwrócić się w stronę nauk społecznych oraz przetransponować na badanie i opisywanie przeszłości metody, jakie stosują one w odniesieniu do teraźniejszości** [podkreślenia moje – JP].”²⁷

²⁶ Tamże, s. 39-40.

²⁷ Tamże, s. 39-40.

Rozpoczął Krzysztof Pomian swój modelowy wykład dziejów historiografii od przywołania metafory rozstaju dróg, na jakim znalazła się historia jako kultura poznająca wraz z zawieszeniem prawomocności danych percepcyjnych, dotychczasowej podstawy epistemologicznej historiografii. Znamienne, że metafora *rozwidlającej się drogi* jako symbolu sytuacji, w jakiej znalazła się historia na początku lat osiemdziesiątych XX stulecia, pojawiła się także w głośnej swego czasu książce *Which Road to the Past?*, w której wybitny historyk brytyjski Geoffrey Elton, zwolennik klasycznego modelu historii narracyjnej dyskutował z Robertem Fogelem, wschodzącą amerykańską gwiazdą historii uprawianej nie jako humanistyka, lecz jako twarde *social science*.²⁸ Elton broni tu koncepcji historii jako przedstawienia przeszłości, gdzie piękna narracja jest najwyższą formą jej reprezentacji, podczas gdy Fogel wskazuje na szansę, jaką przynosi rozwój nauk społecznych, dostarczających historykowi narzędzi poznawczych i metod, pozwalających na uczynienie z tego konstytutywnego dla wiedzy historycznej *zapośredniczenia* atut, a nie mankament. W podobnym duchu jak Fogel wypowiada się również Pomian:

„Rozumiemy zatem, dlaczego powstanie nauk społecznych - socjologii, ekonomii, geografii, etnologii - miało tak wielkie znaczenie dla historii. Było to bowiem poszerzenie sfery stosowania poznania pośredniego, które stało się zdolne ujmować także teraźniejszość, badaną odtąd²⁹, jak do tamtej pory jedynie przeszłość, za pośrednictwem dokumentów oraz z wykorzystaniem technik i metod rekonstrukcji na podstawie źródeł, coraz liczniejszych, coraz lepiej dostosowanych do swych przedmiotów i starannie uzasadnianych. Percepcja przestaje tedy być fundamentem wiedzy dotyczącej teraźniejszości i pretendującej do naukowości. Innymi słowy, jako przedmiot nauki teraźniejszość jest odtąd, na wzór przeszłości, sytuowana w obszarze tego, co daje się rekonstruować. Chociaż wszystko, co znajduje się w sferze widzialności, jest teraźniejsze, nie uważa się już, że wszystko, co teraźniejsze, mieści się w sferze widzialności. W historii uprawianej zgodnie ze standardami uniwersyteckimi prowadzi to do zakwestionowania zdarzenia, a potem, stopniowo, do jego wyeliminowania, gdyż **los zdarzenia jest nierozłącznie związany z losem percepcji** [podkreślenie moje – JP]. Fakt,

²⁸ R.W. Fogel, G.R. Elton, *Which Road to the Past? Two Views of History*. New Haven 1983.

²⁹ W modelu klasycznym teraźniejszość nie wymagała badania, przynależała przecież do sfery widzialności, była zatem przedmiotem percepcji a nie badania.

że przeszłość nie jest już opisywana tak, jak gdyby była postrzegana³⁰, prowadzi zatem w naturalny sposób do porzucenia tradycyjnej narracji historycznej na rzecz nowego typu pisarstwa, przystosowanego do opisywania tego, co niezdarzeniowe. A także do nowego określenia statusu historii: nie będąc ani sztuką, ani nauką, ani hermeneutyką w znaczeniu, jakie nadawano tym terminom w XIX wieku, chce ona teraz być pełnoprawną nauką społeczną. Dotyczy to jednak wyłącznie historii uczonych. Obok niej prosperuje historia dziennikarzy i pisarzy, wierna opowiadaniu i zdarzeniu.”³¹

Można zatem mówić tu o kolejnym zwrocie teoretycznym, jaki dokonał się w historiografii wraz z pojawieniem się/ wyodrębnieniem innych nauk społecznych. Na etapie przedteoretycznym historia teraźniejszości opierała się na poznaniu bezpośrednim, na danych zaczerpniętych z percepcji. Teraźniejszość nie była przedmiotem badania lecz relacji, której fundamentem był status narratora jako obserwatora zdarzeń, o których opowiada: „/.../ ludzie uzyskują informację o świecie dwiema fundamentalnie odmiennymi drogami: za pomocą percepcji i języka” – zauważa w związku z tym Pomian.³² Teraz ta pewność sądów opartych na danych percepcyjnych została przez nauki społeczne zakwestionowana. Punkt ciężkości został przeniesiony na to, co niewidzialne. Rozróżnienie tego, co z perspektywy kultury poznającej jest widzialne a tym, co jest niewidzialne w dziejach historiografii odgrywało zawsze wielką rolę, wyznaczając nawet swego czasu linię demarkacyjną pomiędzy *historią jako przedmiotem wiary* a *historią jako przedmiotem wiedzy*, ale ma ono – rzecz jasna – swe źródło przede wszystkim w filozoficznej refleksji nad percepcją, nad tym czym są i do czego się odnoszą wrażenia zmysłowe. Refleksją, mającą tradycję sięgającą od Platona po empiriokrytycyzm XX wieczy. Królowanie w nauce danych percepcyjnych jako podstawy poznania nie było przypadłością tylko historiografii. „Dopiero niedawno i tylko w niektórych miejscach nałożyły się na nie inne sposoby poznawania: obserwacja za pomocą przyrządów w coraz bardziej wyrafinowanych formach z jednej strony, rekonstrukcja na podstawie źródeł z drugiej.”³³

Podsumujmy: drogę rozwojową historiografii, zapoczątkowaną / wyznaczoną przez zwrot pierwszy, datowany na wiek XVI, można zdaniem Krzysztofa Pomiana

³⁰W etapie preteoretycznym rozwoju historiografii przeszłość jest przedmiotem percepcji a nie badania. To znaczy jest opisywana z perspektywy obserwatora, oglądającego zdarzenia. Na tym etapie poznania podstawowym jest pytanie o „widzialność” zdarzeń.

³¹ *Porządek czasu*, s. 33-34.

³² Tamże, s. 34.

³³ Tamże.

modelowo przedstawić/ujmować - aż po wiek XX - jako ciągłe oscylowanie między trzema typami idealnymi: (1) *historii jako sztuki*, (2) *historii jako hermeneutyki* i (3) *historii jako nauki*, mając świadomość – rzecz jasna – że pola semantyczne wszystkich trzech: sztuki, hermeneutyki i nauki wielokrotnie przez czas swego *długiego trwania* redefiniowane były historycznie, zmieniając tym samym co najmniej swój zakres, jeśli nie odniesienia przedmiotowe. A jak, zdaniem Krzysztofa Pomiana, wygląda historia oglądana z perspektywy końca XX stulecia?

„Słowo historia oznacza /.../ dziś epistemologicznie niejednorodny zbiór praktyk poznawczych, obejmujący pospół zabiegi najbardziej tradycyjne i najnowocześniejsze techniki oraz niejednorodny stylistycznie zbiór praktyk pisarskich: od literackiej opowieści do równań retrospektywnego modelu ekonometrycznego. Dzielona przez historię z wszystkimi innymi dyscyplinami wiedzy i nieodłączna od prawie wszystkich stosowanych przez nie pojęć niejednorodność ta wyraża przede wszystkim, choć, jak zobaczymy, nie wyłącznie, właściwą im niezbywalnie historyczność. Pokazuje, że są one tymczasowym zakończeniem wielotysiącletniego następstwa sedimentacji, z których każda zostawiła po sobie warstwę pytań, procedur, dokumentów i pomników oraz dzieł napisanych przez historyków, co sprawia, że te warstwy nakładają się jedne na drugie, przy czym późniejsze w trybie sprzężenia zwrotnego zmieniają znaczenie, a nawet sam wygląd wcześniejszych.

Mówić o historii bez uwzględnienia jej historyczności, to skazywać się od razu na to, że niczego się z niej nie zrozumie.”³⁴

Piękna myśl finalna, chyba najlepiej oddająca istotę kultury poznającej, w której metafora sedimentacji pokazuje swoją moc wyjaśniającą wobec zmian, jakie poznawczo próbujemy uchwycić w dziejach historiografii.

³⁴ *Historia. Nauka wobec pamięci*, s. 181.

ROLA BAJKI XXI WIEKU W STYMULOWANIU ROZWOJU DZIECKA W WIEKU WCZESNOSZKOLNYM 7 – 10 LAT

Magdalena Rybczyńska magister

Dolnośląska Szkoła Wyższa,

Wydział Nauk Pedagogicznych

ul. Strzegomska 55

53-609 Wrocław,

rybczynska78@wp.pl

Abstrakt:

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie, w jaki sposób bajka w XXI wieku stymuluje rozwój dziecka w wieku wczesnoszkolnym, między siódmym i dziesiątym rokiem życia. Baśnie i bajki wspomagają jego rozwój, socjalizację i determinują wiele przydatnych dla niego odkryć oraz umiejętności. Zawierają symbole, które w psychice dziecka odgrywają rolę terapeutyczną. Pozwalają na identyfikowanie się z bohaterem i przeżywanie wraz z nim przygód.

Słowa kluczowe: rozwój, socjalizacja, rodzina, emocje

Abstract: The role of the 21st century fairy tale in stimulating the development of a child in early school age 7 - 10 years

The purpose of this article is to show how the 21st century fairy tale stimulates the development of a child in early school age, between the seventh and tenth years of life. Fairy tales and fables support his development, socialization and determines many useful discoveries and skills for him. They contain symbols that play a therapeutic role in the child's psyche. They allow you to identify yourself with the hero and experience adventurous adventures with him.

Keywords: Development, socialization, family, emotions

Hans Christian Andersen pisał: „Mędracy starożytni chytrze obmyślili, w jaki sposób można by ludziom mówić prawdę prosto w oczy, nie robiąc tego w sposób grubiański. Pokazywali im dziwne lustro, w którym ukazywały się różnego rodzaju zwierzęta i dziwaczne przedmioty. Był to widok zarówno ciekawy, jak i budujący. Nazwali to bajką. I niezależnie

od tego, czy zwierzęta zachowywały się głupio czy też mądrze, ludzie musieli przenosić ich zachowanie na siebie i myśleć przy tym: „To o tobie mówi bajka”¹.

Rozwój dzieci w wieku wczesnoszkolnym

Okres między siódmym a dziesiątym rokiem życia jest niezwykle istotny w rozwoju dziecka. Wymaga mądrej i przemyślanej stymulacji, polegającej na dostarczaniu bodźców wzmacniających dojrzewanie w sferze psychicznej, emocjonalnej, intelektualnej, społecznej i moralnej. Jednym z czynników służących rozwojowi dziecka są bajki, rozumiane jako teksty kultury przeznaczone dla dzieci.

Podlegająca dynamicznym przemianom i nieustannej ewolucji kultura determinuje zmiany roli, jaką odgrywają utwory przeznaczone dla młodych odbiorców. Stąd też badania prowadzone na temat wpływu bajki na aktywizowanie procesów rozwojowych dziecka muszą być poddawane nieustannej aktualizacji.

Okres między szóstym a jedenastym rokiem życia stanowi stabilną fazę fizycznego rozwoju dziecka. Jest to etap systematycznego zbliżania się do pełni harmonii rozwojowej².

W tym wieku dochodzi do pogłębiania się różnic w rozwoju motorycznym dziewcząt i chłopców w zakresie zainteresowań rodzajem zajęć ruchowych, sposobu wykonywania ruchów - u dziewcząt zaobserwować można większą płynność i rytmizację ruchów - oraz sprawności i wydolności fizycznej - wyraźnie większej w przypadku chłopców³.

W wieku sześciu lat dziecko dysponuje takim zasobem słownictwa oraz znajomością reguł gramatycznych, że potrafią sprawnie komunikować się w sprawach codziennych⁴.

Od tego momentu dzieci bardzo szybko rozszerzają swój zasób słów, od pięciu do dziesięciu tysięcy rocznie. Dowiodły tego kilka badania przeprowadzone przez Jeremiego Anglina. Określił on zasób słownictwa, dzięki słowom losowo wybranym ze słownika. Pomiędzy trzecią i czwartą klasą Anglin odkrył wielki przyrost znajomości słów, nazwanych przez niego słowami pochodnymi. Między innymi są to słowa, które posiadają podstawę słowotwórczą i dodany do niej przyrostek lub przedrostek. Anglin dowiódł, że około ósmego i dziewiątego roku życia dzieci przechodzą na wyższy poziom rozumienia struktur języka i odkrywają zależności pomiędzy całymi kategoriami słów, na

¹ A. Kurzeja, *Dziecko w świecie bajek i baśni. Baśń i bajka - źródłem radości i zabawy*, w: B. Dymara (red.), *Dziecko w świecie zabawy. O kulturze, cechach i radościach ludycznej edukacji XVI tom serii: Nauczyciele - nauczycielom*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2009, s. 157.

² Ibidem., s. 60.

³ B. Woynarowska, *Rozwój fizyczny dzieci i młodzieży*, op. cit., s. 7.

⁴ B. Harwas-Napierała, J. Trempała, *Psychologia rozwoju człowieka. Charakterystyka okresów życia człowieka, T. I*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 107.

przykład, przymiotnikami i przysłówkami (szczęśliwy i szczęśliwie, smutny i smutno) lub pomiędzy przymiotnikami i rzeczownikami (szczęśliwy i szczęście). Odtąd dziecko zaczyna rozumieć i potrafi tworzyć całe klasy nowych słów, co sprzyja gwałtownemu poszerzeniu zakresu ich znajomości⁵.

Między szóstym a jedenastym rokiem życia dzieci rozwijają też umiejętność opowiadania. Rozumienie i tworzenie opowiadań zależy nie tyle od wiedzy dziecka o rzeczywistości materialnej, ile od wiedzy o kontaktach międzyludzkich, właściwościach osobowych, oczekiwaniach ludzi, ich celach i wartościach, które motywują do działania. Opowiadania dzieci w szóstym roku życia posiadają wyraźną kompozycję: przedstawiają przebieg zdarzeń, zawierają zapowiedź rozwiązania akcji oraz opis tła akcji⁶.

Piaget uważał, że w tym okresie następuje zrozumienie przez dziecko podstawowych wzorców. Badacz twierdził, że nowa jakość dziecięcego uczenia się i rozumienia, która pojawia się w wieku około sześciu lub siedmiu lat, jest tak samo znacząca jak opanowana w wieku dwóch lat umiejętność posługiwania się symbolem. Nowe umiejętności obserwowane w wieku sześciu lub siedmiu lat są wynikiem drobnych zmian, jakie miały miejsce już w wieku przedszkolnym. W wieku wczesnoszkolnym dziecko, na podstawie własnych badań nad światem i interakcji z nim, odkrywa lub rozwija w sobie zestaw niezwykle silnych, abstrakcyjnych, ogólnych „reguł” lub „strategii” działania. Najistotniejszą ze wszystkich operacji jest zaś zrozumienie, że zarówno działania fizyczne, jak i umysłowe są odwracalne⁷.

Charakterystykę okresu między siódmym, a dziesiątym rokiem życia można przedstawić jako szczególnie korzystnego etapu w rozwoju motorycznym, nazywanego „pełnią dzieciństwa” lub etapem dziecka doskonałego”. Jest to czas, gdy dziecko wchodzi w stabilną fazę fizycznego rozwoju.

Rozszerza się znacznie zasób słownictwa, znajomość reguł gramatycznych, następuje zrozumienie podstawowych wzorców. Jest to okres operacji konkretnych, w którym dziecko posiada już zdolność posługiwania się logiką indukcyjną. Nieźle radzi sobie z rzeczami, które zna lub które widzi i którymi może manipulować. Zna się na rzeczach konkretnych, ale nie umie jeszcze sprawnie operować ideami i sytuacjami potencjalnie możliwymi.

Dojrzewanie centralnego układu nerwowego powoduje możliwość lepszej i dłuższej koncentracji uwagi. Dziecko zaczyna też mieć świadomość działania. Dochodzi do wzrostu pojemności pamięci, powiększania się wiedzy o przedmiotach, które próbuje

⁵ H. Bee, *Psychologia rozwoju człowieka*, op. cit., s. 267.

⁶ B. Harwas - Napierała, J. Trempała, *Psychologia rozwoju człowieka*, op. cit., s. 108.

⁷ H. Bee, *Psychologia rozwoju człowieka*, op. cit., s. 268.

zapamiętać, pojawienia się skutecznych strategii zapamiętywania, pojawienia się zdolności do myślenia o własnych procesach pamięciowych.

W okresie średniego dzieciństwa zaobserwować już można większą dojrzałość emocjonalną. Jest to etap w rozwoju dziecka, w którym następuje przejście od bezradności do niezależności i samowystarczalności. Dziecko zaczyna kontrolować swoje reakcje emocjonalne. Według J. Piageta, dzieci w okresie późnego dzieciństwa przechodzą dwa stadia rozwoju moralnego. Pierwszym jest trwające od 5 do 7 roku życia stadium realizmu moralnego, zaś drugim stadium relatywizmu moralnego, które trwa od około 8 do 11 roku życia.

Obecność bajek w ofercie współczesnych mediów

We współczesnej telewizji emitowanych jest wiele bajek dla dzieci. Telewizyjna oferta bajek dla dzieci jest niezwykle różnorodna i bardzo bogata. Ilość stacji telewizyjnych, która je emituje, włącznie ze stacjami adresowanymi wyłącznie dla dzieci sprawia, że bajki są istotnie wyświetlane przez cały dzień. Sytuacja taka stanowi ogromny kontrast w ofertą bajek telewizyjnych dla dzieci dostępną przed transformacją ustrojową, kiedy najmłodszy mieli możliwość oglądania jedynie Wieczorynki oraz niekiedy bajki w niedzielny poranek.

Specjalnie dla dzieci tworzone są również stacje radiowe. Jedną z nich jest Radio Bajka, emitująca słuchowiska dla najmłodszych. Wśród oferowanych przez nią bajek wymienić można: „Opowieści Pani Bajki”, „Kulfony na Posterunku”, „Bajki i wierszyki”.

W porównaniu z sytuacją, jaka miała miejsce w dwudziestym wieku, obecnie oferta bajek dla dzieci obecnych w mediach jest niezwykle bogata. W poprzednim stuleciu, telewizja miała w swoim programie dla dzieci wyłącznie wieczorynki, spośród których do najpopularniejszych należały: „Miś z okienka”, „Różne przygody Gąski Balbinki”, „Bolek i Lolek”, „Dziwne przygody Koziołka Matołka”, „Jacek i Agatka”, „Porwanie Baltazara Gąbki”, „Reksio”, „Zaczarowany ołówek”, „Bajki z mchu i paproci”, „Dziwny świat kota Filemona”, „Krecik”, „Makowa panienka”, „Piaskowy Dziadek”, „Przygody Misia Colargola”, „Przygody Misia Usztaka”, „Pszczółka Maja”, „Rozbójnik Rumcajs” oraz „Wyprawa Profesora Gąbki”.

Niekiedy pojawiały się też baśniowe słuchowiska radiowe dla dzieci. Znacznie uboższa była oferta wydawnicza, która w obejmowała przede wszystkim klasykę bajek – wznawiano tomiki Brzechwy i Tuwima, Janiny Porazińskiej, Wandy Chotomskiej, Kornela Makuszyńskiego, Jana Christiana Andersena, Charlesa Perrault, braci Grimm. Popularna była seria książeczek „Poczytaj mi mamo”. Wydawano również bajki Iwana Kryłowa.

Warstwa poznawcza i emocjonalna bajek

Analizując warstwę poznawczą i emocjonalną współczesnych bajek, podkreślić należy, że część z nich, podobnie jak bajki z dwudziestego wieku, spełnia wszelkie funkcje, które zaspokajają potrzeby dziecka w tym aspekcie. Pomagają one w rozumieniu świata,

adekwatnym do możliwości intelektualnych dziecka, budowaniu własnego obrazu poprzez identyfikację z bohaterem bajki i przejmowaniem od niego wzorców moralnych, sposobu myślenia oraz działania. Pobudzają one wyobraźnię i kształtują umiejętność współodczuwania emocji bajkowych postaci, uwrażliwiając na zło, niesprawiedliwość i ból.

Do takich opowieści należą na przykład bajki autorstwa Anny Onichimowskiej. Tytułowy bohater jej powieści dla dzieci – „Duch starej kamienicy” to duszek o niezwykłym, ludzkim imieniu – Maciek, który nosi wiele ludzkich cech. Nęka go reumatyzm, choruje na anginę, czasem boli go gardło albo miewa zapalenie spojówek. Marzy o tym, żeby go ktoś polubił, chciałby móc się do kogoś przytulić. Jest sympatyczny i przyjazny. Przydarza mu się mnóstwo zabawnych historii. Maciek idealnie wpisuje się w świat, w którym realność przemieszana jest z fantastyką. Autorka za pomocą wykorzystania mechanizmu komizmu wynikającego z zaskakiwania dziwności zjawisk, zbudowała w swojej książce rzeczywistość przyjazną, w której każdy może poczuć się dobrze i bezpiecznie, a burze i zagrożenia są jedynie przelotne.

Sytuacja opowiadana w tej bajce często bliska jest sytuacji małego czytelnika. Dzięki temu niesie mu pocieszenie, pokazując, że inni mają takie same problemy jak ono i też muszą się z nimi zmierzyć, przeżywają podobne emocje, nawet te negatywne – boją się i płaczą.

Wyśmienitym przykładem bajki, która redukuje lęk są opowieści o ryjówce Florce autorstwa Roksany Jędrzejewskiej – Wróbel. Główna bohaterka bajeczki „Florka – z pamiętnika ryjówki” w zeszycie otrzymanym w prezencie od taty prowadzi zapiski dotyczące wszystkich ważnych dla niej spraw, choć dopiero niedawno nauczyła się pisać i czytać. W swoich notatkach opowiada z punktu małego zwierzątka, które przyjmuje punkt sposób myślenia dziecka. Porusza też tematy dla dziecka interesujące – o wysychającej kałuży, która jest dla niej kurczącym się jeziorkiem wypijanym przez spragnionego potwora, o przyjaźni z własnym cieniem, o planach wyjęcia baterii z wszystkich domowych zegarków, aby pomóc w ten sposób zabieganym rodzicom. Gdy śni jej się nocny koszmar, snuje rozmyślenia o tym, gdzie się przebywa w czasie snu. Zastanawia się, kto jest właścicielem nieba. Jak dziecko jest szczera w okazywaniu emocji, obserwuje, poznaje, zadaje pytania i potrafi cieszyć się każdym dniem.

W bajkach ważne jest również to, że dzięki nim dziecko, które boi się jakiejś sytuacji, stopniowo z nią oswajane właśnie przez bajkę, zaczyna się przyzwyczajać i mniej bać. W psychologii, taka technika nazywa się desensytyzacją, bądź odwrażliwianiem.

Podkreślić jednak należy, że wiele współczesnych bajek nie zaspokaja potrzeb poznawczych i emocjonalnych dzieci. Dotyczy to przede wszystkim bajek telewizyjnych. Najczęściej nie występuje w nich wyraźna granica między dobrem a złem. Postacie pozytywne walczą za pomocą takich samych narzędzi, co postacie negatywne, zaś dziecko otrzymuje informacje, że można się źle zachowywać i dostać za to nagrodę. Wiele takich

bajek nie zawiera żadnego morału. Nie uczą one zachowań prospołecznych, budowania pozytywnych relacji oraz pozytywnego nastawienia do ludzi.

Do takich szkodliwych bajek zaliczyć można amerykański serial animowany „Atomówki”. Jego bohaterkami są dziewczynki, które dzięki specjalnym mocom mają walczyć z przestępczością, ratować ludzi w obliczu katastrof czy kataklizmów oraz bronić przed napadem kosmitów i potworów. Bohaterki cechuje potężna siła, superszybkość, potrafią latać, strzelać z oczu laserem, miotać piorunami, zmniejszać się oraz atakować wspólnie, tworząc tak zwany „czarny kwiat rozpacz”. Bywa, że dziewczynki straszą się nawzajem i wyśmiewają. Ponadto w bajce występują też postacie zwane Super Mocnymi Chłopakami. Również dysponują dużą mocą, a przy tym nie chodzą do szkoły, kradną, rysują spray`em w niedozwolonych miejscach. Super Mocne Chłopaki zyskali wielką popularność wśród chłopców.

Jak podkreśla M. Guziak-Nowak: „Niewłaściwe są też te filmy, które wywołują bardzo silne emocje, szczególnie te negatywne. Dzisiaj coraz częściej dzieci są tymi negatywnymi emocjami przeciążone, co może skutkować nadpobudliwością, impulsywnym zachowaniem, rozchwyaniem emocjonalnym, a nawet poczuciem lęku i koszmarami nocnymi.

Znając typy, konstrukcję i funkcje bajek dla dzieci wyróżniłabym też bajki terapeutyczne. Po przeanalizowaniu pojęcia bajki przyjąłabym, że jest to termin określający grupę utworów dla dzieci, fantastycznych opowiadań o ludziach i zwierzętach w XXI wieku. Fantastyka bajek polega przy tym na wprowadzaniu w życie ludzkie magicznych, nadprzyrodzonych, choć nie religijnych czynników, które traktowane są na tej samej płaszczyźnie, co realne wydarzenia. Szczególnie istotne w bajkach są przygody bohatera oraz wprowadzenie cechy cudowności. Bajki wzbogacają doświadczenie wewnętrzne dziecka poprzez docieranie do sfery nieświadomej. Wspomagają jego rozwój, socjalizację i determinują wiele przydatnych dla niego odkryć oraz umiejętności. Szczególnym rodzajem bajek są bajki terapeutyczne, wykorzystywane między innymi w terapii i profilaktyce lęków dziecka. Zasadniczą cechą bajki terapeutycznej jest to, że główny bohater znajdując się w trudnej sytuacji, poszukuje rozwiązania. Dziecko zaś utożsamia się z głównym bohaterem. Wśród bajek terapeutycznych wyróżnić można bajki relaksacyjne, psychoedukacyjne i psychoterapeutyczne. Bajki terapeutyczne zaspokajają potrzeby dziecka, które znajduje się w trudnej dla niego sytuacji, dowartościowują je, przekazują wsparcie przez akceptację, zrozumienie, nadzieję, przyjaźń, budowanie pozytywnych emocji przez postacie bajkowe oraz przekazują odpowiedni zasób wiedzy na temat sytuacji, która generuje lęk, ukazać różnorodne sposoby radzenia sobie ze stresem.

Stymulujący wpływ tekstów kultury, określanych pojęciem bajki, na psychikę, intelekt, kompetencje emocjonalne, społeczne i moralne dziecka w okresie wczesnoszkolnym jest bardzo istotny.

Jednym z motywów, jaki skłonił mnie do podzielenia się moimi spostrzeżeniami o wpływie bajek dla najmłodszych jest fakt, że sama jestem matką syna w okresie wczesnoszkolnym, zatem zagadnienie stymulacji dziecka w tym wieku jest mi szczególnie bliskie.

Obecności bajek w ofercie współczesnych mediów, warstwa poznawcza i emocjonalna bajek oraz wychowanie przez bajkę na podstawie wybranych motywów jest dość bogata. Przeprowadzone badania dowiodły, że bajki z dwudziestego pierwszego wieku, spełniają wszelkie funkcje, które zaspokajają potrzeby dziecka w tym aspekcie. Pomagają one w rozumieniu świata, adekwatnym do możliwości intelektualnych dziecka, budowaniu własnego obrazu poprzez identyfikację z bohaterem bajki i przejmowaniem od niego wzorców moralnych, sposobu myślenia oraz działania. Pobudzają one wyobraźnię i kształtują umiejętność współodczuwania emocji bajkowych postaci, uwrażliwiają na zło, niesprawiedliwość i ból. Fantastyka w bajce nie jest celem, lecz środkiem do ukazania problematyki rzeczywistości, zaś na pierwszy plan wysuwa się problematyka rzeczywistości – zagadnienie dydaktyczne, takie jak spełnianie dobrych uczynków, problematyka ciepła domu rodzinnego. Bajki pozwalają też dziecku przezwyciężyć egocentryczny sposób myślenia. Przekazują wiedzę dotyczącą kultury, historii i geografii. Rozwijają wyobraźnię, ćwiczą koncentrację, wzbogacają słownictwo, uczą samodzielnego rozwiązywania problemów, wyciągania wniosków i dostrzegania związków przyczynowo - skutkowych.

Są niezwykle cenne dla wspomagania prawidłowego rozwoju dziecka w wieku wczesnoszkolnym. Bajki rozszerzają też świat myśli dziecka, oferują mu przeżycia, jakich do tej pory nie zaznało w świecie zabaw, umożliwiają mu zdobycie wiedzy o rzeczach nieznanach, Właściwie dobrane bajki rozszerzają niestęchanie zakres doświadczeń dziecka. I choć chodzi tu o doświadczenia fikcyjne, są one bardzo kształcące i potrzebne dla pełnego rozwoju duchowego dziecka.

Bajki i baśnie od zawsze były chętnie słuchane przez dzieci oraz opowiadane im i czytane przez rodziców. Stanowią one pierwsze lektury w życiu dziecka, niejednokrotnie rozbudzając na całe życie jego zainteresowania czytelnicze.

Badania psychologiczne i pedagogiczne dowiodły, że lektura baśni i bajek pełni niezwykle istotną funkcję w życiu dziecka, przyczyniając się do jego wszechstronnego rozwoju.

Celem niniejszego artykułu było ukazanie, w jaki sposób bajka w XXI wieku stymuluje rozwój dziecka w wieku wczesnoszkolnym, między siódmym i dziesiątym rokiem życia. Baśnie i bajki wspomagają jego rozwój, socjalizację i determinują wiele przydatnych dla niego odkryć oraz umiejętności. Zawierają symbole, które w psychice dziecka odgrywają rolę terapeutyczną. Pozwalają na identyfikowanie się z bohaterem i przeżywanie wraz z nim przygód. Wzbogacają doświadczenie wewnętrzne dziecka i opisują jego stany psychiczne za pomocą obrazów. Stanowią sposób samopoznania oraz sprzyjają

rozwiązywaniu głębokich wewnętrznych konfliktów. Pomagają kształtować własną tożsamość, rozwijają wrażliwość literacką i przygotowują do odbioru innych dzieł literatury.

Pełnią również funkcje wychowawcze. W sposób wielostronny oddziałują na rozwój dziecka. Surowy porządek moralny, jaki panuje w fantastycznym świecie, ma za zadanie porządkować dziecięcy obraz świata rzeczywistego, w którym dziecko nie zawsze obserwuje przestrzeganie reguł tego porządku. Baśń i bajka umacniają wiarę dziecka w dobro, sprawiedliwość i sens poświęcenia. Dobitnie przedstawiają problem dobra i zła. W dramatycznej akcji prezentują takie wartości jak: dobroć, pracowitość, odwaga, ale i chciwość, skąpstwo, tchórzostwo, lenistwo. Sprawiają, że dziecko doznaje wzruszenia i każą mu stanąć po stronie pozytywnych wartości moralnych. Dostarczają mu wzorów etycznego postępowania, życia zgodnego z moralnymi ideałami oraz z samym sobą.

Pierwsze zetknięcie się przez dziecko z cudzym losem poprzez sztukę, rozwija jego uczucia, uszlachetnia je, wyprowadza z ciasnego kręgu własnego „ja”, odrywa od myślenia wyłącznie o sobie samym. Natomiast dobre zakończenie baśni utwierdza w dziecku wiarę w sprawiedliwość i zwycięstwo słusznej sprawy.

Dzięki baśni dziecko uruchamia wyobraźnię, wyzwala emocje, kształtuje swoją wrażliwość i intensywnie przeżywa pewne doznania. Stymuluje to empatię wobec tego, co czują inni ludzie, rośliny i zwierzęta. Baśń uczy je uświadamiać sobie własne uczucia, nazywać je i wyrażać. To z kolei jest niezwykle istotne w procesie komunikowania się z innymi i radzenia sobie z własnymi emocjami. Poprzez swoją symbolikę, cudowność, wyzwalanie uczuć i wyobrażeń oraz poetyckość zawartą w jej walorach, baśń buduje psychologiczne zasoby dziecka. Harmonia baśni zaś, schemat i język utworu uwrażliwiają dziecko na walory estetyczne.

Literatura

- Bee H., *Psychologia rozwoju człowieka*, Wydawnictwo Zys i S-ka, Poznań 2004.
- Harwas - Napierała B., Trempała J., *Psychologia rozwoju człowieka. Charakterystyka okresów życia człowieka, T. I* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Kurzeja A., *Dziecko w świecie bajek i baśni. Baśń i bajka – źródłem radości i zabawy*, w: B. Dymara (red.), *Dziecko w świecie zabawy. O kulturze, cechach i radościach ludycznej edukacji XVI tom serii: Nauczyciele – nauczycielom*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2009.
- B. Woynarowska, *Rozwój fizyczny dzieci i młodzieży*, w: K. Kubicka, W. Kawalec (red.), *Pediatrica*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 2000.

FENOMEN LILIT – W KULTURZE DUCHOWEJ I MATERIALNEJ

Agata Rybińska

Instytut Kulturoznawstwa UMCS

Zakład Kultury i Historii Żydów

agata.rybinska@poczta.umcs.lublin.pl

Abstract: Phenomenon of Lilith in Spiritual and Material Culture

The starting point of this article is a reminder of the ancient beliefs in the subversive and hostile behavior of the female demon Lilith, the legendary first wife of biblical Adam. These beliefs were also accompanied by protective magical practices. The both spread to the West from the Middle East – from Assyrian, Jewish and Arabic cultures, and in modern times also through Hasidim. In modern time, however, they have undergone some modifications. A lot of artifacts, numerous examples from spiritual and material cultures, e.g. from literature and painting from the 19th and 20th centuries confirm not only beliefs, fear and magical practices but also a kind of fascination for Lilith. Nowadays, the inspiration by her can be observed also in pop culture (e.g. in music, fiction, film, advertising). Some representatives of the feminist movement recall the female demon. Beliefs in Lilith and the reception of popular ideas connected to it arouse interests of scholars, scientists in the cultural and religious studies and also of theologians, as that confirm their scientific publications.

Keywords: Lilith, Jewish Folklore, Beliefs, Jewish Demonology, Magic, Jewish Culture

Abstrakt

Punktem wyjścia niniejszego artykułu jest przypomnienie starożytnych przekonań o wywrotowym i złowrogim działaniu demonicy Lilit, legendarnej pierwszej żony biblijnego Adama. Wierzeniom tym towarzyszyły także ochronne praktyki magiczne. Z Bliskiego Wschodu, z kultury asyryjskiej, żydowskiej i arabskiej a w okresie nowożytnym poprzez chasydów, przeniknęły one na Zachód. Na przestrzeni wieków uległy jednak pewnym modyfikacjom, od wiary i przesądów oraz działań magicznych aż po fascynację, o czym świadczą liczne przykłady z literatury i malarstwa w XIX i XX w. Wybrane artefakty, przykłady z kultury duchowej i materialnej pozwoliły opisać złożony fenomen: wiarę, lęk, a także fascynację demonicą. Współcześnie inspirowanie się postacią Lilit można zaobserwować w popkulturze (muzyce, beletrystyce, filmie, reklamie) oraz wśród niektórych przedstawicieli ruchu feministycznego. Wierzenia i recepcja ludowych przekonań wzbudzają też zainteresowania badaczy, np. kulturoznawców, religioznawców, czy teologów, na co wskazują przytoczone poniżej publikacje naukowe.

Słowa kluczowe: Lilit, folklor żydowski, wierzenia, demonologia żydowska, magia, kultura żydowska

Anka Grupińska swą książkę o ortodoksyjnych Żydówkach zatytułowała: *Najtrudniej jest spotkać Lilit. Opowieści chasydek*¹. Faktycznie jednak na ślady demonicy Lilit można natrafić w kulturze materialnej i duchowej od starożytności po współczesność, nie tylko w kontekście religijnym, ale także popkultury. Celem artykułu jest zaprezentowanie fenomenu Lilit i jej ponadczasowej kariery, o której świadczą literackie przekazy o wierzeniach, literatura inspirowana jej postacią, opracowania naukowe, artefakty, zarówno starożytne, jak i przynależące do popkultury i cyberkultury XXI wieku². Stanowią one swoiste wyzwanie dla kulturoznawców, gdyż badać je mogą reprezentanci wielu dziedzin: bibliści, literaturoznawcy, religioznawcy, etnolodzy, archeolodzy i muzealnicy, architekci i historycy sztuki, filmoznawcy, przedstawiciele studiów żydowskich, czy też gender studies, ludolodzy (w kontekście gier komputerowych), może też przykuć uwagę znawców trunków. Podjęty temat jest więc próbą syntetycznego spojrzenia na intrygujący fenomen Lilit. Zacznę więc od początku, a więc dosłownie i w przenośni: od Adama i Ewy.

Kultura duchowa – wierzenia, mity, teksty

Zgodnie z legendami żydowskimi wpierv należy się odnieść do prehistorii biblijnej i mitu o raju³. Imię Lilit pojawia się w Biblii tylko raz, i to nie w Księdze Rodzaju, ważniejszy więc będzie kontekst pozabiblijny, czy też okołobiblijny. W Księdze Izajasza, a więc u proroka z VI w. p.n.e. czytamy: „Zdziczałe psy spotkają się z hienami i kozły będą się przyzywać wzajemnie; co więcej, tam Lilit przycupnie i znajdzie sobie zacisze na spoczynek” (Iz 34,14)⁴. Zgodnie z hebrajską ludową etymologią imię Lilit (hebr. לילית) wiąże się z leksemem *lajla* (hebr. לילה) – noc⁵. Inne wyjaśnienie odwołuje się do babilońsko-

¹ A. Grupińska, *Najtrudniej jest spotkać Lilit. Opowieści chasydek*, Warszawa 2000.

² Zob. hasła słownikowe, *Lilit* [w:] <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9986-lilith>; <https://jwa.org/encyclopedia/article/lilith>; <https://pl.wikipedia.org/wiki/Lilith> (25.02.2017).

³ Zob. L. Ginzberg, *Legends żydowskie. Księga Rodzaju*, przeł. J. Jarniewicz, Warszawa 1997. Zob. też *Lilit* [w:] *Wielki Słownik hebrajsko-polski, polsko-hebrajski Starego Testamentu. Tom 1. Słownik hebrajsko-polski*, L. Koehler, W. Baumgarten, J.J. Stamm (red.), P. Dec (red. wyd. pol.), Warszawa 2001, s. 497.

⁴ Por. Wizję Zachariasza: „I oto zobaczyłem dwie kobiety. Zbliżyły się na skrzydłach, rozpostartych na wietrze niby skrzydła bociana, i poniosły dzban wysoko między niebem a ziemią (Za 5,9). Zob. też artykuł K. Wierzbickiej, do którego dotarłam już po przygotowaniu tego tekstu: *Lilit w Iz 34,14 i jej relacje kulturowe* [w:] *Wokół oddziaływania tekstu biblijnego*, red. R. Pindel, S. Jędrzejewski SDB, Kraków 2016, s. 75-99. To artykuł pokonferencyjny wydany w powyższej książce w serii „Hermeneutica et Judaica”, nr 8. Referat został wygłoszony na konferencji naukowej studentów i doktorantów UPJPII: *Newmanalia – odkrywając ortodoksję*, Kraków 8 czerwca 2016 r.

⁵ R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 2002, s. 70. Nie wszyscy jednak podzielają tę opinię.

asyryjskiego wyrazu *lilitu*, oznaczającego demona żeńskiego czy „ducha wiatru”⁶. W tradycji asyryjskiej występują trzy demony o podobnym imieniu: Lilu, Lilit i Ardat Lilit⁷. Z Asyrii zatem pochodzi wyobrażenie demonicy, a imię Lilit występuje w babilońskich zaklęciach. W żydowskiej literaturze pobiblijnej, zwł. w Talmudzie i midraszach, Lilit pojawia się jako demon nocy⁸. Jest w nich mowa o duchach, demonach i *lilin* (spirits, devils, and "lilin")⁹. Nie utożsamia się jej jednak z wampirzycą, tak jak w kulturze greckiej¹⁰. W greckich tłumaczeniach Biblii występują określenia *‘Onokéntauroi* (*‘onokentauroi*) czy też *Λάμια* – lamia, użył je później św. Hieronim w swoim łacińskim przekładzie (tzn. w Wulgacie)¹¹. W kulturze greckiej Lamia oznaczała demonicę, która pożerała dzieci, jak również zabijała mężczyzn zwabionych jej pięknem¹². Była kochanką Zeusa, oszalała po tym, jak zazdrosna Hera zabiła jej potomstwo. Do wyobrażenia o potworności Lilit nawiązuje również drugi wspomniany grecki termin – *‘onokentauroi* – wskazuje on na hybrydalność postaci.

Według legend żydowskich Lilit była pierwszą żoną Adama, którego opuściła. Para nie żyła w zgodzie ze względu na brak uległości Lilit (szczególnie w trakcie stosunków seksualnych, w których chciała dominować)¹³. Istotny jest tu kontekst erotyczny. Wiązą się z nim wyobrażenia Lilit jako demonicy z długimi włosami (jak również skrzydłami), niejednokrotnie przedstawianej jako piękna, zmysłowa kobieta. W folklorze arabskim owo owłosienie jest ekstremalne – demonica jawi się jako kudłaty potwór nocy¹⁴. Jej partnerem stał się demon Samael – władca sił i zła, jak czytamy w *Słowniku judaistycznym*¹⁵. Według żydowskiej demonologii w hierarchii demonów zajmuje ona czołowe miejsce. To właśnie noc stała się główną porą jej aktywności, czyhania na mężczyzn i płodzenia z nimi licznych zastępów demonów. W *Mitach hebrajskich*, czytamy,

⁶ *Ibid.*

⁷ Autorzy hasła w *Jewish Encyclopedia* wiążą z tymi wierzeniami recepcję imienia demonicy z tekstu Izajasza 34, 14. Zob. E.G. Hirsch, S. Schechter, L. Blau, *Lilith*, [w:] *Jewish Encyclopedia* <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9986-lilith> (25.02.2017).

⁸ E.G. Hirsch, S. Schechter, L. Blau, *op. cit.*

⁹ *Spirits* – nie mają ciała ani formy, *devils* – mogą się ukazywać w ludzkiej postaci, *lilin* – podobnie, jednakże posiadają skrzydła. To stwierdzenie pojawia się np. w komentarzu Rasziego, a więc czołowego myśliciela żydowskiego z XI wieku (z Troyes, choć studiował w Moguncji). *Ibid.*

¹⁰ W kontekście lamii, które wysysały krew śpiących ludzi, tak jak czyniła to Lilit, zob. R. Graves, R. Patai, *op. cit.*, s. 71.

¹¹ E.G. Hirsch, S. Schechter, L. Blau, *op. cit.*

¹² *Lamia*, w: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lamia_\(mitologia_grecka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lamia_(mitologia_grecka)) (25.02.2017). Liczne są odniesienia w sztuce do tej postaci mitycznej. W mitologii bułgarskiej lamię utożsamia się z potworem, którego zabił św. Jerzy.

¹³ Więcej, zob. R. Graves, R. Patai, *op. cit.*, s. 67.

¹⁴ *Ibid.*, s. 71.

¹⁵ B. Kos, *Lilit*, w: *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, t. 2, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 52.

że Lilit – owa pierwsza żona Adama, stworzona została z prochu (por. Rdz)¹⁶. Udało jej się opuścić Adama, a dokładnie zniknąć w powietrzu, dzięki wymówieniu Niewypowiedzianego Imienia [Boga, zapisanego w formie tetragramu], mamy więc motyw magii, do którego jeszcze wrócę. Ginzberg tak pisał o Lilit:

„Adam pożalił się Bogu, że opuściła go żona, którą mu był podarował. Wysłał więc za nią trzech aniołów, nakazując im ją pochwyć. Aniołowie odnaleźli Lilit na Morzu Czerwonym i próbowali skłonić ją do powrotu. Grozili jej, że w przeciwnym razie co dzień ginąć będzie sto z jej dzieci-demonów. Ale Lilit wołała przyjąć tę karę, aniżeli żyć dalej z Adamem. W zemście okalecza teraz nowo narodzone dzieci – chłopcy padają jej ofiarą podczas pierwszej nocy po porodzie, dziewczynkom zaś zagraża do dwudziestego dnia życia. Jednym sposobem odstraszenia złej mocy jest przypięcie dziecku amuletu, na którym widnieją imiona owych trzech aniołów, takie bowiem było między nimi porozumienie”¹⁷. W miejscu tym, jak czytamy w *Mitach hebrajskich*, roіło się od lubieżnych demonów, z którymi łądziła swoje dzieci – *lilim*. Stąd, według wierzeń ludowych i dawnych hebrajskich przesądów, woda przyciąga demony (s. 70). Obecność Lilit łączono więc ze zbiornikami wodnymi, a nawet wierzbami rosnącymi nad wodami Eufratu – jak w sumeryjskim poemacie o Gilgameszu¹⁸. Na inne miejsce wskazał cytowany już Izajasz: opuszczone ruiny na Pustyni Edomu¹⁹. Towarzyszyły jej tam pustynne zwierzęta, a wśród nich mityczny *reem*, czy sowy²⁰. Lilit określano również jako królową Samarkandy²¹, jak i Królową Saby²². Powyżej cytuję polskojęzyczne publikacje, jednak sporo jest publikacji poświęconych Lilit spod piór dziewiętnastowiecznych niemieckich badaczy z kręgu *Wissenschaft des Judentums* (naukowej wiedzy o judaizmie)²³.

W *Mitach hebrajskich* zostały podane też imiona wysłanych aniołów: Senoj, Sansenoi i Semangelof²⁴. Ich anielska funkcja (hebr. *malach* – anioł ,wysłannik) nie kończyła się więc na zadaniu nakłonienia Lilit do powrotu do męża. Ich imiona stały się

¹⁶ W *Mitach hebrajskich* podano, że Bóg użył brudu i błota zamiast czystego pyłu. R. Graves, R. Patai, *op.cit.*, s. 67.

¹⁷ L. Ginzberg, *op.cit.*, s. 59.

¹⁸ Według tego tekstu z II tyś. p.n.e. Lilit zamieszkiwała w pniu wierzby. Zob. R. Graves, R. Patai, *op.cit.*, s. 11. A propos poematu o Gilgameszu i jego związku z Księgą Rodzaju, zob. *Ibid.*, s. 69 i nast.

¹⁹ A więc na terenach dzisiejszego Izraela i Jordanii. *Ibid.*, s. 71.

²⁰ *Ibid.*, s. 71. H. Graetz, *Das Thier Reem (דאָר) in der Bibel*, „Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums“ 1871, r. 20, nr 5, s. 193-199. O mitycznym wołu, ale i biblijnym zwierzęciu, zob. R. Graves, R. Patai, *op.cit.*, s. 53-56.

²¹ „Queen of Zemargad” w Targumie do Księgi Hioba, zob. E.G. Hirsch, S. Schechter, L. Blau, *op. cit.* W *Mitach hebrajskich*: Zmargad, zob. R. Graves, R. Patai, *op.cit.*, s. 68.

²² L. Graves, *op.cit.*, s. 68.

²³ Wilhelm, *Lilith, Königin von Smargad*, „Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums“ 1870, r. 19, nr 4, s. 187-189. *Die Sagen der Juden*, M.J. Bin Gorion (red.), Frankfurt am Main 1913, s. 323-327.

²⁴ R. Graves, R. Patai, *op.cit.*, s. 68.

bowiem swoistą tarczą obroną, chroniącą ludzi przed demonią. Te wierzeniach przekute w działania o charakterze magicznym omówię poniżej.

Praktyki magiczne

Tak negatywny kontekst, w jakim ukazana została Lilit, wiązał się z różnorodnymi i zintensyfikowanymi działaniami chroniącymi dzieci i dorosłych. W Talmudzie Jerozolimskim (a więc wcześniejszym, z III–VI w.) znajduje się błogosławieństwo: „Niech Bóg Cię błogosławi we wszystkich twoich poczynaniach i zachowa Cię od lilim!”²⁵. W Mitach hebrajskich została przypomniana również magiczna praktyka nakreślenia kredą lub węglem na ścianie domu, w którym urodziło się dziecko, okręgu z napisem wewnątrz: „Adam i Ewa. Precz Lilit!”²⁶. Wypisywano też na drzwiach wspomniane wyżej imiona aniołów. Środkiem zaradczym przed zbliżeniem się Lilit do śpiącego dziecka było pogłaskanie jego ust palcem (tamże). W żydowskiej kulturze powszechne były również amulety. Ich przykłady podała np. Regina Lilientalowa (1875-1924), etnolożka, która badała zwyczaje Żydów wschodnich. W *Dziecku żydowskim* pisała o ochronnej mocy mezuzy, zamkniętej kłódki wieszanej u drzwi pokoju położnicy (klucz trzeba było ukryć), wtykanych szpikach w zasłonę, za którą leżała matka z dzieckiem, wkładaniu pod poduszkę modlitewnika otwartego na „Pieśniach stopni” (a więc Psalm 121, także Ps 122-128), Pięcioksięgu czy „cudownej księgi *Sefer Raziel*”²⁷. Te zabiegi, jak pisała:

„[...] broniące dostępu złym duchom, skierowane były głównie przeciwko królowej Sabie, która albo dusi noworodka [...] albo porywa go [...] Królowa Saba (rozważana także jako demon żeński, *succubus*, utożsamiana jest często z Lilit, nocnicą. Długowłosą i uskrzydloną przewodniczką demonów, których jednym z zadań jest szkodzić położnicy i dziecku: snem śmierci uśpić, noworodka zaś porwać, krew jego wypić, szpik z kości wyssać i mięso pożreć”²⁸.

Według Lilientalowej, to prorok Eliasza siłą zaklęcia obezwładnia Lilit, o czym świadczą „karty ochronne”, na których, oprócz psalmów, zaklęć, wypisano też imiona aniołów

²⁵ *Ibid.*, s. 71. Por. też Lb 6,26.

²⁶ R. Graves, R. Patai, *op.cit.*, s. 70.

²⁷ R. Lilientalowa, *Dziecko żydowskie*, wst. K. Dąbrowska, Warszawa 2007 [reprint wydania z 1927, fragmenty ukazywały się wcześniej w „Materiałach Antropologiczno-Archeologicznych i Etnograficznych”, zob. Lilientalowa, *op. cit.*, s. 31. O kabalistycznej księdze *Razyjel Hamalach*, wkładanej pod poduszkę dziecka, pisał też Karol Dresdner [w:] M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, przedm. M. Bałaban, Lwów 1925, s. 68.

²⁸ R. Lilientalowa, *op.cit.*, s. 31.

i patriarchów²⁹. Kilka typów takich amuletów miał w swoich zbiorach we Lwowie Maksymilian Goldstein³⁰. Autor zamieścił jedynie reprodukcję „apotropejonu” z przetłumaczonym z hebrajskiego napisem: „Ochrona położnicy pod dobrą gwiazdą. Przez bł. P. Baal-Szem-Towa (Męża dobre sławy)” [...], psalmem 121 oraz długim tekstem zawierającym imiona Boga, aniołów, ale także Adama i Ewy oraz demonów. Omówił też jego walory estetyczne.

Ciekawy przykład stanowi amulet wydrukowany we Wrocławiu (wówczas: Breslau). Może zatem akulturowani do kultury niemieckiej Żydzi, nie byli wolni od lęku przed demonią Lilit?³¹. Nie jest to jedyny artefakt odnoszący się do wierzeń w Lilit.

Kultura materialna, popkultura, literatura

Wracając do najstarszego wizerunku Lilit jako Królowej Nocy z Relief Bourneya (zawiera on również przedstawienie sowy kojarzonej nie tylko z nocą, ale i z Lilit)³², warto wskazać na inne wyobrażenie tej demonicy. Zaskakujący przykład umieszczenia wizerunku Lilit w przestrzeni sakralnej stanowi katolicka katedra w Reims. Niewątpliwie mamy do czynienia z *Biblią Pauperum*, ale i z poświadczeniem żywotności legendy o Lilit nawet wśród chrześcijan w XIII wieku w Europie Zach. Z XIX wieku pochodzą obrazy Dante Gabriela Rossetti’ego (1828-1882) zatytułowane *Lady Lilith* (1866-1868)³³. Współcześnie nie brak też przedstawień Lilit. Grafika Google dostarcza liczne przykłady wyobrażonych wizerunków demonicy i symboliki z nią związanej, zarówno z malarstwa, jak i grafiki komputerowej, np. gier (*Lilith Diablo*), okładek książek (o literaturze poniżej)³⁴. Lilit króluje więc w cyberprzestrzeni, o czym mogą się przekonać również użytkownicy kanału

²⁹ *Ibid.*, s. 31-33. Autorka podaje imiona aniołów: Michała, Gabriela, Uriela i Rafaela, otaczających z czterech stron dziecko (*Ibid.*, s. 32).

³⁰ M. Goldstein, K. Dresdner, *op. cit.*, s. 66-67. Zob. też: <https://pl.scribd.com/doc/92479553/Zbiory-Goldsteina> (26.02.2017).

³¹ Miedzioryt z 1839 roku, druk we Wrocławiu, zob. ilustrację w: Kos, *op. cit.* Notabene, tam właśnie, choć od dekady później, pracował cytowany powyżej historyk i biblista Heinrich Graetz, czy studiował Wilhelm Bacher.

³² *Lilit*, w: *Wielki Słownik hebrajsko-polski*, *op. cit.* Relief ten znajduje się w zasobach British Museum. *Burney relief / Queen of the Night* (12.07.2017). Zob. inne wizerunki Lilit, tamże: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=689486&partId=1&people=119229&peoA=119229-2-60&page=1 (12.07.2017).

³³ Zob. The Rossetti Archive: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html> (12.07.2017).

³⁴ Np. edycję jubileuszową *Diablo II Lilith* na forum TitanQuest.net: <http://www.titanquest.net/tq-forum/threads/42868-RELEASE-Diablo-2-Lilith> (12.07.2017). Na portalu amazon: okładka książki, np. publikacja naukowa B. Black Koltuv, *The Book of Lilith*, Lake Worth, FL 1986: <https://www.amazon.com/Book-Lilith-Barbara-Black-Koltuv/dp/0892540141> (12.07.2017).

Youtube. Sporo tam utworów muzycznych, również z festiwali muzycznych³⁵ czy filmów³⁶, włącznie z reklamą piwa Lilit z poznańskiego browaru Golem³⁷. O wciąż żywych wierzeniach w moc demonicy można wnioskować w oparciu o produkowaną sztukę użytkowej, np. biżuterię, choć bez przeprowadzenia badań, trudno jednoznacznie twierdzić, czy faktycznie pełnią one funkcję amuletu³⁸.

W XIX wieku, oprócz publikacji naukowych poświęconych Lilit, ukazywała się również literatura popularna inspirowana demonicą³⁹. Warto zwrócić uwagę, że niektóre z książek wyszły spod piór kobiet. Wyjątek stanowi jednak klasyka literatury jidysz. Icchak Leib Perec w swoim pierwszym, lecz mistrzowskim poemacie *Monisz* wcielił Lilit w kluczowa dla fabuły bohaterkę Marię⁴⁰. Teraz mało kto czyta Pereca, choć jego dzieła można znaleźć online, warto więc przypomnieć jego dzieło⁴¹. Przykłady literatury z motywem Lilit czy posługującej się chociażby jej imieniem są wciąż liczne⁴², również w blogosferze⁴³.

Przegląd katalogów bibliotecznych czy przeglądarki internetowej (np. ww. grafika, filmy) pozwala wnioskować, że z czasem imię Lilit zaczęto nadawać dziewczynom lub

³⁵ Np. *Lilith – Twierdza*, koncert w ramach *Art Rock Festival* w Koninie 2009 r. Występ razem z zespołami Galahad i Grendel, zob. <https://www.youtube.com/watch?v=J-MQmulE-qU> (12.07.2017).

³⁶ Np. *Lilith* Roberta Rossena z 1964 roku: <https://www.youtube.com/watch?v=qyZxYbeMVAI> [dostęp 12.07.2017]. Inne: *Lilith: Genesis One*: <https://www.youtube.com/watch?v=xFHYTIIF0Ac> (12.07.2017); *Lilith* (Dubstep / Horror / Orchestral): <https://www.youtube.com/watch?v=rK-19IEHO60> (12.07.2017).

³⁷ Tomasz Kopyra degustuje piwo Lilit, czyli Imperial Stout z Browaru Golem. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=8w8EKDckWIM> (12.07.2017). Autor odwołuje się do tradycji żydowskiej, bez komentarza pozostawia poziom merytoryczny i językowy reklamy.

³⁸ Zob. np. *Lilith Moon Goddess hand crafted necklace wiccan pagan protection femininity; New Galraedia Lilith Dark Angel Pendant Necklace Crystal GA17; Lilith snake earrings~sterling silver hooks~pagan* – te i inne przykłady na portalu *ebay*: <http://www.ebay.pl/itm/Lilith-Moon-Goddess-hand-crafted-necklace-wiccan-pagan-protection-femininity-/322487329725?hash=item4b15be23bd:g:EZcAAOSw5UZY9lJM> (12.07.2017).

³⁹ Z literatury anglojęzycznej, zob. A. Langworthy Collier, *Lilith: the legend of the first woman*, Boston 1885; E.D.E. Nevitte Southworth, *Lilith: A Novel*, New York 1890; S.M. Düring, *The end of the rainbow*, Philadelphia-London 1910; G. Sterling, *Lilith: a dramatic poem*, San Francisco 1920.

⁴⁰ Perec napisał *Monisza* w jidysz w 1882 r.

⁴¹ Zob. Yiddish Book Centre: <http://www.yiddishbookcenter.org/collections/yiddish-books/spb-nybc210840/peretz-isaac-leib-monish-di-dray-brider-dray-neytorins-folks-motiv-mayn-nisht> (12.07.2017).

⁴² To kilkanaście czy kilkadziesiąt wręcz pozycji w katalogu Biblioteki Narodowej, zarówno z beletrystyki, jak i literatury naukowej, zob. np. artykuły: H. Liszkiewicz, *Lilit*, „Akant” 2002, nr 2, s. 20; A. Gemra, *Piękne, pożądane, przerażające: Lamia i Lilit*, „Sztuka Ludowa” 2008, r. 52, nr 4/5, s. 13-28; M. Janik, *Lilit – między mitem a Biblią*, „Studia Etckie” 2016, t. 18, s. 67-76.

⁴³ Zob. blog aktorki Oli Borys [wpis z 30 lipca 201], *Kim jesteś, Lilith?*, <http://blogstar.pl/kim-jestes-lilith/> (12.07.2017).

używać jako tytuły lub pseudonimy. O tabuizacji tego imienia można więc mówić chyba tylko w środowisku ortodoksyjnych Żydów. Ultraortodoksyjnych. Jak jednak interpretować tytuł książki Grupińskiej⁴⁴? Jedna z jej rozmówczyń użyła właśnie tego imienia. Ponadto, Lilit stała się patronką „niezależnych Żydówek”, które tak właśnie nazywają siebie i zatytułowały swój magazyn genderowy: „Lilith. Independent, Jewish & Frankly Feminist”⁴⁵. Nawiązują do niej również przedstawicielki feminizmu naukowego, np. Judith Plaskow⁴⁶. Temu zagadnieniu warto by poświęcić odrębne opracowanie.

Wyzwania dla kulturoznawców – podsumowanie

W oparciu o powyższe przykłady można wnioskować zatem, że postać Lilit wzbudzała nie tylko lęk, ale i ciekawiła, co więcej, inspirowała po dziś. Lilit zrobiła (i robi) wręcz fenomenalną karierę, nie ograniczoną ani czasem, ani przestrzenią. Dla kulturoznawców badanie fenomenu Lilit niewątpliwie stanowi wyzwanie, gdyż wymaga znajomości starożytnej mitologii, legend, języków, ludzkiego dorobku w wielu dziedzinach, od sztuk plastycznych, poprzez muzykę, film, po nowe media. Zarówno źródła starożytne, średniowieczne, nowożytne, jak i te współczesne, już po zwrocie cyfrowym, mogą zatem inspirować twórców różnych dziedzin a na badaczach „wymuszać” interdyscyplinarność, by nadal zgłębiać fenomen Lilit.

Bibliografia:

Bacher W., *Lilith, Königin von Smargad*, „Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums” 1870, r. 19, nr 4.

Black Koltuv B., *The Book of Lilith*, Lake Worth, FL 1986.

Borys O., *Kim jesteś, Lilith?* [blog], <http://blogstar.pl/kim-jestes-lilith/> (12.07.2017).

Budzik J., *Gdzie szukać Lilit? Kobiety z Mea Sze’arim Anki Grupińskiej*, „Czas Kultury” 2014, r. 30, nr 6.

Collier Langworthy A., *Lilith: the legend of the first woman*, Boston 1885.

⁴⁴ J. Budzik, *Gdzie szukać Lilit? Kobiety z Mea Sze’arim Anki Grupińskiej*, „Czas Kultury” 2014 r. 30, nr 6, s. 110-116.

⁴⁵ Zob. „Founded in 1976 by a small group of women led by Susan Weidman Schneider” to foster discussion of Jewish women’s issues and put them on the agenda of the Jewish community, with a view to giving women—who are more than fifty percent of the world’s Jews—greater choice in Jewish life, „*Lilith: The Independent Jewish Women’s Magazine*” has remained true to its mission. From its inception, it has intentionally, though not exclusively, emphasized religious and social issues, with somewhat less focus on areas such as economics or politics. In 2004 the editors changed the tag line on the cover to read “independent, Jewish & frankly feminist.” The contours of the Jewish women’s movement and its own consciousness of a role that exceeds that of a magazine can be traced through nearly three decades of publication”. <http://www.lilith.org/> i <http://lilith.org/archive/lilith-anthologies/> (03.08.2017).

⁴⁶ Zob. Judith Plaskow, *The Coming of Lilith. Essays on Feminism, Judaism and Sexual Ethics, 1972-2003*, ed. Donna Berman, Boston 2005.

- Die Sagen der Juden*, M.J. Bin Gorion (red.), Frankfurt am Main 1913.
- Düring S.M., *The end of the rainbow*, Philadelphia-London 1910.
- Gemra A., *Piękne, pożądane, przerażające: Lamia i Lilit*, „Sztuka Ludowa” 2008, r. 52, nr 4/5.
- Ginzberg L., *Legendy żydowskie. Księga Rodzaju*, przeł. Jerzy Jarniewicz, Warszawa 1997.
- Goldstein M., Dresdner K., *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, przedm. M. Bałaban, Lwów 1925.
- Graetz H., *Das Thier Reem (דאס ריימ) in der Bibel*, „Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums” 1871, r. 20, nr 5.
- Graves R., Patai R., *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 2002.
- Grupińska A., *Najtrudniej jest spotkać Lilit. Opowieści chasydek*, Warszawa 2000.
- Hirsch E.G., Schechter S., Blau L., *Lilith* [w:] *Jewish Encyclopedia*
<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9986-lilith> (12.07.2017).
- <http://lilith.org/archive/lilith-anthologies/> (12.07.2017).
- http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=689480&partId=1&people=119229&peoA=119229-2-60&page=2
 (12.07.2017).
- <http://www.ebay.pl/itm/Lilith-Moon-Goddess-hand-crafted-necklace-wiccan-pagan-protection-femininity-/322487329725?hash=item4b15be23bd:g:EZcAAOSw5UZY9ljM> (12.07.2017).
- <http://www.lilith.org> (03.08.2017).
- <http://www.lilithfair.com/> (03.08.2017).
- <http://www.titanquest.net/tq-forum/threads/42868-RELEASE-Diablo-2-Lilith>
 (12.07.2017).
- <http://www.yiddishbookcenter.org/collections/yiddish-books/spb-nybc210840/peretz-isaac-leib-monish-di-dray-brider-dray-neytorins-folks-motiv-mayn-nisht>
 (03.08.2017).
- <https://pl.scribd.com/doc/92479553/Zbiory-Goldsteina> (26.02.2017).
- <https://www.amazon.com/Book-Lilith-Barbara-Black-Koltuv/dp/0892540141>
 (12.07.2017).
- https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1355376&partId=1&searchText=burney+relief&page=1
 (12.07.2017).
- <https://www.youtube.com/watch?v=8w8EKDckWIM> (12.07.2017).
- <https://www.youtube.com/watch?v=J-MQmulE-qU> (12.07.2017).
- <https://www.youtube.com/watch?v=qyZxYbeMVAI> (12.07.2017).
- <https://www.youtube.com/watch?v=rK-19IEHO60> (12.07.2017).
- <https://www.youtube.com/watch?v=xFHYTiIF0Ac> (12.07.2017).
- Janik M., *Lilit – między mitem a Biblią*, „Studia Łuckie” 2016, t. 18.

- Kos B., *Lilit* [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, t. 2, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003.
- Lamia* [w:] [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lamia_\(mitologia_grecka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lamia_(mitologia_grecka)) (25.02.2017).
- Lesses R., *Lilith* [w:] <https://jwa.org/encyclopedia/article/lilith> (25.02.2017).
- Lilientalowa R., *Dziecko żydowskie*, wst. K. Dąbrowska, Warszawa 2007.
- Lilit* [w:] *Wielki Słownik hebrajsko-polski, polsko-hebrajski Starego Testamentu. Tom 1. Słownik hebrajsko-polski*, L. Koehler, W. Baumgarten, J.J. Stamm (red.), P. Dec (red. wyd. pol.), Warszawa 2001.
- Lilith* [w:] <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9986-lilith> (25.02.2017).
- Lilith* [w:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Lilith> (25.02.2017).
- Liszkiewicz H., *Lilit*, „Akant” 2002, nr 2, s. 20.
- Plaskow J., *The Coming of Lilith. Essays on Feminism, Judaism and Sexual Ethics, 1972-2003*, ed. D. Berman, Boston 2005.
- The Rossetti Archive* [w:] <http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html> (12.07.2017).
- Southworth E.D.E.N., *Lilith: A Novel*, New York 1890.
- Sterling G., *Lilith: a dramatic poem*, San Francisco 1920.
- Wierzbicka K., *Lilit w Iz 34,14 i jej relacje kulturowe* [w:] *Wokół oddziaływania tekstu biblijnego*, red. R. Pindel, S. Jędrzejewski SDB, Kraków 2016.

UBIÓR – JAKO ELEMENT IDENTYFIKACJI WIZUALNEJ KIBICÓW (NA PRZYKŁADZIE KLUBU PIŁKARSKIEGO ZAGŁĘBIE LUBIN S.A.)

Mariola Tymochowicz
UMCS

Abstract

In the last dozen years, when sport events have gained enormous popularity, the number of supporters of individual sports clubs has increased significantly. Most often, support for a favorite club is expressed by a characteristic outfit. In this article, based on empirical materials obtained from fans of the Zagłębie Lubin football club, I characterized the functioning of supporters' groups and defined the types of clothing that were applied by them from the 90s to the modern times. The collected material allowed to conclude that attire is an important element not only of support for the club, but also favors the sense of local identity.

Keywords: Fans, Clothing, Identity

Abstrakt

W ostatnich kilkunastu latach, kiedy wydarzenia sportowe zyskały niezwykłą popularność, znacząco wzrosła liczba sympatyków poszczególnych klubów sportowych. Najczęściej poparcie dla ulubionego klubu starają się wyrazić charakterystycznym ubiorem. W niniejszym artykule, w oparciu o materiały empiryczne pozyskane od fanów klubu piłkarskiego Zagłębie Lubin, scharakteryzowałam działające ugrupowania kibiców i wyodrębniłam typy ubiorów, jakie nanoszone były przez nich od lat 90. XX do czasów współczesnych. Zebrany materiał pozwolił na postawienie konkluzji, że strój stanowi ważny element nie tylko poparcia dla klubu, ale także sprzyja poczuciu lokalnej tożsamości.

Słowa kluczowe: kibice, ubiór, tożsamość

Ubiór od zawsze był dla ludzi bardzo ważny. Oprócz oczywistych funkcji, jakie pełnił od zarania dziejów, tj. ochrony przed warunkami atmosferycznymi, posiadał również wiele dodatkowych znaczeń. Odzwierciedlał uwarunkowania kulturowe czy religijne, którym podlegała jednostka, ukazywał role pełnione w danej społeczności, a także podkreślał samą do niej przynależność. Właśnie to ostatnie zjawisko stało się jedną z przyczyn powstania odrębnego typu ubiorów, a mianowicie stroju kibica.

Od wielu już lat wydarzenia sportowe stały się istotną częścią życia ludzi na całym świecie. Pozwalają na oderwanie od szarej rzeczywistości dnia codziennego, stanowiąc

doskonałą rozrywkę dla całych rzesz fanów zarówno sportu jak i konkretnych zawodników, klubów czy drużyn. Dlatego nie jest niczym niezwykłym fakt, jednoczenia się osób o podobnych upodobaniach sportowych. Gdy dodatkowo w grę wchodzi zamieszkiwanie mniej lub bardziej wyodrębnionego, lecz dającego się określić terytorium, grupy fanów niejednokrotnie stają się znacznie bardziej zżyte i elitarne, co zwykle ma swoje odzwierciedlenie w systemie znaków i symboli, którymi się posługują.

W niniejszym artykule będę chciała ukazać, jakiego typu ubiory noszą fanatycy piłki nożnej, jak one się zmieniały na przestrzeni kilkunastu lat (od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych) oraz jakie mają one znaczenie dla kibiców, na przykładzie tych związanych z jednym klubem sportowym – Zagłębiem Lubin SA. Wybór kibiców tego klubu piłkarskiego, wynika z faktu, że pochodzę z Lubina¹ i część członków mojej rodziny oraz znajomych kibicuje tej drużynie. Nie mieszkam w tym mieście już prawie od dwudziestu lat, ale przyjeżdżając systematycznie i z zainteresowaniem obserwuję zmiany, jakie się tam dokonują. Zauważyłam między innymi, że w ostatnich latach wzrosło znacząco zainteresowanie miejscowym klubem sportowym, i że mieszkańcy chętnie właśnie poprzez ubiór manifestują swoje poparcie dla niego. W przestrzeni miejskiej także można zauważyć liczne tego oznaki. Będą to nie tylko graffiti zamawiane przez kibiców, ale w barwy klubu – pomarańczowym, białym i zielonym – pomalowanych jest większość obiektów sportowych w mieście; w tych samych barwach wymalowana jest wieża ciśnień (pełniąca rolę największej w Europie sztucznej ścianki wspinaczkowej) na osiedlu Przylesie oraz jedno z rond, które w wewnętrznej części wyłożone jest kostką w emblematy klubowe. Wszystkie te elementy sprawiły, że postanowiłam bliżej przyjrzeć się temu zjawisku, a że od kilku lat zajmuję się strojem ludowym to właśnie ubiór kibiców zainteresował mnie szczególnie.

Materiał empiryczny stanowiły anonimowe ankiety internetowe, które w 2016 roku wypełniło 36 osób (skrót: A- ankieta nr, M lub K - płeć) oraz 4 wywiady (W - wywiad nr, M lub K) przeprowadzone wśród przedstawicieli wybranych grup kibiców. Ważny typ dokumentacji stanowiły fotografie, jakie wykonałam i pozyskałam od kibiców oraz pochodzące z internetowych archiwów fotograficznych umieszczanych na stronach prowadzonych przez klub² i kibiców³, na których ubiory są widoczne. Obejrzałam także filmy na YouTube związane z klubem, a także te przedstawiające krótką historię klubu, relacje z meczów i z opraw meczowych umieszczane tam od 2009 r.

¹ Lubin (niem. Lüben) to miasto w południowo-zachodniej Polsce, na Dolnym Śląsku, w województwie dolnośląskim, siedziba powiatu lubińskiego i gminy wiejskiej Lubin. Leży na Wysoczyźnie Lubińskiej, nad rzeką Zimnicą. Według stanu na dzień 30 czerwca 2017 r. miasto miało 72 951 mieszkańców. Lubin leży w Legnicko-Głogowskim Okręgu Miedziowym i jest siedzibą KGHM Polska Miedź, jednym z czołowych producentów miedzi i srebra na świecie [pl.wikipedia.org/wiki/Lubin, dostęp 23.11.2017].

² <http://www.zaglebie.com/www> [dostęp 23.11.2017].

³ <http://www.zaglebie.org/galerie.php> [dostęp 28.10.2017].

1. Kibice Zagłębia Lubin na meczu, 2011 r., źródło:

<http://www.polskapilka.net/aktualnosci/1175/protest-kibicow-zaglebia-lubin/>

Zagłębie Lubin SA jest jednym z najpopularniejszych klubów na Dolnym Śląsku posiadającym Fan Cluby w wielu miejscowościach województwa (m.in. w Bolesławcu, Chocianowie, Chojnowie, Lubaniu, Lwówku Śląskim, Polkowicach, Nowej Soli, Strzegomiu, Ścinawie i Świdnicy). Jest także jednym z najstarszych w regionie. Historia klubu z Lubina sięga zakończenia drugiej wojny światowej. W grupie repatriantów, którzy przybyli na Ziemię Zachodnie, a tym samym do Lubina, znaleźli się zarówno przedwojenni działacze jak i piłkarze. Prawie natychmiast zaczęto zawiązywać kluby i drużyny. W sierpniu 1945 r. przy kole OMTUR (Organizacji Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych) powstała sekcja piłki nożnej. Pierwsze mecze rozgrywano jesienią 1945 roku, między innymi z drużyną wojsk radzieckich stacjonujących w Lubinie. Niemal natychmiast drużyna zyskała sporą grupę sympatyków, na mecze przychodzili prawie wszyscy mieszkańcy. W marcu 1946 roku na fundamencie OMTUR powstał w Lubinie Klub Sportowy "Zawisza", pod tą nazwą zaczęła się tworzyć historia sportu w mieście.⁴ W roku 1960 zmieniono nazwę drużyny na "Górnik". Przełomowy w historii klubu był rok 1966, kiedy to utworzono Międzyzakładowy Klub Sportowy "Zagłębie" Lubin, wspierany przez przemysł miedziowy (obecnie KGHM Polska Miedź jest sponsorem tytularnym). Dwa lata później drużyna awansowała do klasy okręgowej. W sezonie 85/86 Zagłębie weszło do ekstraklasy. Na inauguracyjnym meczu, trybuny olbrzymiego lubińskiego stadionu były pełne: 30 tysięcy widzów, na niespełna 70 tysięczne miasto. Na mecze do Lubina zjeżdżała się cała okolica, a zwłaszcza pracownicy Zagłębia Miedziowego, których na mecze dowożono zakładowymi autokarami. W okolicy powstawały fan kluby Zagłębia. Średnia frekwencja w tym sezonie to ponad 17 tysięcy widzów na mecz - najlepszy wynik w całej ekstraklasie. Kibice Zagłębia uczestniczyli także w meczach wyjazdowych. W następnych sezonach z roku na rok frekwencja spada.⁵

W 1991 Zagłębie Lubin zdobywa Mistrzostwo Polski pod wodzą początkowo Stanisława Świerka, a po 12 kolejkach Mariana Putyry. W 2003 w barażach z Górnikiem Łęczna po 14 latach Zagłębie opuszcza szeregi ekstraklasy. W 2007 drugi raz zdobywa najważniejszy tytuł w polskiej piłce. 30 czerwca 2016 - Zagłębie po 9 latach przerwy gra w europejskich pucharach⁶. Obecnie, czyli pod koniec listopada 2017, Zagłębie zajmuje 8 miejsce w tabeli Lotto Ekstraklasy oraz zakończyło rozgrywki w ćwierćfinale Pucharu Polski.

⁴ <http://www.zaglebie.org/historia.php> [dostęp 28.10.2017].

⁵ http://ocb03.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=156&Itemid=103 [dostęp 23.11.2017]

⁶ <http://zaglebie.com/historia-klubu> [dostęp 23.11.2017]

Osiągnięcia klubu sprawiły, że grupa kibiców powiększała się z każdym rokiem. Obecnie szacuje się, że jest to około 60-70 % mieszkańców Lubina⁷, oprócz tego osobną grupę stanowią osoby z sąsiadujących miast zrzeszone w fanklubach. Tak duże zainteresowanie piłką nożną wynika ze zmian „związanych z rozwojem futbolu, jako istotnej sfery gospodarki, generującej ogromne środki finansowe i przyciągającej coraz większe rzesze widzów” (Burski, 2011, 263). Ale to właśnie kibice sprawiają, że mecze piłki nożnej stały się wielopodmiotowym wydarzeniem sportowym, którego „struktura wydaje się wykraczać poza logikę budowy klasycznego sportowego zdarzenia skierowanego do odbiorcy masowego” (Sahaj 2013, 45). Na sektorach rozgrywa się swoisty spektakl, który nie tylko rozgrzewa pałkarzy do gry, ale zespala kibiców do wspólnego działania. Mecze w ostatnich latach stały się jednym z ważniejszych rytuałów kultury popularnej, z którym związanych jest wiele akcesoriów o charakterze symbolicznym.

2. Graffiti, fot. M. Tymochowicz

Grupy kibiców⁸ w Polsce od lat dziewięćdziesiątych tworzą społeczności z własnymi „miniświatami rządzonymi wewnętrznymi zasadami, etyką, swoistą etykietą i filozofią działania. Kibice mają swoje kodeksy zachowań, język komunikacji, fora i portale internetowe oraz czasopisma (niegdysiejsze fan-ziny). Fani sportowi - w szczególności piłkarscy i żużlowi - stanowią charakterystyczną, rozpoznawalną subkulturę, wyraźnie odróżniającą się ubiorem, wyznawaną „ideologią” czy formami ekspresji od przedstawicieli innych subkultur, zwłaszcza o charakterze sportowym (Sahaj, 2013, 29-30). Tak też jest w przypadku kibiców Zagłębia Lubin, którzy zyskali przydomek "Miedziowi". Znajdziemy wśród nich „zagorzałych sympatyków, całkowicie oddanych klubowi, którzy podporządkowują rozgrywkom meczowym niemal całe swoje życie, jak i osoby, które preferują bierny typ kibicowania” (Pikora, 2013a, 158).

⁷ Tak szacowali uczestnicy badań, przy czym jeden z respondentów dodał, że tylko 15-20% często chodzi na mecze i w pełni utożsamiają się z ZL [A 8, M].

⁸ Kibic to „osoba zainteresowana jakąś publiczną dyscypliną, najczęściej sportową. Aktywnie uczestniczy w zdarzeniach związanych z jego ulubioną dyscypliną. Do kibiców zalicza się przede wszystkim widzów widowisk sportowych na stadionach, halach i innych obiektach, ale także widzów oglądających sport lub osoby wspominające czasami o danej dyscyplinie. Istnieją specjalne „kluby kibica”, tworzone zazwyczaj przy klubach sportowych, a także przez osoby prywatne. Rolą prawdziwego, wiernego kibica powinna być próba wsparcia swojej drużyny zarówno w sytuacjach dobrych, jak i złych. Powszechnie i dość intuicyjnie uznaje się za niego osobę, która regularnie chodzi na mecze i aktywnie uczestniczy w doping, przez co wpływa na atmosferę całego widowiska sportowego. Szczególnie akcentuje się fakt utożsamiania się z danym klubem i jego barwami, zwłaszcza poprzez noszenie klubowych koszulek i szalik. Jednak skupienie się wyłącznie na zewnętrznych i łatwo obserwowalnych oznakach bycia kibicem powoduje, że z tego grona wyłączamy pokaźną grupę osób, które z różnych powodów preferują raczej bierny i niejako ukryty sposób kibicowania (Pikora, 2013a, 157).

W przypadku badanej grupy można wyodrębnić cztery podzbiorowości kibiców (typologia powstała na podstawie wypowiedzi z ankiet):

- 1) grupa aktywnych kibiców, określana przez respondentów, jako fanatycy; w tym:
 - a) grupa lubińskich Ultras „Orange City Boys;
 - b) kibice uczestniczący w meczach, także wyjazdowych, będzie to też grupa nazywana „Stare Zagłębie”, czy mniejsze występujące pod nazwami „Trupek Team”, „Albi Bellatores” (już nie istnieje); w tym członkowie Stowarzyszenia Sympatyków Zagłębia Lubin- „Zagłębie Fanatyków”
 - c) fankluby z innych sąsiednich miejscowości
- 2) Chuliganka HZL;
- 3) „zwykli” kibice niekiedy nazywani „piknikowcy”, czyli osoby bywające na meczach, czasami z całymi rodzinami;
- 4) emigranci, czyli osoby pochodzące z Lubina i okolicznych miejscowości, gdzie są fankluby, a obecnie zamieszkujące poza granicami naszego kraju. Członkowie wymienionych grup mają swoje charakterystyczne, wyróżniające ich ubiory, określające ich przynależność do klubu, ale także do wymienionych grup.

Grupa lubińskich Ultras „Orange City Boys powstała formalnie w 2003 r., dzięki zaangażowaniu paru fanów, którzy wcześniej zajmowali się dopingiem na meczach. Od momentu założenia powiększyła się do kilkunastu osób. Zajmują się oni oprawą na każdym meczu Zagłębia, a także plakatowaniem miasta, zbiórkami na flagi oraz oprawy. Z inicjatywy tego typu kibiców „na stadionie pojawiają się coraz to nowsze elementy upiększające widowisko piłkarskie m.in. ognie bengalskie, sektorówki i wulkany. Grupa przyłącza się do ogólnopolskiego protestu kibiców dotyczącego zakazu używania elementów pirotechnicznych na stadionach np. rac.”⁹ Stali się oni „moderatorami widowisk, kreującymi w obiektach sportowych rzeczywistość kulturowo znaczącą. W dosłownym tego słowa znaczeniu: są animatorami kultury” (Sahaj, 2013, 45), twórcami nierzadko pomysłów spektakli tworzonych na widowni i innych akcji przez nich inicjowanych np. krwiodawstwo, pomoc chorym i niepełnosprawnym, współpraca z zaprzyjaźnionymi fanklubami, oprawy upamiętniające wydarzenia historyczne (obchody Powstania Warszawskiego czy Zbrodni Lubieńskiej), o których niewiele osób z spoza kręgu kibiców wie

Do grona fanatyków należy także kilka innych grup, które nazywane zostały przez jednego z respondentów „kibice z przodka” [A 7, M] (w nawiązaniu do miejsca pracy górników). To uczestnicy dopingu, którzy również biorą udział w meczach wyjazdowych. Z pośród nich należy wymienić grupę nazwaną „Stare Zagłębie”, czyli *kibice powyżej 30 lat, często zajmujący się organizacją wyjazdów, a niejednokrotnie broniący barw naszego*

⁹ <http://mkszaglebie.pl/2015/06/orange-city-boys-03/> (dostęp 10.11.2017).

klubu, którzy wspólnie świętują zwycięstwa jak i opłakują porażki [W 1, K], również przyjmują kibiców z zaprzyjaźnionych klubów. Jak opowiadał jeden z członków: ciężko powiedzieć, kiedy dokładnie powstał, pamiętam że w większości poznaliśmy się kiedy stawaliśmy w obronie barw. Było to zwycięstwo ze Śląskiem. Tak naprawdę przez naszą grupę przeszło ponad 60 osób. Teraz jest nas 21. Od jakiegoś czasu jesteśmy grupą zamkniętą. Nikogo nie przyjmujemy. Dzięki temu mamy 100% zaufanie do siebie. Naszym głównym celem jest dobrze się bawić, przede wszystkim na wyjazdach, pomagać potrzebującym, (udzielać się charytatywnie) upiększać nasze miasto (graffiti) i bronić barw [W3, M].

Spośród aktywnych kibiców wyodrębniła się grupa, która nazwała się „Trupek Team”. Jej członkowie zrzeszyli się w osobną strukturę, bo „połączyła nas pasja i miłość do klubu. Zaczęliśmy wspólnie kibicować ponad 10 lat temu. Jeszcze na starym stadionie. Zajmowaliśmy miejsca na tak zwanym małych trybunach. Bawiliśmy się, kibicowaliśmy próbowaliśmy porwać do zabawy kolejnych kibiców. Często spotykaliśmy się przed meczami w knajpie, która nazwała się Trupek, z racji tego, że jest koło cmentarza. Po meczach każdy wiedział, gdzie może z nami świętować. Wspólne kibicowanie, mecze wyjazdowe, poznawanie nowych ludzi przede wszystkim przyjezdnych (zgody) spowodowały, że postanowiliśmy nazwać się grupą kibiców „Trupek Team”. Teraz wspólnie planujemy wyjazdy, mecze, przyjęcie gości i akcje charytatywne, w których chętnie uczestniczymy” [W1, K].

Wszystkich kibiców łączy założone w 2009 roku Stowarzyszenie Sympatyków Zagłębia Lubin – "Zagłębie Fanatyków", którego celem jest kreowanie pozytywnego wizerunku kibiców Zagłębia, współpraca z klubem Zagłębie Lubin S.A., z Fundacją "Polska Miedź", NZOZ OMP Sp. z o.o. oraz MKS Zagłębie Lubin. Członkowie Stowarzyszenia są także organizatorami akcji charytatywnych „Akcja Miedziana Krew”, „Zbiórka Świdnicy”, „Miedziany Mikołaja”, a także spotkań z piłkarzami, turniejów kibiców, w tym ze „zgodami” oraz wyjazdów na mecze reprezentacji Polski¹⁰.

Do aktywnych kibiców zaliczani są także członkowie Fanklubów „z całego województwa dolnośląskiego jak i z województwa lubuskiego. Największe skupiska kibiców Zagłębia to Ścinawa, Bolesławiec, Chojnów, Chocianów, Polkowice, Świdnica, Lwówek Śląski, Gryfów Śląski, Góra, Niechlów, Przemków. Mało tego.... mamy swoich fanów nawet w odległych Bieszczadach. Kiedyś oficjalny Fan-Klub był np. w Strzelcach Opolskich” [W 2, M].

Osobną grupę stanowi Chuliganka HZL, jest to około 50 osób, które „bronią barw klubu” [A 8, M], zaliczani są do agresywnych kibiców.

¹⁰ Źródło: <http://mkszaglebie.pl/2015/06/zaglebie-fanatykow/> [dostęp 23.11.2017].

Największa grupa to tak zwani zwykli kibice, mniej zaangażowani, nie siedzą w strefach klubu kibica, „w porywach włączają się w doping” [A 14, M]. Bardzo często są to rodziny z dziećmi i starsi mieszkańcy miasta i okolic. Fanatycy uważają, że dużo kibiców przychodzi, bo „po prostu, drużynie idzie to chodzą - wystarczy. Na wielu spotkaniach są także widzowie, zwykli ludzie, którzy przyszli pooglądać mecz. Jakiś kilka potknięć i ich nie ma” [A 4, M]. Na stadion przychodzą też osoby dla samej gry i nie uczestniczą w spektaklu toczącym się na trybunach (Dudała 2004: 11). Omówione podgrupy kibiców z różnym zaangażowaniem wspierają swój klub, ale na wielu polach ze sobą współpracują. Wspierają różne akcje charytatywne czy uczestniczą w ważnych wydarzeniach dla miasta. O tego typu, poza stadionowych działaniach, ciągle za mało się wspomina, a częściej dostrzega się tylko ich agresywne zachowania w trakcie czy po meczu.

„Kibic nie tylko wspiera swoje ulubione drużyny i orientuje się w bieżącej sytuacji transferowej, ale musi też odpowiednio wyglądać. Do najbardziej oczywistych i najlepiej rozpoznawalnych przedmiotów służących wzajemnej identyfikacji należą szaliki klubowe oraz repliki koszulek i okolicznościowe T-shirty, ale podręczny arsenał gadżetów zawiera dość często czapki, zapalniczki, kufle, naklejki, breloczki i praktycznie wszystko, na czym może się znaleźć klubowe logo lub odpowiednie barwy” (Drabek, 2012, 279). Do podstawowego składu ubioru kibica, respondenci zaliczali szalik, koszulkę, czasem czapkę czy bluzę, dobór tego typu garderoby zależy też od warunków pogodowych i rangi spotkania. „Zwykle jest to koszulka + szalik. Jak jest zimno to także bluza Zagłębia. Jeśli ranga spotkania jest ogromna - czyli o coś gramy, zakładam na siebie stare (20 letnie) modele koszulek meczowych + kaszkieł + flaga” [A 4, M].

Wyróżniający ubiór kibiców zaczął kształtować się od lat 90 XX wieku, kiedy „wchodziły na rynek pierwsze szaliki - pasiaki, nakrycia głowy, sporadycznie ktoś dostał od kogoś z klubu jakąś koszulkę. Myślę, że na większą skalę zaczęto produkować gadżety w okolicy lat 2000 – 2005” [A 4, M]. W tym też okresie zasób ubrań zaczął się powiększać i obecnie są to różne rodzaje koszulek, bluzy, spodenki, szaliki, bielizna, czapki z daszkiem, bawełniane i wełniane oraz inne dodatki takie jak portfele, smycze czy kolczyki w barwach i oznaczeniach klubu. Obecnie można w Sklepie Zagłębia zakupić wszelkiego rodzaju akcesoria z herbem klubu. Osobom, które są np. pierwszy raz [na meczu] często pożyczają się np. szalik aby miał „cokolwiek” świadczące, że kibicuje ZL [A 8, M].

Jeszcze na początku lat 90. XX wieku, co można zauważyć na fotografiach z tamtego okresu, na stadionach można było zobaczyć tylko niektórych mężczyzn z szalikami w barwach klubowych i młodych mężczyzn ubieranych w kurtki zwane fleki w kolorze czarnym lub zielonym (były one noszone także przez kibiców innych klubów), które w Lubinie noszono także przewrócone na lewą stronę, gdyż miały pomarańczową podszewkę. Od początku rozwoju tego ruchu „obowiązkowym elementem ubioru szanującego się polskiego kibica jest szalik. Nie na darmo - jeszcze w czasach zanim media

wylansowały termin "kibol" - niepokornych fanów nazywano szalikowcami¹¹. Siła mediów sprawiła jednak, że dziś o szalikowcach mało kto pamięta¹². Początkowo szaliki były tylko dziane, trudno je było dostać. *Pierwsze szaliki szyły babcie na drutach, były to pasiaki. Jak komuś babcia zrobiła szalik z napisem to było naprawdę coś. Później pokazały się firmy produkujące pierwsze pasiaki. Z ciekawostek powiem, że po nasze pasiaki już na początku lat 90-tych przyjeżdżali kibice Falubazu Zielona Góra. W Zielonej Górze nie mieli, a barwy mają podobne, bo żółto-biało-zielone (prawie pasowało). Po pasiakach wraz z rozwojem komputeryzacji powstawały pierwsze szaliki dziane, później tkane. Na dużą skalę w Lubinie barwy zaczęto nosić od 2000 roku. Nadmienię, że w latach 90-tych nie każdy też mógł nosić barwy na co dzień. Tylko bywalcy tzw. "młyna" i wyjazdowicze [W 2, M]. Teraz wybór szalików jest większy i fanatycy miewają ich po kilka – różnią się układem barw, wzorów i techniką wykonania. Można wyróżnić kilka charakterystycznych wzorów szalików: 1) w pasy czyli barwy klubu – pomarańczowy, biały, zielony - na przemian w różnych odległościach, są one dwustronne; 2) w barwach klubowych i z herbem; 3) w barwach klubowych z herbem i napisami np.: „ZAGŁĘBIE”, „MIEDZIANE MIASTO LUBIN”, „CAŁE ZAGŁĘBIE ZAWSZE RAZEM”, „NASZE SERCA BIJĄ TYLKO DLA CIEBIE”, „IDŹ I WALCZ-OFFICIAL HOOLIGANS”, „DUMNI Z ZAGŁĘBIA”, „WIELKIE ZAGŁĘBIE”, „ZAGŁĘBIE LUBIN WIERNI PO PORĄŻCE”, „WIELKIE ZAGŁĘBIE BYŁO JEST I BĘDZIE”, „MAŁY ZAGŁĘBIAK”, „LUBIŃSCY FANATYCY NA ZAWSZE ODDANI WIERNI FANI” 4); łączone ze zgodami¹³; 5) kibiców danej grupy np. „OCB” „Trupek Team”: „TRUPEK TEAM 07”, „HOOLIGANS”. Osobny typ stanowią szaliki samochodowe na przylepy do szyb.*

3. Kolekcja szalików jednego z kibiców, fot. R.S.

Szaliki narzucane są przez kibiców najczęściej na ramiona, ale są także trzymane w rękach w celu dopingu czy też manifestowania określonego zachowania – wtedy wszyscy widzowie jednocześnie je unoszą nad głowami. Służą do tworzenia oprawy meczowej, są tym samym nieodłącznym elementem kibicowskich praktyk (Pikora 2013, 295). Bywają też zabierane przez zagorzałych kibiców np. na wyjazdy zagraniczne, gdzie wykorzystywane są do pozowanych zdjęć w znanych miejscach (np. zdjęcie ze strony www.zaglebie.org/galeria, podpisane Zagłębie i Arka na dachu Europy¹⁴). Szalik jest tym

¹¹ „Określenie „szalikowcy” zostało wymyślone (na początku lat 90.) przez dziennikarzy – od barwnych szalików, które noszą najbardziej zagorzali kibice w celu podkreślenia swej identyfikacji z klubem. Taki szalik to dla pseudokibica cenne trofeum, które można „skasować” kibicowi zniechęconej drużyny” (Dudała 2004, 97).

¹² T. Janus, *Casual - czyli o modzie kibiców słów kilka*, <http://www.sportnaukowo.pl/2013/09/casual-czyli-o-modzie-kibicow-sow-kilka.html#.Wg030Xbdjcs> (dostęp 12.11.2017).

¹³ Zagłębia przyjaźnią się obecnie z kibicami: Arki Gdynia, Odry Opole, Zawiszy Bydgoszcz i Falubazu Zielona Góra, Polonii Bytom. Do 2009 roku przyjaźnili się z Lechem Poznań.

¹⁴ <http://www.zaglebie.org/galeria.php?id=246> [dostęp 23.11.2017].

samym jednym z głównych atrybutów kibica, a jego zniszczenie przez kibica z wrogiej drużyny jest uważane za „profanację” (Kulesza-Gulczyńska 2013, 192).

Niezbędnym elementem garderoby kibica jest także koszulka. Pod koniec XX wieku *było ich zdecydowanie mniej niż teraz. Koszulek było może ze dwa wzory, słabej jakości. Jak komuś się udało lub miał znajomości w klubie to nawet meczówkę zdobył* [W2, M]. Jeszcze w pierwszych latach obecnego stulecia niewielu kibiców na mecze zakładało koszulki w brawach klubu, jak wynika z dokumentacji fotograficznej, rozpowszechniły się dopiero od 2006-2008 roku i w kolejnych latach. Wówczas na sektorach kibiców zrobiło się, aż pomarańczowo, czyli w głównej barwie, która ma *odniesienie do koloru miedzi* [A17,M]. Koszulki zyskały większą popularność wśród kibiców badanej grupy *kiedy drugi raz zdobyliśmy Mistrzostwo Polski- od tamtego czasu ZL stało się modne. Wykorzystano to i powstał oficjalny sklep ZL. A za tym łatwy dostęp do koszulek. Wcześniej sami projektowaliśmy i we własnym zakresie zamawialiśmy koszulki* [W2, M].

Nadal na mecze zakłada się koszulki w pomarańczowym kolorze, ale nie są to już tylko typowe „meczówki”, czyli koszulki wzorowane na tych, które noszą zawodnicy, ale także specjalnie projektowane. Bywają one w kolorze czarnym lub czarno-pomarańczowym, najczęściej są wykonane z tkanin bawełnianych, czy wysokiej jakości poliestru - tkaniny używanej do produkcji strojów sportowych. Zawsze na koszulce (a obecnie też i na bluzach) musi być herb klubu, bo to *podstawa - herb ZL - jest to znak rozpoznawalny i mocno utożsamiony z ZL* [A12, M]. Na niektórych koszulkach obok herbu jest godło Polski, a także różne napisy oraz rysunki, bywa także podawana data założenia klubu czyli 1946 rok.

4. Koszulka z herbem i godłem Polski, fot. M. Tymochowicz

Napisy na koszulkach są zróżnicowane, na niektórych są typowe hasła wspierające klub, np.: „TYLKO ZAGŁĘBIE”, „NASZA WIARA CIVITAS ZAGŁĘBIE LUBIN NASZ KLUB PIASTOWSKIE POCHODZENIE;: „CZY WYGRYWASZ CZY NIE JA I TAK KOCHAM CIĘ – W MOIM SERCU ZAGŁĘBIE CZY NA DOBRE CZY NA ZŁE” (napis wypisanym dookoła herbu); ale są także takie, poprzez które kibice wyrażają swoją przynależność do wspólnoty, np.: „CAŁE ZAGŁĘBIE ZAWSZE RAZEM”, „JEDNA WIARA, JEDEN KLUB”, „ZAGŁĘBIE TO MY, „ZAGŁĘBIE FANATYCY ZE ZŁOTA STOLICY”. „FALUBAZ ZAGŁĘBIE WSPÓLNIE I W POROZUMIENIU CAŁY ZACHÓD W NASZYM CIENIU”, „FALUBAZ ZAGŁĘBIE ZACHODNIA SZAJKA”. Bywają koszulki z napisami „A.C.A.B. ZAGŁĘBIE LUBIN”¹⁵. Zamawiane są także koszulki tak zwane „zgodowe” z napisami typu: „ZAGŁĘBIE&ARKA FANATICS POŁĄCZYŁA NAS PASJA I WSPÓLNE WYJAZDY” czy „NIE IDĘ SAM – dwa herby klubu Zagłębia i Arki – 30 LAT NIGDY NIE ZOSTANIESZ SAM”, „BRATERSTWO POLONIA-ARECZKA-ZAGŁĘBIE”, „ZL&PB FANATCZNE ROZDANIE JEDEN ZA DRUGIM STANIE” (PB - Polonia Bytom), „ZAGŁĘBIE

¹⁵ A.C.A.B. – skrót z angielskiego - All Cops Are Bastards.

&ARKA FANATICS POŁĄCZYŁA NAS PASJA I WSPOLNE WYJAZDY”. Niektórzy kibice mają koszulki z rysunkami i napisami nawiązującymi do miejsca pracy większości kibiców, czyli kopalni: „WŁADCY PODZIEMIA”, „GLADIATORZY KRAINY KOPALNI”, czy z hasłami upamiętniającymi wydarzenia związane z zamieszkami w mieście z 1982 roku: „DUMNI Z RODZICÓW, PAMIĘTAMY”.

5. Koszulki kibiców i „zgodowe”, fot. M. Tymochowicz

Kibice zrzeszeni w mniejszych grupach, posiadają z reguły dodatkowe koszulki, na których umieszczają swoje nazwy, logo, niekiedy z grafikami odnoszącymi się do podejmowanych przez nich działań lub do nazwy grupy. Ultras „Orange City Boys” zamawiają rysunki z *racami lub elementami opraw* [A21, M]; Stare Zagłębie z pierwszymi literami i rokiem powstania (SZL 09); „Trupek Team” z napisami np. „LEJE SIĘ CZYSTA W 59-300 TT 07”, a na drugiej stronie „TT 07 ZGŁOS SIĘ” (07 data powstania) i z rysunkami przedstawiający czaszkę i trupa rękę. Chuligani noszą z reguły czarne koszuli, gdyż jest to ogólnie przyjęty kolor dla tego typu kibiców. *HZL maja ciuchy agresywne z pit bulla, bad boya, anty-policyjne*. Swoje koszulki mają także fanatycy z fanklubów, gdzie widnieje nazwa miasta, z którego pochodzą i jego herb. Bywają także koszulki dla kibiców z danego osiedla z Lubina z napisem „PRZYLESIE TYLKO ZAGŁĘBIE LUBIN” z rysunkiem charakterystycznej wieży ciśnień i blokami.

6. Koszulek grup kibiców i fanklubu, fot. M. Tymochowicz

7. Projekty koszulek zamieszczane w internecie

Koszulki tego typu są zamawiane w niewielkich ilościach i „*nie są dostępne masowo. Zdarza się, że wykorzystywane są grafiki przedstawiające walkę, postacie z gier/filmów przypominające postacie z czasów Sparty, kosmitów. Wszystko zależy od pomysłu projektantów. Łatwo jest wtedy rozpoznać kto należy do jakiej grupy kibiców. W ostatnich latach często pojawiają się koszulki o tematyce patriotycznej. U nas np. dotyczącej Zbrodni Lubieńskiej- dumni z Rodziców. Następną grupą są koszulki anty- policja. Jeśli chodzi o napisy są to często teksty podkreślające związanie z klubem, czy ze zgodą. Pojawiają się również koszulki tążone. Wszystko zależy od pomysłu*” [W 1, M].

Osobną grupę stanowią koszulki dla kobiet z hasłami: „ZAGŁĘBIE GIRLS”, „FANATYCZNE LUBINIANKI” oraz dla dzieci tak zwane meczówki czy w kolorze pomarańczowym, które zawierają herb klubu, a także dodatkowe napisy, np. „BĘDĘ TAKI JAK MÓJ TATA”, „ZAGŁĘBIE LUBIN MALI FANI”, „WALECZNE ZAGŁĘBIE”, „I LOWE ZŁ”.

8. Koszulki dla kobiet, fot. M. Tymochowicz i Ł. K.-T.

9. Koszulki dla dzieci, fot. M. Tymochowicz

Jeśli chodzi o rysunki, jakie umieszczane są na męskich koszulkach, to zazwyczaj przedstawiają one bohaterów antycznych – np. gladiatorów, rycerzy, zawodników sportów kontaktowych – np. bokserów, czy postaci fantastyczne, a także psa nazywanego pit bul czy kreta - maskotkę klubową (od kopalni i pracy pod ziemią, często kibice nazywani są przez innych kretami [W1, K]), ale zazwyczaj jest on przedstawiany w postawie walczącej, jako bokser czyli w rękawicach czy w bandażach ochronnych. Rysunki te mają

zagrzewać do walki, ale także ukazywać, że klub Zagłębie jest silny i waleczny. Hasła i rysunki umieszczane na ubiorach kibiców są widoczny znak sakralizowanej idei i mają dla kibiców ogromne znaczenie (Kulesza-Gulczyńska, 2013, 192). Odwołują się również do historii klubu i regionu. Taka forma przekazu jest szczególnie ważnym i cennym sposobem komunikacji społecznej na stadionach piłkarskich [Sahaj, 2013, 42], stanowi ona również możliwość okazywania swoje więzi z innymi kibicami, miastem i regionem.

W ostatnich latach kibice Zagłębia noszą koszulki i inne elementy garderoby z herbem nie tylko na mecze, *są ludzie, którzy barwy noszą na co dzień, utożsamiają się z klubem, z daleka widać, że kibicuje ZL* [A8, M], ale też na ważne wydarzenia, np. na marsze patriotyczne, spotkania okolicznościowe, na imprezy kibiców (Miedziowy Mikołaj, Miedziana krew), wyjazdy do zaprzyjaźnionych drużyn, na spotkania meczowe swoich zgód, podczas oglądania meczu w telewizji. Nadmienić należy, że przyjęło się zakładać nie tylko koszulki typu T-shirty, ale także polówki, które bywają w innych kolorach - czarne, czarno-pomarańczowe, szare lub białe. Są także sytuacje, w których nie należy nosić ubiorów z emblematami i barwami swojego klubu, przede wszystkim w miastach, które nie są *zaprzyjaźnione z Zagłębiem (można stracić koszulkę)* [A32, M] czy szalik. Kibice ligowi nie malują również twarzy i nie noszą „śmiesznych czapeczek” [A 17, M]. *Czasem dziewczyny mają pomalowane oczy w cieniach (pomarańczowo, białe, zielone), zdarza się że mają kolczyki* [A5, M]. Kiedy rozpowszechniała się moda na wykonywanie kolorowych tatuaży, niektórzy zagorzali kibice, wytatuowali sobie ręce, plecy czy łydki symbolami Zagłębia. *Wiele osób zrobiło sobie coś związanego z ukochanym klubem. Ale moim zdaniem dużo więcej ludzi urządzi sobie domy z akcentami klubowymi. Mniej lub bardziej kolorystyka dostosowana pod barwy klubu wygląda pięknie -choć w jednym pokoju. Ja np. mam światła w barwach. Jak zapalam wszystkie to na zewnątrz widać miedziano-białe-zielone barwy* [W2, M].

10. Inne elementy ubioru kibica i dodatki, fot. M. Tymochowicz

Kibice Zagłębia Lubin to zróżnicowana grupa ludzi, w różnym wieku, w większości płci męskiej, dla których wymienione powyżej elementy odzieży, stanowią ważny składnik ich tożsamości. Po pierwsze są oznaką podzielanego z innymi stylu życia, łączącego „się z określonym porządkiem wartości. Po drugie zdradza przynależność do pewnej społeczności wyobrażonej (narodu X, mieszkańców miejscowości Y, fanów klubu sportowego Z). Po trzecie, łączy w sobie oba problemy, bo identyfikacja jest także narzędziem konfliktu, który łatwo przenosi się poza samą rozgrywkę sportową. Kolory klubowe zaczynają wówczas odgrywać rolę barw wojennych” (Drabek, 2012, 279).

Podsumowanie

Zarysowane powyżej zagadnienie stroju kibica, na przykładzie fanów jednej drużyny ukazuje, że odzież tego typu w ostatnich kilkunastu latach, podobnie jak cały świat futbolu, ulegała przemianie. Obecnie każdy fan posiada nie tylko szalik, ale także kilka koszulek, bluzy, oraz różne inne dodatki z herbem ulubionego klubu. Szaliki i koszulki różnią się od

tych nabywanych w latach 90. XX wieku, zarówno rodzajem użytych materiałów, wykonaniem, niekiedy krojem, ale przede wszystkim są one bardzo zróżnicowane graficznie. Za pośrednictwem stroju kibice w najprostszy, niewerbalny sposób identyfikują się z ulubioną drużyną, a także wyrażają swoją więź z miastem i lokalną społecznością. Na trybunach stadionu kibice w swoich strojach wyróżniają się z tłumu obserwatorów gry, dodając do niej jeszcze jeden poziom, stają się twórcami widowiska (Burski, 2011, 261), bez którego nie można obecnie wyobrazić sobie meczu piłkarskiego.











































FC POLKOWICE OGŁASZA ZAPISY NA KOSZULKI!
ZAMÓWIENIA NA: FCPOLKOWICE@OP.PL
WSZELKIE PYTANIA POD NUMEREM GG:37487702



CENA : 40 ZŁ
GRAMATURA: 205 G

ROZMIAR S M L XL XXL
SZEROKOŚĆ 48,5 53,5 56 61 66
WYSOKOŚĆ 69,5 72 74,5 77 78,5

**CAŁY ZYSK Z KOSZULEK ZOSTANIE
PRZEZNACZONY NA NOWE GRAFFITI!**



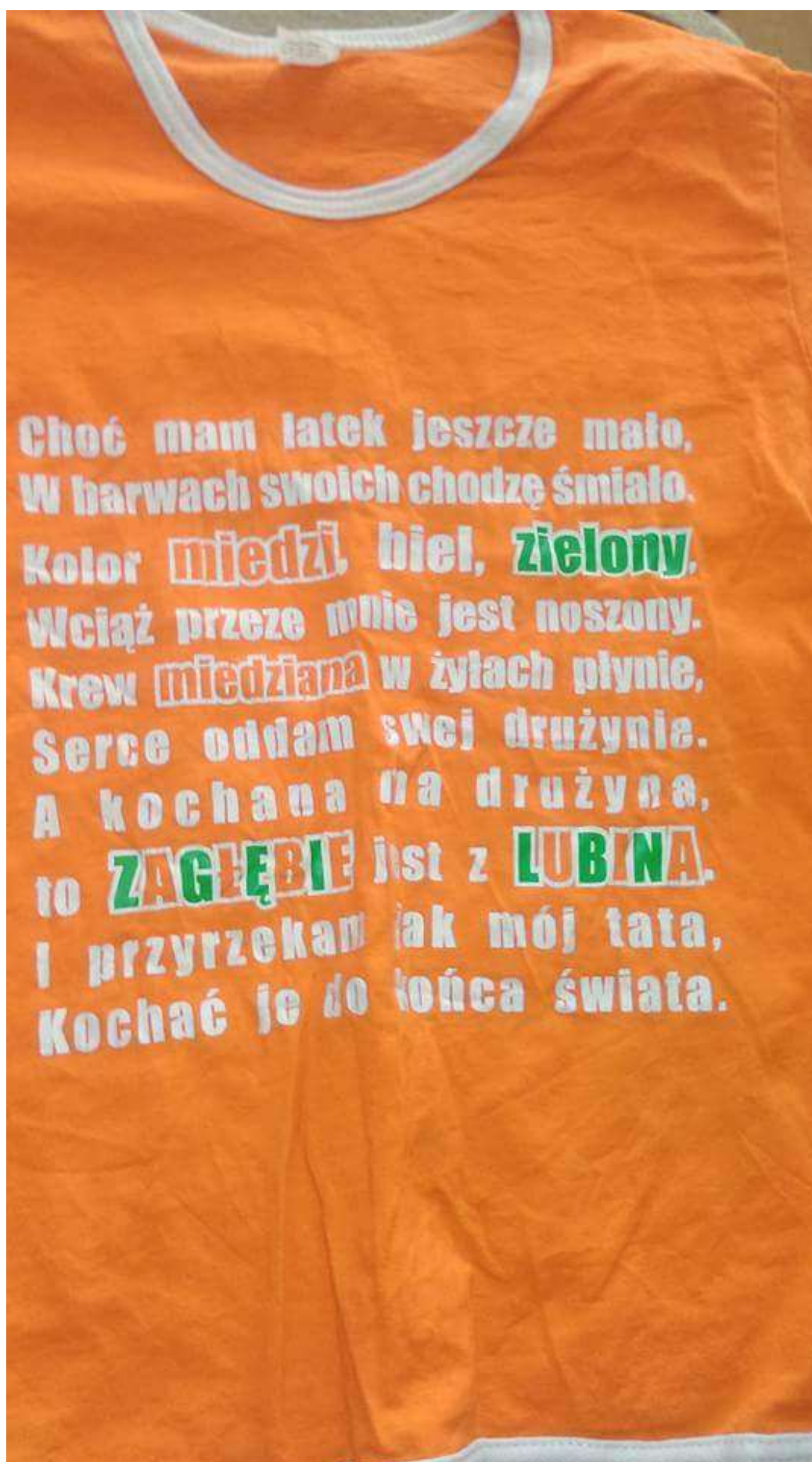
GADŻETY
Centrum

-Koszulki
-Czapki
-Nerki



























Bibliografia

- Burski, Jacek, 2011, Przemiany zjawiska kibicowania we współczesnym świecie, w: Łukasza Rogowskiego i Radosława Skrobaczkiego (red.), Społeczne zmagania ze sportem Poznań Wydawnictwo Naukowe WNS UAM ss. 259-268.
- Drabek, Marcin, 2012, *Wizualność futbolu*, w: Konteksty Polska Sztuka Ludowa, t. LXVI nr. 3-4, ss. 278-2810.
- Dudała, Jerzy, 2004, Fani-Chuligani. Rzec o polskich kibolach. Studium socjologiczne, Warszawa: Żak.
- Kulesza-Gulczyńska, Barbara, 2013, Mecz piłki jako rytuał, w: Radosław Kossakowski, Krzysztof Stachura, Anna Strzałkowska, Magdalena Żadkowska (red.), Futbol i cała reszta. Sport w perspektywie nauk społecznych, Pszczółki: Orbis Exterior, ss.185-197.
- Pikora, Marta, 2013a, Aktorzy, kreatorzy, konsumenci widowiska sportowego. Rzec o polskich klubowych kibicach piłkarskich, w: Studia Socjologiczne, nr. 3 (210), ss. 151-173.
- Pikora, Marta, 2013, Kibice piłkarscy jako wspólnota ludyczna. Próba socjologicznej analizy, w: Radosław Kossakowski, Krzysztof Stachura, Anna Strzałkowska, Magdalena Żadkowska (red.), Futbol i cała reszta. Sport w perspektywie nauk społecznych, Pszczółki: Orbis Exterior, ss. 287-300.
- Sahaj, Tomasz, 2013, Aktywność stadionowa kibicowskich grup „ultras” jako przejaw specyficznej komunikacji społecznej, w: Kultura i Społeczeństwo, nr. 3, ss. 27-49.

BEZSILNI KRYTYCY IDEOLOGII, NOWOCZEŚNI TEORETYCY SPISKÓW.

Piotr Ubranowicz

Abstract:

The aim of the paper is to create an alternative proposition for understanding conspiracy theories different than those dominating in the current public debate. Instead of defining conspiracy theories as deviation or revolt the author of the paper argues that they are rather a consequence of rational organization of information culture. He correlates global dissemination of conspiracy theories with global circulation of information, because information not only uproots traditional, embedded discourses, but it includes a program for participation, based on the logic of exposing the secret. The paper's conclusion is that the critics of conspiracy theories should keep themselves in new tools, which enable them to analyse the impact of media on the human's identity in order to represent fully the phenomenon.

Abstrakt:

Celem artykułu jest stworzenie alternatywnej propozycji rozumienia teorii spiskowych wobec tej obecnej w głównym dyskursie debaty publicznej. Zamiast nazywać teorie spiskowe mianem dewiacji czy buntu, autor udowadnia, że są one konsekwencją racjonalizowanej organizacji kultury informacji. Rozprzestrzenianie się teorii spiskowych łączy się z obiegiem informacji, ponieważ nie tylko wykorzenia ona tradycyjne, ugruntowane formy dyskursów, ale również zawiera w sobie pewien program partycypacji, oparty o na logice ujawniania sekretu. Artykuł zmierza do wniosku, że krytycy teorii spiskowych powinni zaopatrzyć się w nowe narzędzia badawcze, uwzględniające wpływ mediów na tożsamość współczesnego człowieka, aby pełniej zrozumieć specyfikę tego zjawiska.

Przynajmniej od kilkunastu lat możemy obserwować jak naukowcy i dziennikarze na rynku wydawniczym i czasopiśmiennym w Polsce prześcigają się w znalezieniu odpowiednich kategorii do opisu teorii spiskowych. Najczęściej pojawiające się konotacje to religia, pseudonauka, paranoja. Prototypowa dla tego typu metafor była książka Daniela Pipesa *Potęga spisku. Wpływ paranoicznego myślenia na dzieje ludzkości* (1998). Jak pokazywał przekonująco Lech Zdybel, książka amerykańskiego reportażysty zyskała popularność, ponieważ jako jedna z pierwszych na polskim rynku traktowała o tym zjawisku. Recepcja tej pozycji w Polsce przyczyniła się do uznania teorii spiskowych za wroga zdrowego dyskursu debaty publicznej, a nie wartościowego obiektu badań. Naukowiec badający teorie spiskowe, pisał Lech Zdybel, „w najgorszym przypadku staje się ideologiem

zwalczającym teorię spiskową z tej racji, iż wyrażają one idee i wartości (polityczne, moralne), których z kolei on sam nie podziela. Postawa taka stała się udziałem Pipesa” (Zdybel, 2013, 317).

Do opisu teorii spiskowych stosuje się całą gamę metafor związaną z chorobą, fanatyzmem, buntem. Wytacza się działa przeciwko paranoikom, czyli tym, którzy znajdują się po drugiej stronie frontu dzielącego świat na dwie połówki: nauka-religia, nauka-pseudonauka, zdrowie-choroba, itp. Nie da się ukryć, że te binarne opozycje są skutecznym narzędziem wypierania teoretyków spisku na margines debaty publicznej. Przykładów nie trzeba daleko szukać. Wystarczy spojrzeć na tytuły i *leady* liberalnych mediów w 2017 roku, żeby zrozumieć zakres znaczeń, które autorzy artykułów przypisują teoretykom spisków. Irena Cieślińska pyta w swoim esej *Dlaczego wykształceni i inteligentni wierzą w pseudonaukowe bzdury i teorie spiskowe* (Cieślińska, 2017); Paweł Kalisz relacjonując „walkę szaleństwa z rozumem” definiuje teorie spiskowe stanem psychozy i przestrzega o środkach bezpieczeństwa, gdyż, jego zdaniem, „absurdalne teorie spiskowe są zaraźliwe jak grypa” (Kalisz, 2017). Piotr Milewski na łamach „Newsweeka” donosi o zarzutach, jakie Trump miał postawić ojcu Teda Cruza, przeciwnika politycznego, w związku z zamachem na prezydenta Johna Kennedy’ego, konkludując: „Odtajnienie akt to dla Trumpa okazja, by kolejny raz puścić oko do oszołomów” (Milewski, 2017). Nawet tak świadomy badacz, jakim jest Marcin Napiórkowski, pozwala sobie na wojenne dęcie w róg:

W rękach matematycznych analfabetów liczby stają się doskonałym tworzywem pseudonauki. Ponieważ każdy z nas otrzymał podstawowe wykształcenie w tym kierunku, łatwo nam zaimponować cyframi i znaczkami. Odpowiedzią na pseudomatematyczne bzdury musi być konsekwentna walka z matematycznym analfabetyzmem. (Napiórkowski, 2017a)

Matematyczny analfabetyzm – gwoli wyjaśnienia – to rodzaj stanu chorobowego, który sprawia, że łatwo jest wyznawcom niektórych teorii spiskowych, czy szerzej mówiąc pseudonauk, wierzyć we własne, błędne teorie. Ten krótki cytat zdaje się mówić wiele o granicach jakimi oddziela się dzisiaj naukę od pseudonauki. Wskazuje na pewien problem dyskursu medialnego, który krytykując teorie spiskowe, wykorzystuje ich logikę. Teoretycy spisków zaczynają swoje wypowiedzi od wyrażenia zwątpienia w naukę oficjalną, tworząc (sztuczną) granicę między prawdą i nieprawdą, krytycy teorii spiskowych, myślenia konspiracyjnego, paranoi i pseudonauki, umacniają tę granicę. Teoretycy spisku biorąc za cel polityków i naukowców, antagonizując ich działania względem szeroko pojętego dobra ludzkości tworzą front binarności; liberalne elity podnoszą rzuconą rękawicę, utwierdzają granicę między nami i nimi. Z teoretyków spisku tworzy się dziś nowoczesnych dzikusów, aby za pomocą nowej maszyny antropologicznej dzielić ludzi (Borowski, Sugiera, 2012) na normalnych i paranoików. Czyli, cytując credo

Marcina Napiórkowskiego, „ocenić, czy tego, kto do nas mówi, w ogóle warto traktować poważnie” (Napiórkowski, 2017b).

Ten postulat prowadzenia badań nad zrozumieniem teoretyków spisku brzmi zaskakująco podobnie do tezy sformułowanej przez Martina Gardnera, jednego z najbardziej znanych, powojennych, amerykańskich popularyzatorów nauki. W książce *Pseudonauka i pseudouczeni* z 1966 [oryg. *Fads and Fallacies in the Name of Science*, 1957] twierdził, że śledzenie ich poszczególnych przypadków dostarcza narzędzi do rozpoznawania paranoików. „Podobnie jak doświadczony lekarz (...) albo jak oficer policji (...) tak my nauczymy się, być może, rozpoznawać przyszłego maniaka naukowego w chwili pierwszego z nim spotkania” (Gardner, 1966, 30). Jako jeden z pierwszych sceptyków ruchów pseudonaukowych położył on podwaliny pod dyskurs badania „pseudonauki”. Porównując ją w wielu miejscach do choroby psychicznej, przede wszystkim do psychozy maniakalnej czy schizofrenii, opisuje metody dzięki którym amerykańskie społeczeństwo będzie mogło uniknąć kontaktu z zarażonymi jednostkami.

Ktoś mógłby zapytać dlaczego mamy traktować poważnie tych, którzy rozpowszechniają teorie spiskowe lub uprawiają „pseudonaukę”. Główne znaczenie ma tutaj argument etyczny. Wydaje się bowiem, że dla krytyków „pseudonauki” to niekwestionowalne zaufanie do nauki powinno stać się głównym narzędziem epistemologicznym w dzisiejszej, chaotycznej rzeczywistości. Może się nasuwać przy tym wiele wątpliwości. Żeby to zobrazować można przywołać zdanie, od którego Martin Gardner zaczyna wspomnianą wyżej książkę: „Od czasu wybuchu bomby atomowej nad Hiroszimą prestiż nauki w Stanach Zjednoczonych wzrósł ogromnie, jak grzyb po wybuchu atomowym” (Gardner, 1966, 9). Ten skok technologiczny miał natchnąć amatorów do uprawiania własnej nauki, która stała się zaledwie parodią prawdziwych badań naukowców. Pomijam już kontrowersyjne porównanie rozwoju technologicznego do ataku nuklearnego, w którym zginęło ponad 100 tysięcy ludzi, a które znakomicie oddaje pełne (i przez to naiwne) zaufanie Gardnera do nauki. Ignoruje on jednak fakt, że uznanie wybuchu bomby atomowej za sukces był oficjalnym stanowiskiem amerykańskiej propagandy. Warto przypomnieć, że potępiła ona także doniesienia o radiacji i chorobie popromiennej, które nazywała „bajkami”, a które ostatecznie okazały się prawdą (Urbanowicz, 2017). Jak w tym przypadku przeprowadzić podział na naukę i pseudonaukę? Co zrobić z lękiem przed bombą atomową, która materializowała się w kulturowych scenariuszach – filmów i powieści science-fiction – i metaforyzowała w formie latających spodków zagrożenie zagłady ludzkości (Sontag, 2012) ? Czy kryzys zaufania do nauki nie był dzieckiem samych naukowców, których odpowiedzialność za stworzenie bomby atomowej rozplynęła się w narracjach o zwycięstwie nad państwami osi w drugiej wojnie światowej?

Zobrazowany wyżej dyskurs krytykujący teorie spiskowe niesie ze sobą pewne konsekwencje. W 2014 roku Andrzej Leder wydał książkę *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, w której opisał cały zespół wyparcia przez naród polski kluczowych

dla jego tożsamości przemian w tkance społecznej w latach 1939-1956. Narastająca wrogość między grupami etnicznymi i klasami społecznymi miała doprowadzić do dokonanej „obcymi rękami” rewolucji, która, choć kluczowa dla naszej współczesnej, narodowej kondycji, została wyparta ze świadomości społecznej. Leder krytycznie podchodzi do roli jaką ówczesne elity odegrały w rozładowywaniu napięć społecznych. Opisując imaginariusium społeczne pokazuje jak wszystkich tych, którzy nie znaleźli swojej reprezentacji w dyskursie publicznym dwudziestolecia międzywojennego, zepchnięto na margines. A należeli do tej grupy przede wszystkim chłopci i robotnicy, dla których antysemityzm stał się poręczną strukturą służącą do przedstawienia swojego wykluczenia z rzeczywistości społeczno-ekonomicznej. Obopólna niechęć elit do klas niższych i *vice versa* narastała uniemożliwiając znalezienie wspólnego języka. „Odcięcie się tych – *pisał historyk* – którzy żywią poczucie krzywdy, od głównego pola znaczeń w imaginariusium albo wręcz «odwrócenie» go powoduje, że dominującym grupom społecznym tak trudno znaleźć rozsądną polityczną odpowiedź na ich postawy” (Leder, 2014, 35). „Odcięty” inny nie może wejść w debatę publiczną, ponieważ nie współodczuwa z losem bohaterów oficjalnej narracji. Nie ufa instytucjom, nie wierzy w sprawiedliwość, rozkosz zaś czerpie z porażki, ponieważ kontestuje pozytywne wzorce, które nie reprezentują jego cierpienia. Leder znajduje analogię między postawą elit II Rzeczypospolitej i tych po 1989 roku. „Problemem III Rzeczypospolitej – podobnie jak jej poprzedniczki – była i jest niezdolność klasy politycznej do znalezienia w obrębie społecznego imaginariusium politycznego słów i symboli, znaczących, które włączyłyby poczucie krzywdy we wspólnotę republiki (Leder, 2014, 36). Książka Ledera okazała się profetyczna dla wyborów w 2015 roku. Rozpoznane przez niego błędy polityczne – które rysują się u niego jako stały element polskiej polityki – stały się podstawą rewizjonistycznej narracji triumfującej w wyborach prawicy. Dziwi więc nie tylko fakt, że mimo sukcesu wydawniczego *Prześlionej rewolucji*, naukowcy krytykujący teorie spiskowe, nie zwrócili poważnej uwagi na ich siłę polityczną. Gdyby zaś przeciwiczyli tę logikę historyczną, jak proponuje w tytule Leder, wiedzieliby, że „zakazywanie tego rodzaju przeżyć” jest błędne, „dlatego, że zaklinaniem ani pouczeniem, a tym bardziej drwiną nie redukuje się nienawiści. Raczej się ją wzmacnia” (Leder, 2014, 37).

Pytania o zasadność opozycji „nauki” i „pseudonauki”, „teorii politycznej” i „teorii spiskowej” zbliżają do nas do właściwych rozważań. Dzisiejszy język opisu teorii spiskowych prowadzi do podziałów, które utwierdzają każdą ze stron w słuszności swoich przekonań. Dzieje się tak nie tylko przez absolutne odmawianie prawa do legitymizacji poglądów teoretyków spisku czy „pseudonaukowców” – a wiemy przecież, że spiski się zdarzają (Birchall, 2006, 34). Krytyka tych ostatnich nosi w sobie inną ogromną słabość. Uznając poglądy paranoików za rodzaj (fałszywej) ideologii mijają się z właściwą strukturą teorii spiskowych, która nie jest ideologiczna, lecz informacyjna. Problem z oceną teorii spiskowych bierze się właśnie z tej prostej pomyłki: teorie spiskowe nie są pokłosiem żadnej większej ideologii. Są przede wszystkim rezultatem globalnego obiegu informacji. Nie możemy podchodzić do nich jak do systemu idei, jak do tradycyjnie pojmowanej wiedzy. Powinniśmy skupić się raczej na opisie procesach dystrybucji i odbioru informacji.

Teza Ledera o prześnionej rewolucji współbrzmi z tą postawioną przez Ulricha Becka. Niemiecki socjolog pytał retorycznie jak w dzisiejszym świecie, świecie globalnego kapitalizmu, bronić się przed ryzykiem, które niosą ze sobą nowe technologie. Zauważał, że żyjąc w społeczeństwie ryzyka niepokój związany z potencjalną katastrofą jest na tyle silny, że wymusza zajęcie nowych rodzajów postaw politycznych. Dzieje się tak, ponieważ przemiany technologiczne dzieją się niejako poza społeczeństwem, poza jego świadomością. Proces przejścia od społeczeństwa przemysłowego do społeczeństwa ryzyka dzieje się bezwiednie.

Teza, że przejście od jednej epoki życia społecznego do innej może dokonać się w sposób niezamierzony z pominięciem forów, na których podejmuje się decyzje polityczne, linii konfliktu i sporów ideowych, przeczy w równym stopniu demokratycznej samoświadomości społeczeństwa, co najgłębiej zakorzenionym przekonaniom socjologii. (Beck, 2009, 14).

Kwestia ryzyka wydaje się kluczowa w recepcji współczesnych technologii. Broniąc stanowiska nauki w sporze z przeciwnikami GMO, szczepień i innych technonaukowych wynalazków XX wieku Marcin Rotkiewicz w swojej najnowszej książce *W królestwie Monszatana. GMO, gluten i szczepionki* (2017) uznaje, że nie istnieje technologia, która jest w stu procentach bezpieczna. Dlatego tak ważne jest odbudowanie zaufania do nauki, która zajmuje się szacowaniem ryzyka. Polski reportażysta nie zauważa jednak istotnego braku, tj. pominięcia umowy społecznej, która miałaby sankcjonować wprowadzenie kategorii ryzyka jako istotnej wartości porządkującej nasze doświadczenie. To właśnie ma na myśli Beck, gdy twierdzi, że demokratyczną samoświadomość można włożyć między bajki. Opisuje też dwie fazy społeczeństwa ryzyka. Najpierw do głosu dochodzą obawy, które nie mogą odnaleźć rzetelnych reprezentacji w dyskursie publicznym; potem, gdy już je znajdują instytucje muszą przyznać, że nie kontrolują w pełni zagrożeń zrodzonych z szerokiej implementacji nowych technologii (w tym sensie książka Marcina Rotkiewicza, *W królestwie Monszatana*, jest właśnie takim wyznaniem: nie możemy w pełni kontrolować zagrożeń powodowanych przez technologie). Odpowiedzią na ten stan kryzysu powinna być indywidualna refleksyjność, narzędzie, które przy osłabieniu dotychczasowych struktur społecznych jest niejako przedłużeniem wyalienowanej podmiotowości. Indywidualizm oznacza tutaj postawę, w której to jednostka w obliczu braku ontologicznego bezpieczeństwa zabezpieczanego do tej pory przez naukę, a także w obliczu globalnego kapitalizmu, który przenosi większą część odpowiedzialności na klienta, musi dokonywać refleksyjnych wyborów przy dość pasywnym udziale w procesie decyzyjnym samych instytucji (Beck, Giddens, Lash, 2009).

Podobną diagnozę daje Scott Lash, pisząc, że główną funkcją refleksyjności jest wyzwalamie podmiotowości ze struktury. Zwraca jednak uwagę na informatyczny charakter tego przedsięwzięcia: „zanikające struktury społeczne zostają w tym kontekście w dużym stopniu wyparte przez struktury informacyjne i komunikacyjne” (Beck, Giddens,

Lash, 2009, 146). W swojej książce *The Critique of Information* (2002) rozwija ten temat dając obraz współczesnej rzeczywistości organizowanej przez globalną kulturę informacji. Ta miałaby prowadzić do konwersji rozbudowanych metanarracji w formę informacji. Podczas gdy te pierwsze, które Scott Lash wiąże z tradycyjnie pojmowaną ideologią, wymagały (1) czasu na refleksję, (2) posiadania systemu przekonań, (3) dążyły do uniwersalizacji doświadczenia i (4) realizowały się przez rozszerzenie się w czasie i przestrzeni; ta druga odwraca tę logikę kondensując metanarrację zaledwie do „punktu, sygnału, wydarzenia w czasie” (Lash, 2002, 2). Informacja skraca czas między wydarzeniem a wiadomością, nie pozostawiając miejsca na refleksyjność w budowaniu treści. Przydatność informacji również ulega zmianie; podczas gdy tradycyjne dzieła jak książka czy obraz mogły być aktualne nawet przez kilkadziesiąt lat, informacja jest ważna kilka dni, a nawet kilkadziesiąt sekund. W związku z tym refleksyjność, jako interpretacja sensu - jak pojmowali ją krytycy ideologii - nie zachodzi również w akcie lektury, a wyparta jest raczej przez logikę następstwa i usieciowienia. Tak więc, jak zauważa Scott Lash, wraz z wypieraniem tradycyjnych struktur społecznych przez struktury informatyczne i komunikacyjne zmienia się również refleksyjność. Wraz z nią powinna się również zmienić krytyka ideologii. Jej krytycy zakładają istnienie transcendencji – tam bowiem lokuje się według nich myśl (ale także na przykład prawda, bycie). Praktyką krytyczną byłoby wycofanie się ze świata i w tym dystansie zbudowanie negatywności. *Ideologiekritik* odpowiadała przede wszystkim na wyzwania binarnego świata, świata produkcji przemysłowej. „Problem w tym – pisze Lash – że globalna kultura informacji ma tendencję do niszczenia tych dualizmów, do usuwania samej możliwości transcendentalnego świata” (Lash, 2002, 9).

W samym sercu racjonalnego obiegu informacji tkwi jednak paradoks. Jak to się dzieje, pyta Lash, że ten porządek organizacji prowadzi do nieporozumień, przeładowań lub niedoborów informacji? Amerykański badacz twierdzi, że wszelkie irracjonalizmy są skutkiem procesu informatyzacji. W świecie, w którym refleksyjność nie polega już na obserwowaniu z dystansu, gdyż dialektyka podmiot-przedmiot w technologicznych formach życia znika, wówczas „refleksyjność jest «wcielona» w praktyki” (Lash, 2002, 17). Informacja zawiera znaczenie, które jest skompresowane i wymaga od czytelnika rozwinięcia. To rozwinięcie jest związane z doświadczeniem, a nie refleksją. Jest formą nieautonomicznej praktyki, powiązanej z innymi w rodzaj sieci. Odwrotnie niż dyskurs, który zapewniał sobie systematyczną, konceptualną ramę kompozycyjną, informacja nie posiada legitymizacji w ramach swojej wewnętrznej logiki. W związku z tym jest niezakorzeniona i użyteczna, ponieważ nie ograniczają jej głębsze struktury. Jej użyteczność to pokłosie logiki kapitalizmu, w której informacja staje się towarem, a którego konsumpcja odbywa się niejako automatycznie. Czytanie staje się więc działaniem, czemu z pewnością przyklasnęli by poststrukturaliści na czele z Jacquesem Derridą; w teoriach spiskowych spotykamy się właśnie z taką ucieleśnioną praktyką.

Co to znaczy działać samym odbiorem informacji? Wyjaśnienia tego fenomenu dostarcza Jodi Dean. Punktem, w którym wiąże się ze sobą technologiczny kapitalizm i współczesna demokracja jest dla niej publikowanie informacji [*publicity*]. Istotne jest tutaj znaczenie informacji, która stanowi niejako wyzwanie dla obywatela, by mógł ją rozszyfrować i na jej podstawie partycypować w kulturze politycznej:

(...) prawo publikowania [*publicity*] nie dostarcza informacji, która umożliwiłaby stabilizację znaczenia przez opinię publiczną. To znaczenie już tam jest. Nie, to prawo to program generujący praktyki, zainstalowany w społeczeństwie po to, by tworzyło sferę publiczną. Żądając, żeby niczego nie ukrywać, prawo to coś przypuszcza, a tym samym interpeluje opinię publiczną. Publikowanie informacji wabi obietnicą odkrycia, nęci sekretem. Ten wszechogarniający brak zaufania napędza pragnienie poszukiwania i ujawniania. (Dean, 2002, 22)

Logika kapitalizmu polegająca na dostarczaniu jak największej ilości informacji przeplata się z wymogami demokracji i społeczeństwa informacyjnego, w którym zasada transparentności spotyka się z aktywnym udziałem obywateli w rządzeniu. Jodi Dean zwraca jednak uwagę że ten mechanizm niezamierzenie otworzył furtkę dla teorii spiskowych. „Czynienie publicznym” staje się strategią dostarczania obywatelom informacji oraz aktywizowania ich w ich indywidualnym poszukiwaniu prawdy. Posiada również funkcję definiującą wspólnotę „sekrety podtrzymuje fantazję przedstawiającą podzielone audytorium jako jednolitego aktora lub stronę polityczną” (Dean, 2002, 17). Prawo do podejrzewania jest więc pewną praktyką obywatelską, która została wykształcona przez formę debaty publicznej opartej na informacji.

Indywidualna refleksyjność w społeczeństwie ryzyka nabiera dodatkowej cechy. W erze niezakorzenionej i abstrakcyjnej informacji, która niejako wymusza na obywatelach podejmowanie trudu jej rozwikłania oraz stanowi rodzaj interpelacji, a zarazem jest zbyt amorficzna by stanowić poważne oparcie dla światopoglądu musimy zdać sobie sprawę z niebezpieczeństwa pomijania tego wpływu kultury medialnej na tożsamość i praktyki polityczne. „Podejrzewaj i dociekaj prawdy” jest uzupełnieniem praktyki lektury newsów. Tak więc na pytania komentatorów dotyczących źródeł rozpowszechnienia się populizmu na całym świecie, trzeba zwrócić uwagę na odbiór newsów w świecie ryzyka, w którym podmiotowość wiedzy prym wynosząc się ponad struktury społeczne gwarantujące bezpieczeństwo ale i ograniczające nieskrępowane (i często kompulsywne) poszukiwanie prawdy.

Niedocenie tych praktyk lub szukanie dla nich wyjaśnienia jako choroby czy ideologii sprawia, że gubimy ważny, medialny aspekt całego zjawiska. Teorie spiskowe są pewnym pokłosiem dociekania sekretu, immanentnego składnika informacji. Informacja ta jednak nie zapewnia żadnej transcendencji. Ów sekret to rodzaj programu, wabika, który zmusza nas do partycypacji w interpelacyjnie konstruowanej wspólnocie. Zafiksowani na punkcie prawdy teoretycy spisków robią krok dalej i nie dostrzegając socjotechnicznych funkcji

sekrety, którego nie mogą odkryć, gdyż ten istnieje tylko hipotetycznie, wytwarzają go za pomocą spekulacji. Teorie spisku przedstawiając sieci konspiracji, same przybierają formę sieci. Liczą się węzły – które niczym informacje – połączone są ze sobą chałupniczą logiką. Pokazuje to coś więcej. Mianowicie, że teoretycy spisku zasymilowali strukturę organizacji globalnego obiegu informacji, w której odbiorca traci kontrolę nad zakorzenieniem informacji w rzeczywistości. Można odnieść wrażenie, że te cechy teorii spiskowych umykają obrońcom nauki i demokracji. Odpowiedzią może być wyzwanie Scotta Lasha, by stworzyć nową teorię krytyczną, która weźmie pod uwagę efemeryczność, niematerialność, skondensowanie czasu i przestrzeni i zawarte w informacji projekt praktyki czytania, swoistego *know-how* produkowania refleksyjnej tożsamości. Zamiast bronić autorytetu nauki czy demokracji warto zdać sobie sprawę z ich wewnętrznych paradoksów, które teoretycy spisków, w jakkolwiek absurdalnej formie, to jednak – ujawniają. Ugruntowywanie nieugruntowywanego prowadzi wprost do teorii spiskowych. Nie jest to więc powrót do średniowiecza. To raczej konsekwencja nowoczesnego oddziaływania informacji.

Bibliografia:

- Beck, Ulrich; Giddens, Anthony; Lash, Scott; 2009, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, przeł. Jacek Konieczny, Warszawa: PWN.
- Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata; 2012, *W pułapce przeciwnieństw. Ideologie tożsamości*, Warszawa: Instytut Teatralny–Wydawnictwo TRIO.
- Birchall, Clare; 2006, *Knowledge Goes Pop. From Conspiracy Theory to Gossip*, Oxford-New York: Berg.
- Cieślińska, Irena; 2017, *Dlaczego wykształceni i inteligentni wierzą w pseudonaukowe bzdury i teorie spiskowe*, „wyborcza.pl” z 19 kwietnia 2017, dostęp 25.11.2017 [<http://wyborcza.pl/7,157030,21651051,ciekawosc-laczy-rozum-dzieli.html>]
- Dean, Jodi; 2002, *Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy*, Ithaca-London: Cornell University Press.
- Gardner, Martin; 1966, *Pseudonauka i pseudouczni*, przeł. Bronisław Krzyżanowski, Włodzimierz Zonn, Warszawa: PWN.
- Kalisz, Paweł; 2017, *Teorie spiskowe wokół rządu. Psychoza zaczyna ogarniać także Polaków „gorszego sortu”*, „NaTemat.pl” z 10 marca 2016, dostęp 25.11.2017 [<http://natemat.pl/173957,teorie-spiskowe-wokol-rzadu-psychoza-zaczyna-ogarniac-takze-polakow-gorszego-sortu>]
- Lash, Scott; 2002, *Critique of Information*, London: Sage.
- Leder, Andrzej; 2014, *Prześlona Rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Milewski, Piotr; 2017, *Kto zabił Johna F. Kennedyego? Donald Trump ujawni tajne dokumenty*, „Newsweek” z 24 października 2017, dostęp 25.11.2017 [<http://www.newsweek.pl/wiedza/historia/kto-zabil-johna-f-kennedyego-teorie-spiskowe-donald-trump-ujawni-tajne-dokumenty,artykuly,417974,1.html>]
- Napiórkowski, Marcin; 2017a, *Analfabetyzm matematyczny. Pseudonauka wykorzystuje to, że nie umiemy liczyć*, „Krytyka Polityczna” z 28 sierpnia 2017, dostęp 25.11.2017 [<http://krytykapolityczna.pl/nauka/analfabetyzm-matematyczny/>]
- Napiórkowski, Marcin; 2017b, *Wstydliva historia ruchów antyszczepionkowych*, „Krytyka Polityczna” z 24 kwietnia 2017, dostęp 25.11.2017 [<http://krytykapolityczna.pl/nauka/wstydliva-historia-ruchow-antyszczepionkowych/>]
- Sontag, Susan; 2012, *Katastrofa w wyobrażeniu*, przeł. A. Skucińska,[w:] też, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków, ss. 279-300.
- Urbanowicz, Piotr; 2017, *W cieniu radiacji. Seksualizacje bomby atomowej w kulturze popularnej lat 40. i 50. w Stanach Zjednoczonych*, „Przegląd Humanistyczny” nr 1 (456), ss. 33-41.
- Zdybel, Lech; 2013, *„Teorie spiskowe” jako fenomen globalny: analiza krytyczna i metakrytyczna*, „Kultura – Historia – Globalizacja” nr 14, ss. 313-339.

REKLAMA Z GWIAZDĄ KULTURY POPULARNEJ JAKO WSPÓŁCZESNA FORMA MITU-WZORCA

Anna Zalewska

wywjanna@gmail.com

Abstract:

In the article takes place an analysis of an tv advertismment with a female pop stars by Pepsi from 2004. It shows that there is a structural relationship between tv andvertismment and mythical pattern from the Mircea Eliade's conception.. The difference is that the mythical pattern, present in primitive civilizations, belonged usually only to one mythology. Today we can choose from many "mythologies" given by the culture of market. In conclusion, there is structural idnentity between the tradicional religiosity and the postmodern perception of the tv message. Although the analysis is one step backwards, because today the Internet seems to be the main medium, which once again changes the perspective of the perceiver. However, the intepretation of the cold medium perception in the epoch of tv is needed to understand new media. The further research of Internet is essential, though.

Keywords: Myth, Mythical Pattern, Mircea Eliade, Advertismment, Pop Star, Popculture, Postmodernizm

Abstrkat:

W artykule przeprowadzono analizę reklamy telewizyjnej z udziałem kobiecych gwiazd muzyki pop, stworzoną na potrzeby koncernu Pepsi w 2004 roku. Analiza wykazuje, że istnieje strukturalna relacja między reklamą telewizyjną a mitem-wzorcem koncepcji Mircea Eliade. Różnica polega na tym, że mit-wzorzec, występujących w społeczeństwach tradycyjnych, przynależał zwykle do jednego systemu mitów. Dziś natomiast możemy wybierać spośród wielu "mitologii", które daje kultura rynku. Podsumowując, istnieje zależność strukturalna pomiędzy tradycyjną religijnością a percepcją przekazu telewizyjnego. Chociaż analiza jest jednym krokiem wstecz, bo dziś to Internet wydaje się być głównym medium, które po raz kolejny zmienia perspektywę postrzegającego, to krok ten jest potrzebny do zrozumienia nowych mediów oraz interpretacji percepcji zimnego medium epoki telewizji. Nie zmienia to faktu, że dalsze badania uwzględniające dominację Internetu są niezbędne.

Słowa kluczowe: Mit, mit-wzorzec, Mircea Eliade, reklama, gwiazda pop, popkultura, postmodernizm,

Bez wątpienia współczesna kultura kapitalistycznego Zachodu oparta jest na wartościach racjonalnych – Kartezjańskiego uwielbienia Rozumu, panującego w Europie od epoki Oświecenia. Oczywiście dotarcie do takich ideałów miało za sobą długą historię złożonych przemian kulturowych, które w wycinkach zostały już opracowane przez badaczy takich jak Maks Weber, który powiązał narodziny protestantyzmu z kapitalizmem czy Norbert Shindler, który w *Ludziach prostych*, ludziach niepokoronych wskazał rozdział, jaki dokonał kapitalizm między kulturą a ekonomią, co przyczyniło się do powstania mieszczańskiej wizji kultury wysokiej (Schindler, 2002, 35).

Pierwotnego przewrotu, który doprowadził do rozwoju protestantyzmu, dominacji mieszczaństwa w Europie i następnie ekonomii kapitalistycznej (wszystkie te zjawiska są ze sobą powiązane) upatruje się w wynalezieniu druku. To druk umożliwił chociażby „odmagicznienie” pisma, czyli utworzenie zdystansowanego i „obietkownego” spojrzenia (Burke, 1995, 102). Jest to związane już z samym wyglądem tekstu drukowanego, który „daje zupełnie inny obraz słowa w przestrzeni aniżeli daje pismo.” (Ong, 1992, 165) Niezmienne, wykonane maszynowo litery sprawiają, że czytelnik zyskuje poczucie obiektywności i ujednolicenia. „Porządek typograficzny imponuje zazwyczaj schludnością i niechybnością: doskonale regularnymi linijkami, wszystko w odpowiednim miejscu, wszystko dobrze wyrównane, choć brak linijek czy interlinii, które często pojawiają się w manuskryptach. Oto rzucający się w oczy świat zimnych, nieludzkich faktów.” (Tamże)

Mimo że zimny, mieszczański stosunek do świata wciąż zdaje się być postrzegany w kulturze współczesnego Zachodu jako nadrzędny i pożądany, tak zwany człowiek gutenberkowski, jak nazwał go Marszał McLuhan, wcale nie jest już tak powszechnym zjawiskiem, jak miało to miejsce jeszcze sto lat temu (w epoce, w której królował druk). Wszystko przez narodziny mediów elektronicznych. „McLuhan natomiast, wychodząc z tych samych założeń, konkluduje, że kiedy tryumfują mass media, umiera człowiek gutenberkowski i rodzi się człowiek nowy, przyzwyczajony do „odczuwania świata” w odmienny sposób.” (Eco, 1996, 159) Ten „odmienny sposób” jest rzecz jasna bardziej emocjonalny, subiektywny i irracjonalny. Dzieje się tak dlatego, że jak zauważa McLuhan, środek przekazu sam jest przekazem. „„Przekazem” dowolnego środka przekazu lub techniki jest bowiem zmiana skali, tempa lub wzorca, jaką ten środek wprowadza w ludzkie życie.” (McLuhan, 2004, 40) McLuhan rozgranicza środki przekazu na zimne, które zmuszają odbiorcę do większego zaangażowania i uzupełnienia, oraz gorące, które wywołują dużo słabsze zaangażowanie. (Tamże, 57) Środki gorące, wedle badacza, to te bardziej rozbudowane jak np. radio, a zimne występują w kulturze tradycyjnej (np. środkiem zimnym jest kamień, który „wiąże czas”, natomiast papier będący medium gorącym zostawia dużo mniej do dopowiedzenia a zarazem ujednolica poziomo przestrzeń), (Tamże, 58) aczkolwiek środkiem zimnym jest także telewizja (Tamże, 65). Środki gorące odznaczają się dużo większą intensywnością, ale także unifikacją i bezoosobowością, za ich sprawą rodzi się specjalizacja i fragmentyzacja, a intensywne

doświadczenia muszą zostać ochłodzone, zanim zostaną przyswojone przez człowieka. (Tamże) Tym samym kultura mieszczańska jest gorąca, aczkolwiek, jak uważa McLuhan, „epoka telewizji jest chłodna”. (Tamże, 61) Przez to właśnie w kulturze Zachodu nastąpił skok kulturowy, polegający na zmianie postrzegania rzeczywistości i powrotu do bardziej tradycyjnej (chłodnej) recepcji, wymagającej więcej zaangażowania (różnych zmysłów w przeciwieństwie do gorącej epoki druku, angażującej przede wszystkim wzrok), wypowiedzenia i dialogu. (Tamże, 399)

Takie postrzeganie rzeczywistości może wiązać się z tym, co Umberto Eco nazwał powrotem do myśli religijnej. (Eco, 1996, 109) Czując rozczarowanie racjonalną wizją świata i tęskniąc za utratą sensu, człowiek (post)nowoczesny powraca do wiary, która strukturalnie odpowiada wierze człowieka tradycyjnego. Różni się jedynie jej przedmiot, dzięki czemu powstaje system zupełnie nowych mitów odpowiadających rzeczywistości świata współczesnego.

Powyższa interpretacja nasuwa pytanie, czy obecne badania medioznawcze można połączyć z koncepcją religioznawczą? Niniejszy artykuł podejmie bardzo skromną, opartą jedynie na jednym przykładzie, próbę zaproponowanej powyżej interpretacji, w celu sprawdzenia jak perspektywa religioznawcza może przysłużyć się dalszym badaniom nad nowymi mediami i „nowym człowiekiem”, jak to określili McLuhan i Eco. Na warsztat zostanie wzięta reklama telewizyjna (w dodatku specyficznego typu, gdyż z gwiazdą popkultury), tym samym skupię się tu jedynie na medium w postaci telewizji. Oczywiście może to być uznane za badanie nieco spóźnione, bowiem obecnie prym wśród mediów elektronicznych zaczyna wieść Internet. Ten drugi wymaga jednak oddzielnej analizy i nowych badań, bowiem jest to medium interaktywne i przez to dużo bardziej demokratyczne niż jednostronny przekaz radia, gazet czy telewizji, przez co doprowadza do kolejnych przemian kulturowych.

Naturalnie uważam przeprowadzenie dalszych badań, uwzględniających Internet, za konieczne, ale nim to nastąpi, należy zrobić jednak krok w tył i przeanalizować myślenie człowieka przed pojawieniem się Internetu (który dopiero zaczyna wprowadzać zmiany w naszej kulturze) a po epoce druku. Tłumaczę to ogromnym przewrotem, jaki dokonało pojawienie się telewizji jako medium chłodnego w kulturze, która od czasu wynalezienia druku, opiera się na gorących środkach przekazu. Dzięki tej rewolucji fragmentaryczność i zorientowanie na producenta zaczyna być zastępowane głębią ujęcia i zorientowaniem na konsumenta. (McLuhan, 2004, 403) Stąd w niniejszym artykule postanowiłam zbadać wpływ telewizji na odbiorcę poprzez manipulację reklamą, jako narzędziem wpływu immanentym dla tego medium i ekonomii kapitalistycznej. Uważam, że reklama telewizyjna może być badana w interpretacji religioznawczej, jako myślenie mityczne, co zamierzam udowodnić w poniższej analizie.

W celu odpowiedniego wykorzystania perspektywy religioznawczej w badaniach nad nowymi mediami na początku konieczne jest, z racji ograniczenia formy takiego szkicu, krótkie przeanalizowanie religijności pierwotnej. Oczywiście w analizie nie zamierzam utożsamiać wizji świata człowieka pierwotnego (religijnego) z dzisiejszym, ale wydobyć esencję owej wizji wydaje mi się kluczowe do zrozumienia opisywanego zjawiska. I tak, możemy przeczytać: „Zadziwiające jest to, że niemal wszystkie kultury pierwotne znalazły wyjaśnienietych faktów w istnieniu sił duchowych, przenikających środowisko materialne i biologiczne. Nieuchwytnie w percepcji wzrokowej, te właśnie siły nadprzyrodzone były kluczem do zrozumienia miejsca człowieka w otaczającym go świecie. (...) Na razie rzecz polegała na prostej zasadzie akceptacji energii życiowej w każdej materialnej formie zarówno statycznej, jak i dynamicznej. Życie manifestowało się nieustannie, przenikało naturę, rozkwitało i umierało, i ponownie powracało do istnienia.” (Szafrński, 2000, 62) Tym samym inna była zupełnie wizja sacrum. Nie chodziło o binarne oddzielenie tego co święte od tego, co istnieje w porządku profanum, ale o „wyjątkowość istnienia naturalnej energii i jej moc decydowania o losach człowieka.” (Tamże)

Podobną perspektywę proponuje nam klasyk religioznawstwa, Mircea Eliade. „Ponieważ – pisze on – wszelkie dzieło stworzenia jest dziełem bożym, stanowi więc ingerencję świętego, oznacza ono zarazem ingerencję siły twórczej w świat (...) Stworzenie tryska z nadmiaru substancji ontologicznej.” (Eliade, 1999, 80) Mit, który o tym opowiada, objawia, więc to, co rzeczywiste, pierwotny stan rzeczy, przejaw pełni bytu. Ponieważ opowieść przedstawia jedyne realne, a zatem ważne, zdarzenia, staje się wzorcem działań człowieka. (Tamże) Poprzez naśladowanie bogów i herosów człowiek, otwiera światu drzwi do sfery sacrum, odnawia czas mityczny. Uświęca siebie oraz otoczenie poprzez powtarzanie boskich wzorów. Sam staje się człowiekiem w pełni, stworzeniem oddzielnym od reszty przyrody, żyjącym w prawdziwej rzeczywistości. Miejsce, w którym przebywa staje się święte, czyli odseparowane od groźnej natury.

Jednym słowem, dzięki powtarzaniu boskich wzorców, człowiek czuje się bezpieczny. Jednak poczucie bezpieczeństwa nie jest stałe. Istota ludzka musi cały czas nad nim pracować, wciąż uświęcając świat oraz siebie. „Człowiek religijny nie jest niczym danym; tworzy on samego siebie w ten sposób, że zbliża się do modeli boskich.” (Tamże, 82)

Mowa tu, więc o ciągłym становieniu rzeczywistości, permanentnym nadawaniu i podtrzymywaniu tożsamości. Człowiek religijny chce być „człowiekiem naprawdę”, co w jego rozumieniu oznacza, że może on stać się współczesnym bogom. Jest to także tęsknota za czasem, „kiedy bogowie byli aktywnie obecni, pragnie [człowiek religijny – przyp. A.Z.] żyć w świeżym, czystym i «mocnym świecie» - w świecie, który znajdowałby się w takim saniu, w jakim wyszedł z rąk Stwórcy.” (Tamże, 66) Innymi słowy, tęsknota religijna to tęsknota za początkiem, który można odtwarzać dzięki wzorcom objawionym w mitach przez bogów. Dzięki temu człowiek religijny zdaje sobie sprawę z tego kim jest i posiada

poczucie sensu swojego życia. Staje się częścią rzeczywistości, mikrokosmosem, który podtrzymuje oraz odzwierciedla makrokosmos.

Naśladowanie bogów jest możliwe dzięki temu, co Eliade nazwał mitem-wzorcem, dającym swoiste wskazówki postępowania dla człowieka pierwotnego. Naśladując boskie czyny (gesta), prezentowane w takich mitach, zapewnia przychyłość sił nadprzyrodzonych. (Jurowski, 2011, 51)

Stanowisko „mitu-wzorca” odnosi się do społeczeństw pierwotnych, ludzi religijnych. Jednak wydają się, iż skutki naśladowania postaci transcendentnych, które zostały omówione wyżej, znajdują przełożenie także we współczesności w postaci poszukiwania (i nadawania) sensu ludzkim działaniom. Jak pisał Ludwik Stomma: „Człowiek nie chce i nie może żyć w poczuciu braku sensu. Buduje więc konstrukcje uzasadniające jego przyzwyczajenia, odruchy prawa – buduje mity pozwalające mu przemienić niekonieczne w konieczne (...)” (Stomma, 1994, 115) Inaczej mówiąc, mamy tu do czynienia z powszechną potrzebą naturalizacji i uzasadnienia działań. Najlepszym środkiem ku temu jest zaś mityzacja rzeczywistości, czyli, mówiąc to na sposób Eliadowski, nadanie pełni bytu, ujawnienie prawdy objawionej.

Tym samym mit nie odnosi się wcale do społeczeństw pierwotnych, ani porządku religijnego. Wedle Rolanda Barthesa mit stanowi wtórny system semiologiczny, to jest dany znak zmieniany jest przez niego w znaczące, któremu nadaje się nowe znaczone. Zarazem poprzednie znaczone jest usuwane w cień, a uczestnicy mitu mają wrażenie, iż jego nowy desygnat istniał od zawsze. Tym sposobem mit dokonuje naturalizacji pojęcia, nadając sens i konieczność określonym działaniom. (Barthes, 2000, 262) Tego typu działania są obecne także w kulturze współczesnego Zachodu, tworzącej własne mitologie, które za Gordonem Mathewsem możemy podzielić na dwa rodzaje:

1. „Kultura narodu”, uwarunkowana przez pochodzenie oraz państwo.
2. Kultura, jako „informacje i tożsamości, dostępne w globalnym supermarkecie kultury.” (Mathews, 2005, 13)

Pierwsza kategoria narodziła się w XIX w., bowiem „kultura nie jest bynajmniej czymś immanentnym lub pierwotnym, lecz bywa manipulowana, a być może wynaleziona przez państwo dla jego własnej legitymizacji.” (Tamże, 21) Państwo, jak zauważa Mathews, zmusiło ludzi do ślepej wiary w naród oraz do niesamowitych poświęceń dla kraju. Obecnie jednak jego wpływ na kulturę zdaje się słabnąć. Przyczyną tego może być wypieranie tożsamości narodowej tożsamością rynku. „Proces urabiania ludzi przez rynek jest równie potężny i skomplikowany, jak proces kształtowania obywateli przez państwo. (...) Środki manipulacji, jakimi posługuje się rynek są jednak bardziej subtelne niż środki stosowane przez państwo: manipulacja polega tu bardziej na kuszeniu niż na zmuszaniu i opiera się raczej na pochlebstwach reklamy niż na sile państwa.” (Tamże, 25) Dzieje się tak, gdyż tożsamość narodowa zakłada, iż „konkretni ludzie związani są z konkretnym

miejszem". Tożsamość rynku daje człowiekowi alternatywę. Umożliwia przynależności kulturową, która nie jest zależna od terytorium, jedynie od „samego rynku w jego materialnej i kulturowej postaci”. W tym wypadku nie mówimy już o kulturze narodu, ale o „koncepcji kultury jako informacji i tożsamości dostępnych w globalnym supermarkecie kultury”. Ta wersja nie jest narzucona przez miejsce, lokalną tradycję, czy pochodzenie. Umożliwia wybór, generuje możliwość swobodnego tworzenia proteuszowego ja.1 (Lifton, 1993, 16-17) Jak tłumaczy autor Supermarketu kultury: „Dzięki potędze środków masowego przekazu każdy z nas może kształtować siebie zgodnie z tymi ideami. Madan Sarup pisze o tym, jak w dzisiejszym świecie «za pośrednictwem rynku każdy może układać elementy zastawu Tożsamościowego Zrób To Sam»”. (Mathews, 2005, 33) Wydaje się, że podział na kulturę narodu (bardzo powiązaną z czasami modernistycznej stałości) i kulturę rynku, są związane z rewolucją, jaką wprowadziła telewizja. Zmiana tożsamościowa, postmodernistyczne ja proteuszowe, bardziej odpowiada ja człowieka pierwotnego. Oba oparte są bowiem na bardziej emocjonalnym stosunku i zaangażowaniu, związanymi z mediami zimnymi, w czasie gdy stała tożsamość narodowa będzie związana z gorącym drukiem, obiektywnością i zimnym przyswajaniem faktów.

Obecnie dysponujemy więc szerokim wyborem tożsamości, jednak czy w pełni wolnym? Mathews uważa, że nie. Bez względu na to, iż tożsamość rynku uwolniła się z podziałów terytorialnych i językowych, wybór kultury uwarunkowany jest przez:

- Wiek, przynależność klasową, stopień zamożności, wierzenia, oraz (co może się wydać ironiczne) kulturę narodową,
- Dokonywany jest „w zgodzie z własnym wcześniej ukształtowanym ja.
- Ponadto ludzie wybierają tożsamość z półek globalnego supermarketu niesamodzielnie, ale „negocjując z innymi i reagując na ich zachowanie.” (Tamże)

Dwa opisane wyżej zjawiska: mit-wzorzec w życiu człowieka pierwotnego oraz kultura rynku, jako możliwości wyboru tożsamości w życiu człowieka współczesnego, choć są chronologicznie odległe, działają wedle tego samego mechanizmu. Zarówno człowiek pierwotny, jak i współczesny posiadają niestałe oraz wymagające ciągłej pracy ja, przez które potrzebują podtrzymywania poczucia tożsamości. Różnica polega jedynie na tym, iż człowiek pierwotny był w tworzeniu tożsamości znacznie bardziej ograniczony. Wzorował się na zachowaniach postaci mitycznych, należących do religii przodków. Była to jedyna możliwa droga. Dzisiaj istnieje więcej alternatyw. Wybór jednostki w globalnym Supermarkecie kultury nie jest jednak wolny ani świadomy, lecz uzależniony od szeregu wymienionych wyżej warunków oraz emocji, na które można odpowiednio wpływać.

Jak więc widzimy, wraz z nowymi mediami i globalizacją kapitalizm odszedł od zimnego i obiektywnego postrzegania świata związanego z rewolucją gutenbergońską, na rzecz emocjonalnego i irracjonalnego mityzowania rzeczywistości. Oznacza to, że przeistoczył się on w swoisty system mitów, w których człowiek współczesny może uczestniczyć na

podobieństwo człowieka tradycyjnego. Tym samym, jak zauważa Sławoj Żiżek, człowiek współczesny, podobnie jak człowiek tradycyjny, realizuje potrzebę poczucia przynależności do danej wspólnoty, opartej na wierze zbiorowej, dzięki której (wiara, że ktoś inny też w to wierzy) dane byty mogą stawać się realne. (Żiżek, 2001, 59)

Potrzeba przynależności wiąże się z poczuciem zagrożenia, wywołanego, jak zauważa Żiżek, esencją systemu kapitalistycznego, opierającego się na braku równowagi i totalnym kryzysie. (Tamże) Kryzys ten może być również spowodowany zjawiskiem określonym terminem „luka ludzka”, polegającym na dystansie „(...) «między rosnącą złożonością świata a naszą zdolnością sprostania jej». Powstaje ona w momencie określanym jako okres największej potęgi i wiedzy ludzkości, która paradoksalnie nie potrafi poradzić sobie ze skomplikowaniem wyprodukowanych struktur. Dodać należy, że ten nadmiar wytworów, przy niedostatku ludzkiej potencji, «zawdzięczamy» w gruncie rzeczy nowym technologiom, które zdolne są do multiplikowania informacji.”(Stasieńko, 2005, 190) Człowiek w kulturze informacyjnej czuje się więc zdeorientowany i wyalienowany. System go przerasta, przez co zaczyna szukać alternatywy. Może ją znaleźć za pomocą nowych mediów, przybliżających mu to, co jest daleko za pomocą angażowania jego zmysłów.

Podobną obserwację możemy zauważyć u klasyka badań nad posmodernizmem, Anthony’ego Giddensa, który uważa, że obecnie „coraz powszechniejszym jest wpływ odległych wydarzeń na to, co dzieje się w bezpośredniej bliskości oraz na strukturę wewnętrzną jednostki. Główną rolę odgrywają tu bez wątpienia środki przekazu: materiały drukarskie i media elektryczne.”(Giddens, 2002, 8) Jak widać media mają ogromny wpływ na kształtowanie dzisiejszej rzeczywistości. Upowszechniły one dostęp do odległych miejsc w czasoprzestrzeni. To zmiana rewolucyjna. „To w jakim stopniu środek przekazu przyczynia się do zmiany relacji przestrzenno-czasowej, zależy nie tyle od treści „przekazów”, których jest nośnikiem, ile od jego formy i sposobu powielania.” (Tamże, 34) Wpływ mediów na nasze życie jest tak ogromny, iż obecnie powstało zjawisko efektu odwrócenia porządków. Kiedy napotykamy przedmiot, widziany przedtem w telewizji lub na zdjęciu w gazecie, wydaje się on nam mniej realny niż jego medialne przedstawienie. Dzieje się tak dlatego, gdyż nośniki informacyjne w dzisiejszych czasach nie tyle „odzwierciedlają rzeczywiste zdarzenie, ile częściowo je tworzą”. (Tamże, 38-39)

Tym samym we współczesnej telewizji, jak zauważa Eco, świat rzeczywisty staje się fikcją, a ficja rzeczywistością, umożliwiając brak kontaktu ze światem zewnętrznym.(Eco, 1996, 197) Innymi słowy, telewizja straje się dla współczesnego odbiorcy swoistym oknem na świat. (Tamże, 194). Jednak świat ten należy do zupełnie innego porządku niż realny. Jeżeli ten drugi potraktujemy bowiem jako oryginał, ten pierwszy będzie wierną audiowizualną kopią, która jednak zostaje przeobrażona i dodaje coś od siebie, zamieniając kopiowaną rzeczywistość w wytwór fantazji a zatem „świat, który na pozór rządzi się tymi samymi

prawami, co świat, w którym żyjemy, przeobraża się w życzeniowy świat snu.” (Helman, 1994, 57)

Inaczej mówiąc, telewizja prezentuje nam porządek mityczny. Jako środek przekazu nadaje się ona do prezentowania przebiegu czegoś, a nie gotowego, wyrazistego produktu, (McLuhan, 2004, 400) tak samo jak mit, który jest historią wyjaśniającą jak coś zaczęło być.

Ponadto, podobnie jak mit, telewizja jest bardziej całościowym ujęciem rzeczywistości oraz skupia się bardziej na emocjach niż na chłodnych faktach.

Produkt ma też coraz mniejsze znaczenie w reklamach, (Tamże, 297) co wydaje się dość paradoksalne. Reklama jest dziś praktycznie nieodłącznym elementem rzeczywistości telewizyjnej. Przynależność do tego medium sprawiło, że skupia się ona na obrazie procesu powstania produktu oraz odbiorcy w roli producenta (Tamże) a nie na prezentacji tego produktu czy jego rzeczywistego producenta. Tym samym reklama także jest mitem. Jak zauważył Ludwik Stoma: „Z tej właśnie immanentnej cechy wszystkich kultur korzysta reklama. Jest ona niczym innym, jak drugim piętrem mitu: ma ona uzasadnić naturalną oczywistość i konieczność potrzeby, która jeszcze nie zaistniała.” (Stomma, 1994, 115) Reklama tłumaczy więc rolę produktu, uzasadnia jego przydatność, a nawet udawania, że przecież jest on nam całkowicie niezbędny do życia. Posiada, więc motywację. Jak zaś zauważył Roland Barthes motywacja jest immanentna dla mitologii: „Znaczenie mityczne nigdy nie jest całkowicie arbitralne, zawsze jest częściowo motywowane, nieuchronnie zawiera w sobie coś z analogii (...) Motywacja jest konieczna dla samej dwoistości mitu, mit gra na analogii sensu i formy: nie ma mitu bez umotywowanej formy.” (Barthes, 2000, 258) gdzie sens jest pełnią, kompletną wiedzą o przedstawionym obrazie, uwzględniającym historię i realia, a forma jest jego wypaczeniem, zubożeniem i zniekształceniem. (Tamże, 248-249) Na podobnych mechanizmach opiera się reklama. Przedstawia ona obrazy niepełne, niezbadane, ale wpływające na nas, wywołujące skojarzenia.

Tym samym reklama telewizyjna jest również przekazem chłodnym, wymagającym dopowiedzenia i zaangażowania. Zarazem jednak umożliwia ona także utożsamienie, podobnie jak mit-wzorzec. Żeby jednak to nastąpiło, musi ona występować w odpowiedniej formie, a mianowicie wykorzystywać postaci ze współczesnej popkultury.

Hiperrrealność, występująca w telewizji, czyni te osoby dużo bardziej bliskimi, dzięki czemu stają się one członkami pewnej, można powiedzieć, wspólnoty wyobrażonej, jak ma to miejsce w społecznościach tradycyjnych z bogami czy przodkami, wciąż obecnymi w życiu zbiorowości, nawet jeżeli nie istnieją oni fizycznie.

W takim ujęciu możemy więc porównać figurę „fana”, czyli osoby zaangażowanej emocjonalnie względem jakiejś postaci czy dzieła i przynależącej do jakiejś wspólnoty wyobrażonej, i wyznawcy, który czuje emocjonalną więź z bóstwem.

Jeżeli zaś „wyznawcy” utożsamiają się ze swoimi „bogami”, to pragną czegoś więcej niż jedynie „spotkania” za pośrednictwem telewizji. Pragną wspólnej komunikacji, dostępu do świata nadprzyrodzonego, choćby w minimalnym stopniu. Jeżeli człowiek pierwotny wkraczał w sferę sacrum poprzez odprawianie rytuałów odnawiających czas mityczny, to człowiek współczesny może osiągnąć swoich „herosów” poprzez używanie tych samych produktów co oni. „W rzeczywistości – pisze Stomma na temat reklamy akcji, w której występuje francuska aktorka, Catherine Deneuve – Deneuve mówi: kup akcje, które i ja kupiłam. Będziemy razem, będziemy podobni.” (Stomma, 1994, 119) Oczywiście żaden z nas nie stanie się jednym ze swoich idoli, ale będzie mógł sobie pozwolić na to, by mieć jakąś jej/jego część. Tym sposobem „istoty transcendentne” nie mogą całkiem zamknąć swojego świata dla nas – śmiertelników. Mimo że nie staniemy się postaciami z mitów, możemy sobie kupić coś, co one mają. Mimo że nie jesteśmy tacy piękni i podziwiani, posiadamy to, co one, odbierając „bóstwom” choć odrobinę ich wyjątkowości oraz niedostępności.

Reklamą wykorzystującą opisany powyżej mechanizm jest *We will rock you* z 2004 roku, stworzona na potrzeby promocji Pepsi. Reklama pojawiła się w w czasach, gdy na popularności zaczęły przybierać popowe wokalistki, reprezentujące nową odśłonę prądu *girl power*, zapoczątkowanego w latach 90. XX w. przez kobiety zespół punkowy *Bikini Kill*. Alternatywna grupa muzyczna rozpoczęła w ten sposób ruch oporu względem męskiej dominacji, mający na celu wspieranie kobiet w ich drodze do sukcesu. Następnie hasło zostało przejęte przez angielski *girlsband* *Spice Girls* i tym samym trafiło do kultury *mainstreamowej*, przez co po części zostało odarte ze swojego pierwotnego znaczenia, stając się produktem marketingowym. Mimo to wydaje się, że *girl power*, przejęte przez popkulturę mogło wpłynąć na zmianę wizerunku kobiety, co starają się wykazać m.in. Frances Early i Kathleen Kennedy w książce *Athena's Daughters: Television's New Women Warriors*, w której omawiany jest związek prądu z nowym wizerunkiem kobiet-wojowniczek.

Reklama Pepsi znakomicie wpisuje się w ten dyskurs, prezentując jedno z trzech najślawniejszych wokalistek początku XXI wieku: Britney Spears, Pink i Beyonce w rolach gladiatorów. Ponadto została ona stworzona jeszcze przed dominacją Internetu, na rok przed powstaniem serwisu *You Tube*, który zrewolucjonizował dostęp do materiałów audiowizualnych, detronizując telewizję. Wydaje się zatem, że *We will rock you* jest istotnym dziełem w historii reklamy telewizyjnej, prezentując założenia rewolucji zimnego medium telewizji nad gorącym drukiem, tryumf wartości demokratycznych nad jednostkową dominacją. Wszystko to zaś ubrane jest w formę mitu, którego punktem centralnym jest produkt w postaci puszki napoju Pepsi.

Widać rzymskie Koloseum. Siedzą w nim ludzie – wzburzona widownia. Na miejscu głównym siedzi rzymski cesarz – Enrique Iglesias, popijając Pepsi, której ogromną ilość puszek trzyma w stojącej obok skrzyni, wypełnionej lodem. Kamera powoli przesuwa się

na dół. W tym samym czasie bowiem, w podziemiach Koloseum czekają, mające walczyć ze sobą trzy gladiatorki: Britney Spears, Pink oraz Beyonce. Kobiety w końcu wychodzą na arenę. Cesarz – Enrique popija dalej Pepsi. Tłum uderza rękami w ławy, wystukując skądś jakby znany rytm. Gladiatorzy spostrzegają to, parzą się na siebie, poczym rzucają broń – nie będą ze sobą walczyć. „We will, we will rock you!!!” krzyczy w końcu Pink. Tłum wtóruje przy refrenie, a każda z heroin śpiewa po kolei po jednej zwrotce legendarnej piosenki zespołu Queen. Cesarz-Enrique patrzy zdziwiony. Wygląda to na bunt, ale co lud zaradzi śpiewem? Po chwili okazuje się, że pod wpływem drgań podłoża, wynikających z masowego wystukiwania rytmu, skrzynia z Pepsi zsunęła się z łoża cesarskiej, upadając na arenę, a sam Iglesias, stojący na płycie, która jakimś cudem zostaje podważona, wylatuje z łoża i ląduje w piachu. Kobiety kończą śpiewać, podchodzą do skrzyni, po czym każda z gladiatorów bierze po puszcze Pepsi, otwiera i pije. Lud również dostanie napój za sprawą rewolty odważnych bohaterów. Co do cesarza, to z za jego pleców wyłania się lew idący mu naprzeciw. Enrique traci nagle swoje władcze dostojęstwo i zaczyna trząść się ze strachu, budząc powszechne rozbawienie. Potem znów pokazane są pijące z puszek 3 gwiazdy i pojawia się napis–konkluzja: „Pepsi – dare for more” (żądaj więcej).³

Sama sceneria reklamy, przywodzi na myśl mit. Oto trzy boginie, przedstawicielki tzw. prądu girl power, zostają ujarzmione i zmuszone do walki między sobą dla uciechy cesarza:–mężczyzny, syna jednego z największych uwodzicieli XX w. – słynnego Julio Iglasiasa. Przystojny, uwielbiany przez nastolatki oraz planujący iść w ślady ojca Enrique jest pewien siebie. Oto na jego rozkaz będą walczyć trzy największe gwiazdy sceny muzycznej: Britney Spears – Junona, Pink - Minerva i Beyonce – Wenus. On sam w takim razie musi być najpotężniejszy. Jest Jowiszem – królem Niebios. Jednak nie zdaje sobie sprawy, iż istnieje coś, co ma większą moc niż on. To coś burzy tłum oraz daje siłę trzem boginiom do walki i obalenia cesarza. Mowa tu oczywiście o Pepsi.

Ponadto sceneria rzymskiego Koloseum pełni jeszcze jedną ważną funkcję. Jak pisze Ludwik Stomma, reklama często odwołuje się do odległego chronologicznie tła, by wykazać odwieczność, czyli naturalność produktu: „...rycerstwo, herb szlachecki, starożytny Rzym, aluzje biblijne. Nie chodzi tu oczywiście o żaden realny związek z miejscem, epoką, czy zdarzeniem. Chodzi o znak, mający wywołać podświadome skojarzenie.” (Stomma, 1994, 115) Poprzez ukazanie wytworu w odległej przeszłości, reklama pokazuje nam historię artykułu, odwołuje się do tradycji. To również jest charakterystyczne dla mitu-wzorca. Ukazuje on, iż rytuał, który odprawiał człowiek religijny istniał od zawsze, odkąd tylko pamiętano. „Mit polega na przedstawianiu szeregów kultury i natury, przedstawianiu porządku kulturowego (...), jako oczywistości, normy, konieczności wynikłej z prawa naturalnego i istoty człowieczeństwa.” (Tamże) Tą zasadą w szczególności operuje mit-wzorec, który zmusza człowieka pierwotnego do odtwarzania norm, jakie ze sobą niesie, grożąc w przeciwnym wypadku zniszczeniem porządku natury, kosmosu. Tę samą cechę niesie ze sobą reklama, a w szczególności

reklama ukazująca obecne „bóstwa”, które, po mimo tak ogromnej mocy, również podostosowały się prawom „natury”.

Kolejnym bardzo ważnym elementem przypominającym mit-wzorzec jest ostatnia scena, kiedy trzy bohaterki zwycięsko piją Pepsi, a za cesarzem-Enrique pojawia się lew. Jest to scena zabawna, ponieważ ukazuje postać, dotąd władczą i pewną siebie w niezręcznej sytuacji. Oczywiście scena kończy się jedynie na pokazaniu lwa, ale widz spokojnie może się domyślić, iż Iglasias zostanie przez zwierzę rozszarpany. Sytuacja przypomina rytualny mord założycielski z mitów ontologicznych, również pełniących funkcję mitów-wzorców. W celu ustanowienia nowego kosmosu musi bowiem zostać przelana krew w postaci ofiary. Dzięki temu nowy porządek zostaje uświęcony, czyli następuje jego legitymizacja. (Eliade, 1999, 102)

Każdemu stworzeniu świata, czyli nowego kosmosu, towarzyszyła walka i przelanie krwi. Bowiem jedynie z chaosu może powstać nowy kosmos. Aby zaś odnawiać tworzenie, człowiek pierwotny, zwykle przy święcie nowego roku, odprawiał szereg rytuałów, upamiętniających kosmogonię, odnawiających ją. Podobnie dzieje się tutaj. Zły cesarz (zły ponieważ trzyma skrzynię z Pepsi tylko dla siebie, nie dzieląc się nią z ludem), zostaje obalony przez trzy heroiny, by ponieść śmierć, dzięki której „boginie” stworzą nowy porządek – świat, w którym każdy może pić Pepsi.

Mimo to widz zauważa, iż coś jest nie w porządku. Rzym, cesarz, tłum, Koloseum. A przy tym walczące kobiety, które na dobrą sprawę walki odmawiają i pokonują przeciwnika śpiewając piosenkę zespołu Queen. Zestawiając to choćby z powstaniem Spartakusa odnosi się wrażenie, iż bunt gladiatorów stanowi pierwszą i ostatnią wspólną cechę obu przypadków. W powstaniu Spartakusa bowiem buntowali się mężczyźni, oddawali życie w walce za wolność, a w końcu i tak zwyciężyło Imperium Rzymskie. Ponad to skąd wzięło się *We will rock you* ponad 2000 lat przed jego powstaniem? Odpowiedź znaleźć można w artykule

Dariusza Czai, który tłumaczy, iż „Mit będę traktował jako rodzaj symbolu (...), które nie dadzą się podporządkować czasom i przestrzeniom znanym z geografii i historii.” Potem rozwija temat przytaczając teorię Zbigniewa Benedyktowicza, który proponuje zestawienie mitu z symbolem i stereotypem na jednej płaszczyźnie, przez co można spostrzec, że stereotyp jest po prostu „mitem o odwróconych i uproszczonych proporcjach, wyobrażeniem płaskim i nieskomplikowanym, zachowującym jednak więź z symbolem i opowieścią mityczną. To, co w mitem i symbolu jest tajemnicze, irracjonalne, głębokie, w stereotypie zostaje wyjaśnione, przełożone na pojęcia zracjonalizowane.” (Czaja, 1994, 151) Tak też i w omawianym przypadku mamy przekaz uproszczony a zarazem trochę wymieszany chronologicznie, co stanowi nie tyle mityzację historii co jej stereotypizację, w celu łatwiejszej identyfikacji odbiorcy. Przekaz reklamy jest następujący: idolki, zwracając się do tradycji rockowej pokonały piejącego słodko Iglasiasa reprezentującego muzykę pop.

Nie ważne bohaterki czy żyją w XXI, czy w I w., girl-power za ich sprawą zwycięża. A patronatem tego przedsięwzięcia jest nic innego jak puszka Pepsi, która jakby sama krzyczy na koniec hasło „dare for more!” („rządaj więcej!”). W ten sposób Pepsi staje się nieomal fetyszem, symbolem rytualnym, przedstawionego mitu, atrybutem zwycięskich „bogiń”. Gdy fanki, starające się naśladować gwiazdy, zobaczą Pepsi na myśl przyjdą im wizerunki trzech heroin, które ją piją. Podobnie jest w micie wzorcu. Bogowie wykonują pewną czynność tzw. gesta, np. budują barkę. Czynności te są rytualnie powtarzane przez wyznawców, w celu imitatio dei, rekonstrukcji czasu sacrum, czyli zetknięcia jakimś stopniu ze światem transcendentnym. (Eliade, 1999, 66) Podobny mechanizm nastąpił w przedstawionej reklamie:

·Gesta: Bohaterki piją Pepsi.

Imitatio dei: wyznawcy (fani) również piją Pepsi, dzięki czemu stają się bliżsi swoim „bóstwom”.

Przekaz reklamy jest bezpośreni i prosty. Nie ma tutaj subtleności, jest on zaprezentowany w bardzo uproszczony sposób, wywołujący emocje i zaangażowanie. Mamy tu do czynienia z modelową reklamą telewizyjną, chłodną, pokrewną mitowi-wzorcowi, wymagającą dopowiedzenia za pomocą skojarzeń, działającą na emocje. Nie ma znaczenia, że odbiorca zdaje sobie sprawę, że ogląda świat nierealny, że być może prezentowane mu „kobiety sukcesu” wcale nie są na tyle wyemancypowane jak to prezentują w obrazie reklamowym i że firma Pepsi sama jest częścią establishmentu, z którym pokazuje, że walczy. Przekaz ma na celu wywołanie pozytywnych skojarzeń i emocji a także pobudzenie fantazji. Będąc skierowaną do tych, którzy mogą utożsamić się z ciemieżonymi przez „cesarza”, czyli ogarniętych resentymentem, pobudzi ich wyobraźnię dając możliwość uzyskania nadziei lub przynajmniej fantazjowania o odmianie losu. Odbiorca widząc ciemieżone kobiety sukcesu, które same muszą walczyć przeciwko systemowi, może poczuć z nimi więź, której nie miałby możliwości zaznać w innych okolicznościach. Aby wzmocnić ten przekaz Pepsi wyprodukowała w tym samym roku podobną reklamę z Davidem Bkhamem. Piłkarz wraz ze swoimi kolegami po fachu, w średniowiecznej „scenerii” broni uciśnionych, którym próbują zabrać puszki z napojem.⁴

Pepsi poprzez takie zawalutowanie rzeczywistości chce wyciągnąć rękę do swojej grupy docelowej, najczęściej spożywającej ego typu napoje – młodych ludzi. Należy zaś pamiętać, że przeciętny młody człowiek zazwyczaj przeciwstawia się wcześniejszemu pokoleniu, będącemu u władzy. Firma stara się zaprezentować, że stoi ona po tej samej stronie ideologicznej, co konsumenci jej produktu (zwrot na konsumenta i ukazanie jego samego w roli producenta jest immanentny reklamie telewizyjnej). Tym samym chce się wpisywać w ważne młodzieżowe prądy społeczne, co potwierdza także reklama z 2017 roku z Kendall Jenner, modelką i członkinią celebryckiego klanu Kardashianów, zachowana w tym samym stylu, co ta z 2004 roku – stanie po stronie kontrkultury. Jednak reklama ta jest już dużo subtelniejszym mitem (można by zadać sobie pytanie czy jeszcze w ogóle tym

mitem jest?), nie odnosi się bowiem do fantastycznej rzeczywistości umieszczonej w odległej przeszłości, ale odbywa się w czasach współczesnych, wykorzystując kod i symbolikę ruchów na rzecz równości i walki z establishmentem.⁵ Co ważniejsze, reklama ta spotkała się z tak ogromną krytyką, że została ona wycofana z telewizji. Zawładnięcie przez marketing ważnymi politycznie i symbolicznie symbolami kontrkultury było zatem nie do przyjęcia dla grupy docelowej owego przekazu – młodych świadomych ludzi, działających lub utożsamiających się z równouprawnieniem etnicznym i genderowym.

Mimo że wizerunek Pepsi zdaje się ewoluować, od bajkowej, uproszczonej rzeczywistości w fantastycznej przeszłości po bardziej wysublimowany przekaz, mający na celu nieść, przynajmniej pozornie, pewne realne wartości, które są ważne w obecnym kontekście społecznym, to współczesny odbiorca nie godzi się na takie zawładnięcie.

O ile więc mit reklamowy prezentuje duże uproszczenia i nasuwa dużo więcej skojarzeń, tak jak w reklamach Pepsi z 2004 roku, to nie wywołuje on krytyki, natomiast obecnie, prezentujący już inną stylistykę, ale wciąż starający się umiejscowić Pepsi w roli fetyszu pośrodku istotnych wydarzeń społeczno-politycznych, zostaje rozpoznany i uznany za kłamstwo.

Podsumowując, myślenie mityczne tudzież religijne może być strukturalnie porównywalne z odbiorem przekazu telewizyjnego. W obu tych przypadkach bowiem mamy doczynienia z przekazem uproszczonym, wymagającym zaangażowania wielu zmysłów i jego emocjonalnym odbiorem. Przekaz ten pobudza fantazję odbiorcy, który nie wierzy w niego dosłownie, ale pozwala mu na wywołanie przyjemnych skojarzeń, dających mu poczucie emocjonalnego bezpieczeństwa. Takie myślenie jest zupełnie przeciwne racjonalnej analizie człowieka gutenbergońskiego i jest związane ze zmianami, jakie wywołały nowe media, z telewizją na czele. Tym samym do badania takiego odbiorcy stosowanie interpretacji religioznawczej wydaje się w pełni uzasadnione i szczegółowo tłumaczące jego reakcję. Jednak nie można zapomnieć, że w międzyczasie dokonała się kolejna medialna rewolucja, którą przyniósł Internet, znów zmieniając odbiorcę komunikatu. Dowodzi tego niechęć względem reklamy Pepsi z 2017 roku, która, mimo że niesie ze sobą dużo subtelniejszą mityzację niż jej poprzedniczki z 2004 roku, spotkała się z bardzo krytyczną reakcją publiczności, doprowadzającą do zdjęcia jej z anteny. Mimo że ta burza medialna raczej przysłużyła się Pepsi marketingowo, wydaje się, że obecny odbiorca jest już dużo bardziej świadomy niż jego poprzednik z epoki telewizyjnej (potwierdza to również fakt, że Pepsi chciało powtórzyć sukces reklam „antyestablishmentowych” z 2004 roku, jednak musiało na ten sam schemat nałożyć już zupełnie inną, bardziej „wyrafinowaną” estetykę, która i tak spotkała się z ogromną falą krytyki).

Tym samym zrobienie kroku w tył w celu przeanalizowania myślenia i reakcji odbiorcy telewizyjnego było konieczne w celu zrozumienia „nowego” (w sensie

pogutenbergowskiego) sposobu odbioru komunikatu, ale dalsze badania nad nowymi mediami powinny jednak wziąć pod uwagę już zupełnie nowe okoliczności adresatów przekazu elektronicznego. Internet bowiem doprowadził do kolejnej rewolucji i wydaje się, że stworzył odbiorcę dużo bardziej świadomego, który czerpie zarówno z chłodnego, emocjonalnego przekazu, jak i gorącego druku, umożliwiającego bardziej racjonalne podejście. Tym samym potrzebne są nowe badania i klasyfikacje na temat nowych mediów, bowiem wydaje się, że spektrum ukazane w niniejszym artykule nie jest już wystarczające.

Bibliografia:

- Barthes, Roland, 2000, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa: KR.
- Burke, James, 1995, *Osiem stopni wtajemniczenia, czyli jak zmienialiśmy świat*, przeł. Krzysztof Śorda, Londyn: Świat Książki.
- Czaja, Dariusz, 1994, *Reklamowy smak raj: między archetypem, a historią*, w: tenże (red.), *Mitologie popularne. Szjice z antropologii współczesności*, Kraków: WUJ, ss. 143 – 158.
- Eco, Umberto, 1996, *Semiologia życia codziennego*, przeł. Joanna Ugniewska, Piotr Selwa, Warszawa: Czytelnik.
- Eliade, Mircea, 1999, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Warszawa: KR.
- Giddens, Anthony, 2002, *Nowoczesność i tożsamość: „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szluzicka, Warszawa: PWN.
- Helman, Alicja, 1994, *Bogowie amerykańskiego Olimpu*, w: Dariusz Czaja (red.), *Mitologie popularne*, Kraków: WUJ, ss. 55 – 70.
- Jurowski, Henryk, 2011, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, Warszawa: WUW.
- Lifton, Robert Jay, 1993, *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation*, Chicago Londyn: University of Chicago Press.
- Mathews, Gordon, 2005, *Supermarket Kultury*, przeł. Ewa Klekot, Warszawa: PIW.
- McLuhan, Marshall, 2004, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- Ong, Walter, Jackson, 1992, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. Józef Japola, Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Schindler, Norbert, 2002, *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, przeł. Barbara Ostrowska, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Stasieńko, Jan, 2005, *Alien vs. predator? Gry komputerowe w badaniach literackich*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Stomma, Ludwik, *Etnolog i reklama*, w: Dariusz Czaja (red.), *Mitologie popularne*, Kraków: WUJ, ss. 115 – 118.
- Szaafrński, Adam, 2000, *„Nowa antropologia” wobec dawniejszych koncepcji religii i magii*, Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.

Žižek, Slavoj, 2001, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław: WUW.

Recenzje

**DZIECKO I DZIECIŃSTWO (RED.) DR TOMASZ KALNIUK,
DR. HAB. VIOLETTA WRÓBLEWSKA**

[Rec.:] „*Litteraria Copernicana*”, 3(23)/2017, *Dziecko i dzieciństwo* (red.) dr Tomasz Kalniuk, dr. hab. Violetta Wróblewska (prof. UMK), Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, s. 164.

Robert Piotrowski

Uniwersytet Mikołaja
Kopernika

Jak zauważył Fiodor Dostojewski „Dzieci to dziwne stworzenia” (Dostojewski, 1979, 39), które balansują pomiędzy dwoma światami (Kubale, 1984, 20; Kalniuk, 2014, 53-56). „Jest ono (dziecko, przyp. aut.) wszak istotą o nieokreślonym charakterze, o nieustabilizowanych jeszcze właściwościach. Fakt wciąż nieujawnionej (i społecznie niezaakceptowanej) seksualności rozstrzyga o tym, iż ono samo należy do kategorii istot z definicji mediacyjnych, ulokowanych pobliżu granicy między światami (...)” (Kowalski, 2004, 53). Na liminalność dziecka, a w szczególności niemowlęcia wskazują również różnego rodzaju zabiegi magiczne mające na celu jego ochronę przed agresją istot ze świata demonicznego, z którymi spotkać się można chociażby w kulturze ludowej w XIX i XX wieku (Gaj-Piotrowski, 1993, 104). Świadczenia dotyczące ochrony ich przed działalnością nadprzyrodzonych sił można odnaleźć również we wcześniejszych epokach (Karwot, 1955, 23). Dlatego warto sięgnąć po dwudziesty trzeci tom, wydawanego przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika czasopisma „*Litteraria Copernicana*”, aby przyjrzeć się problematyce dziecka i dzieciństwa w sposób wielopłaszczyznowy, by nie rzec holistyczny. Pozwala na to dobór artykułów dokonany przez dr Tomasza Kalniuka i prof. dr hab. Violettę Wróblewską – redaktorów tomu. Obok rozpraw, które za punkt wyjścia przyjęły dokumenty historyczne – zarówno artefakty archeologiczne (Izabela Gomułka, *Dziecko i dzieciństwo w średniowieczu przez pryzmat rzeczy*), jak i źródła literackie, do których należy zaliczyć staropolskie pamiętniki (Łukasz Wróbel, „*Pierwsze początki i wychowanie*”. *Osiemnastowieczni szlachecy pamiętnikarze o własnym dzieciństwie*), czy bliższe naszym czasom zapiski pamiętnikarek chłopskiego pochodzenia (Elwira Wilczyńska, *Dzieciństwo i dziecko w narracjach pamiętnikarek chłopskich*), w tomie znajdują się rozprawy etnologiczne i z pogranicza historii medycyny i socjologii (Olga Zadarska, Wizerunek dzieci kalekich i jego społeczne konsekwencje, Monika Nawrot-Borowska, *Sensualność dziecka i „tajemne grzechy młodości” w świetle poradników z drugiej połowy XIX i początku XX wieku*. Zarys problematyki). Wszystkie te artykuły tworzą pierwszy blok tematyczny czasopisma, zatytułowany „Artykuły i rozprawy – kulturowe obrazy dziecka i dzieciństwa”. Drugi – „Artykuły i rozprawy – dziecko i dzieciństwo w kontekście literatury” składa się z trzech artykułów: *Dziwne – odmienne – obce. Dzieci jako Inny we współczesnej polskiej*

prozie dziecięcej i młodzieżowej, autorstwa Weroniki Kosteckiej; *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych*, napisany przez Katarzynę Wydolny-Tatar oraz artykuł Macieja Skowery, pt. *Różne odcienie dzieciństwa w utworze Agnieszki Suchowiejskiej „Mat i świat”*. W czasopiśmie umieszczono także artykuł przybliżający postać wybitnego folklorysty prof. Mirosława Kasjana, autorstwa Violetty Wróblewskiej, pt. *Prof. Mirosław Kasjan (1933-2010)*. Tom zamykają trzy recenzje.

Każdy z wymienionych artykułów to próba spojrzenia na dzieciństwo i dziecko z innej perspektywy badawczej. Izabela Gomułka analizuje status dziecka, jego miejsce w społeczeństwie średniowiecznym oraz stosunek dorosłych do niego przez pryzmat zabawek, będących jednym z typów artefaktów odkrywanych na stanowiskach archeologicznych. Jak zauważył Janusz Barański: „(...) archeolog jest skazany na obcowanie niemal wyłącznie z rzeczami, poprzez ich ogląd musi formułować wnioski dotyczące struktury społecznej ludów posługujących się takimi a takimi przedmiotami, rozpoznać ich wierzenia religijne, politykę, czy historię (Barański, 2008, 28). Analiza przeprowadzona przez autorkę jest intrygująca i ciekawa. Zabawki historyczne autorka przyporządkowała do trzech grup: zabawki związane z rozwojem ruchowym i manualnym dziecka; miniaturowe przedmioty umożliwiające socjalizację; instrumenty pozwalające na asymilację ze światem dorosłych (Gomułka, 14). Poprzez te artefakty próbuje dostrzec dziecko – żyjące w odległym czasowo i mentalnie nam świecie sprzed kilkuset lat. To bardzo ważne, aby przedmiot był jedynie tym, co odsyła nas do istoty nauk humanistycznych – człowieka. Konkretniej, chociaż nie znanej z imienia, osoby. Autorka zaznacza, że „Badanie zabawek dziecięcych tego okresu ukazuje ówczesne dzieci jako nieustannych towarzyszy dorosłych. (...) Co jest chyba nawet ważniejsze, dorośli i dzieci spędzali wspólnie także czas wolny (...). Taki sposób wychowania pozwalał na budowanie silnych więzi społecznych i choć w okresie średniowiecza dziecko było powszechnie traktowane jako niepełnoprawny członek społeczeństwa, to zapewne aktywnie uczestnicząc w jego życiu, mogło czuć się jego ważną częścią” (20-21). Wnioski, które płyną z lektury artykułu w pewien sposób potwierdzają jedną z opinii Małgorzaty Delimaty, która zauważyła: „Nie zgadzam się z opinią Arièsa, według którego w średniowieczu nie dostrzegano specyfiki okresu dziecięcego oraz nie istniała więź emocjonalna między rodzicami, a dziećmi” (Delimata, 2004, 215).

Artykuł Łukasza Wróbla, to próba spojrzenia na „staropolskie” dzieciństwo poprzez analizę pamiętników odnoszących się do epoki saskiej i stanisławowskiej (spisanych w XVIII oraz w XIX stuleciu). Jak sam Autor zauważa: „(...) prezentowane źródła dotyczą jednego stanu, a nawet jego części, gdyż na spisanie własnych losów decydowała się głównie magnateria i szlachta średnia lub ci spośród arystokracji doby przedrozbiorowej, którzy odebrali najlepsze wykształcenie” (Wróbel, 25). Łukasz Wróbel zwraca uwagę, że wielu z pamiętnikarzy, interesującego go okresu, po stwierdzeniu faktu narodzin przechodziło od razu do zdarzeń z życia dorosłego. Lata dziecięce opisywali natomiast w sposób

powierzchnowy (27). Jednak niektórzy z autorów w sposób bardziej szczegółowy przywoływali wspomnienia z pierwszych lat życia. Najczęściej są to historie zaczerpnięte od drugich osób, ponieważ piszący o tych sytuacjach w swoich diariuszach byli zbyt młodzi, aby o tych przygodach pamiętać (27). Jak zauważył autor narracje dotyczące pierwszych lat życia diarystów zmieniają się wraz ze zmianą stosunku do dzieciństwa. Proces ten zachodzi w XVIII wieku, a XIX wiek cechuje się już bardziej rozbudowaną refleksją „(...) nad tym etapem (...)” (Wróbel, 32) życia.

Również artykuł autorstwa Elwiry Wilczyńskiej ukazuje okres dzieciństwa przez pryzmat pamiętników. Tym razem są to pamiętniki kobiet wiejskich. Dzięki analizie ich treści uzyskać można nowe spojrzenie – kobiece – na problem dzieciństwa i dziecka na wsi polskiej w I połowie XX wieku. Jest to istotne ponieważ informacje na temat statusu dziewczynek, zakresu prac przez nie wykonywanych, a wreszcie ich pragnień, wypływające z lektury tychże pamiętników ukazują w pełniejszym świetle pejzaż społeczno-kulturowy wsi polskiej sprzed około stu lat. Autorka artykułu podzieliła narracje pamiętnikarek wiejskich na dwie grupy:

- *Dzieciństwo w narracjach pamiętnikarek chłopskich.*
- *Dziecko w narracjach pamiętnikarek chłopskich.*

Podczas lektury artykułu wyłania się ponury obraz statusu dziewczynek, a także relacji pomiędzy matką a córką. Autorka zauważa, iż dyskredytowana praca kobiet, jak również dziewczynek w świetle pamiętników nabiera innej wartości: „Inna autorka przedstawia zakres obowiązków, jakie spoczywały na niej jako dziecku. Opisywany przez nią ogrom pracy mógłby okazać się przytłaczający nawet dla osoby dorosłej” (Wilczyńska, 42). Z przeanalizowanych relacji wynika, iż dziewczynkom trudniej było wygospodarować czas na zabawę podczas opieki nad młodszym rodzeństwem, inaczej niż chłopcom pasącym chociażby bydło. Stosunki pomiędzy rodzicami, a dziećmi przedstawione w literaturze pamiętnikarskiej również nie napawają optymizmem. Niejednokrotnie, według tych relacji brakowało im ciepła domowego i niejednokrotnie zainteresowania ze strony matek. Czuły się odrzucone lub ignorowane. W jednym, z przytoczonych przez Elwirę Wilczyńską fragmentów pamiętnika zamieszczonego w antologii *Młode pokolenie chłopów* (t. 2, 376) kobieta wspomina o żalu, jaki wzbudzał w niej obraz czułego stosunku sąsiadki do córki, którego brakowało w jej własnym domu. „Obciążenie obowiązkami domowymi oraz brak czułości ze strony najbliższych, choć trudne dla autorek pamiętników, przyjmowane były z pokorą jako zjawiska normalne, typowe dla społeczności, w jakiej funkcjonowały. Protest wobec zastanej rzeczywistości pojawiał się dopiero wtedy, gdy dzieci porównywały swoje położenie z sytuacją rówieśników” (Wilczyńska, 45). W drugiej części artykułu Autorka analizuje relacje pamiętnikarek dotyczące dzieci. Co ciekawe w pamiętnikach wiejskich kobiet zawsze pojawiają się informacje – mniej lub bardziej szczegółowe, czy obszerne, o większym lub mniejszym nasyceniu emocjonalnością – o dzieciach. Zarówno synach, jak i córkach. Z pewnością sytuacja ta jest efektem psychosomatycznej więzi kształtującej się pomiędzy matką i

dzieckiem. Jak zauważyła autorka: „Macierzyństwo należało do pierwszoplanowych powinności kobiety wobec społeczności wiejskiej i wobec kosmosu” (Wilczyńska 46). Wilczyńska zwraca również uwagę na negatywne wartościowanie przez niektórych ojców przychodzących na świat córek. Zadaje jednocześnie pytanie „(...) czy ojciec faktycznie z awersją odnosił się do nowo narodzonej córki, czy może brak entuzjazmu, z jakim przyjął nowinę o powiększeniu się rodziny, został przez autorkę wyolbrzymiony tak, aby podtrzymać obraz męża-tyran?” (Wilczyńska, 46). Tym bardziej, że tego rodzaju opisy pojawiają się w kontekście wspomnień kobiet żyjących w nieudanych (według ich relacji) związkach. Jak sama autorka zauważyła, trudno odpowiedzieć na to pytanie. Oddając głos pamiętnikarkom, umożliwiła spojrzenie na świat z ich perspektywy, mając świadomość wszystkich przerysowań i subiektywności tego typu narracji.

Artykuł Olgi Zadurskiej *Ludowy wizerunek dzieci kalekich i jego społeczne konsekwencje* jest doskonałą analizą zjawiska negatywnej waloryzacji dzieci niepełnosprawnych – zarówno psychicznie, jak i fizycznie – w polskiej kulturze ludowej w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. Punktem wyjścia dla rozważań są źródła folklorystyczne i etnograficzne. Z przeanalizowanych przez autorkę źródeł wyłania się obraz „zaświatowego” pochodzenia wszelkiego rodzaju ułomności. Wyobrażenia na temat źródeł kalectwa autorka podzieliła na cztery grupy. Do pierwszej zalicza „przekonania o związkach kalectwa z nadprzyrodzonymi zależnościami w świecie” (Zadurska, 55). Drugą grupę tworzą wierzenia, według których kalectwo jest formą „dopustu Bożego” (Zadurska, 56). Trzecia grupa składa się z wyobrażeń na temat kalectwa wywołanego czarami (56). Natomiast czwarta grupa to przekonania o kalectwie jako efekcie „działalności wrogich człowiekowi sił demonicznych” (57). Tym samym dzieci odróżniające się od reszty rówieśników/społeczności wiejskiej naznaczone były emblematem zaświatów. Z reguły były to zaświaty demoniczne, przerażające swoją chaotycznością i destruktywnością. Poprzez kalekie dzieci pierwiastek demonizmu uzewnętrzniał się w świecie człowieka, a one przekształcały się w oczach postronnych obserwatorów w znaki zapowiadające zagrożenie płynące z zaświatów. Pociągało to za sobą przerażające konsekwencje – odtrącenie takich dzieci, zepchnięcie ich na margines życia wiejskiej społeczności, czy wreszcie skazanie na śmierć. „Dostrzeganie demona w zdradzającym oznaki odmienności dziecku prowadziło do wniosku, że jego zgładzenie nie tylko nie jest morderstwem (rozumianym jako odbieranie ludzkiego życia, lecz stanowi wręcz formę ochrony zbiorowego interesu przed negatywnym oddziaływaniem zaświatowej mocy” (Zadurska, 64). Jednym słowem chroniło społeczność wiejską przed chaosem i bezładem, porządkowało zaburzony porządek rzeczywistości, który w kulturze tradycyjnej był wartością samą w sobie (Por. Bartmiński, 1995, 11).

Artykułem zamykającym część studiów i rozpraw odnoszących się do kulturowego obrazu dziecka i dzieciństwa jest praca Moniki Nawrot-Borowskiej, pt. *Seksualność dziecka i „tajemne grzechy młodości” w świetle poradników z drugiej połowy XIX i początku XX*

wieku. *Zarys problematyki*. Jest to próbą spojrzenia na problematykę zjawiska onanizmu wśród młodzieży przez pryzmat wszelkiego rodzaju poradników dotyczących higienicznego trybu życia. Tego typu narracje są doskonałym źródłem poznania ówczesnej mentalności, oceny zachowań tabuizowanych, a także wyobrażeń na temat konsekwencji onanizmu, do których zaliczano między innymi: niemrawość, brak zadowolenia, bojaźliwość, smutek, a wreszcie obłąd.

Część *Dziecko i dzieciństwo w kontekście literatury* otwiera artykuł Weroniki Kosteckiej *Dziwne – odmienne – obce. Dziecko jako Inny we współczesnej polskiej prozie dziecięcej i młodzieżowej*. Autorka w artykule przybliży kategorię inności w kontekście literatury dziecięcej i młodzieżowej. Do tego celu wykorzystuje powieści Barbary Ciwoniuk, Ireny Landau, Ewy Nowak, w których pojawia się aspekt inności wynikającej z niepełnosprawności fizycznej. Niepełnosprawność intelektualna, jako jedna z form odmienności rozpatrywana jest przez pryzmat powieści Katarzyny Ryrych i Beaty Wróblewskiej. W artykule tym autorka przybliży również inność będącą wynikiem odmienności narodowej. Problematykę tą przybliży na podstawie powieści Grzegorza Gortata i Ewy Grętkiewicz. Autorka próbuje przeanalizować, w jaki sposób w powieściach polskich autorów prezentowana jest problematyka inności – odmienności. Po przedstawieniu i przeanalizowaniu wybranego materiału, autorka dochodzi do konkluzji, iż „Polska literatura dla dzieci i młodzieży bez wątpienia podejmuje wyzwanie, jakim jest zwrócenie uwagi niedorośłego odbiorcy na tego rodzaju zagadnienia i oswojenie go z nimi” (Kostecka, 107). Dlatego, podobnie jak baśnie, które mogą pełnić funkcje psychoterapeutyczne (Osuchowska, 1978, 153-160), tak opowieści o dzieciach naznaczonych odmiennością niosą w sobie ogromny potencjał umożliwiający zrozumienie Innego

Rozprawa *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych* napisana przez Katarzynę Wydolną-Tatar dotyczy współczesnych powieści dla dzieci traktujących o wojennych losach ich rówieśników. Analizuje między innymi powieści Pawła Beręsewicza – *Czy wojna jest dla dziewczyn*; Joanny Pauzińskiej – *Kasiunia* i *Mój tato szczęściarz*; Renaty Piątkowskiej – *Wszystkie moje mamy*; Michała Rusinka, *Zakłęcie na „w”*. Wszystkie z nich, wydane przez łódzkie wydawnictwo „Literatura” charakteryzują się tym, że: „Narracje o II wojnie światowej dla najmłodszych eksponują indywidualne doświadczenie bohaterów według zasady rówieśnictwa, ujmują sytuacje postaci-dziecka w konstelacji rodziny oraz dbają o emocjonalne bezpieczeństwo dziecka-odbiorcy, nie epatując okrucieństwem, ale wyzwalaając głębokie współczucie i empatię” (Wydolna-Tatar, 113). Dzięki temu „mały odbiorca” czuje się częścią poznawanej historii, utożsamia się z bohaterami i ich odczuciami. Poznaje smutek i strach, a zarazem nie jest atakowany brutalnymi scenami. Z pewnością niebagatelną w tym rolę odgrywa „zasada rówieśnictwa” opierająca się „(...) na wiekowej odpowiedniości literackiej postaci i potencjalnego czytelnika. Zabieg ten zapewnia zniesienie pokoleniowego dystansu, proponuje określone analogie poznawcze i emocjonalne” (114). Ważna jest również forma

narracji, jej estetyzacja i wzbogacenie przekazu odpowiedni przygotowanymi ilustracjami. Niejednokrotnie ilustracje i tekst powieści tworzą integralną, uzupełniającą się całość. Jak zauważyła autorka artykułu: „Literackie estetyzacje wojny w narracjach dla najmłodszych wpisują się w rozmaite tendencje kulturowe, aktualizują problematykę II wojny światowej przy pomocy skorelowanego słowa i obrazu” (123). Zastanawia mnie jedna kwestia. Jak silne jest oddziaływanie niewyobrażalnej tragedii, jaką jest wojna, która piętnuje wszystkich – zarówno dorosłych, jak i dzieci, skoro po dziesięcioleciach od zakończenia tej, która spopieliła Europę, wciąż spoglądamy w jej otchłań.

Artykuł, pt. *Różne odcienie dzieciństwa w utworze Agnieszki Suchowiejskiej Mat i świat* autorstwa Macieja Skowery jest analizą wymienionej w tytule powieści, w której tytułowym bohaterem jest miś. Wyprodukowany w chińskiej fabryce „pluszak” „wyrusza” w podróż przez świat. W pewien sposób jego postać wpisuje się w znany już z innych powieści motyw wędrującego pluszowego niedźwiadka¹. Odmiennność polega na tym, iż poprzez jego przygody ukazane zostają różne konteksty kulturowe oraz różnice w mentalności i wrażliwości kolejnych właścicieli zabawki. Począwszy od Olafa – holenderskiego dziecka z bogatej rodziny, przez mieszkającą w Polsce Kasię, której mama kupuje misia w sklepie z odzieżą używaną, rodzeństwo mieszkające w Kairze, a skończywszy na Hosnim – synu zbieracza śmieci. Do tego ostatniego miś trafia po znalezieniu go przez ojca w plastikowym worku, gdzieś na ulicach Kairu. Co ciekawe, to właśnie ostatnie z dzieci, żyjące na obrzeżach świata w „Śmieciowej Wiosce Mokattam” traktuje misia w sposób szczególny – rozmawia z misiem i nadaje mu imię. Autor porównuje tę scenę do fragmentu *Księgi Rodzaju*, w którym „(...) Adam nazywa stworzone przez Boga zwierzęta” (Skowera, 135). Myślę, że jest to trafna interpretacja aczkolwiek w scenie tej można dopatrzeć się również elementu inicjacyjnego. Po wszystkich przygodach miś, który posiada (nieznane nowemu właścicielowi) imię fabryczne Mat, niewyróżniające go spoza masy innych wyprodukowanych „Matów” – otrzymuje nowe imię – zindywidualizowane. Tym samym przestaje być zabawką – przedmiotem. Przestaje być produktem seryjnym – masowym, a staje się „Kimś” wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju.

Wszystkie artykuły zamieszczone w dwudziestym trzecim tomie kwartalnika „Litteraria Copernicana” są godne polecenia. Dzięki doborowi tematów i autorów problematyka dziecka i dzieciństwa ujęta została w sposób szeroki i intrygujący. Z pewnością wnoszą one

¹ Wystarczy wspomnieć *Bohaterskiego Misia* Bronisławy Ostrowskiej, jak również kontynuację przygód Misia w powieści Bohdana Królikowskiego *Ten dzielny Miś*. Również niektóre przygody Misia Uszatka były wynikiem jego zagubienia (Janczarski, 2006).

istotny wkład do dyskursu w danym temacie i otwierają pole do dalszych badań i poszukiwań.

Bibliografia

- Barański, Janusz, 2008, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bartmiński, Jerzy., 1995, *Formy obecności sacrum w folklorze*; w: Jerzy Bartmiński, Maria Jasińska-Wojtkowska (red.), *Folklor – sacrum – religia*, Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, ss. 9-19.
- Delimata, Małgorzata, 2004, *Dziecko w Polsce średniowiecznej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Dostojewski, Fiodor, 1979, *Chłopczyk na gwiazdce u Pana Jezusa*; w: tenże, *Opowieści fantastyczne*, (przeł.). Maria Leśniewska, Kraków.
- Gaj-Piotrowski, Wilhelm, 1993, *Duchy i demony w wierzeniach ludowych z okolic Stalowej Woli – Rozwadowa i Tarnobrzega*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Janczarski, Czesław, 2006, *Miś Uszatek*, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Kalniuk, Tomasz, 2014, *Mityczni obcy. Dzieci i starcy w polskiej kulturze ludowej przełomu XIX i XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Karwot, Edward, 1955, *Katalog magii Rudolfa. Źródło etnograficzne XIII wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kowalski, Piotr, 2004, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Królikowski, Bohdan, 1995, *Ten dzielny Miś*, Lublin: Wydawnictwo Marek Łoś.
- Kubale, Anna, 1984, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ostrowska, Bronisława, 2011, *Bohaterski Miś. Czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Osuchowska, Izabella, 1978, *Wykorzystanie bajek i baśni w psychoterapii dzieci i młodzieży*; w: Skrobiszewska Halina (wybór i opracowanie), *Baśń i dziecko*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, ss. 153-160.

Tłumaczenie

KONIEC MENTALNOŚCI¹

Jean Wirth

Przełożył Jakub Dadlez

Niniejszy tekst jest niepublikowanym wystąpieniem z 19 maja 1988 roku, wygłoszonym w pałacu Uniwersytetu w Strasburgu, na którym uczyłem, w ramach pożegnania z moimi studentami i kolegami po fachu – zostałem bowiem mianowany profesorem w Genewie. Okoliczności nie sprzyjały prezentacji szczegółowych badań, a przyjazna atmosfera zachęcała do bardziej osobistej wypowiedzi. Była to okazja, by wyjaśnić powody – nie tylko akademickie, ale też polityczne i etyczne – dla których odrzucałem pewien sposób pisania historii na rzecz innego, odchodząc od dość ponurej neutralności, którą zakładały uczone prace. Czy po szesnastu latach trzeba przywoływać to wystąpienie o często bezceremonialnym i polemicznym tonie? Czy należałoby usunąć aluzje do postaw politycznych umarłych bądź żyjących historyków? Byłoby to trudne o tyle, że chodzi właśnie o ukazanie relacji kariery historyka z jego postawą polityczną. Czy należałoby wyciszyć stwierdzenia, które podają w wątpliwość zdrowy rozsądek lub uczciwość jakiegoś sławnego historyka? A zarazem jak mówić o sposobie pisania historii jako nierozumnym i nieuczciwym? Ostatecznie podejmuję ryzyko opublikowania tekstu bez zmian, nie jest bowiem możliwe wytłumaczenie przesłanek mojej pracy historyka niższym kosztem.

Kilka lat temu jeden z najbardziej znanych mistrzów francuskiej szkoły historycznej wygłosił w tym gmachu wykład o polowaniu na czarownice. Wyjaśnił on ustanie prześladowań w XVII-wiecznej Francji z zadziwiającą prostotą: było to skutkiem pojawienia się mentalności kartezjańskiej. Na koniec wykładu pozwoliłem sobie zapytać go, czym jest mentalność kartezjańska, i otrzymałem następującą odpowiedź: „Cóż, wie pan, nie jestem filozofem!”.

Czy trzeba redukować historię mentalności do postawy intelektualnej tego rodzaju? W sumie tak, albowiem jedno z dwojga:

- bądź uznajemy, że miejsce historycznego wyjaśnienia zajmuje tautologia – polowanie na czarownice skończyło się, gdyż pojawiła się mentalność przeciwna temu polowaniu; francuscy pracodawcy za mało inwestują, bo nie mają mentalności inwestorów; francuscy robotnicy nie pracują, bo ich mentalność skłania ich do nicnierobienia – i tak dalej. Bez trudności rozpoznajemy tu pewien typ wyjaśniania, który w wersji Molière’a sięgał szczytów myśli medycznej: opium usypia, gdyż posiada cnotę usypiania;
- bądź też historyk próbuje skonstruować nietautologiczne wyjaśnienie badanego zjawiska, a wówczas mentalności stają się zdecydowanie bezużyteczne. Przyznając, zgodnie z moim własnym przekonaniem, że polowanie na czarownice przeprowadzano na początku epoki nowożytnej po to, by później zastąpiły je prześladowania religijne, by modyfikowało system sąsiedztwa i pokrewieństwa,

¹ Referat wygłoszony 19 maja 1988 roku w pałacu Uniwersytetu w Strasbourgu.

oraz że było podejmowane przez władze, które w ten sposób uzasadniały swoje absolutystyczne dążenia – do tych racji nie trzeba już dodawać mentalności łowców czarownic. I zniknięcie powodów wystarczy, by wyjaśnić koniec zjawiska, bez odwoływania się do kartezjańskiej mentalności, którą wszak bardzo trudno byłoby zdefiniować.

W obu przypadkach mentalności nie wyjaśniają absolutnie nic.

Jednakże w moim dzisiejszym wystąpieniu odrzucenie historii mentalności jest tylko celem pobocznym. To, co przed chwilą powiedziano, mogłoby zostać powtórzone w wielu wariantach w stosunku do sporej części dzieł historycznych sprzedawanych we FNAC-u². Mnie wydaje się bardziej interesujące, by spróbować wyjaśnić, jak do tego doszło, oraz zobaczyć, czy można z tego wyjść.

Czym są mentalności?

Abstrakcyjna refleksja nie jest siłą historyków i rzadko kiedy wymyślają oni nowe koncepcje. Tak zwana nowa historia zaczerpnęła pojęcie mentalności od historyków, którzy pisali pięćdziesiąt lat wcześniej i którzy sami znaleźli je u socjologa z początku wieku Luciena Lévy-Bruhla. Rozpowszechniał on to słowo od 1910 roku w książce o wyśmienitym tytule *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, czyli u Indian, Czarnych, Kanaków i tak dalej. Według Lévy-Bruhla z jednej strony mamy Zachód, którego myśl zasada się na logice „arystotelesowskiej” (skądinąd nigdy nie próbował jej rzetelnie zdefiniować), z drugiej zaś społeczeństwa podrzędne, które nie znają zasady identyczności. Tak więc zadaniem, którego podejmuje się ów socjolog, jest opisanie form ich prymitywnej myśli, złożonej z symboli i połączeń sprzecznych idei, bliskiej dziecięcości.

Od 1923 roku wielki socjolog Marcel Mauss odrzucał ten punkt widzenia³. Później angielski antropolog Evans-Pritchard pokazał, że badane prymitywne mentalności są bardzo podobne do naszych własnych zachowań symbolicznych⁴. Wreszcie sam Lévy-Bruhl przyznał się pod koniec życia do pomyłki w swoich *Carnets*⁵. Kariera mentalności powinna się więc była wtedy zatrzymać.

Do katastrofy doszło na początku lat trzydziestych, gdy dwóch młodych historyków, którzy nauczali w Strasburgu – Marc Bloch i Lucien Febvre – zechcieli zainteresować się socjologią. W *Spółeczeństwie feudalnym* Marca Blocha szkody są jeszcze ograniczone⁶. Erudycja autora może się równać tylko z jego talentem do syntezy. Jednak przekonanie,

² Odpowiednik polskiej sieci sklepów Empik [przyp. tłum.].

³ M. Mauss, *Oeuvres*, vol. 2, Paris 1968–1969, s. 125 i nn.

⁴ Zwłaszcza E.E. Evans-Pritchard, *La Religion des primitifs à travers les théories des anthropologues*, trad. fr., Paris 1971, s. 94 i nn.

⁵ L. Lévy-Bruhl, *Carnets*, Paris 1949.

⁶ M. Bloch, *Spółeczeństwo feudalne*, tłum. E. Bąkowska, wstęp A.F. Grabski, Warszawa 1981.

że intelektualne konstrukty średniowiecza wyłaniają się z jakiejś mentalności prelogicznej prowadzi go do całkowitego pominięcia kwestii ram intelektualnych. Z klerem, najliczniejszym i najsilniejszym, jaki kiedykolwiek istniał w społeczeństwie, rozprawia się na jedenastu stronach⁷. Jego dzieło intelektualne jest wyraźnie zignorowane na rzecz ośmiu słabych i sprzecznych stron o „mentalności religijnej”⁸. Czytamy tam, że „ich wyobrażenie o przeznaczeniu człowieka i wszechświata mieściły się mniej więcej dokładnie w ramach określonych przez chrześcijańską teologię i eschatologię w ich zachodnich formach” – co uzasadniałoby przynajmniej kilka stron o tej teologii. Jednak na następnej stronie autor zapomina, co powiedział chwilę wcześniej, i uwalnia się od problemu: „Krótko mówiąc, nigdy teologia nie była mniej zgodna z naprawdę odczuwaną i przeżywaną religią”. Kilka banałów o religii ludowej zastępuje więc analizę systemu religijnego, nie przekazując nic szczegółowego na temat jej obrazu wszechświata.

Na szczęście Marc Bloch miał też w swoim łuku inne cięciwy niż historia jakichś mentalności i w jego wpływowej książce są one tylko produktem ubocznym. Tymczasem Lucienowi Febvre’owi, jego rozgadane mu towarzyszywi, udało się napisać setki stron o mentalnościach, w czasie gdy Bloch przystąpił do ruchu oporu. Wydana w 1942 roku *Le problème de l’incroyance au XVIe siècle* próbuje wykazać, że nie można myśleć poza normami systemu, w którym się żyje, że nie jest możliwa walka przeciwko takiemu systemowi⁹. Zajmując się ludźmi w XVI wieku, współczesnymi Tycjana czy Michała Anioła, Febvre nie waha się objaśniać prymitywnego i irracjonalnego charakteru ich myśli przez niedorozwój zmysłu wzroku¹⁰. Jak gdyby było to trudne do wykazania, powołuje się na autorytet – jak go nazywa – „naszego mistrza Lévy-Bruhla”¹¹ w przezabawnym ustępie:

Zmysł intelektualny *par excellence* – wzrok – nie zajął jeszcze pierwszego miejsca, zdystansowany przez wszystkie inne. Jednak „intelektualny” i „inteligencja” – właśnie te słowa wymagają jeśli nie zdefiniowania, to przynajmniej datacji. I jako czytelnicy pięknych książek Lévy-Bruhla nie potrzebujemy, by nam to nieodparcie wykazywano.

Książki Lévy-Bruhla – tak naprawdę jednak nie ma osoby współżyjącej długo z ludźmi XVI wieku, która w trakcie studiów nad ich sposobami [*façons*] (*sic*) myślenia i odczuwania nie byłaby uderzona wszystkim tym,

⁷ Tamże, s. 517–528.

⁸ Tamże, s. 167–175.

⁹ L. Febvre, *Le Problème de l’incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, rééd., Paris 1968.

¹⁰ Tamże, s. 402 i n.

¹¹ Tamże, s. 17.

co ujawnia ich „mentalność prymitywną”, którą filozofia tak ciekawie dla nas odtworzyła.¹²

Ten kawałek antologii przywołuje kilku uwag. Po pierwsze chciałbym wiedzieć, co sądzą stowarzyszenia niepełnosprawnych fizycznie o zakładanej tu relacji między sprawnością jakiegoś zmysłu a inteligencją. Jako historyk sztuki zafascynowany obrazami jestem zwalony z nóg, gdy opisuje się „ten XVI wiek, który *najpierw* nie widzi, [lecz] który słyszy i czuje zapachy, który wdycha i chwyta dźwięki”¹³. O ile dobrze rozumiem, dalej Febvre sugeruje, że samo słowo „inteligencja” jeszcze nie istniało. Nie wiem, czy chce powiedzieć, że nie istniał francuski wyraz *intelligence* czy że nie odpowiadał temu samemu pojęciu co dziś, bo autor ten nie miał nigdy bardzo jasnej idei różnicy między historią słowa a historią pojęcia. Mimo wszystko, przyjąwszy, że ludzie renesansu nie mieli „tej potrzeby dokładności, która jest w nas”, proponuje on datację tego słowa, ostatecznie bez definiowania go – co mnie wydaje się szczytem wszystkiego. Podejrzewam, że w jego mniemaniu wpierw historyk datuje, a potem filozof definiuje. Co jednak znaczy datacja zjawiska jeszcze nieokreślonego? Gdybyśmy chcieli datować wyraz „inteligencja”, trzeba by najpierw spytać, czy mówimy o jakości intelektualnej, której domaga się Lucien Febvre, czy o zмовie z wrogiem [*l'intelligence avec l'ennemi*]. W końcu jego tekst zdobi bardzo zabawna uwaga: „Rozumie się, że odwołując się do tych książek [Lévy-Bruhla], nie zajmujemy stanowiska w wielkiej debacie, którą wywołała jego teza o *ante*-logiczności, antylogiczności czy przynajmniej alogiczności. Są to przedmioty filozofów, co do których możemy sięgnąć po A. Reya *De la pensée primitive à la pensée actuelle* [...]”.

Podział pracy między historię i „filozofię” wygląda zatem następująco. „Filozof” opisuje myśl przedlogiczną, historyk inspirowany się i opisuje jako przedlogiczną myśl, którą bada, a jeśli później inni „filozofowie” podważają samo istnienie myśli przedlogicznej – umywa ręce. Historyk datuje przedmioty i nie musi się faktycznie przejmować, czy one istnieją czy nie. „Są to przedmioty filozofów...”. Czy byłoby przesadą mocne stwierdzenie, że historia mentalności zaangażowała się w niszczący podział pracy, który prowadzi ją do mówienia tak, by nie mówić nic, i że tego rodzaju tekst jest świadectwem upadku rozumu?

Dodam, że do tego upadku rozumu dołącza pewien upadek moralny. We wstępie Febvre cytuję z aprobatą i przyjmuje jako wzorcowy tekst filozofa o nazwisku Frédéric Rauh: „Tak jak inne elementy jej historii, moralne wierzenia ludzkości były w każdym momencie wszystkim, czym mogły być. W związku z tym aktualne prawdy moralne, nawet jeśli mogliśmy je wcześniej przeczuwać, były pozbawione jakiejkolwiek wartości praktycznej – i ci, którzy je byli głosili, nie mieli racji wobec siebie współczesnym”¹⁴. To

¹² Tamże, s. 404.

¹³ Tamże, s. 399.

¹⁴ Tamże, s. 16 i n.

sformułowanie, które historyk chce „przenieść z płaszczyzny moralności na płaszczyznę wierzeń”, powraca, by potępić wszelką opozycję wobec współczesnych wartości, a tym samym wszelką próbę ich zmiany. Odtąd pozostaje tylko przyjąć jako istotowe wartości powszechne, za „detale”¹⁵ natomiast uznać przedmioty, które mogłyby wywołać odchylenia. W szczęśliwym wieku takie myślenie byłoby zapewne tylko nierozważnością. W wieku Auschwitz i Hiroshimy – jest ono bardzo niepokojące.

Można by sądzić, że Lucien Febvre stanowi archaiczne stadium historii mentalności i że sytuacja musiała się dotąd uporządkować, a jednak odwołanie do mentalności kartezjańskiej, o której wspominałem na początku, wystarcza, by ostrzec nas, że złe nawyki nie obumarły. Zresztą w pracy zbiorowej pod tytułem *La nouvelle histoire*¹⁶ dowiadujemy się, że mentalności są trudne do zdefiniowania, ale kiedyś się to uda. Nieodparcie przypominają mi się odpady nuklearne, których zniszczenie jest niemożliwe i można je tylko hermetycznie przechowywać, ale których postępy nauki bez wątpienia jeszcze nam dostarczą. W takich warunkach nie jestem zdolny lepiej ograniczyć [*définir*] mentalności niż przez znalezienie sposobu na magazynowanie tych odpadów nuklearnych, mogę jednak spróbować je mniej więcej scharakteryzować.

Wydaje mi się, że historykom używającym tego słowa najczęściej chodzi o nagromadzenie wierzeń, o swego rodzaju myśl bierną i łatwą do zobiektywizowania – nie o myśl, którą próbuje się zrozumieć i uczynić własną, ale raczej o opór wobec racjonalności i zmiany, inercję ducha. Mentalności są więc prymitywne lub archaiczne niemal z definicji; są stadium psychicznej ewolucji przewyższanym przez historyka, jak idee dziecka przez te dorosłego. Zwykle chodzi również o myśl zbiorową, „mas”, „ludu”. O ile mentalności Luciena Febvre’a miały skłonność do włączania klas dominujących oraz intelektualistów XVI wieku, o tyle obecni historycy mentalności, jak Delumeau, Muchembled czy Chaunu, raczej zdają się przeciwstawiać mentalność „mas” – „ukulturalniającej” myśli „elit”, tak że mentalności jawią się jako zarazem przewyżnione i społecznie podrzędne. Znaczy to, że mają w sobie również coś dobrego: są powszechne, pobożne, uroczyste, towarzyskie, posłuszne. Nasi przodkowie byli ludźmi prostymi, którzy żenili się z dziewczynami z wioski, nie stosowali pigułki i wydawali ładne dzieci dla Francji. Wzrusza nas ich ignorancja i wiara, natomiast zazdrościmy im bliskości z przyrodą i uroczej naiwności. Jedną z najbardziej stałych cech historii mentalności – u historyków wszelkich opcji politycznych – jest uczucie serdecznej ambiwalencji wobec przeszłości i „ludu”. Mentalności nie są absolutnie negatywne, ale raczej pozbawiające. Opisuje się ludzi wyzbytych pewnych jakości, na

¹⁵ Aluzja do wyrażenia członka francuskiej skrajnej prawicy Jeana-Marie Le Pena, który określił tak nazistowskie obozy zagłady.

¹⁶ *La nouvelle histoire*, sous la direction de J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel, Paris 1978.

przykład czułości dla ich dzieci według Ariès¹⁷, ale także pewnych wad – ogólnie rzecz biorąc, nie są oni indywidualistami.

Czemu służą mentalności?

Być może tego rodzaju karykatura historii mentalności jest trochę „redukująca”, ale jak precyzyjnie zdefiniować coś ruchomego, sprzecznego i ulotnego? Historia mentalności nie ma doktryny, a nie jest możliwe wyłożenie doktryny, która nie istnieje. Natomiast z pewnością ma ona funkcje i wydaje mi się, że można ją opisać dużo lepiej poprzez te funkcje. Spróbuję więc odpowiedzieć na następujące pytanie: czemu służą mentalności? A przede wszystkim: jakie zajmują miejsce w dyskursie akademickim?

Zrazu wydaje się, że zajmują one dość szczególną niszę między zasadniczo dwiema formami historii: historią „faktów materialnych” oraz historią „idei”. Prawdopodobnie nie istnieją fakty materialne, gdyby bowiem istniały, mielibyśmy również fakty niematerialne, to znaczy fakty o naturze duchowej. Tymczasem właśnie dochodzi do instytucjonalizacji tego absurdalnego podziału. Pewien historyk ekonomista pokroju Fernanda Braudela, a więc skądinąd typ antymarksistowskiego historyka mieszczańskiego, narzucił pojęcie cywilizacji materialnej, które zyskało także uznanie archeologów.

Otóż idea istnienia oddzielnej cywilizacji materialnej zdaje mi się nieunikniona w ramach pewnego typu postępowania historycznego. Rzeczywiście jeśli stosujemy do realiów przeszłości pojęcia pochodzące z nowoczesnego ekonomizmu, jeśli mówimy o *trends*, krańcowych stopach podatkowych, produktywności i tak dalej, to zauważamy rozejście się naszego punktu widzenia z tym ludźmi, o których opowiadamy. Jest to normalne i nie sądzę, żeby historia ekonomiczna musiała rezygnować z używania nowoczesnych pojęć – nie zamierzamy porzucać historii ekonomicznej średniowiecza, skoro w średniowieczu nie było historii ekonomicznej. Trudność pojawia się wówczas, gdy trzeba przełożyć dyskurs przeszłości o realiach ekonomicznych na nasz aktualny język – w przykładowym średniowieczu nie istniał autonomiczny i specyficzny dyskurs o ekonomii, taki jak podręcznik Raymonda Barre albo przewidywania guru z Wall Street. Gospodarka nie stanowiła autonomicznego sektora, a tym bardziej samoistnego celu – jak to jest dzisiaj – któremu podporządkowuje się całe społeczeństwo i dla którego poświęca się nawet środowisko czy losy planety. Żeby trafnie wyrazić swój nowoczesny punkt widzenia na dawne konceptualizacje gospodarki, historia ekonomiczna musiałaby móc oderwać się od swych własnych ram w taki sposób, który nie byłby ideologicznie neutralny i który zdziwiłby ekonomistów. Jak pokazują teoretyczne rozważania Maurice’a Godeliera i

¹⁷ P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, rééd., Paris 1973.

Alaina Guereau, musiałaby porzucić fikcję *homo oeconomicus*, tak drogą funkcjonalistom, jak i tę o racjonalności ekonomicznej.

W przypadku archeologii sprawy są jeszcze bardziej klarowne. Archeolog ujmuje fragmenty naczyń w ramach stratygrafii – przekształca je w próbki laboratoryjne i bada zasadniczo ich strukturę fizyczną. Archeologia prehistoryczna i protohistoryczna udoskonaliła metody pozwalające obejść się bez źródeł pisanych dla przedstawienia jakiejś cywilizacji. Dziś archeologia okresu historycznego hołduje tym metodom, które ją istotnie odnowiły. A zatem archeologowi jeszcze trudniej jest wprowadzić to, co odnajduje, w relację ze sposobem, w jaki konceptualizowali to dawni ludzie.

Oto dostrzegamy, że dyscypliny próbujące izolować jakąś cywilizację materialną same siłą rzeczy wywołują potrzebę dyscyplin komplementarnych. Dwie istniejące dyscypliny powinny więc odegrać główną rolę: historia religii i historia idei. Jednak zupełnie tak nie jest.

Historia religii jest w znaczącej większości wypadków praktykowana przez historyków badających religię, do której przynależą i której bardzo często sami są teologami, duchownymi lub wierzącymi. Gdy pisałem książkę o Lutrze, ze zdumieniem odkryłem, że wszyscy wokół uznali mnie za luteranina. Zainteresowanie funkcjonowaniem lub imaginariem jakiejś społeczności religijnej, do której sami nie należymy, jest czymś równie nieprzyzwoitym jak podglądanie sąsiadów w ich sypialni. Za to gdy chodzi o analizę jakiejś teologii, trzeba nauczyć się słownika plemiennego, a jeśli mamy do czynienia jak w średniowieczu z teologią wysokiej próby, niezbędny jest pewien smak dla refleksji abstrakcyjnej. Podobny problem dotyczy historii intelektualnej, lepiej znanej jako „historia idei”.

Historia idei nie jest uwielbiana i nie stanowi nawet dyscypliny akademickiej. O ile wiem, nie otrzymujecie żadnych nauk tego rodzaju i nie przypominam sobie, żeby kiedykolwiek było to odczuwane przez osoby odpowiedzialne za programy [kształcenia] jako brak. Dałoby się znaleźć kilku historyków idei na wydziale filozofii czy w czwartej sekcji École Pratique des Hautes Études. Jednakże sami filozofowie nie lubią historii idei. Obawiają się, że zastąpi nabożną filozofię, że zajmiemy się pytaniem, czemu Heidegger myślał to lub tamto, zamiast czcić bożka i słuchać z oddaniem kazań jego kapłanów.

Ogólniej rzecz biorąc, historia wiedzy technicznej i ścisłej, czy chodzi o teologię, filozofię, medycynę, czy o prawo, cierpi przez zbyt wąsko specjalistyczny charakter badań oraz obecne nauczanie. Wyjątkowo rzadko można znaleźć kogoś zarazem obytego z wiedzą historyczną i obznajomionego ze specyficznymi naukami i technikami, zwłaszcza tymi już od wieków niepraktykowanymi. Francja na przykład w XX wieku wydała tylko jednego historyka techniki godnego tego miana: Bertranda Gille’a.

Sytuacja ta wydaje mi się w znacznej mierze tłumaczyć sukces historii mentalności, to znaczy pewnej historii myśli pojmowanej jako historia nie-myśli. Od wielu lat interesuję się średniowieczną logiką. To dość surowa dziedzina, trudna, ale pasjonująca. O ile mi wiadomo, żaden wykształcony historyk nigdy nie zajął się tą tematyką i wszyscy badacze

dziejów logiki sami są logikami. Znając co nieco źródła, trudno mi zrozumieć, jak historycy, którzy nieraz przeprowadzają sylogizm z wielką trudnością, mogą odmawiać średniowieczu smaku dla precyzji i ścisłości i ukazują siebie jako przewyższających myśl, której nie znają. Jeśli kiedyś do niej przysiądą, zorientują się, że wieki średnie posiadały niewiarygodnie potężną semantykę, dominującą nad tą z *Principia mathematica* Russella. A jeśli semantyka w *Principia* została podjęta i przekroczona, to stało się tak dzięki polskiej szkole międzywojennej, dzięki ludziom, którzy otrzymali jeszcze scholastyczne wykształcenie, a więc nie byli zanadto oddaleni od średniowiecznego barbarzyństwa¹⁸. Trzeba jednak przyznać, że łatwiej jest uznać średniowiecze za „antylogiczne” niż czytać ówczesny traktat o semantyce.

Historię mentalności uprawia się więc raczej jako historię pozbawienia wiedzy niż historię wiedzy. Tłumaczy to jej upodobanie do tego, co nazywa „masami”, „ludem”, do pewnego rodzaju przeciętnego człowieka bez indywidualności, co usprawiedliwia się przez uznanie indywidualności za zdobycz nowoczesnego indywidualizmu – podczas gdy sami znajdujemy się w być może najbardziej korporacyjnym wieku kiedykolwiek. Dla leniwego historyka przeciętny człowiek jest bardzo użyteczną fikcją, gdyż nie posiada on żadnej wiedzy szczegółowej. Jest czymś w rodzaju chłopca niemającego szczegółowej wiedzy nawet o rolnictwie. Chłop według historii mentalności musi się bowiem zadowolić kilkoma przysłowiami o porach roku i ochroną świętych patronów, by uprawiać swoją ziemię. Nie dziwi, że przedstawia się go zwykle jako chorego i wygłodniałego. I ponieważ jest przeciętny we wszystkim, umiera w wieku trzydziestu pięciu lat zgodnie z przewidywaną dla niego przez demografów długością życia.

Dodatkowo przeciętny człowiek nie umie pisać (na pewno nie po łacinie), a więc historyk takiego człowieka nie musi go czytać. Dowiedział się z gazet, że prymitywni boją się nocy, burzy i duchów, bo nie mają sposobów, by się przed nimi bronić, i dlatego też są bardzo religijni. Wychodząc od tego wzorca, można napisać tysiące stron o średniowiecznej religii bez żadnej lektury traktatu teologicznego czy choćby dewocyjnego. Jak zauważa amerykańska historyczka Caroline Bynum, przechowujemy dziesiątki lub setki tysięcy stron o średniowiecznej pobożności, a mimo to wolimy mówić o religii chłopów, której prawie nie można poznać¹⁹.

Łatwość nie jest zapewne jedyną zaletą historii mentalności. Gdy przyjrzeć się temu wytworowi, tak głęboko związanemu z duchem Francji, najbardziej uderzająca jest sztuka konsensusu. W sumie jest pisana przez ludzi o wszelkiej proweniencji politycznej, od

¹⁸ Właściwie ontologia Leśniewskiego może zawdzięczać swój język formalny studiom nad logiką średniowieczną, jak to wykazał D.P. Henry (*Medieval Logic and Metaphysics. A Modern Introduction*, London 1972).

¹⁹ C.W. Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley–Los Angeles–London 1982, s. 1 i nn.

czystej i twardej prawicy jak Chaunu do skrajnej lewicy jak Vovelle, nie licząc sporadycznych znawców czarownictwa czy mentalności kartezjańskich wiernych komunizmowi spod znaku „Libération”; później bardzo ewoluowała aż do wystosowania dwa czy trzy lata temu petycji francuskich intelektualistów, by przekonać amerykański senat do finansowania „bojowników o wolność” (*sic*) w Nikaragui.

Zajmując się często uczuciem religijnym, historia mentalności jest pisana przez ludzi wszystkich wyznań i łączy konsensus ekumeniczny z politycznym. Zauważycie pewnie z łatwością, że niejaki Muchembled, socjalista i świecki, dzieli zasadniczo te same wartości co patron prawicy niejaki Philippe Ariès, a raczej że sprzeczności między jednymi i drugimi polegają na odcieniach jednego tonu. Wszyscy przyjmują nieodwołalnie postęp ludzkiej inteligencji, choć jedni odczuwają więcej nostalgii wobec przeszłości niż drudzy. Wszyscy uważają, że ludzie rozmnażali się jak zwierzęta, ale jedni są za pigułką, drudzy przeciwko – ostatecznie nie spierają się o jakiś problem historyczny. Jedni są za reformacją Lutra, drudzy przeciwko, wszyscy jednak widzą w niej dzieło wierzącego, który nie próbował zerwać z Kościołem i który był zbyt naiwny, by wiedzieć, co robił. Jednocześnie wszyscy usiłują przedstawiać reformację jako ruch akulturacji wyzwolony przez elity, by zwalczyć przestarzałą religię ludową.

Konsensus daleko wykracza poza mały świat historyków, w pełni bowiem odpowiada francuskiemu konsensusowi, jaki pojawia się w prasie i na scenie politycznej. Jest wzorcem współżycia. Czy odnotowali państwo, że w ostatnich latach słowo „mentalność” weszło do francuskiego słownika politycznego? Służy politycznej kadrze technokratów do opisanía wszystkiego, co im się nie podoba: szefów, którzy nie eksportują; rolników, którzy protestują przeciwko kwotom mlecznym; związkowców, którzy słabo dostosowują się do [systemu pracy] trzy razy osiem godzin i tak dalej.

Jedno słowo powraca niemal równie często co „mentalności” – jest nim „średniowiecze”, średniowiecze bowiem jest po trosze epoką mentalności. Ajatollahowie, mówi się, żyją jeszcze w średniowieczu, i zapewnia się nas, że gdybyśmy posłuchali ekologów, powrócilibyśmy do wieków średnich, wręcz do ery jaskiniowej.

Oczywiście dyskursy te wyłoniły się z romantycznej i powieściowej koncepcji średniowiecza głodu, wstecznictwa i bojaźni, zdominowanego przez fanatycznych inkwizytorów, wycofanych mnichów wiążących seks z piekłem oraz kaznodziejów, którzy głoszą koniec czasów – krótko mówiąc, średniowiecze z *Imienia róży*. Wpierw kusiłoby nas, by takiemu średniowieczu przeciwstawić to historyków czytających dokumenty. Na przykład wielki francuski mediewista Ferdinand Lot w 1945 roku ukręcił łeb mitowi lęków roku tysięcznego²⁰. W krótkim i znaczącym artykule, napisanym dzień po zbrodni w

²⁰ F. Lot, *Le mythe des terreurs de l'An Mille*, w: *Recueil des travaux historiques*, t. 1, éd. Ch.-E. Perrin, Genève 1968–1973, s. 398–414.

Hiroshimie, przejrzał kilka dawnych tekstów, które brano za świadectwa owych lęków wobec zakładanego zbliżania się końca świata, i pokazał, że wszystkie je przekreślono, tak by głosiły to, czego wcale nie mówiły. Lęki roku tysięcznego były więc mitem, a w zakończeniu Ferdinand Lot zestawiał przyznanie średniowieczu tych apokaliptycznych strachów z jak najbardziej realną apokalipsą niesioną przez bombę atomową.

Lot zaznaczył również, że jego artykuł z pewnością nie wystarczy, by wygrać z mitem roku tysięcznego, oraz że racjonalne objaśnienie historyka niewiele zdziała wobec dziennikarskiego opowiadania. Brakowało mu tu jednak – i wyłącznie tu – jasności, mit bowiem przetrwał nie tylko w gazetach, ale także w twórczości najbardziej szanowanych historyków akademickich. By się przekonać, wystarczy otworzyć małą książkę Georeges’a Duby’ego pod tytułem *Rok tysięczny*, napisaną w 1967 roku, a więc na długo zanim autor zaczął kierować kanałem telewizyjnym:

Lud przerażony nieuchronnym zbliżaniem się końca świata: w umysłach wielu wykształconych ludzi ten obraz Roku Tysięcznego jest po dzień żywy, pomimo prac, które na ten temat napisali Marc Bloch, Henri Focillon czy Edmond Pognon, by obraz ten wymazać.²¹

Niemniej zadziwia, że Ferdinand Lot już został zapomniany, to jemu bowiem zawdzięczamy całkowite obalenie mitu. W sumie Duby spokojnie rekonstruuje lęki roku tysięcznego po podaniu ich w wątplenie, z użyciem metod bardziej arbitralnych niż te historyków romantyzmu, odmawiając jednak łączenia ich z jakąś konkretną datą. Ignoruje milczenie tekstów o strachu roku tysięcznego („Prawdę mówiąc, takie przemilczenie niewiele znaczy”²²), później zaś bierze na świadka wszystko, co można uznać za dyskurs millenarystyczny, jak obserwacje komet czy pesymistyczne stwierdzenia o ludzkości między około 980 a 1030 rokiem, nie zapytawszy nawet jeden raz, czy owe postawy było dla tego okresu szczególne, nie spostrzegłszy się, że millenaryzm był dużo mniej rozpowszechniony w okolicach roku tysięcznego niż w XIII wieku. Ostatecznie konkluzja jego książki nie przystaje zbyt do wprowadzenia:

Ludzkość wciąż jeszcze korzy się przed Bogiem groźnym, magicznym i mściwym, który nad nią panuje i ją przytłacza. Ale podejmuje ona wysiłek stworzenia wizerunku Boga, który stał się człowiekiem, który jest od niej bardziej podobny i któremu wkrótce odważy się spojrzeć w twarz. Ludzkość wyrusza w długą wyzwolenczą drogę, która prowadzi najpierw do katedry gotyckiej, do teologii świętego Tomasza z Akwinu,

²¹ G. Duby, *Rok tysięczny*, tłum. M. Malewicz, Warszawa 1997, s. 7.

²² Tamże, s. 34.

do świętego Franciszka z Asyżu, wiedzie następnie ku wszelkim formom humanizmu, ku wszelkim przejawom postępu naukowego, politycznego i społecznego, by dać nam wreszcie, jeśli się nad tym zastanowimy, najważniejsze obecnie wartości naszej kultury.

[...] To, pośród lęków i zwidów, pierwsze dostrzeżenie tego, czym jest godność ludzka. Tu, w owych mrokach, w owej tragicznej nędzy i owej dzikości biorą swój początek na całe wieki zwycięstwa myśli europejskiej.²³

Oto co zdradza naiwnie funkcję lęków roku tysięcznego i prymitywnych mentalności: zapewnienie takiego mitycznego punktu wyjścia rozwoju społeczeństwa zachodniego, który byłby wystarczająco ciemny, wystarczająco mroczny, aby przedstawić Europę obozów koncentracyjnych, neokolonializmu i nuklearnego szaleństwa jako niemal rajski ogród. Daleki od zwalczania ideologii dziennikarzy i polityków, historyk sam ją wytwarza.

Tekst, który przed chwilą cytowałem, jest bardzo ogólny, ale zawiera – poza karykaturalnym progresywizmem – pospolite błędy dotyczące faktów. DUBY opisuje ludzkość, która „korzy się przed Bogiem groźnym, magicznym i mściwym” i „podejmuje [...] wysiłek stworzenia wizerunku Boga, który stał się człowiekiem”. Pozwólcie, że przypomnę:

- iż obraz Boga jest obrazem wcielonego Chrystusa, „Boga, który stał się człowiekiem”, od zarania sztuki chrześcijańskiej oraz że obraz Boga niewcielonego pojawia się dopiero w XIII wieku – ów dobrze znany brodaty starzec²⁴;
- iż prostracja jest bizantyjskim zwyczajem, który na Zachodzie w roku tysięcznym był bardzo źle widziany, który jednak odniesie sukces w środowiskach klerykalnych w XII wieku²⁵;
- iż człowiek roku tysięcznego nawet gdyby chciał, miałby problem z prostracją przed Bogiem mścicielem, albowiem jedynymi dwiema figurami boskości, które stanowiły przedmioty czczonych obrazów, były Dzieciątko w ramionach matki oraz Ukrzyżowany, zarazem w cierpieniu i w chwale, dający świadectwo swojej miłosiernej pasji i obiecanego nam zmartwychwstania;
- iż obraz Boga strasznego, Pana sprawiedliwości, groźnego i panującego, pojawia się na Zachodzie dopiero pod koniec XI wieku.

²³ Tamże, s. 202–203.

²⁴ Por. F. Boespflug, *Dieu dans l'art*, Paris, 1984.

²⁵ Jak pokazuje R.C. Trexler, *The Christian at Prayer. An Illustrated Prayer Manual Attributed to Peter the Chanter (d. 1197)*, Binghamton, NY 1987.

Ryzykuję, że wydam się pesymistą, ale muszę powiedzieć, iż nie przekonuje mnie zakończenie Duby'ego co do szczęścia, jakie mamy, żyjąc w Europie drugiej połowy XX wieku. Jeśli próbuje się opisać mentalności z taką obojętnością wobec obserwowalnych faktów, to opowiada się bzdury.

Ku końcowi mentalności?

Karykatura przeszłości w wykonaniu historii mentalności jest w dodatku sprzeczna. Opiera się na pomieszaniu fanatycznie religijnej postawy z niezdolnością do myślenia poza religijnymi ramami mentalnymi. Te dwie rzeczy mogą istnieć oddzielnie, ale z pewnością nie równocześnie. Fanatyczne przekonanie może istnieć, ale wymaga obecności alternatyw. Nie mógłbym fanatycznie walczyć z błogosławionym progresywizmem, który chciałby uniewrażliwić nas na niszczenie ludzkości przez technokrację, gdyby tego progresywizmu nie było. Jeśli istniałby jakiś konsensus w sprawie powstrzymania wyścigu zbrojeń, plądrowania Trzeciego Świata i destrukcji warstwy ozonowej, nie zastanawiałbym się nawet nad dyskutowaniem o nich. Odwrotnie – często stwierdza się niezdolność do wyjścia z ram myślowych, w tym na uniwersytecie, ale nie ustanawia ona przekonania. Dla przykładu płacimy podatki, aby sfinansować technokrację, która metodycznie niszczy planetę, a jednak nie jesteśmy owładnięci wiarą ani tym bardziej religijnym przekonaniem, że ten podatek jest naszą chlubą. Nigdy nie przeczytałem w żadnym dzienniku wyrażenia „wiera w podatki” i gdyby ktoś powiedział, że Francuzi płacą podatki, bo mają mentalność fiskalną i głęboką wiarę w fiskusa, uznalibyśmy go za trochę przygłupiego. Czemu zatem opisując średniowieczną religię, wyobraża się sobie mentalności, które byłyby mieszkanką przekonania i niezdolności do myślenia? Wydaje mi się, że jest tylko jedna możliwa odpowiedź: aby przekonać nas, że staliśmy się inteligentni i odpowiedzialni.

Nic nie pokazuje niespójności dyskursu o mentalnościach lepiej niż jego jednorazowe zastosowanie do historii XX wieku. Dochodziło aż do negowania ludobójstw dokonanych przez nazistów i ich sługusów, za mojej jednak wiedzy nikt nie wpadł na pomysł, by przypisać im mentalność wierzącą, która wstrzymywałaby tych mężnych ludzi przed zwątpieniem w zły charakter Cyganów, Żydów, komunistów lub homoseksualistów. Taka perspektywa z góry potępiłaby każdą próbę pociągnięcia oprawców do odpowiedzialności karnej za ich czyny. Tymczasem za kilka lat ostatni nazistowscy oprawcy umrą i nie będzie więcej działań prawnych wobec nich. Jeśli historia mentalności będzie jeszcze wtedy istniała, to obstawiam, że badania nad mentalnościami nazistów staną się jednym z jej szablonów i że w Collège de France będziemy uczyć, iż naziści eksterminowali Żydów, ponieważ wierzyli w ich płaskostopie.

Śmieszność nie zabija, podobnie intelektualna niespójność. Denuncjacja dyskursu o mentalnościach trwa pół wieku i zdaje się mieć takie efekty jak ukąszenie komara dla słonia. Mimo to pojawiają się wydarzenia, które być może zapowiadają koniec mentalności.

Najstarszym z tych wydarzeń jest z pewnością dekolonizacja, która przyniosła kres prymitywnych mentalności u antropologów. W rezultacie możemy opowiadać cokolwiek o ludziach roku tysięcznego, którzy nie są w stanie się już bronić, ale trudniej jest otrzymać wizję do niepodległego kraju afrykańskiego, jeśli przez dłuższy czas opowiadamy, że Czarni zajmują podrzędne miejsce w ewolucji umysłowej. Ponadto nieeuropejscy antropolodzy rozpoczynają – choć wciąż za rzadko – studia w Europie. Dwie najlepsze książki na temat zachodniego czarownictwa, jakie znam, zostały napisane przez naukowców pochodzących spoza Zachodu – Alana Macfarlane’a z Indii, który badał czarownictwo w Essex w XVI–XVII wieku²⁶, Jeanne’a Favreta-Saadę z Egiptu, który badał współczesne czarownictwo w Mayenne²⁷. Kompetencje intelektualne oraz wrażliwość powstrzymują ich od upraszczających wyjaśnień, opartych na lekceważeniu tych, których się bada, i fundamentalnie przeciwstawiają ich ideologii pewnych historyków. By się o tym przekonać, wystarczy przeczytać rozbiórkę pracy Roberta Mandrou *Magistrats et sorciers en France au XVIIe siècle*²⁸ przez Jeanne’a Favreta, który bez trudu wykazuje niespójność, ignorancję, a nawet nieuczciwość autora.

Przypuszczalny koniec mentalności zapowiada też drugi rodzaj wydarzeń. Konsensus co do wartości technokratycznych właśnie się rozpada. Nie czynię tu aluzji do racjonalności ekologicznej, z którą tak łatwo rywalizować przez dezinformację, lecz do agresywnej i często zabójczej religijności, która szydząc z pretensji do racjonalizmu technokratów, wykorzystuje dla własnego zysku technokratyczną siłę. Amerykański fundamentalizm, syjonizm, islamizm, dogmatyczny i w ostatnich latach pewny siebie katolicyzm są bardzo nowoczesnymi zjawiskami, których rozwoju nie powstrzymają rytualne dyskursy o powrocie do średniowiecza i do barbarzyństwa. Gdy obecnie dzieje się to od Iraku po Iran, w krajach, których w ogóle nie znamy, łatwo kładzie się na karb mentalności rzeź ani mniej, ani bardziej barbarzyńską niż wojna lat 1914–1918, ośmiesza Chomeiniego i wielbi Clemenceau. Co jednak powiedzieć o amerykańskim wielkim bracie, skoro w większości stanów zaczęło obowiązywać nauczanie o początku świata zgodne z Biblią? W każdym razie co bardziej przenikliwym spośród nas coraz trudniejsze wydaje się mieszanie poziomu techniki, jaki osiągnęła cywilizacja, z jej poziomem intelektualnym i moralnym. Nie mniej trudne wydaje się zapisanie tych zjawisk na konto archaizmu, jakiejś uprzednio istniejącej wiary, która miałaby oprzeć się postępowi nauk. Zbyt dobrze widać, że integralizm, fundamentalizm i sekciarstwo rozwijają się w ośrodkach, w których postawy religijne były we wcześniejszym pokoleniu spokojniejsze i którym daleko do bycia miejscami wciąż zaniedbanymi i zacofanymi. Ten sam fenomen religijnego sekciarstwa

²⁶ A. Macfarlane, *Witchcraft in Tudor and Stuart England. A Regional and Comparative Survey*, London 1970.

²⁷ J. Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris 1977.

²⁸ Tenże, *Sorcières et lumières*, „Critique” 1971, nr 287, s. 351–376; R. Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVIIe siècle. Une analyse de psychologie historique*, Paris 1968.

daje się dziś zaobserwować u pracowników imigrantów, którzy – jeszcze do niedawna – dążyli właśnie do integracji z wartościami społeczeństwa przemysłowego, oraz u studentów pochodzących z rodzimego mieszczaństwa.

Powróćmy do racjonalności ekologicznej. Przedstawia ona klarowną wizję przemysłowego społeczeństwa jako społeczeństwa niezdolnego do zapewnienia sobie właściwej reprodukcji, niezdolnego do utrzymania warunków przetrwania własnych, jak i planety, bo wytwarzającego głównie toksyczne odpady. Mówię o reprodukcji całego społeczeństwa, nie o biologicznym rozmnażaniu pary jednostek, narodu czy rasy, lecz o zorganizowanej całości społecznej. Pozostawiamy Pierre’owi Chaunu próbę zrozumienia reprodukcji na modelu chowu wilków. Historia Zachodu pokazuje wystarczająco jasno, że celibat, zgodna z rytuałem czystość czy adopcja mogą przyczynić się do reprodukcji pewnego systemu społecznego.

Z perspektywy racjonalności ekologicznej historia mentalności traci jakiegokolwiek znaczenie, albowiem problem nie polega już na wyjaśnieniu, dlaczego dawne społeczeństwa były irracjonalne, lecz przeciwnie – jakie formy racjonalności pozwalały zapewnić jej i jej środowisku reprodukcję. Dla przykładu można by się zastanowić, jaką rolę w średniowiecznym systemie chrześcijańskim grał celibat, zamiast sprowadzać go do strachu przed kobietami. Możemy próbować dostrzec w przedprzemysłowym chłopie nie podejrzliwego dzikusa, lecz posiadacza dość złożonych technik nazywanych dziś rolnictwem ekologicznym. Dawne ośrodki miejskie nie jawią się już jako niezdrowe, ale jako trwałe i eleganckie konstrukcje, jako urbanistyczne wzorce, które tak zwany postmodernizm stara się na próżno imitować. Zamiast szukać mentalności wyjaśniających nędzę wytworów i koncepcji przeszłości, chodzi o to, by wiedzieć, jakie potencjały intelektualne, estetyczne i techniczne stopniowo zniszczyło uprzemysłowienie, jakie sposoby życia [*savoir-vivre*] zniknęły – „sposoby życia” w najmocniejszym sensie.

Bardziej precyzyjnie racjonalność ekologiczna polega więc na abstrahowaniu od konsensusu, na myśleniu poza normami systemu, w którym żyjemy, na rozumieniu, że „moralne wierzenia” nam współczesnych nie są wszystkim, czym mogą być, na racjach przeciwko otaczającym wartościom. Jej samotne istnienie jest wyzwaniem rzuconym mentalnościom, albowiem badanie społeczeństwa w kategoriach mentalności prowadzi nas do uznania niemożliwości racjonalności ekologicznej. I to właśnie się wydarza: gdy nadchodzi racjonalność ekologiczna, politycy i media tracą zdolność do rozumienia, co się dzieje, rozumując w kategoriach mentalności.

Studencka rewolta roku 1986 jest znaczącym przykładem tego, co nazywam racjonalnością ekologiczną, choć ruch ten nie przyjął żadnego profilu ideowego, jego osiągnięcia zaś są z pewnością w części efektem zaskoczenia, które wywołała owa racjonalność. Jak każdy ruch rewolucyjny był on tak naprawdę konserwatywny, nawet reakcyjny we właściwym sensie słowa. Chodziło o uniknięcie dostosowania instytucji uniwersytetu do ewolucji społeczeństwa. Poza reformą Monory’ego studenci manifestowali także przeciwko duchowi wcześniejszych reform, w tym Savary’ego.

W prostej linii z ich poprzednikami Monory i Devaquet chcieli taniego uniwersytetu, który mimo to sprawiałby wrażenie działającego. Dwadzieścia lat reform szkolnictwa bliskich związkom zawodowym i socjalistom – nawet w najlepszych wypadkach – nie zdało się na nic: braku profesorów, personelu administracyjnego i sprzętu nie leczy się przez pedagogiczne remedia oparte zwykle na prowadzeniu zajęć o piłce nożnej i telenowelach, z nadzieją na zaciekawienie studentów. Jedynym środkiem, by nie zwiększać nakładów, było obniżenie liczby studentów – a była już ona najniższa wśród krajów uprzemysłowionych. Istniało tu pewne niebezpieczeństwo, przez zmniejszenie liczby studentów zmalałaby bowiem podstawa do ściągania opłat akademickich. Ten problem był jednak łatwy do rozwiązania – wystarczyło podnieść wysokość owych opłat.

Nowy problem: czy studenci pozwoliliby to sobie zrobić? Wszyscy socjolodzy, pedagodzy, psychologowie i tak dalej, którzy pochylali się nad społecznością studentów, byli jednogłośni: studenci mieli mentalność „pff!” [bof]; byli lękliwi, apolityczni, nie głosowali i nie wykazywali żadnych reakcji kolektywnych. Zatriumfowała mentalność indywidualistyczna – stanięto twarzą w twarz z jednostkami zatowarzyszonymi i otępiętymi przez lęk przed bezdomnością. Można było działać.

Znacie ciąg dalszy; studenci byli naprawdę bardzo mili; nie zakładali związków ani nie stawali po stronie prawicowych czy lewicowych demagogów. Dali jednak przykład, domagając się akademickiej głowy, która służyła dla nich jako minister, i otrzymując ją, a także tłumiąc wszelkie zachcianki do kontynuowania tej małej gry w reformowanie. Odtąd stawki były jasne: degradacja francuskiego systemu szkolnictwa wyższego stała się oczywista i sami politycy w końcu to dostrzegli, poczynawszy od byłego mechanika Monory’ego. Prosta reprodukcja intelektualnego i technicznego potencjału narodu zachodzi poprzez realny rozwój Uniwersytetu, czyli przez znaczny wzrost jego własnych środków oraz tych wtórnych, dostarczanych przez studentów.

Układ problemów zmienił się całkowicie w ciągu dwóch lat. Można by sądzić za postępowym socjologiem Pierre’em Bourdieu, że dotąd Uniwersytet reprodukował system społeczny, z jego przywilejami, nierównościami i wykluczeniami²⁹. Obecnie wydaje się ewidentne, że nie jest on nawet w stanie go reprodukować i że przyczynia się do jego niszczenia – niszczenia nie wykluczeń czy przywilejów, lecz systemu społecznego, zwielokrotniając te wykluczenia i przywileje. Ostatecznie postępowe analizy jak ta Bourdieu miały efekt znieczulający i opóźniły owo uświadomienie. Uniwersytet przypomina trochę elektrownię jądrową. Wymaga ogromnych nakładów nie po to, by był bardziej wydajny, ale by zapobiec jego wybuchowi.

²⁹ P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Warszawa 1990.

Takie są bardzo ogólne problemy, które spowodowały, że trochę zapomnieliśmy o aktualnej sytuacji historyka. Ale powróćmy do tego! Historyczne pseudorozumowania w kategoriach mentalności są ważnym obliczem postępowej ideologii technokratów, podzielanej przez polityków i dziennikarzy. W niemałym stopniu przyczyniają się do utrwalania w powszechnej racjonalności błędzeń technokracji i do zakrywania przerażającego dowodu, że społeczeństwo technokratyczne jest pierwszym w historii, które nie potrafi się kontrolować ani reprodukować. W zamian za dobrą i lojalną służbę historia otrzymała uprzywilejowane miejsce w stosunku do innych dyscyplin akademickich. Dwadzieścia lat temu, gdy triumfowali Barthes'y, Lacany i Lévi-Straussy, była dużo mniej prestiżową dziedziną niż semiologia, psychoanaliza czy antropologia. Dziś jednak podbiła opinię publiczną i służy jako odniesienie dla innych nauk humanistycznych. Możliwe, że historykowi założy się kaganiec, gdy przestanie grać rolę psa obronnego. Jednak równie możliwe jest to, że historyk nie straci swego prestiżu ani publik, gdy spróbuje w inny sposób pomyśleć społeczeństwo. Nadszedł chyba dla niego moment, by odpowiedział na istotne i żywotne pytania. Jak społeczeństwa, które nas poprzedzały, zapewniały sobie reprodukcję? Jakie systemy instytucjonalne i symboliczne pozwalały im ewoluować bez autodestrukcji? Jak nasze społeczeństwo, które stało się planetarne, straciło z oczu właściwą sobie reprodukcję, a w konsekwencji najbardziej podstawową ze swoich celowości?

O Autorach

mgr **Adrian Mróz**, urodzony w Baltimore w Stanach Zjednoczonych, jest doktorantem w zakładzie estetyki wydziału filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jest także absolwentem Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Zajmuje się estetyką, filozofią muzyki, filozofią techniki, zwłaszcza myślą Bernarda Stieglera, oraz problematyką *gender*.

Ewa Wójtowicz, dr hab. nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o sztuce, afiliacja: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008) i *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016).

Katarzyna Otulakowska – doktorantka w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako Shioko Sadayappan jest częścią ośrodka badawczego Academia Electronica istniejącego w polskim Second Life. Interesuje się estetyką sztuki digitalnej (ze szczególnym nakierowaniem na wykorzystanie ludzkiego sensorium w tego rodzaju sztuce) oraz kulturą i sztuką Bliskiego Wschodu.

Agnieszka Potyrańska – doktor, pracownik naukowo-dydaktyczny w Zakładzie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Swe badania naukowe koncentruje na motywach demonologicznych i wierzeniach ludowych w poezji rosyjskiej przełomu XIX-XX wieku, w szczególności w twórczości Zinaidy Gippius oraz Siergieja Gorodieckiego.

Ewa Ziomek – absolwentka Instytutu Filologii Angielskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, doktorantka na kierunku Literaturoznawstwo na KUL. Dysertacja doktorska analizuje estetyzację portretu seryjnego mordercy prezentowanego w amerykańskich tekstach literackich i mediach wizualnych oraz bada rolę intermedialności i oddziaływania współczesnych mediów na widza. Pole zainteresowań badawczych obejmują również współczesne seriale anglojęzyczne i ich perswazyjno-manipulacyjny wpływ na odbiorcę.

dr **Oleskandr Shevchuk** – kulturoznawca, dziennikarz. Pod kierownictwem dr hab. Andrzeja Radomskiego, prof. nadzw. UMCS napisał i obronił rozprawę doktorską pt. „Polsko-ukraińskie pogranicze po roku 1989 jako przestrzeń dialogu i tożsamości”. Interesuje się studiami nad pograniczem, problematyką tożsamości, rozwoju mediów współczesnych. Badacz niezależny.

Piotr Urbanowicz – absolwent wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Katedrze Performatyki UJ. Prowadzi badania w zakresie praktyk naukowych, teorii mediów i kultury XIX wieku.

Mariola Tymochowicz, adiunkt w Zakładzie Kultury Polskiej, Instytutu Kulturoznawstwa UMCS w Lublinie (od 2001), z wykształcenia etnolog i kulturoznawca.

Anna Zalewska, Antropolog, zajmuje się kulturą popularną, mitami, religijnością ludową, Ameryką Łacińską oraz kulturą wykluczenia. Obecnie przygotowuje doktorat na temat kultu Santa Muerte w Meksyku na IKP UW we współpracy z CESLA UW.