



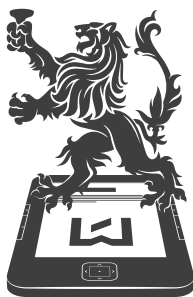
PRZE(D)SĄDY
O CZYTANIU KULTURY

POD REDAKCJĄ
JULIANA CZURKO
MICHAŁA WRÓBLEWSKIEGO



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

PRZE(D)SĄDY
O CZYTANIU KULTURY



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

PRZE(D)SĄDY O CZYTANIU KULTURY

POD REDAKCJĄ
JULIANA CZURKO
MICHAŁA WRÓBLEWSKIEGO

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2014

Julian Czurko – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Literatury, Pracownia Antropologii Literatury, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Michał Wróblewski – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Literatury, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Grażyna Gajewska

SKŁAD I ŁAMANIE

Leonora Wojciechowska

PROJEKT OKŁADKI

Julian Czurko

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ
przez Wydział Filologiczny

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06617.14.O.K

ISBN (wersja drukowana) 978-83-7969-233-0
ISBN (ebook) 978-83-7969-341-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Spis treści

Od Redakcji	7
Paweł Kaczmarski , Fascynacja i uprzedzenie. Presupozycje we współczesnej polskiej krytyce literackiej	9
Rafał Szpak , Język ezopowy – interpretacje i redefinicje. Postawienie problemu .	21
Anna Jarmuszkiewicz , Retoryka kulturowa jako model recepcji i interpretacji ..	31
Daria Kubiak , Reklama – symboliczny obraz kultury. Przykłady spotów promujących festiwale teatralne	43
Michał Wróblewski , Komiks jaki jest, każdy widzi? Krótka analiza kognitywna zjawiska	57
Julian Czurko , „Tak widzą się w umyśle ekscentryczne symetrie” – anamorficzne spojrzenie w powieści <i>Extensa</i> Jacka Dukaja	69
Szymon Drzażdżewski , <i>Alphaville</i> (1965) Jean-Luca Godarda – od radykalnej polemiki z tradycją kina fantastyczno-naukowego po akcesję do gatunkowego kanonu	83
Natalia Gruenpeter , Prawdziwe znaczenie obrazów? Wokół twórczości Shelby'ego Lee Adamsa	93
Tomasz Ciesielski , Modelowanie doświadczenia kulturowego w spektaklu Teatru Chorea pt. <i>Tehillim/Psalmy</i>	103
Magdalena Reputakowska , Upadek wielkiej bogini	115
Olga Szmidt , Popkultura i filozofia – horyzont ironicznego dialogu. Szczególny przypadek Andy'ego Warhola	129
Ewa Maciejczyk , Ironia w dramatach sowizdrzalskich przełomu XVI i XVII wieku	143
Anna Minkina , <i>(Nie)stereotypowe pisanie na marginesie powieści Kieszonkowy atlas kobiet</i> Sylwii Chutnik	155
Monika Kocot , „Tricksterowa hermeneutyka” a procesualność lektury – próba (od)czytania <i>Ceremony</i> Leslie Marmon Silko	165

Magdalena Drabikowska , Subwersywność powieści <i>Wichrowe Wzgórze</i> (1847) Emily Brontë na przykładzie postaci Katarzyny Earnshaw – szkic antropologiczny	179
Paweł Hamera , Uprzedzenia Anglików epoki wiktoriańskiej wobec irlandzkich domostw na przykładzie opisu posiadłości Daniela O’Connella w listach komisarza „The Times”	189
Noty o autorach	201

Od Redakcji

Tom *Prze(d)sądy. O czytaniu kultury* jest zwieńczeniem ogólnopolskiej studencko-doktoranckiej konferencji obradującej pod tym samym tytułem, która odbyła się w Miejskim Punkcie Kultury Prexer – UŁ w dniach 13–14 maja 2011 roku. Organizatorem konferencji było Koło Naukowe Antropologów Literatury, działające przy Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego kierowanej przez Prof. zw. dr hab. Grzegorza Gazdę oraz przy Pracowni Antropologii Literatury pod kierownictwem Prof. zw. dr hab. Joanny Ślósarskiej.

Koło Naukowe Antropologów Literatury, którego opiekunem jest Dr Natalia Lemann, miało już przyjemność ogarnizować konferencję w roku 2008 – jej owocem jest książka pt. *Przestrzenie (tekstów) kultury*. Podobnie jak w przypadku poprzedniej publikacji i tym razem Redaktorzy starali się być otwarci na rozmaite dziedziny i podejścia badawcze, nie ograniczając zakresu propozycji do samej literatury. Interdyscyplinarny dialog oraz zgoda na pluralizm metodologiczny są założeniami, którym Koło pozostaje wierne od swojego utworzenia w 2006 roku.

Niniejsza publikacja została poświęcona prze(d)sądom, strategiom poznawczym, stereotypom oraz możliwościom ich przekraczania w procesie odbioru tekstów kultury. Ich interpretacja zaczyna się wszak jeszcze przed samym odczytaniem – już wtedy czytelnik uwikłany zostaje w sieć kontekstów, prze(d)sądów – sam akt lektury odbywa się zaś w środowisku aktualnej wiedzy, oczekiwań, uprzedzeń, znaczeń towarzyszących, schematów lektury, przeszkód, itp. Wskazanie i zrozumienie tych czynników wpływa nie tylko na możliwość ponownego odczytania tekstu, ale przede wszystkim pozwala zrozumieć sposoby funkcjonowania zależności kulturowych, które sami kształtujemy, ale które jednocześnie formują i nas.

Tom *Prze(d)sądy* otwiera się na wielość interdyscyplinarnych dyskursów, w ramach których studenci oraz doktoranci kierunków humanistycznych prezentują różne spojrzenia związane z problematyką „czytania” kultury. Punktem wyjścia jest tutaj literatura, ale zainteresowania autorów ogniskują się również wokół innych sztuk (teatr, film, komiks, reklama czy fotografia).

Pozostaje skonfrontować swoje czytelnicze prze(d)sądy z zebranymi w tej książce artykułami, do czego gorąco zachęcamy.

Paweł Kaczmarcki

Fascynacja i uprzedzenie Presupozycje we współczesnej polskiej krytyce literackiej

Współczesne polskie dyskusje krytycznoliterackie – jakkolwiek sporadyczne, doraźne i (według wielu) zbyt rzadkie – toczą się zwykle wokół pojęć-kluczy, odnoszonych albo do zjawisk literackich (więc możliwych do wyjaśnienia z poziomu krytycznego), albo do samej krytyki, kontekstu społecznego i rynkowego uwarunkowania procesów czytelniczych (wtedy wymagają przejścia na poziom metakrytyczny). Kilka takich frazwytrychów jest w stanie wyliczyć każdy czytelnik „Tygodnika Powszechnego” czy choćby kilku książek krytycznoliterackich ubiegłego dwudziestolecia: „poezja niezrozumiała”, „przełom”, „kanon”, „program”, „rynek”, „polityczność”.

Pozostawianie tych terminów niezdefiniowanymi – niejako poza retorycznie uwspólnionym gruntem, w centrum dyskusji – jest nie tyle przywarą współczesnej krytyki, co jej ciekawą, immanentną cechą. Różne rozumienie „polityczności” i „zwrotu politycznego” prowadzi do interesującej polemiki Joanny Orskiej z Igozem Stokfiszewskim czy Grzegorzem Jankowiczem¹. O różnicach w pojmowaniu „przełomu” nie warto nawet w tym miejscu przypominać – tematem od kilkunastu lat zajmują się tacy krytycy, jak Przemysław Czapliński czy Piotr Śliwiński, a przyczynek do

¹ Teksty krytyczne Stokfiszewskiego były przyczynkiem do zaciętej polemiki między Jankowiczem i Orską na łamach Dodatku LITERAckiego (zob. G. Jankowicz, *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek?*, „Dodatek LITERAcki” nr 2(3)/2008, s. 1 i 13–14; *Literatura, czyli Ministerstwo Spraw Wewnętrznych*, „Dodatek LITERAcki” nr 4(5)/2009, s. 15–16; oraz J. Orska, *Jak być spiskowcem wśród komunardów*, „Dodatek LITERAcki” nr 3(4)/2009, s. 3 i 7–8; *Oddam życie za pudełko zapalek (sprostowanie)*, „Dodatek LITERAcki” nr 5(6)/2010, s. 15–16).

dyskusji dał jeszcze Janusz Sławiński² – warto zauważyć za to, że nieuzgodniona pojedyncza definicja „programu” stała się w 2010 roku podstawą ankiety krytycznej na łamach miesięcznika „Odra”³ (choć projekt miał na celu rozważenie wad i zalet krytyki „programowej”, a nie samo ujednoczenie pojęć).

Termin „program” wydaje się ciekawy szczególnie przez to, że dla wielu krytyków (również otwarcie „programowych”) pozostaje niedookreśloną, niezdefiniowaną strukturą, w której swoją obecność umacniają i uprawomocniają przedsady, presupozycje i „przedwczesne” gdzie indziej założenia krytyka. W *Kup pan książkę!* Krzysztof Uniłowski pokusił się o jasne (choć podlegające dyskusji) rozróżnienie między krytyką akademicką, towarzyszącą i programową – ta pierwsza (akademicka) jest w stosunku do literatury „spóźniona”, spełnia funkcję perserwerującą, ta druga (towarzysząca) za literaturą „nadaża” i wchodzi z nią w żywy dialog, ta trzecia zaś – programowa – wyznacza literaturze cele i obszary działania, wychodząc niejako „przed nią” na podstawie swoich (względnie) autonomicznych przesłanek⁴. Mając na uwadze koncepcję Uniłowskiego można powiedzieć, że „program” – zarówno wartościowany pozytywnie, jak i negatywnie – funkcjonuje dziś jako synonim zbioru przedsądów i przesłanek właśnie – kontekstualnych uwarunkowań lektury, *poprzedzających* ją logicznie i chronologicznie. Czasem – jak Paweł Mackiewicz we wspomnianej ankiecie – krytycy przeciwstawiają „programowi” pewien „rdzeń” poglądów i aktu krytycznego (w tym wypadku – Mackiewicz cytuje Kazimierza Wykę⁵), ale to odrębne zagadnienie, związane bardziej z tradycją krytyki programowej i jej politycznymi konotacjami, niż z „przedsądnym” charakterem (potencjalnie każdej) lektury. „Rdzeń centralny” pozostaje tymczasem równie niedefiniowalny, co „program”. Bardziej interesujące wydaje się rozróżnienie między „programem” jako miejscem deklaracji i otwartego głoszenia poglądów (a więc miejscem, w którym działa wola krytyka) – a uprzedzeniami, które mogą pozostać tyleż nieuświadomione, co niepożądane (ewentualnie stając się obiektem teoretycznych rozważań). Ale o tym dalej.

Niedookreślenie kluczowych terminów można, zdaje się, wyjaśnić – po pierwsze – ogólnym charakterem dzisiejszych dyskursów krytycznoliterackich: dowartościowujących jednostkową lekturę „bez uprzedzeń”,

² J. Sławiński, *Zamiast posłowania: zanik centrali*, [w:] tenże, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 335–339.

³ M. Koronkiewicz, B. Sadulski, P. Kaczmarski, *Ankieta krytyczna*, „Odra” nr 4/2010.

⁴ K. Uniłowski, *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*, Katowice 2008.

⁵ P. Mackiewicz, *Pokójówka, wieszczka, wolontariuszka. O krytyce pokornej*, „Odra” nr 7–8/2010.

intymną i osobistą, sugerującą tylko skojarzenia z pewnymi teoretycznymi koncepcjami. Po drugie, niechęć do jednoznacznych definicji, „programowania” krytyki i afirmowania jej przedsądnego charakteru wynika niewątpliwie z chęci odróżnienia dyscypliny krytycznoliterackiej od „twardej” teorii czy filozofii literatury (pisze o tym choćby Uniłowski⁶). W największym uproszczeniu obie te przesłanki oznaczają przesunięcie teoretycznych i filozoficznych elementów wywodu na margines; umiejscowienie tekstu „o literaturze” na osi badawczy-krytyczny pozostaje uzależnione od ilości przypisów nie tylko w potocznym mniemaniu i na akademickich zajęciach, ale i w czasopiśmie oraz portalach krytycznoliterackich, a nawet w świadomości samych krytyków⁷.

Powyższy, obszerny wstęp służy wyklarowaniu trzech tez: że krytyka literacka unika jednoznacznego definiowania kluczowych terminów, pozostawiając je przedmiotem własnej dyskusji; że w prosty sposób niechęć do definicji wiąże się z dowartościowaniem „niepresuponowanej” lektury; oraz że jednocześnie nie da się określić, czym dla krytyki „jako takiej” są presupozycje w lekturze, właśnie ze względu na brak uzgodnionej i uwspólnionej ich definicji. Pochopnie byłoby jednak od razu wartościować to błędne koło negatywnie. Gdy myślimy o programowo „nieprogramowej” lekturze, która byłaby jednocześnie mocno podbudowana teoretycznie i filozoficznie rozwinięta, na myśl przychodzi choćby projekt krytyczny Jacka Gutorowa.

Dobrych współczesnych krytyków literatury określiłyby więc w dużej mierze strategie radzenia sobie z presupozycjami w ramach dziedziny, w której status i znaczenie terminu „presupozycja” pozostają mgliste i bardzo niejasne. Tymi krytykami chciałbym się teraz pokrótce zająć. Wybrałem ich niejako w podwójnej roli; każdy z nich w moim przekonaniu pozostaje – ze względu na dorobek, środowiskową i akademicką pozycję, ciekawy projekt, doświadczenie i umiejętności – reprezentantem najlepszego, co polska krytyka literacka ma do zaoferowania; jednocześnie każdy z nich może służyć jako przykład pewnej linii krytycznej czy sposobu uprawiania krytyki, z łatwością odróżnialny od pozostałych i względnie autonomiczny. Ta sytuacja – mówienia o każdym z krytyków, jakby był modelowym przedstawicielem nieistniejącego w zasadzie gatunku – wynika zapewne ze zjawiska rozdrobnienia i zdecentralizowania języków krytyki, które z kolei związane jest z problemem „osobności” we współczesnej polskiej literaturze; to jednak odrębny temat.

⁶ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 363 i dalej.

⁷ Można tu przytoczyć słowa uznanego amerykańskiego badacza, Geoffreya Harphama, który we wstępie do *Shadows of Ethics* wiąże swoją chęć napisania książki „krytycznoliterackiej” z unikaniem przypisów (zob. G. Harpham, *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society*, Durham–London 1999, s. XIII).

Zaskakujące jest to, że wielu krytyków, z powodzeniem unikając w ramach dłuższej narracji definiowania określających ich paradygmatów i przesądów, ujawnia je w pojedynczych akapitach, krótkich fragmentach swoich pism – przyznając się niespodziewanie i, zdałoby się, bezwiednie do pewnych nieuzasadnionych (nie tyle w sensie „niemożliwych do uzasadnienia”, co „nieopatrzonego uzasadnieniem”), choć płodnych interpretacyjnie założeń.

Wydaje mi się, że doskonale widać to u dwóch krytyków, którzy w późnej fazie swojej działalności – konkretnie, na przestrzeni ostatnich książek – zajmują się szeroko rozumianym wpływem rynku na życie literackie; mówię tu o wspomnianym Krzysztofie Uniłowskim z jego *Kup pan książkę!* oraz o Przemysławie Czaplńskim⁸ z *Polską do wymiany*⁹. Obaj krytycy dokonują specyficznej ekstrapolacji w przestrzeni krytyk – tak zwany „przeciętny odbiorca”; albo, by ująć to inaczej: konkretny czytelnik – niedookreślona „masa”; zaktualizowana jednostka – archetypiczna potencjalność.

Czaplński zapowiada to już w pierwszych akapitach swojego tomu:

Jeszcze u schyłku lat osiemdziesiątych na murach wielu kamienic w Polsce widniały napisy „Precz z komuną!”. Z hasła wynikało, że istniejemy w państwie opresywnym, któremu przeciwstawia się jakaś anonimowa, lecz być może niezwykle liczna grupa, która poprzez swoje „precz” wygraża władzy i zwołuje bojowników. Ale uważnie przeczytane, hasło mówiło więcej: że nie w komunizmie żyjemy, lecz w jakiejś bękarciej postaci tego ustroju, zwanego przez mieszkańców „komuną”, i że tyran jest słaby, więc nie stać go na wysłanie swoich sługusów, by zburzyli kamienicę lub przynajmniej zamalowali ścianę. Być może więc napisy takie były jedyną nadzieją zdychającego reżimu, który tylko dzięki nim mógł jeszcze zachowywać pozory własnej mocy. W ramach tak ukształtowanej perwersyjnej komunikacji napis wyrażał pewną historiozofię – tak oczywistą, że nie trzeba było jej wyjaśniać: na scenie historii zbiorowy podmiot – pozbawiony płci, wieku i innych różnic – toczy nierówną walkę z komuną, opiekę zaś nad tą walką sprawuje rozumny duch dziejów, poręczający za pomyślny wynik¹⁰.

⁸ P. Czaplński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

⁹ Referat konferencyjny, który – po niewielkich zmianach – stał się podstawą dla poniższego tekstu, pisany był jeszcze przed wydaniem fenomenalnych *Resztek nowoczesności* tego samego autora (zob. P. Czaplński, *Resztki nowoczesności*, Kraków 2001). Zaznaczam, że spostrzeżenia z poniższego tekstu odnoszą się tylko do Polski do wymiany – choćby dlatego, że w *Resztkach...*, Czaplński czyni przedmiotem intensywnego krytycznego namysłu kwestię kompetencji odbiorcy (szczególnie zbiorowego) oraz jego wpływu na kształt kultury. W dalszej części poniższego tekstu pojawiają się podobne uwagi nt. książek Jacka Gutorowa oraz Anny Kałuży.

¹⁰ Tamże, s. 7–8.

To, co uderza w słowach Czaplińskiego – i jest, jak się zdaje, konsekwentnie rozwijane w dalszej części książki – to przyznanie „społeczeństwu” (pewnej czytelniczej zbiorowości) nie tyle społeczno-literackiej świadomości, co świadomości metody filozoficznej – w tym wypadku, w pierwszym rozdziale, Hegłowskiej metody dialektycznej. Oczywiście, Czapliński kolokwializuje to spostrzeżenie, nigdzie nie podaje go zresztą wprost – mamy do czynienia z rozbudowaną parabolą – ale wydaje się bardzo wątpliwe, by autorzy napisu „Precz z komuną!” myśleli o sobie jako o części „podmiotu zbiorowego bez płci i wieku”, któremu patronuje „duch dziejów”. Krytyk, który często mówi o nieuświadomianych procesach społecznych, równie często zdaje się obdarzać wszystkich członków zbiorowości jednakowymi, zaawansowanymi zdolnościami badawczo-lekturowymi.

Uniłowski przedstawia sprawę niejako odwrotnie, tzn. projektując tak zwanego „zwykłego”, domyślnego czytelnika na krytyka i badacza:

(...) sami wciąż na nowo, po wielokroć przemierzamy się między różnymi kręgami kulturowymi. Jesteśmy coraz bardziej labilni, przechodzimy ze wspólnoty do wspólnoty. W jakimś sensie wszyscy jesteśmy wielojęzyczni i multikulturowi – każdego dnia przebiegamy przez wycinek horyzontalnego układu kręgów kulturowych; wracamy do domu z konwersatorium, na którym rozprawialiśmy o niuansach poezji Andrzeja Sosnowskiego, nastawiamy odbiornik telewizyjny na jakieś *reality show* albo kolejny odcinek ulubionej telenoweli, bynajmniej nie po to, aby rozpoznać przeciwnika, by zebrać materiał do studium, opisującego krytycznie najbardziej odmóżdżające formy kultury masowej, lecz by się po prostu zrelaksować. A wieczorem na tyle dochodzimy do przytomności, żeby – śladem Adama Poprawy – zapuścić w odtwarzaczu płytę z solówkami naćpanego Coltrane’a lub Hendrixa i oddać się melancholijnym rozmyśleniom o złotych czasach kontrkultury. Co istotne, uczestnictwo w każdym z tych trzech kręgów wymaga sporego stopnia specjalizacji. Musimy się orientować w kontekstach przywoływanych przez autora „Taxi”, nie gubić w skomplikowanych relacjach między bohaterami telewizyjnego tasiemca i rozpoznawać już po pierwszej frazie, pochodzące z różnych koncertów, wersje tego samego utworu naszego idola. Miano fana zobowiązuje¹¹.

Warto zauważyć, że to jedyne miejsce w całej książce, gdzie pojawia się imię i nazwisko Andrzeja Sosnowskiego – jednego z najwybitniejszych współczesnych polskich poetów, który stał swego czasu w centrum dyskusji o „poezji niezrozumiałej”. Nie chodzi o to, by teraz zdekonstruować figurę stworzoną przez Uniłowskiego, rozstrzygnąć o jej autentyczności lub fałszu – odpowiadając, jaka część czytelników Sosnowskiego faktycznie ogląda *reality show* dla samego relaksu. Chodzi wyłącznie o spostrzeżenie, że Uniłowski dokonuje daleko idącego utożsamienia, opowiada się za mocną figurą czytającego podmiotu oraz rozumieniem

¹¹ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 294.

multikulturowości jako „spopularyzowania” kultury, całą konstrukcję umacniając jeszcze i domykając plastycznym opisem sytuacji „z życia”, po wyjściu z akademii. „Równość” kręgów kulturowych jest tu efektem ubocznym; w rzeczywistości chodzi o zasugerowanie zamkniętego ich katalogu.

Nieuzasadnione (we wspomnianym sensie) projekcje znajdują u Czaplińskiego i Uniłowskiego usprawiedliwienie w tym sensie, że służą stworzeniu spójnych, efektywnych strategii i narzędzi krytycznych. Innymi słowy, pokrótce: jeśli założymy – na gruncie *Polski do wymiany* – że niektóre zjawiska, których rozumienie Czapliński przypisuje całej zbiorowości, są rozumiane tylko przez garstkę badaczy, krytyków i publicystów, to jego analiza stanu literatury „po wielkich narracjach”, opis współczesnego czytelnictwa i szereg pozytywnych propozycji pozostają nadal aktualne. Jeśli figura „quasi-profesjonalnego” czytelnika z książki Uniłowskiego sprawdza się chociaż w przypadku niektórych krytyków i badaczy, jego narracja zostaje uwiarygodniona; można skrytykować prostotę konstatacji, trudno jednak podważyć jej celowość.

Przejdźmy do projektu wrocławskiej krytyczki Joanny Orskiej. We wstępie do *Lirycznych narracji* przywołuje ona historię dyskusji na temat „przełomu” w polskiej literaturze – zarówno przełomów dawnych (awangardowego, nowofalowego, etc.) jak i – przede wszystkim – tego „aktualnego”, a zarazem tylko rzekomego – związanego z transformacją. Wchodzi też w rozważania na temat retoryki przełomu. Pada istotne zdanie: „jeśli tylko wypowiemy słowo „przełom”, jak w bajce o uczniu czarno-księżnika, musimy tańczyć, jak nam się zagra”¹².

Tak wygląda zwięzły wniosek z dłuższego wywodu; to, co pozostaje kluczowe dla fundamentów narracji Orskiej, to fakt, że podstawowe *uprzedzenie* współczesnego dyskursu krytycznoliterackiego jest – by posłużyć się obrazową metaforą – nie tyle „noszone” i przechowywane przez krytyka, co odkrywane przez każdego, kto wchodzi w pole dyskusji krytycznoliterackiej. Presupozycja (mówiąca, że o przełomie warto mówić) jest sensem współczesnej debaty o literaturze – w rozumieniu hermeneutycznym, egzegetycznym, gdyż „zawiera się” w tej debacie i może zostać z niej „wydobyta” na światło dzienne; należy do jej struktury, a nie do pojedynczego krytyka.

Dlatego Orska całą analizę „przełomu” sprowadza w zasadzie do powyższego wniosku: nie można o nim nie mówić. Jej reakcja jest w pierwszej chwili zaskakująca – krytyczka wypracowuje „umiarkowane” stanowisko w sprawie przełomu (był, owszem, ale nie wywrócił literatury do

¹² J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 13.

góry nogami, nie stworzył nowych modeli poezji, a raczej wyklarował i „odświeżył” istniejące), akceptuje „przełomowy” paradygmat, ale stara się jak najszybciej przekroczyć go w kierunku nowego; tym „nowym” byłoby ujęcie poezji po ’89 jako specyficznej mieszanki wiersza lirycznego i narracyjnego. Z takim przesunięciem perspektywy wiąże się m.in. zmiana charakteru poezji „z metaforycznego na metonimiczny i niedokony”, nowa figura „dyskretnego mówiącego”, wiersz próbujący obrazować proces swojego stawania-się, celowo sfikcjonalizowany (a nie uwiarygodniony) podmiot, który pozostaje podmiotem lirycznym.

W tym miejscu wykorzystuję przywołaną wcześniej dyskusję na łamach „Dodatku LITERACKiego”, by od Joanny Orskiej przejść w miarę płynnie do Igora Stokfiszewskiego. Na spotkaniu z udziałem ich dwojga (oraz Krzysztofa Uniłowskiego) – zorganizowanym w marcu 2010 przez Katedrę Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ – Orska nazwała autora *Zwrotu politycznego* „świetnym hermeneutą”, co mogło zaskoczyć słuchaczy – ze względu na przepaść, jaka zdaje się dzielić społeczny światopogląd Stokfiszewskiego od pozycji utożsamianych zwykle z hermeneutyką. Orska zasugerowała tymczasem, że młody warszawski krytyk świetnie radzi sobie z pojedynczymi interpretacjami, odnajdywaniem sensu w ramach konkretnej kontekstualizacji – uwzględniając ich położenie względem tego, co polityczne. Gwoli przypomnienia: zasadnicza teza *Zwrotu politycznego* jest taka, że na przestrzeni dwóch ostatnich dekad literatura (szczególnie młoda, szczególnie poezja) zwróciła się w stronę zapomnianych przez długi czas obszarów polityczności¹³.

Hipoteza, której – z racji na brak miejsca – nie da się już w tym miejscu mocniej podbudować, jest taka: Igor Stokfiszewski *przeczuwa*, że najmłodsza polska poezja jest wyczulona na to, co polityczne (i w wypadku wielu autorów, od Pasewicza po Górę i Kopyta, ma rację); to *przecucie* przekuwa w *presupozycję* na poziomie koncepcji historycznoliterackiej, gdzie polityczność „następuje” w literaturze po „zwrocie politycznym”. *Przecucie* – używam tego terminu doraźnie – wiązałoby się z hermeneutyczną wprawą Stokfiszewskiego, z pewną zdolnością pokoleniowego, środowiskowego, wspólnotowego utożsamienia, pozwalającego na *oszacowanie kontekstu*. Krytyka Stokfiszewskiego jest najciekawsza tam, gdzie buduje się na intuicjach – w konkretnych interpretacjach – a nie na przesądach – w swojej ogólnoteoretycznej warstwie.

Jeśli uznać ją z kolei za intuicyjną, można pokusić się o dalej idące spostrzeżenie. Różnica między przesądem a przecuciem jest – podpowiada to sam język – w dużej mierze sensualna; chodzi właśnie o przecucie, w-rażenie, im-presję, pewien nacisk odbierany cielesnie i zmysło-

¹³ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

wo (również – jako ciało w masie ciał, ciało polityczne). Zawierzenie intuicji odbywałoby się dla krytyka na poziomie zrozumienia i dowartościowania roli ciała w procesie lektury – wraz, czy nawet ze szczególnym naciskiem na jego słabości, wady, ułomności. Krytyka Stokfiszewskiego – choćby z racji na swoją orientację polityczną – pozostaje uwrażliwiona na problemy dzisiejszego *dzoe*, na kategorie genderowe i seksualne, na trudności związane z biopolitycznym pojęciem życia. Dlatego też łatwiej jej zrozumieć i rozbudować własne intuicje.

W zupełnie innym kierunku podąża Jacek Gutorow, krytykowany zresztą przez Igora Stokfiszewskiego za główne tezy *Niepodległości głosu*¹⁴ (m.in. tę o „uwolnieniu” głosu w poezji współczesnej). Posiłkując się m.in. intuicjami Giorgio Agambena (na temat pojedynczości) i Stanisława Brzozowskiego¹⁵, Gutorow tworzy swoisty „program bezprogramowości” (tytuł jego szkicu w ankiecie „Odry” to „Kilka uwag o krytyce bezprogramowej”¹⁶), w którym stawia cel pozornie prosty – podjęcie lektury możliwie jednostkowej (w sensie jednorazowości) i nieuprzedzonej, ale rozpatrującej wszystkie konteksty sugerowane w danym momencie przez wiersz.

Gutorow wprost deklaruje swoją wiarę w możliwość neutralizacji czy redukcji lekturowych presupozycji do i poprzez kategorię fascynacji. Warto zauważyć, że jego spostrzeżenia, intuicje na ten temat pozostają rozproszone¹⁷; rzadko pojawiają się w *Niepodległości głosu*, natomiast w *Urwanym śladzie...* zostają wyostrzone przede wszystkim w charakterze wniosku w ostatnim szkicu, gdzie Gutorow przykłada Bataille’owską ekonomię nadmiaru do poezji Andrzeja Sosnowskiego¹⁸. Fascynacja jest tam niejako dialektycznym dopełnieniem pesymistycznych wniosków, płynących z deklarowanej przez poetę „śmierci autora”, z rozproszenia języka, jego całkowitego przejścia w rolę brzmieniowej i semantycznej nadwyżki, która pozostawia tylko „dryfujące kadłubki znaczeń”. Ona pozwala – w obliczu tych pesymistycznych i definitywnych wniosków

¹⁴ J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003.

¹⁵ Z tych intuicji Gutorow korzysta przede wszystkim w swojej ostatniej książce (zob. J. Gutorow, *Księga zakładek*, Wrocław 2011).

¹⁶ J. Gutorow, „Trzeba rozbić ten krajobraz”. *Kilka uwag o krytyce bezprogramowej*, „Odra” nr 6/2010.

¹⁷ Najmocniej związana z tą kategorią – chciałoby się powiedzieć: zasadzona na takim pojęciu fascynacji – jest ostatnia książka Jacka Gutorowa, tj. *Księga Zakładek*, wydana już po wygłoszeniu referatu, na podstawie którego powstał poniższy tekst (zob. J. Gutorow, *Księga Zakładek*, Wrocław 2011).

¹⁸ J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 193–210.

– wyjść w kierunku kolejnej lektury. Fragment poetyckiej prozy samego Gutorowa, który zamyka *Urwany ślad...*¹⁹, dotyczy fenomenu fascynacji – i wiąże ją z tautologią, która (narzucając swoją niezaprzeczną jasność) zamyka jedno „zdarzenie interpretacji” i pozwala zacząć jeszcze raz, niemal „od nowa” – nie tyle tam, gdzie skończyła się poprzednia lektura, co w miejscu nieco różnym od tego, w którym się zaczęła.

Swoje spostrzeżenia na temat fascynacji Gutorow ukonkretnia m.in. w posłowie do *Żółtego popołudnia*, wyboru z Wallace’a Stevensa, gdzie fascynacja pozwala „osunąć się” z języka w język, zrozumieć różne rejestry i tony w głosie jednego poety, a także „przepisać” go we własnym idiolektie²⁰. Temat powraca jeszcze w posłowie do *Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem*, wyboru z Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, gdzie fascynacja wskazuje „punktowe światło wiersza”, odkrywa jego pojedynczość w szerszej narracji, mocno osadzonej na semantycznych pętlach i powtórzeniach²¹.

Fascynacja jest u Gutorowa – w skrócie – przecuciem, wrażeniem, koniecznym wyobrażeniem, a zarazem teoretycznym uzasadnieniem podjęcia kolejnej lektury w obliczu literatury porywającej – w podwójnym sensie: niezwykle pociągającej i uprowadzającej czytelnika w rejony, w których ten ma wrażenie stawania przed „jedynymi słusznymi” wnioskami, rozstrzygającymi dany problem z historii czy teorii literatury.

Nie uda się w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednym krytyku, który powinien dopełnić swoiste minimum nazwisk i projektów – o Piotrze Śliwińskim – odnotowuję więc tylko jego rolę dla poruszonego przeze mnie tematu. Proponowane przez Śliwińskiego ujęcie kanonu i tezy z nim związane (kanon w zasadzie nie może istnieć), bardziej stanowcze chyba w *Świecie na brudno* niż na łamach „Tygodnika Powszechnego”²², tworzą, jak się zdaje, jeszcze inną perspektywę; szczególnie, że Śliwiński jak żaden inny polski krytyk od wielu lat zachowuje zdolność „towarzyszenia” niemal wszystkim swoim ulubionym poetom.

Poruszony przeze mnie temat wymaga rozwinięcia nie tylko, jeśli chodzi o przybliżenie koncepcji innych, niewymienionych krytyków;

¹⁹ Tamże, s. 210.

²⁰ J. Gutorow, *Thumaczyć Stevensa*, [w:] W. Stevens, *Żółte popołudnie*, wyb., tłum. i posł. J. Gutorow, Wrocław 2008.

²¹ J. Gutorow, *Czytając wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem. 111 wierszy*, wyb. i posł. J. Gutorow, Wrocław 2009.

²² P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2007; *Czy XX wiek może być zbawiony?*, „Conrad” [dodatek do „Tygodnika Powszechnego”] nr 1 (23) 2009.

konieczne wydaje się przede wszystkim zbadanie ich nastawienia względem dziedzin pokrewnych krytyce literackiej, wreszcie – wyprowadzenie pewnych doraźnych i niestabilnych choćby rozumień tego, czym dla krytyka jest *presupozycja*; definicji, które mają szansę sprawdzić się przynajmniej na przestrzeni jednej książki czy jednego rozdziału. Taki krok – zarazem pewny i śmiały, przeprowadzony nowatorsko i rzetelnie przygotowany – mógłby posłużyć w przyszłości wyjaśnieniu bądź określeniu innych pojęć, które w chaotycznych nieraz i rozproszonych dyskusjach krytycznoliterackich niebezpiecznie zbliżają się do rangi fetyszu²³.

Bibliografia

- Czapliński Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Gutorow Jacek, „Trzeba rozbić ten krajobraz”. *Kilka uwag o krytyce bezprogramowej*, „Odra” nr 6/2010.
- Gutorow Jacek, *Czytając wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem. 111 wierszy*, wyb. i posł. J. Gutorow, Biuro Literackie, Wrocław 2009.
- Gutorow Jacek, *Księga zakładek*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Gutorow Jacek, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Znak, Kraków 2003.
- Gutorow Jacek, *Tłumaczyć Stevensa*, [w:] W. Stevens, *Żółte popołudnie*, wyb., tłum. i posł. J. Gutorow, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
- Gutorow Jacek, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Harpham Geoffrey, *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society*, Duke University Press, Durham–London 1999.
- Jankowicz Grzegorz, *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek?*, „Dodatek LITERACKI” nr 2(3)/2008.
- Jankowicz Grzegorz, *Literatura, czyli Ministerstwo Spraw Wewnętrznych*, „Dodatek LITERACKI” nr 4(5)/2009.
- Kaczmarski Paweł, Koronkiewicz Marta, Sadulski Bartosz, *Ankieta krytyczna*, „Odra” nr 4/2010.
- Mackiewicz Paweł, *Pokojówka, wieszczka, wolontariuszka. O krytyce pokornej*, „Odra” nr 7–8/2010.
- Orska Joanna, *Jak być spiskowcem wśród komunardów*, „Dodatek LITERACKI” nr 3(4)/2009.
- Orska Joanna, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Universitas, Kraków 2006.

²³ Wśród krytyków i krytyczek najbardziej otwarcie rozważających (a także afirmujących) filozoficzne i teoretyczne przesłanki swojej twórczości należy Anna Kałuża, której *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* ukazały się już po wygłoszeniu referatu, na podstawie którego powstał poniższy tekst.

- Orska Joanna, *Oddam życie za pudełko zapalek (sprostowanie)*, „Dodatek LITERAcki” nr 5(6)/2010.
- Sławiński Janusz, *Zamiast posłowania: zanik centrali*, [w:] tegoż, *Przypadki poezji*, Universitas, Kraków 2001.
- Stokfiszewski Igor, *Zwrot polityczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Śliwiński Piotr, *Czy XX wiek może być zbawiony?*, „Conrad” [dodatek do „Tygodnika Powszechnego”] nr 1 (23) 2009.
- Śliwiński Piotr, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2007.
- Uniłowski Krzysztof, *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*, Wydawnictwo FA-art, Katowice 2008.

Język ezopowy – interpretacje i redefinicje Postawienie problemu

Język ezopowy to jedno z tych zjawisk we współczesnym literaturoznawstwie, które mimo swego antycznego¹ rodowodu, wciąż budzi wątpliwości terminologiczne i interpretacyjne. Problemy pojawiają się już na poziomie nazewnictwa. W pracach literaturoznawczych możemy spotkać się z takimi pojęciami, jak: mowa, język czy styl. Anna Martuszevska w swoich badaniach używa terminu mowa ezopowa², Jerzy Smulski – język ezopowy³, natomiast Zbigniew Przybyła proponuje pojęcie stylu⁴.

Ta różnorodność pojęciowa może wynikać zarówno z niewystarczającego stanu badań, jak i z szerokiego zakresu znaczeniowego omawianego zagadnienia. Język ezopowy bowiem to nie tylko zjawisko językowe, występuje ono w określonych warunkach historycznych i ściśle łączy się z aktualną sytuacją polityczną i społeczną.

Pierwotnie „ezopowy” oznaczało: [utwory] przypisywane legendarnemu greckiemu bajkopisarzowi Ezopowi lub w stylu Ezopa. Zaś ezopowa bajka to często synonim bajki zwierzęcej, gdzie „stereotypowo potrakto-

¹ Рог. Эзопов язык, [w:] *Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия*, red. А. П. Горкин, Москва 2006, L. Savinitch, *Pragmatic goals and communication strategies in journalistic discourse under censorship*, [w:] *Power without Domination: Dialogism and the Empowering Property of Communication*, red. E. Grillo, Amsterdam 2005, s. 108.

² A. Martuszevska, *Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 11–30.

³ J. Smulski, *Jak niewyraźalne staje się wyrażalne? O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 145–164.

⁴ Z. Przybyła, *Odzyskany termin „język ezopowy”*, „Język polski” nr 4–5 1994, s. 321.

wane postacię zwierzęcą⁵ uosabiają, czy też mówiąc inaczej, są alegorycznymi przedstawieniami ludzkich wad i przywar. W polskim literaturoznawstwie badania nad ezopowością rozpoczęły się dość późno, bo dopiero w 1975 roku⁶. Prawdopodobnie to pod ich wpływem⁷ ulega rozszerzeniu słownikowy zakres znaczeniowy danego pojęcia. Termin „język ezopowy” zacznie funkcjonować jako alegoryczna lub aluzyjna wypowiedź „o treściach niecenzuralnych ze względów politycznych”⁸.

Odniesienia do interesującego nas zjawiska, w polskiej literaturze i krytyce, prawdopodobnie po raz pierwszy pojawiły się u twórców pozytywistycznych. W 1867 roku Józef Ignacy Kraszewski postulował:

O dziennikarstwie w Królestwie Polskiem (a dziś w kraju nadwiślańskim), trudno coś powiedzieć, a nawet mówić niebezpiecznie... w tych warunkach, w jakich ono dziś istnieje. Gdzie niema bezpieczeństwa dla człowieka, jakże ma być jakakolwiek swoboda słowa, a gdzie niema ostatniej, jak może istnieć dziennikarstwo... Jest to myśliczny stan w którym powrócić potrzeba do bajek Ezopa⁹.

Natomiast czołowa pozytywistyczna autorka Eliza Orzeszkowa w 1887 roku w liście do Malwiny Blumberg (tłumaczki *Nad Niemnem* na język niemiecki) zwraca się w sposób następujący:

Żadnej daty i żadna rzecz, tyżca się narodowych walk i cierpień, po imieniu nie nazwana. Jest to, można powiedzieć, styl więzienny: na to słowo tyle uderzeń, na tamto tyle, taki znak na to pojęcie, na tamto inny. I rozumiemy się – autor z czytelnikami – wyborne¹⁰.

Wypowiedź Orzeszkowej, jak zauważa polska badaczka Anna Martuszewska, świadczy o istnieniu problematyki „ezopowego stylu” w świadomości pokolenia pisarzy-pozytywistów. Orzeszkowa trafnie ujmuje istotę języka ezopowego jako grę z cenzorem i swoiste porozumienie autora z czytelnikiem, o którym w 1984 roku, w najobszerniejszej i być może jedynej monografii języka ezopowego *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature* (O do-

⁵ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, s. 146.

⁶ Z. Przybyła, dz. cyt., s. 322.

⁷ A także w wyniku zniesienia cenzury w Polsce, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

⁸ *Słownik terminów literackich*, s. 146.

⁹ J. I. Kraszewski, *Z roku 1867. Rachunki przez B. Bolesławitę. Rok drugi. Część II*, Poznań 1868, s. 144.

¹⁰ Za: A. Martuszewska, *Porozumienie z czytelnikiem* (O „ezopowym” języku powieści pozytywistycznej), [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 197.

brodziejstwie cenzury. Język ezopowy we współczesnej rosyjskiej literaturze), Rosjanin Lew Łosiew napisze: „censored text's artistic specificity and the special nature of the relations among *author, censor, and reader*”¹¹.

Mimo, że świadomość języka ezopowego istniała już w okresie zaborów, a jej przejawy sporadycznie odnotowywało polskie literaturoznawstwo¹², w leksykografii polskiej przez prawie cały XX wiek jedynymi dostępnymi były definicje unikające politycznych konotacji. Za przykład może służyć definicja *Słownika języka polskiego* z 1965 roku, która ogranicza się do lakonicznego objaśnienia, że „ezopowy” to „będący w stylu bajek Ezopa: zwięzły i trafny, dowcipny, zjadliwy”¹³.

Kiedy wreszcie w słownikach lat 90. XX wieku zaczęło się pojawiać pojęcie języka ezopowego, często pomijano kontekst współczesny, lokalizując zjawisko przede wszystkim w epoce pozytywizmu. Na przykład w słowniku szkolnym *Terminy literackie* Stanisława Jaworskiego czytamy jedynie, że w literaturze polskiej termin ten „upowszechnił się w związku z prześladowaniem przez cenzurę rosyjską po powstaniu styczniowym”¹⁴.

Wyjątkiem tutaj będzie definicja autorstwa Michała Głowińskiego, jaka pojawiła się w niezależnym wydaniu z 1989 roku *Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny*, gdzie język ezopowy rozumiany jest jako „pośredni sposób mówienia”¹⁵, który „pojawia się w literaturze zwykle wtedy, gdy podlega ona cenzurze, jest próbą omijania przeszkód, podejmowania spraw skazanych na przemilczenie lub niebyt, wyrażania postaw wchodzących w konflikt z oficjalną ideologią”¹⁶.

Natomiast, co zaskakujące, mimo zniesienia cenzury w Polsce (11 kwietnia 1990 roku) zjawiska języka ezopowego nie odnotowuje *Słownik literatury polskiej XX wieku* z 1992 roku. Zaś *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego do dnia dzisiejszego (ostatnie wydanie z 2008 roku) jako przykłady użycia podaje utwory

¹¹ [...] *cenzurowany tekst posiada artystyczną specyfikę i specjalnej natury relacje pomiędzy autorem, cenzorem i czytelnikiem* – przeł. L. Loseff, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Munich 1984, s. ix.

¹² Pierwszym takim przejawem, dość szybko zapomnianym, była „odwilżowa” (z 1955 roku) wersja *Historii literatury polskiej dla klasy X. Cz. II. Literatura okresu pozytywizmu i realizmu krytycznego* J. Baculewskiego, za: Z. Przybyła, dz. cyt., s. 322.

¹³ Tamże, s. 325.

¹⁴ S. Jaworski, *Słownik szkolny*, Warszawa 1990, s. 47. Szerzej o recepcji pojęcia „język ezopowy” w polskiej literaturze naukowej, patrz.: Z. Przybyła, dz. cyt., s. 320–331.

¹⁵ J. Smulski, dz. cyt., s. 145.

¹⁶ M. Głowiński, *Język ezopowy*, hasło, [w:] *Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. M. Witkiewicz [M. Drabikowski], t. 1, Warszawa 1989, s. 131.

obejmujące okres do I wojny światowej i zaledwie w jednym zdaniu wspomina o tym, że „różne odmiany i chwytów e. j. występowały w piśmiennictwie i życiu publicznym we współczesnych systemach totalitarnych”¹⁷.

Problemy z definicją języka ezopowego nie są jedynymi, na jakie natrafia badacz literatury. Kolejną kwestią są trudności interpretacyjne, jakie wiążą się z „rozpoznaniem” języka ezopowego w tekście. Jerzy Smulski w artykule *Jak niewyraźnalne staje się wyraźalne? O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych* porusza, wciąż nierozstrzygnięty dylemat, czy ezopowość to problem poetyki dzieła czy też zagadnienie odbioru¹⁸. Według takich badaczy jak Jerzy Smulski czy Seweryna Wyslouch jest to „przede wszystkim kwestia poetyki utworu, dlatego w strukturze dzieła należy poszukiwać” sygnałów ezopowości¹⁹ i, co za tym idzie, śladów obecności autora.

Aby odnaleźć w tekście owe odautorskie sygnały, które wskazywałyby na użycie języka ezopowego, warto w pierwszej kolejności się przyjrzeć, jakich aspektów życia polityczno-społecznego dotyczyły zakazy cenzury w okresie powstania czy wydania danego utworu. Na przykład w okresie zaboru rosyjskiego, treści, które podlegały cenzurze carskiej na terenach polskich, dotyczyły²⁰:

a) istoty polskości:

- hymn narodowy, godło, wzmianki o bohaterach narodowych,
- pojęcia typu „patriotyzm”, „ojczyzna”, „mowa polska”,
- wskazywanie na takie cechy narodu polskiego, jak „waleczność”, „odwaga”;

b) przeszłości Polski:

- opisy ustrojowej, cywilizacyjnej wielkości,
- analizy przyczyn i przebiegu rozbiorów,
- rozważania na temat powstań narodowych;

c) aktualnej i przyszłej sytuacji Polski:

- ogólne określenia, jak „mogiła”, „grób”, „Golgota”, „uciśniona matka”,
- pomyślnie prognozy: „zmartwychwstanie”, „wyjdzim z powodzi”.

Zjawiska pozaliterackie, czyli określona sytuacja polityczna, w jakiej Polska znalazła się na przykład w okresie zaborów, wpływały na poetykę dzieła literackiego. W związku z tym, takimi wyraźnymi sygnałami

¹⁷ *Słownik terminów literackich*, s. 146.

¹⁸ J. Smulski, dz. cyt., s. 147.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Za: J. Kostecki, M. Rowicka, *Dozwoleno s iskluczenijem*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 1, Warszawa 1992, s. 272–275.

ezopowości, czyli „przemycania” w utworze dodatkowych zabronionych treści mogły być²¹:

a) peryfrazy:

„gorączką i burzą przeleciały im te dwa lata”²²;

„a potem lata dość długie krainę osobliwą, daleką i białą zamieszkiwał”²³.

Ze względu na wspomniany już zakaz używania pojęć związanych z zagadnieniem powstań narodowych, w pierwszym cytacie zawiera się aluzja do Powstania Styczniowego. Tutaj przez Orzeszkową została użyta zrozumiała dla polskiego czytelnika peryfrazą „burza”. Słowo to, zresztą nie tylko w Polsce, również i w literaturze rosyjskiej, konotowało takie znaczenia, jak: powstanie, rewolucja czy bunt. W drugim przykładzie sformułowanie „kraina osobliwa, daleka i biała” odwołuje się do naszej znajomości kontekstu represji popowstaniowych, które przejawiały się, między innymi, w masowych zsyłkach na Syberię.

b) synekdochy, będą to np. przywoływane w *Nad Niemnem* pieśni z okresu walk powstańczych, takich jak: *Za Niemen tam precz...* lub *Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła*²⁴. Dla rosyjskiego cenzora, który nie znał polskiej tradycji narodowej, mogły być one odczytane jako jakieś „starodawne pieśni”²⁵;

c) metonimie i antonomazje, w których, np. zaimek „nasz” zastępuje przymiotnik „polski”²⁶:

„Nieraz zdawało mi się, że stracę rozum słuchając potoków obcej mowy i widząc nie nasze twarze, nie nasze ubiory, nie naszą ziemię”²⁷,

„Przed wszystkim – rzekł Wokulski – owe nasze fabryki nie są naszymi, lecz niemieckimi...”²⁸;

²¹ Za: A. Martuszevska, *Porozumienie z czytelnikiem...*, s. 199–208.

²² E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, t. 1, Warszawa 1991, s. 34.

²³ Tejże, *Anastazja... i pieśń niech zapłacz*, Warszawa 1977, s. 48.

²⁴ Jak widać w utworze, mimo wszystko, Orzeszkowa przemyciała również zakazane słowa (ojczyzna). Po sukcesie książki cenzura zabroniła kolejnych wydań, a sama Orzeszkowa tak o tym pisze: „Takie głosy dochodziły mię często, prawie przez dwa lata, w ciągu których rozeszły się trzy wydania powieści, aż na czwartym cenzura położyła veto. Dalsze wydania tej powieści są wzbronione. Jest to mój największy triumf”, [w:] E. Orzeszkowa, *O sobie...*, Warszawa 1974, s. 13.

²⁵ A. Martuszevska, *Porozumienie z czytelnikiem...*, s. 202.

²⁶ Tamże, s. 203.

²⁷ B. Prus, *Lalka*, Warszawa 1997, s. 124.

²⁸ Tamże, s. 156.

d) alegorie i symbole o charakterze patriotycznym, czyli np. powszechna w literaturze polskiej (nie tylko okresu pozytywizmu) alegoria ojczyzny-matki. W taki sposób przez polskiego czytelnika mogły być odczytane słowa wiersza Wincentego Pola:

„Nie było, nie było matko szczęścia tobie,
Wszystko się zmieniło, a twa dziatwa w grobie!”²⁹

Twórca, w którego tekstach polski czytelnik odnajdował jakiegokolwiek z wyżej wymienionych „sygnałów”, był identyfikowany jako patriota, tworzący nierzadko „ku pokrzepieniu serc”³⁰.

Oprócz wyżej wymienionych, istnieje wiele innych środków, za których pomocą autor może komunikować się z czytelnikiem i przekazywać treści zaszyfrowane. Teoretycznie komunikacja w języku ezopowym nie może efektywnie zaistnieć bez udziału autora.

W perspektywie XX-wiecznego procesu przesuwania się centrum interpretacyjnego w stronę czytelnika/odbiorcy (Roman Ingarden, Hans R. Jauss, Harald Weinrich, Janusz Sławiński) aż do „śmierci autora” (Roland Barthes) tę pewność należałoby poddać rewizji. W *Śmierci autora* (1968) Barthes stawia następującą tezę:

[...] pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek. Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość...³¹.

Przeniesienie akcentu w relacjach nadawca-odbiorca, a także nowa rzeczywistość polityczna implikują pytanie o redefinicję języka ezopowego. Biorąc pod uwagę datę zniesienia cenzury w Polsce można wytłumaczyć dotychczasowy zakres badań, ograniczających się do pozytywizmu, i w niewielkim stopniu zanalizowaną pod kątem ezopowości literatura XX wieku. Z ważniejszych prac dotyczących powieści powojennej warto przywołać wspomniany już artykuł Jerzego Smulskiego *Jak niewyraźalne staje się wyraźalne? O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych* (1998) lub Bogusława Sułkowskiego *„Ten przekłety język ezopo-*

²⁹ Za: A. Martuszevska, *Porozumienie z czytelnikiem...*, s. 205.

³⁰ O roli języka ezopowego na przykład w Trylogii Sienkiewicza, patrz: A. Martuszevska, *Przeciw potędze, O mowie ezopowej w polskiej powieści historycznej doby pozytywizmu*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku*, Lublin 1984, s. 212–217.

³¹ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty drugie” nr 1–2 1999, s. 247.

wy”. *O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej* (1992)³². Na uwagę zasługuje także książka Stanisława Majchrowskiego *Między słowem i rzeczywistością. Problemy powieści politycznej w Polsce w latach 1945–1970* z 1988 roku, w której analizie zostały poddane utwory między innymi ze względu na ich „ezopowość”.

Jednym z pytań, jakie nasuwają się po „śmierci autora”, jest pytanie o relacje między autorem, dziełem a czytelnikiem. Zmiana centrum interpretacyjnego wskazuje na możliwość odczytania języka ezopowego bez uwzględniania autora dzieła. W rozpoznawaniu sygnałów „ezopowości” danego utworu możemy wobec tego:

a) pominąć autora, skoro, jak pisze Barthes:

Tekst [jest] jak Tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci³³.

b) uwzględnić autora, w przypadku gdy autor (w swoich bezpośrednich wypowiedziach, listach, wywiadach) daje wyraźne wskazówki, by jego utwór potraktować jako „ezopowy” (czyli zawierający aluzje do rzeczywistości);

c) uwzględnić autora, w przypadku gdy autor (w swoich bezpośrednich wypowiedziach, listach, wywiadach) komentuje utwór, jako nie-ezopowy (czyli bez „ukrytego tekstu” w tekście);

W pierwszym przypadku w interpretacji utworu będziemy kierować się własnym doświadczeniem czytelniczym, czytelniczą intuicją oraz dostępną wiedzą na temat społeczno-politycznego tła powstania utworu. W drugim przypadku znajdujemy potwierdzenie naszej czytelniczej intuicji w wypowiedzi autora. Na przykład utwór z lat 50. XX wieku został zinterpretowany przez nas jako ezopowy i znajdujemy współczesny wywiad z autorem, który mówi, że wówczas w swoim utworze, pozornie historycznym, w rzeczywistości komentował aktualną sytuację polityczną. Najciekawszą wydaje się ostatnia z zaproponowanych sytuacji, gdzie autor komentuje swój utwór jako nie-ezopowy. Jako przykład można podać interesujący casus Bocheńskiego, który swój aluzyjny język *Boskiego Juliusza* (powieści z 1961 roku) objaśniał:

³² B. Sułkowski, „*Ten przeklęty język ezopowy*”. *O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 2, Warszawa 1992, s. 266–284.

³³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

Autor obrał sobie mianowicie za cel główny przełożyć na pojęcia współczesne i na mowę współczesną treści historyczne, psychologiczne i inne, zawarte w dziełach Cezara i literaturze starożytnej o tym człowieku. Było to jednak poszukiwanie formy współczesnej dla autentycznej historii, a nie zabieg odwrotny, czyli ubieranie współczesności w kostium historyczny³⁴.

Wobec tak postawionej sprawy, jaki mamy wobec tego wybór kolejnych działań interpretacyjnych. Możemy uwierzyć autorowi – sugerujemy się w swojej interpretacji odautorskim komentarzem i rezygnujemy z szukania sygnałów „ezopowości”. Możemy jednak zrezygnować z zasady „domniemanej niewinności” na rzecz „podejrzliwości”, co znakomicie komentuje Bogusław Sułkowski na przykładzie dramatu *Policja* Sławomira Mrożka:

Dlaczego już wtedy krytycy uwierzyli pisarzowi, który deklarował, że to co widać, to nie to, o co chodzi, to tylko tak się wydaje, bo idzie o co innego? Jeżeli w dyplomacji *dementi* z reguły jest formą potwierdzenia czegoś, skąd zaufanie krytyków, iż w sztuce jest inaczej?³⁵

W interpretacyjnym procesie „rozpoznawania” sygnałów ezopowości, pojawiają się dodatkowo inne problemy: czy utwór będzie interpretowany jako pisany językiem ezopowym tylko w przypadku wyraźnej (dla czytelnika) aluzyjności tekstu, czy też za ezopowość uznamy także pojedyncze sygnały (albo to, co czytelnik uzna za sygnał, jeżeli rzeczywiście Barthowski autor „umarł”).

W przypadku utworu, który został napisany w okresie działalności cenzury i w swojej warstwie fabularnej i, przede wszystkim ideowej, krytykuje dowolny reżim totalitarny (jak np. antyutopia *My* Zamiatina) nie będzie nadinterpretacją mówienie o jego ezopowości. Czy jednak o tej cesze możemy mówić, gdy utwór nie posiada wyraźnych sygnałów. Jerzy Smulski proponuje, aby takie utwory, jak Bogusława Sujkowskiego *Liście koka* z 1954 roku oraz *Cesarz* Ryszarda Kapuścińskiego z 1978, w „pewnych warunkach” odczytywać jedynie jako „komentarz polityczny”. Z drugiej strony czym bowiem jest „rozpoznana” ezopowość w utworze jeśli nie politycznym komentarzem?

W związku z tym pojawia się kolejny dylemat. Kiedy możemy mówić o ezopowości utworu:

³⁴ J. Bocheński, *Pertraktacje*, „Współczesność” nr 2 1961. Za: S. Majchrowski, *Między słowem i rzeczywistością. Problemy powieści politycznej w Polsce w latach 1945–1970*, Łódź 1988.

³⁵ B. Sułkowski, dz. cyt., s. 270.

a) czy tylko wtedy, kiedy utwór jest w całości wyraźnym odniesieniem do rzeczywistości (jak wspomniany gatunek antyutopii, czy też powieść-parabola);

b) czy wówczas, kiedy napotykały w utworze pojedyncze sygnały ezopowości. Wiele takich przykładów podaje Anna Martuszevska, wnikliwa badaczka utworów epoki pozytywizmu (i interpretuje je jako ezopowe);

c) kiedy utwór nie posiada wyraźnych sygnałów, czy również możemy interpretować go w aspekcie języka ezopowego. Problem ten pojawi się np. przy polskich powieściach historycznych (zarówno pozytywistycznych, jak i okresu PRL-u), które implikują dodatkowe pytanie: na ile dany utwór jest kostiumem historycznym, a na ile powieścią historyczną bez aluzji do współczesności.

Wymienione zagadnienia nie wyczerpują wszystkich problemów związanych z popularnym, choć jak się okazuje, wcale nie takim jednoznacznym pojęciem języka ezopowego. Nowa polityczna rzeczywistość (bez cenzury) oraz dostępność współczesnych badań literaturoznawczych, pozwalają na odkrycie nowych możliwości interpretacji danego zjawiska, a także na redefinicje pojęcia, z uwzględnieniem, jakże bogatej, literatury polskiej XX wieku.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty drugie” nr 1–2 1999.
- Bocheński Jacek, *Pertraktacje*, „Współczesność” nr 2 1961.
- Jaworski Stanisław, *Słownik szkolny*, WSiP, Warszawa 1990.
- Kostecki Janusz, Rowicka Małgorzata, *Dozwoleno s iskluczenijem*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 1, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1992.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Z roku 1867. Rachunki przez B. Bolesławitę. Rok drugi. Część II*, Nakładem Księgarni Jana Konst. Żupańskiego, Poznań 1868.
- Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия*, red. А. П. Горкин, Росмэн, Москва 2006.
- Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. M. Witkowicz [właśc. M. Drabikowski], t. 1, PEN, Warszawa 1989.
- Loeff Lev, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Otto Sagner, Munich 1984.
- Majchrowski Stanisław, *Między słowem i rzeczywistością. Problemy powieści politycznej w Polsce w latach 1945–1970*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988.
- Martuszevska Anna, *Porozumienie z czytelnikiem (O „ezopowym” języku powieści pozytywistycznej)*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.

- Martuszevska Anna, *Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.
- Martuszevska Anna, *Przeciw potędze, O mowie ezopowej w polskiej powieści historycznej doby pozytywizmu*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku*, UMCS, Lublin 1984.
- Orzeszkowa Eliza, *Anastazja... i pieśń niech zapłacze*, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Orzeszkowa Eliza, *Nad Niemnem*, t. 1, Iskry, Warszawa 1991.
- Orzeszkowa Eliza, *O sobie...*, Czytelnik, Warszawa 1974.
- Prus Bolesław, *Lalka*, Siedmioróg, Warszawa 1997.
- Przybyła Zbigniew, *Odzyskany termin „język ezopowy”*, „Język polski” nr 4–5 1994.
- Savinitch Lioudmila, *Pragmatic goals and communication strategies in journalistic discourse under censorship*, [w:] *Power without Domination: Dialogism and the Empowering Property of Communication*, red. E. Grillo, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2005.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 2, PWN, Warszawa 1965.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.
- Smulski Jerzy, *Jak niewyraźalne staje się wyraźalne? O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1998.
- Sułkowski Bogusław, *„Ten przeklęty język ezopowy”. O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 2, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1992.

Anna Jarmuszkiewicz

Retoryka kulturowa jako model recepcji i interpretacji

W artykule pod tytułem *Ukryte założenia i aporie teorii recepcji* Katarzyna Chmielewska¹ zauważa interesującą zasadę, a mianowicie: że badania nad recepcją są uznawane przez ich teoretyków jednocześnie za nowatorskie i tradycyjne w swoim charakterze, a dodatkowo mają przełamywać „paradygmaty literaturoznawstwa” – poddawać wewnętrznej odnowie historię literatury, stawiać przed badaczami nowe problemy interpretacyjne. Recepcja jest zatem widziana jako problem badawczy o dużym potencjale. Takie postrzeganie recepcji jest związane z faktem, iż samo jej pojęcie ma obecnie bardzo szeroki zakres – obejmuje tłumaczenia, rozważania teoretyczne, a także nawiązania literackie. Pozostaje ciągle pojęciem nieostrym², silnie sprzężonym m. in. z komparatystyką, historią literatury, hermeneutyką, interpretacją i praktyką lekturową. Trudno określić wyraźne jej granice i – jak sądzę – w tym mieści się siła (choć pewnie i słabość) współczesnych badań nad recepcją literacką.

Obecnie w pojęciu „recepcja” mieści się wiele znaczeń. Można przedstawić jej wąskie i szerokie definicje. W pierwszym, zawężonym ujęciu recepcja byłaby zbieżna z niemiecką szkołą estetyki recepcji (reprezentowaną m.in. przez R. Jaussa, W. Isera, H. Weinricha), która – według definicji Michała Głowińskiego – „kwestionując tzw. estetykę wytwarzania i przedstawienia, wysunęła odbiór jako centralny problem badań literackich”³. Ale przytoczona przed chwilą definicja nie będzie stanowić

¹ K. Chmielewska, *Ukryte założenia i aporie teorii recepcji*, „Pamiętnik Literacki” 2001/4, s. 5.

² Wątpliwości dot. pojęcia, obszaru badań i metody zawarł w krótkim komentarzu A. Skrendo, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.

³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4 bez zmian, Wrocław 2002, s. 142 (hasło opracowane przez M. Głowińskiego).

sedna moich obecnych rozważań – bardziej atrakcyjna dla współczesnych badań jest definicja szersza, której poświęcę kolejną część niniejszego tekstu.

Dzisiejsze badania nad recepcją prowadzone na świecie w starciu z doświadczeniem ponowoczesności rozwinęły różnorodne metajęzyki, sposoby podejścia i metody badawcze. Wśród nich znalazły się m.in. metody instytucjonalne, tekstualne, historyczne, czyli takie, które biorą pod uwagę liczne sposoby, jakimi czytelnicy docierali do tekstów. We współczesnych badaniach dominują odczytania kulturowe, socjologiczne, psychologiczne i – prawie zupełnie nieobecne na polskim gruncie⁴ – badania nad literaturą światową, globalną (F. Moretti, D. Damrosch, P. Casanova).

Współczesne zainteresowanie recepcją wynika – jak wcześniej wspomniałam – z dużej elastyczności ram tego pojęcia. *Słownik terminów literackich* definiuje recepcję dzieła literackiego w szerszym znaczeniu jako „przyjęcie dzieła literackiego przez publiczność literacką i jej funkcjonowanie wśród różnych grup czytelniczych”⁵. Definicja ta uruchamia w pierwszej chwili przede wszystkim trzy konotacje recepcji: konotację socjologiczną, aksjologiczną oraz lekturową. Jednak owe „przyjęcie” utożsamia się zazwyczaj dość jednoznacznie jedynie z czytaniem, lekturą, a w konsekwencji – z interpretacją literatury. Skutek jest taki, że recepcja zostaje wytracona ze sfery zainteresowań socjologii i jest przypisana prawie wyłącznie do dziedziny historii literatury.

Amerykańska teoria rezonansu czytelniczego, która nie stanowi jednorodnego nurtu myślowego, uwzględniła poszerzenie terenu badawczego i śmiało wprowadziła do badań recepcyjnych nowe literaturoznawcze dyskursy:

wszystkie zróżnicowane metody badawcze teorii *reader-response* proponują, aby studia nad recepcją przyjmowały praktyki interpretacyjne XXI wieku, odkąd – oprócz intencji autora – badania literaturoznawcze skupiają się tak na reakcjach czytelnika, na strukturze tekstu i na retoryce, jak również na seksualności, płci, rasie i narodowości autora, czytelnika i społeczeństwa, które odbiera dany tekst⁶.

Podobną sugestię można odnaleźć w artykule Jerzego Madejskiego, który przyznaje, że najciekawsze – dla literaturoznawców – odczytania

⁴ O badaniach nad literaturą światową pisał R. Nycz, *Możliwa historia literatury?*, „Teksty Drugie” 2010/5, s. 175–177 oraz M. Delaperrière, E. Grossman, B. Paloff, i R. Cudak w zbiorze pt. *Polonistyka bez granic*, t. 1, Kraków 2010.

⁵ *Słownik terminów literackich*, s. 464.

⁶ *New Directions in American Reception Studies*, red. Ph. Goldstein, J. L. Machor, New York 2008, s. XIII.

receptyjne mogą powstać właśnie poprzez działalność przedstawicieli innych dyscyplin (Madejski jako przykład podaje lekturę Szekspira A. Blooma i czytanie dzienników B. Malinowskiego przez J. Clifforda). Pojawia się pokusa transdyscyplinarności. Tym bardziej warto spróbować definicję recepcji uszczegółwić, mocniej wpisać ją w sferę badań kulturowo-społecznych.

1. Retoryczny wymiar kultury

Poetyka recepcji wymusza konieczność podkreślania wszelkich rodzajów uwikłania tekstu literackiego w kulturę, jego „naturę kulturową”. Jako że teksty funkcjonują w ramach wspólnot interpretacyjnych⁷ – każda interpretacja jest uwarunkowana kulturowo. Recepcja stanowi zatem zbiór takich interpretacji powstałych jako odczytania historyczne (rozłożone w czasie) i jako ślady lektury wspólnot interpretacyjnych, które są nadal i nieustannie realizowane – synchroniczne.

Wywodzące się z kręgu badań neopragmatystycznych pojęcie wspólnot interpretacyjnych nieuchronnie prowadzi do rozpatrzenia przydatności retorycznej hermeneutyki dla teorii recepcji. Steven Mailloux określa „historie recepcji” pojęciem retorycznej hermeneutyki. Amerykański badacz zauważa, że:

teoria *reader-response* może być postrzegana jako współczesny sposób retorycznego patrzenia na literaturę, gdy podczas lektury analizuje się wszelkie wpływy tekstu na czytelnika (*textual effects*). W takiej sytuacji badania nad recepcją stają się współczesną perspektywą retoryczną, które skupia się na historycznych wpływach tekstów wywieranych na poszczególnych wspólnotach interpretacyjnych. Podczas badań nad *reception histories* wykształciłem pojęcie **retoryki kulturowej rozumianej jako praktyka efektywności tropów i argumentowania w kulturze** [podkreślenie – A. J.]⁸.

Kulturowa retoryka ma więc badać efektywność tropów i argumentowania w kulturze, interpretować funkcję danego tropu (np. metafora czytania jako pochłaniania – utożsamianie tych czynności z jedzeniem) dla historycznie i geograficznie określonej wspólnoty interpretacyjnej. Próbuje uszeregować tropy, chwyt i narracje w tekście i przypisać im kulturowo utrwalone sensy.

⁷ Pojęcie S. Fisha.

⁸ S. Mailloux, *Reception histories: rhetoric, pragmatism, and American cultural politics*, Ithaca 1998, s. XII.

Uspołecznienie studiów nad retoryką kulturową musi odnieść swój program do funkcjonowania w takich dziedzinach jak studia feministyczne, badania nad etnicznością i badania nad postkolonializmem. Definiując retorykę kulturową jako społecznie skuteczny trop i argument w kulturze, Mailloux stara się od samego początku włączyć do studiów nad retoryką kulturową badanie kwestii społecznych, np. mechanizmów oporu i dominacji w społeczeństwie wielokulturowym i sugeruje, że badania retoryczne powinny odzyskać swoje, często ignorowane, polityczne (w sensie: uspołecznione) dziedzictwo; powinny też wytworzyć silne zainteresowanie tym projektem zamiast spychać je na margines. Mailloux definiuje retoryczną hermeneutykę poprzez jej działania w przestrzeni kultury: „rhetorical hermeneutics uses rhetoric to practice theory by doing history”⁹ (retoryczna hermeneutyka stosuje retorykę, aby praktykować teorię przez tworzenie historii).

Już Jerzy Ziomek przyznawał, że retoryka jest „antropologią, a nie tylko normatywnym katalogiem przepisów”¹⁰. Stanley Fish poprowadził to twierdzenie dalej sugerując, że nie ma innej antropologii niż retoryczna. Jest to możliwe dlatego, że każdy zretoryzowany tekst jest osadzony we wspólnej przestrzeni kulturowej, która niweluje odległość przestrzenną i czasową, a w ten sposób przybliża dostępność sensów utworu. Retoryka to nie tylko model tworzenia tekstu, ale także sposób jego odczytywania. Chwyty retoryczne, takie jak tropy, figury, toposy sytuują określony utwór w tradycji i – tym sposobem zbliżają do siebie autora i czytelnika, niejako stają się medium, na którym można budować porozumienie. Wtedy retoryka może być postrzegana jako topos, miejsce wspólne, w którym możliwe jest spotkanie nadawcy i odbiorcy. Tak pojmowana retoryka staje się swoistą hermeneutyką – sposobem rozumienia siebie, tekstu literackiego, a także innego. Jednak zrozumienie intencji autora pozostaje jedynie zrozumieniem pewnego chwytu, myślowej rekonstrukcji pewnej metody konstrukcyjnej i nie przekłada się na utworzenie jakiejś wspólnoty doświadczeniowej – pozatekstowej – z autorem. Jednak pisarz, autor utworu, nie posiada innego sposobu na przekaz własnego doświadczenia oprócz możliwości zawarcia go w rozpoznawalnej, przyswojonej przez tradycję, formie.

Napięcia i różnice pomiędzy klasyczną a nowoczesną retoryką precyzyjnie wskazuje w książce pt. *Między retoryką a retorycznością* Michał Rusinek. Dłuższy cytat pozwoli lepiej te różnice zrozumieć:

⁹ Tamże, s. IX.

¹⁰ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 11.

W klasycznej [retoryce]:

1. Człowiek jest zwierzęciem rozumnym, żyjącym w społeczeństwie charakteryzującym się społeczną spójnością i ustalonymi wartościami.
2. Nacisk kładzie się na dowody logiczne (racjonalne).
3. Relacja mówca-słuchacz jest antagonistyczna, charakteryzuje się komunikacją jednostronną, manipulacyjną.
4. Celem jest perswazja.

Podczas gdy w retoryce nowoczesnej:

1. Człowiek jest zwierzęciem posługującym się symbolami, żyjącym w społeczeństwie rozczłonkowanym [...].
2. Nacisk kładzie się na emocjonalne (psychologiczne) dowody.
3. Relacja mówca-słuchacz ma charakter kooperatywny, charakteryzuje się emfatyczną, obustronną komunikacją.
4. Celem jest komunikacja.¹¹

Hermeneutykę retoryzowanego utworu można postrzegać na dwa sposoby: po pierwsze – utwór, poprzez użycie zabiegów retorycznych, a więc czynników uniwersalizujących doświadczenie, jest śladem próby samorozumienia autora (jeśli posłużymy się koncepcją tożsamości narracyjnej); po drugie: czytelnik, jeśli tylko potrafi odczytywać sensy tropów i kod wspólnoty interpretacyjnej, czyli uwarunkowania kulturowe, może w ten sposób jednocześnie zbliżyć się do sensu tekstu, do intencji autora, a wreszcie do samego siebie. Tak rozumiana retoryka staje się retoryczną hermeneutyką – „umożliwia egzystowanie w pewnej wspólnotcie interpretacyjnej, która dysponuje absolutną wyłączością takiego a nie innego rozumienia rzeczywistości”¹².

Narracja tworząca tożsamość nie jest kształtowana i wytwarzana „od podstaw”, lecz powstaje poprzez wybór z repertuaru wzorców, które są kulturowo akceptowane w danej wspólnotcie wzorców. Jednak hermeneutyczny wymiar retoryczności niesie w sobie o czym trzeba pamiętać – ryzyko zaburzenia referencjalności, bo czynnikiem konstytuującym tożsamość jest właśnie retoryczne *universum*. Dlatego łatwo wyciągnąć wniosek, że w takim układzie tożsamość może zostać zredukowana wyłącznie do tropu, retorycznej figury, gdyż jest wyłącznie modelem lektury, jaki jest akceptowany i realizowany w danej wspólnotcie interpretacyjnej. Tożsamość tekstowa pozostaje tylko i wyłącznie tożsamością tekstową.

¹¹ M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003, s. 24–25; por. P. Rojek, *„Historia zmącana autobiografią”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki A. Wata*, Kraków 2009, s. 175.

¹² P. Rojek, *„Historia zmącana autobiografią”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki A. Wata*, s. 177.

W książce *Rhetorical Hermeneutics. Invention and Interpretation In the Age of Science* pod redakcją Alana G. Grossa i Williama M. Keitha można znaleźć dyskusję (toczącą się pomiędzy Grosse a Dilipem Goankarem), która dotyczy pytania, czy retoryka ma charakter hermeneutyczny. Według Grossa obie – retoryka i hermeneutyka – ujawniają się w tym samym żywiole: retoryka ma określać, jak się wyrażamy, a hermeneutyka – jak rozumiemy.

Gross postuluje, że zamiast retoryki należałoby dziś mówić raczej o retoryczności, czyli o retoryczności poszczególnych dziedzin. Retoryczność według niego to żywioł obecny w świecie życia codziennego (istnieje przecież jako podstawa wszelkiej naukowości¹³). Ten stan rzeczy lepiej jest oddawany nowym terminem, jakim jest retoryczność, definiowanym niejako w przeciwieństwie do retoryki.

W interpretacji Grossa używanie retoryki wymusza obecność odbiorcy, co oznacza, że w każdym tego typu działaniu ma się do czynienia z interpretacją. Większość pojęć tradycyjnej retoryki, jak wspomniana imitacja czy dialog, to metafory interpretacji, co ma według Grossa wykazać, że retoryka jest z góry interpretacyjna. Dlatego badacz może stwierdzić, że nie ma dziś retoryki innej niż hermeneutyczna.

Wydaje się, że konsekwencja takiego toku myślenia jest następująca: retoryka jest hermeneutyczna, więc umożliwiła zrozumienie tekstu, intencji autora, siebie samego, bez ograniczeń czasu i przestrzeni. Pozostaje miejscem spotkania dwóch podmiotów: zapisującego w formie tropów doświadczenie egzystencjalne pisarza i odczytującego retoryczny kod czytelnika. Wykorzystanie retoryki jest jednocześnie wchodzeniem w koło hermeneutyczne i wpisywaniem prywatnego doświadczenia w schematy (tropy, figury...) o charakterze uniwersalnym. Jednak taka hermeneutyka ma ograniczony zakres, gdyż zostaje szczelnie zamknięta w swojej figuratywności – następuje zerwanie referencyjności.

Inaczej problem referencjalności jest rozwiązywany przez Wayne'a Bootha. Wprowadzając figurę implikowanego autora, *implied author* (określenie, które zostało ukute przez Bootha w książce *The Rhetoric of Fiction*¹⁴), Booth stworzył koncepcję pisarza-autora, który „świadomie bądź nieświadomie wybiera, co czytamy; stąd można wnioskować, że jest on literacko stworzoną ideą wersją prawdziwego człowieka; że jest on sumą jego własnych wyborów”¹⁵. Badacz twierdzi, że stosowanie określonego typu narracji jest wyborem retorycznym i że autor nie może uniknąć retoryki, może wybrać tylko jeden jej rodzaj/model, którym będzie się

¹³ Gross podkreśla, że także żargon naukowy posługuje się środkami retorycznymi.

¹⁴ W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961, s. 70–71.

¹⁵ Tamże, s. 74–75.

posługiwał. Autor implikowany odpowiada za wszystkie wybory dotyczące danego dzieła, użycie technik i środków stylistycznych, jest także nadawcą nawiązań intertekstualnych, wątków autotematycznych. Ten wybór jest bardzo wiążący – silnie oddziałuje na czytelnika i jego odbiór literatury. Formy, jakie autor może przybrać, to: osoba gramatyczna, narrator ukształtowany dramatycznie i nieukształtowany dramatycznie¹⁶.

W *The Rhetoric of Fiction* amerykański badacz zdecydowanie poddaje w wątpliwość Nową Krytykę, która twierdzi, że można mówić tylko o tym, o czym mówi tekst oraz podważa „nowoczesną krytykę”, która opowiada się za wyplenieniem obecności autorskiej. Booth twierdzi, że nie jest możliwe mówienie o tekście z pominięciem autora, ponieważ fakt istnienia tekstu musi zakładać istnienie jego autora.

Booth nie tylko uważa, że autor, różny od narratora tekstu bądź tożsamy z nim, bezpośrednio ingeruje w dzieło, że czytelnicy zawsze wynioskują istnienie autora, kryjącego się za każdym napotkanym tekstem, ale twierdzi także, że czytelnicy wyciągną wnioski na temat przekonań domniemanego autora, równoległych z różnymi tematami rozwijanymi przez tekst. Dodatkowo Booth zauważa, że bez względu na to jak bardzo autor będzie starał się pozostawać bezosobowym konstruktorem, jego czytelnicy nie unikną budowania obrazu oficjalnego skryby, który pisze w ten sposób – i oczywiście ten oficjalny skryba nie będzie neutralny wobec wszelkich wartości.

2. Retoryka kulturowa a pamięć kulturowa

Kolejnym zagadnieniem z kręgu zainteresowań recepcyjnych może stać się kategoria pamięci kulturowej, która jest współcześnie bardzo nośna i intensywnie obecna w badaniach literaturoznawczych. Warto zadać pytanie, czy (i jak?) pamięć kulturowa może być przydatna jako narzędzie w badaniach nad recepcją literacką?

Retorykę kulturową i pamięć kulturową łączy ich kulturowa „kondycja” oraz funkcjonowanie zakorzenienie we wspólnotach. Jak pisze Günter Butzer, „w literaturze europejskiej można wyróżnić dwie «główne» metafory pamięci: metaforę magazynu – przypisywaną mnemotech-

¹⁶ Rozwinięcie tych pojęć można znaleźć w jedynym przetłumaczonym na język polski artykule W. C. Bootha, *Rodzaje narracji*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 229–244. Przedruk, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 212–233 i (przypisy) 280–282.

nice retorycznej, oraz tabliczki woskowej – łączoną z filozofią¹⁷. Kiedy literatura jest postrzegana w świetle pamięci, jawi się przede wszystkim jako sztuka mnemotechniczna. Literatura jest pamięcią kultury nie tylko jako proste „urządzenie do rejestracji”, ale właśnie jako ucieleśnienie upamiętniania, które włącza się w wiedzę przechowywaną przez kulturę i – w zasadzie – wnika we wszystkie teksty, które dana kultura wytworzyła i na których się ukonstytuowała. Pisanie jest jednocześnie aktem pamięci i nowej interpretacji, więc poprzez ten proces każdy nowy tekst może zostać trwale wpisany w przestrzeń pamięci.

Jan Assmann, twórca kategorii pamięci kulturowej, podkreśla hermeneutyczny i urzeczywistniający charakter tradycji tekstualnej, o ile zostaje ona trwale połączona z memoryzacją:

Przejście od oralnego do piśmiennego przekazywania tradycji oznaczało przejście od dominacji powtarzania do dominacji urzeczywistniania, czyli od koherencji rytualnej do tekstualnej. W ten sposób powstała nowa struktura konektywna¹⁸. Łączy ona i spaja już nie dzięki przechowywaniu i naśladowaniu, lecz dzięki pamięci i interpretacji. Miejsce liturgii zajęła hermeneutyka¹⁹.

Co istotne, Assmann dość wyraźnie odróżnia pamięć kulturową od tradycji. Rozróżnikiem jest tutaj właśnie element recepcji oraz – w przeciwieństwie do niej – element zapomnienia. Jeśli dobrze rozumiem myśl Assmanna, tradycja w jego ujęciu ogranicza się do utrwalonego przekazu (zamiast każdorazowej rekonstrukcji całego wspomnienia) o treściach kanonicznych. Natomiast pamięć kulturowa jest bardziej czynna i łatwiej ulega interpretacjom, a także jest bardziej podatna na korozję czasu:

To, co nazywamy pamięcią kulturową i kulturą pamięci, można by, oczywiście, po części opisać jako tradycję lub przekaz, ale opis taki nie uwzględniałby zjawiska recepcji – czyli niwelującego nawiązania, które odbywa się mimo zerwania – oraz jego rewersu – zapomnienia i wyparcia²⁰.

¹⁷ G. Butzer, *Metaforyka pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, przeł. M. Saryusz-Wolska, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 185.

¹⁸ Struktura konektywna, czyli taka, która ma charakter scalający w przestrzeni społecznej i kulturowej – por. R. Traba, *Pamięć kulturowa – pamięć komunikatywna. Teoria i praktyka badawcza Jana Assmanna*, [w:] J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, Warszawa 2008, s. 14.

¹⁹ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, s. 34.

²⁰ Tamże, s. 50.

Tak więc literatura to przede wszystkim pisemny nośnik pamięci kulturowej, a pamięć kulturowa łączy się z pamięcią zbiorową. Pojęcie tekstów zbiorowych ma służyć do opisanie literatury w jej funkcji „cyrkulacyjnego medium pamięci zbiorowej”²¹. Teksty literackie często w znacznym stopniu kształtują określone wersje rzeczywistości, obrazy historii i koncepcje tożsamości w obrębie kultur pamięci. Jak w przypadku tekstów kulturowych w ujęciu Jana i Aleidy Assmannów, tak w przypadku tekstów zbiorowych chodzi przede wszystkim o zjawiska przyswajania – rezultat procesu kształtowania konsensusu w pamięciowo-kulturowych wspólnot interpretacyjnych. Jak pisze Astrid Erll:

inaczej natomiast niż w Assmannowskim koncepcie tekstów kulturowych, pojęcie tekstów zbiorowych odwołuje się do zachowań czytelniczych, kiedy to teksty literackie nie są odbierane jako elementy wiążące i obiekty pamięci kulturowej, które należy zapamiętać, lecz jako wehikuły kolektywnej i medialnej konstrukcji oraz transmisji określonej wersji rzeczywistości i przeszłości. Teksty zbiorowe wytwarzają, nadają perspektywę oraz wprowadzają w obieg treści pamięci zbiorowej²².

W przypadku takiej formy odwołania do rzeczywistości nie chodzi jednak o odniesienia na poziomie przednarracyjnego, minionego wydarzenia, lecz o odwołanie do współczesnej pamięci zbiorowej – a zatem do tej szczególnej przestrzeni, która jest konstruowana w sposób symboliczny oraz uformowana przez schematy gatunkowe i odpowiednie typy narracji. Teksty zbiorowe muszą łączyć się ze schematami i wzorami narracyjnymi specyficznymi dla danej kultury oraz z wyobrażeniami o przeszłości zakorzenionymi we współczesnej kulturze pamięci. Autor znów musi wybierać „własne” elementy z repertuaru tradycji. Astrid Erll pisze, że teksty zbiorowe „mogą służyć jako modele pamięci zbiorowej i modele, które ją projektują. Będąc mediami pamięci zbiorowej, [...] posiadają możliwość konstruowania światów znaczeniowych w «odległym horyzoncie kultury». Struktury opowiadania, symbolika, obrazy Siebie lub Innych mogą być odbierane jako modele dla pamięci kulturowej”²³.

Już sam fakt oraz sposób nadawania tekstom funkcji mediów pamięci zbiorowej przez czytelników może w pewnym stopniu zależeć także od ich retoryki. Wszelki odbiór „tekstów zbiorowych” jest skutkiem strategii pisarskiej, którą przywoływana już Erll nazwała „retoryką pamięci zbiorowej”:

²¹ Por. A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, s. 232.

²² Por. tamże, s. 232–233.

²³ Tamże, s. 238.

Retoryka pamięci zbiorowej to zbiór form i działań w obrębie tekstu literackiego, które w znaczeniu potencjału oddziaływania mogą prowadzić do tego, że dany tekst aktualizowany jest przez czytelników jako tekst zbiorowy. Retoryka pamięci zbiorowej znajduje swój wyraz w różnych trybach – tekstualnych zbiorach form²⁴.

Intertekstualne uwikłanie w inne utwory, od którego nie jest wolny żaden nowy tekst, odzwierciedla koncepcję pamięci danej kultury, w jakiej utwór funkcjonuje. Pamięć kulturowa stanowi źródło intertekstualnych gier, których nie da się „oszukać”: jakakolwiek tekstowa interakcja w kulturze wielokrotnie powraca w przestrzeni kulturowej, chyba że zostaje zapomniana. Literaturoznawstwo, które postrzega się jako część transdyscyplinarnych badań nad pamięcią, musi zakładać kulturowo-pamięciową kontekstualizację dzieł literackich, nie może opierać się tylko i wyłącznie na kategorii intertekstualności, która czyni założenie, że literatura pamięta sama o sobie, gdyż owe interteksty nie odnoszą się do rzeczywistości pozaliterackiej, lecz jedynie do innych dzieł.

Odpowiedzią na pytanie o przydatność kategorii pamięci kulturowej może być propozycja Renate Lachmann²⁵, która wyodrębniła wspólne dla intertekstualności i pamięci kulturowej modele uczestniczenia w kulturze. Są to: 1. partycypacja (*participation*: udział różnych utworów w dialogu tekstów kultury), 2. tropowanie (*troping*: trop w rozumieniu Bloomowskim – różne sposoby nawiązań do prekursora), 3. transformacja (*transformation*: zaangażowania środków z innych tekstów poprzez proces ich dystansowania). Wszystkie teksty uczestniczą, powtarzają i konstytuują akty pamięci. Wszystkie są efektem dystansowania się i przybliżania do prekursora; są widoczne w nich ślady oczywistych nawiązań i elementy nadal niezdefiniowane. Wreszcie wszystkie teksty wykorzystują procedury mnemotechniczne. Jeśli postrzegać konkretne utwory jako „kolekcje intertekstów”, wtedy one same w sobie stają się miejscami pamięci.

Bibliografia

- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, Wyd. UW, Warszawa 2008.
- Booth Wayne Clayson, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961.
- Booth Wayne Clayson, *Rodzaje narracji*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1. Przedruk, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

²⁴ Tamże, s. 241.

²⁵ R. Lachmann, *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, [w:] *Media and Cultural Memory*, eds. A. Erll, A. Nünning, Berlin–New York 2008, s. 304.

- Butzer Günter, *Metaforyka pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, przeł. M. Saryusz-Wolska, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009.
- Chmielewska Katarzyna, *Ukryte założenia i aporie teorii recepcji*, „Pamiętnik Literacki” 2001/4.
- Erl A. Astrid, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, przeł. M. Saryusz-Wolska, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009.
- Lachmann Renate, *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, [w:] *Media and Cultural Memory*, eds. A. Erl, A. Nünning, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2008.
- Mailloux Steven, *Reception histories: rhetoric, pragmatism, and American cultural politics*, Cornell University Press, Ithaca 1998.
- New Directions in American Reception Studies*, eds. Ph. Goldstein, J. L. Machor, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Nycz Ryszard, *Możliwa historia literatury?*, „Teksty Drugie” 2010/5.
- Rojek Przemysław, *„Historia zmącana autobiografią”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki A. Wata*, Universitas, Kraków 2009.
- Rusinek Michał, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003.
- Skrendo Andrzej, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2002.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4 bez zmian, Ossolineum Wrocław 2002.
- Ziomek Jerzy, *Retoryka opisowa*, Ossolineum, Wrocław 2000.

Reklama – symboliczny obraz kultury **Przykłady spotów promujących festiwale teatralne**

Współcześnie możemy zaliczyć reklamę do zjawisk kultury symbolicznej. Jak zauważył Umberto Eco, „komunikaty reklamowe, które tak wyraźnie muszą posługiwać się tym, co i tak jest przyjęte, uciekają się prawdopodobnie na ogół do rozwiązań już uprzednio skodyfikowanych”¹, czyli najczęściej wykorzystują istniejące znaki, symbole (a nawet mity) i kody. Dopiero ich użycie może tworzyć nowe sensory. W ten sposób przedstawiają pewien uproszczony „obraz świata”, a nie rzeczywistość empiryczną. To sprawia, że reklama może być skutecznym środkiem komunikowania, niezależnie od barier językowych, o ile właściwie wykorzystane (i w ogóle zauważone) zostaną różnice kulturowe pomiędzy poszczególnymi grupami ludzi².

Arkadiusz Dudziak stwierdza, że:

jako fakt kulturowy reklama jest systemem znaków i znaczeń, zjawiskiem komunikacji perswazyjno-estetycznej. Znaki w reklamie zostają zakodowane na zasadzie redundancji, co stwarza potencjał do komunikowania danych treści przez zasób symboli, wyznaczonych przez kod, odpowiadających określonym zjawiskom³.

Reklama jest narzędziem służącym do komunikowania się za pomocą znaków. Aby była skuteczna (czyli aby został zrealizowany jeden z jej celów⁴ i była perswazyjna), znaki te muszą być częścią kodu znanego

¹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 267.

² Ciekawe jest również to, że dzięki reklamie można odczytywać pewne charakterystyki kultury, dla której została stworzona – np. zakrywanie włosów i ciał modelek w komunikatach kierowanych do odbiorców żyjących na Bliskim Wschodzie.

³ A. Dudziak, *Kod konotacyjny w reklamie. Aspekty antropologiczne*, [w:] *Kulturowe kody mediów. Stan obecny i perspektywy rozwoju*, red. M. Sokołowski, Toruń 2008, s. 113.

⁴ Szczegółowe omówienie celów stawianych reklamie znajduje się w drugiej części niniejszej pracy.

przede wszystkim odbiorcy. Nadawca powinien wykorzystywać kody znane adresatom przekazu, dopasować się do ich preferencji, ponieważ to oni mają zostać przekonani do podjęcia działania. Ze względu na zazwyczaj ograniczony kontakt z reklamą, wszystkie wykorzystane w niej konstrukcje mają na celu wzmacniać przekaz, co na przykład oznacza, że dźwięk powinien być spójny z obrazem (w komunikacie audiowizualnym), a zdjęcie winno podkreślać treść (w komunikacie prasowym). Roland Barthes wskazuje trzy rodzaje przekazów, które wzajemnie na siebie oddziałują w reklamie⁵:

- przekaz językowy, czyli informacje przekazywane za pomocą mowy lub słowa pisanego;
- ikoniczny przekaz kodowany, czyli to, co odbiorca może zobaczyć i bezpośrednio odczytać (przekaz denotowany);
- ikoniczny przekaz niekodowany, do którego odczytania konieczna jest znajomość użytego kodu kulturowego (przekaz konotowany).

Ta wielokrotność podkreślania znaczenia ma ułatwiać odbiorcy odczytanie znaków. Z tego też względu reklama chętnie wykorzystuje symbole (a także chętnie odwołuje się do mitów). „Umożliwiają one odbiorcom uczestnictwo w procesie transmisji dorobku kulturowego pomimo braku wcześniejszych doświadczeń”⁶. Są to elementy powszechnie znane i łatwo przez odbiorców odczytywane, nawet jeśli poszczególne pokazane w reklamie działania lub obrazy nie były poznane przez nich osobiście. Stosowanie symboli to użycie takiego kodu, który prawdopodobnie będzie zrozumiały dla adresata.

Aby znak, symbol lub mit mógł być łatwo odczytany przed odbiorcą, w jego umyśle powinny zajść przynajmniej dwa procesy: denotacja i konotacja.

[Przekazy reklamowe] reprezentują kody kulturowe dostępne odbiorcom jako znaczenia dosłowne na poziomie denotacji. Mają także charakter uniwersalnych komunikatów antropologicznych, których sensy symboliczno-mityczne odsłaniane są na poziomie konotacji⁷.

W analizie przekazu wizualnego podział ten przywołany jest przez Barthesa⁸. Choć autor skupia się na opisie fotografii, jego teorię można stosować w badaniu innych zjawisk kultury symbolicznej. Nawiązując do teorii znaku de Saussure’a, Barthes denotacją nazywa „związki zachodzą-

⁵ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. M. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, LXXVI, z. 3, s. 292.

⁶ A. Dudziak, *Antropologiczna hermeneutyka jako metodologia badań reklamy audiowizualnej*, [w:] *Media światem człowieka*, (red.) M. Drożdż, I. S. Fiut, Wydawnictwo Jedność, Kraków Kielce 2009, s. 128.

⁷ A. Dudziak, *Kod konotacyjny w reklamie. Aspekty antropologiczne*, s. 121.

⁸ R. Barthes, *Retoryka obrazu*...

ce wewnątrz znaku pomiędzy jego elementem znaczącym i znaczonym, a także pomiędzy jego odpowiednikiem w rzeczywistości zewnętrznej”⁹. To reprodukcja obiektu w obrazie wizualnym. Denotacja polega zatem na odczytaniu literalnego sensu przedstawienia, tego, co obecne jest w diegezie. Na tym poziomie odbiorca obserwuje jedynie analogony rzeczywistości, nie buduje jeszcze skojarzeń ani więzi pomiędzy sensami.

Dopiero konotacja pozwala na uruchomienie znaczeń natury symbolicznej. Według Barthesa to nie sam przekaz jest istotny, ale „okoliczności towarzyszące”¹⁰. Składają się na nie zarówno elementy związane z produkcją obrazu (np. oświetlenie, podpis, umieszczenie stronie w przypadku zdjęcia), jak i czynniki natury ideologicznej i estetycznej. Odbiorca, aby konotować przekaz, musi wykazać się wiedzą i znajomością kodów, czyli przede wszystkim konwencji społecznych. Co więcej, powinien odczytywać ewokowane przez diegezę naddane sensory. W praktyce będzie to oznaczać, że czytelnik lub widz winien dysponować pewnymi kompetencjami kulturowymi, aby móc odtworzyć zakodowane treści oraz zrozumieć je. „Dzieje się tak, gdy znaczenia nabierają wartości subiektywnych, kiedy interpretant ulega tak samo wpływowi interpretującego jak wpływowi obiektu i znaku”¹¹. Dzięki procesowi konotacji odbiorca może snuć refleksje, wykorzystywać skojarzenia i budować wyobrażenia. Co więcej, łatwiej zapamiętuje reklamę i zawarte w niej treści.

Jak zauważa John Berger, aby działanie to było skuteczne,

reklama musi obrócić na swoją korzyść tradycyjne wykształcenie przeciętnego widza-konsumenta. Wiadomości na temat historii, mitologii, poezji, których dostarczyła mu szkoła, zostają wykorzystane w procesie fabrykowania blichtru. [...] Odniesienia te [zastosowane w reklamie – D.K.] wcale nie muszą być zrozumiałe, powinny jedynie funkcjonować jako reminiscencje edukacji kulturalnej niedouczonej odbiorców¹².

Opinia autora powinna zostać uzupełniona rozszerzeniem źródeł kształcenia odbiorcy. O ile edukacja formalna jest bardzo istotna, to informacje potrzebne do rozumienia i interpretowania świata czerpane są również z codziennego funkcjonowania, mediów, edukacji pozaformalnej i nieformalnej. Cała zgromadzona w ten sposób wiedza może być wykorzystana przez twórców reklam – gdy znają zaplecze edukacyjne, społeczne i historyczne odbiorcy, mogą wykorzystywać właściwy kod. Natomiast

⁹ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław 2003, s. 114.

¹⁰ K. Olechnicki, *Antropologia obrazu*, Warszawa 2003, s. 229.

¹¹ J. Fiske, dz. cyt.

¹² J. Berger, *Obrazy reklamowe*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*. *Antropologia*, (red.) M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 483.

to, co jest najciekawsze w przytoczonym osądzie to fakt, że nawet jeśli pewne elementy przekazu nie zostaną właściwie odczytane przez adresata, to jeśli został zastosowany odpowiedni kod, odbiorca ma nadal szansę właściwie go zrozumieć, dzięki pojawiającym się skojarzeniom, przebieżkom pamięci i wspomnieniom. Dlatego również tak ważna jest redundancja oraz ciągła analiza tego, czy wykorzystywane znaki są (lub przynajmniej mogą być) znane odbiorcy.

Kolejnym powodem, dla którego poziom konotacji będzie szczególnie istotny podczas odbioru reklamy jest to, że na ogół widz ma z nią krótki kontakt¹³, a nadawca chciałby przekazać mu jak najwięcej treści. Musi zatem kodować je we właściwy sposób, aby mogły być zrozumiane. Dlatego reklama, aby być skuteczną, wykorzystuje racjonalne i emocjonalne apele do odbiorcy. Odwołuje się do faktów, ale także buduje odczucia i emocje, które ułatwią zrozumienie i zapamiętanie komunikatu. Racjonalne to te, w których „konkretne korzyści oferty firmy przedstawiane są «krok po kroku»”¹⁴, zaś emocjonalne mają pobudzić uczucia odbiorców i w ten sposób zachęcić do działania. Drugi typ apeli umożliwia

kształtowanie przez emocje percepcji adresata, a w konsekwencji silnego oddziaływania na potrzeby, zachowania i decyzje zakupowe nabywców. [...] Na płaszczyźnie psychologii podkreśla się istotny wpływ emocji na modyfikację procesów myślowych, osłabienie krytycyzmu, wzrost znaczenia zachowań irracjonalnych, ale także łatwiejsze, szybsze i trwalsze zapamiętywanie informacji¹⁵.

Apele pozwalają dodać do listy elementów działających na odbiorcę i budujących jego skojarzenia nie tylko racjonalne argumenty, ale także jego emocje, preferencje estetyczne czy wcześniejsze doświadczenia.

Reklama jest pewnego rodzaju grą z odbiorcą, w której zwycięstwo może być pojmowane przynajmniej w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako zrozumienie tego, co nadawca chciał przekazać. Kiedy dla adresata oczywista jest treść informacji promocyjnej, to może podjąć decyzję: działać czy zrezygnować. Gdyby przekaz nie został rozumiany, to niepodjęcie działania jest dużo bardziej prawdopodobne. Nadawca wygrywa, bo skonstruowany przez niego przekaz wywołał pożądaną reakcję. Po drugie, wygraną może być samo zaspokojenie potrzeby estetycznej widza. Oznacza to, że nawet brak właściwego zrozumienia treści może być dla publiczności wartościowy, o ile forma przekazu wyda jej się ciekawa. Reklamodawcy stworzył taki przekaz, który jest atrakcyjny dla widza, do

¹³ Ze względu na ograniczony czas jej trwania, od 15 sekund do maksymalnie kilku minut.

¹⁴ J. Kall, *Reklama*, Warszawa 2002, s. 82.

¹⁵ J. W. Wiktor, *Promocja. System komunikacji przedsiębiorstwa z rynkiem*, Warszawa 2005, s. 184.

którego będzie on chętnie wracał i którym chętnie będzie się dzielił – wygraną będzie to, że mimo, że przekaz nie przekona danego odbiorcy do działania, to nie pozostawi go obojętnym i zbuduje w nim pozytywne odczucia. Idealnym rozwiązaniem jest suma powyższych możliwości: uczynienie przekazu zrozumiałym i opakowanie go w atrakcyjną formę. Dla nadawcy najważniejsze jednak będzie przekazanie ukrytych sensów, aby komunikat wysyłany do odbiorcy został właściwie odczytany (ze względu na informacyjny i perswazyjny charakter reklamy). Aby cel ten mógł być osiągnięty, obie strony muszą znać zasady powyższej gry – czyli kod, który zostanie wykorzystany w przekazie – „w semiologicznej koncepcji Eco kod to system symboli wraz z regułami ich kombinacji”¹⁶. On ustala znaczenie. W tej strategii komunikacji to adresat zajmuje pozycję dominującą, ponieważ sprzężenie zwrotne w przypadku reklamy rzadko jest bezpośrednie¹⁷. To oznacza, że nadawca powinien wykorzystywać taki kod, który będzie czytelny dla odbiorcy. Ciekawym przykładem wykorzystania kodu może być stosowanie techniki *bricolage’u*, czyli układania w nowy sposób wcześniej znanych elementów. Wtedy adresat może rozpoznać przywołania i za ich pomocą tworzyć nowe sensy. Przykłady wykorzystania tej techniki zostaną zaprezentowane przeze mnie poniżej, podczas opisu spotów promujących festiwale teatralne.

Reklama w instytucji kultury.

Od drugiej połowy XX wieku możemy obserwować zmianę sposobów uczestnictwa odbiorców w wydarzeniach kulturalnych. Umberto Eco w sposób żartobliwy opisuje rozwój tego zjawiska:

Pierwszy etap był normalny i trwał do roku 1968: ktoś mówił, publiczność – w rozsądnej liczbie – słuchała, na koniec zadawano parę grzewczych pytań, a potem wszyscy do domu, razem nie trwało to dłużej niż dwie godziny. Drugi etap to rok 1968: ktoś próbował mówić, niespokojne audytorium kwestionowało jego prawo do zabierania głosu w sposób autorytarny, ktoś inny spośród publiczności zabierał głos zamiast niego (w sposób równie autorytarny, ale zdaliśmy sobie sprawę dopiero stopniowo), na koniec przegłosowywano jakiś wniosek, a potem wszyscy do domu. Trzeci etap funkcjonuje natomiast w sposób następujący: ktoś mówi, publiczność gromadzi się w niewiarygodnej liczbie, siadając na podłodze, kłębiąc się w pomieszczeniach przyległych, a czasem również na schodach wejściowych, znosi cierpliwie, aby ten ktoś mówił przez jedną, dwie, trzy godziny, uczestniczy w dyskusji przez następne dwie godziny, a do domu nie chce pójść¹⁸.

¹⁶ A. Dudziak, *Kod konotacyjny w reklamie...*, s. 114.

¹⁷ Na ogół o właściwym działaniu przekazu reklamowego jego nadawca dowiaduje się dzięki rosnącej sprzedaży, gdyż cechą wyróżniającą reklamę na tle innych form promocji jest jej bezosobowy i masowy charakter. Por. Ph. Kotler, *Marketing. Analiza, planowanie, wdrażanie i kontrola*, przeł. M. Chmielewska, Warszawa 1994, s. 574.

¹⁸ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 210.

Eco zwraca uwagę na to, że odbiorca wydarzeń kulturalnych staje się jednostką coraz bardziej aktywną, zainteresowaną kontaktem z twórcami i sztuką, a także współtworzącą sensy i poszukującą ich poza podaną treścią. Opinia ta wskazuje pojawiający się wtedy nowy model działalności człowieka – kulturę partycypacyjną, w której różnica pomiędzy nadawcą a odbiorcą komunikatu (a zatem także pomiędzy artystą lub instytucją a widownią) zaczyna się zacierać, znaczenia nabiera głos każdej jednostki, o ile inni uznają go za godny uwagi. Autorytety tracą władzę formalną, a nieformalna nabiera większego znaczenia. Coraz większy nacisk kładziony jest na dzielenie się wiedzą, umiejętnościami i osiągnięciami. Zaś odpowiedzialność za rozwój człowieka delegowana jest z instytucji na niego samego. Ludzie wybierają te wydarzenia, które ich interesują, wykorzystują je do swoich celów i przekazują opinię o nich dalej. A co najważniejsze, mają świadomość, że ich udział w tym procesie ma znaczenie i jest istotny¹⁹. Z oferty instytucji kultury zaczyna więc korzystać odbiorca wyedukowany (i chętnie nadal kształcący się), nie tylko poprzez system formalny, ale również uczący się samodzielnie, zainteresowany dostępną ofertą kulturalną, aktywny i zaangażowany. To widz, dla którego:

aktywny udział we wszelkich przejawach życia kulturalnego nie ma już charakteru obowiązującej powinności. Nastąpił wzrost znaczenia indywidualnych wyborów, w których coraz mniejszą rolę odgrywają tradycyjne instytucje kultury oraz propagowane przez nie wartości kultury wysokiej czy elitarnej²⁰.

Wymagający odbiorca kultury samodzielnie poszukuje dzieł, które mogą być dla niego interesujące, odbywa swego rodzaju edukację kulturalną we własnym zakresie. Nie polega tylko na propozycjach instytucji. Wręcz przeciwnie, on wymaga od nich, aby oferowały wyzwania kompetencyjne, a jeśli ich nie otrzymuje, to rezygnuje z oficjalnego obiegu kultury i poszukuje na własną rękę. Co więcej, odbiorca oczekuje od instytucji wprowadzania udogodnień, które ułatwią korzystanie z proponowanej oferty, czyli programów edukacyjnych, produktów komplementarnych, ale również komfortu w czasie pobytu w instytucji kultury.

¹⁹ Por. H. Jenkins, R. Purushotma, K. Clinton, M. Weigel, A. Robison, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Biała Księga Fundacji MacArthur, <http://www.newmedialiteracies.org/files/working/NMLWhitePaper.pdf>, str. 3–30 [dostęp z dn. 01.04.2011 r.].

²⁰ G. Sadowska, *Czy muzeum może być trendy*, [w:] *Nowoczesne zarządzanie muzeum*, praca zbiorowa, Warszawa 2007, s. 186.

Utrata takich zaangażowanych odbiorców jest zwykle niekorzystna dla instytucji kultury, ponieważ charakteryzują się oni wysokimi kompetencjami kulturowymi, mogą brać udział w bardziej ambitnych projektach i korzystają w różnorodnych propozycji oferowanych przez współczesne centra kultury. Gdy instytucja nie spełnia ich oczekiwań, to odchodzą od niej osoby, które mogłyby być w sposób oczywisty zainteresowane jej ofertą, zaś instytucja musi poszukiwać nowej widowni, która może mieć niższe kompetencje kulturowe.

Dlatego możemy obserwować, jak wraz ze ewolucją oczekiwań odbiorcy, pojawiają się zmiany w projekcie wydarzenia kulturalnego. Coraz częściej mamy do czynienia z bardzo rozbudowanymi działaniami edukacyjnymi, które mają pobudzać odbiorcę do konotowania, poszukiwania nowych rozwiązań i samodzielnego tworzenia idei²¹. W praktyce polegają na proponowaniu nietypowych wydarzeń, które mają odbiorcę zaintrygować i budować właściwe skojarzenia w umyśle widza (czyli wizerunek instytucji) albo na przygotowywaniu projektów wspierających publiczność w przygotowaniu do odbioru dzieł sztuki. Publiczność otrzymuje od instytucji coraz więcej narzędzi do samodzielnego tworzenia sensów, dzięki czemu nie musi opierać się wyłącznie na już posiadanych kompetencjach, ale może tworzyć nowe podczas uczestniczenia w działaniach kulturalnym i imprezach mu towarzyszących.

Wydarzenia kulturalne są przygotowywane z myślą o nowym typie odbiorcy, który oczekuje tego, że instytucje będą zapraszały do gry znaczeniami i wykorzystywały jego coraz szersze kompetencje kulturowe. Z tym związana musi być także zmiana w sposobach informowania o wydarzeniach kulturalnych. Pojęcie promocji „traktowane jest synonimicznie z terminem «komunikacja marketingowa» lub «polityka komunikacji przedsiębiorstwa z rynkiem»”²². Jednakże nie każdy akt komunikowania się organizacji z rynkiem stanowi formę promocji. Przekaz musi spełniać dodatkowe warunki, czyli realizować określone cele, które mają ostatecznie doprowadzić odbiorcę do dokonania zakupu. Każdy komunikat promocyjny powinien poprowadzić adresata przez następujące etapy²³:

1. Świadomość – informowanie o istnieniu produktu lub marki;
2. Znajomość – przekazanie wiedzy dotyczącej cech produktu lub marki;

²¹ Por. *Curating and the educational turn*, eds. P. O'Neill, M. Wilson, London 2010.

²² Wiktor Jan W., *Promocja. System komunikacji przedsiębiorstwa...*, s. 40.

²³ Por. Ph. Koler, G. Armstrong, J. Saunders, V. Wong, *Marketing, Podręcznik europejski*, przeł. L. Adamus, W. Kisiel, M. Woźniczka, Warszawa 2002, s. 829–832.

3. Sympatia – wzbudzenie pozytywnych skojarzeń z produktem lub marką;
4. Preferencja – przekonanie, że dany produkt lub marka są lepsze niż propozycje konkurencji;
5. Przekonanie – wyjaśnianie, dlaczego warto dokonać zakupu;
6. Zakup – działanie odbiorcy.

Aby komunikat promujący wydarzenie kulturalne był właściwie przetworzony przez widza i przekonał go do działania, powinien w nim być przedstawiony charakter imprezy, a zastosowane kodowanie powinno zaprosić odbiorcę do gry. Jednym z narzędzi, które spełniają te warunki jest reklama. Chociaż jej podstawowym celem jest przekonanie adresata do zakupu, to może spełniać także bardziej szczegółowe role²⁴:

- informacyjną – opis cech produktu, budowanie właściwych wyobrażeń lub skojarzeń, budowanie wizerunku;
- perswazyjną – wywołanie preferencji wobec marki i przekonanie do dokonania zakupu;
- przypominającą – utrzymywanie stałej świadomości o istnieniu produktu lub marki; rola ta wykorzystywana jest podczas reklamowania produktów już obecnych na rynku.

Dla nowego odbiorcy, który został opisany przez Eco, położenie nacisku na przekazanie informacji i perswazję²⁵ nie będzie wystarczająco interesujące. Jego oczekiwania związane z samym produktem kultury przenosić się będą na sposób komunikowania jego cech. Wynika to z jego większych kompetencji kulturowych, których wykorzystanie przez reklamodawcę dowartościowuje odbiorcę, pozwala na zbudowanie nici porozumienia między nimi. Taki adresat komunikatu może oczekiwać podjęcia gry z nadawcą, możliwości przeszukiwania zastosowanego kodu w celu odnalezienia właściwego skojarzenia, odpowiednich asocjacji.

Jako egzemplifikację nowego podejścia do promowania wydarzeń kulturalnych wybrałam spoty promujące polskie festiwale teatralne w sezonie 2010/2011. Tę formę komunikacji można zaliczyć do typu reklamy audiowizualnej. Ma ona tę przewagę nad formami radiowymi, outdoorowymi czy prasowymi, że wykorzystuje możliwości kilku zmysłów odbiorcy jednocześnie, przede wszystkim wzroku i słuchu. Umożliwia jej to przygotowanie redundantnego komunikatu, który łatwiej może przyciągnąć uwagę widza. Dodatkowo, jeśli jest emitowana w Internecie, unika ograniczeń czasowych związanych z kosztem emisji w telewizji lub

²⁴ Ph. Koler, G. Armstrong, J. Saunders, V. Wong, *Marketing, Podręcznik europejski...*, s. 865.

²⁵ Ewentualnie przypomnienie – w przypadku produktów kultury stale obecnych na rynku.

kinie. To zaś pozwala na skomplikowanie przekazu, większe zaangażowanie widza, ponieważ może on wracać do spotu tak często, jak będzie to konieczne, wciąż na nowo go interpretując. Ruchomy obraz uruchamia także częściej proces konotacji u widza:

Przez wizualizację należy rozumieć metodę oddziaływania na wyobraźnię, polegającą na aktywowaniu stanów emocjonalnych, przywoływaniu utrwalonych w umysłach ludzi obrazów, symboli oraz kreowaniu na tej podstawie wyobrażeń nowych [czyli to proces zdefiniowanej przez Barthesa konotacji – D.K.]. [...] U genezy każdej reklamy leży jakaś idea. Wizualizując staramy się tej idei nadać taką formę, aby wywoływała pożądane dla reklamy wyobrażenia. Gdy wizualizujemy tekst, to chcemy nie tylko objaśnić, czym jest i do czego służy dany produkt, ale nade wszystko dążymy do wywołania u odbiorcy licznych skojarzeń pozostających w jakimś związku z prezentowanym produktem. Generalnie wizualizacja występuje wszędzie tam, gdzie ma miejsce jakaś fabuła²⁶.

Chociaż konstrukcja produktu kultury jest inna niż pozostałych dóbr dostępnych na rynku, to dla wskazania nowego zjawiska, które pojawia się w przywoływanych przeze mnie spotach, opis tych różnic nie jest konieczny. Bardziej istotne wydaje się postawienie w centrum bardzo konkretnego typu odbiorcy – z dużymi kompetencjami, aktywnego, należącego do kultury partycypacyjnej. Konkretna grupa odbiorców nie będzie tak szeroka jak przy typowej komunikacji masowej, a jednak to do niej kierowane są przywołane przeze mnie spoty. Nadawcy udzielili zatem dokładnej odpowiedzi na pytanie, kto ma być adresatem reklamy i przygotowali kampanię dostosowaną do niego²⁷.

Spośród wszystkich znajdujących się na stronach internetowych organizatorów festiwali teatralnych opisują te, które najlepiej pokazują trend, który dopiero pojawia się w Polsce, a jest chętnie wykorzystywany przez twórców w Europie. Kontekst polski jest istotny, ponieważ daje możliwość bezpośredniego uczestniczenia w zmianach, a także jest jednym z tych elementów, które potwierdzają, że zmiany w odbiorcy kultury, jakie w Europie Zachodniej rozpoczęły się po roku 1968, a w Polsce miały szansę na rozwój dopiero po roku 1989, zmierzają w podobnym kierunku. To spostrzeżenie umożliwi dalsze inspirowanie się Europą i lepsze prognozowanie pojawiających się nowości.

Najbardziej typowe spoty promujące festiwale teatralne polegają na zmontowaniu fragmentów zaproszonych spektakli (jak IV Festiwal Atelier Polskiego Teatru Tańca, który odbył się w lutym 2011 roku w Poznaniu) lub zdjęć z tych przedstawień (przykładem może być spot promujący 51. Kaliskie Spotkania Teatralne – festiwal, który odbył się w maju 2011

²⁶ S. Kuśmierski, *Reklama jest sztuką*, Warszawa 1994, s. 107–108.

²⁷ Por. tamże, s. 43.

roku). W takiej formie reklamy odbiorca najczęściej może znaleźć wszystkie najważniejsze informacje dotyczące festiwalu, czyli listę zaplanowanych wydarzeń głównych i imprez towarzyszących, czy nazwiska najważniejszych twórców. Cel takiej formy promocji jest przede wszystkim informacyjny, wykorzystuje apele racjonalne.

Nowe zjawisko, które jest coraz chętniej wykorzystywane przez instytucje kultury w promocji wydarzeń to możliwość kreowania wizerunku jednego produktu kultury przez inne, a co z tym związane, przeniesienie ciężaru z aspektu informacyjnego i racjonalnego na wizerunkowy i emocjonalny. Produkowane spoty same w sobie stanowią jeden z elementów festiwalu, mają oddawać jego atmosferę, posługują się kodem, który będzie zrozumiały głównie dla grupy docelowej. Co więcej, budują wizerunek produktu i skojarzenia poprzez wykorzystanie innych dzieł sztuki lub elementów popkultury. Wymagają od widza znajomości różnorodnych filmów, wideoklipów, obrazów, tendencji. Dopiero zastosowanie tych klisz umożliwi odbiorcy odczytanie intencji nadawcy.

Odbiorcy odczuwają dane bodźce reklamowe. Znaki figuratywne (przedmioty, postacie, barwy, relacje proksemiczne, plany fotograficzne lub filmowe, efekty świetlne, ruch elementów w polu postrzegania) i porządkują je w określone struktury postrzegane, które wywołują wrażenia i refleksje na podstawie kodów (postrzegawczych i rozpoznawczych), czyli w efekcie nadawania znaczeń bodźcom poprzez zestawienia z uprzednimi doświadczeniami kulturowymi²⁸.

Zastosowanie sztuki w reklamie może oddziaływać na odbiorcę w różnorodny sposób²⁹:

1. Wywołanie skojarzeń przez podobieństwo – to porównanie reklamowanego produktu z dziełem sztuki, które może dotyczyć formy, kształtu albo funkcji; często występuje także w taki sposób, że dzieło wkomponowane jest jako metaobraz w upozowaną tak samo reklamę.

2. Oddziaływanie przez kontrast lub przeciwieństwo – ma na celu wywołanie u odbiorcy skojarzeń przeciwstawnych, na przykład obraz pustyni ma pobudzić wyobraźnię widza do wytworzenia widoku wody.

3. Skojarzenia przez sąsiedztwo – mają wywoływać przyjemne odczucia, przepływu pozytywnych emocji związanych z dziełem sztuki na reklamowany produkt, na przykład zastąpienie w przekazie wieży Eiffla butelką Coca-coli.

4. Skojarzenia przez metaforę – służy budowaniu w umyśle widza nowych skojarzeń, najczęściej polega na umieszczeniu pewnych łatwo odczytywanych treści w formach daleko od siebie odbiegających.

²⁸ A. Dudziak, *Kod konotacyjny w reklamie...*, s. 115.

²⁹ S. Kuśmierski, *Reklama jest sztuką*, s. 115–119.

5. Sponsoring artystyczny – ma na celu m.in. transfer wizerunku sponsorowanych dzieł sztuki na sponsorującą je markę; może dotyczyć finansowania wystaw, festiwali, a nawet zakładania własnych galerii przez firmy.

Każdy z zaprezentowanych sposobów będzie wywoływał inną reakcję widza i wymagał od niego różnorodnych kompetencji – zależnie od tego, czy skojarzenie będzie oczywiste, czy będzie wymagało od odbiorcy bardziej konkretnej wiedzy.

Festiwal Nowa Klasyka Europy odbył się w Łodzi w listopadzie 2010 roku. Założeniem festiwalu była prezentacja najciekawszych europejskich spektakli teatralnych opartych na tekstach należących do kanonu literatury światowej³⁰. Spot promujący wydarzenie wskazuje na jego cel: łączenie tego co klasyczne z nowoczesnością. Na okrągłej platformie stoi trzech *beatboxerów*, z których każdy ma na sobie jeansy, t-shirt i sportowe buty oraz frak i kryzę. Nucą melodię *Bolera* Ravela aranżując ją rytmicznie w typowy dla *beatboxu* sposób. Pod koniec obrazu jeden z występujących wypowiada słowa „nowa klasyka”, po czym na ekranie pojawia się plansza z logo Nowej Klasyki Europy i informacjami dotyczącymi organizatora. Odbiorca może ze spotu dowiedzieć się jedynie o nazwie i terminie odbywania się festiwalu.

Warszawskie Spotkania Teatralne to wydarzenie prezentujące najbardziej interesujące polskie produkcje teatralne danego sezonu. 31. edycja odbyła się w 2011 roku. Spot promocyjny nawiązywał do filmu Andy’ego Warhola pt. *Empire*. Statyczna kamera ustawiona pod Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie filmowała 50-minutowy czas rozwieszania banneru promującego festiwal. W spocie film został przyspieszony. Jedynie ostatnie sekundy, kiedy płachta z hasłem promocyjnym „Warszawa + Teatr, Warszawskie Spotkania Teatralne” rozwija się, zostały pokazane w normalnym tempie. Na zakończenie pojawia się plansza z tym samym hasłem. Podkładem muzycznym są dźwięki ruchu ulicznego. Podobnie jak w łódzkim spocie odbiorca otrzymuje tylko podstawowe informacje, które wskazują na produkt, czego dotyczy reklama.

Przeгляд Piosenki Aktorskiej (PPA) odbył się we Wrocławiu w 2011 roku po raz trzydziesty drugi. W klipie promocyjnym wystąpili aktorzy znani widzom teatru Capitol, organizatora festiwalu. Filmowani są w zbliżeniu, a ich twarze są zmontowane w rytm podkładu muzycznego, co kojarzy się z teledyskiem Michaela Jacksona do piosenki *Black or White*. Muzyka wykonywana jest przez aktorów, a tekst stanowią trzy litery – skrót nazwy festiwalu, czyli „PPA”. Na zakończenie pojawia się

³⁰ Opis idei festiwalu znajduje się na jego stronie internetowej, www.nowaklasyka.pl [dostęp z dn. 01.06.2011 r.].

plansza z logo wydarzenia. Widz nie otrzymuje żadnych informacji, oprócz nazwy promowanej imprezy.

Podstawową strategią zastosowaną w pierwszym spocie jest skojarzenie przez metaforę. Odbiorca musi powiązać kryzy (być może znane mu z Rembrandtowskiej *Lekcji Anatomii Doktora Tulpa* lub różnorodnych filmów historycznych), frak (który ma kojarzyć się z muzyką poważną) oraz zniekształconą melodię *Bolera* z bardzo współczesną techniką naśladowania różnorodnych dźwięków ustami, jaką jest *beatbox* oraz z nowoczesnymi ubraniami występujących w klipie postaci i odczytać z tego związku przekazywaną treść: nowoczesna klasyka.

Dwa pozostałe spoty wykorzystują strategię wywołania skojarzeń przez podobieństwo. W przypadku Warszawskich Spotkań Teatralnych możemy prawie powiedzieć, iż jest to *reenactment* filmu Andy'ego Warhola, ale zaprezentowany w przyspieszeniu. Zmienia się tylko budynek – zamiast kultowego Empire State Building w centrum zostaje postawiony Pałac Kultury i Nauki, jeden z architektonicznych symboli Warszawy, a zamiast w nocy, kamerę przed budynkiem postawiono w dzień. Dla odbiorcy, który poznał filmową twórczość Warhola, skojarzenie to jest oczywiste. Jednakże dzieła te nie należą do kultury masowej, znać je będzie bardzo konkretny typ widza, interesujący się sztuką, w tym także prezentowaną w wąskim obiegu. I takie też skojarzenia budowane są z samym przeglądem – odbiorca będzie mógł zobaczyć dzieła nietypowe, wyjątkowe, ważne, choć niekoniecznie odnoszące komercyjny sukces.

Przegląd Piosenki Aktorskiej wykorzystał tę samą strategię, do pewnego stopnia odtwarzając wideoklip Michale Jacksona, ale dzięki użyciu dzieła należącego do szeroko znanej popkultury, rozszerzył grono odbiorców, dla których skojarzenie to będzie czytelne. Ten festiwal ma kojarzyć się z lekką zabawą, przyjemnością, a prezentowane spektakle będą odpowiednie także dla mniej kompetentnego widza niż w przypadku Warszawskich Spotkań Teatralnych.

PPA i Nowa Klasyka Europy, mimo, że wykorzystują odmienne techniki, to nie wymagają od widza zbyt dużych kompetencji odbiorczych, ale raczej zainteresowania dziełami kultury. Wykorzystują popularne skojarzenia, łatwe do odczytania, chociaż robią to w ciekawej formie. Więcej od widza oczekują WST – tutaj jego cechy są bardziej zawężone i wiedza powinna być dość duża.

Trzy analizowane spoty, chociaż wykorzystują różne techniki, bazują na podobnym pomysle. Spot promujący wydarzenie kulturalne sam staje się produktem kultury – może być analizowany nie tylko z punktu widzenia jego roli informacyjnej i perswazyjnej, ale także (a może przede wszystkim) swoich walorów estetycznych. Pomysł, idea, gra skojarzeń

stają się pierwszoplanowe wobec typowych celów reklamy. Twórcy spotów proponują odbiorcy zabawę znaczeniami. Przywołując inne, szeroko rozumiane, produkty kultury (jak film Andy'ego Warhola, wideoklip Michaela Jacksona czy epokę Elżbietańską i popularną formę muzyki klasycznej) próbują budować skojarzenia, które mają pozwolić odczytać nabywcy, z jakim wydarzeniem będzie miał do czynienia. Reklama nie promuje tylko danej imprezy, ale także znaki, które wykorzystuje. Nowe zjawisko pojawiające się w spotach kładzie bardzo wielki nacisk na informacyjną funkcję reklamy – widz, którego kompetencje kulturowe są niskie, może mieć problemy z jego zrozumieniem, czyli tym, co dla twórcy reklamy jest najważniejsze. Wykorzystywane kody są czytelne przede wszystkim dla nowego typu odbiorcy, który już ma doświadczenia i wiedzę. Jednakże należy on do mniejszości³¹, co dla instytucji kultury kreuje problem nie dotarcia z przekazem do wszystkich grup zainteresowanych wydarzeniem. Interesujące jest, czy trend ten będzie kontynuowany w przyszłości lub czy zaistnieje w promocji innych produktów kultury, czy organizacje powrócą do podkreślania funkcji informacyjnej przekazu, która będzie czyniła go bardziej przystępnym i uniwersalnym dla szerszej publiczności.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, przeł. M. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, LXXVI, z. 3.
- Bogunia-Borowska Małgorzata, *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Curating and the educational turn*, eds. P. O'Neill, M. Wilson, Open Editions, London 2010.
- Eco Umberto, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Eco Umberto, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
- Fiske John, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Astrum, Wrocław 2003.
- Jenkins Henry, Purushotma Ravi, Clinton Katie, Weigel Margaret, Robison Alice, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, *Biała Księga* Fundacji MacArthur, <http://www.newmedialiteracies.org/files/working/NMLWhitePaper.pdf>.
- Kall Jacek, *Reklama*, PWE, Warszawa 2002.
- Kotler Philip, *Marketing. Analiza, planowanie, wdrażanie i kontrola*, przeł. M. Chmielewska, T. Olszewska, Gebethner i S-ka, Warszawa 1994.

³¹ Por. M. Sobocińska, *Zachowania nabywców na rynku dóbr i usług kultury*, Warszawa 2008.

- Kotler Philip, Armstrong Gary, Saunders John, Wong Veronica, *Marketing, Podręcznik europejski*, przeł. L. Adamus, W. Kisiel, M. Woźniczka, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2002.
- Kulturowe kody mediów. Stan obecny i perspektywy rozwoju*, red. M. Sokołowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Kuśnierski Stanisław, *Reklama jest sztuką*, DrukTur Sp. z o.o., Warszawa 1994.
- Media światem człowieka*, red. M. Drożdż, I. S. Fiut, Wydawnictwo Jedność, Kraków Kielce 2009.
- Nowoczesne zarządzanie muzeum*, praca zbiorowa, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2007,
- Obrazy kultur*, red. G. Pełczyński, R. Vorbrich, Biblioteka Telgte, Poznań 2007.
- Olechnicki Krzysztof, *Antropologia obrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Przemiany mitów i wartości nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, M. Goduński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010.
- Sobocińska Magdalena, *Zachowania nabywców na rynku dóbr i usług kultury*, PWE, Warszawa 2008.
- Wiktor Jan W., *Promocja. System komunikacji przedsiębiorstwa z rynkiem*, PWN, Warszawa 2005.

Komiks jaki jest, każdy widzi? Krótka analiza kognitywna zjawiska

Lukasz Ługowski, polonista, twórca Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii „Kąt”, przytacza historię syna znajomych. Chłopiec był bardzo zdolny, chcieli go wcześniej posłać do szkoły. Musiał przejść test dojrzałości szkolnej. Nie przeszedł. Miał m.in., odpowiedzieć, co jest na obrazku. Na obrazku była ryba. Wnuczek ichtiologa był przekonany, że pytają go czy to karaś, łosoś czy może szczupak, a rysunek nie przypominał niczego konkretnego. Fakt, że pytają go, czy to ryba, w ogóle nie przyszedł mu do głowy¹.

Czy w takim razie kategoryzacja jest rzeczywiście sprawą oczywistą? Czy kategoria *komiks* nie napotka podobnych problemów jak przytoczony powyżej przypadek „ryby”?

Nim przejdę do odpowiedzi na te zasadnicze dla mojego artykułu pytania, wytłumaczę genezę jego tytułu. Pierwszy człon nawiązuje do publicystycznego tekstu Michała Błażejczyka, zamieszczonego na portalu „Zeszyty Komiksowe”²: *Koń jaki jest, każdy widzi czyli o definicji komiksu*. Autor w dość powierzchowny a zarazem subiektywny sposób mierzy się w nim z próbą zdefiniowania komiksu, przy jednoczesnym podkreśleniu ułomności dotychczasowych osiągnięć słownikowych na tym polu. Moim celem nie jest wchodzenie w krytyczny dialog z tezami i hipotezami Błażejczyka – w tym z podziałem na „treść” i „formę” oraz ujęciami bliskimi taksonomii esencjalistycznej – tym bardziej, że artykuł ten jest wyraźnie naznaczony miłośniczą pasją autora do opisywanego przedmiotu. Jeśli więc nie polemika, co kieruje mnie do napisania niniejszego tekstu? Interesują mnie dwie kwestie teoretyczne, które dają o sobie znać w tekście Błażejczyka, a które uważam za symptomatyczne w ogólności. Po pierwsze, spektrum terminów (gatunek, język, tekst) jakimi posługuje

¹ J. Podgórska, *Ucz się pod klucz*, POLITYKA nr 19 (2806), 2011, s. 14.

² http://www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=definicja_kom.

się autor. Różnorodność i pewnego rodzaju ignorancja w posługiwaniu się terminologią okołokomiksową jest bowiem powszechną tendencją tak w dyskursie naukowym, jak i w obiegowych użyciach. Drugim aspektem jest oczywistość stwierdzenia „komiks jaki jest, każdy widzi”. Co prawda, kilkakrotnie autor wycofuje się z dobitności tej sentencji, a nawet ją podważa, dostrzegając przekłamanie i uproszczenie, mimo to podłoże dla tego sformułowania pozostaje niezmiennie. Presupozycja jest jednoznaczna, każdy potrafi wskazać i nazwać to, co jest komiksem, definicje są zaś przeznaczone dla wyodrębnionej grupy specjalistów, bądź entuzjastów i tylko na tym poziomie można deliberować (ewentualnie) nad „definicją idealną”³. Czy dzieje się tak rzeczywiście? Czy określenie danego tekstu kultury jako „komiksu” jest wspólne wszystkim odbiorcom tejże kultury bez względu na posiadany kapitał symboliczny oraz indywidualną zdolność percepcji? W świetle współczesnej wiedzy z zakresu kognicji i kategoryzacji, wydaje się wątpliwe, że „komiks” zawsze zostanie odebrany jako „komiks”, natomiast „nie-komiks” jako produkt kulturowy innej proweniencji⁴.

Korzystając z dwóch haseł słownikowych zamieszczonych w „Zeszytach Komiksowych” oraz definicji, którą konstruuje sam Błażejczyk, chce ponadto pokazać, że komiks nie jest wcale „identycznie komiksowy” dla wszystkich odbiorców oraz, że nie każda komiksowa praca potrafi być odczytana przez dowolnego, potencjalnego odbiorcę.

Dużą rolę w recepcji komiksu, jak również pozostałych konstruktów kulturowych, odgrywa przedwiedza, jaką posiadamy na temat danego zjawiska. Metareprezentacje dziedzin, gatunków oraz cech z nimi związanych składają się na nasze oczekiwania względem pojedynczych percepowanych przedmiotów – np. komiksu. Postrzeganie świata, w tym produktów kultury, oparte na kategoriach i ramach konceptualnych w przypadku zdawkowych informacji wstępnych może powodować błędne rozpoznania czy kłopoty z odczytaniem odbieranego obiektu. Tak, jak drzewo zbliżone wyglądem do czegoś, co w naszym umyśle funkcjonuje jako krzak, może

³ Definicja jako kategoria również nie jest sprawą tak oczywistą. Definiujemy jedne zjawiska/rzeczy – formułujemy terminy – przy pomocy innych terminów, pewne z nich musimy więc uznać za zrozumiałe bez definicji, by móc od czegoś rozpocząć (jak stwierdził niegdyś Bertrand Russel). Decyzja taka ma jednak charakter arbitralny a i definicyjne formy konstruuja sensy. Form tych jest natomiast wiele, Teresa Hołówa wymienia takich ich rodzaje: nominalne, sprawozdawcze, projektujące(w tym regulujące, konstrukcyjne), realne, pseudodefinicje perswazyjne; T. Hołówa, *Kultura logiczna w przykładach*, Warszawa 2012, s. 44–63.

⁴ Z tego powodu zdecydowałem się rozszerzyć pożyczony od Błażejczyka slogan o znak zapytania, nie przejmując się nadto samą repetycją, jako, że i autor derywował go od hasła z *Nowych Aten* nieodżałowanego księdza Benedykta Chmielowskiego.

stać się tym krzakiem, tak również komiks zaistnieć mógłby w obcej mu zupełnie kategorii mentalnej.

Z drugiej strony, co jest logicznym następstwem ostatniego stwierdzenia, szczegółowa przedwiedza umożliwi pełniejsze obcowanie z danym obiektem (tekstem kultury), pozwalając dostrzec niuanse i właściwości, które w wypadku najprostszych kategoryzacji pozostają niewidoczne. Wiąże się z tym jednakże niebezpieczeństwo, które nazwałbym na potrzeby tego artykułu „pułapką wyspecjalizowania”, mogącą wpłynąć na niwelację emocji (związanymi z identyfikacją i empatią) w procesie lektury, a tym samym na zanik przyjemności, tak przecież forowanej przez krytykę poststrukturalną⁵.

Także podstawowa, niepełna lub nierozwinięta przedwiedza (zbiór przesądów) nie wypada korzystnie w tej perspektywy. Niesie ona ze sobą ryzyko łatwej przemiany w przesąd, stereotypizację, a co za tym idzie w potencjalną opresyjność. Widać to doskonale na przykładzie komiksu, który do dziś próbuje się wydostać z przyporządkowania go do niewybrednej, infantylnej części kultury a tym samym przeciwstawić się anachronicznemu podziałowi na to co w kulturze „wysokie” i „niskie”.

Wracając do problemu odbioru komiksu – różni czytelnicy mogą widzieć go na odmienne sposoby, opierając się na jednej z trzech optyk, których efektem są trzy różne poziomy kategoryzacji konceptualnej⁶. Nim jednak przejdę do analizy tego, w jaki sposób postrzegać możemy komiks, pokrótce nawiążę jeszcze do terminologicznego chaosu, który wytworzył się wokół tego pojęcia. Czy rzeczywiście jest to chaos i terminologiczna dezynwoltura?

Najczęstszymi terminami używanymi w kontekście komiksu są: medium, język, gatunek i tekst. Zacznę od ostatniego z wymienionych tu

⁵ Zob. m.in. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

⁶ Więcej o relacjach kategoryzacji językowej i konceptualnej m.in., [w:] W. Labov, *Denotational structure*, [w:] D. Farkas, W. M., Jacobsen, and Karol W. Todrys (eds.) *Papers from Parasession on the Lexicon*, Chicago 1978, s. 220–260; F. Ungerer, H.-J. Schmid, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London/New York 1997; M. Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago 1987; *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999; *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkova, A. Pajdzińska, Lublin 1996; T. Krzeszowski, *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, Toruń 1999; A. Libura, *Wyobrażenia w języku. Leksykalne korelaty schematów wyobrażeniowych*, Wrocław 2000; G. Kleiber, *Semantyka prototypu: kategorie i znaczenie leksykalne*, przeł. B. Ligara. Kraków 2003. J. R. Taylor, *Kategoryzacja w języku: prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2001; *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, pod red. E. Tabakowskiej, Kraków 2001. E. Rosch, *Cognitive representations of semantic categories*, „Journal of Experimental Psychology” 104, 1975, s. 193–233.

pojęć. Biorąc pod uwagę współczesną nomenklaturę, która pod wpływem poststrukturalizmu i postmodernizmu tekstem zaczęła nazywać wszystko, z pewnością można potwierdzić zasadność stosowania tego terminu do komiksu. Tekstem są bowiem nie tylko wszelkie konstrukty kulturowe, takie jak literatura, film, komiks, malarstwo czy teatr, ale też sam człowiek, jego doświadczenie, rzeczywistość. Świat jest tekstem, a tekst światem. Również gdy przyjrzeć się bardziej szczegółowo kryteriom tekstowości odpowiedź dla tego przypadku jest w znacznej mierze twierdząca.

Posłużę się w tym miejscu językoznawczą typologią tekstu autorstwa Robert de Beaugrande'a i Wolfganga U. Dresslera, wykorzystaną zresztą w tym samym celu przez Huberta Kowalewskiego w jego szkicu „Komiks jako tekst”⁷. Autorzy *Wstępu do lingwistyki tekstu* wyróżnili siedem kryteriów tekstowości, które będąc wynikiem analizy semiotycznej, otworzyły „wszelaką znakowość” (w tym przekaz ustny) na rozpatrywanie jej jako tekstu⁸. Nie dziwi więc, że poniższe własności tekstowości są dostrzegalne w komiksie.

1. Kohezja – istnieje swoista komiksowa gramatyka, między elementami której zachodzą mniej lub bardziej stałe relacje.

2. Koherencja – spójność narracji komiksowej jest jej relewantnym wyróżnikiem.

3. Intencjonalność – komiks tak jak tekst literacki jest tworem intencjonalnym.

4. Akceptowalność (akceptabilność) – istnieją pewne normy (ramy konceptualne), które charakteryzują komiks i które mogą być przekraczane tylko do pewnego stopnia

5. Informatywność – komiks bezsprzecznie zbudowany jest z informacji.

6. Sytuacyjność – każda czynność ludzka, nie tylko kulturotwórcza, i jej efekt są osadzone w sytuacji (politycznej, społecznej, historycznej, kulturowej i obyczajowej).

7. Intertekstowość – intertekstualizm komiksu jest wielopoziomowy, nie tylko porusza się w obrębie wyznaczników intertekstowości na płaszczyźnie relacji komiks-komiks, ale włącza w to również literaturę, film, malarstwo, architekturę (również na płaszczyźnie architekstualnej⁹).

⁷ <http://komiks.polter.pl/Komiks-jako-tekst--c22733>; <http://semiomiks.blogspot.com/2011/03/komiks-jako-tekst.html>.

⁸ R. de Beaugrande, W. U. Dressler, *Wstęp do lingwistyki tekstu*, przeł. A. Szwedek, Warszawa 1993.

⁹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicz,

Pomijam w tym miejscu najszersze rozumienie intertekstualności jako interakcji ze światem, znajdującym swoją konstrukcję w tekście.

Komiks może być zatem na pewnych warunkach nazywany tekstem. Podobnie zarysowuje się kwestia komiksu jako osobnego medium. Wypracował on bowiem odrębny sposób komunikacji oparty na własnym systemie typów znaków. Gdy jednak pojawia się termin „znak”, do głosu dochodzą pewne wątpliwości, które burzą powierzchowny porządek ewentualnego języka analizy. Zagadnienie to prowadzi prosto do próby odpowiedzi na pytanie o językowość komiksu jako tekstu. Z jednej strony przychylam się do używania wyrażenia – język komiksu, tak jak można mówić o języku malarstwa, teatru czy literatury. Z drugiej – trudno byłoby dopasować „żelazne” językoznawcze definicje znaku z klasyczną koncepcją Ferdynanda de Saussurem na czele do wizualno-ikonicznej materii komiksu¹⁰.

Jak bowiem określić najmniejszą jednostkę znaczącą w komiksie i gdzie powinny przebiegać granice morfologicznej analizy komikсового tekstu? Wydaje się niemożliwe wydzielenie takiego elementu. Czy będzie to kreska, kropka lub barwna plama, jej znaczenie zaistnieje tylko w sieci relacji z innymi kreskami, kropkami i plamami – o ile w ogóle użyta technika pozwoli na wyodrębnienie jakichkolwiek komponentów. Jeśli więc mówić o komiksie jako tekście w rozumieniu języka *sensu stritico*, komiks staje się zjawiskiem niemożliwym do zanalizowania. Jednak gdy pozostanie się na poziomie założeń de Beaugrande’a i Dresslera, a także przyjmie się perspektywę narratologiczną, skupiającą się wokół większych całości (kadr, panel komiksowy itp.), możliwe jest analityczne badanie komiksowych historii, jako praktyk opowiadania opartych o narracyjną jedność ikonolingwistyczną – korespondującą z narracją literacką. W sukurs przychodzą w tym miejscu również semiotyczne teorie szkoły moskiewsko-tartuskiej, w szczególności zaś propozycja Jurjiego Łotmana, który wyróżnił języki naturalne, sztuczne oraz wtórne systemy modelujące, które to pozwalają na odniesienie pojęcia język do komiksu. Tak jak literatura czy film, jest on modelem utworzonym na kształt języków naturalnych i na zasadach tychże języków funkcjonuje.

Podsumowując, choć traktowanie komiksu jako tekstu, języka lub medium może budzić zastrzeżenia, a nawet sprzeciw, wynikający z jego

t. 4, cz. 2, Kraków 1992; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] *Tekstowy świat*, Kraków 2000.

¹⁰ Próbą w znacznej mierze udaną jest wykorzystanie triadycznej koncepcji znaku C.S. Pierce’a; zob. A. Magnussen, *The Semiotics of C. S. Pierce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics*, [w:] A. Magnussen and H.-Ch. Christiansen, (eds.) *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen, 2000, s. 193–208.

wielotworzywomości, a co za tym idzie nierozzerwalności różnych rejestrów i zakresów znaków, dopuszczam stosowanie takiej terminologii ze względu na jej użyteczność i obrazowość. Poważne zastrzeżenia budzi natomiast nazywanie komiksu gatunkiem. Z tego powodu korzystam z pojęcia zjawiska kulturowego, które jest konstrukcją pojemną, o zmaconych granicach i mieszczącą w sobie potencjał różnorodności reprezentacji gatunkowych. Komiks, znów podobnie jak literatura, jest szeroką dziedziną, w której rodzaje oraz gatunki splatają się i rozchodzą, tworząc wielorakie łańcuchy politypiczne. Dlatego zrównywanie terminu komiks z pojęciem gatunek uważam za zbyt drastyczne zawężenie, podobne temu, jakie towarzyszyłoby nazywaniu literatury powieścią czy nawet epiką.

Omówiwszy pokrótce kwestie terminologiczne, chciałbym raz jeszcze podkreślić potrzebę rozważnego korzystania z dostępnej nomenklatury teoretycznej, której nadużycia lub zbyt uogólnienia mogą prowadzić do nieporozumień między poszczególnymi postawami badawczymi. Jednym z takich przypadków redundancji czy wręcz zawłaszczenia sensu przez frazes, jest tytułowe *komiks jaki jest, każdy widzi*. By uargumentować swoje zarzuty, przedstawię szkic kognitywnej analizy komiksu, a dokładnie kwestie związane z kategoryzacją samego zjawiska i jej wpływie na odmiennność rozumienia i recepcji tego, co percypujemy.

Amerykański psycholog Roger Brown zauważył w latach 1950., że możemy odnosić się do rzeczy na różnych poziomach uogólnienia (1958). Dla przykładu, ktoś kto ma w kieszeni monetę dziesięciocentową, może opisywać ją używając przy tym wielu odmiennych wyrazów i zwrotów. Można o niej mówić (jako o monecie, pieniądzu, o dziesięciu centach, porysowanej dziesięciu centach z 1952 r., metalowym przedmiocie czy po prostu jako o rzeczy). Możemy przy tym ułożyć wszystkie te określenia w pewien hierarchiczny ciąg, poczynając od stwierdzeń najogólniejszych, po te najbardziej szczegółowe:

rzecz; metalowy przedmiot, pieniądze, **dziesięć centów**, dziesięciocentówka z 1952, porysowana dziesięciocentówka z 1952 r.

Brown zauważył również, że w sytuacji o zabarwieniu neutralnym, najbardziej naturalnym sposobem mówienia o znajdującej się w kieszeni monecie, jest określanie jej mianem dziesięciocentów (dlatego powyżej pojawia się pogrubiona czcionka). Choć jest to przykład hierarchicznej kategoryzacji występujący w kulturze amerykańskiej, reprezentowane przezeń zjawisko ma charakter uniwersalny. Obserwacje, jakie poczynili Brown oraz inni badacze, w kwestii istnienia intuicyjnie wyczuwalnego naturalnego poziomu kategoryzacji, doprowadziły w rozważaniach nad

naturą ludzkiego kategoryzowania do powstania całego paradygmatu naukowego¹¹.

Analiza wielu hierarchii taksonomicznych zaowocowała wnioskiem, że większość kategorii, którymi dysponujemy, może być rozmieszczona na różnych poziomach kategoryzacji konceptualnej w tychże hierarchiach. Tak jak w przypadku prototypów możemy zapytać, co sprawia, że hierarchie taksonomiczne tworzą zwartą całość. Jeśli odwołać się do klasycznego ujęcia¹², łącznikiem jest integracja poszczególnych grup, polegająca na zawarciu jednego poziomu w poziomie kolejnym. Kategorie poziomu 1. zawierają w sobie kategorie poziomu 2., a te zamykają w sobie kategorie poziomu 3. Kategorie te są definiowane przez konkretne cechy. Właściwości, charakterystyczne dla poziomów z informacjami ogólnymi, zawierają się w kategoriach poziomów bardziej szczegółowych. Ten zgrabny, przejrzysty schemat zawodzi jednak w przypadku istotnego i, z punktu widzenia klasycznej teorii kategoryzacji, osobliwego aspektu hierarchii wertykalnych, mianowicie tego, który zakłada istnienie poziomu w obrębie owych hierarchii, zdającego się mieć *lepszy od innych status*¹³. Mowa tu o wspomnianym już, poziomie naturalnego wyboru, na którym kojarzymy nasze kategorie z rzeczywistością. W jakiś sposób środkowy poziom (poziom 2) jest uprzywilejowany – psychologicznie ważniejszy od innych¹⁴. Na tym poziomie większość ludzi najchętniej i z łatwością nazywa napotykanne obiekty. Ogólne określenie, którego zaczęto używać dla nazwania tego poziomu, to *poziom podstawowy (basic-level)*¹⁵.

W sytuacji neutralnej, kiedy ktoś poprosi mnie o zidentyfikowanie czterokołowego pojazdu, który kierowca prowadzi po autostradzie, najprawdopodobniej powiem, że chodzi o samochód, osobowy, a nie o pojazd jako taki lub o limuzynę Trzy poziomy, które wyróżniliśmy powyżej to odpowiednio:

Poziom 1: poziom nadrzędny: pojazd

Poziom 2: poziom podstawowy: samochód

Poziom 3: poziom podrzędny: limuzyna¹⁶

¹¹ Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, przeł. A. Kowalczyk-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011, s. 70.

¹² Tamże, s. 69–71.

¹³ Tamże, s. 72.

¹⁴ E. Rosch, C. B. Mervis, W. D. Gray, D. M. Hohnson, P. Boyes-Braem, *Basic Objects in Natural Categories*, „Cognitive Psychology” 8, 1976, s. 382–439.

¹⁵ Z. Kövecses, dz. cyt. s.71–86.

¹⁶ Tamże, s.72.

Do każdego z tych poziomów można dopasować pewne rozumienie tego, czym jest komiks:

- poziom nadrzędny: obrazek; historyjka obrazkowa
- poziom podstawowy: komiks
- poziom podrzędny: powieść graficzna; komiksowy strip; etc.

Kategorie poziomu podstawowego są tymi, które jako pierwsze przychodzą na myśl, gdy mamy do czynienia z daną rzeczą lub zjawiskiem. Do kategorii poziomu podstawowego odwołują się także definicje, które z założenia starają się podać wszystkie istotne informacje na temat tego, co opisują. Można by więc założyć, że wszystkie definicje komiksu są ulokowane na poziomie podstawowym konceptualizacji. Nie jest to jednak do końca słuszne założenie. Również definicje mogą być stopniowalne ze względu na swoją „ogólność” lub „wyspecjalizowanie”. A w związku z tym i one mogą być przyporządkowane do każdego z powyższych poziomów

I tak, posługując się definicjami zawartymi w tekście Błażejczyka:

Poziom nadrzędny: obrazek; historyjka obrazkowa – wiązałby się z definicją z sześciotomowej encyklopedii PWN:

Komiks to gatunek współczesnej kultury masowej, typ publikacji rozrywkowej zamieszczanej w gazetach lub stanowiącej osobną broszurę. Pierwsze komiksy w prasie amerykańskiej końca XIX w. Historyjka obrazkowa opatrzona tekstem (ograniczonym do wypowiedzi bohaterów), o charakterze sensoryjnym, czasem humorystycznym (niekiedy przeróbka dzieła literackiego). Najbardziej znani bohaterowie komiksu: Superman, Batman, Asterix, James Bond, w Polsce: Funky Koval, Tytus, Romek i A'tomek.

Ta najprostsza definicja, która pozwala włączyć w obszar komiksu również rysunek satyryczny, ilustrację z komentarzem werbalnym czy filmowy *storyboard*. Dysponując tego rodzaju wiedzą odbiorca z dużym prawdopodobieństwem wskaże na teksty kultury, które komiksem nie są, a jedynie w jakimś stopniu go przypominają. Jednocześnie na poziomie swojego uogólnienia definicja ta dostarcza szeregu przesądów: o dziecięcym adresacie, prostocie, naiwności i niskiej proveniencji. W tym wypadku, przedwiedza składająca się na kategorię *komiks* może również doprowadzić do problemów z percypowaniem komiksowych tekstów, nawet jeśli będą one jedynie nieznacznie bardziej skomplikowane narracyjne. Komiks taki zostanie albo niezaliczony w poczet reprezentacji kategorii, albo też – w najlepszym razie – proces jego lektury stanie się dla czytelnika niemożliwy.

Poziom podstawowy: komiks – definicja ze *Słownika Terminów Literackich*, wydanie z roku 2000:

Komiks – fabuła opowiedziana za pomocą serii obrazków rysunkowych wspomaganych wątlým tekstem słownym; rysunek przedstawia bohaterów w wyraźnie zarysowanej sytuacji, tekst zaś ogranicza się tylko do ich wypowiedzi wmontowanych w rysunek w formie tzw. „dymka”. K. przedstawiają na ogół historie sensacyjne, bywają także przeróbkami dzieł klasycznych. Zrodzone w XIX w., stanowią szczególnie charakterystyczną formę współczesnej kultury masowej.

Tym razem mamy do czynienia z ujęciem bardziej szczegółowym, które wyłącza obrazek satyryczny i jemu podobne formy graficzne z kategorii *komiks*. Kategoryzacja na poziomie podstawowym zapewnia także definicję, umożliwiającą wyraźne rozpoznanie komiksu bez względu na użyte techniki i rozwiązania narracyjno-formalne. Nadal jednak nie unika stereotypizacji (m.in. „przeróbka”, „sensacyjne”, „obrazki”) i w konsekwencji dewaluacji zjawiska kulturowego jakim jest komiks.

Ostatni z poziomów, **podrzędny**, wiąże się ze wspomnianą już przede mnie przedwiedzą specjalistyczną/ekspercką, która pozwala dostrzec różnice wewnątrzgatunkowe, relacje intertekstualne, zabiegi na poziomie narracji oraz techniki wykonania komiksu. Na przykład umożliwia scharakteryzowanie odmienności między powieścią graficzną, amerykańską komiksową serią bohaterką a gazetowym stripem. Kategoria *komiks*, rozbudowana na tym poziomie o szereg nowych właściwości i wariantów, zapewnia nową perspektywę odbioru, a także chroni przed wartościowaniem i deprecjacją. Ten poziom kategoryzacji reprezentowałaby w pewnej mierze definicja autorstwa Błażejczyka:

[Komiks to] seria statycznych obrazków ułożonych obok siebie, stanowiących spójną całość narracyjną i znaczeniową, której głównym składnikiem są elementy graficzne nie będące słowami, aczkolwiek tekst może w niej odgrywać istotną rolę¹⁷.

Na przykładzie tej definicji widać prototypową stopniowalność wewnątrz kategorii. Z jednej strony przedstawiony zostaje opis właściwy dla najbardziej szczegółowego poziomu kategoryzacji, jednak nadal pozostawia on przestrzeń dla rekonstrukcji i modelowania sensu. By stał się on bardziej precyzyjny – dookreślić należałoby słowa: tekst, elementy graficzne, wprowadzić wyrażenie „narracyjna jedność ikonolingwistyczna” lub jego odpowiednik, modyfikacji poddać wyraz „obrazki”, który w kontekście tzw. „komiksu poważnego” ma wydźwięk pejoratywny oraz zastanowić się nad stwierdzeniem „ułożone obok siebie”.

To oczywiście nie wszystkie wątpliwości. Im większa nasza przedwiedza, tym bardziej złożona kategoria, a tym samym bardziej skomplikowa-

¹⁷ Tenże, dz. cyt.

ny ogląd świata i niejednoznaczność postrzeganych przedmiotów. W zależności od tego na jakich poziomach funkcjonują w naszym umyśle dane kategorie, zmieniać się będzie obraz rzeczywistości i fikcji, a także tego, co jest zawarte pomiędzy. Skryte w ludzkich umysłach piętra definicji, będą nas więc różnić od *miłości* po *nienawiść* i od *kamienia* po *komiks* – co dobrze ilustruje przytoczona na początku tego szkicu anegdota.

Ryba jaka jest, każdy widzi (inaczej).

Bibliografia

- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Błażejczyk Michał, *Koń jaki jest, każdy widzi*, „Zeszyty Komiksowe” http://www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=definicja_kom.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1992; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] *Tekstowy świat*, Universitas, Kraków 2000.
- Hołówka Teresa, *Kultura logiczna w przykładach*, PWN, Warszawa 2012.
- Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkowska, A. Pajdzińska, Wyd. UMCS, Lublin 1996.
- Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Wyd. UMCS, Lublin 1999.
- Johnson Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago University Press, Chicago 1987.
- Kleiber Georges, *Semantyka prototypu: kategorie i znaczenie leksykalne*, przeł. B. Ligara, Univeristas, Kraków 2003.
- Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, pod red. Elżbiety Tabakowskiej, Universitas, Kraków 2001.
- Kowalewski Hubert, *Komiks jako tekst*, <http://komiks.polter.pl/Komiks-jako-tekst-c22733http://semiomiks.blogspot.com/2011/03/komiks-jako-tekst.html>.
- Kövecses Zoltán, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, M. Buchta, Universitas, Kraków 2011.
- Krzeszowski Tomasz, *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, UMK, Toruń 1999.
- Labov William, *Denotational structure*, [w:] D. Farkas, W. M., Jacobsen, and Karol W. Todrys (eds.) *Papers from Parasession on the lexicon*, Chicago Linguistic Society, Chicago 1978, s. 220–260.
- Libura Agnieszka, *Wyobrażenia w języku. Leksykalne korelaty schematów wyobrażeńiowych*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
- Magnussen Anne, *The Semiotics of C. S. Pierce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics*, [w:] Magnussen A. and H.-Ch. Christiansen, (eds.) *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Museum Tusulanum P/University of Copenhagen, Copenhagen 2000.
- Podgórska Joanna, *Ucz się pod klucz*, POLITYKA nr 19 (2806), 2011, s. 14–17.

-
- Rosch Eleonor, *Cognitive representations of semantic categories*, „Journal of experimental psychology” 104, 1975: s. 193–233.
- Rosch Eleonor, *Basic Objects in Natural Categories*, „Cognitive Psychology” 8, 1976, s. 382–439.
- Taylor John R., *Kategoryzacja w języku: prototypy w teorii językoznawczej*. Tłum. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2001.
- Ungerer Friedrich and Schmid, Hans.-Jörg, *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Longman, London and New York 1997.

Julian Czurko

**„Tak widzą się w umyśle ekscentryczne symetrie”
– anamorficzne spojrzenie w powieści
Extensa Jacka Dukaja**

Anamorfoza (gr. *ana* – z powrotem; *morphe* – forma), opisywana w ujęciu diachronicznym przez Michała Pawła Markowskiego, jest „skrajną konsekwencją zasad perspektywy linearnej i polega na deformacji obrazu poprzez umieszczenie punktu zbiegu linii wychodzących z oka z dala od punktu centralnego, a punktu widzenia bardzo blisko płaszczyzny przedstawienia”. W ten sposób obraz uzyskuje dwie postaci, w tym jedną ukrytą, która gdy oglądana „z ukosa odkrywa swą prawdziwą postać, czyli powraca (*ana*) do właściwej formy (*morphe*)”¹. Choć źródłem tego zabiegu są teorie sztuk plastycznych i optyki, już w najwcześniejszych pismach – przytaczanych i komentowanych przez Markowskiego – widać, że problem ten rozwijany jest najbardziej na gruncie epistemologii i semiotyki, inspirując również do namysłu nad jego kognitywnym aspektem. Anamorfoza jako chwyt artystyczny bądź interpretant na przecięciu estetyki i semantyki rozwinęła się w ogromnym stopniu w literaturze i to właśnie tam odsoniła największy potencjał filozoficzny, nie dający się sprowadzić do sztuczki optycznej. Motyw anamorficznego spojrzenia pojawia się w utworach Jacka Dukaja, których tematem jest problem transhumanizmu, czyli przekraczania ludzkich ograniczeń za pomocą technologii i przejścia od ewolucji do trans-ewolucji, gdzie *bios* zastąpione zostaje przez *logos* i *techné*. Niniejsza praca jest próbą przeanalizowania tego chwytu w powieści *Extensa*², w której poliperspektywiczne spojrzenia bohaterów utworów reprezentują problem anamorfozy

¹ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, s. 189.

² J. Dukaj, *Extensa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002; w tekście oznaczane jako Ext.

jako grę znaczeń, granicznych i migotliwych tożsamości. Pozwalają one przedstawić aksjologiczne problemy świata, związane szczególnie z kwestiami człowieczeństwa – miłości, teleologii, eschatologii, cielesności – w dziedzinie logiki rozmytej, stopniującej te kategorie i oglądającej je w wielu wymiarach.

1. Spoglądając z ukosa, zezując

Elementem otwierającym nowe pole do rozważań jest sformułowanie w przytaczanej definicji Markowskiego „właściwej formy”, gdyż pojawia się pytanie, co jest wyznacznikiem jej „właściwości” i na czym ta cecha ma polegać. Czy w przypadku koronnego przykładu malarskiej anamorfozy, czyli *Ambasadorów* (1533 r.) pędzla Hansa Holbeina, jest nią samo rozpoznanie ukrytej na obrazie czaszki, czy też bardzo konkretnego jej oglądu pod „właściwym” kątem. W pierwszym bowiem wypadku wyłonienie się obrazu jest wynikiem gry między dziełem a odbiorcą, przy czym każdorazowe jej podjęcie zaowocuje inną, niepowtarzalną formą. W drugim zaś kwestia epistemologii zastąpiona zostaje ideologią, gdyż przyjmuje się (bądź narzuca) istnienie zewnętrznej i obiektywnej reguły zgodności. Kwestię tę skomentował słoweński filozof, Slavoj Žižek:

Anamorfoza to obiekt, którego materialna realność ulega zniekształceniu polegającemu na przypisaniu obiektowi naszego subiektywnego spostrzeżenia. Groteskowo zniekształcona twarz zyskuje spójność; zamazany kontur czy skaza stają się rzeczywistymi bytami, jeśli patrzymy na nie z jakiegoś określonego punktu widzenia (czy nie jest to jedna z najbardziej związanych definicji ideologii?). Rzeczywistość społeczna może się wydawać zagmatwana i chaotyczna, ale jeśli spojrzymy na nią z punktu widzenia antysemityzmu, wszystko stanie się jasne i oczywiste – za nasze nieszczęścia odpowiedzialny jest żydowski spisek. Innymi słowy, anamorfoza zaciera różnicę między obiektywną rzeczywistością a jej zniekształconą subiektywną percepcją; subiektywne zniekształcenie zostaje tu uznane za cechę postrzeganego obiektu i w tym sensie samo spojrzenie (*gaze*) zaczyna istnieć w sposób rzekomo obiektywny³.

Charakterystyczne dla anamorfozy ujętej jako ideologia jest unieruchamianie spojrzenia, określenie tego jako „powrotu właściwej formy” wraz z dyskretnym założeniem, że symulakr ten jest w istocie oryginałem, źródłem. Ruch podmiotu nie tylko zostaje wstrzymany, gdyż zgodnie z ideologią ma stać się „nie-do-pomyślenia”, gdy fałszywy obraz wypełni

³ S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10 (173), s. 94–109.

cały horyzont. Jednocześnie drugie oblicze anamorfozy, polegające na podejmowaniu gry i ruchu w przestrzeni znaczeń, również obecne jest w praktyce naukowej filozofa. Wszak tytuł jednej z jego prac, *Patrząc z ukosa*, odnosi się do anamorficznego spojrzenia, określając jednocześnie przyjętą przez Žižka metodę krytyczną: braku zaufania wobec dyskursów, dystansu i poszukiwania własnej, „trzeciej drogi”. Wspomnianą publikację autor otworzył rozważaniem nad tytułowym terminem:

Na wyniosłą teorię patrzymy „z ukosa” nie po to, by w wymyślny sposób ją zilustrować, „uprzystępnąć”, a tym samym zaoszczędzić sobie wysiłku niezbędnego w efektywnym myśleniu. Rzecz bowiem w tym, iż tego rodzaju egzemplifikacja, taka *mise-en-scène* motywów składających się na teorię uwidocznia aspekty, które w przeciwnym razie pozostałyby niezauważone⁴.

Propozycja ta ma charakter rewizjonistyczny w duchu Harolda Blooma, i bliska jest stanowisku reprezentowanemu przez krytyczkę literatury, Joannę Mueller, która ukuła termin „krytyki anamorficznej”. Jej ujęcie akcentuje dwa aspekty zagadnienia, dynamikę interpretacji oraz wyłaniający się z nich ład sensów:

Anamorfoza jest nawet z samej nazwy przekształceniem, odwróceniem. Można by ją przyrównać do sytuacji z tekstów Derridy. Mówią one o czymś podobnym: o tym, że język, dzieło literackie to jest ciągle odwracanie, że nigdy nie powtarza się to samo słowo, że nigdy nie powtarza się ten sam chwyt itd. I dlatego język jest taką nieuchwytną rzeką Heraklita [...]. Natomiast anamorfoza czymś się jednak różni od kategorii stworzonych przez Derridę: różni się porządkiem, który – inaczej niż w dekonstrukcji – jest podskórnie wpisany w strukturę chaosu⁵.

Anamorficzne obrazy zatem nie wykluczają się wzajemnie, lecz sama praktyka destabilizacji relacji obserwującego i przedmiotu prowokuje do dalszego ruchu, zaangażowania, poszukiwania nie tylko znaczonego, ale i znaczących, określania dla nich warunków konstytuowania się. W tej interpretacji sednem nie jest odnalezienie ukrytego, a zatem intencjonalnie zaszyfrowanego komunikatu, lecz samo zasugerowanie możliwości istnienia tajemnicy, inicjujące podróż bez kresu.

⁴ Tegoż, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2003, s. 13.

⁵ J. Mueller, *Projekt krytyki anamorficznej, czyli o co chcielibyście zapytać podtytuł „LiteRacji”?*, „LiteRacje” 2003, nr 2.

2. Po dwóch stronach człowieczeństwa

Gruntem do rozważań na temat kondycji człowieka w *Extensie* są koncepcje trans- i posthumanizmu, które w dyskursie naukowym mają niejednoznaczny charakter. Bywa, że pojęcia te są traktowane synonimicznie bądź też używane jest tylko jedno – szczególnie ‘posthumanizm’ – jako kategoria o szerszym zakresie. Powodem może tu być zarówno brak *consensusu* pomiędzy różnymi dyscyplinami zajmującymi się (bardziej lub mniej przygodnie) tym zagadnieniem, jak i wywodzenie zjawiska bezpośrednio z tendencji postmodernistycznych (kryzys kategorii *anthropos*, rozwijanie konceptów „śmierci” Boga, historii, człowieka...) i poststrukturalistycznych.

Problem transhumanizmu wyodrębnił się w procesie cywilizacyjnym, gdzie używanie coraz to nowszych narzędzi tak mocno wpływa na kategorię tożsamości, podmiotowości czy *anthropos*, że w pewnym momencie stają się nieadekwatne i zdezaktualizowane⁶. Na horyzoncie tak ukierunkowanego myślenia widnieje post-człowiek, podobny ale obcy, *Doppelgänger* z przeszłości. Pojawia się pytanie, podejmowane przez Dukaję, czy droga do niego wiedzie przez ewolucję i transewolucję gatunku, czy też wraz z utratą przednowoczesnego i nowoczesnego paradygmatu nie następuje pęknięcie w ciągłości gatunku a nowy, wytworzony człowiek nie alienuje się od człowieka-twórcy. Poruszanie przez sztukę wątków trans- i posthumanistycznych w sposób nieodzowny porusza kwestię warunków, ceny i konsekwencji ich zaistnienia.

Transhumanizm nie stanowi gałęzi współczesnej nauki z klasycznie rozumianymi tekstami programowymi, metodologią czy łatwymi do wskazania korzeniami. Jest to refleksja, która skryształizowała się na przecięciu dyskursów biologicznych, psychologicznych, społecznych,

⁶ Genezę myśli transhumanistycznej przedstawia Nick Bostrom w artykule: *A history of transhumanist thought*, [w:] *Academic writing across the disciplines*, (eds.) M. Rectenwald, L. Carl, Pearson Longman, New York 2011. Przekrojowe opracowanie terminów ‘transhumanizm’ i ‘posthumanizm’ – wraz z genezą, zarysowaniem problemów etycznych i podstawowa bibliografią – pod hasłem ‘*transhumanism and posthumanism*’, [w:] *Encyclopedia of bioethics. 3rd edition*, t. 5, (ed.) S.G. Post, Macmillan Reference Books, New York 2003. Myśliciele transhumaniści sformułowali również manifesty, publikowane w formie cyfrowej, m.in. manifest Transhumanist Arts: <http://www.transhumanist.biz/extropic.htm> [27.10.2010 r.] czy manifest Roberta Pepperella, stanowiący komentarz do jego książki (*The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, Chicago University Press, Chicago 2003): <http://www.robertpepperell.com/Posthum/cont.htm> [27.10.2010 r.]. Przykład tego ostatniego pokazuje niejednoznaczność użycia terminu ‘posthumanizm’, który w odniesieniu do przyjętych w niniejszej pracy założeń okazuje się transhumanizmem.

informatycznych, filozoficznych, cybernetycznych i innych. Jako pole odniesienia dla niej można uznać intelektualny ferment poststrukturalizmu oraz postmodernizmu, jednak samo to zjawisko niekoniecznie odnosi się do nich afirmatywnie, zwłaszcza że one same mają heterogeniczny charakter⁷. Transhumanizm pozostaje zatem na granicy obecnego stanu wiedzy, prognozowań oraz wychylającej się daleko w przyszłość probabilistyki. Przedmiotem jego refleksji są rozwijające się obecnie technologie, tworząca się wokół nich kultura, a także spekulacje humanistyczne oraz teksty kultury, stanowiące zarówno przedmiot badań jak i sam (quasi)naukowy komentarz⁸. Między tymi sferami istnieją liczne, wielokierunkowe zależności: nowe technologie zmieniają życie codzienne i mentalność obywateli Globalnej Wioski, prowokując tym nowe dziedziny popytu; literatura, film czy gry komputerowe w równym stopniu czerpią z prognoz dotyczących technologii, co same inspirują nowe rozwiązania. W utworach wybranych do niniejszej pracy bohaterowie przekraczają swoją ludzką kondycję, osiągając nowy status egzystencjalny i ontologiczny. Prowokują tym próbę określenia ram transhumanizmu oraz tego, co leży poza nimi, czyli zbadania peryferii i horyzontu kategorii człowieka. Proponowane w pracy spojrzenie skupia się na szczelinie, wywołującym obawy miejscu nieciągłości, dla rozpoznania których

⁷ Fakt ten można zaobserwować na przykładzie zbioru tekstów Neila Badmingtona *Posthumanism (Posthumanism)*, (ed.) N. Badmington, Palgrave, New York 2000), gdzie znalazły się prace autorów, których życie i twórczość zamknęły się w pierwszej połowie XX wieku dając podwaliny pod tytułowe zjawisko (m.in. Rolanda Barthesa, Louisa Althussera), jak i przedstawicieli kolejnych pokoleń, obserwujących jak poststrukturalistyczne antecedencje przemieniają się w codzienność (m.in. Jeana Baudrillarda, Neila Badmingtona, Pauli Rabinowitz i Donny Haraway).

⁸ Pytanie o to, na ile literacka futurologia jest naukową metodą pozostaje kwestią otwartą, niemniej znaczące jest iż sposób uprawiania refleksji futurologów częstokroć bliski jest pracy teoretyków nauk (częstokroć jest to jedno i to samo). Adekwatność przewidywań do faktycznych zdarzeń nie jest jedynym kryterium oceny tych działań, gdyż ich efekty nie są jedynie lokowane w przyszłości, na jakiej opiera się symulacja, ale mają efekty *hic et nunc*. Na ten temat wypowiedział się m.in. Stanisław Lem (*Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003). Rozbudowana koncepcja futurologiczna budowania cywilizacji wiedzy została przedstawiona w zbiorowej publikacji *Creative Environments. Issues of Creativity Support for the Knowledge Civilization Age*, (eds.) A.P. Wierzbicki, Y. Nakamori, Springer-Verlag, Berlin–Heidelberg 2007. Por. także: L. Nijakowski, *Przyszłość i działanie. Wokół problemów futurologii*, „Rubikon. Studencki Kwartalnik Naukowy” nr 3, 2000; A. Bönish, *Futurologia – jej funkcje i cele*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980. Problem futurologii literackiej w paradygmacie ponowoczesnym nakierowany jest na podmiot współczesny oraz jego relacje z konkretnym tekstem. Wraz z *końcem historii* odniesienie do przyszłości czy odrzuconego przez postmodernizm progresu jest nieistotne, a najważniejsza jest autorefleksja i autokreacja w tekście oraz w odniesieniu do tekstu.

kluczowym punktem odniesienia jest problem szeroko rozumianej duchowości⁹.

Posthumanizm, w którym zaakcentowany zostaje aspekt „po” jako zdecydowanego i dramatycznego zerwania, a nie tylko nawiązania do nurtów „post-”, odnosi się do kondycji podmiotu, który utracił łączność i ciągłość z gatunkiem ludzkim. To byt, który „już nie jest człowiekiem” i którego obecność prowokuje do pytania o moment przekroczenia granicy, wyjścia z opisywalnej i rozpoznawalnej nawet na poziome strukturalnym przestrzeni liminalnej – w obszar całkowicie „poza”, w którym żadna kolejna granica nie wyznacza kierunków, horyzontów ani związanych z nimi wartości. To przejście od protezowanego ciała do maszyny, od myśli do procesu komputerowego, od ducha do wirtualnego avatara.

Brytyjska feministka i teoretyczka posthumanizmu, Margrit Shildrick, opisuje posthumanistyczną kondycję cyborga w kategoriach potwora, bytu już nieludzkiego, czego źródeł należy upatrywać w historii monstrum doktora Frankensteinia pióra Mary Shelley. Według badaczki pojawienie się motywu post-ludzkiego konstrukt w radykalny sposób destabilizuje binarną grę powtórzenia i różnicy, wymyka się kategoriom (groteskowe mutacje są każdorazowo oryginalne i niepowtarzalne). Rysuje się zatem związek między figurami monstrum (wykluczonego obcego, obiektu, a także transgresywności i subwersywności) a cyborgiem, przy czym obie rozważane są w kategoriach hybrydy i groteski¹⁰. Podążając za sugerowanym przez badaczkę układem intertekstualnym, inicjowane są pytania filozoficzne o problemy podstawowe: podstawy wyrokowania o ludzkim pochodzeniu i człowieczeństwie podmiotu/obektu, a w dalszej konsekwencji o warunki i granice poznania, pewności ontologicznej, stawiane zostają paradoksy związane z niezbywalnym zaangażowaniem pomiotu w sędzenie o samym sobie.

W niniejszej pracy pojęcia trans- i posthumanizmu są zatem traktowane jako osobne zjawiska, a ich wzajemne relacje są przedmiotem analizy w dalszej części pracy. Przedstawione stanowiska ekspertów z tej dziedziny przyjmowane są jako punkt wyjścia, zaś pojawiające się w tekstach nieścisłości dostosowywane do przyjętych tu rozróżnień.

⁹ *Extensa* w znikomym stopniu opisuje życie duchowego bohaterów. Jeżeli pojawiają się odniesienia do Boga czy *sacrum*, to na marginesie, problem ten nie jest też rozwijany w aspekcie filozoficznym czy psychologicznym. Niemniej szeroko definiowana duchowość – niezależnie od dyskursów religijnych – jest właśnie tym, co wyróżnia człowieka z królestwa zwierząt i z czego wynika ludzkie dążenie do transcendowania własnej kondycji, czyli fundamentem transhumanizmu.

¹⁰ M. Shildrick, *Posthumanism and the monstrous body*, „Body and Society”, vol. 2 (1) 1996, s. 8.

3. Szkiełko i oko

W *Extensie* Dukaj tematyzuje oraz przeciwstawia sobie idee trans- i posthumanizmu. Transhumanizm reprezentowany jest tam przez motyw tytułowej istoty, wyhodowanej sztucznie biologicznej sondy przemierzającej przestrzeń pozaziemską i sprzęgniętej z nieznanym z imienia głównym bohaterem, narratorem całej historii. Dzięki niej staje się nie tylko współuczestnikiem międzygwiazdnej eksploracji, ale i doświadcza korporealnej przemiany, specyficznej transewolucji dzięki zewnętrznej, ale biologicznej protezie. Jego własne ciało ulega pewnym zmianom dzięki odżywczemu wpływowi extensy, karmiącej się ciałami niebieskimi: nie starzeje się, szybko się regeneruje, ale i wypadki kosmicznego organizmu oddziałują bezpośrednio na bohatera. Od tej pory dla bohatera zaciera się granica między „ja” a „to”, jego myślenie oraz doświadczenie staje się symetryczne, czego przykładem jest wspomnienie wejścia extensy pod wpływ gwiazdy Meduza:

[...] jakkolwiek bym się przewrócił na łóżku, obwinął kocami, zawsze twarz i tors miałem w ogniu, czerwone światło Meduzy (choć przecież tak słabe z tej odległości) oślepiało mnie i drażniło skórę. Biło we mnie całe spektrum promieniowania gwiazdy, niemal czułem jak gotują mi się wnętrzności. Na dodatek studnia grawitacyjna Meduzy zorientowała się podczas sprzęgu rozbieżnie z kierunkiem ziemskiego ciężenia [...] – leciałem jak kłoda, Meduza rzucała mnie na podłogę i nie pozwalała podnieść się z kolan; wczolgiwałem się na łożę jak umęczone zwierzę. Tak minął dzień pierwszy, wieczór i noc. [...] O poranku zaś rozwinąłem skrzydła [Ext, s. 61–62].

Po przemianie ciała, extensa zaczęła dalej ewoluować wytwarzając ośrodek sieciowy układ nerwowy, który stał się niejako przedłużeniem mózgu bohatera:

[...] system korzeniowy księżycowego lasu sięgający już na setki metrów pod powierzchnię zmarzliny ukonstytuuje się w specjalistyczny procesor, semiorganiczną protezę mózgu, mój trzeci płat czołowy, o średnicy dwóch tysięcy kilometrów... [...] Neocortex powoli budził się do życia, wplatały się jego wielomilowe zwoje mózgowie w moje ścieżki neuronalne, jedno ziarno reprozyjne osadzone w dendrytowym rozdrożu otwierało drogę do biliona nowych nerwowodów, a każdy ukorzeniony w gigantycznych płatach struktury logicznej księżycy: nieskończone szeregi równoległych procesorów semiorganicznych [Ext, s. 88, 90].

Efektom tego sprzęgnięcia było m.in. to, że zbyt szybkie myśli bohatera wymykały się konceptualizacji w języku, zaczął się jąkać oraz przeżywać *déjà vu* – nowe transhumanistyczne możliwości prześcignęły czysto ludzkie horyzonty poznawcze. Dzięki temu uzyskał on możliwość nie

tylko spenetrowania odległego zakątka kosmosu, ale i dotrzeć oraz do pewnego stopnia poznać osobliwość, jaką jest Anomalia, prawdopodobna extensa istot pozaziemskich. Symetria między bohaterem i jego extensą została zwielokrotniona przez symetrię z obcym bytem, relacja ta jest zatem oparta na pewnej wzajemności, ciekawości, nastawiona jest na poznanie i zrozumienie, czemu właśnie miał służyć kognitywny rozwój sondy.

W świecie powieści zamieszkane przez człowieka tereny mają charakter enklawy, zwanej Zielonym Krajem, otoczonej przez obszar chaosu zwany Inwolwerencją. Czasem w dziedzinie ludzi pojawiały się jego manifestacje, Perwersje przyjmujące postać hybryd, niebezpiecznych i pustoszących krainę:

Drobne jak mrówki, wielkie jak pies; z nogami i bez nóg; z głową i bez głowy (albo z więcej niż jedną); w futrze, w skórze, w śluzie, w piórach, w błonach kolorowych; ciche i skrzeczące, piszczące, wyjące, śpiewające, mówiące [...]; idą, pełzną, skaczą, fruną. A nie ma dwóch takich samych [Ext, s. 24].

Okazuje się, że zjawisko to związane jest z tajemniczymi istotami, z którymi rada mieszkańców enklawy prowadzi handel – przybysz niczym Mefistofeles są w stanie zapewnić każdy towar, o które zostaną poproszeni, a ich możliwości zdają się jeszcze większe i bardzo niebezpieczne. Tajemniczy charakter obcych zostaje wyjaśniony, jest to ta część ludzkości, która całkowicie przepisała się na nanotechnologię, pozbywając się biologicznych ciał i związanych z nimi ograniczeń: śmiertelności, emocjonalności, a także ostrego rozgraniczenia „ja-inny”. Z jednej strony post-ludzie uosabiają moc kreacji, ale jest to tworzenie albo bezcelowe i bezsensowne, jak dzikie Anomalie, albo nakierowane na niegodziwe cele, jak zachęcanie nowych osób do przejścia na nano oraz przejęcie coraz większych terenów z ocalałych ziem. Ich relacja z ludźmi, którzy postanowili nie dokonywać transgresji jest nierówna i niesymetryczna, gdyż na Ziemi nie było potęgi, która byłaby w stanie się im oprzeć, pakt o nieagresji zaś oparty był na niezabezpieczonej niczym umowie. Z drugiej zaś strony istoty ta post-ludzka osobliwość uosabia wyczerpanie, brak celów, a także lęk przed obcym i nieznanym – który spowodował, że bohater z jego extensą i wiedzą o odnalezionym obcym bycie stali się obiektem iście diabelskiego, oszukańczego paktowania.

Ostatnia część powieści – która jest pierwszoosobową opowieścią głównego bohatera – jest narracją z punktu widzenia Inwolwerencji, swoistego rodzaju wyznaniem niemożliwym. Bohater jest już bowiem częścią rozsianej w nanotechnologii świadomości roju, jego opowieść zaś stanowi najmocniejszą wypowiedź na temat posthumanizmu w powieści.

Potrafię mówić wszystkimi językami świata, które istniały i które mogą istnieć, wystarczy bym ubrał chęć w myśli, te myśli to też Formy Inwolwerencji, nadam im większą energię, zaczną się mnożyć, będę już wiedział dokładniej, czego pragnę, zaczną się mnożyć jeszcze szybciej, struktury gramatyczne wykształcą się wzdłuż linii mego wyobrażenia, Forma osiągnie kształt ostateczny, a ponieważ będę także tą Formą – słowa tak wykonypowanego języka spłyną z mych ust już bez zastanowienia [Ext, s. 119–120].

Z wypowiedzi wynika, że nowa kondycja bohatera zasadniczo wyklucza sposób, w jaki została spisana. Jego wola wyprzedza jakikolwiek język, myśl wyprzedza wolę. Ostatnie zdanie zaś ma zabarwienie ironiczne, gdyż bohater mocno podkreśla swoją bezcielesność oraz aczasowość, zaś przygodny, wykreowany podług chwilowej intencji język – językiem nie jest i nie ma możliwości komunikacji. Wyzwolenie z Formy jest jednocześnie uwięzieniem w niej, różnice między twórcą a wytworem, między formą a treścią zostają zniesione. Wszechmoc łączy się z bezwładem i nostalgicznym, wręcz desperackim powrotem do tego, co się pozostawiło za sobą jako cenę transgresji. Jest to bardzo pesymistyczna wizja posthumanizmu, zwłaszcza, gdy porówna się go z transumanistycznym znaczeniem extensy: wiecznym poszukiwaniem, rozwojem i przekraczaniem kolejnych barier, wyznaczanych przez następujące stadia transewolucji. Reprezentuje ona także dążenie do zrozumienia, poszerzenia świadomości, samorozwoju. Inwolwerencja jest zaprzeczeniem tych wartości, stanowi bezpowrotne przekroczenie ostatniej granicy, za którą przy pełni możliwości brakuje samej możliwości ich wykorzystania. Zgadza się to z twierdzeniami Žižka na temat związków ideologii z techniką, gdy z jednej strony mówi się o zwiększających się w tempie geometrycznym możliwościach nowych urządzeń (podobnie jak Inwolwerencja działających na usługach wiedzy-władzy), podczas gdy jakiegolwiek zmiany w innych dziedzinach (np. ekonomii) okazują się niemożliwe. Uwidacznia się tu podnoszona przez filozofa kwestia określania przez ideologię tego, co możliwe i niemożliwe, myślane i nie do pomyślenia. Bohaterowi, który kończy swoją historię eliptycznym powrotem do domu: *Tu, pod cmentarnym dębem, gdzie mój grób* [Ext, s. 121], pozostają jedynie zawieszenie w beczasie i bezprzestrzeni oraz bolesne, nostalgiczne przywołania utraconego człowieczeństwa.

4. Reprozjum

W powieści efekt anamorficznego spojrzenia związany jest z relacją pomiędzy głównym bohaterem a jego extensą, motyw ten pojawia się już wcześniej w fabule, stanowiąc antycypację dalszych wydarzeń. Bohater

sprzęga się z kosmiczną bio-sondą za pomocą efektu reprojum, który Dukaj wyjaśnia w toku narracji, przywołując definicję z *leksykonu wiedzy starożytnej*:

„reprojum” – efekt, tudzież aparatura wykorzystująca efekt Reisenberga/Einsteina-Podolsky’ego-Rosena. Pary ziaren reprojumnych połączonych na poziomie kwantowej niepewności pozostają ze sobą w zeroczasowym sprzęgu niezależnie od dzielącej je odległości. Nic nie może poruszać się szybciej od światła – z wyjątkiem informacji [Ext, s. 60].

Główny bohater powieści przyjmuje doustnie ziarna, których odpowiednie pary rozsiane zostały lata wcześniej i wysłane w przestrzeń pozaziemską. Od tego momentu zaczyna się obustronna mutacja: *extensa* rozwija się w ogromnych rozmiarów organizm z wyspecjalizowanymi organami zmysłów, ciało bohatera zaś doświadcza trans-ewolucji. Istotne jest, że wypija on reprojumne ziarna w świecącym płynie z podanego mu przez Mistrza Bartłomieja szklanego kielicha. Wypija je czterema haustami, co stanowi dla postaci przełomowy moment, mający również wymiar symboliczny. Po pierwsze, jest to swoistego rodzaju komunია, łącząca ziemskie ciało bohatera z kosmicznym organizmem. Co więcej, jego odczuwanie rzeczywistości pozostaje naznaczone przez doświadczenie międzygwiazdnej podróży, skala mikro – codzienność, błaha, przygodne zdarzenia – przenika się ze skalą makro – wzniosłym obrazem pożeracza komet, odkrywcy nieznanego i niepoznawalnego. Istotna jest również symbolika samego kielicha, w kulturze europejskiej najdobitniej reprezentowanego przez Graala, który łączy cielesność z duchowością, przebóstwa materialny aspekt człowieka i pozwala nawiązać relację z wyższymi rzeczywistościami. Spożywanie zaś z kielicha jest momentem inicjującym, celebracją relacji z bóstwem. Po drugie zaś, w motywie picia z kielicha w czterech łykach zawarta jest jeszcze jedna aluzja. Scenę tę można widzieć także w kontekście czterech czarek (łyków) sake, wypijanych dawniej przez samurajów przed ceremonią *seppuku*, a w trakcie II Wojny Światowej przez żołnierzy z jednostki Kamikaze tuż przed samobójczym lotem (japońskie słowa „cztery” oraz „śmierć” mają wspólną formę fonetyczną: *shi*). Bohater przyjmując napój z rąk Mistrza Bartłomieja nie wie, co go czeka i przyjmuje swój los na ślepo, jednocześnie oddaje swoje ciało i życie jako ofiarę w imię wspólnego dobra. W przyjęciu na siebie tej odpowiedzialności jest jednocześnie zapowiedź śmierci – czy też sugestia, że Inwolwercja dokonuje się nie tylko przez śmierć ciała.

W opisie reprocjum (oraz przez samą jego nazwę) Dukaj przywołuje eksperyment myślowy EPR (Einsteina-Podolsky’ego-Rosena)¹¹, który mimo iż został jako paradoks fizyki kwantowej obalony, zainspirował szereg rozważań, w tym sformułowanie teorii tuneli czasoprzestrzennych (*wormhole*, tunel Einsteina-Rosena)¹². Paradoks przedstawiał sytuację, gdy pomiary skorelowanych spinów dwóch atomów wykazywały wzajemne oddziaływanie z prędkością większą od prędkości światła, co stoi w sprzeczności ze szczególną teorią względności, zatem sugerowałyby, że mechanika kwantowa nie daje pełnego opisu rzeczywistości. Dukaj wykorzystuje ten koncept, dokonując w świecie przedstawionym korekty: informacja jest w stanie przekroczyć prędkość światła i być w symultanicznej relacji między dwoma punktami – ziarnami reprocyjnymi. Co ciekawe, pisarz nie wykorzystuje w ten sposób motywu tuneli czasoprzestrzennych i zachowuje geometria euklidesowa na poziomie diegezy, natomiast realizuje ich koncepcję na poziomie narracji w postaci anamorfozy.

Anamorficzne spojrzenie modelowane jest przez Dukaję początkowo w konkretnych momentach, gdy bohater stopniowo zakochuje się w swojej przyszłej żonie, Sjannie. Ważne są okoliczności tych zdarzeń, gdyż jednocześnie obserwuje on niebo przez teleskop, jednym okiem spoglądając w gwiazdy, drugim zaś chwytając sylwetkę i ruch dziewczyny:

Teleskop. W noc komety Sjanna wstąpiła na taras, ciekawa fenomenu. W prawym oku miałem ciemny gwiazdoskłon i biało-żółty warkocz lodowego bolidu; w lewym – jasną twarz Sjanny, nachylającą się ku gwiazdnej tablicy [Ext, s. 44].

To symultaniczne, podwójne widzenie powoduje wymianę znaczeń między ciałami niebieskimi a ciałem dziewczyny:

[...] rejestrowałem każdy obraz aż do ostatniego detalu: retuszowany migotliwym światłem, jedyny widoczny fragment jej policzka był kontynentem nieznannej planety, palce zaplątane w szlafrok – niespodzianie podpatrzonymi strumieniami meteorów, cień jej barku – odległą mgławicą, oko spoglądające przez włosy – krótkim błyskiem supernowej [Ext, s. 42].

Przekładalność kategorii jest w istocie obustronna, ciało dziewczyny i ciała niebieskie pozostają w związku identyczności: ona staje się istotą kosmiczną, kosmos nabiera cech ludzkich. Obraz ten odpowiada kultu-

¹¹ A. Einstein, B. Podolsky, N. Rosen, *Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete?*, „Physical Review”, vol. 47, nr 10, 1935.

¹² A. Einstein, N. Rosen, *The particle problem in the general theory of relativity*, „Physical Review”, vol. 48, nr 1, 1935.

rowym wyobrażeniom człowieka jako mikrokosmosu, miary wszechrzeczy, pozostającego w ciągłej – poznawczej bądź ontologicznej – relacji ze wszechświatem. Wynikają z tego dwie podstawowe konsekwencje dotyczące sądów o świecie, po pierwsze, że jest w nim ład (*kosmos*, czyli także „piękno”), po drugie zaś, że ład ten oparty jest na zasadzie odpowiedniości między jego elementami, co stanowi m.in. podstawę myślenia magicznego. Pozostaje on jednocześnie niepoznawalny jako całość, dlatego należy znajdować jego analogony, co przypomina poszukiwanie obrazka ukrytego w mozaice rzeczywistości.

Wspomniane chwile wyprzedzają fabularnie zarażenie się bohatera *extensą*, a anamorficzne przenikanie się Sjanya i gwiazd stanowi antycypację tego wydarzenia. Jeszcze zanim się to dokona, bohater zaczyna już myśleć analogiami, odkrywając w świecie zasadę symetrii:

Wszystko zaczyna się od zaskakujących porównań. Jeśli zgromadzisz wystarczająco duży zasób wystarczająco zróżnicowanej wiedzy, analogie będą się pojawiać nawet częściej, niż byś chciał; niczym natrętne muchy, powracają, choć odganiane. Nakładające się na siebie obrazy, astygmatyczne prześwietlenia, jak wówczas, gdy jednym okiem spoglądam w głąb jądra galaktyki, drugim – na twarz Sjanya. Tak rodzą się w umyśle ekscentryczne symetrie.

Bohater wspominając o astygmatyzmie przyrównuje anamorfozę – zgodnie z jej źródłem w sztukach plastycznych – do obrazu widzianego w soczewce, nieostro, bądź w krzywym zwierciadle. Jest w tym zawarty również element błędu, z którego wyłania się jednak nowa jakość. Odpowiada temu anglojęzyczny termin *misreading*, podejmowany również przez Blooma jako świadoma strategia „błędного odczytania” (*clinamen*), poszukująca nowych znaczeń w starym tekście. Interesujące i ważne jest to, że intensywne odczuwanie podwójności bytu następuje w chwilach, gdy bohater odczuwa miłość, choć nie mówi o niej wprost, tylko „naokoło”. Najpierw były to chwile, gdy się zakochał jako młody chłopak, później zaś przeżywał już dojrzałą, choć trudną miłość:

Sjanya pracowała, gwizdząc pod nosem, pot przylepiał jej sukienkę do ciała, mięśnie rysowały się pod lśniącą od niego skórą; była silna, także fizycznie. Czy nie to stanowiło źródło jej uroku? Mierzwiłem w roztargnieniu włosy synka, serce galaktyki pulsowało w tysiacletnim rytmie, trwał ruch we wnętrzu mego ciała. Była piękną kobietą [Ext, s. 64].

Poprzez *extensę*, rozszerzającą granice ciała, umysłu, a także ducha bohatera, doświadcza on miłosnej unii z ukochaną. Pulsujące serce galaktyki jest jednocześnie sercem, które czuje bijące we własnej piersi. Wracając zaś do pierwszego doświadczenia dziewczyny o oku niczym

supernowa, jest to również jej serce, obie postaci odbijają się w matrycy makrokosmosu i w nim odnajdują wzajemną identyczność. Jednakże równoległe do anamorficznego spojrzenia, w którym wyraża się miłość bohatera, wspomina on także o wewnętrznym obserwatorze, antropomorfizowanym wewnętrznym głosie krytycyzmu, ironii i dystansu. Nie jest to głos *superego*, cenzora działającego w imię wyższych zasad ani też kierujące się popędem płciowym i śmierci *id*. To raczej zestaw atawistycznych, obronnych odruchów, blokad i pasywnej agresji, wpływających na racjonalne myślenie postaci i prowokujących do tych decyzji, których zazwyczaj żałował. Tak właśnie w anamorficznym obrazie uwidacznia się to, co w człowieku największe i najbardziej żalodne.

Anamorfoza w pisanej współcześnie literaturze Dukaja wykazuje wiele cech wspólnych z tym motywem w *Bhagavadgicie*, jednym z najstarszych przykładów zastosowania go w literaturze, który analizuje Joanna Ślósarska. Przedstawia ona fragment fabuły, gdzie heros Ardżuna otrzymuje od Kriszny „boskie oko”, pozwalające mu oglądać i pojmować słowa boga. On zaś jawi mu się w paradoksalnej percepcji, zmieniając skalę od wszechczłowieka (nieogarnialnego wzrokiem) do najmniejszego refleksu (zbyt małego, by dojrzeć). Ta oscylacja między mikroskopowym a makroskopowym obrazem świata ma na celu synchronizację przeciwstawnych perspektyw. Badaczka podkreśla, że:

użycie anamorfozy zachowuje w planie wyrażenia swoją skuteczność podważania standardowych figur poznawczych, by w pozornie zniekształconych odbiciach ukazać nagle inny sens rzeczywistości, choć należy tu podkreślić, że ów inny sens, zależąc głęboko od umiejętności zbudowania odpowiedniej perspektywy, może mieć charakter poznawczo aspektowy i względny, niekoniecznie też sankcjonowany religijnie czy etycznie¹³.

W analogicznej sytuacji do Ardżuny znajduje się bohater *Extensy*, choć on sam jest zarazem przedmiotem, jak i podmiotem anamorficznego oglądu. Poszerzona percepcja i poznanie odsłaniają przed nim wielowymiarową rzeczywistość, w której podstawowe pytania o kategorię *anthropos* nabierają głębi logiki rozmytej¹⁴. Nie tylko bowiem nie można jedno-

¹³ J. Ślósarska, *Mit i anamorfoza – dialog Ardżuny i Kriszny w Bhagawadgicie*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 72.

¹⁴ O szczególnej logice rozmytej we wschodniej mistyce pisał Rudolf Otto: „Wylania się tu osobliwa «logika» mistyki wykluczająca dwie podstawowe zasady logiki naturalnej: zasadę sprzeczności i zasadę wyłączonego środka. Jak logika nieeuklidesowa wyklucza aksjomat równoległości, tak samo logika mistyki wyklucza wspomniane dwa aksjomaty i stąd biorą się *coincidentia oppositorum*, «tożsamość przeciwieństw»” R. Otto, *Mistyka Wschodu i Zachodu. Analogie i różnice wyjaśniające jej istotę*, przeł. T. Duliński, KR, Warszawa 2000, s. 57–58.

znacznie wytyczyć granicy między podmiotem a jego extensą, *homo sapiens* a Inwolwercją. Wszak sam bohater zauważa, że człowiek z natury dąży do przekroczenia siebie, odkrywając „extensy urojone, extensy snów i marzeń niespełnionych” [Ext, s. 65].

Bibliografia

- Bostrom Nick, *A history of transhumanist thought*, [w:] *Academic writing across the disciplines*, (eds.) M. Rectenwald, L. Carl, Pearson Longman, New York 2011.
- Bönish Alfred, *Futurologia – jej funkcje i cele*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- Creative Environments. Issues of Creativity Support for the Knowledge Civilization Age*, (eds.) A. P. Wierzbicki, Y. Nakamori, Springer-Verlag, Berlin–Heidelberg 2007.
- Dukaj Jacek, *Extensa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Einstein Albert, Podolsky Boris, Rosen Nathan, *Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete?*, „Physical Review”, vol. 47, nr 10, 1935.
- Encyclopedia of bioethics. 3rd edition*, t. 5, (ed.) S. G. Post, Macmillan Reference Books, New York 2003.
- Einstein Albert, Rosen Nathan, *The particle problem in the general theory of relativity*, „Physical Review”, vol. 48, nr 1, 1935.
- Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.
- Mueller Joanna, *Projekt krytyki anamorficznego, czyli o co chcielibyście zapytać podtytuł „LiteRacji”?*, „LiteRacje”, nr 2, 2003.
- Nijakowski Lech, *Przyszłość i działanie. Wokół problemów futurologii*, „Rubikon. Studencki Kwartalnik Naukowy”, nr 3, 2000.
- Otto Rudolf, *Mistyka Wschodu i Zachodu. Analogie i różnice wyjaśniające jej istotę*, przeł. T. Duliński, KR, Warszawa 2000.
- Pepperell Robert, *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, Chicago University Press, Chicago 2003.
- Posthumanism*, (ed.) N. Badmington, Palgrave, New York 2000.
- Shildrick Margrit, *Posthumanism and the monstrous body*, „Body and Society”, vol. 2 (1), 1996, s. 8.
- Ślósarska Joanna, *Mit i anamorfoza – dialog Ardżuny i Kriszny w Bhagawadgicie*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005.
- Žižek Slavoj, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa”, nr 10 (173), 2001.
- Žižek Slavoj, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2003.

Wykaz stron internetowych

- <http://www.robertpepperell.com/Posthum/cont.htm> [27.10.2010 r.].
- <http://www.transhumanist.biz/extropic.htm> [27.10.2010 r.].

Szymon Drzażdzewski

***Alphaville* (1965) Jean-Luca Godarda
– od radykalnej polemiki z tradycją kina
fantastyczno-naukowego
po akcesję do gatunkowego kanonu**

Jean-Luc Godard przed *Alphaville* (1965) dokonał trawestacji gatunkowych w dziedzinie filmu gangsterskiego (m.in. *Do utraty tchu*, 1960) oraz musicalu (*Kobieta jest kobietą*, 1961). Gra z konwencją w jego wykonaniu to zawsze więcej niż łatwa drwina z masowych gustów lub podporządkowana „autorskim” idiosynkrazjom swobodna wariacja na temat klisz kina popularnego. *Alphaville* to m.in. logiczny rozbiór konwencji fantastyczno-naukowej, dyskusja z jej jeszcze nie całkiem okrzepłymi prawami, dokonana w odniesieniu zarówno do tradycji fantastyki literackiej, co filmowej. Co istotne, film powstał, gdy literatura SF przekroczyła już swój „złoty wiek” i uchodziła za skostniałą w oczach pokolenia *New Wave*¹. Z kolei filmowa odmoga fantastyki, nieco młodsza, rozwijała się jeszcze ociężale wobec wymogów niewybrednej rozrywki i w cieniu kilku wielkich, nie zawsze zresztą znanych, „pionierskich” dzieł. Pod tym względem *Alphaville* trafił na swój czas.

Gra z regułami gatunku zaczyna się już na etapie tytułu, którego konstrukcja powieliła tradycyjny onomastyczny wzorzec. Brzmienie nazwy *Alphaville* może – a nawet powinno – przywołać na myśl *Metropolis* (1927) Fritza Langa albo *Everytown* z filmu *Rok 2000* Williama

¹ Czyli literackiej „nowej fali” w SF, której nie należy mylić z (niemal jej współczesną) francuską filmową Nową Falą, choć Jean-Luca Godarda jako twórcę fantastyki i Johna Ballarda, czołowego przedstawiciela wspomnianego nurtu, łączy bezkompromisowość w szukaniu radykalnie nowego, poetyckiego języka. Więcej na temat nowatorstwa *New Wave*: S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970, s. 234–278.

C. Menziesa² (1936). Można doszukiwać się w tym – z perspektywy zakończonej projekcji – pierwszej wskazówki, by *Alphaville* rozpatrywać jako kolejny, po *Metropolis* i *Roku 2000*, równoważnie prawomocny³ „głos w sprawie *science fiction*”. Po fantasmagorii Langa, spektakularnym prototypie filmowej dystopii i po „unaukowanym” filmie Menziesa, swoistym wykładzie ze sposobu uprawiania „historii możliwej” według scenariusza Herberta George’a Wellsa, Godard zaproponował dosyć metodyczną, mimo pozorów bezładu, wiwisekcję *science fiction*.

Zważywszy na profesję głównego bohatera *Alphaville*, tj. służbę wywiadowczą, można dla określenia strategii Godarda zaproponować analogię ze znaną ze szpiegostwa przemysłowego praktyką „inżynierii wstecznej”. Ta nie zawsze legalna, ale często praktykowana procedura polega na analizie danego urzędnika (lub np. oprogramowania), identyfikowaniu jego elementów składowych oraz próbie rekonstrukcji samego procesu projektowania. Efektem takiej analizy jest nie tylko wiedza o gotowym artefakcie, ale również dane wystarczające do jego powielenia, a nawet ulepszenia, częstokroć przy obniżeniu kosztów produkcji, co może godzić w interesy twórcy oryginału.

Jean-Luc Godard, nieoczekiwany reformator fantastyki (obok równie zasłużonego w tej mierze Chrisa Markera⁴) jako praktyk artystycznej inżynierii wstecznej, wywraca na nice główne założenia konstytuujące wyobrażony model filmu SF i na swój sposób opracowuje tańszą wersję „oryginału”, pozbawioną jego rzekomo nieodzownych cech. W *Alphaville* nie ma oznak wielkiego budżetu, wystawnych dekoracji i efektów specjalnych, a przy tym tekst czyni zadość wysokim standardom intelektualnym, tak jak na to zasługują sam twórca i jego odbiorcy. To ostatnie zwłaszcza w kinie SF, już po *Zakazanej planecie* – freudystycznej adaptacji Szekspi-

² Polski tytuł jest nietrafiony; oryginalny brzmi *Things to Come* i wywodzi się z pierwowzoru literackiego pod tytułem *The Shape of Things to Come*, futurologicznej rozprawy Herberta George’a Wellsa. Ten mało znany film Menziesa, późniejszego reżysera *Przemiętło z wiatrem*, to – obok *Metropolis* – największe widowisko SF w kinie przed II wojną światową. Zob. A. Kołodyński, *100 filmów angielskich*, Warszawa 1975, s. 36.

³ Lub też „prawodawczy”, jak sądzi Agnieszka Ćwikiel, nazywając Godarda „logotetą” w kontekście kina SF (zob. A. Ćwikiel, *Spawacz tęczy*, [w:] A. Helman (red.), *Kino gatunków*, Warszawa–Kraków 1991, s. 110). Autorka w co najmniej dwu swoich tekstach na różne sposoby podkreśla znaczenie *Alphaville* w historii *genre’u* jako tekstu, który doń należy, a nie sytuje się obok, niejako na jego marginesach. To podstawowy prze(d)sąd dotyczący *Alphaville* i niniejszy szkic również jest przeciw niemu wymierzony. Zob. także przypis 21.

⁴ Chris Marker nakręcił w 1962 roku *La jetée*, krótkometrażowy film w konwencji SF, złożony z serii fotografii i narracji z *offu*. Marker, choć podobnie jak Godard manifestuje dystans do gatunkowego sztafazu (interesuje go prawie wyłącznie życie wewnętrzne bohatera), ma niepośledni wkład w jego rozwój.

rowskiej *Burzy*, ale jeszcze przed precyzyjną pod względem naukowym *Odyseją kosmiczną 2001*, należało do rzadkości. Godard wydaje się zatem zwracać do czytelników prozy Aldous'a Huxleya i Jewgienija Zamiatina czy metafikcyjnych opowiadań Jorge Luisa Borgesa, do bywalców galerii z dziełami sztuki konceptualnej (czyniąc zresztą możliwą aluzję do lokalnego nurtu⁵) i wreszcie – do miłośników arcydzieł kina niemego. Świadczy o tym pula obecnych w filmie odniesień intertekstualnych i szczególnie charakter wykorzystanych w nim chwytów, zdradzających powinowactwo z praktykami neoawangardy.

Godard gromadzi – w sposób umożliwiający identyfikację – dziesiątki nawiązań i zapożyczeń, podnosząc ich źródła, „niskie” i „wysokie”, do rangi kanonu (w znaczeniu tego podzbioru treści kultury, które w pierwszej kolejności podlegają cytowaniu, kiedykolwiek zachodzi potrzeba cytowania). Charakter tych źródeł jest urozmaicony: od imion rodem z komiksu (bądź filmów) o Flashu Gordonie po wyimki z eseju *Nowa refutacja czasu* Borgesa; jak to ujął jeden z badaczy, John Baxter, spektrum odniesień obejmuje tutaj wpływy *od porno do pop-artu*⁶. Istotnie, film porywa w intertekstualny nurt rozmaite elementy, w tym kulturowe odpady (w Schwittersowskim niemal sensie) „wysane” uprzednio przez kulturę popularną z macierzystych kontekstów. To właśnie dzieje się z terminem „lata świetlne” (odebrany fizyce i wypaczonym), nazwiskiem i budzącą bogate konotacje postacią profesora Wernhera von Brauna („anektowaną” nie tylko przez NASA, ale w ogóle przez amerykańskie marzenie o kosmosie⁷) oraz wspomnianym pojazdem marki Ford Galaxy, samochodem ery wyścigu kosmicznego. Tym samym *Alphaville* wpisuje się w tzw. nurt posterowsko-hiperrealistyczny sztuki neoawangardowej, „obejmujący dzieła przetwarzające papkę informacyjną, którą karmi się zbiorowa świadomość społeczeństw zachodnich”⁸.

⁵ Chodzi o paryski „nowy realizm”, prąd w konceptualizmie, którego reprezentanci mogli wpłynąć na Godarda. Jean Tinguely zafascynowany był działaniem maszyn i tworzył osobliwe instalacje na nich wzorowane (które warto zestawić ze sposobem przedstawiania urządzeń elektronicznych w *Alphaville*). Martial Raysse używał w swoich instalacjach neonów, co zapewniło mu sławę (W *Alphaville* większość plansz imitujących dawne *intertitles* ma postać neonów). Na temat „nowego realizmu” – zob. U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 92–111.

⁶ J. Baxter, *Science Fiction in the Cinema*, New York 1974, s. 200; cyt. za: A. Ćwikiel, dz. cyt., s. 110.

⁷ Dość powiedzieć że Wernher von Braun, w latach 40. konstruktor nazistowskich bomb latających, w latach 50. występował u boku Walta Disneya w popularzatorskich filmach o podróży w kosmos. Zob. zwłaszcza *Man in Space* (1955).

⁸ M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002, hasło: „neoawangarda”, s. 100–101.

Ustrój Alphaville jest spotworniałą odmianą technokracji – utopią negatywną – nie dziwi więc znaczny w tym katalogu zapożyczeń udział odniesień do utworów dziś postrzeganych jako ścisły kanon dwudziestowiecznej antyutopii⁹. Wobec tej mnogości cytatów, dosłownych i niedosłownych, tym bardziej zasadne jest pytanie o to, jak też w tym kontekście został opracowany dorobek fantastyki w ogóle – zwłaszcza zaś filmowej. Można dowodzić, że pod tym względem *Alphaville* chce uchodzić zarazem za małą rewizjonistyczną *summę* i szkic o możliwościach *genre'u*, a więc przedsięwzięcie dalece wykraczające poza ramy „ćwiczenia stylistycznego”.

Nie przypadkiem więc *Alphaville* zdaje się powielać *à rebours* główne założenia *Metropolis* i *Roku 2000*, swoich głównych „klasycznych” poprzedników. Dla filmu Menziesa rzecz zasadniczą stanowił problem projektowania przyszłości – to był nie tylko temat utworu (fabuła obejmuje całe przeszłe stulecie, zaprezentowane niemal dekada po dekadzie), ale i jego *idée fixe*. Duchem Wellsowskiej prognostyki z jej wiarą w przyszłość przewidywalną (i w sposób nieunikniony doskonalszą) przepełnione są dialogi; ten cywilizacyjny entuzjazm warunkuje styl dekoracji i samego klarownie linearnego opowiadania. Godard, niezależnie od tego czy film Menziesa znał, poświęca problemowi projektowania przyszłości – jednemu z kluczowych w fantastyce – jednakową uwagę: komputerowa technologia przewidywania *kształtu rzeczy które nadejdą* jest tutaj narzędziem terroru; sama przyszłość – jako idea – staje się przyszłością niechcianą, w której nie ma nic pociągającego. Z ekstrapolacyjnym wymiarem SF (a więc i z marzeniem o przyszłości w wydaniu Wellsa) Godard rozlicza się redukując każdy związany z nim element gatunkowego sztafażu do najprostszej postaci i poddając go konceptualnej inwersji. Dość wspomnieć, jakiej dekonstrukcji podlega konwencjonalny zabieg kreacji efektownej wizji plastycznej: otóż przyszłość u Godarda w ogóle *jest* dlatego, że to zostaje powiedziane. W Duchampowskim geście reżyser „obsadza” współczesny sobie Paryż w roli metropolii przyszłości; wystarczy mu osadzenie obrazów ulic tego miasta w kontekście zaledwie sugerującym przyszłość, aby składały się one na swoiście rozumianą „wizję plastyczną”. Tym samym Godard godzi w wymóg – czy też, sięgając do bliskiej mu leksyki „rewolucyjnej” – *obala* wymóg kreacji konwencjonalnie pojętej, wystawnej oprawy plastycznej.

⁹ Bez trudu można w *Alphaville* zidentyfikować m.in.: motyw penalizacji indywidualizmu z powieści *My Zamiatina*, „hybrydowe” nazwy własne jak w *Nowym wspaniałym świecie* Huxleya, oraz opisane przez George’a Orwella w *Roku 1984* doraźne rewizje treści słowników.

W niemniej przewrotny sposób zostaje zresztą przetworzony inny tradycyjny chwyt dotyczący czasu akcji. Chodzi o pomysł znany bodaj najlepiej ze *Śpiocha* Woody'ego Allena, a wcześniej z antyutopii *When The Sleeper Wakes* wspomnianego już Wellsa, polegający na uśpieniu protagonisty na okres wielu lat oraz – gdy się już zbudzi – prezentacji jego spojrzenia na niezwykły „świat jutra”. Godard zmienia układ odniesienia: tym razem to bohater z przeszłości, „weteran Guadalcanal”, czytający na dobranoc *Wielki sen* Raymonda Chandlera¹⁰, trafia do obcej, budzącej moralny i estetyczny sprzeciw teraźniejszości.

Osobno należy rozpatrywać relację *Alphaville* do *Metropolis*, jedyne-go tekstu, którego nieobecność w puli bezpośrednich odniesień i cytatów wydaje się uderzająca, zwłaszcza wobec licznych przesłanek przemawiających za tym, że Godard przyswoił dzieło Langa¹¹. W ogólnym zarysie te dwie dystopie są zasadniczo podobne; Chris Darke, autor monografii poświęconej *Alphaville*, określa ten film mianem „*Metropolis* dla mod-sów”¹² oraz „«Metropolis» w wersji niskobudżetowej [low-budget] zarządzanej przez doktora Mabuse we wcieleniu high-tech”¹³. Podobieństw subtelniejszej natury – wymagającej raczej oddzielnego obszernego komentarza – jest zresztą więcej, brak jednak choćby jednego tak eksplcytnego nawiązania, jakie Godard czyni do powieści Orwella, Huxleya czy mitologii greckiej. A przecież z łatwością można rozpoznać odniesienia do wybitnych dzieł epoki kina niemego, na czele z nazwiskiem makiawelicznego tyrana i twórcy rządzącego *Alphaville* komputera, profesora Vonbrauna *vel* Nosferatu¹⁴. Dlaczego Godard nie użył mu nazwiska „Mabuse”? – przecież nazwisko arcykryminalisty i władcy marionetek

¹⁰ Powieść Chandlera konotuje „miejsce pochodzenia” protagonisty – *film noir* lat 40. i w ogóle minioną epokę w sensie aksjologicznym.

¹¹ Skądinąd wiadomo, że Godard traktował Langa jak mentora: twórca *Metropolis* wystąpił w takiej roli w jego *Pogardzie* (1963), a także w wywiadzie filmowym, który Godard przeprowadził z nim w przerwie między zdjęciami. Wymowny tytuł nadany zapisowi tej rozmowy brzmi *Dinozaur i dziecko* [*Le dinosaure et le bébé*] i nader łatwo daje się zinterpretować w kontekście relacji jaka łączy *Metropolis* z *Alphaville*. To relacja jaka istnieje między wielkim, pół-mitycznym „przodkiem” i „potomkiem”, który zajął jego miejsce, relacja w tym specyficznym kontekście określająca stosunek nowej fantastyki filmowej do swych korzeni. Nie od rzeczy zresztą będzie dodać, że w quasi-sequelu *Alphaville* – *Niemcy, znów zero* (1991) Godard cytuje już wprost (stosując wstawki montażowe) tak *Metropolis*, jak i inne nieme filmy Republiki Weimarskiej.

¹² C. Darke, „*Alphaville*”: *the French Film Guide*, Chicago 2005, s. 82.

¹³ Tamże, s. 26. Chodzi o zarządzający miastem *Alphaville* superkomputer, Alpha 60.

¹⁴ Co stanowi nawiązanie do dzieła *Nosferatu – Symfonia grozy* (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua, jednego ze sztandarowych dzieł nurtu później znanego jako niemiecki ekspresjonizm filmowy. Godard nawiązuje także m.in. do *Portiera z Hotelu Atlantic* tegoż reżysera (wizualny cytat – powtórzenie jazdy kamery przez drzwi obrotowe) oraz czyni zawołowaną aluzję do dorobku Leni Riefenstahl (groteskowa scena reżimowych egzekucji na basenie olimpijskim).

z Langowskiej serii filmowej uznano by za równie, jeśli nie bardziej trafne. Wydaje się jednak, że Fritz Lang jest w *Alphaville* znacząco obecny przez swoją nieobecność – jest w tym zresztą być może coś z próby taktownego uniku¹⁵.

Nowatorstwo *Alphaville* dobrze poddaje się opisowi na zasadzie zestawienia z *Metropolis*; są to bowiem dwa skrajnie odmienne sposoby wykonania zadania, jakim jest realizacja filmu SF. *Metropolis*, pionierskie dzieło kina z tego gatunku (choć wtedy jeszcze tak się nie nazywało) określało wzajemne relacje komponenty „science” i „fiction”, ustalało co jest w tym zakresie możliwe i co jest pożądane. Wydaje się, że Jean-Luc Godard próbuje te relacje w przewrotny sposób określić na nowo¹⁶. W *Metropolis* najważniejszym z kodów, w jakim mówi się o przyszłości jest kod dawnych baśni i legend: maszyny są absurdalne niczym czarodziejski młynek, który nigdy nie ustaje, a moment narodzin cyborga dla światowego kina otrzymał oprawę rodem z pracowni Fausta z nieodzownym pentagramem na ścianie. W *Alphaville*, pełnym przenośni traktowanych dosłownie (trochę jak w fantastyce nurtu *New Wave* czy – później – *cyberpunk*) nauki ścisłe tylko na pozór są potraktowane z ignorancją; okoliczność, że w filmie celowo błędnie używa się terminów o powszechnie znanych desygnatach („lata świetlne”, „elektryczność”) stanowi fałszywy trop. Godard wręcz postuluje wysoką rangę konwencji *science fiction* w kinie, pokazując jak te dwa rzekomo antagonistyczne reżimy, *nauka* i *baśń* mogą także i w filmie istnieć w owocnej synergii. Ponieważ nie miejsce tutaj na szczegółowe omówienie naukowej kompetencji reżysera¹⁷, niech wystarczy jeden efektowny przykład biegłości w adapta-

¹⁵ Godard sięgnął po formułę dystopii między innymi po to, by dokonać rozliczeń z totalitaryzmem niemieckim. Reżyser w ramach tej refleksji sięga po aparat filmoznawczy z własnego zaplecza, mianowicie teorii związanej z *Cahiers du Cinéma* Lotte Eisner oraz Siegfrieda Kracauera, którzy – jak wiadomo – doszukiwali się w kinie niemieckiego ekspresjonizmu „przeczuć” i prefiguracji terroru nazistowskiego. (zob. L. Eisner, *Ekran demoniczny*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1974; S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. Wanda Wertenstein, E. Skrzywanowa, Warszawa 1958). Aluzje do niemieckiego kina niemego w *Alphaville* występują *de facto* w funkcji znaków konotujących niedawne doświadczenie nazizmu; choć razem znaki te składają się wyłącznie na serię skojarzeń, wyzuty z oskarżycielskiego tonu, Godard mógł uznać, że nawiązania do tekstu *Metropolis* byłyby w takim akurat kontekście niezręcznością, a nawet aktem niewdzięczności wobec mentora (por. przypis 11).

¹⁶ Agnieszka Ćwikiel zwraca uwagę, że *Alphaville* jest w istocie grą Godarda z tradycyjnymi opozycjami gatunku *science fiction*, a więc dotyczącymi *relacji teraźniejszego-przyszłego, [...] naukowego-magicznego, ludzkiego-nieludzkiego (a więc także indywidualizmu i zniewolenia)*; zob. tejeż, dz. cyt., s. 112.

¹⁷ Niech kompetencja Godarda – krytyka filmowego – w przyswojeniu podstaw cybernetyki (odwołanie się *implicite* do pojęć systemu i sygnału, *explicite* do zarysu teorii sterowania, koncepcji społeczeństwa jako mrowiska, itd.) nie wydaje się jakimś szczegól-

cji wiedzy ścisłej dla celów poetyckich: błyskotliwe „unaukowienie” właściwej baśniom czasoprzestrzeni – owego „dawno temu, za górami, za lasami”.

Nie wiemy, gdzie leży Alphaville. Wiadomo jednak, że miasto posiada dzielnice takie jak „strefa północna” i „strefa południowa”, (w jednej świeci słońce, w drugiej śnieży); wiadomo także (z filmowych dialogów), że w mieście znajduje się most o nazwie Galata. Tę samą nazwę nosi znany most w Istambule, czyli Konstantynopolu, a więc leżący na symbolicznej granicy między wschodem i zachodem. Otrzymawszy już te szczątkowe informacje, świadczące o tym, że Alphaville znajduje się jak gdyby pośrodku róży kierunków, słyszymy z ust bohatera pogardliwe określenie miasta: „Zeroville”. Nasuwa się skojarzenie, że w tym „karterzjańskim” z ducha filmie (w którym słowo *la conscience* odmienia się przez wszystkie przypadki) baśniowe „nigdzie” zostało swoiście zreinterpretowane jako środek karterzjańskiego układu współrzędnych, punkt oznaczony jako (0,0), tożsamy z miejscem przecięcia osi rzędnych i odciętych. To zarówno cały układ współrzędnych, co żaden z jego punktów – to „wszędzie i nigdzie”; trudno pod tym względem o doskonałą fuzję „science” i „fiction”, a to zaledwie jeden z przykładów.

Radykalne opracowywanie przez Godarda tradycyjnych rozwiązań właściwych konwencji SF doprowadza nieledwie do jej totalnego zaprzeczenia, czy też refutacji – by nawiązać w ten sposób do eseju Borgesa. Ale Godard nie tyle „zniszczył” filmową fantastykę, co trafnie wykreślił dalsze kierunki jej rozwoju; minęły jednak dziesięciolecia, nim można było zacząć wskazywać *Alphaville* jako tego rodzaju drogowskaz.

Alphaville, co nader rzadko bywa odnotowywane, niewątpliwie stanowi precedens w wykorzystaniu hybrydy stylistycznej SF i filmu noir, szczególnie popularnej w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku, od *Lowcy androidów* Ridleya Scotta po *Mroczne miasto* Alexa Proyasa. Niemalże znaczenie zdają się mieć w tym kontekście trafne intuicje Godarda dotyczące wykorzystania atemporalności, pastiszu i nostalgii – kategorii charakterystycznych dla analiz filmów SF doby postmodernizmu, nie wyłączając wyżej wymienionych¹⁸.

nym wyczynem. Wystarczyło ze zrozumieniem czytać trudniejsze artykuły w prasie – cybernetyka była powszechnym obiektem fascynacji w owym okresie, nie tylko we Francji. Na temat zachwytów prasy francuskiej nad potęgą komputerów – zob. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków, 1970, s. 159; z kolei świadectwo fascynacji elit nauką o sterowaniu daje Salvador Dali w słynnym wywiadzie-rzecz (zob. A. Bosquet, *Conversations with Dali*, New York 1969, s. 34, 83, 99 *et passim*).

¹⁸ Zob. zwłaszcza tekst, w którym to ujęcie pojawia się po raz pierwszy – G. Bruno: *Miasto zamętu: postmodernizm i „Lowca androidów”*, przeł. J. Niedzielska, „Film na Świecie” 2000, nr 401.

Chwyty rodem z *Alphaville* nie przestały wydawać się aktualne, nawet gdy na przełomie wieków estetyka postmodernistycznego kolażu stawała się nieco *démodé*. Chris Darke doszukuje się w *Alphaville* pierwszego z utworów popularnego w ostatnich latach nurtu tzw. *steel and glass cinema*¹⁹, tekstów kina SF (lub jego pograniczy), których twórcy rezygnują w ogóle z wizji plastycznej świata przyszłości i to nie z pobudek *stricte* budżetowych. Przyszłość, która w kinie SF począwszy od *Alphaville* stawała się z dekady na dekadę sprawą coraz bardziej niechcianą, w końcu stała się przyszłością już nawet nie czarną, ale nijaką. Tę „już niechcianą” przyszłość *in statu nascendi*, dostrzeżoną przez twórcę *Alphaville* w Paryżu lat 60., swoistemu pomnikowi pomyłek architektów-wizjonerów XX wieku, odnajdujemy, jak dowodzi Darke, w *nie-miejscach*²⁰ dzisiejszych metropolii. To przyziemne dziedzictwo świetlnych marzeń à la Metropolis lub Everytown: jednakowe biurowce, terminale lotnisk, parkingi i stacje metra, gdzie rozgrywa się wiele scen wspomnianego nurtu i współczesnego kina SF w ogóle. Częstość filmów tego rodzaju mogą uchodzić za ilustrację tezy, że „przyszłość stała się już” i nie ma w niej nic z fantastycznego widowiska rodem ze złotego wieku SF.

Film Godarda zdaje się więc sytuować na rozdrożu ewolucyjnych ścieżek kina SF i tym samym, dopiero z perspektywy czasu zyskuje w historii gatunku należną mu rangę. Zajmując – jak trafnie dowodzi Agnieszka Ćwikiel²¹ – miejsce pomiędzy *Metropolis* a *Łowcą androidów*, tekstem reprezentatywnym dla fantastyki końca XX wieku, *Alphaville* jawi się jako restytucja wzorca gatunku i jego nowy początek zarazem.

Bibliografia

- Bosquet Alain, *Conversations with Dali*, Dutton & Company, New York 1969.
 Czarторыska Urszula, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.
 Ćwikiel Agnieszka, „*Metropolis*” albo z archiwum filmowej ikonografii, [w:], *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur: studia i szkice*, red. A. Gwóźdź, Rabid, Kraków 2004.

¹⁹ C. Darke, dz. cyt., s. 89. Znane utwory z tego nurtu to: *Kodeks 46*, M. Winterbotoma (2003) oraz *Ludzkie dzieci* A. Cuaróna (2006).

²⁰ Kariera pojęcia „nie-miejsca” zaczęła się zresztą w nie tak odległych latach 90., kiedy Marc Augé opublikował *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* (pełny polski przekład Romana Chymkowskiego ukazał się nakładem PWN w 2010 r.).

²¹ A. Ćwikiel, „*Metropolis*” albo z archiwum filmowej ikonografii, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur: studia i szkice*, Kraków 2004.

- Ćwikiel Agnieszka, *Spawacz tęczy*, [w:] *Kino gatunków*, A. Helman, Universitas, Warszawa–Kraków 1991.
- Darke Chris, „*Alphaville*”: *the French Film Guide*, Urbana Chicago 2005.
- Eisner Lotte, *Ekran demoniczny*, przeł. K. Eberhardt, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974
- Giżycki Marcin, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Kołodzyński Andrzej, *100 filmów angielskich*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Kracauer Siegfried, *Od Caligario do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. Wanda Wertenstein, E. Skrzywanowa, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.
- Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.

Natalia Gruenpeter

Prawdziwe znaczenie obrazów? Wokół twórczości Shelby'ego Lee Adamsa

Czarno-biała fotografia przedstawia rodzinę zgromadzoną na ganku domu. Rodzice wraz z dwoma synami patrzą wprost w obiektyw aparatu, a na ich twarzach dostrzec można uśmiechy. Staranna, oparta na odwróconym trójkącie kompozycja kontrastuje z zagraconą, brudną przestrzenią. Zbity z desek dom i niedbała konstrukcja ganku przywodzą na myśl fotografie Walkera Evansa i Russella Lee z drugiej połowy lat trzydziestych. Zdaje się, że jedynymi znakami, które pozwalają zorientować się w czasie wykonania fotografii, są ubrania portretowanych osób, przede wszystkim zaś czapka z daszkiem na głowie młodego mężczyzny. Praca nosi tytuł *The Napier's with Dog's* (1988) i jest jedną z pierwszych, jakie Shelby Lee Adams wykonał dzięki gościnności rodziny Napier¹. Samotna, niema fotografia nasuwa pytania o tożsamość fotografowanych osób. Czy wygląd domu może być – zgodnie z koncepcją inwentarza kulturowego – „(...) odzwierciedleniem tego, kim są zamieszkujący go ludzie, i tego jak radzą sobie w życiu (przede wszystkim w aspekcie ekonomicznym)”²? Z pewnością sugeruje on, że warunki życia portretowanych osób dalekie są od ideału jednorodzinnego domu na przedmieściach, będącego synonimem amerykańskiego snu. Trudno jednak zignorować uśmiechy i bezpośrednie spojrzenia w obiektyw, które manifestują otwartość i godność portretowanych osób. Może więc znaczenie obrazu – a właściwie wyzwanie, jakie stawia odbiorcy – wynika właśnie z napięcia pomiędzy ludźmi a przestrzenią, ze świadomości, że właśnie tam – w ubogich, ale z pewnością samodzielnie zbudowanych domach – są u siebie?

¹ Opiswane fotografie rodziny Napier znajdują się na stronie internetowej amerykańskiego fotografa pod adresem: <http://shelby-lee-adams-napier.blogspot.com> [07.08.2011].

² K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 162.

Podobne pytania zadaje Jennifer Baichwal, reżyserka dokumentu *The True Meaning of Pictures. Shelby Lee Adams' Appalachia* (2002). Film otwierają lotnicze zdjęcia gęstych, zielonych lasów zarastających Appalacchy. W kolejnych minutach Baichwal montuje krótki pokaz fotografii Shelby'ego Lee Adamsa oraz kilka ujęć nakręconych w wielkowiejskiej galerii sztuki, podczas indywidualnej wystawy prac artysty. Reżyserka wskazuje tym samym na drogę, jaką pokonują fotografie, na ich dwuznaczną kondycję – obrazów zakorzenionych w konkretnym miejscu i czasie, powiązanych z indywidualnymi losami ludzi oraz obrazów wyrwanych z pierwotnego kontekstu, wrzuconych w sterylną przestrzeń galerii, gdzie stają się przedmiotem badawczych, krytycznych spojrzeń. Czy pytanie o „prawdziwe znaczenie obrazów” jest zatem pytaniem o ich miejsce? Czy zasadne będzie stwierdzenie, że obrazy – podobnie jak ludzie – mogą być „w domu” lub „na obczyźnie”?

Jennifer Baichwal wyrusza w Appalacchy, aby poznać ludzi, którzy zaprosili Adamsa do swoich skromnych domów. Na jej dokument składają się wywiady z fotografowanymi osobami, krytykami sztuki, socjologami i artystami oraz archiwalne nagrania wideo z wielu wizyt, jakie Adams złożył appalaskim rodzinom, między innymi rodzinie Napier. Zanim jednak reżyserka wtajemniczy widza w kulisy swojej wyprawy, zanim pozwoli mu wysłuchać historii kryjących się za obrazami, pozostawi go na chwilę w obecności milczących fotografii, z których odważnie spoglądają ludzie zamieszkujący zaniedbane, drewniane domy, noszący nietwarzowe i niemodne ubrania, ludzie starzy, okaleczeni lub upośledzeni, czule trzymający w rękach koty, psy, kozy, gęsi lub kury. Oczywiście wydaje się, że oto przed oczami odbiorcy rozciąga się „inna” Ameryka – prowincjonalna, wiejska, uboga. Nieprzypadkowo w pierwszych minutach filmu Appalacchy są tylko zielonym morzem drzew, rodzajem zasłony, która skrywa jednostkowe, prawdziwe życie. To, co znajduje się pod powierzchnią pozostawione jest na razie domysłem widza, jego wyobraźni i wrażliwości, ale także kulturowej kompetencji. Nie sposób bowiem zapomnieć, że Appalacchy zajmują szczególne miejsce w fantazmatycznej geografii Stanów Zjednoczonych. Ronald D. Eller pisze we wstępie do jednej z wielu książek poświęconych temu regionowi:

Przez ponad wiek Appalacchy stanowiły wyzwanie dla nowoczesnych koncepcji amerykańskiego snu. Wydawały się miejscem kulturowego zacofania w narodzie progresywnych wartości, regionem ubóstwa w zamożnym społeczeństwie i wiejskim pejzażem w kraju postępującej urbanizacji³.

³ R. D. Eller, *Uneven Ground: Appalachia Since 1945*, Lexington 2008, s. 3.

Pomimo bogatej historii i wewnętrznego zróżnicowania olbrzymiego regionu, obraz gór pozostaje wciąż jednowymiarowy i schematyczny, podobnie jak wizerunek ich mieszkańców, „(...) niemrawych, pijanych, rozwiązanych i bosych ludzi żyjących w błogiej nędzy, gdzieś poza zasięgiem cywilizacji (...)”⁴. Na współczesny kształt stereotypu tak zwanych *hillbillies*, nieokrzęsanych, prymitywnych i brutalnych górali, największy wpływ miał film *Wybawienie* w reżyserii Johna Boormana (*Deliverance*, 1972). Popularna ekranizacja powieści Jamesa Dickeya to historia mężczyźni, którzy wyruszają na kajakowy spływ dziką rzeką w stanie Georgia. Podczas wędrówki w górę rzeki okazuje się, że naturalna przyroda stała się „śmietnikiem cywilizacji”, na którym wegetują ludzie „zdegenerowani”, zarówno w wymiarze społecznym, jak i genetycznym, co zasugerowane zostaje w scenie z upośledzonym chłopcem grającym na banjo. Męska wyprawa przeistacza się w prawdziwy horror w momencie konfrontacji z dwoma mężczyznami ucieleśniającymi stereotyp *hillbillies*. Kulminacją pełnego grozy spotkania jest scena, w której jeden z turystów, zmuszony do rozebrania się i udawania świni, zostaje zgwałcony. Anthony Harkins w następujący sposób określa status filmu Boormana:

Będąc niezaprzeczalnie najbardziej wpływowym filmem we współczesnych dziejach kształtowania narodowej percepcji południowych górali i wiejskiego życia w ogóle, *Wybawienie* zasiało strach w kilku pokoleniach Amerykanów, stworzyło bowiem portret zdegenerowanych, skretyniałych i seksualnie żarłocznych drapieżników⁵.

Kiedy więc anonimowy krytyk z *Washington Post*, opisując fotografie Shelby'ego Lee Adamsa, twierdzi, że „(...) młodzież wygląda tak, jakby gotowa była zagrać w remake'u *Wybawienia*”⁶, co w istocie ma na myśli? Czy rzeczywiście pisze o obrazach Adamsa, czy może o uprzedzeniach, z jakimi przystąpił do ich lektury?

Historia i kultura gór, społeczna struktura regionu, a także stereotypy dotyczące jego mieszkańców – to tematy, które doczekały się bogatej literatury, a nawet osobnego kierunku badań określanego mianem *appalachian studies*⁷. Pamiętając o tym, że problematyka związana

⁴ A. Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, New York 2008, s. 4.

⁵ Tamże, s. 206.

⁶ Cyt. za: D. B. Billings, *Introduction*, [w:] *Back Talk from Appalachia. Confronting Stereotypes*, (eds.) D. B. Billings, K. Ledford, Lexington 2000, s. 6.

⁷ *Appalachian studies* to interdyscyplinarny nurt badawczy obejmujący m.in. studia socjologiczne, demograficzne, ekonomiczne, historyczne i kulturoznawcze. Kierunek ten osiągnął wysoki stopień instytucjonalizacji w ramach szkolnictwa wyższego, np. Appalachian State University oferuje kurs zakończony nadaniem tytułu The Master of Arts Degree in Appalachian Studies. Ważnym ośrodkiem zrzeszającym pracowników naukowych z różnych uniwersytetów jest Appalachian Studies Association. Zob. <http://www.appalachianstudies.org/> [07.08.2011].

z geograficzną i kulturową odrębnością Appalachów jest naturalnym i ważnym kontekstem twórczości Adamsa, chcę zaproponować refleksję uwzględniającą dystans dzielący miejsca wykonania fotografii oraz miejsca ich ekspozycji – album, galerię sztuki, muzeum, film czy stronę internetową. Innymi słowy, interesują mnie fotografie Adamsa w towarzystwie obrazów i słów, zarówno tych, które przybrały materialną formę, jak i tych trudniej uchwytnych, tworzących bogate wizualne archiwum ludzkości, wyznaczających horyzont skojarzeń i oczekiwań. W parze z refleksją nad obrazami miejsca idzie zatem namysł nad miejscem obrazów.

*

The Napier's Living Room (1989) to kolejna fotografia starszej pary oraz dwóch synów, tym razem wykonana we wnętrzu ich domu, w pomieszczeniu, którego ściany wyklejone są kartonami i gazetami. Uboga przestrzeń ponownie przywołuje skojarzenia z fotograficzną tradycją Farm Security Administration. Podobne wnętrza fotografowali w drugiej połowie lat trzydziestych Lewis Hine, Russell Lee i Walker Evans. Po raz kolejny kontekstem odczytywania fotografii stają się obrazy sprzed osiemdziesięciu lat, wykonane z inicjatywy federalnej agencji zwalczającej ubóstwo wśród mieszkańców wiejskich regionów Stanów Zjednoczonych. W 2007 roku Shelby Lee Adams pisał w eseju *The Napier's Living Room, 1989*:

Prace FSA oddziaływały tak silnie, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, podczas programu *War on Poverty*, zewnętrzne media przysyłały w Appalachy fotografów, dziennikarzy i filmowców, aby poszukiwali tego samego. Kiedy gazetowej tapety nie udawało się odnaleźć – a zdarzało się to często, warunki życia się poprawiały – rodzinom płacono, aby naklejały gazety na ściany swoich kuchni i domów, tylko po to, żeby fotografie i filmy mogły zostać wykonane. (...) Latem '89 roku rozmawiałem z Berthie o fotografowaniu jej wytapetowanego gazetami pokoju dziennego. Ku mojemu zdziwieniu, opowiadała o nim z dumą. Berthie powiedziała, że nauczyła się „gazetowania” [*paperin*] od swojej matki. Mówiła o miksturze pszennej pasty i gotowanej wody używanej do klejenia, o czasie, jakiego wymaga schnięcie i innych sprawach⁸.

Adams konfrontuje dwie perspektywy – zewnętrzną i wewnętrzną. Wyklejone gazetami ściany, funkcjonujące w mediach jako znak ubóstwa, dla Berthie Napier stanowią element przekazywanej z pokolenia na pokolenie tradycji. W tekście fotografa, który często – w esejach, krótkich

⁸ S. L. Adams, *The Napier's Living Room, 1989*, <http://shelby-lee-adams-napier.blogspot.com> [07.08.2011].

komentarzach i wywiadach – podejmuje próby wpisania swoich fotografii w rodzinne mikronarracje, pobrzmiewa refleksją pokrewna myśli Hansa Beltinga:

Naturalnie to człowiek jest *miejscem obrazów*. (...) Mimo wszystkich aparatów, za pomocą których wysyłamy i magazynujemy dzisiaj obrazy, wyłącznie człowiek jest miejscem, w którym obrazy są odbierane i interpretowane w sposób żywy (a więc efemeryczny, trudno kontrolowalny, etc.), nawet jeśli aparaty wyznaczają pewne normy⁹.

Konstatacji niemieckiego badacza towarzyszy jednak pytanie o to, kim jest człowiek. Czy chodzi o człowieka uniwersalnego, zdemaskowanego przez Beltinga jako „potajemne dziecko chrzestne człowieka Zachodu epoki nowoczesnej”¹⁰, czy może o gatunek lokalny? Dualizm ten odgrywa istotną rolę w lekturze obrazów Appalachów, stwarza bowiem pokusę interpretacji twórczości Adamsa w kategoriach etnograficznych. Czy to nie człowiek Zachodu rozpoznaje na fotografiach mieszkańców „innej” Ameryki, egzotyczny, prymitywny lud żyjący z dala od cywilizacji. W ślad za tą hipotezą idą kolejne – być może zarejestrowany na fotografii wystrój wnętrza jest nie tylko zwyczajem typowym dla rodziny Napier, ale i przejawem szczególnego rysu appalaskiej kultury w ogóle. Mam tu na myśli utylitarny – wzbogacony jednak o elementy sentymentalne – stosunek do tego, co w nowoczesnym, rozwiniętym społeczeństwie uznaje się za odpady i jako takie usuwa poza granice domostwa. Hipotezę tę zdają się potwierdzać inne fotografie, na przykład *Martha and Kizzie with Recycled Water Bottles* (2009), *Eddie in Living Room* (2010) czy *Beehive Racks* (2004). Gromadzone przez lata przedmioty stanowią często unikalną mieszaninę, w której obok elementów o statusie rodzinnych bądź regionalnych pamiątek pojawiają się rzeczy będące znakami globalizacji i ekspansji popkultury.

Taki styl lektury opiera się na założeniu, iż aparat jest narzędziem poznania, a konkret i precyzja obrazu fotograficznego mogą służyć jako punkt wyjścia w formułowaniu bardziej ogólnych wniosków dotyczących stylu życia, zwyczajów i wartości lokalnych społeczności. Ale Adams nie jest zdystansowanym obserwatorem, który przyjmuje pozycję badacza kultury a nad estetykę przedkłada „antropologiczne znaczenie”¹¹. Choć jego twórczość może być interpretowana jako quasi-etnograficzna, jest jednocześnie czymś mniej i czymś więcej niż studium appalaskiej kultury. Czymś mniej, ponieważ brakuje jej metodologicznej spójności i dyscypli-

⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 70.

¹⁰ Tamże, s. 71.

¹¹ Zob. K. Olechnicki, dz. cyt., s. 54.

ny. Czymś więcej, bo artysta fotografuje kulturę, z której sam się wywodzi, a z portretowanymi osobami łączą go wieloletnie stosunki znajomości i przyjaźni. Czymś więcej także dlatego, że jego fotografie cechuje estetyczny naddatek, celowa, staranna kompozycja i sugestywna ekspresja¹².

Upór i konsekwencja, z jaką Adams powraca do fotografowanych osób i miejsc sprawia, że jego prace same dla siebie stanowią punkty odniesienia. Dlatego *The Napier's Living Room* interpretuję jako pewien rodzaj wtajemniczenia w życie portretowanych ludzi. Gest przekroczenia progu wydaje się znakiem zaufania, zaproszeniem fotografa i potencjalnego odbiorcy do intymnej przestrzeni domu. Opozycje zewnętrzny – wewnętrzny, swój – obcy, tak istotne w próbach zdefiniowania miejsca Appalachów w świadomości Amerykanów, w fotografii Shelby'ego Lee Adamsa zostają przełamane. Jego twórczość nieustannie uruchamia myślenie o przestrzeniach, miejscach i granicach, sama bowiem zajmuje trudno uchwytny i niebezpieczny teren pomiędzy obrazami prywatnymi a obrazami publicznymi.

Kolejne fotografie rodziny Napier zdradzają coraz bliższe relacje pomiędzy artystą i portretowanymi osobami. *105 Degree's at The Napiers* (1994) przedstawia dwóch mężczyzn w planie amerykańskim, a znacznie późniejsza praca *Darrel & Arch Napier* (2007) to portret, którego ramy niemal całkowicie wypełniają fotografowani bracia. Wyparcie z obrazu elementów otoczenia konfrontuje odbiorcę z widokiem zmęczonych i nieogolonych twarzy, niedbałych ubrań i zgarbionych postaw. Sposób kadrowania, wyważona, statyczna kompozycja i spojrzenia mężczyzn skierowane wprost w obiektyw nasuwają na myśl twórczość Diane Arbus, zwłaszcza fotografie *Two Girls in Matching Bathing Suits, Coney Island, N.Y.* (1967) czy *Identical Twins* (1967). Susan Sontag zauważyła: „W normalnej retoryce portretu fotograficznego stawanie twarzą do obiektywu oznacza powagę, szczerłość, ujawnianie istoty portretowanego”¹³. Ten rodzaj inscenizacji jest ponadto znakiem samoświadomości fotografowanych osób, które mogą kształtować własny wizerunek. Arthur Danto, filozof i krytyk sztuki, którego zainteresowania koncentrują się wokół etyki fotografii, pisał w artykule *The Naked Truth*:

¹² Te dwie tendencje – intymność fotografii rodzinnej i okolicznościowej oraz estetyczna jakość fotografii artystycznej – znajdują odzwierciedlenie w technice Adamsa. Fotograf stosuje metodę natychmiastowego wywoływania obrazu, czyli polaroid, który jest medium ściśle związanym z rozwojem fotografii rodzinnej, amatorskiej. Adams naświetla jednak polaroidy w aparacie wielkoformatowym, który z kolei należy do wyposażenia profesjonalnego fotografa.

¹³ S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 46.

Być człowiekiem to dbać o to, jak jesteśmy postrzegani, oznacza to, że jako ludzie usiłujemy widzieć siebie w sposób, w jaki mogą widzieć nas inni oraz chcemy – tak dalece, jak jest to możliwe – upewnić się, że nawet jeżeli inni nie będą postrzegać nas jako atrakcyjnych, to przynajmniej nie uznają nas za odpychających¹⁴.

Danto wyróżnia dwa typy portretów fotograficznych: *natural drawings* oraz *stills*¹⁵. Pierwsze to obrazy bliskie naturalnej percepcji człowieka, będące wynikiem procesu podobnego do studium rysunkowego, w którym aparat fotograficzny rozumiany jest jako „ołówek natury”. Drugie to obrazy migawkowe, a zatem zupełnie niezgodne z ludzką percepcją, odkrywające to, co Walter Benjamin nazwał „optyczną nieświadomością”. Ani Diane Arbus, ani Shelby Lee Adams nie korzystają w pełni z możliwości, jakie stwarza fotografia migawkowa – nie robią zdjęć znienacka, nie „polują” na grymas twarzy, który ujawniłby „prawdziwe” oblicze fotografowanych osób¹⁶. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, ponieważ – jak przyznaje sam Danto – rozróżnienie na *natural drawings* i *stills* nie jest jedynie kwestią techniki, ale także postawy fotografa. Czy można więc wykonywać zdjęcia pozowane, ale pozostawać w tradycji *stills*, która odmawia fotografowanym osobom pełnej kontroli nad wizerunkiem?¹⁷ Zdaje się, że odpowiedzi na podobne pytanie udzieliła Susan Sontag w odniesieniu do twórczości Arbus:

Sekret fotografii Arbus w dużej mierze kryje się w tym, co jej zdjęcia mówią o odczuciach ludzi, którzy zgodzili się, by ich sfotografowano. Czy sami siebie postrzegają – zastanawia się widz – w taki właśnie sposób? Czy zdają sobie sprawę z tego, jak bardzo są groteskowi? Wygląda na to, że nie¹⁸.

¹⁴ A. Danto, *The Naked Truth*, [w:] *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, ed. S. Walden, Chichester 2010, s. 285.

¹⁵ Pozostają przy angielskich terminach przede wszystkim ze względu na trudności w tłumaczeniu słowa *still*, które najczęściej występuje w kontekście ruchomego obrazu i oznacza fotos bądź kadr filmowy. Choć w refleksji Arthura Danto element unieruchomienia, zatrzymania obrazu pozostaje istotną cechą *still*, punktem odniesienia nie jest film, ale rzeczywistość.

¹⁶ Ważnym krokiem w utożsamieniu prawdy fotografii z tym, co niewidoczne gołym okiem były eksperymenty Muybridge'a, przede wszystkim wizualny dowód na to, iż koń podczas galopu odrywa od ziemi wszystkie kopyta.

¹⁷ Sam Danto udziela odpowiedzi twierdzącej a jako przykład takiego stylu pracy podaje fotografię *Andy Warhol and Members of the Factory* Richarda Avedona, na której Candy Darling pozuje nago, a jej długie włosy i podkreślone makijażem kobiece rysy twarzy pozostają w ostrym kontraście z męskimi genitaliami. Danto uważa, iż intencją agresywnego zdjęcia Avedona było ujawnienie, zdemaskowanie, niezgodne z wrażliwością samej Candy Darling, mężczyzny, który czuł się kobietą i dążył do stworzenia wizerunku uwodzicielskiej, powabnej gwiazdy. Zob. A. Danto, dz. cyt., s. 296.

¹⁸ S. Sontag, dz. cyt., s. 44.

Czy Shelby Lee Adams podąża ścieżką wyznaczoną przez Diane Arbus? Czy nadużywa zaufania, jakim obdarzyli go członkowie rodziny Napier i inni mieszkańcy appalaskich wsi i miasteczek? Podobne dylematy wielokrotnie powracają w dokumencie *The True Meaning of Pictures*. A. D. Coleman, krytyk fotografii, z którym rozmawia reżyserka filmu, twierdzi, że prace Adamsa są niezwykle wyrafinowane i wymagają pewnego przygotowania, które moglibyśmy nazwać wizualną erudycją lub nawet alfabetyzacją. Chodzi o kulturową kompetencję, której – podpowiada krytyk – z racji braku wykształcenia nie posiadają przedstawieni na zdjęciach ludzie. Czyżby więc brak narzędzi służących do odczytania „prawdziwego znaczenia” fotografii wykluczał portretowanych ludzi z kręgu świadomych odbiorców? Czyżby fotograf dysponował jakąś magiczną techniką, która zamienia ich własne twarze, ich własne domostwa, ich własne zwierzęta w zaszyfrowane wiadomości? Elitystyczna koncepcja Colemana ignoruje jednak istnienie prywatnego obiegu zdjęć Adamsa, dostrzegalnego w filmie Jennifer Baichwal. Otóż te same obrazy, które wystawiane są w galeriach wiszą również na ścianach appalaskich domów, pełniąc funkcję rodzinnych pamiątek. Szczególny status obrazów jest efektem wieloletnich przyjaźni pomiędzy fotografem a appalaskimi rodzinami. Metoda pracy Adamsa daleka jest od postawy turysty na fotograficznym safari, częściej jest on gościem, a w pewnych sytuacjach – uczestnikiem wydarzeń. Refleksja nad wiarygodnością tej postawy nie jest obca samemu artyście, który w cytowanym już eseju *The Napier's Living Room, 1989* pyta: „Czy czas, pamięć, długotrwałe związki i wielokrotne sesje portretowe tworzą większą wiarygodność? Czy widzimy innymi oczami? Czy ta trwałość mnoży perspektywy i czy sprawia, że posuwamy się naprzód?”¹⁹.

*

Na powyższe pytania, podobnie jak i na wiele innych zadanych w niniejszym tekście, trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Logika lektury fotografii jest bowiem podwójna – wprawdzie interpretator zadaje pytania, ale obraz „odpowiada” tym samym. Warto jednak zauważyć, że ponad trzydziestoletnia praca w Appalachach, w kręgu tych samych rodzin, zaowocowała zażyłością, której świadectwem są fotografie pogrzebowe, przede wszystkim zdjęcia rodziny Napier, która doświadczyła kolejno utraty jednego z synów w 1991 roku, córki w 1994 roku, matki w 1998 roku oraz kolejnego z synów w 2009 roku. Powtarzalność śmierci i rytuału pożegnania współgra z powtórzeniem motywu wizualnego,

¹⁹ S. L. Adams, dz. cyt.

każda z fotografii przedstawia bowiem kogoś stojącego tuż przy trumnie bliskiej osoby. Omawiany cykl stanowi zapis pogrzebu domowego, zwyczaju, który nasuwa myśl o śmierci oswojonej i bliskiej. O tym, iż temat ten szczególnie zajmował Adamsa świadczyć może fotografia *The Home Funeral* (1990). Przestrzeń obrazu podzielona jest na dwie części ścianą, która stanowi jednocześnie wątlą barierę pomiędzy życiem a śmiercią. Po prawej stronie, w głębi pokoju, stoi otwarta trumna. W tym samym pomieszczeniu znajdują się dwie dziewczynki, jedna obok trumny, druga – bliżej fotografa, tuż przy ścianie dzielącej kadr. Po lewej stronie, na pierwszym planie widzimy kobietę podtrzymującą dziecko, a w głębi pomieszczenia – więcej osób, które prawdopodobnie zgromadzone są przy stole. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Shelby Lee Adams portretuje tradycyjną kulturę, która nie odwraca się od śmierci, nie odsuwa od niej dzieci, nie przyjęła jej zmedykalizowanej formy. *The Home Funeral* jest zatem rodzajem świadectwa, a postawę Adamsa najlepiej wyrażają słowa Hansa Beltinga: „W »globalnej wiosce« natrafiamy na mieszkańców, którzy jako podróżnicy i tłumacze tradycji są zarazem strażnikami lokalnych wspomnień, które inaczej pochłonęłaby pustka”²⁰.

W takiej interpretacji powraca dualizm tego, co uniwersalne i tego, co lokalne, który „(...) nie oddaje sprawiedliwości naszemu pytaniu o człowieka”²¹. Dlatego Belting pisze o ciele jako miejscu obrazów, o ciele, którego doświadczenie – choć modyfikowane przez kulturowe normy – jest wspólne wszystkim ludziom. Szczególnego wymiaru nabiera w tym kontekście ostatnia z fotografii pogrzebowych rodziny Napier, która – podobnie jak poprzednie – ukazuje osobę stojącą przy trumnie. Trumna jest jednak zamknięta, a ciało zmarłego zastąpiła fotografia. Należy tutaj dodać: fotografia wykonana przez Shelby’ego Lee Adamsa. Czy rozpoznanie wspólnego horyzontu obrazów Adamsa i obrazów-wspomnień, którym schronienia udzielają śmiertelne ciała portretowanych ludzi może stanowić odpowiedź na pytanie o „prawdziwe znaczenie obrazów”?

Bibliografia

- Adams Shelby Lee, *The Napier's Living Room*, 1989, <http://shelby-lee-adams-napier.blogspot.com> [07.08.2011].
Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007.
Billings Dwight B., *Introduction*, [w:] *Back Talk from Appalachia. Confronting Stereotypes*, (eds.) D. B. Billings, K. Ledford, The University Press of Kentucky, Lexington 2000.

²⁰ H. Belting, dz. cyt., s. 81.

²¹ Tamże, s. 71.

-
- Danto Arthur, *The Naked Truth*, [w:] *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, (ed.) S. Walden, Wiley-Blackwell, Chichester 2010.
- Eller Ronald D., *Uneven Ground: Appalachia Since 1945*, The University Press of Kentucky, Lexington 2008.
- Harkins Anthony, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford University Press, New York 2008.
- Olechnicki Krzysztof, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.

Tomasz Ciesielski

Modelowanie doświadczenia kulturowego w spektaklu Teatru Chorea pt. *Tehillim/Psalmy*

1. Wstęp

*Ciało jest naszym ogólnym sposobem posiadania świata*¹ stwierdza Maurice Merleau-Ponty, próbując przywrócić w ten sposób współczesnemu człowiekowi zapomnianą prawdę – nie jesteśmy w stanie przekroczyć naszej cielesnej kondycji, bo to ona osadza „ja” w świecie. Poprzez ciało zawłaszczamy świat i włączamy go do naszego jestestwa. Będąc tylko pozornie świadomymi tych mechanizmów, często „czytamy” rzeczywistość, zapominając o milczącej obecności zintegrowanego z *ego* pośrednika, zakamuflowanego korporalnego przedsądu. Zrewidowanie wiedzy o tym, co znajduje się pomiędzy naszą cielesnością, a tym, co już do niej nie należy, może umożliwić ponowoczesnemu człowiekowi oswojenie świata, którego – jak się wydaje – nie porządkują już żadne wielkie narracje.

Zdarzenie teatralne to specyficzna fałda rzeczywistości, rodzaj tymczasowej heterotopii², w której ludzkie doświadczenie może zostać poddane badaniu i refleksji. Wydaje się, że współcześnie zmienia ona swoje oblicze. W centrum zainteresowania przestają znajdować się (wyabstrahowane) prawa rządzące światem, społeczeństwem lub egzystencją człowieka w ogóle. Dziś w centrum uwagi staje (fizykalne) *ego*.

¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 166.

² Heterotopia to rodzaj przeciwmiejsca, w którym *wszystkie inne prawdziwe miejsca, jakie można odnaleźć w kulturze, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane*. Zob. M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” nr 16/2006.

Teatr zaczyna się skupiać się na samym człowieku i szukać dla niego narzędzi obcowania z otoczeniem i samym sobą. Dostrzega, że prawdziwy *agon* – narodziny sensu – odbywa się w zmysłowości³ i działaniu. To, co oferowane przez teatr, często nie ma już zatem charakteru nauki moralizatorskiej, prezentowania obrazów dla refleksji, raczej nie jest też zabiegiem katartycznym ani pustą stymulacją estetyczną. Wydaje się, że współczesny teatr skupia się przede wszystkim na projektowaniu możliwych do przyjęcia strategii poznawczych i akcyjnych wobec świata. Igra z przesadami, dekonstruuje je i zarazem generując nowe – jako alternatywne struktury doświadczenia i doświadczania. Twórcy teatralni podejmuje się, poprzez użycie różnorodnych taktyk, modelowania zarówno schematu postępowania, jak i kompetencji odbiorców ich dzieł. Artyści otwierają w ten sposób przestrzeń przekroczenia pozornie trwałego układu jakości tworzących wrażenie tego, co rzeczywiste – każde doświadczenie, które ledwie staje się w akcie transgresji, od razu jej podlega i uzyskuje nową jakość. Najczęściej stosowaną taktyką jest interakcja z odbiorcą – pobudzenie albo wręcz wymuszenie, w ramach gry, jego aktywności. Interakcja jest tutaj definiowana jako:

działanie, które występuje gdy dwa lub więcej obiektów pojmowanych jako podmioty świadome swoich działań (moment intencjonalności) wywiera na siebie obustronny wpływ, widząc w sobie nawzajem przedmioty swoich działań⁴.

Preferowanie taktyki interakcji w teatrze wiąże się z rozwijaniem się nowego paradygmatu świata społecznego po zwrocie performatywnym⁵ – kultury partycypacji⁶. Zmiany te są szczególnie widoczne w sferze sztuki interaktywnej, która co prawda sama rozwijała się częściowo także na gruncie szeroko pojętej sztuki performatywnej czy dramatycznej⁷, jednak mocno stymulowana nowymi technologiami wykształciła narzędzia i język, które inspirują i mogą dziś pomóc opisać „starszą”, leżącą u jej podstaw sztukę teatru. Dzięki nim możliwe jest określenie wstępnych ram danej sytuacji teatralnej.

³ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 237.

⁴ Por: R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 176.

⁵ Zob. E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” nr 5/2007, s. 52.

⁶ Zob. R. Kluszczyński, dz. cyt., s. 120.

⁷ Zob. tamże, s. 77–97.

2. Modelowanie doświadczenia w spektaklu

Tehillim/Psalmy

Przykładem praktyk teatralnych, w których grę z doświadczeniem i kompetencją odbiorcy można uznać za zasadę twórczą, jest spektakl Stowarzyszenia Teatralnego Choreo w reżyserii Pawła Passiniego – *Tehillim/Psalmy*⁸. W tym wydarzeniu, działania aktorów połączone są nieoczywistą paralełą z działaniami odbiorców, jako jego świadków. W efekcie (poznawcza) aktywność uczestników jest specyficznie modelowana.

Krótko po powstaniu Teatru Choreo⁹ rozpoczęty został projekt neT-Theater – Teatr w Sieci Powiązań, zainicjowany przez Pawła Passiniego – absolwenta reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie. Podstawową ideą neTTheater jest wykorzystanie nowoczesnych form komunikowania dla eksploracji sfery interaktywności teatru, a także stworzenia nowego języka artystycznego nawiązującego do formy nowych mediów. Podejmowana jest zarazem próba zrozumienia kondycji współczesnego człowieka uwikłanego w gąszcz znaków i komunikatów¹⁰. Zawierają się w niej także początki spektaklu *Tehillim/Psalmy*. Spektakl to:

współczesne, radykalne odczytanie tekstu Psalmów przez pryzmat dokonań największych buntowników XX wieku – Antoina Artauda, Francisa Bacona, Witolda Gombrowicza. To terapia kultury, przywracanie pamięci, rehabilitacja wrażliwości¹¹.

Owy cytat niejako streszcza złożony proces, jakiemu poddany zostaje widz/uczestnik spektaklu, poprzez zastosowanie przez twórców specyficznych zabiegów formalnych.

W spektaklu Pawła Passiniego *Tehillim/Psalmy*, zgodnie z przedstawioną hipotezą, podjęta została próba projekcji na doświadczenie odbiorcy nowego schematu obcowania z przedmiotami i procesami społeczno-kulturowymi. W centrum struktury spektaklu umieszczone zostały specyficzne artefakty kulturowe zorganizowane tak, by stać się osnową interakcji społecznej, a więc zmuszać odbiorcę do przyjęcia konkretnej emocjonalnej i duchowej postawy wobec tego, co widzi, słyszy, czyta i, należy to dodać, odczuwa. Trzecią stroną w tej dialektycznej komunika-

⁸ Premiera spektaklu odbyła się 14 czerwca 2008 r. w Łodzi.

⁹ Etapy rozwoju grupy, metodyka i estetyka pracy artystów zebrana jest w katalogu wydanym z okazji wydarzenia RETRO/PER/SPEKTYWY Choreo. Festiwal Teatralny. Łódź 2010. *Teatr Choreo. Pierwsze sześć lat*, red. M. Jabłońska, Łódź 2010.

¹⁰ Zob. tamże, s. 98.

¹¹ Tamże, s. 82.

cji jest Inny – uczestnik lub performer. Podstawą struktury spektaklu Passiniego są *Psalmy*, teksty – pieśni, stanowiące dzisiaj *przecięcie i punkt zborny dla katolików, protestantów, wyznawców prawosławia i Żydów*¹². W przedstawieniu podjęta jest próba przywrócenia ich kultury, jako ciągle żywej struktury performatywnej, która jednak wydaje się być dziś marginalizowana. Artyści Teatru Chorea i neTTheater podejmują zatem próbę ustanowienia – wymodelowania nowej strategii obcowania z *Psalмами*:

Teatr w Sieci Powiązań [neTTheater – przyp. autora] przedstawia, ujawnia, przywraca niemal zupełnie zapomnianą tradycję śpiewania w pustce. *Psalmy* – pieśń początków, pieśń podróży, źródło poezji jak najbardziej ludzkiej, ale natchnionej; zarodek, podstawowa komórka – DNA kultury, DNA teatru¹³.

Spektakl zaplanowany jest więc jako proces transgresji aktualnej przestrzeni w – z jednej strony – pozaczasowy, mitologiczny czy też rytualny moment śpiewania *Psalmy*, a z drugiej w konkretną przestrzeń i czas, w jakich *Psalmy* śpiewał król Dawid i jemu współcześni. Przeniesienie to z kolei otwiera przestrzeń dla kondycji człowieka, która może przekroczyć jednostkowość ku tymczasowej wspólnotowości śpiewających. Wreszcie, powstawanie dzieła poprzez interakcję uczestników z jego dyspozytywem¹⁴, jest momentem przemiany odbiorcy w twórcę.

W sposób rzeczywisty, widz wraz z performerami udaje się w podróż. Przedstawienie realizowane było w przestrzeniach o silnej redundancji znaczeniowej, takich jak świątynie lub w miejscach znaczeniowo otwartych, w Łodzi taką lokalizacją były budynki zamkniętej fabryki tekstylnej¹⁵. Wchodzący w tę przestrzeń widzowie spektaklu są zrazu wciągani przez grupę aktorów w wąskie przejście, tam wykonują oni w ciszy choreografię składającą się z bardzo określonych, metonimicznych gestów. Nagle uciekają i widzowie podążają za nimi, trafiając do pomieszczenia, gdzie ta sama grupa wykonuje w kręgu chóralnie pieśń. Kolejnym

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Wykorzystuję tutaj termin zaczerpnięty z pracy Ryszarda Kluszczyńskiego, którym posługuje się on w przypadku sztuki interaktywnej. Dyspozytyw to niejako kontekst dla doświadczenia odbiorcy. Kluszczyński zakłada, że twórca jest swego rodzaju designerem, który projektuje pole (kontekst) dla twórczej aktywności odbiorcy. Jednak nie wszystkie składniki dyspozytywu są zależne od twórcy. Poza wpływem artysty pozostają np. czynniki społeczno-kulturowe, które przedostają się do dyspozytywu wraz z innymi, celowo dobieranymi elementami. Ich źródłem są doświadczenia kulturowe odbiorców, ale także, nie zawsze uświadamiany, kontekst twórczości artysty. Zob. R. Kluszczyński, dz. cyt., s. 132–133; 185.

¹⁵ W tej przestrzeni w spektaklu uczestniczył autor pracy – T. C.

momentem zatrzymania w podróży jest scena, w której aktor z megafo-
nem i telefonem w rękę prowadzi intymną, choć jednostronną, ale wciąż
konwersację z Bogiem. Postać/aktor jest osamotniony, żąda lub prosi
Boga o kontakt. Stamtąd widzowie prowadzeni są do kolejnej sali,
w której aktorzy, tym razem nie w kręgu lecz stojący w rzędzie i zwrócen
do okien, słuchają muzyki trąbek, by na koniec wykonać pieśń/modlitwę
i przejść do kolejnego dużego pomieszczenia. Tam okazuje się, że te same
gesty, które widzieli na początku, wykonywali także inni. Pokazywane są
również wtedy projekcje wykonania choreografii na ulicach, z uczniami
szkoły baletowej i w kościele. Po chwili spędzonej w miejscu, gdzie przy
dźwiękach muzyki wyświetlane są fragmenty *Psalmów*, uczestnicy
wydarzenia prowadzeni są do sali teatralnej, tam odbywa się pozostała
część spektaklu. W jej trakcie każdy performer niejako mierzy się
i zarazem prezentuje *Psalm*, który sam sobie wybrał i jest mu przypisany.

Pierwszym zakresem dyspozytywu spektaklu jest więc poruszanie się
w (labiryntowej) przestrzeni. Jest to paralełą do opisanej w Biblii noma-
dycznej wędrówki Izraelitów, a przez to przywołaniem narracji wyrzuce-
nia z domów i wędrówki do „ziemi obiecanej”. Można powiedzieć, że
poprzez dyspozytyw spektaklu przedstawiana jest mityczna droga Izraeli-
tów. Wewnątrz tego performansu, jako jego świadek, znajduje się widz.
Spektakl otwiera go w ten sposób na nową, własną wędrówkę, Zmusza
i uczy odbiorcę (w sensie symbolicznym), jak obchodzić się z elementami
systemu kulturowego, rozumianymi nie tyle jako historyczne artefakty,
ale faktyczne cząstki ludzkiej tożsamości. Każde zatrzymanie w wędrówce
to ewokacja innej sytuacji i konfiguracji społecznej, w każdej odbiorca
musi się odnaleźć, ustanowić wobec intymnej (bo w ogromnej otwartej
przestrzeni – pustce – stajemy się bezbronni i odsłonięci) obecności
Innego, która sama w sobie staje się warunkiem wymuszającym konfron-
tację. W sposób bardzo fizyczny pojawia się doświadczenie wspólnotowo-
ści. Widzowie muszą nauczyć się być grupą, zlokalizować się nawzajem
i podzielić (nie zawsze w pełni otwartą) przestrzenią. Przywołana zostaje
wolicjonalność zdarzenia teatralnego, wyeksponowana stawia uczestni-
ków wydarzenia przed wyborem – jeśli nie podejmą wspólnie trudu
udziału w performansie, to ten może się nie powieść. Uczestnicy poddani
są więc działaniu, które powinno być rozumiane jako rodzaj przemocy
symbolicznej. Za jej pomocą może następować wielopoziomowe modelo-
wanie aktywności odbiorcy: jego kompetencje wyznaczone są przez
formułę spektaklu, wymuszającą podjęcie działania, dla którego automa-
tycznie wzorem stają się działania performerów. Transgresywną prze-
strzeń tego procesu wyznacza przekraczanie struktury teatralnej na rzecz
społecznej – model działania wewnątrz spektaklu może być wzorem
aktualizowanym w życiu codziennym oraz w procesach poznawczych

i tożsamościowych – jako modelowanie sposobu dokonywania refleksji i interpretowania świata zewnętrznego.

Mimo wspólnotowego działania, właśnie sfera jednostkowości jest szczególnie wyeksponowana w spektaklu. Choreografia, którą wykonują aktorzy, jest w istocie zestawem gestów inspirowanych literami alfabetu hebrajskiego. Performerzy próbują/uczą czynić albo wywoływać psalm ciałem, odnosząc się jednocześnie do własnej (choć osadzonej we wspólnotowej) historii i tożsamości. W zrozumieniu tego działania może pomóc rozumienie ciała i historii zaproponowane przez Merleau-Ponty'ego:

Rolę ciała w pamięci można zrozumieć tylko pod warunkiem, że pamięć nie jest konstytuującą świadomością przeszłości, lecz wysiłkiem otwierania na nowo czasu dzięki implikacjom zawartym w terażniejszości, i że ciało, będące naszym stałym sposobem „zajmowania postaw” i w ten sposób tworzenia przedmiotów pseudopodobnych, jest sposobem naszego obcowania zarówno z czasem, jak z przestrzenią¹⁶.

Podsumowując, ciało jest podstawowym narzędziem ewokowania przeszłości, jej aktualizacją przez projektowanie na terażniejsze działania. Wykorzystując ten mechanizm twórcy spektaklu czynią jego strukturę matrycą dla rekonstrukcji *Psalmów*, jako znaczącego tekstu kulturowego.

Obserwując w jednej z końcowych scen tańczących aktorów, reżyser powtarza przez mikrofon „*Każdy tańczy sam!*” – nie wiadomo czy jest to komentarz do tego co widzi, czy też wydaje polecenia. Jego celem nie jest chyba jednak zwerbalizowanie i podkreślenie alienacji jednostki, tym bardziej, że większość *Psalmów* aktorzy wykonują razem. Indywidualizacja postaci ma, jak można sądzić, inne znaczenie i związana jest z modelowaniem w tym działaniu specyficznego doświadczenia jednostkowości, zarówno wewnątrz spektaklu, jak i w modusie społecznym. Bardzo bliska temu działaniu jest filozofia włoskiego myśliciela Giorgio Agambena, opisująca nowe porządki wspólnotowe. Postuluje on istnienie bytu „jakiegokolwiek”¹⁷, które to określenie odsyła do pojedynczości niedefiniowanej przez żadne właściwości, a zwłaszcza przez żadne atrybuty, które miałyby wyznaczać jej przynależność do danej wspólnoty¹⁸. Częściowo unieważnia on zatem dylemat konieczności wyboru między wyjątkowością a ogólnością – a na płaszczyźnie społecznej między tym, co indywidualne, a tym, co wspólnotowe. Byt „jakikolwiek” powstaje przez:

¹⁶ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 202.

¹⁷ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 7.

¹⁸ R. Kluszczyński, dz. cyt., s. 156.

[...] niezróżnicowanie, tego co wspólne, i tego, co właściwe, rodzaju i gatunku, istoty i przypadku. [...] [Jak dzieje się to w spektaklu,] przejście od możliwości do aktu, od wspólnej formy do pojedynczości, nie jest wydarzeniem dokonanym raz na zawsze, lecz nieskończonym szeregiem modalnych oscylacji¹⁹.

Relacje między nimi są płynne i nieostateczne, to, co wspólne, i to, co indywidualne, wymieniają się stale miejscami i funkcjami, są jedynie aspektami bytu jakiegokolwiek²⁰.

W tej perspektywie tożsamość nie jest wyalienowaną kreacją, lecz ewokacją, przybliżeniem się do jednej z wielu możliwości/idei²¹. Na ten temat analogicznie wypowiada się Merleau-Ponty, stwierdza, że

człowiek jest ideą historyczną [...], ludzka egzystencja niczego nie posiada w sposób bezwarunkowy, a jednak nie ma również żadnego atrybutu przypadkowego²².

Każdy performer ma swój wybrany *Psalm*, numer jego *Psalmu* nosi na koszulce niczym zawodnik. Swoim ciałem przywołuje on ideę tej pieśni i czyni ją częścią własnej tożsamości. Performer generuje swoją jednostkowość, jednocześnie nigdy nie wykraczając ze wspólnotowego lub czyniąc je nieodróżnialnym. Czyni to wykonując „swój” *Psalm*, ale także ucząc się gestów „należących” do innego aktora. Proces ten ma charakter społecznej wymiany²³. W oscylację między wspólnotowością a jednostkowością wprowadzeni są także widzowie, którzy – podążając za performerami – uczestniczą w „wibrującym” procesie wyłaniania i rozmywania się tożsamości. Odmiernym problemem jest wprowadzenie przez Passiniego do spektaklu obrazów nieudanych rewolucji i protestów społecznych, pochodzących przede wszystkim z najnowszej historii komunistycznych Chin. Potwierdza on w ten sposób ambicję wpływania na pozateatralną rzeczywistość, ale zarazem czyni gest zwątpienia we wspólnotę ludzką.

W spektaklu *Tehillim/Psalmy* modelowana jest także postawa społeczna, którą Foucault nazywa *paresiq*. W swym historycznym znaczeniu jest to mówienie prawdy ponad obywatelstwem, sytuacja, w jakiej osoba nie mająca żadnych praw – nie będąca obywatelem polis – staje naprzeciw tyrańcy i krytykuje go, będąc przy tym głęboko przekonaną o swojej racji²⁴. Jest to rodzaj performansu, który jednak nie rządzi się warunkami

¹⁹ G. Agamben, dz. cyt., s. 25–26.

²⁰ R. Kluszczyński, dz. cyt., s. 157.

²¹ Tamże, s. 73.

²² M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 191.

²³ W końcowej fazie projektu choreografia miała być wykonana na jednym z warszawskich placów przez kilkaset osób.

²⁴ Na temat *paresi* u Michela Foucaulta wypowiadał się Paweł Mościski podczas wykładu w Instytucie im. J. Grotowskiego we Wrocławiu 6.05.2011 r.

fortunności²⁵, bo osoba wypowiadająca się nie ma żadnej instytucjonalnej ani społecznej legitymizacji dla takiego postępowania. Można powiedzieć, że performans taki jest fortunny jedynie wtedy, gdy osoba taka przeżywa. Z performansu wyróżnia *paresię* także fakt intymnego stosunku do sytuacji, a także głębokie przekonanie o wypowiedaniu osobistej prawdy. Bliskie jest to performansowi tożsamościowemu, jak opisuje go Judith Butler²⁶.

Performerzy *Psalmów* nie mówią prawdy, przynajmniej w bezpośrednim tego słowa znaczeniu. Grają postaci, które w pewnym rejestrze posługują się *paresią*. Ich akt wygłoszenia *Psalmu* – śpiew w pustce²⁷ – jest zwerbalizowaniem tak rozumianej prawdy w wierze w nią. Każdy staje w samotności przed tyranią panoptycznej władzy społeczeństwa²⁸ i nie uginając się pod jej wzrokiem wypowiada swoją prawdę. Taka postawa w zamyśle Passiniego okazuje się jedyną skuteczną i dającą wolność. Uczestnicy spektaklu są do niej „przyuczani” przez bycie świadkami działań i uczestniczenie w interakcji. Pozornie nie wykracza to poza „zwykłe” doświadczenie teatralne, jednak przez odpowiednią strukturę narracyjną i przestrzenną spektaklu granica między tym, co jednostkowe, a tym, co wspólnotowe zostaje przesunięta ku temu drugiemu, przez to możliwe jest odczucie *paresii* performerera jako własnej.

3. Podsumowanie

Na gruncie fenomenologii percepcji Maurice Merleau-Ponty wielokrotnie podkreśla: „Problem świata, a na początek problem ciała własnego, polega na tym, że wszystko się w nim zawiera”²⁹. Być może właśnie istotowe współlistnienie ciała i świata przez nie doświadczanego utrudnia dostrzeżenie znaczenia tego pierwszego, a co za tym idzie, niezrozumienie mechanizmów rządzących nie tylko poznaniem, ale także tworzeniem i komunikowaniem sensu.

²⁵ Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 33.

²⁶ Zob. J. Butler, *Zapisy na ciele, performatywna wywrotowość*, przeł. I. Kurz, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 585–596.

²⁷ *Teatr Chorea...*, s. 82.

²⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 241–242.

²⁹ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 219.

Zawsze dostrzegano, że gest lub mowa przeobrażają ciało, ale poprzestawano na stwierdzeniu, że stanowią one rozwinięcie lub przejaw innej mocy, myśli lub duszy. Nie widziano tego, że aby móc wyrażać, ciało musi w ostatecznej instancji stać się myślą lub intencją, którą dla nas znaczy³⁰.

Jednocześnie:

[...] niezależnie od tego, czy chodzi o ciało innego, czy o moje własne ciało, jedynym sposobem poznania ludzkiego ciała jest jego przeżywanie, to znaczy przejmowanie na własne konto dramatu, który je przenika, i jednocześnie się z nim³¹.

W związku z powyższym, można przyjąć, że wbrew tradycji kartezjańskiej, niemożliwe jest ustanowienie „ja” jako zdystansowanego podmiotu. Świadomość istnieje w ciele, nie jest samą tylko myślą, stąd niemożliwe jest traktowanie ciała jako odrębnego przedmiotu. Jednocześnie, ciało wiecznie oddaje swoją tożsamość na rzecz poznawanego otoczenia. Wynikająca z tego oscylacja ciała między „ja” a otoczeniem jest zarazem kanałem, miejscem i sposobem zachodzącej między nimi komunikacji. Możliwe jest jej obserwowanie i badanie, bo sens ujawnia się tutaj w fizycznej ekspresji. Procesy te są jednak nieskończenie skomplikowane.

Wiedza, i być może także artystyczna intuicja, którą posiadają twórcy teatralni, wystarczy jednak do podejmowania przez nich prób takiego kreowania zdarzenia teatralnego, by wpływać bezpośrednio na ciało uczestników zdarzenia teatralnego, a przez to na komunikację jaka zachodzi między odbiorcą i światem w ogóle. Twórcy nie tyle tworzą „inną” rzeczywistość na oczach widzów, co raczej modelują przestrzeń pomiędzy uczestnikami, przestrzeń ich współistnienia.

W perspektywie powyższych rozważań w nowym świetle jawi się liminoidalna koncepcja teatru Victora Turnera³². Opisując zjawiska progowe zarówno w kulturach prostych, jak i złożonych, postindustrialnych społeczeństwach, Turner umieszcza je systemowo w dyskursie społecznym. To, czy fenomen jest liminalny lub liminoidalny, określa jego strukturalna relacja do całego systemu społecznego, szczególnie w zakresie atrybucji czasu i przestrzeni jako należących do sfery pracy lub czasu wolnego³³. Podobnie określone zostają sztuki performatywne. Liminoidalny charakter teatru przejawia się także w jego „liminalnym rodowodzie”: historycznym związku z rytuałami przejścia; działaniu

³⁰ Tamże, s. 218.

³¹ Tamże, s. 219.

³² Zob. V. Turner, *Od liminalności do liminoidalności w zabawie, przepływie i rytuale. Szkic z symbolologii komparatywnej*, [w:] tegoż, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekan, Warszawa 2005.

³³ Zob. tamże, s. 54–55.

w sferze czasu wolnego; względnie kolektywnym charakterem w paradoksalnym połączeniu z tendencją do eksponowania jednostki (np. indywidualność aktora a kolektywność widowni); twórczym – zindywidualizowanym sposobie działania (wysokie wartościowanie innowacyjności); fakultatywności udziału członków społeczności w wydarzeniach teatralnych; sfunkcjonalizowaniu sztuki dramatycznej jako środka refleksji i krytyki społecznej³⁴. Wreszcie, zasadniczym warunkiem wskazującym na teatr jako gatunek liminoidalny, jest zawieszenie normatywnej struktury społecznej, które czyni ze sztuki performatywnej sferę eksperymentowania, generowania nowych elementów i ich nowych zestawień³⁵. To właśnie stanowi o wartości kulturowej zjawisk takich jak teatr.

Tworzenie i podtrzymywanie warunków sprzyjających pojawianiu się innowacji w systemie kulturowym, jednocześnie na poziomie makro – całych struktur społecznych, jak i mikro, a w tym resemiozie systemów znaków, świadczy o wyjątkowym potencjale mediacyjnym i komunikacyjnym liminalności. O ile jednak w zaproponowanej przez Turnera perspektywie, wyeksponowane jest systemowe i dyskursywne działanie procesów „progowych”, o tyle przytoczone przykłady wskazują na bardziej podmiotowe podstawy ich działania. Merleau-Ponty opisuje ciało jako swego rodzaju przestrzeń realizacji (stawania się bytu ze wszystkimi jego jakościami):

Tożsamość rzeczy w ciągu doświadczenia percepcyjnego jest tylko innym aspektem tożsamości ciała własnego w trakcie ruchów, za pomocą których badam rzecz; obie tożsamości są tego samego rodzaju [...] Zapuszczam się z moim ciałem pośród rzeczy, które współistnieją ze mną jako podmiotem wcielonym, i to życie w rzeczach nie ma nic wspólnego z konstruowaniem przedmiotów naukowych. Podobnie gesty innego człowieka rozumiem nie przez akt intelektualnej interpretacji, bo komunikowanie się różnych świadomości nie tylko opiera się na wspólnym sensie ich doświadczeń, ale również ten sens ugruntowuje³⁶.

Ciało, rozumiane nie tylko fizycznie, ale także jako zespół procesów życiowych dążących do utrzymania homeostazy (rozumianej jako dynamiczna równowaga jego aktywności), jest miejscem i materią ciągłej oscylacji między rzeczywistościami. Nigdy nie jest ani tylko „ja”, ani tylko „nie-ja”. Jako byt ambiwalentny jest ciało zatem *par excellence* liminalne, bo to w nim zachodzi proces wymiany, umożliwiający przeniesienie sensu. Jego negocjacja nie zachodzi pomiędzy, ale dokładnie „w progu”, w którym realizują się obie komunikujące realności.

³⁴ Tamże, s. 82–87.

³⁵ Tamże, s. 43.

³⁶ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 206; podkreślenie T. C.

Skoro ciało zawsze jest „ośrodkiem” istnienia i komunikacji, to na czym polega jego specyficzna kondycja w teatrze? Teatr tworzy wyjątkowe, „reaktywne”³⁷ środowisko, w którym następuje modelowanie doświadczenia widza – renegocjacja latentnych schematów poznawczych, czyli przesądów. W spektaklu *Tehillim/Psalmy* budowane jest raczej doświadczenie wspólnotowe aniżeli jednostkowe – rekonstrukcji podlega tożsamość grupowa, a nie indywidualna. Można jednak sobie wyobrazić, że procesy te przebiegają na o wiele głębszych poziomach indywidualnej świadomości. Ich opisanie wydaje się jednak nie być jeszcze w zasięgu dostępnej nam metodologii.

Bibliografia

- Agamben Giorgio, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.
- Butler Judith, *Zapisy na ciele, performatywna wywrotowość*, przeł. I. Kurz, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Domańska Ewa, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, [w:] „Teksty Drugie” nr 5/2007.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993.
- Foucault Michel, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” nr 16/2006.
- Grotowski Jerzy, *Teksty z lat 1965–1969*, wyb. J. Degler, Z. Osiński, Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych, Wrocław 1990.
- Kluszczyński Ryszard, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, WAiP, Warszawa 2010.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Unus, Warszawa 2001.
- Schechner Richard, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Volumen, Warszawa 2000.
- Teatr Chorea. Pierwsze sześć lat*, red. M. Jabłońska, Stowarzyszenie Teatralne „Chorea”, Łódź 2010.
- Turner Victor, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekan, Volumen, Warszawa 2005.
- van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.

³⁷ R. Kluszczyński, dz. cyt., s. 93.

Magdalena Reputakowska

Upadek wielkiej bogini

Badacza albo czytelnika mitu arturiańskiego można utożsamić z rycerzem zagłębiającym się w mroczny las Brocelainde z misją odnalezienia talizmanu symbolizującego pełnię życia i doskonałość duchową. Niczym Parsifal, Gawain czy Galahad zadaje nieustannie pytanie „czym jest Graal”, a tym samym docieka istoty swoich kulturowych korzeni i dokonuje samopoznania. Opowieści o Rycerzach Okrągłego Stołu wyrosły w znacznej mierze z tradycji celtyckiej, ale jak dowiodła Jessie Weston, ich korzenie sięgają czasów kultury praindoeuropejskiej i starożytnych kultów płodności¹. Dzieje jakże europejskich herosów opuszczających Camelot, którzy przywracają płodność wyschniętej Ziemi Jałowej, to jedna z wielu wersji mitu o uwolnieniu wód przez Indrę. Zachowane w narracji poszukiwań Graala ślady zapomnianej przeszłości pozwalają rozświetlić mroki, w jakich narodziła się kultura Zachodu. Ta częściowo zapomniana, a także zaprzepaszczona spuścizna miesza się w arturiańskim kotle z tradycją chrześcijańską, judaistyczną, rodzącą się w XII wieku literaturą dworską, a także z mistyką gnostycką oraz kabalistyczną.

Pomimo tak zróżnicowanego bogactwa, które umożliwia wiele odpowiedzi na nieustannie stawiane pytanie o Graala, recepcja mitu ogranicza się zazwyczaj do powierzchownego odbioru niesamowitej fabuły lub interpretacji uwarunkowanych kulturowo-społecznymi stereotypami. Zasadniczy wpływ na wyprawę aspiranta do Zamku Króla Rybaka miała dyskryminacja płciowa, która nie tylko motywowała kolejnych autorów do wprowadzania zmian – takich jak demonizowanie postaci kobiecych – ale odcisnęła także swoje piętno na jej interpretacjach. Mnichom z Glastonbury², cysterskiej *Wulgacie*³, a także takim autorom jak Ma-

¹ Por. m.in. J. Weston, *From ritual to romance*, Cambridge, 1920.

² R. S. Loomis, *Graal, Od celtyckiego mitu do chrześcijańskiego symbolu*, przeł. J. Piątkowska, Kraków 1998, s. 11.

³ *Opowieści Okrągłego Stołu*, oprac. J. Boulenger, przeł. K. Dolatowska, T. Komentant, Warszawa 1987.

lory⁴ czy Wagner zawdzięczamy maskulinizację Graala. Bohaterskie czyny rycerzy stały się bajkami dla chłopców, czego doskonałym przykładem jest przemiana, jaką przeszedł wątek miłości Lancelota i Ginewry. Związek, który w średniowieczu był wykładnią gnostyckich ideałów czystej miłości, skarłał do nagannego romansu, za który w głównej mierze należy winić bezwonną wobec swej cielesności królową. Płciowym przesądom ulegli także znawcy materii arturiańskiej. Dominująca w dyskursie naukowym recepcja mitu ukazuje go jako opowieść o mężczyźnie, który przechodzi ryt dojrzewania lub zostaje inicjowany w wyższą formę duchowej egzystencji. Nawet Roger Loomis, znakomity badacz celtyckich wątków, w dogłębnej i szczegółowej analizie różnych wersji wyprawy po Graala niemal zupełnie zignorował rolę postaci żeńskich⁵.

Wyrazistym dowodem męskiej hegemonii w beletrystycznym i analitycznym odczytywaniu opowieści o królu Arturze jest pseudonaukowa książka pt. *Święty Graal. Święta krew*⁶. Tekst wydany w 1982 roku, który utożsamiał ciało Marii Magdaleny z życiodajnym kielichem Ostatniej Wieczerzy, zyskał miano nowatorskiego odczytania mitu. Dowodzi to, iż w powszechnej świadomości Graal nie jest kojarzony z symbolem kobiecości – czyli oderwał się od swojego pierwotnego kontekstu. Natomiast aura świętokradztwa otaczająca niby feministyczną interpretację relikwii potwierdza skuteczność chrześcijańskich mnichów, którzy potrójną boginię zastąpili Trójcą Świętą. Teza nosząca znamiona spiskowej teorii dziejów zyskała taką popularność, że nawet badacze mitu zaczęli traktować ją jako punkt wyjścia do jego nowego odczytania, zapominając o pogańskiej i gnostyckiej tradycji.

Na tym nie skończyła się kariera romansu Chrystusa z Marią Magdaleną, który niczym wątek w niekończącej się telenoweli, powrócił wraz z książką *Kod Leonarda da Vinci*⁷. Bestseller wywołał falę zachwytów nad świeżym podejściem do starej historii – choć znacznie głębszą i bogatszą wizję kobiecego *sacrum* proponowały teksty wczesnośredniowieczne. Warto zauważyć, że publikacje *Świętego Graala. Świętej Krwi* i książki Dana Browna dzieli zaledwie dziesięć lat, a pomimo tego reakcja na nowszą pozycję była analogiczna. Świadczy to o sile, z jaką zmaskulinizowana interpretacja mitu zrosła się z tradycją chrześcijańsko-europejską i jakiegokolwiek jej sfeminizowanie powoduje „święte oburzenie” lub przynajmniej dreszcz sensacji. Oszałamiający sukces opowiastki o dziecku Marii Magdaleny i Zbawiciela jest także dowodem na bolesny deficyt

⁴ T. Malory, *Le Morte D'Arthur*, vol. 1 i 2, Oxford 1970.

⁵ Por. R. S. Loomis, dz. cyt.

⁶ M. Baigent, R. Leigh, H. Lincoln, *Święty Graal. Święta krew*, przeł. R. Sudół, Warszawa 1994.

⁷ D. Brown, *Kod Leonarda da Vinci*, przeł. K. Mazurek, Katowice 2004.

kobiecej mistyki, jaki odczuwa współczesna kultura. Na przykładzie ewolucji tekstów arturiańskich widać, jak archetyp kobiety-kapłanki, kobiety-wiedzącej stopniowo zanikał. W późnych wersjach *mythos*, które posłużyły Kościołowi jako wykładnia doktryny, w miejsce potrójnego archetypu kobiecości proponowana jest jedynie dziewicza Maria. Coraz bardziej wyemancypowanej kobiecie Zachodu nie wystarcza już identyfikacja z odciętą od swojej cielesności matką, jaką proponuje jej chrześcijaństwo. Usunięcie, zmarginalizowanie lub naukowe przemilczanie żeńskiej symboliki w narracji o poszukiwaniu życiowej i duchowej pełni, którą uważa się za mit założycielski kultury europejskiej, jest niczym Bolesna Rana Króla Rybaka, którą może uleczyć jedynie pytanie o Graala.

O dojmującym znaczeniu kobiet w *mythos* o Graalu, który Joseph Campbell⁸ i Mircea Eliade⁹ zgodnie uważają za arch-narrację kultury europejskiej, przypomniali dopiero takie badaczki jak wspomniana już Jessie Weston oraz Emma Jung¹⁰ i Helen Luke¹¹. Wszystkie wymienione autorki tekstów o micie arturiańskim szczególną uwagę poświęcały analizie żeńskich symboli i roli nadobnych lub szkaradnych dam, które nieustannie pojawiają się na drodze rycerzy poszukujących Zamku Króla Rybaka. Z badań znawczyń arturiańskiego uniwersum jednoznacznie wynika, że najważniejszą kobiecą figurą mitu jest Dzierżąca Graala. Nie należy jednak mylnie zakładać, że w tradycji, która zrodziła tak wielu ważnych dla kultury archetypicznych bohaterów, występuje tylko jedna istotna postać żeńska. Córka chromego władcy, która w procesji niesie cudowne naczynie, znajduje się w samym centrum arturiańskiego uniwersum. Podobnie jak w przypadku miejsca przechowywania kielicha, które stanowi pierwowzór dla wszystkich innych zamków i kaplic odwiedzanych przez poszukujących, tak każda napotkana przez nich kobieta jest w istocie jednym z wielu wcieleń Dzierżącej Graala. Pod postacią opiekunki talizmanu kryje się cały dwór nadobnych dam, białowłosych królowych o gładkim licu i niedobrych panien. Pośród wielu inkarnacji powierniczki graalicznej tajemnicy trzy stanowią punkt wyjścia dla odmiennych interpretacji roli kobiety w micie arturiańskim.

Pierwszą jest wspomniana powyżej przewodniczka procesji, którą identyfikuje się ze Zwierzchnością Irlandii – chtoniczną boginią wyznaczającą prawowitego władcę. Druga to Szkaradna Panna, czyli pojawiająca się w legendach i baśniach *old hag*, którą w naukowym dyskursie poświęconym analizie literatury arturiańskiej określa się jako *the one she*

⁸ J. Campbell, *Transformation of Myth Through Time*, New York 1990, s. 113.

⁹ M. Eliade, *Aspekty Mitu*, przeł. Piotr Mrówczyński, Warszawa 1998.

¹⁰ E. Jung, M.-L. von Franz, *The Grail Legend*, Princeton 1998.

¹¹ H. Luke, *Woman and the Grail*, Oxford 1990.

knows that she knows. Natomiast ostatnim wcieleniem Dzierżącej Graala jest siostra jednego z inicjowanych rycerzy. Dindrane, która otrzymuje imię dopiero w późniejszych wersjach opowieści, towarzyszy aspirantom w ich wyprawie do niebiańskiego, wiecznego miasta Sarras i jako jedyna kobieta w micie również uczestniczy w rycie przejścia. Bez względu na to, czy wymienione bohaterki pojawiają na kartach dworskiego poematu Chretien de Troyes¹² czy na stronicach mistycznej księgi Wolframa von Eschenbacha¹³, zawsze zachowują swoje role – władczynie, przewodniczki i towarzyski. Dzierżąca Graala, Szkaradna Panna oraz Dindrane, które równocześnie stanowią jedność i uosabiają odmienne archetypy kobiecości, są konkretnymi realizacjami potrójnej bogini.

1. Dzierżąca Graala

Liczne wersje wyprawy po złote runo arturiańskiego świata, które różnią się nasileniem pojedynczych wątków lub podają sprzeczne ze sobą warianty poszczególnych czynów, są wyjątkowo zgodne co do scenariusza odwiedzin w Zamku Króla Rybaka. Rycerze przybyli do siedziby chrome-go władcy zasiadają do suto zastawionych stołów i są świadkami cudownej procesji. Nieziemskiej urody córka rannego monarchy niesie kielich, misę lub półmisek z opłatkiem, czyli objawiającego się pod wieloma postaciami Graala. Autor *Le Conte del Graal* tak oto opisuje tajemniczy korowód milczących postaci, których przewodniczką jest dzierżąca talizman dama:

Potem zjawił się Graal, niesiony oburącz przez bardzo piękną i szlachetną pannę, za którą znowu szli giermkowie. Kiedy weszła panna z Graalem, tak wielka jasność spłynęła na komnatę, że świece poblady, jak gwiazda i księżyc bledną przy wschodzącym słońcu¹⁴.

Natomiast późniejsza *Wulgata*, stanowiąca zbiór tekstów kilku anonimowych autorów, wyraźnie nadaje wydarzeniu bardziej sakralny charakter, ale pozostawia kobietę w roli osoby celebrującej:

Tuż za nim weszło do komnaty czworo dzieci prawdziwie niebiańskiej piękności, które niosły zapalone świece, potem piękna panna, ta sama, którą już poprzedniego wie-

¹² Ch. de Troyes, *O królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Wrocław 1999.

¹³ Th. Bulfinch, *Bulfinch's Mythology*, New York 1950.

¹⁴ *Opowieści...*, s. 246.

czora był ujrzał; niosła owo kosztowne naczynie okryte szkarłatnym jedwabiem, wokół niej kołysało się dwanaście kadzielnic podtrzymywanych niewidzialnymi dłońmi, pienia zaś rozlegały się nadal, słodsze niżli znieść potrafi serce ludzkie, a język wypowiedzieć¹⁵.

We wszystkich wariantach mitu z powodu wcześniejszego pouczenia każdy z aspirantów zachowuje milczenie i nie zadaje uleczonego pytania, co wielce zasmuca zebranych. Nad ranem pałac znika. Opisana fabuła odtwarza popularną w literaturze irlandzkiej opowieść o odwiedzinach herosa w zaświatach. Jedna z *echtra* opisujących czyny śmiertelników w zaczarowanych krainach, zwana *Szaleństwem Ducha*, relacjonuje podobną do dziejów rycerzy przygodę króla Conna Sto Bitew. Pogański heros podczas polowania gubi drogę we mgle. Błądząc w ciemnościach, napotyka widmowego jeźdźca, który zaprasza go do swojego domu. Przybywszy pod złoty dąb, dostrzega siedzącego na tronie gospodarza, który przedstawił się jako Lugh. Olśniewającej urody panna, nosząca imię Zwierzchność Irlandii, napełnia złoty puchar piwem i zwraca się do niebiańskiego bóstwa: *Komu mam podać puchar?* Pytanie powtarza jeszcze trzy razy – co wskazuje na jego rytualny charakter – po czym bóstwo solarne nakazuje przekazać naczynie Connowi. Drzewo, pałac i jego mieszkańcy rozplývają się we mgle. Dzięki kielichowi, który pozostaje w ręku bohatera, w dalszej części *echtra* Conn zostaje rozpoznany jako prawowity następca tronu.

Struktura obu fabuł jest niemal identyczna – bohater wkracza do mistycznych zaświatów, bierze udział w uczcie, spotyka nieruchomego władcę oraz kobietę z kielichem w ręku, pojawia się motyw próby pytania, heros zdobywa naczynie, które namaszcza go na prawowitego króla. Podobieństwa między przytoczoną *echtra* a wizytą rycerzy w zamku wyraźnie wskazują, że dziewica niosąca Graala i panna ze złotym kielichem na dworze Lughu to ta sama osoba. Pojawiająca się w *Szaleństwie ducha* Zwierzchność Irlandii to bogini-wyspa, z którą do dziś w dniu koronacji następcy tronu Wielkiej Brytanii zawierają symboliczne małżeństwo. Należy zatem uznać, że opiekunka talizmanu, który jednocześnie uważa się za Róg Obfitości, jak i kielich duchowej komunii, to występująca pod wieloma imionami w mitologii celtyckiej bogini życia, śmierci oraz cyklicznego odrodzenia.

Kolejnym dowodem na boskie pochodzenie Dzierżącej Graala jest finał przygód rycerzy, którzy opuścili Camelot i po wielu perypetiach ostatecznie pomyślnie przeszli próbę pytania. Aspirant żeni się z księżniczką, a wraz z nimi dziewice, które od dawna czekały na przyzwolenie wkroczenia w nowy etap życia, zaś stary król umiera i ustępuje tronu

¹⁵ Tamże, s. 256.

młodsze następcy. Rycerz, który łączy się w związku małżeńskim z przewodniczką świętej procesji, powtarza gest dawnych celtyckich królów zaślubiających kapłankę wielkiej bogini. Święta unia młodego herosa z żeńskim bóstwem kończyła okres zimowego postu i inaugurowała wiosenny okres odnowy. Analogicznie w micie arturiańskim, zaślubiny Gawaina lub Parsifala z córką Króla Rybaka przynoszą kres Ziemi Jałowej i przywracają upragniony ład.

Dzierżąca Graala, która jest średniowiecznym wcieleniem wielkiej bogini, uosabia pierwotną witalność, ale jej rola nie ogranicza się jedynie do bycia matką i żoną. Warto zauważyć, że to kobieta jest powierniczką i kapłanką talizmanu. Nawet w wersjach legendy, które zaadaptowały potężną narrację do przekazania chrześcijańskiej doktryny, Graal spoczywa w rękach złotowłosej damy. Obraz niewiasty trzymającej magiczne naczynie był tak głęboko zakorzeniony w micie, że cysterscy mnisi nie odważyli się jej go odebrać. Okaleczony motyw kobiecego kapłaństwa przetrwał zatem w *mythos* wyprawy, pomimo że chrześcijaństwo dołożyło szczególnych starań, żeby duchowe posłannictwo było zarezerwowane jedynie dla mężczyzn. Jak ważną rolę przewodniczki i nauczycielki poszukującego pełni kobieta, widać na przykładzie postaci Szkaradnej Panny.

2. Szkaradna Panna

Druga najważniejsza postać żeńska w *mythos* o Graalu, w przeciwieństwie do Dzierżącej Graala, nie występuje w chrześcijańskiej *Wulgacie* i tych wersjach opowieści, które skupiają się na odtwarzającej krzyżową drogę Chrystusa wyprawie Galahada. Szkaradna Panna, zwana także Cundrie, uosabia kapłankę, przewodniczkę duchową i wiedźmę, dlatego nie ma ona prawa bytu w opowieści spisanej przez cysterskich czy benedyktyńskich mnichów. Pojawia się jedynie w dziejach Parsifala i Gawaina, którzy po opuszczeniu pałacu chromego władcy ponownie wyruszają w podróż. Jednak niebawem ponownie zostają wezwani ku przygodzie, ale tym razem w sali tronowej nie pojawia się złocista panna z gałęzią w ręku, ani niesiony przez niewidzialną postać drogocenny kielich. Przybyła na grzbiecie muła lub rydwanie zaprzężonym w białe jelenie kobieta kpi ze słabości dumnych członków Okrągłego Stołu. Dama o odrażającej aparycji nakazuje rycerzom powrót do Zamku Graala, gdzie tym razem poszukującym udaje się uleczyć króla i krainę.

Skąd wiadomo, że odpychająca dama i cudnej urody córka Króla Rybaka to ta sama osoba? O wspólnej tożsamości postaci, niosącej relikwię

dziewicy i wypominającej poszukującemu milczenie czarnej damie informują autorzy romansów, wyraźnie podkreślając zależność pomiędzy obiema bohaterkami. Zwierzchność Irlandii i arturiańska strażniczka Graala posiadają zatem kolejną istotną cechę wspólną: objawiają się poszukującemu zarówno w pięknej, jak i monsturalnej postaci. Opisywana przez irlandzkich poetów przemiana bogini z odpychającej staruchy w urzekającą młodkę jest alegorycznym przedstawieniem smaganej zimowym wiatrem wyspy, która na wiosnę porasta szmaragdową trawą i rozkwita girlandami kwiatów¹⁶. Nadworny *conteur* Filipa Flandryjskiego maluje przed oczami słuchaczy niepochlebny obraz przybyłej do Camelot powierniczki życiodajnego talizmanu:

Trzeciego dnia ujrzeni pannę nadjeżdżającą na brązowym mule, z biczem w prawej ręce, jej włosy zwisały czarnymi, splecionymi warkoczami, a jeśli księga opisuje ją prawdziwie, nie było nigdy tak szkaradnej istoty, chyba w piekle. Jej szyja i dłonie czarniejsze były niż żelazo, choć mniej były brzydkie niż cała reszta. Oczy miała jak szparki, małe jak u szczura, nos jak u małpy czy kota, wargi jak u osła lub woła, zęby barwą przypominały żółtka, a brodę miała niczym koza¹⁷.

Ciało córki Króla Rybaka uległo przemianie z pięknego i witalnego, w odpychające i bezpłodne po zakończonej niepowodzeniem próbie pytania. Odrażająca aparycja Szkaradnej Panny, tak jak zimowy strój Ériu, oddaje bezpłodność i martwość Ziemi Jałowej. Natomiast pojawiające się w zacytowanym fragmencie zwierzęce cechy Cundrie ukazują chaos, w jakim znajduje się dotknięte suszą królestwo. Przemieszanie form, w tym przypadku cech małpich, szcurzych i kozich z kształtami ludzkimi, jest cielesną emanacją stanu pomiędzy – stanem, w jakim utknęła kraina oraz rycerz, który nie zdołał sprostać sprawdzianowi. Brzydota Szkaradnej Panny to oczywiście próba, która ma poruszyć wstrzymane koło przemian, a tym samym przywrócić święty cykl życia i śmierci, a także wykazać, że poszukujący pomyślnie zakończył ryt przejścia. Inicjowany w dojrzałość, poszukujący swej tożsamości rycerz musi wznieść się ponad cielesność i udowodnić, że rozumiał duchowy wymiar Graala. Rozwiązanie wyzwania stawianego przez *Hidieous Damsel* to kolejny dowód na nierozzerwalny związek między nią a Dzierżącą Graala. W przypisie do rozdziału omawiającego magię i mit w *Antropologii strukturalnej* Claude Lévi-Strauss opisuje popularny w materii bretońskiej motyw, który występuje także w micie arturiańskim jako jedna z przyczyn Rycerzy Okrągłego Stołu:

¹⁶ R. S. Loomis, dz. cyt., s. 60.

¹⁷ Tamże, s. 49.

Chodzi z jednej strony o „old hag”, starą czarownicę o odpychającym wyglądzie, która stawia, przez swe fizyczne zjawienie się, zagadkę młodemu bohaterowi; jeśli rozwiąże on zagadkę – tzn. odpowie na zaloty odrażającej kreatury – znajdzie nad ranem w swym łóżu młodą, radosną kobietę, która umożliwi mu osiągnięcie suwerennej władzy (w tej formie jest to również temat celtycki)¹⁸.

Podany przez francuskiego badacza motyw powtarza schemat fabularny poszukiwań Graala. Wiedźma o obliczu oszpeconym świńskim ryjem to oczywiście potrójna bogini w swoim aspekcie staruchy, która po świętych zaślubinach z młodzieńcem przemienia się w młodą pannę – w tym wypadku w uosabiającą moc narodzin matkę. Dla Celtów świnia była ucieleśnieniem płodności, dlatego wraz z innymi talizmanami pomagającymi w reinkarnacji wkładali jej kości do grobów i kurhanów. Należy także pamiętać, że dzik to kanoniczny przeciwnik mitologicznych herosów, którzy byli poddawani tej próbie, aby zdobyć rękę córki króla, a w konsekwencji zająć jego miejsce na tronie. Zabicie lub spętanie pustoszącego ziemię odyńca symbolizowało okiełznanie chaosu i nastanie nowego społecznego ładu. Zatem zaślubiny rycerza z oblubienicą ze świńskim rykiem łączą w sobie dwa kanoniczne tematy celtyckie: cykliczne odrodzenie oraz święte małżeństwo z boginią. W przytoczonym fragmencie *Antropologii strukturalnej* Lévi-Strauss porównuje ślub Gawaina ze szpetną panną do rozwiązywania zagadki – czyli do ujawnienia prawdziwej natury rzeczy, co niemal zawsze jest ostatnim etapem rytu przejścia. Moment ostatecznego sprawdzianu poszukującego Graala określa się jako Próbę Pytania. Takiej właśnie próbie zostaje poddany rycerz, który odpowiada twierdząco na wyzwanie *old hag* i zgadza się połączyć z nią świętą unią. Przygoda Gawaina nie pojawia się w kanonicznej fabule o poszukiwaniu życiodajnego talizmanu, stanowi oddzielną opowieść, a pomimo to wyraźnie powtarza tę samą strukturę mityczną. Szkaradna Panna to upostaciowiona Ziemia Jałowa, która zostaje uleczone przez pomyślne przejście próby pytania. Zatem zdobycie ręki damy ze świńskim rykiem, bogini przemieniającej się z aspektu staruchy w matkę, jest tożsame z odnalezieniem Graala.

Skoro Dzierżąca Graala została w poprzednim rozdziale zidentyfikowana jako archetypiczna matka, to *old hag* jest boginią w ostatniej fazie cyklu, zwaną *the Crone*. Na wyraźny związek Szkaradnej Panny ze sferą śmierci wskazuje jej mniej oczywiste wcielenie, które Chrétien de Troyes stawia na drodze prostodusznego rycerza. Parsifal, który milczał w trakcie procesji Graala, tuż po opuszczeniu siedziby Króla Rybaka spotyka pannę

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 194.

trzymającą w ramionach ciało zamordowanego kochanka, która wyjawia mu zasadę działania pytania:

Percewał Nieszczęsny. Ach, nieszczęsny Percewale, biada, żeś nie zadał tamtych pytań! Byłaby wielka łaska dla zacnego, kalekiego króla, który odzyskałby władzę w nogach i mógłby władać swą krainą¹⁹.

Oplakującą ukochanego białogłowę identyfikujemy jako inkarnację Szkaradnej Panny dzięki dwóm istotnym cechom: a) nieszczęśliwa dama poucza rycerza; b) nie jest brzydka, ale trzyma w ramionach martwe ciało, które symbolizuje nieurodzaj i Ziemię Jałową. W niektórych wersjach mitu Cundrie ma w rękach misę, na której spoczywa zakrwawiona głowa. Znawcy mitu arturiańskiego, zajmujący się przede wszystkim etymologią poszczególnych wątków, długo uważali spotkanie rycerza z płaczącą damą za frenetyczną wstawkę poety, który dał się ponieść wyobraźni. Nie dostrzegali żelaznej konsekwencji, z jaką wielka bogini objawia się w micie w swoich trzech, przenikających się aspektach. Lamentująca panna trzyma srebrny talerz, a zatem można założyć, że to jedna z wielu postaci Dzierżącej Graala. W tym przypadku nie jest to jednak uosabiająca narodziny kobieta-matka, ale bogini śmierci, której Celtowie zwyczajowo składali w ofierze ucięte głowy wrogów. Szkaradna Panna, która jest awatarem fazy liminalnej, jawi się na tym etapie narracji jako władczyni podziemia i zaświatów. Heros, który odpowiada na jej wezwanie i ponownie wyrusza w podróż do Zamku Króla Rybaka, zatacza celtyckie koło duchowej reinkarnacji. Mając za przewodniczkę boginię w aspekcie staruchy, przechodzi przez rytualną śmierć i odradza się w Graalu.

Jak widać na przykładzie zacytowanego fragmentu, rolą Szkaradnej Panny jest wyjaśnienie Parsifalowi i Gawainowi tajemniczej próby pytania. Postać ta stanowi przeciwwagę dla figury nauczyciela oraz uniemożliwiającej dojrzewanie wdowy, którzy we wcześniejszym fragmencie mitu zabraniają rycerzowi zadawania pytań. Pokraczna dama pełni zatem funkcję przewodniczki, która pomaga inicjowanemu zerwać ze społecznymi nakazami, oderwać się od ciężaru biograficznego i rozpocząć nową, świadomą egzystencję. Podczas pierwszej podróży do siedziby chorego monarchy, kiedy dochodzi do spotkania z Dzierżącą Graala, poszukujący jest nieświadom swoich działań. W przypadku Parsifala, który opuszcza matkę posiadając ontologiczny status dziecka, nie pojawia się nawet odczucie, że bierze on udział w *quest for the Grail*. W trakcie drugiej wprawy aspirant wyrusza na poszukiwania w pełni świadomy jej celu oraz znaczenia. Towarzyszy mu Szkaradna Panna, która uosabia

¹⁹ Tamże, s. 54.

chaotyczny stan kosmosu, duchową pustkę oraz amorficzną tożsamość poszukującego. Odrażająca postać przewodniczki, będąca *par excellence* obrazem Ziemi Jałowej, symbolizuje zatem wszystkie stany „pomiędzy”, w których nieustannie znajduje się człowiek w trakcie swojego życia. W narracji mitycznej jej bolesna brzydota nieustannie przypomina o pierwotnej banicji, czyli o wygnaniu człowieka z raj, które miało miejsce *in illo tempore*. Cundrie jest zatem archetypem Sophii, nieskończonej boskiej mądrości, która nie pozwala zapomnieć i jednocześnie wskazuje drogę powrotu do tak upragnionego przez niemal wszystkie kultury, stanu pierwotnego – Graala.

3. Graal jest kobietą

Czym zatem jest misa, kielich lub cyborium przekazywane przez córkę Króla Rybaka rycerzowi, który udowodni, że jest jej godzien? Za sprawą dzieła Malory’ego w kulturze masowej utrwalił się obraz kielicha, z którego pił Chrystus w trakcie ostatniej wieczerzy lub do którego Józef z Arymatei zebrał krew Zbawiciela. Pomnażany przez pogański róg obfitości pokarm został zidentyfikowany z duchową strawą, rytualna procesja w zamku Króla Rybaka stała się komunią świętą, zaś jego moc zapewniania nieśmiertelności przerodziła się w życie wieczne duszy. Na gruncie kultury chrześcijańskiej Graal jest wyraźnie identyfikowany z Jezusem Chrystusem, czyli jest symbolem męskim. Jednak taka etymologia pochodzenia naczynia pojawia się dopiero w późnym cyklu *Wulgaty*. Natomiast w *Percifalu* Chretien de Troyes i u obu jego anonimowych kontynuatorów Graal, pisany z małej litery, nie ma nic wspólnego z chrześcijańską relikwią. W najwcześniejszych wersjach mitu arturiańskiego francuscy poeci zgodnie twierdzą, że niegdyś talizmanów pomnażających jadło i zapewniających wieczną młodość było znacznie więcej. U każdego źródła i studni mieszkała jego dziewicza strażniczka, która darowała Graala wybranemu przez siebie śmiałkowi. Władzę nad krainą objął jednak nieprawowity władca – w domyśle: nie wybrany przez Zwierzchność – który wraz ze swoimi rycerzami zgwałcił panny u źródła. W konsekwencji wody wyschły, ziemia stała się bezpłodna, zaś dziewice wraz z Graalami odeszły z tego świata.

W świetle streszczonej legendy odpowiedź na zadane wcześniej pytanie, czym jest tajemniczy talizman, jawi się jako oczywista. Dzierżąca Graala-Szkaradna Panna, będąca centralną postacią mitu, jest w istocie Graalem. Carl Jung w swojej kanonicznej pracy *Symbols of Transformation* dowiódł, że naczynie jest odwiecznym symbolem kobiecości

– porównał je do łona, w którym dochodzi do alchemicznej przemiany²⁰. Skojarzenie kotła, misy lub kielicha z macicą czyni z nich uniwersalną metaforę kobiety jako naczynia. Ciało zdolne dawać nowe życie jest tradycyjnie identyfikowane z boską materią, czyli ziemią, a w przypadku omawianego *mythos* – z boginią-wyspą. Skoro ciężarna kobieta jest postrzegana jako życiodajna gleba, to jej łono należy uznać za ukryte wnętrze żeńskiego bóstwa, czyli grób. Struktura ciało-macica-ziemia-grób występowała w wielu kulturach, które chowały swoich zmarłych w postaci embrionalnej, licząc na ich odrodzenie się w mistycznym łonie. Symbolikę tę odnajdziemy także u wierzących w cykl reinkarnacji Celtów, a tym samym nie dziwi jej obecność w micie arturiańskim. Dowodu na to twierdzenie dostarcza nam dzieło pióra Roberta de Boron²¹. Późna wersja mitu o Graalu, która oddaliła się od pogańskiego źródła i wypłynęła na pełne wody religii chrześcijańskiej, dokonuje re-narracji łacińskiej Pieśni Nikodemusa²². W apokryficznej opowieści uwięzionego Józefa z Arymatei odwiedza ukrzyżowany poprzedniego dnia Jezus Chrystus. Uczeń Zbawiciela żąda, aby ten udowodnił, że faktycznie jest Synem Bożym i wskazał mu swój grób. Średniowieczny poemat opisuje te same wydarzenia, z tą różnicą, że Chrystus nie prowadzi Józefa do miejsca swojego pochówku, ale pokazuje mu misę, do której zebrano jego krew. Jednoznacznie wskazuje to, iż grób jest synonimem misy – czyli jednej z postaci Graala.

Graal jest zatem macicą, w której dokonuje się transformacja ciała i ducha, co łatwo wykazać na przykładzie podanego na początku rozdziału scenariusza odwiedzin w Zamku Króla Rybaka. Przybyli do miejsca ukrycia talizmanu rycerze nie posiadają imienia. Dopiero poprzez doświadczenie Graala dowiadują się, kim są i skąd pochodzą. Odwiedziny w pałacu starego króla to zejście do krainy śmierci – symbolicznego grobu. Spotkanie z Dzierżącą Graala okazuje się zatem ponownymi, tym razem w pełni udanymi, narodzinami z ciała doskonałej, bo archetypicznej matki. Należy zaznaczyć, że jest to odrodzenie duchowe i kulturowe, gdyż inicjowany heros pozostaje w pełni sił witalnych. Dopiero połączenie motywu świętego małżeństwa z symboliczną reinkarnacją w mistycznym Graalu-macicy daje pełną perspektywę interpretacyjną dla roli kobiet w micie arturiańskim.

Jessie Weston i Helen Luke odczytują opowieść o gwałcie na pannach u źródeł jako zerwanie unii między kobietą i mężczyzną, która musi być odnowiona poprzez odnalezienie Graala. Z podanej między innymi przez Manessiera²³ historii wyraźnie wynika, że gwarantem kosmicznego ładu

²⁰ C. G. Jung, *Symbols of Transformation*, New York 1959.

²¹ Th. Bulfinch, dz. cyt., s. 317.

²² R. S. Loomis, dz. cyt., s. 27.

²³ Th. Bulfinch, dz. cyt., s. 413.

jest jedność obu płci, zaś przyczyną powstania Ziemi Jałowej nie jest rana Króla Rybaka, ale przemoc zadana kapłankom. Na bezpośredni związek między kosmosem a ciałem powierniczek talizmanu wskazano w rozdziale poświęconym Szkaradnej Pannie. Zakłócony porządek i susza przemieniły nadobne krągłości bogini-matki w wyschnięte kikuty bogini-staruchy. W takim ujęciu, wydawałoby się dobrze znanej narracji o męskiej inicjacji, na plan pierwszy zdecydowanie wysuwa się znaczenie pierwiastka żeńskiego. To kobieta jest ostateczną przyczyną i celem wyprawy. Pod jej przewodnictwem aspirant pomyślnie przechodzi ryt inicjacji, w wyniku którego zostaje ponownie narodzony, a następnie zawiera święte małżeństwo i osiąga doskonałość.

W legendach, których wątki odnajdujemy w materii arturiańskiej, pojawia się kilka magicznych naczyń. Pośród nich znajduje się zdolny wykarmić całą armię kocioł Dagdy, a także ten należący do Brana, którego mocą było przywracanie poległych w bitwie wojowników do życia. Kocioł Ceridwen, podobnie jak nordycki Sinnreger, zapewniał wszechwiedzę każdemu, kto skosztował choćby kropli ugotowanego w nim jada. Emma Jung w *The Grail Legend* uznaje *the vessel* za jedną z pierwszych manifestacji kultury, która skupia w sobie siłę dawania i podtrzymywania życia, a także umożliwia samopoznanie oraz oświecenie²⁴. Dwa najistotniejsze pola symboliczne naczynia (Graala) pokrywają się zatem z archetypicznymi rolami, jakie w kulturze pełni potrójna bogini. Graal rozumiany jako Róg Obfitości tożsamy jest z odpowiedzialną za cykl życia i śmierci matką, zaś jego zdolność do przemiany aspiranta i obdarzenia go wszechwiedzą to moce tradycyjnie przypisywane aspektowi staruchy. Bez wątplenia zatem mit arturiański zawiera dwa wyraziste i silne modele kobiecości – archetyp rodzicielki, żony, opiekunki, a także kapłanki, nauczycielki, przewodniczki. Pozostaje natomiast jedna niewyjaśniona kwestia: czy w opowieści o Graalu wielka bogini objawia się w całej swojej pełni? Teksty opisujące dzieje rycerzy Okrągłego Stołu nie zyskałyby statusu mitu, gdyby nie zawierały komplementarnego zespołu archetypów oraz modeli zachowań. Aspekt dziewicy odgrywa znaczącą rolę w systemie symboli zawartych w opowieściach o poszukiwaniu życiowego spełnienia. Siostra Parsifala, zwana Dindrane, a gnostyckiej wersji mitu określana mianem Sophii, pomimo piętna jakie odcisnęło na niej chrześcijaństwo zachowała wiele ze swojej pogańskiej przeszłości. W *mythos* wyprawy po Graala, który można uznać za pierwszą podróż przedstawiciela kultury europejskiej, napotykamy na jedyny w swoim rodzaju motyw inicjacji kobiety.

²⁴ E. Jung, M.-L. von Franz, dz. cyt.

Bibliografia

- Baigent Michael, Leigh Richard, Lincoln Henry, *Święty Graal. Święta krew*, przeł. R. Sudół, Książka i Wiedza, Warszawa 1994.
- Brown Dan, *Kod Leonarda da Vinci*, przeł. K. Mazurek, Albatros/Sonia Draga, Katowice 2004.
- Bulfinch Thomas, *Bulfinch's Mythology*, Modern Library, New York 1950
- Campbell Joseph, *Transformation of Myth Through Time*, Harper Perennial, New York 1990.
- de Troyes Chretien, *O królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Siedmiogród, Wrocław 1999.
- Eliade Mircea, *Aspekty Mitu*, przeł. Piotr Mrówczyński, KR, Warszawa 1998.
- Jung Carl Gustav, *Symbols of Transformation*, Princeton University Press, New York 1959.
- Jung Emma, von Franz Marie-Louise, *The Grail Legend*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- Lévi-Strauss Claude, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, KR, Warszawa 2000.
- Loomis Roger Sherman, *Graal. Od celtyckiego mitu do chrześcijańskiego symbolu*, przeł. J. Piątkowska, Znak, Kraków 1998.
- Luke Helen, *Woman and the Grail*, Old Perspectives, Oxford 1990.
- Malory Thomas, *Le Morte D'Arthur*, vol. 1 i 2, The Penguin English Library, Oxford 1970.
- Opowieści Okrągłego Stołu*, oprac. J. Boulenger, przeł. K. Dolatowska, T. Komendant, PIW, Warszawa 1987.
- Weston Jessie, *From ritual to romance*, Cambridge University Press, Cambridge 1920.

Olga Szmidt

Popkultura i filozofia – horyzont ironicznego dialogu Szczególny przypadek Andy’ego Warhola

Filozofia Warhola od A do B i z powrotem została wydana w 1975 roku, gdy Andy Warhol był tyleż uznanym artystą, co jedną z wielkich gwiazd popkultury. Ta ambiwalencja, której nie zniósłby modernistyczny model artysty, odnajduje, jak można sądzić, wiele zbliżonych przykładów w świecie współczesnej literatury i filozofii. Znanych jest przecież co najmniej kilku istotnych naukowców, którzy jednocześnie zajmują się powieściopisarstwem (najbardziej wyrazistym tego przykładem jest z pewnością Umberto Eco), docierając do szerokiego grona odbiorców. W przypadku Warhola problem jest jednak z innych powodów skomplikowany. Nie rozdzielał on rozmaitych sfer swojej twórczości, nie uznawał jej części za mniej istotną od reszty. Jego artystyczne ambicje dotyczyły czegoś zupełnie innego:

Zacząłem zazdrościć Levi Strausowi. Chciałbym wynaleźć coś takiego jak jeansy. Coś, co by mi zapewniło miejsce w pamięci potomnych. Jakiś przedmiot powszechnego użytku. Usłyszałem siebie mówiącego: „Chcę umrzeć w moich jeansach”¹.

Jeansy, Coca-Cola, batoniki, plastry przeciwmarszczkowe, programy talk-show, celebryci, *beautiful people*, codzienne życie towarzyskie i osobiste, to może najlepiej widoczne spośród tematów poruszanych w *Filozofii*... Charakterystyczny sposób, w jaki Andy Warhol formułuje myśli jest tyleż dobrze rozpoznawalny w kulturze, co przyjmowany, jakie można odnieść wrażenie, w sposób automatyczny, w dodatku obarczony szeregiem utrwalonych sądów na jego temat. W swoim artykule chciałyby zaproponować spojrzenie na tę niewielką książeczkę w nieco inny

¹ A. Warhol, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, przeł. J. Raczyńska, Warszawa 2005, s. 17.

sposób. Mając w pamięci szereg ustaleń historyków sztuki na temat twórczości Warhola, odnosić będę się niemal wyłącznie do tego, co oferuje on czytelnikowi pod tytułem *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*. Postaram się prześledzić, w jaki sposób autor odnosi się do wyobrażeń na temat filozofii, sztuki i – a może przede wszystkim – swojej roli – roli artysty – we współczesności. Warta odnotowania wydaje się tu także poetyka wypowiedzi – kompozycja, konwencje, jakie wykorzystuje, sposób, w jaki odnosi się i do postaci, z którymi rozmawia, i do czytelnika. Ukształtowanie językowe tekstu, oscylującego pomiędzy filozofią a popkulturą, w którym Warhol, na wskroś ironicznie, odnosi się zarówno do kultury, jak i samego siebie, wydaje mi się kluczowe.

W jednym z pierwszych zdań *Filozofii*... Warhol pisze:

Pewien krytyk nazwał mnie kiedyś ‘personifikacją NICOŚCI’ i nie wpłynęło to pozytywnie na moje pojmowanie ‘egzystencji’. Potem stwierdziłem, że egzystencja jest NICZYM, i od razu poczułem się lepiej. Ale wciąż mam taką idee fixe, że patrząc w lustro nie zobaczę nikogo, NIC! [...] NICOŚĆ nie jest nudna – wiem to na pewno².

[...] i jeżeli naprawdę wierzysz w NIC, możesz napisać o tym książkę³.

Trudno nie odnieść wrażenia, że u podstaw wszystkich rozważań Warhola, ale też ich głównym tematem, jest pustka. Postmodernizm, eksponując swój ironiczny stosunek do kultury, filozofii czy wreszcie rzeczywistości, wykonuje w gruncie rzeczy podobny gest, uzasadniając go szeregiem wcześniej poczynionych rozpoznań. W przypadku Warhola, który z nicości uczynił centrum swojej działalności artystycznej, diagnoza czy może intuicja wyrażona jest w nonszalanckim geście afirmacji – stwierdzenie, że „egzystencja jest niczym” go nie przeraża. Jedynie obawa, że jego odbicie zniknie – a więc, w gruncie rzeczy jego wizerunek lub, idąc jeszcze dalej, on sam – urasta do obsesji (wyrażonej, podkreślmy, ironicznie). Istotne jest także co innego – Warhol z całą mocą podkreśla atrakcyjność nicości czy wręcz ekscytację wynikającą z faktu jej odkrycia. Odkrycie nicości nie staje się podstawą dramatycznego wołania o sens czy poszukiwania możliwości wyjścia z tego stanu. Na pozór pesymistyczna wizja nie okazuje się blokadą twórczości. Także nicość można twórczo spożytkować, więcej: także nicość można opisać i sprzedać, bawiąc się przy tym doskonale. Warto tu podkreślić znamiennej deklarację Warhola – nie mówi on o braku wiary w cokolwiek, mówi o wierze w nic. Szeregi afirmatywnych gestów, ironiczny dialog, pełny pozornie niepoważnych deklaracji, nie dają się przełożyć na inne katego-

² Tamże, s. 10–12.

³ Tamże, s. 148.

rie, przetłumaczyć na akademicki język. Jean Baudrillard problem rozpoznaje podobnie, waloryzując go jednak zupełnie inaczej – jest jednoznacznie pesymistyczny⁴. W przeciwieństwie do ironicznego i zachwyconego jednocześnie⁵ Warhola. Te przeciwne, jak mogłoby się wydawać, postawy mogą wskazywać także na ambiwalencję, jaka widoczna jest w myśli postmodernistycznej – apologia najbliższa wydaje się często przerażeniu. W *Spisku sztuki* Jean Baudrillard pisze:

Przedmiot, którego brak, nie jest jednak tak naprawdę *niczym*, to przedmiot, który nie przestaje stanowić obsesji, nawiedzać swą immanencją, swą pustą i niematerialną obecnością. Cały problem polega na tym, by na skraju nicości nicość tę zmaterializować [...] Sztuka nie jest nigdy mechanicznym odwzorowaniem pozytywnych czy negatywnych warunków panujących w świecie, jest raczej jego spotęgowanym złudzeniem, hiperbolicznym zwierciadłem. W świecie skazanym na niezróżnicowanie sztuka może je jedynie pomnażać. Krążyć wokół pustki obrazu, przedmiotu, którego już nie ma⁶.

Warhol, rozgrywający swój spektakl na poziomie symbolicznym, stroniąc jednocześnie od, by zaczerpnąć ze słownika psychoanalizy, realnego, krąży z ochotą wokół pustki. W swojej twórczości, zgodnie z tym, co pisze Baudrillard, nie reprodukuje bezmyślnie rzeczywistości konsumpcyjnego społeczeństwa, jego fantazmatów i symboli. Przeniesienie ich w obręb sztuki będzie w gruncie rzeczy podobnym gestem do tego, jaki wykonuje Warhol w swojej *Filozofii...* Cytując i wspominając codzienne zdarzenia, zwyczajne, trywialne rozmowy, opisując zakupy i swoje gospodarstwo domowe, określa te zapiski mianem swojej filozofii. Wszystkie te działania skłaniać mogą do zastanowienia nad wspomnianą kwestią – czym jest owa pustka, czy można podjąć próbę jej zdefiniowania. Nasuwająca się tu odpowiedź, jakoby to sam Warhol był nicością, pustką wokół której krąży jego sztuka, wydaje się warta rozważenia. Wielokrotnie podkreśla on bowiem, że nie jest niezbędny do funkcjonowania swojej *Fabryki*, że jest tylko maszyną, że jego podmiotowość nie jest niczym, w czym można było niegdyś upatrywać źródła twórczości.

Oslabienie pozycji podmiotu w postmodernizmie jest jednym z istotniejszych problemów. Kryzys podmiotu zdaje się warunkować wszystkie pozostałe, przeformułowywać inne kategorie i wpływać na sposoby definiowania – także rzeczywistości. Bez wątplenia wpływa to na rozu-

⁴ Zob. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 175–189.

⁵ Rozgraniczenie tych dwóch odległych postaw wydaje się jedną z większych trudności w czytaniu *Filozofii...* Ważne jest także, żeby dostrzec, że ironia nie jest okazjonalna, ale staje się strategią Warhola.

⁶ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 44.

mienie kategorii – tak ściśle z podmiotowością związanej – autora, który przestaje być postrzegany jako gwarant sensu, instancja dominująca w akcie komunikacyjnym. Okazuje się on być „wydany na pastwę kontekstów”⁷ i, można by dodać, odbiorcy. Michel Foucault rozumie autora jako rodzaj przestrzeni koniecznej do wypełnienia, kluczowe jest tu pojęcie sygnatury, określające pewną klasę tekstów⁸; Roland Barthes narodziny czytelnika łączy ze śmiercią autora – to właśnie moment pojawienia się tekstu, uwolnienia go od apodyktycznego depozytariusza sensu⁹. Warhol, w swoich deklaracjach i praktyce artystycznej, wydaje się niemal urzeczywistniać te przekonania, wcielać je w życie. Uważa siebie za przetwarzającego, w niewielkim stopniu, to, co w kulturze było już wcześniej. Co więcej – uwielbia resztki, odpady:

[...] jeśli zdołasz z tych resztek zrobić coś dobrego albo przynajmniej interesującego, to zaoszczędzisz materiał. Twoja firma funkcjonuje jako produkt uboczny innej firmy, która oczywiście musi sprostać konkurencji. To wszystko opiera się na zasadach ekonomii. A poza tym, jak już wcześniej powiedziałem, wszelkie pozostałości są zabawne i pobudzają wyobraźnię. [...] W dwóch sprawach nie stosuję mojej filozofii wykorzystywania odpadów – w kwestii domowego zwierzaka i w kwestii jedzenia¹⁰.

Ekonomia, jaka przyświeca „filozofii resztek”, istotna jest w całym projekcie Warhola. Nie interesuje go sztuka elitarna, nie wydaje się atrakcyjne stworzenie „dzieła”. Odnosząc się do sztuki, mówi na przykład:

Lubię pieniądze na ścianie. Przypuśćmy, że chcesz kupić obraz za 200 tys. dolarów. Moim zdaniem powinieneś te wszystkie banknoty przypiąć do sznurka i powiesić na ścianie. Kiedy ktoś przyjdzie do ciebie z wizytą, od razu zobaczy pieniądze na ścianie¹¹.

Wartość dzieł sztuki jest w myśl tego, co twierdzi Warhol równa ich wartości rynkowej. W jednym z najsłynniejszych cytatów, mówi wręcz, stopniując swoje spostrzeżenia, że „dobry interes jest sztuką najwyższą”. Nic więc po przeświadczeniach o nieprzekładalności wartości sztuki na dobra materialne – dla Warhola wyznacznikiem tego, co jest wartościowe, jest to, jaką kwotę może za to uzyskać. Myślenie w kategoriach

⁷ A. Burzyńska, wykłady w ramach kursu *Ponowoczesność, poststrukturalizm, postmodernizm* w roku akademickim 2008/2009 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁸ M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 199–219.

⁹ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 1999, s. 247–251.

¹⁰ A. Warhol, dz. cyt., s. 77–78.

¹¹ Tamże, s. 106.

rynkowych nie jest jednak jednoznaczne z minimalizacją ambicji artystycznych. Gest, który wykonuje Warhol to coś więcej – oznaczać może z jednej strony przekonanie o wysokiej wartości swojej sztuki, która może stać się w szranki z innymi produktami (nie tylko dziełami sztuki), z drugiej zaś, że model modernistycznego artysty, który cierpiąc biedę za życia, sławę uzyskuje wiele lat po śmierci, nie jest interesujący w realizacji.

Bogactwo, konsumpcja i wygodny styl życia są dla Warhola wielkimi przyjemnościami, z których czyni kolejno tematy swojej twórczości. Wzajemna zależność tych dwóch płaszczyzn jest oczywista – artysta przedstawia w swojej sztuce to, co jest dla niego istotne, z kolei to, co istotne uzyskać może za pomocą swojej sztuki. Owocem jego twórczości ma być sława, mimo że, jak przyznaje, także ona niesie ze sobą zagrożenia. Wspomina tu nader wyraziste zdarzenie – gdyby nie był Andym Warholem, nikt by go nie postrzelił. Nie ekscytuje go jednak wizja artysty zamkniętego w wieży z kości słoniowej, choć pewnie pewnym jej wariantem mogłaby być *Fabryka*, ale życie celebryty. I znów – maluje tych, którzy fascynują go najbardziej, a zna ich dlatego, że jest jednym z nich. Sytuacja wydaje się tu niewiele różnić od tej, którą można obserwować w wielu przykładach z epok wcześniejszych. Artysta chętnie odnosi się do swojej, by tak tradycyjnie rzec, warstwy społecznej. Prawidłowość jest więc zachowana – w miejsce martwej natury – butelki Coca-Coli, zamiast obrazu – banknoty. Paradoksalność twierdzeń objawia się także w tym, że to właśnie dzięki utrzymaniu modelu kultury, w którym dzieła sztuki stają się towarami ekskluzywnymi, odnosi Warhol tak wielki sukces finansowy. Ironiczne wypowiedzi i działania wydają się tylko napędzać ten proces – to odbiorcy „uważniają” tę sztukę, artysta nie chce być zobowiązany, by o ich uwagę zabiegać.

Wart zauważenia wydaje się tu także sposób konstruowania tekstu – poza fragmentami, w których prezentuje Warhol refleksje na rozmaite tematy, znaczną część książki stanowią jego rozmowy z B. Najważniejsza postać¹² ukrywająca się pod tym inicjałem to przyjaciółka Brigid Berlin. Na samym początku Warhol pisze:

Budzę się i dzwonię do B.
B to ktoś, kto pomaga mi zabijać czas. B i ja.
B jest kimś, a ja jestem nikim¹³.

Traktując raz to jako lustro, raz jako innego, wobec którego może konstruować swoje przemyślenia, Warhol stale potrzebuje B. Podstawowa

¹² Sądzić można, że nie jest to jedna osoba – pod koniec jest to wyraźnie mężczyzna, wcześniej kobieta.

¹³ A. Warhol, dz. cyt., s. 7.

potrzeba bliskiego kontaktu z drugą osobą jest tu zaspokojona przede wszystkim za pośrednictwem telefonu. Warhol wielokrotnie podkreśla, jak komfortowe jest to dla niego rozwiązanie. Zestawiając ciągle siebie samego, swoje przekonania i przyzwyczajenia z B, przedstawia je Warhol dynamicznie. Rozmowa, nawet jeżeli nie miała w rzeczywistości miejsca, pozwala mu także na stworzenie sytuacji, w której wygłaszane opinie spotykają się z natychmiastową reakcją, korektą czy krytycznym odniesieniem drugiej strony. Gdzie indziej mówi:

Ludzie podróżujący ze mną – różni B – muszą pełnić rolę tłumaczy/buforów pomiędzy mną a kulturą, w której się poruszam, muszą także dostarczać mi rozrywki, ponieważ bardzo źle znoszę brak amerykańskiej telewizji. Muszą być dobroduszni i mieć anielską cierpliwość, by sprostać zadaniom, którymi ich obarczam, i nie stracić przy tym sił, bo przecież trzeba jeszcze wrócić do domu¹⁴.

Z cytatu tego wnioskować można by, że „różni B” to postaci wykorzystywane przez Warhola, zmuszane do tego, aby być mu posłuszne i zupełnie oddane. O ile nie sposób odrzucić takiej interpretacji, o tyle interesujące wydaje mi się tu także co innego. Warhol musi funkcjonować w obecności kogoś, musi mieć kogoś, kto zapewni mu stabilną sytuację, także tę towarzyską. Potrzebuje także innych do tego, aby umożliwili mu zarówno kontakt z innymi ludźmi, z „kulturą”, jak i przestrzeń formułowania myśli. Warhol, towarzyski i stroniący od towarzystwa zarazem, funkcjonuje w relacjach, nie w odosobnieniu. Odnosi się do siebie, czyniąc z tego często centrum zainteresowania, ale przy udziale i przy pomocy innych.

Popularność jego wizerunku, porównywalna do najslawniejszych dzieł plastycznych, świadczy nie tylko o tym, że Andy Warhol w prezentowanych w *Filozofii...* autodiagnozach ironicznie i przewrotnie grał z odbiorcą, tradycją, pojęciami sławy czy wreszcie podmiotu twórczego, ale także, że jego pozycja była na tyle silna, że mógł pozwolić sobie na takie samo-unieważniające gesty. Diagnozowana atrofia podmiotu wydaje się być więc tyleż słusznie, co zbyt pospiesznie, siłą czy to przesądów na jego temat, czy z powodu ochoty na znalezienie ilustracyjnego przykładu, odnoszona do Warhola. Nie ulega raczej wątpliwości, że tworząc swoje serigrafie wpisuje się on w rozpoznania teoretyków dotyczące depersonalizacji sztuki¹⁵. Nie proponując dzieł „jedynych i niepowtarzalnych”, już

¹⁴ Tamże, s. 151.

¹⁵ W słynnej książce *Struktura nowoczesnej liryki*, Hugo Friedrich rozważa ten problem bardzo szczegółowo odnosząc się do liryki modernistycznej, jednak jeśli spożytkować jego rozpoznania do określenia także innych dzieł sztuki, okaże się, że jest to tendencja o znacznie szerszym zasięgu. Wydaje się wręcz, że postmodernizm jest możliwie najskrajniejszą formą owej depersonalizacji, jaka miała do tej pory miejsce w sztuce.

poprzez sam wybór techniki, Warhol podważa jednocześnie tradycyjne przekonania dotyczące inwencji czy wyjątkowości dzieła sztuki. W jego *Fabryce* dzieła sztuki powstają w setkach egzemplarzy, podobnie zresztą jak przedmioty, które na najpopularniejszych obrazach są zwielokrotnione. Ich masowość jest pozorna – marka, a pojęcia tego używam nieprzypadkowo, Warhola jest absolutnie niepowtarzalna. Podobnie on sam, mimo że określał siebie jako maszynę, dla odbiorców nią nie był. Stał się idolem, bohaterem tabloidów, milczącą¹⁶ gwiazdą wywiadów. Niezwykła popularność jego wizerunku, jego portretów świadczy o tym może najdobitniej. Uśmiercenie autora, zmieniające relację odbiorcy z dziełem, które staje się centrum zainteresowania, nie przynosi jednoznacznych efektów. Andy Warhol wielokrotnie powtarzał, że *Fabryka* może działać sprawnie i produkować kolejne dzieła sztuki nawet bez jego udziału, a jednocześnie sygnować je jego nazwiskiem¹⁷. Warto tu przypomnieć niewielki fragment słynnego tekstu Foucaulta:

[...] nazwisko autora nie jest zwykłym elementem wypowiedzi [...], lecz spełnia wobec niej określoną rolę, jaką jest zapewnienie klasyfikacji: dane nazwisko pozwala zgrupować pewną ilość tekstów i oddzielić je od innych. [...] Funkcją nazwiska autora jest też charakterystyka pewnego sposobu istnienia wypowiedzi: z faktu, że jakaś wypowiedź opatrzona jest nazwiskiem autora. [...] Funkcja autora charakteryzuje więc pewien sposób istnienia wypowiedzi, jej obieg i funkcjonowanie w ramach danego społeczeństwa¹⁸.

Sposób wytwarzania dzieł, jaki proponował Warhol, ponownie zaskakująco dosłownie odniesiony może być do słów filozofa. Ważne okazują się nie same metody tworzenia dzieła, ale jego przypisanie konkretnej osobie. Prowokacyjnie mówiąc, że nie jest potrzebny do tworzenia swoich dzieł (sic!) stawia Warhol tym samym pytanie o granice i mit autorstwa, o mechanizm, jaki rządzi, by tak rzec, przemysłem kulturowym. Andy Warhol w swojej odpowiedzi idzie krok dalej niż Marcel Duchamp. Deklarując, że „jest tylko maszyną” i tryby jego twórczej, *nomen omen*, fabryki nie potrzebują go do działania, mówi coś bardzo radykalnego. To mianowicie, że nie to, kto stworzył dzieło jest ważne, ale to, kto jest postrzegany jako jego twórca.

Performatywność, która się tu uwidacznia, jest kluczowa dla zrozumienia podstawowych cech twórczości Warhola. Poprzez szeregi gestów, w których Warhol to ujawnia się jako artysta, to sam (co wydaje mi się

¹⁶ W wywiadach, szczególnie telewizyjnych, trudno było go nakłonić do mówienia. Zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

¹⁷ Zob. *Filozofia...*

¹⁸ M. Foucault, dz. cyt., s. 207.

kluczowe) podważa tę funkcję, inscenizuje rolę artysty. Jego antyesencjonalistyczny ruch odsuwa tautologiczny przesąd, jakoby artystą był ten, kto nim jest. Unieważniając takie automatyczne i nieadekwatne w ówczesnej kulturze, stwierdzenia, mówi Warhol, że artystą jest ten, kto najskuteczniej to odegra, najlepiej sprzeda i odniesie największy, czy to medialny czy kulturowy, sukces. Podobnie rola artysty – jej tradycyjna forma, przeformułowana nie na drodze negocjacji stanowisk, ale nieobecna z powodu braku zainteresowania, jakie mogłaby wzbudzić, może okazać się tylko dawnym wspomnieniem publiczności. Wczesne dzieła, które można niemal z całą pewnością uznać za stworzone przez Warhola są, pod względem plastycznym, inne niż te ostentacyjnie „fabryczne”, ale nie w zakresie autorstwa. Komunikat wydaje się bardzo jasny – bez względu na to, kto wykonał konkretną serigrafie, jej autorem jest Andy Warhol. Rozpoznanie Michela Foucaulta pomagają nie tyle zrozumieć stanowisko Warhola, co uznać je za wyraziste świadectwo obnażenia mitu autorstwa sztuki współczesnej – intuicyjne i misternie skonstruowane zarazem. Wchodząc w tak istotny dialog z filozofią i historią kultury, Warhol nie przejmując obcego sobie języka – w taki sam sposób mówił będzie o fascynacji słodyczami i swojej artystycznej roli w kulturze. Stawia jednocześnie na działanie (przypomnieć można tu sobie video, w którym je hamburgera), nie zaś na manifesty rodem z modernistycznej awangardy.

Jeśli zauważyć, że każdy rozdział książki Warhola, ale też cała twórczość, zarówno tekstowa, jak i plastyczna koncentruje się na jego obsesjach, fascynacjach i na tym, co lubi i sprawia mu przyjemność, okaże się po raz kolejny, że centralnym projektem Andy’ego Warhola był on sam. Jego pragnienia i obsesje, na których realizację mógł sobie pozwolić z powodu odpowiedniego do tego statusu materialnego i społecznego, wykorzystywane są w twórczości zarówno jako temat, jak i jej tworzywo. Możliwość przyjemności, warunkowana przez wspomniane czynniki, jest u Warhola kluczowa – materialne uciechy nie są dodatkiem do kariery artystycznej. To one są jej tematem, to celebryci – nowe wtedy wizytówki kapitalizmu, żywe i fascynujące symbole, funkcjonujące w przestrzeni niemal wyizolowanej – okazują się fascynujący. Z *Filozofii...* pochodzi ta, jedna z wielu, anegdota:

Niedawno jakieś stowarzyszenie chciało kupić moją aurę. Ci ludzie nie chcieli ode mnie żadnego „produktu” – powiedzieli: „chcemy kupić pańską aurę”. Nie dowiedziałem się, czego właściwie chcieli¹⁹.

¹⁹ A. Warhol, dz. cyt., s. 64.

Czym i kim jest zatem artysta? Nicością? Aurą? Czy można te dwa sądy połączyć? Emblematyczna dla współczesności postać Warhola, jako uosobienia pustki, nie musi i chyba nie może być pozbawiona dawnej aury²⁰, swoistego magnetyzmu. Niemniej jednak to przesunięcie punktu ciężkości z osoby artysty na jego aurę i podkreślenie jej istotności, a z drugiej strony nobilitacja życia codziennego czy wreszcie usunięcie na dalszy plan efektu pracy twórczej, wydają się znamienne. Może to właśnie pozostaje po podmiocie? Może pozostałością po silnym podmiocie jest już tylko jego aura? Andy Warhol nie jest przecież modernistycznym dandysem, który dystansuje się wobec społeczeństwa i tworzy swoje życie na podobieństwo sztuki²¹. Wskazuje się wielokrotnie, że był człowiekiem nieśmiałym, niepewnym siebie²², a według określenia Marii Hussakowskiej-Szyszko, charakteryzował go wręcz swoisty autyzm społeczny²³. Z drugiej jednak strony jego *Fabryki* były miejscem spotkań ogromnej liczby osób, bez których Andy Warhol prawdopodobnie nie mógł się obejść. Odizolowane od „reszty społeczeństwa” grupy – destylujące swój język, swoje rytuały czy niespotykane wcześniej dzieła sztuki – odwracają się od takiego modelu, w którym jasno określić można rolę – artysty, przedmiotu czy medium. Tworząc specyficzne spirale zależności, wyjątkowe wspólnoty, wytwarzają – zaryzykujemy – taki podmiot twórczy. Z jednej strony wybijający się na pewną wobec nich niezależność, z drugiej zaś czerpiący ze specyficznej społeczności pełnymi garściami inspiracje i tematy swojej sztuki, zyskuje Warhol indywidualność. Spędzający w *Fabryce* mnóstwo czasu Warhol i żyjący tam ludzie, pracują w niej i biorą czynny udział w tworzeniu pop-artowych dzieł sztuki. Warto może przywołać Mike’a Featherstone’a:

Badając definicje postmodernizmu, stwierdzimy, że szczególnie nacisk kładzie się tu na zatarcie granic między sztuką i codziennym życiem, na zanik różnic pomiędzy sztuką wysokoartystyczną z jednej strony i kulturą masową czy popularną z drugiej, na powszechny beład stylistyczny oraz ludyczne pomieszanie kodów²⁴.

²⁰ W rozumieniu Waltera Benjamina. Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 201–239.

²¹ Wydaje się, że słowa Woody Allena *Życie nie naśladuje sztuki – naśladuje telewizję* bez wahania można by odnieść do filozofii Warhola.

²² Zob. V. Bockris, *Andy Warhol. Życie i śmierć*, przeł. P. Szymor, Warszawa 2005.

²³ M. Hussakowska-Szyszko, wykłady w ramach kursu *Andy Warhol, nowa historia sztuki i sztuka około 2000* w roku akademickim 2009/2010.

²⁴ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czaplinski, J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 302.

I znów, życie jako sztuka, sztuka jako życie – wszystkie te rozpoznania próbować można odnosić do charakteru aktywności współczesnych społeczeństw i podmiotów, działań Warhola nie trzeba chyba jednak w ten sposób ujmować. W jego przypadku odnotować można wręcz tożsamość tych kategorii. Tematem swoich prac czyni jedzenie, ale nie to wykwintne i niedostępne przeciętnemu odbiorcy, celebrytów obok wybitnych osobistości, pudełka Brillo czy wreszcie bohaterów kreskówek Disneya. Posłużę się tu cytataми; pierwszy pochodzi z wywiadów z Warholem:

Dlaczego zacząłeś malowanie puszek z zupą?

Ponieważ je jadłem. Jadłem na lunch codziennie to samo przez dwadzieścia lat. Chyba to samo raz za razem. Ktoś powiedział, że moje życie zdominowało mnie – podobalo mi się to²⁵.

i drugi:

To jest fantastyczne w tym kraju: w Ameryce od dawien dawna jest tak, że nawet najbogatszy konsument przeważnie kupuje to samo, co najbiedniejszy. Widzisz coca-colę w telewizji i możesz być pewny, że prezydent pije colę, że Liz Taylor pije colę – i ty też możesz pić colę! Coca-cola jest i będzie coca-colą, i za żadne pieniądze nie dostaniesz nigdzie coli lepszej niż ta, którą pije włóczęga na ulicy²⁶.

Podważając podział na sztukę wysoką i niską oraz poddając w wątpliwość hierarchię ustaloną w konserwatywnej historii sztuki czy kultury, wprowadza Warhol do swojej filozofii kategorii przyjemności, przyzwyczajenia, radości, sympatii czy wreszcie korzyści. Zасыpuje jednocześnie przepaść między życiem i sztuką poprzez zmianę tematów twórczości artystycznej, wprowadzając do niej swoje upodobania, indywidualne reakcje na przedmioty kultury, nie próbując abstrahować od kontekstu kulturowego. Podkreśla także egalitaryzmu konsumentów i odbiorców sztuki w specyficznym rozumieniu. Osiągalność codziennych produktów, które są dla niego kluczowe, i wykorzystywanie ich w sztuce to gest na wskroś ironiczny. Dla Warhola głębia ani transcendencja nie mają znaczenia, nie bierze ich w ogóle pod uwagę; nie neguje ich zresztą, nie wydaje się zresztą widzieć ku temu powodów. Jest tymi kwestiami nie zainteresowany w swojej sztuce. Wydaje się, że nie negując ich wprost, dokonuje czegoś o wiele bardziej wymownego: ignoruje je uważając za nieaktualne, nieprzydatne i – nade wszystko – nieatrakcyjne. Wydaje się,

²⁵ K. Goldsmith, *Będę twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, przeł. M. Zawada, Warszawa 2006, s. 34.

²⁶ A. Warhol, dz. cyt., s. 86.

że trudny do skategoryzowania charakter twórczości Warhola²⁷, który z banału i pospolitości buduje dramatyczne przedstawienie; dobrze określił to Jean Baudrillard:

Dzieło Andy'ego Warhola stanowiło jeden z najważniejszych momentów całego XX wieku, gdyż był on jedynym, który rzeczywiście potrafił dramatyzować, doprowadzał jeszcze symulację do stadium dramatu, sprawiał, że nadal była ona dramaturgią [...] Afirmował on świat w jego całkowitej oczywistości, afirmował gwiazdy, świat postfiguratywny (gdyż nie jest on ani figuratywny ani niefiguratywny: ma charakter mityczny)²⁸.

Kult konsumpcjonizmu, tak silnie widoczny w serigrafiach Warhola, nie jest odosobnionym zjawiskiem w społeczeństwach postmodernistycznych. Egzaltacja z tym związana skłaniać musi chyba do stwierdzenia, że także w tej przesadzie tkwić może przewrotność Warhola. Czytając *Filozofię...* można poczuć przesyt, można stwierdzić, że fascynacji produktami jest za wiele. Krytyczne odniesienie czytelnika wydaje się wręcz przewidziane, zaprojektowane przez autora. Ekspozując te właśnie aspekty swojego życia, może Warhol – w swej, bądź co bądź, autobiografii – uwidaczniać tylko to, co odpowiada jego kreacji, jego postrzeganiu siebie przez pryzmat tego, jak chciałby aby kształtował się jego wizerunek. Ciało Warhola służy czerpaniu przyjemności, jest dla niego niemal przedmiotem, z którym musi obchodzić się w ściśle zaplanowany sposób, aby spełniło jego oczekiwania. Zygmunt Bauman tak pisze o postmodernistycznej cielesności:

Ciało ludzkie jest dziś w pierwszym rzędzie organem *konsumpcji* i miarą jego należytego stanu jest zdolność wchłonięcia i zasymilowania wszystkiego tego, co społeczeństwo konsumpcyjne ma do zaoferowania. Ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń. Spożywa ono i trawi *przeżycia*. Korzystając z przyrodzonej zdolności reagowania na podniety, jest narzędziem *przyjemności*²⁹.

Warhol ciągle powtarza, jak ważne są dla niego wrażenia, którymi żywi się zarówno on, jak i jego sztuka. Obsesyjne dbanie o kondycję, sylwetkę i młodzieńczy wygląd również temu mają służyć – umożliwieniu sobie możliwie najbardziej komfortowego funkcjonowania w społeczeń-

²⁷ Znane są przecież niezliczone interpretacje, czasem bardzo śmiało, które podkreślają dramatyzm jego twórczości (nie wskazując jednak na *Śmierć w Ameryce*, co byłoby dość oczywiste, ale na najbardziej popularne dzieła czy na obrazy czarno-białego obuwia), związki z ekspresjonizmem i abstrakcjonizmem, a co, bodaj najbardziej przekonujące, z dadaizmem.

²⁸ J. Baudrillard, dz. cyt., s. 86–87.

²⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90–91.

stwie, możliwości uczestniczenia w pożądanym wydarzeniach czy wreszcie spełnianie zachcianek konsumpcyjnych. Wokół przyjemności krąży przecież cała filozofia Warhola, wokół zbierania przygód, dostarczania sobie i innym wrażeń. Jest to przyjemność ciała czystego – ciała, które nie chce uwzględniać swojej fizjologii. Ta niemożliwa konstrukcja dąży do spełnienia w przyjemności, czystej i niezaburzonej przez – no właśnie – nieprzyjemności. Warhol nie szuka realnego ciała, nie darzy go wielkim zainteresowaniem. Z przerażeniem odkrywając starzenie się swojego ciała, zachowuje się histerycznie, o czym wspomina się w wielu jego biografiach. Ciało jest mu potrzebne tylko do tego, aby pozwalało mu na doznawanie przyjemności. Gdy poza to wykracza, frustruje i staje się bezużyteczne, podobnie jak, warto zwrócić uwagę na tę analogię, niedoskonała maszyna. W znaczącym fragmencie *Filozofii...* pisze:

Kupowanie jest dużo bardziej amerykańskie niż myślenie. A ja jestem typowym Amerykaninem. [...] Chodzi mi o to, że wolę raczej przyglądać się, jak ktoś kupuje majtki, niż czytać książkę, którą ten ktoś napisał. Najbardziej dziwią mnie ludzie, którzy pozwalają, by inni kupowali dla nich bieliznę. Dziwią mnie też ludzie, którzy w ogóle nie kupują majtek. Rozumiem, że ktoś nie chce nosić majtek, ale że nie chce ich kupować?³⁰

Wyłączne prawo do kupowania rzeczy dla siebie staje się swoistym rytuałem, którego opisywaniu nie szczędzi miejsca. Dezynwoltura z jaką wyraża się o cechach Amerykanów staje się *pars pro toto* diagnozy społeczeństw postmodernistycznych (a może precyzyjniej: postindustrialnych), w których głównym celem wysiłków, nawet tych intelektualnych czy artystycznych, jak w przypadku choćby samego Warhola, jest nagroda w postaci różnych rodzajów konsumpcji. Intelektualne przyjemności są niczym w porównaniu z przyjemnościami prostymi. Przyjemność ma być według artysty bezpośrednia i pełna, w żadnym wypadku nie motywowana czynnikami zewnętrznymi. Czy Warhol, tak jak filozofowie, obnaża sekrety współczesnych społeczeństw? Pozornie wydawać się może, że owszem. Jest jednak między nimi dość znacząca różnica: konsumpcjonizm dla Warhola jest doznaniem jednoznacznie pozytywnym, co więcej: mówi on z wnętrza tego zjawiska – nie dystansuje się wobec niego, z zachwytem oddaje się najniższym uciechom. Performatyka, na czele z Shustermanem, przełamie filozoficzny sceptycyzm wobec tego rodzaju aktywności kulturowych. Warhol wydaje się mówić z całą mocą, że to nie arbitralne, legitymizowane przez autorytety, przedmioty czy sposoby uczestniczenia w sztuce są kluczowe, ale uczynienie ich dla siebie przyjemnymi i istotnymi. Wydawać się to może przesadne, przery-

³⁰ A. Warhol, dz. cyt., s. 183–184.

sowane i wręcz nieautentycznie przesyczone. Tym żywi się Warholowska ironia – niemożliwą przesadą gestów, odczytywaną przez odbiorcę jako taką lub – jak sądzę – równoprawnie, choć prowadzi to do ryzykownych uproszczeń, jako afirmatywną.

Oczywiste różnice między Warholem a filozofami postmodernizmu dotyczą głównie aksjologii, nie zaś rozpoznań, w których artysta wydaje się nie mieć sobie równych. Nie zmienia to faktu, że usytuowanie jego myśli w kontekście diagnoz postmodernistycznych wydaje się być chwilkami niemal zbyt automatyczne. Warhol mógłby tu okazać się popowym filozofem postmodernizmu. Nie jestem jednak przekonana, czy jest to konieczne, czy warto w ten sposób podnosić rangę tego tekstu. Jak sądzę nie trzeba legitymizować jego multimedialnej twórczości rozpoznaniem współczesnych filozofów, pomagają one raczej zwrócić uwagę na istotne kwestie, doświetlić tekst tak, aby ujawniły się problemy wcześniej bagatelizowane. Te i inne rozważania wyłaniają się niejednokrotnie podczas lektury tej, swoją drogą w wielu miejscach bardzo dowcipnej, niewielkiej książeczki. Jako podsumowanie swojego artykułu, dla szczególnego podkreślenia ironicznego charakteru filozofii Andy Warhola i tego, dlaczego warto ją próbować choćby umieścić na przecięciu popkultury i filozofii, chciałabym przytoczyć ostatni już fragment z *Filozofii*...

„Jeśli życie to dla ciebie NIC, to po co żyjesz?” – zapytała.

„Po NIC”.

„Ja na przykład cieszę się, że jestem kobietą. To nie jest NIC”.

„Być kobietą to tak samo NIC jak być mężczyzną. W obu przypadkach trzeba się gościć, i to jest wielkie NIC”. **Mój przykład był oczywiście bardzo uproszczony, ale trafił w sedno.** (podkr. – O.S.)³¹

Bibliografia

- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 1999, s. 247–251.
- Baudrillard Jean, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, [w:] red. R. Nycz, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 175–189.
- Baudrillard Jean, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 1995, s. 67–109.

³¹ Tamże, s. 146–147.

- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201–239.
- Bockris Victor, *Andy Warhol. Życie i śmierć*, przeł. P. Szymor, W.A.B., Warszawa 2005.
- Featherstone Mike, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, J. Lang, [w:] red. R. Nycz, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1996, s. 299–332.
- Foucault Michel, *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] oprac. T. Komendant, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219.
- Friedrich Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.
- Goldsmith Kenneth, *Będę twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, przeł. M. Zawada, Twój Styl, Warszawa 2006.
- Warhol Andy, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, przeł. J. Raczyńska, Twój Styl, Warszawa 2005.

Ewa Maciejczyk

Ironia w dramatach sowizdrzalskich przełomu XVI i XVII wieku

Literatura sowizdrzalska była tworzona od końca XVI do drugiej połowy XVII wieku, poza kręgiem literatury oficjalnej, i dlatego funkcjonowała na marginesie polskiego piśmiennictwa doby staropolskiej. Opatrzona swoistym humorem i ironią, była jedyną możliwością buntu jej twórców wobec braku lepszych perspektyw życiowych. Ironia, będąca często gorzkim śmiechem, wyrażała bezsilność sowizdrzalskich pisarzy wobec braku możliwości nie tylko szerszego posłuchu, lecz również poprawy warunków życia. Dołączyły do tego utrudnienia w egzystencji spowodowane wojnami i zarazami, nieuchronnie nadchodzącymi wraz z siedemnastym stuleciem.

Celem tej pracy jest nie tylko wykazanie istnienia ironii w dramatach i dialogach sowizdrzalskich takich jak: *Wyprawa plebańska*, *Albertus z wojny*, *Pater, Magister et Filius*, *Niepospolite ruszenie abo gęsia wojna*, *Szkolna mizeryja*, *Synod klechów podgórskich*, *Komedyja rybałtowska nowa*. Zostanie tu również podjęta próba jej systematyzacji według poszczególnych rodzajów.

Pojęcie ironii¹ początkowo określało mowę i zachowanie Eirona – postaci z wczesnej komedii greckiej. Eiron był „naturalnym” przeciwnikiem pewnego siebie Alazona, który próbował osiągać swe cele podstępem lub poprzez hiperbolizację. Eiron „regularnie triumfował nad onieśmielającym Alazonem swą pomysłowością, wprawą w symulowaniu swej wiedzy i możliwości”². Ironia sokratejska³ miała zazwyczaj formę zewnętrzną,

¹ Ironia jeszcze w V wieku p.n.e. była w języku potocznym terminem obelżywym oznaczającym tyle co podstęp, oszustwo, kręctwo (zob. W. K. C. Guthrie, *Sokrates*, przeł. K. Łapiński, S. Żuławski, Warszawa 2000, s. 153–154).

² P. Łąguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków 1984, s. 19.

³ D. S. Muecke pisał o ironii sokratejskiej, że działała ona poprzez „podtrzymywanie „falszywych pozorów” i opierała się na przekonaniu, że czytelnik lub słuchacz był „na tyle

w której była wyrażana. Sposobem wyrazu tej ironii była rozmowa prowadzona przy świadkach. Alazonem była osoba uważająca się za najmądrzejszą w jakiejś dziedzinie – eksperta. Ironia polegała więc na tym, że jej autor, udając podziw dla zasług adwersarza lub prośbę o ewentualne rady, demaskował pozorną wiedzę interlokutora. Celem takiego działania było odkrycie prawdy, w tym prawdy o sobie, oraz dobra moralnego, nie tylko przez samego interlokutora, ale także przez słuchaczy i obserwatorów tego dyskursu. Dla Teofrasta postawa ironisty była „udawaniem niższości w czynach i słowach”. Sam ironista był obłudnikiem, tającym niechęć do ludzi. Arystoteles w *Chmurach* pisał o ironii jako o jednym z rodzajów żartów. Jego zdaniem nie wszystkie rodzaje żartów przystały człowiekowi kulturalnemu:

Kulturalnemu człowiekowi bardziej przystoi ironia niż błazeństwo. Ironizujący żartuje bowiem dla własnej przyjemności, błazen dla cudzej⁴.

Opisując użycie ironii zwracał uwagę na jej ambiwalentny charakter. Ponadto pisał o niej jako o formie podsumowania, polegającej na tym, żeby „mówić coś udając, że się tego nie mówi, lub mówić o jakiejś rzeczy używając przeciwstawnych do niej nazw”. Więcej miejsca poświęcił ironii w *Etyce nikomachejskiej*, gdzie wprost nazwał ją „udaną skromnością”⁵.

Marcus Tullius Ciceru sokratejską „udawaną skromność” przekształcił w technikę autodeprecjacji⁶ charakteryzując ironię retoryczną w następujących słowach: „ironia, kiedy mówi się co innego, a co innego daje do zrozumienia”⁷. Figura ta szczególnie trafiała do odbiorcy i była „niezwykle miła, kiedy mówca porzucał ostry ton na rzecz zwyczajnej rozmowy”⁸.

Według Kwintyliana ironia objawiała się poprzez sposób przekazywania komunikatu, naturę jego tematu i charakter osoby mówiącej. Jeżeli

zorientowany w prawdziwej sytuacji, by mógł temu fałszerstwu zaprzeczyć w myślach bądź głośno przez pełne nacisku twierdzenie przeciwne”. Właśnie to „twierdzenie przeciwne wygłoszone z należyтым przekonaniem” wyrażało „prawdziwą myśl ironisty” (zob. D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 252).

⁴ Arystoteles, *Retoryka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 2008, s. 219.

⁵ Tegoż, *Etyka nikomachejska*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. V, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2001, s. 14–17.

⁶ Zob. C. Wodziński, *Nic po ironii. Metafizyka, ironika, sofistyka*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004, s. 32.

⁷ M. T. Cicero, *O mówcy*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 184.

⁸ Tamże.

jakikolwiek z tych trzech elementów nie zgadzał się z treścią wypowiedzi, wówczas intencja mówiącego różniła się od tej sugerowanej treścią komunikatu⁹.

Lukasz Górnicki, w 1566 roku, w *Dworzaninie polskim* rozważał funkcję ironię w literaturze uznając ją za formę żartu słownego używanego w towarzystwie i opisał ją jako rozbieżność między intencją słów a wypowiedzią rozmówcy. Nazwał to wówczas „zatrefnowaniem” – „kiedy owo człowiek iną powie, a iną rozumie”¹⁰.

Ironia, barwnie przejawiająca się w dramatach sowizdrzalskich, miała charakter gry między nadawcą a odbiorcą komunikatu. W dramatach¹¹ i dialogach, tworzonych przez rybałtów i sowizdrzałów występowała w sposób wyjątkowo klarowny, dzięki obecności kilku, a przynajmniej dwóch, interlokutorów. Gdy w *Wyprawie plebańskiej* Pleban, mający uzbroić Alberta na wojnę przeciwko Turcji, wypowiadał słowa: „Barzo to ja wiem, co tobie na wojnę potrzeba/ Rychlej bym ci powiedział, co około nieba”¹² czytelnik mógł odbierać sprzeczny komunikat, niezgodny z dotychczasowym sensem utworu. Dlatego odbiorca został zaproszony przez nadawcę do gry, którą właśnie można było określić jako ironię. Doskonale świadczyło to o związku ironii z wieloznacznością słowa i możliwością wykorzystywania wieku poziomów wypowiedzi, jakimi mogły być syntagma lub zdanie.

W powyższym cytacie Pleban użył autoironii, której ostrze nie było wymierzone w niego samego, lecz w twórców postanowienia o konieczności wyprawienia co najmniej jednego żołnierza z dóbr duchownych. Wobec tego ironia wyrażała krytykę polityki nie tylko duchowieństwa, lecz również szlachty, gdyż to właśnie duchowni byli nieprzygotowani merytorycznie do prawidłowego uzbrojenia żołnierza. Ironia przyjęła

⁹ Zob. M. F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, Warszawa 2002, VIII, VI, s. 54.

¹⁰ Ł. Górnicki, *Dworzanin Polski*, [w:] tegoż, *Pisma*, oprac. R. Pollak, t. I, Warszawa 1961, s. 239.

¹¹ W Rzeczypospolitej w XVII wieku nie istniała scena narodowa i, poza dramatem rybałtowskim, nie powstało wiele utworów rodzimej sztuki dramatycznej. Według Stanisława Windakiewicza to właśnie komedia dell'arte najbardziej odpowiadała polskim intermediom ludowym, chociaż była staranniej stworzona. Najdawniejsze polskie komedie dell'arte pochodziły z 1611 roku, lecz trupa włoska przybyła dopiero 1634 roku na dwór Władysława IV. Jej repertuar zawierał proste farsy, obfitujące w paradoksy, przebieranki, pomyłki, intrygi, charakteryzowała ją również [...] *komiczna i na pół błaznowata gra aktorów, trafna charakterystyka danej sytuacji, mimika [...] i język ożywiony, dowcipny, a nawet gwarowy* (S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 37).

¹² *Wyprawa plebańska*, [w:] *Antologia literatury sowizdrzalskiej*, oprac. S. Grzeszczuk, Kraków 1966, s. 10.

tutaj formę obusiecznej broni¹³, skierowanej nie tylko przeciwko Plebanowi, jako przedstawicielowi duchowieństwa, ale też przeciw szlachcie, czyli autorom tego dekretu sejmowego. Ironia nie miała jednak charakteru humorystycznego i jej celem nie było wywołanie efektu komicznego. Wykazywała natomiast odcień satyryczny, więc nie stanowiła żartu, a bardziej gorzką kpinę lub wyszydzenie. Ponadto ironia miała tutaj kształt sokratejski i samouwłaczający, jak nazwał to zjawisko Muecke. Autor przyjmował w niej postać prostaczka lub (w przypadku Plebana) osoby łatwowiernej. Jednakże w komunikacie nie była widoczna sprzeczność *sensu stricto*, wobec czego ironia pozostawała ukryta. Była możliwa do odczytania tylko w przypadku, gdy odbiorca lub obserwator ironii znalazł ówczesne tło polityczne. Duchowny ukazany był tutaj nie jako skąpiec, lecz przede wszystkim jako osoba biedna, bez środków finansowych i wiedzy niezbędnych do wyprawienia na wojnę Albertusa. Dlatego ostrze ironii wymierzone było nie tyle bezpośrednio w Plebana, co w postanowieniu zjazdu w Łęczycy z 20 września 1589 roku¹⁴.

Inne ujęcie ironii występowało w *Szkolnej mizeryi*, w której na pytanie Kantora, czy przyjaciel Klechy, Albertus, do którego udali się oni w celu szukania pomocy przed złym traktowaniem ich przez Plebana, umiał strzelać, Klecha odpowiedział:

Trafi dobrze kulą w płot, ba i przez dach strzeli,
Powietrze bardzo dobrze strzelaniem rozdzieli¹⁵.

Ironia powstała tutaj wskutek zestawienia z sobą dwóch przeczących sobie treści komunikatu. To właśnie było „sygnałem” dla odbiorcy, że w wypowiedzi do niego kierowanej występowała ironia, która była ponadto jawna i udramatyzowana. Ironia przyjmowała tutaj charakter pośredni, gdyż jako drwina nie była kierowana bezpośrednio do bohatera, który, nie potrafiąc strzelać stał się obiektem kpiny, lecz do znajomych Klechy, którzy tym samym stawali się świadkami ironii. Ironia miała tutaj formę naśmiania, wyszydzenia, była nośnikiem komizmu.

Podobnie w *Synodzie klechów podgórskich* można było dostrzec ironiczny charakter pozorowanej pochwały Plebana, wygłoszonej na początku synodu przez jednego z braci do wszystkich zebranych:

¹³ O ironii jako o „mieczu obosiecznym” pisał Piotr Graczyk (zob. tegoż, *Ironia i kicz jako pojęcia polityczne (próba transcendentnej bufonady)*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004, s. 108).

¹⁴ Zob. S. Grzeszczuk, *Nobilitacja Albertusa. Z pogranicza historii i folkloru*, [w:] *Studia staropolskie*, t. 34, red. C. Hernas, Wrocław 1971, s. 43.

¹⁵ *Szkolna mizeryja*, [w:] *Antologia...*, w. 283–286, s. 132.

Anoż piękna uczciwość księdzu plebanowi,
Że się aże obiesić przyszło rektorowi¹⁶.

Podobne znaczenie miały podziękowania autora *Synodu...*, które wygłosił w konkluzji:

Dziękuję wam, prałaci, za dobre chowanie,
Aże mi drży wątrobą, kiedy wspomnę na nie¹⁷.

Ironia oparta była tutaj na zjawisku podwójności¹⁸, które tworzyło dystans między podmiotem wypowiedzi i samą wypowiedzią. Mówiący unikał odpowiedzialności za własne słowa. Jego wypowiedź stawała się pseudo wypowiedzią, według zasady, że istotą ironii była wewnętrzna sprzeczność między znaczeniem słów czy intencją zawartą w ich kontekście. Co więcej, dzięki barwnemu przedstawieniu tych dwóch sytuacji ironia miała charakter udratyzowany i jawny, czego efektem była wewnętrzna sprzeczność między dwoma elementami, z których te komunikaty są złożone. Beletryzacja, najlepiej dostrzegalna szczególnie w *Synodzie klechów podgórskich*, została tutaj również nośnikiem komizmu, który przyjmował postać nie tylko żartu lub drwiny, lecz przede wszystkim gorzkiego szyderstwa.

Ironiczny charakter dialogu wytwarzał się często poprzez kontrast między interlokutorami, bowiem jeden ze współrozmówców nie był przygotowany na ironię adwersarza. Dlatego ironia była środkiem zaskakującym przeciwnika, mogła mieć charakter werbalnej broni wymierzonej przeciwko współrozmówcy. Taka sytuacja występowała w dramatach rybałtowskich: w *Wyprawie plebańskiej*, *Albertusie z wojny*, czy *Szkolnej mizeryi*. Można było w nich zaobserwować praktyczne zastosowanie ironii retorycznej, wcześniej używanej przez Cyncerona czy Sokratesa, zwanej metodą elenktyczną¹⁹.

Dialogi w komediach rybałtowskich oparte były często na metodzie dopowiedzenia, polegającej na tym, że następująca sentencja ironiczna,

¹⁶ *Synod klechów podgórskich*, [w:] *Antologia...*, w. 224–225, s. 193.

¹⁷ Tamże, w. 740–741, s. 227.

¹⁸ Zjawisko podwójności polegało na tym, że sformułowanie służyły innej intencji, niż można byłoby z pozoru przypuszczać (zob. A. Doda, *Ironia przeciw erozji wyobraźni*, [w:] *Powaga ironii*, red. tejże, Toruń 2004, s. 89).

¹⁹ Metoda elenktyczna (z gr. *elenktikós* „zbijający, badawczy” od *elenktós* „badanie, argument” z *elénchein* „zawstyżać, badać, zbijać”) polegała na zbijaniu argumentów przeciwnika poprzez doprowadzenie do sprzeczności w jego słowach i tym samym obrony własnych racji. Punktem wyjścia w tej metodzie jest założenie, że przeciwnik nie ma racji. (zob. W. Szturc, *Ironia jako energia rozstrzygnięć etycznych*, [w:] *Powaga...*, s. 49).

utrzymana w konwencji poważnej, stanowiła puentę dla poprzedzającej, więc tym samym odwracała jej właściwy sens. Mogło też wystąpić ironiczne dopowiedzenie, tzw. *beffa*, czyli „nabranie”, mające kształt gry²⁰ słownej, zawierającej ukrytą intencję. Taki rodzaj ironicznego dopowiedzenia można było odnaleźć w *Albertusie z wojny*, w którym Alberus powitawszy Księdza na sposób dworski („Waszmości moja służba”²¹), na pytanie duchownego: „A Pan Bóg gdzie Alberte?” odpowiedział „Któż nie wie, że w niebie!”²². Widać było tutaj doskonale przewrotność odpowiedzi oraz jej komiczny charakter. Albertus udawał, że nie domyślał się intencji współrozmówcy i tym samym ośmieszał go. Jednakże tutaj również wypowiedź Księdza miała charakter ironiczny, gdyż pod pozorem pytania żądał odpowiedniego zachowania ze strony klechy. Tym samym jego wypowiedź i intencja różniły się od siebie.

Ironia w dialogu była często sokratejskim zestawieniem symulacji („niesłusznej dumy”) z dysymulacją („udawaną naiwnością”)²³, gdy jeden z interlokutorów udawał, że posiadał większą wiedzę niż w rzeczywistości, że był ironistą, a drugi, że nie dostrzegał ukrytego sensu ironicznego, czyli, że ironistą nie był²⁴.

Podobny dysonans między treścią komunikatu a intencją jego nadawcy można było zaobserwować we fragmencie, w którym Albertus opowiadał o ukradzonej, a przez to zdobyczej, kurze. Ksiądz mu mówił: „A ono gdzie: „Drugiemu nie czyni, coć niemilo?”, na co mu Albertus odpowiedział: „Gdyby mi to niemilo, nie czyniłbym tego”²⁵. Tutaj również wypowiedź Księdza przyjęła formę pytania o charakterze ironicznym, w którym została ukryta dezaprobata postępowania klechy. Tym samym posiadała podwójną konstrukcję odpowiadającą antycznemu ujęciu Cycerona, opisanemu w *Dworzaninie polskim*, Łukasza Górnickiego lub też krótkiej definicji stworzonej przez Mączyńskiego²⁶. Jednakże celem nie było tutaj „naśmianie”, lecz pouczenie i wyrażenie dezaprobaty.

²⁰ O ironii jako o grze pisał Piotr Łąguna w swoim dziele *Ironia jako postawa i jako wyraz*: „Można „grać w ironię” i „grać ironią”. Tym samym można było grać ironią jako przedmiotem gry i ironią jako narzędziem. Gra w ironię prowadziła do strategii konwersacyjnej: osoby dialogujące umawiały się co do charakteru dialogu a tematem rozmowy stawała się reguła. Instrumentalne potraktowanie ironii prowadziło do pozornego dialogu kontrowersyjnego, w którym pojawiały się dwa tematy: rzekomy temat dyskusji i sposób ukrycia własnego sądu” (P. Łąguna, dz. cyt., s. 36).

²¹ *Albertus z wojny*, [w:] *Antologia...*, w. 24, s. 39.

²² Tamże, w. 31–32, s. 40.

²³ Zob. W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 64.

²⁴ Zob. tamże.

²⁵ *Albertus z wojny*, w. 365–366, s. 58.

²⁶ Jedno z pierwszych ujęć słownikowych pojęcia ironii zostało stworzone przez Jana Mączyńskiego w jego dziele – *Lexicon Latino – Polonorum*²⁶ z 1564 roku, w którym ironia

Z drugiej strony, Albertus doskonale odczytując intencje Księdza przyjmował pozę sztucznej naiwności i udawał, że nie odkrył ironii. Wobec czego odpowiedział komizmem na wypowiedź utrzymaną w tonie powagi, tym samym zbuntował się wobec kierowanej ku niemu ironii i bronił się nie tyle pozą prostaczka, co drwiną i śmiechem. Tym samym Albertus nie tylko pokazał Księdzu, że nie podejmował gry ironią i w ironię, ale też ukazał, że pomimo wyższości oraz poczucia władzy, jaką dawała ona interlokutorowi, współrozmówca mógł się nie tylko bronić, ale nawet wygrywać słowne pojedynki. Podczas tej gry często takie elementy jak czas i miejsce akcji stawały się jedynie tłem i kontekstem do zrozumienia ironii.

Albertus już wcześniej przyjmował pozę udanej naiwności, bo jeszcze w *Wyprawie plebańskiej*, mówiąc o pieniądzach na drogę, zapytał Plebana: „Abo też koń nie jada, że go nie wspomnicie?”²⁷, tym samym w pytaniu retorycznym ukrył intencje uzyskania, od księdza, środków finansowych na podróż.

Taki rodzaj ironii występował w *Alberusie z wojny*, w którym Ksiądz zauważywszy, że koń Albertusa miał obcięty ogon, zapytał:

A ogon kędy podział, czy sie tak urodził?²⁸

A następnie dalej, gdy Albertus opowiadał o zregenerowaniu sił, dzięki poczęstunkowi gospodyni, po wcześniejszym upadku z konia, Ksiądz zadał pytanie:

Któż to widział, żeby kluski dobre dla urazu!²⁹

Dalej zaś dowiadując się o wyprawach łupieżczych Albertusa, Ksiądz ponownie sformułował pytanie:

A też nie wiem, gdzie prawo nadane macie

Za którym szkody ludziem ubogim działacie³⁰.

w znaczeniu *ironeia Latine irrisio* została wytłumaczona jako [...] *naśmianie; opaczna rzecz*, gdy co innego mówiliśmy, a co innego rozumieliśmy (J. Mączyński, *Lexicon latino-polonorum*, Köln–Wien 1973, s. 348).

²⁷ *Wyprawa plebańska*, w. 451, s. 34.

²⁸ *Albertus z wojny*, w. 41, s. 40.

²⁹ Tamże, w. 280, s. 52.

³⁰ Tamże, w. 474–475, s. 64.

Również we fragmencie, w którym Albertus opowiadał o porażkach w bitwach między wojskami polskimi a tureckimi, Książdz zapytał go:

Cóż, czyli też tak rękę, jak drudzy nie mają
 Że na nieprzyjaciela słabo nacierają?³¹

Ten sam rodzaj ironii występował też w *Komedii rybałtowskiej nowej* we fragmencie, w którym Konfederat odpowiedział Magistrowi na jego wywód etyczny potępiający odbieranie stacji przez żołnierzy:

Nie wiem, czemu cię posłem na sejm nie obrano.
 Albo dla ciebie takiej cnoty nie wiedziano,
 Żebyś Rzeczpospolitą ty sam miał ratować?³²

Również w *Szkolnej mizeryi*, na słowa Klechy: „Pewnie nie wiesz zgoła/ Onej starej łaciny, której uczy szkoła./ Patrz: Magistrum metue!”³³ Kantor odpowiedział prostym ironicznym pytaniem, będącym przywołaniem poprzedniej wypowiedzi, wymierzonym w zarozumiałego współrozmówcę: „Ażaś ty mistrz bracie?”³⁴.

Ironia przyjęła tutaj kształt pytania retorycznego wymierzonego w adresata lub podmiot dyskusji. Podobny rodzaj ironii występował w dialogu *Pater, Magister et Filius*, gdzie na słowa ojca, który chciał posłać syna na nauki, by mistrz z niego „urobił człowieka dobrego”, syn, o znaczącym imieniu Albertus, odpowiedział: „Aboś mię ty, nanuśku, nie dorobił czego? Wzdyc ja mam ręce, nogi”³⁵. Ironia przyjęła tutaj kształt sokratejskiej autokreacji, pozy, której celem było odkrycie prawdziwej intencji rozmówcy i zdjęcie z jego twarzy maski. Ironia była świadomym środkiem wyrazu jednostki. Nie tylko stawiała zawsze ironistę w pozycji nadrzędnej wobec nie tylko interlokutora lub odbiorcy komunikatu, ale również wyodrębniała ironistę z grupy, w której on się znajdował, ponieważ ironista pozostawał zawsze poza ogółem społeczeństwa³⁶, wybierając

³¹ Tamże, w. 708–709, s. 76.

³² *Albertus z wojny*, w. 131–133, s. 97.

³³ *Magistrum metue* (z łac.) oznacza „bój się nauczyciela”, chociaż słowo „magister” posiada znaczenie paralelne, gdyż jest nie tylko określeniem nauczyciela, ale też pozostaje nazwą stopnia naukowego.

³⁴ *Szkolna mizeryja*, w. 39, s. 120.

³⁵ *Intermedium: Pater, Magister et Filius*, [w:] *Antologia literatury sowiżrzalskiej XVI i XVII wieku*, w. 5–9, s. 160–162.

³⁶ Z kolei, w romantycznym światopoglądzie ważne było dążenie, poza poznaniem jednostki, do zbadania prawdy absolutnej, czyli zrozumienia i doświadczenia zasadniczych

sobie w ten sposób los samotnika-demaskatora. Wobec tego sowizdrzałowie, mimo że pozornie należą do cechu wesółków, poprzez ironię wychodzili poza jego ramy.

Pośrednią intencją ironisty było rozbijanie dyskursu³⁷, czego celem było przeciwdziałanie „opresywności języka”³⁸. Język, będąc systemem, narzucał często stereotyp – formę. Wobec tego ironia, która łamała konwencje językowe, była często buntem przeciwko formie, i to buntem poszukującym wolności poza systemem. Ironia rozbijając narrację, powodowała pojawienie się kilku planów komunikatu, ironicznie względem siebie położonych³⁹.

Jednakże ironia nie była funkcją dyskursu, była funkcją narracji, strukturą mogącą zwiększać dystans ironisty do interlokutora. Ironista mógł się oddalić za pomocą ironii, a następnie ponownie się przybliżyć. I tutaj właśnie poprzez pozę prostaczka wpisaną nie tylko w odpowiedzi, ale też w pytania wypowiedziane tak przez Albertusa, jak i Księdza czy Konfederata, każdy z tych bohaterów, jako przeciwnik swego adwersarza, a nawet autor utworu, dzięki ironii zwiększał dystans do siebie. Wskutek tego, przyjmował postać analityka w dialogu, ponieważ stawał się „lustrem” dla interlokutora. Za pomocą prostych, niemalże majeutycznych⁴⁰ pytań odkrywał swoją pozorną niewiedzę, której celem była demaskacja adwersarza. Jednakże w *Wyprawie plebańskiej*, jak i w *Albertusie z wojny* czy w *Komedii rybałtowskiej* nowej role ironiczne nie tylko nie były jednoznacznie podzielone na sokratejskiego eirona i alazona, ale zmieniały swoje położenie w zależności od tematu i kontekstu rozmowy.

elementów egzystencji. Pośrednikiem w tym procesie był artysta, czyli „ja” twórcze (jednostka). Pojęcie ironisty jako jednostki odrębnej od społeczeństwa stworzył F. Schlegel (zob. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984, s. 31).

³⁷ Paul de Man nazywał ironię „permanentną parabazą alegorii tropów”, tym samym wskazując na erozyjny charakter ironii, ponieważ zrywała ona czytelny kształt wypowiedzianej narracji. Parabaza była tutaj nie tylko „przejściem”, ale przede wszystkim „przerwaniem jakiegoś dyskursu poprzez zmianę jego retorycznego rejestru”. Parabaza w komedii staroatycznej stanowiła apostrofę kierowaną do publiczności i zazwyczaj miała charakter wstawki satyryczno-politycznej. O rozbijaniu narracji przez ironię pisał też Włodzimierz Szturc (zob. W. Szturc, *Osiem szkiców...*, s. 41).

³⁸ A. Doda, *Ironia przeciw erozji wyobraźni*, s. 83.

³⁹ Włodzimierz Szturc nazywał to „interlacją” (*interlacement*), który to termin wprowadzony został przez D. H. Green’a (*The irony in Medieval Romance*) i nadal funkcjonuje w badaniach nad ironią i narracją w romansach hellenistycznych i średniowiecznych (zob. W. Szturc, *Osiem szkiców...*, s. 41).

⁴⁰ Metoda majeutyczna polegała na manipulowaniu rozmową i umiejętnie zadawanie pytań w taki sposób, żeby adwersarz był przekonany, że sam doszedł do właściwych wniosków. Sokrates osiągał taki efekt udając postawę niższości wobec interlokutora. Dla Sokratesa głównym celem prowadzenia takiego dialogu było odkrycie „prawdy moralnej”.

Sowizdrzałowie poprzez użycie ironii, czyli między słowami, opisywali i krytykowali nie tylko politykę szlachty, króla czy duchowieństwa, lecz również warunki życia w Rzeczypospolitej. Przykład takiej dezaprobaty można było odnaleźć w *Synodzie klechów podgórskich*, we fragmencie, w którym autor w słowach przedstawiających politykę kleru („Kiedy kościoły w Polsce budowano,/ Przy nich kapłanom grunty nadawano,/ Iżeby Boga chwalili w dostatku”) użył ironii w celu podkreślenia swojego krytycznego zdania: „Tylko się tego na samym ostatku/ Nie domyślili, że też było trzeba/ Kościelnym sługom, dla żywności, chleba”⁴¹. Właśnie forma „nie domyślili” przejęła tutaj ciężar ironii. Autor, jako prostaczek, pozornie uważał, że duchowni mogli „nie domyślić się” potrzeb sług kościelnych, gdy fundowali nowe kościoły. Tak naprawdę w sformułowaniu tym zawarta była ciężka i gorzka ironia wymierzona nie tylko przeciwko fundatorom tych budynków, ale w sposób pośredni również wobec kleru, który te nowe ziemie otrzymał. Jedni i drudzy ignorowali potrzeby życiowe tych, którzy im służyli.

W tym samym utworze, w konkluzji, autor ponownie użył ironii wobec „prałatów” parafii, z której został wydalony, pisząc:

Temu się jedno nigdy nie mogę wydziwić,

Czym się klesze każecie przy kościele żywić⁴².

Tłumaczył ten ironiczny komunikat w następnych wersach:

Wam sypią do spizarniej, a chleba nie macie

Albo czasem garści krup w szkole pożyczacie⁴³.

Przyjął tutaj pozę prostaczka, który nie wiedział dokładnie, jakie były źródła utrzymania księdza. Tym samym poprzez pozorną autodeprecjację, za pomocą autoironii, autor w masce sowizdrzała, piętnował obłudę i skąpstwo księży. Ironia przyjęła tutaj formę jawną i bezpośrednią, pomimo autorskiej autoironii.

Ironia odautorska pojawiła się również w *Niepospolitym ruszeniu albo gęsiej wojnie*, w którym autor skomentował tytuł, nawiązując do megalomańskich opowieści polskich żołnierzy o własnej odwadze i łatwości, z jaką odstraszaali przeciwników bez konieczności korzystania z oręża, jedynie za pomocą kija:

⁴¹ *Synod klechów podgórskich*, [w:] *Antologia...*, w. 3–8, s. 186.

⁴² Tamże, w. 39, w. 800–801, s. 229.

⁴³ Tamże, w. 802–803, s. 229.

Trudno w Polsce o kij, bo za sześć miesięcy

Wynieśli ich na wojnę do kilku tysięcy.

Turczyn się bardzo lękał, bali się Tatarzy:

Autor puentował ironicznie:

Strasliwać to, gdy Polak kijem w polu patrzy!⁴⁴

Sowizdrzałowie często nazywali siebie błaznami, lecz ironia zawarta w ich utworach nie była błazeństwem *sensu stricto*. Sowizdrzałowie pisząc w większości w pierwszej osobie lub tworząc postaci prostaczków (jak chociażby Albertus), nakładali maski błaznów, którzy w aktach komunikacyjnych przejmowali funkcje eirona, w celu nie tyle dostarczenia rozrywki innym, co dla własnej zabawy. Cechował ich również indywidualizm, którego wyraz dawali w swoich dziełach, mimo że mówili o sobie, że stanowią cech „frantowski” lub jak go nazywali rubaszniej – „pijacki”.

Ironia w utworach sowizdrzałskich była efektem sprzeciwu i buntu tej społeczności wobec rzeczywistości opartej na klasowości feudalnej i ekspansji kultury szlacheckiej. Głos sowizdrzałów był tym tragiczniejszy, im większa była niemożność zmiany rzeczywistości i zasad nią rządzących.

Bibliografia

- Antologia literatury sowizdrzałskiej*, oprac. S. Grzeszczuk, BN I, Kraków 1966.
- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. V, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 2001.
- Arystoteles, *Retoryka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, PWN, Warszawa 2008.
- Cicero Marcus Tullius, *O mówcy*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Doda Agnieszka, *Ironia przeciw erozji wyobraźni*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Adam Marszałek, Toruń 2004.
- Górnicki Łukasz, *Dworzanin Polski*, [w:] Ł. Górnicki, *Pisma*, oprac. R. Pollak, t. I, PIW, Warszawa 1961.
- Graczyk Piotr, *Ironia i kicz jako pojęcia polityczne (próba transcendentalnej bufonady)*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Adam Marszałek, Toruń 2004.
- Grzeszczuk Stanisław, *Nobilitacja Albertusa. Z pogranicza historii i folkloru*, [w:] *Studia staropolskie*, t. 34, red. C. Hernas, PAN, Wrocław 1971.

⁴⁴ *Niepospolite ruszenie abo gęsia wojna*, [w:] *Antologia...*, w. 39, s. 175.

- Guthrie William Keith Chambers, *Sokrates*, przeł. K. Łapiński, S. Żuławski, Warszawa 2000.
- Kwintylian Marcus Fabius, *Kształcenie mówcy*, przeł. M. Brożek, BN II, Warszawa 2002.
- Łaguna Piotr, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Mączyński Jan, *Lexicon latino-polonorum*, Böhlau, Köln–Wien 1973.
- Muecke David Steven, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.
- Szturc Włodzimierz, *Ironia jako energia rozstrzygnięć etycznych*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Adam Marszałek, Toruń 2004.
- Szturc Włodzimierz, *Osiem szkiców o ironii*, Universitas, Kraków 1994.
- Windakiewicz Stanisław, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921.
- Wodziński Cezary, *Nic po ironii. Metafizyka, ironika, sofistyka*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Adam Marszałek, Toruń 2004.

Anna Minkina

(Nie)stereotypowe pisanie na marginesie powieści *Kieszonkowy atlas kobiet* Sylwii Chutnik

Nie ma twórczości bez polityki i zacięcia społecznego – powiedziała w jednym z wywiadów Sylwia Chutnik i zgodnie z tą myślą napisała swoje książki, w tym *Kieszonkowy atlas kobiet*. Kiedy poruszamy temat społecznego czy społecznego zaangażowania literatury, nie sposób pominąć pojęcia stereotypu, które zostało zaczerpnięte przez literaturoznawstwo z socjologii. Stereotypy w literaturze, zwłaszcza w ostatnich latach, stały się ważnym instrumentem diagnozującym rzeczywistość. Co więcej, nie są one tylko (wbrew powszechnemu mniemaniu) uproszczonymi i zdeformowanymi obrazami świata, lecz mogą także pełnić funkcje artystyczne, komunikacyjne, perswazyjne oraz, inaczej niż w nauce, poznawcze. Literatura jest też obszarem świadomego i celowego używania stereotypu. Z jednej strony kreuje i utrwała różnego rodzaju przesady, z drugiej zaś jest formą walki z nimi¹. Proza, którą proponuje Chutnik w szczególny i zarazem innowacyjny sposób uwidacznia tę kwestię.

W niniejszej pracy interseować będzie mnie przede wszystkim stereotypizacja dotycząca kobiet, płci, wychowania według ściśle określonego wzorca, a także szeroko pojętej inności, gdyż tych właśnie problemów dotyka *Kieszonkowy atlas kobiet*. Życie postaci stworzonych przez Chutnik determinowane jest przez środowiska, z których się wywodzą – w założeniu musi być podporządkowane pewnym utartym schematom. Poznajemy tu, między innymi, historię Marysi Kozak, jedenastoletniej dziewczynki, której – żeby posłużyć się Gombrowiczowskim określeniem – „przyprawiono gębę” Księżniczki. Marysia, jak wszyscy bohaterowie powieści, mieszka przy ulicy Opaczewskiej w Warszawie i tak, jak wszystkie opisane tu postaci, wtłoczona została w przypisaną jej życiową rolę – Małej (dodajmy: grzecznej) Dziewczynki i „córkę różowej”. „Jak rodzice

¹ W. Bolecki, G. Gazda, Wstęp, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003.

chcieli mieć córkę ładną, to dawali sukienkę, jak miała iść po chleb, to spodnie”². Marysia posłusznie wkłada wszystko, co kupują jej dorośli. Nigdy nie protestuje i nie marudzi. Bo przecież tego się od niej oczekuje. Chodzi do kościoła i do szkoły, odrabia lekcje, sprząta, na prośbę mamy grzecznie wita się z wujkiem Stefanem, który za długo całuje, zbyt natarczywie sadza sobie dziecko na kolanach i za mocno przytula. Słowem, dziewczynka skrupulatnie wypełnia wszystkie swoje obowiązki, żyjąc w świecie utkanym ze stereotypów, bo dziewczynki, jak pisze Chutnik, muszą żyć

[...] według spisanego scenariusza. [...] Należy przecież zadowolić wszystkich naokoło: nauczycielki, rodzinę, znajomych. Przepis jest prosty: przede wszystkim trzeba pozbawić się siebie. Przyciąć swoje wyobrażenia o życiu i dostosować je do wymogów otoczenia. Żeby nic nie wystawało, żeby wszystko pasowało³.

Czyżby więc sama Marysia była tylko (stereo)typem dziewczynki? Nic podobnego. Już w tak młodym wieku i wbrew sztampowym wzorcom, jakie są jej wpajane, umie samodzielnie myśleć i uważnie obserwować. Przeczuwa, że ten świat jest beznadziejny. Podświadomie buntuje się przeciwko takiemu *status quo*. Jej sprzeciw jest cichy, nikt z zewnątrz o nim nie wie, a wyraża się na co dzień poprzez drobne złośliwe gesty/występki, takie jak plucie na kanapki – także swoje – podczas przygotowywania niedzielnego śniadania dla całej rodziny. Odczuwa wtedy satysfakcję, bo tylko ona zna prawdę, a wszyscy myślą, że jest „normalnie” i rozplývają się w zachwytach: „Jakie dobre śniadanko nasza Marysia zrobiła. Kochana córeczka od dziecka. Skarb!”⁴ Jak jeszcze można wyrazić swoją niezgodę na „udziwczynkowanie”? Na przykład przez dewastowanie klęczników w kościele (żeby nie było tak po Bożemu), zamienianie plakietek z cenami w sklepie, zapychanie otworów w bankomatach i dziurek od kluczy w drzwiach centrów handlowych galaretowatymi misio-żelkami, które najpierw samej się przeżuwa. Marysia ma jeszcze wiele pomysłów na anarchizujące psikusy.

Narastająca, spowodowana wtłoczeniem w nazbyt ciasne ramy frustracja sprawia, że Księżniczka przeistacza się w Radykalną Księżniczkę; Marysia zamienia się w końcu w Maryję Zbrojną⁵. Dziewczynka wie, że trzeba narozrabiać, poprzestawiać i znaleźć sposób na złamanie obywatelskiego kodu. Pewnego dnia wstaje z łóżka i decyduje się wzniecić

² S. Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków 2009, s. 169.

³ Tamże, s. 188–189.

⁴ Tamże, s. 170.

⁵ Przytaczam tutaj przewrotne kategorie zaproponowane przez Chutnik, które mają ośmieszyć i zdeprecjonować zjawisko schematyzacji.

powstanie, bo „w ludziach czasem drzemie takie licho, że prędzej czy później pomyślą o jakiejś rozpiardolce”⁶. Na początku ma małe marzenia – chce kopać stragan (żeby wszystkie warzywa turlały się po ziemi i unurzały w błocie), sprowokować krzyk pań stojących w kolejce. W końcu jednak Nasza Buntowniczką postanawia rozsądzić otaczający ją świat w iście Tarantinowskim stylu! I płonie bazar, i już kolejne „bieda-stoisko” staje w płomieniach:

Niech płonie miasto w mieście, labirynty stoisk skośnych, żółtków, ruskich, polaków. Tych bab, co to przychodzą codziennie, nie wiadomo po co, i grzebią, przebierają, szukają szczęścia za dwa złote⁷

– myśli nastolatka, która pozornie tylko jest nastolatką, co poważnych problemów mieć nie może.

Po co to robi? Po co burzy, niszczy, niweczy? Przecież nie dla rozgłosu i nie dla telewizyjnej relacji. Nikt się nawet nie domyśli, że to ona jest sprawczynią. Niech choć na chwilę ludzie się zatrzymają, nad czymś zastanowią. Niech coś się wydarzy w tym bezmyślnym rwetesie, centrum mikroświata. Niby za wiele się nie zmieniło, niby spokojnie można pójść do domu i zobaczyć, czy w lodówce zostało coś z kolacji... A jednak Marysia Kozak stała się inicjatorką fermentu, który może przynieść nadzieję na nowe, mniej konwencjonalne jutro. Historia Małej Dziewczynki stanowi więc dowód na kreacyjną moc stereotypu – to właśnie wszechogarniający i wszechwładny prze(d)sąd jest tu katalizatorem, powodem do działania. Gdyby nie pozbawiający wolności schemat, jedenastolatka nie podjęłaby próby ulepszenia rzeczywistości, a tym bardziej nie zdecydowałaby się na tak radykalne metody, jak obracanie w pył zastanego „porządku”.

Niebagatelny wpływ stereotypów na ludzkie życie ilustrują również losy pana Mariana, które opisała Chutnik w rozdziale *Podróbki*. Pan Marian Pawlikowski jest życzliwym, uporządkowanym, lubianym przez wszystkich człowiekiem po pięćdziesiątce – takim, co to nogę od stołka przykręci i kran sąsiadowi naprawi, posprząta, ugotuje i upiecze, wszak z wykształcenia jest cukiernikiem. Jednak tylko pozornie wiecie sielski, wolny od trosk żywot, pełen przyjacielskich gestów i serdeczności. Trudno o bardziej wyalienowaną jednostkę. Na co dzień spotyka się on z niezrozumieniem, wykluczeniem i agresją. A to dlatego, że „nie jest mężczyzną normalnym, polskim”⁸. Jest Paniopanem, czyli kimś/czymś nieokreślonym – nie można jednoznacznie zdefiniować ani jego płci, ani preferencji

⁶ Tamże, s. 204.

⁷ Tamże, s. 225.

⁸ Tamże, s. 145.

seksualnych. Postać ta jest dowodem na trafność koncepcji konstrukcjonistycznej pojawiającej się na gruncie feminizmu akademickiego i badań genderowych. Konstrukcjonizm stoi w opozycji do esencjalizmu – zaprzecza obecności pierwotnej podstawy (istoty) kobiecości, męskości czy homoseksualności. Zakłada, że są one pewnymi konstruktami społeczno-kulturowymi wynikającymi z aktu nazwania lub przyporządkowania do określonej grupy⁹.

Jak szepczą „tolerancyjni” sąsiedzi:

pan Marian jest panem, ale ma tak wiele cech pani, że jest takim złączeniem. Takim dwa w jednym, jak w promocji. [...] tu, na Ochocie, my mamy taki przekrój osobowości, że inne dzielnice to sobie mogą tych mieszkańców wiadomo co i gdzie. My tu nawet Murzyna mamy. Nie mówiąc już o tych kitajcach [...]!¹⁰

Widać od razu, że ludzie otaczający bohatera traktują go jak ciekawostkę, eksponat, a ich wypowiedzi są przesiąknięte stereotypami dotyczącymi płciowości i inności w ogóle. A pan Marian jeszcze sprawę komplikuje – wymyka się nawet przesądom narosłym wokół osób nieheteroseksualnych. Nie jest ani gejem, ani hermafrodytą. Nie jest też transwestytą, choć zdarza się, że wieczorami, w zaciszu domowym, zakłada (uszytą własnoręcznie) suknię ślubną. Jest po prostu „inny”, a jego inność budzi lęk. Na domiar złego Paniopan nie pisze wierszy, a przecież wierszoklectwo byłoby niezbitym dowodem na jego ciotowatość/zniewieściałość (poezjowanie stereotypowo kojarzone jest bowiem z kobietami i w opinii ogółu „nie przystoi prawdziwym mężczyznom”). Prowadzi tylko zeszyt, w którym zapisuje przeróżne mądre, a raczej mądrościowe, zdania i sentencje, zasłyszane, na przykład, u jakiejś gotującej gwiazdy z telewizji. Z powodu tych zapisków, podpisanych żeńską formą imienia i nazwiska (co nasuwa na myśl poetkę, Marię Pawlikowską-Jasnorzewską, której powszechnie przypisuje się subtelność i „kobieca wrażliwość”), został kiedyś brutalnie pobity. Bity był zresztą już jako dziecko. „Praworządny” ojciec nie potrafił sobie poradzić z nienormalnością syna, który się nie buntował, nie pił i nie bił na przerwach z kolegami. pan Marian, podobnie jak Marysia, wychowywany był w przeświadczeniu, że musi odnaleźć się w przypisanej mu odgórnie roli, że egalitaryzm, rozumiany jako brak różnorodności, upodobnienie się do, tak zwanej, masy, jest największą wartością. I dlatego, jak każdy Paniopan, żyjący w bardzo tradycyjnym środowisku, wśród ludzi o konserwatywnym światopoglądzie, czuje, że coś tu jest nie tak, jak trzeba i wymyśla

⁹ A. Burzyńska, *Gender i queer*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 446.

¹⁰ S. Chutnik, dz. cyt., s. 146.

różne, przywracające go społeczeństwu życiorysy – takie jak ten z żoną, która wyjechała za granicę.

Paniopany uciekają często przed ludźmi. Siedzą w swoich domach, chodzą do samoobsługowych sklepów [...] mają całkowitą świadomość swojej odmienności, ale udają, że tego nie ma. Że wszystko w porządku. Wymyślają historie o życiu, że wdowcy, że nieszczęśliwa miłość w młodości i teraz uraz. Że z matką związani, że się nią opiekują i nie mogą zdradzić jej na rzecz innej kobiety. Że kotki, że piesek, że mieszkanie małe lub niskie zarobki. No to gdzie rodzinę zakładać, trzeba być przecież odpowiedzialnym [...]¹¹.

Wszelkie próby uspołecznienia na nic się zdają, gdy pojawia się wdowiec, który mówi, że szanuje odmiennosc, że mu ona nie przeszkadza, a przy tym na siłę chce zrobić z bohatera geja czy biseksualistę, próbując zgwałcić. Po tym zdarzeniu Pan Marian na długo zamyka się on w mieszkaniu, chowa suknie oraz przybory do szycia w piwnicy, nie pojawia się w barze, w którym był wcześniej częstym gościem. A po jakimś czasie... znowu przymierza suknię ślubną, znowu haftuje aforyzmy na makatkach i wszystko powraca do normy – normy marginalizującej.

W przypadku Paniopana stereotyp potęguje jeszcze zepchnięcie na margines społeczeństwa, gdyż on sam nie jest postacią stereotypową. Nie przynależy do żadnej z grup, funkcjonuje w zawieszeniu, pomiędzy.

„Pomiędzy” sytuują się też same terminy i pojęcia związane z feminizmem, płcią społeczno-kulturową i teorią *queer*. Dzieje się tak, ponieważ dyskurs *gender*, jak zauważa Inga Iwasiów, jest dyskursem o nieostrej specjalizacji, przekraczającym poszczególne dyscypliny i łączącym je z najszerzej rozumianą aktywnością polityczną. Centralnym tematem na gruncie tych rozważań – historycznie i współcześnie – jest problem ról płciowych, a stereotyp jako kategoria socjologiczna i komunikacyjna zajmuje tu miejsce szczególne¹².

W *Słowniku teorii feminizmu* Maggie Humm pisze:

stereotyp ról płciowych jest wyjątkowo trwały i podatny na rozgłos. Cechy pożądane są zwykle przypisywane mężczyznom i tworzą zespół kompetencji, natomiast cechy przypisywane kobietom tworzą zespół uczuciowo-ekspresyjny¹³.

Autorka, podając taką definicję, powołuje się na pracę powstałą w 1972 roku, a jest ona nadal przerażająco aktualna. Kuriozalnie jednoznaczny podział na to, co męskie i to, co kobiece, jest głównym powodem

¹¹ Tamże, s. 159–160.

¹² I. Iwasiów, *Gender, tożsamość, stereotypy*, [w:] *Stereotypy...*, s. 112.

¹³ M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, przeł. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993, s. 223.

cierpienia i niedostosowania społecznego bohaterów *Kieszonkowego atlasu kobiet* – powieści, przypomnijmy, napisanej zaledwie trzy lata temu. Marysia jest za mało dziewczynska, pan Marian zaś zbyt kobiecy. Mała Dziewczynka wolałaby pewnie zostać wokalistką garażowej kapeli zamiast „świecić przykładem”, wykonując zawód nauczycielki; a już na pewno chciałyby mieć możliwość wyboru. A Paniopan? Fotomontaż, „nomen omen – [...] z zewnątrz jak mężczyzna, a w środku serce baby. I umysł, nie zapominajmy. Jaki to on wrażliwy”¹⁴. W dodatku zdecydował się na tak „niemęską” profesję. „[...] na mechanika powiedział, że nie będzie chciał iść, tylko na jakiegoś cukiernika, jak dla baby”¹⁵. Kim więc jest pan Marian? Nie wiadomo. Homo Niewiadomo¹⁶, posługując się językiem Chutnik.

Podążając za propozycją Iwasiów, trzeba raz jeszcze podkreślić, że stereotypy dotyczące płciowości, konstrukcji pojęć *sex/gender*, koncepcji tożsamości, a więc i podmiotowości, a także narzędzia służące ich poznawaniu stanowią główne źródło zainteresowań feminizmu.¹⁷ Tematy te tworzą przestrzeń, w której nie ma miejsca na jakąkolwiek symplisticzność, co obliguje (również badacza/badaczkę) do wykazania się dużą uważnością i wrażliwością; w przeciwnym bowiem razie możemy być narażeni na miałość, bezproduktywność, a nawet szkodliwość dyskursu. Historia pokazuje, że nietrudno tutaj o wytwarzanie coraz to nowych prze(d)sądów, powstających podczas lub na skutek walki z już istniejącymi. Wbrew pozorom, nie chodzi o całkowite wyeliminowanie stereotypów (wszak jest to niemożliwe), które przecież (współ)tworzą rzeczywistość. Ważne jednak, by stereotypy w sposób znaczący nie ograniczały naszego horyzontu poznawczego i nie generowały nazbyt łatwych osądów drugiego człowieka.

Głównym instrumentem, za pomocą którego zarówno tworzymy, jak i obalamy stereotypy, jest język. Stanowi on pewnego rodzaju konwencję, w ramach i dzięki której funkcjonujemy. Posługując się nim, nie tylko opisujemy rzeczywistość, ale także ją przekształcamy, a nierzadko również stwarzamy. Performatywna funkcja języka daje o sobie znać szczególnie często, kiedy mówimy o nie(do)określoności płciowej oraz o zależnościach zachodzących między płcią biologiczną a społeczno-kulturową¹⁸. Dowody na sprawczą moc słów można mnożyć, zastanówmy

¹⁴ S. Chutnik, dz. cyt., s. 150.

¹⁵ Tamże, s. 154.

¹⁶ By użyć kolejnej z kategorii wprowadzonych przez samą autorkę.

¹⁷ I. Iwasiów, dz. cyt., s. 113.

¹⁸ O performatywności języka na gruncie feminizmu, teorii *gender* i *queer* pisze Judith Butler; J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.

się jednak, jakie egzemplifikacje tego zjawiska znajdujemy w *Kieszonkowym atlasie kobiet*.

Wystarczy przypomnieć, że pan Marian zamieszcza w swym zeszycie zdania takie jak: „Szanuj życie swoje, swoją matkę, samą siebie. Uważaj na mężczyzn, Oni kłamią prosto w oczy, niewierni są, podli, i nas, kobiety, upadlają”¹⁹, co pozwala przypuszczać, iż identyfikuje się z płcią przeciwną – że posłuży się wytartym, zdewaluowanym określeniem. Przez podpis zaś: Marianna Pawlikowska i używanie rodzaju żeńskiego, konstytuuje się w świecie jako kobieta. Nazwisko Marysi Kozak też nie jest tu bez znaczenia – predestynuje ją do „kozaczenia”, buntowania się przeciwko wszystkiemu i wszystkim. Nawet etykieta Małej Dziewczynki, przyklejona przez otoczenie, nie zwalnia w jej przypadku z myślenia i posiadania indywidualnego światopoglądu. Nieprzypadkowo również opisane w książce postaci mieszkają przy ulicy Opaczewskiej. Chutnik, osiedlając swych bohaterów właśnie tam, zobligowała ich do postępowania „na opak”, do tego, by postrzegali, myśleli, czuli inaczej, mniej stereotypowo.

Tyle o performatywności. Nie kończy to jednak refleksji nad językiem, który pełni w powieści bardzo ważną rolę. Pisarka przyznała w jednym z wywiadów, że jako dziecko, zamiast bawić się, na przykład, „w książniczkę”, bawiła się w „babę z siatami”, co zmuszało ją do uważnego słuchania i wyczuliło na polifoniczność języka, którym może teraz dzięki temu swobodnie żonglować. Świat stworzonych przez Chutnik postaci opisany jest w sposób niezwykle żywy, plastyczny i wiarygodny. Głosy bohaterów są niczym głosy naszych sąsiadów, ludzi spotykanych na ulicy. Można odnieść wrażenie, że rzeczywistość fabularna i „prawdziwe życie” to jedno. A przecież książki tej, zgodnie z postmodernistyczną konwencją, nie odczytujemy dosłownie – autorka, traktując o realnych, ważkich problemach, często posługuje się groteską i hiperbolą (czego przykładem jest chociażby zburzenie świata przez Małą Dziewczynkę). Czy język, z którym mamy do czynienia w *Kieszonkowym atlasie kobiet* jest czynnikiem generującym stereotypy, czy też narzędziem pozwalającym je obezwładniać? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Z jednej strony bohaterowie używają mowy potocznej (potocznej, więc powszechnej, a to, co pozbawione indywidualizmu, bardzo często powiela istniejące już przesady i uogólnienia), z drugiej zaś centralne postaci nie mówią językiem charakterystycznym dla grup społecznych, z których się wywodzą, w których żyją. (Choć jest on prosty, uwidacznia niestandardowość przemyśleń, a przede wszystkim nie powiela stereotypu). Kwestie, nad którymi się zastanawiają, też są inne – bardziej złożone. Nie ograniczają

¹⁹ S. Chutnik, dz. cyt., s. 152.

się wyłącznie do ciekącego kranu czy niepozmywanych naczyń. Zarówno pan Marian jak i Marysia zdają sobie sprawę, że rzeczywistość nie jest jednorodna i wcale nie musi być tak schematyczna. Wiedzą też, że podobne problemy – wykluczenie spowodowane odmiennością dążeń, nieprzystawalność do świata – nie nurtują tylko ich, że mogą dotyczyć także innych ludzi. „Żeby tak wszyscy zostawili w spokoju te Małe Dziewczynki. Przeszali ciągle pytać, czemu są niegrzeczne. [...] I, do jasnej cholery, nie kazali się [...] odchudzać”²⁰. Świadomość takiego stanu rzeczy, paradoksalnie pogarsza tylko sytuację bohaterów, pogłębiając jeszcze ich alienację, podkreślając inność.

Przy powierzchownym oglądzie stereotypizująca może się wydawać stworzona przez Chutnik kategoryzacja. Pisarka klasyfikuje postaci, umieszcza je w jednej szufladce obok innych Księżniczek i Podróbek, co jest widoczne w tytułach rozdziałów. Kategorie, które proponuje (takie jak choćby przywołane wcześniej: Radykalna Księżniczka, Maryja Zbrojna, czy Paniopan) niewiele mają jednak wspólnego ze stereotypowym opisem rzeczywistości, co więcej, ukazują bezpodstawność jednoznacznych schematyzacji – okazuje się, że Mała Dziewczynka może być jednocześnie Żelazną Dziewicą prowadzącą do walki. Jeśli na dodatek uwzględnimy konteksty, w jakich kategorie te zostały użyte, weźmiemy pod uwagę poglądy polityczne autorki, to zdamy sobie sprawę, że jej celem jest obalenie stereotypu. Sylwia Chutnik jest feministką, aktywnie upominającą się o prawa mniejszości, trudno więc ją posądzić o szerzenie krzywdzących przesądów. Ironicznie nazywając swojego bohatera Podróbką, mierzy w opresyjność społeczeństwa i „oswaja” słowo – sprawia, że przestaje być ono obelgą. Teoria dysonansu poznawczego ma ogromne znaczenie dla zrozumienia przekazu książki.

Poprzez nadanie powieści tak znaczącego tytułu oraz przez zastosowanie charakterystycznego układu graficznego (chodzi tutaj przede wszystkim o wyłuszczenia i użycie wielkich liter przy okazji nazywania różnych typów kobiet) Chutnik pozornie wymaga od swych bohaterów, żeby odznaczyli się zbiorem powtarzalnych, stereotypowych cech, jak przystało na gatunek opisywany w atlasie. Uciekając się do takiego zabiegu, pokazuje jednak, że niemożliwe jest posługiwanie się stałymi szablonami w rozmowach o tak skomplikowanych, niejednowymiarowych bytach, jakimi są ludzie. Przecież, jak zostało powiedziane wcześniej, główne postaci powieści wykazują silne cechy indywidualne i szablonomi się wymykają. Poza tym już samo stworzenie atlasu kobiet (w dodatku kieszonkowego) przeczy stereotypom. Podobny pomysł mógł zrodzić się tylko w głowie osoby niestandardowo postrzegającej rzeczywistość, otwartej na różnorodność i odmienność.

²⁰ Tamże, s. 169.

W powieści została również wykorzystana typizacja. Bohaterowie, także ci, których tutaj nie opisuję, noszą to samo imię. Są oni więc formalnie, żeby nie powiedzieć „z urzędu”, skazani na identyczność. Przy pomocy stereo(typu) uwidacznia się w ten sposób niebezpieczeństwo, jakie niesie on ze sobą. Historie Czarnej Mańki, pani Marii, pana Mariana oraz Marysi pokazują, że w każdym środowisku żyją czy raczej egzystują, osoby, które nie postępują zgodnie z powszechnie obowiązującą normą, a nie chcąc wyrzec się siebie, zostają wykluczone. W przypadku bohaterów *Kieszonkowego atlasu kobiet* właściwiej jest chyba mówić o przymusie wyrzekania się własnej twarzy. Na okładkach książki, które są jej integralną częścią (autorka uczestniczyła w ich projektowaniu) widnieje bowiem pozbawiony jakichkolwiek rysów schemat ludzkiej głowy, bądź dziewczyna zasłaniająca twarz ręką²¹. Zabieg ten bardzo wyraźnie obrazuje przerażającą prawdę – norma społeczna kształtuje typy, a nie osobowości.

Na szczęście powieść nieprzypadkowo kończy historia Marysi Kozak, która jako jedyna aktywnie się buntuje i nie przegrywa walki ze stereotypem. Nie przegrywa, ale też na razie daleka jest od wygranej. Bo cóż może jedna Mała Dziewczynka, która jako jedenastolatka i tak w końcu musi wrócić do domu? Może dać asumpt do działania i czekać na to, co się wydarzy, czy w ogóle coś się wydarzy. Takie zakończenie stereotypowe absolutnie nie jest, bo nie przynosi jasnego, jednowymiarowego rozwiązania. Poza tym kompozycja utworu sugerowałaby, że Marysia, jak inni bohaterowie, podda się, poniesie klęskę. U Chutnik trudno jednak o przewidywalność – kolejna kategoria, która ściśle wiąże się z prze(d)-sądem zostaje podważona. Ani fabuły, ani języka powieści, stereotypowymi nazwać nie możemy. Autorka wnika w świat stereotypów i za pomocą języka rozsadza go od środka. Funkcjonując w obrębie przesądów, obnaża brak otwartości oraz zaściankowość myślenia. Przez pomnażanie schematów ukazuje również ludzką skłonność do osądzania, skrywaną pod pozorami tolerancji.

Więc przede wszystkim ja chciałam powiedzieć, że każdego to prywatna sprawa jest, czy, za przeproszeniem, sypia z kobietą, czy też z mężczyzną, i podług mnie nikomu nic do tego. (...) i żeby pana Mariana oskarżać, że on jakiś chory jest. Co też ci ludzie, sumienia nie mają. On taki pomocny, taki ciepły²².

Jeszcze kilka słów o inności, z której przeróżnymi formami stykamy się w *Kieszonkowym atlasie kobiet*. Marysia jest inna, bo „za dorosła” jak na swój wiek i „za mało różowa”. U pana Mariana zaś odmienność należy

²¹ Por. S. Chutnik, dz. cyt., wyd. czwarte i wydania wcześniejsze.

²² Tamże, s.141–142.

wiązać przede wszystkim z nienormatywnością tożsamościową i seksualną, dlatego warto tu przywołać teorię *queer*. Pojęcie to pochodzi z języka angielskiego i w dosłownym tłumaczeniu oznacza „dziwaka”, „podejrzanego”. Początkowo stanowiło wulgarny przydomek osób homoseksualnych, żeby później stać się symbolem ich emancypacji. Obecnie określa ono nurt badań kwestionujący wszelkie ustanowione arbitralnie kategorie tożsamościowe²³. Na gruncie teorii *queer* neguje się też binarny podział na hetero i homoseksualistów. Gloryfikowana jest tu natomiast (po)etyka różnorodności. Zdaniem Ingi Iwasiów inność przestaje być dziś „przywilejem wykluczonego i fetyszem poznającego”, a zaczyna służyć poznaniu i staje się zarazem „moralnym obowiązkiem intelektualisty”²⁴. W moim przekonaniu jednak, powinniśmy mówić przede wszystkim o uwrażliwianiu Człowieka na inność, niekoniecznie łącząc empatię z wykształceniem.

Czy w powieści Chutnik mamy do czynienia ze stereotypowym pisaniem? Autorka bardzo przewrotnie posługuje się tą kategorią, a także wszystkimi przypisywanymi jej atrybutami. Celowo konstruuje stereotypy i przywołuje obecne w kulturze oraz w języku przesady, aby je później zdegradować, podważyć pojęcie normy. Stereotypowość i stereotypizacja powszechnie wywołują asocjacje pejoratywne, takie jak: ograniczenie, wykluczenie, uproszczenie, a Sylwia Chutnik w *Kieszonkowym atlasie kobiet* pokazuje, że prze(d)sąd wykorzystany w sposób świadomy i niekonwencjonalny może skłonić do refleksji, a także paradoksalnie przyczynić się do stworzenia lepszej (bo mniej schematycznej, mniej marginalizującej) rzeczywistości.

Bibliografia

- Chutnik Sylwia, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.
- Bolecki Włodzimierz, Gazda Grzegorz, *Wstęp*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, IBL PAN, Warszawa 2003.
- Burzyńska Anna, *Gender i queer*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006.
- Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- Humm Maggie, *Słownik teorii feminizmu*, przeł. B. Umińska, J. Mikos, Semper, Warszawa 1993.
- Iwasiów Inga, *Gender, tożsamość, stereotypy*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, IBL PAN, Warszawa 2003.

²³ A. Burzyńska, dz. cyt. s. 464.

²⁴ I. Iwasiów, dz. cyt., s. 122.

Monika Kocot

„Tricksterowa hermeneutyka” a procesualność lektury — próba (od)czytania *Ceremony* Leslie Marmon Silko*

Celem artykułu jest ukazanie aktualizacji trickstera w formie „tricksterowego dyskursu” (Vizenor) w postmodernistycznej powieści indiańskiej Leslie Marmon Silko, zatytułowanej *Ceremony*. Szczególna uwaga zwrócona zostanie na konstrukcję/kompozycję dzieła i wynikające z niej wyzwania stojące przed czytelnikiem. Zastosowanie teorii Geralda Vizenora pozwoli wskazać jak „tricksterowy dyskurs”¹ Silko może łączyć tradycyjne, ustne opowieści plemienne z postmodernistyczną metafikcją².

* Niniejszy tekst jest ponownie zredagowaną i rozszerzoną wersją artykułu: *Płynna tożsamość – oblicza trickstera w powieściach Indian Ameryki Północnej*, [w:] *Dyskursy o kulturze. Co za horyzontem? Spojrzenia na granice kultury*, red. R. Mielczarek i M. Skorzycki, Łódź, Społeczna Akademia Nauk 2012, s. 83–102.

¹ Definiowanie terminu Geralda Vizenora postaram się zastąpić unaocznieniem jego działania w analizach fragmentów powieści. Szerzej o tricksterowym dyskursie pisze Vizenor w następujących publikacjach: Vizenor Gerald, *Bearheart: The Heirship Chronicles*, U of Minnesota P, Minneapolis 1990; Vizenor Gerald, *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, ed. G. Vizenor, U of Oklahoma P, Norman and London 1993; Vizenor Gerald, *The Trickster of Liberty*, U of Minneapolis P, Minneapolis 1988.

² Powołując się na teorie Vizenora, czołowego krytyka literatury Indian Ameryki Północnej, autorka szkicu świadomie rezygnuje z aplikacji narzędzi metodologicznych krytyki postkolonialnej, choć odczytanie powieści Silko takowym kluczem jest naturalnie możliwe i było dokonywane na gruncie amerykańskim. Wydaje się, że wybór podyktowany jest chęcią położenia akcentu na proces tworzenia opowieści, wraz z towarzyszącymi mu rekwizytami, oraz na kwestię dyskursu tricksterowego, a w opinii autorki narzędzia metodologiczne Vizenora są najbardziej precyzyjne. Powieść Silko jest bez wątpienia wielopoziomowa; analiza kwestii rasowych, społecznych, czy politycznych wręcz wymuszałyby użycie narzędzi metodologii postkolonialnej, jednakże skupienie się na problemie z dziedziny antropologii literatury wyzwala potrzebę sięgnięcia do teorii, która uwydatnia tenże właśnie aspekt lektury.

Prowadząc komparatystyczne badania nad „literaturą tricksterową” („trickster works”), zauważa Jeanne Rosier Smith, napotkać można wiele punktów wspólnych, takich jak: dynamiczna funkcja mitu we współczesnej literaturze etnicznej, znaczenie tradycji ustnej dla przetrwania, zarówno na poziomie indywidualnym, jak i kulturowym, wyzwanie wielogłosowości wobec ujednoczonej perspektywy, i wspomniane już nietypowe wyzwania stojące przed czytelnikiem.³ Każdy z tych elementów, twierdzi Smith, nadaje kształt powieści tricksterowej („trickster novel”), jednocześnie niejako zmuszając czytelnika do zmiany sposobu widzenia świata⁴.

Trickster w literaturze indiańskiej posiada cechy znane z mitów. I tu należy wspomnieć za Paulem Radinem, że trickster jest najstarszą postacią religii Indian Ameryki Północnej⁵. Jednoczy on w sobie wszystkie przeciwieństwa⁶; Mircea Eliade dodaje, że jest trickster postacią ambiwalentną i dwuznaczną⁷. Pełni rolę kreatora ładu, uzdrowiciela, mediatora, jak i niszczycielskiego demiurga⁸. Zdaniem Victora Turnera, postać trickstera jest ucieleśnieniem liminalności⁹ w mitach¹⁰. Egzystuje on w sytuacji liminalnej, pomiędzy dwoma zdarzeniami, na granicy światów albo w chwili, w której należy dokonać wyboru¹¹. W opinii Wigeta, pozycja trickstera, jako tego, który działa na obrzeżach kultury, nieskrępowany społecznymi ograniczeniami, wolny w roztapianiu granic i łamaniu społecznego tabu, jest z natury rzeczy rewolucyjna. Jako „ożywiona zasada zakłócenia (disruption)”, trickster poddaje w wątpliwość sztywne definicje i ograniczenia, i kwestionuje stabilne założenia kulturowe¹².

Jak podkreśla Smith, tożsamość trickstera nie jest redukcyjna czy statyczna; uosabia on raczej ekspansywną, dynamiczną tożsamość kulturo-

³ J. R. Smith, *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Fiction*, Berkeley Los Angeles 1997, s. xiii.

⁴ Tamże, s. xiii.

⁵ P. Radin, *The Trickster: A Study in American Mythology*, London 1956, s. 164.

⁶ L. M. Ricketts, *The North American Indian Trickster*, „History of Religions”, 5 1965/1966, s. 327.

⁷ M. Eliade, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, Warszawa 1997, s. 213.

⁸ J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Poznań 1998, s. 191. E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981, s. 230.

⁹ Ten przejściowy stan nazywa Turner „Betwixt and Between”. Zob. V. Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndebu Ritual*, Ithaca 1967, s. 97.

¹⁰ V. Turner, *Liminal to Liminoid, [w:] Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, „Rice University Studies”, nr 60. 3 1974, s. 71.

¹¹ J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2007, s. 96.

¹² A. Wiget, *Native American Literature*, Boston 1985, s. 86.

wą¹³. W artykule „Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: a Heuristic guide”, William Hynes proponuje zespół sześciu cech charakteryzujących większość tricksterów. Najważniejsza według autora jest fundamentalnie niejednoznaczna i anomalna osobowość trickstera, z której wypływają takie cechy/role jak: a) oszust/figlarz; b) shape-shifter (ten, który zmienia swoją formę lub stan i wpływa na zmianę formy lub stanu osób lub przedmiotów); c) wynalazca/inicjator; d) posłannik bogów/imitator bogów; e) święty/lubieżny bricoleur¹⁴.

W powieści *Ceremony* Leslie Marmon Silko trickster przejawia się właściwie we wszystkich wyżej wymienionych postaciach. Więcej – wielopoziomowa aktualizacja trickstera w warstwie narracyjnej powieści tworzy „tricksterowy dyskurs”, który może łączyć tradycyjne, ustne opowieści plemienne z postmodernistyczną metafikcją. Bo oto, trickster przybiera formę osobową, stając się jedną z postaci w powieściowym świecie przedstawionym; ale pełni również rolę narratora, który odciska swą sygnaturę przewrotnie komentując wydarzenia w świecie przedstawionym, powodując tym samym widoczny lecz/lub pozorny chaos przedstawienia. Oprócz wymienionych dwóch jawnych aktualizacji trickstera, istnieją kolejne dwie, gdzie trickster jako taki nie pojawia się wcale, natomiast jego działanie manifestuje się jako struktura powieści (możemy mówić tu o tricksterze-relacji, tricksterze-czasoprzestrzeni), lub jako nieustanny ruch, proces, by nie powiedzieć procesualność, manifestująca się na wzajemnie warunkujących się poziomach: fabularnym i narracyjnym.

Owa tricksterowa procesualność uobecnia się zarówno w warstwie fabularnej pisanej prozą jak i w przytoczonych w formie poetyckiej mitach plemienia Laguna Pueblo/Laguna Acoma, które wplecione są w opowieść o procesie uzdrowienia Tayo, bohatera powieści. Owe mity stanowią niejako palimpsestowy „szkielet” fabularny, niezbędny dla zrozumienia czym jest choroba Tayo, jakie są jej źródła, na czym polega proces leczenia, próbie jakiego rodzaju zostaje poddany, czym w rzeczywistości (mitycznej) są elementy ceremonii w jakiej uczestniczy, i jakie są konsekwencje (ewentualnego) uleczenia dla niego samego i dla całej wspólnoty plemiennej.

Aplikując „hermeneutykę tricksterową” („trickster hermeneutics” – termin Geralda Vizenora), Silko precyzyjnie wybiera momenty w warstwie „zwyyczajnej” opowieści, w które wplata czasem dłuższe,

¹³ Tamże, s. 156.

¹⁴ W. Hynes, *Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: a Heuristic guide*, [w:] *Mythical Trickster Figures*, eds. W. Doty, W. Hynes, Tuscaloosa 1997, s. 34.

czasem krótsze poetyckie wersje mitów. Czyni to na tyle subtelnie, że na początku powieści czytelnik nie jest świadomy, że każde otwarcie przestrzeni mitycznej jest jednocześnie poetyckim „dopowiedzeniem” historii w świecie przedstawionym. Czytelnik jest skłonny przyjąć, że oto wątek czy wątki mityczne (ich liczba rośnie w miarę rozwoju akcji) są jedynie ozdobną, poetycką klamrą dla opowieści o Tayo. Dopiero w drugiej części powieści staje się jasne, że rzeczywistość mityczna „wkracza” w rzeczywistość świata przedstawionego. Czytelnik modelowy, zaznajomiony z mitologią Indian Laguna Pueblo, lub chociażby z pismami Franza Boasa (*Keresan Texts*¹⁵), od początku widzi Tayo jako postać w stanie liminalnym, która dzięki (mitycznym?) działaniom trickstera, uosabiającego fazę „przed”, zmuszona jest podjąć wysiłki zmierzające do osiągnięcia fazy „po”, fazy wyzwolenia z krępujących ją więzów.

Silko dawkuje opowieści plemienne z wielkim rozmysłem, czasami celowo podając tylko te ich fragmenty, które rezonują z danym motywem fabularnym powieści. Niczym mityczna Kobieta-Mysł/Kobieta-Pająk, tka misterną strukturę opowieści w opowieści, która odzwierciedla zależności między pięcioma mitycznymi światami: tym, w którym żyjemy i pozostałymi czterema „poniżej”¹⁶. Metanarracyjny charakter *Ceremonii* zasygnalizowany jest już na pierwszej stronie powieści:

Kobieta-Mysł, pajęczycza,
nazywała rzeczy a
kiedy je nazywała
pojawiały się.

Teraz siedzi w swoim pokoju
wymyślając opowieść

Opowiadam ci opowieść
którą myśli.

Bez wątpienia, ważny jest tu performatywny charakter procesu opowiadania, co ponownie podkreślone zostaje na drugiej stronie powieści:

¹⁵ F. Boas, *Keresan Texts*, [w:] *Publications of the American Ethnological Society*, American Ethnological Society, nr 8.1, New York 1928, s. 76–82.

¹⁶ Zob. J. M. Gunn, *Schat-chen: History, Traditions and Narratives of the Queres Indians of Laguna and Acoma*, „Studies in American Indian Literatures”, nr 5.1 Spring 1993, s. 25–30; F. Boas, dz. cyt., s. 76–82; R. Benedict, *Eight Stories from Acoma*, „Journal of American Folklore”, nr 43.167 1930, s. 59–87; *Eadem*, *Patterns of Culture*, New York 2005, s. 57–130.

Ceremonia

Powiem ci coś o opowieściach
[powiedział]
Nie są jedynie zabawą.
Nie daj się oszukać.
Są wszystkim co mamy, widzisz,
wszystkim co mamy by zwalczyć
chorobę i śmierć.

Nie masz nic
jeśli nie masz opowieści.
[...]

Po czym podmiot mówiący (być może członek starszyny plemienniej¹⁷) dotyka swojego brzucha¹⁸, w którym ukryta jest „żywa” opowieść, i dodaje:

A w brzuchu tej opowieści
ciąż powstają
rytuały i ceremonia.

Strona trzecia przynosi poetycką strofę, umieszczoną u dołu strony. Być może jest to głos członkini starszyny plemienniej, być może, jak chce Owens, to głos Kobiety-Myśli, która zaznacza swą obecność w opowieści¹⁹:

To, Co Powiedziała:

Jedyne lekarstwo
jakie znam
to dobra ceremonia,
tak powiedziała.

Stronę czwartą stanowi słowo klucz powieści – wschód słońca. Zajmuje miejsce u góry strony i jest wyjustowane, podobnie jak wszystkie inne fragmenty wierszem.

¹⁷ Zob. L. Owens, *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*, Norman 1992, s. 170.

¹⁸ Zob. M. Chapman, „*The Belly of this Story*”: *Storytelling and Symbolic Birth in Native American Fiction*, „*Studies in American Indian Literatures*”, nr 7.2 Summer 1995, s. 4–16.

¹⁹ Zob. L. Owens, dz. cyt., s. 170–171.

Strona piąta, napisana prozą, rozpoczyna się dopiero w szóstym wer-sie od dołu strony, na wysokości dokładnie odpowiadającej poetyckiej strofie na stronie trzeciej. I już z pierwszych słów akapitu dowiadujemy się, że jest poranek (wschód słońca), a Tayo, bohater powieści, „nie spał dobrze tej nocy”²⁰. Kolejne akapity przynoszą nam obraz dźwiękowego chaosu w głowie pół krwi Indianina, który nie może otrząsnąć się po koszmarze wojny, na której stracił najlepszego przyjaciela. Kakofonia nakładających się na siebie głosów nieżyjącego wuja Josiah, krzyczących japońskich partyzantów, skrzypiącego łóżka, języka Laguna za oknem, i hiszpańskiej piosenki „Y volveré” („I powrócę”), oddaje stan umysłu Tayo, który nie potrafi odnaleźć własnej tożsamości (jest zagubiony na granicy między światem białych a światem Indian), a od czasu wojny (minęło sześć lat) nie potrafi uwolnić się ze spirali nienawiści, żądz zemsty i wszechogarniającego poczucia bezsensu dotychczasowego i dalszego życia.

Jeżeli, za Robertem Nelsonem, uznamy, że każda z początkowych pięciu stron stanowi kolejny z pięciu światów w kosmologii Indian Pueblo Laguna²¹, stanie się oczywiste, że Silko już od pierwszej strony *Ceremonii* prowadzi czytelnika ku zrozumieniu zależności między owymi światami. Technika ta, którą możemy uznać za jeden z przejawów struktury tricksterowej, będzie konsekwentnie prowadzona aż do ostatniej strony powieści, będącej inwokacją do Słońca a zarazem prośbą o przyjęcie ofiary (opowieści).

Luis Owens zauważa, że czytelnik szukający w powieści odrębnych rzeczywistości, planów, wymiarów czasu, musi w efekcie dać za wygraną, jako że tekst sam w sobie nie pozwala na dokonanie analizy opartej na binarnych opozycjach. Przeplatające się wątki mityczne i fabularne (związane z tu-i-teraz rezerwatu) uniemożliwiają rozróżnienie między rzeczywistym tu-i-teraz a mitycznym „humma ha” („dawno dawno temu”)²².

Elaine Jahner słusznie podkreśla, że główne wydarzenia w opowieści o Tayo są punktami spotkania „czasu, miejsca i opowieści ustnej”²³. Innymi słowy, poszczególne etapy drogi Tayo nakładają się na wydarzenia opisane w poetyckich wersjach mitów i opowieści ustnych z plemienia Pueblo Laguna. Przykładowo, czas jesiennego przesilenia i Góra Taylor, na której dochodzi do przemiany Tayo, mogą być interpretowane jako

²⁰ L. M. Silko, *Ceremony*, Penguin Books, New York 1977, s. 5.

²¹ R. Nelson, *The Kaupata Motif in Silko's Ceremony: A Study of Literary Homology*, *Studies in American Indian Literatures*, nr 11.3 Fall 1999, s. 2–21. Zob. przypis 14.

²² Zob. L. Owens, dz. cyt., s. 168. Por. R. Nelson, dz. cyt. s. 2–21.

²³ E. Jahner, *An Act of Attention: Event Structure in Ceremony*, *American Indian Quarterly*, nr 5.1 1979, s. 44.

ponowne ustanowienie mitycznej czasoprzestrzeni z opowieści o tricksterze Ck'o'yo/Kaup'a'cie/Graczu (ang. Gambler) i Człowieku-Słońce. Jak zgodnie zauważają Robert Nelson, David A. Rice i John Purdy, Tayo niejako „powtarza” czynności mitycznego Człowieka-Słońce, a pokonując trickstera, staje się tym, który uwalnia społeczność od jego czarów, przywracając harmonię i ład w świecie natury. Homologia wydarzeń i postaci (Nelson) występująca między Tayo a Człowiekiem-Słońce, jest jedną z kilku konfiguracji-przeskoków w jakich czytelnik może odnaleźć postać Tayo, lecz także dostrzec kluczową rolę, jaką w owych opowieściach odgrywa postać trickstera-ruchu/procesu czy trickstera-struktury.

W miarę rozwoju akcji, poszczególne części mitów i opowieści dookreślają się, uwypuklając obrzędowy proces leczenia psyche Tayo. Przy czym niemal zawsze chodzi o walkę z czarami trickstera, bądź rzucanymi na całą społeczność, bądź na pojedynczą jednostkę. I oto, zanim czytelnik rozpozna w Tayo pełnego mocy Człowieka-Słońce, dostrzega podobieństwa między zagubionym Indianinem a myśliwym zakłętym przez trickstera Kojota, z opowieści szamana Betonie. Co istotne, należy tu wspomnieć, że wszystkie cytowane fragmenty poetyckie są jedynie kreacją Silko, która traktuje zapiski antropologów w sposób wielce wybiórczy, okraszając szkielet napotkanej opowieści mnogością elementów, które niewiele wspólnego mają choćby z praktykami szamańskimi. Tworzy to nową, post-tricksterową jakość, jakże charakterystyczną dla współczesnej powieści.

Wracając jednak do historii Tayo, mężczyzna – opowiada powieściowemu szaman – wyrusza na polowanie, lecz długo nie wraca do wioski. Jego teściowa instynktownie podejrzewa o podstęp trickstera Kojota. Cztery osoby wyruszają na poszukiwania zaginionego. Po jakimś czasie dochodzą do miejsca, gdzie „dopał go Kojot”²⁴ – jest dla nich jasne, że Kojot rzucił czar na myśliwego, zmieniając go w kojota; wskazują na to ślady, jakie zostawił na ziemi. Tropią więc zwierzę i, znalazłszy je, pytają czy jest zaginionym myśliwym, ale jedynym odgłosem, jaki wydaje z siebie mężczyzna jest skowyt. Zwracają się więc o pomoc do Ludzi-Niedźwiedzi, którzy każą przygotować obręcze z wiązek gałęzi drzew pod którymi spał mężczyzna. Pośrodku rysunku wykonanego z białej mąki kukurydzianej, rysują postać chłopca (Pollen Boy). Do tego celu używają niebieskiego pyłku kwiatowego, którym zaznaczają jego oczy, usta, szyję i stawy²⁵.

Kiedy chłopiec jest namalowany, dowiadujemy się, że to Tayo zasiada w centrum rysunku, a pomocnik szamana Betonie, Człowiek-Niedźwiedź, mocuje obręcze z wiązek gałęzi w ziemi. Wszak to Tayo jest metaforycz-

²⁴ L. M. Silko, dz. cyt., s. 140.

²⁵ Zob. R. Benedict, *Eight Stories...*, s. 59–87; *Eadem, Patterns of Culture*, s. 57–130.

nym myśliwym (żołnierzem), który „nie powrócił” do swojej wioski i wciąż tkwi w stanie „betwixt and between”, jako „ni to ni owo” (Turner).

Pomiędzy poszczególnymi kręgami Betonie i Człowiek-Niedźwiedź dorysowują czarne, niebieskie, żółte i białe pasma górskie, za plecami Tayo zaś rysują krzyżujące się tęcze, które podobnie jak rysunki na piasku mają przywrócić go do zdrowia i dać mu moc wynikającą z odkrycia swej prawdziwej tożsamości²⁶.

Obrzędowe pieśni śpiewane przez Ludzi-Niedźwiedzi/Betonie przynoszą obraz drogi zarówno człowieka zakłętego w kojota, jak i Tayo, który został zawładnięty przez „wirującą ciemność” rozumianą jako złowrogi znak czarów trickstera²⁷:

Podróżowałeś w niebezpiecznych miejscach
podróżowałeś w niebezpieczeństwie
podróżowałeś do niebezpiecznego miejsca
w niebezpieczeństwie e-hey-ya-ah-na!

Do miejsca
gdzie wirująca ciemność zaczęła swoją wędrówkę
wzdłuż skalnych brzegów
przez miejsca łagodnego wiatru
wzdłuż brzegów błękitnych chmur
wzdłuż brzegów czystej wody.
Wirująca ciemność przybyła z północy
Wirująca ciemność szła dalej na wschód
Doszła na południe
Przybyła na zachód
Wirująca ciemność wirowała ku dołowi
aż pojawiła się pośrodku²⁸.

W tym momencie opowieści, następuje kolejny „tricksterowy przeskok”, i oto Człowiek-Niedźwiedź, jako członek Bractwa Skalpowego, odmówiwszy rytualną modlitwę szybkim ruchem noża zdejmuje skalp z głowy Tayo. By dowiedzieć się jakie jest znaczenie tego rytuału, musimy cofnąć się do początku powieści i „wysłuchać” opowiadania Starego Ku’oosh:

²⁶ Więcej o symbolicznym elementach i religijnym znaczeniu ceremonii pisze Owens w *Other Destinies*. Zob. R. Benedict, *Patterns of Culture*, s. 57–130.

²⁷ Zob. L. Owens, dz. cyt., s. 177.

²⁸ L. M. Silko, dz. cyt., s. 142.

[...]
dawno dawno temu
było Bractwo Skalpowe
dla wojowników
którzy zabili
lub dotknęli
martwych wrogów
[...]²⁹

Brak oczyszczenia po zadaniu śmierci wrogowi stanowił wielkie niebezpieczeństwo dla wojownika — jego sny nawiedzał K’oo’ko, czasami przestawał padać deszcz, albo panował głód³⁰. (37) Tak też dzieje się w przypadku Tayo — deszcz nie pada od sześciu lat, a Tayo nieustannie nawiedzają koszmary senne.

Oslabiony mężczyzna-kojot/Tayo potrzebuje pomocy w przeskoczeniu przez pięć kolejnych obręczy, dlatego członkowie bractwa (czy może Betonie i Człowiek-Niedźwiedź) podtrzymują go, a szaman śpiewa modlitwy przywracające moc choremu. Na koniec obracają go zgodnie z ruchem słońca a „tęcze zwracają go wspólnocie”³¹. Ale okazuje się, że zły czar ma nadal nad nim władzę. Okazuje się, że jego ciało nadal pokrywa „sucha skóra”, która w sensie literalnym jest pozostałością po czarach trickstera Kojota, natomiast symbolicznie może być interpretowana jako przeszkoda na drodze Tayo do osiągnięcia stanu harmonii umysłu, do czego potrzebne jest uwolnienie się z mocy gniewu, żalu i nienawiści. Owa „wirująca ciemność” w umyśle Tayo związana jest z brakiem poczucia własnej wartości w stosunku do współplemieńców (jako pół krwi Indianin, sierota nieznaną ojca i bez matki, podejrzewanej o nierząd, jest szykanowany przez własną rodzinę), lecz także do białych, których darzy nieskrywaną nienawiścią za kradzież indiańskiej ziemi.

By zneutralizować uczucie nienawiści wobec białych kolonizatorów i niepohamowanej agresji, jaką budzą w Tayo, Betonie opowiada historię o indiańskim tricksterze, który swoimi czarami stworzył białych ludzi, wraz z ich wojnami, zamięłwaniem do niszczenia ziemi, brakiem szacunku wobec innych³². Bardzo ważnym aspektem opowieści, na który zwraca uwagę Betonie, jest źródło, z którego wypływa agresja białych, a jest nim lęk przed tym, czego nie rozumieją. Lekcja, jaką musi zrozumieć i przyjąć Tayo, polega na świadomym i odpowiedzialnym podążaniu obrzędową

²⁹ Tamże, s. 37–38.

³⁰ Tamże, s. 37.

³¹ Tamże, s. 144.

³² Tamże, s. 132–138.

drogą swych przodków (jako, że cykliczne rozumienie czasu Indian Pueblo podkreśla powtarzalność zjawisk i wydarzeń, a rytualne obrzędy stanowią skuteczną broń w walce ze złem), lecz także na rozumnej otwartości wobec Innego i świadomym unikaniu konfrontacji tam, gdzie nie jest potrzebna.

Jeżeli za Catherine Catt uznamy, że zdolności przystosowawcze są jedną z najważniejszych cech trickstera, i że „trickster stanowi model ustanawiania tożsamości wobec zmian, model adaptacji, przetrwania”³³, to idąc za sugestią Davida Rice’a³⁴ można by pokusić się o stwierdzenie, że oto Silko przedstawia trickstera jako szamana, uzdrowiciela. Betonie używa tradycyjnej medycyny – rysunków na piasku (sand painting), czytania z gwiazd, snucia opowieści – lecz także pozornie niepotrzebnych przedmiotów świata zachodu (jak choćby współczesnych amerykańskich czasopism), by wyleczyć Tayo z choroby, będącej efektem działania „kultury białych”.

Wracając jednakże do wątku głównego, siła Tayo wypływa z rosnącej świadomości, jaką osiąga, a ta z kolei wynika z głębokiego zrozumienia opowieści, które w dzieciństwie opowiadał mu wuj Josiah (a które czytelnik fragmentarycznie odkrywa w poetyckich przekazach Silko). Tayo dowiaduje się, że jest spokrewniony w mityczną Katsinę, nadprzyrodzoną mocą zamieszkującą święte góry plemienia Pueblo Laguna³⁵. Świadomość otrzymywanej od niej pomocy dodaje mu odwagi i mocy potrzebnej do wykonania symbolicznego w swej wymowie zadania, polegającego na odnalezieniu i uwolnieniu zaginionego, łaciatego stada wuja Josiah, i pokonaniu jego obecnego białego właściciela.

Jednakże, zanim to nastąpi, Tayo musi zrozumieć na czym polega czar Ck’o’yo/Kaup’a’ty. I tak oto powracamy do komentarzy Elaine Jahner i Roberta Nelsona dotyczących wzajemnego nakładania się cykli mitycznych i fabularnych. Tayo jako Człowiek-Słońce walczy z tricksterem (Kaup’a’ta/Graczem), który uwięził chmury deszczowe (*shivanna*), dzieci Człowieka-Słońce. Mit o Kaup’a’cie jest jednym z najważniejszych mitów w kulturze Pueblo Laguna³⁶; podkreśla potrzebę współdziałania Człowieka-Słońce z jego babką, Kobieta-Pajakiem, która podpowiada mu sposoby podstępного przechytrzenia trickstera, po to, by w efekcie uwolnić chmury, tym samym sprowadzając dobroczynny deszcz, ożywia-

³³ C. Catt, *Ancient Myth in Modern America: The Trickster in the Works of Louise Erdrich*, „Platte Valley Review”, nr 1.19 1991, s. 75.

³⁴ D. A. Rice, *Witchery, Indigenous Resistance, and Urban Space in Leslie Marmon Silko’s Ceremony*, „Studies in American Indian Literatures”, nr 4.17 Winter 2005, s. 114–143.

³⁵ Zob. R. Benedict, *Patterns of Culture*, s. 57–130.

³⁶ Tamże, s. 57–129.

jący umierającą Ziemię (żonę Człowieka-Słońce). W fabularnej odsłonie mitu, jak zauważa John Purdy, Tayo walczy właściwie sam ze sobą³⁷, z „wirującą ciemnością” nienawiści i lęku. Wszak to on jest odpowiedzialny za suszę trwającą sześć lat – na samym początku powieści dowiadujemy się, że w trakcie wojny, w japońskiej dżungli, Tayo „przeklinał deszcz dopóty, dopóki jego słowa nie stały się rytualną pieśnią”³⁸ „i wymodlił odejście deszczu, i przez sześć lat było sucho; trawa stała się żółta i nie chciała rosnąć. Gdziekolwiek spojrzął, widział konsekwencje swoich modlitw”³⁹.

Również na początku powieści, wydarzenia z frontu wiążą się, czy nakładają na mityczną opowieść o sprzeczce Kobiety-Trzciny (Reed-Woman) i Kobiety-Kukurydzy (Corn-Woman), w efekcie której obrażona na siostrę Kobieta-Trzcina zabiera ze sobą deszcz i odchodzi do „miejsca poniżej”. Długa droga do pokonania suszy panującej na ziemi i przywrócenia pierwotnej harmonii w naturze odzwierciedlona jest w kilkunastu krótkich fragmentach mitu, rozproszonych na kartach powieści, które pozornie burzą tok narracji, a w istocie podkreślają proces odnowy/odrestaurowania świata natury, a także, czy może przede wszystkim, wewnętrznej harmonii świata Tayo. Owens podkreśla również jak lecząca moc obrzędu działa na czytelnika (nie tylko indiańskiego), który razem z Tayo „zasiada pośrodku obrzędowego obrazu na piasku” i zostaje „oczyszczony”⁴⁰. Tak oto liczne przeskokki unaocniają trickstera jako proces, czy ruch, prowadzący do wejścia w kolejny cykl o zawsze rozwidlonych możliwościach kontynuacji i niedookreślonym zakończeniu:

Wirująca ciemność
rozpoczęła podróż
swoimi czarami
i
jej czary
do niej powróciły.

Jej czary
powróciły
do jej brzucha.
[...]

³⁷ J. Purdy, *The Transformation: Tayo's Genealogy in „Ceremony”*, „Studies in American Indian Literature”, nr 10.3 Winter 1987, s. 121–133.

³⁸ L. M. Silko, dz. cyt., s. 12.

³⁹ Tamże, s. 14.

⁴⁰ L. Owens, dz. cyt., s. 185–187.

Wirująca ciemność
 powróciła do siebie samej.
 Zatrzymuje czary
 dla siebie.
 [...]

 Zesztywniała
 z powodu własnych czarów.

Na razie jest martwa.
 Na razie jest martwa.
 Na razie jest martwa.
 Na razie jest martwa⁴¹.

Postać (mityczna) o płynnej tożsamości, struktura narracyjna, ruch/proces – te trzy plany aktualizacji trickstera wzajemnie się warunkują, tworząc „estetykę tricksterową”, czy „tricksterowy dyskurs”, którego widocznymi objawami są: przenikanie się światów fabularnych, eksplorowanie ich granic, przeskoki, zakłócenia, wielogłosowość/dialogiczność, wieloperspektywiczność, intertekstualność, intratekstualność, płynność znaczeń, niedokończone/niedookreślone wątki. Brak linearnych połączeń między wątkami powieści, zastąpiony zostaje organizacją opartą na myśleniu asocjacyjnym, dopuszczającym, a wręcz promującym liczne alternatywne ścieżki interpretacji.

Autorefleksyjność, samoświadomość postmodernistycznego trickstera stawia w wątpliwość kwestię co jest trikiem a co prawdą, po której stronie granicy leży prawda, czy może jest więcej „stron” jednoznacznych prawd. Być może to właśnie postmodernistycznego trickstera charakteryzował Lewis Hyde kiedy pisał: „w przypadku niektórych politropicznych bohaterów, możliwe, że nie ma prawdziwego «ja» za zmieniającymi się maskami, lub że prawdziwe «ja» jest właśnie tam – w poruszających się powierzchniach, nie pod nimi”⁴². Paradoksalnie, to właśnie może być ostateczna granica ewentualności – gdzie wszystkie ewentualności mogą być przyjęte i jednocześnie odrzucone, i gdzie tricksterzy stają się tak nieuchwytni, że jakby za pomocą magicznej sztuczki znikają w niejednoznaczności samego tekstu.

Nieuchwytność i multiwalencja trickstera sugerują, że choć nie istnieje wszechogarniający punkt widzenia, to punkty widzenia autora, narratorów, bohaterów i czytelnika tworzą/nadają sens opowieści. Rola

⁴¹ L. M. Silko, dz. cyt., s. 260–261.

⁴² L. Hyde, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*, Farrar, Strauss, and Giroux, New York 1998, s. 54.

czytelnika, podobnie jak rola słuchacza tradycyjnych opowieści ustnych, polega na aktywnym współ-tworzeniu znaczenia tekstu. Tak oto zostaje podkreślone znaczenie dialogu i wspólnoty w procesie opowiadania⁴³. Narracje Silko nakładają się na siebie, wzajemnie się dopowiadając i nieustannie zmuszając czytelnika do dostosowywania interpretacji do zmieniających się warunków językowego ustanawiania znaczenia. To dialektyczne stwarzanie świata Anne Doueihy nazywa „duchową lekcją trickstera”:

Trickster pokazuje nam sposób widzenia świata poprzez otwarcie naszych umysłów na spontaniczne transformacje rzeczywistości, która jest wiecznie otwarta i twórcza... Za pośrednictwem języka, z którego powstają powieści tricksterowe, możliwe staje się odkrycie głębokiej mądrości dotyczącej natury świata⁴⁴.

Co ciekawe, owa głęboka mądrość, rozumiana jako językowa natura konstruowanego przez nas świata, oraz iluzoryczność owej konstrukcji, stanowią grunt dla otwierania przed czytelnikiem sfery sacrum. Wszak trickster jako „bezielesna wyobraźnia” daje czytelnikowi klucze do wszechświata:

Pojąwszy, iż nic nie jest dla ciebie niemożliwe, poczuj się nieśmiertelny i zdolny do rozumienia wszystkiego, wszelkiej sztuki, wszelkiej nauki, usposobienia każdej żyjącej rzeczy (...). Zgromadź w sobie wszystkie wrażenia tego, co było stworzone, ognia i wody, suchości i wilgotności; i bądź wszędzie naraz, na lądzie, w morzu, w niebiosach; bądź jeszcze nienarodzonym, bądź w łonie, bądź młodym, starym, umarłym, poza śmiercią. A kiedy zrozumiesz to wszystko naraz – czasy, miejsca, rzeczy, jakości, ilości – wówczas możesz zrozumieć Boga⁴⁵.

Bibliografia

- Allen Paula Gunn, *Grandmothers of the Light: A Medicine Woman's Sourcebook*. Beacon, Boston 1991.
- Benedict Ruth, *Eight Stories from Acoma*. „Journal of American Folklore”, 1930, vol. 43, nr 167, s. 59–87.
- Benedict Ruth, *Patterns of Culture*, First Mariner Books, New York 2005.
- Boas Franz, *Keresan Texts*, [w:] *Publications of the American Ethnological Society*, American Ethnological Society, vol. 8. Part 1, New York 1928, s. 76–82.

⁴³ J. R. Smith, dz. cyt., s. 91.

⁴⁴ A. Doueihy, *Inhabiting the Space between Discourse and Story in Trickster Narratives*, [w:] *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts and Criticisms*, eds. W. Hynes, W. Doty, 1997, Tuscaloosa 1997, s. 200.

⁴⁵ *Hermetica*, przeł. B. P. Copenhaver, Cambridge 1992, s. 41. Cyt. za: E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, przeł. J. Kierul, Poznań 2002, s. 126.

- Catt Catherine, *Ancient Myth in Modern America: The Trickster in the Works of Louise Erdrich*, „Platte Valley Review”, 1991, vol. 19, nr 1, s.71–81.
- Chapman Mary, „*The Belly of this Story*”: *Storytelling and Symbolic Birth in Native American Fiction*, „Studies in American Indian Literatures”, nr 7.2 Summer 1995, s. 4–16.
- Cooper Jean Campbell, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1998.
- Davis Erik, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, przeł. J. Kierul, DW Rebis, Poznań 2002.
- Doueih Anne, *Inhabiting the Space between Discourse and Story in Trickster Narratives*, [w:] *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts and Criticisms*, eds. W. Hynes and W. Doty, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997.
- Eliade Mircea, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, KR, Warszawa 1997.
- Gunn John M. *Schat-chen: History, Traditions and Narratives of the Queres Indians of Laguna and Acoma*, „Studies in American Indian Literatures”, Spring 1993, vol. 5, nr 1, s. 25–30.
- Hyde Lewis, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. Farrar, Strauss and Giroux, New York 1998.
- Hynes William, *Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: a Heuristic guide*, [w:] *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts and Criticisms*, eds. W. Hynes and W. Doty, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997.
- Jahner Elaine, *An Act of Attention: Event Structure in „Ceremony”*. „American Indian Quarterly”, 1979, vol. 5, nr 1, s. 37–46.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, PIW, Warszawa 1981.
- Nelson Robert, *The Kaupata Motif in Silko’s „Ceremony”*: *A Study of Literary Homology*, „Studies in American Indian Literatures”, Fall 1999, vol. 11, nr 3, s. 2–21.
- Owens Louise, *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. U of Oklahoma P, Norman 1992.
- Purdy John, *The Transformation: Tayo’s Genealogy in „Ceremony”*, *Studies in American Indian Literature*, Winter 1987, vol. 10, nr 3, s. 121–133.
- Radin Paul, *The Trickster: A Study in American Mythology*, Routledge and Kegan Paul, London 1956.
- Rice David, *Witchery, Indigenous Resistance, and Urban Space in Leslie Marmon Silko’s „Ceremony”*, „Studies in American Indian Literatures”, Winter 2005, vol. 17, nr 4, s. 114–143.
- Ricketts Mac Linscott, *The North American Indian Trickster*, „History of Religions”, 1965/1966, vol. 5.
- Silko Leslie Marmon, *Ceremony*. Penguin Books, New York 1977.
- Turner Victor, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndebu Ritual*, Cornell UP, Ithaca 1967.
- Turner Victor, *Liminal to Liminoid, [w:] Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, „Rice University Studies”, 1974, vol. 60, nr 3.
- Sieradzan Jacek, *Szaleństwo w religiach świata*, inter esse, Kraków 2007.
- Smith Jeanne Rosier, *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature*. U of California P, Berkeley 1997.
- Vizenor Gerald, *Bearheart: The Heirship Chronicles*, U of Minnesota P, Minneapolis 1990.
- Vizenor Gerald, *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, ed. G. Vizenor, U of Oklahoma P, Norman and London 1993.
- Vizenor Gerald, *The Trickster of Liberty*, U of Minneapolis P, Minneapolis 1988.
- Wiget Andrew, *Native American Literature*, Twayne, Boston 1985.

Magdalena Drabikowska

Subwersywność powieści *Wichrowe Wzgórza* (1847) Emily Brontë na przykładzie postaci Katarzyny Earnshaw – szkic antropologiczny

Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że *Wichrowe Wzgórza*¹, jedyna powieść Emily Brontë, stanowi obecnie jedną z najsilniejszych artystycznie reprezentacji powieści wiktoriańskiej.

Opublikowana w 1847 roku, stała się znana za sprawą popularności wydanej dwa miesiące wcześniej *Jane Eyre*², ale nie powtórzyła jej sukcesu. O ile powieść Charlotte Brontë zyskała uznanie w oczach krytyków, i mimo również niepochlebnych recenzji była czytelnicznym bestsellerem, to dzieło Emily spotkało się z negatywnym odbiorem współczesnej krytyki i niezrozumieniem czytelników. Skrajnie nieprzychylnie opinie wiązały się z subwersywnością powieści, łamiącej zasady wiktoriańskiej przyzwoitości i społeczne, obyczajowe oraz językowe tabu. Współcześni nie docenili także kunsztownej narracji *Wichrowych Wzgórz*, w której nie ma jednoznacznego podziału na dobro i zło oraz wyrazistego potępienia okrucieństwa, egoizmu i zbrodni przez, stanowiącego moralny autorytet, narratora. W tym przypadku, konsekwentnie realizowana przez pisarkę poetyka różnych stopni szarości oraz brak oczekiwanego morału i moralizatorstwa w ogóle, pozwala widzieć w tekście antycypację powieści 2. połowy XIX wieku oraz dwudziestowiecznych.

Z genologicznego punktu widzenia *Wichrowe Wzgórza* stanowią jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów wiktoriańskiej powieści gotyckiej, w której antropologia oświeceniowych gotycyzmów zostaje skomplikowana i przeformułowana.

¹ E. Brontë, *Wichrowe wzgórza*, przeł. J. Sujkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

² Ch. Brontë, *Dziwne losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdorska, Świat Książki, Warszawa 1996.

Paralelnie wobec konwencji gotyckiej pojawiają się w *Wichrowych Wzgórzach* wątki realistyczne, pozwalające określić powieść jako społeczno-obyczajową, bliską powieści regionalnej. Narracja obejmuje trzydziestoletnią historię dwóch ziemiańskich rodzin żyjących na angielskiej prowincji. Zamieszkujący tytułowe Wichrowe Wzgórze Earnshawowie to kilkusetletni ród, którego przedstawiciele wywodzą się z *yeomanów*, wzbogaconych wolnych chłopów. Wyższe miejsce w społecznej hierarchii zajmują Lintonowie, dziedziczna szlachta ziemiańska, zamieszkująca reprezentacyjny majątek ziemski Drozdowe Gniazdo, okazalszy i eleganwszy od farmy Earnshawów. Brak przynależności do konkretnej warstwy społecznej cechuje Heathcliffa, w którego postaci odzwierciedla się – na co zwraca uwagę Joseph Carroll – obecne w społeczeństwie napięcie³. Głównymi narratorami są w powieści służąca i gospodyni Earnshawów, a potem Lintonów, Ellen Dean oraz gentleman z wielkiego świata, Lockwood. Na drugim planie znajdują się sylwetki służących w *Wichrowych Wzgórzach* Józefa i następczyni Ellen, Zilli, epizodycznie pojawia się także lekarz, doktor Kenneth.

Prawie wszystkie wydarzenia rozgrywają się w obrębie obu majątków ziemskich. Izolacjonizm i odrębność mieszkańców w tekście wielokrotnie podkreślane, a lokalnego kolorytu dodaje utworowi wykorzystanie gwary Północnego Yorkshire, którą posługuje się Józef⁴. W *Wichrowych Wzgórzach* widać również elementy powieści inicjacyjnej, przy czym doświadczenie inicjacyjne zostaje ograniczone do dwojga reprezentantów drugiego pokolenia bohaterów – Katarzyny Linton oraz Haretona Earnshawa.

Choć fabuła utworu rozgrywa się w latach 1771–1802, to w narracji brak odniesień do wydarzeń historycznych. Wiktoriańskiemu czytelnikowi mogło się zatem zdawać, że jest to powieść rozgrywająca się współcześnie. Izolacjonizm podkreśla uniwersalność opowieści, ponadczasowej bardziej niż ma to miejsce w przypadku powieści stanowiących realistyczny portret epoki.

Tytuł powieści może kojarzyć się z rozwiązaniami zastosowanymi w XVIII-wiecznej powieści gotyckiej, w której często w tytule pojawia się nazwa zamku, stanowiącego centralne miejsce w przestrzeni świata przedstawionego. Tego rodzaju zabieg już od pierwszej strony skupia

³ Zob. J. Carroll, *Hierarchy in the Library: Egalitarian Dynamics in Victorian Novels*, publikacja internetowa dostępna na stronach Uniwersytetu Missiuri: http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20index/Hierarchy_in_the_library.pdf, [dostęp: 01.11.2011 r.].

⁴ Czego nie oddaje przekład Janiny Sujkowskiej.

uwagę czytelnika na tytułowej budowli, stanowiącej labiryntową przestrzeń, w której zostają uwięzieni powieściowi bohaterowie⁵.

W obrazie *Wichrowych Wzgórz* dokonuje się kontaminacja gotyckiego zamku i zwyczajnej farmy na angielskiej prowincji. Tym samym zło, które jeszcze w oświeceniu pojawia się w miejscu dalekim i obcym, odległym w czasie oraz przestrzeni, przenosi się w obszar swojskości, który od tej chwili może być jednocześnie przestrzenią grozy.

Przedstawiciele obu pokoleń bohaterów czytający poznają w dzieciństwie. Opowieść Ellen Dean rozpoczyna się przybyciem Heathcliffa w chwili, gdy Katarzyna⁶ ma lat 6, Hindley – 14, a sam Heathcliff – jak wspomina gawędziarka – może być nieco starszy od dziewczynki.

Historię pierwszego pokolenia bohaterów otwiera zapisany w pamiętniku Katarzyny subwersywny manifest: „Obrzydliwa niedziela [...] Z Hindleyem trudno wytrzymać. Zachowanie jego wobec Heathcliffa – okropne. H. i ja mamy zamiar zbuntować się. Dziś wieczorem wstąpiliśmy na ścieżkę wojenną”⁷.

Jest to, na co zwraca uwagę Bronisława Bałutowa, „[...] sformułowany w stylu dziecinnej zabawy, [...] – o czym czytelnik jeszcze nie wie – początek prawdziwej wojny na śmierć i życie”⁸. Snute przez Katarzynę i Heathcliffa plany zemsty i brzemienny w skutki niedzielny wieczór wspomina także Ellen Dean⁹.

Warto zauważyć, że otwierający fabułę obrazek „obrzydliwej niedzieli” (*An Awful Sunday*) jest nacechowany subwersywnością jako destereotypizacja utrwalonego w chrześcijańskiej tradycji wizerunku niedzieli – dnia świętego, przeznaczonego na odpoczynek, praktyki religijne i zacieśnianie rodzinnych więzów. Wszystkie elementy tradycyjnego spędzania niedzieli, w *Wichrowych Wzgórzach* zyskują groteskowy wymiar.

Katarzyna zapisuje, że mimo świątecznego dnia, Hindley dręczy Heathcliffa. Choć deszcz uniemożliwia wyjście do kościoła, to Józef odprawia trzygodzinne nabożeństwo na strychu, czerpiąc sadystyczną przyjem-

⁵ Zob. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów, wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków 2002, s. 22–23.

⁶ Analizując powieść imię „Katarzyna” rezerwuję dla Katarzyny Earnshaw. Jej córkę o tym samym imieniu dla odróżnienia od matki będę konsekwentnie nazywać „Katy” (podobnie jak czyni to w większości wypadków narratorka Ellen Dean).

⁷ E. Brontë, *Wichrowe Wzgórze*, s. 20. („An awful Sunday, [...] Hindley is a detestable substitute – his conduct to Heathcliff is atrocious – H. and I are going to rebel – we took our initiatory step this evening”).

⁸ B. Bałutowa, [Wstęp do:] E. Brontë, *Wichrowe wzgórze*, przeł. J. Sujkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. LXXXIX.

⁹ E. Brontë, dz. cyt., s. 46–47.

ność z tego, że ci, nad którymi ma w tej chwili władzę, *dygocą z zimna*. Hindley zajęty jest wyłącznie żoną, natomiast dzieci przymusza się do lektury dewocyjnych książek. Gdy się buntują, zostają zamknięte w komórce za kuchnią, by czekać aż – jak twierdzi Józef – przyjdzie po nie Diabeł. Uciekają stamtąd na wrzosowiska, gdzie, jak pisze Katarzyna, mimo deszczu, „nie będzie zimniej i wilgotniej, niż w domu”¹⁰. Wieczór kończy się epizodem w parku Lintonów i zawarciem znajomości z szlachką rodziną, co w rezultacie doprowadzi historię Katarzyny i Heathcliffa do, zgodnie z prorocstwem sługi, piekielnego finału¹¹.

W pierwszej części opowieści główną bohaterką jest Katarzyna Earnshaw, postać nacechowana potencjałem emancypacyjnym i dekonstruująca obowiązujący w epoce wiktoriańskiej model kobiecości, na której chciałabym się skupić w niniejszym referacie.

W przeciwieństwie do protagonistki w powieści wiktoriańskiej, którą już w dzieciństwie cechuje altruizm, empatia i grzeczność, Katarzyna jest nie poddająca się wychowawczym zabiegom indywidualistką, którą Ellen nazywa „dziką i rozhukaną”¹². Jako dziecko zawsze robi to, na co ma ochotę; jest żywa, roześmiana, pełna wdzięku i obdarzona ambiwalentnym charakterem – jej bezsprzecznemu egoizmowi towarzyszy wrażliwość i czułość, a nawet dobre serce. Oryginalną cechą małej Katarzyny jest pragnienie dominacji, antycypujące podobną postawę w dorosłym życiu, które mogło szokować wiktoriańskich czytelników powieści jako cecha niedziecięca, niedziewczęca i w żaden sposób nie przystająca również dorosłej kobiecie.

W jej postawie brak typowej dla XIX-wiecznego dziecka pokory i strachu przed autorytetem dorosłych: „Najszcześniejsza była, kiedy krzyczeliśmy na nią wszyscy naraz. Spoglądała wyzywająco i odpowiadała zuchwale”¹³. W obrazie nieustraszonej dziewczynki kryje się subwersywny potencjał wyzwolenia ze wiktoriańskiego modelu wychowawczego, który próbuje stosować wobec córki Earnshaw: „nie mogę cię kochać! Jesteś gorsza od brata. Idź, dziecko, zmów pacierz i proś Boga o przebaczenie. Gdyby twoja matka żyła, oboje musielibyśmy żałować, żeśmy ci dali życie”¹⁴.

¹⁰ Tamże, s. 20 („we cannot be damper, or colder, in the rain than we are here”).

¹¹ W tekście oryginalnym, po dzieci ma przyjść „*owd Nick*”. Nick, w angielskim folklorze zły duch, antycypuje rozwój opowieści o Katarzynie i Heathcliffie w stronę ludowej historii o duchach, fantastycznej opowieści gotyckiej czy mitu.

¹² Tamże, s. 42 („A wild, wicked slip she was”).

¹³ Tamże, s. 42–43 („she was never so happy as when we were all scolding her at once, and she defying us with her bold, saucy look, and her ready words”).

¹⁴ Tamże, s. 43 („‘Nay, Cathy,’ the old man would say, ‘I cannot love thee, thou’rt worse than thy brother. Go, say thy prayers, child, and ask God’s pardon. I doubt thy mother and I must rue that we ever reared thee!’”).

Katarzyna nie poddaje się zabiegom mającym na celu utemperowanie jej charakteru. Można dodać, że w dzieciństwie traci matkę, a niedługo potem ojca, z którego śmiercią kończą się próby jej wychowywania.

Bohaterka dorasta pod opieką nieodpowiedzialnego brata na wiejskiej farmie na prowincji. Poznawszy Lintonów, uświadamia sobie własne braki i pragnie społecznej oraz kulturowej emancypacji. Z tego powodu wychodzi za mąż za Edgara Lintona, z którym, jak sami mówi, wbrew relacjom narratorki Ellen Dean, od początku jest nieszczęśliwa. Niespodziewany powrót Heathcliffa ożywia ją, ale rodzi konflikt z mężem.

Mimo przeżytej w czasie choroby transgresji, Katarzyna nie dojrzewa i nie dorósłaje – do końca życia jest uroczym i bezwzględny dzieckiem¹⁵, pozbawionym poczucia winy i składającym odpowiedzialność za swoją życiową tragedię na barki innych. A przecież, mimo młodego wieku, Katarzyna już przed ślubem z Edgarem rozumiała, że nie znajdzie szczęścia w relacji ze flegmatycznym dzentelmenem, o usposobieniu krańcowo różnym od niej samej. Świadczy o tym antycypacyjny sen, o którym opowiada Ellen:

Nelly, w niebie byłabym okropnie nieszczęśliwa. [...] Wyplakałam sobie oczy z tęsknoty za ziemią. Aniołowie, rozgniewani, wyrzucili mnie na wrzosowisko tuż koło Wichrowych Wzgórz. Obudziłam się łkając z radości. To ci powinno wyjaśnić moją tajemnicę. Mam tyle samo wspólnego z niebem, co z Edgarem Lintonem¹⁶.

Mimo tego, wejście do starej szlachty i związany z tym społeczny awans, stanowią dla niej pokusę nie do przewyciężenia. Znajomość z Izabelą i Edgarem to pierwszy kontakt z wysoką kulturą ziemiańską, na tle której uwydatnia się pospolitość rodzinnego domu. Powróciwszy z wizyty w Drozdowym Gnieździe, Katarzyna odkrywa dystynkcję, dzielącą ją i Heathcliffa. Chłopak ma potargane włosy i zabłocone ubranie. Uściskawszy go, dziewczyna brudzi jedwabną sukienkę i rękawiczki. Zapewne wtedy, po raz pierwszy czuje się upokorzona posiadaniem takiego przyjaciela. Dlatego, wbrew własnemu sercu, decyduje się poślubić Edgara, skoro – jak całkowicie szczerze mówi Ellen: „teraz poniżyłabym się wychodząc za Heathcliffa”¹⁷.

¹⁵ Katarzyna umiera w wieku 19 lat.

¹⁶ Tamże, s. 82 (‘If I were in heaven, Nelly, I should be extremely miserable; [...] and the angels were so angry that they flung me out into the middle of the heath on the top of Wuthering Heights; where I woke sobbing for joy. That will do to explain my secret, as well as the other. I’ve no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven’).

¹⁷ Tamże, („It would degrade me to marry Heathcliff now”).

Mimo tego, jako pani Linton zachowuje klasową lojalność wobec Heathcliffa. Gdy ten powraca, Katarzyna chce go przyjąć w salonie, a na obiekcje Edgara, proponującego w zamian kuchnię, odpowiada złośliwym i buntowniczym gestem, stanowiącym wyszydzenie mężowskiego snobizmu:

[...] Nie mogę siedzieć z nim w kuchni. Nakryjesz tutaj dwa stoliki, Ellen: jeden dla pana i panny Izabeli, jako dla państwa, drugi dla Heathcliffa i dla mnie, jako dla osób niższego stanu. Czy ci to dogadza, mój drogi?¹⁸

Podkreśla tym samym, że Edgar i Izabela to szlachta, z której grona są wykluczeni zarówno ona, jak i Heathcliff.

Choć Ellen krytykuje postępowanie swojej pani, a w tragedii obu rodów widzi skutek egoizmu Katarzyny i podłości Heathcliffa, to w opowieści widoczna jest także negatywna ocena hierarchizmu struktury wiktoriańskiego społeczeństwa.

W eleganckim Drozdowem Gnieździe Katarzyna jest, jak przepowiadał jej paniński sen, intruzem. Powrót Heathcliffa wyrwa ją z marazmu, uświadamia własne uwięzienie i stanowi inspirację do tego, by przestać cierpieć w milczeniu i jeszcze raz – jak w dzieciństwie – impulsywnie wyrazić własną podmiotowość oraz indywidualizm.

Subwersywność w zachowaniu Katarzyny objawia się nie tylko poprzez gwałtowność, która nie przystoi kobiecie w wiktoriańskim społeczeństwie. W postawie bohaterki widać rezultat niekonwencjonalnego wychowania. Jako dziecko nie była poddawana zabiegom wychowawczym, które miałyby na celu uczynienie z niej powściągliwej damy. Dorastała w towarzystwie chłopca z gminu, ćwicząc w sobie takie cechy charakteru, jak śmiałość, siła czy odwaga, dalekie od wpajanych dziewczynom cnót skromności, uległości i pokory.

Dorósłszy, jawi się czasem jako postać androginiczna. W relacji z mężem wykazuje cechy stereotypowo identyfikowane jako męskie:

Edgar nadąsany, bo cieszę się z tego, co jego nie cieszy. Nie chce rozmawiać, zżyma się i plecie głupstwa. Dogaduje mi, że samolubna i okrutna, bo mi się zachciewa rozmowy, kiedy on śpiący i znużony. Zawsze mu coś dolega, kiedy jest zły. Pochwalałam Heathcliffa w kilku słowach, a on – może z zazdrości, a może z bólu głowy – zaczął płakać. Więc wstałam i zostawiłam go samego. [...] nie powinien beczeć o byle głupstwo. To dziecinada. Zamiast zalewać się łzami dlatego, że uznałam Heathcliffa

¹⁸ Tamże, s. 98 („No,” she added, after a while; ‘I cannot sit in the kitchen. Set two tables here, Ellen: one for your master and Miss Isabella, being gentry; the other for Heathcliff and myself, being of the lower orders. Will that please you, dear?’”).

za godnego wszelkich względów, a nadto przyjaźni największego pana w okolicy, sam powinien być dojsć do tego wniosku i cieszyć się ze względu na mnie¹⁹.

W powyższym epizodzie przewartościowaniu ulega współczesne autorce rozumienie płci. Żona jest zirytowana, mąż nadąsany. Edgar – jak wiktoriańska dama – cierpi na wywołany zdenerwowaniem ból głowy i płacze. Katarzyna – niby zniecierpliwiony mężczyzna – zostawia go samego, a w rozmowie z Ellen deklaruje, że mąż powinien podzielać jej sympatie ze względu na nią i nie okazywać własnych uczuć; podobnego zachowania zazwyczaj dżentelmeni oczekiwali od żon, nigdy odwrotnie.

Na przykładzie Katarzyny wyraźnie widać kulturowe uwarunkowanie zachowania kobiet i mężczyzn – rezultatem braku stereotypowego procesu wychowawczego jest możliwość pokazania, że również dziewczyna może gwałtownie odczuwać namiętność, nienawiść i pasję, podczas gdy rozpieszczony i pozbawiony od lat dziecięcych możliwości samodzielnego działania chłopiec, wyrasta na mężczyznę delikatnego, słabego i biernego.

W przypadku Katarzyny także stereotypowo identyfikowana z kobiecością tzw. histeria, zostaje pokazana w sposób przekraczający opisane w powieści wiktoriańskiej doświadczenia kobiecej gwałtowności. Gdy, w wyniku kłótni z Edgarem, bohaterka doświadcza nerwowego ataku, które wiktoriański czytelnik identyfikuje właśnie jako histerię – uderza głową w poręcz kanapy, zgrzyta zębami, obłana wodą sztywnieje i nieruchomieje, przygryza wargi do krwi, wreszcie wybiega z pokoju i zamyka się na trzy dni w sypialni, odmawiając jedzenia i nie kontaktując się z nikim. Gdy po tym czasie wzywa do siebie Ellen, jest już rozgorączkowana i chora. Ale choć z pozoru jej wypowiedzi wydają się majaczeniem, to stanowią – fragmentaryczny i nieuporządkowany – monolog, w którym Katarzyna daje wyraz swojej frustracji oraz antycypuje nadchodzącą śmierć. Cofa się wówczas w pamięci do dzieciństwa, gdy była jeszcze – jak sama mówi – „dziką, zuchwałą, wolną dziewczyną, która umiała śmiać się ze zniewag, zamiast szaleć z rozpacz!”²⁰

¹⁹ Tamże, s. 100–101 („Edgar is sulky, because I'm glad of a thing that does not interest him: he refuses to open his mouth, except to utter pettish, silly speeches; and he affirmed I was cruel and selfish for wishing to talk when he was so sick and sleepy. He always contrives to be sick at the least cross! I gave a few sentences of commendation to Heathcliff, and he, either for a headache or a pang of envy, began to cry: so I got up and left him.' [...] he needn't resort to whining for trifles. It is childish and, instead of melting into tears because I said that Heathcliff was now worthy of anyone's regard, and it would honour the first gentleman in the country to be his friend, he ought to have said it for me, and been delighted from sympathy”).

²⁰ Tamże, s. 129 („I wish I were a girl again, half savage and hardy, and free; and laughing at injuries, not maddening under them!”).

Można w tym miejscu dodać, że w związku z postacią Katarzyny ujawnia się, charakterystyczne dla nowożytnej literatury, napięcie między naturą a kulturą. Konflikt skutkuje załamaniem bohaterki, do którego dochodzi wówczas, gdy jej pragnienia stają się nie do pogodzenia z dokonanym przez nią wyborem.

Postać Katarzyny Earnshaw jest złożoną strukturą antropologiczną, w której elementy realistycznej poetyki powieści splatają się z konwencją fantastyczną i gotycką. Bohaterka stanowi realizację emancypacyjnej opowieści o kobiecie, dla której społeczny awans wiąże się z korzystnym zamążpójściem. Subwersywność Brontëańskiej narracji polega w tym przypadku zarówno na nieoczekiwanym rozwiązaniu losów postaci – zamiast zadowolenia, bohaterka doświadcza poczucia uwięzienia i cierpi – oraz wprowadzeniu wątku powracającego po latach ukochanego, którego Katarzyna wciąż darzy uczuciem, choć jest mężatką. Gwałtownie wyrażana niezgoda bohaterki na unieszczęśliwiający ją porządek obyczajowy i społeczny, czyni z niej buntowniczkę, występującą wobec wiktoriańskich wartości z pozycji kobiety, ale działającą w sposób, w odniesieniu do kobiety, szokujący.

Konstrukcja bohaterki, żywiołowej, entuzjastycznej i buntującej się przeciwko porządkowi kultury w imię praw naturalnych, stanowi kontynuację modelu gotyckiej czarownicy, postaci poszukującej i transgresyjnej.

Tego rodzaju bohaterka, funkcjonująca w oświeceniowej powieści gotyckiej jako uprzedmiotawiająca innych antagonistka, stanowi kobietą realizację motywu Faustowskiego. Jej transgresyjne doświadczenie, przedstawione w narracji *Wichrowych Wzgórz* jako choroba i szaleństwo, zawsze ewokuje śmierć. Katarzyna Earnshaw reprezentuje skrajny indywidualizm płynący z szeroko rozumianego dążenia do emancypacji i jest bohaterką subwersywną zarówno pod względem konstrukcji postaci jak i ideologicznej wymowy powieści.

Trzeba wspomnieć na koniec, że emancypacyjny potencjał powieści można dostrzec również w konstrukcji pozostałych bohaterów, zarówno męskich, jak i kobiecych, jak również w warstwie fabularnej powieści (np. za sprawą realizacji wątku nieusankcjonowanej miłości). Wiąże się on również z krytyką fanatyzmu i religijnej opresji. Powieść rozwija także wątek emancypacyjnego potencjału kultury literackiej, charakterystyczny dla wiktoriańskiej prozy.

Wreszcie, jako złożona struktura poetologiczna, powieść ujawnia emancypacyjny potencjał związany z ewolucją gatunku powieściowego w stronę narracji opartej na wielości punktów widzenia, podejrzliwości czytelnika wobec opowiadającego, niejednoznaczności dyskursu i filozofii różnych stopni szarości. Również z tego powodu stanowi antycypację XX-wiecznych oraz współczesnych technik opowiadania, pozostając przy tym jedną z ważniejszych reprezentacji powieści wiktoriańskiej.

Bibliografia

- Bałutowa Bronisława, [Wstęp do:] E. Brontë, *Wichrowe wzgórza*, przeł. J. Sujkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. LXXXIX.
- Brontë Charlotte, *Dziwne losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdarska, Świat Książki, Warszawa 1996.
- Brontë Emily, *Wichrowe wzgórza*, przeł. J. Sujkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Carroll Joseph, *Hierarchy in the Library: Egalitarian Dynamics in Victorian Novels*, http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20index/Hierarchy_in_the_library.pdf, [dostęp: 01.11.2011 r.].
- Wokół gotycyzmów, wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków 2002.

Paweł Hamera

Uprzedzenia Anglików epoki wiktoriańskiej wobec irlandzkich domostw na przykładzie opisu posiadłości Daniela O’Connella w listach komisarza „The Times”

Na początku dziewiętnastego wieku istniała w społeczeństwie angielskim ideologia anglosaksonizmu (*Anglo-Saxonism*). Ideologia ta doszukiwała się korzeni Anglików w dawnych plemionach germańskich, co miało tłumaczyć wspaniałość angielskiej cywilizacji, sukcesy której zostały osiągnięte dzięki cechom i umiejętnością Anglosasów, które należało krzewić wśród innych narodów poprzez Imperium Brytyjskie. Istotnym faktem jest to, że ideologia anglosaksonizmu była wykorzystywana do tego aby pokazać to, że Anglicy różnili się od ras celtyckich, w tym głównie Irlandczyków. Różnica ta była ukazywana i eksponowana poprzez propagowanie obrazu doskonałego Anglosasa i jego całkowitego przeciwieństwa czyli Celta¹.

Stosunek Anglii do Irlandii powinien być rozpatrywany w kontekście kolonialnym, który został zapoczątkowany w dwunastym wieku. Pomimo Aktu Unii z 1801 roku ustanawiającego Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii i Irlandii, Irlandia, jak podaje Christine Kinealy, wciąż była postrzegana jako kolonia, która dodatkowo przez to, że Unia została wymuszona na niej, zajmowała wyjątkowe miejsce w strukturze Imperium Brytyjskiego, szczególnie ze względu na swoje położenie geograficzne². Michael Hechter pisze o Irlandii jako część celtyckiej peryferii i jako idealnym przykładzie wewnętrznego kolonializmu na Wyspach Brytyjskich, dzięki któremu Wielka Brytania mogła nabrać doświadczenia w Irlandii i powiełać później politykę kolonialną wobec kolonii zamor-

¹ G. W. Stocking, *Victorian Anthropology*, New York 1987, s. 62–63, L. P. Curtis, *Anglo-Saxons and Celts*, Bridgeport 1968, s. 7–8.

² C. Kinealy, *At Home with the Empire: The Example of Ireland*, [w:] *At Home with the Empire: Metropolitan Culture and the Imperial World*, eds. C. Hall i S. O. Rose, Cambridge 2006, s. 77–78.

skich. W takiej sytuacji, jak podaje Hechter w celu utrzymania politycznej stabilności metropolia, w tym przypadku Anglia, oprócz użycia siły wykorzystywała szereg stereotypów oczerniających mieszkańców peryferii, tutaj Irlandii³. Jak podaje Edward Said kolonialnemu dyskursowi przyświecała idea tego, że „«On»i nie są tacy jak «my» i z tego powodu zasługują na to by nimi rządzić”⁴.

Anty-irlandzki dyskurs na temat Irlandii i jej mieszkańców był rozpowszechniany od czasów Inwazji Normanów za panowania Henryka II (1133–1189) poprzez kolejne dynastie angielskich monarchów⁵. W związku z tym, że stereotypy o Irlandczykach były szeroko rozpowszechniane specyficzny obraz Irlandii i jej mieszkańców był tak zakorzeniony w umysłach Anglików, że wręcz oczekiwali od nich pewnych typów zachowań, wyglądu czy stylu życia⁶. Wyobrażenia na temat Irlandii i Irlandczyków były tak silne, że na przykład Henry D. Inglis, który odwiedził Irlandię w 1834 roku, opisuje następującą historię o jednym z właścicieli ziemskich:

Byłem bardzo rozbawiony dowiadując się jakiego rodzaju prezenty ten nieobecny właściciel ziemski przywiózł dzieciom i żoną dzierżawców podczas ostatniej wizyty na swojej posiadłości. Uważając, że hrabstwo Waterford, jak i upodobania i potrzeby jego mieszkańców przypominają te istniejące w Nowej Zelandii, dobroduszny, lecz będący w błędzie właściciel ziemski, odwiedził swoje posiadłości z kieszeniami wypełnionymi koralikami, małymi lustreczkami, broszkami i innymi świecidełkami tego pokroju⁷.

³ M. Hechter, *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development 1536–1966*, London 1975, s. 30, 73, zob. też: C. Hall, *The Nation Within and Without*, [w:] *Defining the Victorian Nation: Class, Race, Gender and the British Reform Act of 1867*, eds. C. Hall, K. McClelland i J. Rendall, Cambridge 2000, s. 182–183, 206–208, J. H. Ohlmeyer, *A Laboratory for Empire? Early Modern Ireland and English Imperialism*, [w:] *Ireland and the British Empire*, ed. K. Kenny, Oxford 2004, s. 26–60.

⁴ E. W. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. ix.

⁵ Propagowanie negatywnego obrazu Irlandii wśród Anglików zapoczątkował, mający duży wpływ na kolejnych autorów, dwunastowieczny walijski mnich Giraldus Cambrensis, autor dwóch publikacji o Irlandii *Topographia Hibernica* i *Expugnatio Hibernica*, zob. W. R. Jones, „Giraldus Redivivus” – *English Historians, Irish Apologists, and the Works of Gerald of Wales*, „Éire-Ireland” t. 9, nr 3 1974, s. 3–20, R. N. Lebow, *British Historians and Irish History*, „Éire-Ireland” t. 8, nr 4 1973, s. 4–7, J. Th. Leerssen, *Mere-Irish & Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, its Development and Literary Expressions Prior to the Nineteenth Century*, Philadelphia 1986, s. 35–38, historia anty-irlandzkich stereotypów przedstawiona została [w:] L. Curtis, *Nothing but the Same Old Story*, Belfast 1996.

⁶ R. N. Lebow, *White Britain and Black Ireland: The Influence of Stereotypes on Colonial Policy*, Philadelphia 1976, s. 81.

⁷ H. D. Inglis, *Ireland in 1834: A Journey throughout Ireland*, t. 1, London 1835, s. 63–64, wszystkie tłumaczenia autora, chyba, że zaznaczono inaczej.

W dziewiętnastym wieku jednym z częstych elementów angielskich opisów Zielonej Wyspy, który degradował jej mieszkańców w hierarchii Imperium Brytyjskiego, był portret chat Irlandczyków. Andrew Hadfield i John McVeagh piszą, że wygląd domu irlandzkiego chłopca z jednej strony fascynował, a z drugiej odrzucał angielskiego podróżnika i wskazywał na odmiennosc kultury irlandzkiej, a „ludzie, którzy żyli w takich warunkach wydawali się dla przeciętnego angielskiego podróżnika, jako posiadający wrodzoną niższość, jeśli nie dzikość”⁸. Anne McClintock pisze, z kolei, że ze względu na to, że Irlandczycy mieli ten sam kolor skóry, co Anglicy, nie można było wykorzystywać tego atrybutu po to, aby ich odseparować od reszty społeczeństwa brytyjskiego. W rezultacie, żeby zdegradować Irlandczyków na sam dół hierarchii imperium na równię z dzikusami przedstawiano ich, jako leniwych, niechlujnych, co było pokazane w wizerunku ich domostw i co McClintock nazywa „domową degeneracją”⁹.

Poglądy Anglików na temat irlandzkich chat są doskonale widoczne choćby w pierwszym brytyjskim periodyku ilustrowanym, który z powodzeniem wykorzystał technikę grawerowania w drzeworycie „The Penny Magazine” (1832–1845) w artykule na temat pokrywania chat strzechą. Artykuł wskazuje na to, że wygląd domostw jest wyznacznikiem poziomu cywilizacji, rozwoju danego narodu i jego mieszkańców, tym samym wygląd oferowany przez irlandzkie i angielskie domostwa mówi wszystko o ich mieszkańcach i ich sposobie życia¹⁰. Dom Irlandczyka jest tutaj określony, jako buda, w odróżnieniu od domu Anglika, do którego autor odnosi się, jako schludnej angielskiej chatki, dodając, że:

chaty najbiedniejszych klas irlandzkich chłopów nie są ani schludne ani ciepłe i wygodne jak chaty Nowozelandczyków czy też wielu innych ludzi, których nazywamy dzikusami. Gdyby nie wpływ Chrześcijaństwa na ich moralność, Irlandczycy już dawno zostali pochłonięci przez beznadziejne barbarzyństwo i tylko w tym, nie w ich sytuacji materialnej tkwi ich przewaga nad Nowozelandczykami¹¹.

⁸ A. Hadfield i J. McVeagh, *Strangers to that Land: British Perceptions of Ireland from the Reformation to the Famine*, Gerrards Cross 1994, s. 252.

⁹ A. McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York 1995, s. 53.

¹⁰ *Cottages-Thatching*, „Penny Magazine”, t. 9, nr 509, 7 marca 1840, s. 93; angielski parlamentarzysta z Carlisle J. C. Curwen, który odwiedził Irlandię w drugiej dekadzie dziewiętnastego wieku napisał z kolei, że „angielski podróżnik przyswaja bardzo niekorzystną opinię o Irlandii patrząc na nędzny stan, w jakim znajdują się domostwa klas niższych, większość, których na pewno wydaje się niegodna zamieszkania przez istoty ludzkie. Z ruin widocznych zewnątrz, natychmiast wysuwa wnioski o nieszczęściach wewnątrz”, w: *Observations on the State of Ireland*, t. 1, London 1818, s. 169.

¹¹ *Cottages-Thatching*.

Przesłanie to, że Irlandczycy nie są wcale bardziej rozwinięci od dzikusów, jest wzmocnione warstwą wizualną artykułu, gdzie mamy przedstawione na jednej stronie dwie ryciny irlandzkich chat i jednej nowozelandzkiej. Za pomocą ułożenia ilustracji mamy przedstawioną hierarchię, w której chata Nowozelandczyków znajduje się na szczycie, a pod nią dwie chaty irlandzkie.

Ważnym elementem dyskursu na temat Zielonej Wyspy w dziewiętnastym wieku stał się Thomas Campbell Foster, komisarz najbardziej wpływowego i opiniotwórczego angielskiego dziennika „The Times”. W sierpniu 1845 roku został wysłany do Irlandii aby poznać sytuację tego kraju i przedstawić jego obraz czytelnikom w serii listów zatytułowanych *The Condition of the People of Ireland*, które ukazywały się w „The Times” od 21 sierpnia 1845 roku do 20 stycznia 1846 roku. „The Times” pisze w artykule redakcyjnym, że miało to być alternatywą dla formalnych raportów rządowych takich jak raport Komisji Devona, którym brakowało osobistych i dramatycznych elementów oraz nieformalnej i nieregularnie ukazującej się literatury podróżniczej, której wadą był brak bezstronności¹². Listom Fostera co prawda nie brakuje dramatyczność, ale daleko im od obiektywności, a obraz Irlandii przedstawił wykorzystując znane na jej temat stereotypy i uprzedzenia. Leslie Williams zwraca także uwagę, że część listów tak bardzo przypomina krytykowane przez „The Times” publikacje podróżnicze i oficjalne sprawozdania, że można wątpić w to, że komisarz zadał sobie w ogóle trud aby udać się osobiście w miejsca, które opisuje¹³. W kwietniu 1846 roku listy uzupełnione o dodatkowe komentarze zostały opublikowane w formie książki¹⁴. Co istotne, listy komisarza ukazały się w okresie, kiedy Irlandię zaatakowała zaraza ziemniaczana, która wywołała Wielki Głód Irlandzki (1845–1852), którego rezultatem była śmierć około miliona i emigracja kolejnego półtora miliona Irlandczyków.

Szczególnie duże zainteresowanie angielskiej opinii publicznej wzbudził negatywny opis posiadłości irlandzkiego patrioty walczącego

¹² „The Times”, 21 August 1845, s. 4.

¹³ L. Williams, *Bad Press: Thomas Campbell Foster and British Reportage on the Irish Famine 1845–1849*, [w:] *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*, eds. L. Brake, B. Bell i D. Finkelstein, Houndsmill 2000, s. 298, „The Times” odrzuca ówczesne zarzuty mówiące o tym, że obserwacje jego komisarza nic nie wnoszą, a są wręcz zaczerpnięte z raportu Komisji Devona pisząc, że są one najbardziej przekonującymi i celnymi rzeczami, które kiedykolwiek zostały opublikowane na temat ważnej, irlandzkiej kwestii, [w:] „The Times”, 2 October 1845, s. 5.

¹⁴ Zob. T. C. Foster, *Letters on the Condition of the People of Ireland*, London 1846; o opublikowanym zbiorze listów Fostera „The Times” pisze jako bez wątpienia najciekawszej i najbardziej użytecznej publikacji, która do tej pory ukazała się na temat irlandzkiej kwestii, zob. „The Times”, 15 April 1846, s. 4.

o niepodległość Irlandii Daniela O'Connella, który pojawił się 18 listopada 1845 roku w liście Fostera. Opis posiadłości O'Connella poprzedza stereotypowy portret w pół nagich, żywiących się ziemniakami mieszkańców hrabstwa Kerry, którzy są ukazani jako porywcy i szybko ulegający emocjom. Domostwo mieszkańca Kerry Foster opisuje następująco:

W norze niczym chlew, w której nie można stanąć wyprostowanym, bez komina, ani bez okna, wyłącznie w jednym pokoju z żelaznym garnkiem i prymitywnym stelażem z słomianą ściółką, łóżkiem lub przykryciem jako jedynymi meblami, pośród pół tuzina prawie nagich dzieci i z bosą żoną siedzi przykucnięty robotnik na klepisku przed ogniskiem z torfu¹⁵.

Foster podważa również prawo mieszkańców do samorządności pisząc, że Irlandczyk jest „bezradny jak dziecko jeśli chodzi o plan lub pomysł[owość], dzięki którym miałyby osuszyć swoją ziemię, lub które miałyby mu pomóc w łowieniu ryb, lub ulepszyć jego chatę czy ocalić jego chore ziemniaki”¹⁶. Komisarz pisze o O'Connellu jako obszarniku i w dwóch trzecich pośredniku, czyli postaciom powszechnie demonizowanych i uważanym za odpowiedzialne za fatalną sytuację w Irlandii, który dodatkowo pozwala swoim dzierżawcom i poddzierżawcom na stawianie chat gdzie chcą i dzielenie ziemi jak chcą, co było uważane za jeden z powodów oplakanej sytuacji w Irlandii. Następnie w liście podany jest typowy dla Irlandii opis zaniedbanych i prymitywnych domostw chłopów mieszkających na ziemiach O'Connella. Dalej Foster pisze, że „wśród najbardziej niedbałych właścicieli ziemskich, którzy są przekleństwem Irlandii, Daniel O'Connell jest na pierwszym miejscu – że na posiadłości Daniela O'Connella znajdują się najędzniejszy dzierżawcy jakich można znaleźć w całej Irlandii”¹⁷. Dwa dni po ukazaniu się listu komisarza „The Times” podaje, że jego wysłannik jedynie potwierdził co do tej pory słyszano o ziemiach O'Connella. W artykule zawarte są ostre słowa krytyki wobec O'Connella za jego czynsz, który zbierał dla Stowarzyszenia na Rzecz Odwołania Unii (*Repeal Association*), a który w tym roku miał przekroczyć 20,000 funtów, w okresie kiedy podstawowy produkt żywieniowy jego rodaków został praktycznie zniszczony i kiedy rząd starał się zapobiec nieuniknionemu głodowi. W tym samym czasie, jak podaje „The Times” kiedy biedni Irlandczycy są na skraju głodu irlandzki patriota wydiera od nich pieniądze na samobójczy cel odwołania Unii, za które mogliby kupić chleb dla swoich dzieci lub uchronić się

¹⁵ T. C. Foster, *The Condition of the People of Ireland*, „The Times”, 18 November 1845, s. 8.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

przed śmiertelnymi chorobami. Irlandia przedstawiona jest jako anomalia gdzie szarlatan pokroju O'Connella jest opłacany, kiedy to w Anglii zostałby dawno przegnany. Dziennik stwierdza, że jest to oburzający przykład oszustwa, bezduszności i hipokryzji i dodaje, że kiedy na pewno należy się spodziewać jakiejś formy pomocy dla Irlandczyków, należy uważać aby pieniądze publiczne nie zostały użyte do „wzbogacenia funduszy zdzierczego i bezdusznego demagoga”¹⁸. O'Connell odparł oskarżenia pod jego adresem ze strony komisarza „The Timesa” w przemowie, której transkrypcja została opublikowana w „The Times” i w której określa on Fosterę „komisarzem brukowca”¹⁹.

W grudniowym numerze „The Times” Foster poświęca sporo uwagi na krytykę O'Connella, odpowiadając na jego obronę wobec wysuniętych zarzutów dotyczących zaniedbania jego ziem. Foster pisze, że pozytywny obraz posiadłości, który O'Connell przedstawił w swojej mowie po jego poprzednim liście to praktycznie same bzdury i to co zostało napisane w jego liście to czysta prawda. Komisarz proponuje, żeby uwiarygodnić jego opis poprzez wybranie dwunastu dżentelmenów, sześciu przez niego i sześciu przez O'Connella, z różnych części Irlandii żeby potwierdzili i ujrzeli się na własne oczy ziemie Irlandczyka, „ich zrujnowanie – ich brud i całkowite zaniedbanie i nędze ludzi pozostawionych w stanie pierwotnym, niewykształconych, zlekceważonych, żeby się mnożyli w biedzie”²⁰. Pod koniec miesiąca pojawił się w „The Times” również obszerny list syna O'Connella Maurice'a, w którym broni honoru ojca pisząc między innymi o tym, że Foster w tak krótkim czasie nie mógł wyrobić sobie opinii o ziemiach jego ojca i ludzie, którzy udzielili mu informacji nie byli obiektywni. W tym samym numerze „The Timesa” w artykule redakcyjnym, w którym cytowane są fragmenty listów komisarza i listu M. O'Connella, obrona syna O'Connella została skutecznie skrytykowana²¹.

Jeszcze w grudniu ukazał się następny list komisarza, w którym ponownie przedstawia on negatywny obraz posiadłości O'Connella porów-

¹⁸ „The Times”, 20 November 1845, s. 4.

¹⁹ *Ireland: Repeal Association*, „The Times”, 26 November 1845, s. 5, zarzuty dotyczące fatalnego stanu posiadłości O'Connella, odpiera też O'Connell, jak i jego syn Maurice w listach opublikowanych na łamach „The Timesa”, gdzie ten drugi pisze, że dzierżawcy ojca żyją w dobrych warunkach, ale istnieje też wielu nielegalnych mieszkańców, których domostwa są w złym stanie, zob. *Ireland: The O'Connell Family*, „The Times”, 28 November 1845, s. 6.

²⁰ T. C. Foster, *The Condition of the People of Ireland*, „The Times”, 3 December 1845, s. 4.

²¹ Por. „The Times”, 20 December 1845, s. 4, *Mr. O'Connell and the Times Commissioner*, „The Times”, 20 December 1845, s. 3.

nując niektóre domostwa do wigwamów czy chlewów, które odwiedził on tym razem w celu uwiarygodnienia jego poprzednich opisów wraz z reporterem „The Timesa” pochodzącym z Irlandii i znanym przede wszystkim ze swoich późniejszych reportaży z Wojny Krymskiej Williamem Howardem Russellem. Pomimo tego, że wysłannikom „The Timesa” towarzyszył sam M. O’Connell Foster pisze, że po zwiedzeniu całych Wysp Brytyjskich „w żadnej części Zjednoczonego Królestwa nie ma tak zaniedbanej niedoli – takiego brudu, ubóstwa, wszelkiego rodzaju nędzy – jakie widziałem tego dnia na posiadłości Pana O’Connella, w obecności Pana Maurice’a O’Connella”²². Jeszcze w tym samym miesiącu opublikowano na łamach „The Timesa” przemowę O’Connella w której krytykuje on kolejny list „The Timesa” i mówi, że tym razem wysłano dwóch komisarzy brukowca, żeby powiększyć ilość oczerniającego go tekstu i zostały opisane tylko najgorsze chaty, a pominięto te w dobrym stanie²³. Na początku stycznia 1846 roku na łamach „The Timesa” pojawił się następny list M. O’Connella, w którym staje w obronie honoru ojca. Niemniej jednak, publikując treść listu redakcja „The Timesa” podważa argumenty syna irlandzkiego patrioty w artykule redakcyjnym, pisząc, że rolą gazety jest „wypełnianie stałego i niezmiennego postanowienia ujawnienia podłych oszustw człowieka, który przez lata był przekleństwem swojego kraju i czymś więcej niż plagą i klęską głodu, zarazą Irlandii”²⁴.

Popularność listów Fostera jest widoczna między innymi na łamach bardzo popularnego wówczas periodyku ilustrowanego „Puncha”, który w jednym z tekstów parodiuje listy Fostera opisując Irlandię w listach od swojego fikcyjnego komisarza Narcissusa Pinka. Do publikacji dołączony jest stereotypowy rysunek Irlandczyka palącego fajkę z pałą pod pachą przeganiającego świnie, a na rysunku widnieją jeszcze symbolizujące przemoc skrzyżowany sztylet z pistoletem. „Punch” pisze, że ma nadzieję, że O’Connell będzie zadowolony z tekstu jego komisarza, który w przeciwieństwie do komisarza „The Timesa” opisuje Irlandię ironicznie w samych superlatywach pisząc o pięknych Irlandkach czy o schludnych chatach. Wspomniane są tutaj również często krytkowane przez angielskich podróżników trzymane przed domami kupy gnoju, które w rzeczywistości były doskonałym nawozem dla ziemniaków i świnie trzymane w domach, o których „Punch” pisze szyderczo, że kiedy dla Anglika byłoby to odrażające w Irlandii gnój „paruje słodkimi aromatami”,

²² *Mr. O’Connell and the Condition of his Tenantry*, „The Times”, 25 December 1845, s. 5.

²³ *Ireland: Repeal Association*, „The Times”, 31 December 1845, s. 7.

²⁴ „The Times”, 2 January 1846, s. 4, *Ireland: Repeal Association*, „The Times”, 2 January 1846, s. 5.

a irlandzkie świnie „zachowują się stosownie”²⁵. Dodatkowo opisy posiadłości O’Connella skłoniły rysownika „Puncha” Williama Newmanna do wykonania szczególnie złośliwej ryciny *The Real Potato Blight of Ireland*²⁶. Na rysunku irlandzki polityk został ukazany jako opasły kartofel siedzący na krześle, przed którym znajduje się talerz wypełniony monekami, co odnosi się ponownie do zbieranego przez O’Connella czynszu. Ilustracja ma przedstawiać prawdziwą zarazę ziemniaczaną w postaci O’Connella, co sugeruje, że to on jest odpowiedzialny za sytuację Irlandii.

W związku z tym, że relacje z ziem O’Connella wzbudziły tak duże zainteresowanie popularny tygodnik ilustrowany „The Illustrated London News” postanowił wysłać na miejsce swojego rysownika, który wykonał szkice posiadłości. Serii ośmiu rysunków poświęcono aż dwie strony periodyku. Pomimo tego, że wizualnie ryciny nie przedstawiają negatywnie wizerunku ziem irlandzkiego polityka, są dołączone do nich obszernie i nieprzychylnie cytaty z listów Fostera. Ilustracje, które pojawiły się w „The Illustrated London News” zostały skomentowane przez „The Timesa”, który pisze, że schlebia mu to, że opisy ich komisarza wzbudziły takie zainteresowanie, że samo „The Illustrated London News” wysłało swojego artystę. Gazeta podkreśla, że najważniejszym rezultatem dochodzeń komisarza jest to, że cały świat może ujrzeć obłudę irlandzkiego patrioty, a teraz dzięki ilustrowanemu tygodnikowi mamy „obraz, zarówno wewnątrz jak i zewnątrz, nędznych nor jego dzierżawców”²⁷. „The Times” pomimo, że chwali ryciny ilustrowanego tygodnika zwraca uwagę, że nie oddają w pełni nędzy domostw Irlandczyków tam mieszkających ponieważ „miłą słabością rysowników jest schlebianie”²⁸. By udowodnić swoją rację „The Times” odwołuje się do spisu ludności z 1841 roku, który podaje, że na ziemiach praktycznie w całości należących do O’Connella, z 854 znajdujących się tam domów 634 to lepianki nie posiadające okien. Następnie „The Times” komentuje grafikę przedstawiającą wnętrze jednej z chat, gdzie podaje, że nie jest to możliwe aby jakakolwiek chata była dwukrotnie szersza niż długość krowy, a na rysunku przedstawiającym wnętrze chaty znajduje się jednak „krowa i świnia i próżniacy” [Irlandczycy]²⁹. Dodatkowo, dziennik pisze, że narysowany dach chaty „z precy-

²⁵ *Ireland*, „Punch”, t. 9, July–December 1845, s. 176, W. H. A. Williams, *Tourism, Landscape, and the Irish Character: British Travel Writers in Pre-Famine Ireland*, Madison 2008, s. 93–94.

²⁶ *The Real Potato Blight of Ireland*, „Punch”, t. 9, July–December 1845, s. 255, zob. też: *Nothing Extraordinary*, „Punch”, t. 10, January–June 1846, s. 24; *Derrynane Beg*, „Punch”, t. 10, January–June 1846, s. 52.

²⁷ *Darrynane Beg and Cahirciveen „Illustrated”*, „The Times”, 12 January 1846, s. 5.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

zyjnie ułożonymi belkami jest pokazany tak jak «powinien być» raczej niż «jak jest» i tylko angielska wyobraźnia artysty wstawiła miotłę wewnątrz – przedmiot, którego wieśniak z Kerry prawdopodobnie nigdy nie widział, a z całą pewnością nigdy nie używa³⁰.

Ryciny przedstawiające ziemie O'Connella pojawiły się również w styczniu i lutym 1846 roku w rywalizującym wówczas z „The Illustrated London News” czasopiśmie „The Pictorial Times”. Rysunki, nie będąc nieprzychylnymi dla O'Connella zostały odpowiednio skomentowane przez „The Times”. Po raz kolejny gazeta podważa wiarygodność szkiców pisząc, że w przypadku rysowników „wątki ołówki pomija–nie jest w stanie w rzeczywistości opisać tego co jest przed nim – nie jest w stanie uchwycić istotnych kwestii i z reguły rysownicy dążą do «robienia obrazków» – nie ważne jaka tematyka, wciąż starając się o «ładny» obrazek³¹.

Odnosząc się do krytyki Fostera wobec O'Connella jako właściciela ziemskiego Michael MacDonagh podaje, że komisarz „The Timesa”, podobnie jak inni angielscy podróżnicy, nie znał i nie rozumiał zwyczajów życia Irlandczyków, postrzegał wszystko powierzchownie i w związku z tym, że niektórzy z Irlandczyków żyli w nędznych warunkach wysunął zbyt pochopne i ogólne wnioski, a O'Connell bez wątpienia był dobrodusznym i wyrozumiałym właścicielem ziemskim³². Podobnie Maurice R. O'Connell, historyk i praprawnuk O'Connella, pisze, że O'Connell był dobrym i sprawiedliwym właścicielem ziemskich, który w czasie gdy pojawiła się zaraza ziemniaczana wykazał się troską kupując i rozdając pożywienie dla swoich dzierżawców na własny koszt³³. M. R. O'Connell zwraca też uwagę na list angielskiego kwakra William E. Forstera, który odwiedził posiadłości O'Connella wrześniem 1846 roku i napisał, że opisy komisarza „The Timesa” są nieuczciwe i nieprawdziwe, a O'Connell jest najlepszym właścicielem ziemskim w regionie³⁴.

Patrząc na różnice pomiędzy opisami Fostera a graficznymi wizerunkami posiadłości O'Connella w ilustrowanych periodykach i biorąc pod uwagę anty-irlandzką politykę dziennika i niechęć wobec O'Connella, którego raz „The Times” określił jako szumowinę z irlandzkich bagien listy komisarza „The Times” wydają się mało wiarygodne, nie mówiąc

³⁰ Tamże.

³¹ *The „Picture Times” and the Tenantry of Mr. O'Connell*, „The Times”, 3 February 1846, s. 3.

³² M. MacDonagh, *Daniel O'Connell and the Story of Catholic Emancipation*, Dublin 1929, s. 340.

³³ M. R. O'Connell, *O'Connell: Lawyer and Landlord*, [w:] *Daniel O'Connell: Portrait of Radical*, eds. K. B. Nowlan i M. R. O'Connell, Belfast 1984, s. 116–119.

³⁴ T. Wemyss Reid, *Life of the Right Honourable William Edward Forster*, London 1889, s. 100, 102.

obiektywne³⁵. Doskonale widać tutaj uprzedzenia angielskiego społeczeństwa wobec Irlandczyków ukazane poprzez przedstawianie nieprzychylnych obrazów irlandzkich domostw, co wskazywało na niższość i inność celtyckich sąsiadów, co za tym idzie ich niezdolność do samorządów. Co istotne, patrząc na to jaką popularność wzbudziły listy i status „The Timesa”, który był wówczas najbardziej wpływową i opiniotwórczą gazetą, negatywny wizerunek irlandzkiego patrioty i irlandzkiego społeczeństwa zawarte w listach nie wzbudził z pewnością sympatii do Irlandii i jej mieszkańców wśród angielskich czytelników dziennika. Nieprzychylnie Irlandczykom listy były szczególnie destruktywne dla Irlandii ukazując się w czasie kiedy zaatakowała ją zaraz ziemniaczana, która pozbawiła dużą część Irlandczyków jedyne go produktu żywieniowego i stała się jedną z największych katastrof w historii Zielonej Wyspy.

Bibliografia

- Curtis, Lewis P., *Anglo-Saxons and Celts*, The Conference on British Studies at the University of Bridgeport, Bridgeport 1968.
- Curtis, Liz, *Nothing but the Same Old Story*, Sásta, Belfast 1996.
- Curwen, John C., *Observations on the State of Ireland*, t. 1, Baldwin, Cradock, and Joy, London 1818.
- Foster, Thomas C., *Letters on the Condition of the People of Ireland*, Chapman and Hall, London 1846.
- Hadfield, Andrew i John McVeagh, *Strangers to that Land: British Perceptions of Ireland from the Reformation to the Famine*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1994.
- Hall, Catherine, *The Nation Within and Without*, [w:] *Defining the Victorian Nation: Class, Race, Gender and the British Reform Act of 1867*, eds. C. Hall, K. McClelland i J. Rendall, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Hechter, Michael, *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development 1536–1966*, Routledge & Kegan Paul, London 1975.
- Inglis, Henry D., *Ireland in 1834: A Journey throughout Ireland*, t. 1, Whittaker & Co., London 1835.
- Jones, William R., „Giraldus Redivivus” – *English Historians, Irish Apologists, and the Works of Gerald of Wales*, „Éire-Ireland” t. 9, nr 3, 1974.
- Kinealy, Christine, *At Home with the Empire: The Example of Ireland*, [w:] *At Home with the Empire: Metropolitan Culture and the Imperial World*, eds. C. Hall i S. O. Rose, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Lebow, Richard N., *White Britain and Black Ireland: The Influence of Stereotypes on Colonial Policy*, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1976.
- Lebow, Richard N., *British Historians and Irish History*, „Éire-Ireland” t. 8, nr 4, 1973.

³⁵ Zob. *The Whig Missionary of 1835*, „The Times”, 26 November 1835, s. 5.

- Leerssen, Joseph Th., *Mere-Irish & Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, its Development and Literary Expressions Prior to the Nineteenth Century*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia 1986.
- MacDonagh, Michael, *Daniel O'Connell and the Story of Catholic Emancipation*, The Talbot Press, Dublin 1929.
- McClintock, Anne, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York 1995.
- O'Connell, Maurice R., *O'Connell: Lawyer and Landlord*, [w:] *Daniel O'Connell: Portrait of Radical*, eds. K. B. Nowlan i M. R. O'Connell, Appletree Press, Belfast 1984.
- Ohlmeyer, Jane H., *A Laboratory for Empire? Early Modern Ireland and English Imperialism*, [w:] *Ireland and the British Empire*, ed. K. Kenny, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Said, Edward W., *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Stocking, George W., *Victorian Anthropology*, The Free Press, New York 1987.
- Wemyss Reid, T., *Life of the Right Honourable William Edward Forster*, Chapman and Hall, London 1889.
- Williams, Leslie, *Bad Press: Thomas Campbell Foster and British Reportage on the Irish Famine 1845–1849*, [w:] *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*, eds. L. Brake, B. Bell i D. Finkelstein, Palgrave Macmillan, Houndsmill 2000.
- Williams, William H. A. *Tourism, Landscape, and the Irish Character: British Travel Writers in Pre-Famine Ireland*, University of Wisconsin Press, Madison 2008.

Noty o Autorach

Tomasz Ciesielski – student Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Praktyk teatru (Teatr Chorea w Łodzi, Granhoj Dans w Aarhus, Dania) i badacz skupiający się na zagadnieniach antropologii widowisk oraz neurokognitywistycznych ujęciach performatywności. Związany z Instytutem Kultury Współczesnej UŁ oraz Instytutem im. J. Grotowskiego we Wrocławiu.

e-mail: ciesielski_t@yahoo.com

mgr Julian Czurko – absolwent historii sztuki, kulturoznawstwa oraz zarządzania ekonomią społeczną, doktorant w Katedrze Teorii Literatury w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Naukowo zainteresowany teorią i antropologią kultury, szczególnie w obszarze literatury i sztuk plastycznych. Zawodowo zajmuje się przekładaniem teorii na praktykę w ramach edukacji i animacji kulturalnej.

e-mail: julian.czurko@rokoko.org.pl

dr Magdalena W. Drabikowska – absolwentka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, polonistka i kulturoznawczyni. Przygotowała dysertację doktorską dotyczącą emancypacyjnego wymiaru powieści wiktoriańskiej; zainteresowana ewolucją gatunku powieściowego, powieścią wiktoriańską, konwencją gotycką w literaturze i kulturze oraz fantastyką.

e-mail: magdadrabikowska@uni.lodz.pl pomoc@polskikorepetycje.pl

mgr Szymon Drzażdżewski – doktorant w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej, Instytut Kultury Współczesnej UŁ

e-mail: szymon_a_d@tlen.pl

Natalia Gruenpeter – doktorantka w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego

e-mail: n.gruenpeter@gmail.com

mgr Paweł Hamera – jest absolwentem filologii angielskiej (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) i amerykanistyki (Uniwersytet Jagielloński). Obecnie jako doktorant Instytutu Historii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie kończy przygotowywać rozprawę doktorską na temat obrazu Irlandii i jej mieszkańców w XIX-wiecznej prasie brytyjskiej. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię i kulturę krajów anglojęzycznych, w szczególności Irlandii i Stanów Zjednoczonych, jak i historię prasy i komiksu.

e-mail: phamera8@hotmail.com

mgr Anna Jarmuszkiewicz – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, pracę doktorską pisze pod opieką prof. dr hab. R. Nycza. Publikacje m.in. w „Tygodniku Powszechnym”, „Polonistyce”, „Czasie Kultury” i tomach zbiorowych. Współredaktorka (wraz z J. Tabaszewską) książki pt. „Tradycja współcześnie: repetycja czy innowacja”, Kraków 2012. Kierownik projektu badawczego w ramach grantu NCN: „Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku”.

Paweł Kaczmarek – Uniwersytet Wrocławski

e-mail: alchien@interia.pl

mgr Monika Kocot – absolwentka filologii polskiej i angielskiej na Uniwersytecie Łódzkim, doktorantka w Katedrze Kultury i Literatury Brytyjskiej; literaturoznawca i teoretyk literatury. Zajmuje się polską i brytyjską poezją najnowszą, a także współczesnymi teoriami literaturoznawczymi i kognitywnymi i ich zastosowaniem w analizach porównawczych dzieł literackich.

e-mail: monikakocot@gazeta.pl

mgr Daria Kubiak – magisterium z marketingu i teatrologii, doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. W swojej pracy naukowej staram się łączyć zagadnienia dotyczące kulturoznawstwa i marketingu, pokazując, że nie tylko uzupełniają się, ale także mogą być dla siebie cennym źródłem inspiracji. Wyniki swoich badań i obserwacji wprowadzam w życie prowadząc działalność edukacyjną w Fundacji Rokoko, która wspomaga działania na rzecz rozwoju kultury partycypacji. Zainteresowania naukowe: promocja sztuki, aspekty kulturoznawcze w marketingu, teatr jako instytucja kultury, ekonomia społeczna, społeczna odpowiedzialność biznesu.

e-mail daria.kubiak@rokoko.org.pl

mgr Ewa Maciejczyk – Katedra Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiegozainteresowania: narracja w pamiętnikarstwie XVI i XVII wieku

e-mail: ewamaciejczyk2008@gmail.com

Anna Minkina – Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, al. Kościuszki 65, 90–514 Łódź. Studentka V roku filologii polskiej. Zainteresowania naukowe: literatura najnowsza, teoria literatury (w szczególności nurty emancypacyjne: feminizm, gender, queer), antropologia literatury.

e-mail: anna-minkina@wp.pl

Magdalena Reputakowska – Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, autorka rozprawy *Dekonstrukcja i rekonstrukcja mitu na przykładzie mitu arturiańskiego*

e-mail: magdalena.reputakowska@o2.pl

Olga Szmidt – studiuje filologię polską (specjalności antropologiczno-kulturowa i krytyka literacka) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się przede wszystkim problemem podmiotowości w literaturze i kulturze współczesnej.

e-mail: olga.szmidt@gmail.com

mgr Rafał Szpak – absolwent filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, doktorant Studium Doktoranckiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zainteresowania naukowe: język ezopowy, kultura masowa, literatura popularna.

e-mail: r.halij@gmail.com.

mgr Michał Wróblewski – ur. 1985. Doktorant w Katedrze Teorii Literatury, Studium Doktoranckie Języka, Literatury i Kultury Wydziału Filologicznego UŁ. Finalizuje rozprawę pt. *Powieść graficzna – studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej* (dysertacja na etapie recenzji). Zajmuje się problematyką związaną z genologią, kulturą popularną i kognitywistyką. Publikował między innymi w „Przestrzeniach Teorii”, „Tekstach Drugich” oraz „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, w którym to piśmie od 2013 roku pełni

również funkcję redaktora – wcześniej sekretarza. Obecnie pracuje przy projekcie edukacyjno-badawczym The iProfessional (iPro) w ramach Erasmus Multilateral Projects oraz jako główny wykonawca i asystent kierownika projektu w interdyscyplinarnym zespole iPro UŁ 2014 ds. Otwartych Zasobów Edukacyjnych i kompetencji ICT na Uniwersytecie Łódzkim. Tłumacz i poeta – m.in. „Red.”, „Tygiel Kultury”, „Arterie”, „Akant”. Autor tomów literackich *Skurcze* (Stowarzyszenie K.K. Baczyńskiego w Łodzi 2008) oraz *Pragnienie tropików* (Kwadratura 2013).

e-mail: wroblewski.michal@uni.lodz.pl