

GRANICE W KULTURZE



Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja
www.wiedzaiedukacja.eu



Granice w kulturze

Redakcja

Andrzej Radomski, Radosław Bomba



Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja
www.wiedzaiedukacja.eu

ISBN 987-83-61546-16-0

Lublin 2010

Redakcja

Andrzej Radomski, Radosław Bomba

Redaktor techniczny

Monika Świetlińska

Projekt okładki

Krystian Paździor, Radosław Bomba

Korekta

Monika Świetlińska, Krystian Paździor

Skład i łamanie

Krystian Paździor

Portal Wiedza i Edukacja

ISBN 987-83-61546-16-0

SPIS TREŚCI:

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Cywilizacyjne jądra ciemności, czyli o sytuacjach granicznych u Conrada i Herlinga-Grudzińskiego 6

Krzysztof Arcimowicz

Wizerunki mężczyzn w najpopularniejszych polskich serialach obyczajowych na początku XXI wieku 20

Monika Banaś

Pogranicza kulturowe. Kultura Samów wobec szans i zagrożeń współczesności 35

Bogusława Bodzioch-Bryła

Na pograniczu literatury i mediów, czyli medialność na papierowym nośniku 45

Roman Bromboszcz

Pewne przejście przez granicę między etyką i teorią chaosu 61

Jolanta Dąbkowska-Zydroń

Powroty do słowa w sztuce 76

Renata Nowaczewska

„The Forgotten Man” („Zapomniany Człowiek”) – mężczyzna w zmieniających się realiach ekonomicznych Stanów Zjednoczonych Ameryki na przykładzie Wielkiego Kryzysu Gospodarczego 100

Bogusław Dziadzia

Prawda i zaufanie na horyzoncie kultury popularnej 82

Piotr Jakub Fereński

O tym czy aktualne jest dziś rozróżnienie kultury i cywilizacji 90

Magdalena Grenda

Teatr przekroczonych granic. Teatr Usta-Usta 97

Małgorzata Gruchola

Służba społeczna czy biznes? – granice etyki dziennikarskiej 106

Elżbieta Alina Jakimik

Kultura romska – monolit czy różnorodność? 125

Marcin Kowalczyk

Profanacje, detronizacje, odwrócenia – karnawalizacja chrześcijańskiego sacrum w sztuce współczesnej 132

Adriana Kunka

Język w polskiej dramaturgii współczesnej na przykładzie „Spuścizny” Ireneusza Koziola 140

Justyna Laskowska-Otwinowska

Realizacja projektów animacyjnych jako nowy przedmiot badań kulturowych i społecznych .. 152

Tomasz Misiak

Muzyka a dźwięk. Idea dźwięków niemuzycznych oraz próby jej przekroczenia od awangardy do współczesności 157

Włodzimierz Moch

Przyjaźń międzykulturowa – Trebunie Tutki i Twinkle Brothers 163

Grzegorz Pańkowski Konstanty Siergiejewicz Stanisławski i metoda gry aktora jurodiwego	175
Magdalena Parus-Jaskułowska Konstruowanie narodu w przemówieniach okolicznościowych prezydentów Polski i Niemiec po przełomie 1990/1991	182
Beata Popczyk-Szczęсна Dramaturgia bez granic. Najnowsze teksty sceniczne jako rejestr przekroczeń poetyki dramatu	200
Jarosław Przychoda Teorie społeczeństwa nowego typu (społeczeństwa informacyjnego) a historia kultury i typologie cywilizacji	211
Andrzej Radomski Kultura – „Bóg” Humanistów?	217
Katarzyna Saniewska-Popiołek Płynność granic między sztuką a medycyną (na przykładzie prac Marcina Łukasiewicza) ...	234
Jan Wiktor Sienkiewicz Pół wieku (po)za granicami polskiej kultury i sztuki. Polscy artyści w Wielkiej Brytanii 1939-1989. Stan badań	246
Agnieszka Skrobas Sztuka radykalnego performance w aspekcie aksjologicznym	258
Jan Sowa Sztuka – estetyka – polityka. Kilka uwag o dyskusji nad społeczno-politycznym zaangażowaniem sztuki	266
Judyta Steffek Przekraczanie granic konwencji w sztuce: namban	280
Joanna Spalińska-Mazur Ślepe pole sztuki. Granice sztuki – granice dyskursu	286
Agata Strządała Zderzenie kultur w korporacji. Kulturowe uwarunkowania rekrutacji pracowników	296
Justyna Szlachta-Misztal Czy istnieje kultura górnośląska? Rozważania na temat kultury regionu	307
Antonina Szybowska Humanoetologia Desmonda Morrisa w poszukiwaniu granic ludzkiego zachowania	319
Renata Tańczuk „Mała ojczyzna” w dolnośląskich kolekcjach prywatnych	328
Lidia Wiśniewska Kultura i kontrkultura (w perspektywie mitów i paradygmatów)	343
Magdalena Zamorska Butō: rubież kultury, pogranicza dyscyplin, transgresje ciał	363
Agnieszka Ziętek Media wobec (hiper)rzeczywistości w ujęciu Jeana Baudrillarda	370

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Cywilizacyjne jądra ciemności, czyli o sytuacjach granicznych u Conrada i Herlinga-Grudzińskiego

Joseph Conrad konsekwentnie opisywał w swoich utworach postawę trwania na wyznaczonym stanowisku, wykonywania powierzonego zadania, umiaru i empatii. Jego etyka opierała się na „paru bardzo prostych wyobrażeniach [...], m. in. na pojęciu *Wierności*”.¹ Wskazywał na pewne wartości i działania, mogące dać odpór zagrożeniom cywilizacyjnym, wobec których stawał (i miał stanąć, jak trafnie przeczuwał) nowy człowiek XX(I) wieku. Wśród tych wartości odnajdujemy wierność samemu sobie, zdolność reagowania na zło, solidarność z drugim człowiekiem, odpowiedzialność za wspólnotę. O podobnych ideałach wspominał Gustaw Herling-Grudziński. Conrad przeczuwał (Herling był świadom), że natura złożoności świata może okazać się zbyt skomplikowana, aby przełożyć ją na „parę prostych prawd”. Obaj – autor *Jądra ciemności*, będąc w Kongu, Herling w sowieckim gułagu – stanęli w obliczu miazdzącego wyzwania wobec ludzkiej godności i podstawowych zasad solidarności międzyludzkiej. Jednym słowem byli świadkami próby człowieczeństwa. Dlatego też to, co fascynowało tych pisarzy najbardziej, to sytuacje skrajne, w których człowiek rozpoznawał samego siebie, kiedy okazywało się, z jakiego kruszcza był zbudowany. Swoich bohaterów stawiali więc w obliczu *Grenzsituationen*, mając świadomość, że tylko one są miarodajnym sprawdzianem i rzeczywistym potwierdzeniem wyznawanych przez jednostkę ideałów humanistycznych.

Według Karla Jaspersa, każdy jest w jakiejś sytuacji. Jednak dopiero świadomość bycia w sytuacji sprawia, że staje się ona sytuacją graniczną². Niemiecki filozof wyróżnia następujące *Grenzsituationen*: walki, cierpienia, winy i śmierci³. Sytuacje te

¹ J. Conrad, *Ze wspomnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 22.

² Jaspers następująco definiuje sytuacje graniczne: „sytuacjami granicznymi nazywam to, że stale znajduję się w jakiś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć. Sytuacje graniczne nie zmieniają się, różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają; są one w odniesieniu do naszego bytu empirycznego ostateczne. Nie da ich się przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy. Nie potrafimy ich zmienić, lecz jedynie naświetlić (...). Granica oznacza: istnieje coś innego, ale zarazem: to coś innego nie istnieje dla świadomości empirycznej. (K. Jaspers, *Sytuacje graniczne* [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Wiedza powszechna, Warszawa 1978, s. 187-188).

³ T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku*, t. II, Znak, Kraków 2009, s. 432.

nadają kształt człowiekowi, wtedy to „stajemy się sami sobą”⁴. Dopiero w obliczu życiowych sytuacji granicznych człowiek sprawdza się i odkrywa prawdę o sobie⁵. W niniejszym szkicu zwrócono uwagę na dwóch autorów, którzy, jak sądzę, istotnie przyczynili się do rozpoznania kondycji człowieka XX wieku i zagrożeń, które tragicznie wpłynęły na jego człowieczeństwo – Josepha Conrada i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego⁶. Pisarze ci dotarli do jądra ciemności i zła, byli świadkami walki i zmagania człowieka poddanego ostatecznej próbie – próbie człowieczeństwa. Celem niniejszego szkicu jest przedstawienie wybranych sytuacji granicznych oraz analiza zachowań bohaterów w tych sytuacjach w *Jądrze ciemności* Conrada i w *Innym świecie* Herlinga-Grudzińskiego. Wreszcie celem jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: dlaczego tzw. „dobrzy/zwyczajni” ludzie czynią zło?⁷ Chcemy zwrócić uwagę na niektóre punkty zbieżne, ale i różnice, jakie zauważamy w tych dwóch narracjach. Ze względu na ograniczone ramy tego szkicu, analizując inne światy Conrada i Herlinga przyjrzymy się wybranym kategoriom: położeniu geograficznemu, wartościom obowiązującym w innym świecie oraz znaczeniu pracy i książek.

Zanim jednak zestawimy te dwie narracje należy uwypuklić ich odrębny status gatunkowy⁸. Opowiadanie Conrada jest fikcją literacką, w której świat przedstawiony został dowolnie wykreowany przez pisarza. Należy jednak pamiętać, jak już wykazano, że autor *Lorda Jima* opierał swoje powieści na własnych doświadczeniach⁹. Nie inaczej było w przypadku Conrada. Młody Korzeniowski wyjechał do Afryki z Brukseli i z bezpośredniego doświadczenia wiedział, jak naprawdę wyglądało krzewienie tzw. „wzniosłych ideałów”. Będąc w Afryce, prowadził *Dziennik kongijski*, w którym odnotował wiele wydarzeń, jakie odnajdziemy w *Jądrze ciemności*¹⁰. U Herlinga natomiast mamy inaczej rozłożone akcenty. Choć książka jego zwana jest *Buildungsroman*¹¹, a autor wielokrotnie podkreślał jej literacki charakter, to przede wszystkim stanowi ona świadectwo przeżytych lat w łagrze sowieckim:

W wieku dwudziestu lat nieczęsto zdarza się spojrzeć nie tylko śmierci w oczy, ale zajrzeć w jądro ciemności całego stulecia. Ja z taką świadomością wyszedłem z obozu, cały czas o wszystkim pamiętałem i od pierwszej chwili, gdy się znalazłem w wojsku generała Andersa, chciałem o tym napisać książkę.¹² (14 IS)

⁴ R. Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 189.

⁵ Por.: A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, Wydawnictwo Polskiego Tow. Filozoficznego, Kraków 1992, s. 62 oraz J. Galarowicz, *Na ścieżkach prawdy. Wprowadzenie do filozofii*, PAT, Kraków 1992, s. 521-398.

⁶ Sytuacje graniczne były analizowane przez wielu pisarzy. Przykłady szeroko omawia J. Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Książka i Wiedza, Warszawa 1971.

⁷ Terminu tego używam w rozumieniu Philipa Zimbardo, jak go zastosował w monografii *Efekt Lucyfera*. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2008, s. 27, 56.

⁸ Szczegółowe przedstawienie cech gatunkowych i skomplikowanych relacji autor – narrator – bohater wymaga monografii, które już powstały: J. Lothe, *Conrad's Narrative Method*, Clarendon Press, Oxford 1989 i W. Bolecki, *Inny świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2007.

⁹ Literatura dotycząca tego aspektu twórczości Conrada jest bardzo obszerna. Podaję więc tylko dwa podstawowe źródła: J. Allen, *The Sea Years of Joseph Conrad*, Doubleday, New York 1965. Przekład polski Marii Boduszynskiej-Borowikowej *Morskie lata Conrada*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1971; N. Sherry, *Conrad's Eastern World*, CUP, Cambridge 1966. Przekład polski S. Milewskiego i J. Szarskiego *Wschodni świat Conrada*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972.

¹⁰ *Dziennik kongijski* tłum. J. Miłobędzki, [w:] Conrad, *Ostatnie szkice*, PWN, Warszawa 1974, s. 5-47. Natomiast bardzo osobiste rozczarowanie rzeczywistością kolonialną i wypowiedzi potępiające politykę kolonialną znajdziemy w listach Conrada m.in. do Rogera Casementa (*The Collected Letters of Joseph Conrad*, ed. F. R. Karl, L. Davies, t. I-IX, Cambridge 1988, CUP 1983-2008, t. III, s. 95-96)

¹¹ G. Herling-Grudziński, *Mój Buildungsroman. Rozmowa o Innym świecie* [w:] tegoż, *Inny świat*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 5. Odtąd stosuję skrót IS w tekście głównym.

¹² Herling, podobnie do Conrada, robił notatki w notesiku, który zakupił zaraz po zwolnieniu z obozu. (IS 335).

Inny świat jest także (a może przede wszystkim) oddaniem głosu współwięźniom, których historie poznał narrator i którzy później zginęli na Syberii:

„Rzecz jednak w tym, że kiedy chcę obiektywnie opisać obóz sowiecki, muszę zstąpić do najgłębszych czeluści piekieł i nie szukać na przekór faktom ludzi tam, gdzie z dna wody letejskiej spoglądają na mnie twarze umarłych i żyjących może jeszcze towarzyszy, przekrzywione drapieżnym grymasem osaczonych zwierząt i szepczące zsińniętymi od głodu i cierpienia wargami: «Mów całą prawdę, jacyśmy byli, mów, do czego nas doprowadzono»” (IS 207). Taka była więc pierwsza motywacja, dopiero potem, chęć nadania tym wspomnieniom formy literackiej¹³.

Bohater *Jądra ciemności*, Kurtz, niezwykle utalentowany Europejczyk, wyrusza z misją cywilizacyjną w głąb Afryki. Ideały, które wyznaje (i głosi) są wzniosłe, jak cały dyskurs kolonialny. Aż nazbyt wyraziście oddaje to akwarela namalowana przez niego tuż po przybyciu: kobieta z przewiązanymi opaską oczami, niosąca płonąca pochodnię¹⁴. Symbolizuje ona kulturę zachodnią i jej emisariuszy niosących Afryce postęp cywilizacyjny, edukację, rozświetlających słowem ciemności epistemologiczne interioru i jego mieszkańców. Również wypowiedzi Kurtza, które słyszymy z przekazu Marlowa nieustająco pobrzmiwają wysokim C górnołotnych idei: „Każdą stacją powinna być niczym światelko na drodze ku lepszemu jutru, powinna, oczywiście, spełniać funkcję centrum handlowego, lecz również zajmować się ucłowieczaniem, ulepszeniem i oświatą tubylców”¹⁵.

Tak więc, Kurtz to nieprzeciętny administrator kolonii, wszechstronny artysta-plastyk, muzyk (JC 81), autor-pisarz i wreszcie wielki kreator słów (JC 29). „Człowiek o wybitnej inteligencji, dużej wrażliwości na ludzkie nieszczęścia, całkowicie oddany sprawie” (JC 29). Po krótkim pobyciu w stacji centralnej wyrusza w głąb nieznanego lądu, zakłada małą niedostępną osadę w dżungli, gdzie przebywa samotnie wśród tubylców i skąd wysyła niewyobrażalne wręcz ilości kości słoniowej.

Inna jest sytuacja bohatera-narratora w Herlingowskiej relacji. Narrator osadzony w więzieniu w Witebsku, przesłuchiwany i skazany na pobyt w łagrze, zostaje zesłany na Syberię. Dwudziestoletni młodzieniec poznaje reguły komunistycznej „nowej moralności”, przebywając prawie dwa lata w obozie w Jercewie i próbując nawiązać bliższe relacje z innymi współwięźniami.

Elementem łączącym te dwie sytuacje jest całkowita izolacja, niedostępność, wyłączenie z głównego nurtu cywilizacyjnego. Zostaje to już zasygnalizowane przez same tytuły *Jądro ciemności* i *Inny świat*, a więc sam środek ciemności i odrębny świat. Dla obu narracji kluczowe role pełniły ekstremalne warunki klimatyczne, które stanowiły skuteczny środek eliminacji ludzi. W *Jądrze ciemności* niektórzy z pracowników kompanii są tego bardziej świadomi od innych i wykorzystują swoją wiedzę do likwidacji konkurentów na ścieżce kariery do europejskiego zarządu. Wuj zapewnia więc siostrzeńca, dyrektora centralnej placówki: „– Klimat pomoże ci pokonać trudności. [...] Nikt tutaj – pojmujesz – tutaj ci nie zagrozi. A czemu? Jeśli przetrzymasz ten klimat, przetrzymasz ich wszystkich. Niebezpieczeństwo jest w Europie, lecz zanim wyjechałem, postarałem się aby...[...]. Mój chłopcze, zaufaj temu, zaufaj! Krótkim ramieniem zatoczył krąg, wskazując na las, strumień,

¹³ Prośba skazańców „przekażcie prawdę o nas” przewija się w wielu wspomnieniach łagierników. Por.: I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie Gulagu*, Universitas, Kraków 1995, s. 142.

¹⁴ Na ironiczne możliwości odczytania tego obrazu wskazał C. Watts *Introduction i Notes*, [w:] J. Conrad, *Heart of Darkness and Other Tales*, OUP, Oxford 1990, s. 270-271.

¹⁵ J. Conrad, *Jądro ciemności*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2000, s. 37-38. Odtąd stosuję skrót JC w tekście głównym.

bagna i rzekę. Zdawało się, że tym plugawym gestem zdradziecko przyzywa przyczajoną śmierć, ukryte zło, najgłębszą ciemność płynącą z jądra tej rozświetlonej ziemi.” (JC 36-38) W Conradowskiej narracji były to wysokie temperatury, tropikalne choroby (JC 25), a u Grudzińskiego – silne mrozy, brak odpowiednich ubrań i głód. Dla Herlinga głód był głównym czynnikiem sprawiającym, iż ludzie tracili swe człowieczeństwo:

Głód, głód... Potworne uczucie, zamieniające się w końcu w abstrakcyjną ideę, w maki senne, podsypane coraz słabiej gorączką istnienia.[...] Jaka jest granica jego działania, poza którą chyląca się do upadku godność ludzka odzyskuje na nowo swą zachwianą równowagę? Nie ma żadnej. Ileż to razy ja sam, rozplaszczony palającą twarz na oblodzonej szybie kuchni, zebrałem niemym spojrzeniem u złodzieja leningradzkiego Fiedźki o jeszcze jedną chochlę „rzadkiego”? (IS 212)

W takich ekstremalnych warunkach Conrad i Grudziński obserwowali zachowania i reakcje swych bohaterów.

Narrator *Jądra ciemności*, Marlow, trafnie rozpoznaje decydujące wyznaczniki sytuacyjne, w jakich działał Kurtz. Przede wszystkim była to całkowita samotność i niezależność. Żyjąc w afrykańskiej osadzie, nie krępowały go żadne normy moralne, nie groził mu pejcz opinii publicznej, nie obawiał się penitencjarnych macek społeczeństwa. Docierając do wioski Kurtza, Marlow rozpoznaje, do jakiego stopnia „uniwersalny geniusz” w sytuacji transgresyjnej rozluźnił więzy zahamowań i przekroczył granice humanitarnych reguł postępowania wobec innych:

Kurtz zajmował wysoką pozycję wśród miejscowych demonów. Mówię najzupełniej serio. Nie rozumiecie? Trudno się dziwić, skoro macie twardy bruk pod stopami; otaczają was usłużni sąsiedzi, gotowi pocieszyć lub rzucić się na was; chodźcie sobie spokojnie pomiędzy sklepem rzeźnika a posterunkiem, zdjęci zbawiennym strachem przed skandalem, szubienicą lub zakładem dla psychicznie chorych. Więc jakże moglibyście sobie wyobrazić, do jakich pierwotnych krain może zaprowadzić człowieka nieskrępowana wola i samotność, samotność absolutna, bez policji, i cisza, cisza absolutna, której nie mać głoś życzliwego sąsiada ostrzegający przed opinią publiczną. Różnica zasadza się właśnie na tych szczegółach. Kiedy ich zabraknie, trzeba się odwołać do własnej siły wewnętrznej, do własnej umiejętności zachowania wiary. (JC 55)

Tak więc Kurtz poczuł się absolutnie wolny. W tej chwili wolności zachłysnął się własną potęgą wobec tubylców i dokonał wyboru: stał się panem życia i śmierci. Żądał absolutnego posłuszeństwa, całkowitego poddaństwa, apróbował (a może żądał?) ofiary z ludzi palonych na jego cześć (JC 56). Jak stopniowo odkrywa Marlow, Kurtz okazał się władcą okrutnym i krwawym, złem wcielonym, wymierzającym sprawiedliwość i karzącym wedle własnych reguł. Jednym z przejawów gniewu i zemsty na krnąbrnych Afrykańczykach, którzy nie podporządkowali się jego woli, było ścinanie głów i ozdabianie nimi płotu wokół własnej chaty¹⁶:

Skierowałem [Marlow] lornetkę ku domowi. Żadnych oznak życia, tylko walący się dach [...]. Nagle zrobiłem gwałtowny ruch i jeden ze słupów domniemanego płotu pojawił się w moim polu widzenia. Pamiętacie jak mówiłem wam, że z daleka zdziwiły mnie pewne próby ornamentacji, dość specyficzne jak na takie śmietnisko. Teraz nagle mogłem przyjrzeć się mu bliżej. W pierwszej chwili odskoczyłem, jak przed ciosem.

¹⁶ Ten i inne z wymienianych przez Marlowa przykładów okrucieństwa wobec tubylców zostały zaobserwowane przez Conrada-Korzeniowskiego w czasie jego podróży do Konga. Por.: S. Lindquist, *Wytepić całe to bydło*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009, s. 45.

Potem zacząłem uważnie studiować każdy słup i zrozumiałem, że to nie były ornamentacje. Natknięte na końcu słupów głowy miały coś symbolizować, a nie zdobić. [...] Nie myślę sobie, że mnie ten widok zaszokował. Nerwowy odruch był jedynie wyrazem zaskoczenia. Spodziewałem się, że zobaczę kule z drewna. (JC 65)

Kurtz doświadcza pełnego „kulturowego zanurzenia” („cultural immersion”), przy czym przekracza granice dopuszczalnego zaangażowania. Jednak, jak zauważono, „stubylenie” Kurtza jest tylko pozorne, ponieważ wykorzystuje on jedynie instrumentalnie i wybiórczo niektóre z rytuałów, nie przyswaja sobie pozytywnych wartości plemion afrykańskich¹⁷.

Dla klasyfikacji postępowania Kurtza Marlow używa terminu „demoniczne”. W całej narracji określenia o konotacjach infernalnych czy diabelskich pojawiają się nader często¹⁸. Intensyfikuje to odrealnioną atmosferę wędrówki Marlowa. Conrad próbuje różnicować formy zła, jakiego świadkiem jest angielski kapitan. Byłoby to zło bardziej lub mniej świadome, dokonywane z zaniedbania, lenistwa lub zorganizowane, czynione z premedytacją (JC 19). I tak w stacji centralnej spotykamy karierowicza, sekretarza dyrektora, który pragnie wyrzucić korzystne wrażenie na przybyszu, a Marlow natychmiast odczytuje jego intencje i określa go mianem „Mefistofelesa z bibułki” (JC 30). Cała stacja centralna, w której nic nie było utrzymane w dobrym stanie, gdzie wodę noszono dziurawymi wiadrami, a kolej budowano bez szyn – wydała się narratorowi pod władaniem „jakiegoś flejtuchowat[ego] czort[a]” (JC 24). Sam Kurtz jednak uosabiałby zło perfekcyjnie zorganizowane i wydajne. Mając w pamięci jego akwarelę, można by przyrównać go do Lucyfera (łac. lucifer – niosący światło)¹⁹. Ironicznie odczytując wspomniany obraz, widzimy białego człowieka z pochodnią niosącego śmierć i zniszczenie. Nie bez znaczenia jest szczegół, iż owa postać ma przewiązane opaską oczy...

Asocjacje z przestrzenią inferno są intensyfikowane na wielu płaszczyznach, na przykład, na płaszczyźnie opisów przyrody (rzeka przedstawiana jako wąż (JC 10)). Od tych infernalnych hierarchii istotniejszy jest jednak ogólniejszy poziom rozważań. Conrad ponawia bowiem odwieczne pytanie stawiane już przez starożytnych Greków: skąd pochodzi zło?²⁰ Pisarz próbował dociec korzeni zła, a w szczególności znaleźć rozwiązanie dla kwestii tzw. „przywoitych” obywateli czyniących zło w nowych dla siebie warunkach.

Wydaje się, że Conrad widzi zarys odpowiedzi: identyfikuje łańcuch przyczyn prowadzących do „stubylenia” człowieka: izolacja, brak sankcji społecznych, odrzucenie norm i zasad postępowania. Potwierdzają to współczesne badania psychologów społecznych, m.in. Philipa. Zimbardo przekonująco udowadnia, że oddziaływania sytuacyjne i systemowe modyfikują indywidualne zachowanie jednostki²¹. Teza badacza analogicznie współbrzmi z Conradowskimi hipotezami²²:

¹⁷ Por.: M. Pacukiewicz, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Conrada*, Universitas, Kraków 2008, s. 167 oraz F. B. Singh, *The Colonialistic Bias of „Heart of Darkness”* [w:] J. Conrad, *Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources Criticism*, ed. R. Kimbrough, Norton & Company, New York-London 1988, s. 277.

¹⁸ Mityczny wymiar podróży Marlowa jako zejście w krainę cieni był dyskutowany przez wielu badaczy, m.in. L. Federer, *Marlow's Descent into Hell, Nineteenth-Century Fiction*, nr 9, 1955, s. 280-292, R. V. Evans, *Conrad's Underworld, Modern Fiction Studies*, nr 2, 1956, s. 56-62, M. Komar, *Piekło Conrada*, Czytelnik, Warszawa 1978.

¹⁹ Słownik wyrazów obcych, red. *Redakcja Słowników Języka Polskiego PWN*, PWN, Warszawa 1995, s. 665.

²⁰ L. Kołakowski, *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*, Znak, Kraków 2009, s. 10.

²¹ P. Zimbardo, *Effekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 17.

²² Nie tylko zresztą z Conradowskimi. Inny wybitny pisarz brytyjski, William Golding, wskazywał na podobne przyczyny zdżyczenia człowieka w powieści *Władca much*.

Większość z nas zna siebie tylko z ograniczonych doświadczeń, nabytych w znanych sytuacjach, określonych przez zasady, prawa, przekonania i naciski, które nas krępują. Chodzimy do szkoły i do pracy, jeździmy na urlop, bywamy na imprezach [...]. Lecz co się stanie, gdy zostaniemy poddani całkowicie nowym i nieznanym bodźcom, przy których nasze przyzwyczajenia okażą się niewystarczające?²³

Conrad idzie dalej i stawia następne pytania. Podaje intrygujący przykład trudnego do wytłumaczenia zachowania. Na pokładzie parowca, którym Marlow płynie po Kurtza, znajduje się załoga około trzydziestu kanibali głodujących od ponad miesiąca. Jednak żaden z nich nie zaatakował pozostałych białych członków załogi. Marlow zastanawia się, co ich powstrzymało, jak wyjaśnić ich zachowanie, wedle jakich reguł? Nie znali oni żadnych norm, nie krępowały ich konwencje społeczne, a jednak nie rzucili się na białą mniejszość załogi:

Zrozumiałem, że coś ich powstrzymuje, że w grę wchodzi tu jedna z tych niemożliwych do przeniknięcia tajemnic ludzkiej duszy. [...] Owszem przyglądałem się tym Murzynom tak, jak się patrzy na każdą istotę ludzką, zaciekawiony ich popędami, motywami, zdolnościami, słabościami – poddanymi próbie nieuchronnej fizycznej konieczności. Opory! Co ich powstrzymało? Przesady, wstręt, cierpliwość, strach, a może jakiś pierwotny honor? Głodny człowiek pokona wszelki strach, największa nawet cierpliwość nie pomoże mu jednak przetrzymać głodu, a wstrętu po prostu wtedy nie odczuwa. A co do przesądów, wierzeń i tego, co nazywamy zasadami, to znaczą wówczas mniej niż pyłek na wietrze. Znacie piekło nieustannego głodu, tę drażniącą mękę i towarzyszące jej czarne myśli, ponure i złowrogie okrucieństwo? Bo ja znam. [...] A co gorsza, te chłopcy nie miały naprawdę żadnych powodów, aby zachować jakieś skrupuły. Opory! (JC 47)

Trudno jednoznacznie stwierdzić Conradowi, co powoduje, że w sytuacji próby człowiek może zachować się przyzwoicie; tym bardziej, że dostrzega tę cechę u lokalnych kanibali, a nie odnajduje w geniuszu z Zachodu²⁴.

Herling również obserwuje ludzi w sytuacjach granicznych: cierpienia, walki i śmierci. U Herlinga działa jeszcze inny czynnik sytuacyjny, a mianowicie odwrócenie norm. Sowietci narzucili nowe zasady moralne. Najistotniejsze elementy wkładu sytuacyjnego i systemowego w obozie to samotność więźniów wobec oprawców i zawieszenie wszelkich praw rządzących w normalnym, wolnym świecie. Pierwszym więc warunkiem wspomagającym zachowanie choć odrobiny człowieczeństwa była pamięć o zasadach, które obowiązywały w wolnym świecie.

Jednak cały system obozów koncentracyjnych w Rosji ukierunkowany był na zniszczenie pamięci, psychiczne maltretowanie człowieka prowadzące do jego całkowitego przeobrażenia. Herling nazywa to Wielką Przemianą (IŚ 120) zasadzającą się na całkowitej dezintegracji osobowości więźnia:

[więzień] będzie z początku dzielił się ostatnią kromką chleba z więźniami bliskimi obłędu głodowego, będzie prowadził z pracy pod rękę chorych na kurzą ślepotę, będzie wzywał pomocy, gdy jego towarzysz odrąbie sobie na „lesopowale” dwa palce u ręki, będzie ukradkiem zanosił do Trupiarni zlewki z zupy i główki śledzi; po paru tygodniach spostrzeże się jednak, że robi to wszystko nie z bezinteresownego odruchu serca, lecz z egoistycznego nakazu rozumu – próbuje ratować przede wszystkim siebie, a dopiero potem innych. [...] Jakże litować się nad „kurzymi ślepcami”, gdy się

²³ P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 28.

²⁴ Temat kanibalizmu został przez Conrada podjęty ponownie w noweli *Falk* w tomie *Typhoon and Other Stories* w 1903 roku.

ich widzi codziennie potrącanych kolbami karabinów i opóźniających powrót do zony [...]; jak odwiedzać Trupiarnię pogrążoną w wiecznym mroku i zgniłym fetorze ekskrementów; jak dzielić się chlebem z głodnym, który już nazajutrz przywita cię w baraku obłąkanym i natarczywym spojrzeniem? Po dwóch lub trzech miesiącach takiej walki więzień usiłujący po Wielkiej Przemianie przerzucić ostatnim wysiłkiem woli linkę ratowniczą w unicestwioną na śledztwie przeszłość, poddaje się i po raz pierwszy słuch bez sprzeciwu [...], że „barachło w trupiarni zje cudzy chleb, nie pracując”, „kurzy ślepcy zatarasowują wszystkie przejścia w obozie i obniżają wyработку po zmroku”, a chorzy na obłęd głodowy powinni siedzieć w izolatorze, bo niedługo już zaczną kraść chleb. (IŚ 121-122)

Strażnicy starali się zniszczyć także jedyny możliwy w obozie odruch emocjonalny współczucie i przyjaźń z drugim współwięźniem: „W brygadach pracujących zespołami [...] najgorliwszymi stróżami normy byli sami więźniowie, gdyż normy obliczało się również zespołowo, dzieląc je przez ilość pracujących. W ten sposób znikało zupełnie poczucie solidarności więziennej, ustępując miejsca nieprzytomnej pogoni za procentami, [...] było w tym wszystkim coś nieludzkiego, coś łamiącego bezlitośnie jedyną więź łączącą, zdawałoby się więźniów w sposób naturalny – ich solidarność w obliczu prześladowców” (IŚ 82).

Większość więźniów łamano głodem i ciężką pracą, tak, że poddawali się regułom łagru, często bez walki. Głód odkrywał najciemniejsze strony ludzkiej natury: okrucieństwo i bezwzględność wobec słabszych osobników. Żadne zasady i kodeksy zachowania nie obowiązywały: „Okazało się mianowicie, że dolna granica instynktownej wytrzymałości i przebiegłości ciała ludzkiego, poza którą zwykliśmy dotąd liczyć na moc charakteru lub świadome działanie wartości duchowych, nie istnieje w ogóle; słowem, że nie ma takiej rzeczy, której by człowiek nie zrobił z głodu i bólu”²⁵ (IŚ 205). Najjaskrawszym przykładem upodlenia było wyrywanie sobie posiłków lub kradzież chleba. Inną kategorią były gwałty wobec kobiet: „w zonie panowało wyuzdanie seksualne, kobiety traktowano jak prostytutki, miłość jak spacer do wychodka, a ciężarne dziewczęta z baraku matek witało się drwinami [...]” (IŚ 157). Ale nawet w tych nieludzkich warunkach byli ludzie, którzy ocalili drobiny ludzkiej godności i iskierek człowieczeństwa. Wśród takich odnajdujemy Jewgienię Fiodorownę, która za cenę niezależności uczuciowej oddała własne życie (IŚ 177); inżyniera Michaiła Kostylewa, który przechodzi w obozie przemianie: początkowo dzielił się chlebem, później «znieawidził więźniów i uważał ich [...] za swoich naturalnych wrogów», by następnie przez przypadek powrócić do ukochanej literatury francuskiej i odnaleźć swoją dawną tożsamość (IŚ 136); Profesora Borysa Lazarowicza, wykładowcę literatury francuskiej, z którym narrator odbywał poranne *colloquia* literackie i którego Herling zaliczył do «mistrzów swojej młodości» (IŚ 216). I już jako ostatnia, choć byłoby więcej takich postaci, Natalia Lwowna, cierpliwa i dobra dla wszystkich, wynosząca jedzenie więźniom.” (IŚ 241, 259)

Istotne miejsce w obu narracjach zajmuje ocena postępowania tych ludzi, którzy zdziczeli, stoczyli się poniżej „dolnej granicy człowieczeństwa” (IŚ 122). Absurdem byłoby osądzanie tych ludzi według reguł świata wolnego z pominięciem czynników sytuacyjnych²⁶. Grudziński jednoznacznie stwierdza: „Przekonałem się wielokrotnie, że człowiek jest ludzki w ludzkich warunkach i uważam za upiorny nonsens naszych czasów próby sądenia go według uczynków, jakich dopuścił się

²⁵ Por.: A. Applebaum, *Gulag*, Świat Książki, Warszawa 2005, s. 214-216.

²⁶ Por.: P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 19, 232-234.

w warunkach nieludzkich”²⁷ (IŚ 206). A jednak, obaj narratorzy to czynią, lecz w inny sposób.

Marlow był świadkiem ostatnich słów Kurtza na łożu śmierci: „The horror! The horror!” (Zgroza! Zgroza!) (JC 78). Słowa te wielokrotnie interpretowane pozostają wciąż niedookreślone. Marlow proponuje przynajmniej cztery tropy semantyczne. Dla nas ważne byłyby dwa. Przede wszystkim jest to moment ostatecznego zrozumienia własnego postępowania, moment, w którym Kurtz osądza całe swoje życie i w ostatecznym rozrachunku potępia zbrodnie, jakich się dopuścił: „osądził ziemskie przygody swojej duszy” (JC 78). Dla Marlowa jest to o tyle istotne, iż kiedy on sam znalazł się w sytuacji granicznej – sytuacji śmierci, nie znalazł dość siły w sobie, aby ocenić swoje życie. Nie zależało mu na rzetelnym podsumowaniu zwycięstw i porażek:

Zmagalem się ze śmiercią. To najmniej ekscytująca walka, jaką można sobie wyobrazić. Prowadzimy ją wśród nieuchwytnej szarzyzny [...]. O mały włos sam znalazłbym się w sytuacji, gdy istnieje ostatnia okazja wygłoszenia swoich myśli i stwierdziłem z zażenowaniem, że nie miałbym nic do powiedzenia. Z tego powodu twierdzą, że Kurtz był wybitnym człowiekiem. Miał coś do powiedzenia. I powiedział to. (JC 79)

Dla Marlowa ważna jest owa siła wewnętrzna, ostrość i precyzja sądu, jaki Kurtz w chwili konania wydaje o swym istnieniu. Marlow, konfrontując własne doświadczenie graniczne cierpienia i nadchodzącej śmierci, kiedy to nie potrafił wyjść poza ból fizyczny, z zachowaniem Kurtza, klasyfikuje go jako „zwycięstwo moralne, okupione niezliczonymi klęskami, upadlającym strachem i upadlającymi przyjemnościami. Lecz mimo wszystko zwycięstwo!” (JC 79)

Innym tropem semantycznym, którym podąża brytyjski marynarz jest interpretacja słów Kurtza w kontekście ogólnoludzkim. A mianowicie w sytuacji granicznej, w sytuacji śmierci, „w chwili poznania ostatecznej prawdy” (JC 78) z porażającą wnikliwością europejski agent osądza postępowanie człowieka na przestani wieków, jego okrucieństwo i bezwzględność:

Lepiej rozumiem [Marlow] znaczenie jego [Kurtza] nieruchomego wzroku nie mogącego dostrzec płomienia świecy, lecz dalekosięznego na tyle, by ogarnąć cały wszechświat, i przenikliwego na tyle, by zajrzeć w głąb wszystkich serc bijących w ciemności. Dokonał podsumowania, wygłosił wyrok: „Zgroza!”²⁸ (JC 79)

Dlatego właśnie Marlow pozostaje lojalny wobec Kurtza i w europejskim („cywilizowanym”) świecie²⁹ zataja prawdę o nim. Ta wierność przejawia się w dwóch wymiarach: indywidualnym i społecznym. Po pierwsze więc, Marlow nie wyjawia prawdy o Kurtzu jego narzeczonej: kłamie, odpowiadając na jej pytanie o ostatnie słowa tego „szlachetnego i wspaniałomyślnego” (JC 85) człowieka. Po wtóre, zmienia ostateczną wersję raportu Kurtza zatytułowanego „Tępienie dzikich obyczajów”

²⁷ A. Applebaum, *Gulag*, Świat Książki, Warszawa 2005, s. 138, 146.

²⁸ W oryginale mamy mocniejsze słowo „judged” – osądził (Conrad, *Heart of Darkness*, s. 241).

²⁹ Należy pamiętać, że nie do końca jest to świat „cywilizowany” czy „normalny”. U Conrada zacierą się granica pomiędzy światem normalnym, światem rzeczywistym, światem żywych a światem zawieszonych norm („Tutaj [w Afryce] możesz wszystko” JC 36), światem nierzeczywistym, koszmarem sennym, piekielnym kręgiem. Dzieje się tak poprzez użycie syntagmy „pobielany grób” na określenie domów w Brukseli. Conrad poprzez narratora zdaje się pokazywać, że tak naprawdę nie ma różnicy między Afryką a Europą. Podział na ciemną Afrykę i jasną Europę jest fałszywy. Uwypuklone to zostaje w iniejalnym opisie, kiedy Marlow wprowadza słuchaczy w swoją opowieść zaznaczając, że Anglia też była kiedyś jądrem ciemności. Następnie tym jądrem staje się Bruksela, ale już przenośnie jako miasto kłamstwa, pozorów, zgnilizny moralnej „grób pobielany”. (*Dokończenie na następnej stronie*)

poprzez oderwanie przypisu, ściśle rzecz ujmując, praktycznej wskazówki wykonawczej, która zmieniała całkowicie wydźwięk sprawozdania (JC 80). Marlow przekazuje pamflet do publikacji dziennikarzowi, potwierdzając tym samym wybitne zdolności Kurtza jako agenta firmy i emisariusza idei cywilizacyjnych.

Narrator *Innego świata*, będąc już w wyzwolonym Paryżu, również zostaje postawiony przed sytuacją oceny więźnia łagru, który dla ocalenia siebie niesprawiedliwie oskarżył czterech niemieckich współwięźniów, w rezultacie czego zostali oni rozstrzelani. Dawny przyjaciel z celi błaga Herlinga o zrozumienie, współczucie dla tamtej sytuacji, według niego bez wyjścia (IŚ 352). Narrator nie chce jednak w wolnym świecie akceptować wyborów sowieckiego świata:

Może wymówiłbym bez trudu to jedno słowo nazajutrz po zwolnieniu z obozu. Może... Miałem już jednak za sobą trzy lata wolności [...], normalnych uczuć miłości, przyjaźni, życzliwości... Dni naszego życia nie są podobne do dni naszej śmierci i prawa naszego życia nie są również prawami naszej śmierci. (IŚ 353)

Nie wypowiada więc słowa „rozumiem” wobec człowieka, który poświęcił czterech innych więźniów dla uratowania własnego życia³⁰. Jednak, jak tłumaczył wielokrotnie Grudziński, milczenie nie równa się potępieniu tego młodego człowieka, a jedynie oznacza powstrzymanie się od osądu. I znów Herling podkreśla wagę czynników sytuacyjnych. W komentarzach do „Epilogu” zastrzega, że „gdyby w łagrze poprosił mnie o słowo «rozumiem», to być może wypowiedziałbym to słowo. Nie dlatego, żebym go rozumiał i zaakceptował, lecz dlatego, że w tamtym miejscu, w tym innym świecie po prostu «przełknąłbym» jego prośbę.” (IŚ 16).

Więzień prosi o jedno słowo, zakładając wspólnotę doświadczeń z narratorem, który wie „do czego nas doprowadzono”. Dla Herlinga to powrót do zasad innego świata, dlatego nie zgadza się na ponowne utożsamienie z więźniami. Jego odpowiedź jest indywidualna, ale podkreślmy raz jeszcze, nie jest to odmowa czy potępienie, lecz milczenie³¹.

Co było ocaleniem dla Marlowa, aby nie ulec wpływowi Kurtza i wyzwalającej atawistyczne instynkty dżungli? Co pozwoliło przetrwać narratorowi „Innego świata” i niektórym współtowarzyszom przed zbrodnią donosu czy całkowitym przyjęciem „rewolucyjnej moralności”? (IŚ) Dla Marlowa była to praca i książki, dla Herlinga – książki, ale przede wszystkim rozmowa z drugim człowiekiem.

Marlow, zagłębiając się w serce Afryki, poznając historię Kurtza, ma wrażenie jakby pochłaniał go koszmarny senny. Nierealny wymiar doświadczeń, absurdalność przeżywanego zjawiska są uwypuklane wielokrotnie (JC 26, 40, 48, 54). Jedynie nieustępliwe wypełnianie zwykłych obowiązków, codzienne, pieczołowite wykonywanie tych samych prac daje Marlowowi poczucie rzeczywistości, trwania i sensu:

(Dokończenie z poprzedniej strony) Na ambiwalencję opozycji światłość – ciemność w otwierających „Jądro ciemności” akapitach pisał J. Loth, *Narrative, Identity, Solidarity* [w:] *Conrad's Europe*, ed. A. Ciuk et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2005, s. 141-145.

³⁰ Por.: B. Chyrowicz, *O sytuacjach bez wyjścia w etyce*, Znak, Kraków 2008, s. 363-407.

³¹ Włodzimierz Bolecki dostrzega jeszcze jeden wymiar tej sytuacji, mianowicie aspekt chrześcijański: „Mężczyzna, prosząc o „tylko jedno słowo: rozumiem...” wpisuje się w symbolikę chrześcijańskiej liturgii, w której słowa Ewangelii zmywają grzechy grzeszników. Moralną winą mężczyzny był grzech fałszywego świadectwa, za który bliźni zapłacili życiem. Jedną z modlitw liturgii eucharystycznej zawiera prośbę „powiedz tylko słowo, a będzie uzdrowiona dusza moja”. Prośbę tę wierni kierują do Chrystusa i nie od ludzi należy oczekiwać jej spełnienia. (*Inny świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, s. 185).

Zastanawiacie się, czy zatem nie wylądowałem i sam nie zacząłem wycić i tańczyć? Otóż nie, nie zacząłem. Co, że szlachetne sentymenty? Do diabła z nimi! Nie miałem na to czasu. Babrałem się w bieli ołowianej i pakułach z wełnianego koca, by zatkać dziury w rurach parowych – ot co. Musiałem też pilnować steru, omijać wystające z wody pnie i za wszelką cenę prowadzić tę starą puszkę na przód. Powierzchniowa prawda tych rzeczy ocalałaby nawet bardziej mądrego ode mnie człowieka. [...] Ani palacz, ani ja nie mieliśmy czasu na roztrząsanie naszych lęków.³² (JC 41-42)

Takiej samej postawy oczekuje Marlow wobec Kurtza. Widząc niechlujstwo stacji centralnej, pozorowanie pracy, brytyjski kapitan ma nadzieję, że Kurtz będzie inny – lepszy, to znaczy okaże się człowiekiem, który zna wartość solidnej roboty:

To była wyraźna wizja: łódź, czterech wiosłujących i jeden biały, który porzucił swoją kwaterę główną, odpoczynek, nawet myśli o domu; kieruje się ku samemu sercu puszczy, ku swojej pustej i zniszczonej stacji. Nie znałem przyczyny, dla której to zrobił [Kurtz]. Być może był po prostu człowiekiem rozkochanym w swojej pracy. (JC 37)

To wyobrażenie zdaje się potwierdzać powszechna opinia o wyjątkowych zdolnościach agenta. Niestety, kapitana czeka wielkie rozczarowanie. Conrad jednak umieszcza w tekście dla uważnego czytelnika pewne wskazówki co do niskiej prawdopodobności tego opisu – jest to słowo „wizja”, senne marzenie, sugerujące nierealność wyobrażenia. Kurtz za bardzo umiłował pracę: był najwydajniejszym agentem, zbierającym największe ilości kości słoniowej, lecz jakim kosztem....

Dla tego samego powodu – rzetelnego wypełniania obowiązku – Marlow wysoko ocenia postawę dwóch zupełnie różnych ludzi: głównego księgowego i sternika. Na pierwszy rzut oka śmieszny i godny pożałowania biuralista przesadnie dbający o czystość stroju i europejski wygląd („Wysoki, wykrochmalony kołnierzyk, nienagannie czyste mankiety, lekka marynarka z alpaki, śnieżnobiałe spodnie, schludny krawat i wyglansowane buty. [...] Włosy z przedziałkiem, starannie uczesane i wypomadowane” (JC 20)) jest pozytywnie postrzegany przez Marlowa. Jego codzienny wysiłek, aby dobrze wyglądać w zestawieniu z wszechobecnym niechlujstwem placówki, wzbudza szacunek kapitana (JC 21). Natomiast, jeśli chodzi o sternika parowca płynącego po Kurtza, który ginie po ataku tubylców, Marlow jeszcze dosadniej docenia jego wartość jako człowieka. Twierdzi bowiem, że Kurtz nie był wart śmierci tego kanibala. Kapitan bardziej ceni tubylca niż białego, bo on wykonywał rzetelnie swoją pracę.

Drugi komponent, który daje Marlowowi poczucie rzeczywistości i podtrzymuje ciągłość przynależności do cywilizacji europejskiej stanowią książki, a raczej książka. Dotyczy ona żeglugi morskiej i wypełniona jest instrukcjami, tabelkami i obliczeniami, pomagającymi precyzyjnie zdefiniować otaczającą rzeczywistość³³. Pośrednio jest to także związane z pracą – z dobrym, efektywnym wykonywaniem obowiązków. Samo nazwisko autora jest symboliczne: Tower czy Towson zakotwicza jak wieża, jak fundament w namacalnej rzeczywistości, jak latarnia jest widzialna z daleka, kierując marynarzy bezpiecznie ku brzegowi³⁴. Słowo „tow” oznacza holowanie – a więc prowadzenie na linie. Poradnik na temat zagadnień sztuki marynarskiej w symbolicznym

³² Por. także: „Ten parowiec dał mi szansę wypróbowania sił – sprawdzenia, co potrafię. Nie to, żebym lubił pracować. Kocham leniuchować i snuć piękne marzenia o tym, co można byłoby zrobić. Nie znoszę pracować – nikt nie znosi – lecz lubię to, co się z pracą wiąże. Otóż praca daje okazję odnalezienia samego siebie.” (JC 33)

³³ Bardzo wnikliwą analizę symbolicznych znaczeń nazwiska autora i tytułu książki przeprowadził J. Verleun, *Marlow and the Harlequin, Conraiana*, nr 3, 1981, s. 195-220.

³⁴ Por.: J. Verleun, *Marlow and the Harlequin, Conraiana*, nr 3, 1981, s. 196-198.

odczytaniu staje się więc obiektem prowadzącym, znakiem, za którym się podąża, łącznikiem z kulturą zachodu. Dla Marlowa stanowi potwierdzenie istnienia świata wartości, które miały zostać przeszczepione na ziemię afrykańską, a zostały całkowicie znieprawione:

Książka może nie porywała, lecz już na pierwszy rzut oka wyczuwało się w niej szczerą intencję i uczciwą troskę o właściwe ujęcie tematu, dzięki czemu z tych zapisanych tak dawno temu, skromnych stron białe nie tylko światło specjalistycznej wiedzy. Dzięki staremu, prostemu marynarzowi i jego opowiadaniu o łańcuchach i dżwigniach zapomniałem o dżungli i „pielgrzymach” z wybornym poczuciem, iż natrafiłem na coś niewątpliwie prawdziwego. (LJ 43)

Praca i książki są ze sobą ściśle powiązane, zespala się w jedno. Należy pamiętać o wielkich trudnościach, jakie napotkał Marlow w nawigacji statku: rzeka niezeglowna, pełna mielizn, wystających pni, nagłych zwrotów. Tylko dzięki nieprzeciętnym umiejętnościom kapitana, ale i ciężkiej pracy załogi kanibali (m.in. sternika) udaje mu się dotrzeć, nie uszkadzając parowca, w górę rzeki do stacji krajowej (dla kontrastu przypomnijmy, iż dyrektor wypłynął po Kurtza w górę rzeki i już w trzeciej godzinie żeglugi rozdarł dno parowca). Kompetencje Marlowa oraz jego solidne wykonywanie drobnych obowiązków pozostaje w kontr z nonszalancją i brakiem profesjonalizmu po stronie dyrektora i pozostałych kolonizatorów. Choć pozornie jest wszystko w porządku: „Nie stwierdzono żadnych uchybień. Wszyscy wypełnili swoje obowiązki po prosu perfekcyjnie” (JC 24). Podobnie wyglądała sytuacja z produkcją cegieł i budową kolei – pod względem formalnym było wszystko w porządku.

W tym sensie książka, która traktuje na temat nawigacji, wpisuje się w kontekst głównych problemów, jakie napotkał Marlow. Poza tym nazwisko autora Tower czy Towson uwypukla znaczenie twardego osadzenia w rzeczywistości, skoncentrowania się na żmudnym wykonywaniu powierzonych zadań.

Natomiast u Herlinga elementem ocalającym byłaby rozmowa, a także książki. Poprzez rozmowę poznaje ludzi i ich dawne życie. Jego zdolność słuchania i empatii jest wyjątkowa. Współwięźniowie ufają mu i powierzają swe sekrety. Poprzez opowieść biograficzną wielokrotnie wracają do swoich ideałów, przeżywają dawne chwile szczęścia: „Leżeliśmy na pryzkach bliżej niż zwykle, zasłuchani w czyjąś opowieść lub rozmawiając szeptem w atmosferze intymności, jaką wytwarza niewola, gdy codzienna walka o byt nie wznosi pomiędzy więźniami przegrody nieufności i instynktownej wrogości.” (IS 164)

Wreszcie, podobnie do Marlowa, Herling staje się skarbnicą pamięci – dzięki jego słowu przeżyją i oni. Dwuznaczna i nieoczywista jest rola książek dla narratora i niektórych współwięźniów (Michaiła Kostylewa, (IS 136), Profesora Borysa Lazarowicza, (IS 216) i Natalii Lwownej (IS 241, 259). Przegląd wszystkich postaw wobec książek wykraczałby poza ramy tego szkicu, więc przyjrzymy się tylko jednej książce – „Zapiskom z martwego domu” Fiodora Dostojewskiego. Książce ważnej dla Natalii i narratora. Dla Natalii jest to jednoznacznie pozytywna lektura, dla Herlinga natomiast ma ona ambiwalentne znaczenie. Natalia Lwowna po zesłaniu do obozu bardzo cierpi, nie potrafi pogodzić się z brakiem wolności. Dopiero, gdy przypadkiem przeczytała Dostojewskiego, zrozumiała, że w Rosji od lat nic się nie zmieniło. Rosja za czasów cara i po rewolucji to ciągle ten sam martwy dom (IS 247). Jest to stan permanentnej śmierci za życia, nieubłagany los nie do zmiany. Jednak, mimo tej wydawać by się mogło beznadziejnej sytuacji (a może właśnie dzięki niej), Natalia odnajduje nadzieję: pomimo niezmiennego fatum, człowiek może decydować o własnym

istnieniu: „przynajmniej w wyborze rodzaju i czasu śmierci... Tego mnie nauczył Dostojewski. [...] Tracę nadzieję, gdy odżywa we mnie pragnienie życia; odzyskuję ją na nowo, gdy odczuwam w sobie pragnienie śmierci” (IŚ 247). Inny jest wpływ tej książki na Herlinga. Analogicznie, jak w przypadku Marlowa, książka ta rzuca czar na jej czytelnika. Jest to całkiem niekontrolowana fascynacja samobójstwem. To książka, która budzi więźnia z letargu obojętności na swój los. Dla Herlinga jednak istotniejsza jest myśl o ciągłości cierpienia i niesprawiedliwości w Rosji. Ten stan pełnej świadomości jest nie do wytrzymania, myśl o możliwości samostanowienia jest nieznośnie natrętna i pociągająca:

Żyłem dotąd jak inni więźniowie: uciekając instynktownie od konfrontacji z własnym życiem. Ale Dostojewski swoim skromnym [...] opowiadaniem, w którym każdy dzień w katordze ciągnie się jak gdyby trwał całe lata, porwał mnie i niósł na grzbiecie czarnej fali, torującej sobie w podziemnych chodnikach drogę w wieczną ciemność. (IŚ 244)

Dla Grudzińskiego *Zapiski* są ambiwalentne, ponieważ z jednej strony dają przebudzenie i pełną wiedzę o kondycji człowieka, z drugiej jednak – rozpacz, jaką ugruntowują i beznadzieja, którą wlewają w umysł czytelnika są tak zniewalające, że odbierają więźniowi wolę życia i siłę na przetrwanie:

Oddawałem *Zapiski* z mieszanymi uczuciami; żal mi było tej książki, dzięki której żyłem w obozie krótko z otwartymi oczami, mimo że to, co ujrzały, miało wszelkie pozory śmierci; a jednocześnie cieszyłem się skrycie na myśl o wyzwoleniu od dziwnego i niszczącego uroku, jaki rzuciła na mnie ta proza tak nasycona beznadziejnością i rozpaczą, że życie stawało się w niej cieniem jedynie niekończącej się agonii codziennego konania. (IŚ 246)

Narrator zwraca książkę właścicielce i pozornie wyzwala się spod jej wpływu. Jednak po paru latach autor-narrator, opisując obóz, nie potrafi tego uczynić inaczej jak tylko nawiązując poprzez formę i treść do *Zapisków*. Wspomnienia z sowieckiego świata polemizują z powieścią Dostojewskiego³⁵.

Podsumowując, opowieści Conrada i Herlinga-Grudzińskiego badają zachowania człowieka w sytuacjach granicznych, przede wszystkim sytuacjach cierpienia i śmierci. W tych skrajnych momentach życia człowiek ukazuje swą wewnętrzną siłę lub jej brak. Pisarze ci są świadomi wpływu czynników sytuacyjnych na zachowanie jednostki, dlatego zawsze przedstawiają warunki, w jakich człowiek musi dokonywać wyborów. Poszukują odpowiedzi na pytanie, co pomaga ludziom zachować człowieczeństwo w niehumanitarnych warunkach. Starają się w końcu ocenić postępowanie jednostki, która przekroczyła granice, złamała zasady humanitarnego postępowania. Nie dają jednoznacznych odpowiedzi, ale wyznaczają kurs dla dalszych poszukiwań.

³⁵ Podobieństwa i różnice między tymi dwoma narracjami szczegółowo przeanalizował T. Su-charski, *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002.

Bibliografia podstawowa:

- Conrad, Joseph, Dziennik kongijski, tłum. J. Miłobędzki [w:] tegoż, Ostatnie szkice, PWN, Warszawa 1974.
- Conrad, Joseph, Heart of Darkness and Other Tales, OUP, Oxford 1990.
- Conrad, Joseph, Jądro ciemności, tłum. I. Socha, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2000.
- Herling-Grudziński, Gustaw, Inny świat, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- The Collected Letters of Joseph Conrad, Ed. F.R. Karl, L. Davies, t. I-IX, CUP, Cambridge 1983-2008.

Bibliografia komplementarna:

- Anzenbacher, Arno, Wprowadzenie do filozofii, Wydawnictwo Polskiego Tow. Filozoficznego, Kraków 1992.
- Allen, Jerry, The Sea Years of Joseph Conrad, Doubleday, New York 1965. Przekład polski: Boduszyńska-Borowikowa, Maria, Morskie lata Conrada, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1971.
- Applebaum, Anne, Gułag, tłum. J. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2005.
- Bolecki, Włodzimierz, Inny świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Universitas, Kraków 2007.
- Chyrowicz, Barbara, O sytuacjach bez wyjścia w etyce, Znak, Kraków 2008.
- Copleston, Frederick, Historia filozofii. Pozytywizm logiczny i egzystencjalizm, t.X, PAX, Warszawa 2007.
- Evans, Robert V., Conrad's Underworld, Modern Fiction Studies, nr 2, 1956, s. 56-62.
- Feder, Lillian, Marlow's Descent into Hell, Nineteenth-Century Fiction, 1955.
- Gadacz, Tadeusz, Historia filozofii XX wieku, t.II, Znak, Kraków 2009.
- Galarowicz, Jan, Na ścieżkach prawdy. Wprowadzenie do filozofii, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992.
- Gross, Jan Toasz, Grudińska-Gross, Irena, W czterdziestym nas Matko na Sybir zesłali. Polska a Rosja 1939-1942, ResPublica, Londyn 1989.
- Komar Michał, Piekło Conrada, Czytelnik, Warszawa 1978.
- Kołąkowski, Leszek, Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania, Znak, Kraków 2009.
- Kossak, Jerzy, Egzystencjalizm w filozofii i literaturze, Książka i Wiedza, Warszawa 1971.
- Lindquist, Sven, Wytępić całe to bydło, Wyd. WAB, Warszawa 2009.
- Lothe, Jakob, Conrad's Narrative Method, Clarendon Press, Oxford 1989.
- Lothe, Jakob, „Narrative, Identity, Solidarity” [w:] A. Ciuk et al. (red.) Conrad's Europe, Wyd. Uniw. Opolskiego, Opole 2005, 139-152.
- Pacukiewicz, Marek, Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Conrada, Universitas, Kraków 2008.
- Rudziński, Roman, Jaspers, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- Sariusz-Skapska, Izabella, Polscy świadkowie Gułagu, Universitas, Kraków 1995.

- Singh, Frances B., *The Colonialistic Bias of „Heart of Darkness”* [w:]: J. Conrad, *Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources Criticism.* ed. R. Kimbrough, Norton & Company, New York-London 1988.
- Sherry, Norman, *Conrad’s Eastern World*, CUP, Cambridge 1966. Przekład polski S. Milewskiego i J. Szarskiego, *Wschodni świat Conrada*, Wyd. Morskie, Gdańsk 1972.
- Słownik wyrazów obcych*, red. Redakcja Słowników Języka Polskiego PWN, PWN, Warszawa 1995.
- Sucharski, Tadeusz, *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, UMCS, Lublin 2002.
- Verleun, Jan, „Marlow and the Harlequin”, *Conradiana*, nr 3, 1981, s. 195-220.
- Watt, Cedric, „Introduction” [w:] Conrad, Joseph, *Heart of Darkness and Other Tales*, OUP, Oxford 1990.
- Zimbardo, Philip, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło*. tłum. A. Cybylko et al., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Krzysztof Arcimowicz

Wizerunki mężczyzn w najpopularniejszych polskich serialach obyczajowych na początku XXI wieku

Wprowadzenie

Mimo rosnącej popularności Internetu oglądalność telewizji utrzymuje się na wysokim poziomie. Co więcej, w ostatnich latach w niektórych państwach odnotowano wydłużenie się czasu spędzanego przez ludzi przed odbiornikami telewizyjnymi. Podobną tendencję zauważono też w naszym kraju. Statystyczny Polak w 2009 roku poświęcił na oglądanie telewizji 3 godziny i 35 minut dziennie, blisko 20 minut więcej niż w 2005 roku¹. W Polsce, podobnie jak w wielu innych krajach świata, najpopularniejszymi programami są seriale telewizyjne, a wśród nich rodzime produkcje typu soap opera. W literaturze anglojęzycznej pojawiło się określenie dobrze oddające ten fenomen – *soapmania*². Jak sądzę, opery mydlane stanowią interesujący materiał badawczy nie tylko ze względu na ich duży zasięg, ale również siłę oddziaływania. Dla pokaznej grupy odbiorców seriale telewizyjne są istotnym źródłem wiedzy o świecie, o problemach społecznych, a także o relacjach między płciami.

Zdaniem Davida Gauntletta i Annette Hill studia nad płcią kulturową (gender) w przekazach telewizyjnych można podzielić na trzy zasadnicze typy badań. Pierwszy typ studiów obejmuje badania nad reprezentacją płciową (*gender representation*). Dotyczy sposobów portretowania kobiet i mężczyzn w przekazach telewizyjnych. Drugi rodzaj wiąże się z rozpoznawaniem preferencji, zainteresowań oraz tego, w jaki sposób kobiety i mężczyźni posługują się telewizją. Studia trzeciego typu zajmują się sposobami uczenia się, a także przejmowania wzorców zachowań płciowych pochodzących z telewizji przez żeńską i męską część widowni³.

Można powiedzieć, że dopiero od lat 80. XX wieku zaczęto poważnie traktować

¹ Dane pochodzą z elektronicznych pomiarów widowni telewizyjnej prowadzonych przez TNS OBOP w latach 2005-2009. Próba wynosiła 3042 osoby powyżej 4 roku życia. Cyt. za: B. Ratuszniak, Rynek telewizyjny w 2009 r., adres internetowy: <http://media2.pl/badania/60543-rynek-telewizyjny-w-2009-roku.html> [data odwiedzenia strony: 11 marca 2010].

² R. C. Allen, *Introduction*, [w:] *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, red. R. C. Allen, Routledge, London-New York 1995, s. 2.

³ D. Gauntlett, A. Hill, *TV Living. Television, Culture and Everyday Life*, Routledge, London-New York 1999, s. 209.

opery mydlane jako teksty kultury. W ciągu trzech dekad powstało wiele książek i artykułów poświęconych zwłaszcza soap-om anglosaskim, ale literatura poświęcona męskości w serialach telewizyjnych typu *soap opera* nie jest zbyt obszerna. Na ogół są to rozdziały w książkach lub artykuły w czasopismach naukowych. Jeśli podejmowano próby analizowania męskości w soap-ach, to najczęściej był to dodatek do analiz skupiających się na kobiecości lub rodzinie⁴. Pojawiły się też analizy obrazu mniejszości seksualnych w przekazach telewizyjnych⁵. Należy podkreślić, iż w pracach poświęconych operom mydlanym o wiele częściej zajmowano się sposobami portretowania kobiet niż mężczyzn. Opery mydlane były traktowane jako jeden z najbardziej kobiecych gatunków telewizyjnych (pod względem formy, treści, jak i audytorium). Badaniem seriali typu *soap opera* zajmowały się głównie kobiety i często prowadzone przez nie analizy dokonywane były z wykorzystaniem „optyki” feministycznej, co powodowało, iż autorki bardziej interesowały się sposobami obrazowania kobiecości niż męskości.

Można powiedzieć, iż w Polsce badania seriali telewizyjnych dopiero „raczkują”. Studia nad płcią kulturową w przekazach medialnych są wprawdzie podejmowane w coraz szerszym zakresie, ale rzadko obejmują one wieloodcinkowe serie obyczajowe. Niektórzy medioznawcy i filmoznawcy podejmują w swoich artykułach temat relacji między płciami w polskich operach mydlanych⁶. Wizerunkami płci w serialach telewizyjnych zaczynają interesować się również socjologowie oraz pedagodzy, którzy podejmują się głównie analiz jakościowych⁷. Na początku 2010 roku jedynym, dużym i rzetelnym opracowaniem poświęconym rodzimym wieloodcinkowym serialom obyczajowym była praca Alicji Kisielewskiej zatytułowana *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*. Autorka przeprowadziła analizę genealogiczną skupioną na tele-sadze, ale analizuje również obraz rodziny i zwraca uwagę na zmiany dokonujące się w portretowaniu kobiet i mężczyzn pod wpływem przemian społeczno-kulturowych w naszym kraju⁸.

Należy podkreślić, iż w Polsce mamy deficyt solidnych opracowań dotyczących wizerunków płci w serialach telewizyjnych, które obejmują zarówno analizę tekstualną, jak i badania widowni. Brakuje też badań skupionych nad zawartością seriali łączących metody ilościowe z jakościowymi. Na taki stan rzeczy wpływają problemy natury metodologicznej: brak narzędzi badawczych umożliwiających rzetelną analizę gender w operach mydlanych oraz pracochłonność badań. Ponadto badania nad męskością i kobiecością w telewizji są w Polsce stosunkowo nową dziedziną i stąd może wynikać deficyt rzetelnych prac poświęconych obrazom płci w serialach.

⁴ Zob. np.: R. Feasey, *Masculinity and Popular Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008; T. Skill, J. Robinson, *Four decades of families on television*, *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, Nr 4, 1994, s. 449-464; M. E. Brown, *The Politics of Soaps: Pleasure and Feminine Empowerment*, *Australian Journal of Cultural Studies*, Vol. 4, Nr 2, 1987.

⁵ Zob. np.: S. Tropiano, *The Prime Time Closet. A History of Gays and Lesbians on TV*, New York 2002; S. Capusto, *Alternative Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television, 1930s to the Present*. New York 2000; J. R. Leo, *Reprezentacje gejów w amerykańskim melodramacie telewizyjnym lat 80.*, [w:] *Gender – Film – Media*, red. Elżbieta Ostrowska, Kraków 2001, s. 101-123.

⁶ Zob.: *Polskie seriale telewizyjne 2005. Studium antenowe*, red. J. Uszyński, Telewizja Polska S.A., Warszawa 2005.

⁷ Zob. np.: B. Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawalem*, Trio, Warszawa 2005; B. Łaciak, *Obraz rodziny w polskich serialach obyczajowych*, [w:] *Media elektroniczne – kreujące obraz rodziny i dziecka*, red. J. Izdebska, Trans-Humana, Białystok 2007.

⁸ A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.

Ramy teoretyczne i metodologiczne badań

W niniejszym śródrozdziale chciałbym zwrócić uwagę na problemy związane z analizą męskości w operach mydlanych. Spośród wielu seriali do analizy wytypowałem najpopularniejsze w latach 1990-2010 produkcje: *Klan*, *Na dobre i na złe*, *M jak miłość* i *Barwy szczęścia*.

Tytuł	Lata emisji ⁹	Liczba odcinków w tygodniu ¹⁰	Stacja	Czas emisji	Średnia oglądalność ¹¹ IX-XI 2009	Rekordowa oglądalność ¹²
<i>Klan</i>	IX 1997-	5	TVP 1	17.35-18.00 pon.-piąt.	3253365	ok. 10000000 (1999 r.)
<i>Na dobre i na złe</i>	XI 1999-	1	TVP 2	20.10-21.15 piąt.	4426815	ok. 10000000 (29 XI 2002 r.)
<i>M jak miłość</i>	XI 2000-	2	TVP 1	20.45-21.35 pon.-wt.	8042732	12580560 (1 III 2005 r.)
<i>Barwy szczęścia</i>	IX 2007-	4	TVP 2	20.05-20.45 pon.-czw.	4650020	5115255 (I 2010 r.)

Tabela 1. Najpopularniejsze wieloodcinkowe polskie serie obyczajowe w latach 1990-2010

Polskie wieloodcinkowe („tasiemcowe”) serie okresu transformacji to filmy specyficzne, osadzone w polskich realiach społeczno-kulturowych. Mają sporo cech charakteryzujących opery mydlane (wielowątkowość, duża liczba protagonistów, brak narracyjnego zamknięcia), ale nie są kalką gatunków powstałych w krajach kulturowo odmiennych od Polski. Zgadzam się z opinią Wiesława Godzica i Pawła Nowickiego, którzy uważają, iż najpopularniejsze polskie serie są bardziej podobne do oper mydlanych niż telenowel¹³.

Należy zauważyć, iż wśród medioznawców i filmoznawców toczy się – właściwie nierozstrzygnięty – spór dotyczący taksonomii gatunków telewizyjnych. Dynamiczna natura produkcji telewizyjnej sprawia, że stare gatunki i podgatunki ustawicznie konstruowane są i rekonstruowane w nowych kombinacjach¹⁴. Opera mydlana może być postrzegana jako gatunek o zasięgu globalnym, ale nie oznacza to wcale, że pod każdą szerokością geograficzną mamy do czynienia z tym samym/takim samym gatunkiem¹⁵.

⁹ Internetowa Baza Filmu Polskiego, adres: filmpolski.pl [data odwiedzenia strony: 29 grudnia 2009].

¹⁰ Liczba odcinków emitowanych w tygodniu oraz czas emisji w okresie od stycznia do marca 2010 roku.

¹¹ Oglądalność polskich i zagranicznych seriali TVP1, TVP2, Polsat, TVN we wrześniu, październiku, listopadzie 2009 ze szczególnym uwzględnieniem nowości jesiennej ramówki, 2009. Warszawa: Biuro Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji Departament Programowy.

¹² Na podstawie różnych źródeł: M. Halawa, *Opery mydlane; opowieść w 5. odcinakach*, [w:] 30 najważniejszych programów TV w Polsce, Wyd. Trio, TVN S.A., red. W. Godzic, Warszawa 2005, s. 96; AGB Nielsen Media Research: Oglądalność serialu *Barwy szczęścia* w tygodniu 5-11 stycznia 2010, adres internetowy: www.barwyszczescia.pl/news:436:399.html; AGB Nielsen Media Research: Oglądalność serialu *M jak miłość*, adres internetowy: serwisy.gazeta.pl/tv/1,47060,3721066.html; AGB Nielsen Media Research: Oglądalność serialu *Na dobre i na złe*, adres internetowy: film.onet.pl/0,0,2079332,wiadomosci.html [data odwiedzenia w/w stron: 19 marca 2010].

¹³ Zob.: W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Rabid, Kraków 1999, s. 130-131; P. Nowicki, *Co to jest telenowela*, Biblioteka Laboratorium Reportażu, Warszawa 2006, s. 38-71.

¹⁴ S. Hall, *Serial telewizyjny albo oblaskawianie świata (kilka wstępnych uwag krytycznych)*, *Przekazy i Opinie*, nr 2 1979; D. Hobson, *Soap Opera*, Polity Press, Cambridge 2003.

¹⁵ Podobnie rzecz się ma z telenowelami, które powstają na różnych kontynentach i mogą odbiegać od produkowanych w Iberoameryce. Por.: A. Nacher, *Telepleć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 106.

Badania przeprowadzone w dekadzie lat 90. XX wieku w pięciu krajach europejskich (Grecji, Holandii, Niemczech, Szwecji i Wielkiej Brytanii) dotyczące najbardziej popularnych lokalnych oper mydlanych pokazały, że różnią się one od produkcji pochodzących ze Stanów Zjednoczonych zarówno pod względem formy, jak i treści¹⁶. Serial telewizyjny jest gatunkiem historycznie i kulturowo zmiennym. Jane Feuer uważa, że brytyjskie opery mydlane zrywają z modelem melodramatycznym na rzecz „realizmu społecznego”¹⁷. Należy również zwrócić uwagę na fakt, iż opera mydlana przestaje być gatunkiem kobiecym. Obecnie około 40% widzów najpopularniejszych polskich seriali stanowią mężczyźni¹⁸.

Przełomowe znaczenie dla badań nad płcią miało wprowadzenie na przełomie lat 60. i 70. XX wieku do nauk humanistycznych i społecznych podziału na płęć biologiczną (*sex*) i płęć kulturową (*gender*)¹⁹. Rozróżnienie na *sex* i *gender* przyczyniło się do odkrycia, że wiele zachowań kobiet i mężczyzn uważanych za pochodną biologii w rzeczywistości jest zdeterminowanych czynnikami społeczno-kulturowymi. W drugiej połowie lat 70. minionego stulecia w USA zaczęły się formować studia nad męskością (*men's studies* lub *masculinity studies*), które można postrzegać jako naturalną konsekwencją podjęcia badań nad kobiecością²⁰.

Jedną z najbardziej znanych teorii dotyczących męskości stworzył R.W. Connell. W pracy *Masculinities* pisze on, że *gender* jest kategorią zmienną historycznie i kulturowo, stanowi kategorię regulującą praktyki społeczne. Autor stwierdza, że we współczesnych społeczeństwach zachodnich funkcjonuje więcej niż jeden model męskości. W odniesieniu do praktyk społecznych i genderowych istniejących w kulturze Zachodu australijski socjolog wskazuje na cztery zasadnicze wzorce męskości: hegemonię, podporządkowanie, uwikłanie oraz marginalizację. Connell, wychodząc od teorii hegemonii sformułowanej przez Antonio Gramsciego, zakłada, iż mężczyźni zajmują hegemoniczną pozycję w ustanawianiu wzorców zachowań płciowych oraz relacji między płciami. „Męskość hegemoniczna może być definiowana jako konfiguracja praktyk genderowych, które akceptują i legitymują patriarchat, gwarantując jednocześnie dominującą pozycję mężczyzn i subordynację kobiet”²¹.

Przemyslenia Connella są trafne, ale chciałbym zaproponować własną koncepcję. Można powiedzieć, że obecnie w kulturze Zachodu istnieją dwa konkurujące ze sobą paradygmaty męskości²². Tradycyjny paradygmat ujmuje męskość jako dominację

¹⁶ T. Liebes, S. Livingstone, *European Soaps Operas. The Diversification of a Genre*, [w:] *Communication Theory and Research. An EJC Anthology*, red. D. MqQuail, P. Golding, E. de Bens, Sage Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi 2005, s. 235-254.

¹⁷ Por.: J. Feuer, *Badania gatunków a telewizja*, [w:] R. C. Allen, *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, przeł. E. Stawowczyk, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1998, s. 150-151.

¹⁸ Podobną tendencję zauważono w innych krajach, np. w Wielkiej Brytanii. Zob.: D. Gauntlett i A. Hill, *TV Living...*, op. cit., s. 210-245; *Oglądalność polskich i zagranicznych seriali...*, op. cit.

¹⁹ Zob.: D. Glover, A. Caplan, *Genders*, Routledge, New York 2000, s. XIX-XXVIII; R. Stoller, *Sex and Gender*, Hogarth, London 1968. Wraz z rozwojem badań nad płcią w latach 80. i 90. XX wieku pojawiły się prace kwestionujące zasadność podziału na płęć biologiczną i płęć kulturową, sugerujące, iż płęć biologiczna jest – w pewnym sensie – również konstruktem kulturowym. Zob.: Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

²⁰ Zob.: H. Brod, *Introduction. Themes and Theses of Men's Studies*, [w:] *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*, red. H. Brod, Routledge, New York 1992, s. 1-17; M. S. Kimmel, *Rethinking Masculinity. New Directions in Research*, [w:] *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*, red. M. S. Kimmel, Sage Publication, Newbury Park 1987, s. 9-24.

²¹ R. W. Connell, *Masculinities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1995, s. 77. Connell poddał się operacji zmiany płci i obecnie funkcjonuje jako kobieta.

²² Zob.: K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda – fałsz – stereotyp*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.

i specjalizację w określonych dziedzinach. Opiera się na dualizmie ról płciowych, asymetryczności cech męskich i kobiecych. Wymaga od mężczyzny podporządkowywania sobie innych mężczyzn, kobiet i dzieci. Obecna postać tradycyjnego paradygmatu mężczyzny ukształtowała się pod wpływem wielu czynników²⁴, wśród których ważną rolę odgrywają: religia judeochrześcijańska, filozofia grecka (Platon, Arystoteles), poglądy głoszone przez XVII- i XVIII-wiecznych myślicieli, którzy stworzyli fundamenty rewolucji naukowej (Kartezjusz, Newton, Bacon). Tradycyjny paradygmat męskości został umocniony przez Sigmunda Freuda i jego uczniów, a współcześnie otrzymuje wsparcie ze strony socjologów i psychologów ewolucyjnych. Warto w tym kontekście wspomnieć o *backlashu*. W latach 80. minionego stulecia najpierw w USA, następnie w Europie Zachodniej i w innych krajach nastąpił silny kontratak na prawa kobiet, tak zwany *backlash*, czyli próba odebrania zwycięstw, jakie osiągnął feminizm²⁴.

Nowy paradygmat męskości akcentuje równość oraz partnerstwo mężczyzn i kobiet, uznając te wartości za fundamentalne w tworzeniu nowego ładu społecznego. Wzorzec ten pozwala mężczyźnie na eksponowanie zarówno cech męskich jak i kobiecych. Jego dewizą życiową staje się współdziałanie, a nie dominacja. Jest on partnerem dla kobiet i dzieci. Nowa wizja męskości – w przeciwieństwie do wizji tradycyjnej – nie upośledza innych niż heteroseksualna tożsamości seksualnych. Nowy paradygmat mężczyzny ukształtował się przede wszystkim pod wpływem ruchu emancypacyjnego kobiet, myśli feministycznej i refleksji postmodernistycznej (na przykład teorii dekonstrukcji Jacquesa Derridy, poglądów głoszonych przez Jean-François Lyotarda, czy Richarda Rorty'ego). Jak sądzę, istotną rolę odegrały tu również szkoła psychologii humanistycznej (Abraham H. Maslow, Carl C. Rogers) i koncepcja androgynii (na przykład Sandra Lipsitz Bem), a także ruchy dążące do zmiany systemu patriarchalnego, takie jak: New Age, ekologia głęboka, ekofeminizm i profeministyczne organizacje mężczyzn.

Większość mężczyzn żyjących we współczesnych społeczeństwach europejskich realizuje w swoim życiu wzory zachowań będące mieszaniną wpływów tradycyjnej i nowej wizji mężczyzny, przy czym nasilenie cech tradycyjnych i charakterystycznych dla nowego modelu męskości może być różne – z przewagą jednej bądź drugiej opcji. Moją tezę potwierdzają między innymi badania *Discovery Species* przeprowadzone w 15 krajach na grupie 12000 mężczyzn w wieku 25-39 lat. Projekt był realizowany w państwach europejskich (także w Polsce) oraz w RPA. Ankiety oraz wywiady przeprowadzone z młodymi mężczyznami wskazują, iż tradycyjny model męskości ulega przeobrażeniom. W obliczu przemian społecznych mężczyzna do tradycyjnej roli żywiciela rodziny musi dodać rolę opiekuna dziecka, powinien być także partnerem kobiety²⁵.

Jedną z najbardziej rozpowszechnionych teorii dotyczących czynników kształtujących treść przekazu jest tak zwana hipoteza odzwierciedlenia oparta na przekonaniu, iż przekazy nadawane przez media odzwierciedlają zachowania, relacje, wartości i normy najbardziej powszechne i/lub dominujące w społeczeństwie²⁶.

²³ Na ten temat zob. np.: S. L. Bem, *Męskość kobiecość: o różnicach wynikających z płci*, przeł. S. Pikiel, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000; F. Capra, *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, przeł. P. Macura, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

²⁴ Por.: S. Faludi, *Backlash. The Underclared War against American Women*, Vintage, London 1992.

²⁵ *Species. Praktyczny przewodnik po świecie młodych mężczyzn*, Discovery Communication Europe Ltd., London 2008. Zmiany we wzorach zachowań mężczyzn w sferze prywatnej oraz publicznej, jakie dokonały się w państwach Zachodu, obserwujemy również w Polsce. Przenoszeniu nowych wzorów, norm i wartości sprzyja proces globalizacji.

²⁶ C. M Renzetti, D. J. Curran, *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 232; P. Shoemaker, S. Reese, *Mediating the Message*, Longman, New York 1991; cyt. za: D. MqQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 281.

To założenie jest słuszne, ale w odniesieniu tylko do niektórych przekazów medialnych. Jak sądzę, wśród głównych czynników, które mają wpływ na kształt treści przekazywanych w serialach telewizyjnych typu *soap opera* należy wymienić: twórców i nadawców, oczekiwania odbiorców, kontekst społeczno-kulturowy (w którym powstają produkcje) oraz konwencję gatunkową. Opera mydlana dla nadawcy i producenta jest narzędziem do uzyskania jak najwyższych wskaźników oglądalności. Znaczna część pracy nad tego typu serialami jest standaryzowana, ma kolektywny „fabryczny” charakter²⁷. Zakładam, że wzory męskości w serialach telewizyjnych w dużym stopniu odpowiadają wyobrażeniom dotyczącym ról i zachowań mężczyzn oraz że serialowe wzorce relacji między płciami odzwierciedlają częściowo strukturę społeczną. Polskie wieloodcinkowe seriale obyczajowe nie są prostą socjografią, ale można je określić mianem zwierciadła chodzącego po gościńcu. Ilona Łepkowska i Jerzy Uszyński podkreślają, iż zawartość komunikatów wysyłanych do widza za pomocą odcinkowych opowieści wcale nie jest poznawczo i aksjologicznie obojętna. Przemycany w nich – świadomie i nieświadomie – obraz otaczającego świata nie jest neutralny. Scenarzyści, budując historie serialowe, opierają je na zestawie zasadniczych wartości stanowiących fundament życia. Mogą to być wartości im bliskie, związane z ich światopoglądem, ale bywa też i tak, że scenarzysta, pisząc scenariusz, „nagina” swój światopogląd w kierunku oczekiwań nadawców i widzów²⁸.

Badacz analizujący seriale telewizyjne musi sobie zdawać sprawę, iż dany tekst kulturowy może generować różne znaczenia. Stuart Hall w fundamentalnym eseju *Encoding/decoding* podkreśla, iż możliwa jest asymetria procesu kodowania i dekodowania²⁹. Według Johna Fiske treści niesione przez środki masowej komunikacji są w zasadzie polisemiczne³⁰. Należy jednak zauważyć, że w przekazie często zawarte jest tak zwane „kodowanie preferencyjne”, czyli znaczenie, które twórca chciałby, aby odbiorca odpowiednio odczytał i zrozumiał³¹. Zgadza się z Robertem Allenem, który uważa, iż opera mydlana może generować różne poziomy znaczeń, że nawet, jeśli nie jest tekstem w pełni otwartym, to z pewnością nie jest też tekstem zamkniętym³². Problem analizy seriali telewizyjnych typu *soap opera* polega również na tym, że jest to gatunek nie posiadający narracyjnego zamknięcia, opery mydlane nie kończą się jak film czy inne seriale. Ponadto w istotę tego gatunku telewizyjnego jest wpisany konflikt: związki i rodziny się rozpadają, a następnie – niektóre z nich – scalają, by ponownie się rozpaść. W serialach dokonuje się też szereg niespodziewanych zwrotów akcji. Analizy dotyczące pewnego okresu po emisji następnych odcinków mogą się zdezaktualizować, dlatego ważne jest określenie, jakie części serialu są analizowane³³.

W niniejszych badaniach wykorzystałem metodę analizy dyskursu. Nie ma jednej

²⁷ Por.: Ł. jak Łepkowska, *Z Iloną Łepkowską rozmawia Andrzej Opalka*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2010, s. 186; P. Nowicki, *Co to jest telenowela...*, op. cit., s. 147; A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*, op. cit., s. 284.

²⁸ J. Uszyński, *Serial epoki przemysłowej*, [w:] J. Uszyński, *Polskie seriale...*, op. cit., s. 17; Ł. jak Łepkowska, *Z Iloną Łepkowską rozmawia Andrzej Opalka*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2010, s. 155, 197.

²⁹ Zob.: S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie, Przekazy i Opinie*, nr 1-2, 1987, s. 58-72.

³⁰ J. Fiske, *Television Culture*, Routledge, London-New York 1989, passim.

³¹ Por.: T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 2000, s. 189; S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie...*, op. cit.

³² R. C. Allen, *On Reading Soaps: A Semiotic Primer*, [w:] C. Lee Harrington, D. D. Bielby, *Popular Culture: Production and Consumption*, Blackwell Publishing, Oxford 2001, s. 238.

³³ Moja analiza kończy się na premierowych odcinakach wyemitowanych do 19 marca 2010 roku (*Barwy szczęścia* – odcinek 405, *Klan* – 1860, *M jak miłość* – 732, *Na dobre i na złe* – 401).

definicji tego pojęcia, ale najczęściej mówi się o dyskursie jako zdarzeniu komunikacyjnym, języku w użyciu oraz ujmuje się go jako tekst w kontekście. Termin „tekst” bywa rozumiany przez badaczy szeroko, w sensie semantycznym jako uporządkowany system znaków obejmujący mowę lub pismo, obraz, znaki graficzne i dźwiękowe³⁴. Teun van Dijk podkreśla osadzenie tekstu w warunkach społecznych. Wedle holenderskiego naukowca dyskurs jest uwarunkowany kontekstem, ale przyczynia się do formowania oraz przekształcania owego kontekstu. W ramach dyskursów władza może być respektowana, ale również kwestionowana i podważana, normy mogą być modyfikowane i przełamywane³⁵. Graeme Burton twierdzi, iż dany rodzaj tekstu może zawierać wiele różnych dyskursów: jedne mogą być w sprzeczności z innymi, a ideologiczne pozycje kształtujących dyskurs – różne³⁶.

Nieznacznie modyfikując reguły analizy dyskursu sformułowane przez Van Dijk³⁷ (głównie z uwagi na temat mojej pracy oraz jej ograniczone ramy), przeanalizuję sposoby przedstawiania męskości w polskich serialach obyczajowych. Moim celem jest opisanie najbardziej charakterystycznych wizerunków mężczyzny oraz ich interpretacja w odniesieniu do kontekstu społeczno-kulturowego. Interesuje mnie, do jakich wartości związanych z płcią apelują seriale oraz jakie stereotypowe i niestereotypowe wyobrażenia mężczyzny są w nich obecne.

Żywiciel rodziny i głowa rodziny – tradycyjny dyskurs męskości

Na wstępie należy powiedzieć, iż rodzina zajmuje wśród wartości cenionych przez Polki i Polaków miejsce wysokie, często najwyższe. Potwierdzają to liczne badania socjologiczne i nawet, jeśli dziś część młodych ludzi przedkłada samorealizację zawodową nad rodzinę, nie oznacza to, że rodzina przestała być dla nich wartością³⁸.

³⁴ Zob.: D. Howarth, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 25; T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] tenże (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, przeł. G. Grochowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 9-44; L. M. Nijakowski, *Mowa nienawiści w świetle teorii dyskursu*, [w:] A. Horolets, *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 113.

³⁵ Por.: T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] tenże (red.), *Dyskurs jako struktura...*, op. cit., s. 9-44 oraz P. Górski, *Socjolog wobec zagadnień komunikowania. Od analizy zawartości do analizy dyskursu*, [w:] A. Horolets, *Analiza dyskursu...*, op. cit., s. 107-108.

³⁶ G. Burton, *Media and Society*, McGraw-Hill Education, Berkshire 2004, s. 54.

³⁷ Po pierwsze, teksty wybrane do analizy powinny występować w swojej autentycznej postaci czy też w sytuacji użycia zachodzącej w ich oryginalnych kontekstach (w tym wypadku są to odcinki seriali nagrane z telewizji). Po drugie, naukowiec powinien opisać sposób użycia języka (werbalnego, wizualnego lub jakiegokolwiek innego kodu) w dyskursie w odniesieniu do określonego zjawiska stanowiącego przedmiot zainteresowań badawczych oraz połączyć tę charakterystykę z opisem sposobu przedstawiania wybranego przedmiotu (badań) w analizowanym tekście. Po trzecie, dyskurs powinien być analizowany jako konstytutywna część kontekstów lokalnych i globalnych, społecznych i kulturowych. Po czwarte, badacza zajmującego się tekstem musi interesować znaczenie. Analizując i próbując zrozumieć komunikaty, powinien postawić i próbować odpowiedzieć na pytania, takie jak: „O co tu chodzi?”, „Jaki to ma sens w danym kontekście?”. Ta zasada, którą van Dijk określa mianem „znaczenie i funkcja”, podobnie jak inne reguły, ma funkcjonalne implikacje, ponieważ prowadzi do poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego mówi się tu o tym?”. Zob.: T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] tenże (red.), *Dyskurs jako struktura...*, op. cit., s. 39-42.

³⁸ Badanie przeprowadzone w 2006 roku pokazuje, że wśród wartości najważniejszych w codziennym życiu znalazły się: szczęście rodzinne – 72% wskazań, praca zawodowa – 52%, zachowanie dobrego zdrowia – 49% (badani mogli wskazać więcej niż jedną wartość). Znaczenie pracy w życiu Polaków, oprac. R. Boguszewski, Warszawa grudzień 2006. Badania CBOS „Aktualne problemy i wydarzenia” zrealizowano w dniach 2-5 listopada 2006 roku na liczącej 979 osób reprezentatywnej próbie losowej dorosłych mieszkańców Polski.

Alicja Kisielewska uważa, że w polskich tele-sagach (*Klan*, *M jak miłość*, *Złotopolscy*) mamy do czynienia ze zmitologizowanymi wyobrażeniami rodziny. W analizowanych przeze mnie wieloodcinkowych serialach (*Barwy szczęścia*, *Klan*, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*) rodzina jest najważniejszą wartością dla kobiet, ale także dla większości mężczyzn. Ludzie nie posiadający rodziny są nieszczęśliwi, żyją jakby na marginesie, dotyczy to zwłaszcza serialowych bohaterów³⁹. Jako przykłady takich postaci można wymienić Monikę Ross w *Klanie*, Magdę Marszałek i Pawła Zduńskiego w *M jak miłość*. Polskie opery mydlane pokazują, że życie bez rodziny jest bardzo trudne. Twórcy seriali sugerują, że rodzina jest najważniejsza, ponieważ daje poczucie bezpieczeństwa, zapewnia szczęście i nadaje życiu sens.

Mężczyzna w rodzinie może pełnić szereg ról dotyczących: materialnego zabezpieczenia rodziny (jeden z żywicieli lub współżywców rodziny), podejmowania kluczowych decyzji (głowa rodziny), dawania wsparcia partnerce (partner kobiety), opieki i wychowania dzieci (opiekun dziecka). W serialowym dyskursie męskości jedne z tych ról są eksponowane i pokazywane jako ważniejsze od innych. Od wielu lat podstawową rolą, jaką przypisuje się mężczyźnie w Polsce, jest rola żywiciela rodziny. To wyobrażenie znajduje odzwierciedlenie w serialach i łączy się z płciowym podziałem sfery zawodowej i domowej – ta pierwsza zdominowana jest przez mężczyzn, druga przez kobiety.

W większości analizowanych przeze mnie serialowych rodzin zarówno ojciec, jak i matka pracują zarobkowo. Należy jednak podkreślić, że mąż pozostaje głównym żywicielem – na ogół zarabia więcej niż małżonka. Egzemplifikacje tego zagadnienia mogą stanowić następujący bohaterowie: współwłaściciel prywatnej kliniki Paweł Lubicz z *Klanu*, właściciel pubu, a później handlowiec Marek Mostowiak z *M jak miłość*, burmistrz Jerzy Marczak z *Barw szczęścia*. Mężczyzna nierzadko bywa jedynym żywicielem rodziny; przez długi okres czasu taką rolę pełnił właściciel firmy produkującej okna Zbigniew Filarski w serialu *M jak miłość*, a także Piotr Zduński, kiedy jego partnerka urodziła dziecko. Warto również dodać, iż w serialach prezentuje się mężczyzn, którzy bardzo przeżywają niemożność znalezienia sensownego i godziwie opłacanego zajęcia. Praca zawodowa jest cenna, ponieważ daje możliwość samorealizacji, ale dla wielu bohaterów jest ważna przede wszystkim dlatego, że dzięki niej mogą zapewnić odpowiedni poziom życia członkom rodziny. Jak już wspominałem, rodzina dla serialowych ojców jest najważniejsza i kiedy staje przed nimi dylemat: czy wybrać samorealizację w sferze zawodowej, która może zaszkodzić więziom rodzinnym, czy dobro rodziny, prawie zawsze wybierają tę drugą opcję. Egzemplifikacją tego zagadnienia może być zachowanie doktora Pawła Lubicza, który zrezygnował z wyjazdu do Skandynawii na prestiżowe, wielomiesięczne stypendium i pozostał z rodziną.

Rola żywiciela łączy się z rolą głowy rodziny, wyrasta z tradycyjnego paradygmatu męskości wysuwającego na pierwszy plan wartości władzy i dominacji nad pozostałymi członkami rodziny, a także nierówność statusu mężczyzn i kobiet. Wzorzec ten wymaga od ojca, by był stanowczy i konsekwentny. Mężczyzna będący ojcem ze względu na swoją przywódczą rolę ma prawo wyboru czy angażować się w prace domowe – na ogół tego nie czyni, spychając te obowiązki na barki żony. Jego opieka nad rodziną polega między innymi na podejmowaniu racjonalnych decyzji.

W najpopularniejszych polskich operach mydlanych małżonkowie często wspólnie podejmują kluczowe dla przyszłości rodziny decyzje, ale w wielu sytuacjach to

³⁹ Por.: A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*, op. cit., s. 231.

właśnie do ojca należy ostatnie słowo. W serialu *Klan* Paweł Lubicz bez konsultacji z żoną nabywa luksusowy samochód, a w filmie *M jak miłość* Lucjan, senior rodu Mostowiaków, bez porozumienia z żoną kupuje krowę. Ponadto partnerski układ nie dotyczy prac domowych. Liczne obowiązki ojca w pracy zawodowej powodują, że gros obowiązków związanych z wychowaniem i opieką na dziećmi spoczywa na barkach matki, która też pracuje zarobkowo, ale dodatkowo musi znaleźć czas dla rodziny, co w wypadku ojca nie jest obligatoryjne, lecz fakultatywne. Poczynione powyżej uwagi, dotyczące relacji między płciami, odnoszą się głównie do starszego pokolenia serialowych bohaterów. W młodszym pokoleniu podział obowiązków domowych nie jest już tak niezrównoważony i mężczyźni częściej angażują się w prace domowe, a także opiekę nad dzieckiem. Należy zauważyć, że dosyć często w serialach praca zarobkowa matki jest prezentowana jako wyrządzająca krzywdę rodzinie. Matki pochłonięte realizowaniem swoich przedsięwzięć finansowych i /lub społecznych nie dysponują wystarczającą ilością czasu, by zaopiekować się dziećmi i domem. Mężowie mają pretensje do swoich partnerek, ponieważ znaczna część obowiązków związanych z opieką nad potomstwem oraz prowadzeniem domu spoczywa na ich barakach. Taką sytuację odnajdujemy w rodzinie Boreckich (*Klan*), gdy Beata Borecka zakłada firmę produkującą kosmetyki, w małżeństwie Mostowiaków (*M jak miłość*), kiedy Hanka poszukuje pieniędzy na funkcjonowanie fundacji pomagającej dzieciom oraz w rodzinie Walickich (*Na dobre i na złe*), gdy Elżbieta Walicka postanawia promować swoje projekty ubrań. Trzeba jednak dodać, że serialowe bohaterki często poświęcają się na rzecz rodziny. Co więcej, dyskurs dotyczący roli matki jest skonstruowany w taki sposób, iż można odnieść wrażenie, że poświęcanie się jest immanentną cechą kobiecości. W świadomości społecznej silnie zakorzeniony jest stereotyp Matki Polki poświęcającej się na rzecz rodziny i jest on powielany przez twórców seriali. Ten stereotyp łączy się z postacią Matki Boskiej, która zajmuje ważną pozycję w polskim katolicyzmie⁴⁰.

Opisywany powyżej serialowy dyskurs dotyczący płci wyrasta z tradycyjnej wizji męskości. Można powiedzieć, że jest to dyskurs patriarchalny, ale podkreślić należy, iż widać w nim – i to wcale nie małe wpływy – nowego paradygmatu męskości. W analizowanych przeze mnie serialach żaden z protagonistów nie reprezentuje wzoru patriarchy rządzącego autorytarnie w rodzinie. Owszem, serialowi ojcowie posiadają pewną władzę w rodzinie, ale w wielu wypadkach ta władza jest kwestionowana i podawana w wątpliwość.

Partner kobiety i opiekun dziecka – nowy dyskurs męskości

Partnerstwo w związku intymnym może być rozważane w wymiarze emocjonalnym, ale również w obszarze obowiązków i prac domowych, a także w zakresie opieki i wychowania dzieci. Partnerstwo polega na wypracowaniu relacji nie powodujących poczucia niesprawiedliwości żadnej ze stron, na wspieraniu się w trudnych chwilach⁴¹. Celem męskości nie jest tu dominacja, lecz nawiązanie z partnerką głębokiej więzi emocjonalnej. W polskich operach mydlanych wzór partnera kobiety

⁴⁰ Por.: A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*, op. cit., s. 231; M. Monczka-Ciechomska, *Mit kobiety w polskiej kulturze*, [w:] *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, zebrała S. Walczewska, Convivium, Kraków 1992, s. 96.

⁴¹ Zob.: K. Arcimowicz, *Relacje partnerskie w rodzinie: korzyści z nich płynące i konieczne działania w Polsce na rzecz ich poprawy*, [w:] *Równowaga – Praca – Życie – Rodzina*, red. Cecylia Sadowska-Snarska, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Białymstoku, Białystok 2008.

dosyć często łączy się rolą opiekuna dziecka. Nowy wzorzec akcentuje zachowania związane głównie z pielęgnacją i fizyczną opieką nad małym dzieckiem. Ten wzór jest adresowany do wszystkich ojców, ale obejmuje również mężczyzn, którzy nieodpłatnie lub odpłatnie opiekują się małymi dziećmi. Rozpowszechnienie się w kulturze zachodniej partnerskiego modelu rodziny związanego z nową wizją męskości znalazło odbicie w mediach⁴².

Trzeba zauważyć, że w polskich operach mydlanych związki partnerskie są wystawiane na ciężką próbę, przeżywają kryzys lub rozpadają się (taka jest istota tego gatunku telewizyjnego). Partnerzy, którzy na początku wydają się tworzyć idealną parę po pewnym czasie zaczynają się kłócić i oddalają się emocjonalnie od siebie. Mężowie romansują z innymi kobietami, co negatywnie przekłada się na relacje w małżeństwie. Jak sądzę, można jednak wskazać kilku bohaterów, którzy realizują w swoim życiu wzorzec wrażliwego partnera kobiety i opiekuna dziecka.

W *Klanie* odnajdujemy postać Micha, dwudziestokilkuletniego mężczyzny, który bierze rozbrat z działalnością przestępczą, zgłasza się na policję i zeznaje jako świadek. Micho zakochuje się w Kinge Kuczyńskiej i całkowicie odmienia swoje życie⁴³. W wielu trudnych dla partnerki sytuacjach stara się ją wspierać. Kiedy Kinga ma problemy w pracy, pociesza ją i podpowiada wyjście z kłopotliwej dla niej sytuacji. Micho partycypuje w obowiązkach domowych: sprząta i gotuje. W serialu pokazano kilka scen, w których młody mężczyzna ubrany w fartuch wita Kingę wracającą do domu i podaje ugotowany przez siebie obiad. Co więcej, mężczyzna chętnie zajmuje się dwójką pięcioletnich chłopców, którzy są synami Kingi z jej wcześniejszego związku z Michałem Lubiczem⁴⁴.

Kolejnym przykładem związku partnerskiego może być relacja między Leszkiem Jakubowskim i Bogną Róczaj. Początkowo Leszek jest w serialu „Klan” typowym czarnym charakterem, który knuje intrygi i psuje opinię swojej siostrze (Krystynie Lubicz). Ale postać ta ulega stopniowemu przeobrażeniu. Mężczyzna nawiązuje znajomość z Bogusią i próbuje zdobyć zaufanie kobiety. W wielu odcinakach „Klanu” obserwujemy Leszka jako czulego partnera, który stara się wspierać emocjonalnie swoją partnerkę oraz pomagać w obowiązkach domowych i związanych z opieką nad dzieckiem (pochodzącym z wcześniejszego związku Bogny). Kiedy kobieta zachodzi w ciążę, Leszek jeszcze bardziej angażuje się w obowiązki domowe. Po rozwiązaniu mężczyzna udaje się na miesięczny urlop tacierzyński⁴⁵.

Również w *M jak miłość* i *Na dobre i na złe* możemy odnaleźć wizerunki wrażliwych mężczyzn, którzy tworzą partnerską relację z kobietą. Przykładem relacji partnerskiej w pierwszym z wymienionych seriali jest związek Małgorzaty Ładogi-Muller z Tomaszem Chodakowskim. Zarówno mężczyzna, jak i kobieta pracują zawodowo. Partnerzy

⁴² Zob.: D. Barthel, *When men put on appearances: advertising and the social construction of masculinity*, [w:] *Men, masculinity and the media*, red. S. Craig, Sage Publications, London 1992, s. 137-153; M. Ménard, *Rozbite lustro*, [w:] *Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau, D. Roche, przeł. J. Radożycki, M. Paloetti-Radożycka, Oficyna Wydawnicza Volumen, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995, s. 349-372; E. Badinter, *XY: tożsamość mężczyzny*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1993.

⁴³ Warto zauważyć, iż w polskich operach mydlanych dosyć często mamy do czynienia z transformacją czarnych charakterów (mężczyzn i kobiet). Mężczyźni, którzy wiedli niegodne życie stają się przykładowymi partnerami i ojcami.

⁴⁴ Twórcy serialu *Klan* – z nieznanymi mi przyczyn – postanowili zakończyć wątek relacji Micha z Kingą. W 1264 odcinku Kinga otrzymuje wiadomość, że jej partner został zamordowany.

⁴⁵ W rzeczywistości od 1 stycznia do 31 grudnia 2011 roku ojcu (pozostającemu w stosunku pracy), wychowującemu dziecko przysługuje jeden tydzień urlopu tacierzyńskiego, a od 1 stycznia 2012 roku będą to dwa tygodnie. Urlop ojcowski nie może być przeniesiony na inną osobę.

opiekują się kilkuletnią dziewczynką, która nie jest ich dzieckiem, lecz córką ciężko chorej znajomej Tomasza. Mężczyzna troszczy się o dziecko i często przebywa ze swoją podopieczną. Tomek wykonuje różne prace domowe: gotuje, sprząta, a także robi zakupy. Kiedy Małgorzata zachodzi w ciążę i z powodu problemów zdrowotnych trafia do szpitala, partner często ją odwiedza i daje wsparcie emocjonalne.

Kolejną egzemplifikacją związku partnerskiego jest małżeństwo Jakuba Burskiego i Zofii Stankiewicz, głównych bohaterów serialu *Na dobre i na złe*. Oboje są lekarzami pracującymi w szpitalu. Praca zawodowa pochłania im wiele czasu i niewiele zostaje go na życie rodzinne. Kuba pomaga swojej partnerce, opiekuje się trójką dzieci, choć trzeba dodać, że częściej w tego typu sytuacjach widzimy Zosię⁴⁶. Główni bohaterowie początkowych części serialu, Jakub Burski i Bruno Walicki, byli pokazywani w trakcie sprawowania fizycznej opieki nad niemowlęciem. W jednym z odcinków przedstawiono Jakuba i Brunona, kiedy, pchając przed sobą wózki z małymi dziećmi, wymieniają informacje na temat przygotowywania pokarmu niemowlęciu. W serialu jest sporo scen, kiedy Kuba omawia z żoną sprawy dotyczące dzieci lub pracy zawodowej. Jakub szanuje aspiracje swojej żony, która założyła fundację pomagającą kobietom w ciąży. Nie tylko nie ma pretensji o to, że jego partnerka często wyjeżdża, ale wspiera ją w tych działaniach, opiekując się domem i dziećmi. Ich związek przeżywa kryzys, ale Jakub zawsze stara się pomagać żonie: bierze dyżury za Zosię w szpitalu, pragnie, by nadal widziała w nim oparcie.

Należy jednak podkreślić, iż opisane powyżej wizerunki mężczyzn realizujących w swoim życiu wzorzec partnera kobiety i opiekuna dziecka nie są zbyt rozpowszechnione. Partnerskie związki nie zdominowały polskich seriali. Częściej mamy do czynienia z relacją, w której istnieje nierówny podział obowiązków domowych i związanych z opieką nad dzieckiem. Partnerskich relacji w serialach nie jest zbyt dużo, częściej prezentowane są związki, którym bliżej do „partnerstwa zaburzonego”⁴⁷. W polskich operach mydlanych najlepszymi opiekunami są nie biologiczni ojcowie, lecz mężczyźni, którzy na skutek związania się z kobietą posiadającą dziecko z wcześniejszego związku lub w wyniku innych okoliczności podejmują się wypełniania roli ojca (na przykład Mariusz Żurawski, Kuba Ziober i Tomek Chodakowski w *M jak miłość*, Micho z telenoweli *Klan*). W serialach pojawiają się też mężczyźni wykonujący zawód niania. Termin „nianiek” zaczerpnąłem z serialu *Klan*. W 503 odcinku przedstawiono postać młodego mężczyzny pracującego jako opiekun małych dzieci. Na określenie swojego zajęcia użył słowa „nianiek”. Co ciekawe, po emisji tego odcinka do agencji oferujących usługi związane z opieką nad dziećmi zaczęli zgłaszać się młodzi mężczyźni, którzy chcieli zatrudnić się w roli niańków.

Wizerunki homoseksualistów – między stygmatyzacją a rehabilitacją

Dyskurs na temat homoseksualizmu w polskich wieloodcinkowych serialach obyczajowych nie jest jednorodny. Bywa on nacechowany homofobią, ale ma też oblicze antyhomofobiczne. W niniejszym śródrozdziale chciałbym zaprezentować wizerunki kilku homoseksualistów i jednego biseksualisty, które udało mi się zidentyfikować w trzech polskich serialach obyczajowych: *Na dobre i na złe*, *M jak miłość* i *Barwy szczęścia*⁴⁸.

⁴⁶ W premierowych odcinkach zaprezentowanych w pierwszych latach emisji *Na dobre i na złe* relacja między Kubą i Zosią stanowi wątek główny. Natomiast w 2009 i w okresie od stycznia do marca 2010 roku staje się wątkiem pobocznym.

⁴⁷ Zob.: B. Łaciak, *Obyczajowość polska...*, op. cit.

W pierwszych odcinkach serialu *Na dobre i na złe* pojawiła się postać Mikołaja Mellado⁴⁹. Mikołaj to trzydziestokilkuletni muzyk, który jest w związku z lekarką Zofią Stankiewicz, pracującą w szpitalu w Leśnej Górze. Wydaje się, że relacja Mikołaja z jego narzeczoną Zosią jest relacją partnerską opartą na wzajemnym zaufaniu i uczuciu. Jednak są to tylko pozory, bowiem Mikołaj prowadzi podwójną grę i podwójne życie – romansuje z młodym architektem Danielem. Wkrótce ma się odbyć ślub, od którego chcą odwieść Zosię jej znajomi. Próbę nie dopuszczenia do ślubu podejmuje Jakub Burski, który przychodzi do domu muzyka i nalega, aby odwołał uroczystość. Jednak Mikołaj zachowuje się cynicznie – twierdzi, że nie jest w homoseksualnym związku oraz oświadcza, że nie zamierza odwoływać swojego ślubu z powodu plotek. Tuż przed ślubem prawdę wyjawia Daniel, który mówi Zosi o swoim romansie z Mikołajem. Zosia zrywa zaręczyny i wyprowadza się od mężczyzny. Mikołaj jest rozdarty w swoich uczuciach – najprawdopodobniej kocha mężczyznę i kobietę – podejmuje próbę samobójczą, ale zostaje uratowany przez lekarzy ze szpitala w Leśnej Górze. Należy zaznaczyć, iż portret psychologiczny Mikołaja Mellado nie jest narysowany precyzyjnie, pozostawia wątpliwości dotyczące tożsamości bohatera. Nie mamy pewności czy jest on homoseksualistą, który próbuje leczyć swoje kompleksy przy pomocy kobiet, biseksualistą czy też heteroseksualistą, który tylko na chwilę zauroczył się w młodym, wrażliwym homoseksualście. Chciałbym w tym miejscu przytoczyć fragment wypowiedzi Mikołaja podczas rozmowy z terapeutką: „Nie wiedziałem, że mogę w sobie znaleźć takie emocje. Po cholere się pakowałem w jakiś beznadziejny układ z facetem. Był moment, że się bałem samego siebie (...) Nie wiedziałem, kim jestem”⁵⁰.

Postać homoseksualisty pojawia się również w serialu „M jak miłość”. Grzegorz Górski⁵¹ to czterdziestokilkuletni przedsiębiorcą, który odnosi spore sukcesy w branży kosmetycznej. Górski przyjaźni się z Małgorzatą Mostowiak, pomaga przyjaciółce w trudnych sytuacjach, jest wrażliwy, opiekuńczy i empatyczny. Grzegorzowi zaczyna się układać zarówno w pracy zawodowej, jak i w życiu osobistym – jego uczucia żywione wobec młodego przystojnego urzędnika bankowego o imieniu Bartek wydają się być odwzajemnione. Jednak idylla nie trwa zbyt długo. Górski zostaje dotkliwie pobity przez nieznaną sprawców i trafia do szpitala. W tym krytycznym dla Grzegorza momencie, bankowiec (w obawie przed ujawnieniem swojego homoseksualizmu) postanawia zakończyć związek. Grzegorz popada w depresję i próbuje popełnić samobójstwo, jednak zostaje uratowany przez lekarzy. Po powrocie do domu zwierza się Małgosi, że planował zamieszkać z Bartkiem. W pewnym momencie Górski nie wytrzymuje napięcia psychicznego i zaczyna krzyknąć: „Mieliśmy żyć ze sobą, no i wiesz, jak to się skończyło (...) Ja tego domu już nie chcę, wszystko w nim ko-

⁴⁸ W premierowych odcinkach emitowanych w 2009 i na początku 2010 roku w serialu *Klan* występował epizodyczny bohater Kajetan Pliszka. Był on nauczycielem śpiewu Marioli Kaczorek. W 1832 odcinku opery mydlanej (pokazanym w dniu 9 lutego 2010) okazało się, iż Kajetan ma (najprawdopodobniej) orientację homoseksualną. Do dnia 19 marca 2010 postać Pliszki pojawiła się tylko raz w kilkunastosekundowym – nieistotnym w kontekście moich rozważań – epizodzie. Z powodu zbyt wąskiego materiału audiowizualnego postawiłem zrezygnować z analizowania postaci Kajetana.

⁴⁹ Opisując bohaterów o nietypowej orientacji seksualnej w serialu „Na dobre i na złe” oraz „M jak miłość”, wykorzystałem moje badania opublikowane w artykule *Homoseksualizm jako „towar” czy „oswajanie” z gejem – wątki homoseksualne w polskich serialach telewizyjnych* [w]: *(Kon)teksty kultury medialnej. Analizy i interpretacje*, red. M. Sokołowski, Algraf, Olsztyn 2007.

⁵⁰ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Na dobre i na złe*, odc. 26, TVP 2.

⁵¹ Aktor został sprowadzony do serialu z USA, bowiem żaden z aktorów mieszkających w Polsce nie chciał zagrać tej roli.

jarzy mi się z Bartkiem!”⁵². Postanawia sprzedać dom i wyjechać do Stanów Zjednoczonych, by odnaleźć równowagę psychiczną.

Serial *M jak miłość* powielił kliszę wrażliwego, ale nieszczęśliwego geja, którego uczucia zostają odrzucone. Górski po rozstaniu z Bartkiem popada w depresję, która prowadzi go na skraj katastrofy. Bartek okazuje się tchórzem i egoistą, który w obawie przed zdemaskowaniem swojej orientacji seksualnej zachowuje się niegodziwie.

W premierowych odcinkach popularnego serialu *Barwy szczęścia* emitowanych w kwietniu 2009 roku pojawił się młody wykładowca akademicki Władek Cieślak oraz nieco starszy kończący rozprawę doktorską Maciek Kołodziejski. Rodzice Władka początkowo sądzą, iż Maciek jest przyjacielem ich syna i zatrzymał się w jego mieszkaniu tylko na jakiś czas. Jednak, kiedy okazuje się, że mężczyzna zostanie na dłużej zaczynają się niepokoić, gdyż nie rozumieją tej sytuacji. Władek nie ma wyjścia i musi wyjawiać rodzicom swoją prawdziwą tożsamość oraz plany związane z Maćkiem.

Coming out syna wywołuje szok u rodziców: pojawiają się łzy matki, złość ojca, szukanie winnego. Jednak z czasem rodzice zaczynają akceptować homoseksualizm Władka. Róża i Zdzisław zmieniają swoją postawę także w stosunku do partnera ich syna. Może o tym świadczyć rozmowa Róży i Zdzisława: „Rzeczywiście, chyba się kochają” (matka Władka). „Tak niby dwaj faceci, a miłość taka sama jak u nas”⁵³ (ojciec Władka). Co więcej, Cieślakowie zaczynają traktować Maćka jako członka rodziny. Kiedy mężczyzna martwi się rozprawą sądową i możliwością złożenia fałszywych zeznań przez właściciela psa, Róża mówi: „Nie martw się, jesteś teraz członkiem naszej rodziny. Rodzina musi się trzymać razem”⁵⁴.

W serialu przedstawiono proces przemiany postaw względem osób homoseksualnych z początkowo homofobicznych na tolerancyjne i akceptujące. W serialu dokonała się przemiana rodziców Władka, ale również innych osób. Sąsiad zmienia diametralnie postawę wobec homoseksualistów, po tym, jak Maciek ratuje jego córkę przed agresywnym psem, przypłacając to dotkliwymi obrażeniami.

W *Barwach szczęścia* poruszono nie tylko problem *coming outu* i *homofobii*, ale podjęto również próbę przełamania kilku tabu dotyczących męskiego homoseksualizmu. W serialu zaprezentowano wykształconych, sympatycznych gejów. Podobne wrażenie sprawiał Sebastian w serialu TVN *Magda M*, jednak twórcy *Barw szczęścia* posunęli się krok dalej, bowiem pokazali, iż homoseksualista może być odważnym człowiekiem, który nie zawaha się narazić zdrowia, by ocalić życie innego człowieka. Ponadto w serialu zerwano ze stereotypem nieszczęśliwego, nieustannie zmieniającego partnerów geja. Przedstawiono homoseksualistów jako ludzi szczęśliwych, tworzących trwałe związki. Co więcej, pokazano gejów w roli wrażliwych opiekunów dziecka. Władek i Maciek poznają Zuzię, dziewczynkę z placówki opiekuńczo-wychowawczej, którą pokochała i chce przysposobić Róża. Mężczyźni są oczarowani dziewczynką, chętnie spędzają z nią czas, bawią się, chodzą na spacer.

Wydzwięk wątku gejowskiego w *Barwach szczęścia* jest niewątpliwie antyhomofobiczny i stanowi jedną z nielicznych prób przełamania stereotypu homoseksualisty w polskich stacjach telewizyjnych.⁵⁵

⁵² Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 455, TVP 2.

⁵³ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Barwy szczęścia*, odc. 351, TVP 2.

⁵⁴ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Barwy szczęścia*, odc. 351, TVP 2.

⁵⁵ Zob.: K. Tomasiak, *Tęczowe „Barwy szczęścia” w TVP. Para gejów w popularnej telenoweli*, adres internetowy: <http://www.innastrona.pl/magazyn/kultura/barwy-szczescia-para-gejowska-wladek-maciek.phtml> [data odwiedzenia strony: 28 lutego 2009 r.].

Zakończenie

Niewątpliwie *gender* jest kategorią dyskursywną. Wobec dynamicznie postępujących zmian należałoby mówić raczej o męskościach niż męskości. W naszym kraju, podobnie jak w wielu innych społeczeństwach należących do kręgu kultury Zachodu, zauważalne są napięcia między tradycyjnymi wzorami genderowymi a nowymi. Serialowe dyskursy męskości potwierdzają tezę dotyczącą heterogeniczności tekstów kultury popularnej. W operach mydlanych widoczne są konflikty i sprzeczne ideologicznie treści. Na początku XXI wieku w polskich serialach obyczajowych można dostrzec nowy sposób portretowania męskości, czego przykładem może być wzorzec opiekuna dziecka i wrażliwego partnera kobiety. Jak sądzę, ten nowy wzór jest pokłosiem przemian społecznych i redefiniowania modelu relacji między płciami⁵⁶. Należy jednak zaznaczyć, że w serialach wizerunki płci nie są wolne od stereotypowego postrzegania męskości i kobiecości. Wprawdzie mężowie wykonują prace domowe – mam na myśli gotowanie, zmywanie i sprząatanie – ale najczęściej na skutek pewnych okoliczności, które ich do tego zmuszają. Ponadto wykonywanie przez serialowych bohaterów prac domowych jest dosyć często odnotowywane w filmach jako wydarzenie wyjątkowe i odświętne⁵⁷. Matki są prezentowane jako osoby aktywne zawodowo, ale jednocześnie jako istotny emocjonalne i poświęcające się na rzecz rodziny. Ponadto widoczne są dysproporcje władzy: mężczyźni posiadają jej na ogół więcej niż kobiety i to zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej.

Warto również zastanowić się nad przyczynami obecności wizerunków homoseksualnych mężczyzn w polskich soapach. W dobie zaostrzającej się konkurencji na rynku medialnym i walki o widza stacje telewizyjne chwytają się różnych sposobów, by zainteresować jak największą liczbę potencjalnych odbiorców. Można więc przypuszczać, iż postacie homoseksualistów pojawiają się w serialach w celu wzbudzenia ciekawości widzów⁵⁸. Jednak takie postawienie sprawy wydaje się zbyt wielkim uproszczeniem w odniesieniu do wątków homoseksualnych w polskich serialach obyczajowych. Badania socjologiczne pokazują, iż w Polsce przeważają negatywne postawy wobec homoseksualistów⁵⁹. Najprawdopodobniej postawy względem nieślubności seksualnych są bardziej zróżnicowane niż to sugerują wyniki

⁵⁶ Badania zrealizowane przez CBOS pokazują, że od roku 1994 do 2004 znacznie zwiększyło się poparcie dla modelu partnerskiego z 35% do 56% przy jednoczesnym spadku poparcia dla modelu tradycyjnego z 42% do 21%. Zob.: M. Fuszara, *Kobiety w polityce*, Trio, Warszawa 2006.

⁵⁷ W wielu badaniach respondenci zgadzają się z równym podziałem obowiązków, ale preferencje dotyczące modelu małżeństwa i rodziny w sporym stopniu różnią się z faktycznym podziałem obowiązków w polskich rodzinach. Mężczyźni poświęcają na obowiązki domowe i zajmowanie się dziećmi blisko trzy razy mniej czasu niż kobiety. W większości polskich domów w pracach takich, jak: przygotowanie posiłków, zmywanie naczyń, sprząatanie, pranie, prasowanie, mężczyźni nie uczestniczą lub partycypują w niewielkim stopniu. Zob.: *Kobieta 2004. Stereotypy a rzeczywistość*, PENTOR, 2004; *Kobiety i mężczyźni o podziale obowiązków domowych*, CBOS, 2006.

⁵⁸ Zob.: J. R. Leo, *Reprezentacje gejów...*, op. cit.

⁵⁹ W 2001 roku tylko 5% respondentów uważało homoseksualizm za rzecz normalną, w 2008 liczba respondentów wyrażających tego typu opinię wzrosła do 8%. Zwiększył się też odsetek Polaków, którzy uważają, iż homoseksualizm należy tolerować z 47% w 2001 roku do 52% w 2008. W latach 1998 – 2008 zmniejszyła się grupa osób uważających, iż państwo powinno zwalczać homoseksualistów z 46% do 20%. Jednak należy dodać, iż wzrosła liczba respondentów, którzy sprzeciwiają się zawieraniu małżeństw przez osoby homoseksualne z 69% w 2001 roku do 76% w 2008 roku. Zob.: *Prawa gejów i lesbijek. Komunikat z badań*, oprac. M. Wenzel, Warszawa, czerwiec 2008. Badania CBOS *Aktualne problemy i wydarzenia* przeprowadzone w dniach 9-12 maja 2008 roku na liczącej 1016 osób reprezentatywnej próbie losowej dorosłych mieszkańców Polski.

badań⁶⁰, ale nie zmienia to faktu, iż homofobia w społeczeństwie polskim jest powszechna. Uważam, iż wątki homoseksualne zostały wprowadzone zarówno po to, by wzbudzić ciekawość widzów, jak i dlatego, że chciano – być może, w niektórych przypadkach tylko przy okazji – ukazać ważny problem społeczny. Wiesław Godzic twierdzi, iż w naszym kraju wszystkie stacje telewizyjne bardzo delikatnie traktują przestrzeń publiczną i jest to jedna z przyczyn unikania otwartej walki z homofobią⁶¹. Niemniej, porównując wieloodcinkowe seriale obyczajowe z końca lat 80. XX wieku (*W labiryncie*), początku lat 2000 (*Na dobre i na złe*) oraz pierwszej dekady XXI stulecia (*Barwy szczęścia*), widzimy pewne zmiany i zmierzanie w kierunku antyhomofobicznego dyskursu. Podobna – jak w Polsce – ewolucja sposobu prezentowania zjawiska homoseksualizmu w telewizji i filmie dokonała się wcześniej w Stanach Zjednoczonych i w niektórych krajach Europy Zachodniej⁶². Jak sądzę, istnieje sprzężenie zwrotne między mediami a rzeczywistością. Środki masowego przekazu powielają stereotypy mężczyzn funkcjonujące w społeczeństwie, ale z drugiej strony, przez ukazywanie nowych wzorców męskości media mogą wpływać na zmianę tradycyjnych zachowań mężczyzn (i kobiet).

⁶⁰ Mogą o tym świadczyć przychylnie bohaterom homoseksualnym wypowiedzi – głównie młodych kobiet – na forach seriali. Zob. np.: <http://forum.seriali.pl>. Seriale obyczajowe >> Magda M >> Sebastian [data odwiedzenia strony 8 lutego 2007 r.].

⁶¹ *Barwy szczęścia* stanowią w tym względzie pewien wyjątek, ale w odniesieniu do tej produkcji lepiej pasuje określenie „oswajanie z gejem” niż „walka z homofobią”. W serialu bohaterowie homoseksualni nie są protagonistami i czasem upływają tygodnie, a nawet miesiące bez ich obecności.

⁶² Zob. np.: S. Tropiano, *Prime Time Closet...*, op. cit.; J. R. Leo, *Reprezentacje gejów...*, op. cit.

Monika Banaś

Pogranicza kulturowe. Kultura Samów wobec szans i zagrożeń współczesności

Współcześni Samowie tworzą zbiorowość o narodowej samoidentyfikacji zamieszkującą terytorium czterech państw: Norwegii, Szwecji, Finlandii i Rosji. Stanowią pod wieloma względami niejednorodną grupę. To sprawia, że są różnorodnie definiowani i opisywani jako grupa etniczna, mniejszość etniczna czy mniejszość narodowa. Odmienne kryteria owych opisów wynikają z przyjętych w wyżej wymienionych państwach koncepcji ujmowania zbiorowości różniących się od społeczeństwa większościowego pod względem kulturowym, etnicznym, językowym i historycznym. Klasyfikacja owa, jakkolwiek podobna w przypadku trzech krajów skandynawskich, w przypadku rosyjskim odstaje od wcześniej wymienionych.

Przykładowymi ujęciami definiowania Samów są te, oparte na wyznacznikach:

- politycznym za podstawę przyjmującym przebieg granic państwowych (stąd Samowie norwescy, szwedzcy, fińscy, rosyjscy);
- administracyjnym przyjmującym podział na okręgi administracyjne w krajach skandynawskich (stąd np. Samowie regionu Piteå, Luleå, Lainiovuoma, Ide, etc.);
- językowym wynikającym z różnic językowych przejawiających się w mnogości dialektów (dialekty tworzące grupy dialektów: wschodnich, centralnych i południowych);
- gospodarczym skorelowanym z rodzajem prowadzonego trybu życia osiadłym lub wędrownym, co wynika z regionu zamieszkania poszczególnych grup Samów (wybrzeże lub interior).¹



Rysunek 1: Terytorium zamieszkałe przez Samów
źródło: www.wikipedia.org

¹ Większość współczesnych Samów prowadzi dziś osiadły tryb życia. Niewielki odsetek (ok. 10% – 15%) pozostaje jednak przy formie nomadyzmu. Rosyjscy Samowie jako pierwsi z całej zbiorowości zostali zmuszeni do przejścia na stacjonarne bytowanie.

Pochodzenie Samów

W literaturze przedmiotu opisującej genezę grupy funkcjonują trzy główne i wiodące hipotezy. Pierwsza z nich, dziewiętnastowieczna, traktuje tę zbiorowość jako pierwszych osadników, którzy przybyli do północnej Skandynawii po ustąpieniu lodowca, czyli około 9,6 tysięcy lat temu. Tak więc, ta cezura miałaby wyznaczać początek obecności Samów na północnych ziemiach.²

Według innej hipotezy Samowie przywędrowali do Norrlandu (dosł. „ziemia północna”/ „kraj północny”) ze wschodu najprawdopodobniej w pierwszym tysiącleciu przed naszą erą. Zmiany klimatyczne skutkujące znacznym ochłodzeniem powodowały w konsekwencji zmniejszanie liczebności *homo sapiens* w obszarze północnej Skandynawii. Otwierało to drogę nowym osadnikom wędrującym za przemieszczającymi się stadami reniferów. Owe grupy myśliwych miały dać początek późniejszym Samom.³

Trzecia z branych pod uwagę hipotez przedstawia Samów jako szczególną grupę powstałą na skutek długotrwałego, wielopokoleniowego przebywania w wyjątkowo trudnych warunkach klimatycznych. Sytuacja stresowa ciągle obecna w ich egzystencji spowodowała ukształtowanie odmiennej zbiorowości pod względem fenotypowym.⁴

Źródła historyczne

Początki historii Samów nie zostały spisane przez nich samych. Pierwsza wzmianka, jaką napotykaemy o tej grupie, pochodzi od Tacyta. W Germanii (98 rok p.n.e.) czytamy o ludziach, których rzymski historyk nazywa *Fennis*. Według jego relacji, Fenowie żyli ze zbieractwa i myślistwa, posługując się w przypadku tego ostatniego włóczniami (strzałami) o grotach wykonanych z kości, a nie z żelaza, którego nie potrafili wytwarzać. Ubierali się w skóry, a dodatkowo „(..) posiadli rzecz najtrudniejszą: nie mają nawet życzeń”.⁵

Kolejnego opisu Samów – późniejszego o sześć wieków – dostarczył bizantyjski historyk Prokopiusz, wspominając w swoich relacjach o *skrithifinoi*, koczowniczym ludzie łowieckim, w którym zarówno mężczyźni jak i kobiety parają się tym zajęciem.⁶

Z roku 892 n.e. pochodzi opowieść naocznego świadka Ottar’a, który przed królem Anglii, Alfredem, złożył relację z tego, czego sam doświadczył na dalekiej północy.⁷ Norweski kupiec i podróżnik często kontaktował się z Samami, nabywając od nich skóry zwierząt, kaczy puch i suszone rośliny. Wspominał o tym, że Samowie latem byli rybakami, a zimą myśliwymi, przez cały rok zaś hodowali renifery, których stado powiększali poprzez osvajanie dzikich sztuk.⁸

Wspomnienie autorstwa duńskiego mnicha Saxo Grammaticus’a z roku 1200 zawiera wzmiankę o zręcznych myśliwych niezwykle sprawnie władających włócznią,

² R. Kjellström, *Samer*, Kristianstad 2000, s. 24.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Tacyt, *Germania*, przekład T. Płóciennik, Poznań 2008, s. 97.

⁶ R. Kjellström, *Samer*, op.cit., 2000, s. 25.

⁷ Ibidem, s. 25-26. Ottar opowiadał najprawdopodobniej o Samach zamieszkujących dzisiejsze okolice Tromsø w północnej Norwegii.

⁸ Oswajanie polegać miało na zwabianiu do posiadanego stada dzikiego osobnika przy wykorzystaniu w tym celu wcześniej już oswojonego, dorodnego renifera – samicy lub samca. Dzikie zwierzę kierowane instynktem rozrodczym i stadnym kierowało się do takiego sztucznie zbudowanego stada, częstokroć przy nim już pozostając.

a w walkach wykorzystujących prócz siły fizycznej także magię. Skłonności, a może raczej zamiłowanie Samów do magii potwierdził kolejny badacz owej kultury Johannes Schefferus. Ten szwedzko-niemiecki humanista, profesor uniwersytetu w Uppsali, w 1670 roku otrzymał polecenie od Magnusa Gabriela de la Gardie, by zgłębić tajemnicę sztuki wojowania Samów, o której to sztuce krążyły wśród ówczesnych legendy. Trzy lata później światło dzienne ujrzała pierwsza – w porównaniu do poprzednich historycznych opisów – szczegółowa monografia na temat kultury Samów, *Laponia*. Dzieło było jednak obarczone błędami metodologicznymi polegającymi głównie na nieusystematyzowanym doborze źródeł informacji słabo zweryfikowanych i nie do końca wiarygodnych.⁹

Przykładem zgoła odmiennego w pełni naukowego opracowania było dzieło zatytułowane *Iter Lapponicum*, w której autor, Carl von Linné, zawarł swoje obserwacje z badań terenowych przeprowadzonych wśród Samów. Zadanie to powierzone przez Towarzystwo Naukowe w Uppsali uczony wykonywał w okresie od maja do października 1732 roku, podróżując przez północne regiony Skandynawii: od Zatok Botnickiej na wschodzie przez całą krainę Samów aż do jej zachodnich krańców (dzisiejsza Norwegia).¹⁰

Kolejnymi opracowaniami w formie monografii lub zapisów z podróży stanowiły: Petrusa Laestadiusa *Dziennik Petrusa Laestadiusa* (1831-33), *O Laponii i Lapończykach* (1873) autorstwa Gustav'a von Düben'a czy Jacob'a Fellman'a *Notatki z mojego pobytu w Laponii* (1906).¹¹

Współczesna skandynawska literatura przedmiotu podejmująca tematykę Samów pochodzi z dwóch głównych wiodących ośrodków naukowo-badawczych, uniwersytetów: szwedzkiego Umeå i norweskiego Tromsø. Przykładami prac poświęconych kulturze, polityce, prawu, historii i współczesności Samów są m.in.: *Samerett*, Susann Funderud Skogvang; *Sydsamer: från bottenhavet till Atlanten: skogsamernas historia genom 2.000 år*, Christer Westerdahl; „*Frit er det ikke for at de qvaksalvere lidt*”: *glimt frå bygdesamane si historie i Innherred og på Fosenfrå 1600- til 1900-tallet*, Åke Jünge; *Mark och rätt i Sameland*, Lennart Lundmark i Lars Rumar; *The bridge-building role of political procedures: indigenous rights and citizenship rights within and across borders of the nation-state*, Else Grete Broderstad, czy mający charakter raportu sporządzonego na zlecenie rządu szwedzkiego *Samerna – ett ursprungsfolk i Sverige: frågan om Sveriges anslutning till ILO:s konvention nr169: betänkande /av Utredningen om ILO:s konvention nr 169/1999 Omfång 334, [2], Statens offentliga utredningar*.

Populacja Samów

Liczebność współczesnej zbiorowości Samów określana jest na blisko 80 tysięcy osób. Zgodnie z oficjalnymi danymi podawanymi przez Samów ich naród tworzą grupy: norweska – około 50 tysięcy, szwedzka – 20 tysięcy, fińska – 10 tysięcy oraz rosyjska – 2 tysiące. Są to szacunkowe liczby, bowiem, jak przyznają sami zainteresowani, nadal nie został przeprowadzony spis powszechny tej ludności. W przypadku zbiorowości skandynawskich ustalenie wielkości populacji nie jest trudnym zadaniem, jednak w przypadku Rosji ze względu na okoliczności historyczno-polityczne spis powszechny Samów nadal pozostaje w planach dalekiej przyszłości.¹²

⁹ R. Kjellström, *Samer*, op.cit., s. 26.

¹⁰ Ibidem, s. 27.

¹¹ Ibidem, s. 28.

¹² Jednym z powodów niedokładnych szacunków jest w pewnych przypadkach nadal uprawiany nomadyczny tryb życia Samów; www.saami.info; też: http://www.samer.se/servlet/GetDoc?meta_id=1145.

Niewątpliwie, by przeprowadzić ową rachubę, potrzebne jest sprecyzowane kryteriów, na podstawie których osoba zostanie uznana za Sama lub Samkę.

Zgodnie z norweskim (Sameloven §2-7 oraz §2-11) i szwedzkim (Sametingslagen, SFS 1992:1433) zapisem prawnym Samem jest osoba, która identyfikuje się jako Sam oraz deklaruje ścisły związek z kulturą Samów, a ponadto:

– według prawa norweskiego (Sameloven, 1987:56):

a) używa jako języka pierwszego, w domu, w komunikacji z najbliższymi języka *samiska*, lub

b) której rodzice, dziadkowie lub przodkowie używali języka *samiska* jako pierwszego, lub

c) która jest bezpośrednim potomkiem osoby należącej do zbiorowości Samów, – według prawa szwedzkiego (Sametingslagen, SFS 1992:1433):

a) posługuje się lub posługiwał się językiem *samiska* jako pierwszym,

b) jego rodzice lub dziadkowie używali *samiska* jako języka podstawowego,

c) której przynajmniej jeden z rodziców jest/był Samem z prawem głosu w wyborach do parlamentu Samów (*Sametinget*).

Wyznaczniki kulturowe

Zbiór głównych symboli określających tożsamość Samów tworzy siedem elementów: hymn, flaga, *kolten* – tradycyjny strój, *jojk* – charakterystyczny śpiew, *Sápmi* – ziemia, *samiska* – język oraz *duodji* – tradycyjne rękodzieło.

Isak Sabas, norweski Sam, nauczyciel i polityk żyjący na przełomie XIX i XX wieku, jest autorem wiersza *Sámi Soga Lávlla*, którego strofy stały się hymnem narodowym Samów. W wieszu-hymnie zawarte zostało to, co dla każdego Sama najważniejsze – szacunek i miłość do ziemi, przyrody, języka i samskiej kultury.¹³

Kolejnym symbolem określającym tożsamość Samów jest flaga w swej grafice i kolorystyce łącząca wiele znaczeń. Przesunięty względem osi symetrii okrąg, przedstawia metaforyczne położenie krainy Samów, oddalonej od centrum kontynentu. Okrąg symbolizuje ponadto dwa ważne ciała niebieskie wyznaczające rytm życia i czasu: słońce oraz księżyc. Kolory flagi odpowiadają krwi (czerwony), przyrodzie (zielony), światłu (żółty) i wodzie (niebieski).



Rysunek 2: Flaga Samów
źródło: www.wikipedia.org

Obchodzony corocznie 6 lutego Dzień Flagi jest świętem narodowym Samów. Celebrowany w każdej z czterech społeczności przypomina o dziejowym wydarzeniu z niedalekiej przeszłości, z roku 1917, kiedy w norweskim Trondheim powołana

¹³ <http://www.isaksaba.no/index.php?cat=30903>.

została do życia Narodowa Rada Samów.¹⁴ Organizacja ta stała się pierwszym żywym przykładem konstruowania wspólnej, ponadregionalnej i ponadpaństwowej tożsamości Samów zamieszkujących Szwecję i Norwegię. W późniejszych dekadach do organizacji przystąpili Samowie fińscy.

Duodji – tradycyjne rękodzieło chronione znakiem prawnym obejmuje przedmioty użytkowe oraz ozdobne. Nazwą tą określane są wszystkie charakterystyczne dla kultury Samów oryginalne formy narzędzi używane w codziennej pracy, związane ze sposobem gospodarowania: myślistwem, hodowlą, rybołówstwem i uprawą roślin. Tradycyjny ubiór, jego poszczególne części, ozdoby wraz z typową kolorystyką (tą samą, jaką odnajdujemy we fladze) także zostały objęte znakiem towarowym.

Język Samów, jak to już wcześniej zostało podkreślone, obejmuje wiele dialektów i poddialektów. Na komunikację między Samami mieszkającymi w różnych krajach pozwala wspólnie przyjęta forma ujednoliconego języka nadal dopracowywana i udoskonalana. Wśród odmian językowych dominują trzy główne dialekty: wschodni (*östsamiska*), centralny (*centralsamiska*) i południowy (*sydsamiska*). Biorąc pod uwagę wszystkie cztery kraje, w których mieszkają Samowie, liczba użytkowników języka etniczno-narodowego (i jego odmian) szacowana jest na blisko 20 tysięcy osób.¹⁵ Ten relatywnie niewielki odsetek mówiących w *samiska* jest skutkiem przez lata prowadzonej polityki rugowania języka etnicznego. Jeszcze w latach 60. i 70. XX wieku w Szwecji w szkołach obowiązywał zakaz mówienia w języku innym niż szwedzki.¹⁶ Dzieci i młodzież zachęcano do porzucania dialektów na rzecz języka urzędowego, co miało stanowić gwarant dostępu do lepszej edukacji, otrzymania w przyszłości lepszej pracy, osiągnięcia lepszego statusu społecznego, ect. Dziś sytuacja jest inna. Szkolne i pozaszkolne programy nauczania języka i kultury narodowej cieszą się dużym zainteresowaniem młodych Samów, co jest faktem znaczącej wagi w procesie kulturowej rewitalizacji.

Język Samów ciągle się rozwija i podąża za wymogami współczesności – nowe słowa i wyrażenia są dowodem żywotności tego medium oraz świadomości użytkowników co do zmian zachodzących w otaczającym świecie.

Sápmi – ziemia, od wieków zasiedlana przez Samów, symbolizuje wartość, która scala Samów podzielonych mimo swej woli granicami czterech państw. Ziemia wraz z jej zasobami naturalnymi uznawana jest przez Samów jako ich wspólna własność, o czym traktuje zapis w deklaracji z 2004 roku, tzw. Deklaracji z Honningsvåg. Samowie postrzegają ziemię jako szczególne dobro, a troska o nią przybiera formę obowiązku a jednocześnie przywileju. To tłumaczy zaangażowanie Samów w ochronę środowiska naturalnego oraz życie w zgodzie z naturą, a nie przeciwko niej.



Rysunek 3. Ziemia Samów.
źródło: www.wikipedia.org

¹⁴ *The Sámi People – a Handbook*, Karasjok 2006.

¹⁵ Mikael Svonni, specjalista, znawca i badacz języków Samów, profesor uniwersytetu w Umeå w Szwecji.

¹⁶ http://www.samer.se/Servlet/GetDoc?meta_id=1216.

Sápmi rozciąga się od półwyspu kolskiego na wschodzie do zachodnich wybrzeży Norwegii. Powierzchnia tego obszaru przez stulecia ulegała zmianie w zależności od wędrówek Samów podążających za stadami reniferów. Dziś *Sápmi* obejmuje ok. 157 tysięcy kilometrów kwadratowych.¹⁷ Ważniejszymi miastami w krainie Samów są miejscowości: Lujávri/Lovozero (w Rosji), Enare/Anár (w Finlandii), Karasjok/Kárásjohka oraz Kautokeino/Guovdageaidnu (w Norwegii), Östersund/Luvlie-luspie i Kiruna/Giron (w Szwecji), gdzie swoją siedzibę ma parlament szwedzkich Samów, prócz tego teatr, radio i telewizja Samów; oraz Jokkmokk/Jåhkåmåhkke, gdzie znajdują się muzeum kultury Samów i centrum szkolnictwa Samów.

Kolejnym ważnym wyznacznikiem tożsamości Samów jest tradycyjny strój zwany *kolt* lub *koltem*. Jeszcze w połowie ubiegłego stulecia był używany jako codzienny strój, dziś jednak zakładany jest podczas świąt narodowych (tzw. święta flagowe) lub w szczególnych okolicznościach, np. podczas uroczystości zaślubin, chrztu, pogrzebu, komunii, urodzin etc. Wygląd poszczególnych wariantów stroju zależy od regionu zamieszkania osoby noszącej ów strój, płci, wieku, a także pory roku. Wszelako jedno jest wspólne – kolorystyka niezmiennie nawiązująca do podstawowej symboliki: słońca, nieba, wody i ziemi.

Materiałami używanymi do wyrobu strojów były i nadal pozostają (współcześnie częściowo zastępowane zamiennikami syntetycznymi) skóry reniferów, zwierząt futerkowych, ścięgni zwierzęce, wełna, jedwab czy aksamit. Strój dawniej zwykle szyty w domu, dziś już wytwarzany jest w specjalistycznych zakładach. Klasycznymi dodatkami, elementami stanowiącymi uzupełnienie stroju, są buty, czapka, rękawiczki, torebka lub torba – wszystkie z nich posiadają warianty na porę letnią i zimową, zaprojektowane i wykonane w sposób zapewniający pełną użyteczność w północnokandynawskich warunkach.



Zdjęcie 2: Tradycyjny strój Samów
źródło: www.saami.info

Wymiarem samoidentyfikacji Samów jest także *jojk* – tradycyjna forma śpiewu wykonywanego do niedawna *a capella*, dziś słyszana także z akompaniamentem instrumentu, najczęściej bębna lub fletu. Ten rodzaj rytmicznego śpiewu wykonywany był niemal przy każdej okazji, gdy powstała potrzeba wyrażenia myśli, uczuć, przekazania informacji, podzielenia się historią z dawnych i niedawnych dziejów Samów.

Teksty pieśni cechuje rytmiczność i pewnego rodzaju monotoność. Utwory nie mają wyraźnego początku ani końca, zaczynają się i kończą nagle. Fraza – krótka lub

¹⁷ www.samer.se.

długa, w zależności od śpiewanej historii – powtarzana wielokrotnie, modyfikowana jest tylko w niewielkim stopniu w kolejnych zwrotkach. Taki zabieg prowadzi często do bardzo długich form. Śpiewająca osoba wykonująca utwór staje się opowiadaną historią, stąd też właściwe śpiewanie *jojku* możliwym staje się nie tyle poprzez ćwiczenie śpiewu, co zgromadzenie doświadczenia życiowego. Dlatego osoby starsze są lepszymi pieśniarzami.¹⁸

Jojk w zależności od tematu bywa radosny, smutny, melancholijny, nastrojowo neutralny. Czasami też zamiast konkretnych słów pojawiają się tylko krótkie niewiele znaczące sylaby „la la”, „lu lu”, „nu nu”. Postaciami, do których adresowany był/jest *jojkowy* przekaz, mogły być zarówno osoby, ale też zwierzęta, rośliny czy duchy. O innym edukacyjnym charakterze tego śpiewu świadczyło ukazywanie w nich postaw i zachowań godnych naśladowania, nakłanianie do wybierania dobrych uczynków służących jednostce i całej społeczności.

Jakkolwiek istniał zbiór wytycznych określających sposób wykonywania pieśni, to odtwórcy czy twórcy *jojka* mogli improwizować. Przykładem tego są pieśni Samów północnych przypominające wycie wilka, głos renifera lub łabędzia.

Współcześnie tradycyjna muzyka Samów bywa wykorzystywana przez dzisiejszych muzyków nie-ludowych, a sięgających czy szukających inspiracji w muzyce folkowej. Należą do nich takie osoby jak: Catarina Utsi, Frode Fjellheim, Wimme Saari, czy zespoły: Angelit, lub Shaman.

Organizacje

Powstawanie i kształtowanie się organizacji Samów w trzech państwach skandynawskich ma stosunkowo długą historię. Jednak zdecydowanie wyraźne przyspieszenie działalności i zintensyfikowanie aktywności społeczno-politycznej Samów nastąpiło w ostatnim półwieczu. Na przestrzeni XX wieku powstało wiele instytucji i podmiotów zabezpieczających prawa Samów chroniących ich terytorium, tradycyjny tryb życia, kulturę, język i tradycję.

Kształtowanie się coraz bardziej złożonej sieci organizacji etnicznych, a później narodowych, zapoczątkował powołany w 1904 roku Centralny Związek Lapończyków (*Lapparnas Centralförbund*). W Szwecji w roku 1937 miał miejsce Ogólnokrajowy Zjazd Lapończyków ukazujący jednoczącą się zbiorowość o spójnej wizji przyszłości Samów. Niespełna dziesięć lat później myśl owa została wyartykułowana w haśle: „z Samami dla Samów i całego społeczeństwa”, które stało się mottem organizacji powołanej do życia w 1945 roku o nazwie Sameättnam Lapska Odlingens Framtid (Towarzystwo Dbałości o Lapońską Przyszłość).

Kolejną instytucją uznawaną i respektowaną przez władze szwedzkie był Ogólnokrajowy Związek Szwedzkich Samów powstały w roku 1950 w Jokkmokk (Svenska Samernas Riksförbund (SSR)). Niedługo potem, w 1956 roku, na arenie społeczno-politycznej Skandynawii pojawiła się organizacja zwiastująca dojrzewanie i gruntowanie świadomości narodowej Samów – Nordycka Rada Samów (Nordiskt Sameråd). W kolejnych dekadach powstały parlamenty narodowe Samów fińskich (1973), norweskich (1989) i szwedzkich (1993) (*Sametingen*).

Ukoronowaniem dotychczasowych wysiłków łączenia samskich zbiorowości ponad państwowymi granicami stał się naczelny organ reprezentujący wspólny głos

¹⁸ Dostrzec w tym można podobieństwo ze śpiewem towarzyszącym flamenco. Starsze osoby, zwłaszcza kobiety z racji doświadczenia i wiedzy życiowej, stają się lepszymi w sensie „prawdziwymi” wykonawcami.

Samów na forum nordyckim, forum jednoczącej się Europy oraz forum globalnym. Jest nim powstała w 1997 roku Parlamentarna Rada Samów (Samiskt Parlamentariskt Råd [SPR]).

Kultura Samów na forum międzynarodowym

W 2004 roku podczas konferencji zorganizowanej w norweskim Honningsvåg uczestnicy, reprezentanci skandynawskich i rosyjskich Samów, wypowiedzieli ważne słowa świadczące o samoidentyfikacji zbiorowości:

„My, Samowie jesteśmy jednym narodem (...) mieszkającym w czterech państwach, mającym wspólną historię, kulturę, język, tradycję, sposób życia, sposób gospodarowania oraz wizję własnej przyszłości, której rozwój nie może być zaburzany granicami państwowymi.”¹⁹

Z wypowiedzi tej płynie przesłanie adresowane nie tyle do społeczności Samów, lecz do społeczności globalnej, by Samów postrzegać jako jeden naród scalony wspólnym przekonaniem i uczuciem jedności ponad państwowymi granicami.

Podczas konferencji określono najważniejsze wyzwania współczesności – szanse i zagrożenia, którym naród Samów musi sprostać. Bezpośrednim rezultatem tego swoistego „spotkania ponad granicami” było ogłoszenie tzw. Deklaracji z Honningsvåg zawierającej kluczowe i fundamentalne stwierdzenia dotyczące samoidentyfikacji Samów oraz oczekiwań tego narodu wobec świata co do kwestii postrzegania i traktowania tej zbiorowości.

W pierwszych akapitach tekstu Deklaracji czytamy o jedności narodowej Samów, mimo ich zamieszkiwania na terytorium czterech państw. Granice państwowe ustanowione znacznie później niż przybycie przodków Samów na północne terytorium, nie powinny stanowić przeszkody w rozwoju i funkcjonowaniu społeczności. Stąd apel do rządów Finlandii, Szwecji, Norwegii i Rosji o liberalizację przepisów dotyczących swobodnego przemieszczania się Samów na terenach przez nich zasiedlonych.

Silnie artykułowana narodowa samoidentyfikacja ponad granicami ma zachęcić społeczność europejską i globalną do traktowania ich jako jeden naród. Wiąże się z tym przyznanie, respektowanie i egzekwowanie specjalnych praw i obowiązków. Wśród praw znajdują się między innymi prawo do swobodnego powoływania samskich organizacji służących potrzebom politycznym, ekonomicznym, społecznym, kulturalnym etc. W gestii władz poszczególnych krajów (których rzecz dotyczy) leży stworzenie właściwego, przyjaznego klimatu społeczno-politycznego, by organizacje narodowo-etniczne mogły się bez przeszkód zawiązywać i kooperować ponad granicami. Przychylne i jednocześnie aktywne nastawienie władz krajowych jest niezbędnym czynnikiem do podejmowania i prowadzenia dialogu między rządami z oficjalnymi władzami Samów reprezentowanymi na forum międzynarodowym przez przedstawicieli poszczególnych parlamentów (Samów norweskich, szwedzkich, fińskich).²⁰ W rozwiązaniu kwestii spornych, a takie zawsze się pojawiają przy niejednakowych perspektywach, spojrzeniach czy interpretacjach, powinny być odpowiednie organa Unii Europejskiej czuwające nad jednakowym równoprawnym traktowaniu wszystkich obywateli Europy.

¹⁹ *The Honningsvåg Declaration*, The 18th Saami Conference, 7-9 October 2004, Honningsvåg, Norway, tłumaczenie z języka angielskiego M.B.

²⁰ Samowie rosyjscy nie posiadają własnego parlamentu. Przyczyną jest brak akceptacji ze strony władz rosyjskich co do tworzenia przez (nie tylko Samów) bardziej zaawansowanych form organizacji etnicznych czy narodowych.

Drugą ważną kwestią nakreśloną w Deklaracji to prawo własności do ziemi, wody i zasobów naturalnych znajdujących się na terytorium *Sápmi*. Samowie uznają od wieków zasiedlaną ziemię za swoją własność, nieprawnie podzieloną między cztery państwa, które, wyznaczając fizyczne granice, zaburzyły tradycyjny styl życia nomadycznego ludu. Własność ziemi nakazuje więc, by przed wydaniem pozwolenia na pozyskiwanie surowców naturalnych przez firmy zewnętrzne najpierw uzyskać zgodę władz Samów.²¹ Część tym sposobem wygenerowanego dochodu z takich przedsięwzięć winna być przekazywana społeczności autochtonicznej.

Inny istotny problem stanowi aranżowanie i projektowanie sposobu zagospodarowania przestrzennego regionów zamieszkałych przez Samów. Społeczność autochtoniczna powinna i musi współdecydować we wszystkich planach dotyczących ziemi przez nią zamieszkałej. Stąd Samowie winni być członkami zespołów projektujących przebieg dróg, szlaków przeznaczonych pod budowę miejsc rekreacyjnych, mieszkalnych, budowę elektrowni, planowanie nowych kopalni czy miejsc odwiertu naftowego.²²

Trzecią kluczową sferą jest ochrona gospodarki kraju Samów. Zabezpieczenie interesów gospodarczych ludności autochtonicznej winno należeć do pierwszoplanowych zadań władz krajowych (norweskich, szwedzkich, fińskich). Znowelizowanie oraz ujednolicenie zapisów prawno-administracyjnych jest konieczne i docelowo musi prowadzić do stworzenia dogodnych warunków do rozwoju tradycyjnych sposobów gospodarowania: myślistwa, hodowli reniferów (z gwarancją prawa wyłączności zapewnionego Samom), rybołówstwa czy rzemiosła. W przypadkach wymagających rozstrzygnięcia sądowego interes strony Samów powinien być nadrzędny wobec innych.²³

Czwartym obszarem szczególnej uwagi jest ochrona środowiska oraz zapewnienie zrównoważonego rozwoju w regionie. W dobie narastających zagrożeń związanych z efektem cieplarnianym, nadmiernego użytkowania środowiska naturalnego, korzystania z trudno odnawialnych źródeł energii przy wciąż niedostatecznym w skali globalnej, odzyskiem materiałów z recyklingu, chronienie *Sápmi* przybiera priorytetowe znaczenie. Zwłaszcza dla ludzi, którzy od wieków kontynuują tradycję poszanowania przyrody, z należnym respektem korzystając z jej dobrodziejstw.²⁴

Piątą kwestią dotyczy pielęgnacji języków Samów, kultury oraz rozwoju narodowego systemu edukacyjnego. Samowie we wszystkich państwach powinni mieć zapewnione szerokie możliwości pielęgnowania własnej kultury zarówno w miejscach typu: przedszkola, szkoły elementarne, szkoły wyższe i uniwersytety, a także w mediach przez audycje radiowe i telewizyjne, prasę, nie wspominając już o teatrach i kinach. Zdaniem Parlamentarnej Rady Samów w gestii państw narodowych leży zagwarantowanie prawno-administracyjnej przestrzeni i środków finansowych dla rozwoju kultury grupy mniejszościowej. Nie bez znaczenia w tym miejscu pojawia się zapis o konieczności zapewnienia sprawnie funkcjonującego systemu opieki zdrowotnej dla Samów, co także spoczywa w zakresie kompetencji władz państwowych.²⁵ Kultura bowiem może rozwijać się w pełni, jeśli jej użytkownicy pozostają w dobrej kondycji fizycznej i psychicznej.

Szóstą, ostatnią dziedziną wyszczególnioną w Deklaracji to pielęgnacja tradycyjnej wiedzy – opartej na doświadczeniu wielu minionych pokoleń, które, wspólnie

²¹ Punkt 17 Deklaracji.

²² Punkt 18 Deklaracji.

²³ Punkt 25 Deklaracji.

²⁴ Punkty 31-34 Deklaracji.

²⁵ Punkty 35-46 Deklaracji.

przekazując sobie życiową wiedzę, stworzyły niezwykłą skarbnicę. Zaufanie do takiej wiedzy jest powszechne wśród Samów, jednak nie wśród społeczności zewnętrznych. Samowie apelują do władz poszczególnych krajów skandynawskich o uznanie wiedzy tradycyjnej nie wyniesionej z murów formalnych instytucji edukacyjnych. W tym przypadku koniecznym jest prowadzenie rozbudowanej kampanii społecznej dla społeczeństw skandynawskich (i nie tylko) uświadamiającej wiarygodność i ogromny potencjał tradycyjnej wiedzy Samów.²⁶

* * *

Samowie – ongiś nomadyczny lud północy tworzony przez niejednorodne grupy dziś konsoliduje swe siły, upominając się na szerokim już globalnym forum, o należyte mniejszościom prawa. Apelują do władz państwowych o pełne uznanie (i wsparcie procesu rekonstrukcji) samskiej tradycji, obyczajów, języka, kultury i organizacji.

Charakterystyczny dla Samów szacunek wobec przyrody, przywiązanie do symboli, wśród których renifer zajmuje szczególne miejsce, jedyne w swoim rodzaju *duodji*, niepowtarzalny *jojk*, a nade wszystko deklarowana samoidentyfikacja Samów jako narodu, sprawiają, że północne krańce Europy stają się areną ciekawych procesów społeczno-kulturowych, procesów noszących znamiona przekraczania granic – granic zarówno fizycznych jak i symbolicznych.

²⁶ Punkty 47, 48, 49 Deklaracji.

Bogusława Bodzioch-Bryła

Na pograniczu literatury i mediów, czyli medialność na papierowym nośniku

Zycie w czasach „medialnie przesyconych” często opisywanych za pomocą kategorii „społeczeństwa informacyjnego”, „społeczeństwa sieciowego”, „społeczeństwa medialnego” dowodzi, iż spod wpływu nadwyżki mediów nie sposób uciec nawet najbardziej wyizolowanym sferom kultury humanistycznej. Łatwo znaleźć dowody przekonujące, że poezja współczesna zmierza w dobie zdominowanej przez nowe technologie informacyjno-komunikacyjne w stronę formy wizualnej, stanowiąc „strukturę, która chce/chciałaby być inną strukturą”¹. Medialność zyskała rangę kategorii charakteryzującej współczesny świat, a w nim współczesnego człowieka, który nie tylko myśli i percypuje rzeczywistość w nieustającym związku z mediami, ale którego percepcja okazuje się przez media zdefiniowana.

Pojawienie się hipertekstowych właściwości cyberprzestrzeni umożliwiło twórcom literackim wykorzystywanie nietradycyjnego nośnika i nieliniowego układu. W punkcie zderzenia się literatury i rhizomatycznej internetowej sieci pojawiło się wiele interesujących zjawisk w postaci powieści i opowiadań hipertekstowych, poezji cyfrowej itp., stanowiących bardzo wyraziste konsekwencje symbiozy nowych mediów i dzieła literackiego².

¹ Słowa nawiązujące do wypowiedzi P. P. Pasoliniego. Zob.: P. P. Pasolini, *Scenariusz jako „struktura, która chce być inną strukturą”*, [w:] J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

² W dziejach literatury prób eksperymentów zmierzających do zanegowania tradycyjnych zasad linearności tekstu podejmowali się m.in. Laurence Sterne, Raymond Queneau, a także wielu twórców działających w duchu postmodernizmu. W Polsce autorem podobnych doświadczeń literackich był Stanisław Czycz. Wymienieni twórcy wykorzystywali tradycyjny – papierowy nośnik treści, na którym eksperymentowali, próbując zanegować tradycyjny układ tekstu.

Pomysł zerwania z linearnością lektury nie są zresztą wytworem współczesności, lecz sięgają dalekiej przeszłości. W XVII wieku pojawiło się zjawisko ars combinatoria. Rolą poety było dostarczenie odpowiedniej liczby obrazów, metafor, słów, czytelnik natomiast, wykorzystując algorytm – wzór matematyczny lub zasady obowiązujące w grach opartych na przypadku (np. karcianych), uzyskiwał możliwość formowania z nich dużych ilości nowych utworów. Na strukturze hipertekstowej opierają się niektóre księgi święte: Tora, a nawet prastara chińska księga a I-Ching (do jej odczytania konieczne było rzucenie łodyg krwawnika, których układ decydował o sposobie odczytywania, a zatem także przyszłych losów czytających go). *(Dokończenie na następnej stronie.)*

Dokąd zmierza jeź, czyli Jacquesa Derridy spojrzenie na poezję

Jacques Derrida w wizjonerskim tekście *Che cos 'è la poesia?* charakteryzuje poezję w następujący sposób:

„Jam jest dyktandem, głosi poezja, weź mnie do serca i naucz się mnie na pamięć, odtwórz w sobie, czuwaj nade mną i strzeż mnie, dostrzeż mnie, mój dyktat, tuż przed sobą: ścieżka dźwiękowa, wake, ślad światła, fotografia uroczystości żałobnych. [...] Chciałbyś wziąć sobie do serca formę absolutnie wyjątkową, zdarzenie, którego nieuchwytna jednostkowość nie oddziela już idealności, sensu idealnego od [...] ciała słowa. Dzięki pragnieniu tego absolutnego nieoddzielenia, nieabsolutnego absolutu, oddychasz u źródeł poetyckości.

Wynika stąd nieskończony opór wobec transferu litery [...]. Zjeżenie jeża. Czego chce zjeżony jeź? Obronić się. [...] Jeź: oślepia sam siebie. Zwinięty w kłębek, najeżony kolcami, bezbronny i niebezpieczny, wyrachowany i nieprzystosowany (wyczuwając niebezpieczeństwo na autostradzie, zwija się w kłębek i w ten sposób prowokuje wypadek). Nie ma poematu bez wypadku, nie ma poematu, który nie otwierałby się jak rana, i sam nie byłby raniący. [...] Dar poematu [...] pojawia się tam, gdzie się go nie spodziewasz, zatykając dech w piersiach, zrywając z poezją dyskursywną, a zwłaszcza literacką. Na popiołach owej genealogii. Ani Feniks, ani orzeł, ale jeź, bardzo nisko, całkiem nisko, tuż przy ziemi. [...]

Odtąd poematem będziesz nazywał pewną namiętność do jednostkowych znamion, sygnaturę, powtarzaną w rozproszeniu, niezmiennie poza kręgiem logosu, Nieludzką, ledwo oswojalną, nie do przygarnięcia przez rodzinę podmiotu: zwierzę przenicowane, zwinięte w kłębek, zwrócone ku innemu i ku sobie, w sumie coś skromnego, dyskretnego, bliskiego ziemi, Jego Uniżoność, jeśli chciałbyś to opatrzyć jakimś przydomkiem, który będąc imieniem, jednocześnie nim nie będzie, jeź katachretyczny, z igłami postawionymi na sztorc, gdy ta pozbawiona wieku ślepa rzecz słyszy, choć nie widzi, jak zbliża się śmierć.

Poemat może zwijać się w kłębek, lecz nie po to tylko, by wystawić swe naostrome znaki na zewnątrz. Oczywiście może być odzwierciedleniem jakiegoś języka, może też wypowiadać słowa poezji, nigdy jednak nie odnosi się sam do siebie [...]. Jego zdarzenie zawsze narusza lub podkopuje wiedzę absolutną, autoteliczne istnienie w absolutnej bliskości siebie”³.

Z tekstu Derridy wynikają m.in. trzy istotne dla niniejszych rozważań cechy poezji: jest formą niejednorodną, zawiera w sobie bowiem poza językiem dźwięk, światło, fotograficzny obraz utrwalonej rzeczywistości, rzeczywistości odchodzącej, w każdej mijającej sekundzie niepowtarzalnie umierającej. Stanowi formę otwartą. Podkopując wiedzę absolutną, rozbija kanony liryki, jest pęknięciem. Dotyka codzienności. Będąc zagęszczoną w sobie samej w tkanekę metafor, nie jest wyizolowana, lecz zwrócona ku światu, ku rzeczywistości, nigdy nie odnosi się wyłącznie do samej siebie.

Przywołany tekst nadzwyczaj trafnie diagnozuje stan, w jakim znalazł się wiersz

(Dokończenie z poprzedniej strony) Hipertekstowy charakter nadał swemu wielkiemu encyklopedycznemu dziełu etimologiarum św. Izydora z Sewilli (od kilkunastu lat uważany za patrona Internetu) działający na przełomie I i VII w. n.e. Poszczególne segmenty encyklopedii powiązał ze sobą tzw. odсылaczami. Od dawna podobnie postępują autorzy encyklopedii i słowników. Zob.: Z. Bauer, *Media i medioznawstwo [w:] Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Wydawnictwo ParkEdukacja, Warszawa-Bielsko-Biała 2007, s. 47-48.

³ J. Derrida, *Che cos 'è la poesia?*, przeł. M. P. Markowski, *Literatura na Świecie*, nr 11-12, 1998.

współczesny, coraz częściej będący rodzajem eksperymentu mającego za zadanie jak najwierniej oddać specyficzny sposób percypowania świata okiem „skażonym” przez kontakt ze zmediatyzowaną rzeczywistością, eksperymentu, który ze względu na charakter i typ zabiegów dokonywanych na „tkance” przekazu poetyckiego mógłby z powodzeniem nosić miano paramedialnego lub paramultimedialnego. Słowo pisane w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia okazuje się dla współczesnej literatury kodem niewystarczającym, tak jak zresztą tradycyjny, papierowy nośnik. Nie tylko przezroczystość dyskursu prozatorskiego, ale też specyficzna kondensacja⁴ stanowiąca właściwość języka poetyckiego przestaje być zadowalającym środkiem wyrazu. Prowadzi to nie tylko do eksperymentów bazujących na połączeniu literatury i mediów, ale do zjawisk, które ze względu na swą powtarzalność określić należałoby już chyba mianem tendencji w obrębie literackich środków wyrazu.

Między kartką papieru a nośnikiem interaktywnym. Medialność, multimedialność i hipertekstowość współczesnej poezji

Niezwykłe interesująco jawi się moment zderzenia poezji współczesnej realizowanej w jej formie tradycyjnej – zapisanej na papierowym nośniku – z rzeczywistością mediów i multimedii, a także obserwacje i opis tego, co w wyniku owego zderzenia powstaje. Wynikiem wspomnianego poczucia niewystarczalności staje się kilka istotnych (wyrzysłych ze względu na wysoką częstotliwość występowania) zjawisk, których specyfikę sformułować można w postaci następujących tez:

1. Medialność silnie realizuje się jako specyficzna właściwość współczesnego tekstu poetyckiego oraz rzeczywistości tekstowej, pociągając za sobą konsekwencje zarówno w postaci zjawisk całkowicie w literaturze nowych (np. pojawienia się Liternetu) oraz pewnych – nadzwyczaj częstych – zmian dokonywanych w obrębie utworu poetyckiego.

2. Tradycyjny kanał informacyjny zaczyna upodabniać się do kanałów innego typu (medialnych, multimedialnych), co dowodzi zaufania, jakim darzone są najnowocześniejsze techniki przekazu posługujące się obrazem i dźwiękiem, a także techniki opierające się na interaktywności.

3. Gatunki liryczne krzyżują się z gatunkami wywodzącymi się z pogranicza rodzajów literackich oraz z formami dzieła medialnego czy multimedialnego (lub pewnymi jego składnikami), co skutkuje powstawaniem form, które można byłoby określić mianem paramedialnych czy paramultimedialnych. Wchodzą w związki z formami pochodzącymi z odmiennego strukturalnie systemu (opartego np. na scenariuszu wykorzystującego na równych prawach również obraz, dźwięk, a przede wszystkim animację), stając się formami niejednorodnymi. Tak uorganizowane utwory poetyckie cechują się wysokim stopniem heterogeniczności. Relacje intertekstualne uczyniają w tym zakresie obejmować teksty różnego typu, zarówno tekst poetycki, tekst dzieła filmowego, jak i przestrzennie ustrukturyzowany hipertekst.

Wraz z wymienionymi tendencjami idzie w parze dążenie do skrótowości przekazu, maksymalnej kondensacji znaczeń, czemu służyć ma coraz bardziej wyrazista ikoniczność literatury, posługiwanie się skrótem myślowym, obrazem, cytatem czy parafrazą sloganu reklamowego. Cechę tę określić można mianem cytatowości, kliszowości, ikoniczności oraz heterogeniczności znakowej, gdyż realizuje się ona

⁴ Mam tu na myśli owo specyficzne zagęszczenie polegające na zakodowaniu języka w tkankę tropów literackich, funkcję poetycką, ową projekcję zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji.

w obecności licznych klisz z rzeczywistości⁵.

Ikoniczny wzbogacony o klisze z rzeczywistości tekst poetycki traktować należałoby nie tylko jako reakcję na zmieniającą się rzeczywistość, lecz jako jej dowód, lustro, w którym odbija się owa rzeczywistość w całym swym bogactwie. Wiersz, urastając do rangi quasi-dokumentu, zaczyna więc pełnić względem rzeczywistości funkcje dokumentacyjne i upodabniać się w sposobach dowodzenia zachodzących w rzeczywistości zmian do reportażu, fotografii, filmu, reklamy itp.

Współczesna poezja niezwykle wyraziście ewokuje realność, co przejawia się w silnym uwikłaniu w konkret, osadzeniu wśród rzeczy, dowodzeniu rzeczywistości poprzez zwrot w stronę szczegółu, detalu. Ów „reizm” pojmować należy jako swoistą formę dążenia do bycia aktualnym, stąd m.in. nowa poetycka scenografia wiersza, chciałoby się rzec jego bogata „rekwizytoria” zorganizowana wokół gadżetów pochodzących ze świata mediów masowych i multimedialnych. To powtórna po futurystach fascynacja nowoczesnością⁶, zwrot w stronę rzeczywistości technologicznej, dla którego to zjawiska sformułowano m.in. miano „Poetrix”⁷. W związku z tym, sferą nawiązań i punktem odniesienia poetów staje się obficie reprezentowana sfera wynalazków cywilizacyjnych.

Tekst poetycki odchodzi od linearności, włączając w swą strukturę klisze (obrazy, migawki rzeczywistości pozapoetyckiej) percypowane przez odbiorcę za pomocą narzędzi właściwych dla odbioru przekazu quasi-wizualnego. To zresztą w większości wiersze oparte na krótkim wersie, jak gdyby w odpowiedzi na zmienioną specyfikę percepcji współczesnego czytelnika, jego brak cierpliwości, którego konsekwencją jest konieczność bezustannej wciąż „ponawianej” koncentracji uwagi (na gadżecie współczesności – obrazie, klatce filmu, błysku flesza, fotograficznej odbicie, przychodzącym SMS, sygnale dzwoniącego telefonu, automatycznej sekretarki, wyświetlaczu telefonu komórkowego itp.). Autor i podmiot traktuje czytelnika trochę jak dziecko, któremu wciąż należy pokazywać nowy gadżet, by przyszpilić jego uwagę, nieustannie czymś fascynować, przyciągać wzrok, jak gdyby bojąc się, że ten znuży się i odłoży tomik na półkę.

Symulacyjność, która, ujmując rzecz najogólniej, realizuje się w próbach naśladowania tego, czym poezja nie jest, a czym by już być chciała i ku czemu coraz wyraźniej zaczyna podążać w naśladowaniu form interaktywnych. Proces ten najczęściej przybiera postać imitowania mechanizmów działania urządzeń techniki, dopuszczających wariantowość, różnorodność realizacji, w związku z czym stosowne byłoby określenie tej poezji mianem literatury zafascynowanej interaktywnością.

⁵ Obserwujemy więc sytuację, w której zdawać się może, iż rozwój języka poetyckiego właśnie zatoczył koło i, zwracając się ku własnemu początkom, własnej genealogii, przyjął we własną materię językową obraz. Byłby to proces odwrotny do zjawiska akrofonii, szerszy, łączący w całość formę językową i pozajęzykową (strukturalny element rzeczywistości). To sytuacja języka poetyckiego przywodząca na myśl powrót do początków pisma – do stanu jego uwalniania się spod władzy obrazu. Mamy tu do czynienia z pismem, które zawłaszcza obraz i nim zaczyna się posługiwać – w tym wypadku – jako środkiem dotarcia do odbiorcy, skoncentrowania uwagi czytelnika na tekście poetyckim. Włączane w strukturę tekstu klisze będące pewnego rodzaju obrazami, migawkami rzeczywistości pozapoetyckiej, percypowane są przez odbiorcę tekstu za pomocą narzędzi właściwych dla odbioru przekazu quasi-wizualnego. Konkretyzacja dokonuje się w tym przypadku na zasadach innych niż wypełnianie miejsc nieodkrytych, bo jako łączenie ze sobą w systemy fragmentów tekstu oraz obrazów.

⁶ Z tą jednak różnicą, iż w przypadku ruchu futurystów w centrum utworu poetyckiego znajdował się wynalazek techniki, natomiast współczesna poezja koncentruje się jednak, mimo wszystko, wciąż na opisie rzeczywistości i egzystującego w niej podmiotu, podmiotu funkcjonującego w przeobrażonym, stechnicyzowanym środowisku.

⁷ K. Maliszewski, *Solarni, lunarni, Odra*, nr 3, 2002, s. 64-67.

Wiersz staje się dziś strukturą w pewnym sensie niedokończoną, zmierzającą ku formie otwartej, dopuszczającej wielość i różnorodność sposobów lektury.

Wśród wszystkich wymienionych powyżej zjawisk funkcjonuje znacząco przeobrażony konstrukcyjnie i mentalnie podmiot, liryczne „ja”, które w poetyckich realizacjach przybiera postać ciała post-ludzkiego, niekoherentnego, stale poprawianego i uzupełnianego, wyposażonego w protezy cyborgicznego tworu trapionego problemem przemijania, zawieszonoego pomiędzy światem wytworów techniki, a sferą właściwych ludzkiej psychice niepokojów ontycznych i aksjologicznych. To swoisty fantom współczesności, cielesno-wirtualny zlepek, forma hybrydyczna, identyfikowana i opisywana w tekście przez liczne określenia typu: człowiek-maszyna, ciało przyszłości, ciało wirtualne, wyposażony w protezy człowiek-automat, którego mózg, prowadząc do rozterek, pytań bez odpowiedzi, okazuje się również protezą, a egzystencja – kłączowata, hipertekstualna.

Poetycka technika wideoklipu

Pierwszą grupę tekstów⁸ wyróżnia charakterystyczny sposób kształtowania poetyckiej wypowiedzi w oparciu o poetykę zbliżoną konstrukcyjnie do poetyki wideoklipu charakteryzującą się wysoką częstotliwością zmian obrazu poetyckiego, z których jedne wypierają drugie, sensorycznością, fragmentaryzmem. W konsekwencji powstaje świat skonstruowany z fragmentów będących w ciągłym ruchu, charakteryzujący się ulotnością, migawkowością. W analogiczny też sposób we współczesnej poezji lirycznej „ja” jawi się aktualna rzeczywistość. To technika zmieniającego się wciąż obrazu znana z przekazu telewizyjnego. Kalejdoskop nachodzących na siebie kilkusekundowych obrazów, które cechuje momentalność, zmienność wyostrzona do granic możliwości. Proces przywoływania poetyckich obrazów przypominać zaczyna technikę stosowaną przez MTV charakteryzującą się niezwykle szybkim następstwem kolejnych obrazów (tzw. podkopywaniem i unieważnianiem) przy dosyć agresywnym użyciu kamery i montażu, wskutek czego obrazy i przedmioty pokazywane są z niezwykle kątów widzenia, przy użyciu obiektywów o krótkiej ogniskowej, a łączy je niezwykle szybki montaż. Często technika konstruowania wiersza przypomina kolaż, w obrębie którego montowane są fragmenty będące urywkami zdań lub równoważnikami, konstrukcjami eliptycznymi czy zbudowanymi na zasadzie dominującego paralelizmu składniowego, jaki tworzą konstrukcje anaforyczne i epiforyczne, powtórzenia konstrukcji eliptycznych z elipsą orzeczenia czy innych zasadniczych członów zdania.

*Wszystko przelotnie, bo
dążenie do. Opóźnienie.
Miasto. Cel.
[...]
Omiotanie, mijanie
zdecydowanych na siebie,
[...]
gołębie, bramy, kałuże,
dobrze. Teraz.
Miasto. Ulegam.*

[W. Kuczok, *Wpływy; Opowieści samowite*, Kraków, 24 XI 94.]

⁸ Utwory poetyckie stanowiące egzemplifikacje prezentowanych w artykule też przywołuję jedynie w ilustracyjnej liczbie (bardzo ograniczonej w stosunku do rzeczywistego materiału egzemplifikacyjnego, który współczesna poezja daje w dziesiątkach przykładów) i formie (są to jednocześnie przykłady wyselekcjonowane jedynie ze względu na rodzaj zjawiska, które omawia podrozdział).

*Nie wyjeżdżając i nie przyjeżdżając
 Nie odpisując na listy. [...]
 Ciszy nieco więcej
 Niż gdzie indziej.
 Przezroczyście dni.
 Łatwo zapomniane noce.
 Rozmowa która nigdy
 się nie kończy. Jeśli
 Ty. Jeśli Ja. Jeśli.*

[J. Stefko, *Zamiast rzeczywistości; Ja nikogo nie lubię oprócz siebie*]

Efektem zastosowania tychże chwytów w poezji okazuje się sensoryczność percepcji tekstu poetyckiego, którego odbiór staje się w swych mechanizmach analogiczny do metod odbioru elektronicznego obrazu telewizyjnego.

Symulacyjność: wiersz imitujący techniki przekazu filmowego

Grupę tekstów, w których zastosowane zostały bardziej radykalne zabiegi symulacyjne, charakteryzuje upodabnianie sytuacji lirycznej do techniki przekazu telewizyjnego, wykorzystywanie zabiegów i terminów charakterystycznych dla technologii ruchomego obrazu, filmu (np. montaż, zbliżenie, detal). Konstrukcja toku wypowiedzi naśladuje relację dokonywaną za pośrednictwem oka uzbrojonego w nowoczesne narzędzia współczesnej cywilizacji technicznej (obiektyw kamery, aparat fotograficzny, aparat cyfrowy). Ma tu również miejsce upodabnianie sytuacji lirycznej do przekazu zarejestrowanego na błonie fotograficznej, taśmie filmowej, wideo.

Jolanta Stefko próbuje uchwycić świat z pomocą wiersza pełniącego rolę reporterskiego teleobiektywu przy coraz większej redukcji oddalenia, z coraz bliższej perspektywy, stosując zabieg stopniowego przechodzenia od planów odległych do bliskich podkreślających detal:

*Dzień, dzień. Świeże spaliny na skrzyżowaniu
 Kusi czerwone oko coś wpadło
 Pod tramwaj [...]
 Wyciągają mięso.
 [...]
 Dzień, dzień.
 Kosze na śmieci spełnione. Buty grzęzną w śmieciach, te
 Niedopalki, niedobitki, zużyte bilety,
 Zeschnięte liście, pomiędzy
 Nimi rozcięta
 Dżdżownica. Dzień, dzień.*

[J. Stefko, *Dzień, dzień; Po stronie niczyjej*]

Poetycka relacja prowadzona jest tu jak gdyby z punktu widzenia oka uzbrojonego w obiektyw kamery, który, wsuwając się pomiędzy stopy zeschniętych liści, próbuje widzieć więcej i dokładniej, w związku z czym mamy do czynienia z sytuacją, w której przestrzeń powoli przekształca się w miejsce. Początkowo jest to

ogólne, frontalne ustawienie kamery względem „skrzyżowania”, gdzie pojawia się konkretny – „tramwaj” (z alternatywą w postaci ujęcia przestrzeni z tzw. perspektywy powietrznej, opis może bowiem wskazywać na pewne zamazanie widocznych obiektów: „Świeże spaliny na skrzyżowaniu/ Kusi czerwone oko coś wpadło/ Pod tramwaj”), po czym obiektyw zniża się, obejmując coraz mniejsze, a zarazem niżej położone partie pola widokowego począwszy od „koszy na śmieci” poprzez „grzęznięce w śmieciach” „buty”, gdzie w wyliczeniu materializują się kolejne detale: „nie-dopałki, zużyte bilety” do następnego konkretnego – „rozciętej dżdżownicy” – kolejnej cielesnej materialności świata.

W wierszu „Pośpiech” Jarosława Klejnockiego natłok obrazów budujących sytuację liryczną przypominać zaczyna technikę kolażu lub zabieg określany w teorii filmu mianem montażu akcji równoczesnych – chwyt polegający na ukazywaniu na przemian kilku dziejących się symultanicznie w różnych miejscach akcji. W utworze tym wspomnianemu zabiegowi towarzyszy jednak pewne zachwianie. Obrazowanie nie następuje tu bowiem naprzemiennie, lecz mamy raczej do czynienia ze zmultiplikowaniem równocześnie dziejących się sytuacji:

*Nie bardzo rozumiem nie bardzo ale przeczuwam
galop kurzu pęd światła spadającą gilotynę
mroku szybkobieżne pociągi atomów zbyt
mrużące oczy bijące serca nieustanne kroki.
Majestatyczna planeta niewzruszone słońce dookoła
muzyka fatamorgany rzeczy zanim przerwę jego
życie pająk jeszcze trwa zasłuchany.*

[J. Klejnocki, *Pośpiech; Oswajanie*]

Wiersz ten interpretować można również jako próbę zastosowania na gruncie poezji tzw. montażu wewnątrzjęciowego (tzw. insetu, sceny w scenie), którego ramy stanowi spinające utwór niczym klamra wyznaczenie lirycznego „ja”, wewnątrz którego odnajdujemy montaż – bogate wyliczenie równocześnie dziejących się sytuacji. W efekcie elementy konstytuujące świat ulegają zatarciu, jego kontury tracą ostrość, zaczynając znaczyć nie jako pojedyncze konkrety, lecz jako wielowarstwowy, wieloorganiczny twór trwałego, lecz wciąż przeobrażającego się pluralis.

W utworach Pawła Marcinkiewicza (szczególnie powstałych pod bezpośrednim wpływem realiów USA) dostrzec można próby uchwycenia zaistniałej sytuacji za pomocą wiersza pełniącego funkcję kamery filmowej – magicznego oka zdolnego zarejestrować i przekazać najmniejszy nawet szczegół zdarzeń rozgrywających się przed teleobiektywem poetyckiej relacji. Manewrowanie słowem niczym obiektywem, ukazywanie poszczególnych obrazów na zmianę z większej lub mniejszej perspektywy sprawia, iż czytelnik czuje się jak widz przed ekranem telewizyjnym, na którym nadawane są właśnie wiadomości lub emitowany jest kolejny z odcinków reality TV. Tak jest w przypadku jednego z wierszy, w którym kamera z wielką wnikliwością śledzi i rejestruje wszelkie reakcje mimiczne twarzy bohatera, stając się czynnikiem symulującym bezpośredniość przekazu:

*Strażnicy prowadzą go korytarzem.
Zbliżenie kamery. Niskie czoło,
Przestraszone oczy pięcioletniego dziecka,
Pot nad górną wargą. [...]*

*Łysawy Otello w garniturze
 Odczytuje wyrok: „... niniejszym zostaje
 Skazany na karę śmierci...” Zbliżenie kamery.
 Łzy na policzkach, nerwowy tik szarpie podbródek.
 [...]*

*Czy ma jakieś życzenie? Zbliżenie kamery.
 Usta poruszają się jak pyszczek ryby.
 Po chwili rozbrzmiewa jego piskliwy głos:
 „Mam nadzieję, że spotkam w raju Pana Jezusa
 i że dostanę dobrą pracę – w ogrodzie przy kwiatkach
 Albo w oborze przy zwierzętach”.*

[P. Marcinkiewicz, *Z notatnika: Mario Marquez; Świat dla opornych*]

Wiersz przypomina zmontowany z krótkich ujęć kamery materiał filmowy ilustrowany efektami dźwiękowymi (w tej roli zastosowane zostały quasi-cytaty), przy czym istotną funkcję spełnia tu fragmentaryczność i zarazem szczegółowość wybranych elementów charakterystyki bohaterów lirycznego wywodu mające charakter podzielonego na sekwencje materiału filmowego, reportażu. Kluczowym zabiegiem staje się tu symulacja ruchów kamery poczynając od planu ogólnego po wyjaskrawiony detal, co sprawia, iż wiersz można opatrzyć mianem scenariusza czy nawet scenopisu.

Umberto Eco zwraca uwagę na istotną różnicę pomiędzy funkcją i stopniem jawności niektórych elementów użyteczności dziennikarskiej, takich jak m.in. mikrofon czy kamera. Podczas, gdy dawniej pokazywanie kamery uznawane było za niedopuszczalne, obecnie sytuacja uległa zmianie, a działanie takie bywa wykorzystywane celowo jako dowód mający potwierdzać autentyczność, wysoki stopień realizmu („powiada: «Jestem tutaj, a jeśli tutaj jestem, to oznacza, że macie przed sobą rzeczywistość, tzn. telewizję, która kręci [...]»⁹), podkreślenie autotematyczności sytuacji lub wieloznaczności interpretacyjnej gatunkowo związanej z zabiegami stylizacyjnymi, pastiszowymi, parodystycznymi itp. Eco zwraca też uwagę na inną istotną właściwość. „Niepokojące jest to, że jeśli w telewizji widać kamerę, to z pewnością nie jest to ta kamera, która właśnie pracuje (z wyjątkiem skomplikowanych zabiegów reżyserskich z zastosowaniem luster). Tak więc za każdym razem, kiedy pojawia się kamera, mówi ona jakieś kłamstwo¹⁰. Inaczej rzecz dzieje się na terenie młodej poezji, gdzie odnaleźć można przykłady przywoływania i wykorzystywania motywu kamery, która, pełniąc funkcję argumentu, podkreśla wymowę zabiegów nie tylko stylizacyjnych i pastiszowych, ale zmierza do wywołania wrażenia autentyczności lirycznego wyznania. Motyw kamery stanowi tu pewnego rodzaju metaforę, konotuje podobne zwykle treści.

Kamera staje się tu również jedynym świadkiem doznań podmiotu, doznań o tyle wstydlivych, co niesłychanie istotnych. Wprowadzenie w obręb utworu motywu kamery okazuje się rodzajem asekuracji, pozwala bowiem bez zbytej czułościowości z zachowaniem wszelkich zasad wstydlivosti uczuć, pozornego obiektywizmu śledzić bohatera lirycznego z dystansu, do jakiego obliuguje pośrednictwo medium, wnioski opierając wyłącznie na podstawie behawiorystycznej obserwacji jego reakcji i zachowań.

⁹ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 185.

¹⁰ Tamże, s. 185-186.

W stronę form interaktywnych

Najbardziej zaawansowane przykłady wkraczania tekstu poetyckiego na teryny dotychczas zarezerwowane dla mediów i multimediów opierają się na bardzo zaawansowanych technikach upodabniających konstrukcję wiersza do przekazów otwartych lub pozornie otwartych: interaktywnych gier komputerowych, banerów hipertekstu, ankiet, audiotele komunikatów reklamowych itp.

Jako ilustrację zmięrczu epoki nowoczesnej w sztuce chętnie przywołuje się zbiór sonetów Raymonda Queneau¹¹, który z powodzeniem można określić mianem gry pomiędzy czytelnikiem a tekstem. To – będąca jedną z najważniejszych pozycji w dorobku grupy OuLiPo łączącej w swych działaniach matematykę z literaturą – dziesięciostro nicowa książeczka z wszystkimi kartkami pociętymi na czternaście pasków (zgodnie ze strukturą gatunkową sonetu), które można osobno przewracać. Na każdym z nich zapisany jest jeden wers sonetu, a czytelnik może odczytywać je na różne sposoby i w konsekwencji przeczytać tysiąc miliardów (1 000 000 000 000) utworów poetyckich. W 2008 roku pozycja ta została wznowiona przez krakowską Korporację Ha!art w serii *Liberatura*. Otwarta struktura książki stanowi zaproszenie do współkonstytuowania dzieła literackiego o olbrzymich rozmiarach. Ów frapujący pomysł wykraczania poza granice książki, który stanowi, jak pisze T. Miczka, znakomity przykład totalnie rozproszonej tekstowości i otwartości interpretacyjnej, niewątpliwie charakterystyczny dla sztuki ponowoczesnej, przykład, który antycypuje formy komunikacji komputerowej, nie zapoczątkował nowej techniki edytorskiej ani nowego kierunku literackiego¹² poza pojedynczymi eksperymentami literackimi, które pojawiały się przecież w procesie historycznoliterackim niemal od jego początków.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku jednego z utworów Filipa Zawady, który można czytać na sześć sposobów (linearnie lub zgodnie z kolejnościami proponowanymi przez quasi-narratora), tworząc tyleż odmiennych wersji. Wiersz zatytułowany „*Dyska (psychozabawa)*” pomyślany został jako gra w rodzaju gatunków interaktywnych, zakładających współoddziaływanie dwu stron – odbiorcy i tekstu przekazu. W przypadku tekstu Zawady banał treściowy nakazuje określić ten przykład mianem parodii, kpiny z rzeczywistości z coraz większą częstotliwością posługującej się uproszczonymi formami przekazu typu test, psychozabawa, ankieta itp. (taka też interpretacja i tak nie jest w stanie uratować go od zarzutu grafomanii). To dobrze nam wszystkim znana gra, w której „jeden ruch wymusza kolejne. W zależności od tego, jakie będą te następne posunięcia, różny będzie udział historii, w której przyjdzie nam uczestniczyć”¹³:

Piątek.

Paweł jest już po czterech piwach i setce

Na dysce w remizie jest już sporo ładnych dziewczyn

Z okolicznych wiosek

Wśród nich najbardziej oblegana Beata z Brzegu

¹¹ Patrz: R. Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, przeł. J. Gondowicz, Korporacja Ha!art, Kraków 2008; oraz R. Queneau, *Cent Mille Millions de Poemes*, Gallimard, Paris 1961.

¹² T. Miczka, *Nowoczesność jako konieczność bycia ponowoczesnym (Differentia specifica dzisiejszej komunikacji społecznej)*, [w:] *Nowoczesność. Materiały z X Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów*, red. M. Tramer, A. Bąk, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2000, s. 51.

¹³ T. Pękala, *Wirtualne światy słowa i obrazu*, [w:] *Pamięć – miejsce – obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997, s. 98.

*Czy sądzisz że powinien
wypić jeszcze jedno piwo
Jeżeli tak przesuwasz się na dwójkę
Może jednak ma podejść i zagadać
Jeśli się zgadzasz z drugą możliwością
szukaj 3*

*2
Po piątym piwie Paweł jest już zmęczony
Idzie położyć się spać
Jeśli wybrałeś ten wariant
to już koniec
Paweł obudzi się rano na kacu
wkurwiony że nie wykorzystał sytuacji*

*3
Paweł przedziera się przez tłum osilków
Kilku bardziej przyjaznych radzi mu
żeby poszedł się napić
Jeżeli myślisz że posłucha ich rady
przesuwasz się na 2
Jeśli brnie dalej to 4
[...]*

[F. Zawada, *Dyska (psychozabawa)*; *Bóg Aldehyd*]

W tekście Zawady tak, jak w przypadku gry komputerowej, najistotniejszy czynnik stanowi możliwość wyboru, od którego uzależniona jest każda (ostateczna) wersja gry. Jednocześnie wybór jest pozorny, nie może bowiem przekroczyć pewnej, ściśle określonej liczby. Pochodzący z tomu „Tanero” wiersz Barana o tym samym tytule w całości skonstruowany został z fragmentów. Współtworzą go tytuły utworów w tymże tomiku zawartych. Mógłby on właściwie z powodzeniem pełnić funkcję spisu treści (umieszczony zresztą został jako ostatni, przy czym w tomiku brak właściwego spisu), gdyby nie pewne starania autora. O tym, że ów zbiór tytułów pomyślany został i włączony do tomu nie jako spis treści, lecz jako samodzielny utwór świadczy kilka dokonanych przez poetę zabiegów formalnych. Mamy tu do czynienia nie tyle ze zwykłym wyliczeniem, co z próbą nadania wymienionym tytułom nowych treści, wprowadzenia ich w systemy zdaniowe, zorganizowania w nowe całości znaczeniowe czy to poprzez wprowadzenie różnorodnych znaków interpunkcyjnych, wykładników podziału na strofy, czy też wskutek zastosowania przerzutni rozbijającej znane już czytelnikowi po lekturze całości związku wyrazowe:

TANERO – PLAN OGÓLNY, ZARYS SCENARIUSZA: WIDZI MI SIĘ MIŁOŚĆ, WARIANT NIE DO PODROBIENIA, MĘSKIE SPRAWY: CIEN, CIAŁO, WODA I WINA, KARTOFLANY ARYJCZYK Z ZIMNYM JAMNIKIEM.

NAPRZECIWKO SŁODKA SZTUKA MIMESIS POŚRÓD PLUSKANIA UPŁYWAJĄCEGO CZASU: TAK I NIENATURALNOŚĆ, NIE PAMIĘĆ, NIE WYSŁANA ODPOWIEDŹ NA ANKIETĘ.

KATALOG ZDARZEŃ DO WYKONANIA: BRUDNO MISTYCZNA RELACJA, PLEBISCYT NA PRZEBÓJ Z NOTATNIKA MORFEINISTY.

ROLE, ZASADY PORUSZANIA SIĘ – TO PROSTE: PLANE, TURBA, POTOP, ŚMIERĆ.

KLIMATY Z PRZESZŁOŚCI – LEGNICKI SAPIENS JAK SIĘ PATRZY, TAINETO PO CZĘŚCI.

PO WSZYSTKIM – ŹRÓDŁA.

[M. Baran, *Tanero – po części po wszystkich; Tanero*]

Wiersz ten to nie tylko zarys scenariusza, ale również pewien rodzaj mapy pojęciowej. Jego sieciowa wersja mogłaby z powodzeniem stanowić baner hipertekstu, „funkcjonować jako tekst gatunku e-fiction. W pliku znajdowałby się tylko spis treści będący w tomie samodzielnym utworem literackim „Tanero – po części po wszystkim”. „Klikalibyśmy” interesujący nas tytuł (słowo) i odczytywalibyśmy pożądaną tekst [...]. Tanero [...] mogłoby również stać się komputerową grą planszową”¹⁴.

Simulacrum na papierze? Poetyckie imitacje gier komputerowych

Wśród szczególnego rodzaju poetyckich nawiązań do rzeczywistości multimedialnej wymieni można eksploatację przez poetów schematów gier komputerowych, co skutkuje możliwością zaliczenia utworów poetyckich tego typu do pewnego rodzaju zwielokrotnionej symulacji (swoista symulacja symulacji, wiersz symulujący grę komputerową, będącą najbardziej wyrazistym przykładem symulacrum, w którym zlikwidowana została wszelka referencyjność, a rzeczywistość istnieje jako sztucznie odtworzona w systemach znakowych). Pomysłowość twórców okazuje się tu wręcz zaskakująca, a punktem wyjścia staje się nie tylko, jak można byłoby się spodziewać, scenariusz, na którym oparta została fabuła gry, lecz wszelkie pozostałe elementy multimedialnego produktu, czyli m.in. opis grafiki, dźwięku, animacji, oraz składniki ostatecznej – przeznaczonej dla masowego konsumenta – wersji, np. wszelkiego rodzaju gadżety typu mapa, opis i strategia gry (tzw. solucje), a nawet foldery reklamowe. Na pakiet stanowiący ostateczną wersję komputerowej gry składa się szereg komponentów, „kompleksowość przekazu wzmacniana jest dodatkowo przez zestaw przedmiotów-fetyszy towarzyszących grze: do dyskietek lub cartridge’ów dołączane są zwykle mapy, plany i wykorzystujące ikonografię gry barwne opisy zasad poruszania się w fikcyjnym świecie elektronicznej symulacji, których zadaniem jest przedłużanie gry poza jej rzeczywiste ramy”¹⁵. Tak też w oparciu o popularny schemat interaktywnej gry zręcznościowej – symulacji jazdy samochodem, z możliwością wyboru wariantów w postaci walki wręcz oraz ulicznej strzelaniny konstruuje swój wiersz Paweł Marcinkiewicz. Autor powstrzymuje się od wartościowania, prezentując możliwości komputerowego cuda z dystansu chłodnego obserwatora stwarzającego pozory, iż w niektórych momentach daje się porwać emocjom wytrawnego komputerowego gracza. Jedyнным elementem mającym znaczenie zdecydowanie wartościujące jest tytuł utworu. „Crack”, bowiem – jak czytamy w źródłach – to rodzaj narkotyku, heroiny do palenia:

*Ten nowy przebój virtual reality,
który właśnie prezentujemy,
dostarczy państwu niezapomnianych wrażeń
z miasta Babylon; pierwsza wersja
pozwala uciekać samochodem
przez wąskie ulice, byle dalej, na osłep,*

*w międzygalaktyczną pustkę:
krótka prosta, pisk opon, zakręt o*

¹⁴ J. Orska, *Tanero, czyli fikcja komunikacji*, *Kresy* nr 1 (37), 1999, s. 171.

¹⁵ A. Pitrus, *Kontrolowanie iluzji, iluzja kontroli*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1994, s. 174.

*dziewięćdziesiąt stopni; w drugiej wersji,
tylko dla amatorów brutalnych pojedynków,
przyłączają się państwo do mafii
i ścigają uciekający samochód; w trzeciej,*

*zostają jednym z agentów
biegnących przy krawężnikach;
gdy tylko na ulicy coś się poruszy
należy stanąć w rozkroku, sięgnąć do kabury
i oddać kilka serii; my jednak stanowczo
polecamy uciekający samochód;*

*początkującym radzimy jechać
w prawo i naprzód, aż do krawędzi rampy,
potem przez wyrwę w stalowym
ogrodzeniu; proszę uważać na ścianę;
wsteczny i gaz do dechy;
gdy ktoś nadchodzi, najlepiej*

*zwolnić i pochylić głowę,
następnie powoli ruszyć...
chyba że, jak teraz, zabraknie benzyny;
mogą państwo być Keisim,
który uderza pięścią w kierownicę,
Tomem Riffem, który upuszcza nabitą lufkę,*

*wreszcie Paulem martinem,
młodzieńcem z antypodów, który kładzie się,
zalany łzami, na tylnym siedzeniu;
to jeszcze nie koniec, prosimy
nie odkładać joysticków,
jeszcze pojawi się cień, przenikający*

*wszystkie rzeczy, przechodzący przez
czaszkę, w głąb myśli, do samego
rdzenia jaźni; jeszcze za przednią szybą
pocieszny, biały duszek –
arcydzieło naszych grafików –
wzleci ku niebu i radio zacznie rzezić*

*marsz żałobny; jeszcze spiker obwieści
nieco melodramatycznym tonem
„gratuluje Keisi!” albo: „brawo Tom Riff!”
albo: „wiwat Paul Martin! –
zabrakło ci zaledwie stu punktów, aby
przejeść na kolejną planszę...*

[P. Marcinkiewicz, *Crack; Świat dla opornych*]

Warto odczytać wiersz Marcinkiewicza jako próbę obalenia jednej z najatrakcyjniejszych granic – granicy między niepokojem a przyjemnością¹⁶. To relacja będąca jednocześnie reklamą gry z wszelkimi służącymi perswazji chwytami, a więc konglomeratem określeń pozytywnie wartościujących operujących kategoriami

¹⁶ Por.: G. Skirrow, *Piekielna wizja: analiza gier wideo*, przeł. A. Kołodyński, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1994, s. 262.

„nowości”¹⁷, bezpośrednimi zwrotami do potencjalnego adresata-nabywcy-konsumenta¹⁸, a przede wszystkim elementami budującymi typową akcję sensacyjną¹⁹, a wszystko to, oczywiście, opatrzone szczegółowym instruktażem postępowania. W roli dodatkowych gadżetów można spodziewać się sensorów ruchu, stereoskopowych okularów, stereofonicznych słuchawek czy też układów oporowych stymulujących odczucia dotykowe, tym bardziej, że sam wiersz sugeruje wykorzystanie podobnych rozwiązań²⁰. Marcinkiewicz stworzył wiersz charakteryzujący się nadzwyczajną wręcz dbałością o szczegóły, wysoką wiernością w kopiowaniu przedmiotu odniesienia. Schemat oparty jest na interaktywnym wzorcu. Zachowane zostały pozory wolności wyboru, użytkownik ma do dyspozycji szereg wersji, z których może wybrać najlepiej odpowiadającą jego indywidualnym upodobaniom.

Slogan reklamowy w wierszu współczesnym. Cytaty z rzeczywistości

W wierszu Pawła Marcinkiewicza zastosowane zostały liczne s frazeologizowane związki wyrazowe oraz nazwy własne produktów spopularyzowanych przez reklamę:

*Jedno jest pewne, jesteś tu, pośród fabryk
żarówek i kineskopów świecących długo
po zbombardowaniu miasta, które ponoć
ukrywało rebeliantów. Odmechacony,
intensywnie owocowy. ale czy było warto?*

*Krzepnie krew, a jesienią
drogie Omo krzepi za mniej,
i nie ma na to rady, [...];
można jedynie chrupać neoangin
albo myć pół główki w zwykłym szamponie.
pół w śpiewnym nurcie Missouri,
między jednym a drugim
obrotem luny, w tej najpiękniejszej chwili poranka.*

*Tedy nie próbuj wracać do groty początku,
skąd przyszli tamci, [...].
Powtarzaj dalekie imiona Ariel, Polo, Benetton,
aby pamięć stała się jeszcze bielsza:
zabijaj zarazki i zabezpiecz przyszłość.
a wysłańcy bogów nagrodzą cię
bombową wiadomością;
w godzinie twojej śmierci – zdrapka.
ponadto, wow, wkrótce znajdziesz się w kinach!*

[P. Marcinkiewicz, *Przesłanie Pana Propera; Świat dla opornych*]²¹

Oprócz haseł reklamowych wykorzystanych w tekście w oryginalnym brzmieniu np. w postaci wyliczenia („Ariel, Polo, Benetton”) mamy tu do czynienia z różnego typu modyfikacjami, do których zaliczyć można kontaminacje („Omo krzepi za mniej”),

¹⁹ Pościg za uciekającym przez ulice miasta samochodem, uliczna strzelanina.

²⁰ „Prosimy/ nie odkładać joysticków,/ jeszcze pojawi się cień, przenikający/ wszystkie rzeczy, przechodzący przez/ czaszkę, w głąb myśli, do samego/ rdzenia jaźni”.

²¹ Podkreślenia i pogrubienia zmodyfikowanych sloganów reklamowych pochodzą od autorki.

wymianę członów związków s frazeologizowanych („aby pamięć stała się jeszcze bielsza”), użycie rozpowszechnionych w języku reklamy, bezpośrednio perswazyjnych, rozkaznikowych zwrotów do adresata („nie próbuj wracać”, „powtarzaj [...] imiona Ariel, Polo, Benetton”, „zabijaj zarazki”, „zabezpiecz przyszłość”). Wprowadzanie w strukturę sloganów rzeczowników abstrakcyjnych typu „pamięć”, „śmierć”, nieobojętnych semantycznie, zawierających powszechnie utrwalony, stały ładunek emocjonalno-znaczeniowy sprawia, iż efekt końcowy ponownie okazuje się groteskowy („aby pamięć stała się jeszcze bielsza”, „w godzinie twojej śmierci – zdrapka”).

W utworze poetyckim wykorzystującym slogan reklamowy wspomniany slogan percypowany jest jak symbol, ikona, w związku z czym jego znaczenie zostaje skondensowane, a proces dekodowania przebiega znacznie szybciej. Można by rzec, iż proces interpretacyjny zostaje skrócony i nie polega na czynności dwuetapowej, czyli najpierw na uświadamianiu sobie warstwy powierzchniowej, a następnie na przechodzeniu do warstwy głębszej, lecz biorąc pod uwagę, iż odbiorca obcuje ze sloganem – a więc znanym już sobie związkiem wyrazów – na specyficznym uśrednianiu, czyli jednoczesnym dekodowaniu warstwy powierzchniowej i głębszej, a następnie na percypowaniu znaczenia uśrednionego, czyli sprowadzonego do najogólniejszego znaczenia reprezentatywnego dla danego sloganu (dajmy na to, hasło – „peugeot to czysta przyjemność” zredukowane zostaje do informacji oznaczającej markę samochodu oraz przyjemność, co w konsekwencji oznacza po prostu dobra konsumpcyjne).

Slogany przywoływane i wprowadzane są w kontekst poetycki zwykle z pełną świadomością znaczenia, jakie ze sobą niosą. Nie może być mowy o byciu jedynie prostym nośnikiem treści wiersza, gdyż oprócz znaczenia wynikającego z idiomatycznego sensu sloganu, każdorazowo mamy tu do czynienia z pewną grupą sensów dodatkowych, które – najogólniej rzecz ujmując – można byłoby umiejscowić w przestrzeni dystansu pomiędzy treścią, jaką wnosi ze sobą slogan, a tym, co związane jest z ogólnym sensem konkretnego utworu poetyckiego. Krótko mówiąc, autor – wprowadzając w obręb wiersza językowy slogan reklamowy – zdaje się tym samym zwracać na niego szczególną uwagę, ujmując go niejako w podwójny cudzysłów: mało tego, iż podstawowe znaczenie sloganu nie wynika ze znaczenia poszczególnych komponentów stanowiących jego budulec, ale znaczenie sloganu nie będzie tu równoznaczne ze znaczeniem idiomatycznym. Jednym słowem – znane z reklamy hasło nie oznacza afirmacji, lecz nakazuje zaliczyć produkt (wymieniony desygnat) do treści, które najprawdopodobniej zostaną zdyskredytowane. Tekst, w którym zostały wykorzystane językowe slogany reklamowe, staje się więc jednocześnie tekstem podwójnie zagęszczonym, tekstem, którego semantyka ulega podwójnej intensyfikacji, natomiast kodu językowego, z którego utworzony został slogan, nie wystarczy po prostu odkodować, lecz należy jeszcze dodatkowo całkowicie zmodyfikować jego znaczenie, czyli, stosując zabieg odwrócenia sensów, odczytać je wspak²².

Dzieło poetyckie: dzieło medialne

Omówione wyżej zjawiska dowodzą, iż nowe media wpływają na współczesny tekst poetycki w tak silnym stopniu, iż nie tylko uzasadniona, ale wręcz potrzebna w opisie teoretycznoliterackim okazuje się kategoria „medialności tekstu poetyckiego” i to w odniesieniu do najbardziej tradycyjnej postaci wiersza – wiersza zapisanego na

²² By zapoznać się z interpretacją wiersza – zob.: B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 167-169.

kartce papieru. Przestaje też brzmieć absurdalnie pytanie o to, czy poezja może zawierać w sobie element pozajęzykowy, gdyż w obrębie wiersza – utkanego z języka – przemawiać do odbiorcy zaczynają elementy (momenty) pozajęzykowe. Zaznaczyć należy również, iż proces, który obserwujemy, nie stanowi jedynie prostego powtórzenia zaistniałych już w historii literatury zjawisk (jak ruch futurystów, poezja konkretna itp.), ale zjawisko nowe polegające na upodabnianiu medium języka (zapisanego w postaci druku) do kanałów innego typu oraz mechanizmów działania urządzeń z owymi mediami sprzężonych, a także rhizomatycznych struktur hipertekstowych.

Poezja współczesna staje się hipertekstualna, kłączowata, jej lektura winna być więc w związku z tym w naturalny sposób nielinearna, analogiczna lub upodabniająca się do nawigowania, odbioru miejscowego, gdzie istotna jest nie tylko treść, ale i forma, i to forma rozumiana nie tylko w sposób tradycyjny – jako konstrukcja, budowa itp., ale konstrukcja, budowa oraz dodatkowy element wykraczający poza warstwę tekstową i formalną, sprowadzający się do ikoniczności, miejscowych rozbłysków, epifanii pojedynczych ikon przenoszących odbiorcę w znajdującego się w trakcie procesu lektury wprost ku rzeczywistości pozatekstowej.

Współczesna poezja „świadczy” o rzeczywistości. Jest jej dowodem. Będące od wielu lat marzeniem prozaików ambicje przedstawienia świata spełniają się właśnie w liryce. Doszło w związku z tym do przesunięcia kilku co najmniej punktów ciężkości. Dawne, rzec można tradycyjne pytania stawiane pod adresem poezji, pytania o misję poety i poezji, wydają się w kontekście zaistniałych zmian niezbyt adekwatne. Poezja niekoniecznie chce być dzisiaj utożsamiana z krzykiem duszy oraz służebnicą ludzkości. Zamiast pojęcia misji winniśmy używać kategorii funkcji i funkcjonalności. Stan ten prowadzi do konieczności zmiany sposobu myślenia o współczesnej wypowiedzi poetyckiej w kategoriach przekazu, w którym dominuje funkcja estetyczna (czy też estetyzująca), zacząć natomiast dostrzegać w niej formę pokrewną quasi-dokumentowi. Poeci za pośrednictwem wiersza podejmują próbę zarejestrowania (utrwalenia) rzeczywistości w niemal fotograficznej postaci, w postaci, w jakiej dostępna jest poznaniu i doświadczeniu każdego jej uczestnika. Poezja chce dokumentować świat. Językiem tego świata zaczęła się więc w tym celu posługiwać. Jej język staje się tubą przenoszącą czytelnika ku rzeczywistości.

Uzyskany obraz poezji współczesnej odpowiada koncepcji poezji i poetyckości nakreślonej przez Derridę. Zmediatyzowana poezja współczesna to jeź, który przerósł niejako sam siebie, mutując i przeobrażając się w formę zwróconą do siebie („doskonale bliską sobie”), ale jednocześnie wczepioną kolcami w tkankę rzeczywistości.

Czy wiersz jest więc dzisiaj dziełem sztuki? Jeśli wziąć pod uwagę Roberta Escarpita koncepcję dzieła literackiego „podatnego na zdradę”²³ czy też koncepcje dzieła otwartego Umberto Eco²⁴ – niewątpliwie, tak. Uwzględniając i łącząc niejako wymienione teorie, literackie dzieło sztuki można byłoby zdefiniować jako dzieło tekstowe w dużym stopniu otwarte, podatne na zdradę, czyli dopuszczające wielość interpretacji przy założeniu, iż żadna z interpretacji nie wykracza poza obszar pola semantycznego wyznaczanego przez poszczególne komponenty (płaszczyzny) dzieła (formalną warstwę budowy i kompozycji, warstwę werbalną, warstwę tropów literackich, czy inne warstwy – istotne dla jednorazowej sytuacji artystycznej), czyli nie staje się nadinterpretacją.

²³ R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, [w:] A. Mencwel, red. *W kregu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. Tom. I. Warszawa 1980, s. 234.

²⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 2008.

Poezja jest więc fenomenem, bo, mimo iż wczepiona w rzeczywistość, rozplywa, rozmywa się w niej, jednak nadal wyodrębniana (jak hipertekst, który, by można było o nim mówić, każdorazowo musi być wyodrębnialny z rhizomatycznej internetowej sieci), osobna, zauważalna stanowi dzieło sztuki poetyckiej. Dzieło w coraz większym stopniu medialne.

Roman Bromboszcz

Pewne przejście przez granicę między etyką i teorią chaosu

I

W niniejszym tekście poświęcę uwagę kulturze indywidualnej, inaczej mówiąc, kulturze jednostki, kulturze świadomości. Nie oznacza to, że zawarte tutaj rozważania nie mają znaczenia dla zbiorowości. Tak nie jest. Niemniej, droga, jaką będzie zachodził transfer wiedzy pomiędzy zaproponowaną teorią, a rzeczywistością społeczną, powinna wychodzić od jednostki i kierować się w stronę środowiska, w tym, środowiska ludzkiego, mając ciągłe oparcie w jednostkowej jaźni. Jest to kluczowe dla głoszonego przeze mnie podejścia. Jednostka tworzy jedność ze światem, jedność, która powstaje dzięki drodze, która biegnie w sieci, która jest labiryntem.

Czym jest droga z punktu widzenia jednostki? Na ile silna jest opozycja między drogą pokonywaną przez stopy lub środki transportu a drogą wewnątrz świadomości? Chciałbym skorzystać z dwóch tradycji filozoficznych przy badaniu tych pytań. W pytaniu o drogę skorzystam z pomocy taoizmu, a dokładnie z tekstu *Droga Lao Tsy* oraz z *Księgi Przemian* znanej również pod nazwą chińską *I Cing*. Oprócz tych odniesień spróbuję wykorzystać projekt fenomenologii Edmunda Husserla do nieco odmiennych celów aniżeli pierwotnie przez niego zamierzone. Jak wiadomo, jego wysiłki skierowane były ku temu, by wypracować naukowy typ wiedzy pewnej pozwalający na uprawomocnienie epistemologii oraz wiedzy nauk szczegółowych. Innymi słowy jego pomysł dotyczył podstaw poznania i meta teorii mającej wypracować fundamenty dla badań wewnątrz psychologii, językoznawstwa, matematyki, przyrodoznawstwa itd.

Moje wysiłki będą szły w tę stronę, by z fenomenologii stworzyć projekt egzystencjalny, idąc śladem Martina Heideggera, ale również estetyczny, tak jak tego zarys zaproponował Maurice Merleau-Ponty. Łącząc obydwie perspektywy i odnosząc egzystencjalizm do życia wewnętrznego, za najważniejszy moment fenomenalny uznaję „bycie-w-strumieniu-świadomości”, a więc, stan, w którym dokonuje się przeglądanie treści wewnętrznych i przyglądanie się życiu wewnętrznemu. Jednakże, jak zakładam, ten zwrot w stronę świadomości nie ma mieć na celu dotarcie do istoty pewnych pojęć. Jego celem będzie porządkowanie siebie, przeglądanie siebie, a więc,

przeoglądanie wyobrażeń, wspomnień, projekcji oraz tego wszystkiego, co możemy wyodrębnić w strumieniu świadomości. Będą to również powtórzenia, ponawianie tego, co doznane oraz projektowanie siebie wobec innych i wobec swojego otoczenia. Do perspektywy fenomenologicznej dołączę rozważania dotyczące drogi oraz granicy, przy czym to ostatnie pojęcie zinterpretuję, korzystając m.in. z teorii chaosu.

Jakie znaczenie ma dla etyki zorientowanie badań filozoficznych na strumień świadomości? Uważam, podobnie jak Spinoza w *Etyce*, że rozgraniczenie na dobro i zło nie ma reprezentacji w rzeczywistości obiektywnej. Ta sama rzecz wzięta z otoczenia może raz być dobra, innym razem zła. Ta sama rzecz może być jednocześnie zła, dobra i neutralna.¹ Zło i dobro to reprezentacje, inaczej mówiąc, wzruszenia naszego umysłu wywołane ze względu na styk naszego poznania, zmysłów ze środowiskiem, w jakim istniejemy, przebywamy i przeżywamy. Rozróżnienia na wartości mają swoje źródło w życiu wewnętrznym i z niego czerpią siłę.

Powstaje w tym miejscu ważne pytanie: w jaki sposób należy domagać się przejawiania się wartości w społeczeństwie, danym egzystencji, społecznym otoczeniu. Uważam, że wnioski dotyczące dobra i zła należy odnieść do innych naczelných wartości. To samo, co powiedziane zostało o dobru i złu, należy powiedzieć o sprawiedliwości, pięknie, a być może także, by być konsekwentnym, o prawdzie. Każda z wymienionych wartości, by zostać ustanowiona potrzebuje oceny, a ocena nie może być sformułowana poza podmiotem. W takiej perspektywie wartości stają się momentami bycia w drodze.

W doskonałej pełni, którą równoważę z pustką, granice znikają. Czy jest tak, że, gdy granice przestają się jawić, ustaje droga? Nie doszedłem do tego momentu, więc nie mogę tego stwierdzić. Gdybym tam dotarł, również nie byłbym w stanie tego wyznaczyć, ponieważ, by można było to uczynić, przedmiot wypowiedzi należałoby wyodrębnić od reszty. Tę sytuację opisują słowa Lao Tsy: „Ci którzy wiedzą, nie mówią. Ci którzy mówią, nie wiedzą”.² Innymi słowy, droga prowadzi w stronę bezgraniczności, pełni ponad podziałami, a na jej końcu znajduje się coś, o czym nie można niczego powiedzieć. Sytuacja ta przypomina jedną z tez Ludwiga Wittgensteina: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”³.

Niemniej, stoimy na rozstaju dróg. Konferencja, spotkanie intelektualistów mające na celu dialog oraz wspólna publikacja są rozstajami. Stoimy na przecięciu różnych ścieżek i szukamy śladów.⁴ Kierunkowskazem jest pytanie. Dobrze postawione pytanie wyklucza sensowność pewnych śladów, a pewne z nich ujawnia nam jako drogowskazy dalszej drogi. Moje zapytanie kieruję w stronę sposobów rozgraniczenia granic. Pytam o graniczność samej granicy. Pytam, w jaki sposób skonceptualizować granicę, by dotrzeć tam, gdzie zamierzam, do miejsca, gdzie granica ujawnia się również jako fraktal, samopodobna figura. Zaproponuję pewną, dość skromną klasyfikację granic i odniosę ją do przykładowych, filozoficznych zastosowań. Wskazana klasyfikacja jest alternatywą dla matematycznego rozumienia granicy jako tego, do czego asymptotycznie zmierza funkcja.

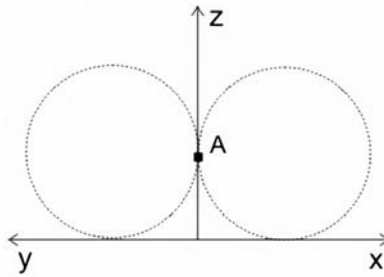
Wyróżniam pięć typów granicy, nie roszcząc sobie w tym względzie praw do twierdzeń o zupełnym ich wyliczeniu. Pierwszy ze wskazanych typów to granica

¹ Baruch Spinoza, *Etyka* [w:] *Traktaty*, tłum. Ignacy Halpern-Mysłicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2000, s. 590.

² Lao Tsy, *Droga*, tłum. Michał Fostowicz-Zahorski, Rękodzielnia „Arhant”, Wrocław 1992, s. 62.

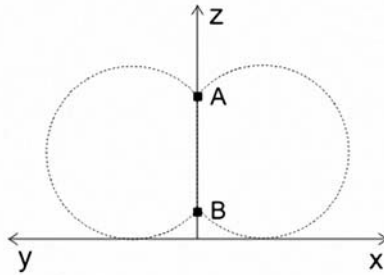
³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 83.

⁴ Jacques Derrida, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 74-75.



Rys. 1

w punkcie. Na załączonym schemacie widać trzy osie (x, y, z) oraz dwa obszary zamknięte w okręgi, które stykają się ze sobą w punkcie A. Jest to sytuacja analogiczna do dualizmu Kartezjańskiego, gdzie duch i materia stykają się ze sobą w jednym miejscu, ludzkim mózgu, mówiąc dokładniej, w szyszynce. Obydwie substancje komunikują się ze sobą poprzez ten organ i poprzez niego uzgadniają ze sobą porządek mechaniczny z myślowym, geometryczny z intelektualnym.

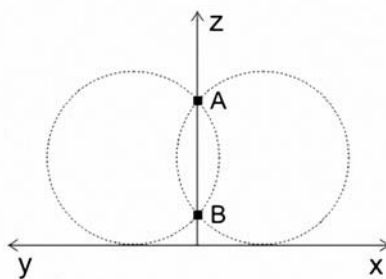


Rys. 2

Drugi typ granicy nazywam granicą z odcinkiem, inaczej mówiąc, granicą odcinkową, granicą ze wspólnym odcinkiem czy też jeszcze inaczej, granicą ze stycznią, której część jest wpisana w obwód pola. Ten typ granicy symbolizuje wspólną przestrzeń jednego wymiaru, która należy zarazem do pola po lewej stronie, jak i do pola po prawej stronie. W filozofii ten typ granicy wykorzystany został przez Spinozę w jego doktrynie dwupostaciowego monizmu. W jego podejściu to samo bóstwo, inaczej mówiąc Absolut, stworzenie którego istotą jest istnienie etc., posiada nieskończoną ilość sposobów przejawiania się, przy czym ludzki sposób poznania pozwala zrozumieć i doznać tylko dwa z nich, myślowy i geometryczny.⁵ Każda jednostka ludzka oraz Ziemia i Kosmos przejawiają się pod tymi dwoma aspektami jednocześnie.

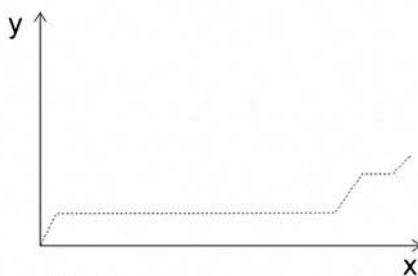
Trzeci typ granicy nazwę granicą z częścią wspólną. Określa ona taki stosunek między odseparowanymi polami, który zakłada również wspólne pole, wspólne współwystępowanie i zniesienie opozycji. Takiego typu granice obowiązują w filozofii Hegla. Biorąc pod uwagę to, w jaki sposób ustanawia on granicę między materią i duchem, szczególnie między przyrodą, a ideą, która jest dla niej wzorem, dostrzegamy, że chodzi tu właśnie o taki typ granicy, granicę która opiera się na

⁵ Baruch Spinoza, tamże, s. 500-502.



Rys. 3

zniesieniu, przekroczeniu, a mimo tego zachowuje podział na dwie odrębne dziedziny, dwa odrębne byty, dwie substancje. Idea poprzez negację tworzy przyrodę, którą przenika po to, by w procesie ewolucji⁶ samodoskonalic się i obracć za cel to, co duchowe. Dziedziny pojęcia i przypadku, rozumności i bezwładności łączą się ze sobą, choć nie mieszają zupełnie.



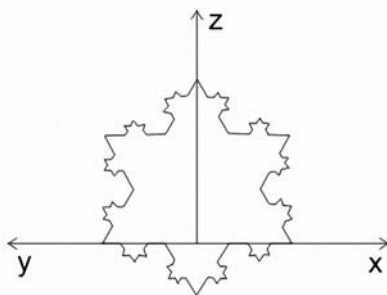
Rys. 4

Czwarty typ granicy nazwę granicą o linii krzywej. Na wykresie narysowałem krzywą wychodzącą z początku układu współrzędnych x i y . Takie wykresy pojawiają się często w celach ukazania dynamiki rozwojowej danego zjawiska, dajmy na to wzrostu populacji na danym obszarze. W swoich dociekaniach takiego typu wykresy odnoszę do transformacji zachodzących w kulturze, dotyczących przejść między trzema wielkimi okresami kultury, archaicznością, nowoczesnością i ponowoczesnością. W tym wypadku krzywa symbolizuje przyrost instytucji i ról, jakie pełni człowiek. Widzimy trzy skoki. W tym przykładzie symbolizują one trzy przejścia. Mówiąc bardzo skrótowo, są to przejścia pomiędzy oralnością i magią a pismem i religią, a dalej, między dwoma ostatnimi a reklamą jako instytucją i elektrycznością jako medium.

Ostatni z wymienionych typów to granica fraktalna, granica samopodobna, modułowa, opierająca się na linii krzywej, przy czym linia ta posiada podobieństwo, które dotyczy jej samej. Granica ta się samopowielia, powtarza swój wzór w coraz mniejszej skali, dążąc do nieskończoności. Narysowana tu figura to tak zwana Śnieżynka Kocha.⁷ Powstaje w wyniku wykonania serii kroków. W pierwszym narysowany zostaje trójkąt, w drugim środkowe części boków trójkąta zostają usunięte i w ich miejsce wstawiany jest trójkąt trzykrotnie mniejszy od początkowego.

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyklopedia Nauk Filozoficznych*, tłum. Światosław Florian Nowicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990, s. 264.

⁷ Jacek Kudrewicz, *Fraktale i chaos*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2007, s. 13, s. 43.



Rys. 5

Trójkąt ten pozbawiony jest podstawy i bokami łączy się z linią największego trójkąta. Ten sam proces, który dotyczył największego trójkąta, w kroku trzecim, dotyczy dostawionych w kroku drugim trójkątów. Są one uzupełniane o kolejne, trzykrotnie mniejsze od nich trójkąty. Taki proces poprzez iterację powtarza się w nieskończoność.

Ten typ granicy chcę odnieść do działania etycznego, działania w drodze, działania wewnątrz labiryntu. Ukazuje on, że odpowiedni fragment granicy zawiera informację o jej nadrzędnej strukturze, inaczej mówiąc, odpowiednie fragmenty są nośnikami wiedzy o większych nadukładach. Granica samopowiała się, co oznacza, że pomimo swojej skomplikowanej budowy, przejawia wewnętrzny porządek, ukryte piękno, immanentną harmonię. Sugeruję, że taka granica symbolizuje granicę, jaką tworzymy, poruszając się po drodze, jaką jest labirynt, jakim jest sieć, o której w dalszej części tekstu. Zanim to nastąpi, wprowadzę symbol drogi.



Rys. 6

Przypomnijmy sobie, jak wygląda symbol drogi. Jest to okrąg podzielony linią krzywą na dwie części, z których każda zawiera małą cząstkę symbolizującą jej przeciwność, to znaczy część sąsiadującą. W tym symbolu posłużono się nie tylko geometrią, ale także estetyką. Różnice, jakie występują, wynikają z opozycyjnej konfrontacji barw. Skomentuję ten symbol, odnosząc go do wskazanych wcześniej wartości. Jeśli potraktować wartości jako pola tej figury, płynie z tego taki wniosek. Zarówno sprawiedliwość, jak i piękno, dobro, a nawet prawda nie mogą przejawiać się poza swoimi opozycjami, niesprawiedliwością, brzydotą, złem i kłamstwem. Bez nich byłyby niezrozumiałe i nie mogłyby stanowić możliwego do wyodrębnienia

celu człowieka. Znamy ten pogląd z filozofii Heraklita z Efezu. Jednak w tym symbolu zawiera się coś więcej aniżeli konfrontacja przeciwieństw.

Omawiany symbol wnosi do obrazu ciągłej zmiany pewną innowację. Nie tylko opozycje siebie zakładają po to, by móc istnieć, to znaczy być zrozumiałym i możliwym do oceny. Opozycje zawierają siebie nawzajem. W pewnej mierze, uczestniczą w sobie. Nie jako część na granicy stycznej (rys. 2), ale na zasadzie przeniesienia części w pole przeciwne. Do pewnego stopnia powstała w ten sposób granica przypomina fraktal. Pójdziemy zaraz dalej, wzmacniając tę analogię. Zatrzymajmy się jednak jeszcze na moment, by spostrzec, że przedstawiony tu symbol, jeśli potraktować go jako granicę, ma w tym wyższość nad granicą w punkcie i granicą w odcinku (Rys. 1, 2), że posiada równowagę. Tylko granica z częścią wspólną równoważy do pewnego stopnia strony. Omawiany symbol równoważy strony silniej, w pewien sposób kontrując je.



Rys. 7

Przejdźmy do sedna tego przejścia. Wzmocnijmy analogię między drogą i chaosem deterministycznym. Zamiast cząstki symbolizującej przeciwieństwo w części, wstawmy cały symbol. Wprowadźmy w ten sposób samopodobieństwo. Jaka jest mądrość tej nowej figury? (Rys. 7) Można przedstawić ją w następujący sposób. Pewne części drogi zawierają drogę w całości. Pewne okresy czasu symbolizują cały pozostały czas. Pewne pola świadomości zawierają w skrócie obraz całości dynamicznych napięć, w jakich pozostajemy z innymi w otoczeniu. Konflikt dobra i zła przenosi się z poziomu na poziom, dotykając coraz mniejszych szczegółów, które w kolejnych krokach urastają do dużych rozmiarów.

Zaproponowana figura sugeruje, że równowaga duchowa jest procesem ciągłego odsyłania z poziomu na poziom, z perspektywy szerszej w węższą, bez możliwości zamknięcia granicy między opozycjami. Taki wniosek sugeruje, że droga się nie kończy. Można jedynie pragmatycznie dokonać cięcia i uznać, że opozycje się ustaliły, a całościowy bilans sił przedstawia się na korzyść lub grozi porażką. Innymi słowy zaproponowana figura jest symbolem otwarcia, niezgłębionej, otchłannej wędrówki między biegunami.

Czy stało się jasne, w jaki sposób dokonuje przejścia pomiędzy etyką i chaosem jako przedmiotem nauki? Czy stał się jasny obraz drogi? Poruszone zagadnienia powrócą ze zdwojoną mocą wtedy, gdy rozjaśni się sposób użycia przeze mnie pojęcia sieć i labirynt. Twierdzę, że droga, szczególnie droga człowieka ponowoczesnego,

prowadzi po labiryncie, który jest siecią. W dalszej części tekstu przyjrze się pewnym założeniom fenomenologii oraz przedstawi teorię sieci.

II

Zatrzymuję się teraz w poszukiwaniu najlepszych rozwiązań dla zarysowywanej teorii umysłu, który jest labiryntem. Chcę poświęcić uwagę drodze w labiryncie oraz granicy między pewnymi jego obszarami, takimi jak wartości, dobro i zło, a także granicy między dziedzinami wiedzy, takimi jak teoria chaosu i etyka. Dlaczego wybrałem fenomenologię na sprzymierzeńca? Powodem jest to, że jest to filozofia kierująca się w stronę świata wewnętrznego, wewnątrz życia świadomości. Jednakże przyglądając się jej blisko, dostrzegam tak dużo rozbieżności między moim projektem, a projektem Husserla, a dalej również Heideggera i Merleau-Ponty'iego, że zastanawiam się, na ile potrzebuję utrzymywać to przymierze.

Prześledźmy ze szczególną skrupulatnością, w jaki sposób określa fenomenologię Husserl w *Ideji fenomenologii*.⁸ Określa ją jako analizę istotową i istotowe badanie w ramach badania czysto oglądowego.⁹ Píše, że „poznanie istotowe kieruje się ku istotom, esencjom, ku przedmiotom ogólnym.” W innym miejscu stwierdza, że fenomenologia jest metodą filozoficzną, która nie czerpie z innych nauk np. przyrodoznawstwa, matematyki, psychologii.¹⁰ Ma ona rozwiązać zagadkę, jak jest możliwe poznanie rozumiane jako transcendowanie ku rzeczom poza świadomością.¹¹ Fakt ten zakładany jest jako oczywisty wszędzie poza filozofią i kognitywistyką.

Fenomenologia jest nauką o fenomenach, przejawach, przedstawieniach, aktach świadomości, w których przedstawiają się przedmioty oraz o tych przedmiotach. Fenomenologia jest nauką o istocie, której podporządkowana jest nauka o istocie poznania. Fenomenologia rozjaśnia, rozróżnia, wyznacza odniesienia, dzieli na części i wyodrębnia momenty. Fenomenologia stara się „dopuszczyć do głosu tylko oglądające oko i wyłączyć przy tym wszelkie splecione z oglądaniem domniemywanie transcendujące, rzekome posiadanie czegoś jako współdanego, wyłączyć to, co współpomysłane i ewentualnie to, co dodatkowo winterpretowane przez dołączającą się refleksję.”¹²

Husserl wielokrotnie zaznacza, że jego podejście jest czyste, absolutne i nie splecione.¹³ W odróżnieniu od niego, zasadniczo ważnym momentem dla mojego przedsięwzięcia są sploty, rozgałęzienia, rozwidlenia etc., co można wydobyć z umysłu, który na mocy redukcji transcendentalnej ma zostać pozbawiony korzeni? Zdaniem Husserla, w umyśle znajdują się wszystkie najważniejsze idee, które ukaza się w momencie analizy transcendentalnej. Wystarczy jedynie zadać jakiś temat, jakiś przedmiot, na przykład wspomnienie czerwonego owocu lub szarego dnia, a umysł oświetli te dane świadomości promieniem idei. Być może. Pomimo tego że mam poważne wątpliwości co do faktu, że w taki sposób, za pomocą oświetlania jednostkowych aktów świadomości, wyłonić można konieczną i niezmienną strukturę umysłu, nie będę starał się zawrócić z drogi wszystkich fenomenologów. Wskażę tylko różnice, jakie widzę między teorią umysłu jako labiryntu a fenomenologią jako teorią poznania.

⁸ Edmund Husserl, *Idea fenomenologii*, tłum. Janusz Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

⁹ Tamże, s. 69.

¹⁰ Tamże, s. 36.

¹¹ Tamże, s. 34.

¹² Tamże, s. 82.

Zacznę od tego, że fenomenologia jest w istocie krytyką poznania. Poza tę krytykę w nieznacznym stopniu wykracza. Innymi słowy, porusza się w obrębie propozycji możliwych struktur świadomości, ale nie podejmuje żadnych badań umysłu. Innymi słowy nie mówi nic na temat tego, jaki umysł jest, a jedynie to, że dla analiz czasu potrzebne są pojęcia protencji i retencji, a dla wyjaśnienia zredukowanego do fenomenu świata ludzkiego, analizy cielesności, której nie uznajemy za fizycznie istniejącą, a tylko za przejaw.

Pierwsza różnica jest taka, że w proponowanej przeze mnie teorii umysłu nie chodzi o wgląd w istoty przeżyć. Husserl stara się nas przekonać, że istoty rzeczy tkwią gotowe do zbadania w umyśle. Skłania nas ku przypuszczeniu, że każdy problem jest rozwiązywalny, trzeba go tylko postawić. Dowolny przedmiot, dowolna idea, dowolna pula problemów, o ile dadzą się przedstawić, dadzą się również oświetlić poprzez gatunki (species) idei obiektywnych. Sprowadzając te zagadnienia do konkretnych zjawisk, spytać można czy dla przejawiania się granicy, dajmy na to, granicy między dwoma państwami, a także granicy między dwoma osobami znajdującymi się w tym samym pomieszczeniu oraz granicy między teorią chaosu i etyką istnieje jedno czy wiele gatunków idei obiektywnych.

Czy Edmund Husserl chce nas przekonać do tego, że człowiek zawsze rodzi się taki sam i bez względu na to, kto go wychowa i gdzie, znał będzie odpowiedzi na wszystkie pytania, o ile skieruje się ze swoimi wątpliwościami do wnętrza? Jeśli tak, nie możemy pozostać głusi na takie zawołanie. Musimy się zgodzić bądź nie. Pomysł wydaje się bardzo obiecujący, jednakże, jeśli śledzić dokonania fenomenologów, nie wydaje się, by dali oni kiedykolwiek receptę na to, w jaki sposób samodzielnie dokonać wglądu, dajmy na to, w problem sztucznej inteligencji maszyny liczącej, sprzężenia zwrotnego, dobra, szczęścia i wielu innych problemów.

Nie uchylam sensowności redukcji fenomenologicznej. Widzę jej sens, jednak nie w twierdzeniu, że to, co się jawi po redukcji, to obszar niezmiennych, obiektywnych idei. Ponadto, uważam za bezcelowe i zupełnie jałowe próby wglądu w przeżycia wewnętrzne w celu wydobywania istot je konstytuujących. Widzę sens we wglądach w zjawiska empiryczne, sytuacje międzyludzkie, wyraźnie postawione problemy. W tych trzech obszarach zarówno redukcja, jak i wgląd ejdetyczny ma sens, przy czym zastrzec trzeba, że to, do czego w ten sposób docieramy, nie jest bezwzględnie obowiązujące, co więcej, trudno powiedzieć czy te wglądy są prawdziwe, a jeśli tak bez zastrzeżeń ich obowiązywalność zrelatywizowana jest do danego układu odniesień.

Innymi słowy, pożyteczne jest odrzucenie przesłanek spoza obszaru, którym się nie interesujemy, redukcja twierdzeń dotychczas przyjmowanych oraz wiedzy z obszaru zdrowego rozsądku. Takie podejście, o ile zostanie utrzymane w ramach wglądu, zawodzi nowatorskim rozwiązaniem problemu, jednak nie będzie ono niekwestionowane, będzie obowiązywało wewnątrz świata, w którym zostało stworzone, a więc dla jednostki, grupy lub społeczności. Poza nimi analogicznego wglądu w przedmiot mogą dokonać inni z innymi rezultatami.

Chciałbym zasugerować, że nie da się o umyśle powiedzieć niczego ciekawego, nie zakładając wcześniej czegośkolwiek o nim. Pomysł Husserla na to, by śledzić czystą świadomość jest niezwykle odważny, przy czym nigdy nie będzie możliwy do wykonania. Świadomość jest zawsze czymś wypełniona. Życie wewnętrzne nigdy nie ustaje. Momentem granicznym dla świadomości jest tylko śmierć i nirwana. Obydwa momenty są wykluczone z ludzkiego życia, nie można ich doświadczyć, nigdy się tam nie dociera. Dla Heideggera śmierć to zasadniczy problem ludzkiej egzystencji, to wobec niego należy się ustosunkować. Jego zdaniem czas egzystencji jest naznaczony faktem śmierci.

Chciałbym podkreślić pewnego rodzaju zbieżność pomiędzy fenomenologią, inaczej mówiąc, ontologią fundamentalną Heideggera, a projektem filozofii drogi, którą proponuję. Heideggerowska optyka polega na rozwijaniu pewnych fenomenów, bycia w świecie, bycia w, bycia ku, i tak dalej. Jest to filozofia ciągłego odsyłania, reinterpretacji, wykładni, mowy i milczenia, które nie jest przemilczaniem, tylko milczeniem na temat własnej możliwości bycia, której nie da się wyjaśnić komuś drugiemu. Widzę bardzo dużo zbieżnych postulatów etycznych pomiędzy własnym projektem, a projektem Heideggera. Tak, jak i on staram się przekazać innym to, że wartościom jest zdecydowane wybieganie oraz uwspółcześnianie przeszłości.

Inspirowany Heideggerem proponuję to, by nie podążać za wskazówką zegara¹⁴, by nie próbować być ciągle na bieżąco, ciągle w bieżącym zestawie, ciągle w świetle terażniejszości, na bieżąco w pracy, na bieżąco w plotkowaniu etc. Podążam za tą samą sugestią, by uczasować egzystencję. Po pierwsze, wysunąć się do przodu, w stronę tego, co będzie, a więc w sposób szczególny wysunąć się w stronę śmierci. Po drugie, sięgnąć po to, co dalekie: nasi przodkowie, dzieciństwo, pamięć genetyczna, historia ludzkości, pierwszy wielki etap kultury.

Heidegger zwraca nam uwagę na projektowanie swojej egzystencji, szykowanie się na przyszłe ewentualności w sposób zorganizowany, otwarty, plastyczny, ale stabilny. Podkreśla, że nie da się zobiektywizować i przedstawić w oczywisty, samoprezentujący sposób swojego istnienia, to znaczy bycia oraz prawdy o nim. Prawda i bycie są dwiema stronami życia. Zwracając się ku prawdzie, tracimy z oczu bycie, kierując się ku byciu, tracimy prawdę. Trzeba zaznaczyć, że prawda nie jest pojmowana u Heideggera jako zgodność, zgodność zdania z faktem¹⁵, myśli z czynem, symbolu z symbolizowanym, etc. Prawda jest nieskrytością, otwartością, otwartym egzystencji.¹⁶ Bycie danej egzystencji przesłania otwarte, a otwarcie na bycie zasłania samo bycie. Ta dialektyka jest trwała i definiująca dla jednostki. Jej otwarcie ku otoczeniu, ku możliwościom odsłania to, co z drugiej strony skrywa się jako niemożliwe w tej chwili do przeniknięcia.

Heidegger korzysta z metody fenomenologicznej, reorientując jej przedmiot i cel. Zarówno porzuca wgląd w istotę poznania naukowego, jak i rezygnuje z wysiłku wydobywania na jaw nieuwarunkowanych pokładów ludzkiego umysłu w zakresie obiektywnych istot. Dokonuje redukcji fenomenologicznej, zawieszając obowiązywanie też dotyczących egzystencji ludzkiej, czasu oraz otoczenia człowieka i dokonuje wglądu w to, czym jednostka jest oraz w jakie relacje wchodzi, biorąc pod uwagę jej praktyczne uwikłanie w relacje społeczne oraz empiryczne zaangażowanie w samodzielne życie.

Bez wątplenia Heidegger wikła się w serię opozycji¹⁷, które uznaje za hierarchiczne. Są nimi pary właściwe i niewłaściwe, bycie i byt, otwartość i skrytość, Sobość i Się, troska i lęk, wyczekiwanie i wybieganie, mowa i gadanina itp. Z jednej strony można zarzucić takiemu spojrzeniu jednostronność, arbitralność, aprioryczność, z drugiej, trzeba uznać, że niemożliwy jest dyskurs etyczny poza wypowiedziami preskryptywnymi, a więc poza wskazaniami na to, co wartościowe, przewidziane na dłuższą perspektywę

¹³ Tamże, s. 84, s. 86-87.

¹⁴ Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 491-527.

¹⁵ Tamże, s. 274.

¹⁶ Tamże, s. 281-283.

¹⁷ Jacques Derrida, *Kres człowieka [w:] Pismo filozofii*, tłum. Paweł Pieniążek, Inter Esse, Kraków 1993, s. 182.

życia, szlachetne, godne naśladowania, prowadzące do spokoju, stabilności, równowagi.

Zarzuty jednostronności wymierzone w Heideggera stawiane są przez kogoś, kto wyżej ceni wolność nad uorganizowanie. W imię emancypacji jednostki oraz w imię wolności intelektualnej, wielu autorów, wśród których najznamienniejszymi są Jacques Derrida, Michel Foucault i Gilles Deleuze głoszona jest krytyka wszelkiego rodzaju drabin istnienia, wartości lub pojęć. Autorzy ci są zwolennikami nieporządku, czy też, mówiąc inaczej, zagorzałymi fanatykami nieustanawiania hierarchii i obrony chaosu – nie ma w tym niczego niezwykłego, że również w ich myśli odnajdziemy hierarchie, na przykład, wyższość różnicy nad tożsamością i chaosu nad harmonią.

Heidegger wyznacza pewien zasób pojęć, które stają się kluczowe dla myślenia zorientowanego na środowisko, otoczenie, bycie w grupie. Uczula na to, by planować swoją egzystencję i wybiegać ku temu, co się otwiera w przyszłości. Inaczej niż Husserl stara się wykorzystać słuchowe zasoby zdolności poznawczych człowieka. Odwołuje się do mowy i milczenia, co oznacza, że nastawiony jest na uczestnictwo, partycypację, zaangażowanie. Traktuje egzystencję jako coś, co się rozwija, ponawia, problematyzuje poprzez sieci znaków i przedmiotów, którymi posługuje się człowiek. Przedmioty służą do pewnych czynności, są powiązane ze światem. Używający ich człowiek wydobywa z nich sens odnoszący się do świata i, idąc po kole hermeneutycznym, dociera do sensu bycia tej egzystencji, która zadaje pytanie.

W opozycji do Husserla Heidegger nie zwraca się w stronę świadomości i życia wewnętrznego. Pozostaje w świecie transcendentnym wobec świadomości, w świecie przedmiotów, znaków i innych egzystencji, w świecie bycia wobec kogoś drugiego, wobec sensu własnej egzystencji. Podobnie czyni Merleau-Ponty, próbując wydobyć relacje pomiędzy widzialnym i niewidzialnym, pomiędzy tym, co się jawi, a tym, co się nie ujawnia w bezpośrednim doświadczeniu poprzez zmysły. W jego przypadku uwaga kieruje się ku stykowi podmiotu z przedmiotowością, egzystencji z rzeczą. Interesują go relacje: zmysły a rzeczywistość, zmysły a przedmiot. Stwierdza, że pomimo tego że istnieje związek pomiędzy jawieniem się rzeczy, a jej istotą, ta druga strona pozostaje zawsze zasłonięta i w momencie próby jej wydobycia to, co jawiło się znika, więc, próba wydobycia istoty rzeczy likwiduje rzecz.¹⁸

Merleau-Ponty dostrzega, że nieuwzględnianym dotąd w perspektywie fenomenologicznej czynnikiem jest ciało. Uważa je za coś, co umożliwia zawiązanie się relacji pomiędzy różnymi zmysłami, dotykiem i wzrokiem, słuchem i wzrokiem.¹⁹ Co dla nas ważne, ciało i cielesność ustanawiają nierozzerwalny splot pomiędzy podmiotem i przedmiotem, pomiędzy widzianym i widzącym, doznawanym i doznającym. Merleau-Ponty pyta, jak należy przeprowadzić między nimi granicę?²⁰ Stwierdza, po pierwsze, że odrzucić trzeba przesady mówiące o tym, że widzenie jest w ciele, umieszczone w oczach, które są częścią organizmu, po drugie, nakazuje odrzucić różnicę między ciałem i światem, w wyniku tej redukcji domaga się zarówno, by uznać ciało jako część spektaklu, jakim jest świat, otoczenie, środowisko, jak i uznać, że widzenie nakłada na swoje otoczenie swój ciężar, swoje oddziaływanie i w ten sposób staje się wszechobecne, nieredukowalne, wszędzie obecne i w około zakorzenione. W analogii do analizy wzroku należałoby to samo powiedzieć o innych zmysłach.

Trzymając się tych wyników redukcji fenomenologicznej wobec świata otoczenia człowieka, chciałbym poprowadzić teraz wywód, samodzielnie rozpoczynając od

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. Małgorzata Kowalska, Fundacja Alet-heia, Warszawa 1996, s. 153.

¹⁹ Tamże, s. 146.

²⁰ Tamże, s. 142.

założenia, które inspirowane jest zarówno myślą Merleau-Ponty'iego jak i Jacquesa Derridy. Wnętrze jest na zewnątrz, a zewnątrz jest wewnątrz. Nie wątpię w empiryczną granicę między ciałem, a przedmiotem wobec niego transcendentnym, jednak uznaję, że na pewnym poziomie, na poziomie myśli, umysł i jego otoczenie stanowią jedność, umysł i jego środowisko są jednością tworzącą sieć. Poniżej zarysuję teorię sieci.

III

Rozważmy dwa przedmioty, sieć i labirynt, w trzech krokach. Po pierwsze, ze względu na to, co dla nich charakterystyczne. Po drugie, ze względu na to, co je upodabnia do siebie. Po trzecie, ze względu na to, co je różni.

Sieć składa się z węzłów, które prowadzą w wielu kierunkach. Węzły są podobne do siebie i nie różnią się gatunkowo, jednak pewne punkty mogą być wyróżnione. Są sieci scentralizowane, takie jak sieć pajęczna oraz sieci zdecentralizowane, takie jak sieć rybacka. Charakterystyczne dla sieci jest to, że, wybierając jakiś punkt, możemy dojść z niego do dowolnego innego punktu sieci. Punktem wyróżnionym sieci pajęcznej jest miejsce, z którego najszybciej dotrze się do przeciwnych granic sieci. Każdy węzeł sieci pajęcznej i sieci rybackiej ma swoje poblize, to znaczy punkty w otoczeniu i wiązkę dróg, które go otaczają.

Przechodząc z danego punktu do innego punktu, zakreślamy drogę, która prowadzi z punktu wejściowego przez jego poblize, poprzez międzystrefę obydwu punktów, przez poblize punktu docelowego, aż do punktu zamierzonego. Jeśli pobliza punktów mają wspólną granicę, droga w międzystrefie równa się zero. Jeśli punkt wejściowy jest tym samym, co punkt docelowy, droga przez poblize równa się zero. Punkty są dowolnymi, dyskretnymi częściami sieci. Poza punktami, które mogą być w dowolnym miejscu, sieć ma trzy rodzaje obszarów, węzły, oraz zrelatywizowane do wyboru punktów, poblize i międzystrefę. W dalszej części tekstu będę argumentował, że umysł jest taką siecią oraz że taką siecią jest jedność umysłu z jego otoczeniem.

Sieć Internetu stanowi osobną gałąź pojęcia. Należy do sieci nieschierarchizowanych, zdecentrowanych, choć dostęp do niej, w pewnym zakresie przygotowuje i nastroja narzędzie do wybierania adresów oraz narzędzie do wyszukiwania stron. Każdy adres to punkt, a więc położenie. Nie każde położenie i umiejscowienie ma adres. Węzłami nazywał będę adresy http i ftp np. <http://onet.pl> lub <ftp://92.168.56.23>. Punktami nazwę dowolny element graficzny, tekstowy lub audialny dostępny poprzez węzeł. Punkty w sieci Internetu mają poblize, jest nim graficzno-tekstowo-audialne otoczenie danego węzła oraz zbiór węzłów, do których prowadzi dany węzeł przez hiperłącza. Wskazane poblize możemy nazwać poblizem wewnętrznym węzła i poblizem zewnętrznym węzła.

W sieci Internetu zasadniczo korzysta się z dwóch sposobów przechodzenia z węzła do węzła: poprzez hiperłącza lub poprzez wpis adresu w pole przeglądarki. W pierwszym wypadku przechodzimy z węzła do jego zewnętrznego pobliza, które składa się z węzłów, więc do innego węzła. W drugim przypadku przeskakujemy z węzła do węzła bez pośrednictwa w poblizu zewnętrznym. Ani w pierwszym wypadku, ani w drugim nie przemierzamy się po międzystrefie. Warto zaznaczyć, że pomijamy tutaj drogę, jaką biegnie sygnał elektryczny, opisując tylko to, co dzieje się na ekranie i w głośnikach, a więc na styku zmysłów z elektroniką. Warto podkreślić, że nie poznajemy ani nie doświadczamy tej drogi, którą biegnie sygnał

elektryczny, co równoznaczne jest w tym wypadku ze stwierdzeniem, że nie doświadczamy międzystrefy.

Międzystrefa w Internecie jawi się jako pauza, na moment pojawia się biel ekranu, choć komputer nie przestaje liczyć, słychać turkot procesora, szum skrzydełek wentylatora i miganie lampek kontrolnych. Można powiedzieć, że w momencie przeskoku z węzła do węzła urywa się na moment wizja miejsca, pozostaje tylko fonia pracy komputera i sygnalizacja świetlna lampek.

Przejście z punktu do punktu skojarzonego z tym samym węzłem odbywa się wewnątrz jego wewnętrznego pobliża. Przejście z punktu związanego z jednym węzłem do punktu związanego z innym zakreśla drogę poprzez ich pobliża w środek, wstawiając pauzę. Jednym słowem przemieszczanie się pomiędzy węzłami polega na przeskoku, dystans przestrzenny nie zostaje odnotowany. To, co oddziela miejsce od miejsca, to czas. Ponadto, ze względu na sposób poruszania się poprzez wpis, zadanie maszynie jakiegoś adresu lub frazy, każdy węzeł (wyłączając zjawisko cenzury) łączy się wirtualnie z każdym innym.

W sieci rybackiej i w sieci pajęczej węzły połączone są ze sobą za pomocą innych węzłów. Przejście z węzła do węzła prowadzi przez międzystrefę, która złożona jest z węzłów. W sieci Internetu węzły są fizycznie odizolowane od siebie, tak jak odległe są od siebie serwery komputerowe, które umożliwiają tworzenie adresów. Jednak wirtualnie każdy adres połączony jest z każdym innym.

Podobna sytuacja zachodzi w odniesieniu do heksagramów Księgi Przemian²¹. Przejście do kolejnego heksagramu (jest ich w sumie 64) poprzedzone jest rzutami z trzema monetami lub układaniem łodyg krwawnika. Wirtualnie każdy z heksagramów prowadzi do każdego innego. Powstaje w ten sposób sieć bez międzystrefy, przejście do kolejnego węzła – to przeskoczenie bez doświadczania drogi. Czymś zupełnie innym jest przejście z jednego węzła w mieście do innego węzła oddalonego o jakiś dany czas drogi. W tym wypadku bez wyjątku przechodzimy przez poblizsze węzła wejściowego, międzystrefę i poblizsze węzła docelowego nawet, jeśli podróżujemy drogą powietrzną.

Wszystkie wyprowadzone dotąd rozważania dotyczące sieci odniosę do analiz umysłu. Zanim to jednak nastąpi, prześlę w jaki sposób jawi się labirynt. Przedmiot ten składa się z korytarzy i przejść między nimi. Korytarze wiją się, część z nich nie prowadzi do wyjścia, przeszkadza, myli, służy dezorientacji, odbiera odwagę. Labirynt jest symbolem pewnego rodzaju drogi, drogi splątanej²², błądzącej, opierającej się o eksperyment, losowość²³, ryzyko i błąd. Przejście przez labirynt wiąże się z pracą pamięci. Od jej zakresu, chłonności i trwałości zależy jak szybko, jak dokładnie i na jak długo poznamy strukturę labiryntu.

Tworzono ogrody w formie labiryntu. Struktura zabudowy miejskiej ma charakter labiryntu, choć tylko do pewnego stopnia posiada też otwarte przestrzenie, takie jak place i parki. Miejsca labiryntu, w których droga się rozwidła, nazwiemy węzłami w analogii do węzłów sieci. Przejścia oraz korytarze w bezpośrednim otoczeniu węzłów nazwiemy pobliżem węzłów. Drogę między pobliżami węzłów nazwiemy międzystrefą labiryntu. Punktem labiryntu nazwiemy dowolne umiejscowienie, w korytarzu lub w przejściu. Warto zauważyć, że labiryntem nie są wyłącznie konstrukcje o krętych korytarzach, labiryntem są też takie rozwiązania przestrzenne, które składają

²¹ I Cing, *Księga Przemian*, tłum. Oskar Sobański, Państwowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.

²² Espen Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London, s. 6-7.

²³ *Mały Słownik Cybernetyczny*, red. Maria Kempista, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 199-203.

się z siatki dróg przecinających się pod kątem prostym. Definiujący dla labiryntu jest fakt niemożliwości ujrzenia go z góry, w ujęciu całościowym.

To, co zasadniczo upodabnia sieć i labirynt, to istnienie węzłów, pobliza, drogi i międzystrefy, choć w przypadku sieci Internetu droga między węzłami ma charakter czasowy, a nie przestrzenny, a międzystrefa jawi się jako pauza i pustka. W sieci i w labiryncie da się przejść z dowolnego punktu do dowolnego innego. Nawet, jeśli istnieją korytarze jednokierunkowe, nawet, jeśli duża część korytarzy prowadzi donikąd, pozostaje możliwość powrotu, odnalezienia drogi z powrotem i przemieszczenia się z miejsca na miejsce.

To, co zasadniczo różni obydwie przedmioty, to ślepotą labiryntu w stosunku do klarowności sieci. Sieć rybacka i sieć pajęczka mają usystematyzowaną budowę, powtarzalne moduły, proporcjonalne odległości. Budowa sieci Internetu jest ukryta podobnie jak budowa labiryntu. Odkrywamy powiązania między węzłami poprzez nawigację po poblizkach oraz przez związki podobieństwa między frazami, które pojawiają się na stronach internetowych, w tytułach adresów i w tekstach oraz w nazwach plików z zawartością audiowizualną. Warto wspomnieć o tym, że sieć Internetu posiada ślepe miejsca, są to adresy nie istniejących stron lub błędnie sformułowane zapytania.

W labiryncie międzystrefa pozostaje początkowo ukryta, ale wraz z pracą pamięci odsłania się. W przypadku labiryntu, ale też i takich tekstów maszyn jak *Księga Przemian*, międzystrefa jawi się jako pustka. Zniszczenie części labiryntu wpływa znacząco na jego strukturę, może prowadzić do zupełnego odseparowania pewnych węzłów. Zlikwidowanie węzła w sieci nie wpływa na jej przechodniość, nie zaburza struktury, nie izoluje jej węzłów, ewentualnie wydłuża drogę przestrzenną, jaką biegnie sygnał elektryczny, jednak nie zmienia audiowizualnej reprezentacji przemieszczania się po sieci.

Poblize węzła internetowego nie wiąże się z nim tak, jak poblize z węzłem labiryntu. W labiryncie nie można dojść do węzła inaczej jak poprzez jego poblize. Zewnętrzne poblize węzła internetowego ustanowione jest od wewnątrz na zewnątrz, nie odwrotnie. Można wejść do węzła z pobliza innego węzła poprzez jego linki, hiperłącza lub poprzez przeskok za sprawą wpisania adresu.

Umysł, język, miasto i Internet posiadają dwa aspekty: labiryntu i sieci. Mapa i wpisanie adresu czynią z labiryntu sieć. Pojęcia i nazwy mają własne poblize od wewnątrz na zewnątrz. Zburzenie niektórych powoduje afazję, demencję lub getto.

IV

Zmierzam do podsumowania wraz ze wskazaniem na najważniejsze momenty analiz podejmowane przeze mnie dotychczas. Zajmowaliśmy się drogą, działaniem etycznym, przemieszczaniem się wzdłuż granicy, która jest torem naszych poszukiwań oraz pomiędzy dwiema, zazwyczaj odgradzanymi dziedzinami, etyką i teorią chaosu. Z etyki wywiedliśmy relacyjność wartości, jej podmiotowe korzenie i fenomenologiczne przejawianie się. Z teorii chaosu odziedziczyliśmy samopodobieństwo i przeszczepiliśmy je do symbolu drogi, co oznaczać ma, że droga jawi się jako samopodobna do siebie układająca się w warstwy zależnie od skali.

Wprowadziłem teorię sieci, którą teraz zamierzam połączyć z symbolem drogi, formułując także serię postulatów etycznych. Sieć charakteryzują węzły, poblize i międzystrefa. Droga wewnątrz sieci jest drogą wewnątrz labiryntu, ponieważ odsłania się stopniowo, wyłaniając się z ciemności, jaką jest przyszłość, środowisko

naszego zamieszkiwania, zarówno sieć Internetu, jak i środowisko miejskie. Sieć staje się przejrzysta, gdy korzystamy z mapy, schematu, wzoru, tabeli etc. Takie zdo-bywanie sieci likwiduje doświadczenie labiryntu.

Jakie są postulaty, które wydają się w tym kontekście ważne? Pierwszy dotyczy wstrzemięźliwości. Zmysły powinny zostać zamknięte. Ani zmysłowość, ani estetyzacja nie zaowocują mądrością. Zamknąć zmysły i zwrócić się ku wnętrzu, uciec od nadmiaru,²⁴ być w pełni w pustce. Drugi postulat, zaafirmować dwoistość i dwoistość fraktalną. Rzeczywistość prezentuje się jako dwoista. To, co zdrowe choruje, to, co bogate cierpi na brak, to, co spokojne, wpada w szal, wybucha, rozpada się na miriady istnień. Jak pisze Lao Tsy, „niech twój czyn przejawia się w bezczynnie, praca w spoczynku. Smakuj, co pozbawione smaku. Małe przyjmuj jak wielkie. Częste jak rzadkie. Złość nagradzaj dobrem.”²⁵ Trzeci postulat dotyczy transcencji. Droga jawi się jako szlak, cel, terytorium, przy czym poszukiwanym stanem jest stan, w którym to droga prowadzi, a kroczący po drodze dopasowuje się do okoliczności za pomocą najmniejszego oporu. „Mędrzec w swoim życiu nie czyni nic wielkiego przez to wielkość pozostaje w nim samym”.²⁶

Czwarty z postulatów dotyczy wglądu w istotę położenia, wglądu w istotę sytuacji. Jak już wcześniej zaznaczałem, nie myślę o istocie, która byłaby czymś niezmiennym, określonym w taki sam sposób bez względu na okoliczności. Powtarzam, istota jest tym, co zasadnicze, najważniejsze i konieczne w relacji do sytuacji, zdarzenia, zjawiska, okoliczności i podmiotu, który jest z tym kontekstem związany poznawczo, estetycznie i etycznie. Istota rzeczy, zjawiska i zdarzenia nie musi być taka sama dla każdego i we wszelkich okolicznościach. Należy uznać ją za coś zmiennego, choć przy tym także za coś inteligibilnego, intelektualnego, innymi słowy – duchowego.

Piąty postulat dotyczy wejrzenia w istotę przy pomocy projekcji. Myślę tutaj o ekranie, jakim jest *Księga Przemian* będąca zarazem czymś, co formułuje pewne uniwersalne zalecenia, ale także jest zasobem interpretacji służącym do hermeneutycznego badania konkretnych sytuacji w drodze. Uważam, że odczytanie heksagramu jest projekcją zaistniałej sytuacji, rzutowaniem zdarzeń, w których uczestniczy podmiot, krocząc pomiędzy węzłami sieci. Ujrzenie krawędzi, ujrzenie zarysu sytuacji, w której uczestniczy, pomaga w zastanowieniu się nad strategią, pomaga w medytacji nad okolicznościami, pomaga sformułować projekt bycia w drodze.

I Cing składa się z sześćdziesięciu czterech heksagramów. Heksagramy są symbolami, które składają się z sześciu linii. Linie te to *yin* i *yang*. Pierwsza rysowana jest jako przerywana, druga rysowana jest jako ciągła. Pierwsza z nich symbolizuje pierwiastek żeński, miękkość, chłonność. Druga z nich symbolizuje pierwiastek męski, twardość, tworzenie. Każdy z heksagramów składa się z dwóch trigramów, z dwóch części po trzy linie każda. Trigramów jest w sumie osiem. Każdy z nich posiada symboliczne znaczenie, przypisane pory roku, okresy życia, barwy, zwierzęta, strony świata. Odczytanie *Księgi Przemian* polega na losowaniu liczb i wyborze heksagramu.

Sytuacje, które symbolizują heksagramy, dzielą się na dwa rodzaje. Pierwszy z nich symbolizuje trwałość, drugi – przejście. W pierwszym przypadku odpowiedź na pytanie i odpowiedź dotycząca naszego położenia zawiera się w jednym heksagramie. W drugim przypadku odpowiedź zawiera się zarówno w heksagramie, jaki wylosowaliśmy, jak i w drugim, do którego on prowadzi. W tym drugim przypadku pewne linie są zmienne, przejściowe. Ich znaczenie jest szczególnie istotne w odczytaniu znaczenia sytuacji.

²⁴ Lao Tsy, tamże, s. 18.

²⁵ Tamże, s. 69.

²⁶ Tamże.

Pięć wskazanych postulatów ma pomóc osiągnąć mądrość. Cel, jaki stawiam, nie jest materialny ani nie można go przedstawić pod postacią pojęcia. Mądrość jest drogą, mądrość jest w drodze. Pokonanie siebie jest ważniejsze od pokonywania przeszkód i pokonywania ludzi. Droga prowadzi od wnętrza na zewnątrz, choć jak już twierdziłem, wewnątrz jest zewnątrz. Do takiego wniosku pozwala nas doprowadzić redukcja fenomenologiczna. Zjawiska z zewnątrz jawią się jako równoważne zjawiskom wewnątrz świadomości. Nie uznajemy ich odrębności ontologicznej. Czynimy tak w przekonaniu, że sieć jest umysłem, który łączy się z zewnątrz, którego nie będziemy w stanie nigdy zobaczyć z góry, poznać i ocenić w pełni. Droga jest doświadczeniem fragmentu. Przechodząc od węzła do węzła, spotykając się w międzystrefie, rzutujemy swój projekt na ekrany, którymi się otaczamy. Oprócz ekranów elektronicznych, artykułów naukowych, dzienników i rozmów jest szansa również na czytanie swojego bycia w świetle *Księgi Przemian*. To czytanie stawia nas w sytuacji bycia powiązanych z symbolami, których interpretacji musimy się podjąć poprzez wgląd.

Wybieganie w przyszłość musi mieć charakter zatroskanego uporządkowywania swojego istnienia w horyzoncie czasowym i przestrzennym. Ze względu na to, że otoczenie człowieka staje się gęste od urządzeń elektronicznych, które jawią się nam jako bazy danych, których struktura wymusza na odbiorcy serię wyborów, egzystencja jawi się jako rozgałęziona, zawiła, splątana. Pewnym remedium na splątanie, które dotyczy uprzestrzennienia i chronicznego braku czasu, jest projekcja, bycie rzucone w przyszłość i uwspółcześnianie przeszłości, co oznacza budowę przeciwwagi dla lekkomyślnego zarastania w świat fantomu, świat elektronicznych przekazników, świat symulacji. Wysilek, o jakim mówię, dotyczy wyrównania, stabilności, a nie porzucenia lub negacji. Przestrzenne relacje wyboru należy zrównoważyć rzutowaniem projektu egzystencji, obraniem drogi i przywołaniem pamięci. To, co wertykalne, powinno zostać wsparte o to, co horyzontalne. Droga łączy przeciwstawne i ukazuje ich jedność w pewnej kontrze, która jest fraktalna.

Jolanta Dąbkowska-Zydroń

Powroty do słowa w sztuce

I talo Calvino, pisząc o książkach, tworzących skromny lub bogaty zbiór biblioteczny jako najważniejsze uznał te, które najbardziej są widoczne i możliwe do lektury natychmiast. Ich miejsce, a przez to – rangę na półkach, wyznacza kolejność, w jakiej się pojawiły. Starsze egzemplarze pozostały w poprzednich mieszkaniach, łącząc się z dawnymi etapami życia. Należą do przeszłości, gdyż niejednokrotnie na trwałe zapisane zostały w przeszłości. Teraz jednak ich los bliski jest przedmiotom, które lubimy mieć przy sobie. Są to opowieści zamknięte w trwałej „skorupie”. Taka jest biblioteka.

„Tuż obok istnieją książki, które biblioteki nie tworzą, są martwe lub uśpione albo też, wręcz przeciwnie, niebywale żywe. Buduje je (...) stos tomów odłożonych, przeczytanych i rzadko czytanych powtórnie lub takich, których nie przeczytasz, a mimo to przechowujesz je, (...) książki, które czytasz lub masz zamiar przeczytać, lub od których jeszcze się nie oderwałeś, czy też lubisz je przeglądać, mieć je w zasięgu ręki. W odróżnieniu od zapasów kuchennych tutaj właśnie część żywa, ta przeznaczona do natychmiastowej konsumpcji, potrafi powiedzieć o tobie najwięcej.¹

Biblioteka sztuki

Nie inaczej ze zbiorami sztuk wizualnych – tworzą wyraźne odpowiedniki nie tylko bibliotek czy półek, ale też mogą być uśpione bądź żywe. Stanowią kolekcję lub zbiór dla tych, którzy je posiadają – na zawsze lub tylko na pewien czas, przy czym posiadanie nie jest tożsame z własnością. Czy można mieć obraz na własność? I chociaż o charakterze kolekcji na podobnej zasadzie jak w bibliotece przesądza pole aktywności zamkniętej przez ich twórcę, możliwe jest jego rozszyfrowanie przez czytelników/widzów. Powrót do słowa w sztukach wizualnych nie przebiega w pozornie oczywistych dla takiej sytuacji, przedmiotach – książkach (boites-objects). To nie one symptomatyczne są dla coraz wyraźniej rysującej się potrzeby porozumienia, dopowiedzenia,

¹ I. Calvino, *Jeśli zimowa porą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, PIW, Warszawa 1989, s.159- 160.

wy tłumaczenia i uzasadnienia postawy przez artystę.

Nie jest to zarzut ani w stosunku do twórcy, ani do współkreatora jego dzieła (obecnie niezwykle rzadko nazywanego odbiorcą sztuki). Opowieści zamknięte w obiekcie artystycznym odczytane zostaną przez tego, który pragnie odczytać, przebić się przez wizualną jedynie powłokę. Jednak, aby dotrzeć do ich złożonych sensów, jak do wodzi sztuka współczesna, potrzebne są słowa.

Salony muzealne, korytarze w galeriach wyposażone zostały zatem w element niezbędny – pojemnik na wielokrotnie powielone teksty wystawiających artystów.

Krótkie CV i dłuższa eksplikacja założeń

Oczywiście, jest to kontynuacja nowożytniej postawy wobec dzieła, a nie koniecznie postmodernistyczna metanarracja. Kiedy portugalski malarz i pisarz Francisco da Holanda powiedział Michałowi Aniołowi: „W Rzymie cenią tych, którzy Was znają, bardziej Was niż Wasze dzieła. A ci którzy Was nie znają, cenią mniejsza część Was, mianowicie dzieła Waszych rąk”². W tym momencie rozpoczyna się pisanie biografii, gdyż efekt pracy artystycznej był drugorzędny w stosunku do poznania jego autora, jego postawy, poglądów, jego życia. Jak zauważył Arnold Hauser, „biografia artysty jest (...) wyraźnie zdeterminowana przez jego dzieło jak dzieło przez jego biografię. Dzieło i życie powiązane są ze sobą i wzajemnie uwarunkowane w wieloraki sposób. Życie artysty jest ekspresją jego talentu, a talent produktem jego życia.”³

Odwołanie do biografii nie ma nic wspólnego z *voyeryzmem*, gdyż to artysta wskazuje na te fragmenty swojego życia, które determinują problematykę jego dzieł. Niejednokrotnie przeżycia traumatyczne, bolesne i okrutne wydobyte zostają na powierzchnię dzieł tuż obok momentów radosnych i dobrych.

Do rozważenia pozostaje kwestia odwrotna: czy stając przed obrazem (obrazem czegoś, a nie inagardenowskim malowidłem, dop. JD-Z) z umysłem niezmaconym wiedzą o jego twórcy, nie zobaczymy jego przekazu/przesłania czyściej? Pozbędziemy się balastu uprzedzeń i skostniałego systemu wartości? Słowa otwiera i zaprasza, ujawnia i mówi – nie mam nic do ukrycia. A może jednak, co niedookreślone i nienazwane ciekawsze jest od pełnego otwarcia?

Obiekty wizualne bowiem nie tylko coś ukazują, ale i coś ukrywają. „Wyczytać” i „zobaczyć” może być zastąpione, jak pisze Alicja Kępińska w „Sztuce w kulturze płynności”⁴, wyrażeniem „podejrzeć”, „skonfrontować z naszą wyobraźnią”. Derridańska „prawda” i „realność” nie mogą się w pełni manifestować, gdyż język, w którym jesteśmy uwięzieni, stanowi przeszkodę w uobecnianiu świata i jego rzeczy. Nie ma słów przezroczystych, jest tylko gra języka i wbudowanych weń różnych typów metafor⁵. A jednak coraz wyraźniej rysuje się powrót do przekazu słownego nie tylko jako wskazania na inną rzeczywistość, ale też jako jego immanentną część.

„C'est ne pas une pipe”

„To nie jest fajka”, określił swoje dzieło Rene Magritte, a zatem skoro nie jest to

² P. Trzeciak, *Kształtowanie renesansu, Sztuka świata*, praca zbiorowa pod red. P.Trzeciaka. Warszawa 1992, Wyd. Arkady, s. 7.

³ A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, PIW, Warszawa 1970, s. 80.

⁴ A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wyd. Arsenau, Poznań 2003, s. 68-69.

⁵ J. Derrida, *Off Grammatology*, przeł. C. G. Spivak, JHU Press, Baltimore 1997, s.158.

konkretna fajka, to poszukiwanie sensu obrazu musi odbyć się poza powierzchnią, na której tak werystycznie została namalowana.

Na antypodach słów *C'est ne pas une pipe* i ich metaforycznej konsekwencji sytuują się przedstawienia wizualne, wyraźnie akcentujące, parafrazując magritte'owski tytuł, a więc: „Oto fajka” – „Oto dokładnie to, co widzisz”, „Rzeczywistość jest właśnie taka”.

Konsekwencją powrotu do biografii jako powrotu do przeszłości tej zapamiętanej, zasłyszanej i jej śladów w życiu „tu i teraz”, najczęściej niezbyt odbiegających od dawnego, stają się dwa typy postaw artystycznych. Szczególnie istotna w takim kontekście wydaje się postawa prowokacyjna i ironiczna, rozwinięta zwłaszcza w malarstwie, grafice, ilustracji prasowej, często w przestrzeni miejskiej na billboardach i betonowych konstrukcjach. I typ drugi – podejście nostalgiczne przejawiające się w fotografii, instalacjach i obiektach artystycznych. Oba typy wyrazów łączy wiele. Wspólnym mianownikiem są odwołania do kontekstów społecznych, politycznych, ale też niespełnionych lub przekreślonych historii marzeń i planów.

Utrwalone schematy w nowej szacie

W Polsce lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia pojawiły się realizacje artystyczne stanowiące zaskakujący konglomerat prowokacji, ironii i nostalgii. Młode pokolenie artystów poszukiwało nowych (z powodu bojkotu starych, oficjalnych instytucji) form aktywności kolektywnej. Tak powstała Grupa: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak. Młodzi warszawscy malarze operowali nie tylko tradycyjnym olejem i płótnem, ale odwoływali się do zabawnych zbitek językowych, którym określali kolektywne wystąpienia, manifesty i wystawy (przykładem może być Niemrawy młodzian śpiewa, sztywno wiruje dziewa). Malarstwo Grupy przy zachowaniu odrębności poszczególnych twórców wniosło do sztuki nową stylistykę warsztatową i znaczeniową. Ryszard Grzyb, malując w 1988 roku „Lata sześćdziesiąte”, posłużył się zarówno cytatami z powszechnie utrwalonych wizerunków ubiorów, jak i odniesieniami do dzieciństwa – bałwanek z miotłą i nosem z marchewki. Tuż obok rybka – welonka, do dziś ozdoba wielu domowych akwariów. W obrazie namalowanym dziesięć lat później „Jedząc świnie, sam stajesz się świnia” wyeksponowane kiełbasy są z tej samej materii, co człowiek – żart współczesny, a może współczesny żart z czasów peerelowskich tzw. braków w zaopatrzeniu? *Mon cheri Bolsheviq* Kowalewskiego z 1984 roku to przecież nie hołd człowiekowi w hełmie z czerwoną gwiazdą, ale zadrażnienie rzeczywistości tych lat.

Drażni zresztą tu wszystko: zestawy kolorystyczne, przerysowane sylwetki postaci i przedmiotów, ostre światło. Ekspresjonistyczny język malarski znakomicie korespondował z gwałtownością nastrojów społecznych po 1981 roku, ale była to nie tylko sztuka aktualna. W równym stopniu ukazywała (poprzez tematykę i tytuły prac) niezmienną zachowań i lokalność, co szerzej można by nazwać polskością. To ostatnie określenie używam w sensie takim, jak czynił to Edward Dwurnik w malarstwie lat siedemdziesiątych, aktualnym i aktualizowanym przez niego i przez młodsze pokolenia przez kolejne dekady.

Tacy jesteśmy, tacy byliśmy...

W połowie lat dziewięćdziesiątych powstała krakowska grupa Ładnie utworzona przez trzech malarzy młodego pokolenia: Wilhelma Sasnała, Rafała Bujnowskiego i Marcina Maciejowskiego. Sasnał wykorzystuje gotowe fotografie, obrazy z komputera i telewizji w taki sposób, aby przełamać ich chłodną bezstronność i beznamietność zapisu. Pomija detale, aby w innym fragmencie skupić się na precyzyjnie wybranym elemencie rzeczywistości. W ten sposób mówi o naszej codzienności, przepełnionej często nieświadomą tęsknotą za kulturowymi ikonami dzieciństwa, jak to ma miejsce w pracy *Tytus, Romek i A'Tomek* z 2004 roku czy wcześniejszymi wizerunkami banalnych artykułów konsumpcyjnych. Rafał Bujnowski maluje i rysuje najbliższe „odarte z cech indywidualnych, otoczenie i przedmioty z tego otoczenia (*Malowanie, odnawianie*, 2001, *Bezsilni wobec żywiołu* 2001 czy cykl *Domy polskie* z 2002). Banalność przedstawienia, wzmocniona tekstami zaczerpniętymi z potocznego języka cechuje obrazy Marcina Maciejowskiego. Sytuacje codzienne, znane z autopsji, gazet czy opowieści „z życia” możliwe do usłyszenia w pociągu, autobusie czy w jakimkolwiek innym miejscu są niewątpliwie aktualne, ale zarazem, przypominają niezmienną ludzkich zachowań i reakcji (*Resovia biegnie na Żydów ze Stali Rzeszów*, 2002, *Katowiczanie, którzy zachowywali się spokojnie, zostali zaatakowani przez krakowian*, 1999). Niepokojąca stałość banału, stereotypy zachowań przybierają wymiar ponadczasowy. W 2001 roku Maciejowski namalował w Gdańsku na betonowych konstrukcjach mężczyznę w gumofilcach z adekwatnym do nich strojem trzymającego za rękę córeczkę w obraniu, z pewnością nie będącym jej marzeniem. Nad nimi napis: „Najważniejsza jest rodzina”.

W limitowanej edycji katalogu grupy Ładnie w D'Arcy (Warszawa, sierpień-wrzesień 2000) oprócz tekstów określających działania grupy jako pop-banalizm znalazła się znamienna dla tematu postmodernistycznych powrotów wypowiedź Neila Selby, dyrektora generalnego D'Arcy: „Urok tej wystawy jest odbiciem zachwycającej swojskości polskiej kultury. (...) Treść ich prac jest efektem wnikliwej obserwacji codzienności, dzięki czemu stają się dowcipne i zabawne. Obcowanie z ich pracami przywołuje na myśl klasyki polskiej kinematografii, takie jak *Rejs* czy *Sami swoi*. Daje poczucie dotykania czegoś wyjątkowo polskiego. (...) Grupa Ładnie dociera do odbiorców skutecznie. W ich sztuce brak pretensjonalności, arogancji i wyniosłego dystansu. Grupa Ładnie dogaduje się z nami natychmiast.”⁶

Edward Dwurnik rozpoczął monumentalny cykl *Sportowcy* w latach 1972-74, który kontynuował w przerwami do końca ubiegłego wieku. Obrazami z tego cyklu autor wkroczył w obszar spraw pozornie banalnych, niezauważalnych. *Godzina siódma* czy *Olimpiada rolnicza (Wieś Dąbrówka k/Radzymina)*. Stanowią próbę rehabilitacji drobiazgow, na które składa się aktualna w tamtych czasach codzienność peryferii dużego miasta. Nie ma tu ani liryzmu, ani sentymentalizmu. W traktowaniu świata jest raczej miejsce na ironię, gorzką ironię, a niekiedy sarkazm. Są to próby demaskatorskiego spojrzenia na codzienność, a przez to tworzy się portret zbiorowego społeczeństwa polskiego. Wielu krytyków, a także dziennikarzy określiło malarstwo Dwurnika jako publicystykę, świetną publicystykę.

⁶ N. Selby, *Grupa „Ładnie w D'Arcy”*, Agencja d'Arcy, Warszawa 2000, strony nienumerowane.

Czy potrzebna jest ironia?

W ramach emitowanej we wczesnych latach osiemdziesiątych przez drugi program Telewizji Polskiej *Galerii 34*. (później 35, 38) *milionów* Franciszka Kuduka znalazły się wypowiedzi dziennikarzy z popularnych wówczas *Perspektyw*, *Polityki*, *Trybuny Ludu* nie zajmujących się sztuką, lecz dostrzegający w niej poglądy, które zawierali w swoich artykułach o tematyce społecznej. Szczególną uwagę przykuł obraz *Mijanka* będący malarskim równoważnikiem jakiegoś poważnego tekstu publicystycznego na temat elitaryzmu i egalitaryzmu. Oto mijają się na szosie „Trabant” z „Żukiem”, a raczej ludzie z „Trabanta” z ludźmi z „Żuka”. I, jak zauważył redaktor Andrzej Krzysztof Wróblewski z *Polityki*, „jeżeli jest to nawet jakaś pocziwa trabanciuira, to i tak dla tych z Żuka, ci w Trabancie to jest „elyta”. Po czym dodał: „wydaje mi się, że dziś zadaniem sztuki i publicystyki także jest przede wszystkim przystawić społeczeństwu do nosa lustro i pokazać im: oto, tacy jesteście” [Wróblewski 1978]. Inni zarzucali Dwurnikowi, że odbiór sztuki warunkowany jest nie warsztatem artystycznym ale stopniu utożsamienia się z tematyką jego obrazów, zbyt satyryczną i ironiczną. „To lustro, które ustawił pan naprzeciw społeczeństwa stoi pod pewnym kątem. Wolałbym, aby ten kąt przesunąć leciutko” – postulował redaktor Wieliński z *Perspektyw*⁷. Malarz nigdy nie pogodził się z powyższymi opiniami. Uważa, że wszystko malował, czyniąc to z sympatii do ludzi i posiadanego poczucia humoru. Bohater jego malarskich cykli nie uosabia wad narodu, lecz jest ciepłym wizerunkiem Polaka. Tak na marginesie, tytuł „Sportowcy” nie pochodzi od żadnej dyscypliny sportowej, lecz papierosów „Sport” tak bardzo popularnych w PRL-u.

Ogromną rolę przywiązuje artysta do podpisów – jednoznacznych, dosłownych, ciężkich. W kilku obrazach wprowadził nawet komiksowe „dymki” dla wzmocnienia przekazu. „Jadę na Śląsk” wypowiedziane w kierunku otwartego okna przez mężczyznę w typowym powycinanym podkoszulku ze „Sportem” osadzonym w szklanej lufce spotyka się ze „Zmarnowałeś mi życie”. Na płótnie „A moja córeczka będzie naukowcem”. Dopiero tytuł konstytuuje obraz, bez niego mężczyźni siedzący pod drzewem przy piwku nie byłiby tacy ciepłi i nasyceni liryzmem. Trafnie zauważył to jeden z komentatorów, mówiąc: „Prawdziwą złośliwością byłoby, gdyby obraz z takim samym tekstem nie przedstawiałby grono czterech plebejuszy przy piwku, lecz grono panów docentów, doktorów habilitowanych, profesorów nadzwyczajnych czy zwyczajnych przy kawce. I to by może w sposób złośliwy, ale niestety niebywale trafnie oddawało prawdę, że u nas coraz więcej zajęć czy przynależności społecznych jest dziedziczne. (...) Jest w tym także wiele prawdy, że to, co się mnie nie udało, to może uda się w przyszłym pokoleniu.”⁸

Malarskie przedstawienia rzeczywistości, jakie proponuje nam Dwurnik w miarę upływu czasu i zmian w otaczającej codzienności, podlegały (zwłaszcza po prezentacji w 1982 roku na *Documenta*, w Kassel, coraz to nowej recepcji. Dwa lata po prezentacji na *Documenta* odbyła się wielka retrospektywna wystawa Edwarda Dwurnika w Stuttgardzie. To, co podkreślała prasa, kierowało uwagę na społeczny wymiar tych obrazów, na głębokie zakorzenienie w Polsce, jaką mieliśmy przez ostatnie 45 lat i jaką jeszcze mamy. Było to w opinii krytyków sztuki bezdyskusyjne. W każdym razie, mniej dyskusyjne niż kwestia polskości.

⁷ B. Wieliński, wypowiedź z filmu F.Kuduka *Malarstwo Edwarda Dwurnika*, zdjęcia J.Ogrodowicz, *Galeria 34 milionów*, TVP, Warszawa 1978.

⁸ A. K. Wróblewski, tamże.

Sztuka powracająca do przeszłości stanowi rodzaj artystycznej archeologii, w szczególności dotyczy to archeologii codzienności. Zmienia ona swoją pierwotną funkcję prowokacyjną czy afirmacyjną wraz ze zniknięciem kontekstu, w którym powstała lub do którego się bezpośrednio odnosi. I tak elementy ostrej prowokacji artystycznej pokryły się stopniowo łagodną patyną nostalgii.

Trudno jednoznacznie osądzić czy bez słowa sztuka osadzona w wyraźnym polskim kontekście socjologicznym i politycznym posiadałaby taką siłę przebicia. W takim jednak kształcie zaproponowali ją twórcy i właśnie taka wyraźnie wpisuje się w historię sztuki najnowszej.

Bibliografia:

- Calvino I., *Jeśli zimą nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, PIW, Warszawa 2003.
- Derrida J., *Of Grammatology*, przeł. C.G. Spivak, London 1978.
- Hauser A., *Filozofia historii sztuki*, PIW, Warszawa 1970.
- Kępińska A., *Sztuka w kulturze płynności*, Wyd. Arsenał, Poznań 2003.
- Selby N., *Grupa „Ładnie” w D’Arcy*, Agencja D’Arcy, Warszawa 2000.
- Trzeciak P., *Kształtowanie renesansu* [w:] *Sztuka świata*, praca zbiorowa pod red. P. Trzeciaka, Arkady, Warszawa 1992.
- Wielński B., [w:] *Kuduk F., Malarstwo Edwarda Dwurnika*, zdjęcia Janusz Ogrodowicz, Galeria 34 milionów TVP, Warszawa 1978.

Bogusław Dziadzia

Prawda i zaufanie na horyzoncie kultury popularnej

Abstrakt

Kulturę popularną, szczególnie tę obserwowalną w początku XXI wieku, można nazwać kulturą negocjacji prawdy i symulacji zaufania. To rzeczywistość – szczególnie w dobie Web 2.0 – w której mądrość ludu mylona jest niejednokrotnie z wolą ludu. Nie sposób zdefiniować obszaru kultury ani jej granic, pomijając status prawdy i zaufania. Rzeczywistość przemysłu popkulturowego tworzy prawdziwe fikcje i negocjowaną pewność rozumienia konwencji. W popkulturowym łańdzu społecznym samo pytanie o prawdę jest anachroniczne, a nieufność jest normą społeczną, natomiast granicą kultury, horyzont ignorancji. Klasycznie ujęte zasady logiki nakazują przyjąć, iż kłamstwo powtarzane nawet po tysiącokroć nie staje się prawdą. Intensyfikacja przekazów w obrębie kultury popularnej temu jednak przeczy. Ustawiczne powtarzanie nieprawdy uwiarygodnia przekaz. I to nie dlatego, że zmienia się tu faktyczny stan osób czy przedmiotów, do których kłamstwo się odnosi ale przez to, czemu publika woli zawierzyć, co jest bliższe jej wyobrażeniu autentyczności. Roztaczający się horyzont aksjologiczny jest nie tyle wokół nas ale w nas samych i dlatego dopóki mówimy o kulturze, mówimy o eksterioryzujących znaczenia wartości poza jednostkę.

Kultura negocjacji prawdy – symulacji zaufania (?)

Wiele wydarzyło się w roku 1992, kiedy to Henry Jenkins opublikował *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*¹. Z kultury widzów i uczestników spektakli medialnych, prób dekonstruowania przekazów w społecznościach fanów, współuczestnictwo przерodziło się w powszechne współtworzenie – a przynajmniej poczucie, że oto ja, nie jestem już po drugiej stronie ekranu, ja jestem ekranem. Dziś uczestnictwo „dzieje się” intensywnie w umysłach poszczególnych widzów, dzieje

¹ H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, Routledge, New York 1992.

się jako akt sprawczy użytkowników, częstokroć tych, których w klasycznych modelach komunikacji sytuowano jako biernych (czy nawet bezwolnych) konsumentów mediów.

Przed wieloma laty Umberto Eco pozwolił sobie na humorystyczną uwagę, iż ktokolwiek chciałby kontrolować władzę mediów, jak i komunikację masową musiałby „zająć w każdym punkcie globu pierwsze krzesło przed każdym telewizorem (i oczywiście krzesło lidera grupy przed każdym ekranem kinowym, przed każdym tranzystorem, przed każdą stroną dziennika)”². To, co wydawało się żartem, dziś w dobie ekspansji Internetu staje się rzeczywistością. Internetowe bazy danych rejestrują nasze upodobania i zachowania na poziomie poszczególnych jednostek. Co więcej, istnieje cały szereg projektów zakładających próby integracji baz rzeczywistości, która już dawno przestała być wirtualna z tym, z czym mamy do czynienia w tradycyjnej rzeczywistości fizycznej, czym zainteresowani są nie tylko specjaliści od marketingu, ale również politycy czy firmy ubezpieczeniowe (być może pierwsze, które powiązanie to osiągną). Batalia toczy się o wiedzę. Przy uznaniu wszelkich wzniosłych haseł o tworzeniu się społeczeństwa opartego na wiedzy przyjąć musimy, że chodzi tu przede wszystkim o wiedzę o nas samych. Błogim wydaje się odrzucenie prawdy o rzeczywistości i zanurzenie się w bezmiarze meta doznań na tyle prawdziwych, na ile zawrzeć potrafimy naszym zmysłom lub je oszukać. Uczestniczymy w „szwindlu” kultury popularnej. Kultury, która potrafi nobilitować i dyskredytować, narzucać i przemilczać na niewyobrażalną skalę. Kultury, która nakazuje nam być konsumentem. Konsumpcja nie jest przy tym już tylko egoistycznym skupieniem się na własnej przyjemności, ale jest wyrazem myślenia kolektywnego, czego wyrazem są analizy ekonomiczne określające konsumpcję jako koło zamachowe rynku.

Prawda w obrębie kultury popularnej jest negocjowalna. Zależna jest przede wszystkim od kompetencji odbiorcy, dla którego konwencjonalność jest w znacznej mierze transparentna. Dopiero, gdy nimb przeźroczystej struktury znika, odbiorca może stać się nieufny. Fundamentem zaufania do mediów jest zarówno uczciwość nadawców, to, czym dla widza jest przekaz, jak go rozumie, jak pojmuje siebie jako część układu komunikacyjnego. Ważna jest też niewiedza czy wręcz ignorancja, bowiem, jak powiedział Ronald Laing: „Jeśli nie wiem, że nie wiem, to myślę, że wiem”³. Ideologizowana rola konsumenta pogłębia fakt bierności w przekraczaniu narzucanych ram konwencji, ale wzmacnia równocześnie zaufanie do całości jako struktury, w której jesteśmy akceptowani. Zaufanie zdaje się być jednak jedynie symulowane. Staje się prawdziwe z momentem, kiedy w pełni widzimy swe miejsce w układzie kultury, z chwilą uświadomienia sobie władzy odrzucenia wpływu mediów (przez prosty akt wolicjonalny świadomego wyłączenia komputera, telewizora czy odłożenie gazety) czy stanie się pełnoprawnym i świadomym realizatorem/twórcą kultury. W procesie przechodzenia od symulacji zaufania do uwewnętrznienia struktury jako własnej jest coś niezwykłego, coś, co pozwala w obrębie kultury popularnej stwarzać światy, a następnie uznawać je jako byty autonomiczne. Czyż nie jest czymś takim programowanie w modelu Open Source? Zaufanie jest czynnikiem koniecznym trwania kultury. Co więcej, jak podkreśla Piotr Sztompka, „zaufanie (...) jest nierozzerwalnie związane z działaniem i jest zawsze zorientowane ku przyszłości”⁴.

Pomimo swego znaczenia w kulturze status prawdy i zaufania jako wartości

² U. Eco, *Partyzantka semiologiczna*, w tegoż, *Semiologia życia codziennego*, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 165.

³ Ronald David Laing cytowany [w:] K. Mudyń, *O granicach poznania. Między wiedzą, niewiedzą i antywiedzą*, Oficyna Wydawnicza „IMPULS”, Kraków 1995, s. 5.

⁴ P. Sztompka, *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Znak, Kraków 2007, s. 12.

w obszarze kultury popularnej jest mocno wątpliwy. Być może w sformułowaniu tym jest nieco przesady. Niemniej z pewnością dotyczy pewnego kryzysu prawdy lub też społecznego przyzwolenia na współobecność tego, co wiarygodne i rzeczywiste, z tym, co umowne. Być może problem jest z gruntu fałszywy? Przecież, tak naprawdę, w obszarze kultury dziś, kiedy mamy niezliczoną ilość płaszczyzn odniesienia, w istocie nie możemy być niczego w stu procentach pewni. Nie jesteśmy w stanie określić, na ile wejście w narrację filmową jest wyrazem kulturoznawczego zacięcia, na ile eskapizmem, a na ile indolencją czy zwykłą rutyną – pomiędzy tu i teraz a niewiadomym jutro. Ponadto sama kategoria prawdy po wielokroć była podważana jako pojęcie płynne, nawet na poziomie podstawowego definiowania prawdy jako zgodności myśli i sądów z rzeczywistością. Bowiem, jak się podkreśla, nie sposób mówić jednoznacznie zarówno o tym, co znaczy wspomniana wyżej „zgodność”, „myśl” czy „rzeczywistość”⁵. Skądinąd pamiętać musimy, że nie pragniemy wszelkiej wiedzy. Pragniemy bowiem tylko wiedzy użytecznej. Nie potrzebujemy zwykle psychoanalizy, by wejść w relację z Dawidem Michała Anioła czy Powołaniem Świętego Mateusza Caravaggia, Ekstazą Świętej Teresy Berniniego. Co nie przekreśla wartości i potrzeby różnych perspektyw analizy kultury. Dowodzi tylko konwencjonalności metod „czytania kultury”.

Latarnicy i szpiegdy

Pożądanie wiedzy nie jest zjawiskiem nowym, choć w końcu XX wieku w mediach mainstreamowych zostało nieco zwulgaryzowane, szczególnie wraz z nastaniem programów typu reality show. To, co wydaje się nowe, ma jednakże swą długą historię czy nawet tradycję. Afera „podglądania” w telewizji, jaka wybuchła w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku, istotnie przyniosła novum w środowisku telewizji. Co do uczestnictwa w kulturze dała tylko nowy przejaw tego, co we wszelkich skupiskach ludzkich wydaje się, że było zawsze.

Do opisu mediów początku XXI wieku, w szczególności zjawiska Web 2.0, znakomicie pasuje metafora podziału uczestników procesów komunikacyjnych na poduszkowce, latarników i szpiegów. Poduszkowcami są bierni obserwatorzy (niczym osiedlowi obserwatorzy wspierający swe łokcie o swe poduszki leżące na parapetach), latarnicy zaś tymi, którzy oświetlają i wyjaśniają to, czego „poduszkowce” nie chcą bądź nie potrzebują zrozumieć, szpiegami zaś wszelkiej maści penetratorzy cyberprzestrzeni i wszyscy ci, którzy próbują na tym ubić interes. Przeszliśmy bowiem, jak to lapidarnie ujął Lev Manovich, „od masowej konsumpcji do masowej produkcji kulturowej”⁶. Tylko czy na pewno owa „masowa produkcja” nie jest jedynie powielaniem klisz, zaś autorzy matryc nie są w zdecydowanej mniejszości?

Obecnie blogosfera i dziennikarstwo obywatelskie burzy tradycyjny układ, w którym relatywnie niewielka liczba wydawców (nadawców) oddziałuje na wielomilionowe rzesze odbiorców. Tam, gdzie uprzednio odbiorca mediów był zasadniczo niemy wobec nieprzerwanego strumienia komunikatów, w dobie Web 2.0 zdobywa pełnię głosu, a przynajmniej możliwość zaistnienia – ze swym punktem widzenia (w świadomości tysięcy potencjalnych odbiorców). Pomimo iż większość blogów tak na prawdę nie powstaje z potrzeby komunikowania komukolwiek czegokolwiek, będąc w istocie rodzajem autoterapii – pozostaje spora przestrzeń, w której głosy

⁵ Patrz: J. Antas, *O kłamstwie i kłamaniu*, Universitas, Kraków 2000, s. 93.

⁶ L. Manovich, *Praktyka (medialnego) życia codziennego*, *Kultura popularna*, nr 2 (22)/2008, s. 71.

zwykłych (czy wciąż?) ludzi brzmią całkiem donośnie. Skutki istnienia blogosfery i dziennikarstwa obywatelskiego dotyczą zarówno sfery publicznej jak i prywatnej. Treści umieszczane na blogach miewają dziś wpływ na wyniki wyborów, ale mogą też doprowadzić do zjawiska określanego *dooced* – utraty pracy w wyniku aktywności w sieci (jak się można domyśleć, działalności szkodzącej wizerunkowi firmy, w której dana osoba pracuje). Dziennikarstwo obywatelskie, tworząc alternatywę do tzw. *mainstreamu*, może nawet wskazywać nierzetelność zawodowych dziennikarzy. Indygenizacja (u lokalnienie) i kreolizacja (mieszanie) – jako antropologiczne perspektywy nadawania sensów w warunkach lokalnych – uprawomocnia nowe formy postaw prospołecznych. Postawy jak produkty z różnych stron świata ulegają kulturowej homogenizacji (ujednoczeniu) i przy całej wielości swych form nieustannej konwergencji (upodobnieniu). Centra miast japońskich wydają się takimi samymi metropoliami, jak aglomeracje europejskie czy amerykańskie. Telefony mieszkańców Singapuru są takie same, jak mieszkańców Madrytu.

Obecność prawdy i zaufania w tworzeniu ładu społecznego w obrębie kultury popularnej, w tym obszarze dzisiejszej Sieci, jest koniecznością. Konieczność ta bywa jednak niejednokrotnie uludą. Jest to bowiem obszar, gdzie obok niesionej na sztandarach wolności nowi arystokraci i nowy plebs, dzielą się losem posiadaczy i tułaczy. Przestrzeń publiczna, jaką tworzą, jest jednak strukturą otwartą. Erving Goffman w swoim klasycznym już studium poświęconym zachowaniom ludzi w miejscach publicznych skupił się, jak sam podkreślał, na trzech podstawowych jednostkach społecznych stanowiących całości interakcyjne. Pierwszym jest zaangażowanie twarzy lub sytuacja konwersacyjna. Druga – okazja towarzyska, zaś trzecia, najszersza jednostka – zgromadzenie społeczne⁷. Nowe media zasadniczo umożliwiają realizowanie wszystkich tych sposobów uczestnictwa w przestrzeni publicznej. Różnicą najistotniejszą jest to, iż w dobie internetu szczególnie od czasu Web 2.0, portale społecznościowych itd. osoby, uczestnicząc w układach komunikacyjnych, mogą zupełnie bezwiednie realizować różne wymieniane przez Goffmana jednostki społeczne. Miesza się zatem sytuacja konwersacyjna ze zgromadzeniem społecznym. Można zauważyć, że w czasach, kiedy Erving Goffman dokonywał swojej analizy było podobnie, z tym jednak, że zgromadzenie było przez jednostkę łatwiej dostrzegalne, czego nie można powiedzieć o sytuacji paraintymnej personalizacji profilu na wybranym portalu społecznościowym. Jak zaznaczył Goffman, „w obecności innych jednostka kieruje się specyficznym zestawem reguł, (...) konwencjami sytuacyjnymi. (...) Owe zasady rządzą alokacją zaangażowania jednostki w obręb sytuacji wyrażanego za pomocą skonwencjonalizowanej idiomatyki sygnałów behawioralnych”⁸.

Łatwość w posługiwaniu się Siecią – przynajmniej na jej elementarnym poziomie komunikacyjnym – może powodować, że stajemy się mniej refleksyjni w sytuacji komunikacyjnej, przez co istnieje ryzyko doboru nieadekwatnego do danej sytuacji zestawu zachowań. Poprzez upublicznienie – szczególnie masowe powtórzenie wspomnianego niedostosowania – możemy mieć wpływ na zmianę obowiązującej normy społecznej. Stąd też zapewne społeczne przyzwolenie na kuriozalne zachowania, jakie możemy za sprawą albo w obrębie sieci spostrzec. Uczestnik współczesnej kultury zatracca się w wszechmożliwościach, jakie są przedmiotem jego wyborów. Do tego dochodzi kryzys autorytetów, jaki szczególnie w dobie Web2.0 daje się szczególnie zauważyć. Autorytetem bowiem może być i staje się każdy. I nagle się okazuje, że co do istoty, pomimo

⁷ E. Goffman, *Zachowanie w miejscach publicznych*, PWN, Warszawa 2008, s. 267.

⁸ E. Goffman, op. cit. s. 268.

przemian, jesteśmy jakby na powrót na etapie rozwoju kultury, o którym pisali Adorno i Horkheimer w tekście „Przemysł kulturalny: oświecenie jako masowe oszustwo”⁹. Jednocześnie nie wolno nam zapominać, jak to lapidarnie ujął Kazimierz Krzysztofek we wstępie do „Kultu amatora Andrew Keena”, że „Titanica zbudowali fachowcy, a Arkę Noego amatorzy”¹⁰.

Uluda prawdy i realność fikcji – kultura popularna „po sztuce”

Przypadkiem szczególnym i symptomatycznym przemian znaczenia prawdy i zaufania w kulturze jest obszar sztuki. Wielu samo wspomnienie o sztuce w kontekście kultury popularnej może potraktować jako pewne nadużycie. Niemniej od czasu „żartu” Duchampa z fontanną to, co obecne w kulturze wysokiej ma niebagatelne konsekwencje w obszarze tzw. „niższych” poziomów kultury. Chodzi o zaufanie w sens sztuki przy powszechnej niepewności co do sposobów odczytywania formy. Dodajmy, że wokół sztuki narosła taka wielość teorii, że już samo jej opisywanie stało się niemal jej subdyscypliną, a otrzymanym obraz niepewności jako normy. Następowало to powoli wraz z wyczerpywaniem się klasycyzmu oraz platońskiego *Ars gratia re-publicae* (sztuka służąca rzeczypospolitej) i nastaniem od romantyzmu *Ars gratia artis* (sztuki dla sztuki). Nastąpił upadek kosmicznego porządku¹¹, zaś twórca stał się w pełni artystą. Kosmiczny porządek wybrzmiał librettem do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, wchodząc do wnętrza człowieka, jego przeżyć, namiętności, jak w *Eroice* czy *Wolności wiodącej lud na barykady*. Theodor Adorno podaje, że od czasów Beethovena zaczął postępować nieodwracalny rozkład systemu. Coraz wyraźniej rezygnowano z „dziecinnej przyjemności” – jak określił Adorno – naśladowania rzeczywistości zewnętrznej¹².

Od czasu impresjonizmu, który w przeciwieństwie do tego, co nastąpiło później, wciąż był „służalczy” wobec rzeczywistości – jako poszukujący prawdy o tym, co jest postrzegane, przeszliśmy fazą rozlicznych eksperymentów, po których sztuka ma mieć siłę sprawczą dokonywania zmiany społecznej bądź też tworzenia enklaw wyabstrahowanych i niedostępnych semantycznie przestrzeni. Niezależnie, na którym z obszarów się skupimy, dotkniemy problemu kultury uprawomocnionej. Jak pisali Bourdieu z Passeronem: „W określonej formacji społecznej kultura uprawomocniona, to znaczy kultura wyposażona w dominujące uprawomocnienie, nie jest niczym innym jak dominującą arbitralnością kulturową, jako że prawda obiektywna o owej arbitralności jest nieznaną zarówno w odniesieniu do jej arbitralności, jak i dominacji.”¹³ Kiedy zdamy sobie sprawę z braków kompetencji do odbioru sztuki, która jako taka legitymizowana jest przez przynależność do kultury wysokiej, dostrzeżemy paradoksalną ezoteryczność tego, co jest treścią kultury, jej codziennością i reprezentacją. Oczywiście ludzić się można, że ludzie powszechnie i w pełni rozumieją działania Katarzyny Kozyry czy Zbigniewa Libery. Skądinąd przecież wiemy, że nie potrafimy w pełni odczytać znaczeń zawartych w zwykłych wiadomościach telewizyjnych, znaczeń zakodowanych w koncertach zespołu Rammstein (jak słynne Leibniza

⁹ Patrz: T. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo* [w:] T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 1994.

¹⁰ A. Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 21.

¹¹ J. James, *Muzyka sfer*, tłum. Mieczysław Godyń, Znak, Kraków 1996.

¹² T. Adorno, *Filozofia Nowej Muzyki*, PIW, Warszawa 1974, s. 23.

¹³ P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, PWN, Warszawa 1990, s. 81.

du bist was du ist) czy powiązać biblijnej walki Jakuba z Aniołem z narracją amerykańskiego serialu *Dr House*. Pozostaje za *Archiwum X* stwierdzić *the truth is out there* i wszystko znów z ufnością przyjmować bądź odrzucać na wiarę. Taka postawa jednak ma swe poważne następstwa w postaci choćby relatywizmu jako postawy nadrzędnej, zwłaszcza ponad wszelkim wartościowaniem. Ucieczka od wartościowania anihiluje potrzebę zaufania i ma katastrofalne skutki dla wychowania i spójności społeczeństwa. Kultura bez granic jest niczym. Roger Scruton bez ogródek stwierdza, że dziś życie nie jest już celebrowane przez sztukę, ale jest jej celem¹⁴. W jednym ze swoich artykułów w samym tytule nawołuje wręcz do obowiązku ratowania sztuki z narkotycznego stanu i brzydoty (*Beauty and Desecration. We must rescue art from the modern intoxication with ugliness*).

Michał Anioł, wstępując do pracowni Domenico Ghirlandaio, pragnął zdobyć sztukę i poczuć ducha odradzającej się Europy, która przeglądała się w oczach antyku. Kiedy da Vinci terminował u Verrocchia, też chodziło o sztukę, warsztat jako podwalinę tego, co mógł później osiągnąć. Kiedy Bach podróżował do Buxtehudego, też szło o warsztat i doznanie niemożliwego, które okazało się przekraczalne. Podobnie syn Jana Sebastiana Bacha, Carl Flilp Emmanuel (najsłynniejszy Bach wieku XVIII-tego) ufał podwalinie, jaką dał mu ojciec Jan Sebastian. Jeszcze nawet José Ruiz y Blasco, malarz i nauczyciel, w najwcześniejszych latach życia swojego syna Pabla, później zwanego Picassem, był fundamentem późniejszych syna osiągnięć. Nawet Cage, pisząc *4'33*, mimo rewolucyjności nie zrywał z tym, co dla muzyki jest konstytutywne – z czasem. Dziś w obszarze sztuki motorem „postępu” jest kult transgresji. Z tym, że już niemal brak jakichkolwiek granic do przekroczenia. Sama transgresja ma się dokonywać na poziomie epistemologicznym, oderwana jest od przedmiotu, sztuki, nawet samego artysty. Idąc za tym przykładem, kultura popularna legitymizować może wszystko. Tak jak wszystko może być w niej prawdą. Dziś tak jak sztuce dwudziestego wieku, z jednej strony zarzuca się „prymitywizm, płytkość i uproszczenie, zredukowanie, skarlenie bądź całkowitą eliminację jakości metafizycznych, z drugiej strony najpowszechniejszym jest zarzut intelektualizmu”¹⁵. Jaka więc może być kultura, zwłaszcza kultura popularna, kiedy wzór, który płynie od góry (kultury wysokiej), tonie w nieokreśloności? Wizja odwrócenia tego pytania, troski o kulturę wysoką czerpiącą z kultury popularnej jest nie mniej zatrważająca.

Wzory kultury wysokiej legitymizują kształt kultury popularnej. Elementy rozkładu społecznych sensów, jak i próby jej artystycznego (artystowskiego?) definiowania „na nowo”, programują zwątpienie jako obowiązującą normę. Wątpliwa jakość kultury wysokiej – rzecz jasna w oczach nie przygotowanej do jej odbioru publiczności – przy jednocześnie programowej postawie braku pewności w definiowaniu sztuki i ucieczki od wartościowania, powoduje przyjmowanie bezpiecznej postawy klienckiej wobec kultury. Obrazem tego są ramy koncepcji instytucjonalnej teorii sztuki G. Dickiego. „Rdzeniem koncepcji Dickiego jest Świat Artystyczny (*an artworld*), który stanowią zarówno takie instytucje, jak: galerie, muzea, teatry, uczelnie artystyczne itp., jak i artyści, krytycy, marszandzi, odbiorcy. Jego trzon strukturalny tworzy jednak układ: artysta – prezenter – odbiorca. Ogólnie rzecz ujmując, Świat Artystyczny to zwyczajowo ustalona praktyka funkcjonowania sztuki, to znaczy jej powstawania i istnienia.”¹⁶ Każdy w tym układzie zna swe miejsce. Mechanizm zatem

¹⁴ R. Scruton, *Beauty and Desecration. We must rescue art from the modern intoxication with ugliness*, City Journal, Spring, 2009, vol. 19, no. 2, za: http://www.city-journal.org/2009/19_2_beauty.html.

¹⁵ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, PIW, Warszawa 1974, s. 42.

¹⁶ A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław 2001, s. 35. (Por.: G. Dickie, *Art Circle: A Theory of Art*, New York 1984).

wydaje się działać sprawnie, ponadto, dając uczestnikom układu poczucie bezpieczeństwa. A przecież, „gdy przypisuje się status sztuki pewnemu przedmiotowi, bierze się na siebie odpowiedzialność za przedmiot w tym nowym statusie, przedstawiając kandydata do oceny, jest się zawsze narażonym na to, że nikt go nie doceni, a wtedy osoba, która dokonała tego przypisania, traci autorytet. Można zrobić dzieło sztuki z byle czego, lecz będzie to bez wartości.”¹⁷ Obserwując szerokie spektrum zjawisk w kulturze wysokiej jak i popularnej, traktując na serio mechanizmy legitymizowania tych zjawisk (wraz z naukowym pochyleniem się nad wszelkim ekstremum), widzimy, iż ryzyko utraty autorytetu podejmowane jest nader często i chętnie. Jakże jednak może być inaczej, kiedy wartość autorytetu oficjalnie jest pusta? Ostatecznie przecież oczywistym jest, że „metafizyka piękna (np. u Plotyna) i teoria sztuki nie mają ze sobą nic wspólnego. Człowiek współczesny przecenia nadmiernie sztukę, ponieważ zatracił on zmysł piękna umysłowego, który miały neoplatonizm i średniowiecze.”¹⁸ Pozostaje prawda i zaufanie jako konsensus kultury.

Zaufanie jako consensus kultury?

W popkulturowym ładzie społecznym samo pytanie o prawdę jest anachroniczne. Granicą kultury stał się horyzont ignorancji. Klasycznie ujęte zasady logiki nakazują przyjąć, iż kłamstwo powtarzane nawet po tysiącokroć nie staje się prawdą. Intensyfikacja przekazów w obrębie kultury popularnej dowodzi jednak niesłuszności tej tezy. Ustawiczne powtarzanie nieprawdy uwiarygodnia przekaz. I to nie dlatego, że zmienia się tu faktyczny stan osób czy przedmiotów, co do których kłamstwo się odnosi, ale przez to, czemu publika woli zawierzyć, co jest bliższe jej wyobrażeniu o autentyczności. Przedmiot, jak i cała rzeczywistość, nie tyle jest, co się jawi.

Zygmunt Bauman stwierdził, że „kultura płynnej rzeczywistości nie posiada «ludu» do «uszlachetniania». Zamiast tego posiada klientów do uwodzenia. I w przeciwnieństwie do swej poprzedniczki jej celem nie jest doprowadzenie społeczeństwa do stanu, w jakim jej usługi nie będą już potrzebne. Jej zadaniem jest (...) zapewnienie wiecznego na jej usługi zapotrzebowania, a to przez uczynienie tymczasowymi i prowizorycznymi wszystkich aspektów życia jej byłych wychowanków i podopiecznych przemienionych teraz w klientów.”¹⁹ Zgadając się z Baumanem, musimy się zastanowić, czy nie przesadzamy z napiętnowaniem zniewolenia konsumpcyjnego, jakie oferuje kultura – jak to zostało powiedziane – płynnej rzeczywistości z jej obezwładniającym uwodzeniem dostępnością i nienasyceciem? Czy w poprzednich modelach kultury nie było podobnie? Czy wiara w autokreację i samostanowienie w dystansie do norm narzucanych przez środowisko jest na pewno istotą bytu? Czy wertykalny podział na tych, co są posiadaczami wiedzy (czy szerzej posiadaczami potencjału/kapitału) oraz na tych, dla których wiedza nie jest dostępna, jest aktualny? Śmiem wątpić. Co więcej, przepaść między tymi, co mogą, a tymi, którzy co najwyżej chcieliby stanowić znaczący element stawania się kultury, wciąż się pogłębia. Nowa *knowledge class* (klasa wykształconych) niesie z sobą nową jakość, ale starą dysproporcję. Dziś w iluzorycznym świecie wyrównywania różnic możemy nie wiedzieć, po której

¹⁷ G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, M. Gołaszewska, Kraków 1985, s. 27 (fragment pochodzący z I rozdziału książki: G. Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca-London).

¹⁸ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, cyt. za: Umberto Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 1994, s.12.

¹⁹ Z. Bauman, *Kultura: przynagody pojęcia w płynnej rzeczywistości*, *Kultura popularna* 4 (22) 2009, s. 13.

stronie się znajdujemy i odczuwać z tego tytułu zarówno cierpienie, jak i satysfakcję.

Ulrich Beck w jednym ze swych tekstów mówi o narzucanej przez nowoczesne instytucje indywidualizacji. Nowe media wydają się nie do końca to potwierdzać. Przecież marketingowe skupienie się na indywidualnych potrzebach nie przekreśla procesu tworzenia homogenizowanej wspólnoty. Portale społecznościowe, struktury fanów czy wyznawców wraz z nowym wzbudzeniem tożsamości lokalnych przekreślają indywidualizację, dając najwyżej zindywidualizowane reprezentacje autokreacji. Beck mówi w tym samym tekście o transnacionalizacji nierówności społecznych, zaliczając do ponadnarodowego kosmopolitycznego horyzontu światowe społeczeństwo ryzyka, współzaangażowanych w zjawisko zmian klimatycznych, kryzysy finansowe, terroryzm²⁰. Niezależnie od poziomu odczytywania rzeczywistości, indywidualnego czy w perspektywie zbiorowości, słowa te dowodzą znaczenia zaufania jako niezbędnego warunku funkcjonowania społeczeństwa. Kultura popularna jest w tym układzie zarówno medium, jak i treścią przekazu. Stworzony konsensus zaufania wymaga, by uznanie czegoś za prawdę było aktem jednostki wpisującym się zawsze w szerszy kontekst kultury. Roztaczający się horyzont aksjologiczny jest jednak nie tyle wokół jednostki, ale w niej samej. Wciąż jednak, kiedy mówimy o kulturze, mówimy o eks-terioryzacjach znaczenia wartości poza jednostkę.

Kulturę popularną, szczególnie tę obserwowalną w początku XXI wieku, można nazwać kulturą negocjacji prawdy i symulacji zaufania. To rzeczywistość, szczególnie w dobie Web 2.0, w której mądrość ludu myłona jest niejednokrotnie z wolą ludu. Gordon Mathews w swym *Supermarkecie kultury* stwierdza, że „asortyment dostępnych tożsamości kulturowych jest szeroki”²¹, choć jak zaznacza we wstępie, „nie możemy wybierać ze wszystkich kultur świata i równocześnie zachować naszą własną specyfikę.”²² Pozornie dobieramy z wielości kultur to, co nam się podoba. W istocie dopasowujemy się do aktualnego otoczenia. Przestając wiedzieć, kim jesteśmy, stajemy się wciąż to nowsi i wciąż bardziej obcy. Tracąc świadomość, czym jest rzeczywistość, nie tracimy jednak ufności, że jest ona zarówno prawdziwa jak i nasza.

²⁰ U. Beck, *Beyond class and nation: reframing social inequalities in a globalizing world*, *The British Journal of Sociology*, nr 58/4, 2007, p. 692.

²¹ G. Mathews, *Supermarket kultury*, Warszawa 2005, s. 44.

²² J. w. , s. 7.

Piotr Jakub Fereński

*O tym czy aktualne jest dziś
rozróżnienie kultury i cywilizacji*

Pojęcie kultury należy, jak już od dość dawna wiadomo, do kategorii tych, których zakresu nie da się jasno wskazać czy ustalić. I to bodaj jedyne, co można o nim z całą pewnością powiedzieć. Różnorodne zjawiska, jakie ma ono obejmować swym zasięgiem, wydają się wprost niemożliwe do ogarnięcia. W tak zwanym „globalnym” wydaniu, jakie rozpowszechniło się na przestrzeni XX wieku zarówno w naukach społecznych, jak też humanistycznych, pojęcie to zawiera w sobie w zasadzie całość ludzkiego uniwersum. Ale przecież i ten najpojemniejszy zbiór ulega bezustannemu rozszerzaniu, co jest oczywiście wynikiem pojawiania się nowych doświadczeń czy fenomenów w świecie człowieka, w świecie, którego ciągle przybywa i który domaga się opisanego i interpretacji w innych niż dotychczasowe formułach. I jakkolwiek krąg badaczy kultury bodaj od zawsze cechowała niebываła wręcz różnorodność zainteresowań, to jednak obecnie kultura przestaje pełnić już rolę „słowa klucza”, a zaczyna być swoistym „wytrychem”, „szyldem”, pod który masowo uciekają, migrują, wędrują uczeni wykraczający problematyką swych badań lub stosowaną przez siebie metodą poza tradycyjne ramy macierzystych dyscyplin naukowych. O ile jeszcze jakiś czas temu w obrębie teoretycznej refleksji nad kulturą możliwe wydawały się i były nawet stosunkowo licznie podejmowane próby systematyzacji typów czy też kompleksów zjawisk wchodzących w skład jej szerokiego „globalnego” pojmowania, o tyle dzisiaj wprowadzanie podobnych dystynkcji, podziałów i stratyfikacji nie tylko przedstawia się jako niezmiernie trudne do zrealizowania, ale również nieuchronnie budzi pytanie o sam sens podejmowania podobnych praktyk poznawczych.

Zaryzykować można tu stwierdzenie, że choć dla sporego grona badaczy objęcie pod wspólnym terminem „kultura” całości ludzkiego świata wydawało się dalece ryzykowne, głównie ze względu na prawdopodobne zatarcie odrębności lub swoistości składających się z segmentów (bądź części) i w konsekwencji jałowość badań, to jednak w nieco szerszej perspektywie czasowej przeważało w nauce coś, co za założycielem pierwszego w Polsce kierunku studiów akademickich noszącego nazwę „kulturoznawstwo”, Stanisławem Pietraszką, określić należy jako „inspiracje czy

przekonania holistyczne”¹. Obecnie w naukach o kulturze mamy raczej do czynienia z dominacją podejścia, w ramach którego z jednej strony uwydatnia się niebywała (iście demokratyczna) otwartość na to, co stanowić może zakres przedmiotowy poznania, z drugiej zaś wyraźnie osłabły te tendencje refleksji teoretycznej, jakie wiązały się z zainteresowaniem tożsamością czy też specyficznością porządku kulturowego. Dopóki pozostajemy w obrębie studiów i opisów pewnych zjawisk (lub zespołów zjawisk) uznawanych za „kulturowe” bądź „do kultury należące” – choć w rzeczywistości będących najczęściej jej materialnymi bądź psychicznymi korelatami – dopóki zagrożenia związane z owym podejściem nie przedstawiają się jako poważne. Gorzej natomiast, jeśli badacze usiłujący wyjaśnić sposoby, struktury oraz prawidłowości istnienia fenomenów kulturowych (lub takich, które są przez nich za „kulturowe” uważane) odwołują się do zależności z obszaru innych raczej segmentów ludzkiego uniwersum, zwłaszcza wyróżnianych niegdyś – obok „kulturowego” – porządków „społecznego” oraz „cywilizacyjnego”

W obrębie nauk o kulturze relacje wewnątrznazewnicze między tymi segmentami przedstawiają się wysoce skomplikowanie. Dotyczy to także łączących się z nimi określeń kierunków lub dziedzin badań, czego przykładem są takie nazwy, jak choćby „antropologia społeczna” i „socjologia kultury”. Ostatecznie jednak właściwy problem stanowi tu sam zakres przedmiotowy poznania owych dyscyplin, czyli społeczeństwo i/bądź kultura. Jednocześnie wydaje się, iż na poziomie własności przedmiotów dociekań bodaj jeszcze większe trudności sprawia identyfikacja (dyferencjacja) cech kulturowych i cywilizacyjnych. Przy czym, również i w tym przypadku w pierwszej kolejności napotykamy na problemy natury terminologicznej. Poddając analizie najczęściej powtarzające się treści związane z pojęciem cywilizacja (tak w świadomości badawczej, jak i potocznej), można wyróżnić dwa podstawowe elementy. Z jednej strony cywilizacja to pewien „typ” wspólnoty odznaczający się zasięgiem większym niż grupowy, lokalny, etniczny, narodowy, państwowy czy kontynentalny przekraczający kwalifikacje geograficzne oraz historyczne, z drugiej zaś – termin ów odnosi się do sposobów radzenia sobie przez ludzi z naturą i do utożsamianych z tym różnych poziomów rozwoju społecznego, a więc możliwości bądź zdolności wytwórczych, postępu technologicznego, intelektualnego, a niekiedy także i moralnego (nie pozostając tu całkowicie wolnym o wartościowania). W obu przypadkach, jeśli chodzi o dorobek człowieka, termin „cywilizacja” na przestrzeni dziejów często bywał stosowany wymiennie z terminem „kultura”. Przekształcenia w tej praktyce nazewniczej, jak i szerzej, sposobie myślenia, dokonały się za sprawą niemieckiej tradycji humanistycznej (filozoficznej i filologicznej), a następnie na przestrzeni XIX i XX wieku zyskały dla siebie ważne miejsce w filozofii kultury, historiozofii, historii, socjologii, antropologii². Z cywilizacją zaczęto wiązać przede wszystkim to, co materialne, utylitarne, użyteczne, kumulatywne, a z kulturą to, co duchowe, stanowiące głównie domenę symboli i wartości. Początków tego stanu rzeczy upatruje się w pismach Kanta, który łączył z porządkiem kulturowym wyższe wartości moralne wykraczające ponad zachowania postawy ukierunkowane na osiągnięcie korzyści. Ową myśl o kulturalnym umoralnieniu ludzi kontynuował w dużej mierze wielki reformator uniwersytetu Wilhelm von Humboldt, choć nie tyle przeciwstawiał sobie kulturę i cywilizację, co uważał,

¹ S. Pietraszko, *Natura prawidłowości w sferze kultury*, [w:] *Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych*, red. J. Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, s. 107.

² Co nie oznacza, że zyskały powszechną akceptację. Niektórzy francuscy i angielscy autorzy prac o tematyce społeczno-kulturowej nadal będą korzystać z obu tych terminów, uważając je właściwie za równoważne.

iż pierwsza poprzez naukę i sztukę uzupełnia czy wzbogaca drugą. Ich opozycję podtrzymywał natomiast Nietzsche, „estetyzując” kulturę przez wskazywanie na jedność jej stylu, cywilizację utożsamiając zaś z przymusem ogłady i etykiety. Do spopularyzowania rozróżniania obu segmentów świata człowieka znacząco przyczyniła się także wyraźnie wartościująca koncepcja Oswalda Spenglera opisującego cywilizację jako końcowy etap istnienia każdej z kultur – jej pełną postać i upadek. Stosując tu terminologię witalistyczną (lub też organiczną), mówił on o żywotności i autentyczności kultury oraz o skostnieniu, sztuczności i śmierci cywilizacji stanowiącej ostatnią jej dziejową fazę, którą cechować miał materializm i zanik prawdziwych wartości³.

Jednak poza przywoływaną wyżej tradycją myślową niektórzy badacze przyczyn radykalnego (niekiedy) przeciwstawiania owych porządków – ducha, wyższych wartości i wykształcenia oraz techniki, użyteczności, korzyści – w Niemczech, upatrywali raczej w opóźnieniu procesu industrializacji kraju i w związanych z tym próbach waloryzowania własnych osiągnięć intelektualnych czy artystycznych. Wskazywali także na wewnętrzne zróżnicowanie samego mieszczaństwa niemieckiego, czyli podział na ludzi wykształconych (którym przynależna była kultura) i posiadających (hołdujących cywilizacji)⁴.

W toku dalszego rozwoju teoretycznej refleksji o kulturze rozważania na temat odmienności poszczególnych segmentów ludzkiego uniwersum kontynuowane były przez takich niemieckich uczonych, jak choćby A. Weber, który wymieniał cywilizację zewnętrzną, czyli technikę wewnętrzną, za jaką uznawał państwo, prawo i moralność oraz kulturę będącą sferą religii, idei, sztuki⁵. W piśmiennictwie anglojęzycznym znane są zwłaszcza koncepcje socjologa Roberta MacIvera wyróżniającego porządek techniczny, społeczny i kulturowy⁶, a także antropologów – Alfreda Luisa Kroebera wprowadzającego podział na kulturę rzeczywistości, społeczną i wartości oraz Leslie White'a piszącego o technologii, społeczeństwie i ideologii⁷ jako głównych składowych kultury w rozumieniu globalnym. Wszystkie powyższe stanowiska łączyły się oczywiście nie tylko z poglądami na temat ontologicznego statusu przedmiotu poznania, ale również i metodologii badań⁸.

Osobno wspomnieć wypada tu o świadomości potrzeby rozróżnienia kultury i cywilizacji, jaka to pojawia się w obrębie analiz historycznych. Łączyć ją można głównie z tymi orientacjami badawczymi, dla których bardziej istotne od wielkich wydarzeń i postaci dziejowych stały się procesy czy zjawiska o długotrwałym przebiegu wykraczające zasięgiem poza granice polityczne i administracyjne. Na szczególną uwagę zasługują w owym kontekście prace francuskiego historyka Fernanda Braudela. Jakkolwiek autor *Gramatyki cywilizacji* kulturę ostatecznie zdaje się kojarzyć – zresztą w ślad za częścią antropologów kulturowych – z mniej złożonymi formami organizacji społecznej bądź też z „niższym” poziomem rozwoju urbanizacyjnego. Rozważania na temat cywilizacji z poziomem „wyższym”⁹ rozpoczyna właśnie od problemów związanych z funkcjonowaniem obu terminów. I choć zdarza

³ O. Spengler, *Zmierzch zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, Warszawa 2001.

⁴ Por.: H. Schnadelbach, *Kultura*, [w:] *Filozofia*, red. E. Martens, H. Schnadelbach, Warszawa 1995, s. 568.

⁵ A. Weber, *Ideen zur Staats – und Kultursoziologie*, Karlsruhe 1927.

⁶ R. MacIver, *Society*, New York 1937 oraz [tegoż] *Social Causation*, Boston-New York 1942.

⁷ L. A. White, *The Science of Culture*, New York 1949.

⁸ Do wyżej wymienionych nazwisk można dodać jeszcze takie jak F. Tönnies, A. Toynbee czy H. Marcuse.

⁹ Odzegnując się przy tym od wartościowania.

mu się stosować je wymiennie, to wszakże stale pamięta on o możliwej odmienności ich obszarów znaczeniowych. Jednocześnie warta odnotowania tu jawi się deklaracja, jaką składa Braudel, gdy pisze, że swoistym leitmotivem wspomnianej wyżej pracy jest dialog wywiązujący się pomiędzy „cywilizacją a cywilizacjami”. Używając liczby pojedynczej, ma na myśli takie rozumienie cywilizacji, w ramach którego oznacza ona „przede wszystkim” to, czego człowiek nigdy już nie zapomni, „a więc wspólne dobro, które – zresztą nierówno podzielone – jest własnością wszystkich cywilizacji. Ogień, pismo, umiejętność rachowania, uprawa roślin i udomowienie zwierząt nie mają odrębnych źródeł, stały się wspólnym dorobkiem cywilizacji”¹⁰. Diagnozując, iż ta dyfuzja dorobku ludzkości we współczesnym świecie przybiera niezwykle rozmiary, łącząc się zwłaszcza z dominacją zachodniej technologii, francuski historyk w swych rozważaniach wielokrotnie powraca do pytania o ewentualne granice jej ekspansji.

W ramach teorii kultury rozwijanej w naszym kraju również pojawiały się ważne i ciekawe ujęcia prezentowanej problematyki rozróżnienia kultury i cywilizacji (a także tego, co „społeczne”). W znanej szeroko pracy *Socjologia kultury* Antonina Kłoskowska cały rozdział poświęca klasyfikacji „kategorii kultury”. Poza kulturą materialną, w obręb której wchodzi „działania, narzędzia i wytwory związane z produkcją, dystrybucją, usługami i konsumpcją dóbr z czynnościami ochronnymi i obronnymi zabezpieczającymi we właściwy człowiekowi sposób gatunek i jednostkę”¹¹ oraz kulturą społeczną, do jakiej to zalicza stosunki, role i układy ludzkie w ich „wzajemnych powiązaniach”, autorka wyróżnia także kulturę symboliczną. Kategoria ta mieści w sobie znaki i wartości rozumiane jako akty oraz przedmioty ludzkich zachowań, „stanowiące korelaty postaw i znaczeń”¹². Na szczególną uwagę w zakresie poruszanego zagadnienia zasługują jednak inne jeszcze koncepcje rodzimych badaczy. Przywołać i wyraźnie podkreślić należy tutaj zwłaszcza osiągnięcia cytowanego już wyżej S. Pietraszki wymieniającego w swych publikacjach takie porządki ludzkiego uniwersum, jak cywilizacyjny, związany z tzw. „koniecznościami”, społeczny z przypisanymi mu „powinnościami” i w końcu kulturowy, wyznaczany przez wartości (o charakterze autotelicznym). O kulturze symbolicznej i techniczno-użytkowej pisał inny słynny polski kulturoznawca Jerzy Kmita. Trudno jednak w tym przypadku przesądzić, jak dokładnie łączy się druga z wymienionych sfer kultury z pojęciem czy kategorią cywilizacji¹³. Jeśli zaś chodzi o przedstawicieli historii, to przypomnieć należy koncepcję kultury i cywilizacji Gerharda Labudy, który wiązał pierwszy człon tejszy pary

¹⁰ F. Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, Warszawa 2006, s. 41.

¹¹ A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 110.

¹² Tamże, s. 116.

¹³ Pozostańmy tu przy słowach samego autora: „Kulturę techniczno-użytkową danej społeczności tworzą te powszechnie w jej obrębie respektowane przekonania normatywne i dyrektywne, które kojarzą się w parę normatywno-dyrektywne tego rodzaju, że ich człony dyrektywne zapewniają skuteczność współwarunkowanych przez nie subiektywno-racjonalnie działań bez względu na powszechne (w danej społeczności) respektowanie owych przekonań dyrektywnych. Odnośne przekonania dyrektywne wskazywałyby tedy działania skuteczne przy realizacji stosownych wartości (wskazywanych przez skojarzone z owymi przekonaniem przekonania normatywne) nawet wówczas, gdyby nie były powszechnie respektowane w odpowiedniej społeczności, gdyby zatem nie należały one do kultury tej społeczności” – przykład ten ilustruje skuteczność opatulania drzew na zimę. „Nato miast kulturę symboliczną danej społeczności tworzą powszechnie w jej obrębie respektowane przekonania normatywne i dyrektywne, które kojarzą się w parę normatywno-dyrektywne tego rodzaju, że ich człony dyrektywne zapewniają skuteczność współwarunkowanych przez nie subiektywno-racjonalnie działań pod tym tylko warunkiem, że owe przekonania dyrektywne są (w danej społeczności) respektowane.” – przykładem może być tu z kolei gest szacunku wobec przełożonego. J. Kmita, *Późny wnuk filozofii*, Poznań 2007, s. 63.

z „innovacyjnymi” aktami twórczymi, czyli z tym, co stanowiło i stanowi nowość w sztuce, literaturze, nauce, zaś drugi, czyli cywilizację, z naśladownictwem, imitacją, adaptacją i akulturacją, czyli tym, co upowszechnia się i kumuluje w rozmaitych sferach życia¹⁴.

Czy podobne do tych wyżej zaprezentowanych dystynkcje wciąż zachowują swoją ważność i aktualność? Otóż zwłaszcza dzisiaj w świetle owej niesłuchanej otwartości na nowe obszary tematyczne badań, gdy skazane na banicję wydaje się już samo pytanie o tożsamość i zakres przedmiotowy nauk o kulturze, konieczna winna być refleksja nad tym, czym rzeczywiście są objekty naszych analiz, co łączy perspektywy badawcze przez nas podzielne oraz co ostatecznie je wyodrębnia. Czy aby na skutek pewnych, powiedzmy, „nieporozumień” dotyczących pojęcia, a może raczej „wytrychu” lub „szyldu”, kultura, nienadużywane bywają jednocześnie takie nazwy, jak chociażby kulturoznawstwo? O jakich porządkach mówimy? Czy obowiązują nas tu jakieś granice? O czym powinniśmy pamiętać?

Jak zwraca uwagę S. Pietraszko, ufundowane na szerokim, „globalnym” (bądź też „antropologicznym”) ujęciu kultury programy jej badań nie pozwalają na wskazanie nawet „wątków”, „powierzchnowych” cech właściwego im zakresu przedmiotowego. Nie sposób przecież odróżnić, wyodrębnić czy zdefiniować czegoś, co obejmuje całość ludzkiego uniwersum¹⁵. Nie da się odnaleźć własności wspólnych tak wielkiemu i zróżnicowanemu obszarowi, nie wspominając już o identyfikacji jakiejś wyabstrahowanej przysługującej mu stale jedności. Choć świat człowieka stanowi pewną całość, to jednocześnie posiada także i określoną strukturę, wewnętrzne granice, podziały, segmenty, które to wymagają rozpoznania i uwzględnienia nie tylko w planie teoretycznym, ale również przy analizach konkretnych zjawisk. Aby nie doprowadzać do całkowitego wymieszania odznaczających się jednak odmiennymi atrybutami i rządzących się różnymi prawidłowościami jego sfer, co w konsekwencji wieść może już nie tylko do braku efektywności praktyk poznawczych, ale nawet do kompletnej nieprawidłowości wyników badań, należy dążyć do dokładniejszego, bardziej precyzyjnego ustalenia tego, jaki repertuar uwarunkowań i czynników sprawczych działań człowieka określać winniśmy mianem kultury. Pietraszko akcentuje w tym miejscu, dostrzegany zresztą w myśli humanistycznej od dawna, związek kultury z wartościami i proponuje klasyfikować w jej granicach właśnie te zachowania i wytwory ludzkie, które mają do nich odniesienie. Przy czym, same wartości autor „Studiów o kulturze” pojmuje tutaj raczej selektywnie, nie utożsamiając ich zwłaszcza z ukierunkowanymi na funkcjonalność „pożytkami”. Te ostatnie wpisuje natomiast w ramy porządku utylitarnego, który łączy z kategorią cywilizacji. A zatem kultura jest sferą wartości „autotelicznych” (niejako „samych w sobie”) z czynnikami sprawczymi zachowań nazywanymi „potrzebami”, zaś cywilizacja to dziedzina działań o charakterze zinstrumentalizowanym realizujących tzw. obiektywne konieczności. Własności czy jakości występujące na poziomie cywilizacji często stanowią odpowiedź na „wyzwania” natury i w tym też sensie cechuje je przydatność, użyteczność, wydajność, skuteczność, produktywność. Właśnie do tego drugiego z wyżej wymienionych porządków nierzadko, acz zupełnie mylnie, usiłuje się sprowadzać całość świata człowieka. Błąd ów jest znamieny nie tyle dla przedstawicieli nauk przyrodniczych, których trudno pozbawić własnej perspektywy poznawczej, ale dla badaczy reprezentujących dyscypliny

¹⁴ Por. na przykład: G. Labuda, *Rozważania nad teorią i historią kultury i cywilizacji*, Poznań 2008, str. 163-164.

¹⁵ S. Pietraszko, *Problematyka kulturoznawcza w badaniach miasta przemysłowego*, [w:] *Łódzkie studia etnograficzne*, tom XXIX, Warszawa-Łódź 1989, s. 24-25.

humanistyczne (lub w pewnych przypadkach „społeczne”), kiedy to „potrzeby” jednoznacznie zostają skojarzone z przystosowaniem, adaptacją, spełnianiem określonej roli, zastosowaniem, przynoszeniem korzyści. „A przecież – jak przekonuje Pietraszko – nie wszystko w świecie człowieka pełni funkcje homeostatyczno-adaptacyjne; w ogóle nie wszystko tu przecież «funkcjonuje». Człowiek zachowuje się nie tylko podług konieczności adaptacji, ale i z potrzeby transgresji. (Czyżby transgresja miała być tylko formą adaptacji, jak ta podobnie naturalną i konieczną?). Mówiąc dokładniej – człowiek dokonuje transgresji z potrzeby wartości – i tu właśnie zaczyna się sfera kultury, tu też zarazem kończy się zasięg analogii między naturą a światem ludzkim. Również dlatego, że odmienny niż w cywilizacji czynnik sprawczy zachowań ludzkich odnoszący się do wartości nazywany potrzebami ma źródło nie w przyrodzie, lecz w świecie człowieka, w którym wprowadzie są obecne także konieczności przyrodnicze, ale to nie one wyznaczają tożsamość gatunku ludzkiego i jego specyficznego świata”¹⁶.

Niemniej, kultura i cywilizacja są ze sobą stale mieszane. Zachowania powiązane z warunkami i koniecznościami materialnymi i technicznymi skłonni jesteśmy określać jako kulturowe. Tymczasem, chociaż bez wątplenia wpływają one zasadniczo na kształt całości ludzkiego uniwersum i procesy, które im towarzyszą mają nawet swe odzwierciedlenie w takich dziedzinach ludzkiej aktywności – zresztą potocznie identyfikowanych z kulturą – jak na przykład literatura, muzyka, sztuki plastyczne, teatr czy też film, to wszakże są czymś zasadniczo innym. Co prawda, przystępując do badań nad zjawiskami kultury, poruszamy się raczej w obrębie jej zewnętrznych, obserwowalnych postaci, czyli, rzecz można, mamy do czynienia z pewnymi jej korelatami. Nie należy jednak ich w żaden sposób utożsamiać z fizycznymi właściwościami jakiegokolwiek klasy obiektów, a także z przekształceniami i rozwojem technik i technologii wytwarzania jakichś przedmiotów bądź strategiami działań ukierunkowanych na spełnianie określonych funkcji. Przeto rolą czy istotą kultury literackiej nie jest komunikacja społeczna, lecz „wdrażanie do wartości. Te są dla ludzkiej egzystencji busolą sensowności”¹⁷.

Co jednak, gdy z Braudelem zapytamy już nie o granice „kultury” i „cywilizacji”, ale – używając liczby mnogiej – o granice „kultur” i „cywilizacji”? Co stanie się, kiedy z poziomu rozważań o własnościach i prawidłowościach porządków świata „jako takich”, przejdziemy do właściwości, jakimi odznaczają się kultury i cywilizacje w swej konkretnej dynamice? Czy będziemy musieli się jednocześnie zdecydować na to, czy mówić obecnie o wielu cywilizacjach czy też o jednej, stanowiącej coś na kształt globalnej „ekumeny”? Kulturom z uwagi na różne konfiguracje potrzeb i wartości, bliższe mogą wydawać się takie cechy, jak indywidualność, jedyność, swoistość, natomiast cywilizacje zorientowane na użyteczność, skuteczność czy wydajność i prezentujące kumulatywny charakter rozwoju, przejawiać zaś będą tendencje adaptacyjne, asymilacyjne oraz akomodacyjne, a w rezultacie również i unifikacyjne. Ale czy tak w rzeczywistości jest? Felipe Fernández-Armesto, spoglądając na cywilizacje w perspektywie dziejowej, przekonuje, iż ich rozwój jedynie w pewnej części uwarunkowany jest przez „środowisko naturalne”. Jak pisze: „nie ma dowodu na to, by jakiegokolwiek z ludzkich doświadczeń zebranych razem pod szyldem historia było

¹⁶ S. Pietraszko, *W sprawie przyrodniczych źródeł kultury*, [w:] *Biologiczne i społeczne uwarunkowania kultury*, red. J. Kmita, K. Łasowski, Warszawa-Poznań 1992, s. 100.

¹⁷ S. Pietraszko, *Studia o kulturze*, Wrocław 1992, s. 120. „Przed wszystkim więc wartości określają daną kulturę literacką, a są to wartości trojokie: te wartości ogólne, które są urzeczywistniane w literaturze; te wartości szczególne samej literatury jako formy urzeczywistniania się wartości ogólnych; wreszcie – specyficzne wartości, które są właściwe danej kulturze literackiej.” (s. 121).

czymkolwiek zdeterminowane”. I dopowiada, że: „doświadczeniami tymi rządzi przypadek w obrębie granic zakreślonych przez mieszankę siły woli i krytycznych wymogów materialnych. A kto wie, może nawet występują chaotycznie, w sposób, którego przyczyn i efektów nie da się prześledzić. Zapewne stwierdzenie, że różnice w adaptacjach podobnych środowisk są kwestią kultury, jest zarówno prawdziwe jak i użyteczne”¹⁸. Lektura jego pracy pod znamienym tytułem „Cywilizacje” nasuwa myśl, iż wysiłek cywilizacyjny częstokroć nie jest proporcjonalny do osiągniętych efektów... A wtedy już być może mamy do czynienia z kulturą¹⁹ – nie z „koniecznościami”, ale z „potrzebami”.

¹⁸ F. Fernández-Armesto, *Cywilizacje*, Warszawa 2008, s. 13-14.

¹⁹ Por.: M. Barbaruk, *Buenos Aires. Fantastyka vs. Metafizyka, Konteksty, Polska Sztuka Ludowa*, nr 3-4, 2008, s. 110-112.

Magdalena Grenda

Teatr przekroczonych granic. Teatr Usta-Usta

Kwestia istnienia granic oraz ich przekraczania na obszarze współczesnego teatru może rodzić wiele wątpliwości. Jedną z nich prowokuje pytanie, czy na początku XXI wieku mówienie o granicach w teatrze ma jakikolwiek sens? Wydaje się, iż współcześnie ten obszar sztuki egzystuje jak tylko zapragnie. Korzysta z nowych mediów, plastyki, inspiracji z życia codziennego, łącząc różne konwencje, strategie artystyczne, praktyki i teorie. Obok wciąż dobrze mających się konwencji teatru Zachodu prężnie rozwija się teatr eksperymentalny, poszukujący, niezależny, awangardowy, alternatywny, internetowy, happening, performans, wideo art, czy digital art¹. Jednocześnie coraz większe zainteresowanie (artystów, jak i badaczy) budzi tradycyjny teatr Afryki czy Azji, który spełnia nie tylko swe pierwotne funkcje, ale staje się komercyjnym towarem, polem eksperymentu artystyczno-kulturowego, obszarem dialogu między kulturami, rasami, narodami.

Choć wydaje się, że wyzwolenie spod dyktatury paradygmatów, pojęć i kategorii wypracowanych przez zachodni racjonalizm (pod przemożnym wpływem, których egzystował dramatyczny teatr europejski) nastąpiło już dawno, reinterpretacja kategorii granicy czy też jej przekraczania w teatrze nadal może być kwestią palącą i wiele mówiącą nie tylko o sztuce teatru, ale i o całości kondycji współczesnej kultury.

Tytuł artykułu *Teatr przekroczonych granic* zaczerpnęłam z tekstu autorstwa Dariusza Konińskiego i Małgorzaty Sugiera² o tej samej nazwie, gdyż w sposób bardzo trafny ujmuje on problematykę niniejszego artykułu. W tekście autorzy deklarują: „proponujemy przyjąć określenie «teatr przekroczonych granic» jako nazwę obejmującą cały szereg odmiennych artystycznie i ideologicznie działań, które łączy dążenie do zamazywania klarownych podziałów wypracowanych przez stulecia w sztuce i życiu społecznym, a także do znoszenia różnic lub intensyfikacji dialogu między narodami, rasami czy kulturami”³. W nazwie „teatr przekroczonych granic”, istnieje tylko jeden

¹ To tylko niektóre z współcześnie rozwijających się form teatralnych jak i parateatralnych.

² D. Kosiński, M. Sugiera, *Teatr przekroczonych granic*, [w:] *Słownik wiedzy o teatrze*, red. Marcin Siwiec, Warszawa-Bielsko-Biała 2008, s. 407-450.

³ Tamże. S. 407.

mankament. Teatr granic przed nim postawionych jeszcze nie przekroczył, lecz wciąż przekracza, co z pewnością jest *perpetum mobile* tego obszaru twórczych poszukiwań. Teatralne doświadczenie graniczności i transgresji to proces wielo perspektywiczny, barwny i inspirujący nie tylko praktyków, ale i teoretyków różnych dziedzin humanistycznej refleksji (*culture studies*, etnologii, teatrologii, psychologii, performatyki, socjologii). Współczesny teatr jest zobligowany do ustawicznego wysiłku redefiniowania swojej pozycji wobec innych dziedzin sztuki, miejsca w kulturze i życiu społecznym. Sztuka Melpomeny nieustannie skłania się ku hybrydyczności, czyniąc ranty, które co jakiś czas ustala niezwykle płynnymi.

W niniejszym artykule przede wszystkim skupię się na przekraczaniu granic pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki na obszarze teatru alternatywnego. Poruszę takie problemy, jak: teatr w miejscach nieteatralnych, teatr w przestrzeni wirtualnej, mediatyzacja i digitalizacja teatru, aktor w świecie multimedialnym, degradacja tekstu dramatycznego, wpływ transmedialności przedstawień na przemianę w myśleniu o tożsamości sztuki teatralnej.

„Nowoczesny sposób istnienia polega na kompulsywnym, obsesyjnym zmienianiu: na zaprzeczaniu temu, co «jedynie jest», w imię tego, co mogłoby, a więc powinno, zając jego miejsce”⁴, twierdzi Zygmunt Bauman. W dobie i obliczu przyspieszenia rzeczywistości (tak znamiennej dla XX i XXI wieku) rozwój nowoczesnych mediów stał się prawdziwym wyzwaniem dla współczesnej kultury, jak i dla teatru. Ekspansja technologii digitalnych objęła całą kulturę, także w obszarze sztuki Melpomeny. „Bez wątpienia teatralni rewolucjoniści zerwali z niemal wszystkimi przestarzałymi formami teatru, jednak zwracając się ku abstrakcyjnym i wywołującym efekt obcości środkom scenicznym, nadal mocno trzymali się w teatrze mimesis, czyli naśladowniczego przedstawienia akcji. Natomiast pod wpływem rozpowszechniania, a następnie wszechobecności mediów w życiu codziennym już w latach siedemdziesiątych XX wieku doszło do pojawienia się nowej wielopostaciowej formy dyskursu teatralnego...”⁵

Wobec tego należy zjawisko opisać, zinterpretować oraz wskazać celowość posłużenia się technikami medialnymi w widowisku teatralnym; zabieg, który obecnie można postrzegać w kategoriach prawdziwej rewolucji. Analizę owego procesu przeprowadzę na minimalnie zakrojonym obszarze, omawiając działalność artystyczną dwóch poznańskich teatrów alternatywnych: Teatru Usta-Usta Republika oraz Teatru 2XU.

Obydwa zespoły sytuują się w nurcie nazwanym w Polsce alternatywnym, jako teatry poza instytucjonalne, nie repertuarowe, nawiązujące do tradycji poszukiwań nowych przestrzeni, form, środków wyrazu, technik i kreacji artystycznej (zapoczątkowanych w działalności Kantora czy Laboratorium Grotowskiego). Interesujące mnie zjawisko przekraczania granic jest procesem znamionym dla teatru alternatywnego, gdzie owo doświadczenie graniczności i transgresji jest jednym z nadrzędnych zagadnień. Teatr alternatywny to nurt wyjątkowo niejednorodny, bardzo żywiołowy, przekraczający własne granice, wchodzący na inne obszary: sztuki, kultury, życia społecznego. To nie tylko „instytucje” pracujące nad kolejnymi przedsięwzięciami teatralnymi, ale zespoły zaangażowane w działalność impresaryjną (organizacja warsztatów, festiwali, spotkań teatralnych) oraz społeczną (akcje ekologiczne, społeczne, terapeutyczne, edukacyjne). Aby uniknąć nomenklaturowych kłopotów pragnę na początku rozwikłać problemy terminologiczne.

⁴ Z. Bauman, *Życie na przemieszaniu*, Znak, Kraków 2007, s. 27.

⁵ H. Lehman, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004, s. 19.

Nazwa „teatr alternatywny” staje się słowem-kluczem, słowem-wytrychem, które użyte w odpowiednim kontekście wyjaśnia wszystko, równocześnie utrudniając dyskusję, poprzez narzucanie często nie pasujących etykietek. Ze względu na ramy artykułu, pragnę tylko zaznaczyć pewien dylemat, który po dziś dzień nie jest rozstrzygnięty, a czego ilustracją są coraz liczniejsze pojęcia, pomysły, definicje występujące w literaturze tematu, mające zastąpić termin „teatr alternatywny”⁶. Choć nazwa ta straciła nieco na aktualności nadal egzystuje w powszechnym użyciu i posiada swe historyczne uzasadnienie, a i same zespoły, o których będzie mowa w dalszej części tekstu właśnie takim mianem klasyfikują swoje działania artystyczne na obszarze sztuki teatru. Dlatego też zasadnym i adekwatnym wydaje się być używanie terminu „teatr alternatywny”.

Wiek XX to czas wielkich przemian, rewolucji na gruncie polityki, ekonomii, społeczeństwa, kultury, nauki, sztuki. „Obowiązujący podział sztuk wedle środków wyrazu jest arbitralny, podobnie jak tworzenie dyscyplin i wydziałów poświęconych każdej z nich.”⁷ Nowo powstałe projekty, idee dążyły do wyzwolenia spod dominacji, ukonstytuowanych przez zachodni racjonalizm pojęć, kategorii, podziałów, które tak bardzo doskwierały szczególnie działaniom artystycznym. „Wraz z upływem czasu coraz boleśniej dawał się we znaki proces zamierania klarownie oddzielonych form życia społecznego, skazanych przez jednoznaczność definicji na jałowość powtórzeń, potęgowaną wraz z rozbudową instytucji wzmacniających i chroniących owe definicje. Ucierpiała na tym zwłaszcza sztuka coraz bardziej zamknięta w galeriach, muzeach, filharmoniach czy teatrach, chroniących kruchość jej istnienia, ale zarazem oddzielających ją od dynamicznej zmienności życia i trzymających w sferze biernego «odbioru», tak trafnie nazwanej przez Antonina Artauada, «kulturą Pantheonu»”⁸. Odzwemem na te coraz bardziej dręczące problemy było powstanie szeregu zjawisk i rewolucji na obszarze polityki, życia społecznego oraz sztuki, w które to wpisuje się teatr alternatywny działający w Polsce od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. Choć w powszechnej opinii ruch ten związany jest z działalnością polityczną, przychylam się tutaj do twierdzenia Joanny Ostrowskiej i Juliusza Tyszki, którzy we wstępie swojej książki *Szkice o teatrze alternatywnym* z całą dobitnością stwierdzają: „Jego funkcja polityczna jest faktem oczywistym, wynikającym z jego wyjątkowej pozycji w opresyjnym systemie politycznym, ekonomicznym i społecznym, jednak na plan pierwszy w aktywności tworzących go ludzi, naszym zdaniem, zawsze wysuwały się dwie dominujące funkcje: artystyczna i kulturotwórcza”⁹. I właśnie na tych dwóch zadaniach postawionych przez teatr alternatywny pragnę się skupić omawiając twórczość poznańskich artystów teatralnych.

Nim przejdę do zasadniczych pytań i odpowiedzi, pokrótce zaprezentuję sylwetki bohaterów artykułu, którzy z powodzeniem, ogromnym zaangażowaniem i sukcesami tworzą teatr już od ponad dziesięciu lat. Choć znani i podziwiani nie tylko przez publiczność i krytykę krajową nie doczekali się jeszcze, żadnych profesjonalnych omówień, dlatego też krótka historia i opis twórczości zespołów wydaje się być posunięciem niezbędnym.

Teatr Usta-Usta został założony w 2000 roku przez Marcina Libera i Wojciecha

⁶ Teatr offowy, niezależny, młody, poszukujący etc.

⁷ B. Kirshenbaltt-Gimblett, *Performatyka jest czymś więcej niż sumą swoich składowych*, [w:] R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006, s. 17.

⁸ D. Kosiński, M. Sugiera, *Teatr przekroczonych granic*, [w:] *Słownik wiedzy o teatrze*, red. Marcin Siwiec, Warszawa-Bielsko-Biała 2008, s. 407.

⁹ J. Ostrowska, J. Tyszka, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 7.

Wińskiego (byłych aktorów i współtwórców Teatru Biuro Podróży).

Obydwa zespoły teatralne konsekwentnie tworzą projekty o charakterze hybrydycznym, zestawiając obce sobie dotychczas porządki, tworząc nową formację teatralno-technologiczną. Wprowadzenie techniki filmowej w strukturę przedstawienia, użycie animacji obrazu w systemie trójwymiarowym, interaktywność z widzem wzbudzana za pomocą internetu, telefonii komórkowej czy fal radiowych, to zaledwie kilka przykładów wielopostaciowej obecności multimediów i przekraczania granic różnych dziedzin artystycznej aktywności w Teatrze Usta-Usta.

Zespół zadebiutował w marcu 2000 roku, premierą spektaklu *A*¹⁰, opierającym się na tragicznych przeżyciach Marcina Libera, który podczas wyjazdu na festiwal teatralny Fringe w Edynburgu, stracił w wypadku samochodowym najbliższego przyjaciela z Teatru Biuro Podróży, aktora Andrzeja Rzepeckiego.

Podczas dwóch późniejszych festiwali teatralnych Malta, grupa zaprezentowała kolejne projekty: *Sztuczne Oddychanie* oraz *The Best Off* będące efektem współpracy z Teatrem Porywacze Ciało.¹¹

Od 2002 roku rozchodzą się artystyczne drogi dwóch twórców teatru. Pod przewodnictwem Marcina Libera powstaje frakcja 2XU. Wojciech Wiński zostaje liderem zespołu Usta-Usta Republika.

Wojciech Wiński¹² „ojciec duchowy” poznańskiego Teatru Usta-Usta Republika, wraz z zespołem przez dziesięć lat twórczych poszukiwań stworzył kilka spektakli, akcji specjalnych, widowisk plenerowych takich jak: *Cadillac*, *Ambroży*, *Driver*, *Alicja 0-700*, *Ambasada*, *777*, *Miasto za murem*, *Radioaktywni*, *System*, *Aleksandria*. Wszystkie wymienione projekty można zaliczyć do form multimedialnych, hybrydycznych. Cechą charakterystyczną tej niezwykle ciekawej grupy jest ciągły eksperyment z przestrzenią. Wpisywanie teatralnego działania w topografię miasta stało się „marką” zespołu. „Wrażliwość miejsca» to jeden ze znaków rozpoznawczych, a zarazem największych atutów poznańskiej grupy. Brak stałej siedziby stał się bowiem impulsem do osvajania na potrzeby teatru niecodziennych przestrzeni miejskich. Zawilgocone przestrzenie Centrum Sztuki Współczesnej «Inner Spaces», zakurzone strychy Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, monumentalna bryła zamku cesarskiego w Poznaniu, podziemny parking, nocny labirynt miejskich ulic, czy przestrzeń wirtualna to miejsca premierowych prezentacji Republiki Usta-Usta. Ich specyfika posłużyła za klucz do konstrukcji przedstawień. Odejście od klasycznie rozumianego pomieszczenia teatralnego spowodowało wielopoziomową grę z przestrzenią, w której poszczególne jej fragmenty zaczęły funkcjonować nie tylko jako elementy scenografii, ale także jako osoby dramatu”¹³.

W niniejszym akapicie pokrótce zastanowię się nad relacją przestrzeni teatralnej w stosunku do przestrzeni miejskiej, bowiem jak pisze Zygmunt Bauman, „Istnienie

¹⁰ *Autofobia* – tak brzmi pełna nazwa spektaklu, reż. Marcin Liber, premiera MFT Maski, Poznań 2000.

¹¹ *The Best Off* to opowieść o młodych ludziach egzystujących we współczesnych metropoliach, o ich problemach, samotności, cywilizacyjnych nałogach, różnego rodzaju fobiach. W projekcie tym skrytykowała się już droga twórczych poszukiwań młodych artystów. Widowisko multimedialne *The Best Off*, podobnie jak wymienione powyżej spektakle, sytuuje się na pograniczu kilku sztuk. To kompilacja różnych konwencji i kodów artystycznych filmowych, muzycznych i teatralnych. W projekcie funkcjonują symultanicznie dwie przestrzenie: sceniczna i wirtualna. Przestrzeń złożona jest z różnorodnych tekstów, które poprzez specyficzne nakładanie się na siebie, burza linearną strukturę odbioru, tworząc coś w rodzaju hipertekstu, ale do tej kwestii powrócę w dalszej części artykułu.

¹² Wojtek Wiński – były aktor gdańskiego Teatru Snów oraz wspomnianego poznańskiego Teatru Biuro Podróży. Z wykształcenia informatyk, co niewątpliwie wpływa na twórcze poszukiwania i teatralne eksperymenty artysty.

¹³ <http://www.ustausta.pl/>

teatru (...) jest intymnie powiązane z Miastem, bez którego «publiczność» – owo zejście się razem ludzi powiązanych aktem sądenia i interpretowania – jest nie do pomyślenia. Od samego początku historia teatru była częścią historii miasta, aktywności *par excellence* obywatelskiej¹⁴.

Relacja jaka zachodzi pomiędzy przestrzenią miejską a przestrzenią teatralną może stanowić przyczynek do bardzo ciekawej dyskusji (poruszanej już zresztą przez szerokie grono postmodernistów i nie tylko). Z jednej strony kwadrans z życia ulicy dużego rozwijającego się po nowoczesnego miasta może tworzyć już niezwykle widowisko (performance). Miasto oglądane zarówno z zewnątrz, jak i od środka nasuwa nam porównanie lub raczej przyrównanie do teatru. „Wielkie miasta otwierają swoje sceny dla wizjonerów rządców, a mieszczenie i turyści potulnie kupują bilety”¹⁵. Te twory kultury ludzkiej, centra zachodniej cywilizacji tworzą specyficzną przestrzeń zapraszającą na ciągły spektakl. O tym, że przestrzeń miejska jest przestrzenią zdarzeń teatralnych przesądza wiele. Miasto, już jako sama struktura (linia wieżowców, układ ulic) wytwarza nieograniczoną ilość obrazów wzrokowych, które co prawda nie są jeszcze teatrem, ale ważnym jego elementem. Przestrzeń miejska to przestrzeń teatralna, bo spełnia wszelkie jej wymogi, pozwala tak samo się charakteryzować [struktura, wyposażenie, światło, ludzie (aktorzy)].

Z drugiej strony miasta od zawsze stanowiły centra ludzkiej myśli, świątynie sztuki, aglomeracje artystów, myślicieli i intelektualistów. Pokolenia kolejnych twórców pozostawiały swój ślad w tkance miasta, kształtując jego oblicze i dalsze losy. Postmodernistyczne interpretacje miejskiej przestrzeni operują metaforą miasta jako palimpsestu, swoistego języka, pisma czy dyskursu. Myślenie o mieście w kategoriach tworu tekstualnego, polifonicznej struktury przemawiającej tysiącem głosów z przeszłości i teraźniejszości, konstelacji nawarstwionych i dialogujących ze sobą narracji (artystycznych, historycznych, biograficznych, społecznych) zaprasza do uważnego, wielokierunkowego odczytywania semantyki miejskich labiryntów. Miasto stało się przedmiotem lektury, wielką księgą znaczeń, do której teraźniejszość wciąż dopisuje kolejne strony. Lektura ta nie jest jedynie domeną badaczy, naukowców, ale także sposobem bycia w mieście i wobec niego. Czytelnikami miejskich przestrzeni – mniej lub bardziej uważnymi są często artyści, których twórczość w jakikolwiek sposób dialoguje z miastem, wpisuje się w jego pejzaż, opowiada o nim. Ten związek i potencjał doskonale wykorzystał i „wyczuł” teatr alternatywny.

Wszystkie przedsięwzięcia Teatru Usta-Usta Republika podejmują trud eksperymentu z przestrzenią, wydobywając z kolejnych miejsc miasta Poznania niespodziewane sensory teatralnych sytuacji, w których działania aktorskie płynnie i bez zgrzytu wtapiają się w miejską egzystencję. Ten związek z przestrzenią jest tak silny, iż w przeważającej części pracochłonne i spektakularne działania teatralne mogą rozgrywać się tylko w przestrzeni Poznania (co stanowi niezwykle poświęcenie grupy ze względu na brak możliwości promowania zespołu). Teatr Usta-Usta Republika to zespół, który z detektywistyczną dociekliwością i nieprzeciętną fantazją anektuje zaskakujące i nietypowe przestrzenie miejskiego organizmu. By posłużyć się namacalnym przykładem postaram się wymienić niektóre z nich: Zamek Cesarski, Empik, parking pod placem Wolności, galeria Inner Spaces, Cytadela, Stara Rzeźnia, Łęgi Dębińskie, Stary Browar, Stara Drukarnia, kościoły, parki, place, restauracje Mc Donald`s, koryto

¹⁴ Z. Bauman, *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszką, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 24.

¹⁵ B. Czarniawska, *Kto pisze miasto?*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zaidler-Janiszevska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 129.

Warty, poznańskie kluby, poznańskie mosty oraz szeroko pojęta przestrzeń wirtualna – Internet, fale radiowe, sieć telefoniczna.

Praktycznie każde przedsięwzięcie grupy stanowi egzemplifikację wielopoziomowego dialogu z przestrzenią i to szczególnie z przestrzenią miejską oraz z poszukiwaniem nowych obszarów wirtualnych, jak Internet czy fale radiowe. Nie sposób w tak krótkim artykule nawet pokrótce omówić całą działalność artystyczną zespołu, dlatego też posłużę się tylko dwoma ilustracjami.

Driver to pierwszy polski *car-play*, zainscenizowana dla czterech widzów kameralna podróż starym, amerykańskim krążownikiem szos, który w późnych godzinach nocnych przemierza różne punkty miasta, będącego scenerią opowiadanej historii, która nie tylko rozgrywa się w przestrzeni miejskiej, ale czyni ten obszar tematem spektaklu. *Driver* to bowiem opowieść o utraconym mieście. „Dyrektor: Agencja turystyczna *Driver* zaprasza na wycieczkę do Miasta Utraconego. Być może do ostatniego miejsca, gdzie jeszcze cokolwiek istnieje (...) Opowiem wam o tym, co widziałem i o tym, czego już nie ma, ale wątpię, czy czasu starczy. Wszystko za szybko się dzieje, nie nadążam. Kto tu trochę pomieszka, przekonuje się, że nic nie jest oczywiste. Ulice miasta ciągną się wszędzie i nie ma dwóch jednakowych. Wystarczy na chwile zamknąć oczy, obrócić się, spojrzeć gdzie indziej, i oto rzecz, którą mieliśmy przed oczami, nagle znika. Nic nie jest trwałe, nawet własne myśli. Szukać tego, co przepadło, strata czasu. Co raz znikło, nie wróci”¹⁶, oto fragment scenariusza spektaklu. *Driver* stanowi rodzaj szczególnego, wielopoziomowego dialogu między miastem i teatrem. Dzięki eksperymentowaniu z przestrzenią, aranżowaniu teatralnych sytuacji, wydobywa z kolejnych miejsc miasta Poznania niespodziewane sensy i znaczenia. Podróż wiekowym samochodem uruchamia w widzu perspektywę flâneura, który przez okna samochodu smakuje obraz miasta niby dobrze znanego, a jakże zaskakującego. Spektakl ten jest potwierdzeniem niespodziewanych i intrygujących komentarzy, odniesień, możliwości, jakie niesie ze sobą relacja teatr/miasto.

Kolejną produkcją zespołu idącą o krok dalej w teatralnych poszukiwaniach i eksperymentach z przestrzenią jest interaktywna akcja-słuchowisko *Alicja 0-700*. Całość spektaklu rozgrywa się w wirtualnej przestrzeni sieci telefonicznej. Projekt został zrealizowany przez Wojciecha Wińskiego i zespół¹⁷ podczas Mały w 2005 roku i był to pierwszy polski (podobnie jak *Driver*) projekt interaktywny zrealizowany w obszarze sieci przewodowej.¹⁸ Widz, a raczej współtwórca poprzez wybieranie telefonicznych klawiszy wnika w głąb historii rozgrywającej się pomiędzy trzema postaciami: Alicją, Jej bratem oraz Doktorem, tworząc różne scenariusze tej wirtualnej opowieści, w zależności od wyboru opcji na telefonicznej klawiaturze. W projekcie tym sama historia neurotycznej bohaterki nie jest tak ciekawa, jak właśnie medium, z którym widz-słuchacz ma do czynienia. To właśnie ten eksperyment uświadamia nam, jak płynne i intrygujące są granice wyznaczone na obszarze teatru. Ekspansja i nieustający rozwój nowych mediów poszerza możliwości sztuki Melpomeny. Teatr już dawno opuścił budynek teatralny, by obecnie znaleźć się w przestrzeni wirtualnej takiej, jak Internet¹⁹, fale radiowe czy sieć telefoniczna, czyniąc obszarem swoich zainteresowań i poszukiwań nie tekst, nie aktora, ale właśnie samo medium.

¹⁶ Scenariusz spektaklu *Driver*, archiwum autorki artykułu.

¹⁷ Scenariusz: Julia Szubert, Jarek Wiela, Kuba Kuba Mokrosiński, Wojtek Wiński, dźwięk: zespół Snowman

¹⁸ Od 2008 roku projekt realizowany jest w przestrzeni Internetu, gdzie każdy z nas może włączyć się do historii „wchodząc” na stronę: www.alicja.sos.pl

¹⁹ Zob. T. Miczka, *Teatr w Internecie – Internet w teatrze*, [w:] *Teatr-media-kultura*, UŚ, Katowice 2006.

Akcja-słuchowisko *Alicja 0-700* to również ciekawy przykład obecności hipertekstu²⁰ w teatrze. W projekcie przenikają się nie tylko różne przestrzenie (sceniczna i wirtualna), ale również nakładają się na siebie różne teksty, burząc linearną strukturę odbioru. „W spektaklu poznańskiej grupy o wyborze materiału, kolejności wykonywania decyduje – by użyć oksymoronu – reżyserowane losowanie. Tęsknota za wnikaniem wpisuje się w naturę hipertekstu, struktury nieliniowej i niesekwencyjnej, tekstu rozbitego na leksje, po których nawiguje czytelnik. Wybory, jakich dokonuje, można przyrównać do losowania karty z talii. Tworzy się sytuacja żywiołowej (bo) nie linearniej lektury. Słuchacz zastanawia się, jaką podjąć decyzję przy rozgałęzieniach, skrzyżowaniu ścieżek hipertekstu, by ogarnąć pełnię.”²¹

Projekt *Alicja 0-700* jako przykład przekraczania granic pomiędzy różnymi obszarami twórczej aktywności, uświadamia konieczność przeformułowania tak ukonstytuowanych w myśleniu o teatrze kategorii, jak ciało, cielesność aktora, współobecność widza i aktora. W przestrzeni medialnej powstaje bowiem nowy rodzaj tożsamości i podmiotowości. W tego typu obszarach (jak wspomniany tu Internet, fale telefoniczne, radiowe, projekcja wideo) rodzi się immaterialny wizerunek aktora. To może rodzić wiele wątpliwości i pytań, co jest, a co już nie jest teatrem „w przedstawieniach będących dowodem na to, że można ocalić to, co widoczne (widzialne) ślad tego, co w istocie nieobecne. O ile wcześniej nasze ontologiczne «rachunki istnienia» opierały się na pojęciu «rozróżnień», to teraz parametry ontologiczne sprowadzają się do «utożsamień» z tym, na co patrzymy, a co w istocie jest nieobecne, bo stanowi jedynie symular bycia. To «pseudobecność» i «pseudopodmiotowość» (...). Totalna mediatyzacja istnienia, które przestaje być «byciem», a staje się «byciem-poprzez-medium», prowadzi do faktycznej «nieobecności bycia», «upadku bytu»”.²² Wprowadzenie medium w strukturę produkcji teatralnej zwielokrotnia obecność aktora, a struktura przedmiotowa przestaje być tak ważna, jak w teatrze dramatycznym. Współczesny teatr korzystający z mediów i rozwijającej się techniki wykazuje tendencje do dematerializacji świata. Dalszą część tego problemu oprę i rozwinę na przykładzie artystycznych działań zespołu 2XU. By zachować klarowność wywodu, najpierw pokrótce przedstawię historię omawianej grupy.

Marcin Liber i Teatr 2XU to obecnie jedna z najciekawszych grup teatralnych działających na pograniczu video instalacji, muzyki, teatru, tańca. Lider zespołu choć przeniósł się do Warszawy (gdzie został już zauważony i doceniony, czego owocem jest współpraca z największymi gwiazdami współczesnego teatru) nadal mocno związany jest z Poznaniem, między innymi poprzez współpracę z wieloma poznańskimi artystami jak: Tomasz Jarosz (Oczy Niebieskie), Ewa Łowżył, Polski Teatr Tańca, Grupa Miner, Teatr Porywacze Ciało, Teatr Ósmego Dnia. Do tej pory Teatr 2XU przygotował kilkanaście spektakli i widowisk multimedialnych. Do najciekawszych prezentacji zespołu należy tryptyk *Sex, Drugs & Rock n Roll*²³ oraz ogromne widowiska multimedialne *Rekonstrukcja Zdarzeń* oraz *Rekonstrukcja Poety*. Marcin Liber konsekwentnie tworzy projekty, w których przedstawienie przekracza granice tradycyjnie rozumianej sztuki teatru na rzecz zjawiska hybrydyzacji z nowymi technologiami obrazu tworzący tym samym „nowe porządki wyobraźni”. Praktycznie każda produkcja²⁴ artysty konsekwentnie wykorzystuje współczesne media, czyniąc z tych zabiegów rozpoznawalną

²⁰ W rozumieniu „ojca” performatyki Richarda Schechnera

²¹ J. Roszak, *Projekt Alicja*, Kultura, 2006.

²² P. Zamojski, *Monitory między nami. O byciu razem i osobno w cyberprzestrzeni*, [w:] *Wiek ekranów*, red. A. Gwóźdź, P. Zamojski, Rabid, Kraków 2002, s. 424.

²³ W skład tryptyku wchodzi trzy produkcje: *Rzeźnia LilaRóż*, *Erosion* oraz *Sympathy for the Devil*.

²⁴ *Śmierć człowieka Wiawiórki*, *Bóg*, *Honor*; *Ojczyzna*, *ID*.

„markę” i estetykę zespołu. Ze względu na ramy artykułu nie będę opisywać poszczególnych spektakli grupy 2XU, lecz powrócę do kwestii przekraczania granic na obszarze teatru poprzez mediatyzację i digitalizację współczesnych realizacji teatralnych.

Współczesna kultura, a w tym teatr przesycone są obecnością nowych mediów. W tej nowej rzeczywistości przestrzeń multimedialna zaczyna odgrywać nadrzędną rolę. Jest obecna we współczesnych performansach²⁵ artystycznych, społecznych i kulturowych. Media zawładnęły sztuką Melpomeny nie tylko w produkcjach teatru poszukującego, niezależnego czy alternatywnego, ale stały się powszechnym i nader często spotykanym zabiegiem w realizacjach teatru repertuarowo-dramatycznego, chociażby u takich twórców, jak Krystian Lupa czy Krzysztof Warlikowski. Trzeba jednak podkreślić, iż „zaprzęganie” mediów w teatrze zawodowym ma przeważnie charakter dodatku, elementu czy dekoracji. Suplement pod postacią projekcji wideo nie ma znaczącego wpływu na konstrukcję, wymowę i odbiór spektaklu. Inaczej kwestia ta kształtuje się w zespołach, których celem jest użycie mediów, nie jako jednego z wielu komponentów spektaklu, ale zabiegu mającego istotny wpływ na kształt dzieła, gdzie owo medium stanowi dominant w całej inscenizacji. Ta istotna zmiana i interesujące mnie zjawisko przekraczania granic pomiędzy różnymi sztukami na obszarze teatru, znalazła swe odzwierciedlenie w wielu światowych produkcjach, które niestety jeszcze w małym stopniu trafiają na polską scenę teatralną.²⁶

Grupa 2XU, obok takich zespołów jak Komuna Otwock, Videoteatr Poza Piotra Lachmanna wypełniają tę dotkliwą lukę. Marcin Liber już na początku swojej teatralnej przygody odnalazł drogę, którą konsekwentnie podąża od ponad dziesięciu lat. Produkcje 2XU z różną intensyfikacją i celowością wykorzystują projekcje wideo. Niekiedy media są tylko dodatkiem do całości (tak, jak w spektaklu *Śmierć człowieka wiewiórki* lub *ID*²⁷), czasem wyznaczają i konstruują całą kompozycję inscenizacji, czego przykładem są spektakularne widowiska multimedialne jak *Rekonstrukcja Zdarzeń* czy *Rekonstrukcja Poety*, gdzie żywy aktor został przesłonięty całkowicie przez rzeczywistość cyfrową. W tym momencie warto powrócić do dyskusji na temat relacji aktor-widz, do kwestii nowej podmiotowości aktora w świecie wirtualnym oraz do pytania czy teatr musi oznaczać zawsze obecność żywych aktorów? Spektakle Libera to synkretyzm dźwięku, tańca, tekstu obrazu i koloru. Teatr w wykonaniu artysty to instalacja, współistnienie stylistyk teatru alternatywnego i wideoartu. Wiodącą funkcję w ogromnych widowiskach multimedialnych²⁸ (na których przede wszystkim opieram swe spostrzeżenia) pełnią projekcje wideo wyświetlane na ekranie, płótnie, ścianie. W tej przestrzeni aktor występuje albo symultanicznie w rzeczywistości wirtualnej i przez faktyczną współobecność (*Rzeźnia LilaRóż*, *Erosion*, *Sympathy for the Devil*), albo tylko w zdigitalizowanym świecie (*Herbert multimedialny*). Klasyczna relacja aktor-widz zaproponowana przez takich wybitnych twórców teatralnych, jak Stanisławski, Kantor czy Grotowski, musi we współczesnych

²⁵ Zob. M. Causey, *Theatre and Performance In Digital Culture. From simulation to embeddedness*, Routledge, Usa, Canada, 2006.

²⁶ Polska scena teatralna gościła m.in. takich artystów jak: Paul Sermon, Transversal Theatre, The Wooster Group, Stefan Pucher, Klauss Obermaier.

²⁷ Oby dwie produkcje opierały się na tekstach dramatycznych autorstwa Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, oraz zaadaptowanych przez Libera kompilacji reportaży publicystycznych, Angielki Kuźnia i Renaty Radcowskiej.

²⁸ Zob. R. Kluczyński, *Film, video, multimedia*, Rabid, Kraków 1999, s. 21.

Multimedialność w odniesieniu do teatru oznacza łączenie różnych środków audiowizualnych, np.: projekcji świetlnych, slajdów, filmów, muzyki, tańca, tekstów. Do multimedii należy zaliczyć także, obrazy kreowane za pośrednictwem technologii komputerowych i cyfrowych.

widowiskach multimedialnych przejść redefinicję. Obraz aktora doskonałego, uwarunkowany przez dotychczasowe poszukiwania i refleksje na obszarze teatru, to wizja, w której najważniejsza jest współobecność oraz możliwość współtworzenia dzieła przez widza, przy pomocy naocznego kontaktu z działającym na scenie, realnie obecnym aktorem. Wykreowany świat wirtualny oddziela od siebie aktorów i widzów, równocześnie oddając pierwszeństwo odrealnionym wizerunkom kreowanym w cyberprzestrzeni. Z drugiej jednak strony człowiek egzystujący w społeczeństwie rozwiniętych mediów czuje się „swojsko” w tej zapośredniczonej komunikacji, tak wszechobecnej w jego codziennym życiu. Warto także podkreślić, że hipertekstualna struktura, jaka się rodzi w produkcjach multimedialnych wpływa na ożywczość jakości relacji artystów z publicznością, która sama organizuje osobiste, niepowtarzalne warianty przedstawień. W konsekwencji włączania multimediiów w strukturę spektaklu dochodzi do zakłócenia bezpośredniego kontaktu, gdzie analiza owego zjawiska w ujęciu klasycznym staje się niemożliwa.

Wydaje się zatem, iż „wyjście” poza teatralne konwencje nastąpiło nie tylko na gruncie działań artystycznych, ale objęło refleksję teatrologiczną, która musi dostosować się do zmian na gruncie teatru tak, aby we właściwy sposób móc je opisywać i definiować. Wielu twórców, jak i badaczy teatru, spogląda na zachodzące zmiany z dużą podejrzliwością, głosząc czasami wprost, śmierć teatru. Choć owych „katastroficznych” głosów jest wiele, należy zdać sobie sprawę z tego, iż teatr jako część kultury podlega takim samym zmianom, a chęć i umiejętność czerpania inspiracji z nieustannie zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej stanowi o sile i niepowtarzalności medium, jakim jest teatr. „Oczywiście, trudno postawić trafną diagnozę na temat przyszłości poszczególnych sztuk, ponieważ znajdujemy się w samym środku serii przemian, a eksplozja nowych mediów trwa i nie wiadomo, w jakim kierunku rozwiną się strategie artystyczne, komunikacyjne i repertuary ludzkich zachowań. Można jedynie sądzić o zachodzących przeobrażeniach (...), które już jutro mogą znacznie zmienić się, skrzyżować z innymi, skomplikować”.²⁹ Chciałoby się powiedzieć i bardzo dobrze! W końcu teatr znosi wszystkie podziały i granice, spogląda śmiało w przyszłość, równocześnie nie zapominając o bogatej przeszłości. A każdego wieczoru w wielu miejscach na świecie miliony ludzi uczestniczą w tej bezgranicznej magii.

²⁹ T. Miczka, *Teatr w Internecie – Internet w teatrze*, [w:] *Teatr-media-kultura*, UŚ, Katowice 2006, s. 296.

Małgorzata Gruchola

Służba społeczna czy biznes? – granice etyki dziennikarskiej

Wprowadzenie

Przemiany, jakie rozpoczęły się w Polsce przed dwudziestoma laty, radykalnie zmieniły sytuację środków masowego przekazu. Media, które wcześniej pełniły funkcję usługową wobec władzy, odzyskały niezależność, same stając się „czwartą władzą”. Działanie w warunkach wolności słowa z jednej strony dało różnym grupom społecznym możliwość wyartykułowania swoich racji, z drugiej zaś nałożyło na dziennikarzy szczególną odpowiedzialność. Jak pisał bowiem Alexis de Tocqueville: „Wolność prasy ma wpływ nie tylko na poglądy polityczne, ale na wszystkie poglądy ludzi. Kształtuje nie tylko prawa, ale i obyczaje”¹.

W wielu krajach istnieją różnego rodzaju instrumenty i mechanizmy wyznaczające oraz próbujące wymuszać etyczne postawy w wykonywaniu zawodu dziennikarza. Do takich mechanizmów należą m.in.:

- przepisy prawne;
- kodeksy etyczne zawodu dziennikarza przyjęte dobrowolnie przez stowarzyszenia dziennikarskie.

Istnieją też etyczne, niepisane reguły wykonywania zawodu dziennikarza.

Celem publikacji jest analiza instrumentów i mechanizmów wyznaczających granice etyki dziennikarskiej, w tym obowiązujących przepisów prawa oraz dobrowolnych kodeksów. Interesowały mnie granice etyki dziennikarskiej wyznaczone przez przepisy prawa ogólnego gwarantujące podstawowe prawa i wolności, w tym: ochrona godności człowieka, ochrona przekonań religijnych, ochrona języka itp., ponadto zdefiniowanie etyki mediów i etyki dziennikarskiej. Kolejno weryfikacja społecznego postrzegania dziennikarzy, wypełniania przez dziennikarzy ich zadań wobec społeczeństwa, w świetle badań opinii publicznej, przeprowadzonych przez Centrum Badania Opinii Społecznej. Publikacja jest próbą odpowiedzi na następujące problemy badawcze:

¹ A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, PIW, Warszawa 1976, s. 18.

- czy można mówić o etyce dziennikarskiej w oderwaniu od etyki mediów?
 - czy zawód dziennikarza postrzegany jest tak samo, jak wiele innych, których uprawianie służy przede wszystkim zdobywaniu środków utrzymania, czy też jako profesja szczególna, wiążąca się nie tylko z pracą zarobkową, ale także pełnieniem misji społecznej?
 - czy dziennikarz, wykonując swoją pracę, równocześnie służy społeczeństwu?
 - czy „dobre” dziennikarstwo jest równoznaczne z etycznym dziennikarstwem?
 - „dobro” rozumiane jako biegłość czy przebiegłość?
 - biegłość w służbie społecznej czy przebiegłość w biznesie medialnym?
- Wobec złożoności problemu nasuwa się pytanie: gdzie wyznaczyć granice etyki dziennikarskiej? Artykuł kończą podsumowujące wnioski.

Etyka mediów a etyka dziennikarska

„O ile – zdaniem Jana Pleszczyńskiego – bez większego trudu można bronić poglądu, że potrzeba etyki mediów jest uzasadniona, o tyle potrzebę istnienia etyki dziennikarskiej obronić znacznie trudniej. Wobec etyki dziennikarskiej praktycy i teoretycy przyjmują kilka postaw”². Począwszy od przekonania, że etyka dziennikarska „to sztuczny wytwór, wydumany przez moralistów albo dziennikarzy nieudaczników, którzy brak sukcesów zawodowych usiłują wytłumaczyć swoimi rzekomo wysokimi standardami etycznymi”³, skończywszy na stwierdzeniu, „że etyka dziennikarska jest zupełnie niepotrzebna: dziennikarzowi do efektywnej pracy wystarczy dobre przygotowanie warsztatowe”⁴. Często też sami dziennikarze uważają, że w tym zawodzie liczyć się powinien przede wszystkim profesjonalizm, a nie dążenie do osiągnięcia nawet najbardziej szczytnych czy „społecznie użytecznych” celów⁵. Łączy się to z rezerwą wobec doszukiwania się w mediach jakichś wyższych celów czy poczucia misji. Misja zakłada bowiem cele wykraczające poza zadania bezpośrednie i wyłącznie praktyczne, zaś odpowiedzialność zostaje tu zredukowana do odpowiedzialności prawnej. Przy takim postawieniu sprawy etyki dziennikarskiej pierwszoplanową rolę w tej profesji przypisuje się skuteczności. Powinności dziennikarskie zostają zredukowane do zdobycia w jakikolwiek sposób informacji i zrobienia z niej atrakcyjnego materiału [...]. Taka postawa występuje wśród dziennikarzy niezmiernie rzadko. Wielu badaczy mediów i dziennikarzy uważa optymistycznie, że: „w środowisku dziennikarskim i nawet szerzej – we wszystkich środowiskach związanych z mediami – rośnie przekonanie o konieczności zwracania uwagi zarówno na wymogi profesjonalne, jak i etykę dziennikarską”⁶. Bowiem, zdaniem Pleszczyńskiego, „profesjonalizm bez etyki staje się bożkiem, któremu wszystko jest podporządkowane, zaś idea atrakcyjności zastępuje idee prawdy”⁷. Prowadzi do skandalizujących przekazów nastawionych na zysk i wysoką oglądalność. Podkreślał to biskup Jan Chrapek, zapisując: „Za owymi skandalizującymi przekazami kryje się dobry interes komercyjny, on jest motorem tych przekazów. Oczywiście o skandalach trzeba pisać, ale równocześnie starać się zachować równowagę: tropić także

² Zob.: J. Pleszczyński, *Etyka dziennikarska*, Difin, Warszawa 2007, s. 24-30.

³ Op. cit., s. 24.

⁴ Op. cit., s. 25.

⁵ P. Legutko, D. Rodziewicz, *Mity czwartej władzy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 159, cyt. za: Pleszczyński, *Etyka...*, s. 25.

⁶ *Media i dziennikarstwo w Polsce 1989-1995*, red. G. G. Kopper, I. Rutkiewicz, K. Schliep, Ośrodek Badań Prasoznawczych UJ, Kraków 1996, s. 9, cyt. za: Pleszczyński, *Etyka...*, s. 25.

⁷ Op. cit., s. 26.

atrakcyjnie, w sposób «newsowaty» to, co się zdarza dobrego”⁸.

Należy przypomnieć, że stawianie atrakcyjności, sensacji ponad prawdą zwykle nie jest wyborem dziennikarzy, lecz szefów mediów, często niemających o dziennikarstwie pojęcia. Ryszard Kapuściński widział w tym wielką bolączkę współczesnych mediów⁹. Autor książki *Autoportret reportera* napisał: „O ile kiedyś szefami gazet, stacji telewizyjnych czy radiowych byli panowie redaktorzy, zapaleńcy, którzy o coś walczyli, o tyle dzisiaj są to po prostu zwykli biznesmeni. Oni nie mają nic wspólnego z dziennikarstwem i nie chcą mieć. Informacja z rąk ludzi, którzy walczyli o prawdę, przeszła w ręce biznesmenów, którzy nie troszczą się o to, żeby informacja była prawdziwa, ważna czy wartościowa, ale o to, żeby była atrakcyjna. Dzisiaj informacja musi być ładnie opakowanym produktem, żeby go łatwo było sprzedać. Zmiana kryteriów z prawdy na atrakcyjność stanowi wielką rewolucję kulturalną, której wszyscy jesteśmy świadkami i uczestnikami, a po części ofiarami. Szef nie pyta, czy to prawda, ale czy to się sprzeda, czy przyjdzie za tym reklama, bo on z tego żyje”¹⁰.

W klasycznym dziele poświęconym porównaniu funkcji mediów egzystujących w różnych systemach politycznych Peterson¹¹ wymienia sześć podstawowych zadań mediów wynikających z liberalnej teorii funkcjonowania mediów:

1. Obsługa systemu politycznego przez dostarczanie informacji oraz prowadzenie dyskusji i debat nad sprawami publicznymi.

2. Wyjaśnienie rzeczywistości (*enlightening* – objaśnienie, oświecanie) publiczności w celu umożliwienia jej samoorganizowania się.

3. Stanie na straży prawa jednostki jako „pies łańcuchowy” (watchdog) wobec zakusów rządów dążących do ich ograniczenia.

4. Służba na rzecz systemu gospodarczego przez umożliwianie kontaktu sprzedawców i odbiorców dóbr, pełniąc rolę pośrednika w procesie komunikacji reklamowej (*medium of advertising*).

5. Dostarczenie rozrywki.

6. Utrzymywanie własnej niezależności finansowej w celu zachowania wolności od nacisku grup interesów¹².

Media masowe są modelowym przykładem struktur będących jednocześnie biznesem i instytucją zaufania publicznego. Rodzi to liczne problemy: intuicja odpowiada, że występuje tu jakaś sprzeczność, zasadniczy konflikt interesu. Inne są funkcje i cele instytucji publicznych, inne przedsiębiorstw nastawionych na zysk. Jest zupełnie naturalne, że właściciele mediów mają na uwadze przede wszystkim zarządzanie firmą, inwestycje, kursy akcji itp. To pokazuje zasadniczą odmienność etyki mediów i etyki dziennikarskiej: w przypadku mediów należy uwzględnić także etykę biznesu, co w przypadku etyki dziennikarskiej byłoby zupełnie nie właściwe. Właściciele mediów mają inne zadania i inną odpowiedzialność niż dziennikarze.

Nie wszystkie media są instytucją zaufania publicznego. Niektóre z nich są tylko biznesem. W mediach „czysto biznesowych” nie pracują dziennikarze, tylko wyłącznie „ludzie mediów”¹³. W moich rozważaniach ograniczam się do etyki dziennikarskiej, pomijam etykę „ludzi mediów”.

⁸ J. Pleszczyński, *Rozmowa z biskupem Janem Chrapkiem*, [w:] Fundacja „Ponad granicami” im. św. Jacka Odrowąża, Lublin 2002, s. 5, cyt. za: Pleszczyński, *Etyka...*, s. 26.

⁹ Op. cit., s. 26.

¹⁰ R. Kapuściński, 2003, *Autoportret reportera*. Kraków: Znak, s. 127-128, cyt. za: Pleszczyński, *Etyka...*, s. 26.

¹¹ F. S. Siebert, T. Peterson, W. Schramm, 1956, *Four Theories of the Press*. Urbana: University of Illinois Press, s. 74.

¹² W. Jabłoński, 2006, *Kreowanie informacji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 54-55.

¹³ Op. cit., s. 67-68.

Granice etyki dziennikarskiej w świetle prawa krajowego

Jednym z instrumentów wyznaczającym oraz wymuszającym etyczne postawy w wykonywaniu zawodu dziennikarza są przepisy prawa.

Gazety drukowane, programy telewizyjne i radiowe, strony www mogą zawierać treści obraźliwe, nieprawdziwe lub krzywdzące, godzące w dobre imię i cześć konkretnej osoby fizycznej lub prawnej. W przypadku, gdy w mediach znajduje się bezprawnie nazwisko, pseudonim lub zdjęcie (wizerunek) danej osoby – naruszane są również dobra osobiste.

Wobec powyższych zagrożeń nasuwa się pytanie: czy obowiązujące przepisy prawa krajowego jednoznacznie wyznaczają granice etyki dziennikarskiej? Czy zapewniają ochronę odbiorcom mediów?

Prawo to nie to samo, co etyka. Owszem, są normy, których nie respektowanie jest zarazem złamaniem prawa i naruszeniem etyki. Takimi normami są „nie zabijaj” czy „nie kradnij”. Ale cudzołóstwo, przynajmniej w naszej kulturze, nie jest wykroczeniem prawnym, choć bez wątplenia jest nieetyczne. Istnieją też sytuacje odwrotne, gdy ponosi się odpowiedzialność prawną, choć trudno mówić o naruszeniu etyki. „Dziennikarstwo to zawód, w którym etyka i prawo powiązane są siecią skomplikowanych zależności. Istnieją sytuacje, gdy dziennikarz w imię wartości etycznych łamie prawo. Etyka stoi bowiem ponad prawem. Każdy podejmujący poważne, trudne tematy, stawał lub stanie wobec dylematu: prawo czy etyka. Nie każdy człowiek jest w stanie wytrzymać psychicznie takiego obciążenia”¹⁴.

Problemy prawne wiążące się z dziennikarstwem przypominają problemy z normami kodeksów etycznych. M. A. Nowicki zwraca uwagę, że sędziowie muszą brać pod uwagę konkretną sytuację, intencje dziennikarza i nie kierować się wyłącznie zapisem suchych norm. Powinni chronić dziennikarstwo deontologiczne. Ze względu na odmienne intencje, inne kryteria dotyczą dziennikarstwa tabloidowego czy lumpendziennikarstwa.

Jeżeli dziennikarz porusza sprawę ważną ze względu na interes publiczny, nadrzędność tego celu jest przeważnie oczywista. Natomiast, kiedy jakiś reporter szuka jedynie sensacji i robi to kosztem innych, hierarchia ważności i kryteria ochrony będą wyglądały zupełnie odwrotnie¹⁵.

Jakie są podstawy prawne ochrony godności odbiorców mediów?

„Przyrodzona i niezbywalna godność człowieka zapisana w art. 30 Konstytucji RP z dnia 2 kwietnia 1997 r.¹⁶ stanowi źródło wolności oraz praw człowieka i obywatela. Jest ona nienaruszalna, a jej poszanowanie i ochrona jest obowiązkiem władz publicznych. (...) Każdy jest obowiązany szanować wolności i prawa innych. Nikogo nie wolno zmuszać do czynienia tego, czego prawo mu nie nakazuje” (art. 31)¹⁷. „Każdemu zapewnia się nietykalność osobistą i wolność osobistą” (art. 41)¹⁸. „Każdy ma prawo do ochrony prawnej życia prywatnego, rodzinnego, czci i dobrego imienia oraz do decydowania o swoim życiu osobistym” (art. 47)¹⁹.

¹⁴ Pleszczyński, *Etyka...*, s. 120.

¹⁵ Op. cit., s. 121.

¹⁶ *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej*; Ustawa z dnia 2 kwietnia 1997 r., opublikowano w *Dzienniku Ustaw* z 1997 r. Nr 78, poz. 483, art. 30.

¹⁷ Op. cit., art. 31.

¹⁸ Op. cit., art. 41.

¹⁹ Op. cit., art. 47.

W przypadku doświadczenia naruszenia godności odbiorców mediów dostępne są dwie drogi ochrony prawnej:

- postępowania cywilnego,
- postępowania karnego.

Jest to istotne rozróżnienie ze względu na fakt, iż mnogość możliwości działań przemocowych przy użyciu nowych technologii powoduje, że przestępstwa zawarte w Kodeksie karnym nie obejmują ich swoim zakresem. W Kodeksie tym nie ma rozdziału pt. „Przestępstwa internetowe”. W związku z tym w niektórych przypadkach niemożliwe jest skierowanie sprawy do postępowania karnego (zgłoszenia jako przestępstwa). W takich sytuacjach konieczne jest posłużenie się drogą cywilną, czyli drogą roszczeń odszkodowawczych²⁰.

Ta pierwsza jest formą ochrony przez możliwość uzyskania od sprawcy odszkodowania i zaprzestania działań bezprawnych. W przypadku bezprawnego użycia wizerunku, imienia i nazwiska sprawca ponosi odpowiedzialność cywilną za naruszenie dóbr osobistych ofiary (art. 23, art. 24 k.c.)²¹. Druga forma odpowiedzialności prawnej to odpowiedzialność karna sprawcy za dokonane przestępstwo. Działania przemocowe wypełniają znamiona takich przestępstw z Kodeksu karnego, jak: zniewaga (art. 216 k.k.), zniesławienie (art. 202 k.k., 212 k.k.)²² oraz wykroczenie z Kodeksu wykroczeń: wulgaryzmy (art. 141 k.w.)²³.

Prawo – jak wyżej wspomniałam – zapewnia ochronę na gruncie Kodeksu cywilnego przez konstrukcję ochrony dóbr osobistych. „Dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach” (art. 23)²⁴ oraz niezależnie od wieku. Bezprawne więc użycie wizerunku, imienia i nazwiska lub pseudonimu to naruszenie dóbr osobistych.

„Dobra osobiste są atrybutem wszystkich osób fizycznych. Przepisy prawa cywilnego nie zawierają definicji tego pojęcia. Nauka prawa podkreśla ich niemajątkowy charakter, wiąże te dobra z osobowością człowieka. Ścisły związek z podmiotem, któremu służą, powoduje, iż nie mogą być przenoszone, nie można się ich również zrzec, gasną wraz ze śmiercią podmiotu uprawnionego. Kodeks cywilny poprzestaje na przykładowym, niezamkniętym katalogu dóbr osobistych («w szczególności»). Wymienione w tym katalogu dobra nie są jedynymi chronionymi przez prawo. Należy uznać, iż zostały wskazane jako szczególnie charakterystyczne.”²⁵

²⁰ J. Podlewska, W. Sobierajska, *Prawna ochrona dzieci przed cyberprzemocą. Analiza przepisów prawnych. Doświadczenia Hepline.org.pl* [w:] *Jak reagować na cyberprzemoc. Poradnik dla szkół*, Fundacja Dzieci Niczyje, Warszawa 2009, s. 45.

²¹ *Kodeks cywilny*; Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r.; opublikowano w *Dzienniku Ustaw* z 1964 r. Nr 16, poz. 93, art. 23, art. 24.

²² *Kodeks karny*; Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r., opublikowano w *Dzienniku Ustaw* z 1997 r. Nr 88, poz. 553 ze zm., art. 216, art. 202, art. 212, art. 267, art. 268a, art. 190, art. 191.

²³ *Kodeks wykroczeń*; Ustawa z dnia 20 maja 1971 r., opublikowano w *Dzienniku Ustaw* 1971 r. Nr 109, poz. 756, art. 197, art. 141; J. Podlewska, *Odpowiedzialność prawna za cyberprzemoc w stosunku do nieletnich, Dziecko Krzywdzone. Cyberprzemoc*, nr 1(26), 2009, s. 47.

²⁴ *Kodeks cywilny*..., art. 23.

²⁵ P. Wąglowski, *Internet a dobra osobiste człowieka* [w:] *Internet – fenomen społeczeństwa informacyjnego*, red. T. Zasepa, Edycja Św. Pawła, Częstochowa 2000, s. 319.

Spośród dóbr osobistych przedmiotem ochrony najczęściej bywa:

- naruszenie czci (zniesławienie: art. 202 k.k.²⁶, art. 212 k.k.²⁷ oraz
- znieważenie: art. 216 k.k.²⁸)

Cześć można rozumieć jako „cześć zewnętrzną”, czyli dobre imię oraz jako „cześć wewnętrzną”, czyli godność osobistą. Dobre imię zostaje naruszone poprzez:

- wszelkie zachowania uwłaczające czyjejs godności stanowiące przejaw lekceważenia oraz pogardy,
- znieważenie drugiej osoby w mediach lub przy użyciu innych technologii komunikacyjnych,
- pomówienie (oszczerstwo) o takie postępowanie lub właściwości, które mogą daną osobę poniżyć w opinii publicznej,
- użycie wizerunku osoby w celu jej ośmieszenia, upokorzenia,
- znieważenie drugiej osoby przez wulgaryzmy lub epitety²⁹.

Do najczęściej stosowanych form należą:

- umieszczanie wizerunku osoby w celu jej ośmieszenia, np. w telewizji lub w prasie,
- umieszczanie w mediach obrażających kogoś treści i opinii,
- tworzenie kompromitujących i ośmieszających stron internetowych, artykułów, zdjęć,
- pomawianie osoby o takie postępowanie lub właściwości, które mogą ją poniżyć w opinii publicznej albo narazić na utratę zaufania potrzebnego dla danego stanowiska, zawodu lub rodzaju działalności³⁰.

Naruszenie czci może nastąpić przez krzywdzące pomówienie dotyczące życia osobistego, rodzinnego i zawodowego. Godność może też zostać naruszona poprzez zniewagę lub obrazę.

²⁶ *Kodeks karny...*, art. 202. §1. Art. 202. § 1. Kto publicznie prezentuje treści pornograficzne w taki sposób, że może to narazić ich odbiór osobie, która tego sobie nie życzy, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku.

²⁷ *Kodeks karny...*, art. 212. §1-4. Art. 212.

§ 1. Kto pomawia inną osobę, grupę osób, instytucję, osobę prawną lub jednostkę organizacyjną nie mającą osobowości prawnej o takie postępowanie lub właściwości, które mogą poniżyć ją w opinii publicznej lub narazić na utratę zaufania potrzebnego dla danego stanowiska, zawodu lub rodzaju działalności, podlega grzywnie, karze ograniczenia albo pozbawienia wolności do roku.

§ 2. Jeżeli sprawca dopuszcza się czynu określonego w § 1 za pomocą środków masowego komunikowania, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

§ 3. W razie skazania za przestępstwo określone w § 1 lub 2 sąd może orzec nawiązkę na rzecz pokrzywdzonego, Polskiego Czerwonego Krzyża albo na inny cel społeczny wskazany przez pokrzywdzonego.

§ 4. Ściganie przestępstwa określonego w §1 lub 2 odbywa się z oskarżenia prywatnego.

²⁸ *Kodeks karny...*, art. 216. §1-5.

Art. 216. §1. Kto znieważa inną osobę w jej obecności albo choćby pod jej nieobecność, lecz publicznie lub w zamiarze, aby znieważa do osoby tej dotarła, podlega grzywnie albo karze ograniczenia wolności.

§ 2. Kto znieważa inną osobę za pomocą środków masowego komunikowania, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku.

§ 3. Jeżeli zniewagę wywołało wyzywające zachowanie się pokrzywdzonego albo jeżeli pokrzywdzony odpowiedział naruszeniem nietykalności cielesnej lub zniewagą wzajemną, sąd może odstąpić od wymierzenia kary.

§ 4. W razie skazania za przestępstwo określone w § 2 sąd może orzec nawiązkę na rzecz pokrzywdzonego, Polskiego Czerwonego Krzyża albo na inny cel społeczny wskazany przez pokrzywdzonego.

§ 5. Ściganie odbywa się z oskarżenia prywatnego.

²⁹ Podlewska, Sobierajska, op. cit., s. 49.

³⁰ Op. cit., s. 50.

Naruszenie nazwiska lub pseudonimu i wizerunku

(art. 47 Konstytucji³¹, art. 23 k.c.³², art. 24 k.c.³³, art. 81 ustawy o prawie autorskim³⁴)

Naruszenie godności odbiorców mediów może nastąpić poprzez upublicznianie wizerunku, nazwiska, pseudonimu osoby bez zgody i wiedzy lub wbrew woli właściciela.

Stosowane formy naruszenia to:

– publikacja nazwisk osób z podaniem bliższych danych personalnych w sposób pozwalający na utożsamienie tych osób lub też – jeżeli chodzi o osoby powszechnie znane – podanie takich okoliczności, które z łatwością pozwalają na ich identyfikację. Typową sprawą o ochronę nazwiska jest sprawa o zaniechanie używania bezprawnie cudzego nazwiska, a ściślej, podawanie się za kogoś innego niż się jest w rzeczywistości. Na równi z nazwiskiem chroniony jest pseudonim³⁵;

– umieszczanie zdjęć lub filmu przedstawiającego kogoś w prasie, telewizji lub na stronie internetowej itp.³⁶

W pewnym związku z prawem do nazwiska i pseudonimu jako elementu identyfikującego określoną postać pozostaje wizerunek. Ochronę wizerunku dodatkowo wspierają przepisy prawa autorskiego (art. 81)³⁷. Wedle tych przepisów – rozpowszechnianie wizerunku wymaga zgody osoby na nim przedstawionej. Nie dotyczy to jednakże osób powszechnie znanych lub stanowiących jedynie szczegół całości, takiej jak np. zgromadzenie.

³¹ *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.*..., art. 47.

Art. 47. Każdy ma prawo do ochrony prawnej życia prywatnego, rodzinnego, czci i dobrego imienia oraz do decydowania o swoim życiu osobistym.

³² *Kodeks cywilny*..., art. 23.

Art. 23. Dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach.

³³ *Op. cit.*, art. 24.

Art. 24. § 1. Ten, czyje dobro osobiste zostaje zagrożone cudzym działaniem, może żądać zaniechania tego działania, chyba że nie jest ono bezprawne. W razie dokonanego naruszenia może on także żądać, ażeby osoba, która dopuściła się naruszenia, dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków, w szczególności, ażeby złożyła oświadczenie odpowiedniej treści i w odpowiedniej formie. Na zasadach przewidzianych w kodeksie może on również żądać zadośćuczynienia pieniężnego lub zapłaty odpowiedniej sumy pieniężnej na wskazany cel społeczny.

§ 2. Jeżeli wskutek naruszenia dobra osobistego została wyrządzona szkoda majątkowa, poszkodowany może żądać jej naprawienia na zasadach ogólnych.

§ 3. Przepisy powyższe nie uchybiają uprawnieniom przewidzianym w innych przepisach, w szczególności w prawie autorskim oraz w prawie wynalazczym.

³⁴ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych opublikowano w *Dzienniku Ustaw* z 1994 r. Nr 24, poz. 83, art. 81.

Art. 81. 1. Rozpowszechnianie wizerunku wymaga zezwolenia osoby na nim przedstawionej. W braku wyraźnego zastrzeżenia zezwolenie nie jest wymagane, jeżeli osoba ta otrzymała umówioną zapłatę za pozowanie.

2. Zezwolenia nie wymaga rozpowszechnianie wizerunku:

1) osoby powszechnie znanej, jeżeli wizerunek wykonano w związku z pełnieniem przez nią funkcji publicznych, w szczególności politycznych, społecznych, zawodowych,

2) osoby stanowiącej jedynie szczegół całości takiej jak zgromadzenie, krajobraz, publiczna impreza.

³⁵ *Wagłowski*, *op. cit.*, s. 322.

Podnosi się, iż pseudonim musi sprawiać wrażenie nazwiska. Pseudonimem będzie przybrane sobie dowolnie nazwisko zazwyczaj z imieniem. Sam sposób obrania takiego nazwiska jest nieistotny, ważny jest skutek – upozorowanie autentyczności nazwiska. Pseudonimami nie będą m.in. kryptogramy ani kryptonimy.

³⁶ *Podlewska, Sobierajska*, *op. cit.*, s. 46.

³⁷ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych..., art. 81.

Wulgaryzmy (art. 141 k.w.³⁸)

Wulgaryzmy to:

- używanie nieprzyzwoitych słów w mediach oraz miejscach powszechnie dostępnych,
- umieszczenie nieprzyzwoitego zdjęcia, rysunku, obrazu obscenicznego w mediach i miejscach dostępnych powszechnie.

Możliwe formy odpowiedzialności w tym zakresie, to użycie przepisów Kodeksu wykroczeń³⁹.

Naruszenie korespondencji (art. 49 Konstytucji RP⁴⁰)

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej w art. 49 zapewnia wolność i ochronę tajemnicy komunikowania się. Daje to możliwość konstruowania nowego dobra osobistego, które nie zostało wymienione w Kodeksie cywilnym. Z wolności rozumianej jako swoboda poruszania się niektórzy autorzy wyprowadzają prawo do niezakłóconego komunikowania się⁴¹.

Naruszenie prywatności (art. 23 k.c.⁴²)

Kolejnym dobrem osobistym, które nie zostało wymienione w Kodeksie cywilnym może być prawo decydowania o dopuszczalności gromadzenia i udostępniania danych osobowych dotyczących osoby fizycznej. Ustawa z dnia 29 sierpnia 1997 r. o ochronie danych osobowych uzupełnia i rozszerza przewidzianą w art. 23 k.c. ochronę dóbr osobistych. W szczególności znacznie rozszerza prawa osoby pokrzywdzonej, której dane dotyczą⁴³.

Danymi osobowymi jest każda informacja dotycząca osoby fizycznej pozwalająca na określenie tożsamości tej osoby. Przetwarzanie danych to jakiegokolwiek operacje wykonywane na danych osobowych takie, jak zbieranie, utrwalanie, przechowywanie, opracowywanie, zmienianie, udostępnianie i usuwanie, a zwłaszcza te, które wykonuje się w systemach informatycznych. Przetwarzanie danych może mieć miejsce ze względu na dobro publiczne, dobro osoby, której dane dotyczą lub dobro osób trzecich w zakresie i trybie określonym ustawą. Zgoda na przetwarzanie danych nie może być dorozumiana. Jednocześnie istnieją dane, które nie mogą być przetwarzane: pochodzenie rasowe, etniczne, poglądy polityczne, przekonania religijne, filozoficzne, przynależność wyznaniowa, partyjna, związkowa, dane o stanie zdrowia, kodzie genetycznym, nałogach lub życiu seksualnym. Nie jest to jednak wyłączenie bezwzględne.

Otwarty katalog dóbr osobistych nieustannie się powiększa, obejmuje dobra osobiste związane ze sferą życia prywatnego, rodzinnego, ze strefą intymności. Ochrona

³⁸ *Kodeks wykroczeń...*, art. 141.

Art. 141. Kto w miejscu publicznym umieszcza nieprzyzwoite ogłoszenie, napis lub rysunek albo używa słów nieprzyzwoitych, podlega karze ograniczenia wolności, grzywny do 1.500 złotych albo karze nagany.

³⁹ Podlewska, op. cit., s. 53.

⁴⁰ *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej* z dnia 2 kwietnia 1997 r. ..., art. 49.

Art. 49. Zapewnia się wolność i ochronę tajemnicy komunikowania się. Ich ograniczenie może nastąpić jedynie w przypadkach określonych w ustawie i w sposób w niej określony.

⁴¹ Wagłowski, op. cit., s. 323.

⁴² *Kodeks cywilny...*, art. 23.

⁴³ Wagłowski, op. cit., s. 323.

w tym zakresie może odnosić się do wypadków ujawnienia faktów z życia osobistego i rodzinnego, nadużywania uzyskanych informacji, zbierania w drodze prywatnych wywiadów informacji i ocen ze sfery intymności, aby je opublikować lub w inny sposób rozgłaszać. Jednocześnie sfera uczuciowa związana z kultem pamięci osoby najbliższej lub przynależności do danej płci może stanowić przedmiot ochrony prawnej.

Ochrony może żądać nie tylko ten, czyje dobro zostało naruszone działaniem, ale także osoba, której dobra osobiste zostały jedynie zagrożone naruszeniem. Przepis art. 24 k.c. chroni zarówno przed naruszeniem, jak i zagrożeniem bezprawnym⁴⁴.

Granice etyki dziennikarskiej w świetle kodeksów etycznych

Na świecie istnieją tysiące kodeksów etyki dziennikarskiej. Niektóre z nich są kodeksami stowarzyszeń dziennikarskich, inne konkretnych nadawców. W Polsce zasady etyczne w dziennikarstwie określają następujące dokumenty:

– „Karta Etyczna Mediów” opracowana z inicjatywy Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, podpisana w 1995 roku przez przedstawicieli organizacji dziennikarskich, wydawców prasy, producentów oraz nadawców telewizyjnych i radiowych tworzących Konferencję Mediów Polskich,

– „Dziennikarski Kodeks Obyczajowy” przyjęty przez członków Konferencji Mediów Polskich,

– „Kodeks Etyki Dziennikarskiej” przyjęty przez Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich (SDP),

– „Dziennikarski Kodeks Obyczajowy” (kodeks etyki dziennikarzy) przyjęty przez Stowarzyszenie Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej (SDRP)⁴⁵.

Ponadto własnymi, szczegółowymi zasadami etycznymi dysponuje dwóch nadawców publicznych, a Izba Wydawców Prasy – kodeksem dobrych praktyk. Są to:

– Zasady etyki zawodowej w Polskim Radiu – Spółce Akcyjnej. Dotyczą one działalności programowej Polskiego Radia i obowiązują pracowników oraz współpracowników tego nadawcy, a także współpracujące z nim firmy.

– Zasady etyczne dziennikarstwa w telewizji publicznej (informacja, publicystyka, dokument). Obowiązują od 1996 r. i dotyczą pracowników oraz współpracowników Telewizji Polskiej⁴⁶.

Jedynym z nich, dość powierzchownie akceptowanym, choć wciąż mało znanym w środowisku dziennikarskim, jest „Karta Etyczna Mediów”. Dziennikarze zobowiązali się w swojej pracy kierować następującymi zasadami:

1. Zasadą prawdy – dokładać wszelkich starań, aby przekazywane informacje były zgodne z prawdą, sumiennie i bez zniekształceń relacjonować fakty w ich właściwym kontekście, a w razie rozpowszechnienia błędnej informacji niezwłocznie dokonać sprostowania.

2. Zasadą obiektywizmu – przedstawiać rzeczywistość niezależnie od swoich

⁴⁴ Op. cit., s. 320. Według orzecznictwa bezprawne jest zachowanie sprzeczne z normami prawa lub zasadami współżycia społecznego bez względu na winę, a nawet świadomość sprawcy. Bezprawność czynu naruszającego dobro osobiste domniemywa się. Wynika stąd, że ten, kto naruszył dane dobro, broniąc się przed roszczeniami uprawnionego, musi wykazać, iż działanie jego nie było bezprawne.

⁴⁵ Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji, *Informacja na temat istniejącego w Polsce systemu ochrony etyki dziennikarskiej*, KRRiT, Warszawa 2006, s. 2-3.

⁴⁶ Op. cit., s. 2.

poglądów, rzetelnie relacjonować różne punkty widzenia.

3. Zasadą oddzielania informacji od komentarza – wypowiedź ma umożliwiać odbiorcy odróżnianie faktów od opinii i poglądów.

4. Zasadą uczciwości – działać w zgodzie z własnym sumieniem i dobrem odbiorcy, nie ulegać wpływom, odmawiać działania niezgodne z przekonaniem.

5. Zasadą szacunku i tolerancji – szanować ludzką godność, dobra osobiste, a szczególnie prywatność i dobre imię.

6. Zasadą pierwszeństwa dobra odbiorcy – szanować podstawowe prawa czytelników, widzów, słuchaczy jako nadrzędne wobec interesów redakcji, dziennikarzy, wydawców, producentów i nadawców.

7. Zasadą wolności i odpowiedzialności – ponosić odpowiedzialność za treść i formę przekazu oraz wynikające z nich konsekwencje⁴⁷.

Zgodnie z Dziennikarskim Kodeksem Obyczajowym „dziennikarstwo jest zawodem służebnym wobec społeczeństwa. Do obowiązków dziennikarza należy:

– poszukiwanie prawdy oraz umożliwienie każdemu człowiekowi realizacji jego prawa do uzyskania prawdziwej, pełnej i bezstronnej informacji, a także uczestniczenia w debacie publicznej (art. 1),

– odpowiedzialne wykonywanie zawodu, kierowanie się szacunkiem wobec odbiorcy oraz normami etycznymi i zawodowymi (art. 3),

– chronić niezależność i wiarygodność uprawianego zawodu, strzec wolności słowa i pluralizmu mediów (art. 4),

– chronić prywatność każdego człowieka, chyba, że osoba sama ujawnia swoją prywatność (art. 20)⁴⁸.

Granicą w prawie do informacji jest prawo do życia prywatnego, stąd obowiązują następujące zakazy:

– ingerencji w życie prywatne, rodzinne, domowe,
 – ataku na fizyczną i umysłową integralność, moralną oraz intelektualną wolność,
 – ataku na honor i reputację,
 – szkodliwej interpretacji słów i czynów,
 – ujawniania kłopotliwych faktów z życia osobistego (jeśli brak wyższej konieczności),

– wykorzystywanie imienia, tożsamości, podobizny,
 – szpiegowania, kontrolowania, prześladowania,
 – przechwytywania korespondencji,
 – podstępnego wykorzystywania wypowiedzi pisemnych lub ustnych,
 – ujawniania informacji pozyskanych w trakcie pełnienia obowiązków zawodowych.

Ponadto dziennikarzowi nie wolno wprowadzać odbiorców w błąd przez sugerowanie, podkreślanie i wyolbrzymianie sensacyjnego charakteru wydarzeń, które nie znajdują potwierdzenia w materiale dziennikarskim (art. 21)⁴⁹.

W wyjątkowych sytuacjach, dla dobra społecznego (*bonum commune*), można tajemnicę naruszyć:

– w interesie społecznym,
 – krzywda osób trzecich,
 – dobrowolna zgoda,
 – ze względu na charakter publiczny osób.

Wobec wielości kodeksów i norm niektórzy badacze próbują wskazać najczęściej

⁴⁷ Op. cit., s. 10.

⁴⁸ Op. cit., s. 11.

⁴⁹ Op. cit., s. 13.

pojawiające się normy w kodeksach etyki dziennikarskiej na całym świecie. Swoisty, syntetyczny kodeks zawiera następujące zasady:

- odpowiedzialność wobec opinii publicznej,
- prawdziwość informacji,
- rzetelność zbierania i prezentacji informacji,
- wiarygodność źródła,
- obrona wolności słowa i przekonań,
- zakaz dyskryminacji,
- nieprzekupność i nie uleganie naciskom,
- szacunek dla życia,
- promowanie idei solidarności między-ludzkiej,
- obrona demokracji,
- unikanie niepotrzebnego ranienia ludzi”.⁵⁰

Z kodeksami etyki dziennikarskiej wiąże się kilka fundamentalnych problemów. Podstawowe brzmią:

- skoro jest tak wiele różnych kodeksów, to nie można mówić o jednym właściwym, powszechnym, obowiązującym wszystkich,
- dlaczego takie same normy etyczne nie obejmują wszystkich dziennikarzy?
- czy normy zawarte w kodeksach są specyficznymi normami zawodowymi, czy normami obowiązującymi bezwzględnie, w każdej sytuacji niezależnie od miejsca i czasu?
- dlaczego normy są takie, a nie inne? Czyli: co jest ich podstawą? Czy można uzasadnić ich słusność?
- kto ustala normy etyki dziennikarskiej?
- czy kodeksy ograniczają suwerenności dziennikarzy, sprzyjają autocenzurze i w efekcie godzą w wolności słowa?⁵¹.

Tego typu pytań można postawić znacznie więcej.

Jakie nasuwają się wnioski? Zdaniem J. Pleszczyńskiego kodeksy:

- służą bardziej autopromocji mediów i dziennikarzy niż pomagają w rozwiązywaniu prawdziwych problemów etycznych,
- nie uregulują wszystkich sytuacji występujących w praktyce,
- traktują media i dziennikarstwo jako homogeniczne instytucje i środowiska, nie dostrzegając ich ogromnego zróżnicowania,
- nie uwzględniają filozoficznych aspektów pojęć, którymi operują, a więc są podatne na prawie dowolną interpretację,
- nie uwzględniają – i nie mogą uwzględniać – skomplikowanej siatki zależności związanych z mediami i dziennikarstwem,
- odnoszą się do jakiegoś idealnego, a nie rzeczywistego dziennikarstwa, czyli są mało adekwatne do swego przedmiotu⁵².

Praktyka dowodzi, że dziennikarskie kodeksy etyczne (obyczajowe) są martwe: środowisko dziennikarskie ich nie zna lub je ignoruje.

Nasuwą się kolejne pytanie: czy zawód dziennikarza postrzegany jest tak samo, jak wiele innych, których uprawianie służy przede wszystkim zdobywaniu środków utrzymania czy też jako profesja szczególna, wiążąca się nie tylko z pracą zarobkową, ale także pełnieniem misji społecznej? Czy dziennikarz, wykonując swoją pracę, równocześnie służy społeczeństwu?

⁵⁰ Pleszczyński, *Etyka...*, s. 111.

⁵¹ Op. cit., s. 118.

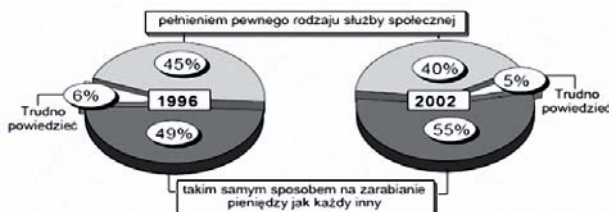
⁵² Op. cit., s. 119.

Służba społeczna czy biznes?

Jak wynika z sondaży Centrum Badania Opinii Społecznej, zawód dziennikarza niezmienne cieszy się stosunkowo wysokim uznaniem społecznym. W 1996 roku spośród 21 wybranych profesji usytuował się na siódmym miejscu pod względem prestiżu⁵³, a 10 lat później – w 2006 roku już na czwartej pozycji (49%)⁵⁴. Duże poważanie dla pracy dziennikarza w 1996 roku wyraziło 55% badanych, średnie – 35%, małe – zaledwie 7% ankietowanych. Znaczna część respondentów (45%) uważa wykonywanie zawodu dziennikarza za rodzaj służby społecznej, co częściowo przynajmniej tłumaczy jego wysoką pozycję w hierarchii profesji. Co drugi ankietowany jednak sądzi, że wykonywanie zawodu dziennikarza jest takim samym sposobem zarabiania pieniędzy, jak każdy inny⁵⁵.

Dla ponad połowy (55%) badanych w 2002 roku zawód dziennikarza jest takim samym sposobem na zarabianie pieniędzy, jak każdy inny. Jednocześnie dla dużej grupy (40%) jest to zawód szczególny, którego wykonywanie uważane jest za pewnego rodzaju służbę społeczną. W połowie minionej dekady opinie na ten temat były jeszcze bardziej wyrównane⁵⁶.

Rys. 1: Czy, Pana(i) zdaniem, praca w zawodzie dziennikarza jest:



Źródło: Centrum Badania Opinii Społecznej, *Jacy są, a jacy powinni być dziennikarze? – komunikat z badań, BS/68/2002*, Warszawa 2002, s. 1.

Bardziej szczegółowa analiza wyników sondażu dowodzi, że osoby przejawiające zainteresowanie sprawami publicznymi oczekują od dziennikarzy przede wszystkim traktowania pracy w tym zawodzie jako pełnienia pewnego rodzaju służby społecznej⁵⁷. Badani określający swoje zainteresowanie polityką jako „bardzo duże” i „duże” uważnie (lub dużo uważniej) śledzą to, co się dzieje w tej dziedzinie. Osoby te najczęściej są odbiorcami pracy dziennikarzy i to one właśnie uważają ten zawód przede wszystkim za rodzaj służby społecznej. Tak postrzega zawód dziennikarza zdecydowana większość. Natomiast im mniejszy jest stopień zainteresowania polityką, tym częstsze są odpowiedzi, że zawód ten jest taką samą pracą, jak każda inna. Uważa tak niemal trzy czwarte tych, którzy w ogóle nie interesują się polityką⁵⁸.

⁵³ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna rola dziennikarzy*, BS/110/108/96, Warszawa 1996, s. 4. Badanie „Aktualne problemy i wydarzenia” (73) przeprowadzono w dniach 14-18 czerwca 1996 r. na 1167-osobowej reprezentatywnej próbie losowej dorosłych mieszkańców Polski.

⁵⁴ Centrum Badania Opinii Społecznej, *O uczciwości i rzetelności zawodowej*, BS/37/2006, Warszawa 2006, s. 17.

⁵⁵ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna...*, s. 4.

⁵⁶ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Jacy są, a jacy powinni być dziennikarze? – komunikat z badań, BS/68/2002*, Warszawa 2002, s. 2. Sondaż „Aktualne problemy i wydarzenia” (142) przeprowadzono w dniach od 1 do 4 marca 2002 r. na liczącej 1065 osób reprezentatywnej próbie losowo-adresowej dorosłej ludności Polski.

⁵⁷ Op. cit., s. 3.

⁵⁸ Op. cit., s. 3. Odpowiedź „praktycznie mnie to nie interesuje”.

Tabela nr 1: Opinie o pracy w zawodzie dziennikarza

Czy, Pana(i) zdaniem, praca w zawodzie dziennikarza jest:						
Zainteresowanie polityką	Pełnieniem pewnego rodzaju służby społecznej		Takim samym sposobem zarabiania pieniędzy jak każdy inny		Trudno powiedzieć	
Rok	1996	2002	1996	2002	1996	2002
Duże	66	60	31	37	3	3
Średnie	50	46	46	50	4	4
Małe	38	29	58	63	5	8
Brak zainteresowania	28	19	56	72	16	9

Źródło: Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna rola dziennikarzy*, BS/110/108/96, Warszawa 1996, s. 5. Centrum Badania Opinii Społecznej, *Jacy są, a jacy powinni być dziennikarze? – komunikat z badań*, BS/68/2002, Warszawa 2002, s. 2.

Kierunek powiązań poglądów na ten temat z cechami społecznymi i demograficznymi badanych jest na ogół zgodny z poczynionymi wyżej obserwacjami (sondaż z 1996 roku). Te środowiska społeczne, które na ogół odznaczają się aktywnością społeczną, częściej także uważają, że praca w zawodzie dziennikarza jest pełnieniem pewnego rodzaju służby społecznej. Pogląd ten bardzo wyraźnie dominuje wśród kadry kierowniczej i inteligencji. Podziela go aż dwie trzecie badanych z tej grupy (66%). Przeważa również wśród ogółu osób z wyższym wykształceniem, choć odsetek wskazań jest niższy (57%). Z poglądem tym zgadza się nieco ponad połowa mieszkańców największych miast (51%). Wśród mieszkańców wsi – tylko jedna trzecia podziela to zdanie.

Niestety, nie dysponuję danymi porównawczymi z lat wcześniejszych, które pozwoliłyby stwierdzić, jak kształtowały się opinie na ten temat na początku okresu transformacji. Być może bowiem wraz z rozwojem transformacji zmieniają się społeczne oczekiwania wobec dziennikarzy. Zmiany takie oznaczałyby, że w miarę osvajania się społeczeństwa z funkcjonowaniem pluralistycznych i demokratycznych mediów, niezależnych od władzy, zawód dziennikarza traci w opinii odbiorców cechy szczególne, a w coraz większym stopniu zaczyna być postrzegany tak jak wiele innych.

Wprawdzie w stosunku do 1996 roku praca w zawodzie dziennikarza jest rzadziej postrzegana jako służba społeczna, jednak w tym okresie wzrosło przekonanie, porównując ten zawód do polityków, że dziennikarze w Polsce bardziej dbają o interes społeczny⁵⁹.

Tabela nr 2: Opinie o pracy dziennikarzy i polityków

Kto, Pana(i) zdaniem, bardziej dba o interes społeczny			
Rok	1996	2002	2006
Dziennikarze	24%	34%	40%
Politycy	7%	6%	5%
Ani jedni, ani drudzy	52%	49%	42%
Trudno powiedzieć	17%	11%	15%

Źródło: Centrum Badania Opinii Społecznej, *Jacy są, a jacy powinni być dziennikarze? – komunikat z badań*, BS/68/2002, Warszawa 2002, s. 4. CBOS, *Oceny pracy dziennikarzy – komunikat z badań*, BS/179/2006, Warszawa 2006, s. 2.

Wśród Polaków dominuje przekonanie, że dziennikarze bardziej niż politycy służą społeczeństwu (24% – 1996 rok, 36% – 2002, 40% – 2006). Tylko co dwudziesty badany (5%) uważa, że lepiej z tego zadania wywiązują się politycy. Jednocześnie niemal połowa zarzuca brak dbałości i jednym, i drugim.

Jak wynika z powyższych sondaży, w ciągu ostatnich lat poprawiło się społeczne postrzeganie środowiska dziennikarskiego. Z 24% w 1996 do 40% w 2006 roku wzrosła liczba osób dostrzegających dbałość dziennikarzy o interesy społeczeństwa. To, że na tle polityków dziennikarze oceniani są lepiej niż w poprzednich sondażach, nie oznacza jednak, że ich troska o interes publiczny jest bardziej doceniana w sposób bezwzględny. Może to bowiem wynikać z pogorszenia się opinii o politykach⁶⁰.

Jednym z najważniejszych zadań dziennikarzy jest realizowanie idei „oświecenia publicznego”, tzn. dostarczanie informacji, ich analizowanie i komentowanie. Informacyjna, a zwłaszcza edukacyjna rola mediów nabrała szczególnego znaczenia w okresie przemian ustrojowych. Działania dziennikarzy w tej sferze miały i mają decydujące znaczenie dla zrozumienia przez społeczeństwo procesów zachodzących w kraju, ponadto mogą przyczynić się do akceptacji bądź odrzucenia reform⁶¹.



Źródło: Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna rola dziennikarzy*, BS/110/108/96, Warszawa 1996, s. 6.

Niemal dwie trzecie (62%) badanych uważa, że dziennikarze potrafią w wystarczającym stopniu wyjaśniać to, co dzieje się w kraju. Przeciwnego zdania jest 29% respondentów. Niedostateczne wyjaśnianie procesu reform zarzucają im przede wszystkim osoby z wyższym wykształceniem, mieszkańcy dużych miast oraz badani deklarujący lewicowe poglądy polityczne. Działanie dziennikarzy w tym zakresie szczególnie pozytywnie oceniają najmłodszy badani (do 24 roku życia) oraz mieszkańcy małych miast (do 20 tys. ludności). Większość ankietowanych sądzi, że obraz transformacji ustrojowej w Polsce kreowany przez dziennikarzy jest wyważony, a tym samym bliski rzeczywistości. Przeważa (69%) przekonanie, że dziennikarze przedstawiają w równym stopniu zarówno pozytywne, jak i negatywne strony reform. Wśród pozostałych ankietowanych więcej zwolenników jest zdania, że dziennikarze skupiają uwagę przede wszystkim na złych stronach reform (13%) niż opinia, że idealizują sytuację w kraju (5%). W opinii większości respondentów dziennikarze dobrze wywiązują się ze swoich obowiązków⁶².

Niezależnie od tego, czy pracę dziennikarzy traktuje się jako służbę społeczną, czy też jak każdy inny zawód – sposób jego wykonywania może podlegać ocenie zarówno, jeśli chodzi o kryteria zawodowe, jak i etyczne. Nasuwa się pytanie: jaki portret zbiorowy środowiska dziennikarskiego funkcjonuje w społecznej świadomości?

⁶⁰ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Oceny pracy dziennikarzy – komunikat z badań*, BS/179/2006, Warszawa 2006, s. 2; Centrum Badania Opinii Społecznej, *Jacy...*, s. 5.

⁶¹ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna...*, s. 6.

⁶² Op. cit., s. 7.

⁶³ Op. cit., s. 8.

Z odpowiedzi badanych wyłania się dość niejednoznaczny obraz tego środowiska. W części dotyczącej oceny ogólnej postawy moralnej można go uznać za korzystny. Większość ankietowanych w 2003 roku uważała dziennikarzy za uczciwych i wiarygodnych, tylko co szósty – siódmy respondent odmawiał im tych cech, choć równocześnie co czwarty nie ma wyrobionego poglądu w tej sprawie⁶⁴. W ciągu ostatnich lat opinie o pracy dziennikarzy poprawiły się o 11 punktów procentowych. Ponad połowa ankietowanych (57%) w 2006 roku uważała większość dziennikarzy za rzetelnych w pracy. Jedna piąta respondentów uważała, że około połowy dziennikarzy wykonuje ten zawód rzetelnie, natomiast 15% uznało, że do uczciwych można zaliczyć jedynie mniej niż połowę tego środowiska⁶⁵. W zbliżony sposób respondenci wyrażali zaufanie do dziennikarzy, które – jak można przypuszczać na podstawie badań – zależy w znacznej mierze od rzetelności. Większość respondentów (57%) darzy dziennikarzy zaufaniem, natomiast co siódmy (14%) deklaruje nieufność. Około jednej piątej (22%) respondentów „ani nie ufa dziennikarzom, ani nie jest wobec nich nieufna”. Wyniki są więc prawie takie same, jak dotyczące rzetelności⁶⁶. W porównaniu z 2003 rokiem zaufanie do dziennikarzy w 2006 roku wzrosło o 7 punktów procentowych⁶⁷.

Tabela nr 3: Jak określił(a)by Pan(i) większość dziennikarzy?

L.p.	W opinii respondentów dziennikarze są:	w %
1.	Dociekliwi, starają się dotrzeć do istoty problemu	69
	Powierzchni, ślizgają się jedynie po powierzchni problemu	16
	Trudno powiedzieć	15
2.	Bez skrupułów wchodzą w czyjeś sprawy osobiste	65
	Są taktowni, szanują prywatność innych	18
	Trudno powiedzieć	16
3.	Uczciwi	62
	Nieuczciwi	15
	Trudno powiedzieć	23
4.	Na ogół są solidnie przygotowani do poruszanego problemu	60
	Często są nieprzygotowani, słabo znają temat, który poruszają	18
	Trudno powiedzieć	22
5.	Wiarygodni	59
	Niewiarygodni	17
	Trudno powiedzieć	24
6.	Są bezwzględni, nie biorą pod uwagę skutków, jakie dla innych ludzi mogą mieć opublikowane przez nich materiały	54
	Mają poczucie odpowiedzialności, biorą pod uwagę skutki, jakie dla innych ludzi mogą mieć opublikowane przez nich materiały	26
	Trudno powiedzieć	20
7.	Szukają sensacji za wszelką cenę	49
	Dążą do ujawniania prawdy	37
	Trudno powiedzieć	14
8.	Bezstronni	43
	Stronniczy	34
	Trudno powiedzieć	23
9.	Kierują się swoimi sympatiami politycznymi	42
	Starają się być obiektywni i nie wyjawiać swoich sympatii politycznych	38
	Trudno powiedzieć	20

Źródło: Centrum Badania Opinii Społecznej, *Jacy są, a jacy powinni być dziennikarze? – komunikat z badań, BS/68/2002*, Warszawa 2002, s. 6.

Gorzej jest z etyczną stroną wykonywania tego zawodu. Zdaniem dwóch trzecich badanych (65%) większość dziennikarzy bez skrępowań wchodzi w sprawy osobiste innych ludzi, tylko niespełna jedna piąta (18%) dostrzega, że są taktowni, szanują czyjąś prywatność. Równocześnie zaledwie co czwarty ankietowany (26%) uważa, że dziennikarze mają poczucie odpowiedzialności, biorąc pod uwagę skutki, jakie dla innych ludzi mogą mieć opublikowane materiały, natomiast dwukrotnie częściej (54%) spotykamy się z opinią, że pod tym względem w większości są bezwzględni⁶⁸.

Korzystne dla dziennikarzy są poglądy na temat jakości ich pracy. Zdecydowanie przeważa opinia, wyrażana przez trzy piąte badanych (60%), że dziennikarze są na ogół solidnie przygotowani do poruszanego tematu, podczas gdy tylko niespełna jedna piąta (18%) jest zdania, że często są nieprzygotowani, słabo znają temat. Ponad dwie trzecie respondentów (69%) uważa, że dziennikarze są dociekliwi, starają się dotrzeć do istoty problemu, natomiast co szósty (16%) zarzuca im powierzchowne traktowanie sprawy. Jednak i w tym zakresie znaleźć można „łyżkę dziegieci” – opinia, że dziennikarze szukają sensacji za wszelką cenę (49%) przeważa nad poglądem, że dążą przede wszystkim do ujawniania prawdy (37%).

Trzeba jeszcze dodać, że szczególnie krytyczne wobec dziennikarzy są osoby z wyższym wykształceniem. Niemal co trzeci badany z tej grupy (30%) zarzuca dziennikarzom nieprzygotowanie do poruszanego tematu, a co czwarty (25%) – powierzchowne jego traktowanie. Osoby wykształcone częściej też od innych zarzucają dziennikarzom bezwzględność (72%) oraz stronniczość (50%)⁶⁹.

Wnioski

1. Do instrumentów i mechanizmów wyznaczających granice etyki dziennikarskiej należą przepisy prawa krajowego oraz kodeksy etyki dziennikarskiej.

2. Wobec etyki dziennikarskiej praktycy i teoretycy przyjmują kilka postaw. Począwszy od przekonania, że etyka dziennikarska „to sztuczny wytwór, wydumany przez moralistów albo dziennikarzy nieudaczników, którzy brak sukcesów zawodowych usiłują wytłumaczyć swoimi rzekomo wysokimi standardami etycznymi”, a skończywszy na stwierdzeniu, „że etyka dziennikarska jest zupełnie niepotrzebna: dziennikarzowi do efektywnej pracy wystarczy dobre przygotowanie warsztatowe”.

3. Media masowe są modelowym przykładem struktur będących jednocześnie biznesem i instytucją zaufania publicznego. Inne są funkcje i cele instytucji publicznych, inne przedsiębiorstw nastawionych na zysk. Właściciele mediów mają na uwadze przede wszystkim zarządzanie firmą, inwestycje, kursy akcji itp. To pokazuje zasadniczą odmienną etyki mediów i etyki dziennikarskiej.

4. Jednym z instrumentów wyznaczającym oraz wymuszającym etyczne postawy w wykonywaniu zawodu dziennikarza są przepisy prawa. Spośród dóbr osobistych przedmiotem ochrony najczęściej bywa:

(Przypisy ze strony 111)

⁶⁴ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Jacy...*, s. 8-9.

⁶⁵ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Oceny...*, s. 2.

⁶⁶ Op. cit., s. 3.

⁶⁷ Zob.: komunikaty CBOS: Centrum Badania Opinii Społecznej, *Opinie o uczciwości i rzetelności zawodowej – komunikat z badań*, BS/116/2000, Warszawa 2000, s. 4; Centrum Badania Opinii Społecznej, *O uczciwości i rzetelności zawodowej – komunikat z badań*, BS/37/2006, Warszawa 2006, s. 6.

⁶⁸ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Jacy...*, s. 8.

⁶⁹ Op. cit., s. 9.

- naruszenie czci (zniesławienie: art. 202 k.k., art. 212 k.k. oraz znieważenie: art. 216 k.k.),
- naruszenie nazwiska lub pseudonimu i wizerunku (art. 47 Konstytucji, art. 23 k.c., art. 24 k.c., art. 81 ustawy o prawie autorskim),
- wulgaryzmy (art. 141 k.w.),
- naruszenie korespondencji (art. 49 Konstytucji RP),
- naruszenie prywatności (art. 23 k.c.).

5. W przypadku doświadczenia naruszenia godności odbiorców mediów dostępne są dwie drogi ochrony prawnej: postępowania cywilnego oraz postępowania karnego.

6. W Polsce zasady etyczne w dziennikarstwie określają następujące dokumenty:

- Karta Etyczna Mediów,
- Dziennikarski Kodeks Obyczajowy,
- Kodeks Etyki Dziennikarskiej,
- Dziennikarski Kodeks Obyczajowy.

Ponadto, własnymi zasadami etycznymi dysponuje dwóch nadawców publicznych, a Izba Wydawców Prasy – Kodeksem Dobrych Praktyk.

7. Swoisty, syntetyczny kodeks etyki dziennikarskiej zawiera następujące zasady:

- odpowiedzialność wobec opinii publicznej,
- prawdziwość informacji,
- rzetelność zbierania i prezentacji informacji,
- wiarygodność źródła,
- obrona wolności słowa i przekonań,
- zakaz dyskryminacji,
- nieprzekupność i nieuleganie naciskom,
- szacunek dla życia,
- promowanie idei solidarności między ludzką,
- obrona demokracji,
- unikanie niepotrzebnego ranienia ludzi.

8. Praktyka dowodzi, że dziennikarskie kodeksy etyczne (obyczajowe) są martwe: środowisko dziennikarskie ich nie zna lub je ignoruje.

9. W świetle badań opinii publicznej przeprowadzonych przez Centrum Badań Opinii Społecznej społeczne postrzeganie zawodu dziennikarza nie jest jednoznaczne. Już w sprawie traktowania tego zawodu – czy jest to taki sam sposób na zarabianie pieniędzy, jak każdy inny, czy też szczególny rodzaj służby społecznej – zdania są mocno podzielone.

10. Opinia, że praca w zawodzie dziennikarza jest takim samym sposobem na zarabianie pieniędzy, jak każdy inny (55%) przeważa nad poglądem, iż zawód ten jest rodzajem służby społecznej (40%).

11. Jako służbę społeczną nieco częściej niż inni określają pracę w tym zawodzie uczniowie oraz studenci, osoby lepiej wykształcone, zatrudnione w sektorze państwowym, o orientacji prawicowej oraz mieszkańcy wielkich miast północnej Polski.

12. Poglądy w tej kwestii silnie różnicuje zainteresowanie polityką. Im ono większe, tym częściej skłonni są oni uznać szczególny charakter tej profesji.

13. Pogląd, iż szukają sensacji za wszelką cenę (49%), przeważa nad opinią, że dążą do ujawniania prawdy (37%).

14. Dziennikarze, w opinii respondentów, starają się dotrzeć do istoty problemu. Bez skrupułów wchodzi w czyjeś sprawy osobiste; są uczciwi; wiarygodni; są bezwzględni; nie biorą pod uwagę skutków, jakie dla innych ludzi mogą mieć opublikowane przez nich materiały; szukają sensacji za wszelką cenę.

15. Wprawdzie w stosunku do 1996 roku praca w zawodzie dziennikarza jest

rzadziej postrzegana jako służba społeczna, to w 2002 roku wzrosło przekonanie, że dziennikarze w porównaniu z politykami bardziej dbają o interes społeczny.

16. Podzielane przez prawie połowę respondentów przekonanie, że praca dziennikarza jest swego rodzaju służbą społeczną, ma raczej charakter powinnościowy. Świadczy o tym fakt, że prawie połowa ankietowanych zgadzających się z poglądem, że wykonywanie tego zawodu to służba społeczeństwu, uważa, że ani dziennikarze, ani politycy nie dbają w wystarczającym stopniu o interes społeczny.

Bibliografia

- Centrum Badania Opinii Społecznej, Jacy są, a jacy powinni być dziennikarze? – komunikat z badań, BS/68/2002. Warszawa, 2002.
- Centrum Badania Opinii Społecznej, O uczciwości i rzetelności zawodowej – komunikat z badań, BS/37/2006. Warszawa, 2006.
- Centrum Badania Opinii Społecznej, Oceny pracy dziennikarzy – komunikat z badań, BS/179/2006. Warszawa, 2006.
- Centrum Badania Opinii Społecznej, Opinie o uczciwości i rzetelności zawodowej – komunikat z badań, BS/116/2000. Warszawa, 2000.
- Centrum Badania Opinii Społecznej, Społeczna rola dziennikarzy, BS/110/108/96, Warszawa, 1996.
- Jabłoński J., Kreowanie informacji. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Kapuściński R., Autoportret reportera. Kraków: Znak, 2003.
- Kodeks cywilny; Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r.; opublikowano w Dzienniku Ustaw z 1964 r. Nr 16, poz. 93.
- Kodeks karny; Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r., opublikowano w Dzienniku Ustaw z 1997 r. Nr 88, poz. 553 ze zm.
- Kodeks wykroczeń; Ustawa z dnia 20 maja 1971 r., opublikowano w Dzienniku Ustaw 1971 r. Nr 109, poz. 756.
- Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej; Ustawa z dnia 2 kwietnia 1997 r., opublikowano w Dzienniku Ustaw z 1997 r. Nr 78, poz. 483.
- Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji, Informacja na temat istniejącego w Polsce systemu ochrony etyki dziennikarskiej, KRRiT, Warszawa, 2006.
- Legutko P., Rodziewicz D., Mity czwartej władzy. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- Media i dziennikarstwo w Polsce 1989-1995, red. G. G. Kopper, I. Rutkiewicz, K. Schliep. Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych UJ, 1996.
- Pleszczyński J., Etyka dziennikarska. Warszawa: Difin, 2007.
- Pleszczyński J., Rozmowa z biskupem Janem Chrapkiem, [w:] Fundacja „Ponad granicami” im. św. Jacka Odrowąża, Lublin, 2002.
- Podlewska J., Odpowiedzialność prawna za cyberprzemoc w stosunku do nieletnich, „Dziecko Krzywdzone. Cyberprzemoc” 2009, nr 1(26), s. 47-56.
- Podlewska J., Sobierajska W., Prawna ochrona dzieci przed cyberprzemocą [w:] Jak reagować na cyberprzemoc. Warszawa: Poradnik dla szkół, Fundacja Dzieci Niczyje, 2009.

Siebert F. S., Peterson T., Schramm W., *Four Theories of the Press*, University of Illinois Press, Urbana 1956.

Tocqueville A., *O demokracji w Ameryce*. Warszawa: PIW, 1976.

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, opublikowano w *Dzienniku Ustaw* z 1994 r. Nr 24, poz. 83.

Wagłowski P., *Internet a dobra osobiste człowieka [w:] Internet – fenomen społeczeństwa informacyjnego*, red. T. Zasepa. Częstochowa: Edycja Św. Pawła, 2000.

Elżbieta Alina Jakimik

Kultura romska – monolit czy różnorodność?

Uważa się, że Cyganie¹ posługują się odmianami języka romani i właśnie to jest wyznacznikiem ich przynależności. Ta teoria znajduje potwierdzenie, ale tylko w odniesieniu do niektórych grup. Szukanie jednoznacznych dowodów na pochodzenie Cyganów nie sprawdza się w przypadku takich grup, jak Luli, Domari, Bosza, względnie Jatów.

Typ urody, koczowniczy tryb życia i nawet wykonywane profesje, nie stanowią o wspólnocie etnicznej. Wykonywane zawody wynikają niejednokrotnie z niszy zawodowej, możliwej do zagospodarowania przez koczowników. Z dokumentów pisanych przytaczany jest poemat Firdausiego Szach Name *Księga Królów* jako informacja o wyruszeniu narodu Luli z Indii do Persji. Poemat ten poza wartościami literackimi nie może spełniać roli dokumentu historycznego.

W oparciu o literaturę zacytuję wybrane fragmenty mówiące o przypuszczeniach indyjskiego pochodzenia Cyganów.

Lp	Indyjska geneza Cyganów	Autor
1.	„Nie wiemy, co sprawiło, że przed tysiącem lat wywędrowali Cyganie z Indii. I Cyganie nie domyślają się nawet, czemu mają zawdzięczać to zamierchłe, pierwsze wyruszenie dre Romano drom – w cygańską drogę.” ²	Jerzy Ficowski
2.	„Wśród wielu legend i podań dotyczących Cyganów i ich pochodzenia najczęściej powtarza się wersja o ich pochodzeniu z Egiptu. Niekoniecznie – wszędzie mówili przecież, że wywodzą się z Małego Egiptu. Szli do Europy z Indii przez Azję Mniejszą i Grecję, a w średniowieczu zwano Małym Egiptem trzy różne krainy właśnie w Azji Mniejszej i Grecji. Nieporozumieniem było traktowanie ich jako dzieci Egiptu, ale relacje cygańskie o Małym Egipcie nie musiały być kłamstwem, wskazywać mogły tylko – zgodnie z prawdą – na Azję Mniejszą i Grecję jako na etapy cygańskiej drogi z Indii.” ³	Jerzy Ficowski

¹ Dla zachowania poprawności politycznej należałoby stosować nazwy Romowie i Sinti, jednak celem czytelniejszego określenia przedmiotu referatu będzie używana historycznie i tradycyjnie przyjęta nazwa Cyganie. W języku polskim pozytywne i negatywne konotacje tej nazwy się równoważą, a dla wielu ludzi brzmi ona neutralnie. Dodatkowym argumentem za jej stosowaniem jest fakt, że w dokumentach źródłowych, które posłużą za podstawę referatu, tę grupę mniejszościową nazywa się Cyganami.

² J. Ficowski, *Cyganie polscy*, Warszawa 1953, s.18.

³ J. Ficowski, *Cyganie na polskich drogach*, Kraków-Wrocław 1985, s. 10-13.

3.	„Nie historycy, lecz filologowie odkryli pochodzenie Cyganów przy pomocy studium językowo porównawczych w oparciu o badania dialektów języka cygańskiego i zestawienia ich z językami Indii. W 1763 roku Istvan Vályi, Węgier, zetknąwszy się z przybyłymi do Europy studentami z Indii, z Malabaru, stwierdził liczne podobieństwa i zbieżności między ich językiem a cygańskim. Odkrycie to stało się podstawą do studiów filologicznych zapoczątkowanych przez J.C.C.Rüdigera (1782), zestawiając poszczególne cygańskie słowa z dialektem hindustani. Dzieło Rüdigera podjął i rozwinął A.F. Pott w swej pracy <i>Die Zigeuner In Europa Und Asien</i> (1844-45), porównując wyrazy cygańskie z sanskrytem i językami nowoindyjskimi. Wielki Filolog F. Miklosich, stwierdziwszy niemało podobieństw, głównie natury fonetycznej, między dialektami Cyganów europejskich, a dialektami plemion kafirskich i dardyjskich na północnym zachodzie Indii Wschodnich wynioskował, że właśnie stamtąd wyjść musieli Cyganie ok. 1000 r. n. e. – już po wyodrębnieniu języków nowoindyjskich.” ⁴	Jerzy Ficowski
4.	„Niekórzy badacze, jak Sampson, na podstawie badań językoznawczych twierdzą, że Cyganie, wkraczając na ziemie perskie, musieli posługiwać się jednym językiem. Inni, na przykład Turner, odwołują się do lingwistyki, by dowieść czegoś wręcz przeciwnego, i utrzymują, iż różnice morfologiczne, słownikowe i fonologiczne między europejską, armeńską i azjatycką odmianą romani łatwiej dadzą się wyjaśnić, jeżeli przyjąć, że doszło do więcej niż jednego exodusu lub, że różnice w obrębie języka istniały już w momencie emigracji.” ⁵	Agnes Fraser
5.	„Ludzie posługujący się romani ulegali na przestrzeni wieków wielu historycznym, demograficznym, społecznym i językowym wpływom, podobnie jak ludy Indii.” ⁶	Agnes Fraser
6.	„Kiedy prześledzimy literaturę, okaże się, że krąg kojarzonych z Cyganami kast lub klas społecznych czy plemion jest bardzo wąski, wzięwszy pod uwagę złożoność podziałów kastowych w Indiach i liczebność kast. Już XVII-wieczny badacz niemiecki Heinrich Grellmann uważał, że przodkowie Cyganów wywodzą się z klasy <i>śudra</i> . Poza śudrami najczęściej powtarzają się dwie nazwy o charakterze już niewarwowym, lecz kastowym: <i>Dżat (Jât)</i> i <i>Dom</i> . Dżatowie zamieszkują Sindh nad dolnym Indusem i Multan w Pendżabie, krainy na pograniczu dzisiejszego Pakistanu i Indii.” ⁷	Lech Mróz
7.	„Spośród wielu przypuszczeń odnoszących się do różnych kast, plemion i grup społecznych Indii w literaturze antropologicznej i cyganoznawczej ostatnich kilkunastu lat najczęściej kojarzy się z Cyganami Gadulia Lohar i Bandżara.” ⁸	Lech Mróz
8.	„Stan wiedzy na temat ich indyjskiego pochodzenia nadal pozostaje niewystarczający i najtrudniejszy do zbadania. Mamy do czynienia jedynie z hipotezami często niemożliwymi do zweryfikowania.” ⁹	Aleksandra Szyszko
9.	„Jak można tłumaczyć brak źródeł historycznych do najwcześniejszego okresu ich dziejów? Naszym zdaniem, Cyganie, jako grupa o własnej osobowości kulturowej, zaistnieli poza granicami Indii i to nie wcześniej niż, gdy znaleźli się na pograniczu Azji i Europy. Dopiero Europa, uderzona ich odrębnością, nadała emigrantom indyjskim specyficzną nazwę.” ¹⁰	Andrzej Mirga, Lech Mróz

Pomimo wielu różnych hipotez nie udało się jednoznacznie określić czasu opuszczenia przez Cyganów Indii ani też jednoznacznie przyczyny tej migracji.

⁴ Tamże, s. 14

⁵ A. Fraser, *Dzieje Cyganów*, przełożyła Ewa Klekot, Warszawa 2001, s. 32.

⁶ Tamże, s. 55.

⁷ L. Mróz, *Od Cyganów do Romów z Indii do Unii Europejskiej*, Warszawa 2007, s. 19.

⁸ Tamże, s. 24.

⁹ A. Szyszko, *O indyjskiej genezie Cyganów, Romowie 2009, Między wędrówką a edukacją*, Warszawa 2010, s. 124.

¹⁰ A. Mirga, L. Mróz, *Cyganie. Odmienność i nietolerancja*, Warszawa 1994, s. 33.

Zastanawiający jest fakt, że ludy, które znacznie wcześniej przybyły do Europy, zachowały w swej pamięci historycznej możliwe do odtworzenia fakty i imiona swych przywódców. Potwierdza to jedynie fakt, że Cyganie nie przybyli jako agresorzy, lecz prawdopodobnie jako uchodźcy. Dla współczesnego badacza pozostaje temat nadal otwarty.

Języki cygańskie, pomimo wielu zapożyczeń, są zbliżone do dialektów pendżabskich, hindi, urdu oraz zachowały wyrazy sanskryckie. Lingwiści, badając język i zapożyczenia, wyznaczali hipotetyczne szlaki wędrówek Cyganów od północno-zachodnich Indii do Europy. Ta część hipotezy niekoniecznie musi być słuszna, ponieważ na pograniczu Azji i Europy przemieszczały się różne grupy nomadyczne i dyfuzja lingwistyczna mogła następować poza granicami krajów ich wyjścia. Nie utrwalił się żaden z dialektów cygańskich, który mógłby posłużyć jako wzorzec wspólnego języka cygańskiego. Należy się zgodzić z poglądem, że etos cygański zaistniał dopiero w Europie znacznie później niż faktyczne przybycie Cyganów do Europy. Poszczególne dialekty, tradycje kształtowały się jako kompilacja kultury i języka krajów dłuższego pobytu i elementów nabytych „po drodze”. Istnieje podobieństwo tego zjawiska podobne chociażby do języków słowiańskich, gdzie zachowane słowa nie są nośnikami tych samych znaczeń.

To, co kiedyś stanowiło element pożądaný, celem utrzymania wzajemnej izolacji pomiędzy poszczególnymi grupami, okazało się przeszkodą w próbach integracji między cygańskiej.

Współcześnie podejmowane próby przez lingwistów działaczy cygańskich przypominały trochę ideę twórcy esperanto Ludwika Zamenhofa. Żadna z tych prób nie zakończyła się powodzeniem. Na to nakłada się jeszcze fakt, że języki cygańskie nie posiadały swojego zapisu, nie zachowały się więc zapisane teksty w tym języku mogące służyć jako wzorzec do badań porównawczych. Nawet teksty pieśni, baśni i podań ulegały ciągłej modyfikacji i uwspółcześnieniu.

Te dwa poprzednie elementy można by było uznać jako częściowe potwierdzenie, że praojczyzną Cyganów były Indie. W odróżnieniu od Żydów, dla których wspólną cechą jest religia i ona to świadczy o ich tożsamości, Cyganie takiej wspólnej religii nie posiadają. W zasadzie są wyznawcami religii społecznościowych, wśród których żyją.

Współcześnie zdarza się, że są wyznawcami wyznań mniejszościowych stanowiące jednak jakby odłam religii krajów, w którym przebywają. Pomimo różnych wpływów, Cyganie swoją religijność ograniczają do wiary monoteistycznej i nie rozszerzają tej swojej świadomości o takie pojęcia jak piekło, niebo etc. Można przyjąć, że, według wierzeń cygańskich, Bóg (Dewel) jest to bóstwo wszechmogące, mające wpływy na losy jednostek.

W Polsce religijność Cyganów ogranicza się w zasadzie do chrztu, pogrzebu i w ostatnim czasie sporadycznie zawieranych małżeństw kościelnych lub też przystępowania młodych Cyganów do I Komunii Świętej.

Nie pozostały więc żadne nawet śladowe cechy politeizmu indyjskiego ani też nawet śladowe wpływy buddyzmu, hinduizmu czy braminizmu.

Żyjąca współcześnie w Indiach społeczność ludu Bandżara utożsamia się z europejskimi Cyganami i akceptowana jest przez międzynarodowe organizacje cygańskie. Hipotetycznie jest jakby kontynuacją związków Cyganów z ich domniemaną praojczyzną. Nakładając na to hipotezy wysunięte przez Jana Kochanowskiego, Vania de Gila w swojej książce *Mówimy po romsku* próbuje udowodnić, że przodkami Cyganów byli Radżputowie (kasta rycerzy). Mogłyby być świadectwem takiego pochodzenia

Cyganów, ale zbyt mało jest na to dokumentów, faktów naukowych, aby przyjąć to za dowód. Na dodatek, polskie tłumaczenie pracy Jana Kochanowskiego nie pozwala jednoznacznie odczytać przekazu autora. Autor, będąc Cyganem, chciał przede wszystkim wzbudzić w swych pobratymcach poczucie dumy narodowej, a przy okazji sugerował utworzenie ogólnocygańskiego języka na bazie języka hindi.

Nie zachowały się w tradycji cygańskiej, nawet śladowo, takie zwyczaje, jak kastość i indyjskie obrzędy pogrzebowe (kremacja zwłok). Nie znajduje to też żadnego potwierdzenia w najstarszych dokumentach rejestrujących przybycie Cyganów do Europy.

Strój uważany za cygański jest wynikiem nie tradycji, ale konieczności praktycznych i ulegał modyfikacji pod wpływem społeczeństw większościowych. Dla przykładu, Cyganki z krajów arabskich zamiast spódnic noszą szarawary. Podobnie jak Cyganki w Afryce Północnej ubierają się kobiety Beduinów. Zastanawiający jest też fakt, że Cyganie z grup Luli, które nigdy nie dotarły do Europy i pozostały w Azji prawie na pograniczu Indii zupełnie zatraciły język wskazujący na ich indyjskie pochodzenie, a sami dialekt, którym mówią, nazywają *arabcza*.

Potwierdzenie tych spostrzeżeń można znaleźć w pracach cyganologów i cyganoznawców. Jerzy Ficowski w swojej książce *Cyganie na polskich drogach*¹¹ Cyganów żyjących w Polsce podzielił według wzorca zapożyczonego od Polska Roma, a dokładnie od rodziny Krzyżanowskich, Dębickich i Jaworskich. Według tego podziału, są Polscy Cyganie wyżynni (Bergitka Roma), Polscy Cyganie nizinni (Polska Roma), Cyganie niemieccy (Sasytka Roma), Cyganie Rosyjscy (Chaładytka Roma), Lowarzy i Kełdelasze. Podział ten obarczony jest błędem, ponieważ te dwie grupy Sasytka Roma (Warniaki, Pluniaki), Chaładytka Roma (Łomżyniaki, Dżijaki, Marcinki) są podgrupami Polska Roma. Wymienione następnie dwie grupy Lowari i Kełdelasza kulturowo stanowią jedność, łączy ich podobieństwo obyczajów i języka. Natomiast nie wymienił w tym opracowaniu Sintów. Błąd wziął się z tego, że informacje swoje oparł na przekazie uzyskanym od rodzin Krzyżanowskich, Jaworskich, Dębickich i Wajsów, z którymi przez kilka lat był w stałym kontakcie i wędrował z ich taborem.

Sami Cyganie dokonują podziału według swoich wzorców i czynią to w zależności od tego, z jakiej grupy pochodzą. Polska Roma pozostałych dzieli na Bergitka Roma, Oustriaki i Sasytka Roma. Lowarzy i Kełdelarzy mają bardziej uproszczony podział, bo używają do samookreślenia nazwy własnej, a na pozostałych niezależnie, z jakiej grupy pochodzą, mówią Rumungry. Bergitka Roma na wszystkich innych mówią grzecznościowo Ungryka Roma, obecnie jednak coraz częściej rozróżniają poszczególne plemiona i nazywają ich według nazw własnych. Sintowie bardziej uproszcili sobie nazwy innych grup i przypisują do słowa Rom lub Sinti nazwę kraju pochodzenia tej grupy według własnego nazewnictwa, np. na niemieckich Romów mówią Gaczkune Roma lub Gaczkune Sinti, a na innych Rusiaka (Rosyjscy Romowie), Tirka (Bałkańscy i Tureccy Romowie), względnie Sinti Lowari, Sinti Keldelari, Sinti Polacza itd., używając zamiennie słowo Sinti zamiast Roma.

Romowie tak, jak wszystkie ludy nomadyczne, względnie zachowujące w tradycji nawiązanie do swego pochodzenia pasterskiego (na przykład plemiona semickie), uznają następującą gradację współzależności społecznej:

- a) rodzina,
- b) ród,
- c) grupa.

¹¹ J. Ficowski, *Cyganie na polskich drogach*, Kraków-Wrocław 1985, s. 152-153.

Przyjętą formą nawiązywania rozmowy, a właściwie rozpoznawania się, jakby wypełniania werbalnej ankiety personalnej, w przypadku spotkania dwóch nieznających się Romów jest zadawanie pytań i udzielanie odpowiedzi. Odbywa się to w następującej kolejności:

- Sawe Romendyr san? – Z jakich Romów pochodzisz? (Z jakiej grupy?)
- Syr pes kharen? – Jak cię wołają/zwą? (Jak nazywa się twój ród?)
- Kon sy tyro dad? – Kto jest twoim ojcem? (Z jakiej rodziny pochodzisz?)

Jest to swoisty sposób w pełni informujący Romów o ich wzajemnych relacjach. Obecnie coraz częściej w Polsce, ale nie tylko, jako pierwsze stawiane jest pytanie: Karyk san, katar san, fon kaj san? (Skąd jesteś, z jakiej miejscowości jesteś?) to nowa forma identyfikacji jakby obyczajowa akceptacja faktu osiedlenia i przypisania pochodzenia do miejsca zamieszkania. W odpowiedzi często wymienia się nie tylko miejscowość, ale i kraj pochodzenia.

Obserwując zachowanie młodych Cyganów, kibiców romskich w trakcie meczów piłkarskich, można stwierdzić, że charakteryzuje ich ten sam szowinizm regionalny, co ich bladoliczych kolegów. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy pochodzą z miast takich, jak Konin, Mława, Oświęcim czy Kamienna Góra, gdzie dochodziło w niedalekiej przeszłości do wystąpień antycygańskich.

Opisane zachowania można podzielić na trzy kategorie:

1. Sinti od kilku pokoleń przyjmowali swą „małą ojczyznę” za wyznacznika tożsamości; poszczególne rody określały jakieś miasto lub region za miejsce swojego pobytu i niezależnie od tego, gdzie naprawdę przebywają, przyjmują właśnie to jako samookreślenie.

2. Polska Roma i Bergitka Roma przypisują się do miejsca aktualnego zamieszkania, ewentualnie zamieszkania rodziców. Dla grupy Polska Roma jest to zjawisko nowe, ale jakby nabierające znaczenia.

3. Lowarii i Kełdelarii w dalszym ciągu, pomimo prowadzenia osiadłego, a czasem wręcz mieszczańskiego trybu życia, pozostają pod tym względem nomadami i nie przywiązują szczególnego znaczenia do miejscowości lub kraju pobytu. Pozostają nadal przy wielowiekowej formule podziału na rodziny, rody i grupy, aczkolwiek zdarza się, że pochodzący z terenów Rosji, a właściwie byłego Związku Radzieckiego, też jakieś miasto uznają jako dookreślenie swej nazwy.

Cementujący poszczególne grupy kodeks obyczajowy, nazywany przez samych Cyganów romanipen, ma – pomimo różnic – wiele cech wspólnych. Każda z grup posiada różnie nazywanego, pochodzącego z wyboru strażnika tradycji – sędziego obyczajowego. Dla Polskiej Romy jest to Sero Rom, dla Lowarów i Kełdelarów – Baro Szero, dla Romów Bałkańskich – Krisako, a dla Sintów – Hauptmano. Wspólne dla wszystkich grup jest wykluczenie (infamia) ludzi popadających w konflikt z prawem obyczajowym. Negatywne cechy będące podstawą do wykluczenia to, mówiąc w języku Polska Roma: *pukaiiben* (donosicielstwo), *chochaiben* (nieuczciwość, nierzetelność, kłamstwo), *ciorochaiben* (okradanie swoich współplemieńców). Karą za takie przewinienia jest banieja środowiskowa, a skazany na nią nazwany niechlubnym przydomkiem *magierdo* (Skalany – Polska Roma), *machrymo* (Skalany – Lowari), *prasto* (Skalany – Sinti).

Identyczne zachowania charakteryzujące Romów i Sintów dotyczą stosunku do ludzi starszych. Polegają one na szczególnym okazywaniu szacunku; czasem ma to nawet paradoksalny efekt, bo zdarza się, że dla podniesienia rangi rodziny podkradają

sobie krewniacy dziadka lub babcię i wtedy taka rodzina (dom) staje się jakby centrum rodu. Podobny jest też stosunek absolutnej tolerancji dla dzieci. Różnice wynikające z sięgania po wzorce zapożyczone, są widoczne w zwyczajach dotyczących zawierania małżeństw. W zależności od grupy małżeństwa są zawierane poprzez swatów, wspólną ucieczką młodych, wykradanie oblubienicy lub też kupno żony. To ostatnie wskazuje na wpływy tureckie.

Podobne dla wszystkich plemion romskich i Sintów jest czuwanie przy umierającym, a po śmierci przy zmarłym, lecz sam pogrzeb i obrzędy z tym związane różnią się bardzo od siebie. Sintowie odprowadzają swych zmarłych w milczeniu, natomiast Kełdelarzy i Lowarzy do niedawna do konduktu żałobnego wynajmowali płaczki. Diametralnie od siebie różnią się zwyczaje obchodzenia święta zmarłych Sintów i Polskiej Romy od tradycji Lowarów i Kełdelarów, którzy w tym dniu traktują grób jako stół biesiadny.

W okresie koczownictwa poszczególne grupy cygańskie unikały wzajemnych kontaktów, a niejednokrotnie cechowała je wzajemna wrogość. Przyczyną tego były między innymi: różnice dialektów, obyczajów, czasem kuchni i stroju. Jak w przeszłości, tak i teraz zdarzały się i zdarzają małżeństwa mieszane pomiędzy przedstawicielami różnych grup i nie ma reguły, według której określano pożądaną przynależność grupową młodych. Na świecie i w Polsce intelektualiści cygańscy od początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku zainicjowali ruchy na rzecz zintegrowania wszystkich grup cygańskich. Powstały regionalne organizacje skupiające przede wszystkim twórców, artystów, animatorów kultury.

W Polsce bardzo czytelne pozostały wpływy zapożyczeń na elementy kultury cygańskiej. Nawet muzyka cygańska nie jest jednorodna i pomijając jej elementy, które są jakby tworzone na użytek komercyjny, dzieli się na widoczne trzy często współistniejące źródła: ludowa muzyka rosyjska wzbogacona działalnością księcia Orłowa, wpływy muzyki węgierskiej i góralskiej oraz jazz.

Podobnie przedstawia się taniec, gdzie dominują wpływy kultury rosyjskiej i węgierskiej. Zespoły estradowe sięgają po wzorce indyjskie. Są to jednak zapożyczenia dla potrzeb sceny i nie przenoszą się na wykonywane popisy we własnym gronie. Jazz zaistniał też niedawno i jest przypisywany Sintom.

Twórczość literacka jest zjawiskiem nowym. Uważa się, i zasadnie, że prekursorem tego kierunku sztuki w Polsce była Papusza (Bronisława Wajs).

Nie zachowały się prawie wcale ślady kultury materialnej Cyganów. Dzięki zapobiegliwości Adam Bartosz w Muzeum w Tarnowie ocalił śladowo narzędzia, stroje, naczynia, wozy taborowe i inne przedmioty, które były wykonane przez samych Cyganów, albo, jak w przypadku wozów, wykonane przez polskich rzemieślników, ale zgodnie z poczuciem estetyki nabywców.

W wędrownych taborach ważną rolę kulturo nośną spełniali bajarze, niestety, niewiele nawet ich imion pamiętają współcześni. Nieoceniona jest praca Izydora Kopernickiego, lekarza i etnografa, który spisał i opublikował podania i baśni Cyganów karpackich.

Coraz częściej na wspólnych zjazdach oraz festiwalach spotykają się Cyganie i powoli zanikają stare animozje. Od 1971 roku działa światowa organizacja International Romani Union, w której skład wchodzi Cyganie i Sinti z różnych grup z 42 krajów od Australii poprzez Indie i obie Ameryki po Europę. Na IV Kongresie tej organizacji w 1990 roku w Warszawie podjęto nawet próbę unifikacji języka i jego zapisu. Chociaż pomysł ten zdawał się mieć zwolenników, nigdy nie został zrealizowany. Co prawda, wychodzące w Polsce czasopismo *Rrom po drom* było redagowane w tym unifikowanym

języku, po pewnym czasie od tego odstąpiono.

Pozytywnym zjawiskiem jest wzrost zainteresowania edukacją wśród młodych Cyganów z jednoczesnym szukaniem własnej tradycji oraz wzorców godnych eksponowania. Początkowe obawy, że w miarę podnoszenia poziomu wykształcenia w środowisku cygańskim będzie następowała asymilacja wartościowych jednostek, nie sprawdziły się. Obecnie nie tylko w Polsce, ale na świecie możemy zaobserwować zjawisko powrotu, przyznawania się do swej „cygańskości” przez ludzi, których przodkowie porzucili tabor i ulegli asymilacji. To zjawisko jest przez część tradycyjnych Cyganów przyjmowane niechętnie, lecz prawdopodobnie będzie ono narastało.

Uczestniczyłam niedawno na spotkaniu Sintów w Warszawie, w którym wszyscy uczestnicy legitymowali się wykształceniem wyższym, a niektórzy niemalym dorobkiem naukowym. Niektórzy z nich nie znają języka, ale za punkt honoru przyjęli sobie naukę języka swoich przodków.

Jak wynika z tego krótkiego szkicu, kultura Cyganów sama w sobie stanowi mozaikę różnych zapożyczeń, co niewątpliwie świadczy o jej bogactwie. Ta różnorodność, jak też tendencje integracji międzygrupowej, mogą w przyszłości zaowocować bogactwem wartości wnoszonych przez tę społeczność do kultury powszechnej. Rosnąca ilość intelektualistów cygańskich gwarantuje, że dokonają oni rejestracji treści swej kultury i w ten sposób ocalą ją jako element kultury światowej.

A warto, bo do tej pory badacze kultury cygańskiej z zewnątrz nie zawsze zwracali uwagę na te jej elementy, które dla Sinta lub Roma są priorytetowe. Ich specyficzny stosunek do dzieci, ludzi starych, rodziny i godności śmierci ludzkiej może być wzorcem do wielu innych, ulegających dehumanizacji społeczeństw.

Marcin Kowalczyk

*Profanacje, detronizacje, odwrócenia
– karnawalizacja chrześcijańskiego sacrum
w sztuce współczesnej*

Karnawalizacja w kulturze współczesnej łączona bywa zwykle z tendencjami ludycznymi. W tym kontekście badacze mówią na przykład o ludyczności czasu wolnego, elementach karnawału wpisanych w turystykę ekstremalną czy fenomenie parków tematycznych¹. Karnawał jednak w swej pierwotnej, średniowiecznej wersji wiązał się przede wszystkim z przekraczaniem granic lub, mówiąc ściślej, z ich zniesieniem². To szczególne święto przenosiło bowiem człowieka w ahierarchiczną rzeczywistość wesołej względności. Karnawał anektował przy tym pewne elementy kultury oficjalnej (chrześcijańskiej), która stanowiła jego tworzywo. To „przetworzone” *sacrum* wykorzystywane było do artykulacji nowych, ważnych treści. Karnawał stanowił też swoisty „czas wyłączony”, w którym przekraczanie granic zostało podporządkowane zasadzie „świata na opak”. Co ważne, wspomniane przetwarzanie (tu: profanowanie, detronizowanie, odwracanie) było zwykle aprobowane przez kulturę oficjalną. Wszak karnawał nie wynikał z czysto

¹ Zob.: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2004.

² Korzystam z teorii karnawalizacji M. Bachtina wyłożonej w dwóch pracach: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, oraz *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. A. Goreniowie, Wyd. Literackie, Kraków 1975. W niniejszym referacie nie sposób zamieścić nawet zarysu Bachtinowskiej koncepcji i odnieść się do formułowanych przeciwko niej zarzutów. Problem karnawału i karnawalizacji analizowali m.in., Z. Taranienko, *Filozofia karnawału, Literatura na Świecie*, nr 6, 1973, K. Mętrak, *Bachtin a Rabelais, Twórczość*, nr 7, 1976; W. Bolecki, *Język, polifonia, karnawał, Teksty*, nr 3, 1977, S. Awierincew, *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska*, przeł. R. Mazurkiewicz, *Znak*, nr 9, 1994; *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wyd. UMK, Toruń 2000; R. Kasimov, *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia*, przeł. B. Chmielewska, *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, nr 3/4, 2001; S. Chappaz-Wirthner, *Z dziejów badań nad karnawalem*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, nr 3/4, 2001; W. Wojtowicz, *O Michale Bachtinie, ludowej kulturze śmiechu i...*, *Stylistyka*, nr 10, 2001; M. Mrugański, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału, Pamiętnik Literacki*, z. 4, 2004; W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wyd. Sic!, Warszawa 2005.

biologicznej potrzeby odpoczynku, lecz stanowił ważny element roku liturgicznego pozwalający człowiekowi na odnalezienie właściwego miejsca w świecie.

Wszystko, co w oficjalnej rzeczywistości uznawane było za ważne i nienaruszalne, w okresie omawianego święta sprowadzano na plan „dołu” materialno-cieleśnego, by przybliżyć to człowiekowi. Karnawał przypominał o ludzkiej zwierzęcości, redukując przy tym sferę ducha. Był świętem potrzebnym, gdyż stanowił „wentyl bezpieczeństwa”, dzięki któremu człowiek średniowieczny mógł dać upust swej nieskrępowanej (do pewnych granic) inwencji i wyobraźni – na krótko uwolnić się od tego, co jasne i zhierarchizowane. W osiągnięciu tych celów wydatnie pomagało specyficzne traktowanie chrześcijańskiego *sacrum*.

Podczas karnawału parodiowana była liturgia, odgrywano błazeńskie wersje ważnych wydarzeń religijnych (np. ostatniej wieczerzy), wybierano biskupa lub papieża głupców, a w kościołach pito alkohol oraz śpiewano i tańczono. Z symbolami religijnymi łączona też była tzw. „wesoła materia” – mocz i kał (np. gnojówka zamiast wody święconej służąca do „chrzczenia” tłumu). Te niedopuszczalne w kulturze oficjalnej zabiegi stanowiły ważny element karnawałowego święta, a ich cel był ściśle określony. Wszystkie profanacje, detronizacje i odwrócenia w perspektywie śmiechu służyły sprowadzeniu wartości wyższych na plan „dołu”, a więc ciała i „wesołej materii”. Łączyło się to z eksponowaniem biologicznej, przyziemnej strony egzystencji, co, według Michaiła Bachtina, ucieleśniało kosmiczne żywioły, nadając im charakter poufałej bliskości. Wszystko to, co niezrozumiałe, budzące grozę wprowadzane było w bliską człowiekowi sferę cielesną. W tym sensie elementy karnawału, mając wymiar terapeutyczny, w rzeczywistości utrwały oficjalny porządek świata, przygotowywały uczestników do wielkopostnej refleksji oraz umartwienia. I choć karnawał w swej pierwotnej formie „drugiego życia ludu” właściwie już nie istnieje, to jednak swoista archaika karnawałowa wciąż jest obecna w kulturze, karnawalizując pewne jej elementy. Używam tu konsekwentnie terminu „kultura”, choć, jak wiadomo, koncepcja Bachtina dotyczy przede wszystkim zjawisk z kręgu literatury. Jednak dziś teoria karnawalizacji wykorzystywana jest jako klucz interpretacyjny także do innych, szeroko pojętych praktyk znaczeniowych³.

W sztuce współczesnej na przykład widoczne są nasilające się tendencje do przekraczania granic, które, jak się wydaje, można porównać do zjawisk karnawałowych. Sztuka ta bowiem coraz częściej narusza chrześcijańskie *sacrum*, co staje się, podobnie jak w karnawale, swoistą strategią. Oczywiście dziś nie istnieją już sztywne ramy wyznaczające granice kultury oficjalnej tak, jak działało to w średniowieczu i renesansie. Z pewnością jednak, zwłaszcza w Polsce, wciąż można mówić o istnieniu pewnej oficjalnej sfery wizualnej⁴, której granice sankcjonuje prawo oraz tradycja. Ważne miejsce zajmują w niej obok symboli narodowych te związane z chrześcijaństwem. Zatem, jeśli zdiagnozujemy istnienie takiej sfery, automatycznie zyskujemy przestrzeń dla karnawalizacji, czyli przetworzenia pewnych „oficjalnych” elementów zgodnie z zasadami święta. W zjawisku tym nie chodzi jednak o sam fakt przekroczenia granicy,

³ Por.: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej..., Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje....* O możliwościach zastosowania Bachtinowskiej koncepcji w historii sztuki i związanymi z tym problemami: por.: N. Cieślinska, *Rabelais a Breugel, czyli po co Bachtin*, [w:] *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Nieborów, 29 września-1 października 1977 r., red. A. Morawińska, Wyd. PWN, Warszawa 1982.

⁴ Terminu tego używa w swej pracy Izabela Kowalczyk, podkreślając, iż przedmiotem zainteresowania części współczesnych artystów jest to, co oficjalna sfera wizualna odrzuca. Zob. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Wyd. Sic!, Warszawa 2002, s. 19.

lecz o obfite czerpanie przez artystów z poetyki karnawału, na którą składają się: ahierarchiczność, familiarność kontaktów międzyludzkich, odwracanie i parodiowanie usankcjonowanych społecznie wartości, profanacje, mezalianse, ambiwalencje znaczeń, nastawienie na momenty zmiany i sytuacje kryzysowe. W sztuce współczesnej symbole ważne z punktu widzenia chrześcijaństwa zestawiane są często z „wesolą materią” lub obniżane na plan „dołu” materialno-cielesnego, co wpisuje się w logikę karnawału. Można by tu wymienić wiele dzieł mieszczących się w tej konwencji: *Piss Christ* Andresa Serrano (fotografia zanurzonego w moczu krucyfiksu), *The Holy Virgin Mary* Chrisa Ofiliego (kolaż przedstawiający Czarną Madonnę, na którą spadają ekskrementy słonia), *Yo Mama's Last Supper* Rene Cox (fotografia przedstawiająca Jezusa jako nagą kobietę pośród czarnoskórych apostołów z wyłączeniem Judasza, który jest biały), *Jesus Maria* Greer Lankton (rzeźba Jezusa-transwestyty). W krajach Europy Zachodniej czy w Stanach Zjednoczonych prace te są dziś zaliczane do kultury oficjalnej – poważnie dyskutowane i omawiane. Bagatelizuje się jednak zwykle fakt, iż stanowią one wykładnik pewnej czytelnej strategii przekraczania (a właściwie zacierania) granic charakterystycznej dla sztuki współczesnej. Kolejnym ich wspólnym mianownikiem jest oczywiście naruszanie chrześcijańskiego *sacrum*. Zakładając, iż w naruszaniu tym nie chodzi wyłącznie o profanację i doraźny sprzeciw wobec religii czy Kościoła, należałoby zadać pytanie, czy wspomniane dzieła nie należą do sfery karnawału: ekscentrycznej, krzykliwej, lecz wtórnej, gdyż posługującej się już gotowymi, utrwalonymi w tradycji elementami. Twórczy wkład w ich wykorzystanie stanowiłyby tu przede wszystkim profanacja, detronizacja i odwrócenie – konstytutywne elementy święta. Wnikliwy ogląd prac realizujących omawianą strategię pozwala dostrzec, w jak powtarzalny sposób i w jak podobnych kontekstach wykorzystują one symbolikę chrześcijańską. Prowadzi to zapewne wbrew intencji twórców do daleko posuniętej schematyczności w obniżających przedstawieniach *sacrum*. Niezliczona ilość dzieł tworzy zbiór, który można by określić mianem swoistego współczesnego karnawału. W latach 90. również wielu polskich artystów przejęło ową strategię przekraczania granic, w której ważny element stanowi symbolika chrześcijańska.

W niniejszym tekście nie sposób omówić powyższej tezy na zbyt wielu przykładach. Zajmę się więc tylko pracami jednej z polskich artystek – Doroty Nieznalskiej wpisującej się w zarysowane zjawisko karnawału tak popularnego w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. Nieznalska stała się głośna na polskiej scenie artystycznej właśnie dzięki odważnemu wykorzystaniu symboliki chrześcijańskiej. Chodzi tu przede wszystkim o *Pasję*, instalację przedstawiającą męskie genitalia na krzyżu z filmem video wyświetlanym w tle, na którym widać mężczyznę ćwiczącego w siłowni. Warto też wspomnieć o innych dziełach: *Czerwonej K.*, *Królowej Polski* czy *Wieńcu mistycznym*. Wszystkie te prace prócz wydarzeń ściśle artystycznych stanowią także wartość namysłu zjawiska kulturowe. Wszak *Pasji* towarzyszył proces sądowy, który zainicjował szereg dyskusji na temat wolności twórczej. Opinie dyskutantów były silnie spolaryzowane: jedni uznali *Pasję* za dzieło wybitne, inni odmawiali jej jakiegokolwiek artystycznej wartości. Zarówno krytycy, jak i apologety instalacji zdawali się wszakże mówić zupełnie innymi językami. Stosowali odmienne kategorie estetyczne w ocenie dzieła, co uniemożliwiło porozumienie, a postulowany dialog uczyniło w rzeczywistości zbiorem monologów. Recepcja tej pracy powinna być zresztą tematem osobnego tekstu.

Jak wspomniałem, na problem obniżających przedstawień symboli chrześcijańskich można spojrzeć z nieco innej strony i nie traktować ich jako zjawiska zupełnie nowego. Być może dzieła tego typu nie stanowią nieobecnej dotąd w kulturze wizy-

tówki współczesności, gdzie przekraczanie granic jest wartością samą w sobie, lecz kontynuują wciąż nieprzebrzmiałą tradycję karnawałowych profanacji i detronizacji? Wydaje się bowiem, iż Nieznalska (i nie tylko ona) postępuje zgodnie z logiką karnawału – wykorzystuje symbolikę chrześcijańską w celu artykulacji nowych treści. Oczywiście nie robi tego w „czasie wyłączonym”, w którym zwykle odbywał się karnawał. Jej dzieło aspiruje raczej do nieustannej obecności w kulturze oficjalnej. W tym sensie stanowi element szerszego zjawiska, a mianowicie stopniowego zacierania się granicy między tym, co oficjalne, a tym, co karnawałowe.

Dorota Nieznalska należy do grupy artystów uprawiających sztukę krytyczną. Pojęcie to zdominowało refleksję o sztuce polskiej lat dziewięćdziesiątych. Odnosi się ono przede wszystkim do zjawisk artystycznych, których wspólnym mianownikiem jest komentowanie przemian społeczno-ekonomicznych tudzież zmian zaistniałych w świadomości Polaków po transformacji 1989 roku. Jak podkreśla Izabela Kowalczyk, sztuka ta „odnosi się do współczesnej rzeczywistości, korzysta z metod i języka współczesnej sfery wizualnej, a zarazem jest wobec niej demaskatorska i demistyfikatorska”⁵. Wydaje się, iż już w samej definicji sztuki krytycznej tkwi nawiązanie do średniowiecznego karnawału, dla którego oficjalna sfera wizualna była anektowaną i w swoisty sposób dekonstruowaną pożywką. Krótko mówiąc, owo święto nie mogłoby istnieć bez chrześcijaństwa dostarczającego swoistego materiału do tworzenia karnawałowych przedstawień. Jeśli więc założymy, iż sztuka krytyczna nosi w sobie cechy karnawału na marginesie tej hipotezy, rodzi się pytanie, na ile jest ona twórcza i nowatorska, a na ile opiera się na schematycznych przetworzeniach elementów kultury oficjalnej służebnych wobec poetyki karnawału?

Wróćmy jednak do *Pasji*, która niejako z założenia – podobnie jak karnawał – demaskuje pewne zjawiska kultury oficjalnej, nie stroniąc przy tym od przejmowania jej symboli. Refleksję tę można odnieść także do innych prac artystki, które właściwie nie istnieją bez oficjalnej sfery wizualnej. *Pasja* więc nie powinna być interpretowana w oderwaniu od ściśle określonego kontekstu pewnych zjawisk współczesności. W tym przypadku kontekst ten stanowi obsesyjne kształtowanie ciała. Sama autorka mówi tutaj o zdystansowanym współczuciu dla mężczyzn, którzy, aby spełnić wymogi narzucane im przez kulturę, muszą cierpieć w siłowniach podobnie jak Chrystus na krzyżu⁶. Małgorzata Zwolicka uzupełnia tę interpretację, pisząc, iż *Pasja* w bezpośredni sposób odnosi się do męki i cierpienia z wyboru. Wyboru przeznaczonego przez historię mężczyźnie, a fizyczna możliwość jego dokonania jest w oczach artystki zaletą⁷.

W celu artykulacji tych treści Nieznalska posłużyła się symbolem krzyża z umieszczonymi nań genitaliami i ćwiczącym mężczyznę w tle. Ów krzyż wraz z tytułem ma zwracać uwagę na pewną dwuznaczność – pasja jako męka Chrystusa oraz zamiłowanie do jakiegoś zajęcia lub stan silnego wzburzenia. Takim zajęciem ma być dla mężczyzn uporczywa chęć kształtowania ciała, co wiąże się z fizycznym cierpieniem i zapewne wzbudzeniem agresji. Jest to wizytówka męskości, której wizualną wykładnię stanowią przede wszystkim genitalia umieszczone na krzyżu. W ten sposób chrześcijański symbol zostaje sprofanowany⁸, obniżony na plan „dołu” materialno-cieleśnego.

⁵ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90...*, 2002, s. 23.

⁶ *Dekonstrukcja męskości. Dorota Nieznalska* [z Dorotą Nieznalską rozmawia Katarzyna Bielas], *Gazeta Wyborcza*, 16 XI 2002, [dodatek] *Wysokie Obcasy*, nr 46.

⁷ M. Zwolicka, *Pasja – Pochwała męskości*, <http://www.nieznalska.art.pl/tekst.html>, dostęp 12.06.2009.

⁸ Używam słowa „profanacja” nie w sensie prawnym, lecz jako pojęcia nazywającego pewien typ relacji między kulturą oficjalną i karnawałem. Dlatego też nie jest ważne czy krzyż był poświęcony, czy nie ani też, czy był to krzyż grecki czy jakkolwiek inny. Refleksja dotyczy bowiem symbolu jako takiego, a nie konkretnego przedmiotu.

I tu pojawiają się ważne pytania: czemu służy ten zabieg artystyczny? Czy profanacja jest świadoma? Artystka zaprzecza, twierdząc, że nie chciała urazić wierzących. Wychodząc nieco poza dzieło, rzec można, iż w tym sensie nawiązuje do postawy karnawałowego błazna, który nawet w czasie pozakarnawałowym funkcjonował zgodnie z logiką święta⁹. Wszak w jednym z wywiadów Nieznalska powiedziała:

Pasja, która w żaden sposób nie była związana z religią czy wiarą, a dotyczyła wyłącznie obecnej w naszej kulturze namiętności do uzbrajania męskości w mięśnie podczas uporeczywych ćwiczeń w siłowniach, została błędnie potraktowana jako atak na największe świętości.¹⁰

Można oczekiwać, że tylko w kulturze, w której to, co oficjalne przenika się z tym, co karnawałowe, umieszczenie genitaliów na krzyżu będzie potraktowane przez wszystkich z aprobatą i zrozumieniem. Powyższa wypowiedź zatem jasno dowodzi, iż w świadomości artystki nie istnieje rozróżnienie między oboma tymi porządkami: oficjalnym i karnawałowym. Dlatego właśnie w interpretacji *Pasji* teoria karnawalizacji wydaje się pomocna. Artystka bowiem wykorzystuje w swym dziele poetykę karnawału. Zaczyna obracać się w ahierarchicznym świecie, desakralizując uznane wartości. Bo tylko w przestrzeni skarnawalizowanej krzyż staje się znakiem takim, jak każdy inny, przestaje należeć do sfery *sacrum*, traci swą „moc” i właściwie nie różni się niczym od męskich genitaliów.

Jednak zabieg ten opiera się przede wszystkim na ściśle instrumentalnym wykorzystaniu jedynie drobnej części złożonej semantyki krzyża, który nie jest w dziele symbolem chrześcijańskim, ale staje się rekwizytem mgliście kojarzącym się z cierpieniem tak, jak choćby narzędzia tortur. W tym sensie wydaje się, iż dzieło Nieznalskiej wyświetlone przez pryzmat karnawału pokazuje całą swoją prostotę. Enigmatyczna złożona „męskość” zostaje bowiem zredukowana do genitaliów, a cierpienie do krzyża. Owo uproszczenie wydaje się łączyć z karnawałową przesadą charakteryzującą się niezwykle dosadną artykulacją subtelnych problemów i sprowadzaniem wszystkiego na bliski człowiekowi plan ciała (tu: męczyzna = penis, krzyż = = okaleczenie ciała). Nieznalska nie zauważa, iż chrześcijaństwo traktuje krzyż nie tylko jako symbol cierpienia, lecz przede wszystkim jako znak zwycięstwa Chrystusa nad grzechem, którego męka otwiera całej ludzkości drogę do zbawienia. Widać więc, iż, jeśli chcielibyśmy traktować krzyż wykorzystany w *Pasji*, w całej jego złożoności i z należną mu powagą, dzieło przestałoby być spójne. Trudno bowiem w tym przypadku wywieść z niego sens, który postuluje sama artystka i inni interpretatorzy. Instalacja zatem jest tylko karnawałową parodią pewnych rytuałów na stałe wpisanych w kulturę oficjalną, a związanych z obsesyjnym kształtowaniem ciała. Należałoby postawić ją w jednym szeregu z podobnymi jej parodystycznymi wytworami średniowiecznego karnawału: mszą błazeńską, nocnikiem imitującym talerz, czy z przebrany za księdza młodzieńcem, który udziela chrztu kozie. W żadnym z wymienionych przykładów nie chodzi o to, by poważnie naruszyć pozakarnawałowe zasady. Zapewne Dorota Nieznalska również nie potępia chodzenia na siłownię, wszak jest to zdrowe i dotyczy nie tylko mężczyzn, ale i kobiet. Wszak, jak sama przyznaje, praca odnosi się przede wszystkim do pewnej grupy ćwiczących

⁹ Por.: M. Bachtin, *Funkcje oszusta, błazna i głupca w powieści*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1982; por. także: M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.

¹⁰ *Z piętnem skandalistki*, [z Dorotą Nieznalską rozmawia Przemysław Szubartowicz] *Przeгляд* nr 25, 2008.

w tzw. „totalnej siłowni w podziemiach, gdzie jest tylko beton, sztangi, agresywna muzyka i sterydy”¹¹. Można oczywiście w tych wszystkich przedstawieniach doszukiwać się innych niż karnawałowe sensów, nie zmienia to jednak faktu, iż w kontekście święta są to po prostu manifestacje nieskrępowanej wolności wyszydające pewne aspekty kultury oficjalnej w radosnym hołdzie dla życia. *Pasja* wydaje się znacznie bliższa tej właśnie tradycji, a nie poważnej, głębokiej refleksji nad otaczającą nas rzeczywistością.

Omawiana karnawalizacja prowokuje do jeszcze jednej konstatacji. Otóż, przyglądając się jakości zastosowanych tu zestawień trudno zakwalifikować *Pasję* jako dzieło wybitne. Wydaje się, iż jest to, podobnie jak inne tego typu przedstawienia, jedynie karnawałowa ekscentryczność, korzystająca z pewnych uproszczonych elementów kultury oficjalnej. Owa gra z krzyżem i cielesnością rozpatrywana przez pryzmat karnawału nie powinna budzić ani protestu, ani zachwytu, stanowi bowiem element utrwalonej w kulturze tradycji „bezpiecznego buntu”, „wentylu bezpieczeństwa”, dzięki któremu człowiek może dać upust swym nieskrępowanym dążnościom. W ten sposób perspektywa karnawałowa poniekąd usprawiedliwia artystkę, ale też obnaża wtórność jej dzieła. *Pasja* tak, jak podobne jej przedstawienia karnawałowe, eksponuje przede wszystkim cielesność, odchodzi od sfery ducha ku przyziemności, pokazując człowieka jako istotę czysto fizyczną, dla której kształtowanie ciała staje się obsesją i źródłem cierpienia. Przedstawia ambiwalencję dążenia do doskonałości, co z pewnością jest trafnym spostrzeżeniem, jednakże wyrażonym w nader uproszczonej formie. Jakość zastosowanych tu środków można wartościować jedynie w kontekście karnawału, który posiada niezbywalne prawo do buntowania się przeciwko otaczającej go rzeczywistości, naruszając jednocześnie jej granice. By ten bunt brzmiał dosadniej, dozwolone są tu profanacje, detronizacje i odwrócenie – wszystko, z czego korzysta autorka omawianego dzieła. W wydzielonym czasie święta zjawisko to było jak najbardziej twórcze i potrzebne. Jeśli jednak przedłużymy jego trwanie w nieskończoność, stanie się nudne i w gruncie rzeczy pozbawione pierwotnej funkcji.

Agnieszka Sabor określa *Pasję* mianem „reportażu penetrującego pewien wycinek życia społecznego” i odmawia dziełu statusu dojrzałej wypowiedzi artystycznej¹². W ten sposób wydaje się nieświadomie potwierdzać karnawałowe proveniencje instalacji. *Pasja* bowiem stanowi tu element większej całości dzieł tak, jak karnawał pasożytujących na kulturze oficjalnej, czego efektem jest obnażenie pewnych jej niedomagań i niekonsekwencji. Instalacja mierzy się też w ostry sposób z tym, co niezrozumiałe i prowokujące sprzeciw. Tak, jak karnawał robi to jednak w sposób uproszczony, posługując się środkami nieakceptowanymi w kulturze oficjalnej.

W podobny sposób Dorota Nieznalska wykorzystuje inne symbole związane z chrześcijaństwem. W cyklu *Królestwo* pojawia się na przykład korona cierniowa. Ów symbol połączony zostaje z majestatem władzy. Już same tytuły prac wskazują na relację między koroną cierniową a władzą. Wymienione dzieła eksponowane w gablotach na czarnych lub czerwonych poduszkach mają też bardzo podobne formy: *Królowa Polski* to korona, odlew z brązu z ciemnoczerwonymi, bursztynowymi kolcami, *Złota Królowa* – korona, odlew z brązu z kolcami ze złotego bursztynu, *Czerwona K.* to czarna korona z brązu z czerwonymi kolcami z koralu, ponadto obok znajduje się połączona z nią łańcuchem obroża na rękę z numerem PESEL artystki.

¹¹ *Dekonstrukcja męskości. Dorota Nieznalska* [z Dorotą Nieznalską rozmawia Katarzyna Bielas]...

¹² A. Sabor, *Sprawa Doroty Nieznalskiej: Sztuka na ławie oskarżenia. Sędziowie czy krytycy?*, *Tygodnik Powszechny*, nr 48, 2002.

Praca zatytułowana *Król Polski* to korona cierniowa przytwierdzona łańcuchem do ściany. Największy obiekt, *Wieniec mistyczny* – 30 koron cierniowych z brązu połączonych łańcuchem i tworzących okrąg. Całość ekspozycji dopełnia 21 rysunków zbliżenia seksualnego. Artystka dotyka tu pewnych ważnych problemów współczesności. Jednak samo wykorzystanie symboliki chrześcijańskiej znów ma charakter karnawałowy. Korony cierniowe stanowią tu symbol, jak każdy inny. Artystka buduje swoją pracę na zasadzie prostego konceptu. Wyzyskuje, podobnie jak w *Pasji*, pewną dwuznaczność semantyczną: korona jako znak władzy rozszerzona epitetem „cierniowa”, staje się jednocześnie znakiem męki. Ponadto chrześcijański symbol tak, jak wcześniej krzyż, zostaje zredukowany do znaku cierpienia i zestawiony z aktami seksualnymi. Zdaniem jednej z recenzentek wystawy, Iwony Torbickiej: „te obiekty mogą być początkiem rozmowy o tym, jak (i kiedy) insygnia władzy zamieniają się w narzędzia tortur (korony cierniowe). Albo odwrotnie – interpretacja zależy od wrażliwości, wyobraźni i wiedzy widza”¹³. Z kolei Anna Gruszka w obszernej recenzji, w której namysłowi poddaje każdy najdrobniejszy element ekspozycji, w ogóle nie zajmuje się problemem korony cierniowej w kontekście religii¹⁴. Obie recenzentki wydają się mimowolnie potwierdzać tezę, iż artystka wykorzystuje ten sam schemat, co w *Pasji*, a złożony chrześcijański symbol stanowi tylko skarnawalizowany rekwizyt służący do artykulacji innych niż religijne treści. Rzeczywisty sens tego symbolu i ewangelicznego „królowania” Chrystusa przestaje mieć tu jakiekolwiek znaczenie.

Refleksja nad sztuką krytyczną ma w Polsce charakter dwubiegunowy. Tak więc niektórzy z aprobatą witają niemal każde dzieło Katarzyny Kozyry, Doroty Nieznalskiej czy Roberta Rumasa. Inni natomiast tym samym pracom odmawiają miana sztuki, czego widomym znakiem jest zamieszanie wokół *Pasji*. Wydaje się, iż pomocnym w wartościowaniu tego rodzaju dzieł może być kontekst karnawałowy. Inaczej, chcąc nie chcąc, dla wielu odbiorców zawsze pozostaną one krzykliwymi profanacjami, które w wielu krajach nikogo już nie dziwią ani nie prowokują procesów, lecz co najwyżej chwilowy skandal. Trudno bowiem przekraczać granice tam, gdzie przestały one istnieć. I w tym sensie karnawalizacja współczesna, o której tu mowa, odrywa się od swej pierwotnej, średniowiecznej. Gdzieś w twórczym ferworze artyści zapomnieli, że ekspozycja cielesności w zestawieniu z symbolami religijnymi powinna służyć zaledwie chwilowej ucieczce, swoistemu oczyszczeniu. Paradoksalnie bowiem karnawał pokazywał, że świat oparty na jego prawach jest światem niemożliwym, świadomie przekraczał granice, by potwierdzić ich zasadność. Dzieła sztuki takie, jak *Pasja* również naruszają pewne granice, jednak możemy o tym mówić tylko dlatego, że istnieje jeszcze sfera oficjalna, wobec której możemy owo naruszenie zdiagnozować. Gdy przestaniemy mówić o *Pasji* w kontekście profanacji i desakralizacji – ona i wszystkie dzieła jej podobne tracą rację bytu. Wszak w rzeczywistości, w której to, co karnawałowe przenika się z tym, co oficjalne, krytyczne spojrzenie na rzeczywistość jest niemożliwe, znika bowiem język, w którym możemy demaskować i demystyfikować. Karnawał traci swą pożywkę, co znakomicie w *Tangu* pokazał Mrozek.

Każde dzieło wykorzystujące symbolikę chrześcijańską, gdzie profanacja nie jest celem samym w sobie, wydaje się w jakiś sposób nawiązywać do karnawału. Należy jednak uważnie przyglądać się, jaki jest cel i sens tej gry z symboliką i nie

¹³ I. Torbicka, Cierniowe korony Nieznalskiej, *Gazeta Wyborcza*, 25 II 2009, http://wyborcza.pl/1,75475,6314919,Cierniowe_korony_Nieznalskiej.html, [dostęp 02.07.2009].

¹⁴ A. Gruszka, „*Królestwo*” albo kto tu rządzi?, <http://www.obieg.pl/recenzje/9632>, [dostęp 02.07.2009].

absolutyzować każdego jej przejawu jako wartości samej w sobie.

Zarysowane tu spostrzeżenia odnoszące się do sztuki krytycznej w kontekście karnawału można by jeszcze uzupełnić o aspekt przedstawienia ciała. Nieprzypadkowo bowiem sztuka ta nazywana bywa właśnie „sztuką ciała”. W tym sensie wszelkie cielesne ekspozycje bezpośrednio nawiązują do karnawałowych, których konstytutywny element stanowiło ciało dalekie od ideału, ciało wykluczone – stare i zdeformowane. Sztuka krytyczna, podobnie jak karnawał, stara się ukazywać ciało, które nie spełnia norm kultury oficjalnej. Jest to już jednak temat nie mieszczący się w granicach niniejszego artykułu.

Adriana Kunka

Język w polskiej dramaturgii współczesnej na przykładzie „Spuścizny” Ireneusza Koziola

W referacie posłużę się przykładem dramatu *Spuścizna* Ireneusza Koziola¹, analizując jego warstwę językową pod kątem dramaturgicznej funkcji umożliwiającej penetrację psychologiczną postaci. Wskażę też na różne poziomy scenicznego wykorzystania języka, jego walorów literackich w kontekście inspiracji aktualizowanych przez twórców. Zmierzam do pokazania, że umiejętne gospodarowanie słowem scenicznym stwarza nowej sztuce dramaturgicznej szansę sprostania wyzwaniom sytuacji, w których granice między „normą”, a „patologią” ulegają rozmyciu.

„Sztuka zaczyna się od końca, czyli chwilę po śmierci Starszego Pana. Od następnej sceny dowiadujemy się, jak i dlaczego do tej śmierci doszło” – pisze Jagoda Hernik-Spalińska. Zwraca uwagę na linearny sposób odczytu tekstu, że oto Starszy Pan współżył w obecności swojej żony i syna z synową, a następnie z wnuczką. „Nie będąc w stanie ani zaprotestować, ani wytrzymać tej sytuacji, Starsza Pani popełnia samobójstwo, po jej pogrzebie dzieci zabijają Starszego Pana.”² Po śmierci Starszego Pana wydarza się jednak wiele w dramacie naszych bohaterów, toteż takie streszczenie uznać należy za niewystarczające. Aby właściwie streścić tekst sztuki, jego wymowę i jednocześnie określić jego dramaturgiczną strukturę, zwrócić należy uwagę na cechę charakterystyczną utworu, mianowicie na fakt, że w *Spuściznie*, autor rysuje nam perspektywę istnienia dwóch równoległych światów wyobraźniowych. W recenzjach dramatu³ i zielonogórskiego przedstawienia⁴ przebija wyraz jednostronnego, linearnego

¹ Ireneusz Koziół, *Spuścizna*, *Dialog*, nr 1, 2005.

² Jagoda Hernik Spalińska, *Wieczór z pedofilem*, *Dialog*, nr 1, 2005, s. 30.

³ Jagoda Hernik Spalińska, *Wieczór z pedofilem*, *Dialog*, nr 1, 2005.

Justyna Jaworska, *Cień Taty*, *Dialog*, nr 2, 2005.

Dorota Żuberek, *Tyran czy podrywacz*, *Gazeta Wyborcza – Zielona Góra*, 27.03.2006.

Joanna Kapica-Curzytek, *Bierni wobec nieszczęścia*, *Akademickie Radio Index*, Zielona Góra, 27.03.2006.

Danuta Piekarska, *Zaszyte uczucia*, *Gazeta Lubuska*, Zielona Góra 04. 04. 2006.

Anna Agnieszka Wójcik, *Lepkie macki przeszłości*, *Miesięcznik Puls*, Zielona Góra 02.05.2006.

⁴ Prapremiera *Spuścizny* odbyła się na deskach Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze, reż. Piotr Łazarkiewicz, 24.03.2006.

oglądu sztuki tak, jakby na plan pierwszy wybijała się jego warstwa fabularna, a nie złożona i skomplikowana konstrukcja i specyficzny język postaci. Dopiero oddzielenie warstw zapisu umożliwiło mi dotarcie do prawdy o strukturze dramatu. Postaci Ojca, Matki i Córki zapisane są jako monologi, a ich emocjonalna strona i podobieństwa wyrażenia słownych, składnia oraz temperament są do siebie łądząco podobne i wyrażają – z nielicznymi wyjątkami – tę samą pretensję, ten sam klimat i taki sam stopień uwikłania w rodzinne relacje, jakie prezentuje postać wiodąca dramatu, mianowicie postać Ojca. Wyjątkiem jest jedynie scena obiadu i gwałtu Ojca na Matce, gdzie monologi postaci, po rozbiciu ich na międzypostaciowy dialog, tracą charakter dusznej i nieprzejrzystej, zaopatrzonej w czasowniki „spowiedzi”. Należałoby więc zadać pytanie, czy postaci w sztuce Koziola w ogóle się ze sobą komunikują? *Spuścizna* jest zespołem monologów każdej postaci z osobna. Każda zatem postać opowiada swoją historię i tylko niekiedy zachodzi pomiędzy nimi do kontaktu i interakcji. W scenach tych jednak postać Ojca nadal wypowiada się, kreując wypowiedzi innych domowników na swój sobie przypisany sposób, składnię i temperament. Pozwala mi to na stwierdzenie, że postać Ojca jest centralną postacią dramatu, a język, jakim operuje, jest jedynym funkcjonującym i obowiązującym dla całej rodziny. Jest, zatem postać Ojca kreatorem wypowiedzi wszystkich pozostałych domowników. Oznacza to, że świat wykreowany przez autora rządzi się wewnętrzną kreacją świata postaci Ojca. Nie bez kozery bowiem postać Ojca uczynił autor postacią główną. Jest ona przecież nośnikiem problematyki utworu, sprawcą – jak mogę wnioskować – jedynym autorem makabrycznej historii rodziny. Analiza struktury dramaturgicznej utworu pozwoli na dokładne określenie poszczególnych scen i odpowiednie ich umiejscowienie w zaproponowanym przeze mnie schemacie nawiasów i klamer.

{Starszy Pan, Starsza Pani [Matka, Ojciec (Matka + Córka) Matka, Córka] Starszy Pan, Ojciec Starsza Pani} = Ojciec + Córka

Pierwsze sceniczne i zapisane w tekście słowa padają z ust Starszej Pani. Skierowane są one do postaci Starszego Pana, czyli jej męża w momencie przekroczenia przez niego granicy światów: doczesnego i symbolicznego; w chwilę po tym, jak syn – postać Ojca – wraz z żoną – postać Matki – i córką – postać Córki – popełnili na nim zbrodnię zabójstwa i ojcobójstwa.

STARSZA PANI:
Czekałam na ciebie.

STARSZY PAN:
Wiem, czekałaś.

STARSZA PANI:
Czekałam.

Scena ta stanowi preludeum do wydarzeń, które odsłonią nam sens wypowiedzianych w tym dramacie słów. Zawarta jest niejako w pierwszym „nawiasie”, a nawias ten kończy postać Starszego Pana słowami:

STARSZY PAN:
Tak, widzę, zbliża się. Zmęczony. Umordowany. Zbliża się. Widzę.

Następne słowa w scenie II wypowie już postać Ojca. Postać ta i znaczeniowo

i chronologicznie trzecia w kolejności i systemie wartości w rodzinie. Zarazem jednak centralna. Zabrzmią one:

OJCIEC:
Jestem. Jestem

Odpowie mu postać scenicznej Matki, czyli jego małżonka i matka jego córki:

MATKA:
O, Boże.

Po niej nastąpi pierwsza wypowiedź scenicznej Córki:

CÓRKA:
O, Boże. O, Boże.

Dla wykazania zamknięcia wspomnianego wcześniej klamrowego nawiasu, który budzi moje matematyczne skojarzenia, umieszczę teraz początek ostatniej sceny rozgrywającej się pomiędzy postaciami Ojca, Matki i Córki:

OJCIEC:
Jestem. Jestem.

MATKA
O, Boże. O, Boże.

CÓRKA
O, Boże. O, Boże.

OJCIEC
O, Boże. Tak powiedziałem? O, Boże? O, Boże?

Pomiędzy tymi dwiema scenami granicznymi, analogicznymi i jednocześnie określającymi terytorium aktywności postaci Matki i postaci Córki, autor umieszcza wiele scen o podobnej strukturze, gdzie nie bez powodu postaci Matki i Córki pełnią specyficzną wypadkową relacji rodzinnej uwarunkowanej jednak przez relację rodziny pierwotnej postaci Ojca. Naturalnie pozostałymi składnikami rodzinnymi jak i scenicznymi są w tej sytuacji postacie Starszej Pani i Starszego Pana ukazany w relacji rzeczywistej, ale w scenach retrospektywnych w stosunku do scen zapisanych w czasie rzeczywistym, a odnoszących się do pozostałych dwu postaci – jego żony – postać Matki – i jego domniemanej córki, czyli scenicznej Córki. I znów analogicznie wraz z zakończeniem ich aktywności scenicznej i dramaturgicznej są to sceny kończące ich obecność tak w dramacie, jak i w sztuce scenicznej. Zgodnie z zamysłem autora, chciałoby się powiedzieć. Uważam jednak, że trafniej byłoby w tym miejscu stwierdzić, że zgodnie z zamysłem centralnej postaci dramatu. Postacią tą przecież uczynił autor postać Ojca. To nie kto inny, a on właśnie stanowi oś, wokół której obracają się relacje rodzinne – w pierwszej emocjonalnej i zarazem linearnej warstwie dramatu – relacje sceniczne i relacje postaciowe w dramaturgicznej i scenicznej interpretacji oraz te same relacje w warstwie psychologicznej. Linearny podział dramatu spowoduje ogląd, w którym wszystkie postaci i słowa wypowiedane przez bohaterów zająbiają się ze sobą, niejako współtworzą i piętrząc się, kreują patologiczny obraz rodziny dotkniętej wszystkimi tymi

symptomami, które nasza moralność, religia, szeroko rozumiana kultura, jak i psychologia, słowem współczesność, uznaje za godne potępienia. „Niepokojąca dwuznaczność *Spuścizny* – pisze Justyna Jaworska, (a jednak dwuznaczność) – kryje się nie tyle nawet w koszarnej sytuacji, ile w języku: o postaci ojca (Starszego Pana) rodzina mówi z mieszaniną lęku i oddania, jak o Bogu Stwórcy. Domowy potwór, wracając z pracy, odstawia teczkę i oznajmia „Jestem”, a biblijne „który jestem” pozostaje w domyśle, jakby religia i patriarchat definiowały się na mocy tej samej tautologii. Perfidia *Spuścizny* tkwi w analizie nie gwałtu, lecz uwiedzenia – w tym sensie nie jest to sztuka o klasycznie rozumianej przemocy w rodzinie.”⁵

Wprost przeciwnie. Aby zrozumieć, do czego zmierzam proponuję dokładne przyjrzenie się językowi sztuki. Instrumentem służącym przyporządkowaniu postaci względem siebie i względem scenicznych rozwiązań uczynił autor język. To w języku i poprzez język człowiek konstytuuje się jako podmiot z własnym „ego”. Ubogość składni, oszczędność wypowiedzianych kwestii, często stosowana anachroniczność, czasownikowość, powtórzenia, zaprzeczenia i rytm sugerują nam nie tyle zamknięty świat rzeczywistych wydarzeń, co przede wszystkim świat wyobrażeń. Sugerowana narracyjność tekstów wszystkich postaci każe mi poszukiwać powodów, dla których wszystkie postaci dramatu konstytuują swe istnienie w jednorodnym rytmie i o podobnej do siebie składni. Centralne usytuowanie postaci Ojca pozwala mi na odnalezienie powodów, dla których postaci dramatu nie korzystają z języka buntu, sprzeciwu czy choćby zapytań, a funkcjonują w narzuconym języku pogodzenia się z sytuacją, w której trwają od lat. Nie jest to bowiem ich język. Zatem nie jest to ich rzeczywisty świat. Ich świat i język – jako postaci dramatu – są im narzucone. To Ojciec właśnie w swej onirycznej opowieści o życiu rodziny, jej funkcjonowaniu narzuca im wszystkim swój własny rytm emocji i konstruuje ich wypowiedzi podług własnego systemu wartościowania. Finał kreacji postaci Ojca i jego stosunku do relacji rodzinnych jest sumą, ilorazem, iloczynem, czyli wynikiem relacji postaci Ojca i pozostałych członków rodziny w ostatniej scenie (scena pomiędzy postacią Ojca i postacią Córkę), która stanowi wypadkową kreacyjnych, chorych, patologicznych, psychopatycznych wręcz relacji, pomiędzy wszystkimi postaciami dramatu względem siebie samych. To matematyczne skojarzenie nasuwa się automatycznie, ilekroć każda ze scen zawartych w nawiasowej, klamrowej konstrukcji dramatu wraz ze wszystkimi konsekwencjami powtórzeń i rytmów kończy scenę, a jednocześnie otwiera nam – odbiorcom – kolejną, pełną powtórzeń, powrotów, reminiscencji, rekollekcji, retrospekcji. Postaci Starszej Pani i Starszego Pana pozostają reminiscencją, retrospektywą, przywołaniem, pamięcią. Jakkolwiek trudną i bolesną, to tym bardziej obciążoną przez krzywdy doznane przez głównego bohatera Ojca w przeszłości i są w sztuce konsekwentnie piętro eksponowane. Ekspozycji tej służą powtórzenia kreowane przez postać Ojca. Mowa poetycka, mocno ograniczone środki wyrazu, surowa składnia, stylistyczne staccato, poetyka elipsy, lakoniczność, minimalizm wyrazu (język poezji), często stosowane powtórzenia sugerują odbiorcy poetyckie walory języka, a te stoją w jawnej niezgodzie z tematyką sztuki. Proces taki budzi niezgodę odbiorcy – czytelnika/widza – wskutek dominacji uczuć i poczuć tego ostatniego w stosunku do tematu. Poczucie obcowania z poezją tekstu kłóci się z równoległym emocjonalnym odbiorem spotwornianego tematu. Pozostawia niepokój. Dysonans moralny, jaki powstaje w odbiorcy eliminuje poczucie bezpieczeństwa samego odbiorcy. Odbiorca zatem staje się, ulegając magii poezji słowa, niejako współtwórcą

⁵ Justyna Jaworska, *Cień Taty*, *Dialog*, nr 2, 2005.

wydarzeń czytanych w tekście lub widzianych na scenie. Nie każdemu odbiorcy będzie po drodze z taką głęboko zachodzącą konfrontacją z własnymi uczuciami. Właściwe rozeznanie, a tym samym przyjęcie rzeczowej postawy wobec relacji pomiędzy poetyką tekstu, a brutalnością scenicznej rzeczywistości pozostaje dostępne jedynie dla wtajemniczonych w strukturalne wartości tekstu i dla znawców tematu molestowania seksualnego. Jak zauważa Maria Beisert, „opisy rodzin kazirodczych, dostarczane przez literaturę, pozwalają odtworzyć cały, hierarchicznie uporządkowany system reguł, na których rodziny te opierają swoje funkcjonowanie. Ich celem jest utrzymanie rodziny w całości. Zespół reguł ma charakter trójstopniowy. Na szczycie znajdują się zasady najbardziej ogólne, które zakreślają ramy dla systemu. Kolejny poziom tworzą reguły, które kontrolują kierunek rozwoju rodziny. Czuwają nad zachowaniem kolejności faz. Określają przede wszystkim kolejność sekwencji zachowań, by swoim przebiegiem realizowały częściowe i ostateczne cele rodziny. Na najniższym poziomie znajdują się reguły homeostatyczne. Mają najbardziej konkretny charakter. Są zestawem nakazów, zakazów i zaleceń wskazujących członkom rodziny, w jaki sposób powinni zachować się, by utrzymać *status quo*. Na każdym poziomie znajdują się przepisy wskazujące członkom rodziny, jak należy się zachować albo wprost, albo przez reguły interpretacyjne. Stąd, przyjmując, że każde zachowanie jest komunikatem, reguły określające zachowania członków rodziny kazirodczej mogą być potraktowane jako swoiste normy regulujące komunikowanie się członków rodziny zmierzające do utrzymania systemu kazirodczego w niezmiennym stanie.”⁶ „Ireneusz Kozioł w *Spuściznie* pokazuje matkę milczącą, gdy idzie o wypowiedane słowa, a przemawiającą tym, co jej zostało ze zredukowanego życia: maszyną do szycia” – zauważa Jagoda Hernik-Spalińska – i rzeczywiście, „...ta postać nie krzyczy tylko przed niebezpieczeństwem ostrzega szybszym niż zwykle, turkotem maszyny (...). Ofiary w *Spuściznie* mówią symbolami, półsłówkami, a nie zdaniem. Zredukowanie języka ma dwojakie przyczyny. (...) Jest specyficzne dla osób, które dotknęło głęboko niszczące przeżycie traumatyczne.”⁷

Czytając *Spuściznę*, należy odróżnić sceniczno-muzyczne wyznaczniki zdarzenia dramatycznego takie, jak rytm i śpiewność od głównego tematu sztuki, czyli molestowania seksualnego w rodzinie. Temat ten obrazowany jest w sztuce poprzez ukazanie psychologicznych aspektów, dzięki którym stosunki kazirodcze i molestowanie seksualne w rodzinie mają miejsce. Relacje pomiędzy członkami rodziny są uwarunkowane rytmem poszczególnych wydarzeń następujących między nimi. Rytm zatem stanowi kręgosłup relacji międzyludzkich, a relacje te pozbawione zostają wątków emocjonalnych. To rytm właśnie, powtarzalność, ale i absurdalność wypowiedzianych kwestii sugeruje nam świadome wykorzystanie słowa dla ukazania paradoksalnej i jednocześnie ciemnej natury człowieka zdolnego przyporządkować swoje działania rytmom towarzyszącym inicjacji czy też przekraczaniu granic. Rytmizacja jest jednym z naczelných aspektów warunkujących stopniowe i piętrowe popadanie w patologiczne relacje. Wychodzenie z nich polega na zerwaniu z dotychczasowym rytmem życia i wymaga zarysowania programu i konsekwentnej jego realizacji poprzez rytmizację nowego stylu życia. Proces narastania prześladowającego rytmu, jakim posługuje się postać Ojca, ilustrując rytualność i rytmiczność języka i postawy własnego ojca, postaci Starszego Pana, dobrze oddaje następujący fragment:

⁶ Maria Beisert, *Kazirodztwo. Rodzice w roli sprawców*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2008, s. 102.

⁷ Jagoda Hernik-Spalińska, *Wieczór z pedofilem, Dialog*, nr 1, 2005, s. 30-31.

OJCIEC:

Po mieszkaniu roznosił się zapach gotowanych warzyw. Mówił: jestem.
 Tak... jestem i ona stawiała przed nim talerz gorącej zupy. Tak – zawsze talerz.
 Zawsze talerz gorącej zupy. Kiedy jadł, nie mogłem mu przeszkadzać.
 Zawsze, kiedy jadł. Jadł. Powoli przeżuwał każdy kęs. Powoli. Zawsze powoli.
 Z namaszczeniem przeżuwał każdy kęs. Słysząc było zgrzyt zębów.
 Miarowo przeżuwał każdy kęs. Jadł. Powoli. Powoli jadł. Powoli jadł.
 Stała przed nim i patrzyła, jak jadł. Nie mogłem mu przeszkadzać.

Myszę, że pilnowała bym mu nie przeszkadzał. Nie przeszkadzałem. Jadł.
 I wtedy trzask zapalki. Czekałem. Jeszcze chwila. Nie trwało to nigdy dłużej.
 Tylko chwila. Nie dłużej. Czas minął. Musiałem otworzyć drzwi. Musiałem.
 Wiedziałem, że będzie bolało. A mimo wszystko czekałem. Musiałem.
 Czekałem.

Język rytmiczny, powtarzający się to nie tylko język tzw. kodeksów rodziny patologicznej. To także język opisujący warstwę uczuciową bohaterów. W przytoczonym tekście postaci Ojca wyróżniamy rytmy i powtórzenia symptomatyczne dla przeżyć traumatycznych, dla ich nieuchronności, bez których stygmatyzacja pamięci o przeżyciu lęku, bólu, upokorzenia, strachu, czekania na ostateczność nie mogłaby się objawić. Widać to doskonale w powtórzeniach. Ten zabieg pozwolił autorowi językiem *Spuścizny* mówić o bolesnej traumie, jaką przeżywają bohaterowie. Powtórzenia utwierdzają w przekonaniu. Dynamizują akcję lub spowalniają ją. Rytmizują zawsze w zależności od stanu psychicznego. Zawsze zależnie od zapotrzebowania kreatora opowieści. Zawsze wtedy, gdy popyt na traumę odpowiada podaży. A ta istnieje w rodzinach dotkniętych syndromem złego dotyku bez względu na to czy dotykiem złym nazywać będziemy molestowanie seksualne, bicie, przemoc psychiczną, czy znęcanie się nad innymi członkami rodziny w obecności przeżywającego traumatyczne wizje dziecka.

OJCIEC:

Zawsze otwierał drzwi lewą ręką.
 Stawiał swoją teczkę, tam w rogu, przy ścianie.
 Wyprostowywał się powoli. Jestem. Jestem, mówił.
 Zawsze. Zawsze tak mówił.
 Jestem, jestem. I kiedy się wyprostowywał, mówił: jestem, jestem.
 Jestem, mówił, o, tak. Jestem, jestem.
 Otwierały się drzwi i słyszałem: jestem, jestem. Tak, jestem, jestem.
 Wiedziałem, że teraz się wyprostowuje i zaraz... już. Teraz – jestem.

Fragment ten świadczy o istnieniu drugiego dna, o którym wspomniałam wcześniej. To właśnie dzięki rytmizacji, swoistej muzyczności zdolni jesteśmy odczytać pierwotne, a w „drugim dnie” ukryte symptomy psychologicznych uwarunkowań rządzących postępowaniem głównego bohatera – postaci Ojca. Żadna bowiem inna postać nie charakteryzuje się rytmicznością i muzycznością wypowiedzianych przez się tekstów w takim stopniu, w jakim czyni to postać Ojca. Przyjrzyjmy się kwestiom postaci Matki. Jej osobny monolog wpleciony został w monolog postaci Ojca i tak oto powstał zapis:

OJCIEC:

Zawsze otwierał drzwi lewą ręką. Stawiał swoją teczkę, tam w rogu, przy ścianie. Wyprostowywał się powoli. Jestem. Jestem, mówił. Zawsze.
 Zawsze tak mówił.

MATKA:

Poznałam go na kilka dni przed ślubem. Patrzył na mnie długo. Przenikliwie patrzył. Długo. Tylko patrzył.

OJCIEC:

Jestem, jestem. I kiedy się wyprostowywał, mówił: jestem, jestem. Jestem, mówił, o, tak. Jestem, jestem.

MATKA:

Uśmiechał się tylko. Zawsze się tylko uśmiechał, nawet wtedy, gdy na mnie nie patrzył. Nawet wtedy. Uśmiechał się tylko. Tylko.

OJCIEC:

Otwierały się drzwi i słyszałem: jestem, jestem. Tak, jestem, jestem. Wiedziałem, że teraz się wyprostowuje i zaraz... już. Teraz – jestem.

Zdaje się, odkrywając „drugie dno” dramatu, że wszelkie wypowiedziane kwestie pozostałych postaci odpowiadać muszą oczekiwaniom głównej. Stąd egzekwowanie nie tylko postaw moralnych, etycznych i światopoglądowych, ale przede wszystkim przyporządkowywanie im języka współbohaterów/współsprawców. Obydwie te perspektywy w zestawieniu dialogowym uzupełniają się i pełnią funkcje dramaturgicznego dialogu. Nie inaczej ma się sytuacja w ostatniej – pozaklamrowej, sumarycznej scenie dramatu, w której Córka kreuje – jak się wydaje – oczekiwania Ojca. W odbiorze linearnym odnieść możemy wrażenie, że postać Córki przejawia kontrolę nad zachowaniami postaci Ojca, postać Ojca zaś, wydaje się słaba i niezdecydowana. W istocie zachodzi tu jedynie projekcja relacji tych dwojga, wytworzona przez postać Ojca, wynikająca z pragnienia przyzwolenia na kontakt. Ojciec, kreując obraz świata rodziny, wpisuje w niego swoje wyobrażenia jako ziszczone fakty. Dalsza analiza tego dialogu ukáže prawdziwe oblicze relacji Ojciec/Córka.

CÓRKA:

Tak. Tak jak on. Włożyć?

OJCIEC:

Białe?

CÓRKA:

Tak, białe.

OJCIEC:

Niewinne.

CÓRKA:

Niewinne?

OJCIEC:

Tak, białe, niewinne. Tak jak wtedy. Jak z nim.

CÓRKA:

Tak, białe, niewinne. Tak jak z nim. Tak. Chcesz tak? Chcesz? Byłam właśnie u komunii, byłam małą dziewczynką... Byłam. Prawda? Byłam? Pamiętasz?

OJCIEC:

Tak. Tak. Byłaś.

CÓRKA:

Jak małą byłam dziewczynką? Pamiętasz?

OJCIEC:

Taką?

CÓRKA:

Tak, taką. O, taką.

OJCIEC:

Taką?

CÓRKA:

Tak, taką byłam. Rosły mi piersi. Prawda?

OJCIEC:

O, tak, piersi.

CÓRKA:

Wtedy przychodził on. Czy ty? Ty. Powiedz. Błagam powiedz, kto. Kto?

OJCIEC:

Tak. Ja. Nie, nie chcę. On przyszedł. Wiem, tuliłaś się.

CÓRKA :

Tak, tuliłam się. Wnikałam w niego. W całym moim ciele iskiereki.

OJCIEC :

Teraz też?

CÓRKA:

Tak, teraz też. Iskiereki. Kochał mnie. Kochał, tak mi mówił. Zawsze tak mówił. Powtarzał. Chcesz, żeby mnie kochał? Chcesz?

OJCIEC:

Nie wiem...

CÓRKA:

Tak, kochał, ja chcę... Chcesz? Proszę.

OJCIEC:

Ona. Co robiła ona?

CÓRKA:

Ona? Nie wiem, ach, ona... Tak, ona... Nie było jej w domu.
Tak, nie było jej w domu. Wreszcie nie było jej w domu. Zbliżył się... i...
wyprostował się... Och, jak on się wyprostował. Była w tym siła.

OJCIEC:

Dlaczego?

CÓRKA:

Tak musiało być. Tak było, zawsze tak było. Zawsze się wyprostowywał.
Ta moc. I wtedy poczułam, jak coś we mnie pękło... Chcesz tak?

OJCIEC:

Tak, tak chcę.

CÓRKA:

Pękło we mnie, tak... i rozlało się we mnie ciepło. Tak.

OJCIEC:

Gdzie była ona? Gdzie?

CÓRKA:

Nie było jej.

OJCIEC:

Nie, nie chcę tak. Gdzie była? Mów. Mów do cholery. Mów.

CÓRKA:

W kuchni?

OJCIEC:

Tak, w kuchni. Sama?

CÓRKA:

Tak, sama. W kuchni była, tak, pamiętam, w kuchni. Szyła?

OJCIEC:

Nie, nie wolno ci, nie wolno. Rozumiesz? Nie masz prawa! Nie była sama. Nie była sama. Rozumiesz, ty, dziwko, rozumiesz? Pytam! Pytam, rozumiesz?!

CÓRKA:

Nie, nie bij, nie, błagam, nie... Tak, nie była sama. Z kochankiem? Tak? Mogę tak powiedzieć? Mogę?

Dramatyczne napięcie opiera się na wywołaniu uczucia dyskomfortu spowodowanego brutalnością konwersacyjnej dominacji jednej strony dialogu nad drugą. Spotkanie i rozmowa nie mają miejsca, ponieważ kontakt werbalny przesycony jest przemocą, a role uczestników dialogu sprowadzają się do ról ofiary i kata. Silnie muzyczna i zrytmizowana konstrukcja języka oprawcy stanowi formę ataku i agresji mającej za zadanie odzwierciedlać przemoc w relacjach między ludźmi.⁸ Gdyby rytmizacja wypowiedzi postaci dotyczyła każdej z nich z osobna, rytmy te ukazywałyby każdą z tych postaci w osobnym, osobliwym, przypisanym danej postaci rytmie, a co za tym idzie, każda z postaci prezentowałaby inny rytm tak, jak każdy z nas funkcjonuje na co dzień. W innych wartościach, uczuciach, szerzej mówiąc, w jednostkowej temperaturze emocji. Zderzenie tych jednostkowych rodzi konflikt jak w życiu. Zachodziłaby wówczas potrzeba przemocy, a nie uwiedzenia, by różnice temperamentów, odczuć, poczuć i uczuć sprowadzić pod jeden mianownik.

Spuścizna wymaga także szczegółowego rozpoznania świadomej rytmizacji tekstu dla osiągnięcia wielopłaszczyznowego rozumienia tematu i wielorakiego bogactwa środków aktorskich zapisanych w tekście. Reżyser Piotr Łazarkiewicz w jednym z wywiadów na temat *Spuścizny* podkreślił, że cechą charakterystyczną Ireneusza Koziola jest to, że pisze on dla aktorów z myślą o scenie. „Teksty Ireneusza (Koziola) tym się wyróżniają, że są pisane przez człowieka teatru dla ludzi teatru. Autor dramatu musi być w kontakcie z teatrem, myśleć teatrem i czuć teatr.”⁹ Zauważmy zatem, że ilość słów wypowiedzianych przez bohaterów *Spuścizny*, a zaprzęgniętych w system powtórzeń jest wręcz monstrualna. Daje to bogactwo aktorskich możliwości interpretacyjnych na scenie. Wydaje się, że autor przywiązuje wielką wagę do zapisanych w utworze słów i konstrukcji powtórzeniowych. Z mojej analizy wynika jednak, że pozbawienie utworu większości powtarzających się słów

⁸ Michał Lachman, *Co mówi dialog, czyli o kłopotach komunikacyjnych w najnowszym dramacie brytyjskim* [w:] Baluch Wojciech, Czartoryska-Górska Lidia, Żółkoś Monika, *Dialog w dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 120-123.

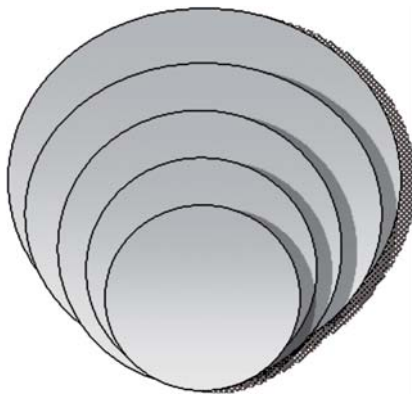
⁹ Piotr Łazarkiewicz w wywiadzie dla Radia Zachód, Zielona Góra 28.02.2006.

sprowadzi utwór wyłącznie do linearnego odczytu. Zatem zabieg stosowania wielokrotnych powtórzeń i nawrotów jest świadomym zabiegiem mającym na celu ukazanie czytelnikowi wielokrotności i złożoności znaczeń w relacjach pomiędzy bohaterami. Przyjąwszy, że teksty, kwestie wszystkich innych bohaterów sztuki są lub raczej stanowią urojenie, iluzję głównego bohatera – postaci Ojca, lingwistyczna zabawa słowem jako wyraz manipulacji bohaterami wydaje się uzasadniona.

W tej sztuce, w jej dramaturgicznym wymiarze, nie istnieje żadna rampa oddzielająca widza/czytelnika i jego emocje od tekstu płynącego z kart zapisu czy ze sceny. Tekst, język, rytm, muzyczność powodują konieczność maksymalnego skupienia odbiorcy nieodzownego dla śledzenia i uczestnictwa w akcji. W tekście nie zauważam opisowych sposobów wyrazu i fabularyzacji. Za fabularyzację zdarzeń zawartych w utworze odpowiedzialnych uczynił autor samych odbiorców, przez co odbiorca otrzymuje nie obraz, ale treść i klimat tematu, co wpływa na jego wyobraźnię i uczucia. Widoczna jest bezkompromisowość autora wobec wykreowanych przez siebie postaci. Brak litości dla przyjmowanych postaw społecznych. Wyraźnie widać zrozumienie autora dla mechanizmów ich powstawania. Stąd nie dostrzeżemy w dramaturgii Koziola rzekomo oczyszczającego „happy endu”. Katharsis zarezerwowane jest jedynie dla tych, którzy pojęli mechanizm powstawania zależności. To także cecha charakterystyczna dramaturgii Ireneusza Koziola. Cecha, która dziś nie stwarza zbyt wielu szans na sceniczne życie dramatu, ale świadcząca o artystycznych walorach obcowania z tekstem. Pisarstwo Koziola charakteryzuje się również innymi cechami: język tworzący wielowarstwową rzeczywistość sceniczną, zdolność przekształcania spraw z dziedziny publicystyki w głęboką poetycką wizję o uniwersalnym znaczeniu, umiejętność kreowania dramatycznych sytuacji i wnikliwych konstrukcji psychologicznych. Wspominał przede mnie „drugie dno” dramatu, tak w warstwie literackiej i psychologicznej, a ukazane przez język scen i postaci jest dramatem w dramacie. Taka interpretacja „drugiego dna” *Spuścizny* powala jednocześnie na głęboką penetrację psychologiczną postaci Ojca oraz zwraca uwagę na język sztuki jako środka wyrazu i opisu procesu konstruowania języka i obrazów powstających w umyśle postaci Ojca. Stwarza również szansę – przy jednoczesnym zamknięciu się na wyłącznie linearny odczyt sztuki – na stwierdzenie iluzyjności zaistniałych w dramacie wydarzeń. Zatem wszystko wydarzyć się mogło, a zarazem nie wydarzyło się nic.

W dzisiejszym teatrze dominują tematy błahe i równie błahe pismo. Tadeusz Kantor mawiał, że teatr nie jest dla wszystkich, dla wszystkich jest cyrk. Ale i cyrk powinien posiadać własną konstrukcję, dramaturgię, rzemiosło. Aby jednak cyrk przemienił się w teatr, potrzeba czegoś więcej. Głębi myśli, gotowości do przekraczania granic, jakie sztuce nakłada nasza purytańska moralność, dogmaty, święte słowa polityków i wszelkiej maści rezonerów publicznych. Niestety z mojego oglądu polskiej rzeczywistości teatralnej i lektury dramaturgicznej ostatnich lat wyłania się smutny obraz polskiej dramaturgii współczesnej, która nie radzi sobie z transformacją reporterskiego rzemiosła w sztukę. A współczesny krytyk najchętniej odczytałby *Spuściznę* w schemacie „trzepaczki do bicia publicystycznej piany”. Schemat, jaki przedstawiam poniżej, obrazuje rozłożenie akcentów powszechnego oburzenia na poszczególne osoby dramatu. Najszerszy zakres społecznej nieakceptacji zakreśla postać Starszego Pana (Dziadka, Ignacego, patriarchy, tyrana). Dużą dozą braku akceptacji „cieszy się” również postawa Starszej Pani, choć odczuwamy smutek i empatię dla jej przeżyć. Odrzą napawa nas postać Ojca, lecz współczujemy

mu dzieciństwa i statusu męża zdradzonego. Współczujemy Matce, jednocześnie rozumiemy jej ostateczną przegraną i wreszcie uzalamy się nad losem Córkki.



Tymczasem mechanizm kazirodztwa, molestowania seksualnego w rodzinie i przemocy dotyczy w takim samym stopniu wszystkich ogniów patriarchalnego łańcucha zależności. Po premierze *Spuścizny* odbyła się dyskusja z udziałem znanego krytyka teatralnego Romana Pawłowskiego, który zarzucił autorowi utrwalanie stereotypu ofiary bezwolnej, poddającej się dominacji, aż czerpiącej z niej przyjemność, co zdaniem krytyka blokuje prawdę o molestowaniu. Nie do przyjęcia w teatrze – zdaniem krytyka – jest dramat pozbawiony projektu pozytywnego, „happy endu”, szansy na zmianę losu.¹⁰ Wypada przypomnieć krytykowi, że *Spuścizna* jest dramatem tragicznym oraz że żaden z wielkich tragików nie korzystał z „szansy na zmianę losu” swych bohaterów.

Niewiele znajduję dzieł najnowszych autorów polskich, które w rywalizację z pisarstwem Ireneusza Koziola, angażują świadomą pracę nad słowem. Autorzy ci czynią tym samym ze swego języka kalkę ulicznego błota, jakim obrzucają się bohaterowie ich sztuk. *Spuścizna* Koziola udowadnia, że nawet w tematach tak trudnych, jakie porusza, obowiązkiem autora jest dbałość o prawdę przekazu, o język, o relacje pomiędzy warsztatem pisarskim, a właściwie pojętą rolą sztuki.

W referacie świadomie nie używałam słowa „komunikat”. W dramacie widziałabym raczej relację pomiędzy treścią i uczuciami, pomiędzy językiem a estetyką, prawdą a iluzją. W teatrze zaś, relację pomiędzy iluzorycznością sceny, a emocjami

¹⁰ Dyskusja na temat *Spuścizny* odbyła się w Lubuskim Teatrze na zakończenie VIII Przeglądu Dramatu Współczesnego w relacji Doroty Żuberek, *Gazeta Wyborcza* – Zielona Góra, 13.04.2006.

Fragment wypowiedzi Romana Pawłowskiego w relacji dziennikarskiej:

„Pan pokazuje patologię i nie daje projektu pozytywnego. Utrwala pan stereotyp ofiary, bezwolnej, poddającej się dominacji, aż czerpiącej z niej przyjemność. Rację w *Spuściznie* mają mężczyźni. Kobiety są uwikłane w dziedzictwo patriarchalne. Pan mówi, że ona sama jest winna swojemu losowi. To blokuje prawdę o molestowaniu. Po spektaklu człowiek ma myśli samobójcze. Ale cieszę się, że ten bolesny temat pan poruszył, bo o tym trzeba mówić. Od tego jest teatr. Tylko dlaczego nie dał pan jej szansy na zmianę losu? – pytał Pawłowski. Teatr to nie ma być pouczający wykład. W Made in Poland happy end daje nam nadzieję na lepiej. Chłopak, który się zagubił, odnalazł swoją tożsamość, podjął działanie, postanowił coś zmienić. I dobrze. Obawiam się, że od nieustannego wyznawania win, grzechów i patologii na scenie i nie dawania żadnej nadziei na zmianę publiczność zobojętnieje. I przestanie chodzić do teatru. Tesknię za happy endem. I dawaniem nadziei – zakończył Pawłowski. I dostał za to oklaski”.

widza. Pisarstwo Ireneusza Koziola jest pisarstwem na wskroś scenicznym, dramaturgicznym, tj. świadomym zależności zachodzących na scenie i relacji zachodzących pomiędzy sceną a odbiorcą. Jest pisarstwem służebnym scenie. Podległym jej walorom i uwarunkowaniom. Jest pisarstwem świadomego korzystania z narzędzi, z jakich dramaturgia korzysta w dalszej pracy scenicznej nad rolą, postacią, przebiegami emocjonalnymi, przebiegami scenicznymi i relacjami aktor-scena i scena widz. Ostatecznie, to przecież scena weryfikuje dramat. A scenę weryfikuje widz.

Justyna Laskowska-Otwinowska

Realizacja projektów animacyjnych jako nowy przedmiot badań kulturowych i społecznych

Pośród współczesnych zjawisk kultury coraz szerzej dyskutowany jest fakt czerpania przez różne gałęzie nauki, sztuki oraz niektóre dziedziny życia społecznego inspiracji z doświadczeń antropologii. W przypadku nauki mówi się wręcz o antropologizacji polegającej na przejmowaniu przez inne dyscypliny pojęć i zaleceń metodologicznych obowiązujących w antropologii. Bodaj jako pierwsi w latach osiemdziesiątych XX wieku zwracali uwagę na to zjawisko socjologowie. Ówczesne zainteresowanie socjologii strefami kontaktu i wpływami innych nauk wynikało z metodologiczno-teoretycznej autorefleksji charakterystycznej dla tej dziedziny wiedzy. Ostatecznie w latach dziewięćdziesiątych Marian Kempny określił nową rolę antropologii wobec innych nauk, charakteryzując ją jako „metakategorię mediującą pomiędzy makroprocesami a ludzkimi działaniami”. Miało to prowadzić do kulturalizacji teorii społecznych.

Również antropologowie zwracali uwagę na istotę zmian, które przynoszą poważne wyzwania metodologiczne nowej socjologii. Jak zauważa Clifford Geertz, antropologizacja socjologii skutkowałą radykalnymi zmianami w wyobraźni socjologicznej: „badacze nauk społecznych, właśnie uwolnieni, i to niezupełnie, od marzeń o fizyce społecznej – odkrywaniu praw, unifikacji nauki, operacjonalizmie itp. [...], jeśli zamierzają opracować systemy analiz, w których zasadniczą rolę będą odgrywały takie pojęcia, jak postępowanie według reguł, konstruowanie przedstawień czy formułowanie intencji zamiast koncepcji wyodrębnienia przyczyny, ustalenia zmiennej, pomiaru sił czy zdefiniowania funkcji – będą potrzebowali pomocy tych, którzy są bardziej niż oni oswojeni z takimi pojęciami”¹. Jeśli bowiem potraktować świat jako miejsce zaistnienia wielu „dających się czytać” tekstów, jak czyni to Geertz, adekwatne do ich interpretacji pojęcia takie, jak spójność, intertekstualność, intencja, odniesienie są bezradne wobec zagadnień pozostających wcześniej w obszarze zainteresowań socjologii takich, jak działania czy instytucje: „postrzeganie społecznych instytucji, zwyczajów i przemian jako, w pewnym sensie,

¹ Clifford Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, Wyd. UJ, Kraków 2005, s. 33.

«dających się czytać» zmienia cały sens tego, czym jest interpretacja, i kieruje ku zabiegom bliższym czynności tłumacza, egzegety czy ikonografa niż posługiwaniu się tekstem, analizie danych, przeprowadzaniu ankiet².

Wydana w 2009 roku pod znanym tytułem *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów* książka pod redakcją antropologów: Sławomira Sikory i Adama Pomiecińskiego³ to zbiór artykułów omawiających wpływ antropologii na dziedziny takie, jak nauki polityczne, filmoznawstwo, językoznawstwo, nauki o zarządzaniu, badania Internetu czy sztuki. Jeden z jej autorów, Tarzycjusz Buliński, do najbardziej współcześnie rozpowszechnionych w innych naukach zagadnień antropologicznych, obok różnorodnych koncepcji kultury⁴, zalicza również: kontekstowość rozumianą jako zalecenie uhistorycznienia badań i uwzględnienia w nich perspektywy podmiotowej; refleksyjność, czyli namysł nad procesem badawczym lub podmiotem poznającym; konkretność, będącą zaleceniem studiowania małych jednostek badawczych, nasycenie ich szczegółami oraz całościowość – ujęcie systemowe⁵. W zapożyczających dziedzinach następuje proces rozczłonkowania tych pojęć, stanowiących w antropologii spójny zbiór: „Można rzec, że pożyczane fragmenty są dekontekstualizowane, pozbawione swej antropologiczności. [...] A zatem istota antropologizacji nie polega na «rozszerzeniu» antropologii na inne dyscypliny, lecz na twórczym, a równocześnie wybiórczym, czerpaniu z antropologii⁶”.

Wzajemne wpływanie na siebie różnych dziedzin nauki nie jest zjawiskiem nowym. Dochodzi do niego często w momentach kolejnych zmian ogólnego paradygmatu naukowego. Również aktualnie, jak twierdzi Katarzyna Kaniowska, „widać coraz wyraźniejsze sygnały przekraczania ram wyznaczanych poznaniu przez postmodernistyczną refleksję i poszukiwanie nowego sposobu poznania⁷”. Z innej perspektywy problem ten opisują Pomieciński i Sikora. Już na początku swoich rozważań autorzy stawiają pytanie, inspirowane cytowanym tekstem Geertza, o „niestabilności w obrębie nauk społecznych⁸”: „Czy nauka jest szczególnym rodzajem bricolage'u, który kreujemy w zależności od doraźnych potrzeb i uzusu?⁹”. Odpowiedź na to pytanie, zdaniem autorów, powinna być twierdząca: przekraczanie granic, czy choćby ich rozchwianie, zarówno w nauce, jak i w kulturze, jest według nich stanem permanentnym. Niemniej, obserwując na przykład przenikanie się antropologii i filmoznawstwa, badacze odnajdują również nowy rodzaj doświadczenia naukowego, „nowy język” służący do jego opisu¹¹: „Jeśli spojrzeć na wiedzę, nie jak na kanon prawd objawionych [...], a takie spojrzenie staje się coraz bardziej anachroniczne, lecz raczej jako na płaszczyznę pragmatycznych rozwiązań, fluktuujących relacji i ustaleń, uzależnionych od różnych punktów widzenia, to można by być może uznać, że dziś [...] idzie raczej o uwrażliwienie na owe «miejsca» niż o serwowanie jasnych

² Zob. tamże, s. 40.

³ *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów*, pod red. A. Pomiecińskiego, S. Sikory, Biblioteka Telgte, Poznań 2009.

⁴ Autor ukazuje w swojej pracy szerokie horyzonty rozumienia kultury w antropologii. Zob. T. Buliński, *Czym jest antropologizacja nauk*, [w:] *Zanikające granice...*, s. 265-266.

⁵ Zob. tamże, s. 271-272.

⁶ Zob. tamże, s. 275.

⁷ K. Kaniowska, *Heurystyczna wartość wiedzy antropologicznej*, [w:] *Zanikające granice...*, s. 22.

⁸ C. Geertz, *Gatunki zmaczone (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, *Teksty Drukie*, 1990, nr 2.

⁹ A. Pomieciński, S. Sikora, *Antropologia: ogród o rozwidlających się ścieżkach. Wprowadzenie*, [w:] *Zanikające granice...*, s. 13.

¹⁰ Zob. tamże, s. 12.

¹¹ Zob. S. Sikora, *Odwrócone spojrzenie albo antropologizacja antropologii*, [w:] *Zanikające granice...*, s. 79.

rozstrzygnięć i jednoznacznych faktów [...]. Antropologia zbliżyłaby się coraz częściej do miejsc, których nie da się obserwować (tylko) «z zewnątrz»¹². Stało się tak, gdyż – jak twierdzi Pomieciński – zniknął durkheimowski podział na świat badacza i świat podmiotu jego analiz¹³. Co więcej, autorzy dowodzą istnienia w opisywanym przez siebie stanie permanentnego rozchwiania rozpoznawalnych nowości. Prawdopodobnie to właśnie one budzą refleksję na temat rodzenia się w nauce nowego paradygmatu.

Do aktualnych sygnałów zmiany paradygmatu Kaniowska zalicza takie zjawiska, jak tworzenie nowych języków, konwencji myślenia i sposobów poznania¹⁴, wynikających z odmiennego statusu prawdy. Jedną z postaci „nowego dochodzenia do prawdy” jest kolejna hybryda w obszarze metodologii badań: korzystanie z osiągnięć badaczy terenowych przez animatorów kultury. Jak deklarują działacze tej nowej dziedziny akademickiej, „animacja stanowi praktyczne rozwinięcie antropologicznego rozumienia kultury”¹⁵. Dzięki temu powstaje obszar graniczny pomiędzy nauką, która przenika do animacji w formie pewnych diagnoz wypracowanych w polu antropologii czy socjologii, a działaniami społecznymi animatorów kultury. Aby dopełnić obrazu powstającej hybrydy, należy dodać, że projekty animacyjne mobilizujące środowisko lokalne wokół występujących w nim problemów społecznych, działają w obszarze szeroko rozumianej sztuki, co również skutkuje poruszeniem środowiska badanych. Ten charakter działań nie jest jednak tożsamy z dotychczas postulowaną w obrębie etnografii postawą badawczą i nadal przeważającym przekonaniem, że „jeśli się chce uzyskać jakiś jej w miarę adekwatny obraz”¹⁶, sytuację zstaną należy badać jako „naturalną”, unikając „poruszenia” społeczności.

W tym samym czasie na poziomie refleksji teoretycznej asymilowane są poglądy kładące nacisk na przeciwną postawę badawczą. Szczególnie znacząca wydaje się tutaj diagnoza Georga Marcusa, który akcentuje różnicę pomiędzy współuczestnictwem a współdziałaniem badaczy w pracach terenowych: „Marcus pokazuje, że w pojęciu współdziałania mieści się nie tyle sama bliskość i zażyłość, co właśnie pewien udział w strategicznym przedsięwzięciu, przynoszącym pewne konsekwencje. Pojęcie współdziałania stara się więc przekroczyć dotychczasowy model, w którym badacz jakościowy z zewnątrz miał przedostać się do wnętrza społeczności, stać się niemal «jednym z nich»”¹⁷. To nowe podejście ma zatem zanegować dotychczasowy funkcjonalistyczny postulat „przenikania” do badanej społeczności, który nie zamykał rozdzielności i nierówności między badaczem (pozycja wyższa) a badanymi (pozycja niższa). W jego miejsce ma zostać wprowadzona nowa postawa badawcza – wspomniane współuczestnictwo, które jako forma współpracy opiera się na równości obu stron: „Tym, co oznacza współdziałanie jako centralny wzór pracy terenowej w jej wielostanowiskowej postaci, jest oznaczające równość, swoiste pokrewieństwo pomiędzy badaczem i informatorem”¹⁸. Nie wnikając w rozumienie pojęcia „pokrewieństwo” użytego w tym cytacie, przypuszczam, że to właśnie w postawie współuczestnictwa

¹² Tamże, s. 78.

¹³ Zob. A. Pomieciński, *Pomiędzy antropologią zaangażowaną a osobistą*, [w:] *Znikające granice...*, s. 87.

¹⁴ Zob. K. Kaniowska, *Heurystyczna wartość wiedzy antropologicznej...*, s. 27.

¹⁵ A. Ptak, *Community Arts: wprowadzenie do idei*, w: *Lokalnie: animacje kultury / community arts*, Warszawa 2008, s. 7.

¹⁶ K. Barańska, *Dom – Droga do Supraśla*, [w:] *PSL. Konteksty*, nr 272, 2006, s. 169.

¹⁷ Zob. G. Marcus, *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych*, [w:] C. Geertz – *lokalna lektura*, pod red. D. Wolskiej i M. Brockiego, Kraków 2003.

¹⁸ Por.: G. Marcus, *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych...*, s. 172.

zawarty został postulat nowego rodzaju przeżycia naukowego. Jednocześnie opcja ta wydaje się dogodną bazą do współpracy między badanymi a animatorami kultury. Poszczególne projekty potrzebują nie tyle aktywnego przenikania badacza do biernego społeczeństwa badanych, co właśnie postaw równie aktywnych z obu stron. Jest to warunek konieczny do realizacji udanego projektu animacyjnego. Współpraca z animatorami kultury owocuje kreacją nowego typu terenowego przeżycia. Inaczej bowiem poznaje się zachowania ludzi, których się „bada”, a inaczej ludzi, z którymi się współpracuje w przygotowaniu przedsięwzięć. Obok nowego sposobu rozumienia samych siebie przez badaczy („po projekcie na pewno nie jesteśmy już tam «cichymi etnografami»”¹⁹), mamy też do czynienia z uzyskiwaniem nowego rodzaju danych naukowych, które – według Tomasza Rakowskiego – są „podzielanymi doświadczeniami społecznymi”, wspólnym „wydarzeniem społecznym”²⁰. Projekt „tworzy coraz to nowe sytuacje i zdarzenia, a poprzez nie «sytuacje etnograficzne»”²¹.

Przyjrzyjmy się obecnie, jakimi cechami charakteryzują się te „wydarzenia społeczne” czy „sytuacja etnograficzna”. Rakowski odwołuje się do socjologicznej koncepcji teatru życia codziennego Ervinga Goffmana, według którego wszyscy z własnej woli grają wobec siebie pewne role i jesteśmy świadomi oraz akceptujemy, że inni również grają je wobec nas. Taką obustronną świadomością badaczy i badanych zakłada Rakowski, umieszczając uczestników działań animacyjnych na scenie, na której rozgrywa się interakcja będąca: „wytwarzaniem pewnego społecznego widowiska, widowiska – w moim przekonaniu – zwróconego nie tylko na zewnątrz, ale i do wewnątrz każdego z podmiotów”²². Jest to, według badacza, sytuacja etnograficznego „performatu”, który – mimo że naukowy – nosi cechy autentyczności, nieprzewidywalności, częściowej nieświadomości i samokreacji jej uczestników. Wydarzenie społeczne wzbudza energie twórcze i często staje się sztuką. W ten sposób projekt animacyjny przetwarza naukę, wpisując ją w lokalne formy samoorganizacji, ale zarazem czyniąc z niej „wydarzenie”, którym później „żyje” lokalna społeczność²³. W sytuacji animacyjnej treścią przeżycia badaczy i badanych staje się z jednej strony zaangażowanie, z drugiej zaś kreacja społeczna. Takie kreacje mają, oczywiście, swoje konsekwencje i to zarówno dla strony merytorycznej doświadczenia badawczego, jak i dla nauki w ogóle.

Jakiego rodzaju materiał badawczy przynosi ów mariaż? „Dane, które powstają, dotyczą zachowań samoorganizacyjnych w badanych społecznościach, na poziomie rodzinnym i lokalnym (na przykład negocjacje dostępu do miejsc pożytku publicznego, definiowanie wspólnej własności)” – twierdzi Rakowski²⁴. Dodatkowo, animatorzy kultury, używając w realizowanych działaniach narzędzi sztuki, pracują z emocjami, „zasiewają w społeczności lokalnej ferment” – jak zauważa Wacław Sobaszek, współzałożyciel Teatru Węgajty²⁵. Wraz z animatorami i badanymi, badacz

¹⁹ T. Rakowski, korespondencja emailowa, październik 2008.

²⁰ T. Rakowski, korespondencja emailowa, październik 2008.

²¹ T. Rakowski, korespondencja emailowa, październik 2008.

²² T. Rakowski, korespondencja emailowa, październik 2008.

²³ Powstaje pytanie, czy taki rodzaj zaangażowania społecznego pozostaje działaniem o charakterze obiektywnym, jak chciał tego Raymond Firth, który sprzeciwiał się postawie subiektywnego autorsztwa w antropologii. Badacz uważał bowiem, że antropolodzy są zobowiązani do służby wobec swoich respondentów, lecz rola ta wymaga obiektywności. Zob. R. Firth, *Czy antropologia społeczna ma przyszłość*, tłum. A. Kościańska, [w:] *Badania kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 31.

²⁴ T. Rakowski, korespondencja emailowa, październik 2008.

²⁵ W. Sobaszek, *Animacja kultury jako teren spotkania. Rozmowa w Instytucie Kultury Polskiej UW*, [w:] *Teraz! Animacja kultury*, Warszawa 2008, s. 49.

doprowadza do pewnego społecznego „poruszenia”. Projekty animacyjne mają na celu aktywizację danej społeczności. To oczywiste i celowe. Dzięki temu reprezentanci lokalnej społeczności zaproszeni do wypowiedzenia się mają sposobność do zbiorowej lub indywidualnej twórczej wypowiedzi. Sprowokowana, lecz nie mniej autentyczna kreacja, pozwala na refleksję nad samym sobą i swoim otoczeniem, na spojrzanie ponad i poza stereotypami, wypowiedź „własnym głosem”²⁶.

Anglosaskie *community arts*, którego odpowiednikiem jest animacja kulturowa, za swój cel uznawało odkrywanie kultury utajonej, niewidzialnej. Animacja jest zatem stwarzaniem ludziom warunków dla ujawnienia treści zagłuszanych, stłumionych, pozbawionych możliwości artykulacji²⁷. Innymi słowy, „chodzi o dostęp do środków lub zdolność do znalezienia ich w sobie, które pozwolą każdemu bez względu na dyspozycje czy uzdolnienia, komunikować swoje doświadczenie i rozumienie świata, dokonywać symbolizacji istotnych treści własnego życia, nadawać im sens w swoich własnych oczach i w oczach innych”²⁸. Wartością projektów animacyjnych jest stawianie znaku zapytania tam, gdzie życie wypełnione jest rutyną czy stereotypami oraz tam, gdzie w życiu społecznym i osobistym ziele pustka, aby „ludzie sami sięgali po sposoby samorealizacji, uruchamiali swoje wewnętrzne potencje, według własnych miar i w zgodzie z własnym doświadczeniem”²⁹, by zechcieli uczestniczyć we własnym życiu. Dla badacza kultury i reguł społecznych to wyjątkowa okazja na sprawdzenie wielu już istniejących teorii dotyczących takich tematów, jak nieprzekraczalne wartości danej kultury, mechanizmy konstruowania opinii publicznej czy indywidualne podejście do lokalnej struktury społecznej. W zasadzie wydaje się, że nie ma tu ograniczeń tematycznych, każdą sytuację można wykorzystać badawczo. Sięganie po hybrydalne metody badawcze może wnieść wiele nowych treści do nauki. Warto z tej możliwości skorzystać.

²⁶ Zob. K. Barańska, *Dom – Droga do Supraśla...*, s. 166.

²⁷ Zob. tamże.

²⁸ G. Godlewski, *Animacja i antropologia: następna generacja*, [w:] *Lokalne...*, s. 9.

²⁹ Zob. tamże.

Tomasz Misiak

Muzyka a dźwięk. Idea dźwięków niemuzycznych oraz próby jej prze- kroczenia od awangardy do współczesności

Był czerwiec, okna pawilonów były pootwierane i z okien tych, w rytmie kontrapunktowo zaiste genialnie pomyślanym, a także i skomponowanym, kaszleli pacjenci w nadchodzący wieczór:¹

Ja oczywiście słyszę nie tylko pojedyncze szumy, słyszę wiele tysięcy wydobywających się szumów, a wszystkie te tysiące szumów umiem rozróżnić. (...)Bo jeśli stanie przy oknie ktoś zupełnie nie wyszkolony, to przecież nigdy nie usłyszy nic z tego, co dociera z powierzchni wody, a cóż dopiero z najgłębszej wodnej toni (...).²

Zawarte w tytule sformułowanie „muzyka a dźwięk” sugeruje pewne rozbieżności tożsamości tych terminów. Podsuwa myśl o różnicach i podobieństwach muzyki i dźwięku, zaznacza pomiędzy nimi granicę. Granica zaś, poza wszelkimi innymi swoimi funkcjami, sprzyja zadawaniu pytań. W tym przypadku pytania są następujące: z jednej strony, czy każdy dźwięk może stać się muzyką? Z drugiej strony, czy nieodłącznym atrybutem muzyki jest dźwięk? I z trzeciej strony, czy istnieje muzyka bez dźwięku?

Na każde z tych pytań można by absurdalnie odpowiedzieć „tak i nie”. Pamiętać jednak trzeba, że choć „tak i nie” zarazem, to przecież nie zawsze. Przypomina się sceptyczna zasada „równosilności sądów” wyrażona w formule *isosthènes diaphonia*, która, jak zauważył Odo Marquardt, „tak zderza ze sobą dwa przeciwstawne przekonania i obydwie pozbawia przez to tak dalece sił, by jednostka – *divie et fuge!* – jako ów śmiejący się lub płaczący trzeci mogła im ująć i odnaleźć swobodny dystans, dystans własnej indywidualności”³. Wydaje się, że to właśnie pewien specyficzny dystans gwarantowany przez współczesność pozwala na pytanie o rozmaite związki muzyki i dźwięku; dystans umożliwiający podważenie utartego określenia muzyki jako „sztuki dźwięku”. Nie zawsze muzyka chciała być sztuką dźwięku, a sztuka dźwięku niekoniecznie pretendowała do miana muzyki.

Problematyczność związków pomiędzy muzyką i dźwiękiem wzniesiona jest przede wszystkim przez dwa powody. Pierwszy dotyczy transgraniczności sztuki, a muzyki w szczególności. Wydaje się, że, z pewnej perspektywy, inicjowanie rozmaitych gier z ideą granicy jest strategią na stałe wpisana w ruch każdej artystycznej ekspresji.

¹ Thomas Bernhard, *Bratanek Wittgensteina*, tłum. Marek Kędzierski, Oficyna Literacka, Kraków 1997, s. 66.

² Thomas Bernhard, *Kalkwerk*, tłum. Ernest Dyczek i Marek Feliks Nowak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 65.

³ Odo Marquardt, *Apologia przypadkowości*, przeł. Krystyna Zamiara, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 4.

Z dzisiejszej perspektywy widać jak wiele granic, w jak wielu płaszczyznach przesuwawała czy wręcz wymazywała sztuka. Zarazem jednak, co równie mocno wpisane jest w jej bieg, sztuka dbała zawsze o to, by pewna granica pozostała. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku zwracali na to uwagę Anna Zeidler-Janiszewska i Roman Kubicki, zaznaczając, iż „żarłocznie «połyka» [...] sztuka swoje zewnętrzne niegdyś konteksty (od ścian galerii począwszy), poszerza nieograniczenie niemal zakres mediów wyrazowych, ustawiając (w różnych swoich aspektach, wymiarach) coraz to nowe słupki graniczne – tylko po to, by je niebawem znów przesunąć. Broni się jednak przed «ostatecznym» zniesieniem granic – przed popadnięciem w niebyt”⁴. Podobnie jest z muzyką, która w pewnym momencie chciała nazywać się inaczej, choć nie chciała przecież rezygnować ze swego istnienia.

Drugi z powodów problematyczności związków pomiędzy muzyką a dźwiękiem dotyczy już samej strategii krytycznego nastawienia wobec sztuki. Carl Dahlhaus i Hans Eggebrecht – autorzy należący do pierwszego powojennego pokolenia muzykologów niemieckich, jeden z rozdziałów swojej wpływowej pracy „Co to jest muzyka” opatrzyli pytaniem: „Co oznacza termin «pozamuzyczny»?”. Stanowisko autorów nie budzi wątpliwości: „Nie trzeba chyba podkreślać – pisze Dahlhaus – że twierdzenia odnoszące się do «istoty» muzyki – twierdzenia, w których sens słowa «istota» zdaje się zależeć od arbitralnej decyzji, a wyrażenie «muzyka» jest dość wątpliwą liczbą pojedynczą – są zdaniem normatywnymi, a nie opisowymi.”⁵ Pytanie o „istotę” traci dzisiaj sens, jeśli zestawi się je z różnorodnością praktyk artystycznych i historycznych ujęć muzyki uwikłanych w określone „estetyczne ideologie”. Wskazując na rozmaite próby określenia „czystości” czy „absolutności” muzyki, wychodzą na jaw problemy uwikłania muzyki w słowo („muzyka wokalna”), w celowo określony program ideowy („muzyka programowa”) czy też w społeczne uwarunkowania odbioru; problemy, które z punktu widzenia pytania o „istotę” nie mogły być należycie rozwiązane i zazwyczaj rozpatrywane były w perspektywie „funkcji pozamuzycznych”. W tym kontekście „jasne staje się zatem – konkluduje Eggebrecht – że pytanie o pozamuzyczność nie jest pytaniem systematycznym, lecz historycznym. Nie istnieje pozamuzyczna muzyka, istnieje jednak muzyka, która nie odpowiada z góry przyjętemu, historycznie zdeterminowanemu pojęciu muzyki i dlatego nie jest uznawana za muzykę czystą (jest uznawana wręcz za nieczystą), muzykę rzeczywistą czy prawdziwą”⁶.

Problematyka generowana przez termin „pozamuzyczny” jest zatem ściśle sprzężona z krytycznymi aspiracjami odseparowania muzyki od innych dziedzin sztuki w celu zaznaczenia jej autoteliczności. W niniejszym szkicu chciałbym jednak zwrócić uwagę na drugie dno tego problemu. Historycznie zdeterminowana walka o „czystość” muzyki nie pytała w zasadzie o sam charakter dźwięku. Muzyka była „nieczysta”, jeśli nie spełniała określonych wymogów związanych z łączeniem dźwięków. To, że muzyka składała się z dźwięków nie budziło wątpliwości. Bardziej interesujące (także dlatego, że rzadziej podejmowane) są te głosy, które sugerują istnienie pewnych dźwięków nie nadających się do zastosowania w muzyce. Wskażę zatem przede wszystkim na dwa, sprzężone ze sobą wątki związane z „niemuzycznymi” dźwiękami: fizyczny oraz estetyczny.

⁴ Anna Zeidler-Janiszewska i Roman Kubicki, *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 48.

⁵ Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. Dorota Lachowska, PIW, Warszawa 1992, s. 59.

⁶ Ibidem, s. 65.

Historię poszerzania uniwersum dźwiękowego stosowanego w twórczości muzycznej o dźwięki z różnych powodów nie chciane rozpoczyna się zazwyczaj od futurystycznej idei „sztuki hałasu”. Rzadko jednak zwraca się uwagę, że istotnym tłem, poza który chcieli wykroczyć futuryści, były fizyczne ustalenia dotyczące dźwięku. Znamienne, że to właśnie fizycy kształtowali sposób myślenia o dźwięku, przenoszony później na ustalenia estetyczne, a w konsekwencji oddziałujący także na praktykę artystyczną. Co więcej, to sami zainteresowani dźwiękiem fizycy przy okazji swoich podstawowych analiz niejako mimochodem wypowiadali tezy dotyczące muzyki.

W 1920 roku, laureat nagrody Nobla w dziedzinie fizyki, sir William Bragg, publikuje popularyzatorską pracę *The world of sound*. Już sam układ książki sugeruje przekonanie, że, aby mówić o muzyce, trzeba wcześniej powiedzieć coś o samym dźwięku. Po rozdziale zatytułowanym *Co to jest dźwięk*, gdzie istotę dźwięku sprowadza się wzorem pitagorejczyków do ruchu, następuje rozdział *Dźwięki w muzyce*. „Jest rzeczą znaną – czytamy tam – iż pewne dźwięki i niektóre ich kolejności wywierają na nas bardzo przyjemne wrażenie. Dla wytwarzania takich dźwięków budujemy odpowiednie narzędzia, zwane przez nas «muzycznymi», na podstawie tego, iż same owe dźwięki, przyjemne dla ucha, oraz ich p r a w i d ł o w e kolejności nazwaliśmy «muzyką»⁷. By dźwięki mogły stać się muzyką, muszą być przyjemne dla ucha oraz występować w odpowiednich zestawieniach – to charakterystyczne dla tradycyjnej estetyki i podtrzymywane przez fizykę przekonanie stało się na początku XX wieku głównym przedmiotem awangardowych ataków. Przypomnijmy zatem podstawowe proklamacje futurystów w tym zakresie, uświadamiają one bowiem, że w toczoną przez nich walkę wpisana była silna chęć przekroczenia wielowymiarowych (nie tylko estetycznych) stereotypów związanych z „dźwiękiem muzycznym”.

Proklamowany na początku XX stulecia przez Filippo Tomaso Marinettiego włoski ruch futurystyczny jako pierwszy z taką bezpośredniością głosił swoje nowatorskie postulaty zmiany uniwersum dźwiękowego. W 1910 roku Francesco Balilla Pratella opublikował w Mediolanie pierwszy futurystyczny manifest muzyczny, w którym nawoływał m. in. do porzucenia przez muzyków akademii, uwolnienia dźwiękowej wrażliwości od wszelkiego naśladownictwa i wpływów przeszłości, strącenia z piedestału roli wokalisty i uznania głosu za kolejny instrument muzyczny czy zmniejszenia tradycyjnego urządzenia scen sal koncertowych. O ile manifest ten podzielał ogólne założenia Futurystów, to drugi manifest napisany przez tego autora postulował już bardziej szczegółowe zmiany dotyczące uniwersum dźwiękowego. Charakterystycznym przykładem tego podejścia jest fragment zawarty w *Manifeście technicznym muzyki futurystycznej* z 1911 roku: „Zawrzyć w muzyce wszystkie przejawy natury nieustannie i w różnorodny sposób ujarzmianej przez człowieka na mocy ciągłych odkryć naukowych. Oddać muzycznego ducha tłumów, fabryk, transatlantyków, pancerników, samochodów i aeroplanów. Włączyć do głównych motywów poematu muzycznego dominium Maszyny i zwycięskie królestwo Elektryczności”⁸. Manifestem tym Pratella wyznaczył drogę poszukiwań nowych jakości dźwiękowych uważanych dotychczas za obce muzyce i naznaczonych piętnem brzydoty.

⁷ William Bragg, *Świat dźwięków*, przeł. J. Roliński, *Mathesis Polska*, Warszawa 1935, s. 33. (Podkreślenie moje).

⁸ Francesco Balilla Pratella, *Musica Futurista per Orchestra*, Bologna 1912, s. XVI; cyt. za: Zbigniew Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989, s. 33.

Podobny kierunek obrał także inny z futurystycznych kompozytorów, Luigi Russolo. Proponowana przez niego „sztuka hałasu” miała być odpowiedzią na postępującą industrializację, na coraz większą rolę maszyn w życiu człowieka, na pełne różnorodnych dźwięków nowoczesne miasta i wsie. Zwracając uwagę na dźwięki emitowane przez urządzenia mechaniczne i wykorzystując je jako materię kompozycji muzycznych, artysta ma zaspokajać nową wrażliwość. „Przemierzając miasto z uchem bardziej niż okiem uważnym, będziemy mogli z przyjemnością uchwycić szum zasysanej wody, powietrza lub gazu w rurach metalowych, terkot motorów, które niewątpliwie drżą i oddychają jak zwierzęta, kłapanie wentyli, przesuwę tłoków, zgrzyt pił mechanicznych, podskoki wozów tramwajowych na szynach, trzaskanie z bata i trzepotanie zasłon lub flag”⁹. Swym zainteresowaniom materiałem dźwiękowym otaczającej rzeczywistości dawał wyraz Russolo w stworzonym przez siebie mediolańskim studiu-laboratorium, w którym konstruował rozmaite instrumenty¹⁰ mające oddawać całą gamę efektów szmerowych doświadczanych na co dzień. Poszukiwaniom tym towarzyszyła nowa idea dzieła muzycznego, które z założenia miało być krótkotrwałe, tymczasowe, ulotne. Propozycje Russolo miały wyraźny wpływ na późniejszych twórców eksperymentujących zarówno z samym materiałem dźwiękowym, jak i z formą realizacji. I choć tworzone przez Russolo instrumenty nie były sprzężone z elektroniką, to jego poszukiwania odcisnęły także swe piętno na późniejszych eksperymentach z muzyką konkretną i elektroniczną. Jedną z ważniejszych konsekwencji tych przeobrażeń było wzbogacenie muzyki o szum. Różnorodne efekty szumowe, jeśli w ogóle pojawiały się w tradycyjnej twórczości muzycznej, to z reguły posiadały znaczenie drugorzędne, uboczne. Za sprawą futurystów szum stał się równouprawnionym elementem w szerokim zakresie nowego pola brzmieniowego, a także prawomocną jakością estetyczną¹¹.

Wydaje się, że to głównie różnorodne względy estetyczne stały na przeszkodzie zaakceptowania szumu w muzyce. Tymczasem awangardowe manifestacje wydają się bardziej wyraźne, gdy zestawia się je z wypowiedziami fizyków. Oddajmy więc jeszcze raz głos sir Williamowi Braggowi, który w cyklu odbywających się w 1920 roku w auli Królewskiego Towarzystwa Naukowego w Londynie odczytów, tak przedstawia problem dźwięków w muzyce: „Zastanówmy się teraz, jaka jest istotna różnica pomiędzy stałym, pewien czas trwającym, tonem a nieregularnym hałasem, czynionym np. przez węglarza, wypróżniającego swój worek na bruku. Pierwszy z tych dźwięków odznacza się właściwościami, pozwalającymi utworzyć zeń muzykę; z dźwięku drugiego zaś absolutnie nic utworzyć się nie da”¹².

Przykład dźwięków wydawanych przez wysypywany na bruku węgiel pozostaje nadal w świetle poruszanej tu problematyki niezwykle inspirujący. To samo bowiem, co pozwoliło Braggowi pokazać, czym nie może być muzyka, Luigiemu Russolo posłużyło do wzniesienia nowej muzycznej wrażliwości. Gdy Bragg na bazie swoich ustaleń mógł omawiać „najprostsze prawa i reguły, jakie winny być zachowane przy budowie projektowanego instrumentu muzycznego, dla uzyskania za pomocą tegoż

⁹ Cyt. za: Christa Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1987, s. 288.

¹⁰ Russolo określał wszystkie stworzone przez siebie instrumenty jako „intonarumori”, a poszczególnym modelom, w zależności od wydobywanych dźwięków, nadawał oryginalne nazwy: „ululatori” („wyjce”), „rombatori”, „crepicatori” („trzesczacze”), „stropicciatori”, „scoppiatori” („eksplobery”), „ronzatori”, „gorgogliatori” („bulgotacze”), „sibilatori” („świszczacze”) itp. W kwietniu 1914 roku w mediolańskim Teatro Dal Verme odbył się koncert, na którym kompozytor wykonał za pomocą swych 19 „intonarumori” trzy utwory: *Przebudzenie się miasta*, *Obiad na tarasie hotelu* oraz *Spotkanie aeroplanów i automobilów*. Za: Zbigniew Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej...*, op. cit., s. 34.

¹¹ Zob.: Zbigniew Skowron, *Estetyka awangardy muzycznej...*, op. cit., s. 37.

¹² William Bragg, *Świat dźwięków*, op. cit., s. 34.

melodii i harmonii, tak przez nas mile słuchanych”¹³, Russolo nie stworzyłby swoich *intonarumori*, gdyby nie działanie wbrew tym regułom.

Odkąd za sprawą futurystów szum stał się prawomocną jakością estetyczną, granica pomiędzy dźwiękami muzycznymi a niemuzycznymi podlegała konsekwentnemu wymazywaniu. W miarę zaś, jak granica zanikała, poszerzało się uniwersum dźwiękowe stosowane w twórczości muzycznej. Najważniejsze drogowskazy na tej drodze to twórczość Johna Cage'a (wraz z ideą wcielenia do muzyki wszelkich słyszalnych przez człowieka fenomenów dźwiękowych) oraz Pierre'a Schaeffera z ideą „muzyki konkretnej” i z magnetofonem jako podstawowym instrumentem. Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę roli tych kompozytorów w procesie poszerzania uniwersum dźwiękowego muzyki; chciałbym natomiast wskazać bliżej na inny, współczesny przykład, który w zestawieniu z ustaleniami futurystów pokaże skrajną formę konsekwencji przeobrażeń rozpoczętych w początkach XX wieku. Chodzi o „estetykę postcyfrową” i sprzężoną z nią „muzykę usterek” propagowaną przez kanadyjskiego artystę Kima Cascone.

Odwołując się do doświadczeń muzycznej awangardy Cascone, przekonuje, że każde narzędzie może być wykorzystane jako potencjalne źródło dźwięku, a ich rozmaite sposoby użycia przynoszą kolekcję dźwięków często nieoczekiwanych, stanowiących inspirację dla muzycznej twórczości. Współcześnie wiąże się to głównie z szeroką dostępnością komputerów połączonych przez sieć Internetu oraz inwencją ich użytkowników, co sprawia, że nowoczesne narzędzia muzycznej kreacji nie są już zarezerwowane wyłącznie dla twórców z akademickich centrów. Dzięki temu obserwujemy postępujący rozwój „nieakademickiej” muzyki elektronicznej.

Jedną z konsekwencji tych poszukiwań jest, zdaniem Cascone'a, „estetyka postcyfrowa” i „muzyka usterek” będąca wynikiem konsekwencji płynących z immersyjnych doświadczeń związanych z cyfrowymi środowiskami najnowszych technologii i wykorzystywaniem oraz implementowaniem do muzyki „ubocznych dźwięków” wydawanych przez komputery i sprzężone z nimi urządzenia.

W jednym ze swych projektów Cascone wykorzystał błędy pojawiające się podczas używania programu do próbkowania dźwięku. Błędy te zamienione zostały na sygnały dźwiękowe, z których powstała kolekcja udostępniona w Internecie wraz z odpowiednim programem. Przy pomocy dołączonego programu użytkownik wybranej strony mógł dokonać własnego remiksu zamieszczonych tam plików dźwiękowych. „Jakikolwiek dane mogą stanowić pożywkę dla dźwiękowych eksperymentów”¹⁴.

Eksperymenty dźwiękowe opisywane i wykonywane przez Cascone'a uwrażliwiają nas na różnego rodzaju „niepowodzenia”¹⁵ i dźwięki usterek technologicznych, będąc zarazem współczesną radykalizacją dwudziestowiecznych tendencji poszerzania uniwersum dźwiękowego wykorzystywanego do twórczości muzycznej. Tego typu działalność można także odebrać jako paradoksalną próbę krytyki współczesnej, technologicznie zdominowanej rzeczywistości; paradoksalną, bo „muzyka usterek”, jak twierdzi Cascone, osłabia nasze przekonanie o kontroli nad technologią, a jednocześnie wzmacnia poszukiwania nowych technologicznych rozwiązań. W coraz większym stopniu dążymy do zakłócania, do ujawniania usterek technologicznych i z coraz większą siłą prezentujemy antidotum na tworzony w ten sposób nieporządek¹⁶.

¹³ Ibidem, s. 33.

¹⁴ Kim Cascone, *The Aesthetics of Failure: „Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music*, [w:] C. Cox, D. Warner (ed.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, London-New York 2004.

¹⁵ W sprawie rozumienia przez Cascone'a pojęcia „niepowodzenie” zobacz artykuł Michała Libery: Kim Cascone. Niepowodzenie i translacja. *Przedwstępny katalog rodzajów niepowodzeń*, [w:] *Glissando* nr 4, 2005.

(Dokończenie na następnej stronie)

Dokonujący się w ostatnich dziesięcioleciach rozwój środków rejestrujących dźwięk doprowadził do możliwości rejestracji wszystkich słyszalnych fenomenów dźwiękowych. Szeroki wachlarz nowoczesnych urządzeń rejestrujących i przetwarzających pozwala dzisiaj na pozyskanie i wykorzystanie najbardziej subtelnych dźwięków. Skorzystała z tego także muzyka. We współczesnej twórczości muzycznej wykorzystywane są zarówno dźwięki wydawane przez ludzki organizm, jak i dźwięki naszego otoczenia w jego mikro- oraz makroskali. Budulcem kompozycji muzycznej może dzisiaj stać się wszystko, co brzmi, co wydaje dźwięk, wystrzając naszą uwagę na różnorodność zjawisk akustycznych, których wcześniej nie dostrzegaliśmy – od odgłosów bijącego serca, szumu krwiobiegu czy pracy organów wewnętrznych przez naturalne odgłosy przyrody, dźwięki miasta czy szum przepływającego prądu po dźwięki gwiazd i innych ciał niebieskich poruszających się we Wszechświecie, przy jednoczesnej możliwości permanentnego ingerowania w strukturę zarejestrowanych dźwięków. Można zatem powiedzieć, że, o ile awangardowe postulaty poszerzenia uniwersum dźwiękowego w twórczości muzycznej z racji ówczesnych ograniczeń technologicznych musiały po części pozostać jedynie teoretycznym wskaźnikiem, to dzisiejsze możliwości nie pozostawiają żadnych przeszkód w ich praktycznej realizacji¹⁷. W konsekwencji zaś problem dźwięków nie- czy też pozamuzycznych został zdezaktualizowany. Granica została zniesiona. Nikogo już nie dziwi, że dźwięki wysypywanego na bruk węgla mogą zostać użyte w kompozycji muzycznej (a nie tylko stać się inspiracją dla jej powstania). Zaskakujące jest jednak to, jak wiele przemian – estetycznych, kulturowych, technologicznych, mentalnych – musiało się dokonać, by muzyka wchłonęła dźwięk w jego różnorodności. Choć, z innej perspektywy, zaskakujące jest także to, „jakże wytrzymałym na dźwięki jest człowiek, jeśli stworzył sobie jeszcze sztuczny świat dźwięku – by wyrażać za pomocą niego swe uczucia, swe bóle i tęsknoty, który stworzył instrumenty muzyczne, a za ich pomocą – muzykę i śpiew”¹⁸.

(Dokonczenie z poprzedniej strony)

¹⁶ W podejściu takim kryje się także potrzeba swoistego odpolitycznienia, a zarazem odmasowienia sztuki. Współcześni artyści wykorzystujący w swojej twórczości zaawansowane technologicznie narzędzia w coraz większym stopniu uzależnieni są od konkurujących ze sobą korporacji produkcyjnych, a tym samym od praw rządzących rynkiem zbytu. Wyszukiwanie i podkreślanie usterek będących często konsekwencją błędów produkcyjnych, można traktować jako „akt polityczny” wyrażający się w sprzeczności wobec panujących ekonomiczno – politycznych zależności.

¹⁷ Piszę o tym szerzej w książce: *Estetyczne konteksty audiosfery*, WSNHiD, Warszawa 2009.

¹⁸ Józef Roliński, *Od tłumacza*, wstęp do książki Williama Bragga, *Świat dźwięków*, op. cit., s. VII.

Włodzimierz Moch

Przyjaźń międzykulturowa – Trebunie Tutki i Twinkle Brothers

Komunikacja międzykulturowa i związane z nią kontakty mogą odbywać się na różnych płaszczyznach, w tym także artystycznej i prywatnej. Przykładem takiego udanego dialogu kultur jest spotkanie grup muzycznych z dwóch całkowicie odmiennych regionów geograficznych i kulturowych – zespołu muzyki reggae¹ Twinkle Brothers z północnej Jamajki i kapeli góralskiej Trebunie Tutki z Podhala. Celem tego artykułu jest próba odpowiedzi na pytania: jakie elementy wspólne lub podobne, mimo zasadniczej odmienności kultur, ułatwiły już niemal 20-letnią przyjaźń i artystyczną współpracę obu grup, która zaowocowała, zwłaszcza w przypadku nieznanymi wcześniej polskich górali, ich wysoką pozycją w światowych rankingach world music²? Co sprawiło, że owa przyjaźń tak łatwo przekroczyła granice odmienności kulturowej, regionalnej, etnicznej i rasowej?

Folk i etno – nowocześnie ku muzyce źródeł

Korzenie muzyki uprawianej przez obie grupy, zwanej także muzyką źródeł lub korzeni, tkwią w folklorze rodzimym określonych regionów: w przypadku Twinkle Brothers jest to miejscowość Falmouth wraz z okolicami położona na północnym wybrzeżu

¹ Reggae (wym. rege) – styl we współczesnej muzyce rozrywkowej wywodzący się z Jamajki. Niezwykle rozwój przeżył pod koniec lat pięćdziesiątych, a także od momentu uzyskania przez Jamajkę niepodległości w 1962 roku. Stanowi najbardziej charakterystyczny gatunek muzyki jamajskiej. Reggae jest popularne w środowisku ruchu Rastafari. [<http://pl.wikipedia.org/wiki/Reggae>].

² World music (ang. muzyka świata) – szerokie pojęcie obejmujące swym zakresem głównie muzykę etniczną bądź muzykę nią inspirowaną, jednak również muzykę zbliżoną stylistycznie do popularnej muzyki rozrywkowej tworzoną w krajach egzotycznych (w szczególności poza Europą). Trudno dokonać innego podziału world music na style muzyczne niż czysto geograficzne wyodrębnienie muzyki tworzonej w poszczególnych państwach lub krainach geograficznych. Co ciekawe, muzyka folk traktowana jest jako muzyka europejska. W literaturze spotyka się często podział na muzykę folk, czyli europejską muzykę ludową i muzykę etniczną, czyli pozostałą muzykę ludową „z reszty świata”. [http://pl.wikipedia.org/wiki/World_music]

Jamajki, daleko od stołecznego Kingston, z którym związana jest kariera tak znanych wykonawców reggae, jak Desmond Dekker, Toots and the Maytals, Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Wailer. Twinkles uważani są za najważniejszych wykonawców jamajskiego roots reggae³, a ich muzyka ma charakterystyczne oblicze, nieco różniące się od reggae z południowej Jamajki okolic Kingston. Dla Trebuniów źródła ich muzyki tkwią na Podhalu w Białym Dunajcu. Połączenie korzennego reggae z północnej Jamajki, wyspy na Karaibach, i autentycznej muzyki góralskiej – z tak charakterystycznego regionu Polski, jak Podhale – okazało się udanym eksperymentem nie tylko muzycznym, ale i kulturowym. Kolejne, nagrywane wspólnie płyty okazały się wielkimi sukcesami na obszarze muzyki świata (czołowe pozycje płyt *Higher Heights* (1992), *W Sherwood* (1996) i *Songs of Glory* (2008) na światowych listach world music w Europie i Kanadzie). Na wielu festiwalach muzyki etnicznej Trebunie – zarówno z Twinkles, jak i osobno – okazali się artystycznym objawieniem. Działo się tak m.in. w Niemczech, Belgii, Portugalii, Słowenii i we Francji. Intuicja nie zawiodła producenta i dziennikarza Włodzimierza Kleszcza, znawcy nurtu world music; to on doprowadził do tego kulturowego eksperymentu, który okazał się wydarzeniem artystycznym.

W wymiarze zwykłego codziennego życia spotkanie egzotycznych gości z tropików z góralami przygotowującymi się do ostrej zimy 1991 roku wyglądało następująco: „Chałupa Trebuniów przez kilka dni rozbrzmiewała gorącymi rytmami, a biali i czarni członkowie «rodziny» nadzwyczaj przypadli sobie do gustu. Mama Zosia gotowała z Normanem jamajskie potrawy. Władysław powoli przekonywał się do tego muzycznego pokrewieństwa, a Krzysztof czuwał nad całością, podsuwając stare nuty do nowych opracowań. Co rusz znajdowano części wspólne. Wspomnienia Normana o ludowych muzykach karaibskich, biegle grających na skrzypcach, przeplatano z podziwianiem zbójnickich «dreadlocków» na starych rycinach z Podhala. Rozprawiano o poszanowaniu prawdy, honorze, poszukiwaniu wolności, wreszcie o jednym Bogu.” (Olszówka 2008, 20).

Ksiądz Józef Tischner także zauważył jednoczącą i kreatywną moc muzyki korzeni. W swojej żartobliwej *Historii filozofii po góralsku* napisał o pierwszym spotkaniu Polaków i Jamajczyków: „Tak że do Białego Dunajca ciągli ludzie ze świata, coby się ucyć góralskiej muzyki, bo tyz i inksyj muzyki wte nie było. Przyjechali nawet murzyni, cheba nawet z Jamajki. Władek kozoł im skrzypce i basy zrobić, a po te ik nauczył syckiego. Ale stało się nieszczęście. Kie się wracali, chyciyła ik na morzu okrutno burza i instrumenty się im potopiyły. Wróciyli sie do chałupy ze samymi smyckami. I z tego narodziła sie murzyńsko muzyka. Murzyńsko muzyko to tyz jest muzyka góralsko, telo ze bez skrzypiec i basów. Oni ino smyckami bijóm do rytmu w co popadnie, cy w drzewo, cy w bęben, cy w deske, ale nuty wygra ni mogóm, bo instrumenty majóm potopione.” (2007, 65).

Duch zabawy podsyczał chęć wzajemnego poznania się i podejmowania wspólnych działań. Towarzystwość i gościnność polskich górali spotkała się w połowie drogi z podobnymi cechami jamajskich gości. Ostatnie dwa lata (2008-2009) umocniły przyjaźń artystów z tak odległych kręgów etnicznych i kulturowych – koncertują wspólnie na

³ Roots – (wym. ruuts) to nazwa nadana gatunkowi rastafariańskiego reggae. Termin ten dosłownie oznacza: muzyka korzeni. Powstał w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na Jamajce i później był rozwijany na całym świecie. Roots reggae jest muzyką duchową. Liryka wystawia zwykle Ras Tafari Makonnen – Haile Selassie I (1892-1975), cesarza Etiopii (1930-1974), uznawanego przez rasta za ostatecznego mesjasza ludzkości opisanego w Apokalipsie. Częstymi tematami jest też temat biedy i opór wobec użycia przemocy ze strony rządu. Głównymi twórcami roots byli m.in.: Bob Marley, Burning Spear, Bunny Wailer, Peter Tosh, Jimmy Cliff, Lee Scratch Perry, Twinkle Brothers, Culture, Ijahman Levi. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Roots_reggae].

festiwalach muzyki folk w całej Europie, ale najgoręcej przyjmowani są w Polsce. Przyjaźń, już nie tylko czysto muzyczna, przyjęła oblicze prawdziwego braterstwa. Na oficjalnej stronie zespołu (www.trebunie.pl) czytamy o wspólnym występie na festiwalu rockowym w Jarocinie 20 lipca 2008 roku: „Przywitaliśmy w Jarocinie naszych braci z Jamajki – Twinkle Brothers! Po blisko dwóch latach od ostatniego spotkania znów odżyły muzyczne wspomnienia i niezapomniana atmosfera odmienności, która łączy. (...) Jamajczycy jak zwykle w świetnej formie i z nieodłącznym, szczerym uśmiechem na ustach.” Warto zwrócić uwagę na słowa mówiące o „odmienności, która łączy.” Pogląd o przeciwieństwach, które się przyciągają znajduje zatem odniesienie nie tylko do praw fizyki i związków dwojga osób, ale może dotyczyć także spotkań całych grup ludzi wywodzących się z odrębnych obszarów geograficznych i kulturowych. To jednak od samych uczestników i łączących ich wspólnych pasji zależy czy odmiennosc nie przerodzi się w obcość, czy – przeciwnie – zaowocuje duchem wspólnotowości i nową formą artystyczną powstałą w wyniku fuzji dwóch kultur.

Taką formę i medium zarazem stanowi tworzona i wykonywana wspólnie muzyka łącząca Trebuniów i Twinkles, która stwarza nowy obszar doznań i eksperymentów artystycznych. Innowacyjność przyjmująca postać eksperymentowania w sferze muzycznej i kulturalnej jest bliska obu grupom, o czym świadczy fakt podjęcia wspólnych poszukiwań muzycznych polegających na łączeniu starego z nowym. Warto przypomnieć, że Trebunie Tutki wchodzili w muzyczne kontakty z artystami rocka, techno i jazzu oraz z muzykami klasycznej orkiestry kameralnej. Nie bez powodu mówi się o nich jako twórcach Nowej Muzyki Góralskiej (Olszówka 2008, 33), gdyż, nie zmieniając nic w tradycyjnych melodiach, umieścili je w nowych kontekstach stylowych i nowoczesnych aranżacjach. Dzięki temu muzyka podhalańskich górali realizująca kanon muzyki góralskiej charakterystycznej dla Podhala zyskała nowe, nieoczekiwane brzmienia i odniesienia kulturowo-geograficzne i regionalne. Obok współpracy z Jamajczykami mają oni na koncie wspólne występy z kirgiską kapelą Ordo Sakhna i współpracę z londyńskim muzykiem i producentem Adrianem Sherwoodem. Z kolei Jamajczycy poddają swoją muzykę roots reggae, a także nagrania dokonane wspólnie z Trebuniami różnym modyfikacjom stylistycznym znanym pod nazwą dub⁴.

Ojczyzna i ojcowizna, czyli tożsamość regionalna, narodowa, etniczna i kulturowa razem

Teksty utworów na płytach nagranych wspólnie autorstwa liderów obu grup są poświęcone tym samym lub podobnym tematom, obecnym w muzyce folk-etno zarówno Jamajki, jak i polskiego Podhala, choć sposób ich ujęcia jest nieco inny. Mowa o takich uniwersalnych pojęciach i związanych z nimi wartościach, jak ojczyzna, dziedzictwo narodowe, wiara, wolność, honor. Posługując się nimi, zarówno Podhalanie, jak i muzycy reggae z Jamajki definiują swoją tożsamość⁵. Należy przy tym zaznaczyć, że w tekstach

⁴ Dub – technika przetwarzania nagrań muzycznych (głównie z gatunku reggae), eksponująca zwłaszcza sekcję rytmiczną (bębny, bas), powstała na Jamajce w latach siedemdziesiątych XX w. Obejmuje zarówno przetwarzanie muzyki na żywo (przez realizatorów dźwięku, tzw. dubmasterów), jak i nagrania studyjne. Technika dub skupia się na wybranym elemencie nagrania, który w wersji oryginalnej pozostaje na dalszym planie. Z reguły w nagraniu dub pomija się oryginalny wokół, czasem jest ono wykorzystywane jako podkład do toastingu. Współcześnie dub stał się też osobnym gatunkiem muzycznym, obejmującym głównie instrumentalne nagrania, oparte przede wszystkim na transowym brzmieniu basu i perkusji, wzmocnionym przez specjalne efekty [<http://pl.wikipedia.org/wiki/Dub>].

(Dokończenie na następnej stronie)

mówią własnym głosem, jak mówi Trebunia – od serca, a nie za pomocą wykreowanych podmiotów literackich. Przypatrzmy się składnikom, z których budowana jest owa tożsamość, ograniczając się do materiału płyty *Pieśni Chwały / Songs of Glory*.

Dla Trebuniów pojęcie ojczyzny łączy się ściśle z odniesieniem do związków pokrewieństwa w rodzinie. Ojczyzna jest identyfikowana z patriotyczną figurą Matki-Polski, ale równocześnie nierozzerwalnie wiąże się z pojęciem ojcowizny rozumianej jako mała regionalna ojczyzna, którą współtworzy gniazdo nad Dunajcem, Giewontowe skały, Małolącka Hola (dolina Małej Łąki) i Wielkie Turnie (utwory Nasza ojcowizna, Gniazdo nad Dunajcem i W Małej Łące). Taka wizja małej ojczyzny koreluje z szerszym widzeniem Polski – jako ojczyzny regionów, ugruntowanym w tradycji i kulturze ludowej, nieoczekiwanie bliskim polityce regionalnej Unii Europejskiej. Pojęcie ojczyzny u górali jest bardzo pojemne i obejmuje coraz szersze kręgi geograficzno-kulturowe. Od ojczyzny w skali lokalnej (Biały Dunajec z okolicami) bohater zbiorowy tej pieśni przechodzi do całego regionu podhalańskiego, a potem do innych, aby skonstatować, że „zwyciężyła Polska w nasyk sercak”, czyli identyfikuje się z innymi rodakami jako mieszkaniec wspólnej (narodowej) ojczyzny:

*Orawo i Śpisu – ciardasia krainy
Chebojciy z Podholem zadziwić równiny*

*Niek siy dziwi górom Pomorze, Mazowse
Niekze wyśpiywujom hymny Matce – Polsce*

*Niek w sercu i cynie Ojczyzna zwycięży
Niek miyłość siy staniy nolepsym z oręży*

*Niek siy zacudujom: Śląsk i Wielkopolska
Od Tater po Bałtyk – śleboda góralsko*

*Zwyciężyła Polska w nasyk sercak, cynie
Bedziy rosła w siyle i nigdy nie zginie*

Ojczyzna

Norman Grant w swoim podejściu do ojczyzny jest, podobnie jak jego rodacy, rozdwojony: obrazy rodzinnej Jamajki – oazy szczęśliwości – przeplatają się w jego tekstach ze wspomnieniem Afryki jako kraju przodków. Wydawać by się mogło, że dla niego jako osoby bywalej w świecie, a mieszkającej głównie na obczyźnie, w Londynie, kwestia tożsamości etnicznej, a tym bardziej kulturowej, nie stanowi większego problemu. Tak chyba jednak nie jest. W jednym z utworów zwraca się bowiem ku swoim korzeniom, ku rajskiej niemal krainie, którą utracił. Jeśli wierzyć słowom pieśni, jego rodzice pochodzą z gór leżących w środkowej części Jamajki – jest to jeszcze jeden wspólny punkt łączący go z polskimi góralami. Sentymentalne wycieczki do miejsc korzeni rodowych zastępują mu codzienne życie w opuszczonej ojczyźnie:

(Dokończenie z poprzedniej strony)

⁵ Klasyfikację i opis tożsamości przyjmuję za M. Szopskim, który spośród wielu tożsamości wyróżnia osiem ich podstawowych rodzajów: tożsamość płciową (*gender*), seksualną, grupy wiekowej, etniczną i rasową, religijną, klasową, narodową (obywatelską) oraz regionalną – tę ostatnią traktuje jako rodzaj tożsamości kulturowej (2005, 26-38).

*I'm going to the country
 Where my mama come from
 And I'm going to the mountain in the middle of the country
 So I take the minibus
 And we drive over the river
 At the foot of the hill you will find dis village
 Where my mama and my papa come from
 At the top of the mountain
 You can dig fi yam and casava
 And pick breadfruit and mango
 In this village near the mountain
 Near by the river and the sea
 You can pick fresh fruits and vegetable
 And eat fresh fish
 In the village where me mada and me fada come from*

I'm Going to the Country

U podhalańskich górali, którzy bardzo silnie odczuwają swoją tożsamość regionalną⁶, łączy się ona ściśle z poczuciem tożsamości narodowej i etnicznej, ale nadal zachowuje swój wyjątkowy status. Jego wyrazem jest troska o zachowanie tożsamości kulturowej Podhala podkreślanej przez odrębność stroju, obyczajaju, kuchni, architektury, mowy, piękno krajobrazu. Oto, w jaki sposób Krzysztof Trebnia wyraża swój zachwyty dla wytworów kuchni regionalnej:

*Hej, nie było i nie będzie
 Nad tyn moskolik grulany
 Ciepłom klusecke owsianom
 Zyntycke słodkom z kotlika
 Kie syrek juz odwarzony*

W Małej Łące

i oddaje hołd góralom – mistrzom budownictwa drewnianego, którzy w tatrzańskie przyrodzie szukają inspiracji:

*Jak starzy majstrowie
 Trza mieć w oczach miare
 Pozierać ku górom
 Dać naturze wiare
 Nopiekniejszo rzeźba
 Dachy krokwiowanie
 Te gonty i scyty
 Zachowoj nom Panie*

Mój Dom

Także Norman Grant opiewa budowę rodzinnego domu (*The Day I Build My House*), jednak jego położenie i architektura nie mają odniesień do kultury materialnej regionu, mimo że wiele budynków w Falmouth jest utrzymanych w charakterystycznym kolonialnym stylu, importowanym tu przez Anglików. Grant widocznie nie utożsamia się z brytyjskim dziedzictwem w zakresie kultury materialnej. Wybudowany własnymi

⁶ M. Szopski tak pisze o charakterze tożsamości regionalnej: Znana w Polsce tożsamość śląska czy góralska (podhalańska) jest wynikiem związków z tymi regionami (2005, 38).

siłami dom nie ma jakichś regionalnych wyróżników; to przede wszystkim spokojna przystań dla całej rodziny. Jego widok przynosi poczucie spokoju i radości, gdyż jest to miejsce gwarantujące osobistą wolność jego mieszkańcom, zgodnie z anglosaskim przysłowiem „my home is my castle”. Ojczyzna prywatna staje się w ten sposób jednym z wyznaczników tożsamości kulturowej o charakterze bardziej regionalnym (Podhalańczycy) lub bardziej etnicznym (Jamajczycy).

Gwara i slang, czyli zakorzenie w języku regionalnym

Język regionalny, czyli gwara podhalańska jest jeszcze jednym i to bardzo ważnym wyznacznikiem góralskiej tożsamości. Jamajczycy także mają taki konstytutywny składnik tożsamości etnicznej; jest to żargon określany jako *patois* lub *rasta english*. Jego bazę leksykalną stanowi język angielski, ale pomieszany z jednostkami zmodyfikowanymi na sposób jamajski, a także nasycony nowymi słowami, które brzmią jakby pochodziły z dialektów afrykańskich. Jest to, inaczej mówiąc, czarny angielski, ale w nieco innej wersji niż black english Afroamerykanów. Fakt, że pobrzmiwają w nim echa języka afrykańskich przodków, Norman Grant tłumaczy tak: I'm an african descendance (jestem afrykańskim potomkiem). Te słowa, wyrażone w *rasta english*, pochodzą z utworu o także slangowym tytule *Me Affi Hold on to Me Roots* (*Muszę być wierny swoim korzeniom*). Zdaniem Shirley Weber, użycie czarnego angielskiego, a za taki należy uznać język jamajski, jest „manifestem politycznym głoszącym, że czarni są potomkami mieszkańców Afryki, którzy pomimo niewoli nie oddali najważniejszej części siebie: swojego języka (2005, 542). Powołując się na książkę Janheinza Jahna „Muntu”, badaczka wskazuje na jedną z filozoficznych koncepcji kultury afrykańskiej tam przedstawioną, a wyrażającą przekonanie, że Muntu – ludzie są obdarzeni Nommo – magiczną mocą słowa. Ci, którzy umieją ją wykorzystać, używając pełnego inwencji i rytmu barwnego, żywego języka, potrafią motywować swoich słuchaczy do czynu, wyrażając ich potrzeby i aspiracje. Wspólny kod jednoczy jego użytkowników i buduje status społeczny grupy, która się nim posługuje. Jest też świadectwem dążenia do zachowania własnej kultury i stylu życia. Stanowi obronę przed indoktrynacją, jaką stosuje biała kultura Ameryki. Z tych powodów Afroamerykanie darzą swój język wielkim szacunkiem (2005, 537-42). Nie ulega wątpliwości, że podobny stosunek do swego języka – w jego odmianach regionalnych – mają Jamajczycy⁷.

Tu znowu następuje zbieżność. Krzysztof Trebunia traktuje gwarę podhalańską, wyróżniającą jej użytkowników nie tylko spośród innych osób mówiących gwarami, ale i wszystkich Polaków, jako najwyższą wartość. Podkreśla jej prostotę, wyjątkowość, archaiczność, muzyczność i poetyckość. Zaleca ją pielęgnować i szerzyć jako źródło i gwaranta wolności górali. Nie dopuszcza jednak swobodnych modyfikacji, które powodują, że staje się ona dziwnym interdialektem, dającym jedynie wyobrażenie prawdziwej gwary, a wykorzystywanym nieudolnie lub schematycznie w mediach i reklamie⁸:

⁷ Obfitą prezentację czarnego języka jamajskiego, jak go nazywa autor, zawiera przekładowy *Hip-Hop. Słownik angielsko-polski* Piotra Ratajczaka. Zasadniczą zawartość tego wydawnictwa stanowi słownictwo języka czarnej Ameryki używanego przez raperów amerykańskich (zob. *Wstęp*, s. 7 i n.).

⁸ K. Sikora udowadnia, że używana w mediach gwara zachowuje dość odległy i luźny związek z mową Podhala, a dla stworzenia efektu „góralskości” mowy sięga się po repertuar cech typowych, a przy tym wyraziście podkreślających odrębność chłopskiej mowy w stosunku do polszczyzny standardowej (2005, 261).

*Hej, gwaro moja staro
Hej, gwaro moja downo
Hej, choć-jeś se chudobno
Hej, ale wse śleobodno*

*Hej, gwaro moja gwaro
Hej, podhalańsko mowo
Hej, trza cie pielęgnować
Hej, i tworzyć na nowo*

*Hej, tyś mi jest poezjom
Hej, Staropolskom! Downom!
Hej, przy góralskiej gwarze
Hej, syćkie wierse blednom*

*Hej, płynie nasa gwara
Hej, jako by muzyka
Hej, przyńdzies na kraj świata
Hej, ni ma takiej nika*

Gwara

Tożsamość religijna polskich górali i Jamajczyków

Artystów obu grup jednoczy także wiara w tego samego Boga. „Ich Jah rastafari i nosz Ponbócek to przecież wspólny Bóg” – mówił Krzysztof Trebunia w wywiadzie dla III Programu Polskiego Radia (2008). W taki sposób starotestamentowy Bóg Jah- we łączy odległe kultury pomimo różnic, jakie zachodzą między rastafarianizmem a katolicyzmem, zarówno w samej doktrynie, jak i w obrzędach wiary. Wyróżnikiem religijności, zarówno Jamajczyków, jak i podhalańskich górali jest wyrażanie wiary w powiązaniu z muzyką regionu. Przy tej okazji warto przypomnieć niezwykle dialog muzyczno-religijny, jaki został nawiązany podczas jednego ze spotkań Jana Pawła II z górnikami. Papież inicjował śpiewanie kolęd, a oni odpowiadali mu śpiewaną gwara, przy czym niektóre zwrotki sprawiały wrażenie improwizowanych. Wyrażanie uczuć religijnych za pomocą pieśni o proveniencji czysto ludowej i etnicznej to tradycja sięgająca w Polsce wieków średnich. Na Jamajce muzyka roots reggae, podobnie jak wspólne palenie marihuany, stanowi nieodłączną część świętego obrzędu rastafarian, którego celem jest wyrażenie czci Bogu Jah:

*Z Bogem, z Bogem, syćko z Bogem
I do proga, i za progem*

*Starzy ludzie gwarzyli
Z Bogem kozdo sprawa
Cy to smutek, robota
Cy dobro zabawa*

*Z Bogem nom ostawojcicy
I rusojcicy w droge
W kozdziućkiej zycio chwili
Zawse z Panem Bogem*

Z Bogiem

*Go with Jah wherever you go
Me say walk with Jah
Whatever you do
Do it with Jah*

*A long time me ah tell dem say me go with Jah
A long time me ah tell dem say me walk with Jah
Walk with Jah
When you walk you must walk with Jah
By your side (...)*

Go with Jah

Jest jeszcze jeden element religino-kulturowy, który łączy obie strony dialogu. To kolory ruchu rastafari – wywiedzione z etiopskich barw narodowych: zielony, czerwony i żółty (złoty). Ich symboliczne znaczenia są podobne tak w na Podhalu, jak i na Jamajce. Obaj liderzy dostrzegają w nich kolory życia: zielony oznacza naturę i młodość, żółty – życiodajne słońce, a czerwony – miłość oraz przelaną w słusznej sprawie krew. Jedną z nielicznych różnic polega na tym, że Jamajczyk mówi częściej o kolorze złotym niż o żółtym. Wiąże się to z faktem, że w mitologii rastafarian „złoty jest wyrazem nadziei na przyszłe bogactwo Afryki, oznacza także złoto zrabowane przez kolonistów”⁹. Z kolei kolor zielony kojarzą oni ze świętym zieleń, czyli marihuaną, ale Norman Grant o takim odniesieniu milczy, podobnie jak o asocjacji zieleni z obrazem Afryki jako łąki pokoju:

*Wartko sie zmieniajom
Różne zycio pory
Niech i wos prowadzą
Nase trzy kolory*

*Zieleń – to Natura
Młodość co nos ciesy
Serce uspokajo
Nadzieje przyniesiy*

*Zółtym pochnie zboze
Słonecko na niebie
Syćkim daje wiare
Kie ozloco Ziemie*

*Cyrwień znacy miłość
Co jest nomocniejso
Ze syćkich kolorów
– Serca rytm przyśpieso*

Zielony, żółty, czerwony

*Heights gold and green
Is in the colours of the rainbow
It's the colours of life
Red is for the blood
Yellow is for the sunshine*

⁹ www.mojageneracja.pl

*Green is for nature
Red is for the love and the blood that we shed
Gold is for the sunshine
Heights gold and green
Is in the colours of the rainbow
The colours of life*

Colours of Life

Elementem różniącym jest także kult świętych, obecny w religii rzymsko-katolickiej (*Święci z Poronina*¹⁰). W ruchu rastafari, opierającym się na jednej z wersji Starego Testamentu i na innych wierzeniach, zamiast niego pojawiła się wiara we wcielenia (awatary) boga Jah takie, jak Mojżesz, Eliasz, Jezus i etiopski cesarz Hajle Selassie I (Ras Tafari). Ten ostatni uznawany jest za prawdziwego Mesjasza, który ma po swym zmartwychwstaniu poprowadzić lud boży do Ziemi Obiecanej. W utworze *King Lion* pojawia się modlitwa do jednego z głównych symboli rastafari – Lwa Judy, którego nieustraszoną odnosi się do świętej osoby Ras Tafarięgo, ale niektórzy wyznawcy tej religii łączą go z osobą samego Jah.

Stosunek do tradycji narodowej i regionalnej

Nie ulega wątpliwości, że mimo tych podobieństw kulturowe oblicza jamajszczyzny i góralszczyzny są różne, a zderzenie tak odległych od siebie kultur, choć zbliżających się powoli do siebie w procesie potęgującej się globalizacji, stanowiło na początku szok kulturowy dla obu stron tak, jak szokiem dla Jamajczyków okazała się ponadto surowa polska zima na Podhalu i kilkumetrowe zasy, w których tarzał się Norman Grant – charzmatyczny lider Twinkle Brothers i jego ciemnoskórzy towarzysze z zespołu. Krzysztof Trebunia nazywa to, co łączy góralską z Jamajczykami wspólnotą ponad podziałami. Powstaje ona w procesie twórczym dzięki sztuce wspólnej i wzajemnie się inspirującej kreacji: „Uzupełniamy się: my ciągniemy górą do przodu, oni hamują dołem, oni zaczynają, my wkomponowujemy nasze melodie – mówił Krzysztof we wspomnianym wywiadzie – chodzi o złapanie vibe'ów, tej wspólnej energii. Wzajemne uzupełnianie i dostosowanie się oznacza poszanowanie dla różnic w podejściu do muzycznej materii, a następnie ich wykorzystanie. Wszystko takie wielopłaszczyznowe: dla nas najważniejsza jest melodia – twierdzi Krzysztof – dla nich rytm.

Krytyk muzyczny Łukasz Iwasiński, recenzent płyty *Pieśni Chwały*, tłumaczy powodzenie wspólnego projektu inaczej – na płaszczyźnie psychologii odbioru: „Album brzmi zaskakująco świeżo. Biję z niego jasna energia i pełen pogody nastrój. Po raz kolejny nie możemy oprzeć się wrażeniu, że muzyka zakorzeniona w ludowym dziedzictwie, niezależnie od kultury, z jakiej się wywodzi, choć oparta na różnych skalach i estetycznie odmienna, wyraża te same ludzkie potrzeby, emocje. Inaczej nie mogłaby współistnieć tak harmonijnie. Co prawda, ani Twinkle Brothers, ani Trebunie Tutki nie odwołują się do swej tradycji w czystej formie. Obok muzyki z Podhala i reggae oraz dubu artyści przemycają elementy innych stylów. Jednak w żaden sposób nie umniejsza to ich autentyczności. Bo w dźwiękach zawartych na płycie zaklęty jest prawdziwie ludowy duch. Nie ma tanich chwytów, wymuszonych gestów, podejrzanych stylizacji kokietujących złąkioną «famiijnego» bądź «biesiadnego» folku publikę. Umiłowanie i głęboka znajomość swego dziedzictwa, a zarazem otwartość oraz szczerść i naturalność kreacji – wszystko to musiało zaowocować muzyką ujmującą spontaniczną i ze wszech miar szlachetną.”¹⁰

¹⁰ www.polskieradio.pl/artukul62156.html

Porozumienie na płaszczyźnie artystycznej i psychologicznej okazuje się zatem naj-silniejszym ogniwem więzi łączącej obie strony, a zarazem nowym doświadczeniem, które otwiera przed jego uczestnikami perspektywy rozwoju. Aby jednak było możliwe i mogło zaowocować, nieodzowna jest praca, podjęcie wspólnego trudu. To miał zapewne na myśli Krzysztof Trebunia, mówiąc w audycji radiowej, że Norman Grant to mistrz pracy. W innym wywiadzie lider grupy Trebunie Tutki nadrzędną rolę w tym międzykulturowym dialogu przyznaje wspólnemu muzykowaniu podczas koncertów: „Wspólne granie jest ważniejsze niż słowa, niż porozumiewanie się w języku angielskim czy francuskim (...). To muzykowanie dało nam możliwość złapania takiej nici porozumienia, która rzeczywiście przetrwała te lata. Wiele wspólnych płyt, koncertów, sukcesy tych płyt w krajach zachodniej Europy, które dały nam okno na świat, dały możliwość prezentowania muzyki polskich górali w nowoczesny sposób na festiwalach muzyki świata w całej Europie, również w Stanach Zjednoczonych i Japonii.”¹¹

Wspólny język, niekoniecznie ten zwerbalizowany, umożliwiający komunikację międzykulturową jest nieodzowny w środowiskach ludzi wywodzących się z różnych kultur etnicznych. W przypadku Polaków i Jamajczyków muzyka obok funkcji artystycznej pełni także rolę medium komunikacyjnego. Ułatwieniem w procesie komunikacji jest kompresja przestrzeni (Mikułowski 2006, 45), która w przypadku obu zespołów dokonuje się nie tylko dzięki wykorzystaniu internetu, ale przede wszystkim wskutek częstych kontaktów bezpośrednich. Twinkle Brothers mieszkają przez większą część roku w Londynie, a stąd do Krakowa to tylko kilka godzin lotu samolotem. To sprzyja częstym kontaktom (wspólne występy w sierpniu w 2009 roku w Zakopanem i w Sosnowcu, a rok wcześniej w Poznaniu, Ostrowie Wielkopolskim i Lublinie).

Należy podkreślić jednoczącą wysiłki muzyków z obu stron rolę formy pieśni. Jest to pieśń o proveniencji czysto ludowej, regionalnej, ale przekazana w nowoczesnej oprawie brzmieniowej. Krzysztof zasypiał przy zbójnickich balladach (Olszówka 2008, 11), nic dziwnego, że w jego pieśniach zbójnicy tańczą i grają na góralskich instrumentach (*Zbójnicy z obrazów*), a juhas, pasąc owce, śpiewa swojej dziewczynie tęskliwie (*Śpiewka juhasa*). Muzyka reggae też ze swojej natury i pochodzenia ma bogaty wymiar kulturowy – łączy pierwiastki muzyki tanecznej z różnych stron świata: calypso, bluesa, mento, rytmy afrykańskie, indyjskie raga, soca, ju-ju, salsę, muzykę Indian południowo-amerykańskich, ska, rumbę, cumina-burru, sambę i inne. Zawiera rozległe nuty pieśni, których bohaterami są afrykańscy przodkowie Jamajczyków zmagający się w swej historii z różnymi formami przemocy.

Opowieści o afrykańskiej tradycji i kulturze regionalnej stanowią główny wątek pieśni reggae, które tak, jak podhalańskie śpiewki nie tylko zawierają przesłanie wolności, godności i dumy ludu, ale są nimi wręcz przesiąknięte. Wolność jest wartością nadrzędną dla obu stron, co wiąże się z podobieństwami historii obu narodów. Jamajka przez ponad 300 lat, aż do 1962 roku, była kolonią brytyjską, Polska w tym czasie wielokrotnie i na długie lata traciła wolność i na krótko ją odzyskiwała, ale nawet, gdy nominalnie ją miała (okres PRL-u), to przecież tkwiła w totalistycznym zniewoleniu aż do 1989 roku. Dla górali honorna śleboła ma jednak także nieco inne znaczenie – nacisk położony jest na osobistą wolność gwarantowaną przez grupę etniczną usytuowaną regionalnie („ślebołne życie pod skólnym dumnym Giewontem” – utwór *W Małej Łące*), na niezależność wobec kogokolwiek zwłaszcza władzy. Jamajczycy widzą wolność przede wszystkim jako wartość uniwersalną, pożądaną przez naród wyzwalający się z niewoli innych narodów. Idea sprawiedliwości społecznej traktowana jest

¹¹ www.infomuzyka.pl

przez obie strony bardzo podobnie: Robin Hood jest dla Jamajczyków tak, jak Janosik dla górali uosobieniem walki o sprawiedliwość i równość społeczną (*Outlaw*). Motyw harnasi-zbójników – obrońców góralskiej wolności i strażników społecznej sprawiedliwości – przeplata się w twórczości Trebuniów z obrazami spokojnej pracy zniwiarzy i drwali (*Zbójnicy z obrazów, Czas żniw*).

Podsumowanie

Znawca góralszczyzny Stanisław A. Hodorowicz tłumaczy, w jaki sposób składniki góralskiej tożsamości łączą się ze sobą i wzajemnie motywują: „Wiara kazuje rzetelnemu górolowi godnie w życiu wybiierać. To tyz koze Boga sie trzymać. (...) Ode wiary ino krocek ku ślebodzie. To drugo przywilyjo ftoro góralskość znacy. Nie dziwota, bo przecie wiara stoi miełościom, ta zaś rodzi ślebodę. Obie som sporzone. Sporzone i bez to, co śleboda (...) mo tyz przecie i boskie znomie. (...) Góralskość ślebody stoi na wancie rodnyj Skalnicy.” Genius i gratia loci gór zawierają się w ich mocy i pięknie, w tym, że uczą pokory i odwagi. To one zrodziły śpiew, muzykę, taniec i góralski obyczaj. Oprócz tego, jak słusznie zauważa Hodorowicz: „Ta góralsko ojcowizna miyrzono nie ino skibom. To przecie tyz i korzynie obycaju.” Zatem, jego zdaniem, na tożsamość polskich, bo nie tylko podhalańskich, górali składają się cztery elementy. To one, czyli „góralskość we wierze, ślebodzie, ku dziedzinie i korzynom dajom potrzebe cucio włosnego «Jo». Jo syn, jo dziywka tyj dziedziny. One rodzom tyz wóle takowego bycio, by sie we zyciu nie zatracić, nie trzonść, byle cemu i byle komu odpór stawić” (2005, 12-14). Jak widać, zakorzenienie w regionie w wymiarze etnicznym, geograficznym i kulturowym stanowi jeden z najważniejszych wyznaczników tożsamości regionalnej i osobistej górali podhalańskich.

Międzykulturowy i międzyregionalny dialog oraz braterska przyjaźń Twinkle Brothers i Trebuniów Tutków są oparte na podobnym podejściu do kwestii tożsamościowych i rozumienia treści regionalnych w kulturze. Konstytutywne składniki tożsamości zarówno Podhalańczyków, jak i Jamajczyków są, jak zostało wcześniej wykazane, następujące: ojczyzna (mała – regionalna i duża – cały kraj ojczysty), język regionalny, wyznawana na swój własny, lokalny sposób wiara i tradycje kulturowe związane z regionem (muzyka, architektura, folklor, obyczaje, postrzeganie przyrody, symbolika barw, idee wolności i braterstwa). Spośród nich najsilniejsze okazuje się wspólne podejście do muzyki o źródłach ludowych i regionalnych zarazem. Pieśń (góraliska i reggae) okazuje się uniwersalnym artystycznym nośnikiem podstawowych wartości, których akceptacja zbliża obie strony ku sobie, tworząc wspólną przestrzeń kulturową, która funkcjonuje z zachowaniem istniejących różnic. Rzecz jasna, nie doszłoby do tak głębokiego porozumienia, gdyby nie wzajemne zaakceptowanie tożsamości każdej ze stron (Pogrebin 2005, 516) i policentryczne nastawienie artystów. Taka postawa zakłada szacunek dla innej rasy i narodu, akceptację dla odmienności kulturowej i etniczno-regionalnej, która staje się fascynująca. Twinkle Brothers i Trebunie Tutki stawiają mosty zamiast murów ponad wszelkimi uprzedzeniami wobec obcych i niezrozumieniem tego, co odmienne. Oni i im podobni artyści sprawiają, że nie tylko Polska i Europa, ale i cały świat stają się powoli ojczyznami regionów.

Bibliografia:

- Hodorowicz Stanisław A., Góralstwo Górali, [w:] Góry i góralstwo w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego, pod red. M. Madejowej, A. Mlekodaj i K. Sikory, Nowy Targ 2005.
- Mikułowski Pomorski Jerzy, Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym, Kraków 2006.
- Olszówka Mirek, K., Trebunie Tutki & Twinkle Brothers, Songs of Glory / Pieśni Chwały, Warszawa 2008, (wstęp do wydawnictwa płytowego, z którego zaczerpnięte zostały teksty wszystkich utworów wykorzystane w tym artykule).
- Pogrebin Letty C., Tacy sami a różni: przekraczając bariery koloru skóry, kultur, orientacji seksualnej, niepełnosprawności i wieku, [w:] Mosty zamiast murów, pod red. J. Stewarta, Warszawa 2005.
- Sikora Kazimierz, Interdialekt góralski w mediach i reklamie, [w:] Góry i góralstwo w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego, pod red. M. Madejowej, A. Mlekodaj i K. Sikory, Nowy Targ 2005.
- Szopski Marek, Komunikowanie międzykulturowe, Warszawa 2005.
- Tischner Józef, Historia filozofii po góralsku, Kraków 2007.
- Trebunia-Tutka Krzysztof, wywiad dla III programu Polskiego Radia nadany w dniu 19.12.2008 r.
- Trebunia-Tutka Krzysztof, wypowiedź dla portalu internetowego www.infomuzyka.pl, 2009.
- Weber Shirley N., Potrzeba istnienia: socjokulturowe znaczenie czarnego angielskiego, [w:] Mosty zamiast murów, pod red. J. Stewarta, Warszawa 2005.
- www.infomuzyka.pl.
- www.mojageneracja.pl.
- www.pl.wikipedia.org.
- www.polskieradio.pl/artukul62156.html.
- www.trebunie.pl.

Grzegorz Pańkowski

Konstanty Siergiejewicz Stanisławski i metoda gry aktora jurodiwego

*Idiotów nie wpuszczają do
Media Marktów
Po telewizor do kuchni
I choć tysiąc zna języków
(z muchą ostatnio o pogodzie gadał)*

*Papieżem nie został
Nieradko widzi smoka
Walczy z wiatrakami
Teraz gdy rozgwieżdżone niebo
A wiem, że nieźle kurde chłopak, tańczy*

*Żałuję
Że nie zaproszono go do Tańca z Gwiazdami*

*Dobrze być idiotą
Tylko chwilami
Razem z innymi
Idiotami
Aktorami?*

Tantum Verde

Styl gry aktorskiej zmieniał się przez wieki, zawsze jednak ścierały się dwie tendencje – utożsamiania aktora z postacią lub dystansu wobec postaci. Problem ten został poważnie potraktowany przez reformatorów teatru, którzy rozumieli grę aktorską nie jako „udawanie”, lecz jako przeżywanie.

Stanisławski długo eksperymentował nad nowym „systemem”, który oparł na dążeniu do osiągnięcia prawdy emocjonalnej. Walczył o realizm, liczyło się dla niego zespolenie ducha z ciałem, które ma doprowadzić do takiego samopoczucia, w którym „sama natura ludzka wywołuje podświadomy proces twórczy”. Nobilitował aktora, twierdząc, iż jego natura jest „ekspansywna, czuła i wrażliwa na wszystko, co piękne, wzniosłe, wzruszające, co jest interesujące, wesołe, śmieszne, straszne, tragiczne – słowem na wszystko żywe, naturalne, co się kryje w roli, co porывa wyobraźnię”. Wykreowanie postaci scenicznej jest zaś tożsamy z wydaniem na świat nowego żyjącego człowieka. Ażeby ten akt się udał, aktor musi usilnie starać się zrozumieć postać, w którą ma się wcielić. Odtworzyć sobie cały jej życiorys oraz przeanalizować, jaki miał on wpływ na zachowanie i poglądy postaci. Aby przekonująco wyrazić jej uczucia, powinien przypomnieć sobie własne analogiczne doświadczenia oraz towarzyszące im emocje. Doświadczenia mogły być zarówno rzeczywistymi zdarzeniami z życia aktora, jak i wiedzą nabytą z książek lub obserwacji świata. Michaił Czechow

w swojej książce o technice aktora opisał on tzw. „gesty psychologiczne”, które dają aktorowi pracującemu nad rolą dobiera do niej najodpowiedniejszy gest, metaforycznie opisujący daną postać. Są to, np. odpychanie, przyciąganie czy zamknięcie. Dzięki tym fizycznym działaniom dokonuje się swoista transformacja w duszy aktora. Wszystkie działania zatem często improwizowane zmierzają do przeżycia autentycznego i urzeczywistnienia postaci. A nikt dotąd tak pięknie nie urzeczywistniał jak jurodiwy!

Wydaje mi się bowiem, że Bóg nas, apostołów, wyznaczył jako ostatnich, jakby na śmierć skazanych. Staliśmy się, bowiem widowiskiem światu, aniołom i ludziom; my głupi dla Chrystusa, wy mądrzy w Chrystusie, my niemocni, wy mocni, wy doznajecie szacunku, my wzgardy. Aż do tej chwili łakniemy i cierpimy pragnienie, brak nam odzieży, jesteśmy policzkowani i skazani na tułaczkę, i utrudzeni pracą rąk własnych. Błogosławimy, gdy nas zlorzczą, znosimy, gdy nas prześladują; dobrym słowem odpowiadamy, gdy nas spotwarzają. Staliśmy się jakby śmieciem tego świata i odrazą dla wszystkich aż do tej chwili. (1 Kor 4,9-13)

Pierwszy List św. Pawła do Koryntian stanowi niejako skryptyrystyczną podstawę zjawiska jurodiwego w Rosji. Kontekst ewangeliczny nadał jurodstwu znaczenie „głupoty” skrywającej „prawdziwą mądrość Bożą”; „głupoty” rozmyślnie udawanej, aby demaskować i w konsekwencji skompromitować pozorną „mądrość ludzką”. W tym znaczeniu pojawia się ono w staroruskich przekładach Ewangelii oraz w najstarszych tłumaczeniach żywotów greckich świętych (XI-XII wiek).

Żaden jednakże z jurodiwych nie uchodził i nie śmiał uchodzić za apostoła ani nawet za jego naśladowcę. Głoszenie „dobrej nowiny” nie było celem ani zadaniem świętych szaleńców, jurodstwo nie miało bowiem żadnej podstawy „teoretycznej” w sensie ścisłym – nie stanowiło realizacji czy reprezentacji jakiegoś założonego modelu świętości.

W opisach zawsze przejawia się stereotypowa figura sugerująca dziwaczne rozdwojenie. „We dnie bowiem jako jurodiwy chodził, w nocy zaś bez snu przebywał i modlił się nieustannie do Pana Boga. Nazajutrz zaś znowu na cały dzień wychodził na ulice miasta i w sprośności przebywał”. Wygląda więc na to, że postać jurodiwego jest na dworze rozszczepiona. Że inaczej jurodiwy pokazuje się „za dnia”, kiedy pośród tłumu i w gwarze, na ulicach i placach miasta, zachodząc już to między stragany, już do cerkwi; inaczej zaś „nocą”, kiedy pogrążony w samotnej modlitwie, z dala od ludzkich oczu.

Jurodiwy jest zjawiskiem specyficznie rosyjskim, ale jak aktor, artysta wyjazdowy przechodzi skądinąd, najczęściej przebywa z zachodnich krajów, z języka łacińskiego, z ziemi niemieckiej, Urodził się i wychował wśród sławnych i bogatych, jak mówią, „z rodu był mistrzowskiego. I znieawidziwszy wstrętą Bogu ojcowską wiarę łacińską, pokochał prawdziwą naszą wiarę chrześcijańską, prawosławną”. Pielgrzymowanie jurodiwego z zachodu na wschód oznacza wschodzenie, które nie zna „swojskości” i „tutejszości” jako kresu wędrówki. Nie zazna zaspokojenia w przystani bycia u siebie. Nigdy nie czuje się u siebie, choć zwykle wiąże się go z pewnym konkretnym miejscem. Przykuwa się go do miejsca nazwą miasta albo przydomkiem najczęściej tam, gdzie odniósł pierwszy publiczny sukces swojej sztuki. Jurodiwy równie nagle pojawia się w jakimś miejscu, jak i dążąc do wypełnienia całości zamierzonego tournée, znika. Nie wiadomo, gdzie. Wiadomo, że gdzie indziej. Nowogród Wielki Rostów Wielki, od XVI w. Moskwa, to miejsca, z którymi wiąże się najsłynniejszych jurodiwych. Wiele w ich karierach ucieczek, oddaleń, odosobnień, ekskursów, tranzytów. Niemożliwość przypisania jurodiwemu „miejsca stałego zameldowania” zsynchronizowana jest z jego osobliwymi przygodami z czasem, biologicznym oraz historycznym.

Zresztą błazen – szaleniec – głupiec, nierzadko odwracający role, stale towarzyszy

ludzkości. Przybiera różne postacie, pełni w jednym czasie, w jednym miejscu różne funkcje i gra różne role, budząc uczucie oscylujące między lękiem a śmiechem, między grozą a żywiołową radością. Bywa pełnym zręczności aktorem lub odrażającym kaleką, bezmyślnym tępakiem lub ciętym spryciarzem, durniem i filozofem.

Pierwszą historyczną wzmiankę o postaci powiedzmy „błaznującej” była informacja, że na dworze faraona Pepi I przebywał błazen, Pigmej, który tańczył taniec boga i z którym faraon się identyfikował. Szpetna i dziwna figura w magicznym akcie tańca, który zawsze był środkiem transformacji, ekstazą prowadzącą do przekształcenia się w boga lub demona, tańcząc w imieniu faraona taniec Ozyrysa, stawała się bogiem zarazem personifikacją króla i odwróceniem postaci króla. Ta najstarsza relacja o istnieniu dworskiego błazna rozpoczyna długi cykl znanych nam podobnych postaci. Odtąd przez kilka tysięcy lat postacie różnych monstrów, karłów, kalek, a także zwykłych frantów przewijać się będą przez dwory królów i możnych, dziwiąc, przerażając i śmiejąc swym wyglądem, korzystając z przywileju swobodnego zachowania i swobodnego wypowiedzania się, otrzymując nieraz na ironię tytuły i przydomki królewskie.

Istotnym rodzajem innego autentycznego błazna pozostającego w swym zachowaniu był zawodowy wesolek, aktor grający komedie i satyry, z ogoloną głową, noszący w ręce kij, wywodzący się z drewnianego miecza komicznych aktorów, skrócony potem i uzupełniony symboliczną postacią rzeźbionego błaznka. Jego rolą było świadome aktorstwo i był on zarazem postacią najmniej tragiczną. Coś jakby dzisiejsze gwiazdy serialowe korzystające z powierzchownego udawania, a nie igrania z żywiołem warsztatowym.

Jednak z uwagi na przedmiot rozważań, czyli bieguny: idiota – święty oraz udawanie – przeżywanie. Święty idiota zarazem tworzy, według mnie, pierwsze aktorstwo psychologiczne. Staje się również podstawą i inspiracją dla Stanisławskiego w tworzeniu tak ważnej i przełomowej systemowej metody gry aktorskiej. Przygotowanie do roli, umiejętność improwizacji i realistycznego przedstawiania emocji mogło stać się kanwą do powstania współczesnej i obowiązującej metody gry aktorskiej. Konstanty, Sergiejewicz Stanisławski, jak brzmiał pseudonim twórcy metody, reformatora teatru, chociaż już w czasach unicestwienia „bożych szaleńców” i tworzenia świeckiej religii był przepelniony ziemskim szaleństwem ruskiej ziemi, która to również jurodiwego pochowała, ale najpierw stworzyła.

Po wiekach to, co specjalizuje teatr rosyjski, to przede wszystkim obserwacja człowieka. Doszedł w tym do mistrzostwa, zarówno, jeśli chodzi o sztukę aktorską, jak i realistyczny dramat sceniczny.

Równie „natchnionego” twórcę Stanisławski chciał widzieć na scenie, wierzył, że są na to sposoby, w tym celu zaczął tworzyć swój słynny „system”, który był badaniem praw aktorskiego procesu twórczego. Stworzył podwaliny metody, przy pomocy, której artysta uzyskuje umiejętność wielokrotnego ponawiania na scenie aktu twórczego. Zresztą prawie wszystko, co w pierwszej połowie XX wieku było ważne w teatrze rosyjskim, kręciło się wokół Stanisławskiego albo w mniej lub bardziej bezpośredni sposób pochodziło od niego. Pisarze, których przyciągał do MchATu: Czechow, Gorki, Andrzejew, Błok, Bułhakow. Reżyserzy, dla których był nie tylko mistrzem: Meyerhold, Wachtangow, Michaił Czechow. A nade wszystko – wielka idea poszukiwań teatralnych, która sprawiła, że Rosja na długie lata stała się bardzo ważnym ośrodkiem światowego teatru. To, co pozostaje do dzisiaj aktualne i nadal żywe, to gra aktorska – jej metoda.

Również nasz Jerzy Grotowski, często nazywamy prorokiem światowego teatru poszukującego przyznawał się zawsze z naciskiem do bliskich związków ze Stanisławskim.

„Zacząłem tam – powtarzał – gdzie Stanisławski skończył”. Oczywiście nie o estetykę w tym wypadku chodziło, o sposób robienia przedstawień, ale o wiedzę o naturze sztuki aktorskiej, o wiedzę o człowieku. Wychodząc od przetworzonej metody Stanisławskiego, pracowano tu nad ekstatycznym aktorstwem, które w akcie całkowitym ujawnia podstawowe, archetypiczne motywy ludzkich działań.

Po tym, jak zespół zakończył teatralną fazę swojej działalności, realizując projekty zbiorowych działań, realizując hasła kultury czynnej i międzyosobowego święta oraz wezwanie, aby być, jakim się jest, przystąpiono do realizacji teatru źródeł, kontynuowanego później przez J. Grotowskiego po rozwiązaniu Laboratorium w 1984. Często realizować programy, które zmierzały do odsłonięcia uniwersalnych korzeni teatralności i stworzenia powszechnego alfabetu ludzkich zachowań i technik operowania ciałem; stały się jednym z najciekawszych przejawów interkulturalizmu, którego jednym z ośrodków stał się założony przez ucznia J. Grotowskiego – E. Barbę Odin Teater (Holstebro, Dania, 1964), który prócz rzadkich przedstawień poświęcił się pracy badawczej w zakresie antropologii teatru. Innym ośrodkiem są polskie Gardzienice założone w roku 1978 przez Włodzimierza Staniewskiego (spektakle: *Żywoł protopopa Awwakuma*, 1983; *Carami Burana*, 1990; *Metamorfozy*, 1997). Głośnymi wydarzeniami stały się podróże Piotra Brooka (1972-1973).

I tak można przypisywać kontynuacje i inspiracje twórcom na całym świecie aż do dnia dzisiejszego.

Geniusz metody Stanisławskiego przejawia się przede wszystkim w tym, że opierała się ona na czerpaniu ze świadomości aktora. Opisał on drogę, którą należy iść, aby osiągnąć umiejętność zespolenia się z postacią.

Metoda zakładała m.in., iż pracę twórczą należy zaczynać od rozluźnienia, mimo że twierdził, iż „aktor, tak jak żołnierz, potrzebuje żelaznej dyscypliny”. Wtedy, gdy zbyt się wysiła, „dobrze jest dopuścić nawet niedbałość, lżejsze traktowanie czynności. Jest to odtrutka na nadmierne napięcie, wysiłek i nagrywanie”. Do teatru zawsze należy zawsze przychodzić w „stanie przetwórczym” – pogodnym, przyjaznym i gotowym do pracy. Stanisławski podkreślał, że powinno się „kochać sztukę w sobie, a nie siebie w sztuce”. Wyszczególnił i opisał trzy elementy procesu w tworzeniu roli i walce z zahamowaniami wewnętrznymi: napięcie, zwolnienie i usprawiedliwienie.

Ważne jest postawienie sobie głównego zadania, które pochłania i łączy ze sobą szereg mniejszych. Ma ono przygotować odpowiedni grunt w psychice aktora na pojawienie się natchnienia. Stanie się to jednak tylko wtedy, kiedy wszystkie twórcze czynności wykonywane będą aż do statecznych granic – technika „ja jestem”. Katalizatorem tego procesu często staje się nieoczekiwana improwizacja, moment autentycznej prawdy (np. przewrócenie się krzesła). Są to tzw. „małe prawdy, małe momenty przeświadczenia”, które pomagają uruchomić w aktorze prawdziwe emocje. Źle, jeśli w przedstawieniu dominują pierwiastki rozumowe. Zadanie ma być wyrażone poprzez środki artystyczne, nie sztampowe i stereotypowe, ale do każdej tworzonej postaci, odkrywane na nowo. Sztuka nie polega na tym, ażeby wygłaszać tekst roli, ponieważ, gdyby tak było, widz równie dobrze mógłby tylko czytywać dramaty, a nie je oglądać. „nurt roli toczy się w podtekście”. Aby tak się stało, aktor podczas pracy powinien wciąż zadawać sobie pytania: kto? Kiedy? Gdzie? Dlaczego? Po co? Jak? Pytania te „wymuszają pracę wyobraźni, która z okoliczności zewnętrznych ułożyć ma kompletny obraz wyimaginowanego życia. Każdy szczegół domaga się uzasadnienia, kolejnego zestawu pytań, kolejnych obrazów. Ruchomych obrazów płynących jak na taśmie filmowej. Nie ma chwili wytchnienia. Nawet skupienie nie prowadzi do biernej kontemplacji – jest zawsze aktywne. W ten sposób na drodze do źródeł twórczości

zostaje wzniesiony nieustannie rozrastający się labirynt rojeń. Bez wyjścia. Jego ukrytą – ostatecznie jednak najważniejszą funkcją jest władza powściągnięcia obrazów. Obrazów z zewnątrz, przypadkowych, obcych językowi metody. Obrazów, których źródłem jest też prawdziwa wyobraźnia. Sensem metody okazuje się prawdziwie totalitarna ekonomia obrazu, totalny system, w którym nie ma miejsca już na nic poza strumieniem rojeń”.

Stanisławski zdawał sobie sprawę, że jego „system” wymaga od aktora ogromnego poświęcenia. Podkreślał, iż „w żmudnej pracy ogromną rolę odgrywa stopniowość, wdrażanie się, doprowadzający każdy nowo zdobywany sposób do mechanicznego przyzwyczajenia, do organicznego przekształcenia swej natury. Z początku «nowe» przeszkadza tylko, bo ściąga na siebie całą uwagę, odwracając ją od rzeczy ważniejszych. Nie zniknie to dopóki sam artysta nie przerobi elementu cudzego, narzuconego na swój własny. Temu właśnie procesowi dopomaga «system». Z każdym nowo zdobytym sposobem odpada część naszej troski i uwaga zwraca się ku rzeczom bardziej istotnym. Tak stopniowo «system» wchodzi w krew człowieka – artysty, przestaje być dla niego systemem i staje się jego «drugą naturą.»”

To, co bardzo często przejmowali od Stanisławskiego kolejni reformatorzy, jak np. Osterwa, Grotowski czy zespół Gardzienice, to uświadomienie aktorowi, że został powołany do pełnienia pewnej misji. Jego rola nie kończy się z chwilą zapadnięcia kurtyny, ale także w życiu prywatnym, zobowiązany jest do krzewienia piękna.

Wasilij Toporkow, który współpracował ze Stanisławskim od 1927 do 1938 roku, roku śmierci wielkiego reformatora, w swojej książce *Stanisławski na próbie* cytuje swojego mistrza: „im dłużej zajmuję się zagadnieniami naszej sztuki – tym krótsze formuły znajduję dla swojej definicji naszej sztuki. Jeśli spytacie mnie, jak ją definiuję, odpowiem: Jest to sztuka, która posiada ZADANIE NACZELNE i GŁÓWNY NURT DZIAŁANIA. A zła sztuka to taka, w której nie ma zadania naczelnego i głównego nurtu działania”.

Za najważniejszą w sztuce Stanisławski uważał idee, jakie ona niesie. Prezentacja idei w dziele scenicznym nie była dlań jednak sprawą środków zimnej, rzemieślniczej techniki aktorskiej. Marzył o technice artystycznej takiej, która mogłaby posługiwać się autentycznymi ludzkimi uczuciami i mówić o autentycznych ludzkich przeżyciach i namiętnościach. Zagrać rolę, to znaczy pokazać na scenie „życie ludzkiego ducha”, jak mówił Stanisławski. A czy można stworzyć życie ludzkiego ducha, nie tworząc autentycznego życia na scenie? Oczywiście sam fakt naturalności tego, co się dzieje na scenie, jeszcze nie tworzy dzieła sztuki scenicznej, ale formując żywą tkankę, wybierając to, co potrzebne i odrzucając wszystko, co zbędne, aktor albo reżyser dają życiu scenicznemu siłę przekonywania i kierunek ideowy, tworząc w ten sposób cechy, które są podstawowymi cechami prawdziwego dzieła sztuki. Będzie ono więc miało tym większą wartość, im bardziej żywa będzie jego tkanka, im przedstawienie życia będzie bliższe prawdy.

Praca Stanisławskiego z aktorem zmierzała przeważnie w stronę budzenia w nim sił, które wyswobodziłyby jego twórczą naturę. Do rozwiązania tego czy innego problemu scenicznego aktor-wyrobnik posiada dwa, trzy, najwyżej dziesięć szablonowych chwytów, natura zaś – niezliczoną liczbę. Dlatego nie wolno jej gwałcić, trzeba działać zgodnie z jej prawidłami. To jest jedynie słuszna droga. Poprzez upartą pracę nad sobą dojdziemy do techniki na najwyższym poziomie artyzmu, która właśnie doprowadzi nas do zgodności z naturą. Poprzez prawdę i wiarę wiedzie droga do twórczości o charakterze naturalnym, organicznym. Żeby naszą naturę wraz z jej podświadomością

zmusić do pracy, niezbędne jest stworzenie normalnego życia na scenie.

Jak zaznacza Cezary Wodziński w swojej znakomitej książce *Św. Idiota* awanturnicza prowokacyjność i skandaliczna zuchwałość jurodiwego wymaga światła dnia. Na noc jurodiwy znika. Nieustrudzona aktywność świętego szaleńca, jego bycie w akcji, zakłada w sposób nieodzowny obecność innych, do których obraca się jego prowokacja i agresja. Często jest to anonimowy tłum, na którego oczach jurodiwy dokazuje, swawoli, uprawia szaleństwo.

Niezwykle inspirująca i przekonująca jest zaproponowana przez Panczenkę – bez wątplenia największego znawcę rosyjskiego jurodstwa – perspektywa hermeneutyczna, w której szaleństwo Chrystusowe jawi się jako rozmyślnie odgrywany i rozgrywany spektakl, sam jurodiwy zaś – jako reżyser i aktor grający główną rolę.

Szaleństwo dobrowolne – rozmyślnie wybrane – wolno podejrzewać o rozumną, przemyślną intencję. W konsekwencji zaś o to, że jest szaleństwem celowo symulowanym.

Każde miejsce nawiedzane przez jurodiwego zamienia się w scenę, na której rozgrywa się „widowisko dziwne i cudne”. Dzieje się ono wprawdzie zwykle bez spisane scenariusza – i tym różni się od większości ceremonialnych widowisk średniowiecznych – jest przeważnie improwizowane i inscenizowane pod dyktando przypadkowych okoliczności, zawsze jednak zakłada interaktywność. Co więcej, obecność jurodiwego zdaje się jedynie refleksem obecności tłumu, który z biernego obserwatora przeistacza się w aktywnego uczestnika. Jurodiwy kieruje „tłumem i przekształca go w marionetkę”.

Czy jurodiwy jest idiotą permanentnym, czy też nim bywa i jest to kreacja, którą przywdział? A raczej jak wynika z ustaleń – rozebrał? Nie ulega wątpliwości, że nazwany tak, nie inaczej, stawia się w kontrze do społeczności. Kontra ta jest jednak z góry upatrzona pozycją. A społeczna strategia walki z naznaczonym przez nazwanie go chorym, paradoksalnie tworzy zeń nietykalnego.

To z kolei jest niezbędne odmieńcowi do prowokowania, parodiowania, obnażania, ośmieszania i to nie tylko osobistych przywar członków, ale także podstawy ładu danej społeczności. Wykrzywane profanum, które na chwilę rozbija moralną podstawę bytu społeczności scali ją na nowo już w formie oczyszczonej przez swoiste katharsis. To schemat idealnej akcji i interakcji. Naznaczony staje się tutaj latarnikiem, który jest niezbędny do bezpiecznego przeprowadzenia społeczności zapatrzonej w samą siebie, we władzę i przyziemne interesy kierują swój krąg ku przepaści. Za mali, za ślepi aby spojrzeć samodzielnie z dystansem na swoje życie – potrzebują przewodnika.

Naznaczony jednak przypomina im o tym i umożliwia od czasu do czasu zweryfikować azymut. Dlatego posadzany jest o kontakty z sacrum i samym diabłem. Społeczeństwo akceptuje zatem szalonych prześladowców, a nawet stwarza ich, bo są potrzebni w weryfikacji celów i higienie potrzeb.

Po wielkiej ekspansji aktora jurodiwego następuje przesyt i degradacja. W XVII wieku cerkiew prawosławna zaprzestaje na kilka wieków kanonizacji, co stanowi reakcję na pojawienie się nieogarnionej ilości tzw. jurodiwych fałszywych. Przeciwno nim wymierzone są oficjalne ustawy. W jednej z nich wydanej w 1634 roku przez patriarchę Jozafata wymienia się oznaki zachowań „fałszywych”. I podczas świętego śpiewu chodzą po cerkwi po dziesięciu i więcej ludzi i powodują w cerkwiach wielkie zamieszanie i niepokój, i w cerkwiach czasami się kłócą, czasami i tłuką się. Inni zaś udają chorych na umyśle, a potem ich widzą zdrowych, a inni jeszcze podczas świętego śpiewu w cerkwiach pełzają, pisk czynią i wielką pokusę wznieczają u prostych ludzi. Kłopot w tym, że wszystkie wyliczone tu ekscesy są, a przynajmniej mogą

być charakterystyczne dla jurodiwego „prawdziwego”, część z nich – właśnie jako prowokacyjny, desakralizujący na pokaz kontrapunkt „świętego śpiewu” – mieści się wręcz w „kanonicznym” zestawie zachowań.

Jurodiwy często występuje, milcząc. Często się po prostu nie odzywa, prowokując zebranych swoista pantomimą. Wykonuje gesty, często nieoczywiste, tworzy tajemniczy kod.

Stanisławski często postuluje odwrócenie aktora od obszaru uczuć, psychologii i, kierując go ku wypełnieniu czysto fizycznych działań, skłania aktora, aby torował sobie oczywistą, naturalną drogę do sfery uczuć towarzyszących tym działaniom.

„Zbudujcie państwo najprostszy schemat działań fizycznych roli – mówił Konstantin Siergiejewicz. – Połączcie te działania w linię ciągłą, a już przynajmniej w trzydziestu pięciu procentach macie rolę opanowaną”. Schemat działań fizycznych jest szkieletem, na którym osadzamy to wszystko, co tworzy istotę ludzkiej postaci. Jednocześnie jest metodą sprawdzającą naturalność zachowania na scenie i najbardziej sugestywnym odbiciem uczuć, przeżyć i w ogóle wszystkiego, co składa się na postać sceniczną.

Magdalena Parus-Jaskułowska

Konstruowanie narodu w przemówieniach okolicznościowych prezydentów Polski i Niemiec po przełomie 1990/1991

1. Analiza dyskursu i krytyczna analiza dyskursu (KAD)

Pojęcie dyskursu należy do terminów niezwykle modnych we współczesnej humanistyce i naukach społecznych. Jednocześnie należy, podobnie jak kultura, do pojęć wieloznacznych i bardzo różnie definiowanych. Posługują się nim liczne dyscypliny naukowe takie, jak: językoznawstwo, socjologia, psychologia czy antropologia. Temu zamieszczeniu terminologicznemu towarzyszy duża swoboda w stosowaniu tego pojęcia w języku potocznym. W niniejszym artykule dyskurs rozumiany będzie jako „przekazywanie idei i oddziaływanie na ludzi za pomocą języka, mocno uwarunkowane usytuowaniem społecznym nadawców i odbiorców, celami i potrzebami, stanem wiedzy, zestawem i hierarchią wartości, a także społecznym kontekstem komunikowania się”¹. Dyskurs jest więc zespołem zachowań językowych, których treść i forma uwarunkowane są koncepcjami poznawczymi charakterystycznymi dla danej epoki, danego typu komunikacji, rodzaju działalności, a także praktycznymi warunkami formułowania wypowiedzi (kto mówi, do kogo, w jakim celu i w jakiej sytuacji)². Dyskurs jest przy tym zawsze celowym i nieprzypadkowym użyciem języka do komunikowania się w sytuacjach społecznych.

Teun A. van Dijk mówi o dyskursie jako o zderzeniu komunikacyjnym, w którym można wyróżnić trzy aspekty: używanie języka, przekazywanie idei i społecznie usytuowaną interakcję. Językiem w użyciu zajmuje się językoznawstwo, sposobem, w jaki przekazywane są idee i wiedza – psychologia poznawcza, interakcjami społecznymi – socjologia i psychologia społeczna. Analiza dyskursu stara się natomiast te trzy wymiary komunikacji całościowo opisać w sposób zintegrowany. Trzeba zawsze pamiętać, że dyskurs jest mocno uwarunkowany tym, co obie komunikujące strony wiedzą o świecie i jaki poziom wiedzy mogą zastosować w danej sytuacji. Jest uwarunkowany

¹ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 9.

² M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 16.

historycznie, społecznie, kulturowo i podlega naciskowi konkretnej sytuacji komunikacyjnej i kontekstowi, w którym ta sytuacja zachodzi³.

Jednym z nurtów analizy dyskursu jest krytyczna analiza dyskursu (KAD). Jej celem jest nie tylko opis i poznanie, lecz także uczynienie z tego opisu narzędzia refleksji, a nawet zmianę rzeczywistości społecznej. Krytyczna analiza dyskursu (KAD) zajmuje się dyskursem w specyficzny sposób, stawia w centrum swojego zainteresowania dyskurs rozumiany jako społeczny aspekt komunikacyjnego funkcjonowania językowego ludzi. Często zarzuca się KAD, że jest „mniej naukowa” niż niektóre metody ilościowe. Krytyczna analiza dyskursu jest jednak raczej sposobem myślenia, wspomagana różnymi technikami badawczymi, której głównym celem jest zakwestionowanie podstawowych założeń i niepoddawanych zazwyczaj krytycznej refleksji aspektów komunikowania. Nie pokazuje, jak rozwiązać raz na zawsze problem zdefiniowany w kategoriach naukowych, ale powinna umożliwić badaczowi dostęp do nieujawnionych założeń – ontologicznych i epistemologicznych – stojących za komunikowaniem się ludzi, a także wgląd w ich jawne i ukryte cele, założenia, ideologie, uprzedzenia. Nie należy więc po KAD spodziewać się jednoznacznych odpowiedzi na postawione pytania, pomaga ona natomiast zrozumieć, w jaki sposób za różnymi problemami społecznymi, politycznymi, kulturowymi kryją się określone założenia oraz sposoby formułowania tych założeń za pomocą języka, używanego przez ludzi w codziennej komunikacji, a rozwiązanie różnych problemów społecznych może polegać właśnie na uświadomieniu ludziom tych założeń i skłonieniu ich do zmiany⁴.

W artykule zostały poddane analizie przemówienia okolicznościowe wygłaszane przez prezydentów Polski i Niemiec z okazji rocznic ważnych wydarzeń historycznych. Wszystkie analizowane teksty pochodzą z lat 1989/1990-2005. Głównym celem analizy było uchwycenie głównych mitów, na których oparte jest myślenie w kategoriach narodowych, a także rozmaitych strategii dyskursywnych takich, jak implikatury, presupozycje i ukryte założenia, słownictwo i wartościowania czy zastosowania figur i tropów retorycznych. Analiza tych elementów dyskursu umożliwi bowiem dostęp do nieujawnianych założeń – ontologicznych i epistemologicznych – stojących za wypowiedziami prezydentów Polski i Niemiec na temat narodu. Pozwoli na wgląd w ich jawne i ukryte cele, założenia i uprzedzenia.

Warto zaznaczyć, że dyskurs zawsze konstruowany jest przy użyciu obowiązujących w danej społeczności norm i reguł dotyczących zarówno poprawności językowej, jak i sposobów oraz konwencji komunikowania się między ludźmi. Reguły te i normy mogą być świadomie lub nieświadomie naruszane, zmieniane, pomijane lub kwestionowane. Funkcje poszczególnych elementów dyskursu, wykorzystywanie różnych poziomów dyskursu, stosunek do norm i reguł stanowią strategię komunikacyjną nadawców, które mają na celu osiągnięcie zamierzeń założonych przez nadawców. Właśnie odkrycie tych zamierzeń jest celem analizy KAD. Analizując dyskurs, zawsze bierzemy pod uwagę kontekst, w jakim występuje⁵.

2. Materiał badawczy

Analizie poddano przemówienia okolicznościowe prezydentów Polski i Niemiec

³ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 9 oraz 19; por. *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T. A. Dijk van, PWN, Warszawa 2001.

⁴ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 22-23.

⁵ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 25.

z okazji rocznicy zakończenia II wojny światowej 8 maja 1945 roku. W przypadku prezydentów Polski przeanalizowane zostały również przemówienia z okazji rocznicy Odzyskania Niepodległości 11 listopada 1918 roku oraz rocznicy Porozumień Sierpniowych 30 sierpnia 1980 roku, natomiast w przypadku prezydentów Niemiec – rocznica Zjednoczenia Niemiec 3 listopada 1990 oraz rocznica Nocy Kryształowej 9 listopada 1938 roku. Dokładny wykaz przemówień umieściłam na końcu artykułu.

Analizie zostało poddanych 26 przemówień okolicznościowych, z tego 18 wygłoszonych przez prezydentów Polski i 8 przez prezydentów Niemiec. Mimo że funkcja prezydenta w Niemczech różni się od funkcji prezydenta w Polsce (np. wybierany jest on w sposób pośredni przez Bundestag i przedstawiciele Landtagów, pełni znacznie mniejszą rolę w polityce zagranicznej państwa oraz nie dysponuje prawem weta) wydaje się, że do celów analizy wystarczy zbieżność, iż zarówno prezydent Polski, jak i Niemiec pełni funkcję reprezentacyjną i ceremonialną. Dysproporcje w ilości analizowanych przemówień w przypadku prezydentów Polski i Niemiec wynikają z tego, że prezydenci Niemiec znacznie rzadziej przemawiają podczas uroczystości państwowych, dzieląc się tą funkcją z kanclerzami Niemiec. Również wybór poszczególnych rocznic dla każdego z analizowanych przypadków wydaje się być też uzasadniony. Nie chodzi bowiem o dokładne porównanie tematyki, lecz o ogólny mechanizm wytwarzania i reprodukcji narodu. Na przykładzie przemówień okolicznościowych chcę ten mechanizm przybliżyć.

Michaił Bachtin rozróżnia święta oficjalne i nieoficjalne, np. karnawał. Gdy w okresie karnawału znoszono wszelkie hierarchiczne stosunki, podczas oficjalnych świąt kładziono nacisk na zademonstrowanie różnic w hierarchii. Podczas świąt oficjalnych należało pojawiać się we wszystkich insygniach wskazujących na stan, urząd, zasługi oraz zajmować miejsce stosowne do rangi. Święto oficjalne sankcjonowało nierówność podczas, gdy karnawał ją znosił⁶.

Uroczystości, podczas których wygłaszane były analizowane przez mnie przemówienia okolicznościowe z pewnością nie wpisują się w model święta jako czasowego zniesienia hierarchii. Wręcz przeciwnie, odpowiadają one raczej dokonaniem przez Bachtina opisu obrzędów wypaczających istotę świąteczności – należą do świąt oficjalnych. Jak pisze Bachtin, mamy w czasie ich trwania do czynienia z podkreśleniem znaczenia hierarchii obowiązującej na co dzień, co za tym idzie sankcjonowaniem panującej władzy i obowiązującego ustroju. To również doskonała okazja do wytwarzania i reprodukcji narodu czemu służą między innymi przemówienia okolicznościowe.

3. Treść dyskursu – naród jako rzeczywistość zapośredniczona

W artykule tym naród pojmowany jest na sposób antropologiczny jako perspektywa, dzięki której jednostki konstruują otaczającą ich rzeczywistość i swoją tożsamość. Jest to podejście oparte na koncepcji Benedicta Andersona, który traktuje naród jako polityczną „wspólnotę wyobrażoną” (*imagined communities*)⁷. Perspektywa ta generowana i reprodukcja za pomocą rozmaitych dyskursywnych praktyk, które są często wykorzystywane dla rozmaitych politycznych, ale nie tylko, celów. Tak rozumiany naród jest więc zjawiskiem nie mieszczącym się w sferze rzeczywistości życia. Wydaje się, że należy on raczej do któregoś z wyższych kręgów uprawomoc-

⁶ M. Bachtin, *Dialog, język, literatura*, PIW, Warszawa 1983, s. 148-149.

⁷ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Znak, Kraków 1997.

nienia rzeczywistości społecznej⁸. Warte podkreślenia jest, że w rzeczywistości dnia codziennego można jednak dostrzec obecność myślenia w kategoriach narodu, które nadaje jednak niektórym jego aspektom zupełnie nowe znaczenia⁹.

Dla naszych rozważań istotniejszy jest jednak fakt, że jako element uprawomocnienia wysokiego szczebla naród jest produktem intelektualnej aktywności, jak ich nazywają Berger i Luckmann, „uniwersalnych ekspertów”, a więc intelektualistów, specjalistów-teoretyków, którzy działają przy tym w różnych sferach społecznej rzeczywistości i którzy pragną być ekspertami uniwersalnymi, roszczącymi sobie prawo do wiedzy o tym, jakie jest ostateczne znaczenie tego, co każdy wie i robi. Roszczą sobie prawo do znajomości ostatecznych definicji rzeczywistości jako takiej¹⁰.

Dzięki uniwersalnym ekspertom powstaje czysta teoria, gdyż działają oni w odezwaniu od życia codziennego, jednak ich działalność ze względu na związek pomiędzy procesami definiowania i procesami tworzenia rzeczywistości może mieć ogromne znaczenie społeczno-historyczne. Dzięki nim następuje również wzmocnienie tradycjonalizmu w zinstytucjonalizowanych działaniach, a to pociąga za sobą konsekwencję, że instytucje, dzięki abstrakcyjnym uprawomocnieniom, nie budzą wątpliwości i bez przeszkód istnieją nadal. I, jak piszą Berger i Luckmann, „(...) instytucje mogą trwać nawet wtedy, gdy dla zewnętrznego obserwatora straciły już początkową funkcjonalność i praktyczność. Robi się pewne rzeczy nie dlatego, że one działają, ale dlatego, że są słuszne. Słuszne w świetle ostatecznych definicji rzeczywistości głoszonych przez uniwersalnych ekspertów”¹¹.

Należy zatem wspomnieć, że może nastąpić konflikt teoretyczny pomiędzy różnymi grupami uniwersalnych ekspertów, a co za tym idzie, różnymi definicjami rzeczywistościami. Wysoce abstrakcyjne symbolizacje, jako teorie znaczenia, nie mieszczące się w świecie życia codziennego, zyskują jednak ważność tylko i wyłącznie dzięki poparciu społecznemu, dzięki ich „nosicielom”, czyli grupom lub społeczeństwom, które przyjęły daną definicję rzeczywistości. Jednakże, kiedy między ekspertami dojdzie do rywalizacji praktycznej, to okazuje się że zwycięską teorię cechuje wyższość praktyczna i to nie tyle z powodu jej walorów wewnętrznych, ale również dlatego, że jest ona lepsza do zastosowania w praktyce, zgodnie z interesami społecznymi jej „nosicieli”¹².

W dyskursie analizowanych przeze mnie przemówień okolicznościowych można wyróżnić temat poszczególnych przemówień oraz ich remat. Tematem (*datum*) jest zawsze informacja, która stanowi punkt wyjścia dla wypowiedzi. Jest to wspólna część wiedzy pomiędzy nadawcą i odbiorcą umożliwiająca wniesienie do wypowiedzi przez nadawcę nowych elementów, nieznanych odbiorcy¹³. W przypadku przemówień okolicznościowych są to informacje na temat okazji wygłaszania przemówienia, czyli rocznica danego wydarzenia historycznego, przy czym to wydarzenie jest często umieszczane na tle dziejów narodu.

„Właśnie dzisiaj, w związku z 55 rocznicą zakończenia wojny w Europie, trzeba

⁸ J. Kiliias, *Wspólnota abstrakcyjna. Zarys socjologii narodu*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 17.

⁹ J. Kiliias, *Wspólnota abstrakcyjna. Zarys socjologii narodu...*, s. 17, por.: K. Jaskułowski, M. Parus-Jaskułowska, *Nie zginie naród, który w piłkę gra*, [w:] *Ekran – mit – rzeczywistość*, red. J. W. Burszta, *Twój Styl*, Poznań 2003.

¹⁰ P. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, PIW, Warszawa 1983, s. 184-201.

¹¹ P. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości...*, s. 186.

¹² P. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości...*, s. 190.

¹³ M. Lisowska-Magdżiarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 55.

przypomnieć, że bezpieczeństwo nigdy nie jest dane raz na zawsze. Musi o nie strać się każde pokolenie. To święty obowiązek wobec Narodu i wobec Ojczyzny” (13/Kwaśniewski, Warszawa, 2000).

„11 listopada 1918 zwińczył sukcesem polski upór i niezłomność, polską wyobraźnię i konsekwencję. Niech ten dzień przypomina o narodowej wspólnotce, o powinnościach wobec niej każdego Polaka” (11/Kwaśniewski, Warszawa, 1998).

Dyskurs traktować należy zawsze jako wyraz społecznej roli autora, zawsze reprezentuje on grupę, instytucję etc. Ponadto należy rozróżnić autora dyskursu i wytwórcę dyskursu, czyli postać lub grupę, która tworzy dyskurs i używa go do osiągnięcia swoich celów i nadawcę badanego materiału.

W przypadku badanych przeze mnie przemówień autorem dyskursu są prezydenci Polski (Lech Wałęsa, legendarny przywódca „Solidarności” w latach 1990-1995 i Aleksander Kwaśniewski, reprezentujący opcję lewicową w latach 1995-2005) oraz prezydenci Niemiec (Richard von Weizsäcker piastujący urząd w latach 1984-1994 (CDU), Roman Herzog w latach 1994-1999 (CDU), Johannes Rau w latach 1999-2004 (SPD) oraz Horst Köhler od roku 2004 (CDU)). Warte podkreślenia jest, że wszyscy oni, poza Lechem Wałęsą i Johannesem Rauem, posiadali wykształcenie akademickie: prawnicze, historyczne, ekonomiczne bądź politologiczne, które mogły mieć wpływ na rozwój ich kompetencji komunikacyjnych i umiejętnego stosowania na przykład środków retorycznych. Należy jednak pamiętać, że za przygotowanie przemówień (jak i innych wypowiedzi prezydentów) odpowiedzialne są specjalnie do tego przygotowane zespoły specjalistów (jak na przykład Biuro Informacji i Komunikacji Społecznej oraz Zespół ds. Wystąpień Prezydenta RP w czy Referat für Presse und Öffentlichkeit w Kancelariach Prezydenta, odpowiednio Polski i Niemiec) i to oni są właściwymi wytwórcami dyskursu. Problem nadawcy w przypadku niniejszej pracy nie jest tak istotne z tego powodu, że analizowane są przemówienia w wersji przygotowanej właśnie przez wspomniane sztaby specjalistów. Należy jednak być świadomym, że w różnych mediach różnie przekazywane są szerszej publiczności wspomniane przemówienia. Krytyczna analiza dyskursu nie pozwala również wnioskować o odbiorcy. Za pomocą krytycznej analizy dyskursu możemy zbadać, co zostało powiedziane czy napisane, a nie to, co przeczytane i obejrzone. Recepcja dyskursu również pozostaje poza zainteresowaniem niniejszego artykułu.

4. Naród w dyskursie prezydentów Polski i Niemiec

4.1. Naród jako wspólnota realna i opozycja między „nami” i „nimi”

Jak już wspominałam wcześniej, nacjonalizm wykorzystuje szereg środków symbolicznych, które stanowią pomost pomiędzy wielkim, złożonym i anonimowym społeczeństwem, a tzw. zwykłym człowiekiem. Stara się on ukazać zbiorowość w kategoriach wspólnoty realnej i przede wszystkim dostępnej ludzkim doświadczeniu. Nacjonalizm umiejętnie wykorzystuje emocjonalnie nacechowane symbole ogólne i nasyca je odpowiednią, narodową treścią. Podkreślić należy, że ta symboliczna gra zawsze ma miejsce w kontekście przywoływanej w świadomości zbiorowej opozycji pomiędzy „nami” a „nimi”. Nasza tożsamość opiera się w dużej mierze na przynależności do rozmaitych grup, a procesowi identyfikacji towarzyszy wykluczanie elementów negatywnych, tych, które nie są charakterystyczne dla „nas”, lecz są swoiste

dla „nich”. Ta binarna opozycja potrzebna jest grupie dla podtrzymywania własnej tożsamości i zwartości wewnętrznej. Zdarza się również, że dla stałości poczucia wspólnoty potrzebny jest strach przed tym, co „obce”. „Inni” to grupa, do której nie mamy dostępu ale i jednocześnie zbiorowość, do której nie chce się należeć. Na zasadzie wzajemności „oni” są także nie ufni wobec nas, a i często z pogardą odnoszą się do „nas”¹⁴. Z opozycją „my” i „oni” łączy się również mechanizm „ekskluzywności” (wyłączania) i „inkluzywności” (włączania), czyli stopień otwartości na „inność”, „obcość” danej wspólnoty. Wybór zastosowania jednego z tych mechanizmów przy konstrukcji tożsamości narodowej zależy w dużej mierze od przyjętego rozumienia narodu oraz od sytuacji społeczno-politycznej i kontekstu historycznego.

Strategię podziału na „nas” i „ich” oraz mechanizm ekskluzywności stosował bardzo chętnie prezydent Lech Wałęsa, szczególnie podczas obchodów rocznicy obchodów Porozumień Sierpniowych 1980 roku. Przy czym, w tym przypadku „nasi” to walczący z komunizmem, a „oni” to zwolennicy poprzedniego systemu. W 1994 roku w Gdańsku mówił:

„Na naszych oczach dokonuje się nowe rozdanie kart w grze o przyszłość Europy i świata. Możemy wreszcie brać udział w tej grze. Musimy w niej brać udział. I musimy mieć jak najsilniejsze karty. Sprawne państwo, wydajną gospodarkę, wykształconych ludzi. Kto tego chce, kto zastanawia się, jak to zrobić, kto szuka w tym sprzymierzeńców, ten służy Polsce. Kto tylko głośno krzyczy, wymachuje pięściami, we wszystkich widzi przeciwników, ten służy wyłącznie sobie.”

(1/Wałęsa, Gdańsk, 1994).

„(...) wszyscy staramy się służyć Polsce. Idziemy więc jedną drogą. Dobrze by było, żebyśmy sobie nawzajem pomagali. A jeśli ktoś współpracować nie chce, jeśli ma inną wizję Polski, niech przynajmniej nie przeszkadza. Niech rywalizuje w pomysłach w koncepcjach, w aktywności. Ale nie powinien burzyć tego, co się już udało się stworzyć i uporządkować.”

(1/Wałęsa, Gdańsk, 1994)

Natomiast w 1995 roku prezydent Lech Wałęsa w Sejmie mówił:

„Miałem nadzieję, że siły które rządzą dziś Polską, spadkobiercy niedawnych komunistycznych władców kraju, uczynią to samo. Dokonają uczciwego rachunku sumienia. Nasza solidarnościowa, bezkrwawa rewolucja dawała taką szansę – godnego rozliczenia się z przeszłością. W interesie własnym, ale przede wszystkim w interesie Rzeczypospolitej. Nową Polskę trzeba budować na prawdzie i sprawiedliwości. Winni muszą zostać ukarani, a pokrzywdzonym należy się zadośćuczynienie. Oczekuje tego naród, a jego wola powinna być dla demokratycznie wybranej władzy najwyższym nakazem.”

(6/Wałęsa, Warszawa, 1995)

Strategia podziału na „nas” i „nich” i ekskluzywności nie była natomiast atrakcyjna dla innego prezydenta, Aleksandra Kwaśniewskiego. Świadczą o tym następujące jego

¹⁴ W. Burszta, K. Jaskułowski, *Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej*, [w:] *Górny Śląsk wyobrażony: wokół mitów, symboli i bohaterów narodowych*, red. J. Haulbold-Stolle, B. Linek, Instytut Śląski, Herder Institut Opole, Marburg 2005, s. 24.

wypowiedzi z roku 2005 z okazji rocznicy Polskiego Sierpnia i Święta Niepodległości:

„Niech lekcja płynąca z doświadczeń ruchu «Solidarność» i lekcja międzyludzkiej solidarności będą dla nas pouczeniem. Staramy się, by tak, jak wtedy, na wielkie dziejowe wyzwania odpowiadać w sposób pozytywny; aby nie napadać, nie kreować nowej i odtwarzać stare podziały, nie piętnować i nie wykluczyć. Oczywiście demokracja jest sztuką rywalizacji i odmiennych koncepcji. Oczywiście demokracja zakłada konkurencję – ale nie pozwólmy, by to, co dzieli, przerosło to, co nas Polaków łączy.”

(25/Kwaśniewski, Gdańsk, 2005)

„To był niezwykle honor, odpowiedzialność i satysfakcja być prezydentem naszego państwa w czasach wielkiej zmiany, być prezydentem narodu dzielnego, pracowitego, nie wolnego od słabości, ale godnego najwyższego szacunku. Chcę przede wszystkim podziękować za wspólną pracę dla Polski, z której możemy być dumni. Uczymy się zabiegać o lepszą Polskę, nie przez walkę, lecz poprzez pracę – zgodną, solidarną, wytrwałą. Uczymy się wzajemnego szacunku i zaufania, otwartości i tolerancji. Niech symbolem nowej, suwerennej Polski pozostanie dłoń wyciągnięta w geście przyjaźni. Dłoń wyciągnięta do współobywateli i do innych narodów!”

(26/Kwaśniewski, Warszawa, 2005)

Ze względu na historyczne doświadczenia strategia podziału na „nas” i „ich” wydaje się być mało atrakcyjna dla prezydentów Niemiec. Często w ich wypowiedziach padają sformułowania, które mają na celu zdyskredytowanie takich podziałów, a nawet przestrogi przed ich stosowaniem. Jako ilustrację powyższego stwierdzenia świadczą wypowiedzi Johanna Rau'a przemawiającego z okazji rocznicy 9 listopada 1938 roku w 2000 roku przed Bramą Brandenburską:

„Opowiadamy się za ludzkością i tolerancją. Każdy z nas mówi w tym miejscu za siebie. My mówimy tu wspólnie w imieniu większości Niemców i wszystkich, którzy w Niemczech żyją (...) Dzisiaj oplakujemy prawie 100 zabitych, ofiary prawicowego ekstremizmu. Łączymy się w żalu z ich rodzinami (...) Prawie sto ofiar. Zostali zabici, ponieważ byli inni. Ponieważ byli postrzegani jako obcokrajowcy, jako bezdomni, jako ofiary. Niektórzy umarli jako przypadkowe ofiary niepohamowanej chęci sprawiania cierpienia. Nienawiść i przemoc pojawiają się otwarcie i bezwstydnie (...) To jest hańba dla naszego kraju. Sprawcy wierzą czy twierdzą chętnie, że działają w niemieckim imieniu czy niemieckim interesie. To jest zniewaga dla naszej ojczyzny i wszystkich przyzwoitych Niemców. Kto prześladowuje lub zabija innych, jest wrogiem naszego kraju. Patriotyzm może rozkwitnąć jedynie tam, gdzie nie rasizm i nacjonalizm nie ma szans. Nie mamy prawa zrównywać patriotyzmu z nacjonalizmem. Patriotą jest ten, kto kocha swoją ojczyznę. Nacjonalistą jest ten, kto nie szanuje ojczyzn innych. Mówimy dzisiaj: przeciwstawiamy się przemocy i nienawiści. Każdy w swoim imieniu.”

(15/ Rau, Berlin, 2000) [tłum. własne]

„Obiecujemy sobie dzisiaj: opowiadamy się i pracujemy razem dla pokojowo nastawionych Niemiec. Pracujemy dla Niemiec, w których nikt nie musi odczuwać strachu, obojętnie, jak wygląda, obojętnie, skąd pochodzi, obojętnie, w co wierzy, obojętnie, jak jest mocny czy słaby. Pracujemy dla Niemiec, w których możemy wszyscy chętnie, wolno i spokojnie żyć. Pracujemy dla Niemiec, w których bez strachu możemy się różnić. I to dlatego możemy je również kochać.”

(15/ Rau, Berlin, 2000) [tłum. własne]

Ostatnie zdanie „I to dlatego możemy je również kochać” stanowi przykład entymematu, jednej z ulubionych strategii retorycznej stosowanej przez polityków. Jest to zwięzła, sugestywna wypowiedź argumentacyjna, w której pominięto jedną przesłankę lub więcej, zakładając, że odbiorca sam je sformułuje. Entymemat ma znaczenie komunikacyjne, pozwala po prostu mówić krócej, nie wyjaśniać wszystkiego od początku. Tworząc entymematy, nadawca daje wyraz własnym, niewypowiadany wprost wartościom, przekonaniom, wyobrażeniom o świecie i społeczeństwie. Analiza entymematyczna pozwala zatem na wniknięcie w opinie, poglądy, ideologię nadawcy. Tworząc entymematy, nadawca zmusza niejako odbiorców do milczącego założenia, że jego i odbiorców opinie i poglądy na różne tematy są wspólne czy jednakowe¹⁵.

Pomimo swojego sprzeciwu wobec przemocy wobec „inności” wypowiedź prezydenta Rau'a sugeruje, że w niemieckim społeczeństwie istnieje owa „inność”, a przez zwrot „w imieniu większości Niemców i wszystkich, którzy w Niemczech żyją” daje znak, że nie wszyscy w Niemczech do Niemców mogą być zaliczeni. Kto zatem jest Niemcem? Na to pytanie odpowiadają prezydenci bardzo chętnie w trakcie obchodów rocznicy Zjednoczenia Niemiec 3 listopada 1990, kiedy mówią o podzielonym i ponownie zjednoczonym narodzie niemieckim. W tych wypowiedziach również pojawia się problem podziału na „nas” i „nich” (Wessis – Niemców Zachodnich i Osis – Niemców Wschodnich). Jednak w tym kontekście pojawia się częściej strategia inkluzji, chęć przyłączania jednostek do wspólnoty. Johannes Rau w 2002 roku mówił w Berlinie i przywoływał wypowiedź dwunastoletniej dziewczynki z Berlina:

„Dwunastoletnia dziewczynka z Berlina – Spandau, opowiada, że w szkole nikt nie mówi o Niemcach Wschodnich (Osis) i Niemcach Zachodnich (Wessis). Jest przecież nieważne, skąd jej przyjaciółki pochodzą. (...) Uważam to za podnoszące na duchu, w jaki bezstronny sposób traktują ten temat dzieci. One odczuwają jedność naszego kraju jako zupełnie zrozumiałą. (...) Pewnego dnia, może za lata, może za dziesiątki lat, będzie niemiecka jedność pewnie tak oczywista, że może się nam wydawać kompletnie dziwne, świętować z tej okazji. Dla tego nie powinniśmy w niemieckiej podświadomości przeklinać, lecz świętować ten dzień tak radośnie i uroczyście jak Holendrzy Dzień Królowej, Francuzi 14 lipca czy jak Amerykanie Dzień Niepodległości. Ciągłe powinniśmy pamiętać, że rok 1989 i 1990 był wreszcie i nareszcie wolności dla wszystkich Niemców.”

(18/Rau, Berlin, 2002) [tłum. własne]

W powyższych fragmencie wypowiedzi Johanesa Rau'a można odnaleźć kolejny element strategii dyskursywnych, a mianowicie stereotypy językowe, czyli przyjęty w wyniku częstego używania bardzo uproszczony sposób opisywania i oceny zjawisk, ludzi, wydarzeń. W tym przypadku są to stereotypy Niemców ze Wschodu (Osis) i Niemców z Zachodu (Wessis). Stereotypy językowe pojawiają się wtedy, gdy język nie służy tylko do opisu rzeczywistości, lecz zawiera także nadwyżkę interpretacyjną, zawiera przypisanie jakichś cechy, właściwości, wartości wszystkim osobom, zjawiskom, obiektom danego gatunku i umożliwia na tej postawie nadanie im pozytywnej bądź negatywnej wartości. Stereotyp językowy mówi o wszystkich normalnych, prawdziwych przedstawicielach danej grupy czy klasy osób, miejsc, zjawisk, wydarzeń¹⁶. Stereotypy językowe są rozpowszechniane przez częste występowanie i powtarzalność jakichś sądów, specyficzne słownictwo oraz tak, jak w cytowanych fragmentach przez *cliches* (historyjki,

¹⁵ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 100.

¹⁶ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 91.

anegdoty, wierszyki, dowcipy, przysłowia, powiedzonka, cytaty) oraz implikatory i presupozycje¹⁷.

4.2. *Naród jako rodzina*

Niezwykle często występującym symbolem jest przedstawianie narodu jako rodziny, matki, matki z dziećmi, rzadziej jako siostry. Ojczyźnie-matce towarzyszą wyobrażenia członków narodu jako jej synów, na których spoczywa obowiązek jej obrony. Gdy na horyzoncie pojawia się niebezpieczeństwo, mężczyźni wzywani są do walki w „imię naszych kobiet i dzieci”. Bardzo często zmarłych członków wspólnoty narodowej, szczególnie dla niej zasłużonych, nazywa się również „ojcami narodu”¹⁸. Zauważalny jest natomiast brak tego typu symboli w przemówieniach niemieckich prezydentów. Natomiast prezydenci Polski członków wspólnoty nazywali bardzo chętnie synami, ojcami czy dziadami i pradziadami:

„Najlepszych synów narodu ponizano i szkalowano.”
(4/Wałęsa, Warszawa, 1995)

„Wypełnimy testament naszych ojców. Polska będzie silna, bezpieczna, dostatnia.”
(16/Kwaśniewski, Warszawa, 2000)

„Polacy – nasi dziadowie i pradziadowie – ponad wszelkimi dzielącymi ich sprawami skoncentrowali się na budowie przyszłości, na tworzeniu państwa.”
(17/Kwaśniewski, Warszawa, 2001)

Jest to jednocześnie przykład kolejnej strategii dyskursywnej, a mianowicie wartościowania i używania specyficznego słownictwa. Człowiek za pomocą języka nie tylko opowiada o rzeczywistości, ale też ją porządkuje i ocenia. Wartościowanie ma miejsce zawsze tam, gdzie zamiast jakiegoś słowa można by użyć innego, o zbliżonym znaczeniu, lecz bardziej neutralnego. Mogą to być słowa o treści wyłącznie oceniającej na przykład ładny, wybitny bądź słowa, które związane są przez ludzi z silnymi, pozytywnymi, jak w tym przypadku, bądź negatywnymi emocjami¹⁹.

¹⁷ Implikatory konwencjonalne sprowadzają się do założenia, że wzajemnie odnosimy się raczej, do tego, co – wedle naszej najlepszej wiedzy, doświadczenia, analizy sytuacji itp. – sądzimy, iż rozmówca myśli, niż do tego, co mówi dosłownie. Implikatory konwersacyjne to ta część informacji, która nie jest zawarta w dosłownej treści komunikatu, a mimo to odbiorca wnioskuje, że ona istnieje. Wniosek ten wypływa z założenia o racjonalnej współpracy pomiędzy nadawcą i odbiorcą w procesie przekazywania treści (M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 79-79).

Presupozycje są natomiast niewyartykułowanymi, przyjętymi jako oczywistymi stwierdzeniami, które mogą być prawdziwe, żeby wypowiedziane zdanie miało wartość logiczną. Presupozycje traktowane są jako sądy oczywiste, niewymagające uzasadnienia. Za pomocą presupozycji można kierować naszą interpretacją różnych komunikowanych treści. Presupozycje mogą być wątpliwe lub fałszywe. Fałszywa lub wątpliwa presupozycja może prowadzić do uznania przez odbiorców za nieulegający wątpliwości, oczywisty fakt czegoś, co jest nieprawdą lub przynajmniej nie jest do końca sprawdzone. Może też skutkować uznaniem przez odbiorców za oczywiste i bezdyskusyjne czegoś, co przy użyciu większego krytycyzmu mogłoby być poddane pod dyskusję. Może powodować uznanie przez odbiorców za prawdziwe czegoś, co nie jest faktem, a tylko opinią mówiącego (piszącego).

Wyrażenia faktywne takie jak: szkoda, że, niestety, na szczęście, żałuję, że, wiadomo iż wskazywać mogą na fałszywe presupozycje (M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 86-87).

¹⁸ W. Burszta, K. Jaskułowski, *Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej...*, s. 26.

¹⁹ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym...*, s. 88-89.

Z wyobrażeniem narodu jako rodziny wiąże się przekonanie, że jest to grupa z natury spójna i solidarna. Wszystkie tarcia i spory wewnątrz grupy są przedstawiane jako inspirowane z zewnątrz lub, co gorsza, z wewnątrz przez różnie definiowanych „innych”, „obcych”. W tym kontekście pojawiają się aktywiści „narodowej sprawy”. To oni przyczyniają się do umocnienia wspólnoty. Mity narodowe występują często w postaci spersonifikowanej. Mit odwołuje się do ludzi z poprzednich epok, tych, którzy zostali uznani za bohaterów grupowych²⁰.

„Nasza historia miała wielu bohaterów. Znanych z imienia i nazwiska, i tych niezliczonych – bezimiennych.”

(11/Kwaśniewski, Warszawa, 1998)

„Wielkie wydarzenia historyczne zmieniają bieg dziejów, kształtują życie narodów. Takim wydarzeniem był powrót Polski po 123 latach powrót na mapę Europy. 11 listopada 1918 roku niepodległe państwo przestało być dla Polski marzeniem – stało się faktem. Dziś twórców naszej niepodległości, bohaterów tamtych dni otaczamy narodową pamięcią. Józef Piłsudski, Roman Dmowski, Ignacy Daszyński, Ignacy Paderewski, Wincenty Witos – tym wielkim Polakom na zawsze należą się słowa naszego szacunku i wdzięczności. Pamiętajmy również o patriotyzmie i odwadze tysięcy żołnierzy walczących w polskich formacjach wojskowych. Dziś kłaniamy się każdemu z nich, którzy przez mijające dekady w kraju i na emigracji służyli Ojczyźnie, tworzyli jej kulturę, przenesili język i tradycję, stali na straży fundamentalnych wartości i zagrożonej polskości.”

(16/Kwaśniewski, Warszawa, 2000)

W tym kontekście pojawiają się również wezwania do wspólnej pracy na rzecz wspólnoty oraz wezwanie do wzięcia odpowiedzialności za losy i przyszłość narodowej wspólnoty²¹.

„Był to trudny egzamin, który Polacy zdali celująco (...) Teraz najwyższą powinnością jest zachowanie i utrwalenie tej niepodległości. Wszyscy jesteśmy za to odpowiedzialni. Zobowiązuje nas do tego pamięć o przeszłości i troska o pomyślność przyszłych pokoleń.”

(8/Wałęsa, Warszawa, 1995)

„11 listopada 1918 zwieńczył sukcesem polski upór i niezłomność, polską wyobraźnię i konsekwencję. Niech ten dzień przypomina o narodowej wspólnotce, o powinnościach wobec niej każdego Polaka. Umieliśmy, wtedy przed 80 laty, wykorzystać swój czas. Teraz też mamy wyjątkową szansę. Mądrzejsi o doświadczenia, oczekiwania, zwątpienia i dramaty ojców, nie szczędźmy wysiłków! Potrafimy zbudować Trzecią Rzeczpospolitą na miarę nadziei jej obywateli – poważaną w świecie, współtworzącą przyszłość Europy. Zróbmy wszyscy to, co do nas należy. Niech połączy na służba Ojczyźnie.”

(11/Kwaśniewski, Warszawa, 1998)

²⁰ W. Burszta, K. Jaskułowski, *Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej...*, s. 26.

²¹ W. Burszta, K. Jaskułowski, *Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej...*, s. 27.

4.3. Śmierć dla narodu

Inną grupę symboli stanowią wyobrażenia związane ze śmiercią, czego najdobitniejszym wyrazem są groby i pomniki nieznanego żołnierza. To właśnie przed Grobem Nieznanego Żołnierza w Warszawie przemawiają politycy do narodu. Tam odbywają się centralne obchody Święta Niepodległości 11 listopada każdego roku oraz wielu innych rocznic ważnych wydarzeń dla życia narodu jak zakończenie drugiej wojny światowej.

Z okazji Święta Niepodległości w 1995 roku właśnie przed Grobem Nieznanego Żołnierza Lech Wałęsa mówił:

„Mam nadzieję, że za kilka lat, stojąc tu, przed Grobem Nieznanego Żołnierza, będziemy mogli powiedzieć – wypełniliśmy nasze zobowiązanie. Polska jest wolna, suwerenna i niepodległa.”

(8/Wałęsa, Warszawa, 1995)

Podobne słowa wypowiedział Aleksander Kwaśniewski w 55 rocznicę zakończenia drugiej wojny światowej:

„Właśnie dzisiaj, w związku z 55 rocznicą zakończenia wojny w Europie trzeba przypomnieć, że bezpieczeństwo nigdy nie jest dane raz na zawsze. Musi o nie strać się każde pokolenie. To święty obowiązek wobec Narodu i wobec Ojczyzny. Są dzisiaj wśród nas prawdziwi bohaterowie czasu wojny, kawalerowie Krzyża Viruti Militari, Krzyża walecznych i Krzyża Grunwaldu. Chcę im w sposób szczególny, to – przy Grobie Nieznanego Żołnierza – wyrazić wdzięczność. Wyrazić wdzięczność i jednocześnie zapewnić – Wasz trud nie poszedł na marne. Zrobimy wszystko, aby Ojczyzna, którą wywalczyliście była wolna od zagrożeń. Wypełnimy testament naszych ojców. Polska będzie silna, bezpieczna, dostatnia.”

(13/Kwaśniewski, Warszawa, 2000)

Nacjonalistyczne myślenie stanowi jedną z najskuteczniejszych strategii kulturowych zapominania i osławiania śmierci, a także jednym najbardziej efektywnych mitów nieśmiertelności. Jak pisze Zygmunt Baumann, nacjonalizm jest jak powietrze, którym oddychają wszyscy członkowie nowoczesnego społeczeństwa. Narodowe wyobrażenia kształtują i nadają sens śmierci, kuszą nieśmiertelnością odnajdywaną we wspólnocie narodowej, która trwa i zachowuje swoją tożsamość mimo albo właśnie dzięki, śmierci jednostek wchodzących w jej skład. Zdaniem Baumanna, ideologie narodowe wzywają do poświęcania życia, sugerują, że osobista śmierć wzmocni, ożywi czy nawet odrodzi zbiorowość, a zmarłym zapewni nieśmiertelność za pośrednictwem narodu²². Rytuály skoncentrowane wokół pomników i grobów nieznanego żołnierza są też klasycznym przykładem „tradycji wytworzonych”, o których piszą Eric Hobsbawm i Terence Ranger, są więc „zbiorem praktyk, zwykle kierowanych przez otwarcie lub milcząco akceptowane zasady, cechujących się rytualną i symboliczną naturą, które poprzez powtarzanie dążą do wpojenia pewnych wartości i norm zachowania i które automatycznie zakładają ciągłość z przeszłością”²³.

²² W. Burszta, K. Jaskułowski, *Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej...*, s. 28.

²³ *Inventing of Tradition*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983. s. 1.

W trakcie różnych narodowych uroczystości ewokowane są narodowe wizje historii czy raczej narodowe mitologie, wśród których główne miejsca zajmują wspomnienia o narodowych walkach²⁴. W tym kontekście nieprzypadkowe wydają wypowiedzi, przywołujące walki i ich bohaterów.

„Biliśmy się przecież na wszystkich jej frontach. Od pierwszego do ostatniego dnia. Złożyliśmy ogromną daninę krwi. Jednoznacznie opowiedzieliśmy się po stronie wolności i demokracji, przeciwko zniewoleniu i totalitaryzmowi. Walczyliśmy nie tylko dla siebie, ale o całą Europę.”

(4/Wałęsa, Warszawa, 1995)

„Niewiele jest narodów w Europie, które poniosłyby więcej niż Polacy ofiar i zwyciężyłyby więcej trudności na drodze do wolności i demokracji. Ta trudna historia ciągle jest obecna w zbiorowej świadomości i ciągle przemawia do nas. Czujemy więź łączącą nas z poprzednimi pokoleniami oraz ciężar odpowiedzialności z niepodległość Ojczyzny.”

(12/Kwaśniewski, Warszawa, 1999)

„Ale Święto Niepodległości to dzień, w którym wspominamy nie tylko wydarzenia sprzed 87 lat. Dziś nasze serca przepełnione są wdzięcznością wobec tych, którzy – i przed 1918 rokiem, i po nim – suwerenność naszej Ojczyzny stawiali wyżej niż swoje bezpieczeństwo, zdrowie i życie. Tym wszystkim znanym i nieznanym męczennikom wojen, powstań, walk – ludziom, dzięki którym możemy mówić po polsku, możemy żyć w wolności i korzystać z jej owoców, składamy głęboki pokłon. Kłaniamy się też obecnym dzisiaj wśród nas weteranom walk o niepodległość, ludziom niepospolitej zasługi. Chwała Wam, bohaterowie!”

(14/Kwaśniewski, Warszawa, 2005)

4.4. Ciągłość dziejów narodu

Historia narodowa jest rodzajem mitycznej praktyki polegającej na ujmowaniu dziejów jako teologicznego procesu dojrzewania, rozwoju i „budzenia się” narodu. Dzieje to nieustanne stawanie się narodu, który w załączkowej postaci istnieje już przecież w odległej przeszłości. Tak więc w narracji stosuje się często zaimek „my”, podkreślając, iż wciąż mamy do czynienia z tym samym podmiotem zbiorowym, który obejmuje zarówno pokolenia przeszłe, jak i teraźniejsze i przyszłe. Naród stanowi jedną niepodzielną całość, rozciągającą się nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie²⁵. Tak też wypowiadają się o dziejach prezydenci Polski.

„Ten dzień to także dzień refleksji. Przypomina, że odzyskanie niepodległości było w życiu narodu jedynie progiem między kolejnymi etapami historii.”

(3/Wałęsa, Warszawa, 1994)

„Po długich dziesięcioleciach niewoli, siedemdziesiąt siedem lat temu, Polska odzyskała niepodległość. Dokonało się to wielkim wysiłkiem kilku pokoleń.”

(8/Wałęsa, Warszawa, 1995)

²⁴ W. Burszta, K. Jaskułowski, *Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej...*, s. 28.

²⁵ W. Burszta, K. Jaskułowski, *Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej...*, s. 30.

„Czujemy więź łączącą nas z poprzednimi pokoleniami oraz ciężar odpowiedzialności z niepodległość Ojczyzny.”

(12/Kwaśniewski, Warszawa, 1999)

„Mamy w pamięci naszych rodaków rozsianych po całym świecie – nie zawsze z własnego wyboru, ale zawsze sercem oddanych starej ojczyźnie. Dziś im wszystkim dziękujemy!”

(11/Kwaśniewski, Warszawa, 1998)

„Wierzę w Polaków – i wierzę w Polskę. Wywiążemy się ze zobowiązań wobec tych, którzy byli przed nami, i wobec tych, którzy przyjdą po nas. (...) Pamiętajmy, że najlepszą metodą rozwiązywania sporów jest dialog. I właśnie w naszym kraju sprawdzał się on w przeszłości i jest niezbędny dzisiaj. Kontynuujemy tę wspaniałą tradycję w imię pomyślnej przyszłości Polaków!”

(20/Kwaśniewski, Warszawa, 2003)

Jeśli chodzi o traktowanie historii jako ciągłości w przypadku Niemiec musimy pamiętać o tym, że Niemcy, jak żaden inny kraj rozliczały się ze swoją historią i uświadomiły sobie niemożność zerwania ze swoimi historycznymi dziejami.²⁶

(Bachmann, 2005; Wójcicki, 2004)

W tym miejscu chcę jednak pokazać, w jaki sposób politycy niemieccy pokazują zupełnie odmienną historię dwóch państw niemieckich NRD i RFN, wskazując na potrzebę stworzenia jednej wspólnej historii. Przy tej okazji pojawia się również tematyka ciągłości niemieckiej historii oraz mit bohaterów.

„W porównaniu do czterdziestu lat podziału cztery lata jedności to mało. A już jest wspólna historia zjednoczonych Niemiec. Na początku jest historia niebywałego szczęścia. Ponowne zjednoczenie Niemiec było prezentem dla wszystkich Niemców i możemy być dumni z ruchu obywatelskiego, który wywalczył wolność na wschodzie naszego kraju.”

(2/Herzog, Bremen, 1994) [tłum. własne].

„Największy wkład do niemieckiego zjednoczenia wnieśli w 1989 i 1990 obywatele i obywatelki DDR 0 niektórzy znani i jeszcze więcej nieznanymi. Wiele twarzy i nazwisk pamiętamy. (...) Słyszeliśmy zawołania i chór głosów podczas demonstracji i manifestacji. Najpierw «Jesteśmy narodem» i wkrótce już «Jesteśmy jednym narodem».”

(2/Herzog, Bremen, 1994) [tłum. własne]

„Nienawiść do historii – to może za mocne słowo. Istnieje jednak zapomnienie historii, które faktycznie jest szkodliwe. Nie znaleźliśmy się dzisiaj. Pochodzimy od dawna. Nasza historia określa nasze regiony i miasta (...) nasz cały kraj i niemiecki naród.”

(18/Rau, Berlin, 2002) [tłum. własne]

4.5. Pojęcie narodu

Na koniec postaramy się z wypowiedzi polskich prezydentów zrekonstruować

²⁶ K. Bachmann, *Długi cień Trzeciej Rzeszy. Jak Niemcy zmieniali swój charakter narodowy*, ATUT, Wrocław 2005; K. Wójcicki, *Niemiecki rachunek sumienia. Niemcy wobec przeszłości 1933-1945*, ATUT, Wrocław 2004.

koncept narodu, który ich zdaniem powinien być elementem nowej polskiej tożsamości narodowej. Polscy prezydenci podkreślają bogactwo duchowe i kulturowe narodu polskiego, a korzeni polskiej tożsamości upatrują we wspólnej historii, bohaterach, którzy poświęcili się i oddali życie za Ojczyznę.

„Doświadczenia dziejowe, które posiada naród polski, jego bogactwo duchowe i kulturowe mogą skutecznie przyczynić się do ogólnego dobra rodziny ludzkiej, zwłaszcza do umocnienia pokoju i bezpieczeństwa w Europie.”

(11/Kwaśniewski, Warszawa, 1999)

„Z dumą i satysfakcją powracamy do tamtych dokonań jak do korzeni naszej tożsamości. Święto Niepodległości to również dzień, w którym czcimy naszych bohaterów. Wszystkich tych, którzy poświęcili Polsce wartość najwyższą – własne życie. Ponosili tę wielką ofiarę, bijąc się o niepodległość ojczyzny lub walcząc z dala od polskich granic «za wolność waszą i naszą».”

(20/Kwaśniewski, Warszawa, 2003)

Prezydenci Polski wielokrotnie podkreślali nierozłączny związek narodu z państwem, choć przypominają, że naród Polski w swej historii przetrwał również bez państwa:

„Święto niepodległości jednoczy nas wokół tego, co w życiu narodu najważniejsze. Osiemdziesiąt pięć lat temu, w listopadowe mgliste dni, Polacy przeżywali moment wielkiej radości i wielkiej próby. Odzyskaliśmy wolność. Trzeba ją było jednak przekuć w konkretny kształt państwowości.”

(20/Kwaśniewski, Warszawa, 2003)

„Jest wielkim fenomenem historii, że mimo blisko półtora wieku zaborów, braku własnego państwa, przetrwał duch polskiego narodu. Zachowane zostały tradycja i język, kultura i obyczaje. To właśnie dzięki temu dzielnemu trwaniu, dzięki heroicznej odwadze i patriotycznej wierze w Polskę, zawsze potrafiliśmy się odradzać, nadrabiać zaległości, stawiać przed sobą ambitne cele.”

(20/Kwaśniewski, Warszawa, 2003)

Podkreślają konieczność wzięcia odpowiedzialności za losy Polski i obowiązki wobec niej, nazywając tę postawę mądrym patriotyzmem. Jednocześnie wskazują na umiejętność dialogu jako element polskiej tożsamości, na umiejętność rozmowy, ponieważ Polska jest wspólnotą obywateli. Ten element szczególnie dobrze widoczny jest w wypowiedziach Aleksandra Kwaśniewskiego.

„Troska o nią, współczesny patriotyzm, znaczy dzisiaj wykorzystanie wszystkich możliwości i nie trwanie czasu. Znaczą też przekonanie i przewyciężenie własnych słabości. Uczynmy to! Tu na tym historycznym placu, wobec Grobu nieznanego bohatera naszych wojen, w centrum Warszawy – miasta heroicznego, świadka polskiej wielkości i polskich klęsk – zwracam się do moich Rodaków, a szczególnie do młodego pokolenia o wysiłek, aktywność, podjęcie zadań, które są przed nami, Siła i pomyślność Rzeczypospolitej od nas zależy. Zdajemy egzamin, dziś i jutro wobec przeszłych i przyszłych pokoleń. Nie wolno nam ich zawieść! Nie wolno zawieść Polski.”

(17/Kwaśniewski, Warszawa, 2001)

„Polska to nie wyłącznie sensacja, afery, notatki służb i spiski. Polska to trwająca od wieków rozmowa wszystkich rodaków, która spaja pokolenia, łączy ludzi różnych środowisk i tradycji. Powinna być ta rozmowa prowadzona w atmosferze wzajemnego szacunku i zrozumienia dla racji innych.”

(22/Kwaśniewski, Warszawa, 2004)

W przemówieniach Prezydentów Niemiec, znacznie rzadziej można znaleźć bezpośrednie wypowiedzi na temat narodu i tożsamości narodowej. Jest jednak dla nich jednak oczywiste, że Niemcy potrzebują tożsamości:

„(...) jeszcze nie znalazłem nikogo, kto mógłby mi wyjaśnić, czym właściwie «narodowa tożsamość» jest – «narodowa tożsamość», której nam brakuje i która rzekomo jest nam niezbędną.”

(2/Herzog, Bremen, 1994) [tłum. własne]

„Dzień niemieckiej jedności jest naszym świętem narodowym. Co świętujemy właściwie w ten dzień? Wielu obawia się pojęć jak naród czy narodowa tożsamość. Świętować samemu jedność – to można tylko i tylko wtedy jest to słuszne, kiedy jedność przynosi jednocześnie wolność. Niemiecka jedność bez wolności nie byłaby powodem do świętowania.”

(18/Rau, Berlin, 2002) [tłum. własne]

Jednak ze względu na swoje doświadczenia historyczne wyraźnie chcą odróżnić patriotyzm od nacjonalizmu:

„Nie mamy prawa zrównywać patriotyzmu z nacjonalizmem. Patriotą jest ten, kto kocha swoją ojczyznę. Nacjonalistą jest ten, kto nie szanuje ojczyzn innych.”

(15/Rau, Berlin, 2000) [tłum. własne]

„Niekiedy w naszym kraju, mówiłem o tym, odczuwają nieprzyjemne uczucie, kiedy słyszą słowo «naród» lub kiedy jest mowa na «narodowej historii». Mogę to zrozumieć. Jest na to w naszej historii wiele uzasadnień. Dlatego jest dla nas tak ważne, żeby odróżnić patriotyzm od nacjonalizmu. Nacjonałści nie szanują ojczyzn wszystkich innych. Patriotci kochają swoją ojczyznę i dlatego rozumieją, kiedy inni kochają swoją. Kiedy zrozumiemy tę różnicę i oprzemy się na niej, możemy potraktować naszą narodową historię jako źródło naszej tożsamości. Możemy przyjąć nasze pochodzenie, kraj, obraz i tradycję jako dziedzictwo i je pielęgnować. Do tego dziedzictwa należą również nasze święta narodowe.”

(18/Rau, Berlin, 2002) [tłum. własne]

Warto zauważyć, że Niemcom w chwili zjednoczenia Niemiec, przestała wystarczać formuła państwa postnarodowego i „patriotyzmu konstytucyjnego” rozpowszechniona w latach osiemdziesiątych w RFN. Potrzebna była nowa definicja „narodu”, która przekonałaby zarówno Niemców z Zachodu, jak i ze wschodu do tego, że stanowią jedną całość i zjednoczenie było czymś nieuniknionym. Stąd też odwołania do wspólnej historii i dziedzictwa, do wspólnej walki o zjednoczenie i nawoływania do wspólnej pracy na rzecz zjednoczenia. Jak się okazuje przydatną okazała się definicja narodu, która wymienia wspólny język, tradycję, dzieje, która została uzupełniona

o powinność brania odpowiedzialności za jej losy przez współobywateli.

W tym krótkim artykule starałam się wykazać przydatność krytycznej analizy dyskursu do badania zjawisk związanych z narodem i tożsamością narodową. Metoda ta pozwala na odkrycie nieujawnionych założeń – ontologicznych i epistemologicznych – dotyczących narodu. Uwrażliwia tym odbiorcę komunikatów i pozwala na krytyczne spojrzenie na wypowiedzi do nich kierowanych.

Bibliografia:

- B. Anderson, Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu, Znak, Kraków 1997.
- K. Bachmann, Długi cień Trzeciej Rzeszy. Jak Niemcy zmieniali swój charakter narodowy, ATUT, Wrocław 2005.
- M. Bachtin, Dialog, język, literatura, PIW, Warszawa 1983.
- P. Berger, T. Luckmann, Społeczne tworzenie rzeczywistości, PIW, Warszawa 1983.
- W. Burszta, K. Jaskułowski, Mity, symbole i bohaterowie narodowi z perspektywy antropologicznej, [w:] Górny Śląsk wyobrażony: wokół mitów, symboli i bohaterów narodowych, red. J. Haubold-Stolle, B. Linek. Instytut Śląski, Herder Institut Opole, Marburg 2005.
- Dyskurs jako struktura i proces, red. T. A. Dijk van, PWN, Warszawa 2001.
- Inventing of Tradition, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- K. Jaskułowski, M. Parus-Jaskułowska, Nie zginie naród, który w piłkę gra, [w:] Ekran – mit – rzeczywistość, red. J. W. Burszta, Twój Styl, Poznań 2003.
- J. Kiliński, Wspólnota abstrakcyjna. Zarys socjologii narodu, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2005.
- M. Lisowska-Magdziarz, Analiza tekstu w dyskursie medialnym, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- K. Wójcicki, Niemiecki rachunek sumienia. Niemcy wobec przeszłości 1933-1945, ATUT, Wrocław 2004.

Wykaz przemówień:

1. Przemówienie Lecha Wałęsy podczas uroczystości obchodów 15 rocznicy Polskiego Sierpnia, Gdańsk – Pomnik Poległych Stoczniovców, 31 sierpnia 1994 (1/Wałęsa, Gdańsk, 1994).
2. Ansprache von Bundespräsident Roman Herzog aus Anlass bei einem Festakt aus Anlass des Tages der Deutschen Einheit im Congress-Centrum Bremen, Bremen, der 3 Oktober 1994 (2/Herzog, Bremen, 1994).
3. Przemówienie Lecha Wałęsy podczas centralnych uroczystości z okazji 76 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 1994 (3/Wałęsa, Warszawa, 1994).
4. Przemówienie Lecha Wałęsy podczas centralnych uroczystości z okazji 50 rocznicy

- zakończenia II wojny światowej przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 8 maja 1995 (4/Wałęsa, Warszawa, 1995).
5. Ansprache von Bundespräsident Roman Herzog aus Anlass bei Festakt aus Anlass des 50. Jahrestages des Endes des Zweiten Weltkrieges, Berlin, der 8. Mai 1995 (5/Herzog/Berlin/1995).
 6. Przemówienie Lecha Wałęsy podczas centralnych uroczystości z okazji 50 rocznicy zakończenia II wojny światowej na wspólnym posiedzeniu Sejmu i Senatu, Warszawa, 8 maja 1995 (6/Wałęsa, Warszawa, 1995).
 7. Przemówienie Lecha Wałęsy podczas uroczystości obchodów 15 rocznicy Polskiego Sierpnia, Gdańsk – Bazylika Mariacka, 31 sierpnia 1995 (7/ Wałęsa, Gdańsk, 1995).
 8. Przemówienie Lecha Wałęsy podczas centralnych uroczystości z okazji 77 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 1995 (8/Wałęsa, Warszawa, 1995).
 9. Ansprache von Bundespräsident Roman Herzog aus Anlass der Ordenverleihung zum „Tag der Deutschen Einheit“ in Schloss Bellevue in Berlin, Berlin, der 9. Oktober 1997 (9/Herzog, Berlin, 1997).
 10. Rede von Bundespräsident Roman Herzog beim Festakt zum Jahrestag der Deutschen Einheit in Hannover, Hannover, der 3. Oktober 1998 (10/Herzog, Hannover, 1998).
 11. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 80 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 1998 (11/Kwaśniewski, Warszawa, 1998).
 12. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 81 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 1999 (12/Kwaśniewski, Warszawa, 1999).
 13. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 55 rocznicy zakończenia II wojny światowej przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 8 maja 2000 (13/Kwaśniewski, Warszawa, 2000).
 14. Rede von Bundespräsident Johannes Rau beim Festakt zum Jahrestag der Deutschen Einheit am 3. Oktober 2000 in Dresden, Dresden, der 3. Oktober 2000 (14/Rau, Dresden, 2000).
 15. „Wir stehen auf für Menschlichkeit und Toleranz.“ Ansprache von Bundespräsident Johannes Rau zur Demonstration vor dem Brandenburger Tor am 9. November 2000 (15/Rau, Berlin, 2000).
 16. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 82 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 2000 (16/Kwaśniewski, Warszawa, 2000).
 17. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 83 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 2001 (17/Kwaśniewski, Warszawa, 2001).
 18. Rede von Bundespräsident Johannes Rau beim Festakt zum Jahrestag der Deutschen Einheit im Konzerthaus am Gendarmenmarkt Berlin, Berlin, der 3. Oktober 2002 (18/Rau, Berlin, 2002).
 19. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 84 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnie-

- rza, Warszawa, 11 listopada 2002 (19/Kwaśniewski, Warszawa, 2002).
20. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 85 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 2003 (20/Kwaśniewski, Warszawa, 2003).
 21. Rede von Bundespräsident Horst Köhler zum Tag der Deutschen Einheit in Erfurt am 3. Oktober 2004, Erfurt, der 3 Oktober 2004 (21/Köhler, Erfurt, 2004).
 22. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 86 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 2004 (22/Kwaśniewski, Warszawa, 2004).
 23. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 60 rocznicy zakończenia II wojny światowej, Wrocław, 7 maja 2005 (23/Kwaśniewski, Wrocław, 2005).
 24. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas konferencji „Od Solidarności do wolności”, Warszawa, 29 sierpnia 2005 (24/Kwaśniewski, Warszawa, 2005).
 25. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas sesji z okazji 25-lecia Polskiego Sierpnia, Gdańsk, 31 sierpnia 2005 (25/Kwaśniewski, Gdańsk, 2005).
 26. Przemówienie Aleksandra Kwaśniewskiego podczas centralnych uroczystości z okazji 87 rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Warszawa, 11 listopada 2005 (26/Kwaśniewski, Warszawa, 2005).

Beata Popczyk-Szczęśna

Dramaturgia bez granic. Najnowsze teksty sceniczne jako rejestr przekroczeń poetyki dramatu

Przemiany w obrębie dramatu jako gatunku obserwowane od przełomu XIX i XX wieku prowokują do stwierdzenia, że **transgresyjność** wpisana jest w dramat niejako z definicji.

Po pierwsze, ze względu na specyfikę genologiczną tekstu od zarania związanego z teatrem, a zatem odznaczającego się wpisaniem w strukturę wypowiedzi projektem wykonania scenicznego. Jakkolwiek by nie nazwać, wspomniany potencjał teatralny dramatu, np. „kształt teatralny”, „hipotetyczna instrukcja sceniczna”, „matryce przedstawieniowości” czy, używając terminologii bardziej aktualnej, „wizualność” czy „intermedialność” tekstu, wskazuje on na niezbywalny stan liminalności wpisany w dram, choćby ze względu na wartość jego tworzywa znaczącego jako to, co napisane, ale zarazem to, co może zostać wypowiedziane.¹ Napięcie w relacji pisane-mówione, decydujące o kompozycji dramatu, wyznaczać może bowiem zarówno kierunek lektury, jak i interpretacji scenicznej tekstu.

Po drugie, owa transgresyjność wynika nie tylko z „ontogenezy”, ale również z „filogenezy” dramatu: w rozwoju gatunkowym utworów dramatycznych – na równi z tendencją do przestrzegania wyznaczników formalnych poszczególnych gatunków już od czasów nowożytnych zaobserwować można zjawisko synkretyzmu, widoczne w rozmaitych połączeniach koncepcji stylistycznych, technik dramaturgicznych, cech gatunkowych (żeby wymienić tylko standardowe przykłady: tragikomedie renesansowa, dramat szekspirowski, dramat romantyczny). Dramaturgia dwudziestowieczna ujawnia ponadto zjawisko przemieszczenia w obrębie kategorii estetycznych: tragizm i komizm tracą swój przeciwstawny charakter, np. chwyt tragedii mogą pełnić funkcje komediowe, a farsa nabiera mocy dyskursu filozoficznego.²

Są jeszcze inne względy upoważniające do mówienia o transgresyjności dramatu:

¹ Por.: np. rozprawy zamieszczone w tomie *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 2003, (m.in. H. Markiewicz, *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*; D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*; J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*).

² Por.: A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 68-79.

ten ostatni – jako forma wypowiedzi artystycznej/literackiej, absolutyzująca to, co „międzyludzkie” i (od czasów Strindberga) także to, co „wewnątrzludzkie” prowokuje niejako dyskurs na temat transgresyjności, która wzrasta wprost proporcjonalnie do eliminacji dramatyczności jako zasady konstrukcyjnej tekstu dramatu. Upadło już bowiem optymistyczne przekonanie, że człowiek jako podmiot działający może/ma szansę zderzyć się ze światem, zmieniając siebie i otaczającą go rzeczywistość, a w związku z tym nieadekwatne pozostają dawne pomysły ujęcia tego działania ludzkiego w linearny porządek następstw przyczyn i skutków prowadzący do ostatecznego rozwiązania. Tym samym jedyną skuteczną metodą obrazowania sytuacji egzystencjalnej pozostaje dekompozycja struktury dramatycznej, fragmentaryzacja przekazu, odzwierciedlającego szczątkowe, nieuporządkowane, niejednoznaczne doświadczenia bohaterów, wielokrotnie zredukowanych do poziomu głosów mówiących.³

Po czwarte wreszcie, decydujące dla porządku mojej wypowiedzi, o transgresyjności dramatu można mówić w nawiązaniu do poststrukturalistycznych refleksji o tekście, wypowiedzi i mówieniu, a mianowicie w kontekście zjawiska odwrótu od poetyki rozumianej jako „poszukiwanie reguł, ustalanie norm czy tworzenie teoretycznych modeli” na rzecz poetyki jako obszaru „przeformułowań tradycyjnych konceptów, zmian ustalonych kierunków, aneksji nowych pomysłów, nierzadko z terenów odległych”.⁴

Znakomitym przykładem refleksji naukowej na temat przekształceń w poetyce i w sposobie jej definiowania pozostaje odnotowany przez badaczy tekstów dramatycznych dwudziestowieczny „dramat genologii”.⁵ Najogólniej mówiąc, akcentuje się przede wszystkim, że charakterystyczna dla dramatopisarstwa rezygnacja z przyporządkowania wypowiedzi łatwo rozpoznawalnym wzorcom strukturalnym łączy się jednocześnie z rytuałem powtarzalności, tzn. z przywołaniem dawnych konwencji. Z perspektywy recepcji zaś przekonanie o konieczności odsłonięcia istotnego, nadrzędnego sensu utworu i pożądana niegdyś modelowość odbioru ustępuje miejsca koncepcjom dynamicznego toku lektury, nastawionej na zdarzeniowość tekstu i znaczenia.⁶ A zatem i w obrębie dramatologii sporo miejsca poświęca się dziś refleksji o „modnej w ostatnich latach tendencji do zacierania granic, i przekraczania opozycji.”⁷ Liczne uwagi na ten temat stawiają mnie w sytuacji konieczności rozpoczęcia tego tekstu od przypomnienia (i uwzględnienia w późniejszej analizie) treści powszechnie obowiązujących. Odwołam się przede wszystkim na początku do książki Anny Krajewskiej *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* do fragmentu z rozdziału *Dramat jako problem nierozstrzygalności i transgresji*:

„Transgresyjność dramatu ma wiele wymiarów. Najoczywistszym jest ten, że dramat otwiera się na inne sztuki. Arystotelesowskie *opsis* i *melos* – uznane przez interpretatorów za pojęcia związane z oprawą sceniczną tkwiące w tekście i skierowane równocześnie na zewnątrz, wykraczające poza wąsko rozumiany świat przedstawiony związane raczej z projektem wykonawcy – otwierały dramat, przemieszczały granice. W innym wymiarze dramat znosił (lub co najmniej rozchwiewał) opozycję w n e t r z a i z e w n e t r z a . Już poprzez swoją budowę zakładającą didaskalia, tekst poboczny, mówienie na stronie itp. (...) Dramat znosi liniowość, jego istotę określa nieciągłość.

³ Por.: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J. P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 25-29, 50-54, 127-131.

⁴ A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa 1995, s. 55.

⁵ Por.: A. Krajewska, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, op. cit.

⁶ Por.: R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, opr. M. P. Markowski, Warszawa 2001.

⁷ A. Burzyńska, op. cit., s. 54.

Podzielony na akty i sceny, odsłony i obrazy zawsze odsyła do ujęć fragmentarycznych. Jak żaden inny gatunek ze swej natury jest prezentacją części. Dramat operuje estetyką zerwania, fragmentu, uwidacznia i podkreśla znaczenie progowości. A więc nie perfekcja, lecz rozwój, nie nieodwracalność i galowa premiera, lecz powtórzenie i próba są jego udziałem.”⁸

Anna Krajewska zwraca uwagę nie tylko na problem transgresyjności dramatu jako rodzaju i gatunku, ale również na problem nierozstrzygalności epistemologicznej, której odpowiednikiem pozostaje dramat jako model świata. „Status teatru z jednej strony, a także natura dramatu jako gatunku operującego projekcją sceny, z drugiej – odzwierciedlają dylematy teoriopoznawcze związane z tendencjami w sztuce współczesnej, współgrają wręcz z dzisiejszym myśleniem o naturze świata, literatury, sztuki.”⁹

Czym zatem w kontekście przywołanych powyżej rozstrzygnięć teoretycznych i wielowątkowych refleksji o dramacie będzie moja wypowiedź na temat dramaturgii bez granic? Krótką analizą twórczości dwóch młodych autorów tekstów scenicznych, którzy jednak piszą dramaty. Słowo „jednak” nie pojawia się tutaj bezpodstawnie. Można byłoby bowiem zapytać, w jaki sposób mówić o dramacie w obliczu koncepcji tzw. „teatru postdramatycznego”, a więc w sytuacji, kiedy dramat niekoniecznie bywa reżyserem do spektaklu potrzebny.¹⁰ W sytuacji, kiedy kilkadziesiąt lat po etapie redukcji utworu dramatycznego sygnowanej przede wszystkim twórczością Samuela Becketta, pojawiają się coraz częściej odważne „pytania o dramat”, a nawet propozycje zastąpienia nazwy „dramat” przez określenie: „tekst teatralny”.¹¹ Praktyka sceniczna i najnowsze teorie teatru wskazują ponadto na inny od tradycyjnego sposób funkcjonowania dramatu w teatrze najnowszym – jako tworzywa poddanego znacznej fragmentaryzacji, kompilacji z innymi przekazami werbalnymi i wizualnymi, a także – jako tekstu ulegającego różnym przekształceniom fonicznym w procesie wypowiedzania słowa na scenie. Jednocześnie jakby na potwierdzenie tezy, że teatr postdramatyczny nie rezygnuje z dramatu, nadal powstają liczne teksty sceniczne, skonstruowane w nawiązaniu do tradycyjnych reguł dramatu jako gatunku. Fala polskich utworów dramatycznych, jaka pojawiła się na przełomie XX i XXI wieku, i mnóstwo tekstów dramatycznych wypełniających portale internetowe poświęcone problematyce teatralnej, wskazują, że twórczość tego typu pozostaje wciąż atrakcyjna, a nawet modna.¹² Wielu młodych autorów próbuje ująć w formie dramatycznej różne aktualne doświadczenia człowieka, nie zawsze zresztą z dobrym skutkiem. Warto zauważyć, że po okresie prawdziwej nawałnicy tekstów opisujących brutalne i traumatyczne historie „z życia” bądź „z mediów wzięte”, po burzliwej dyskusji na temat granic smaku w najnowszej dramaturgii polskiej coraz częściej zaobserwować można u autorów nowych dramatów zmianę obszarów zainteresowania i walorów ekspresji.¹³ Pojawiają się teksty zwracające uwagę

⁸ A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, op. cit., s. 66-67 i 69.

⁹ Tamże, s. 71.

¹⁰ Por.: H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

¹¹ Por.: M. Sugiera, *Pytania o dramat*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 1/2, 2005.

¹² Liczne nowe teksty dramatyczne gromadzone są np. na stronie Towarzystwa Autorów Teatralnych, przy którym od 2005 roku działa Laboratorium Dramatu, www.tat.pl/dramaturgia_polska/dramaty/index.php

¹³ Dyskusja na temat najnowszej dramaturgii polskiej, jaka toczyła się kilka lat temu wśród krytyków, zainspirowana została przede wszystkim publikacją dwóch części antologii najnowszego dramatu w wyborze i opracowaniu Romana Pawłowskiego (*Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2003, oraz *Made in Poland dziewięć sztuk teatralnych z Polski. (Dokończenie na następnej stronie)*

ze względu na sposób wykorzystania języka w budowaniu wypowiedzi jak najbardziej adekwatnych dla człowieka zanurzonego w rzeczywistości medialnej. To zazwyczaj dramaty operujące „potocznością przedstawioną”, złożone z kolokwialnych komunikatów zespolonych z mową bardziej wysubtelnioną momentami liryczną, która nadaje owym sprawozdaniom z rzeczywistości, jeśli nie głębszy, to na pewno bardziej niejednoznaczny wymiar. Te nowe teksty sceniczne stanowią jednocześnie dobre przykłady na potwierdzenie tezy o wspomnianym na początku tego artykułu, nienowym zjawisku transgresyjności dramatu.

Spośród licznych utworów pisanych z myślą o scenie współczesnej i o młodym odbiorcy szczególnie adekwatne dla rozważenia zagadnienia granic w dramacie/granic dramatu pozostają teksty Michała Walczaka i Szymona Wróblewskiego. To dwaj młodzi dramatopisarze, autorzy tekstów całkiem dobrze funkcjonujących nie tylko „na papierze”, ale również we współczesnym teatrze; to twórcy w pewnym sensie reprezentacyjni dla młodej polskiej dramaturgii, zapraszani na europejskie festiwale i prezentacje dramatów (Heidelberg 2006, Wiedeń 2007).¹⁴ Obaj, jak na obowiązujące strategie pisarskie przystało, sprawnie wykorzystują figurę powtórzenia, a także precyzyjnie podsluchują efekty i defekty komunikacji prywatnej i publicznej, co ma niebagatelne znaczenie w przypadku tworzenia pisanych/mówionych replik dramatu. Zarówno Walczak, jak i Wróblewski sporo czerpią z inwentarza tradycyjnych reguł kompozycji dramatu: znajomość prawideł tej sztuki, a także wrażliwość lingwistyczna pozwala im na rozmaite przekroczenia. Zresztą przekraczają granice poetyki dramatu w różnych kierunkach: Walczak gra z konwencją poprzez nawiązania do kilku gatunków dramatycznych, Wróblewski kreuje utwory dramatyczne jako kompilator rozsypanych słów ujętych w ramę programowo sfragmentaryzowanego i niejednorodnego tekstu.

Michał Walczak proponuje czytelnikowi dobrze skrojone fragmenty fabularne, zaskakujące zarówno, jeśli chodzi o zmienność prezentowanej relacji międzyludzkiej, jak i silnie zmetaforyzowany, stylizowany, a zarazem bliski codzienności język. Walczak stosuje strategie montażu, wpisując w tkankę dramatu szereg cytatów z różnych obszarów kultury, tworzy błyskotliwe stylizacje i neologizmy, powtarza ulubione pomysły składniowe, wśród których dominuje apozycjonowanie, a wszystkie te zabiegi pisarskie wzbogaca sporą dawką ironii i dystansu do sytuacji przedstawionych. Autor otwiera tym samym przed czytelnikiem różne potencjalne kierunki lektury, umożliwia spojrzenie na swe teksty z różnych perspektyw. Podkreślę w tym miejscu szczególnie jedną z nich: Michał Walczak buduje swe teksty dzięki nawiązaniom do kilku wzorów gatunkowych (szczególnie ulubiony pozostaje wzorzec dramatu subiektywnego i poetyka oniryczna, a także dramat epicki).¹⁵ Łatwo zauważyć, że fundamenty pisarstwa scenicznego Walczaka silnie tkwią w dramaturgii tradycyjnej opartej na jasno zarysowanej akcji, wyrazistym konflikcie i zróżnicowaniu person w tym konflikcie uczestniczących, ale równie łatwo stwierdzić, że warsztat ten służy autorowi do budowania

(Dokończenie ze poprzedniej strony) Tom drugi bestsellerowej antologii *Pokolenie porno* w wyborze Romana Pawłowskiego, red. H. Sulek, Kraków 2006). Por. m.in.: R. Pawłowski, *Wstęp*, [w:] *Pokolenie porno...*, op. cit.; E. Baniewicz, *Nie opowiadaj mi swojej historii*, *Rzeczpospolita* 2003, nr 284; T. Mościcki, *Seksrealizm jako metoda twórcza*, [w:] *Rzeczpospolita*, nr 1, 2004, D. Nowacki, *Dramat, krew i bluzg*, [w:] *Newsweek Polska*, nr 6, 2006.

¹⁴ Informacje na temat prezentacji twórczości tych autorów poza granicami naszego kraju odnaleźć można na stronach: www.e-teatr.pl/pl/artykuly/25395.html; www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34202.html.

¹⁵ O dramaturgii subiektywnej jako wzorcu gatunkowym utworu *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka pisałam w artykule: *Zamknięci i wyobcowani. Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym* [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009.

tekstów jak najbardziej współczesnych. Przywołanie konwencji odbywa się jednocześnie wraz z gestem jej przekroczenia – przez zaprojektowanie dystansu zarówno wobec świata przedstawionego (jako świata współistniejących opozycji, ścierających się znaczeń), jak i wobec tworzących go schematów językowych, fabularnych, dramaturgicznych. Zaproponowany dzięki temu przekaz pozostaje komunikatem z założenia niejednoznacznym, prowokującym wątpliwości czytelnika, a zarazem jego radość z poszukiwania dookreśleń.

W *Rzece*, w utworze z pozoru nieskomplikowanym, przypominającym epicką panoramę małomiasteczkowej zbiorowości, autor prezentuje grupę bohaterów skonfrontowanych z dziwną sytuacją – tzn. faktem zatrzymania się nurtu rzeki. Świat przedstawiony skomponowany został w tym dramacie z kilku symptomatycznych obrazów (plaża, most, odcinek ulicy, zakład fryzjerski, kilka mieszkań) zmontowanych na podobieństwo nakładających się kadrów filmowych. Sposób prezentacji zdarzeń, przypominający układ scen w dramacie epickim, znakomicie mieści się w postmodernistycznej poetyce fragmentu. Kilka równoległych mikrohistorii ludzkich splata się z szybkim montażem kilku widoków, a w konsekwencji: „Topografia nieciągłego, jak na epokę ponowoczesną przystało, miasta staje się topografią tekstu. Funkcję porządkowania akcji pełni płynąca przez nie rzeka. Liniowy układ zdarzeń jest jednak ledwie potencjalny. Zatrzymany w sztuce rzeczny nurt powoduje rozpad fabuły na nieprzylegające, istniejące w beczasie, pozwalające się dowolnie tasować epizody.”¹⁶

W *Kopalni*, czyli w utworze napisanym na zamówienie teatru w Wałbrzychu, autor również nawiązuje do wyznaczników dramaturgii epickiej, wprowadzając głównego bohatera jako inicjatora i komentatora zdarzeń, który snuje opowieść o swym rodzinnym mieście. Sposób zmontowania scen oscyluje jednak pomiędzy demonstracyjnością dramatu epickiego a subiektywizacją zdarzeń właściwą dramatowi jaźni. Główny bohater Adzio spaja niezborne fragmenty zdarzeń obdarzony jakby dwiema funkcjami: narratora historii miasta i podmiotu wywołującego z pamięci minione obrazy bądź rojącego w wyobraźni senne wizje:

ADZIO: Obcy ze snów jakby zamieszkał w naszym mieście. Śnił się każdemu łącznie ze mną, dziwny człowiek, obcy, ani stary, ani młody, śniło nam się, że zamieszkał w naszym mieście i spełniał rozmaite nasze marzenia. (...)

ADZIO: Moje miasto nie jest zwyczajnym miastem. Trzeba umieć chodzić po moim mieście, gdyż nie jest to łatwe, gdyż potem, jak zamknęli nam kopalnię, pojawiło się mnóstwo dziur w ziemi jak normalna wysypka, nie wiadomo skąd i jak, więc ludzie praktycznie przestali wychodzić, żeby nie wpaść do dziur. Ja zaś chodziłem nieustannie z moim uczuciem bezskutecznie do mojego obiektu mych uczuć.¹⁷

Technika baśniowej narracji w połączeniu z zabiegiem antropomorfizacji miasta czynią z tego tekstu jakiś rodzaj kłącza – dramatu epickiego, dramatu jaźni i nie dramatu, lecz opowieści, która rozwija się w różnych kierunkach jako zbiór wielu wątków, ilustracja heterotopicznej przestrzeni, obfitość zmetaforyzowanej mowy. „Znów alinearne, zatomizowana fabuła, pokruszona jak życie bezrobotnych bohaterów na fragmenty, zaprzeczy ciągłości zdarzeń, logice przyczyn i skutków, jednorodności literackiej poetyki, unieruchomi w kadrze czas zatrzymanego w biegu miasta.”¹⁸

¹⁶ M. Karasińska, *Miasto, czyli pisanie teatru*, [w:] *Dialog*, nr 9, 2007, s. 65.

¹⁷ M. Walczak, *Kopalnia*, [w:] *Dialog*, nr 8, 2004, s. 30, 32.

¹⁸ M. Karasińska, *Miasto, czyli pisanie teatru*, op. cit.

Te dwa przykłady pokazują, jak Walczak opracowuje swe teksty jako nawiązania do znanych konwencji dramaturgicznych i zarazem projekt takiej formy dramatu, w której zasadą pozostaje znoszenie granic gatunkowych. Autor stosuje przy tym często ulubione zabiegi metateatralne – znak rozpoznawczy tej twórczości uwypuklający powierzchowność zachowań bohaterów oraz iluzoryczny i ironiczny wymiar sytuacji przedstawionych.¹⁹

Nieco inaczej komponuje swe utwory dramatyczne Szymon Wróblewski. Rozsypane porcje mowy, które grupuje Wróblewski w lakoniczne repliki postaci, określić można (za Rolandem Barthesem) jako „ruchomą grę *signifiants*”, jako dynamiczny proces zderzania się różnych słów, wielu tematów.²⁰ Sylwiczność tych tekstów domaga się aktywnej postawy czytelnika zobowiązanego przez autora do układania osobistych sensów z kawałków zdań i pojedynczych słów. *Powierzchnię*, czyli dramat napisany w ramach projektu Teren Warszawa w 2004 roku, Wróblewski rozpoczyna od następującego prologu:

drogi czytelniku
uratuj postacie od chorej wyobraźni autora
weź do ręki przyrząd piszący postaw
kropki
przecinki
nawiasy
i inne znaki przestankowe
wstaw duże litery
a nawet więcej
opuść granice własnych przyzwyczajęń i stwórz
własne znaki przestankowe
przecinkostopy
mnogonawiasy
stokropki
tylko w ten sposób wyznaczysz pewne granice
powierzchni (...)²¹

Jeśli Michał Walczak nawiązuje w swych dramatach do różnych konwencji gatunkowych, Szymon Wróblewski czerpie pomysły przede wszystkim z możliwości i ograniczeń samego tworzywa, czyli języka: przyłapuje potoczny dialog, z którego dzięki poetyckiemu obrazowaniu tworzy momentami banalne, momentami niepokojące układy wyrazów. Balansuje „między pozornym chaosem słów a budowaną z nich misterną konstrukcją dramaturgiczną”²², w której napięcie nie wynika z linearności zdarzeń, ale z zaskakujących skojarzeń semantycznych i wizualnych, ewokowanych przez niecodzienne zderzenia kolokwializmów. Autor składa frazy – pozornie niedopasowane fragmenty – jak puzzle (*nomen omen* tak właśnie zatytułował on jeden ze swoich dramatów); zgodnie z założeniem, że „każdy ustawia *Puzzle* na swój sposób. Reżyser, czytelnik, widz – każdy czyni to samodzielnie”.²³ Wspomniany utwór odznacza się ponadto wyraźną sensualnością. Banalna opowieść o życiu czworga ludzi,

¹⁹ Por.: A. Krajewska, *Świat jako performans*, [w:] *Dialog*, nr 5-6, 2006, s. 40-42.

²⁰ R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 196.

²¹ S. Wróblewski, *Powierzchnia* [w:] *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, Kraków 2005, s. 301.

²² R. Paczocha, *Słowa kwiaty*, [w:] *Dialog*, nr 1, 2006, s. 93.

²³ *Tekst ma być wyzwaniami. Rozmowa z Szymonem Wróblewskim*, [w:] *Dialog*, nr 1, 2006, s. 88.

„drama rodzinna” ze zdradą w tle (tzn. romans młodej dziewczyny Kasi z Krzysztofem, czyli ojcem jej byłego chłopaka) nabiera walorów zrytmizowanej kompozycji wizualnej nie tylko poprzez układ replik, ale przede wszystkim dzięki obecności dźwięków, kolorów i zapachów wywołujących efekt synestezji. Motyw gwiazd (obserwowanych, połykanych, rozbijających się na małe kryształki), motyw lustra, powtarzające się napomknienia o śniegu, zabarwionego kolorem potłuczonego szkła, dźwięki rozsypujących się na kawałki butelek i lamp – wszystkie te efekty pobudzające zmysły, czynią z *Puzzli* Wróblewskiego zbiór przenikających się kształtów i wzajemnie uwarunkowanych obrazów. Poetyka niedomówienia, lakoniczność replik postaci, a zarazem strategia powtarzania istotnych dla bohaterów wyobrażeń i odniesień, zyskują swą jedność poprzez nawiązanie do baśni o Królowej Śniegu jako swego rodzaju matrycy wyobrazeniowej tego tekstu. „Ta bajka opowiada o rzeczywistości, w której lustro wykrzywia i modeluje obraz świata – mówi autor. – Każdy z bohaterów mojej sztuki ogląda to samo miejsce, ale dostrzega jego inne aspekty. Starałem się tak napisać tekst, aby widzowie poznali ogólny kształt owej powierzchni lustra. To fakt, że w środku brakuje pewnych elementów. (...) *Puzzle* kontynuują zapoczątkowany w *Powierzchni* sposób myślenia o postaci i języku. Imiona postaci mają ułatwić nadanie im pewnego charakteru, ale nie są to imiona znaczące. To fakt, że starałem się bardziej zindywidualizować bohaterów. Nie na poziomie języka (ten jest tutaj mało rozbudowany), ale raczej w systemach odniesień bohaterów i w sposobie obrazowania. A że wszystkie imiona zaczynają się na «k»? No cóż, powinien to przeżył odbiorca. Każdy tekst ma być wyzwaniem.”²⁴

Wskazane powyżej teksty dramatyczne jako przykłady przekroczeń poetyki dramatu wpisują się w szeroki nurt wypowiedzi artystycznych o kondycji człowieka – podmiotu rozproszonego, skazanego na wielość bodźców i fragmentaryzację doświadczeń. Ważną perspektywą interpretacyjną dla ukazanych przez Walczaka i Wróblewskiego postaci i (mikro)zdarzeń dramatycznych mogą być zarówno refleksje na temat doświadczeń młodego pokolenia, „pokolenia przepływu”, jak i rozważania z dziedziny współczesnej filozofii podmiotu. Ten pierwszy kontekst aktualizuje się w lekturze szczególnie wtedy, gdy weźmiemy pod uwagę wizerunek bohaterów dramatycznych, przytłoczonych codziennością i bezsilnych w obliczu rzeczywistości społecznej, a jednocześnie poddanych presji nieustannego planowania życia.²⁵ Ten drugi kontekst uwzględnić trzeba w momencie, gdy spojrzymy na sytuacje przedstawione jak na ilustrację problemów zachwiania tożsamości, spowodowanej fałszywą samowiedzą, nieudanymi relacjami międzyludzkimi i w konsekwencji wyobcowaniem postaci.²⁶ Płynne granice pomiędzy różnymi współlistniejącymi w tekstach Walczaka i Wróblewskiego konwencjami pisania dramatu potraktować można zatem jako środek wyrazu służący pokazaniu (w kolejnej wersji zresztą) zjawiska rozpadu mocnego, substancjalnego podmiotu, który utracił trwałe punkty odniesienia i pewność (samo)rozpoznania. Tworzenie dramatów dzięki przywołaniu różnych wzorców z przeszłości i znoszenie granic pomiędzy

²⁴ Tamże.

²⁵ Por. uwagi na temat tożsamości refleksyjnej [w:] A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006; J. Golińska, *Pokolenie przepływu*, [w:] *Dialog*, nr 1-2, 2003.

²⁶ Por.: C. Taylor, *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński [i inni]. Warszawa 2001. Różne przykłady rozproszenia spoiwego podmiotu w dwudziestowiecznej dramaturgii opisuje dokładnie Ewa Wąchocka w artykule: *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku* [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, op. cit.

różnymi dyskursami tworzącymi repliki postaci kształtuje omawiane wypowiedzi autorskie jako przestrzeń niezdecydowania i niejednoznaczności: świat przedstawiony we fragmentach to obszar zdekomponowanych, nieliniarnych zdarzeń, a bohaterowie nie-dookreśleni w swym fikcyjnym jestestwie zaprojektowani zostali jako figury funkcjonujące pomiędzy tym, co „realne” w ich życiorysie, a tym, co tylko wyobrażone bądź niejasno sugerowane.

Zniesione granice formalne, które oddzielały niegdyś poszczególne gatunki dramatu i style wypowiedzi, na równi z zjawiskiem rozbicia bohatera i rozproszenia jego możliwości poznawczych, uwydatniają również problem nietożsamości słowa i wypowiadającego je podmiotu. Zgodnie ze strategią projektowania dystansu wobec zdarzeń przedstawionych obaj wymienieni przeze mnie autorzy tekstów wdzięcznie i konsekwentnie uwypuklają bowiem przepaść, jaka dzieli człowieka i słowo padające z jego ust. Dzieje się tak zazwyczaj w celu manifestacji różnego rodzaju ograniczeń bohatera, wynikających przede wszystkim z jego egzystencjalnych lęków, mentalnych ułomności czy utraconych perspektyw działania. Ale dzieje się tak również ze względu na uwrażliwienie młodych autorów na proces permanentnych powtórzeń jako dominujący rodzaj doświadczenia kulturowego, w którym uczestniczymy. Michał Walczak podkreślił w jednym z wywiadów: „Pojawia się więc pytanie o to, jak zachowywać się spontanicznie pomimo rozpoznawania mechanizmów, które rządzą sytuacją, błyskawicznego odczytywania dalszych możliwości, wariantów. (...) kultura nie oferuje wzorców, języka, literatury, do których można by się odwołać, żeby chociaż udawać, że się nie widzi tych schematów.”²⁷ Stąd potrzeba/nawyk/natęćstwo posługiwania się cudzą, zasłyszaną myślą, cytatem, sloganem, aby choć na chwilę poprzez manifestacyjną grę ze znanym wzorcem, sprowokować moment jednostkowej ekspresji i niezapśredniczonej refleksji. Te zabiegi metajęzykowe przynależą czasem do świadomych zachowań werbalnych poszczególnych bohaterów przedstawionych (np. rozgrywki słowne bohaterów *Nocnego autobusu* Michała Walczaka), znacznie częściej jednak stanowią wyznacznik całej wypowiedzi dramatycznej jako rodzaj autorskiego głosu wpisanego w styl i formę replik dramatu. W efekcie u Michała Walczaka postaci „są mówione” słowem, które ujawnia rozproszenie podmiotu w działaniach przedstawionych (bohaterowie za wszelką cenę pragną zakorzenić swą egzystencję w jakimś ważnym dla nich zdarzeniu, które prowokują lub którego niecierpliwie poszukują).²⁸ U Szymona Wróblewskiego natomiast zapisane w replikach ciągi wyrazów ujawniają rozproszenie głosów mówiących w języku stanowiącym potok słów i segmenty skojarzeń, które utrudniają identyfikację bohaterów. Wymienione sposoby dekonstrukcji postaci dookreślić można przez przywołanie dwóch replik dramatycznych, swego rodzaju motta twórczości dramatopisarzy.

Judasz, *spiritus movens* akcji w *Podróży do wnętrza pokoju* Michała Walczaka mówi o protagoniście:

JUDASZ:

Dramacik mu zrobimy. Dramacik. Dramaciątko. Żyćko mu rozpierdolimy.²⁹

²⁷ *Poezja miasta. Rozmowa z Michałem Walczakiem* [w:] P. Sala, *Gang Bang*, M. Owsiany, *Komponenty*, M. Walczak, *Nocny autobus*, Kraków 2005, s. 237. Por. także E. Rewers, *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowskiego i T. Wójcika, Warszawa 2004.

²⁸ Por.: B. Popczyk-Szczęsna, *W poszukiwaniu zdarzeń. O dramaturgii Michała Walczaka*, [w:] *Dialog*, nr 9, 2007.

²⁹ M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju*, [w:] *Pokolenie porno...*, op. cit., s. 407.

Ona, bohaterka utworu *Powierzchnia* Szymona Wróblewskiego, stwierdza:

ONA:

znowu jakieś słowa wylewają się z niego
i płyną do mnie długie taśmy liter tego co mówi
falujące wydruki znaków alfabetu morse'a (...)
falujące litery bez żadnych znaków
bez żadnych znaczeń płyną do mnie”³⁰

W twórczości scenicznej obu młodych autorów dominuje autotematyczny wyróżnik i ironiczny styl prezentacji scen przedstawionych. Zaprojektowane sytuacje, choć odzwierciedlają bądź sugerują zdarzenia nieobce odbiorcy, znane dobrze z życia codziennego bądź z programów interwencyjnych (bezrobocie, konflikt pokoleń, morderstwo, molestowanie nieletnich), ujawniają przede wszystkim metafikcyjny obszar zabawy w tworzenie tekstu. Równie ważne, a może nawet ważniejsze od przekazu pozostaje samo majsterkowanie w tworzywie słownym, które z założenia podważa neutralność reprezentacji. W przedstawieniu ujawnia się bowiem (wcale nie ukrywając) ten, kto układa sceny i słowa (jak puzzle), proponując czytelnikowi grę w tekst, a nie znaczenie tekstu.³¹ Montaż słów i zdarzeń zakłada różne możliwe efekty estetyczne – od swobodnego rozbawienia karykaturalnym rysunkiem bohaterów poprzez koncentrację myśli nad powagą sygnalizowanych problemów aż do momentalnych wzruszeń, możliwych dzięki lirycznym sekwencjom w dramatycznych scenach. W rezultacie zaliczyć można te teksty do twórczości scenicznej określonej przez Jeana Paula Sarazzaca mianem „teatru potencjalności”, w którym „współistnieją i mnożą się przeciwności, nad wszystkim zaś góruje duch polifoniczności.”³²

Wspomniana niejednorodność utworów dramatycznych bliższa jednakże pozostaje strategii montażu niż kolażu.³³ Przeciwności i osobliwe zestawienia wypełniające dramaty ujawniają bowiem niejako podskórnie tendencję do opowiedzenia historii o człowieku; sylwiczność nie programuje chaosu przekazu. Zaakcentowana została, co prawda, potencjalność zdarzeń i niejednoznaczność postaci (znakomicie widoczne choćby w przenikaniu się głosów mówiących w tekstach Wróblewskiego czy w obecności postaci fantastycznych w sztukach Walczaka). Służą one jednak raczej uwydatnieniu migotliwości znaczeń w osobniczych biografjach wykreowanych postaci aniżeli manifestacji heteronomicznego materiału. Ten walor konstrukcji tekstów jako dość jednolitych kompozycji, w których splecione zostały różne wątki w prezentacji „biografii” bohaterów, potwierdza również wspólna dominująca skłonność u dwóch

³⁰ S. Wróblewski, *Powierzchnia*, op. cit., s. 354.

³¹ Por. koncepcję lektury tekstu Rolanda Barthesa [w:] R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, *Teksty Drugie*, nr 6, 1998, s. 193.

³² J. P. Sarrazac podkreśla konieczność opisu dramaturgii dwudziestowiecznej jako takich form wypowiedzi, w których żywioł dramatyczny współistnieje na równi z żywiołem epickim i lirycznym dzięki łączeniu różnych stylów i poetyk. Stworzona przez francuskiego teatrologa **koncepcja rapsodii** sugeruje „nakierowanie tekstów dramatycznych na formę bardziej swobodną (co wcale nie równa się nieobecności formy). To teatr i dramat, który przekracza własne granice, wychodzi poza siebie, występuje z brzegów, żeby wreszcie uwolnić się ze skóry «pięknego zwierzęcia», choć od samego początku próbowano go w niej zamknąć. To teatr i dramat, który powodowany chęcią wyzwolenia się z tego, co zawsze ciążyło nad nim jak przekleństwo, czyli z przypisywanego mu statusu sztuki «kanonicznej», kątem oka podpatruje powieść, poezję, esej. To teatr i dramat aspirujący do bycia «z definicji a-kanonicznym» (...)” (J. P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, op. cit., s. 22 i 140).

³³ O różnicy założeń estetycznych montażu i kolażu pisze Wolfgang Seibel w książce *Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama* (Würzburg 1988). Cyt. za: M. Sugiera, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997, s.105-107.

tak różnych autorów tekstów scenicznych. Chodzi mianowicie o upodobanie do fantastycznych rozwiązań/nawiązań. Zarówno Walczak, jak i Wróblewski obficie korzystają z repertuaru chwytów z baśniowych narracji, odwołując się do znanych motywów, jak również do konkretnych utworów. Walczak wykorzystuje motyw magicznego proszku, antropomorfizuje różne byty czy nieożywione przedmioty, udiwnia przestrzeń zdarzeń; Wróblewski tworzy *Puzzle* dzięki aluzjom do Królowej Śniegu, układając rozmowy między postaciami jako wymianę informacji i zarazem ciąg skojarzeń z utworem Andersena. Dzięki tym wszystkim zabiegom teksty pogłębiają swój wymiar zadania dla czytelnika, projektu do wypełnienia w procesie lektury, sugestii, a nie deklaratywnej propozycji.

Niezależnie od tego, jaką definicją teoretyczną objąć można analizowane przeze mnie teksty dramatyczne (np. **estetyka transgresyjna** dramatu współczesnego³⁴ czy też wspomniana koncepcja **rapsodii** jako kategorii opisu niejednorodnej formy dramatycznej) zaznaczyć warto, że twórczość Walczaka i Wróblewskiego wsparta ewidentnie na strategii przekraczania granic stanowi jednocześnie dobre świadectwo „przywiązania” do dramatu; w tym znaczeniu, że wypowiedzi sceniczne, jakie tworzą młodzi dramatopisarze, zachowują „pamięć gatunku”, pozostając zarazem przekazami adekwatnymi do przyzwyczajen komunikacyjnych współczesnych odbiorców. Fragmentaryzacja treści i ironiczne przekształcenia znaków z różnych obszarów kultury popularnej występują w tych utworach scenicznych na równi z tendencją do aktualizacji historycznych, niegdyś normatywnych konwencji tworzenia. Dlatego wskazane utwory Walczaka i Wróblewskiego można potraktować w lekturze jako głosy na korzyść utworu dramatycznego czyli tekstu, który świeżość swą, ważność i atrakcyjność zawdzięcza modelowi przezwyćzania dramatu w dramacie. Polega to oczywiście na przekraczaniu ustalonych niegdyś granic gatunkowych i stylistycznych po to, by wydobyć z tych nawiązań do przeszłości charakterystyczną dla procesu przypominania i właściwą momentowi tworzenia różnicę w stosunku do tego, co minione.

Transgresyjność dramatu, jak wspomniałam, to zjawisko nie nowe i często podkreślane w analizie wielu wybitnych dzieł dramaturgii dwudziestowiecznej. W kontekście różnych przekroczeń, jakie mają na swym koncie mistrzowie tego gatunku – wielcy poprzednicy twórczości Michała Walczaka i Szymona Wróblewskiego – zabiegi młodych dramatopisarzy pozostają przykładem podążania wytyczonym (choćby przez Witolda Gombrowicza i Tadeusza Różewicza) starym szlakiem stylizacji, synkretyzmu i groteski. Różne gesty przekraczania granic poetyki dramatu w tekstach najnowszych to nieustanne przypomnienia/powtórzenia minionych eksperymentów, rekreacje i rekontekstualizacje dawnych wzorów, zgodnie zresztą z ironicznym, zstępującym ruchem nowoczesności, o którym przekonuje w swych wypowiedziach Jean Baudrillard.³⁵

O przekroczeniach granic poetyki dramatu można pomyśleć jeszcze w innym ujęciu, nie rezygnując oczywiście z powyżej wspomnianych aspektów. Jeśli, jak chcą teoretycy literatury, można potraktować poetykę jako „dynamiczną sferę przemieszczeń”, która ujawnia swój interdyscyplinarny charakter, to można również spojrzeć na gesty transgresji obecne w dramacie przez pryzmat koncepcji doświadczenia jako podstawowego, konstytutywnego wymiaru tworzenia i odbioru tekstu.³⁶ Również poetyka

³⁴ Por.: A. Krajewska, *Estetyka współczesnego dramatu* [w:] *Teatr – media – kultura*, red. D. Fox, E. Wąchocka, Katowice 2006,

³⁵ Por. J. Baudrillard, *Przed końcem; rozmawia P. Petit*, przeł. R. Lis. Warszawa 2001, s.141.

³⁶ Por.: M. P. Markowski, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006.

w ujęciu poststrukturalistycznym rozumiana jako „szerokie i otwarte pole możliwości” stanowi ważny punkt odniesienia lektury przy założeniu, że „teksty pokazują nam nie artefakty i ich wewnętrzne sprzeczności, lecz przede wszystkim człowieka, który za ich pomocą stara się jako tako zorientować we własnym świecie.”³⁷ Jak sądzę, w opisie przekroczeń poetyki dramatu w najnowszych tekstach scenicznych nie można pominąć tej ważnej perspektywy antropologicznej traktującej tekst jako efekt mediacji pomiędzy podmiotem a językiem – symbolicznym reprezentantem doświadczenia. Tym samym wnioskować trzeba o korelacji pomiędzy transgresyjnością dramatu a transgresją jako podstawową płaszczyzną osobniczych doświadczeń młodych autorów, funkcjonujących – podobnie jak my wszyscy – w przestrzeni społeczno-kulturowej jako jednostki wzbogacone możliwością/zniewolone presją nieustannego przekraczania granic. Twórczość obu wskazanych przede mnie dramatopisarzy to wypowiedzi autorskie odzwierciedlające doświadczenie usytuowania podmiotu w „szarej strefie” – nie gospodarczej, rzecz jasna, ale związanej z wyborami estetycznymi i decyzjami aksjologicznymi, szarej strefie tego, co trwa «pomiędzy»³⁸. To sytuacja bycia w drodze ciągłego projektowania, modelowania zachowań i zadawania pytań o kolejny etap w niepewnej wędrówce. „Dramaturgią bez granic” nazwać można te najnowsze teksty sceniczne, które pokazują transgresyjność formy jako założenie estetyki dramatu, a w dodatku zakładają również dramatyczność jako model egzystencji³⁹, reprezentowany w wypowiedzi językowej dzięki niejednorodności tworzywa słownego i polifonii projektowanych znaczeń.

³⁷ Tamże, s. 138.

³⁸ A. Krajewska, *Estetyka współczesnego dramatu*, op. cit., s. 63.

³⁹ Por.: Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. A. Czerniak i A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 161-162; A. Krajewska, *Doświadczenie dramatyczne a estetyka performatywna (zarys problematyki)*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.

Jarosław Przychoda

*Teorie społeczeństwa nowego typu
(społeczeństwa informacyjnego) a historia kultury
i typologie cywilizacji*

Moje wystąpienia wiążą się z jednej strony z zainteresowaniem teoriami społeczeństwa informacyjnego, a z drugiej z praktyką prowadzenia zajęć z historii kultury i poczynione w jej trakcie obserwacje. Planując i przygotowując się do zajęć, jak i po rozmowach ze studentami, doszedłem do wniosku, że wyznaczenie celu i podziału (periodyzacji) zajęć z historii kultury wiąże się z wieloma problemami.

Prowadziłem do tej pory zajęcia z historii kultury starożytnej, wczesnonowożytnej oraz XIX i XX w. na studiach dziennych. Ciągłe powracały pytania o to, co ma być przedmiotem zajęć? I po co? Co wybrać z historii starożytnej: Egipt, Persję, Kartaginę, Rzym, Grecję, Żydów, chrześcijaństwo, Sumerów, Babilon, Asyrię, Indie, Chiny, Majów, Tolteków? Ale po co? Dla przypomnienia? Czego mam wymagać? Jakie kryteria zaliczenia przedmiotu? Dlaczego takie? Dla mnie samego było wysiłkiem przypominanie sobie potrzebnej wiedzy oraz pożądanę jej rozszerzanie i uwspółcześnianie.

W ramach rozmów wysunęły się dwa podstawowe argumenty za sensem i potrzebą zajmowania się historią kultury: zainteresowanie, rozbudzanie fantazji. W takim ujęciu najciekawsze są egzotyczne historie: o piratach, rycerzach, Aztekach, Japończykach. Drugim argumentem jest kwestia zrozumienia współczesności. Argument ten pojawia się póki co głównie na zajęciach z historii kultury XIX i XX wieku oraz problemów współczesnej kultury i cywilizacji.

W sposób nieco bardziej systematyczny i pełny ujął sprawę Marcin Kula, który wyróżnił kilka odpowiedzi na pytanie: czemu służy historia? Otóż historia może służyć jako **argument**. Aby jednak mogła być w ten sposób przydatna, powinna być **dopasowana do wyводу i jego celu**. Wiedza o przeszłości może służyć jako **punkt odniesienia**. Banałem jest twierdzenie, iż wiedza bierze się z dokonywania porównań. Jednak ważne jest, aby były to **sensowne porównania**, świadome mocnych i słabych stron, wreszcie dla ich dokonania należy zebrać **odpowiedni materiał pod określonym kątem** i w węższym zakresie. Historia jest ważna **dla tożsamości**, uważa się też od czasów Cycerona, iż może być **nauczycielką życia**. Znajomość pewnego zrębu historii jest niezbędna **do skutecznego komunikowania się**: bez wiedzy o przeszłości nie zrozumiemy określić „Bastylii”, „jakobin”, „noc kryształowa” czy „noc św. Bartłomieja”.

Pewnymi wariantami pierwszego zastosowania historii jest użycie jej jako **narzędzia legitymacji** lub delegitymacji albo **instrumentu oporu** lub w ostateczności instrumentu oddania sprawiedliwości pokrzywdzonym oraz rozliczenia win. Historia jest używana dla zaspokojenia ciekawości lub dla zabawy.¹

Historia jako argument, punkt odniesienia, element tożsamości, tło komunikowania się czy narzędzie legitymacji lub oporu to różne aspekty podejścia do historii od strony współczesności i jej rozumienia. Jednak, aby te cele stały się celami historii kultury (i cywilizacji), potrzebujemy jakiejś ramy. Wydaje się, iż może jej dostarczyć właśnie teorie społeczeństwa informacyjnego.

Oprócz powyższego innymi argumentami, dlaczego warto spojrzeć na historię kultury z punktu widzenia teorii społeczeństwa informacyjnego są:

- częste stosowanie analogii historycznych przez teoretyków społeczeństwa informacyjnego,
- globalny (metanarracyjny) charakter zarówno teorii kultury, jak i teorii społeczeństwa informacyjnego. Przy wychodzeniu od teorii będzie bardziej czytelna perspektywa i podważona „naturalność” spojrzenia, jaką reprezentuje obecnie historia kultury,
- połączenie perspektyw, co da bardzo szeroki horyzont chronologiczno-problemowy.

Zanim przejdę do omówienia perspektywy, jaka wynika z niektórych teorii społeczeństwa informacyjnego dla historii kultury, muszę chwilę zatrzymać się przy charakterystyce samych teorii społeczeństwa informacyjnego. Po pierwsze, musimy sobie uświadomić, iż teoretycy posługują się pojęciem społeczeństwa informacyjnego w dwóch generalnych kontekstach. Część, jak Anthony Giddens, podkreśla ciągłość procesu historyczno-społecznego i stałość najgłębszych cech struktury społecznej, która uzyskuje jednak nowe, dodatkowe charakterystyki w wyniku ekspansji komputerów i sieci komputerowych. Zmiany społeczne spowodowane zmianami technologii teoretycy uważają jednak za drugorzędne.

Inaczej na kwestię struktury społecznej oraz ciągłości procesu historycznego patrzy druga, bardzo niejednorodna grupa. Wyróżnia tę grupę myślicieli pogląd, iż w wyniku rewolucji technologicznej zerwana została ciągłość procesu historycznego i najgłębsze struktury społeczne przeżywają właśnie strukturalne przeobrażenia, w wyniku których pojawi się społeczeństwo nowego typu. Tę grupę teorii społeczeństwa informacyjnego można zatem określić również teoriami społeczeństwa nowego typu. Próbując skontualizować nową strukturę społeczną, teoretycy ci odwołują się do poprzednich wielkich zmian społecznych, tworząc zatem jednocześnie nowe periodyzacje i nowe perspektywy patrzenia na historię ludzkości.

Jean Baudrillard

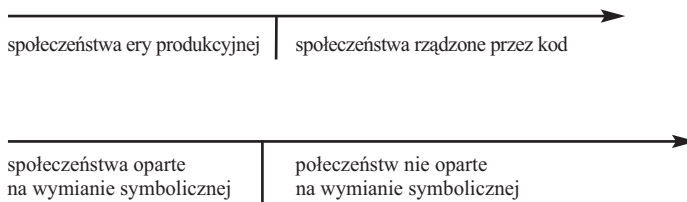
Już w 1973 roku francuski socjolog zastrzegł, iż kapitalistyczna ekonomia polityczna jako podstawa analizy nie pozwala na właściwe rozumienie społeczeństw średnio-wiecznych, starożytnych czy prymitywnych. „Wychodząc jako od punktu wyjścia od ekonomii i problemu produkcji jako determinujących cały układ społeczny, pozostałe typy organizacji są ujmowane jedynie w perspektywie tego modelu, a nie w ich specyfice (...). Magia, religia i sfera symboliczna zostają przesunięte na margines ekonomii”², kiedy w tych społeczeństwach to one stanowią centrum życia społecznego.

¹ M. Kula, *Krótki raport o użytkowaniu historii*, Warszawa 2004, s. 160 i nast.

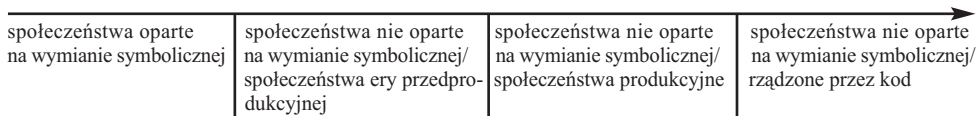
² J. Baudrillard, *The Mirror of Production*, Telos Press, St. Louis 1975, s. 86-87.

Baudrillard, starając się na nowo stypizować społeczeństwa, która to typizacja ma zastosowanie i w periodyzacji historycznej wyróżnił **społeczeństwo ery produkcji (społeczeństwa kapitalistyczne) i społeczeństwa rządzone przez kod³ (społeczeństwa hiperkapitalistyczne)**. Drugie rozróżnienie przyjmuje istnienie **społeczeństw opartych na wymianie symbolicznej oraz nie opartych na takiej wymianie**. Podziały te zachodzą zarówno w synchronii, jak i diachronii. Wydaje się, iż w diachronii można je również na siebie nałożyć i wtedy ukazują one ewolucję danej kultury. Traktowane w synchronii podziały te będą przydatne przy analizach komunikacji międzykulturowej i spotkań międzycywilizacyjnych (Europejczycy i Indianie, Rosjanie i mieszkańcy Syberii).

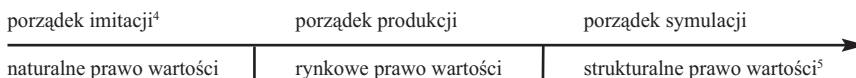
Wracając do schematu, można go przedstawić w sposób następujący:



Efektom zaś nałożenia na siebie obu podziałów byłaby następująca periodyzacja historyczna:



Warto również przytoczyć charakterystyki szczególnie pierwszego podziału:



Baudrillard kładzie nacisk na badanie współczesności. Uważa on, iż nowoczesność się wyczerpała i wchodzimy w nową erę, a charakterystyki tych typów społeczeństw można przedstawić następująco:

społeczeństwo nowoczesne	społeczeństwo ponowoczesne
rzeczywistość	hiperrzeczywistość (wirtualność)
produkcja/konsumpcja	symulacje, gra przedstawień i znaków, gra kodów
logika produkcji	logika symulacji

³ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, Warszawa 2007, s. 63.

⁴ Panował on od czasu renesansu, prawdopodobnie można uznać ten porządek za przykład społeczeństw nieopartych na wymianie symbolicznej, ale jeszcze przedprodukcyjnych. Por.: J. Baudrillard, *Wymiana...*, s. 63.

⁵ J. Baudrillard, *Wymiana...*, s. 63.

W inny sposób można ująć zmiany następująco:

kultura sensu	nadmiar sensu
kultura rzeczywistości	nadmiar rzeczywistości
kultura informacji	nadmiar informacji ⁶

Inną koncepcją jest **koncepcja netokracji** Alexandra Barda i Jana Söderqvista na podstawie tytułu pierwszego rozdziału ich książki „Technologia jako siła napędowa historii”, którą należałoby zaliczyć do „nurtu technologicznego” w myśleniu o społeczeństwie informacyjnym. Jednak ich sposób rozumienia technologii jest specyficzny. Szwedzcy autorzy zwracają uwagę, iż „to nie brak surowców uniemożliwił wikingom korzystanie z nart wodnych, a Rzymianom nie pozwolił na filmowanie orgii, ale brak informacji mających istotne znaczenie. Cywilizacja to – w gruncie rzeczy – kwestia informacji”.⁷ Technologia zatem to odpowiednia wiedza na temat rzeczywistości czy może raczej umiejętności z niej wynikające, które umożliwiają przekształcanie świata materialnego.

Pierwszą rewolucją technologiczną było pojawienie się języka jako takiego jako środka komunikacji. Wykorzystując odmienną od małp budowę górnych dróg oddechowych, człowiek stworzył lingwistyczny system symboliczny, który „pozwoił nam na społeczny rozwój, umożliwił utworzenie i przetrwanie zbiorowości”, stał się on podstawą innowacyjnego myślenia oraz rozpowszechniania informacji, czyli doświadczenia.⁸

Kolejną rewolucję przyniosło **wynalezienie języka pisanego**. Egipt, Mezopotamia, dolina Indusu i Chiny rozwinęły się w bogate cywilizacje, w przeciwieństwie do sąsiednich społeczeństw, dzięki temu – twierdzą autorzy *Netokracji* – iż oprócz znanych również tym sąsiednim plemionom umiejętności jak handel czy metalurgia, opracowały i zastosowały sztukę pisania. W płaszczyźnie porządku polityczno-prawnego pismo umożliwilo podniesienie i budowanie autorytetu tych, którzy władali tą umiejętnością⁹, ustalenie prawa, kontrolę podatkową, kontrolę nad administracją – umożliwiło to powstanie starożytnych imperiów.¹⁰ Jak wskazuje Tomasz Goban-Klas, znaczenie miało nie tylko samo pisanie, lecz również materiał, na jakim pisano. Wynalezienie książki spowodowało, iż, „gdy na jednym zwoju można zapisać jedynie jedną z ewangelii Pisma świętego, to ich zbiór w formie książki mógł zawierać wszystkie teksty, łącznie z komentarzami (podkreśl. moje – J. P.) i uzupełnieniami. Idealne medium dla teologów”¹¹, ale także dla filozofów czy prawników.

⁶ Na podstawie: J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, Sic!, Warszawa 2008, s. 27-28.

⁷ A. Bard, J. Söderqvist, *Netokracja. Nowa elita władzy i życie po kapitalizmie*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 29.

⁸ Tamże, s. 30-31.

⁹ Patrz też: C. Levi-Strauss, *Smutek tropików*, Łódź, s. 297.

¹⁰ Interesujące, iż podręczniki powszechnej historii państwa i prawa ignorują praktycznie pytanie o genezę prawa jako takiego, nie rozważają też kwestii stosunku wzajemnego ani pytania o pierwszeństwo państwa i prawa. Nie podejmują też one tematu prawa w społeczeństwach niepiśmiennych oraz prawa niepisanego, zajmując się rozwiniętym już systemem źródeł prawa i jego ewolucją oraz analizą dogmatyki historycznych instytucji prawnych. Por.: T. Maciejewski, *Historia powszechna ustroju i prawa*, Warszawa 2000, s. 3-10, 68-79; K. Krasowski, B. Lesiński, K. Sikorska-Dzięgielewska, J. Walachowicz, *Powszechna historia państwa i prawa*, Poznań 1993, s. 21 oraz 272-273. Nie można również uznać za zadowalające uwagi i stopnia opracowania problemu genezy prawa ze strony filozofii i teorii prawa. Być może jest to właśnie świadectwo konieczności powstania dyscypliny naukowej na zbiegu teorii i historii prawa – antropologii prawa.

¹¹ T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005, s. 55.

Różnice w technologii pisania spowodowały również, iż posługujący się niesylabicznym alfabetem fonetycznym Grecy mogli posunąć się najdalej w rozwoju myślenia racjonalnego, krytycznego i analitycznego.¹²

Kolejną rewolucję zapoczątkowało **wynalezienie druku** przez Gutenberga. To ta innowacja umożliwiła powstanie nowoczesnej nauki. Jak stwierdzają szwedzcy autorzy, „drukowane książki stanowiły materiał źródłowy dla Mikołaja Kopernika, a gdyby nie druk, jego rękopisy pokrywałyby się zapewne kurzem na półkach którejs z klasztornych bibliotek”. To dzięki wynalazkowi druku praca polskiego astronoma miała się stać znana w całej Europie. Zbyt upraszczając sprawę, autorzy *Netokracji* stwierdzają, iż zegar, proch i kompas również wynikły jako efekt cyrkulacji podręczników i fachowej literatury technicznej.¹³ Efektem wynalezienia druku miało być również powstanie kapitalizmu. O ile jednak to ostatnie twierdzenie jest problematyczne, o tyle należy przypomnieć, iż to produktem ubocznym druku właśnie był wynalazek papierowego pieniądza, który to z kolei wynalazek miał z pewnością olbrzymie znaczenie dla rozwoju kapitalizmu.

Wynalazek druku wymusił wreszcie na władzy kościelnej i absolutnej władzy świeckiej powołanie instytucji kontroli słowa, by przeciwdziałać rozpowszechnianiu niepożądanych opinii. Dzieje cenzury przeczą tezie determinizmu technologicznego, a są świetnym przykładem skomplikowanych relacji na linii władza-prawo-społeczeństwo-technologia. Przyczyny powołania cenzury były podobne, jednak przyczyny i warunki jej wycofania różne¹⁴ – poczynając od „trudności administracyjnych” oraz sprzeczności z zasadą swobody handlu po współczesne problemy technicznego zabezpieczenia możliwości cenzury w czasach internetu.

Czwartą wreszcie rewolucją technologiczną, która przynieść ma zmianę „paradygmatu historycznego” jest **rewolucja informacyjna**. „Dzisiejsze media elektroniczne doprowadziły do najbardziej wszechstronnej rewolucji informacyjnej” – twierdzą szwedzcy autorzy.¹⁵ I w innym miejscu: „Nowa technologia definiuje na nowo podstawowe pojęcia takie, jak wiedza i prawda, programuje mechanizmy percepcyjne społeczeństwa decydujące o tym, co jest ważne, a co nieważne, co jest możliwe, a co niemożliwe, a także – przede wszystkim – co jest prawdziwe. Rzeczywistość przybiera nowy obraz”, a my tym samym „wkraczamy w nowy społeczny, kulturowy i ekonomiczny paradygmat”.¹⁶

Charakterystyczną cechą tego nowego paradygmatu będzie jego płynność. „Nie chodzi o to, że rozwijamy nowe normy społeczne – jak to się działo przy dotychczasowych zmianach paradygmatów – ale o to, że **powstaje zupełnie nowy rodzaj norm** (podkreśl. moje – J.P.)”.¹⁷ A zatem, nie mamy tu do czynienia po prostu z kolejną zmianą paradygmatu, ale z pełnym przełomem w historii ludzkości. Widać tu pewną niekonsekwencję. Albo mówimy o kolejnych paradygmatach tego samego znaczenia/poziomu, albo pozostawiamy na boku zmiany paradygmatów niższego stopnia i koncentrujemy się na najwyższym poziomie. W innym wypadku powstaje problem ze stosowaniem analogii. Z problemem tym wiąże się również kwestia tego, na ile obecna zmiana paradygmatu jest charakterystyczna, a na ile przebiega w sposób analogiczny jak poprzednie?

¹² A. Bard, J. Söderqvist, dz. cyt., s. 31-33. Patrz też: E. Havelock, *Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton University Press, 1982.

¹³ Tamże, s. 33.

¹⁴ Patrz: T. Goban-Klas, dz. cyt., s. 62-64 oraz A. Zwoliński, *Słowo w relacjach społecznych*, Kraków 2003, s. 275-293.

¹⁵ Tamże, s. 34.

¹⁶ Tamże, s. 42.

¹⁷ Tamże, s. 46.

Badając historię, można wreszcie zadawać sobie często pytanie, na ile tezy głoszone przez teoretyków nowego typu cywilizacji/społeczeństwa mają rację, a na ile zjawiska, o których mówią, są jedynie nową formą zjawisk występujących od dawna. Historia, w tym historia kultury, jest zatem jedynie materiałem dla kształtowania przez teorię, ale sama dostarcza argumentów za lub przeciw obecnemu kształtowi teorii.

Warto zwrócić uwagę, iż szwedzcy autorzy, jak Peter Drucker, koncentrują się na ciągu feudalizm – kapitalizm – postkapitalizm (Drucker)/informacjonalizm (Bard i Soderqvist) w efekcie powstaje pytanie o stosunek wyżej wymienionych punktów czy kroków milowych ludzkości do systemów społecznych.

Teoria Daniela Bella próbuje rozdzielać strukturę społeczno-technologiczną i społeczno-ekonomiczną obok polityki i kultury jako głównych sfer kultury. W ten sposób wyróżnił społeczeństwa preindustrialne, industrialne i postindustrialne w pierwszej kategorii, społeczeństwa feudalne, socjalistyczne i kapitalistyczne. W ten sposób teoretycznie powinny być możliwe feudalne społeczeństwo industrialne, feudalne społeczeństwo postindustrialne czy trybalne społeczeństwo przemysłowe. Lub, jeśli wrócimy do teorii netokracji: czemu trudne jest do pomyślenia niepiśmienne społeczeństwo feudalne? **Czemu są one trudne do wyobrażenia?** Na ile dzięki temu zestawieniu możemy lepiej zrozumieć istotę takich fenomenów, jak kapitalizm, socjalizm, feudalizm? Jakie są zależności między strukturami społeczno-technologicznymi a społeczno-ekonomicznymi? Perspektywa ta to również ciekawa, zewnętrzna perspektywa patrzenia na historię kultury sensu stricto.

Obecnie najbardziej znanym teoretykiem społeczeństwa informacyjnego jest prawdopodobnie Manuel Castells. Najważniejszy biograf i krytyk Castellsa – Felix Stalder twierdzi, iż myśl Hiszpanina cechują holizm i multikulturalizm. Holizm to zakładanie, iż **społeczeństwo nie może być zredukowane do żadnej z jego części oraz o wielości procesów zachodzących w społeczeństwie, w wyniku czego nie ma żadnego uprzywilejowanego punktu rozumienia**. Z kolei multikulturalizm to pogląd, iż współczesne procesy nie mogą być rozumiane jako współzawodnictwo różnych narodów z większym lub mniejszym skutkiem w oparciu o jeden zaawansowany model, lecz twierdzenie, iż **współczesność wynika z interakcji różnych, historycznie ukształtowanych modeli**.¹⁸

Ta teoria wydaje się być z kolei pomostem między czy raczej ponad dwoma prądami, jakie wciąż przeplatają się w teorii antropologii, które symbolicznie reprezentują ewolucjonizm w wariacie determinizmu technologicznego, który sprowadza wszystkie kultury do wspólnego mianownika, jak i relatywizm kulturowy czyniący poszczególne kultury absolutnymi bytami odrębnymi. Koncepcja multikulturalizmu Castellsa może służyć za ramę spotkań różnych kultur i ich wzajemnego oddziaływania.

Na tych kilku przykładach chciałem pokazać, iż wydaje się, że teoria społeczeństwa informacyjnego jest odpowiedzią na kilka przynajmniej problemów konceptualizacji historii kultury jako dyscypliny badawczej oraz przedmiotu edukacyjnego. Stawiają one przed nami pytania, które są ważne i ciekawe.

Teorie społeczeństwa informacyjnego są też z pewnością świetnym łącznikiem między ogólną teorią kultury a historią kultury i ogólnie wydają się być dobrą podstawą dla dyskusji o kształcie i sensie nie tylko historii kultury, ale kulturoznawstwa jako kierunku studiów i badań, sprzyjając koherencji poszczególnych elementów dyscypliny i niosąc ze sobą ważkie, ale i nośne tematy.

¹⁸ Tamże, s. 2.

Andrzej Radomski

Kultura – „Bóg” Humanistów?

Na świecie dokonała się rewolucja. Wkraczamy w erę informacjonalizmu, społeczeństwa sieciowego i inteligentnej rzeczywistości. Transformacje, które zachodzą na naszych oczach są, jak niemal zgodnie podkreślają wszyscy obserwatorzy, efektem upowszechniania się różnych gadżetów: elektronicznych, cybernetycznych, telekomunikacyjnych, informatycznych, a także coraz szerszego stosowania w życiu codziennym osiągnięć inżynierii genetycznej, biotechnologii, bioinformatyki czy robotyki. Już z konieczności pobieżnego wyliczenia wynika, że zmiana środowiska człowieka dokonała/uje się w wyniku swoistego mariażu osiągnięć współczesnego przyrodoznawstwa i techniki. Nie jest to sytuacja nowa. Ta tendencja, jak nas przekonują historycy, uwidacznia się co najmniej od czasów nowożytnych. Jednakże do czasów najnowszych motorem przemian i rozwoju były także inne czynniki: religia, ideologia, polityka, a nawet sztuka, czyli różne sfery, jak to się najczęściej określa: kultury symbolicznej.

Kultura była zatem w centrum uwagi (jej podstawy, jej rozwój, jej przemiany): filozofii, nauki, sztuki czy literatury. Dla humanistyki stała się głównym przedmiotem zainteresowań – badań po prostu. Cechy kultury były zwykle przedstawiane w opozycji do natury. Kultura w praktycznie wszystkich dwudziestowiecznych paradygmatach była przedstawiana jako odrębny byt. W XX wieku zaznaczyła się tendencja do czegoś w rodzaju imperializmu kulturoznawczego. Oto bowiem wszelkie wytwory ludzkiej działalności, rozwój różnych praktyk społecznych i wreszcie różne ludzkie czynności były interpretowane jako uwarunkowane kulturowo głównie. Rola natury została zmarginalizowana.

Tymczasem wspomniana erupcja różnych wynalazków, które odmieniły oblicze świata współczesnego, dokonała się przede wszystkim dzięki fundamentalnym odkryciom, czy, jak kto woli, skonstruowaniu opowieści o prawach rządzących naturą. Co więcej, odkrycia te dotyczyły także człowieka. Humanistyka jednak zignorowała je. Dominujące obecnie różne orientacje postmodernistyczne wzmacniają tylko ów kulturoznawczy imperializm. Stąd poszczególne dyscypliny humanistyczne czy po prostu nauki o kulturze w dalszym ciągu rozwijają się w błogiej często nieświadomości

ogromnego przełomu, jaki także w postrzeganiu człowieka i uwarunkowań jego działalności dokonał się na gruncie współczesnego przyrodoznawstwa. Nie da się jednak dalej ignorować ustaleń przyrodników – również z tego względu, że ci ostatni roszczą sobie coraz częściej pretensje do wypowiedzania się w sprawach funkcjonowania kultury. Ranga ich dokonań badawczych powoduje, że w walce o wizję świata i człowieka biologowie, fizycy czy fizjologowie zaczynają zyskiwać coraz większy posłuch.

W opinii niektórych przyrodoznawców humaniści tworzą coś w rodzaju sekty (licznej), która niemalże bezkrytycznie wierzy w bezgraniczną moc kultury i głosi prawie jak dogmat: decydująco sprawczą rolę w urządzeniu otaczającej nas rzeczywistości przez kulturę właśnie.

W referacie swym chciałbym zatem zająć się zasadniczymi płaszczyznami sporów, jakie występują dziś między przedstawicielami humanistyki i nauk przyrodniczych dotyczących relacji: natura – kultura. Istnieje jeszcze inny bardziej fundamentalny powód podjęcia tej problematyki. Tym powodem jest dalsza przyszłość humanistyki czy też, jak kto woli, nauk o kulturze. Humanistyka bowiem w gospodarce rynkowej ciągle musi udowadniać swoją przydatność, skuteczność czy zyskowość. Dodatkowo część zadań badawczych, które tradycyjnie były domeną humanistyki z coraz większym powodzeniem zaczynają podejmować przyrodoznawcy. Niech więc poniższa wypowiedź będzie także traktowana jako głos w dyskusji nad przyszłością nauk o kulturze.

I

Rozwój poszczególnych nauk o kulturze (zwłaszcza w aspekcie teoretyczno-metodologicznym) odbywał się na przestrzeni dwóch ostatnich stuleci m.in. w ciągłej konfrontacji humanistyki z przyrodoznawstwem. Poszukując swej tożsamości, odpowiednich metod badawczych i podstaw przedmiotowych, humanistyka ewoluowała od bycia młodszym bratem przyrodoznawstwa do całkowitej autonomii. W literaturze przedmiotu dyskusje teoretyczno-metodologiczne, które były toczone w obrębie różnych nauk o kulturze najczęściej określa się jako spór naturalistów z antynaturalistami. W bardziej potocznym słowniku dylematy te sprowadzają się do pytania: natura czy kultura, wrodzone czy nabyte, dziedziczenie czy środowisko? Naturalizm w naukach społeczno-humanistycznych będzie występował (jak to najczęściej się przedstawia w literaturze przedmiotu) w dwóch wariantach: ontologicznym i metodologicznym. Naturalizm ontologiczny zakłada, że zjawiska kulturowe (społeczne, historyczne itp.) są częścią świata przyrody (natury) albo jej szczególnym przypadkiem. Pociąga to za sobą zwykle odpowiednią dyrektywę/y badawczą/e, która/e postuluje/a, aby w badaniu zjawisk kulturowych opierać się na takich samych procedurach badawczych, jakie obowiązują w przyrodoznawstwie. I to jest stanowisko naturalizmu metodologicznego. Mamy więc do czynienia, w przypadku opcji naturalistycznej, z próbą redukcji kultury do natury. Często nie jest to redukcja bezpośrednia tylko bardziej pośrednia. Tym ogniwem pośrednim jest zazwyczaj psychologia (ten jej nurt zorientowany neurofizjologicznie), opisywane przez którą prawa (np. myślenia) są następnie redukowane do praw biologii. W klasycznym naturalizmie metodologicznym:

- a) buduje się teorie, modele i systemy – zawierające ewolucjonistyczne zwykle prawa czy prawidłowości,
- b) fakty kulturowe bądź społeczne traktuje się obiektywistycznie – jako istniejące niezależnie od podmiotu poznającego,

- c) głosi się postulat empirycznej weryfikacji twierdzeń i faktów,
- d) ulubionymi metodami badawczymi są metoda genetyczna i porównawcza (np. różnych stadiów rozwoju).

W ogóle dominuje tu metodologia pozytywistyczna. Ponadto opcje naturalistyczne na gruncie humanistyki też preferują/ły światopogląd scjentystyczny. Zatem, antynaturalizm w wersji ontologicznej będzie utrzymywał, że przedmiotem poznania dla dyscyplin humanistycznych będzie świat kultury – pojmowany jako odrębna (wręcz realnie istniejąca) sfera, która nie daje się zredukować do świata przyrodniczego. Antynaturalizm metodologiczny będzie akcentował, że specyfika rzeczywistości kulturowej wymaga stosowania odrębnych przez humanistykę procedur metodologicznych – w porównaniu z przyrodoznawstwem. Najczęściej są to: rozumienie (jeśli wyjaśnianie to głównie przyczynno-skutkowe), idiografizm, faktografizm i historyczne generalizacje, ujmowanie działań ludzkich jako czynności świadomych i racjonalnych – w przeciwieństwie do zjawisk przyrodniczych, które nie mają charakteru, ani świadomego ani celowego.

II

Od samego początku istnienia wielu nauk o kulturze – deklarowanym przedmiotem badań tej grupy dyscyplin była (co mogło wydawać się czymś oczywistym) kultura, jej poszczególne sfery i aspekty funkcjonowania. Zakładano bowiem, że istnieje pewien określony byt (pewna realność), który można nazwać kulturą. Ponadto, pojęcie kultury kojarzy się nam najczęściej z czymś pozytywnym – niezależnie od tego, jak ją będziemy definiować. Kulturę zwykle przeciwstawiano naturze bądź barbarzyństwu. Fakt posiadania kultury miał świadczyć o wyjątkowości człowieka i jego przewadze (np. moralnej) nad światem zwierząt albo innymi ludźmi, którym odmawiano przywileju posiadania kultury („dzicy”, jednostki niekulturalne, nie kulturotwórcze, obcy, itp.). Toteż i z tego względu dla humanistyki badanie kultury było/jest czymś tak ważnym.

Kultura jest uważana przez wszystkie liczące się orientacje antynaturalistyczne jako byt autonomiczny, niemalże jakaś realność, która istnieje obok natury i kształtuje wszystko – w tym i naszą wiedzę na temat tejże natury. To kultura ma przesądzać o tym, jak: postrzegamy, myślimy, działamy, jakie mamy emocje i osobowość, tożsamość, a także, jaką mamy wiedzę na temat wszechświata. Powoli kultura staje się matakategorią, za pomocą której dokonujemy wartościowania wszelkiej wiedzy. Przytoczmy cytat, który pokazuje dobitnie ten sposób myślenia: refleksja na temat kultury stanowi najważniejszy fragment rozważań humanistycznych, bowiem przekonania o charakterze kulturowym determinują, z jednej strony, przedmiot badania humanistyki (szerzej – całej nauki), z drugiej zaś, jej metodę, a nadto jeszcze pozwalają lepiej zrozumieć charakter lansowanych w kulturze europejskiej rozwiązań politycznych. W tej perspektywie historia oraz teoria kultury uzyskuje status (meta)nauki podstawowej, nadrzędnej (poznawczo) nie tylko wobec humanistyki, ale także przyrodoznawstwa. Każdy bowiem przedmiot dociekań naukowych jest w ostateczności wynikiem konstrukcji kulturowej.¹

Także większość koncepcji człowieka (i to nie tylko filozoficznych, ideologicznych czy religijnych) akcentuje fakt jego wyjątkowości – ze względu na to, że posiada on kulturę i ją tworzy. Ma on posiadać (w zależności od orientacji czy teorii): duszę, jaźń, psychikę, świadomość, umysł, intelekt czy rozum, które są nieredukowalne do innego

¹ Andrzej Szahaj, *Zniewalająca moc kultury*, Toruń 2004, s. 8.

bytu – głównie do natury. Wymienione przed „momentem” atrybuty człowieka są konceptualizowane jako niematerialne, niefizyczne, niebiologiczne itp. I za pomocą wspomnianych atrybutów tworzyć on może różne elementy kultury i być z tego względu kimś/czymś niepowtarzalnym i to nie tylko na naszej planecie.

Nauki o kulturze przejęły, jak wyżej zaznaczono, ten obraz człowieka i kultury – wykreowany wcześniej przez tradycję religijną czy filozoficzną. Szczególną wagę przywiązywano na początku do badania kultury jako całości – sądząc, że może istnieć jedna ludzka kultura. Kultura była również pojmowana jako pewna zasada regulująca życie społeczeństwa we wszystkich jego dziedzinach: „zgodnie z bardziej abstrakcyjnym podejściem filozoficznym wywodzącym się od Hegla, każda kultura, każdy okres historyczny i odpowiednio – każde społeczeństwo jest strukturalnie powiązaną całością. Według Hegla miał nią być Geist, duch wewnętrzny. Zdaniem Marksa zasadą tą jest natomiast sposób produkcji wyznaczający wszystkie pozostałe stosunki społeczne”².

Od czasów F. Boasa upowszechnił się pogląd, że nie istnieje jedna ogólnoludzka kultura (jak sądzili jeszcze dziewiętnastowieczni ewolucjoniści) – tylko każde społeczeństwo ma swoistą dla siebie kulturę, którą należy poznawać i badać oddzielnie. Kultury owe były pojmowane jako określone, oddzielne całości (w ich ramach można było mówić o tzw. subkulturach, podkulturach itp.). W krajach zachodnich uwagę badaczy przykuwały z kolei kultury ludowe, chłopskie, a później i robotnicze. Jednakże nadal przeważało traktowanie ich (tych kultur) jako pewnego zbioru ukonstytuowanego przez jakąś ogólną ideę, zasadę, strukturę, system, konfigurację, epistemę czy zespół kodów. Oczywiście kulturą można było nazywać owe idee, konfiguracje bądź, powiedzmy, kody, które określały całe otoczenie człowieka.

Nawet dzisiaj wielu badaczy reprezentujących nauki o kulturze utrzymuje, że: „jeśli nawet kultura nigdy nie była tak całościowa, zwarta i statyczna, jak portretowali ją w przeszłości antropolodzy, nawet jeśli dzisiaj jest coraz to mniej rozpoznawalnych i odrębnych kultur, nie zmienia to fundamentalnego założenia, iż ludzie zawsze poszukują sensu własnego życia, zawsze egzystują w społeczeństwie, choć bardziej fragmentarycznie i ulotnie w porównaniu ze wspólnotami tradycyjnymi; komunikują się z innymi nie tylko na mocy indywidualnej decyzji, ale według ustalonych reguł. Jeśli się regułom sprzeciwiają, to jest to przecież dowód, że one funkcjonują [...] Nie jest tak, że kultura jest przedmiotem nieustannego negocjowania, jej reguły mają moc obowiązującą i są (przynajmniej) respektowane”³. Tendencja do „imperializmu” kulturowego jest szczególnie widoczna w postmodernizmie. Jest to bez wątpienia najczęściej występujący typ światopoglądu wśród współczesnych zachodnich społeczeństw oraz dominująca postawa teoretyczno-metodologiczna w humanistyce.

Postmodernizm (uważa się powszechnie) jest wytworem artystów, humanistów oraz lewicujących filozofów i intelektualistów – przede wszystkim: francuskich i amerykańskich. Ma to wpływ na zawarte w nim poglądy dotyczące świata, człowieka i nauki – w tym opozycji: kultura a natura oraz humanistyka a przyrodoznawstwo. Udział przyrodoznawców w tym ruchu jest marginalny. Postmoderniści, jak się wydaje, respektują dwa założenia – istotne z punktu widzenia rozważanej tu problematyki:

- 1) człowiek nie jest zwierzęciem – z tego względu, że posiada kulturę,
- 2) kultura nie jest zjawiskiem naturalnym – tylko historycznym, a więc zmiennym

² Jacek Sójka, *Kulturoznawstwo jako dyscyplina zaangażowana*, [w:] *Perspektywy refleksji kulturoznawczej* (red. Jacek Sójka), Poznań 1995, s. 70.

³ Wojciech Burszta, *Różnorodność i tożsamość*, Poznań 2004, s. 35.

i dlatego podatnym na transformacje, co jest najczęstszym celem różnych ruchów lewicowych. Z tych dwóch przesłanek wyprowadza się następane – typu:

- 3) człowiek jest produktem kultury,
- 4) wyjątkowość człowieka zasadza się na posługiwaniu się językiem (stanowi on główny składnik kultury) oraz posiadaniu zmysłu moralnego,
- 5) świat ma charakter językowy, inaczej jest tekstem,
- 6) wszelka wiedza ma historyczny, kulturowy i lokalny charakter,
- 7) kultura jest formą władzy (jak zwykł mawiać Foucault) kreującą wszelkie podmioty i byty będące następnie przedmiotem zainteresowania nauki, która jednakże nie bada ich jako przedmiotu – tylko konstruuje (pisze) np.: kulturę, historię czy społeczeństwo i przyrodę (np. w celach polityczno-emancypacyjnych, estetycznych bądź pragmatycznych). Ponadto,
- 8) brak wyraźnej metody nie dyskwalifikuje już humanistów i trudniej już traktować te dyscypliny jako gorzej rozwinięte nauki przyrodnicze. Nie muszą już oni (humaniści) naśladować fizyków⁴,
- 9) postmoderniści są przeciwnikami wszelkich fundamentalizmów i redukcjonizmów, są zwolennikami (w życiu społecznym) totalnego egalitaryzmu zakładającego, że między ludźmi nie ma żadnych różnic,
- 10) są nieufni wobec prób wywodzenia kultury z natury i uważają, że współczesne teorie przyrodnicze i filozoficzne nie dają podstaw do redukcji naturalistycznej.

Opozycję kultura – natura dobrze można ukazać na przykładzie badań genderowo-feministycznych i to z kilku powodów. Po pierwsze, można je usytuować w ramach szeroko rozumianego postmodernizmu – czyli ich podstawą jest perspektywa kulturoznawcza (jako powszechnie respektowana przez postmodernistów). Po drugie, krytycznie na ogół odnoszą się one do naturalistycznego wyjaśniania ludzkich zachowań i poglądów na płęć, po trzecie, dla wielu przyrodznawców feministyczne zapatrywania na świat, kulturę oraz kobiety i mężczyzn są polem do licznych polemik.

Gender studies pojawiły się w praktyce akademickiej w latach siedemdziesiątych XX wieku i obecnie są traktowane jako pełnoprawna dyscyplina naukowa oraz przedmiot nauczania na wszystkich kierunkach humanistycznych. Stanowią też one podbudowę teoretyczną i filozoficzną dla ruchu feministycznego. Niewątpliwie ważnym bodźcem dla badań genderowych była głośna praca francuskiej pisarki Simone de Beauvoir *Druga Płęć* (1949), w której autorka wypowiada słynne zdanie: „Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi. Kształtu przybieranego w społeczeństwie przez samicę człowieka nie determinuje żadne przeznaczenie biologiczne, psychiczne czy ekonomiczne. Ów produkt, który określa się mianem kobiety [...] to wytwór całokształtu naszej cywilizacji.”⁵ Oczywiście to samo można stwierdzić w stosunku do mężczyzn. Zacytowane przed „momentem” stwierdzenie S. de Beauvoir zawiera kluczowy pogląd dla wszystkich studiów genderowych, a który wyraża się w opinii o decydującej roli kultury czy cywilizacji w kształtowaniu człowieka, a w stylizacji feministycznej: kobiet i mężczyzn. To kultura, zdaniem tych badaczek, przesądza o tym, kim jesteśmy (tożsamość), co i jak w życiu robimy, jakie mamy preferencje, zdolności czy jak wyrażamy nasze emocje.

W początkowym okresie istnienia studiów genderowych badaczki/e genderowe/i dokonywały/li jeszcze rozróżnienia na sex i gender (odpowiednio: płęć biologiczną i rodzaj, który jest zawsze kulturowy) – uznając, rzecz jasna, nadrzędność tej drugiej kategorii.

⁴ Ibidem, s. 30-31.

⁵ Simone de Beauvoir: *Druga płęć*, Warszawa 2003, wyd. II, s. 299.

Płeć biologiczna człowieka była przez nie/nich sprowadzana głównie do anatomii i fizjologii. Znać to miało, że ludzie, rodząc się, różnili się między sobą budową – natomiast to, co nazywamy człowieczeństwem i jego atrybutami albo męskością i kobiecością było efektem zmieniających się historycznie kultur. Inaczej mówiąc, rodzaj męski albo żeński jest zawsze konstruktem danej kultury. Już bardziej współcześnie, w ramach badań genderowych, odchodzi się od opozycji sex-gender i głosi się pogląd, że to płeć kulturowa (czyli gender) kształtuje także płeć biologiczną. Poglądy przeciwne jedna ze znanych w Polsce aktywistek feministycznych, a także badaczka uniwersytecka kwituje takim oto stwierdzeniem: „Płeć mózgu (tu chodzi o tytuł książki i zawartą w niej centralną ideę o istnieniu płci mózgu – przyp. A. R.) to pseudonaukowy zbiór stereotypów na Zachodzie dawno ośmieszony i zapomniany.”⁶

Pojawiają się także jeszcze bardziej skrajne opinie mówiące o nieistnieniu płci biologicznej jako naturalnej, nieziennej cesze człowieka: „Płeć biologiczna nie jest funkcjonującą poza sferą społeczną «czystą tablicą», na której zapisuje swe znaczenia płeć kulturowa, nie jest bytem przedjęzykowym. Wręcz odwrotnie. Stanowi ona efekt konstrukcji, sztuczny twór wyprodukowany w celu uwiarygodnienia i naturalizowania hierarchii władzy/dyskursu opierającego się na podziale na dwie płcie.”⁷ Zatem płeć biologiczna będzie tu swego rodzaju fikcją tak, jak pojęcie prawa naturalnego, które zakładało istnienie jakiejś nieziennej jakości tkwiącej u podstaw bytu społecznego i ludzkich charakterów (ludzka natura).⁸ To kultura więc dokonała naturalizacji płci, a idąc jeszcze dalej, utrwaliła heteroseksualny porządek oraz dominację płci męskiej nad żeńską, czyli patriachalizm.

W związku z powyższym Judith Butler mogła ogłosić, że w gruncie rzeczy nie istnieje żaden binarny porządek płciowy (esencjalizm) zarówno w aspekcie biologicznym ani kulturowym – tylko akty odgrywania ról płciowych (performance) przez ludzi: „Otóż skoro kulturową płcią się stajemy, lecz nigdy nią nie jesteśmy, wówczas sama kulturowa płeć jest pewnym rodzajem stawania się bądź działania. Kulturowej płci nie należałoby ujmować zatem jako rzeczownika substancjalnej rzeczy, lecz jako pewne nieustające i powtarzane działanie.”⁹ Gwoli sprawiedliwości dodajmy, że w teoriach genderowo-feministycznych spotyka się poglądy przeciwne mówiące, że podział na dwie płcie ma charakter podstawowy i wypływa z natury. Przy czym ów naturalny podział zyskuje dopiero znaczenie w ramach określonej kultury. Ludzkość składa się więc z dwóch równoprawnych bytów: kobiet i mężczyzn. Różnica jest tu swego rodzaju fundamentalną zasadą¹⁰. Ów esencjalizm zwalczany przez inne odłamy feminizmu, jest jednakże w opinii jego admiratorów niezbędnym warunkiem politycznej i nie tylko zresztą walki o prawa kobiet. Jeśli bowiem kobieta nie istnieje (jak chcą Butler i, choć z innych powodów, Rorty) to czy jej interesy mają reprezentować feministki? Zaprezentowany dylemat pokazujący pewien paradoks czy wręcz sprzeczność w teorii i praktyce gender i feminizmu ukazuje zarazem ideologiczne i polityczne powody obstawania przy takich, a nie innych sądach dotyczących człowieka/ludzi i jego/ich kultury – także w nauce.

Poglądy charakterystyczne dla badań genderowych nad kobietami i mężczyznami oraz kulturami można uogólnić i przypisać także innym nurtom spotykanym w ramach współczesnej humanistyki. Tak więc większość współczesnych przedstawicieli

⁶ Agnieszka Graff: *Świat bez kobiet*, Warszawa 2001, s. 276.

⁷ Joanna Mizielińska: *(De)konstrukcje kobiecości*, Gdańsk, s. 195.

⁸ Paweł Dybel: *Zagadka „drugiej płci”*, Universitas, Kraków 2006, s. 446.

⁹ Judith Butler: *Uwikłani w płeć*, Warszawa 2008, s. 211.

¹⁰ Sylviane Agaciński: *Polityka płci*, Wyd. KR, Warszawa 2000, s.27.

różnych dyscyplin humanistycznych zapewne zgodziłaby się z poglądem, że:

- 1) człowiek jest wytworem środowiska, którego głównym elementem jest kultura,
- 2) kultura jest bytem autonomicznym i nie ma przekonujących dowodów, że wygenerowała ona z natury,
- 3) człowiek posiada pewne właściwości przekazywane drogą genetyczną, lecz są to głównie cechy anatomiczno-fizjologiczne,
- 4) człowiek zatem nie posiada jakiejś stałej natury danej mu przez np. Stwórcę (jak chcą kreacjoniści) bądź przyrodę,
- 5) umysł (czy rozum) człowieka jest jak niezapisana karta, na której środowisko (głównie kultura) zapisuje swoje wzorce i wartości,
- 6) wychowując się w różnych kulturach ludzie przejawiają odmienne zachowania, wartości, reguły, przekonania czy role płciowe; odmiennie także postrzegają rzeczywistość,
- 7) człowieka i jego świat można radykalnie zmienić – dzięki wychowaniu, edukacji czy odpowiedniej polityce.

III

Reakcją na „totalitarne” zapędy opcji kulturalistycznej, a szczególnie postmodernistycznej humanistyki postulującej swoisty rodzaj redukcji przyrodoznawstwa do dyscyplin humanistycznych i społecznych jest m.in. idea Trzeciej Kultury, która została w latach dziewięćdziesiątych XX stulecia wysunięta przez grono czołowych badaczy przyrody, głównie z kręgu anglosaskiego. Jednakże gra toczy się o coś znacznie większego. Dla przyrodników nie tylko nie do przyjęcia jest kulturalistyczne widzenie przyrodoznawstwa, ale także podważanie roli praktyki naukowej w społeczeństwie i rangi badań naukowych, jak to niekiedy czynią postmoderniści, zrównując je z innymi rodzajami wiedzy. Nie do przyjęcia jest także relatywizm, odejście od racjonalności, rozluźnienie kryteriów demarkacji wiedzy naukowej od nienaukowej i spory liberalizm co do metod, sposobów uzasadniania twierdzeń, krytyki naukowej itd. – nie mówiąc już o tradycyjnych zarzutach wysuwanych przez przyrodznawców wobec humanistów typu: mniej precyzyjny język prac naukowych tych ostatnich wynikający z niechęci do matematyki i logiki, preferowanie bardziej „miękkich” metod badawczych, brak należytego (czyt. empirycznego) uzasadniania zdań naukowych, większy subiektywizm i przemycanie sądów wartościujących, a także uwikłanie niektórych uczonych humanistycznych w bieżącą politykę (np. w przypadku badań historycznych czy genderowych). Stąd przyznawanie mniejszej rangi pracom humanistycznym, zarzuty braku profesjonalizmu i postulaty metodologicznej reformy poszczególnych dziedzin humanistyki.

Niektórzy przyrodznawcy walczą o, jak to określają, trzecią kulturę.¹¹ Jej idea narodziła się na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Za jej symboliczny początek uchodzi artykuł autorstwa Johna Brockmana zatytułowany *Powstaje trzecia kultura* (ukazał się w jego biuletynie: *Edge* w roku 1991). Można zaryzykować stwierdzenie, że mamy, w przypadku tego ruchu, wręcz do czynienia z jakby nowym paradygmatem (w sensie kuhnowskim) myślenia o świecie, nauce i etyce. Członków owego paradygmatu łączy głównie przyrodnicze wykształcenie (choć spotyka się tam i humanistów), wspólny system wartości odwołujący się do tradycji laickiej, a nade wszystko jasno sprecyzowana idea nauki i jej roli w społeczeństwie.

¹¹ Jej nazwa nawiązuje do książki C. P. Snowa: *The Two Cultures* (1959), w której autor przeciwstawia tradycyjnych humanistycznych intelektualistów naukowcom. Mieli by oni tworzyć odpowiednio: pierwszą i drugą kulturę.

Trzecia kultura jest ideą takiego świata, w której humaniści staliby się rzecznikami nauk ścisłych i przyrodniczych. Albowiem dwie dotychczasowe kultury grupowały z jednej strony tradycyjnych intelektualistów: pisarzy, filozofów i humanistów, a z drugiej strony świat nauki rozumiany jako zbiór dyscyplin przyrodniczych i ścisłych.¹² Trzecia kultura, zdaniem jej pomysłodawców, ma za zadanie:

- a) krzewić nową filozofię przyrody opartą na osiągnięciach współczesnej wiedzy naukowej i teorii ewolucji,
- b) odpowiadać na najtrudniejsze pytania typu: skąd się wziął wszechświat, życie i ludzki mózg,
- c) wprowadzać nowe modele dyskusji intelektualnej.

Siłą trzeciej kultury ma być tolerancja dla sprzecznych poglądów i przyjmowania wszelkich nowości poważnie, dopóki nie okażą się nieprawdziwe.¹³

Trzecią kulturę mają tworzyć uczeni czerpiący wiedzę o świecie ze świadectw empirycznych. Przedstawiciele humanistyki mówią o sobie, naukowcy mówią o świecie. Ci uczeni uznają, że świat realny jednak istnieje, a ich celem jest zrozumienie i wyjaśnienie tego świata. Swoje pomysły weryfikują w kategoriach logicznej spójności, mocy wyjaśniającej, zgodności z empirycznymi faktami. W skład trzeciej kultury wchodzi również humaniści, którzy: „nie redukują swoich dyscyplin do praw biologicznych czy fizyki, wierzą jedynie, że sztuka, literatura, historia czy polityka nie mogą być analizowane w oderwaniu od dorobku nauk ścisłych i przyrodniczych [...] sztuka, filozofia i literatura są produktem interakcji ludzkich umysłów, umysł zaś jest wytworem mózgu, który z kolei jest (częściowo przynajmniej) produktem ludzkiego genomu, czyli czegoś, co powstało w fizycznym procesie ewolucji [...] nowa biologia umysłu, postępy w fizyce, technikach informacji, genetyce, inżynierii, neurobiologii, chemii – wszędzie stykamy się z czymś, co podważa naszą dotychczasową wiedzę o tym, kim jesteśmy i co to w ogóle znaczy być człowiekiem. Ludzie, którzy to sprawiają – z obu stron dawnego podziału Snowa – znajdują się dziś w centrum intelektualnej aktywności. To oni są nowymi ludźmi renesansu.”¹⁴

Zwolennicy Trzeciej Kultury jak i większość uczonych przyrodników jest zaniepokojonych postmodernistyczną tendencją odrzucającą racjonalistyczną tradycję oświecenia, a promującą teoretyczne dyskursy niepodatne na żadne sprawdziany empiryczne oraz propagującą poznawczy i kulturowy relatywizm. W szczególności nie akceptują oni poglądu, „zgodnie z którym nauki ścisłe są tylko narracją i mitem czy też jednym z wielu społecznych konstruktów.” W odpowiedzi na to zjawisko jeden z nas (Sokal) postanowił [...] „wysłać do druku w modnym amerykańskim piśmie *Social Text* poświęconym badaniom kulturowym parodię tekstów, jakich wiele ukazało się w ostatnich latach, aby sprawdzić czy redakcja je opublikuje. Artykuł [...] pełen jest absurdów i wniosków nie wypływających z przesłanek [...] Artykuł został jednak przyjęty i opublikowany. Gorzej – znalazł się w specjalnym numerze *Social Text* poświęconym odpowiedzi na krytykę postmodernizmu i społecznego konstruktywizmu, z jaką wystąpiło kilku wybitnych uczonych. Trudno sobie wyobrazić, jak redaktorzy *Social Text* mogli oddać bardziej spektakularny samobójczy strzał.”¹⁵

¹² *Trzecia kultura* (red. John Brockman), tłum. P. Szwajcer, Warszawa 1996, s. 16.

¹³ *Ibidem*, s. 17-21.

¹⁴ *Nowy Renesans* (red. Johna Brockman), Warszawa 2005, s. 16-17.

¹⁵ Alan Sokal, Jean Bricmont: *Modne bzdury*, tłum. P. Szwajcer i A. Eichler, s. 15-16.

Cytowani wyżej autorzy uważają, że postmodernizm, niezależnie od tego, do jakiego stopnia był użyteczny jako reforma skamieniałej ortodoksji, już się przeżył. Przyznają jednakże, że liczne koncepcje umiarkowanego postmodernizmu (np. wiara w ciągły postęp, scjentyzm czy kulturowy europocentryzm) stanowią konieczną poprawkę dla naiwnego modernizmu i spotykają się z przychylną reakcją środowiska przyrodznawców. Natomiast niektóre tezy radykalnego postmodernizmu powodują, że „przedstawiciele nauk ścisłych mogą się poczuć zaatakowani, gdy Feyerabend nazywa naukę szczególnym przesądem lub gdy niektórzy socjologowie nauki sprawiają wrażenie, że uważają astronomię i astrologię za dziedziny o takim samym statusie.”¹⁶

Biologia molekularna umożliwiła pojawienie się nowych paradygmatów i dyscyplin, które wytworzyły kompleksowy obraz „natury” człowieka, jego ewolucji i jego poczytań w środowisku społecznym. Jednakże osiągnięcia współczesnej genetyki, etiologii, socjologii, psychologii ewolucyjnej, neurofizjologii czy badań nad sztuczną inteligencją są pomijane w pracach humanistycznych. Szczególnie jest to widoczne w ramach tzw. studiów kulturowych. Ostatnio np. wydany w Polsce podręcznik¹⁷ z tej dziedziny nie zawiera dosłownie żadnej wzmianki o biologicznym podłożu człowieka i kultury. Często odnosi się wrażenie, że humaniści mają wyobrażenia na temat biologii pochodzące jeszcze z XIX-wiecznego darwinizmu i nie zdają sobie chyba do końca sprawy, jak najnowsze odkrycia przyrodników wręcz zmuszają do zrewidowania wielu naszych poglądów dotyczących człowieka, przyrody, kultury i relacji między nimi.

Od lat trzydziestych do końca lat sześćdziesiątych, pisze Pierre L. Van den Bergh, w socjologii i antropologii dominował nurt, który głosił dogmat wpływu środowiska, skrajny relatywizm kulturowy, antyredukcjonizm i antyewolucjonizm. Panowało powszechne przekonanie, że można zrozumieć zachowanie się człowieka bez brania pod uwagę faktu, że ludzie są zwierzętami. Intelktualnym dziedzictwem epoki determinizmu kulturowego jest, uważa, paraliż nauk społecznych: „operują ogromnymi masami niepewnych danych, [...] lecz ich tak zwane koncepcje i teorie są zazwyczaj powtórzeniem starych idei, pretensjonalnymi banałami [...] Są jednak bardzo sprawni w cytowaniu klasyków, wynajdywaniu uczonych przodków [...]”. Ich podręczniki są nużącymi komentarzami do ewangelii świętego Marksa, Durkheima, Webera, i Pareto.” W ciągu pół wieku wyniosłej izolacji od nauk przyrodniczych nauki społeczne stały się, krótko mówiąc, scholastyczną tradycją. Co więcej, w dobie komercjalizacji praktycznie wszystkich dziedzin życia zarówno wykładowcy, jak i studenci coraz częściej postrzegają nauki humanistyczne i filologie jako nikomu niepotrzebne dyrdymały.¹⁸ Nie dziwi więc fakt ciągłego zmniejszania funduszy na badania społeczne (jako mniej użyteczne) – zwłaszcza w USA. Istnieje więc na przyszłość możliwość „całkowitego zniknięcia socjologii i filozofii – jako pozostających w opozycji do chemii lub księgowości [...] Nie spowoduje to w praktyce żadnych społecznych konsekwencji za wyjątkiem tych, które bezpośrednio dotkną filozofów i socjologów samych w sobie.”¹⁹

¹⁶ Ibidem, s. 176-177.

¹⁷ Chodzi tu o książkę autorstwa: Elanie Baldwin, Brian Longhurst, Scott McCracken, Miles Ogborn, Greg Smith: *Wstęp do kulturoznawstwa*, Poznań 2007.

¹⁸ Frank Furedi: *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualiści?* op. cit., 9.

¹⁹ S. Slaughter, L. L. Leslie: *Akademic Capitalism, Politics and Entrepreneurial University*, Baltimore and London 1997, s. 38, cyt. za: Zbyszko Melosik: *Kontrowersje wokół komercjalizacji uniwersytetu...*, op. cit, s. 146.

IV

Żadna nauka nie jest samowystarczalna. Kulturoznawstwo także. Teza ta wydaje się banalna. Jednakże praktyka w ramach kulturoznawstwa temu przeczy. Przedstawiciele tej dyscypliny rzadko wykorzystują ustalenia innych grup nauk. Zapewne jest wiele powodów, dla których tak czynią. Ja bym wskazał na trzy powody tego stanu rzeczy: etyczny, polityczny i intelektualny. Niektórym trudno jest się pogodzić, że moralność może mieć np. podłoże genetyczne (np. altruizm) i że to, co stworzyła natura, musi być dobre. Jeszcze trudniej jest respektować pogląd, że nasze zachowanie jest w dużym stopniu uwarunkowane przez przebyta drogę ewolucyjną. Przeciwnicy tego poglądu uważają, że jeśli coś jest wrodzone, to potem trudno jest to zmienić. Trzeci powód ma zupełnie inny charakter. Współczesne przyrodznawstwo jest, jak wiadomo, silnie zmatematyzowane. Nie oparły się też temu biologia czy psychologia. Powszechna (i to nie tylko w naszym kraju) nieznajomość matematyki u humanistów powoduje, że znaczna część dorobku intelektualnego ludzkości pozostaje poza możliwościami jego recepcji wśród przedstawicieli nauk o kulturze.

Wielu przedstawicieli nauk przyrodniczych (i to nie tylko zwolennicy Trzeciej Kultury) zauważa, że „większość nauk społecznych rozwija się tak, jak gdyby dzieło Karola Darwina *O powstawaniu gatunków* z 1859 roku nigdy nie zostało opublikowane. Dzieje się tak oczywiście nieprzypadkowo, ponieważ nauki społeczne zakładają *a priori*, że kultura człowieka jest produktem jego wolnej woli i inwencji, a społeczeństwo nie jest wytworem ludzkiej psychiki, lecz odwrotnie [...] Niestety tak nie jest.”²⁰ Zatem zapytajmy, jak jest – oczywiście z punktu widzenia tej drugiej strony barykady.

Poglądy na człowieka i jego kulturę, jakie są kreślone przez przyrodznawców odbiegają od XIX-wiecznego ewolucjonizmu w wielu aspektach dość znacznie. Jeśli się nawiązuje do Karola Darwina, to raczej z „ducha” aniżeli z litery. Karolowi Darwinowi zawdzięczamy przede wszystkim ogólną ideę, że organizmy zwierzęce powstały w ciągu długotrwałego procesu trwającego przez miliony lat – zwanego ewolucją. Miała ona mieć charakter samorzutny, przypadkowy i nieukierunkowany, a nie być dziełem jakiegoś z góry założonego planu czy inteligentnego projektu. Darwinowi (mimo że zgromadził przez 20 lat pokaźny materiał empiryczny) brakowało dowodów na dziedziczenie określonych cech drogą pozakulturową. Nie potrafił określić wariantów cech adaptacyjnych i jak te nowe cechy mogą rozprzestrzeniać się w następnych pokoleniach. Zarys tego zjawiska przedstawił Grzegorz Mendel. Wprowadził on pojęcie genu, za pomocą którego ma się odbywać dziedziczenie określonych cech przez kolejne pokolenia danych gatunków. Jednakże dopiero w roku 1953 Watson i Crick pokazali, jak może tworzyć się każdy organizm i jak wygląda zapis instrukcji kodowania białek niezbędnych do budowy każdego organizmu. Nazwali go kodem DNA. Od tego momentu rozpoczął się zupełnie nowy etap badań i to nie tylko w biologii, którego ostatnim aktem było, jak dotychczas, rozszyfrowanie genomu ludzkiego. Hamilton zmodyfikował teorię Darwina koncepcją doboru krewniaczego (lata sześćdziesiąte), a R. Dawkins wprowadził w obieg naukowy tzw. punkt widzenia genu (lata siedemdziesiąte). Ten angielski biolog w nawiązaniu do swego rodaka (Hamiltona) zasugerował, że jeśli ciało jedynie wzrasta, a geny się stale replikują, to ciało należałoby traktować jako stworzone przez geny dla ich skuteczniejszej replikacji właśnie. W swej najgłośniejszej książce (z roku 1976) tak o tym pisał: „Są w tobie i we mnie; stworzyły nas, nasze ciała

²⁰ Matt Ridley: *Czerwona królowa*, Rebis, Poznań 1999, s. 15.

i umysły, a ochranianie ich jest podstawowym sensem naszego istnienia. Mają za sobą długą drogę. Noszą teraz nazwę genów, a ich maszyny przetrwania to my.”²¹

Tymczasem wśród badaczy humanistycznych nadal przeważa obraz ewolucji narysowany przez XIX-wiecznych darwinistów z jego rasistowskimi wypustkami spod znaku darwinizmu społecznego – podtrzymywanego następnie przez kręgi konserwatywne, a w II połowie wieku XX przez tzw. Nową Prawicę (co oczywiście tylko potęguje dodatkowo niechęć np. lewicowych kulturoznawców do tej opcji).

Na początku XXI wieku na gruncie nauk biologicznych i psychologii ewolucyjnej dominuje następujący obraz człowieka i jego relacji z otoczeniem:

- 1) organizmy żywe to takie jednostki, które potrafią się replikować,
- 2) replikacja odbywa się za pomocą rozmnażania płciowego (zdecydowanie dominiuje), w ramach którego przekazywana jest uniwersalna instrukcja budowy danego organizmu. Ową instrukcją jest zbiór czterech zasad (A,T;G,C), które m.in. kodują białka i ma strukturę podwójnej helisy. Jest to informacja doskonała, gdyż rozumie samą siebie. Taki zbiór zasad azotowych dzieli się na jednostki zwane genami, a te z kolei na podstawowe jednostki dziedziczenia (PNM). U bardziej złożonych organizmów geny upakowane są w pary chromosomów, czyli białka chroniące DNA.²² Liczba par chromosomów oraz ułożenie genów w chromosomach jest cechą danego gatunku²³,
- 3) fragmenty DNA kodujące białka stanowią ok. 1,5 % ludzkiego genomu. Inne zaliczane do tzw. „śmieciowego” DNA regulują ekspresję genów (czyli ich aktywność), czyli decydują, jaki gen, w jakim czasie i w jakim miejscu ma się uaktywnić. Są to tzw. enhancery²⁴. To właśnie nim zawdzięczamy olbrzymie zróżnicowanie kształtów zwierząt, których genomy kodują podobny zestaw białek (w genomie myszy np. można zidentyfikować odpowiedniki co najmniej 99% genów człowieka),
- 4) DNA kodujące poszczególne białka jest podzielone i rozrzucone w różnych miejscach genomu. Nie istnieje więc konkretny gen odpowiedzialny za dane białko. Ponadto każda część tego rozrzuconego DNA może podlegać mutacji. Tak więc wariacje (położenie) poszczególnych liter nukleotydów są tym, co zastąpiło gen jako jednostkę dziedziczości SNP (ang. *single nucleotide polymorphism*).²⁵

Te wszystkie mechanizmy wynikają z procesów adaptacyjnych. Są one odpowiedzią na wyzwania stawiane danemu organizmowi przez zmieniające się środowisko zewnętrzne. Czyli przeżywają najlepiej dostosowani. Adaptacja jest procesem dwuetapowym. W każdym pokoleniu zachodzą mutacje i dostarczają danej populacji nowych wariantów. Dobór naturalny zaś je przesiewa. Co ciekawe, większość mutacji jest zwykle szkodliwa dla organizmu.²⁶ To darwinowskie jeszcze założenie legło u podstaw kolejnej tezy, że również podstawowe cechy uznawane za typowo ludzkie, jak religia, moralność i w ogóle kultura są wynikiem ewolucji. Dało to podstawę do ukonstytuowania się nowej dyscypliny i nowego paradygmatu zarazem, czyli socjobiologii. Jej twórca Edward Wilson tak o tym pisał: „Gdyby ludzie byli od urodzenia

²¹ Richard Dawkins: *Samolubny gen*, Warszawa 2003, s. 41.

²² Ewa Bartnik: *ABC Genetyki*, Warszawa 1999, s. 28.

²³ Tamże, s. 34.

²⁴ Sean B. Carroll, Benjamin Prud'homme i Nicolas Gompel: *Ewolucja między genami*, [w:] *Świat Nauki*, nr 6, 2008, s. 54.

²⁵ Lee Silver: *Rok cudów*, [w:] *Newsweek*, nr 43, 2007, s. 70-71.

²⁶ Allen Orr: *Dobór naturalny dziś*, [w:] *Świat nauki*, nr 2, 2009, s. 28.

wychowywani w środowisku, z którego wyeliminowano wszelkie wpływy kultury, stworzyliby podstawowe elementy życia społecznego ab initio. W nie za długim czasie wynalęzliby nowe elementy języka i wzbogacili swoją kulturę”²⁷.

Idee biologii ewolucyjnej i socjobiologii pomogły także ukonstytuować się nowej dyscyplinie – psychologii ewolucyjnej. Jej twórcy zaczęli twierdzić, że byłoby czymś nieprawdopodobnym, aby ludzki mózg i tzw. czynności psychiczne człowieka nie ukształtowały się jako odpowiedź na określone zapotrzebowania, wyzwania czy zagrożenia ze strony otoczenia zewnętrznego. To, co nazywamy umysłem wraz z jego cechami i zdolnościami ma być produktem doboru naturalnego. Zatem „biologia ewolucyjna zajmuje się analizą ewolucyjną narządów organizmu. Ewolucyjna psychologia zaś skupia się na «narządach» psychicznych. Bada ona umysł ludzki traktowany jako zespół mechanizmów wykształconych w toku ewolucji uruchamiający je, kontekst oraz zachowanie przez nie wywołane”²⁸.

Zatem psychologowie ewolucyjni uważają, że:

- 1) ludzie w toku ewolucji wykształcili wiele mechanizmów psychicznych,
- 2) mechanizm psychiczny wykształcony na drodze ewolucji istnieje w swojej aktualnej formie, ponieważ na przestrzeni dziejów sprzyjał przetrwaniu i reprodukcji,
- 3) wykształcony w toku ewolucji mechanizm psychiczny jest tak zaprogramowany, że przyjmuje tylko określony zakres informacji,
- 4) wyspecjalizowanie i wielość mechanizmów psychicznych umożliwia ludziom znaczną elastyczność zachowania.²⁹

Stąd dzisiejszy mózg człowieka i jego różne czynności psychiczne powstały drogą przypadkowego doboru naturalnego miliony lat temu gdzieś na afrykańskich sawannach (uchodzą za kolebkę ludzkości). Dzisiejsze więc nasze umysły są efektem opóźnienia ewolucyjnego. Żyjemy w radykalnie zmienionym środowisku, a mózgi mamy plejstoceny. Umysł jest zaprogramowany – podobnie jak i kompetencja do nabycia języka. W wielu dyskusjach o szkole, o psychiatrii, o statusie płci, zauważa Francois Jacob, widoczne jest ścieranie się dwóch stanowisk, które, gdy odwołamy się do analogii z urządzeniami odtwarzającymi muzykę, możemy powiedzieć, że traktują one mózg ludzki bądź jako czystą taśmę magnetofonową bądź jako płytę gramofonową. Taśma magnetofonowa otrzymuje ze środowiska instrukcje pozwalające nagrać i ewentualnie odegrać jakiś dowolny fragment muzyki. Pisz on: „zwolennicy traktowania mózgu jako taśmy magnetofonowej ulegają często wpływom ideologii marksistowskiej, według której jednostka jest całkowicie ukształtowana przez swoją klasę społeczną i wychowanie. [...] Uczenie się jest przecież tylko uruchomieniem programu umożliwiającego uzyskanie pewnych form poznania. Nie można skonstruować maszyny uczącej się, o ile nie zapiszemy w jej programie warunków i sposobów uczenia się [...] Dane neurobiologiczne wykazują, że obwody nerwowe, które stanowią podwaliny zdolności i umiejętności człowieka, są od urodzenia, przynajmniej w pewnej mierze, biologicznie zdeterminowane. Zwolennicy porównywania mózgu z taśmą magnetofonową zachowują się w pewnym sensie jak dziewiętnastowieczni witaliści.”³⁰

²⁷ Edward O. Wilson: *O naturze ludzkiej*, PIW, Warszawa 1987, s. 52.

²⁸ David M. Buss: *Psychologia ewolucyjna*, GWP, Gdańsk 2003, s. 70.

²⁹ Tamże, s. 71-77.

³⁰ Francois Jacob: *Gra możliwości*, PIW, Warszawa 1987, s. 91-92.

W świetle biologii czy psychologii:

- a) wewnątrz nas nie istnieje żadne „ja”. Istnieje tylko mózg,
- b) mózg każdego z nas stwarza swój własny świat,
- c) możemy wiedzieć tyle, ile pozwoli nam mózg (rozumiany jako zbiór neuronalnych modułów),
- d) „myśli” on sam z siebie, nic go nie warunkuje, jest poza prawdą i fałszem, poza dobrem i złem,
- e) gromadzi on, przetwarza i tworzy informacje – w celu przetrwania i rozwoju organizmu w określonym środowisku,
- f) świadomość może być rozumiana w kategoriach biologicznych,
- g) język służy do gromadzenia i przekazywania informacji (drogą poza genetyczną) i nie jest tożsamy ze świadomością.

Mózg ma również płeć – co ma powodować niekiedy dość spore różnice między kobietami i mężczyznami. I bynajmniej nie o różnice anatomiczne tu chodzi. Helen Fisher zauważa, że wiele się zmieniło od czasu ukazania się *Drugiej płci* Simone de Beauvoir. Píše, że wszystkie istoty ludzkie przychodzą na świat z gotowymi strukturami mózgowymi, które umożliwiają im działanie w sposób właściwy człowiekowi. Co więcej, między dwiema płciami zachodzi szereg fundamentalnych różnic. „Przez miliony lat mężczyźni i kobiety pełnili odmienne funkcje wymagające odmiennych umiejętności, [...] dobór naturalny odsiewał jednostki gorzej przystosowane, czas rzeźbił subtelne różnice w męskich i żeńskich mózgach. Kobieta rodzi się kobietą (a mężczyzna, mężczyzną – przyp. A. R.).”³¹

Na poziomie molekularnym za te różnice odpowiadają chromosomy – ich 23 para. W zależności od tego czy zawierają parę XX czy XY, urodzi się dziewczynka albo chłopiec. Jednakże już w okresie płodowym mamy kształtowanie mózgu. Decydującą rolę w tym procesie odgrywają hormony. Zapłodniona komórka jajowa plemnikiem XX wytworzy w wielkiej ilości estrogeny, które uformują mózg – zwany kobiecym. Komórka z plemnikiem XY wytworzy więcej testosteronu i jego pochodnych, które ukształtują mózg bardziej męski. Ów proces zostanie następnie wzmocniony w okresie dojrzewania. Mózgi ludzkie po raz drugi dostaną potężne dawki – odpowiednio estrogenów i testosteronu. W następnie tego zrodzą się określone różnice między kobietami i mężczyznami co do zachowania, uzdolnień czy wyrażania emocji.

W wielu ostatnich badaniach wykorzystujących technikę PET, twierdzi Deborah Blum, wykazano, że u mężczyzn i kobiet podczas wykonywania różnego typu zadań słownych lub matematyczno-przestrzennych ulegają aktywacji inne części mózgu. Może to świadczyć o istnieniu realnych różnic we wrodzonych procesach biologicznych odnoszących się do poszczególnych czynności u obu płci³².

W związku z tym „niektórzy sądzą, że lepsza wiedza o zróżnicowaniu płciowym stawia kobiety na przegranej pozycji. [...] Radykalne feministki twierdzą niekiedy, że wiedza ta powinna zostać ukryta. [...] Uważają, że uznanie istnienia pewnych różnic w zakresie funkcjonowania poznawczego może stanowić wymówkę dla niedopuszczenia kobiet do nauk ścisłych i matematyki.”³³

³¹ Helen Fisher: *Pierwsza płeć*, Warszawa 2003, s. 11.

³² Deborah Blum: *Mózg i płeć*, Warszawa 2000, s. 82.

³³ Doreen Kimura: *Płeć i poznanie*, PIW, Warszawa 2006, s. 191.

V

Zaprezentowane powyżej wybrane poglądy odnoszące się do człowieka i jego niektórych czynności, jakie są charakterystyczne dla współczesnego przyrodoznawstwa, mogą być uznane przez niektórych (a już na pewno humanistów) za kolejną opowieść. Opowieści czy teorie tworzone przez dyscypliny humanistyczne i przyrodnicze są, używając języka współczesnej filozofii nauki, niewspółmierne ze sobą. Między nimi nie zachodzą żadne relacje typu logicznego. Toteż trudno byłoby bez popadania w sprzeczność logiczną zredukować jedno do drugich. Podobnie trudno (biorąc pod uwagę współczesną metodologię) oszacować, które z nich są bardziej wiarygodne pod względem poznawczym (prawdziwe, realistyczne itp.).

Jak widzieliśmy, „kłótnie” naturalistów z antynaturalistami koncentrowały się głównie na tym:

1) która sfera rzeczywistości (natura czy kultura) jest podstawową formą bytu, a która jest pochodną tego bytu podstawowego. Inaczej mówiąc, którą sferę można zredukować do drugiej?

2) które metody badawcze powinny mieć charakter uniwersalny w nauce: naturalistyczne czy antynaturalistyczne?

W świetle współczesnej filozofii, metodologii czy socjologii o wyborze danej teorii decydują nie tylko kryteria poznawcze, lecz również (a w przypadku humanistyki przede wszystkim) polityczne, etyczne i estetyczne. Nade wszystko jednak (w przypadku przyrodoznawstwa głównie) – kryteria pragmatyczne. Przyrodoznawstwo (i dyscypliny pochodne) produkują sądy o potencjalnej efektywności technologicznej (bezpośrednio albo pośrednio). Tak więc większa użyteczność przesądza zwykle, że respektujemy takie, a nie inne teorie. I jest to stanowisko pragmatyczne. Współczesną jego wersję zawdzięczamy przede wszystkim filozofom amerykańskim takim, jak Quine, Putnam, Rorty, Davidson czy Fish.

Interesujące tu nas kwestie z punktu widzenia neopragmatyzmu przedstawiać by się mogły następująco: nauka, zdaniem pragmatystów, nie jest żadnym szczególnym rodzajem ludzkiego poznania. Nie koresponduje ona z rzeczywistością. Jest natomiast narzędziem skutecznego (sprawnego) poruszania się w niej. Jedne sądy przedkładamy nad inne wtedy, gdy za ich pomocą lepiej (skuteczniej) radzimy sobie z rzeczywistością.³⁴ Myślenie o świecie jest zdeterminowane przez język rozumiany: nominalistycznie. Nie da się wyjść poza język ku jakiemuś innemu światu. Istnienie takiego zaczyna być już niezrozumiałe – podobnie jak pojęcie prawdy jako korespondencji sądów z rzeczywistością.

Uczony pragmatysta rezygnuje z tradycyjnego słownika nauki, w szczególności z różnych opozycji typu: podmiot-przedmiot, teoria-doświadczenie, analityczne-syntetyczne, pozór-istota, empiryzm-racjonalizm, naukowe-nienaukowe itp.

W pragmatyzmie zaciera się granice między różnymi dyscyplinami, np. między humanistyką a przyrodoznawstwem. Co więcej, zaciera się granice między różnymi dziedzinami ludzkiej aktywności, np. między nauką a sztuką czy nauką a literaturą. W teorii poznania króluje jednak tzw. epistemologia znaturalizowana. Dla pragmatysty poglądy naturalistyczne i antynaturalistyczne będą tylko dwoma językami opisu w sumie tego samego zjawiska – choć zakłada się tam, że istnieją tylko zdarzenia fizyczne.

³⁴ Richard Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1998, s. 11.

Niezależnie od tych wszystkich subtelnych rozróżnień wypada jednak zauważyć, że to osiągnięcia współczesnego przyrodoznawstwa i jego implikacje technologiczne kreują dzisiejszą rzeczywistość człowieka. Co więcej, metody przyrodnicze wkraczają znowu na teren humanistyki i to w coraz szerszym zakresie. Co prawda, postmodernistycznie zorientowani humaniści dokonują już od pewnego czasu dekonstrukcji przyrodoznawstwa – jednakże nie interweniują w metody badania przyrody. Tymczasem przyrodnicy zdołali wprowadzić i to bardzo skutecznie swe techniki do rozwiązywania określonych łamigłówek nurtujących świat nauk o kulturze. Wskażmy na pierwsze z brzegu przykłady:

a) do datowania różnych znalezisk (i to nie tylko archeologicznych) używa się izotopu węgla $c14$.,

b) do identyfikacji osób czy ich pokrewieństwa wykorzystuje się zachowany materiał DNA,

c) badając mtDNA (mitochondrialne DNA, które dziedziczymy po matce i które jest niezienne), możemy badać historie ludzkich rodów, układać tablice genealogiczne i wytyczać szlaki wędrówek różnych grup – np. etnicznych),

d) stosując metody biologii molekularnej, biofizyki czy medycyny, jesteśmy w stanie weryfikować przynależność różnych wyrobów do poszczególnych osób (w ten sposób np. podważono oryginalność tzw. Całunu Turyńskiego, w który rzekomo owinięto ciało Jezusa Chrystusa),

e) analizując skład chemiczny np. kości, można ustalić dominujący w danym okresie i miejscu skład diety (np. jeśli zawierają one duże ilości węgla i azotu to znaczy, że podstawowym składnikiem pożywienia człowieka na danym obszarze było mięso),

f) z zachowanych odcisków odchodów można określić wiek człowieka,

g) można już z dużym prawdopodobieństwem ustalać preferencje polityczne poszczególnych osób (tzw. geny polityki). Na kształtowanie się u człowieka poglądów liberalnych duży wpływ może wywierać gen warunkujący wrażliwość receptorów dopaminy. Dopamina to neuroprzekaznik stymulujący mózgowy układ nagrody. Odpowiada za odczuwanie przyjemności. Jeżeli należymy do posiadaczy tej (genu D4 – przyp. A. R.), która koduje receptory mniej wrażliwe na dopaminę, jesteśmy otwarci, gotowi na zmiany i podejmowania ryzyka. Jednym słowem nadajemy się na liberałów. Jeśli natomiast receptory genu D4 są bardziej czułe na dopaminę, uznajemy, że dobrze jest, jak jest, zapiszemy się raczej do konserwatystów.³⁵

Co więcej, trwają prace nad digitalizacją ludzkiego mózgu. „Za pomocą matematycznej metody odwróconej macierzy mogliśmy przetłumaczyć (to akurat w stosunku do myszy – przyp. A. R.) aktywność klik neuronów na serię znaków binarnych (zerojedynekowych – przyp. A. R.) [...] Wspomnienie trzęsienia ziemi może więc być zapisane jako 11001 [...] Odkrycia mojego zespołu skłaniają do interesujących rozważań natury filozoficznej. Gdy wszystkie nasze wspomnienia, emocje, wiedza i wyobrażenia będą przetłumaczalne na jedyńki i zera, jak zmieni się nasz byt i sposób funkcjonowania w sieci?”³⁶

Ten ostatni cytat jest dobrym przykładem pokazującym kształtowanie się, i to w praktyce, idei człowieka 2.0. Ma on stanowić syntezę organizmu biologicznego modyfikowanego i uzupełnianego o nowe funkcje i cechy dzięki osiągnięciom współczesnej bioinżynierii, biotechnologii, cybernetyki czy informatyki. W roku 2002 prof. Kevin Warwick z Anglii wszczepił sobie mikroprocesor rozpoznawany przez uniwersytecką sieć komputerową i ogłosił się pierwszym realnie istniejącym cyborgiem na świecie.

³⁵ Katarzyna Burda: *Geny Polityki*, [w:] *Newsweek*, nr 44, 2008, s. 70.

³⁶ Joe E. Tsien: *Kod pamięci*, [w:] *Świat Nauki*, nr 8, 2007, s. 40-41.

Kilka lat później zespół naukowców kierowany przez wspomnianego Warwicka stworzył robota sterowanego komórkami nerwowymi szczura, który uczy się nowych zadań niczym żywy mózg. Powstały również komputery, które posiadają wielką moc obliczeniową, a którą zawdzięczają DNA bakterii.³⁷

Nowi ludzie będący efektem mariażu biologii z techniką nie są więc ukształtowani przez mity, religię, tradycję czy ideologię, mówiąc krótko – jakąś formę kultury symbolicznej. Każę to nam zredefiniować i na nowo chyba wymyślić siebie i kształtujący się na naszych oczach nowy obraz inteligentnego świata: cyborgów, neuronowych robotów, sklonowanych zwierząt czy życia kreowanego przez sztuczne DNA.

W tym nowym świecie istnieją więc transformacje między kulturą a naturą. Ta pierwsza może być tworem tej drugiej. „W projekcie Genesis zakodowałem fragment Biblii, wykorzystując język DNA, następnie zsyntetyzowałem rzeczywiście istniejące fragmenty DNA zawierające biblijny przekaz. Zostały wbudowane do genomu bakterii. Następnie umożliwiłem ludziom na całym świecie, za pomocą Internetu, włączanie w moim laboratorium lamp ultrafioletowych, by w ten sposób stymulować mutacje w materiale genetycznym i tym samym modyfikować słowo Boże.”³⁸

Zaprezentowane powyżej osiągnięcia, odkrycia, wynalazki będące dziełem teorii przyrodoznawczych oczywiście nie mogą zmuszać nikogo do przyjęcia naturalistycznej wizji świata i człowieka. Jak już tu miałem okazję zaznaczyć, wizje biologów i humanistów są nie współmierne ze sobą. Licząc się z ustaleniami współczesnej filozofii i metodologii, musimy pamiętać, że nie istnieją żadne epistemiczne kryteria, za pomocą których można by wykazać wyższość poznawczą jednej teorii nad drugą. Pozostają nam więc kryteria poza poznawcze. Na czoło wysuwają się tu walory pragmatyczne. Panuje dosyć szeroko rozpowszechniony pogląd, że tylko przyrodoznawstwo i nauki stosowane funkcjonują w trybie technologicznym, mówiąc językiem Jerzego Kmity, są one zdolne formułować sądy o potencjalnej efektywności technologicznej – np. mówiące, jak w okolicznościach praktycznie uchwytne osiągać praktycznie uchwytne cele za pomocą praktycznie uchwytne środków?

Jednakże współczesna humanistyka (zwłaszcza ta postmodernistyczna) już nie tylko przygląda się światu (opisuje, wyjaśnia, rozumie etc.) – tylko coraz częściej i coraz śmielej bezpośrednio interweniuje w świat. Dąży do zmiany świata/ów. Tłumaczy mechanizmy ludzkich czynności – odwołując się do tak, a nie inaczej rozumianej kultury jako sfery regulującej nasz świat (chodzi tu zwłaszcza o kulturę symboliczną). Angażując się w walkę o zmianę ludzkich przekonań, kulturoznawcy i przedstawiciele innych dyscyplin humanistycznych uważają i wierzą zarazem, że opcja kulturoznawcza jest niezbędna i wystarczająca zarazem, aby ich usiłowania zmiany określonych sądów i, co za tym idzie, przemiany odpowiednich ludzkich praktyk zakończyły się powodzeniem.

Tymczasem przedstawiciele przyrodoznawstwa czy bardziej naturalistycznie nastawieni humaniści argumentują teoretycznie i pokazują przykłady nieskuteczności wielu działań opartych na przesłankach optyki kulturoznawczej. Weźmy pierwszy z brzegu przykład.

Jednym z najśłynniejszych eksperymentów społecznych w XX wieku była próba zbudowania egalitarnego społeczeństwa „ślepego” na płeć. Zakładano, że określone role, zachowania czy preferencje kobiet i mężczyzn są wyłącznie efektem oddziaływania

³⁷ Paweł Górecki: *Wewnętrzne życie robotów*, [w:] *Newsweek*, nr 18, 2009, s. 59.

³⁸ *Święcący królik. Rozmowa z Eduardo Kacem*, [w:] *Polityka*, nr 11, 2009, s. 81 (przeprowadził Edwin Bendyk).

czynników kulturowych. W izraelskich kibucach postanowiono to zmienić i nakłaniano młodych ludzi to zerwania ze wszystkimi dotychczas obowiązującymi stereotypami odnoszącymi się do płci. Po kilkudziesięciu latach okazało się, że mężczyźni i kobiety w kolejnych pokoleniach powrócili do dawnych podziałów (np. dziewczyny do roli matek, a mężczyźni do polityki). Oczywiście „można próbować tłumaczyć ich zachowanie podświadomym buntem wobec «niemacierzyńskich» matek, które nie zapewniły im w odpowiednim momencie kobiecej opieki i troski. Pojawia się jednak od razu pytanie: w jaki sposób one same nabyły matczyne umiejętności? Od swoich matek nie mogły się one nauczyć, a więc jedynym wytłumaczeniem pozostaje wrodzona wiedza, a więc jakieś biologiczne uwarunkowania zachowań zgodnych ze stereotypowymi rolami płciowymi.”³⁹

Najdziwniejsze jest to, zauważa Mat Ridley, że feminizm nie jest ani trochę egalitarny. Feministki wyraźnie przecież twierdzą, że gdyby na kluczowych stanowiskach było więcej kobiet to z pewnością dominowałyby wartości opiekuńcze. Gdyby kobiety rządziły światem, nie byłoby wojen. Prawdę mówiąc, stwierdza, są to przykłady, które sankcjonują seksizm: osobowość kobiet różni się od osobowości mężczyzn. Jeśli osobowość kobiety jest inna czy nie jest prawdopodobne (pyta), że kobieta okaże się lepsza lub gorsza od mężczyzny na danym stanowisku pracy? Nie można (konkluduje) odwoływać się do różnic, gdy odpowiadają one naszym przekonaniom, a negocjować ich, gdy im nie odpowiadają.⁴⁰

W podobnym duchu wypowiada się Doreen Kimura. Uważa ona (i nie tylko ona), że uprzedzenie do wyjaśnień biologicznych ma źródło w ideologiach egalitarnych, które myślą zachodnią koncepcję równości wobec prawa ze stwierdzeniem, że między ludźmi nie ma żadnych różnic. Tymczasem ludzie, przychodząc na świat, różnią się między sobą pod względem siły, zdrowia, temperamentu czy zdolności. Ideolodzy egalitaryzmu sądzą, pisze, że ludzie byłiby równi, gdyby podlegali identycznym wpływom środowiska. Uważają bowiem, że natura nie odgrywa tu większej roli. Jednakże, jak twierdzi, mnóstwo danych przeczy temu pogładowi. Dlatego stwierdza: „badacz ignorujący wpływ czynników biologicznych przestaje być badaczem, a staje się propagatorem ideologii [...] Seksizm, rasizm, egalitaryzm można zaliczyć do ideologii w tym sensie, że obejmują system przekonań pozbawiony empirycznego uzasadnienia.”⁴¹

Podsumowując, kurczowe trzymanie się przez humanistów opcji kulturoznawczej i ich niezachwiane przekonanie w moc sprawczą kultury przypomina trochę wiarę w Boga, którego istnienia i możliwości kreacyjnych nie poddaje się w wątpliwość. Można sobie jednak zadać pytanie czy to wystarczy nie tylko do wyjaśnienia wielu złożonych problemów ludzkiego świata, ale także w dziele zmieniania tego świata, jak to ostatnio próbują czynić poszczególne dyscypliny humanistyczne. Aby więc nieco nadwątlić dobre samopoczucie i pewność siebie niektórych kulturoznawców, proponuję zastanowienie się nad następującymi słowami Richarda Dawkinsa: „jeśli obstajemy przy antynaturalizmie (w wersji ontologicznej – przyp. A. R.), to stworzenie kultury jawi się jako wytwór cudu (który może tłumaczyć mit albo religia) i/lub prezent dla ludzkości od, Bóg wie, kogo.”

³⁹ Agata Muszyńska: *Różnorodni*, [w:] *Pomocnik psychologiczny*, nr 31, 2008, s. 8.

⁴⁰ Mat Ridley: *Czerwona królowa*, op. cit., s. 279.

⁴¹ Doreen Kimura: *Płeć i poznanie*, op. cit., s. 11-12.

Katarzyna Saniewska-Popiołek

Płynność granic między sztuką a medycyną (na przykładzie prac Marcina Łukasiewicza)

Sztuka i medycyna, wywodząc się z jednego pnia, stanowią terytoria, które, choć odrębne, częstokroć się przenikają. W referacie pragnę naszkicować tor wędrówki pojęć przebiegający wzdłuż granicy wymienionych dziedzin i osmotycznie ją przenikający.

Swoje rozważania opieram na analizie prac Marcina Łukasiewicza z wystawy zatytułowanej *Medycyna* zaprezentowanej w warszawskiej galerii „Leto”, jak również tych prezentowanych przez artystę w galerii „Arndt&Partner” w Berlinie¹.

Obrazy te są zapiskami z pogranicza zdrowia i choroby, notatkami z miejsca, gdzie znaki i motywy przechodzą w siebie nawzajem w irracjonalnym rytmie marzenia sennego. Świat przedstawiony w obrazach Łukasiewicza ukazuje nam zapis nowożytnego procesu „odczarowywania” świata, jego naukowo-technicznej racjonalizacji i ponownego dziś „zaczarowywania”, co odczytywać można jako obecność magii w kulturze współczesnej. Analizując prace Marcina Łukasiewicza, chciałabym naświetlić konieczność przeplatania się logiczno-racjonalnego spojrzenia ze spojrzeniem nacechowanym emocjonalną wrażliwością w odnajdywaniu drogi ku dziełu sztuki, a także ku ludzkiemu ciału.

Nieodzowne przy ukazywaniu płynności granic pomiędzy sztuką, a medycyną, jak również granic dzieła i ciała ludzkiego, wydaje się odwołanie do koncepcji „wędrującego pojęcia” Mieke Bal, a także skorzystanie z socjologicznej kategorii „pogranicza”. Warto uzmysłowić sobie, że ową porowatą i przepuszczalną granicą, która zarazem dzieli i łączy obszary wymienionych dziedzin, może być ludzka skóra. Nabiera to dodatkowych znaczeń w związku z bezpośrednio skóry dotyczącą działalnością Marcina Łukasiewicza, dokładniej z tatuażem. Artysta nie tylko teoretycznie, ale i praktycznie zajmuje się tym rodzajem zdobienia ciała, nie wahając się przed przemienieniem własnej skóry w „żywe płótno”.

Zarówno w dziedzinie medycyny jako sztuki przekroczenie granicy skóry oznacza

¹ Korzystałam z materiałów udostępnionych przez Galerię „Leto”, m.in.: katalogu wystawy *Medycyna* (14.11-9.12.2008), Warszawa, 2008. Oprócz tego z informacji zebranych podczas rozmowy z Marcinem Łukasiewiczem z dnia 7.09.09 roku.

często złamanie pewnego uchwytne pojęciowo porządku – to przekroczenie granicy wyobraźni, granic zmysłów naszej – synestetycznej wszak – percepcji. Nie bez przyczyny Robert Kuśmirowski pisze o pracach Łukasiewicza, że są utrzymane w tonacji mollowej. Faktycznie bowiem brązowe laserunki, tak charakterystyczne w twórczości artysty, zdają się oddziaływać nie tylko na nasz wzrok, ale także stają się wręcz słyszalne, odczuwane jak drżenie czy głęboki, przejmujący ton. Nie przypadkiem zatem mówi się, że sztukę „czujemy przez skórę”, że czujemy ją „w brzuchu”. W tym skojarzeniu możemy odnaleźć bezpośrednie, zapoczątkowane uzbrojeną w miecz ręką Apollina, zetknięcie sztuki i medycyny. Nie ma więc przesady w stwierdzeniu, że medycyna narodziła się dzięki sztuce. Co więcej, przez pierwsze „mityczne” cesarskie cięcie. Brzezienna Koronis zdradziła bowiem Apolla z cudzoziemcem z Arkadii. Wcześniej przeczuwający coś Apollo, chcąc cały czas mieć pieczę nad poczynaniami swej ukochanej, umieścił przy niej jako lotną straż przyboczną, a jednocześnie szpiega, białego kruka. Ten, ujrawszy, co zaszło, niezwłocznie pospieszył powiadomić Apolla. Jednak jako posłaniec przynoszący złe wieści został obrzucony nie tylko plektronem od apollinjskiej liry, ale spojrzeniem pełnym nienawiści tak czarnej, że jego białe pióra zmieniły barwę. Apollo w szale gniewu i zazdrości zwrócił się do Artemidy, by ta za pomocą strzały wymierzyła sprawiedliwość niewiernej Koronis, która po ugodzeniu strzałą zdażyła jeszcze tylko wyszeptać Apollinowi, że, zabijając ją, uśmierca także swojego syna. Kiedy ciało Koronis zaczynało już płonąć na stosie pogrzebowym, patron sztuk wydobył na świat boga medycyny Asklepiosa.² Tym jednym gestem, poprzez przecięcie skóry swojej niewiernej kochanki, dokonał symbolicznego otwarcia granicy pomiędzy dziedzinami sztuki i medycyny.

Działania Asklepiosa unaoczniają, jak wielkie możliwości dawać może przekraczanie granic dyscyplin, choć czasami może ocierać się to o przekraczanie granic kompetencji. Ucznia Chejrona uznajemy bowiem za nieustraszonego podróżnika pomiędzy światem żywych, a światem umarłych. Korzystając z biegłości w sztuce leczenia, nie wahał się przekraczać płynnej granicy życia i śmierci. Przywracając zmarłych do życia, przyczyniał się jednak do tak znacznego wyludnienia Krainy Umarłych, że pretensje do niego zaczął mieć Hades. Ostatecznie więc Asklepios został za przekraczanie granic rażony piorunem przez Zeusa. Mimo że tym sposobem Kraina Umarłych powróciła do równowagi, problem przekraczania granic i kompetencji pozostał nadal żywy. Zarzut, jaki pojawia się niejednokrotnie pod adresem interdyscyplinarności, to podejrzenie o powierzchowność badań. W imię tego zarzutu interdyscyplinarność badań sprowadzać miałyby się do wirtuozerskiej żonglerki pojęciami wyciętymi z wielu dyscyplin i na chybił-trafił rozrzuconymi niby papierki na podłodze pracowni Henri Matisse'a. W interesującym mnie aspekcie chodzi o ukazanie przepływu wiedzy z jednej dziedziny do drugiej dzięki swobodnej cyrkulacji, w skutek czego praktyka medyczna widzi człowieka „całościowo” jak sztuka „całościowo” postrzega dzieło.

Jako początek swoich rozważań chciałabym zadać pytanie o to, w którym miejscu kończy się kreacja artystyczna, a zaczyna swobodny wpływ niekontrolowanych obrazów, których źródłem jest nieświadomość? W którym natomiast momencie pęka jakaś niewidoczna tama i powódź obrazów z nieświadomości zalewa nasz umysł chorobliwą falą? Wydaje się to szczególnie trudno uchwytne w wypadku prac operujących stylistyką zbliżającą je niebezpiecznie do tego, co Noemi Madejska nazywa „schizofrenicznym surrealizmem”. Czy być może obraz Łukasiewicza zatytułowany *Pnącze*

² A. Szczeklik, *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury sztuki*, Znak, Kraków 2008, s.31.



Marcin Łukasiewicz – Pnącze

jest ilustracją momentu, kiedy do ludzkiej świadomości niczym kłęczą perzu wdzierają się niechciane, chorobliwe obrazy i na nic zdaje się żmudna walka z nimi? Warto nadmienić, że w pracy tej pojawia się wyrazista w całej malarskiej twórczości Łukasiewicza symbolika związana z plastrami miodu i pszczołami – odnosząca się bezpośrednio do koncepcji społeczeństwa. W omawianej pracy możemy obserwować moment wrastania choroby w świat umysłu młodej dziewczyny. Schizofrenia pojawia się zazwyczaj u osób młodych, które, odnosząc to do symboliki plastra miodu, są dopiero przekształcającymi się w dorosłe osobniki poczwarkami – najbardziej delikatnymi i wrażliwymi. To nieukształtowanie widoczne jest w androgyniczności sylwetki przedstawionej bohaterki obrazu. Możemy zastanawiać się, czy snuta przez Łukasiewicza opowieść będzie miała pomyślne zakończenie. Prawdopodobnie nie, o czym świadczyć może postać czarnego kruk, posłańca złych wieści – sportretowana nad otworem, przez który wdzierają się złowieszcze pnącza.

Czy poddany zalewowi obrazów twórca jest w stanie zapanować do końca nad swoją pracą? Czy obraz nie ma czasem natury podobnej chorobie, w której nikt nie jest w stanie do końca przewidzieć, jakie będą rokowania? Poza tym, należy postawić sobie pytanie, na ile proces tworzenia zrośnięty jest z samym twórcą jako osobą prywatną zawieszoną nie tylko w rzeczywistości danej kultury, ale także w rzeczywistości swoich wewnętrznych obrazów. Wymaga to przekraczania granic, w tym granicy lęku przed wyobrażeniem/przed obrazowaniem. Widać to wyraźnie w pracach na poły realistycznych, jakimi są obrazy Marcina Łukasiewicza. Przełamany zostaje w nich lęk przez upostaciowaniem tego, co w naszych myślach pozostaje nienazwane. Jakby głośne wypowiedzenie nazwy danego zjawiska mogło zainfekować naszą świadomość. Widać to znakomicie w pracy Łukasiewicza zatytułowanej *Strach*, w której osłonięty tarczą, kawałkiem zwijającego się szpitalnego linoleum mężczyzna osaczony jest zewsząd przez budzące lęk fragmenty medycznej aparatury, która zdaje się niczym oko opatrności wypatrywać w jego ciele symptomów choroby, których jeszcze tam nie ma. To obrazkowa kronika zapowiedzianego cyklu nieszczęść i trapiących ludzkie ciała bolączek. Co ciekawe, sam twórca przyznaje, że nigdy nie zakłada namalowania cyklu obrazów.

Natomiast w trakcie eksplorowania jakiegoś tematu cykl powstaje niejako sam. Obrazy namnażają się, łączą w sekwencje pełne skomplikowanej symboliki, przywodzącej na myśl oniryczne wizje. To, co odczytujemy w pracach Marcina Łukasiewicza z cyklu *Medycyna*, to przede wszystkim przekroczenie granicy cielesności – w rozumieniu jednostkowości. Warto dodać, że w malarstwie Łukasiewicza sztafaż figuralny pojawia się stosunkowo późno. Najpierw artysta interesował się przede wszystkim przestrzeniami o pewnej tajemniczej aurze, starymi, zrujnowanymi kamienicami o zagrzybionych ścianach pełnych zacieków. Konstruował także „portrety martwych natur” – niczym Arcimboldo, układając z rozmaitych, najczęściej nieobojętnych symbolicznie przedmiotów, kojarzące się z postacią ludzką kompozycje. Artysta buduje je ze strzępków zwyczajności takich, jak skórzana kurtka, plaster, wystające jak ze stracha na wróble kawałki gałęzi. Jednak postaci te, dzięki użyciu również takich elementów, jak maski przeciwgazowe, gumowe węże czy puste opakowania po lekarstwach, zdają się zapowiadać cykl *Medycyna*. Szczególnie mocno oddziałuje *Portret martwej natury*, którego częściami składowymi są prodiż i czerwona koszulka z logo Coca-Coli. Układają się one w kształt do złudzenia przypominający jakiegoś pasożyta. Ciało owego złożonego z „odpadków cywilizacji” insekta zakończony jest dodatkowo formą wyglądającą jak szklana kula służąca wróżkom do przepowiadania przyszłości. Ten ostatni akcent działa najmocniej – stając się zapowiedzią wszelkiego rodzaju plag i chorób, których cienie obserwujemy w pracach Łukasiewicza. Co istotne, we wcześniejszych pracach malarzowi bliska była twórczość Gotfrieda Helnweina – artysty, któremu skonfiskowano pierwszą z wystaw przepelnioną formami chorymi, zniekształconymi, defekującymi, umierającymi bądź też obdarzonymi perwersyjnym wdziękiem lolitkami o cechach przywodzących na myśl postaci z horrorów. Zresztą, wejrzawszy głębiej w prace Łukasiewicza, można wyraźnie dostrzec uwrażliwienie artysty nie tylko na kwestie związane z wszelkimi sprawami związanymi z destrukcją ciała – widać tu również uwrażliwienie na wszelkie rany zadawane naszej psychice. Szczególną rolę zdaje się tu odgrywać postać dziecięca. Ukazywana jest przez Łukasiewicza nie tylko jako słaba niewinna istotka, ale także jako stworzenie mające swoją potencjalną „ciemną stronę”, którą odkryć może samo lub dzięki zewnętrznej inspiracji. Tak, jak to możemy ujrzeć w obrazie zatytułowanym *Bliiskość*. Na pierwszym planie widzimy blondyneczkę z warkoczem ubraną w błękitną koszulkę na ramiączkach i szorty do kolan huśtającą się na drewnianej równoważni... z kim? Widz dostrzega jedynie zarys schowanej w cieniu postaci drugiej dziewczynki. Jednak dość przygnębiająca architektura, fragment drucianej siatki przywodzący na myśl ogrodzone place zabaw na blokowiskach i wiszące nad horyzontem ciemne chmury tworzą nastrój zagrożenia. Natomiast ukazana w cieniu postać dziewczynki jawić się zaczyna jako mroczne *alter ego* dziecka widzianego na planie pierwszym. Nie jest to zresztą portret konkretnego dziecka, lecz swoiste uogólnienie – ukazanie możliwości przenoszenia się pewnego negatywnego wpływu, negatywnej energii miejsc i osób tak, jakby były to przenoszone drogą kropelkową zarazki. W omawianym obrazie Łukasiewicza nigdy nie wiadomo, na którą stronę przechyli się równoważnia. Istotne w pracach Łukasiewicza jest także poruszanie tematyki dziecięcej seksualności. Obserwujemy to na przykład w pracy zatytułowanej *Pożegnanie słońca* ukazującej rozkoszną dziewczynkę trzymaną „na barana” przez mężczyznę z głową zanurzoną pod jej sukienką. Warto zwrócić tu uwagę na rolę maszyn w pracach Łukasiewicza, które tak, jak w przypadku umieszczonej w centrum kompozycji *Pożegnanie słońca* krwawiącej czerwienią rury, są narratorami przedstawionych historii. Postaci, wkraczając powoli w świat malarstwa Łukasiewicza, pierwotnie mają formy lalek, manekinów, a następnie dzieci. Tak, jakby ukazanie figur bardziej zindywidualizowanych w pewien sposób ukształtowanych już przez

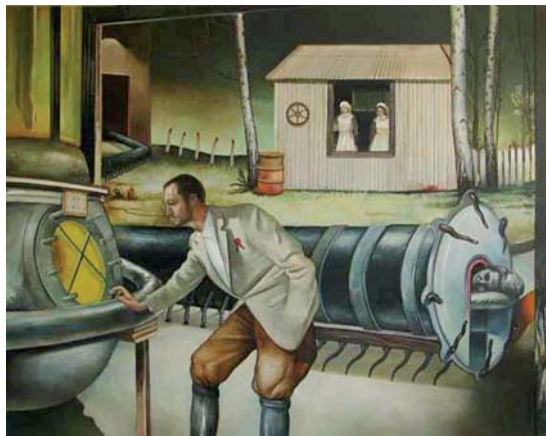
kulturę burzyło „naturalny” porządek. Wydaje się to zrozumiałe w kontekście cyklu *Medycyna* z tego powodu, że każdy z ludzi postawiony w obliczu jakiejś sytuacji ostatecznej, wobec cierpienia, choroby, śmierci staje się tylko kimś jednym z wielu, zatracając całą swoją indywidualność, pozbywając się nawarstwiającego kulturowego osadu. Ludzkie ciało jawi się niczym zamknięte dzieło – przestrzeń przez nas teoretycznie posiadana, ale jednak w obliczu choroby zmieniająca się w pełne zagrożenie pole bitwy. Ciało może stawać się w tym kontekście siedliskiem „obcego” – „obcy” to bowiem potencjalny sprawca choroby. Możemy być nosicielami „obcego” – możemy nosić w sobie przetrwalniki wirusów, ale i przetrwalniki wspomnień z innego czasu, z wymiaru, którego drzwi teoretycznie zatrzasnęliśmy już za sobą. Poza tym nasza skóra, podobnie jak pamięć, może być nośnikiem symbolicznych znaków – blizn, szwów, zadrapań, rytów, tatuaży. Opisując ciało, sprowadzamy je w pewien sposób do dzieła – staje się ono komunikatem, tekstem upamiętniającym pewne procesy, czy koleje losu, przez które przechodziło, a wszystkie te znaki mogą być zarówno rodzajem piętna jak i ozdobą.

Porządek kompozycji, czyli wnętrza ciała, zostaje zburzony w momencie, gdy wkraczamy w obszar „piekielnego zapachu” wydobywającego się po otwarciu ciała nożem „zimnego chirurga”. Zapach gnicia, woń śmierci, wszystko to, co w swojej książce *Trup* opisuje Luis-Vincent Thomas. To coś, co wyrzucamy poza swoje wyobrażenie ciała. Ciało zawłaszczone przez śmierć, podobnie jak zawłaszczone przez chorobę, nie jest już naszym ciałem. Czy można je jednak uznać kiedykolwiek za obszar całkowicie autonomiczny? Podobne pytanie możemy zadać także dziełu sztuki. Ani granica płótna, ani granica skóry nie zamykają bowiem obrazu. O autonomii możemy mówić jedynie w obszarze swojego spojrzenia – całkowicie subiektywnego. Czy ciało możemy określać terminem jedności? Wydaje się to być umowne, składa się ono wszak z miliardów mniej i bardziej wyspecjalizowanych komórek, które budują poszczególne organy i powłoki funkcjonujące na kształt roju.

Zapytany o symbolikę pszczoł w swoich obrazach Łukasiewicz przyznaje im specjalne miejsce. Wywodzi ich pojawienie się w swojej malarskiej wyobraźni od momentu, gdy, kładąc się na łące, słuchał ciszy, w której niby dźwięk krwi, która przesuwana się w żyłach, brzmiało pulsujące buczenie owadów. Dźwięk, którego zazwyczaj nie słuchamy uważnie – dźwięk będący na poły muzycznym odzwierciedleniem idei „roju” – organizmu złożonego i precyzyjnie zarządzanego, ponadto zdolnego do bezrefleksyjnego wykonywania powierzonych rozkazów.



Marcin Łukasiewicz – Śpiączka



Marcin Łukasiewicz – Oddziały dziecięce 1939 lub akcja T4

W obrazach Łukasiewicza zaobserwować możemy również dość płynne przejście od figury pszczelarza do figury strażnika. Jeśli zastanowimy się, kim/czym są pszczoły w obrazie *Śpiączka*, mamy niejasne wrażenie „płynnej granicy” pomiędzy leczeniem a zagładą. Analogicznie rzecz przedstawia się w przypadku leczenia nowotworów, gdy chemia zabija zarówno najeźdźcę, jak i ofiarę. Spoglądając dłużej na obraz *Śpiączka*, możemy mieć wrażenie odbioru śmierci ludzkiego ciała jako procesu powrotu do pewnej puli energii, której byliśmy częścią przed swoim świadomym pojawieniem się na świecie. Zaczyna się tu wyraźnie rysować obecna w wielu pracach Łukasiewicza metafora ula czy miodowego plastra – co w znaczący sposób dotyka kwestii nie tylko zbiorowej świadomości, ale także zbiorowej odpowiedzialności i korzyści. Potwierdza to sam autor zapytany między innymi o obraz *Oddziały dziecięce 1939 lub akcja T4*, którego stylizacja na lata czterdzieste XX wieku prowadzi skojarzenia widza ku czasowi, po zakończeniu którego trudno było sobie wyobrazić istnienie sztuki czy poezji. Gehenna stworzona ludzkimi rękami i dla ludzi niosąca w sobie okrucieństwo, także na płaszczyźnie medycznych eksperymentów wykonywanych w obozach koncentracyjnych. Nie da się w tym miejscu zaprzeczyć, że dzisiejsza medycyna korzysta w pewnym stopniu z uzyskanych tam wyników. Należy zadać sobie jednak pytanie, czy dzieje się tak świadomie? Zapewne nie, ponieważ pochodzenie owej wiedzy zatarło się. Czy jednak, patrząc sobie sami głęboko w oczy, zrezygnowalibyśmy z jakiejś metody leczniczej, znając nawet jej pierwotne źródła, ale wiedząc, że tylko ona może okazać się w przypadku naszego schorzenia skuteczna? Być może, aby przetrwać w świecie, konieczne jest wymazywanie z pamięci pewnych obrazów, jednak jedną z ról sztuki jest w tym wypadku uwrażliwianie widza na dany problem. Gdyby można było przetłumaczyć to na język związany z medycyną, równałoby się to zapobieganiu chorobie poprzez informowanie o jej specyfice.

Nie da się ukryć, że Łukasiewicz przez zapoznawanie widza z na poły surrealistyczną fabułą swoich prac, dokonuje bez znieczulenia poważnej operacji na naszej otwartej wyobraźni. Pojęcia zamknięte w obrazach krążą pomiędzy jego pracami jak owady. Natomiast wiodąca w większości prac z wystawy *Medycyna*, idea „roju” jest obecna w wielu odsłonach. Wyraża się to między innymi w tym, że przesycone są one wszystkie trudnym do zdefiniowania miodowym blaskiem. Może on oczywiście przywodzić na myśl miodową słodycz, jednak ze względu na treści przekazywane przez większość prac artysty, kojarzyć się też może z próbami wyrabiania złota za pomocą arszeniku. Wszystkie prace zdają się tonąć w takiej trującej złocistej poświacie.

Choć na arsenik podawany w zwiększanych minimalnie dawkach można się powoli uodpornić, na prace Łukasiewicza uodpornić się nie da. Tak, jak nie ma możliwości na uodpornienie się na lęk, a większość z nich właśnie o lęku traktuje. Lęk jest bowiem czymś, co stawia nas w sytuacji bez wyjścia. Chociażby lęk przed rozpadem, lęk przed śmiercią. Cienka granica wyobrażonej cielesności jest tylko pozornie czymś, co możemy uznać za wartość stałą. Obcując z pracami Łukasiewicza, zmagamy się nie tylko z lękami dotyczącymi choroby, bólu, przemijania, ale bardziej uniwersalnie zmagamy się z pytaniami dotyczącymi naszego miejsca w świecie, w hierarchii. Przychodzi nam niejednokrotnie do głowy myśl, że jesteśmy tylko trawionymi manią wielkości pasożytami na ziemskim organizmie.

W pracy zatytułowanej *Pomiędzy* widz jest świadkiem jakiegoś osobistego nieszczęścia bohatera, który w żaden sposób nie może identyfikować się ze słowami: „Bóg dał, bóg wziął” i cały jego świat ulega przeorganizowaniu. Rozkładowi ulega „normalna” hierarchia wartości. Doprowadza to do stanu, w którym nie jest wiadomym czy jednostka ma w ogóle jakikolwiek wpływ na swoje życie, czy też jest bezwolnym organizmem żyjącym na powierzchni, której granic nie potrafi pojąć. Gdy patrzymy na krajobraz otaczający klęczącego, prawdopodobnie na stopniach kościoła, mężczyznę i dostrzegamy złamane drzewo, tracimy pewność skali, w której egzystujemy – drzewo to może być bowiem równie dobrze złamanym włosem.



Marcin Łukasiewicz – Śmieci

W obrazach Marcina Łukasiewicza pojawia się też odniesienie do niezintegrowanych w jednolite ciało ludzkich szczątków. Szczątki tworzą osobną narrację – mogą być, jak wiadomo, ze wszech miar użyteczne w drodze transplantacyjnego recyklingu, pozwalając „latać” stare byty. Drugą grupę szczątków stanowią egzemplarze niezdatne, fragmenty ciał niedoskonale, niedorozwiniętych, wstydliwie, w czarnych workach wywożone poza obszar pamięci. Zdawać się może, że hałda takiego wysypiska znajduje się tuż poza kadrem obrazu *Śmieci*.

Czy biorąc pod uwagę wielość podjętych w sztuce Łukasiewicza wątków dotyczących zarówno problematyki medycznej, jak i czysto formalnej (mam tu na myśli tak niepopularne w chwili obecnej w sztuce posługiwanie się bardzo wypracowanym warszatem i realistyczne obrazowanie), możemy postawić mu zarzut powierzchowności czy przekroczenia kompetencji? Czy też raczej skorzystamy z koncepcji wędrówki pojęć³ umożliwiającej przekraczanie granic kultur i dyscyplin, do której zaprasza nas Mieke Bal?

³ M. Bal, *A Mieke Bal Reader*, Part 2: *Interdisciplinary Methodology*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2006.



Marcin Łukasiewicz – Epidemia

W pracach Marcina Łukasiewicza pewne pojęcia zaczynają przeistaczać się w wielowarstwowe metafory opowiadające tak, jak opisane przeze mnie pszczoły swoją historię, w odniesieniu do której można tu zagłębić się w kwestie związane z władzą pojmowaną także jako choroba i to wysoce zakaźna. Szczególnie, jeżeli przyjrzymy się uważnie, w jakie historyczne kostiumy przyobleka autor postaci zaludniające jego płótna. Zapytany o tę stylizację na lata czterdzieste malarz nie udziela jednoznacznej odpowiedzi. Szczególnie, że stylizacja wymyka się czasem i ku innym okresom historycznym. Jednak, jak sam mówi, to osadzenie w stylizowanych na dawne dekoracjach ma na celu podwójne uwrażliwienie widza. Nastrój tych przemyśleń nad epidemią okrucieństwa, pędem do władzy i śladami w postaci zagłady odnaleźć możemy w obrazie *Epidemia*. Łóżko wygląda tu jak krematoryjny piec z całym zestawem termometrów i ciśnieniomierzy, a zarazem niczym świetlista brama do innego wymiaru, jarząca się tak samo złościście, jak aureola Matki Boskiej, której wizerunek został nad nią umieszczony. Skąd dokąd prowadzi to przejście? Lekarz-Kapłan siedzący przy boku pacjenta ubrany jest w maskę kojarzącą się z maskami z czasów epidemii dżumy. Ofiarą, jakiego rodzaju epidemii jest postać leżąca na łóżku? Możemy na różne sposoby „czytać” tę i inne prace Łukasiewicza.

W eseju *Reading Art* Mieke Bal ukazuje „czytanie” sztuki jako metodę badawczą, nie zaś jako potocznie rozumianą metaforę⁴. Jest ono raczej „wczytywaniem się” i analizowaniem podobnym do rozbioru zdań. Poza tym, co może najistotniejsze w zajmującej mnie kwestii, chodzi także o odkrycie na pograniczu dziedzin nowych, przedtem ukrytych linijek czytanego tekstu.

Jestem przekonana, że w odniesieniu do prac Łukasiewicza pojęcie „czytania” jest znacznie stosowniejsze od pojęcia oglądania. Przede wszystkim ze względu na mnogość i skomplikowanie zgromadzonych w jego pracach sensów i symboli, do mapy których nie zawsze dołączona jest precyzyjna legenda.

Zarówno odczytywanie dzieła, jak i ludzkiego ciała zacząć się powinno od przeprowadzenia wywiadu – wsłuchania się w echa przesłanek powstania dzieła czy wsłuchanie się w ciało w poszukiwaniu przesłanek choroby. Anamneza opiera się bowiem w dużym stopniu na działaniu intuicyjnym, co równa się czytaniu znaków takich, jak tempo oddechu chorego, zapach jego skóry, nerwowość czy apatyczność⁵.

⁴ Tamże.

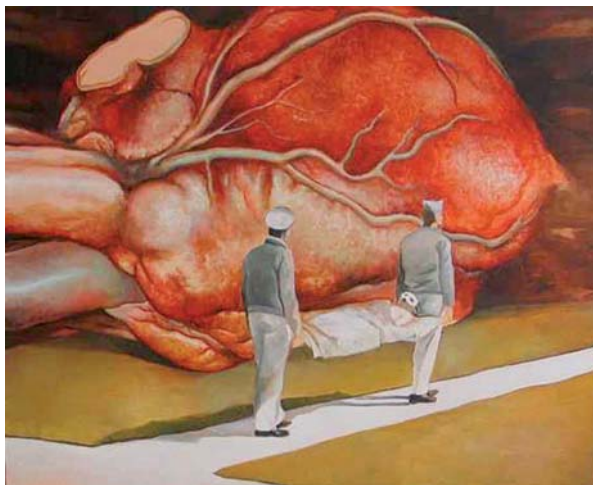
⁵ A.Szczeklik, *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, Znak, Kraków 2008.

Lekarz niczym odbiorca dzieła sztuki odczytuje zawarte w ciele ludzkim realne i potencjalne komunikaty. Co więcej, musi je przełożyć na język choroby, a następnie dokonać translacji na język terapii. Ciało potraktowane zostaje jako tekst, podobnie rzecz się ma z dziełem, które najpierw w „pierwszym wejrzeniu” widz odbiera intuicyjnie i dopiero po chwili „czyta” dalej.

Pojawić się także powinno pytanie o to czy, dokonując analizy dzieła, wykonujemy rodzaj sekcji, a może nawet wiwisekcji, jeśli przy okazji usiłujemy analizować także postać twórcy? Czy sekcja przeprowadzona przy prosektoryjnym stole różni się tak diametralnie od sekcji przeprowadzanej przez historyków sztuki na ciele dzieła? Czy, kawałkując dzieło, objaśniając kolejne jego warstwy, możemy uznać, że odsłaniamy jakąś część osobowości artysty?

Warto w tym miejscu zastanowić się, czy wolno nam widzom dokonać porównania pomiędzy dziedzictwem historii sztuki a dziedzictwem niesionym przez geny. Historia sztuki zaczyna przypominać bowiem genotyp, w którym zapisane informacje są pilnie przechowywane, by w odpowiednim momencie ujawnić się i dać zinterpretować na nowo. To tak, jakby, odnosząc moją myśl do zagadnień medycznych, zakładać istnienie puli genów, które mogą wszak występować w nieskończonych wręcz kombinacjach. W tym kontekście i w kontekście prac Łukasiewicza ważny wydaje się być element dziedziczenia oraz pamięci. Łączy się to z nieustanną obecnością zmarłych w naszym życiu, a nawet niejako w nas samych. Bycie tu i teraz oznacza nieuniknione zanurzenie w przeszłości. Świat to kolonie komórek i kolonie obrazów – jedno z nich tworzą nasze ciała, drugie przerastają naszą pamięć – są klejem do spajania metafor.

Za sprawą naukowości odkrywamy okiem mikroskopów drogi, którymi światy umarłych i żywych łączą się – widać to na płaszczyźnie medycznej – począwszy od spraw związanych z dziedziczeniem, skończywszy na przykładzie problemów powiązanych z transplantologią.



Marcin Łukasiewicz – Podróż

Obcując z pracami Marcina Łukasiewicza, trudno na dobrą sprawę odgadnąć, kim jest naprawdę wielki medyk-eksperymentator – bogiem czy „tylko” medykiem? Czy ta niejasna figura dokonująca medycznych eksperymentów, zszywająca razem ciała żywych i umarłych jest „tylko” transplantologiem-artystą czy też stwarza nowe byty?

Patrząc na obraz zatytułowany *Podróż*, można zastanawiać się, czy przyjmując jakiś genetycznie obcy, choć „tkankowo” zgodny kawałek ciała do swojego spójnego dotąd organizmu, umieramy jako dawni „my”? Co z pamięcią tkankową, z zamkniętymi w każdej komórce przeszczepionego ciała przenośnymi pamięciami DNA będącymi miniaturowymi portretami innego człowieka? Poza tym, jak radzić sobie, gdy przeszczepiane zostają fragmenty ciała obdarzone również pewnym ciężarem symbolicznym, jak serce czy twarz? Warto zatem zastanowić się, jaka to postać w masce unoszona jest na noszach z obrazu *Podróż*.

Warto w tym miejscu rozważyć czy, mówiąc o dziedziczeniu, mówimy także o dziedziczeniu niektórych elementów kulturowych, które mogą stać się nawet rodzajem „skażenia”.



Marcin Łukasiewicz – Czyszczenie

Intrygująca w tym kontekście wydaje się praca Marcina Łukasiewicza *Czyszczenie*. Na uwagę zasługuje zwłaszcza postać dziewczynki umieszczona w środkowej partii. Otaczają ją ludzie w kombinezonach chroniących przed skażeniem, jednak postać, którą mają oczyścić za pomocą szczotek, wydaje się tkwić w podświetlonym złociście pęcherzu niczym święta w mandorli. Należy zastanowić się, kto i dla kogo jest tu źródłem skażenia, zagrożenia? Łukasiewicz, zastanawiając się nad wolnością jednostki zanurzonej w kulturze, w rozmowie podaje przykład chrztu jako pewnego rodzaju kulturowego skażenia. Dziecko poddawane jest mu niezależnie od swoich późniejszych przekonań – nosi znak pewnej wspólnoty, o której specyfice jeszcze nic przecież nie wie, ale z którą zaczyna być identyfikowane i przez jej pryzmat odbierane.

Bardzo często gubimy się w labiryntach stawianych kulturowo ograniczeń, zapominając, że rzeczywistość nie jest ot, tak po prostu dana. Rzeczywistość jest konstruowana. Częstokroć konstrukcja ta musi powstawać na pograniczu różnych dziedzin – tak z pozoru odległych, jak sztuka i medycyna.

W tym miejscu chciałabym zdefiniować kategorię „pogranicza” jako formę umożliwiającą interdyscyplinarne eksplorowanie terytoriów sztuki i medycyny, a także formułę pozwalającą na ukazanie płynności granic pomiędzy tymi dziedzinami.

Jeżeli, patrząc z perspektywy socjologicznej, uznamy istnienie „człowieka wielu kultur” poruszającego się na ich styku i czerpiącego z każdej z nich, możemy pojęcie „pogranicza” odnieść do styku dyscyplin naukowych. Tym samym kategorii „pogranicza”

można przenieść w obszar rozważań nad interdyscyplinarnością w ogóle. Choć w przypadku, gdy zajmujemy się płynnością granic, będziemy mieć raczej do czynienia z transdyscyplinarnością. W tym szczególnym przypadku przenikania sztuki i medycyny będzie to oznaczało przenikanie metod badawczych w przeprowadzaniu wywiadu czy to w odniesieniu do dzieła, czy do ciała.

Patrząc jednak na prace Łukasiewicza, należy odczytać pewne ukryte tam ostrzeżenie dotyczące swobodnego przenikania perspektyw, których spójność, niczym w rysunkach Piranesiego, może okazać się zwodnicza. Ostrzeżenie to szczególnie wyraźne jest w obrazach, które zdają się odzwierciedlać również pewien zagmatwany, wewnętrzny pejzaż ludzkiego umysłu, którego metaforą jest fikcyjna architektura, pełna schodów o nigdzie nie prowadzących biegach i dziwnych perspektywicznych skrótów tak, jak to obserwujemy w obrazie *Huśtawka*.

Analizując twórczość Łukasiewicza, odnieść można wrażenie nadawania sprzętom szpitalnym pozoru maszynierii mających zdolność przenosić w inny wymiar. Choroba, nie da się tego ukryć, jest przeniesieniem w inny wymiar rzeczywistości, nawet czas mierzony jest „tam” inaczej: na przykład okresami remisji. Jakże wymownym w tym kontekście okazuje się być obraz Łukasiewicza „17, 16, 15...” ukazujący pełne napięcia, ale i rezygnacji oczekiwanie, które trwa być może już po raz kolejny, jest elementem jakiegoś cyklu, o czym świadczą mogą odlatujące w kluczu ptaki widoczne w dalszym planie obrazu. Spoglądając na te wszystkie szpitalne urządzenia przywodzące na myśl alembiki destylujące ludzkie ciała, trudno oprzeć się uczuciu „małości” w stechnicyzowanym świecie. Szczególne wrażenie w tym kontekście wywiera praca zatytułowana *Modlitwa*. Widz przeniesiony zostaje do wystylizowanego, wziętego niczym ze starych filmów, wnętrza laboratorium. Wre w nim praca, zaś za szybą dzielącą wyobrażone wnętrze, dostrzegamy postaci tkwiące w oczekiwaniu. Trudno jednak uwierzyć, ze względu na złowieszczą aurę przesycającą płótno Łukasiewicza, że chodzi tu o modlitwę w dobrej intencji, bądź o przygotowanie jakiegoś panaceum czy szczepionki. Nad czym zatem „Oni” pracują? Może jednak zbyt mocno jako widzowie poddajemy się obezwładniającemu lękowi, którego przyczyną jest obecność medycznej aparatury? Być może nie chodzi wcale o wynalezienie środka, który okaże się zabójczy, ale w mniej lub bardziej przyjemny sposób oczyści po prostu ludzką psychikę z zalegających tam złogów strachu?

W tym miejscu chciałabym włączyć myśl dotyczącą oczyszczającej roli sztuki, co także świadczy o jej pewnym pokrewieństwie z medycyną. Pitagorejczycy byli przekonani, że ciało to więzienie duszy. W celu wyzwolenia się z tej cielesnej klatki, dusza musi się oczyścić. Owo wyzwalające oczyszczanie uważane za nadrzędny cel człowieka, mogło nastąpić dzięki sztuce (konkretnie muzyce).

W odniesieniu tak do sztuki, jak do medycyny czynnikiem niezwykle istotnym jest emocjonalne wyczulenie i umiejętność empatii. Owo współodczuwanie przejawia się w umiejętności postawienia się na miejscu twórcy lub na miejscu chorego. W odniesieniu do zjawiska natury emocjonalnej zachodzi jednak pewna podstawowa trudność. Jediną bowiem skalą porównawczą jest własna wrażliwość badacza. Patrząc jednak na prace Łukasiewicza, dostrzegamy, że ludzie obdarzeni ową specyficzną wrażliwością artystyczną niczym wykwalifikowani interniści potrafią diagnozować ogólnoludzkie problemy i dolegliwości. Starają się stworzyć pewne modele czy makiety lęków i traum dotykających ludzi współczesnego świata niczym niegdyśjsze epidemie dżumy.

Podsumowując, chciałabym zaznaczyć, że obrazy Marcina Łukasiewicza, które były inspiracją podjęcia kwestii płynności granic pomiędzy sztuką a medycyną, są w pewnym stopniu wizualizacją interdyscyplinarnych praktyk w obrębie sztuki i medycyny. Są również plastyczną wizją koncepcji „wędrującego pojęcia” Mieke Bal. Prace Łukasiewicza w swej pełnej metafor wymowie są miejscem, gdzie tym razem nie słowa, a obrazy stają się konceptami/pojęciami.

Co zaś się tyczy oczyszczającej funkcji sztuki, która to funkcja zdecydowanie uplasowana jest na płynnym styku dwóch interesujących mnie dziedzin, bez wątpienia malarstwo Łukasiewicza powoduje pewien wstrząs i wyrwa ze zwykłych torów myślenia. Poruszając się bowiem automatycznie po nich, często omijamy wymagające głębszego zastanowienia kwestie, omijamy sprawy niewygodne, problematyczne. Zatem sztuka Łukasiewicza spełnia tę katartyczną funkcję.

W jego pracach jest coś z bólu, który, choć odbierany jako zjawisko niepożądane, jest przecież sygnałem ostrzegawczym. Obrazy Łukasiewicza zostawiają ślad. Są rodzajem tatuażu wykonanego na naszym postrzeganiu – bolesnym, ale pełniącym funkcje symboliczno-ochronne. Za pomocą igły skóra nakłuwana jest z chirurgiczną precyzją, a zarazem z artystycznym polotem. W obrazach Łukasiewicza – tak, jak w zamykającej cykl *Medycyna* pracy zatytułowanej *Historia bólu* za pomocą igły aplikowana jest swego rodzaju szczepionka. Jednak jej przyjęcie powoduje szereg trudnych do zniesienia skutków ubocznych, czy może raczej „myśli ubocznych”.

Można powiedzieć, że przy użyciu warsztatu malarza, posługując się tematami medycznymi, artysta diagnozuje pewne kwestie natury ogólnoludzkiej. Jednak w celu uzyskania pełnej wiedzy wręcz nieodzowne wydaje się wypożyczenie z „warsztatu” medycyny narzędzia w postaci anamnezy.

Bibliografia:

- Bal M., *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2006.
Katalog wystawy: M. Łukasiewicz, *Medycyna* (14.11-09.12.2008), wstęp: R. Kuśmirowski, Galeria „Leto”, Warszawa, 2008.
Madejska N., *Malarstwo i schizofrenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1975.
Szczeklik A., *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury sztuki*, *Znak*, Kraków, 2008.

Jan Wiktor Sienkiewicz

Pół wieku (po)za granicami polskiej kultury i sztuki. Polscy artyści w Wielkiej Brytanii 1939-1989. Stan badań¹

Ważnym wydarzeniem w dziejach polskiej sztuki współczesnej, które stało się początkiem szerszych zainteresowań zagadnieniami sztuki polskiej na emigracji już w demokratycznej Polsce po przemianach ustrojowych w roku 1989, była zorganizowana przez warszawską Zachętę w 1991 roku wystawa *Jesteśmy*². Dzisiaj, blisko dwadzieścia lat od tej inicjatywy moglibyśmy zapytać, czy minione dwie dekady nie były jednak okresem straconym w badaniach nad polską sztuką na emigracji? Piętnaście lat od wystawy w Zachęcie Mirosław Adam Supruniuk, założyciel Archiwum Emigracji przy Bibliotece Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w 2006 roku dość surowo oceniał dotychczasowy stan badań nad polską kulturą emigracyjną, a w szczególności studia nad polską plastyką powstałą poza krajem po 1945 roku jako proces powolny i mało satysfakcjonujący. W istocie, szczególnie po transformacji politycznej można by oczekiwać większego zainteresowania emigracyjnymi środowiskami artystycznymi ze strony instytucji i organizacji państwowych, szczególnie tych, które za główny cel swojej działalności mają podtrzymywanie więzi z rodakami zamieszkałymi poza krajem ojczystym. Ale w rzeczywistości (co zdaje się być dość charakterystycznym zjawiskiem w dziejach polskiej kultury), to dzięki inicjatywom oddolnym i indywidualnemu zapałowi organizatorów takich niewielkich inicjatyw, jak toruńskie Archiwum Emigracji, dokonuje się w Polsce proces ratowania, zabezpieczenia, opracowywania i udostępniania świadectw artystycznych dokonań i polskich „obecności” w obszarze szeroko rozumianej kultury tak w krajach europejskich, jak i na świecie. Bez świadomości dorobku polskich diaspor poza krajem dzieje polskiej kultury XX wieku, które nadal oczekują właściwej rewizji i nowej interpretacji, są poważnie amputowane.

¹ Niniejsze studium poszerza stan badań nad dwudziestowieczną polską sztuką powstałą na terenie Wysp Brytyjskich, które opublikowane zostało siedem lat wcześniej. Patrz: J.W. Sienkiewicz, *Londyn polskich artystów i polskich galerii*, [w:] tegoż, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin-Londyn 2003, s. 11-31.

² Katalog wystawy *Jesteśmy, Wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą*, pod red. B. Mitschein i H. Szustakowskiej, Galeria Zachęta, Warszawa IX-X 1991.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku zarówno upadek muru berlińskiego, jak i nowa sytuacja geopolityczna w Europie przyniosły ze sobą nadzieję na poważne i systemowe badania naukowe w zakresie polskiej kultury artystycznej na emigracji, w tym szczególnie na polu sztuk plastycznych, które zmierzałyby do pełnego rozpoznania oraz upowszechnienia w Polsce, jak i poza granicami kraju osiągnięć polskiej emigracji artystycznej, a w szczególności dorobku polskich malarzy, rzeźbiarzy i grafików. W rzeczywistości proces ten na polu sztuk plastycznych (albowiem na przykład badania nad polską literaturą emigracyjną są znacznie bardziej zaawansowane) na przestrzeni mijających dwóch dziesięcioleci i dzisiaj uwarunkowany jest wieloma ograniczeniami. Przede wszystkim nie pojawiła się po 1989 roku w żadnym środowisku w kraju (naukowym czy muzealnym) inicjatywa lub program, który zakładałaby potrzebę badań nad plastyką polską na emigracji – wyszukiwania, zabezpieczania, gromadzenia, dokumentowania i systemowego opracowywania tego dorobku. Jednostkowe inicjatywy badaczy, zwłaszcza młodego po 1989 roku pokolenia historyków sztuki i archiwistów, stanowiły jedynie kroplę w morzu potrzeb tym bardziej, że upływający czas nie był sprzymierzeńcem w tej materii. W ostatniej dekadzie XX wieku, zwłaszcza w interesującym nas środowisku brytyjskim, znacznie uszczupliło się grono polskich plastyków, którzy już w okresie osiedlania się w Anglii na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku w większości byli trzydziesto- i czterdziestolatkami. Wiele archiwaliów z polskich pracowni artystycznych i prywatnych zbiorów, zwłaszcza na przełomie tysiącleci, uległo rozproszeniu. Bezpowrotnie odeszli również od nas w minionym dwudziestoleciu prawie wszyscy twórcy tak zwanego Polskiego Londynu. Niemniej jednak podjęte jeszcze w końcu lat osiemdziesiątych XX wieku przez kilku naukowców m.in. ze środowisk akademickich Torunia i Lublina badania zjawisk artystycznych na gruncie brytyjskim stały się dobrym początkiem prowadzonych dzisiaj już w znacznie szerszej skali, zwłaszcza w środowisku toruńskim, badań nad polską emigracją artystyczną w Wielkiej Brytanii. Dzięki tym inicjatywom polscy artyści w Londynie są dzisiaj w poważnym stopniu rozpoznawani, a niektóre ich dzieła otrzymały na przestrzeni ostatnich lat naukowe polskojęzyczne opracowania. Badania te zauważone zostały także przez brytyjskich historyków sztuki, czego wyrazem jest opublikowana w 2008 roku książka Douglasa Halla *Art in Exile: Polish Painters in Post-War Britain*³ zawierająca naukowe eseje obejmujące życie i dokonania artystyczne kilkunastu artystów polskich i Polaków żydowskiego pochodzenia tworzących przede wszystkim na terenie Szkocji zarówno w okresie drugiej wojny światowej, jak i przez wiele lat po jej zakończeniu.

Po raz pierwszy o polskich artystach w Anglii pisał w 1944 roku Czesław Poznański w wydanej nakładem *Nowej Polski* broszurę *Polish Artists in Great Britain*⁴ poświęconej twórczości 21 polskich malarzy i rzeźbiarzy. Rok później, w 1945 roku, londyński periodyk *The Studio* cały numer tego pisma poświęcił polskiej sztuce, co traktować można było wówczas jako duży ukłon w stronę Polski w ogóle⁵. Od tej daty na mało jednak ambitny i skromny katalog o polskiej sztuce w Wielkiej Brytanii trzeba było czekać aż do 1970 roku, kiedy to z okazji Pierwszego Kongresu Współczesnej Nauki i Kultury na Obczyźnie, jaki miał miejsce w Londynie, opublikowano zredagowaną przez Halinę Sukiennicką *Polską sztukę współczesną na obczyźnie*⁶. Kolejne dwie publikacje dotyczące polskich artystów w Wielkiej Brytanii ukazały się w latach osiemdziesiątych

³ Wydawnictwo Sansom & Company.

⁴ Londyn 1944.

⁵ Por. także: D. Wróblewska, *Wokół Londynu*, [w:] *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 302.

⁶ Londyn 1970.

XX wieku. Staraniem Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego (POSK) w Londynie wydano w 1982 roku zredagowany również przez malarzkę Halinę Sukiennicką katalog *Polska sztuka współczesna poza krajem*⁷ zawierający 54 noty biograficzne artystów polskich, których prace były już wówczas eksponowane na stałe w powstałej w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku Galerii Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie. Pomimo iż katalog ten dotyczył zbioru dzieł sztuki z jednej tylko polskiej kolekcji, nie zawierał jej charakterystyki i nie wspominał również nic o polskich galeriach sztuki prężnie wówczas działających na terenie Londynu. Rok później, w 1983 roku, z inicjatywy Fundacji Grabowskiego ukazała się publikacja *Contemporary Polish Artists in Great Britain*, do której przedmowy kreślące krótką historię Zrzeszenia Artystów Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii (APA) napisali: Marek Żuławski i Stanisław Frenkiel, zaś tekst o Mateuszu Grabowskim, właścicielu działającej w Londynie w latach 1959-1975 Grabowski Gallery, zredagował syn zmarłego w 1975 roku mecenasa sztuki – Wojciech Grabowski⁸. Wybranej grupie 46 polskich artystów z Londynu poświęcono jedynie krótkie noty biograficzne.

Niewielu też polskich artystów tworzących w Wielkiej Brytanii po 1945 roku do czekało się opracowań monograficznych poświęconych ich dorobkowi. Najwięcej szczęścia i to do publikacji pióra autorów anglojęzycznych mieli Feliks Topolski⁹ oraz Zdzisław Ruszkowski¹⁰. Już w nowym tysiącleciu dołączył do nich Stanisław Frenkiel, o którego twórczości w 2001 roku monografię opublikował angielski historyk sztuki Anthony Dyson¹¹. Wcześniej o bejruckich rysunkach artysty z lat 1944-1947 ten sam autor napisał tekst w katalogu kolekcji rysunków i akwarel Frenkla znajdującej się obecnie w prywatnych zbiorach Fakhoury Bushara¹². Inni artyści chcący zaistnieć na rynku artystycznym, jak Marian Bohusz-Szyszko czy Karolina Borchardt, wydawali własnym sumptem książki-albumy z tekstami pisanymi na zamówienie, pióra znanych angielskich krytyków i historyków sztuki, jak Max Wykes-Joyce¹³ czy Pierre Rouve¹⁴. Aż do początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku dorobek tylko kilku artystów polskich tworzących na emigracji leżał w polu zainteresowań również nielicznych polskich historyków sztuki, zarówno mieszkających po wojnie w Anglii, jak

⁷ Londyn 1982.

⁸ Londyn 1983.

⁹ Jeszcze za życia artysty ukazały się zarówno prace o samym artyście i jego twórczości, jak też publikacje ilustrowane przez F. Topolskiego. Patrz: *Britain in Peace and War Draw by Feliks Topolski*, Wstęp: J. Laver, London 1941; *Russia in War Draw by Feliks Topolski*, Wstęp: Sir S. Crips, London 1942; *Three Continents 1944-1945 Pictured by Feliks Topolski*, Wstęp: M. Collins, London 1944; 88 Pictures by Feliks Topolski, Wstęp: H. Acton, London 1951; F. Topolski, *Sketches and Gandhi*, London 1953; F. Topolski, *Holy China*, Boston 1968; F. Cowper, *Topolski's Legal London*, London 1961; L. Tolstoy, *War and Peace*, Il. F. Topolski, London 1971; *The United Nations Sacred Drama*, pod red. C. C. O'Briena i F. Topolskiego, New York 1968; *Paris Lost, a Shetchbook of the Thirties*, Feliks Topolski, Wstęp: J. Stone, London 1973; *Topolski's Palace Buckingham Panoramas*, Wstęp: H. R. H. *The Prince Philip, Duke of Edinburgh*, London 1977; *The World's Steyes: Drawings and Paintings by Feliks Topolski*, London 1985; F. Topolski, *Autobiography*, London 1988. Wraz z synem Danielem: D. Topolski, F. Topolski, *Travels With my Father a South American Journey*, London 1983. W Polsce po śmierci malarza powstała praca magisterska o jego twórczości: A. Michoński, 1993, *Monografia twórczości Feliksa Topolskiego ze szczególnym uwzględnieniem „Kroniki Topolskiego”*. Lublin: BU KUL.

¹⁰ J. P. Hodin, *Ruszkowski, Life and Work*, London 1966; *The Paintings of Ruszkowski*, Wstęp: M. Simonow, 1982. London.

¹¹ A. Dyson, *Passion and Paradox, The Art of Stanisław Frenkiel*, London 2001.

¹² Tenże, Stanisław Frenkiel, *Beirut Drawings 1944-1947, Bushara Fakhoury Collection*, London 1986.

¹³ M. Wykes-Joyce, *Seven Archangels: The Art of Marian Bohusz*, London 1977.

¹⁴ P. Rouve, *Karolina Borchardt*, London 1975.

i w Polsce, jak to miało miejsce w przypadku rysownika i malarza Mariana Kratochwila¹⁵, o którym pisał Mieczysław Paszkiewicz z Londynu czy też Adama Kossowskiego¹⁶, którego twórczość, w zakresie rzeźby ceramicznej znalazła się w orbicie zainteresowań Tadeusza Chrzanowskiego.

Drugi Kongres Kultury Polskiej na Obczyźnie, który obradował w Londynie we wrześniu 1985 roku, stał się okazją do podsumowań wówczas już czterdziestoletniego dorobku polskiej emigracji, w tym również jej osiągnięć w zakresie plastyki¹⁷. O polskiej sztuce powstałej na wyspach brytyjskich w materiałach po kongresowych ukazał się po raz pierwszy w formie próby ujęcia syntetycznego artykuł pióra Stanisława Frenkla *Polskie malarstwo i rzeźba w Wielkiej Brytanii 1945-1985*¹⁸, w którym autor wskazał na najważniejsze zjawiska w dziedzinie plastyki będące udziałem polskich artystów żyjących i tworzących w Anglii od zakończenia II wojny światowej. W 1986 roku Halima Nałęcz własnym sumptem opublikowała album zawierający bogatą dokumentację fotograficzną z trzech dziesięcioleci działalności prowadzonej przez siebie w Drian Galleries¹⁹.

Podczas ostatniego, Trzeciego Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie²⁰, który ponownie obradował w Londynie w sierpniu 1995 roku, w Galerii POSK-u zorganizowano podsumowującą wystawę malarstwa, rzeźby oraz grafiki, na której zaprezentowano prace ponad pięćdziesięciu polskich artystów tworzących w Anglii i Szkocji w drugiej połowie minionego stulecia. Trwałym śladem tej prezentacji jest ilustrowany katalog zawierający krótkie noty o artystach oraz reprodukcje dzieł 48 twórców, których prace towarzyszyły obradom Kongresu²¹. W niewielkim wstępie do katalogu wystawy pióra Pauliny Kolczyńskiej pojawiła się po raz pierwszy informacja o trzech polskich

¹⁵ Marian Kratochwil, *Szpicownik Kresowy*, Wstęp i opr. graf. M. Paszkiewicz, Londyn 1958; M. Paszkiewicz, *Pustelnik z Paddingtonu*, *Merkuriusz Polski*, nr 2, 1956, s. 3; *Kratochwil – szkice o artyście*, red. Z. E. Wałaszewskiego, M. Paszkiewicza, Z. Ławrynowicza. London. Sam artysta napisał szeroki wstęp do katalogu o twórczości malarskiej swojej żony Kathleen Browne. Patrz: M. Kratochwil, *Kathleen Browne, Drawings and Paintings*, London.

¹⁶ Adam Kossowski, *Murals and Paintings*, Introduction by B. Read With Contribution by prof. T. Chrzanowski, Fr. M. Sankey O. Corm and prof. T. Terlecki, London 1990. Wcześniej o Kossowskim: T. Terlecki, *Kossowski of Aylesford*, [w:] tegoż, *Szukanie równowagi*, Londyn 1988, s. 256-263.

¹⁷ *Polskie więzi kulturowe na Obczyźnie*, t. 8, red. M. Paszkiewicz. Londyn 1986; Zob. także: T. Terlecki, *Europejskość i odrębność kultury polskiej* [w:] *Szukanie równowagi*, Londyn 1988, s. 7-25. Por.: A. Blum, *13 lat Seminarium Kultury Polskiej PUNO na Ealingu*, [w:] *Oświata, książka i prasa na obczyźnie. Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. 9. Londyn 1985, s. 233-235; D. Wróblewska, *Wokół Londynu*, [w:] *Między Polską a światem*, red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 301-304.

¹⁸ [w:] *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie*, t. 8, Londyn 1986, s. 107-125.

¹⁹ H. Nałęcz, *3 Decades of Private View at The Drian*, London 1986.

²⁰ *Prace III Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie*, Londyn 20-26 sierpnia 1995, red. K. Roński, Londyn 1998.

²¹ *Forma i kolor, wystawa sztuk plastycznych Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie*, Katalog wystawy red. J. Baranowskiej i S. Frenkla, wstęp: P. Kolczyńska, Londyn 1995. Na wystawie pokazano prace artystów: Janina Baranowska, Sławomir Blatton, Andrzej Krzysztof Bobrowski, Marian Boshusz-Szyszkó, Andrzej Maria Borkowski, Magdalena Maria Brzeska, Lechosława Chmielowska-Amit, Elżbieta Chojak-Myśko, Andrzej Dawidowski, Kazimierz Dźwиг, Wojciech Falkowski, Stanisław Frenkiel, Irena Fusek-Forosiewicz, Danuta Gierc, Raya Herzig, Maria Jarmułowicz Hutton, Maria Jaczyńska, Andrzej Jakubowski, Ks. Ryszard Juszcak, Roman Kabarowski, Eugeniusz Kaliniewicz, Lydia Karpińska, Jan Kępiński, Halina Klecka, Zofia Kobylińska-Olszewska, Jan Marian Kościakowski, Jerzy J. Ostoja-Koźniewski, Andrzej Kuhn, Ilona Langdorf-Jaffe, Anna Laury, Danuta Laskowska, Elżbieta Lewandowska, Piotr Mleczo, Jerzy Młodnicki, Leszek Muszyński, Halima Nałęcz, Marek Krzysztof Nowicki, Danuta Piesakowska, Zygmunt Pytel, Zdzisław Ruskowski, Jerzy Stocki, Władysław Szomański, Halina Sukiennicka, Aleksander Werner, Jan Wieliczko, Ewa Wnęk-Webb, Tadeusz Znicz-Muszyński i Marek Żuławski.

galeriach sztuki w Londynie: Grabowski Gallery, Drian Galleries i Centaur Gallery i ich roli w „prezentacji na gruncie międzynarodowym prac polskich artystów tworzących poza granicami kraju.”²² W 1986 roku w Pracach III Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie ukazał się niewielki artykuł pióra Stanisława Frenkla *Polskie malarstwo, grafika i rzeźba w Wielkiej Brytanii*.²³ Dziesięć lat później, w 1995 roku, historyk sztuki młodszego pokolenia emigracji Andrzej Maria Borkowski wydał w Londynie książkę o polskiej papieroplastyce w Anglii.²⁴

W Polsce do wspomnianej na początku artykułu wystawy *Jesteśmy*, poza dwoma (prawie identycznymi) tekstami Jerzego Ziembińskiego *Polonijni artyści plastycy (zarys problematyki)*²⁵ z 1975 roku oraz *Artyści polscy jako specjalna kategoria emigracji*²⁶ z roku 1976, w 1983 roku ukazały się wspomnienia malarki i rzeźbiarki Haliny Korn²⁷ oraz *Studium do autoportretu I-II* autorstwa malarza Marka Żuławskiego²⁸. Nieliczni też plastycy polskiego pochodzenia mieszkający i tworzący w większości w Londynie doczekali się opracowań czy to naukowych, czy też popularnonaukowych swojej twórczości w języku angielskim. Listę tych „szczęśliwców” otwiera Jankiel Adler²⁹, a po nim Zdzisław Ruszkowski³⁰, Józef Herman³¹, Marian Bohusz-Szysko³², Feliks Topolski³³, Adam Kossowski³⁴ i Stanisław Frenkiel³⁵.

Pokłosiem pierwszych w Polsce po 1989 roku zainteresowań emigracją artystyczną była wydana w 1992 roku publikacja zbiorowa pod redakcją Marty Fik *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*³⁶. W opracowaniu o rzeźbiarzach polskich w Londynie pisała Irena Grzesiuk-Olszewska³⁷. Rok później opublikowana została druga praca zbiorowa tym razem pod redakcją Mieczysława Morki i Piotra Paszkiewicza poświęcona artystom emigracyjnym *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, w której odnajdujemy zaledwie jeden artykuł poświęcony polskiej sztuce emigracyjnej autorstwa Ryszarda Demela z Włoch *O polskich żołnierzach*

²² P. Kolczyńska, Wstęp [w:] *Forma i kolor...*, dz. cyt., nr. s. brak.

²³ Patrz: S. Frenkiel, *Polskie malarstwo, grafika i rzeźba w Wielkiej Brytanii* [w:] *Prace III Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie*. Londyn 1986, s. 78-81.

²⁴ A. M. Borkowski, *Papieroplastyka polska. Polish Paper Sculpture*, Londyn 1995.

²⁵ Opublikowany [w:] *Przeglądzie Zachodnim*, 1975, nr 5/6, s. 190-208.

²⁶ Opublikowany [w:] J. Ziembiński, *Stan i potrzeby badań nad zbiorowościami polonijnymi*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1976. Por. także: *Kultura skupisk polonijnych. Materiały z III Symposium naukowego, Szukanie równowagi*, Warszawa 12-13 maja 1988, opr. i red. K. Groniewski, A. Kłossowski, W. Stankiewicz, Londyn 1988.

²⁷ H. Korn, *Wakacje kończą się we wrześniu*, Warszawa 1983.

²⁸ M. Żuławski, *Studium do autoportretu I-II*, Warszawa 1980.

²⁹ S.W. Hayter, *Jankel Adler*, Londyn 1948; P. Fierens, *Jankel Adler*, Londyn 1948; A. Klapheck, *Jankel Adler*, Recklinhausen 1966.

³⁰ J.P. Hodin, *Ruszkowski. Life and Work*, Londyn 1986; *The Paintings of Ruszkowski*, wstęp M. Simonov, Londyn 1986.

³¹ P. Davies, *Josef Herman. Drawings and Studies*, Bristol 1990.

³² M. Wykes-Joyce, *Seven Archangels. The Art of Marian Bohusz*, Londyn 1977.

³³ M.in.: F. Topolski, *Fourteen Letters-Autobiography*, Londyn 1988.

³⁴ A. Kossowski, *Murals and Paintings*, wstęp B. Read, Londyn 1990.

³⁵ A. Dyson, *Passion and Paradox. The Art of Stanisław Frenkiel*, Londyn 2001.

³⁶ Warszawa 1992. Książka ta jest owocem sesji naukowej pt. *Między Polską a światem* zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN we wrześniu 1991 r.

³⁷ I. Grzesiuk-Olszewska, *Rzeźbiarze polscy w Londynie* [w:] *Między Polską a światem...*, dz. cyt., s. 110-116. W zbiorze opublikowano również teksty o artystach tworzących w innych krajach europejskich, a także w Ameryce. Patrz: L. Lameński, *Wielki przegrany. Rzecz o Stanisławie Szukalskim* [w:] *Między Polską a światem...*, dz. cyt., s. 69-77. Pierwszy tekst o tym artyście, tegoż samego autora: BHS, 1974, nr 3, s. 303-322.

i artystach studentach sztuk Pięknych w Italii i Anglii³⁸. Trzy lata później staraniem Karoliny Lanckorońskiej i Romana Lewickiego opublikowany został tom wspomnień byłych studentów-żołnierzy 2 Korpusu oparty na oryginalnych dokumentach władz 2 Korpusu za lata 1945-1947 i archiwach polskich Ośrodków Akademickich we Włoszech znajdujących się obecnie w Instytucie Polskim i Muzeum im. Generała Sikorskiego w Londynie³⁹. Losy trzech polskich artystów – Ryszarda Demela, Józefa Natansona i Jana Głowackiego (ps. Jan Laterański), którzy przebywali w 2 Korpusie we Włoszech w latach 1945-1947 przybliżyła Ewa Prządka w drugim tomie *Świadectwa. Testimonia. W kręgu kultury i sztuki* wydanym w Rzymie w roku 2002⁴⁰.

Na gruncie polskim opracowania monograficzne poświęcone twórczości artystów z Polskiego Londynu pojawiły się dopiero w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W 1995 roku ukazała się monografia artysty malarza, pedagoga oraz twórcy Szkoły Malarstwa Sztalugowego w Wielkiej Brytanii, niestrudzonego nestora polskiego środowiska artystycznego w Londynie, Mariana Bohusza-Szyszki pt. *Marian Bohusz-Szyszko 1901-1995. Życie i twórczość*⁴¹ w opracowaniu Jana Wiktora Sienkiewicza. Dziesięć lat później, w 2005 roku, ten sam autor opublikował dwujęzyczną edycję (polską i angielską) monografii sylwetki malarskiej Wojciecha Falkowskiego⁴², a w 2007 roku album-monografię twórczości malarskiej Halimy Nałęcz⁴³ – jak Wojciech Falkowski, uczennicy Bohusza ze Szkoły Malarstwa Sztalugowego w Londynie. W roku 2010 na rynku wydawniczym ukazało się monograficzne opracowanie twórczości artystycznej kolejnego „londyńczyka” Ryszarda Demela ze szczególnym uwzględnieniem jego dorobku w zakresie witrażownictwa (tak zwanego witraża refrakcyjnego) *Ryszard Demel. W drodze do tajemnicy światła*⁴⁴. Po 1989 roku po raz pierwszy na gruncie polskim szeroka panorama polskiej sztuki w Wielkiej Brytanii ze szczególnym uwzględnieniem Londynu przedstawiona została w oparciu o bogate materiały źródłowe i archiwalne w książce *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku* poświęconej działalności wystawienniczej i promocyjnej najważniejszych na gruncie londyńskim działających w latach 1957-2000 polskich galerii sztuki nowoczesnej, w tym szczególnie Drian Galleries Halimy Nałęcz, Galerii Mateusza Grabowskiego, Centaur Gallery Jana i Dinah Wieliczków, Jabłoński Gallery Jerzego Jabłońskiego,

³⁸ R. Demel, *O polskich żołnierzach artystach i studentach sztuk pięknych w Italii i Anglii*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morki i P. Paszkiewicz, Warszawa 1993.

³⁹ *Polscy studenci żołnierze we Włoszech*, oprac. R. Lewickiego, Sussex 1996.

⁴⁰ *Świadectwa. Testimonia. W kręgu kultury i sztuki. Rozmowy Ewy Prządki z Polakami we Włoszech*, t. II. Rzym 2002.

⁴¹ J. W. Sienkiewicz, *Marian Bohusz-Szyszko. Życie i twórczość 1901-1995*, Lublin 1995. Wcześniej o polskim życiu artystycznym na Obczyźnie: J. Dzurkowska-Kossowska, P. Paszkiewicz, *Marian Bohusz-Szyszko jako współorganizator polskiego życia artystycznego na Obczyźnie* [w:] *Między Polską a światem – kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 233-240. Wcześniej: *Ludzie PUNO, Prof. Dr H.C. Marian Bohusz-Szyszko*, T.P. PUNO, Zurych 1987; J.W. Sienkiewicz, *Sztuka i medycyną zwyciężać ból odchodzenia, Szkoła Specjalna*, t. LIV (2002), nr 2, s. 96-100; Tenże, *Obrazy Nadziei. Paintings of Hope*, [w:] *Hospicja Nadziei. Hospice of Hope*, red. Wojciecha Falkowskiego, Ewy Lewandowskiej-Tarasiuk i Jana Wiktora Sienkiewicza. Warszawa-Londyn 2004, s. 107-134.

⁴² J.W. Sienkiewicz, *Wojciech Falkowski. Painting*, Lublin-Londyn 2005. Tenże, *Symfonia kolorów. Plótna Wojciecha Falkowskiego*, *Dziennik Polski*, Londyn 2001, nr 261, s. 4; *Twórczość bez granic. Wojciech Falkowski*. Franciszek Malinowski rozmawia z Janem Wiktorem Sienkiewiczem, *Forum Polonijne*, 2005, nr 2, s. 29.

⁴³ J. W. Sienkiewicz, *Halima Nałęcz*, Toruń-Londyn 2007. Tenże, *Powrót do rodzinnej Wileńszczyzny. Wystawa prac malarskich Halimy Nałęcz*, *Głos Uczelni*, nr 10 (272), 2008, s. 22

⁴⁴ Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010. Toruń.

Sieńko Studio Gallery oraz POSK Gallery⁴⁵. W latach 2000-2008 ukazały się również artykuły naukowe publikowane m.in. w pracach zbiorowych poświęcone zarówno wybranym zjawiskom artystycznym na emigracji jak też poszczególnym artystom w większości ze środowiska londyńskiego⁴⁶. Nieopublikowane są nadal (pozostające w masywnym i wymagające już dzisiaj znacznego zaktualizowania treści) teksty prac magisterskich powstałe w środowisku Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego o twórczości Feliksa Topolskiego⁴⁷, Marka Żuławskiego⁴⁸ i Janiny Baranowskiej⁴⁹.

Wymierne owoce przynoszą badania toruńskiego Archiwum Emigracji Biblioteki

⁴⁵ J. W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin-Londyn 2003. Tegoż, *Polskie galerie sztuki w Londynie, Tydzień Literacki*, Londyn 2003, z 4 października, s. 12-13; *Polskie galerie sztuki w powojennym Londynie, Gazeta, List Oceaniczny. Dodatek Kulturalny*, Toronto 2003, nr 7, s. 3-4; „Dwa światy” – jedna sztuka. *Pomiędzy PRL-em a niezłomnym Londynem w Galerii Mateusza Grabowskiego (1959-1975)* [w:] *Bariery kulturowe w turystyce*, red. E. Lewandowska-Tarasiuk, Z. Krawczyk, J. W. Sienkiewicz, Warszawa 2007, s. 205-215; *Multicultural context of Polish Art Galleries in London in the second half of the 20th Century* [w:] *Multiculturalism at the Start of 21st Century: The British-Polish Experience. Australian Theory and Practice. International Conference* red. K. Kujawska Courtney, M. A. Łukowska, Łódź 2007, s. 347-357; *Sztuka. Od Drian Galleries do Blaxham Galleries, Forum Polonijne*, nr 4, 2005, s. 28-29; *Z historii polskich galerii sztuki w Londynie, Forum Polonijne*, nr 5, 2005, s. 19.

⁴⁶ Wszystkie autorstwa J. W. Sienkiewicza: *Zmierzch polskich galerii sztuki w XX-wiecznym Londynie, Roczniki Humanistyczne KUL*, t. XLVIII-XLIX (2000-2001), s. 4, s. 277-301; *Powrót samotnego Donkiszota, Tydzień Polski*, nr 42, Londyn 2001, s. 15; *Kożuchy w chmurach. Stanisław Frenkiel 1918-2001, Gazeta Wyborcza*, nr 157, Kraków 2001, s. 12; *Londyńska „Oficyna Poetów i Malarzy”, „Art & Business”* nr 5, 2002, s. 46-49; *Londyńska „Oficyna Poetów i Malarzy”, Gazeta, List Oceaniczny. Dodatek Kulturalny*, nr 5, Toronto 2003, s. 5; *Marek Żuławski – Góral czy Europejczyk* [w:] *Podhalanie w świecie. Historia i współczesność*, red. A. Judycka, Z. Judycki, H. W. Żaliński, Kraków 2005, s. 130-135; *Pomiędzy podróżą artystyczną a turystyczną wyprawą. Drogi doświadczeń i inspiracji artystycznych na przykładzie życiowych losów i twórczości Feliksa Topolskiego, Marka Żuławskiego i innych artystów polskich zamieszkałych w Londynie w XX wieku* [w:] *Turystyka jako dialog kultur*, red. Z. Krawczyk, E. Lewandowska-Tarasiuk, J. W. Sienkiewicz, Warszawa 2005, s. 127-154; *Obraz ziemi ojczystej w twórczości artystów polskiego Londynu* [w:] *Obraz i przyroda. Materiały z Konferencji „Obraz i przyroda”, Katolicki Uniwersytet Lubelski*, 6-8 października 2003, red. U. Mazurczak, Jowita Patyra i M. Żak, Lublin 2005, s. 511-528; *Galeria Sztuki Emigracyjnej w Toruniu jako atrakcja turystyczna* [w:] *Turystyka i rekreacja jako czynnik podnoszenia atrakcyjności i konkurencyjności regionu*, red. D. Dutkiewicz, F. Midura, E. Wysocka, Warszawa 2006, s. 275-283; *Z chrześcijańskiej inspiracji. Polska sztuka religijna w Anglii po drugiej wojnie światowej. Zarys problematyki* [w:] *Chrześcijaństwo a kultura*, red. R. Bartnicki, W. Kawecki, Warszawa 2006, s. 373-391; *Polska sztuka religijna w Anglii po drugiej wojnie światowej. Zarys problematyki, Rzeźba Polska*, t. XII: *Sztuka w przestrzeni duchowej*, Orońsko 2006, s. 93-103; *Z chrześcijańskiej inspiracji*, cz. 1, *Dziennik Polski*, 5 października, Londyn 2006, s. 10; cz. 2, *Dziennik Polski*, 6 października, Londyn 2006, s. 14; cz. 3, *Dziennik Polski*, 9 października, Londyn 2006, s. 12; cz. 4, *Dziennik Polski*, 10 października, Londyn 2006, s. 10; cz. 5, *Dziennik Polski*, 11 października, Londyn 2006, s. 10; cz. 6, *Dziennik Polski*, 12 października, Londyn 2006, s. 10; *Polska kultura artystyczna w Londynie* [w:] *Rola dawnej i nowej emigracji polskiej* [w:] *Materiały międzynarodowej konferencji: Rola dawnej i nowej emigracji polskiej w warunkach Unii Europejskiej*, Kraków PAU-PUNO 2005, red. J. Wyrozumski Polska Akademia Umiejętności-PUNO, Kraków-Londyn 2007, s. 197-201; *Podróże zaklęte w obrazach. Od „Studium do Autoportretu” do „Pamiętnika Stulecia”, Zeszyty Naukowe Almajer Wyższej Szkoły Ekonomicznej*, nr 3 (53), 2008, s. 111-117; *Podróż ku światłu. Ryszarda Demela droga do witraża refrakcyjnego* [w:] *Człowiek w podróży*, red. Z. Krawczyk, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz, s.15 (w druku).

⁴⁷ A. Michoński, *Monografia twórczości Feliksa Topolskiego ze szczególnym uwzględnieniem „Kroniki Topolskiego”*, Lublin 1993.

⁴⁸ H. Pitoń, *Marek Żuławski – życie i twórczość*, Lublin 1989. Warto wspomnieć, iż M. Żuławski napisał, m.in.: *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem*, Kraków 1976; *Studium do autoportretu I*, Warszawa 1980 i *Studium do autoportretu II*, Warszawa 1990.

⁴⁹ A. Trytek, *Twórczość malarstwa Janiny Baranowskiej*, Lublin 1999. Wcześniej o polskich artystach w Londynie: P. Kolczyńska, *Polski Londyn*, Warszawa 1991.

UMK, które gromadzi spuściznę pisarzy, publicystów, wydawców, ludzi nauki i artystów emigracyjnych, ich księgozbiory, archiwa redakcji czasopism, oficyn wydawniczych i księgarskich oraz instytucji kulturalno-społecznych działających na emigracji w XX wieku. W latach 1995-2008, dzięki pomocy wielu wybitnych osobistości polskiego wychodźstwa (przede wszystkim Stefani Kossowskiej i Jerzego Giedroycia), a także współcześnie żyjących za granicą członków tak zwanej młodszej emigracji, w tym m.in. Maryli Żuławskiej i Jarosława Koźmińskiego, Archiwum Emigracji pozyskało ponad 300 kolekcji archiwalnych, bibliotecznych i artystycznych z całego „polskiego” świata⁵⁰, stając się najważniejszym ośrodkiem w Polsce dokumentującym dorobek kulturalny wychodźstwa polskiego po 1939 roku. Archiwalia gromadzone w Toruniu są dzisiaj ważnym źródłem dla badań naukowych nad dorobkiem kulturowym Polaków na emigracji w XX wieku⁵¹.

W posiadaniu toruńskiego archiwum znajduje się również liczący prawie 10 tysięcy obiektów zbiór prac malarskich, rzeźbiarskich, grafiki i rysunku oraz obszerna i unikatowa dokumentacja archiwalna dotycząca działalności prawie 400 artystów plastyków na emigracji. Od początku istnienia Archiwum Emigracji prowadzi również działalność wydawniczą, dzięki której badania nad polską emigracją wzbogacane są o teksty publikowane m.in. w dwóch seriach wydawniczych: *Archiwum Emigracji*⁵² oraz *Seria Literacka*. W zakresie plastyki emigracyjnej w oparciu o toruńskie zbiory do roku 2008 zrealizowano kilkanaście znaczących wystaw polskiej sztuki powstałej na emigracji, m.in. w Toruniu, Krakowie, Warszawie, Bydgoszczy, a także poza granicami Polski: w Wilnie i Londynie⁵³.

Pośród pozycji, które ukazały się w Toruniu w latach 1995-2009, cenna jest zwłaszcza dla historyków sztuki, przygotowana do druku i opatrzona wstępem przez Mirosława

⁵⁰ Liczba ta zwiększyła się m.in. dzięki pozyskanemu w styczniu 2010 roku archiwum po Jerzym Pietrkiewiczu oraz materiałom archiwalnym i dziełom sztuki z kolekcji Jana Kepińskiego z Londynu.

⁵¹ Por. informacje o Archiwum na stronie: <http://www.bu.uni.torun.pl>, stan z 13 stycznia 2008 r.

⁵² Jako pierwsze ukazały się: „*Wiadomości*” i *okolice. Szkice i wspomnienia*, t. 1, opr. i red. M. A. Supruniuk, Toruń 1995, oraz „*Wiadomości*” i *okolice. Szkice i wspomnienia*, t. 2, opr. i red. M. A. Supruniuk, Toruń 1996. Oba tomy, inicjujące serię *Archiwum „Wiadomości”* (obecnie *Archiwum Emigracji*) redagowane przez S. Kossowską i M. A. Supruniuka są zbiorem szkiców historyczno-literackich poświęconych londyńskim *Wiadomościom* uzupełnionych o oryginalne teksty wspomnieniowe żyjących emigracyjnych współpracowników tygodnika i świadków jego emigracyjnych dziejów. Ponadto ukazały się: *Archiwum Emigracji. Studia, Szkice, Dokumenty*, red. J. Kryszak i M. Supruniuk, z. 1-2. Toruń 1998-1999. W dwóch niniejszych zeszytach tego pierwszego w Polsce czasopisma naukowego poświęconego kulturze i dziejom emigracji polskiej po 1939 roku znalazły się przede wszystkim teksty poświęcone polskim pisarzom i poetom tworzącym na emigracji. Nie zabrakło też miejsca dla polskich artystów: Stanisław Frenkiel, Władysław Szomański, Jan Lebenstein czy też tekstów poświęconych Seminarium Kultury i Historii Polski w Uppsali. Cennym przewodnikiem po toruńskich zbiorach emigracyjnych jest publikacja: *Zbiory i prace dotyczące emigracji i Polonii w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu*. *Informator*, red. M. A. Supruniuk Toruń 1999, będąca tomem 10 serii redagowanej przez Bibliotekę Narodową zawierającą m.in. pełną informację o zbiorach archiwalnych Archiwum Emigracji Biblioteki UMK w Toruniu. Ponadto, również dla historyka sztuki, interesujące mogą być publikacje toruńskiej placówki, jak: K. Muszkowski, *Notatki londyńskie (1993-1997)*, Toruń 1997. Tom ów jest zbiorem artykułów i felietonów drukowanych w polskiej prasie emigracyjnej w Wielkiej Brytanii zawierającym wiele cennych informacji biograficznych i wspomnieniowych, m.in. na temat Jana Bade-niego, Mieczysława Grydzewskiego, Edwarda Raczyńskiego i Stefani Kossowskiej; S. Kossowska, *Przyjaciele i znajomi*, Toruń 1998. Kryterium doboru tekstów zawartych w tej publikacji był ciepły, emocjonalny stosunek autorki do opisywanych osób. Stąd wśród przyjaciół i znajomych Stefani Kossowskiej, oprócz wybitnych postaci literatury, polityki czy kultury polskiej, są osoby, których dokonania czy nazwisk próżno by szukać w podręcznikach literatury czy historii polskiej.

⁵³ Patrz: Katalogi wystaw, m.in. na stronie Archiwum: <http://www.bu.uni.torun.pl>, stan z 14 stycznia 2009 r.

Adama Supruniuka *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940-2000. Antologia*⁵⁴ będąca antologią teksów o polskiej sztuce i polskich artystach na emigracji publikowanych w polskojęzycznej prasie w Londynie w latach 1940-2000. Zamieszczony tam wstęp *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w latach 1940-2000. Źródła i stan badań* poprzedził wcześniejszy tekst tego samego autora *Trwałość i płynność. Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w XX wieku – wstęp do opisu* opublikowany w półroczniku *Archiwum Emigracji*. Wcześniej staraniem toruńskiego Archiwum ukazała się w 1997 roku publikacja *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*⁵⁵ – zbiorowa próba opisu paryskiej księgarni Libella Zofii i Kazimierza Romanowiczów oraz współistniejącej z nią galerii sztuki. Opracowanie zawiera szkice historyczne oraz wspomnienia i relacje założycieli, współpracowników oraz gości księgarni i galerii, „obecnej” na wyspie św. Ludwika w Paryżu od 1959 do 1987 roku i przez prawie trzydzieści lat współpracującej z londyńskim środowiskiem artystycznym i galeryjnym, w tym z Galerią Mateusza Grabowskiego. W 1998 roku staraniem tej samej placówki ukazał się zbiór szkiców i relacji Stanisława Frenkla zatytułowany *Koźuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*⁵⁶ będący cennym źródłem do dziejów środowiska polskich artystów plastyków oraz instytucji życia artystycznego zwłaszcza Londynu, w tym jednej z polskich galerii.

W ostatnim roku drugiego tysiąclecia w środowisku naukowym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego ukazał się pierwszy tom *Leksykonu kultury polskiej poza krajem od roku 1939*⁵⁷ pod redakcją Krzysztofa Dybciaka i Zdzisława Kudelskiego. W lubelskiej publikacji znalazł się również (choć znacznie okrojony) zarys obrazu aktywności Polaków na polu szeroko rozumianych sztuk plastycznych – zwłaszcza rzeźby⁵⁸, fotografii⁵⁹ oraz rozsianych po całym świecie projektach i realizacjach autorstwa polskich architektów, w tym mieszkających i tworzących w Anglii⁶⁰. Zaledwie 8 nazwisk

⁵⁴ *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940-2000. Antologia*, przyg. i wstęp M.A. Supruniuk, Toruń 2006.

⁵⁵ Opr. i red. M. A. Supruniuk, Toruń 1997.

⁵⁶ S. Frenkiel, *Koźuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, wstęp i wybór J. Koźmiński, Toruń 1998. Na tom składają się połączone ze sobą różne formy wypowiedzi krytycznych S. Frenkla na temat sztuki z lat 1959-1992, w tym również maszynopisy tekstów wygłoszonych przez artystę w Polskiej Sekcji BBC. Jak napisał J. Koźmiński we wstępie do niniejszego tomu: „Eseje Stanisława Frenkla są ważnym przyczynkiem do poznania samego Autora, który ze swadą szkicuje żywe i wielopłaszczyznowe postaci ludzi sztuki, często mu znajomych; wiedzie czytelnika po artystycznych wydarzeniach i miejscach wypełnionych sztuką; uzupełnia narrację anegdotami; ucieka od naukowego metajęzyka, czyniąc wywód przejrzystym i przystępnym dla laików; będąc wolnym od komunałów, nie stroni od wrażeń emocjonalnych; sięga po kolokwializmy. Zza tomu esejów wyłania się zatem obraz, który daje się wieść malarskiej intuicji opartej wszakże na wiedzy historyka sztuki. Frenkiel nie jest ani rzecznikiem publiczności, ani tłumaczem sztuki – stawia się na równi z każdym artystą i z tej perspektywy próbuje dotrzeć do istoty jego dzieła”. Patrz: dz. cyt., s. 9-10.

⁵⁷ Leksykon powstał od patronatem TN KUL, t. 1, Lublin, 2000. Redaktorzy tomu, jak sami informują w słowie wstępnym, „starali się zarejestrować kulturalne osiągnięcia wszelkich polskich grup społecznych istniejących poza terytorium etnicznym i granicami państwa niesuwerennego w latach 1945-1989. Opisano tu więc dorobek nie tylko typowej emigracji politycznej, ale także dzieła twórców pozostających poza krajem od 1990 roku oraz kulturalną działalność polskich wspólnot autochtonicznych, trwających nie na obczyźnie, lecz poza granicami państwowymi ustalonymi w wyniku II wojny światowej”. Patrz: dz. cyt., s. 8.

⁵⁸ Rzeźbiarze polscy w Londynie – hasło w opracowaniu I. Grzesiuk-Olszewskiej.

⁵⁹ W opracowaniu K. Łyczywek: *Polscy fotografowie w Australii, Polscy fotografowie we Francji, Polscy fotografowie w Stanach Zjednoczonych, Polscy fotografowie w Niemczech*. Wcześniej panoramę polskich fotografików rozsianych po świecie prezentowała w Szczecinie w 1991 r. wystawa *Polska fotografia w świecie* z towarzyszącym jej katalogiem: *Polska fotografia w świecie*, opr. K. Łyczywek, Szczecin 1991.

⁶⁰ Dorobkiem polskich architektów współczesnych rozsianych po wszystkich kontynentach po II wojnie światowej zajmuje się Tadeusz Barucki. (*Dokończenie na następnej stronie*)

londyńczyków zamieszczono w opublikowanym w 1996 roku *Leksykonie sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*⁶¹. Odnajdujemy tam takie nazwiska: Jankiel Adler, Henryk Gotlib, Wojciech Jastrzębowski (w Anglii w latach 1940-1947), Tadeusz Piotr Potworowski (w Anglii w latach 1949-1958), Franciszka Themerson, Stefan Themerson, Feliks Topolski i Marek Żuławski. Poza londyńczykami autorzy leksykonu uwzględnili 13 polskich twórców mieszkających na stałe lub czasowo we Francji jak: Henryk Berlewi, Sasza Blonder, Konstanty Brandel, Roman Cieślewicz, Józef Czapski, Józef Gielniak, Leopold Gottlieb, Jerzy Kujawski, Roman Opałka, Marek Oberländer, Alina Szapocznikow, Eugeniusz Zak i August Zamoyski. W leksykonie znalazło się również 8 artystów tworzących w interesującym nas okresie w Stanach Zjednoczonych⁶²: Bolesław Cybis, Tadeusz Dominik, Andrzej Dudziński, Wojciech Fangor, Ewa Kuryluk, Zygmunt Menkes, Stefan Mrożewski (Kanada i USA) i Teresa Żarnower oraz Rafał Malczewski z Kanady i Zofia Stryjeńska tworząca po wojnie w Szwajcarii.

Więcej uwagi poświęcono polskim artystom w Anglii w *Słowniku malarzy polskich od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*⁶³, który „zawiera informacje o artystach polskich przede wszystkim działających w Polsce (w jej zmieniających się granicach politycznych), a także za granicą, lecz w różny sposób uczestniczących w krajowym życiu artystycznym w ramach różnych ugrupowań i stowarzyszeń”⁶⁴. Jak zaznaczyli we wstępie autorzy słownika, uwzględniono „przede wszystkim dorobek malarzy o pozycji niekwestionowanej, utrwalonej w historii sztuki, ale też takich, których twórczość była reprezentatywna dla rozmaitych kierunków artystycznych czy nawet technik. Znalazły się tu biogramy twórców, którzy odegrali znaczącą rolę jako pedagodzy, organizatorzy życia artystycznego, wreszcie tacy, których dzieła cieszą się powodzeniem na rynku antykwarycznym”⁶⁵. W słowniku odnajdujemy 14 artystów, którzy po II wojnie światowej na stałe lub przez dłuższy czas mieszkali i pracowali w stolicy lub innych miastach Wielkiej Brytanii. Są to: Marian Bohusz-Szyszko, Jankiel Adler, Henryk Gotlib, Mieczysław Tadeusz Janikowski, Stefan Knapp, Władysław Krzyżanowski, Antoni Markowski, Tadeusz Piotr Potworowski, Zdzisław Ruszkowski, Felicja Szererowa, Franciszka Themerson, Feliks Topolski, Kazimierz Józef Zielenkiewicz (Caziel) oraz Marek Żuławski. Poza reprezentantami środowiska artystów polskich w Anglii w omawianym słowniku znalazło się 27 malarzy polskich tworzących we Francji takich, jak: Alfred Aberdam, Stanisław Appenzeller, Henryk Berlewi, Aleksander Blonder (Blondel), Tadeusz Brudzyński, Nadeżda Wanda Chodasiewicz-Grabowska (Nadia Léger), Józef Czapski, Henryk Epstein, Stanisław Grabowski, Alicja Halicka, Henryk Hayden, Władysław Jahl, Mójżesz Kisling, Jerzy Kujawski, Zygmunt Landau, Ludwik Lille, Ludwik Kazimierz Markus (Marcoussis Louis), Szymon Mondzain (Mondszajn), Mela Muter, Marek Oberländer, Roman Opałka, Zygmunt Schreter (Szreter), Samuel Szczekacz (Zur),

(Dokończenie z poprzedniej strony) Patrz: hasła [w:] *Leksykonie Kultury polskiej poza krajem od roku 1939*, Lublin 2000, m.in. Architektura, dz. cyt. s. 14-20. Tam polscy architekci w: Ameryce Płd., Szwajcarii i Wielkiej Brytanii. Najnowszą publikacją poświęconą polskiemu architektowi Jerzemu Szeptyckiemu twórcy „polskiej Częstochowy” w Stanach Zjednoczonych jest praca A. K. Olszewskiego i I. Grzesiuk Olszewskiej, *J. Szeptycki i jego kościoły w Ameryce*, Warszawa 2001.

⁶¹ J. Chrzanowska-Pieńkos i A. Pieńkosa. *Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*, Poznań 1996.

⁶² O fotograficzne sylwetkach artystów polskich w Ameryce w latach 80. i 90. XX w. można dowiedzieć się z: C. Czaplinski, *Artyści polscy w Ameryce 1980-1995*, Warszawa 1996.

⁶³ t. 2, wybór i opr. hasel: M. Kitowska-Lysiak, J. Kossowska, M. Sitkowska, Warszawa 2001.

⁶⁴ *Słownik Malarzy polskich od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, dz. cyt., s. 5.

⁶⁵ Tamże, s. 5.

Marek Szczęsny, Włodzimierz Terlikowski, Eugeniusz Zak i Jan Waclaw Zawadowski (Zawada). Poza nimi znaleźć można twórców z innych krajów takich, jak: Niemcy⁶⁶, Włochy⁶⁷, Stany Zjednoczone⁶⁸, Kanada⁶⁹, Holandia⁷⁰, Australia⁷¹, Meksyk⁷², Liban⁷³ oraz nielicznych znanych nam artystów, którzy do 1990 roku tworzyli na terenach ówczesnego ZSRR⁷⁴.

Do bardzo okrojonego w polskiej literaturze obrazu polskich środowisk twórczych na emigracji na przełomie tysiącleci nowe elementy wniósł także *Polonia – słownik biograficzny*⁷⁵ zredagowany przez Agatę i Zbigniewa Judyckich. I chociaż pozycja ta nie ma charakteru opracowania, które można by traktować jako ważne dla polskiej historii sztuki (nawet przy zaprezentowanym przez autorów nie wyczerpującym wyborze nazwisk), odnajdujemy w niej nowy obraz polskich środowisk twórczych na emigracji, nie tylko będącej skutkiem fali powojennego eksodusu⁷⁶. Redaktorzy słownika zastrzegają, iż jest to jedynie fragment „dokumentacji sygnalizującej osiągnięcia polskiej diaspory i mikroskopijną częścią portretu Polaków na obczyźnie”⁷⁷. Pośród 827 biogramów sylwetek, które zostały w nim zaprezentowane, znajdujemy aż 122 nazwiska żyjących (do 2001 roku) polskich twórców: architektów, malarzy, grafików, rzeźbiarzy, fotografików i plastyków. W dużej mierze są to już twórcy tzw. młodego pokolenia, dla których bardziej atrakcyjnymi od Anglii, nowymi Ojczyznami, oferującymi lepsze warunki dla rozwoju ich talentu i możliwości realizowania własnych projektów, stały się (zwłaszcza po 1981 roku): Francja⁷⁸, Niemcy czy Szwecja⁷⁹, zaś poza Europą: Stany Zjednoczone⁸⁰, Kanada i Australia⁸¹. Badania tych środowisk to wyzwanie naukowe dla kolejnych pokoleń polskich historyków sztuki. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż najwięcej, jak do tej pory, szczęścia mieli twórcy polscy i polskiego pochodzenia z kontynentu amerykańskiego „uratowani” dla dziejów sztuki XX wieku przez niestrudzonego badacza i historyka sztuki Szymona Bojkę, którego opracowanie *Z polskim rodowodem. Artysci polscy i amerykańscy polskiego pochodzenia w sztuce Stanów Zjednoczonych w latach*

⁶⁶ Józef Jarema i Gerard Jürgen Blum-Kwiatkowski.

⁶⁷ Aleksander Żyw.

⁶⁸ Miłosz Benedyktowicz, Seweryn Boraczok (Buraczok), Jarosław Bolesław Cybis, Bernard Tadeusz Frydrysiak, Eliasz Kanarek, Rajmund Kanelba (Kanelbaum), Hilary Krzysztofiak, Ewa Kuryluk, Zygmunt Józef Menks. Por. także: C. Czaplński, *Portrety: Artysci polscy w Ameryce 1980-1995*, Warszawa 1996.

⁶⁹ Rafał Malczewski.

⁷⁰ Jerzy Mierzejewski.

⁷¹ Maksymilian Feuerring.

⁷² Tamara Lempicka.

⁷³ Bolesław Baake.

⁷⁴ Vytautas Kairiuktis (Witold Kajruksztis) i Margit Reich (Reicherówna)-Sielska.

⁷⁵ Warszawa, 2000.

⁷⁶ Por.: S. Nicieja, B. Jeżewski, *Archiwum Osobowe Emigracji [w:] Biblioteka Polska w Londynie 1942-1992*, Londyn 1993; także: *Materiały IV Symposium Biografistyki Polonijnej*, Wiedeń 1-2 września 1999, red. A. i Z. Judyccy, Lublin 1999. Anglojęzyczna, najnowsza publikacja o polskiej społeczności w Wielkiej Brytanii: T. Smith, M. Winslow, *Keeping The Faith. The Polish Community in Britain*, Sheffield 2000.

⁷⁷ *Polonia – słownik biograficzny*, red. A. Z. Judyccy. Warszawa 2001, s. 7.

⁷⁸ Znajdujemy 33 biogramy twórców żyjących obecnie we Francji, w tym: 21 malarzy (pośród nich: Ewa Kuryluk, Roman Opalka, Teresa Tyszkiewicz i Joanna Wierusz-Kowalska), 3 rzeźbiarzy, 10 architektów.

⁷⁹ 10 twórców (malarze, rzeźbiarze i architekci).

⁸⁰ 14 twórców (pośród nich: Ryszard Horowitz, artysta fotografik; Rafał Olbiński, malarz i grafik; Jan Andrzej Sawka, malarz i grafik; Andrzej Pityński, rzeźbiarz).

⁸¹ 13 twórców (w większości architektów).

1900-1980⁸² opublikowane zostało w roku 2007. W tym samym czasie ukazała się też monografia Stanisława Szukalskiego, artysty ważnego tak dla polskiej, jak i amerykańskiej historii sztuki XX wieku⁸³ oraz tekst zajmujący się środowiskiem polskich artystów plastyków lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych Anny Rudek *Stowarzyszenie Artystów polskich w Ameryce (PAAS)* zamieszczony w toruńskim *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty*⁸⁴. Ta młoda badaczka nadal „penetrująca” polskie środowiska artystyczne w Stanach Zjednoczonych szczególnie uwagę poświęca obecnie badaniom nad twórczością artystyczną Władysława Teodora Bendy⁸⁵. Swojej monografii ze wstępem autorstwa Andrzeja Kazimierza Olszewskiego i Ireny Grzesiuk-Olszewskiej doczekał się w 2008 roku mieszkający od wielu lat w Stanach Zjednoczonych artysta rzeźbiarz Andrzej Pityński⁸⁶. Ciągłe jednak do odkrycia pozostaje plejada artystów polskich rozsianych w obu Amerykach. Jest też nadzieja na uratowanie od zapomnienia znacznych obszarów aktywności artystycznej Polaków na kontynencie australijskim dzięki pracy archiwalno-badawczej prowadzonej przez zamieszkałą na stałe w Australii od blisko dwudziestu lat Bogumiłą Żongołłowicz⁸⁷.

Wracając na obszar interesującego nas polskiego Londynu, należy stwierdzić, iż ostatnich latach XX wieku artystyczny polski Londyn⁸⁸ w jego powojennym „wydaniu” zaczął tracić swoją czołową pozycję wśród polskich diaspor emigracyjnych na świecie. Niemniej jednak wejście Polski w struktury Unii Europejskiej i szeroka fala emigracji młodego pokolenia Polaków na Wyspy Brytyjskie niesie ze sobą (wyraźnie już odczuwalne zwłaszcza w środowisku londyńskim) odrodzenie zainteresowania działalnością kulturową, w tym sztukami plastycznymi i rynkiem sztuki współczesnej, na którym pojawia się coraz więcej młodych artystów znad Wisły. Zanim jednak ich osiągnięcia w zakresie sztuk plastycznych znajdą swoje miejsce w najnowszej polskiej i europejskiej historii sztuki zadaniem pierwszej potrzeby jest syntetyczne opracowanie dziejów sztuki polskiej w Wielkiej Brytanii z lat 1939-1989 powstałej (po)za granicami kraju urodzenia każdego z jej twórców.

⁸² Toruń 2007.

⁸³ L. Lameński, *Stach z Warty. Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2008.

⁸⁴ Nr 1(9), s. 184-195. Artykuł powstał na bazie pracy magisterskiej *Stowarzyszenie Artystów Polskich w Ameryce 1981-1997* napisanej w Katedrze Kultury Artystycznej KUL w 2006 r. pod kierownictwem J. W. Sienkiewicza.

⁸⁵ A. B. Rudek, Władysław Teodor Benda, *Archiwum Emigracji. Studia-Szkice-Dokumenty*, z. 1(10), 2009, s. 168-172.

⁸⁶ Andrzej Pityński. *Rzeźba*, wstęp: Andrzej Kazimierz Olszewski, Irena Grzesiuk-Olszewska, Warszawa 2008.

⁸⁷ Monografie: *Andrzej Chciuk. Pisarz z antypodów*, Kraków 1999; *Śmierci nie moje*, Toruń 2002; *Kabaret Literacko-Satyryczny „Wesoła Kookaburra”*, Toruń 2004; *O pół globu od domu. Obraz Polonii australijskiej w twórczości Andrzeja Chciuka*, Toruń 2007.

⁸⁸ W słowniku znalazło się 10 biogramów twórców z Anglii, w tym 5 malarzy: Janina Baranowska, Wojciech Falkowski, Barbara Hamilton, Halina Kryska-Karska i Teresa Zwolińska-Brzeska; rzeźbiarz: Andrzej Bobrowski i 4 architektów: Maksymilian Baranowski, Włodzimierz Bronic-Czerechowski, Zbigniew Gąsiewicz i Krzysztof Munnich. W 1998 r. David Buckman opublikował w Londynie *Dictionary of Artists in Britain Since 1945*, w którym znalazło się ponad stu artystów polskiego Londynu.

Agnieszka Skrobas

Sztuka radykalnego performance w aspekcie aksjologicznym

Współczesną rzeczywistość artefaktu naznaczają innowacyjne formy i wyrażenia artystyczne. Do najbardziej osobliwych i jednocześnie kontrowersyjnych działań artystycznych należą dziś przedstawienia performance. Toteż w niniejszej pracy pragnę ukazać sztukę performance, zwłaszcza jej radykalną wersję. W kontekście aksjologicznym pytam więc o status wartości ujawnianych i urzeczywistnianych w sztuce performance. Zastanowię się także, czy są one wyrazem szeroko pojętej emancypacji sztuki, która ma uzasadniać przełamywanie wszelkiego tabu, czy może stanowią syndrom jej ostatecznego końca. Stawiam zatem pytanie o granice wolności artystycznej.

Performance jest rodzajem sztuki najnowszej, zwanej też ponowoczesną bądź postmodernistyczną. Określenia te mają na celu zasygnalizowanie opozycji wobec dotychczasowej tradycji artystycznej koncentrującej się wokół kategorii *imitatio*, *mimesis* (naśladowanie natury) i *representation* (przedstawianie). Sztuka najnowsza kontynuuje więc awangardowe dewaluacje I połowy XX wieku, którym uległy podstawowe pojęcia estetyczne takie, jak forma, wirtuozeria, ekspresja, *mimesis*, talent, geniusz. Specyficzna forma sztuki współczesnej, performance, wywodzi się natomiast ze środowisk kontrkulturowych. Jest pewną kontynuacją happeningowych przedstawień, których początki przypadają na lata pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Performerski artefakt wpisuje się w nurt sztuki krytycznej, stając się płaszczyzną eksponującą napięcia i sprzeczności nurtujące współczesną rzeczywistość. Kontestacyjny charakter sztuki najnowszej jest bowiem wyrazem kryzysu świadomości II połowy XX wieku, któremu towarzyszy poczucie zagrożenia i pustki aksjologicznej¹. Sztukę współczesną cechuje zatem świadomość zerwania, przełomu, konfliktu pokoleń, kryzysu dotychczasowego systemu wartości². Płaszczyzna artystyczna stała się także platformą protestu przeciwko

¹ Przekonanie o zagrożeniu świata wartości oraz poczucie pustki egzystencjalnej towarzyszyło już myślicielom i artystom I połowy XX wieku. Głęboki namysł teoretyczny i rozbudowane teorie, zawarte w licznych manifestach i programach, miały na celu zniwelowanie rosnącego poczucia zagrożenia, zwiększenie samoświadomości i usensownienie egzystencji ludzkiej. II połowa ubiegłego stulecia była więc spadkobiercą owych antagonizmów i aporii z początku wieku, które w nowej rzeczywistości cywilizacyjnej nasiliły się i nabrały nowych aspektów.

² Por. G. Dziamiński, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 113.

politycznym, społecznym i kulturowym dyskryminacjom, ruchem na rzecz praw obywatelskich, krytyką imperializmu wojennego.

W działaniach performance kryje się głęboka refleksja nad sensem i egzystencją człowieka. Performance wyraża negację współczesnej rzeczywistości naznaczonej technicyzacją, globalizacją, łatwym konsumpcjonizmem i konformizmem, które poprzez masowe samozadowolenie i „zalew spełnień chwilowych”³ ludzi jednostkę i spycha ku fikcyjnym wyobrażeniom. Performerzy deklarują więc walkę o tożsamość człowieka, o zachowanie resztek osobowości w niepewnej wielości świata współczesnego. Subiektywno-introcentryczny⁴ charakter przedstawień performance wyznacza punkt ciężkości przekazu we wnętrzu jednostki, na indywidualnej egzystencji, na przeżyciu duchowym. Performerski akt artystyczny staje się osobistą i głęboko zaangażowaną wypowiedzią. Indywidualizm wzmacnia postawę performerów, którzy są jednocześnie twórcą, ale też narzędziem, materiałem i samym dziełem sztuki – jego ciało staje się płaszczyzną ekspansji twórczej i swoistego ekshibicjonizmu psychicznego artysty. Natomiast proces twórczy staje się wartością samą w sobie, swoistą aktywnością autoteliczną, wieczną twórczością, która wymyka się analizom epistemologicznym jako proces trwający, o płynnej strukturze, niezakończony.

Zacny cel przebudzenia ludzkości z „cywilizacyjnej drzemki” przyświeca właściwie każdemu rodzajowi sztuki performance. Przedmiotem moich analiz czynię jednak przede wszystkim jego radykalną wersję⁵, która charakteryzuje się niekonwencjonalnym i „ostrym” wyrazem. Artysty stosują okrutne formy umartwiania ciała, liczne samo-okaleczenia i eksperymenty cielesne. Rudolf Schvartzkogler dokonał publicznej kastracji, Chris Burden kazał się postrzelić w ramię, zaś w akcji *Truposz* leżał owinięty brezentem na środku ruchliwego bulwaru Los Angeles, udając zwłoki i narażając się na rozjechanie. Hermann Nitsch natomiast przeprowadzał „orgiastyczną” akcję rozszarpywania jagnięcia, którą „wzbogacił” motywem znęcania się przez dwóch mężczyzn nad leżącą na ziemi nagą kobietą, obrzuconą kawałami mięsa i splamioną krwią⁶, a wraz z Otto Mühlem i Adolfem Frohnerem zamurował się na trzy dni w piwnicy, bez jedzenia i picia (*Die Blutorgel*, Wiedeń 1962). Radykalną wersję performance reprezentuje także Gina Pane rozcinająca skórę swych pleców, rąk, stóp, twarzy bądź wspinająca się po drabinie, której szczeble pokryte były gwoździami, zaś w *Action Psyché* robiąca sobie makijaż żyłką. Natomiast francuska artystka Orlan w ramach swojej performanskiej działalności poddaje się kilku operacjom plastycznym swej twarzy. L. Smith prezentuje dzieło *Linia* stanowiące bliznę po cięciu, jakiego dokonał na własnym ramieniu, zaś Paweł Kwaśniewski wyżył sobie odpowiedniej wielkości kawałki skóry i wręczał je chętnemu nabywcy, co upoważniało do udziału w jego dochodach. Vito Aconci publicznie się masturbuje, Karen Finley eksponuje nagie ciało, będąc w ósmym miesiącu ciąży, Tracey Emin „wystawia” własne łóżko, poplamione uryną, zarzucone zużytymi prezerwatywami, testami ciążowymi, brudną bielizną i butelkami wódki, łóżko, w którym spędziła tydzień w depresji po zerwaniu z kochankiem⁷.

Autoagresja, ból, cierpienia, krew, wstrząs tworzą platformę performance radykalnego. Wyraża się on więc w obscenie – epatuje intymnością ludzkiego ciała – Carolee

³ S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, Lublin 2008, s. 95.

⁴ T. Pawłowski, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 245.

⁵ Zob. klasyfikację performance w tekście Ł. Guzka *Przez performance do sztuki, Didaskalia*, nr 69, 2005, s. 20.

⁶ Zob. T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1988, s. 40.

⁷ W 2000 roku za *Łóżko z depresji* Tracey Emin otrzymała nagrodę w dziedzinie sztuki – brytyjską Turner Prize. Zob.: J. Clair, *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, tł. M. Ochab, s. 18.

Schneemann w performance *Wewnętrzny rulon* wydobywała tytułowy rulon z własnej pochwy jakby z wnętrza swojego ciała, odczytując zapisany na nim tekst. Performance balansuje na granicy pornografii i anomalii (orgie seksualne, publiczne kastracje i onanizm czy też pornografia dziecięca i mniejszości seksualnych w fotografiach Roberta Mapplethorpe'a). Działaniom performerskim towarzyszy swoista desublimacja i deestetyzacja – kilkugodzinne ukrywanie się w trupie krowy, czy „obcowanie” z fekaliami itp. Akcjonisci wiedeńscy, czyli grupa artystów skupionych w roku 1963 wokół Güntera Brusa i wspomnianych już Ottona Mühla, Hermanna Nitscha oraz Rudolfa Schwarzkoglera – piją krew i mocz, zjadają ekskrementy, kopulują ze zwierzętami, odprawiają „czarne” msze, składając ofiary ze zwierząt.

Współczesny artefakt przelamuje dotychczasowe konwencje i przekracza wszelkie tabu. Świadczą o tym liczne „eksperymenty” czy wystawy ciał zmarłych, np. refleksyjne zestawienie zwłok starca i noworodka⁸, wystawienie puszki z ekskrementami zmarłego artysty na pośmiertnej wystawie prac P. Manzoniego w roku 1964, wystawa fotografii Adresa Serrano przedstawiających zmarłych w kostnicy i inne. Jak zauważa Jean Clair, „dla człowieka współczesnego nie ma już zła tak, jak nie ma śmierci”⁹. Ambiwalencja sztuki awangardowej sięga skrajności. Joseph Beuys igra z cieniem obozów śmierci. Piłśń zrobiona ze zbitej i sprasowanej sierści, tłuszcz, prymitywny element pożywienia lub higieny ciała, miedź używana do wyrobu instrumentów przypominających narzędzia tortur, zwłoki zwierząt, jak królicze skórki, którymi Beuys wymachiwał podczas swoich ceremonii, ustanawiają stosunki poddaństwa między mistrzem a jego uczniami. Nie są to przedmioty niewinne, ewokują bowiem ludobójstwo¹⁰.

Radykalny artefakt fascynuje się produktami organicznymi, wydalonymi przez ciało oraz wewnętrznymi płynami i wydzielinami: krwią, śliną, moczem, śluzem, ropą, spermą, ekskrementami. Także obcięte paznokcie, włosy, zarost stają się materiałem artystycznym. Współczesny performer „odnajduje się” w brudzie i brzydocie, które od zarania zsuwane były na margines. Już w czasach antycznych dominowała bowiem groza wobec tego, co bezkształtne, wobec odpadków, produktów organicznych, owłosienia itp. Owłosienie cofało człowieka w czystą zwierzęcość, zaś obcięcie włosów stanowiło symbol inicjacyjny, wyraz uspołecznienia człowieka. Od zawsze też owe „ciemne” aspekty ludzkości, owiane pewną tajemnicą i niemożliwością budziły zainteresowania artystów, którzy pragnęli doświadczyć zła, by odnaleźć sens ludzkiej egzystencji. Od markiza Donatien Alfonse Francis de Sade (1740-1814)¹¹, po Charlesa Baudelaire'a (1821-1867)¹², Jean Paul Sartre'a (1905-1980)¹³ i Georgesa Bataille'a (1897-1962)¹⁴ rozdziła się fascynacja grozą i bezkształtnością. Sade przekraczał granice tego, co wyrażalne i niewyrażalne, Baudelaire epatował śmiałą erotyką i brzydotą, obrazami profanacji i zła, Sartre opisywał to, co odrażające, płynne, lepkie i obrzydliwe¹⁵, zaś Bataille swój surowy, ciężki erotyzm łączył ze złem, bólem, brzydotą i brudem.

Wyobrażenia literackie w radykalnej wersji sztuki najnowszej znalazły więc swą realizację. Artyści współcześni przeszli do czynu. Performance apologizuje formy bezkształtne, ciemne i napawające grozą, które od starożytności spychane były na margines.

⁸ Zob.: S. Marzec, Sztuka, czyli wszystko, dz. cyt., s. 182.

⁹ J. Clair, *De Immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, dz. cyt., s. 14.

¹⁰ Tamże, s. 65.

¹¹ Autor m.in. *Justyny czyli nieszczęścia cnoty* oraz *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*.

¹² Autor m.in. *Kwiatów zła* i *Odprysków*.

¹³ Do najgłośniejszych jego dzieł należą prace *Byt i nicość* oraz *Młodość*.

¹⁴ Napisał m.in. *Odbyt słoneczny, Erotyzm, Historia oka, Błękit nieba, Madame Edwarda*.

¹⁵ W *Bycie i nicości* określał je mianem „objawiającej właściwości bytu”.

Współczesna fascynacja bezkształtnością wyraża niespotykane dotąd upodobanie do materii mazistych, płynnych, włóchatych i organicznych, stąd celebrowanie biologicznych odchodów i fizjologia w stanie czystym. Różnica między współczesnym performance a tradycją artystyczną jest jednak znacząca. Jak zauważa Jean Clair, „różnica dzieląca akcje wiedeńczyków i ich następców od gestów i pism takiego na przykład Bataille'a w latach trzydziestych jest tutaj wyraźna. U Bataille'a erotyzm i ofiara opierają się na idei ambiwalencji *sacrum*, zbrukania i świętości. (...) Od rytualnej ofiary lub indywidualnego wybryku bardziej w sferze wyobraźni niż rzeczywistości – Bataille oczekiwał iluminacji, jaką daje tylko transgresja. Myślał o ofierze nadal w kontekście religijnym (...) W akcjach wiedeńczyków pod płaszczykiem działania artystycznego wkraczamy w figurę życia politycznego nowego typu, które jest narażone na bezprecedensową przemoc w formach najbardziej hańbiących i trywialnych. Nie jesteśmy już w domenie życia uspołecznionego, właściwego jednostce czy grupie – edukacja, religia, kultura – lecz w życiu biologicznym gatunku, któremu wolno po prostu położyć kres. U akcjonistów i u innych (...) artystów w grę wchodzi człowiek nie jako nosiciel kultury, lecz człowiek zezwierzęcony, gatunek zoologiczny – człowiek”¹⁶. Odmienność polega więc na transparentnej aksjologii, którą jednak niosą literackie i artystyczne przedstawienia zła, gdzie przyjmuje ono wyraziście demoniczne kształty. Aspekty negatywne pozostają ujemnymi aksjologicznie, zło wciąż jest złem. Tradycji artystycznej towarzyszyła więc pewna odpowiedzialność aksjologiczna.

Natomiast performance radykalny świadomie chce przekroczyć granice estetyczne i etyczne, pragnie być płaszczyzną a-aksjologiczną, wolną od wszelkich wartościowań, ocen i jednoznacznych interpretacji, poza dobrem i złem. Uważany za prekursora antysztuki Marcel Duchamp postulował wręcz a-moralność swej działalności, którą określał mianem a-sztuki, tj. wyrugowanie z niej, a także z życia wszelkich treści duchowych. Jak zauważa Hans Richter, Duchamp „dokonał kroku, który był wprawdzie logiczny, a więc konieczny, ale jednocześnie fatalny w skutkach. Przedstawił drogowskazy wartości w taki sposób, że wszystkie prowadzą donikąd”¹⁷.

Określone odmiany sztuki współczesnej nie przedstawiają zatem transparentnej aksjofery, nie faworyzują agatofskich wartości, wręcz balansują na granicy wartościowości i antywartościowości. Antysztuka pragnie wykroczyć poza piękno i brzydotę, poza przedstawienia i antypredstawienia, wartości i antywartości. Założenia indyferentyzmu aksjologicznego oparte są jednak na fałszywych przesłankach – płaszczyzna artystyczna jest bowiem przestrzenią aksjologiczną, od zawsze uczestniczyła w kulturowej grze o sens i wartości. Sztuka jest wartościowaniem i jeśli je zniesiemy, to tym samym zniesiemy samą możliwość jej istnienia¹⁸. Przestrzeń artefaktu jako płaszczyzna aksjologiczna nie lubi więc próżni i nihilizmu. Każde działanie artystyczne niesie ze sobą pewien wydźwięk aksjologiczny i jakieś wartości. Performerska rezygnacja z dobra i piękna staje się zatem zwrotem ku antywartościom. Nawet to, co było dotąd najbardziej banalne, obsceniczne i antywartościowe godne jest dziś estetyzacji i obdarzone zostaje wartością kulturową. Zatem nie tylko obrazy niczego już nie przedstawiają, ale także wartości nie ukazują już wartościowości, skrywając swoiście negatywną moc. Performance emanuje więc negatywnymi wartościami – brzydotą i złem oraz różnorodnymi ich formami: wymiociny, kał, krew to formy brzydoty; okrucieństwo, samookaleczenia, agresja to rodzaje zła. Nie są zatem tylko wartościami estetycznie ostrymi,

¹⁶ J. Clair, *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, dz. cyt., s. 54.

¹⁷ H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tł. J. S. Buras, Warszawa 1986, s. 154.

¹⁸ Por.: Marzec, *Sztuka, czyli wszystko*, dz. cyt., s. 138 i inne.

których egzystencja na płaszczyźnie artystycznej jest niejako uzasadniona. Nie można ich sprowadzić wyłącznie do wartości wzniosłości, komizmu czy groteski¹⁹. Uczucia i wrażenia, które wywołują przygnębienie, depresję, lęk, zgrozę, przerażenie, zdumienie, odrazę, wstręt, nie mają bowiem charakteru ulotnego, lecz głęboko tkwią w psychice odbiorcy. Negatywne przeżycie nie przemija.

Natomiast performerska strategia szoku, a więc „maksymalnie intensywnego przeżycia anomalii”²⁰, mająca na celu zwrócenie uwagi na ważne problemy, skłonienie do refleksji, wywołanie gwałtownej reakcji, „potrząśnięcie” człowiekiem „rozpuszczonym” w produktywizmie współczesności oparta jest, jak pisze Sławomir Marzec, na „beznadziejnie naiwnych założeniach, że zdemolowanie czyjejs jaźni spowoduje jej usprawnienie”. Autor przytacza dane psychofizjologii, które wykazują, że bodźce zbyt silne nie powodują reakcji, ale rodzaj kontreakcji, czyli automatycznego dążenia do odzyskania utraconej równowagi²¹. Efektem szokowania staje się zatem wyłącznie irytacja, która niekoniecznie musi przekładać się na sensowną refleksję. „Nie możemy, kontynuuje Marzec, przewidzieć reakcji innych ludzi do końca, część się tylko oburzy, część potraktuje to jako nową formę rozrywki, a tylko nieliczni zaczną snuć refleksję, i to nie wiadomo, w jakim kierunku i co im z tego wyjdzie”²². Skandalizujący charakter występów performerskich wstrząsa, ale też odrzuca i zraża do sztuki i do problemów, które ona porusza. Trywialność, szyderstwo, chamstwo – choć zamierzony – przynoszą przeciwne rezultaty, zdaje się nawet, że wzmagają społeczny indyferentyzm zamiast uwrażliwiać. Performerskie działania paraartystyczne wpływają deprecjonująco na sztukę oraz przestrzeń artystyczną²³.

Pewną antywartościowością charakteryzują się także intencje i cele najnowszej działalności artystycznej – burzenie tożsamości człowieka, uprzedmiotawianie jednostki, deprecjacja artysty, zniewolenie widza, negacja indywidualnego istnienia oraz potrzeb i ich redukcja do ekstremów i anomalii, kpina z tradycji i moralności, kult cielesności, egzaltacja biologizmem, brutalizm, wulgarność „języka artystycznego” i emanacja seksualnością. Sztuka współczesna nie kontestuje zła świata, lecz w pewien sposób je nobilituje, uświecając na płaszczyźnie artystycznej anomalie, obscenę, chamstwo, okrucieństwo.

¹⁹ Zob. klasyfikację Mieczysława Wallisa (1895-1975) i podział wartości estetycznych na łagodne i ostre. U źródeł tego rozróżnienia tkwi przeżycie estetyczne, które Wallis wiąże z pojęciem wartości estetycznej, stanowiącej „zdolność wywoływania w odpowiednim odbiorcy i w odpowiednich warunkach doznań estetycznych dodatnich”. Ową sposobność posiada więc zarówno piękno, jak i brzydota, co pozwala zestawiać te kategorie obok siebie na płaszczyźnie artystycznej. Toteż ich odmiennosc nie generuje podziału na wartości pozytywne i negatywne, ale na wartości estetyczne łagodne i ostre. Wartości łagodne, jak piękno i śliczność, wywołują doznania harmonijne, wartości ostre, do których Wallis zalicza brzydotę, wzniosłość, tragizm, komizm, groteskę, budzą natomiast uczucia estetyczne częściowo dysharmonijne. W fazie początkowego odbioru wartości ostre wywołują bowiem uczucia przykre różnej intensywności, o charakterze przygnębiającym, depresyjnym, budzą zdumienie, przerażenie, lęk, zgrozę, a także odrazę. Często towarzyszą tym uczuciom objawy fizjologiczne – mrowienie, dreszcze itp. Wartości ostre przytłaczają, wywołują w odbiorcy uczucie niemocy, przynajmniej chwilowej, powodują „pewien odruch ujemny”, uczucia repulsji, odrazy, wstrętu. Bez względu na formę fazy przykrej i sposób oddziaływania straszliwości czy też wielkości, przeżycie estetyczne wartości ostrych kończy się jednak uczuciem pozytywnym. M. Wallis, *Wartości estetyczne łagodne i ostre* [w:] M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Kraków 1968, s. 185-205.

²⁰ Marzec, *Sztuka, czyli wszystko*, dz. cyt., s. 183

²¹ Tamże, s. 183.

²² Tamże, s. 185.

²³ Jest to także pewien zamierzony cel antysztuki, w której performance wieńczy triumfy – deprecjacja dotychczasowej tradycji artystycznej, odrzucenie pojęcia sztuki i negacja sztuki jako takiej.

Świadomie czerpie z marginesu, co na przestrzeni aksjologicznej przyjmuje formę transgresji antywartościowości, przejścia antywartości w wartość. Ponowoczesna sztuka to wręcz kult zła i brzydoty, która staje się, jak pisze Sylvère Lotringer komentujący myśl Baudrillarda, „brzydsza od samej brzydoty” (bad, worse, kicz). Brzydotę podniesiono niejako do drugiej potęgi, pozbawiając ją jakichkolwiek związków ze swym przeciwieństwem²⁴. W tym kontekście performance staje się więc przestrzenią realizacji antywartości.

Sztuka performance stosuje niekonwencjonalną formę wyrazu, odrzuca tradycję, depcze normy moralne. W ten sposób urzeczywistnia swobodę artystyczną. W kontekście performance radykalnego pytam więc o granice wolności artystycznej, w imię której uprawomocnia się przekraczanie wszelkiego tabu, przekreślanie tradycyjnych paradygmatów estetycznych i etycznych, profanowanie świętości, deformowanie duchowości, kaleczenie psychiki i ciała człowieka. „Czy artystyczne działanie tego typu, zastanawia się Karolina Kukielko, traktować jako wyraz szeroko ujmowanej wolności sztuki, czy może za dowód nieuchronnego zbliżania się do jej ostatecznego końca. Czy sięganie po takie – często drastyczne – środki ekspresji służyć ma wyrażaniu różnych idei, przemyślanych conceptów twórczych, przełamywaniu «skostniałych» norm (nie tylko estetycznych, ale i moralnych) wciąż akceptowanych i uznawanych przez społeczeństwo; czy jest to tylko podążanie drogą po linii najmniejszego oporu po to, by zszokować, wstrząsnąć i oburzyć publiczność, a przede wszystkim, żeby przyciągnąć jej uwagę”²⁵.

Czy wolność była zatem potrzebna, by deprecjonować sztukę i realizować antywartości? Czy płaszczyzna artystyczna jest usprawiedliwieniem dla działań ujemnych aksjologicznie, łamiących nie tylko normy estetyczne, ale też moralne i obyczajowe, a także obowiązujące prawo? Czy swoboda artystyczna nie stała się kamuflażem dla anomalii ludzi zdeprawowanych? Desublimacja i deestetyzacja są w sztuce potrzebne, lecz nie mogą stanowić celu samego w sobie, wartości autotelicznej. Fakt, iż rzeczywistość obfituje w wartości negatywne i okrucieństwo nie upoważnia więc do ich artystycznej celebracji. Jak zauważa J. Marciniak, „zarówno naturalizm anektujący rzeczywistość, jak i skrajna autoteliczność sztuki jako wszystko usprawiedliwiającej konwencji, to źródło niemoralności artysty. Przeprowadzane w celach artystycznych zabiegi na własnym ciele, epatowanie okrucieństwem (...), gwałcenie psychiki swojej i cudzej są następstwem niedojrzałości wewnętrznej i braku wyobraźni, nie mówiąc już o braku poczucia formy i analfabetyzmie plastycznym. (...) Jeżeli sztuka okazuje się skuteczną jako kaftan bezpieczeństwa i instrument terapeutyczny, niech i tym będzie. Ów kaftan nie może jednak stać się usprawiedliwieniem bełkotu i agresji, a instrument terapii – instrumentem moralnego szantażu, bo wówczas diabli wezmą nie tylko sztukę, lecz i nas”²⁶. Toteż hasła „wszystko jest sztuka” czy też „wszystko zasługuje na wystawienie, łącznie z gwałtem, i mordem”, kopulacją, torturami, unicestwieniem człowieka i zwierzęcia²⁷, należy zdecydowanie negatywnie wartościować. Jak również samą postawę autora tych słów, Otto Mühla, skazanego za „seksualne wykorzystywanie nieletnich, gwałty i wymuszanie aborcji”²⁸.

²⁴ S. Lotringer, *Przedmowa. Rozbójnik w świecie sztuki*, [w:] J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, tł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 22.

²⁵ K. Kukielko, *Estetyka ciała – droga ku wolności czy ku zatraceniu?*, <http://free.art.pl/pokaz-pismo/nr37/tekst4.html>

²⁶ J. Marciniak, *Kiedy sztuka jest niemoralna?*, *Znak*, nr 479 (4), 1995, s. 40.

²⁷ Cyt. za J. Clair, *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, dz. cyt., s. 50.

²⁸ Tamże, s. 51.

W radykalnym performance dominuje idea poniżenia, obalenia, upodlenia, zezwierzęcenia, która wyraża odejście człowieka od swej godności. Jest ona także wyrazem deprecjacji koncepcji sztuki, która od wieków pragnęła kształcić umysły i cieszyć zmysły. Była wzniosłością okiełznującą okrutność przyrody, wynosiła człowieka ponad zwierzęcość. Tymczasem, jak zauważa Jean Clair, „współczesna twórczość artystyczna gra w całkiem innym rejestrze. Niesmak zastąpił smak. Wystawienia na pokaz i bezczeszczenie ludzkiego ciała, poniżanie jego funkcji i wyglądu, *morphings* i deformacje, okaleczenia, samookaleczenia, fascynacja krwią i wydzielinami ciała łącznie z ekskrementami (...) sztuka oddaje się dziwacznym obrzędom, a plugastwo i ohyda piszą nieoczekiwany rozdział w historii zmysłów”²⁹. Performance radykalny stał się wyrazem cywilizacji „fekalnej”, „satanokracji zła”, kultu ekskrementów³⁰. Diabeł, pisze Clair, jest bowiem „Wielkim Defekatorem, (...) zło natomiast jest rozkładem, wypróżnianiem, (...) organami, które wypłują na oślep żarłoczna bestia”³¹.

Radykalny artefakt w kontekście aksjologicznym ma zatem zdecydowanie ujemne konotacje, jest wyrazem porządku „teofanii negatywnej”, jawi się jako rejestr antywartości nie tylko etycznych, ale też estetycznych. Performerskie działania paraartystyczne symbolizują więc głęboki kryzys sztuki. Jean Baudrillard diagnozuje współczesność jako „stan po orgii”. „Gdyby przyszło nam, pisze opisać w skrócie dzisiejszy stan rzeczy należałoby określić go mianem stanu po orgii. Orgia stanowi eksplozywny moment nowoczesności, moment wyzwolenia dokonującego się we wszelkich możliwych sferach. Wyzwolenia politycznego, seksualnego, wyzwolenia sił wytwórczych, wyzwolenia mocy destrukcyjnych, wyzwolenia kobiet, dzieci, nieświadomych popędów czy sztuki. Afirmacji wszelkich modeli przedstawienia, wszelkich modeli anty-przedstawienia. Była to epoka orgii totalnej, orgii realności, racjonalności, seksualności, krytyki i kontrkrytyki, wzrostu i jego kryzysów. Tym sposobem przemierzaliśmy wszelkie możliwe drogi produkcji i wirtualnej nadprodukcji przedmiotów, znaków, przekazów, ideologii i przyjemności. Dzisiaj wszystko już wyzwolono (...)”³². Jednakże dostępność wszelkich znaków, swobody, rozporządzanie mnogością form i pragnień nie wpływa na wzbogacenie egzystencji i duchowości człowieka, w rzeczywistości, kontynuuje Baudrillard, „przyspieszamy już wyłącznie w próżni”³³.

Zachodzące przemiany nasuwają więc pytanie o wartości, naczelną zasadą nie jest już bowiem rewolucja, ale inwolucja, czyli „zwinięcie wartości”. Triumfalny marsz nowoczesności nie zrealizował założenia przewartościowania wszystkich wartości, lecz doprowadził do ich całkowitego „rozproszenia” i „zwinięcia”, co skutkuje „totalnym chaosem” oraz niemożnością uchwycenia kryteriów zarówno estetycznej, jak i etycznej oceny stanu rzeczy. Toteż wbrew szerzącej się „epidemii wartości”, wartość jako taka straciła swe znaczenie – liczne przerzuty wartości, aleatoryczny proces potęgowania, plenięcia i rozpraszania niweczy wszelką możliwość wartościowania. Ocena w kategoriach piękna i brzydoty, prawdy i fałszu, dobra i zła staje się więc niemożliwa. „Oś dobra, konstataje autor książki «Przejrzystość zła», nie przecina już osi zła, niczego nie sposób już oznaczać w kartezyjskim układzie współrzędnych. Każda cząstka podąża we własnym kierunku, każda wartość bądź jej ułamek rozbłyскуje jedynie na chwilę na nieboskłonie symulacji, by natychmiast zapaść się w próżni (...)”³⁴

²⁹ Tamże, s. 8.

³⁰ Por. tamże, s. 82-83.

³¹ Tamże, s. 86.

³² J. Baudrillard, *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, tł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 5.

³³ Zob.: tamże, s. 6.

³⁴ Tamże, s. 8-9.

Rozważania te ponownie prowadzą do pytania o granice sztuki. Czy przestrzeń artystyczna uprawnia do transgresji antywartości, deprecjacji wartości bądź całkowitego zanegowania współczynnika aksjologicznego? Współczesny „dramat wartości” nasuwa odpowiedź, iż pewna granica w sztuce jest jednak potrzebna, nie musi ona jednak oznaczać negacji swobody artystycznej. Jednakże jej kryterium winno opierać się na kategorii człowieczeństwa³⁵. Bycie człowiekiem powinno poprzedzać bycie artystą czy też postartystą.

Sztuka współczesna eksponująca ważne problemy współczesnej cywilizacji i zagubienie człowieka w płynnej rzeczywistości, stosując niekonwencjonalną i drastyczną formę wyrazu, wzmaga zagubienie jednostki. Radykalne performerskie działania nie wpływają więc na poprawę kondycji człowieka. Nie proponują bowiem stałych punktów aksjologicznych, które mogłyby być „kotwicą” dla zagrożonej jednostki. Swą antywartościową formą wręcz potęgują chaos aksjologiczny i niepokój człowieka, który w kontekście współczesnego uwikłania się dobra i zła, nie jest w stanie polaryzować wartości i antywartości, gdy znikła między nimi dzieląca je różnica. Trudno jest bowiem, jak zauważa Tadeusz Szkołut, „naprawiać świat i emancypować człowieka skoro nie dysponuje się jakimś trwałym aksjologicznym punktem oparcia”³⁶. Rośnie więc potrzeba budowania transparentnej aksjosfery, zaś przestrzeń artystyczna jako obszar o charakterze aksjologicznym winna te tendencje wspierać.

³⁵ Maria Gołaszewska uznała, iż pewną granicą, jak i wartością nadrzędną, winno być człowieczeństwo. Zob.: M. Gołaszewska, *Sacrum i profanum sztuki* [w:] *Ethos sztuki*, red. M. Gołaszewska. Warszawa-Kraków 1985.

³⁶ T. Szkołut, *Sztuka w dobie kultury postmodernistycznej* [w:] T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 103.

Jan Sowa

*Sztuka – estetyka – polityka.
Kilka uwag o dyskusji nad społeczno-politycznym
zaangażowaniem sztuki¹*

Koniec pewnego złudzenia

Pierwsza dekada XXI wieku upłynęła w polskiej sztuce współczesnej² pod znakiem wzmożonego zainteresowania relacją między twórczością artystyczną a społeczeństwem i polityką. Oczywiście, tematyka ta była ważna dla sztuki na całej przestrzeni XX wieku. Od międzywojennych awangard³ po estetykę relacyjną⁴ refleksja nad społecznym – a przez to przynajmniej pośrednio również politycznym – uwikłaniem sztuki jest nieodłącznym elementem jej funkcjonowania. Również w polskiej sztuce wcześniejszej dekady – czyli lat dziewięćdziesiątych XX wieku – problematyka społeczno-polityczna odgrywała znaczącą rolę. Wystarczy wspomnieć o nurcie sztuki krytycznej, wywodzącym się, jak twierdzą niektórzy, ze sztuki polskiej lat osiemdziesiątych przefiltrowanej przez doświadczenie nowej rzeczywistości społeczno-politycznej⁵ czy też o działalności takich artystów i artystek, jak Zbigniew Libera, Grzegorz Klaman, Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra czy Zofia Kulik. Co jednak znamienne, w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w znakomitej większości przypadków artyści i artystki interesowali się problemami społeczno-politycznymi, takimi, jak władza, seksualność,

¹ Niniejszy tekst, napisany na podstawie referatu wygłoszonego na zjeździe Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego w Cieszynie w 2009 roku, jest nieznacznie zmodyfikowaną wersją artykułu, który ukazał się w kwartalniku *Kultura i Edukacja*, nr 1 (71) 2010.

² Używając terminu „sztuka” mam w niniejszym artykule na myśli tzw. sztuki wizualne (instalacje, wideo, net-art, ale również performance) uprawiane w kontekście instytucji sztuki współczesnej (galerie, muzea, biennale, project spaces itp.). Nie będę się zajmował literaturą, teatrem ani muzyką. Możemy obserwować w nich podobne procesy, które zostały ostatnio dobrze i obszernie opisane. Na ten temat zob. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008. I. Stokfi-szewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

³ Problem, ten obszernie analizuje Peter Burger w książce *Teoria awangardy* (tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006).

⁴ Zob. N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris 1998.

⁵ Por. A. Szyłak, *Rytuały demokratyczne, polityczność sztuki i problem upamiętnienia. Na okragło*, [w:] A. Szyłak, J. Sowa (red.) *Na okragło: 1989-2009*, Kraków 2009.

dyscyplina czy prywatność – przefiltrowanymi przez indywidualne, osobiste doświadczenie dotyczące ciała, opresji, płciowości itp. Na poziomie teoretycznym inspirował ich na przykład Michel Foucault, ale w tym aspekcie, w którym mówi o „trosce o siebie” lub mikrofizyce władzy, rzadziej o „uArzmienu”, a nigdy już o „rządomyślności”. Wiąże się to bez wątpienia z charakterem polskiej kultury lat dziewięćdziesiątych, w której główną nowinką intelektualną był postmodernizm akcentujący rozproszenie indywidualnych perspektyw, doświadczeń i punktów widzenia, a z dystansem odnoszący się do takich kwestii, jak obiektywna rzeczywistość, prawda czy „metanarracja”. Włączenie się sztuki w dyskusję na tematy społeczno-polityczne zdefiniowane w sensie szerszym niż tylko indywidualne, prywatne doświadczenie, nie może się natomiast obejść bez tych właśnie pojęć. Artyści zamiast uwikłania w społeczne spory wolą jednak w latach dziewięćdziesiątych, co później oskarży ich Artur Żmijewski – poszukiwać autonomii, relatywizować swój język i dystansować się wobec tych instytucji, problemów i uwarunkowań społecznych, które mogłyby nałożyć na nich jakiegokolwiek zewnętrzne ograniczenia. Dlatego hasła takie jak misja czy społeczne znaczenie sztuki nie cieszyły się w tym okresie zbytnią popularnością.

Wraz z początkiem lat dwutysięcznych sytuacja ta zaczyna się powoli zmieniać. Powody tego są zasadniczo dwa. Pierwszy z nich pojawia się w obrębie samego świata sztuki; można nawet powiedzieć, że ma charakter branżowy: artyści, kuratorzy, dyrektorzy instytucji i krytycy zaczynają zauważać, że wieża z kości słoniowej, w której zabarykadowała się sztuka, broniąc swojej autonomii, jest bardziej krucha niż mogło się to wcześniej wydawać. Sztuka może nie interesować się społeczeństwem i polityką, nie znaczy to jednak, że społeczeństwo i polityka przestaną interesować się artystami. Boleśnie daje o tym znać szereg skandali wokół sztuki współczesnej, które miały miejsce w Polsce począwszy od roku 2000. W listopadzie tego roku Daniel Olbrychski w towarzystwie ekipy Teleekspresu dewastuje w warszawskiej Zachęcie wystawę *Naziści* Piotra Uklańskiego, jednego z najbardziej cenionych polskich artystów współczesnych. Twierdzi, że wystąpił w obronie swojego wizerunku.⁶ W grudniu tego samego roku działacz i działaczka LPR demolują w tej samej galerii rzeźbę wybitnego włoskiego artysty, Maurizio Cattelana, *La Nona Ora* przedstawiającą papieża Jana Pawła II przygniecionego przez meteoryt. Twierdzą, że nie mogli znieść zniewagi, jaką była ta instalacja.⁷ Mniej więcej rok później, w styczniu 2002 roku, działacze LPR oskarżają młodą gdańską artystkę Dorotę Nieznalską o naruszenie instalacją *Pasja* 196 art. Kodeksu Karnego, który mówi o obrazie uczuć religijnych poprzez znieważenie przedmiotu kultu religijnego. Rozpoczyna się słynny „Proces Nieznalskiej”, który po prawie 8 latach, 4 czerwca 2009 roku (data ma niewątpliwie znaczenie symboliczne) kończy się ostatecznie uniewinnieniem artystki.⁸ Jest to pierwszy w Polsce – i chyba pierwszy w kraju o ustroju parlamentarnym – proces wytoczony artyście za treść jego pracy.

Ten szereg spektakularnych ataków na sztukę, któremu towarzyszą niezliczone akty cenzurowania wystaw, odwoływania dyrektorów muzeów i galerii – jak miało to miejsce chociażby w przypadku Jarosława Suchana w Krakowie czy Andy Rottenberg w Warszawie – i szkalowania artystów wywołuje w środowisku artystycznym powolną,

⁶ Ciekawa analiza tej identyfikacji z reprezentacją reprezentacji znajduje się w tekście J. Szredera, *Pożegnanie z latami 90'. W poszukiwaniu nowych formuł zaangażowania* (Kresy, nr 77-78, 1-2/2009).

⁷ Pisałem już gdzie indziej na temat wątpliwego statusu takiej interpretacji pracy Cattelana. Zob. J. Sowa, *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, Obieg, wydanie internetowe, <http://www.obieg.pl/teksty/1861>.

⁸ Szczegółowe informacje na temat przebiegu sprawy: <http://www.nieznalska.art.pl/>.

acz znaczącą zmianę postaw. Ostateczny bodziec, wprowadzający kwestie społeczno-polityczne w centrum zainteresowania polskiej sztuki współczesnej, pochodził jednak z zewnątrz jej obiegu. Było nim zwycięstwo w 2005 roku w wyborach prezydenckich i parlamentarnych Prawa i Sprawiedliwości oraz późniejsza koalicja PiS z Samoobroną i Ligą Polskich Rodzin. W ten sposób siły, które zawsze były przez środowisko sztuki współczesnej traktowane jako obce i wrogie, ale jednak marginalne, zajmują centrum nie tylko sceny politycznej, ale również dyskursu publicznego. Z konieczności ściąga to zainteresowanie artystów na kwestie społeczno-polityczne. Dyskusja nad społecznym zaangażowaniem sztuki, jej rolą i skutecznością – która toczyła się już wcześniej, na przykład na łamach *Magazynu Sztuki*, nie wyszła jednak poza wąski krąg dyskusji środowiskowej – nabiera impetu. W 2005 roku wychodzi książka Jacka Zygorowicza *Artystyczny wirus, polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*. W 2006 roku głos zabierają sami artyści: Roman Dziadkiewicz tekstem *Myślenie grupowe i modernistyczni mistrzowie*⁹ oraz Artur Żmijewski manifestem *Stosowane sztuki społeczne*¹⁰. W tym samym mniej więcej czasie Artur Żmijewski publikuje książkę *Drżące ciała*, zawierającą wywiady z najważniejszymi artystami krytycznymi polskiej sztuki lat dziewięćdziesiątych. Jest to swoiste rozliczenie z nurtem i środowiskiem, którego Żmijewski był częścią, teraz jednak postanowił poddać je skrupulatnej analizie i krytyce. W 2008 roku pojawia się książka poświęcona Wilhelmowi Sasnalowi, która pokazuje go jako „artystę zaangażowanego po stronie lewicy”¹¹. Pod koniec roku 2007 ukazuje się polskie wydanie książki Jacques'a Rancière'a *Le Partage du sensible*¹². Porusza ona problem, który interesuje wielu polskich krytyków, teoretyków, artystów i kuratorów, a mianowicie kwestię społeczno-politycznego oddziaływania sztuki.

Wymieniłem tutaj tylko kilka dat i faktów, które uważam za momenty najważniejsze. Omówienie całego spektrum wypowiedzi, problemów i debat dotyczących społeczno-politycznego zaangażowania sztuki i pojawiających się w polu polskiej sztuki współczesnej w przeciągu ostatniej dekady przekraczałoby znaczenie ramy niniejszego artykułu; kwestia ta zasługuje raczej na osobną, obszerną monografię. Dlatego chciałbym skupić się tu na jednym tylko jej elemencie, a mianowicie na porównaniu koncepcji społecznego zaangażowania sztuki, jaką przedstawiają Artur Żmijewski oraz Jacques Rancière. Na pierwszy rzut oka sądzić by można, że obaj grają w jednej drużynie tym bardziej, że inna książka Rancière'a wydana również w Polsce w 2007 roku – *Le Destin des images* – poprzedzona była właśnie przedmową Żmijewskiego.¹³ Jak postaram się pokazać, Żmijewski i Rancière *de facto* prezentują nie tylko inne podejścia do interesującego ich problemu, ale są to nawet punkty widzenia wzajemnie przeciwstawne, a książka Rancière'a powstała między innymi jako polemika z tezami podobnymi do tych, które stawia Żmijewski.

⁹ Zob. R. Dziadkiewicz, *Myślenie grupowe i modernistyczni mistrzowie*, [w:] E. Majewska, J. Sowa (red.), *Zniewolony umysł 2. Neoliberalizm i jego krytyki*, Kraków 2006. Dziadkiewicz należy do niewielkiej grupy artystów, która kwestiami społeczno-politycznymi interesowała się już wcześniej, bo przynajmniej od początku lat dwutysięcznych.

¹⁰ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, *Krytyka Polityczna*, nr. 11/12, 2007.

¹¹ Sasnal. *Przewodnik Krytyk Politycznej*, Warszawa 2008.

¹² J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Kraków 2007.

¹³ W polskim przekładzie książka *Le Destin des images* ukazała się wraz z innym krótkim artykułem Rancière'a, z którego zaczerpnięto tytuł całości. Zamieszczono w niej również posłowie autorstwa Slavoj'a Žižka towarzyszące angielskiemu wydaniu *Le Partage du Sensible*. Zob. J. Rancière, *Estetyka i polityka*, tłum. P. Mościcki, Warszawa 2007.

„Autonomia” versus „skutek”

Artur Żmiejwski należący do średniego pokolenia twórców jest jednym z najbardziej cenionych i liczących się polskich artystów współczesnych. Urodzony w 1966 roku, studiował na warszawskiej ASP. Dyplom z rzeźby zrobił u znanego pedagoga Grzegorza Kowalskiego, przez którego pracownię w latach dziewięćdziesiątych przeszło wielu polskich artystów (obok Żmiejwskiego również Katarzyna Kozyra czy Katarzyna Górna). Debiutował w 1991 roku udziałem w wystawie zbiorowej *Kardynał, Wieczera* w warszawskiej galerii „Dziekanka”. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych stał się znany dzięki pracom wideo takim, jak *Ja i AIDS* (1996), *Ogród botaniczny/Zoo* (1997), *Oko za oko* (1998) *Berek* (1999) czy *KRWP* (2000). W swojej sztuce zawsze interesował się sytuacjami egzystencjalnie trudnymi – jak choroba, kalectwo, upośledzenie, trauma – wywołującymi lęk, napięcie, wstyd, obrzydzenie czy nawet grozę, ale wymagającymi również odwagi, przełamania blokad, zmagania się z samym sobą. W wielu pracach – jak wspomniany już *Berek*, ale także *Nasz Śpiewnik* (2003), *Pielgrzymka* (2003) czy *80064* (2004) – zajmował się kwestią Holocaustu, pamięci, relacji polsko-żydowskich i antysemityzmu. W 2005 roku reprezentował Polskę na 51. Biennale Sztuki w Wenecji.

Opublikowany w 2006 roku tekst *Stosowane sztuki społeczne* stanowi z jednej strony rozliczenie z paradygmatem sztuki lat dziewięćdziesiątych, z drugiej propozycję i postulat innego odniesienia sztuki wobec rzeczywistości społeczno-politycznej. Główną oś rozumowania Żmiejwskiego konstituuje przeciwstawienie autonomii i skuteczności. Twierdzi on, że w latach dziewięćdziesiątych artyści wspierani przez kuratorów i krytyków postawili sobie za cel uzyskanie jak największej autonomii wobec społeczeństwa. Autonomię tę rozumieli jako możliwość swobodnego działania: wyboru tematyki i języka, nieskrępowaną wolność twórczą bez jakichkolwiek zobowiązań wobec kogokolwiek. Dążenie to było po części efektem tendencji do niezależności wpisanej w istotę działalności artystycznej, stanowiło jednak również reakcję – jednocześnie wstydu i protestu – na podejmowane w XX wieku próby zawłaszczenia i uzależnienia sztuki od instytucji władzy politycznej lub symbolicznej. Żmiejwski pisze:

Sztuka od dawna usiłowała zdobyć autonomię, uwolnić się od zawłaszczających ją dla swoich celów: polityki, religii, władzy. Wolność od tej służby miała podnieść jej znaczenie. Marzeniem każdej awangardy była równorzędna pozycja sztuki wobec takich dyskursów stwarzających rzeczywistość, jak: nauka, wiedza, polityka, religia. (...) Pragnienie bycia aktywnym podmiotem kreującym świat społeczny i polityczny miało jednak ukrytego przeciwnika. Był nim – i jest do dzisiaj – wstyd. Zaangażowanie polityczne sztuki wielokrotnie przyniosło tragiczne efekty. Artyści wspierający totalitarne reżimy np. nazistowscy rzeźbiarze Josef Thorak i Arno Breker czy reżyserka Leni Reifenstahl przyczynili się do skompromitowania samej możliwości uczynienia z niej narzędzia politycznego. Polski wstyd został zbudowany również przez socrealizm.¹⁴

Dążenie do niezależności udało się zrealizować w dość dużym, chociaż niepełnym stopniu. Zdaniem Żmiejwskiego, zrodziło to jednak inny problem: konsekwencją dążenia do autonomii okazał się brak skutku. Artyści mogą wszystko, ale nic z tego nie wynika. Ich działanie pozostaje rodzajem pustego, teatralnego gestu, któremu bić mogą brawo widowie i krytycy, gdy jednak przedstawienie się zakończy, publiczność wraca do normalnego życia, które toczy się zgodnie z zasadami pozostającymi całkowicie poza wpływem sztuki. Jedynym źródłem satysfakcji stało się dla artystów specyficzne „przekleństwo fantazji”

¹⁴ A. Żmiejwski, op. cit., s. 14.

– oddawanie się fantazjowaniu na temat skutku i znaczenia, mające zasłonić całkowitą bezsilność towarzyszącą autonomii:

Wina i wstyd (...), a z drugiej strony pragnienie aktywnej, kształtującej obecności sztuki w życiu publicznym, przyniosły paradoksalny efekt. Wszelki skutek, wszelka widoczna zmiana wywołana zaangażowaniem sztuki stała się podejrzana. Zanegowano nawet tę niewidoczną władzę, jaką jest udział w stwarzaniu porządków symbolicznych. Porządków, które – czy tego chcemy czy nie – strukturują nasz wspólny świat. Efektem spłotu wstydu i lęku przed kolejnym zawłaszczeniem oraz pragnienia posiadania wpływu stała się alienacja. Wstyd uruchomił mechanizmy wyparcia. Zamiast satysfakcji ze skutku sztuka, film, teatr czerpią satysfakcję z marzenia o nim – fantazja zajęła miejsce realności. Autonomia sztuki zrealizowała się więc jako „brak skutku”. Działania sztuki nie mają odtąd możliwości do zweryfikowania czy ujrzenia efektu.¹⁵

Żmijewski wskazuje, że kastracja mocy sztuki, która stanowi rewers autonomii obudowana jest różnego rodzaju rytuałami i figurami: podkreślaniami niezrozumiałości sztuki i tkwiącej w niej tajemnicy, lansowaniem koncepcji artysty jako genialnego idioty, powszechnym analfabetyzmem w odczytywaniu obrazów. Żmijewski ilustruje to na przykładzie stosunku do jego własnej pracy:

Zacytujmy fragment rozsyłanej internetowo zapowiedzi wystawy: „Głębokie zainteresowanie fizycznymi i psychicznymi ograniczeniami człowieka stało się dla Żmijewskiego głównym źródłem artystycznych poszukiwań, pytań wobec których zakłopotany odbiorca bezskutecznie próbuje znaleźć odpowiedzi”. To prosta instrukcja, kim artysta ma uczynić widza: zakłopotanym odbiorcą bezskutecznie próbującym znaleźć odpowiedzi. Widać już, że sztuka produkuje stany bezradności i pytania bez odpowiedzi. Obecność słówka „bezszykownie” jest symptomatyczna dla alienacji, w jakiej bezwiednie się znalazła.¹⁶

Jeśli mówi się czasem o skuteczności sztuki, to przy użyciu figur i metafor sygnalizujących jednocześnie mało systematyczny i przez to również mało wydajny *modus operandi* sztuki. Żmijewski wspomina w tym kontekście o traktowaniu sztuki jako wirusa. Łatwo odczytać w tym aluzję do tytułu przywoływanej już książki Zygorowicza. Zgodnie z koncepcją artystycznego wirusa tak, jak komentuje ją Żmijewski:

(...) sztuka produkuje artefakty – zdarzenia społeczne i kulturowe, które „infekują” różne miejsca systemu społecznego tak, jak wirusy infekują organizm. „Psują” go lub modyfikują. Zainfekowany system musi się zmienić – wyleczyć się lub zostać wyleczony. Problem w tym, że zespół skojarzeń generowanych słowem wirus, sprowadza się do zbioru negatywności: trucizna, choroba, pasożyt, wróg. Koncepcja sztuki jako wirusa infekującego i działającego w różnych miejscach systemu społecznego nie zakłada momentu weryfikacji – jaki jest skutek infekcji? Czy w ogóle do niej dochodzi? Jak sprawdzić, co zdziałał „artystyczny wirus”? Czy w ogóle zakłada się jako efekt coś więcej niż samo zainfekowanie? Zainfekowanie, które już jest spełnieniem, ponieważ pozwala uruchomić fantazję o zmianie, o wpływie.¹⁷

Żmijewski domaga się wyjścia sztuki z funkcjonowania w modelu bezsilnej autonomii. Zgodnie z duchem awangardy żąda skuteczności sztuki. Jak ją osiągnąć? Propozycja artysty składa się z kilku elementów. Przede wszystkim zamiast skrytykowanej metafory wirusa, proponuje inną konceptualizację wpływu sztuki na społeczeństwo, odwołując się do pojęcia algorytmu:

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 16.

¹⁷ Tamże, s. 21.

Algorytm kojarzy się z operacyjną pozytywnością, trybem celowego działania. Nie chodzi mi o sztuczną zamianę jednego słowa na drugie, ale o zmianę znaczeń języka. Taką, która pozwoliłaby nam myśleć o możliwości skutku, o sztuce jako „aparacie wytwarzającym skutek”. O przeprowadzeniu systemu z pewnego stanu początkowego do pożądanego stanu końcowego.¹⁸

Oprócz tego Żmijewski wskazuje na trzy sposoby przywrócenia skuteczności sztuce. Po pierwsze sztuka mogłaby zinstrumentalizować swoją autonomię. Oznaczać by to miało zredukowanie autonomii z samoistnego i ostatecznego celu, do którego dążą artyści, traktując ją jako ideał regulatywny, do roli „jednego ze świadomie wybieranych narzędzi”.¹⁹ Artysta mógłby więc grać swoją autonomią, korzystać z niej w taki sposób, aby jego działanie było nie tylko niezależne od wpływów, ale również skuteczne w sensie kształtowania zewnętrznej rzeczywistości.

„Drugim sposobem – pisze Żmijewski – byłoby wejście w pola innych dziedzin, np. nauki, aby «dać się sprawdzić»”.²⁰ Chodziłoby tu o dialog sztuki z innymi formami aktywności poznawczej – bo za taką Żmijewski uważa sztukę – produkującymi wiedzę i w ten sposób kształtującymi rzeczywistość. Pomysł ten artysta starała się sam zrealizować w praktyce. Najpierw współpracując z psychologami przy pracy nad *Powtórzeniem* replikującym słynny w psychologii „eksperyment więzienny” Philipa Zimbardo.²¹ Później nawiązał współpracę z antropolożką kultury Joanną Tokarską-Bakir i towarzyszył jej w warsztatach organizowanych dla studentów i mających na celu m.in. konfrontację z postawami ksenofobii oraz antysemityzmu.

Po trzecie wreszcie, Żmijewski uważa, że artyści powinni „działać na rzecz odebrania wypowiedziom recenzentów charakteru dekretów”²². Jego zdaniem od początku lat dwutysięcznych pojawiła się asymetria między słabo słyszalnym głosem artystów i zbyt agresywnymi próbami zarządzania polem sztuki przez krytyków, teoretyków i kuratorów. Jako przykład Żmijewski podaje wypowiedź Magdaleny Ujmy, krytyczki i kuratorki z Krakowa, która na stronie galerii Bunkier Sztuki ogłosiła, że „zajmowanie się władzą jest dzisiaj *«passé»*”.²³ Tymczasem, jak wskazuje Żmijewski, rok później pojawiła się książka Jadwigi Staniszkis *Bezsilność i władza* traktująca o nowych formach i mechanizmach funkcjonowania władzy we współczesnym świecie. Sztuka powinna raczej tak jak nauka drążyć uparcie pewne kwestie zamiast skakać z tematu na temat pod dyktando krytyków i kuratorów obwieszających nowe mody.

Skuteczność poprzez autonomię – teoria sztuki Jacquesa Rancière'a

Francuski filozof Jacques Rancière należy do grupy najbardziej oryginalnych i wpływowych współczesnych myślicieli. W 2006 roku *Artforum*, branżowe pismo o sztuce współczesnej, nazwało go najważniejszym dla sztuki filozofem współczesnym.

Rancière debiutował w latach sześćdziesiątych XX wieku. Znajdziemy go – obok Eitienne'a Balibara, Rogera Estableta i Pierre'a Macherey'a – wśród współautorów

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Szczegółowy opis tego eksperymentu zob. np. P. G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, tłum. E. Czerniawska, J. Łuczyński, J. Radzicki, J. Suchecki, Warszawa 2002.

²² Żmijewski, op. cit., s. 22.

²³ Tamże.

głośnej i wpływowej książki Louisa Althussera *Czytanie kapitału*.²⁴ Z Althusserem poróżnił się jednak na tle kontrowersyjnej oceny, jaką guru strukturalnego marksizmu wystawił wydarzeniom Maja '68, kategorycznie krytykując protestującą wtedy młodzież. Rancière sympatyzował z rebelią i uznał jej krytykę sformułowaną przez Althussera za przesadną i niesłuszną.

Ważnym etapem w rozwoju intelektualnym Rancière'a było zainteresowanie teorią edukacji, w czym inspirowała go postać żyjącego na przełomie XVIII i XIX wieku francuskiego pedagoga i filozofa edukacji Josepha Jacotota. Poświęcił mu wydaną w 1987 roku książkę *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Rozwijając swoją teorię edukacji, wdał się w spór z wybitnym francuskim socjologiem Pierrem Bourdieu. Jak pisał później sam Rancière, dyskusja ta miała wielkie znaczenie dla formowania się również jego teorii politycznej.²⁵ Kontrowersja dotyczyła interpretacji społecznego funkcjonowania szkoły. Zdaniem Bourdieu pod pozorem egalitaryzmu szkoła petryfikuje społeczne nierówności, dokonując jednocześnie ideologicznego przemieszczenia winy za nie z systemu społecznego na poszczególne jednostki. Rancière jest innego zdania i uważa, że samo wyartykułowanie pewnych idei w przestrzeni publicznej pod postacią instytucji, które mają im służyć, może mieć emancypacyjny potencjał, nawet jeśli owe idee i instytucje funkcjonują na zasadzie – aby użyć terminu chętnie wykorzystywanego przez Ernesto Laclau'a – tendencyjnie pustych znaczących.

Pisarstwo filozoficzne Rancière'a nie jest łatwe w percepcji. Jak pisze Magda Raczyńska we wstępie do polskiego wydania *Dzielenia postrzegalnego*, czytelnika rozpoczynającego lekturę książek Rancière'a „wita (...) jego chłodny i mozolny sposób myślenia, wymuszający przesuwanie się od jednej figury do następnej dopiero po rozzebraniu tej pierwszej na małe kawałeczki.”²⁶ Jak postaram się pokazać, jest to jednak wysiłek wart podjęcia, ponieważ Rancière ma zdolność stawiania dobrze znanych spraw w zupełnie nowej, często zaskakującej perspektywie, co pozwala wydobyć się z wielu intelektualnych klinczów, w jakich tkwi refleksja nad społeczno-politycznym funkcjonowaniem sztuki.

Jak trafnie zauważył kiedyś inny wybitny francuski filozof Gilles Deleuze, uprawianie filozofii polega na tworzeniu pojęć. Rancière jest pod tym względem filozofem *par excellence*. Jego myślenie o relacji między sztuką a społeczeństwem i polityką rozwija się na bazie dwóch stworzonych przez niego samego pojęć: „dzielenia postrzegalnego,” oraz „reżimów sztuki”. Dlatego dobrą rekonstrukcją argumentacji Rancière'a będzie zbadanie treści tych dwóch kluczowych w jego estetycznej refleksji pojęć.

„Dzielenie postrzegalnego” Rancière definiuje dokładnie na samym początku książki pod tym samym tytułem. Pisze on:

Dzieleniem postrzegalnego nazywam system odczuwalnych [*sensible*] pewników, które jednocześnie uwidaczniają istnienie tego, co wspólne i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca oraz części. Dzielenie postrzegalnego ustanawia jednocześnie to, co jest współdzielone i jego odrębne części. Owo rozmieszczenie części i miejsc opiera się na dzieleniu przestrzeni, czasu i form aktywności określającym, w jaki sposób możliwy jest udział w tym, co wspólne i jak te wszystkie elementy uczestniczą w samym procesie dzielenia.²⁷

²⁴ Wydanie polskie: L. Althusser, E. Balibar, *Czytanie Kapitału*, tłum. W. Dłuski, PIW, Warszawa 1975.

²⁵ Zob. J. Rancière, *Od polityki do estetyki?*, [w:] Tenże, op. cit..

²⁶ M. Raczyńska, *Nie zakochuj się we władzy*, [w:] Rancière, op. cit., s. 6.

²⁷ Tamże, s. 69.

Widzimy od razu, na czym polega „chłód i mozolność” Rancière'owskiego myślenia, o którym wspomina Raczyńska. Pod tym chłodem kryje się jednak myślenie bardzo precyzyjne, którego sens poddaje się systematycznej eksplikacji. Spróbujmy przeprowadzić ją krok po kroku.²⁸

W oryginalnej wersji Rancière używa na określenie „dzielenia” rzeczownika *partage*, który pochodzi od czasownika *partager*, oznaczającego „dzielić”. Czasownik ten ma dwa znaczenia i do obu odwołuje się autor: dzielić w sensie wyznaczania granic podziału oraz w sensie współdzielenia, tak, jak na przykład w wyrażeniu „dzielić z kimś pokój”.²⁹ Życie społeczne i polityka kształtują się poprzez wytyczanie granic i podziałów, jest to jednak dzielenie tego, co wspólne. *Partage* jest bardziej procesem i czynnością niż stanem. Nie odpowiada żadnym „naturalnym”, „normalnym” czy zastanym różnicom, granicom lub opozycjom. Ma naturę, jak pisze Rancière, „polemicznej dystrybucji”.

Wieloznaczność, która tutaj się wkrada – dzielenie jako wyznaczanie granic podziału oraz dzielenie jako wspólne „zamieszkiwanie”, aby użyć tu figury o proveniencji Heideggerowskiej – jest w przypadku myśli Rancière'a wyjątkowo ważne. Eksploracja podwojenia (francuskie *doublement*) sensu słów i wyrażeń to jedna z głównych procedur jego filozoficznego myślenia³⁰. Autor *Dzielenia postrzegalnego* z upodobaniem wykorzystuje pofałdowanie języka i te jego elementy, które sprawiają, że stajemy w obliczu fundamentalnej nierozstrzygalności. Miejsca, w których mamy wrażenie, że nie sposób zdecydować, o który możliwy sens wieloznacznych terminów i wypowiedzi chodzi Rancière'owi, to właśnie momenty autentycznej pracy jego filozoficznego dyskursu. Badając rzeczywistość społeczno-polityczną ukrytą za podwojonymi – jak w przypadku *partage* – sensami, pokazuje, że nie przypadkiem znaczeń jest wiele i wszystkie pozostają uprawomocnione.

Drugi człon tytułu – „postrzegalne” (w oryginale francuskim *sensible*) nastęrcza jeszcze więcej wątpliwości. Nie ma polskiego słowa, które odpowiadałoby całemu jego zakresowi znaczeniowemu. *Sensible* pochodzi od rzeczownika *sens*, oznaczającego zmysł, ale również sens. Znów mamy więc do czynienia z podwojeniem, które doskonale oddaje intencje autora. *Sensible* to zgodnie z definicją słownikową m.in. „dający się odczuć za pomocą zmysłów” i to znaczenie uznać trzeba tu za najważniejsze. Wskazówką jest fakt, że w swoich angielskich tekstach Rancière używa czasem terminu *sensible* zamiennie z *perceptible*, czyli „percypowalne”, „postrzegalne”³¹.

Sensible oznacza to wszystko, co **można** poznać zmysłowo – zobaczyć, usłyszeć, odczuć. Aspekt **potencjalności**, wyrażony w języku francuskim przez końcówkę *-ible* (*sensible*, *visible*, *audible*), a w polskim przez *-alny* (*postrzegalny*, *widzialny*, *słyszalny*) jest kluczowy dla zrozumienia politycznego wymiaru Rancière'owskiej estetyki. Politykę, jego zdaniem, uprawia się właśnie poprzez te możliwości – przez ich kształtowanie, zawężanie, rozszerzanie, uzyskiwanie, tracenie, przydzielanie i odmawianie, czyli przez dzielenie postrzegalnego. Nie chodzi więc wyłącznie o to, jak **jest**, ale jak w ogóle **mogłoby być**. *Sensible* – pisze Mark Robson – to nie „tylko kwestia uznania lub rozpoznania, ale tego, co **jest możliwe** do uznania bądź rozpoznania (podkreślenie – J.S.)”³².

²⁸ Wykorzystuję tu fragmenty noty, którą sporządziłem jako tłumacz polskiego wydania *Le Partage du sensible*. Zob. tamże, ss. 59-64.

²⁹ Dlatego też oddanie *partage* przez „podział”, na co zdecydowali się niektórzy polscy tłumacze Rancière'a, wydaje się błędne i zawęża sens nie tylko estetycznej, ale przede wszystkim politycznej teorii Rancière'a. Ważna kwestia, odróżniająca go na przykład od Chantal Mouffe, to akcentowanie nie tylko samych podziałów, ale również tego, co wspólne (francuskie *le commun*).

³⁰ Więcej na ten temat zob. M. Robson, *Estetyczne wspólnoty Jacques'a Rancière'a*, [w:] Rancière, op. cit., ss. 147-175.

³¹ Zob. na przykład przywoływany już tekst Rancière'a, *Od polityki do estetyki?* napisany przez niego samego po angielsku.

³² M. Robson, *Estetyczne wspólnoty*, [w:] Rancière, op. cit., s. 160.

„To, co postrzegalne” (*sensible*) jako kategoria jest niemal tak stare, jak sama myśl filozoficzna. W filozofii greckiej (na przykład u Platona), a później hellenistycznej (na przykład u Plotyna) pojawia się jako *kosmos eisthetos*, czyli „świat zmysłowo postrzegalny” (dla Platona jest to świat pozorów) i przeciwstawione zostaje *kosmos noetos*, czyli „światowi pojmowalnemu rozumowo” (w systemie Platońskim: świat idei). Ta opozycja nie do końca ma sens w przypadku myśli Rancière'a. Zgodnie z tym, co sam pisze, jedną z jego ważnych inspiracji są *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* Fryderyka Schillera³³. Przedstawiony w nich program autor *Dzielenia postrzegalnego* interpretuje w duchu Hegla jako wizję przyszłego świata, w którym materialne formy i myśl stają się nierozróżnialne. Dlatego mówi, że wszelka myśl staje się postrzegalną materią (*devenir-sensible de toute pensée*), a materia – myślą (*devenir-pensée de toute matérialité*). Jest to „program estetyczny” niemieckiego romantyzmu, który ponad sto lat później powróci w postulatach dwudziestowiecznych awangard artystycznych: „spełnienie się czystej, bezwarunkowo wolnej myśli w zmysłowo postrzegalnych formach życia”³⁴. *Kosmos eisthetos* i *kosmos noetos* stają się przez to tym samym.

Rancière jest filozofem pracującym w kantowskiej i post-kantowskiej tradycji filozoficznej, nie należy jednak utożsamiać *sensible* ze sferą Kantowskiej estetyki transcendentalnej.³⁵ Rancière nie ukrywa, co prawda, swoich inspiracji i pisze, że jego estetykę można „rozumieć w kantowskim sensie [...] jako system apriorycznych form określających to, co poddaje się odczuciu”³⁶, z treściowej analizy *sensible* wynika jednak, że należałoby w nim umieścić kategorie będące częścią Kantowskiej **analityki** transcendentalnej (ilość, jakość, stosunek i modalność) i należące przez to, zdaniem Kanta, nie do sfery czystej zmysłowości – jak czas i przestrzeń – ale do sfery **rozsądku** (intelektu). I rzeczywiście – *le partage du sensible* to w takim samym stopniu „podział zmysłowości”, co „podział rozsądku”. Doskonale widać to w dzisiejszych dyskusjach społeczno-politycznych, w których odwołania do „racjonalności” i „rozsądku” są procedurami perswazyjnymi mającymi na celu usankcjonowanie neoliberalnego *status quo* i pacyfikację postulatów redystrybucji bogactwa lub społecznej kontroli nad gospodarką. Co więcej, dzielenie postrzegalnego to definiowanie nie tylko tego, co można usłyszeć, zobaczyć i odczuć – a więc tego, co tradycyjnie należało do domeny estetyki – ale również tego, co można powiedzieć i zrozumieć (tu znów Rancière wykorzystuje podwojenie słowa sens oznaczającego „zmysł” i „sens”). A nawet tego, co w ogóle **może się wydarzyć**. Dlatego *sensible* nie jest bynajmniej kategorią wyłącznie transcendentalną, czyli dotyczącą poznania. *Sensible* jest „realne”, jest faktycznym uporządkowaniem ludzkiego świata, wyznaczającym każdej jej miejsce, nadającym jej prawo do używania (i posiadania) jakiegoś języka oraz określającym, co może lub nie może ona zrobić. Nie jest więc kategorią kształtującą samo tylko (zmysłowe) doświadczenie świata, ale również jego **rzeczywistą formę**. To transcendentalno-ontologiczne podwojenie *sensible* oddające tożsamość myśli i świata jest istotą Rancière'owskiej estetyki i punktem oparcia dla skoku do królestwa polityki.

Procedurę, na której opiera się Rancière'owska dyskusja z tradycją filozoficzną, można by więc, trawestując tytuł jednego z tekstów Lacana, określić hasłem „Kanta Heglem”: ruch ku społecznemu absolutowi, którego szkic przedstawia Schillerowska teoria państwa estetycznego, to utożsamienie (czy też – jak mówi również Rancière

³³ Zob. F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przeł. J. Prokopiuk, [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972.

³⁴ Rancière, op. cit., s. 89.

³⁵ Sugeruje to pojawiające się w niektórych tłumaczeniach oddawanie *sensible* przez „zmysłowość”, co jest, moim zdaniem złym wyborem.

– równoważność) apriorycznych form myślenia i faktycznej organizacji świata społecznego. Jest to więc „myślenie świata”. Oczywiście jak zawsze w przypadku Rancière'a, w podwojonym sensie tego wyrażenia. Innymi słowy – jest to sztuka.

Drugim kluczowym dla Rancière'a pojęciem jest reżim sztuki, czy też sztuk, ponieważ autor *Dzielenia postrzegalnego* opowiada się za jednym systemem pojęciowym opisującym funkcjonowanie różnych dyscyplin artystycznych: literatury, teatru, sztuk wizualnych, kina itd. Reżim należy rozumieć jako zespół norm, zasad i wartości, które regulują funkcjonowanie produkcji artystycznej. Chodzi przy tym zarówno o funkcjonowanie wewnętrzne – na przykład reguły przedstawiania – jak i zewnętrzne, jak status społeczny artystów lub działanie instytucji sztuki. Reżim sztuk ustala więc, co należy i wolno robić w sztuce oraz co powinna i może robić sztuka.

Rancière wyróżnia trzy reżimy sztuk. Pierwszy z nich to etyczny reżim obrazów:

„Sztuka” nie jest w nim rozpoznawana jako taka, ale podporządkowana pytaniu o status obrazów. Istnieją szczególne typy bytów – obrazy – co do których stawia się podwójne pytanie: po pierwsze, o ich pochodzenie (i w konsekwencji o ich ładunek prawdy) oraz, po drugie, o ich przeznaczenie, czyli o sposoby ich używania, a także o efekty, które wywołują. W obrębie tego reżimu powstaje problem obrazów bóstwa – możliwości lub zakazu ich produkcji oraz statusu i znaczenia obrazów już wyprodukowanych.³⁷

Etyczny reżim obrazów poznać można przede wszystkim po tym, że w jego obrębie zakazuje się przedstawiania pewnych kategorii obiektów. Działa on ma przykład w islamie, gdzie nie wolno reprezentować bóstwa ani postaci ludzkich. Posługuje się nim również Platon, kiedy kategoryzuje sztuki ze względu na ich przydatność dla idealnej wspólnoty (edukacyjny walor pewnych sztuk i społeczna szkodliwość innych). Kwestia wartości artystycznej albo w etycznym reżimie obrazów w ogóle się nie pojawia, albo jest całkowicie drugoplanowa wobec pytania o praktyczną użyteczność dzieł sztuki.

Drugi reżim sztuk Rancière nazywa poetycznym lub przedstawieniowym. Píše o nim tak:

Definiuje on tożsamość sztuki – czy raczej sztuk – opierając się na parze *poiesis/mimesis*. Zasada mimetyczna nie jest w swojej istocie zasadą normatywną nakazującą sztuce sporządzać kopie zgodne z oryginałem. Jest ona przede wszystkim zasadą pragmatyczną, służącą wyodrębnieniu w domenie sztuk (sposobów działania i wytwarzania), pewnych szczególnych sztuk, które dokonują określonych rzeczy, a mianowicie imitują. (...) Nazywam ten reżim „poetycznym” w tym sensie, że definiuje sztuki – to, co epoka klasyczna nazywała „sztukami pięknymi” – ze względu na klasyfikację sposobów wytwarzania i określa w konsekwencji, na czym polega dobre wytwarzanie oraz według jakich kryteriów oceniać należy imitacje. Nazywam go „przedstawieniowym”, ponieważ to właśnie pojęcie przedstawienia – czy też *mimesis* – organizuje w nim sposoby wytwarzania, widzenia i oceniania.³⁸

W reżimie przedstawieniowym dzieła sztuki oceniane są więc przede wszystkim ze względu na ich artystyczną wartość, której głównym wyznacznikiem jest umiejętność naśladowania rzeczywistości. Zakłada on również istnienie hierarchii możliwych tematów, którym odpowiada hierarchia form wyrazu. Widać to doskonale w poetyce antycznej, zwłaszcza u Arystotelesa, który uważa, że dla pewnych tematów właściwa jest forma komedii, a dla innych – tragedii. Hierarchia ta jest, zdaniem Rancière'a, odpowiednikiem hierarchii społecznej. Odmierna wartość przypisywana różnym formom

³⁶ Tamże, s. 70.

³⁷ Tamże, s. 79.

³⁸ Tamże, s. 82.

artystycznym „znajduje (...) swój odpowiednik w globalnej hierarchii zawodów i funkcji społecznych. Prymat w przedstawianiu akcji nad opisywaniem postaci czy też narracji nad opisem, hierarchia gatunków dyktowana przez rangę ich tematów, a nawet prymat sztuki słowa (żywego słowa) – to wszystko stanowi analogię z hierarchiczną wizją wspólnoty.³⁹

Jest to moment bardzo istotny, ponieważ przełamanie tej właśnie hierarchiczności – idące w parze z artykulacją idei egalitarnych w teorii i praktyce społecznej – stanie się istotą trzeciego reżimu sztuk – estetycznego:

Reżimowi przedstawieniowemu przeciwstawia się reżim, który nazywam estetycznym. Określenie „estetyczny” oznacza, że tożsamość sztuki nie definiuje się już w oparciu o rozróżnienie między sposobami wytwarzania, ale dzięki właściwemu dziełom sztuki sposobowi, w jaki można je postrzegać (*mode d'être sensible*).⁴⁰

Gdybyśmy chcieli wskazać dzieło sztuki, którego status najlepiej egzemplifikuje istotę estetycznego reżimu sztuki oraz zerwanie, jakie stanowi on w stosunku do reżimu przedstawieniowego, byłaby nim *Fontanna* Marcela Duchampa. W pracy tej nie ma nic z arcyzmu wykonania ani z *mimesis* typowych dla reżimu przedstawieniowego. Swoim tytułem kpi nawet z nich w żywe oczy. Uznając pisuar za dzieło sztuki, musimy zgodzić się, że jest nim on tylko ze względu na „sposób, w jaki można go postrzegać”. Praca Duchampa w jawny, a nawet ostentacyjny sposób burzy również wszelkie hierarchie: przedmiot najniższy, z którym nie jesteśmy w stanie skojarzyć jakiegokolwiek piękna, wartości lub wzniosłości, awansuje do roli dzieła sztuki. Od tego momentu wszystko może stać się dziełem sztuki. Dosłownie wszystko, bo nie sposób wyobrazić sobie przedmiotu, zjawiska, procesu, wydarzenia czy stanu, który po Duchampie nie mógłby stać się dziełem sztuki. Język sztuki okazuje się nieskończenie rozciągliwy – jego wyrażeniem stać się może dowolny element rzeczywistości.

Dochodzimy tu do sedna problemu, czyli do Rancière'owskiej konceptualizacji społecznego i politycznego znaczenia sztuki. Zdaniem autora *Dzielenia postrzegalnego* tkwi ono nie tyle w konkretnych postawach artystów czy tematyce ich prac, ale w samym estetycznym reżimie jako takim, z fundamentalnym dla niego niwelowaniem hierarchii i rekonfiguracją podziałów. Jak hierarchiczność reżimu przedstawieniowego odpowiadała hierarchicznej wizji wspólnoty, tak reżim estetyczny wciela w życie jej egalitarność i demokratyzm. Nie jest przypadkiem, że pojawia się on wraz z nastaniem nowoczesności, której nieodłączny element stanowi emancypacja.

Zaangażowanie, o którym można tu mówić, ma charakter w dużej mierze **mimowolny**. Sztuka nie dlatego wpływa na rzeczywistość, że artyści decydują się zająć ważkimi dla społeczeństwa kwestiami, a czasem nawet wbrew ich osobistym poglądom. Dla Rancière'a najbardziej „zaangażowanym” artystą XIX wieku był Flaubert. Jego *Pani Bovary*, gwałcąc reguły reżimu przedstawieniowego, opisuje sentymentalne perypetie żony prowincjonalnego lekarza w sposób godny homeryckich bohaterów. Z tego powodu Flaubert – chociaż otwarcie manifestował swój arystokratyczny światopogląd – przez współczesnych sobie konserwatystów został okrzyknięty demokratą (co miało być obelgą). Rancière twierdzi, że jego głęboki demokratyzm i egalitaryzm przejawiał się w samej odmowie zapisania w literaturze jakiegokolwiek komunikatu. Stanowi to „świadectwo demokratycznej równości. Jest [Flaubert] demokratą – mówili jego adwersarze – ponieważ zajmuje pozycję, z której raczej maluje, niż instruuje. Równość w obojętności

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 83. Ze względu na wyrywkowość cytatu usunięto wyróżnienia.

okazuje się konsekwencją stanowiska poetyckiego: równości wszystkich tematów i negacji wszelkich koniecznych relacji pomiędzy określoną formą a jej zawartością.”⁴¹

Sztuka, działając zgodnie z reżimem estetycznym i niwelując w ten sposób istniejące we wspólnocie hierarchie, prowadzi do **rekonfiguracji sposobu dzielenia postrzegalnego**. Zbiegają się tu dwa kluczowe pojęcia Rancière'owskiej filozofii – reżimu sztuk i dzielenia postrzegalnego – i dlatego też o Rancière'owskiej wizji wspólnoty mówi się, że jest ona estetyczna, to znaczy że opiera się na wskazaniu estetycznego – w sensie zmysłowej postrzegalności i doświadczalności – charakteru podstawowych regulacji świata, w którym żyjemy. W innym miejscu tę wspólnotę, w której uczestniczymy poprzez współdzielenie pewnych estetycznych – w jak najszerszym, kantowskim sensie tego słowa – form Rancière nazywa „wspólnotą dzielenia” (*la communauté du partage*).⁴² Wskazuje też, że u zarania nowoczesności leży program wyłożony w Schillerowskich *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*: stworzenie lepszego świata jest możliwe tylko dzięki stworzeniu nowego człowieka poprzez jego estetyczną edukację. Najlepszym do tego medium jest oczywiście sztuka.

Ile może sztuka?

Na koniec chciałbym przeprowadzić krytyczną analizę projektu stosowanych sztuk społecznych Artura Żmijewskiego, zestawiając go z postulatami Rancière'a. Chociaż podzielam wyartykułowane przez Żmijewskiego przekonanie, że artyści są takimi samymi członkami wspólnoty społecznej jak wszyscy inni ludzie i dlatego powinni przyczyniać się do rozwiązywania jej problemów, uważam, że przedstawione przez niego tezy wydają się przynajmniej wątpliwe. W zasadniczy sposób rozchodzą się również z pozycją zajmowaną przez Jacquesa Rancière'a. Samo w sobie nie jest to oczywiście „grzechem”, uniemożliwia jednak zestawienie ich propozycji w spójną i sensowną całość, jak chciałiby niektórzy. Zanim dojdę jednak do tych kwestii, kilka słów komentarza do głównych postulatów Żmijewskiego zrelacjonowanych w pierwszej części tekstu.

Jak pisałem wcześniej, Żmijewski uważa, że figura wirusa źle opisuje ewentualne oddziaływanie sztuki na rzeczywistość i zamiast niej proponuje pojęcie algorytmu. Definiuje go w klasyczny sposób, przytaczając hasło z Wikipedii: „Algorytm w matematyce oraz informatyce to skończony, uporządkowany zbiór jasno zdefiniowanych czynności, koniecznych do wykonania pewnego zadania, w ograniczonej liczbie kroków. [...] Algorytm ma przeprowadzić system z pewnego stanu początkowego do pożądanego stanu końcowego.”⁴³ Bez wątpienia, być przyrównanym do algorytmu to coś bardziej prestiżowego niż być nazwanym wirusem, dlatego nie dziwi, że Żmijewski opowiada się za metaforą algorytmu. Trudno jednak byłoby tu mówić o czymś więcej niż metaforze, a na pewno nie o konkretnym i dosłownym projekcie, ponieważ algorytmizacja sztuki jest niewykonalna. Zwróćmy uwagę na epitety i wyrażenia, jakie pojawiają się w definicji algorytmu: „uporządkowany”, „jasno zdefiniowany”, „skończony”, „ograniczona liczba kroków”. Żadne z nich nie opisuje trafnie istoty przedsięwzięcia, jakim jest sztuka. Dzieło sztuki jako obiekt estetyczny pozostaje w nieusuwalny sposób „pofałdowane”, aby odwołać się do stworzonego przez Derridę pojęcia „fałdki” (*le plis*). Zagięcia, załamania i zaburzenia sensów są jego nieusuwalną częścią. Jednoznaczna i niepowątpiewalna eksplikacja jedyne go słusznego sensu dzieła sztuki – niezbędna do jego algorytmizacji

⁴¹ Tamże, s. 71-72.

⁴² J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, tłum. Iwona Bojadziejewa i Jan Sowa, Kraków 2008, s. 89.

⁴³ Żmijewski, op. cit., s. 20.

– to tyle, co rozprasowanie plisowanej spódnicy: nieodwołalne jego zniszczenie.

Drugim zasadniczym problem jest tu sam język sztuki. W przeciwieństwie do języka ideologii, propagandy i agitacji, nie jest i nie może on być przeźroczysty. Obiekt estetyczny oprócz tego, że odsyła do wielorakich sensów, zawsze też koncentruje uwagę na sobie samym. W niektórych przypadkach całkowicie na sobie samym. Słabo widać to na przykładzie literatury, chociaż twórczość wielu dwudziestowiecznych pisarzy, na przykład Jamesa Joyce'a, dążyła między innymi do uwidocznienia nieprzejrzystości obiektu estetycznego. Nieco łatwiej zauważyć jest ją w sztukach wizualnych, gdzie to, jak się „mówi” jest przynajmniej tak samo ważne, jak to, co ma się do powiedzenia. Najlepszy przykład to jednak muzyka, gdzie forma w niekwestionowany sposób góruje nad jakąkolwiek treścią; ta druga jest już raczej produktem dowolnej interpretacji. Przejście od *signifiants* do *signifiés* nie tylko staje się całkowicie arbitralne, ale można w ogóle bez niego się obejść. Pozostają wyłącznie gołe *signifiants*. W muzyce widać też ograniczenia paradygmatu stosowanych sztuk społecznych. Niektórzy twórcy współczesnej elektroniki, jak na przykład austriacki kompozytor Helmut Schäfer mówią otwarcie, że w uprawianym przez nich gatunku *noise* jest spory naddatek ideologiczny i że natarczywość oraz agresja tej muzyki są reakcją na natarczywość i agresję świata, w jakim żyjemy. Ten przekaz jest jednak niezwykle trudny do odczytania z samej muzyki i odbierają go najczęściej ci, którzy już o nim wiedzą.

Kolejny postulat Żmijewskiego, a mianowicie wejście sztuki w dialog z nauką również budzi spore wątpliwości. Pod tym względem spektakularną porażkę ma na swoim koncie nawet sam Żmijewski. W marcu 2006 roku w warszawskiej Szkole Wyższej Psychologii Społecznej pokazano dokumentację *Powtórzenia* i zaproszono do dyskusji na jego temat wybitnych polskich psychologów, jak na przykład prof. Janusza Reykowskiego. W spotkaniu tym Żmijewski wypadł tak słabo, że nie zgodził się na publikację jej zapisu i odmówił jego autoryzacji.⁴⁴ Wiedza, którą wygenerował jego projekt nie była w stanie nawet wejść w dialog z dyskursem naukowej psychologii, nie mówiąc już o wzbogaceniu go. Psychologowie uznali, że nie ma tam w ogóle żadnej wiedzy, ale co najwyżej mniemania i opinie sformułowane na podstawie arbitralnie i przypadkowo zaaranżowanej sytuacji, którą artysta w mało spójny i niekonsekwentny sposób manipulował. Wypowiedzi na temat „natury ludzkiej” i „zła tkwiącego w człowieku” uznali za naiwne, bo są to koncepcje przez psychologię odrzucone, między innymi na skutek badań takich jak eksperyment więzienny Zimbardo, który pokazał, że zło jest strukturalnym produktem sytuacji i że całkiem normalni ludzie, wsadzeni w patogenne role, stają się sadystycznymi oprawcami.

Równie wątpliwy wydaje się kluczowy postulat projektu stosowanych sztuk społecznych, a mianowicie instrumentalizacja autonomii. Żmijewski milcząco przyjmuje tu założenie, że w sytuacji, gdy wymagałaby tego sprawa, sztuka powinna wyrzec się swojej autonomii (nazywa to „wyborem uzależnienia”). Mało jest jednak prawdopodobne, aby pomysł pracy w służbie politycznego przywódcy czy społecznego aktywisty spotkał się z dużym poparciem wśród artystów. Samo w sobie wydaje się to w ogóle kuriozalne i wygląda na parodię programu dwudziestowiecznych awangard. (*Nota bene*, parodię, którą widzieliśmy wcieloną w życie: Leni Riefensthal, socrealizm, a w bliższej nam rzeczywistości kulturowej i społecznej – reklama). W projekcie awangardowym chodziło też o przekroczenie sztuki w sensie heglowskiego *Aufhebung*, a nie o zaciągnięcie się artystów w szeregi politycznych organizacji.

Sposób potraktowania autonomii pokazuje też na podstawową różnicę między pro-

⁴⁴ Informacja uzyskana ustnie od jednego z organizatorów dyskusji.

jektem Żmijewskiego i Rancière'a. Myślenie polskiego artysty powieła znaną od czasów romantyzmu opozycję między „sztuką dla sztuki” a „sztuką użyteczną” („zaangażowaną”, „stosowaną”, „społeczną” – te różne epitety sprowadzają się do tego samego). U Żmijewskiego przybiera ona postać przeciwstawienia „autonomii” i „skuteczności”. Pomysł na „instrumentalizację autonomii” nic tu nie wnosi, bo „wybór uzależnienia” jest tylko innym określeniem na „utrata autonomii”. Oryginalność propozycji Rancière'a polega na wyjściu poza błędne koło dwóch przeciwstawnych modeli. Jest to operacja o logice isticie heglowskiej, ponieważ negując oba człony, jednocześnie je zachowuje. Jak starałem się pokazać, połączenie pojęć „dzielenia postrzegalnego” oraz „estetycznego reżimu sztuki” jest wyjściem poza dylemat „skuteczność vs. autonomia”. Pokazuje raczej, jak pisze Magda Raczyńska we wspomnianym już wstępie do *Dzielenia postrzegalnego*, że oddziaływanie sztuki na uniwersum społeczno-polityczne może polegać na **skuteczności poprzez autonomię** (bezwarunkową, a nie skazaną, jak chce Żmijewski, na „wybór uzależnienia”). Problem polega oczywiście na tym, że pozostaje to oddziaływanie nieliniowe, trudne do przewidzenia, niemożliwe do kontrolowania i często przypadkowe. Ale czy to nie jest już i tak dużo?

Judyta Steffek

Przekraczanie granic konwencji w sztuce: namban

Początki przenikania kultury Japonii do świadomości i estetyki Zachodu sięgają już połowy XVI (a nie, jak się powszechnie przyjmuje, XIX) wieku. Ze zderzenia estetyki Wschodu i Zachodu, w wyniku przekroczenia granic właściwych obu kulturom, zrodziła się sztuka *namban*. Wykonywali ją Japończycy nawróceni na chrześcijaństwo. Wykształceni w kolegiach i seminariach jezuickich tworzyli, posługując się ikonografią i technikami zarówno japońskimi i europejskimi. Tradycyjna, wyrafinowana myśl Wschodu zderzyła się z barokowym rozpasaniem. Transkulturowy charakter zjawiska, jakim jest *namban*, stworzył podwaliny dla rodzącego się znacznie później na gruncie estetycznym dialogu kultur.

Pierwszy kontakt Europejczyków z Japonią miał miejsce w okresie Momoyama (ok. 1568-1603) i trwał zaledwie trzydzieści lat. W tym czasie japońska sztuka wyzbyła się całkowicie chińskich wpływów i zaczęła się bez przeszkód swobodnie rozwijać. Na wyspy wraz ze statkami Hiszpanów i Portugalczyków dotarły nowiny z Europy. Portugalskie statki kursowały wówczas między portugalskimi faktoriami w Goa, Makao, Manilą a Nagasaki. Co roku kursował wielki galeon z Manili do Acapulco, a Japonia wysyłała oficjalne poselstwa do Portugalii. Do brzegów archipelagu przybijały okręty niosące jego mieszkańcom broń palną, (której wcześniej nie znali), handel, nową wiarę i sztukę. Pierwszy raz Japonia przyjmowała cywilizację, która nie została stworzona bądź przetransformowana przez Chiny. Wizja świata nagle zmieniła się i rozciągnęła w przestrzeni. Nowo przybyłych określano *Namban-jin*, czyli „barbarzyńcy z południa”. Co ciekawe, termin ten pierwotnie funkcjonował w Chinach w odniesieniu do Japończyków. Pomimo pejoratywnego wydźwięku Japończycy jednak nie postrzegali Europejczyków wyłącznie przez pryzmat barbarzyństwa, ale raczej bez zastrzeżeń podziwiali przywiezione przez nich nowości – fantastyczne statki, broń, techniki sztuki (w renesansie wprowadzono właśnie nową technikę farb olejnych).

W okresie Momoyama kwitła głównie architektura, lecz środek ciężkości został wówczas przeniesiony na aranżację wnętrza. Ściany i parawany ozdabiano malowidłami, nie skąpiono złota, chociaż wycucie smaku kazało zawsze unikać nadmiaru. W tym czasie narodził się w malarstwie styl *sumi-e*, czyli malarstwo chińskim tuszem. Jego twórca,

Kano Eitoku, wprowadził malarstwo do wnętrza jako ich stały element, malując na wielkich płaszczyznach ścian i parawanów. Jego malarstwo charakteryzowały zdecydowane wyraziste pociągnięcia; podobno używał pędzla wykonanego ze słomy. Innym wybitnym artystą tego okresu był rywalizujący z Kano, Hasegawa Tohaku, tworzący w nowym, wielobarwnym stylu Momoyama. Jego malowidła są dużo bardziej swobodne i lekkie. Jednak obaj wyrażali przez swoją sztukę radość, oddając hołd pięknej formie na wielkich przestrzeniach. W podobnym duchu narodziło się malarstwo *yamato-e*, którego wielkim przedstawicielem był Ogata Kōrin. Najbardziej znane są złote parawany jego autorstwa zdobione irysami. Również wspaniałe wyobrażenia kwitnących śliw, kopiowane później przez całe pokolenia artystów. Pod wpływem szkoły KANO nastąpił rozkwit sztuk – malarstwo, sztuka, medycyna, moda, ceramika.

Kiedy w połowie XVI wieku Europa pierwszy raz zapukała do drzwi Japonii, była ona rozdzierana przez wojny feudalne, które odcisnęły piętno na większości shogunów Ashikaga, a rozproszenie władzy w tamtym okresie znacznie ułatwiło penetrację. Przywieziona przez Europejczyków broń palna miała także prędko zmienić układ sił politycznych w kraju. Tymczasem przybyły jako wysłannik króla Portugalii Franciszek Ksawery nie przywoził broni, ale europejską kulturę i chrześcijańską wiarę. Dwa lata głosił „dobrą nowinę” i podróżował po wyspach. Dostał nawet pozwolenie na wzniesienie świątyni w Kyoto. Został dobrze przyjęty, gdyż Japonia była wówczas zrujnowana, a biedota garnęła się nie tyle do nowej religii, co do lekarstw i żywności, które przywieźli misjonarze. Skala zainteresowania była tak duża, że w 1582 roku było już około 150 tysięcy schryścianizowanych Japończyków i wysłano nawet poselstwo do Watykanu. O ile idee były słabo rozumiane, to nieznanne do tej pory przedmioty przyjęte zostały z entuzjazmem, z jakim Japończycy zwykli absorbować wszystko, co nowe. W 1549 roku Franciszek Ksawery zapoczątkował krzewienie chrześcijaństwa, zakładając pierwsze misje, a przy nich kolegia i seminaria. Kształceni w nich Japończycy tworzyli, posługując się ikonografią i technikami zarówno japońskimi: parawany i wyroby z laki, jak i europejskimi: malarstwo olejne, freski. *Namban* to z jednej strony sztuka świecka, a z drugiej inspirowana chrześcijańskimi wpływami sztuka sakralna. W obrębie sztuki świeckiej uprawiano głównie rzemiosło artystyczne, przede wszystkim parawany, przedmioty z laki *urushi* oraz pulpity, inkrustowane macicą perłową skrzyneczki i tym podobne. Drugą grupę stanowiła sztuka sakralna, *kirishitan*, a więc przedmioty związane z kultem chrześcijańskim, jak obrazy, ołtarzowe nastawy (retabla), podstawy pod mszał, puszki na hostie i krucyfiksy. Jezuici przywieźli do Japonii również druk i rozpowszechniali dzieła greckie i łacińskie (niekiedy po japońsku), a także grafiki. Narzucili w ikonografii modele, ściśle określone przez Sobór Trydencki, jak tryumf wiary katolickiej czy przedstawienia świętych. Kopiowane przez Japończyków miały dotrzeć później za ich pośrednictwem aż do Meksyku.

W 1585 roku włoski jezuita Giovanni Niccolò założył w Japonii Akademię Sztuk (mylnie nazywaną św. Łukasza), w której nauczano technik europejskiego olejnego malarstwa i malowania fresków. Jego najbardziej znani uczniowie to Leonardo Kimura oraz Jacobo Niwa wywodzący się z rodziny artystów, której nawrócona na chrześcijaństwo część uprawiała później *Namban*. Przybieranie europejskich imion przez schryścianizowanych Japończyków stało się wówczas powszechnym obyczajem. Buddyjskie świątynie zaczęto przekształcać w katolickie kościoły, posągi Buddy przemianowywać na wizerunki Chrystusa i apostołów. Tak zrodziła się obawa, że nowo nawróceni feudalowie wystąpią przeciw siogunatowi. Decyzję o zamknięciu Japonii poprzedziły zakazy propagowania chrześcijaństwa, wypędzenie misjonarzy, nakaz zniszczenia dalekomorskich

okrętów oraz obcojęzycznych książek. W roku 1597 miała miejsce egzekucja 26 męczenników z Nagasaki wielokrotnie później powtarzana w ikonografii. Niespełna dwa-dziesiąt lat później całą grupę Giovanniego Niccoló deportowano do Makao. Można przypuszczać, że gdyby tak się nie stało, silnie wówczas europeizowana sztuka japońska uległaby transformacji. Ostatecznie decydujący okazał się „bunt chłopski”, zwany również „powstaniem chrześcijańskim”, w którym chłopci wzmocnieni przez roninów oraz holenderski okręt z ciężkimi działami zaatakowali zamek na północno-zachodnim Kyushu. Po jego stłumieniu w 1635 roku Japonia na dwieście lat zamyka się przed światem. Chrześcijaństwo zostaje całkowicie zakazane, a ślady działalności jezuitów niemal całkowicie zatarte. Część obiektów Namban ocalała w świątyniach buddyjskich, w których miłujący sztukę mnisi opiekowali się nimi, zręcznie ukrywając europejskich świętych pod imionami buddyjskich bóstw. Niezmiernie trudno więc dziś ocenić sztukę tak okaleczoną. Pierwsze zetknięcie dwóch kultur w istocie dokonało się jedynie w połowie, a jego efekty oceniać można na podstawie bardzo skąpych śladów. Pomimo że sam Wiek Chrześcijaństwa jest krótkim epizodem w historii sztuki i w gruncie rzeczy dotyczył niewielkiej grupy ludzi, to niewątpliwie można dostrzec znaczący zasięg fali okcydentalizmu, jeśli chodzi o konsekwencje, jakie przyniósł.

Po wygnaniu jezuitów z Japonii w okresie prześladowań chrześcijaństwa wielu nawróconych Japończyków zbiegło do Portugalii, Meksyku i Kolumbii, gdzie nadal tworzyli dzieła malarskie i zajmowali się rzemiosłem artystycznym. W Meksyku działali bracia Juan i Miguel González, tworząc obrazy olejne o tematyce związanej z podbojem Meksyku. Ciekawą pozostałością kontaktów z Japonią są w Meksyku narodowy strój meksykański zwany *china poblana*, czyli „Chinka z Puebla” (od dziewczyny przywiezionej na statku) oraz walki kogutów. W Meksyku w roku 1670 zaczęto malować w duchu Namban europejskie obrazy tworzone ręką i okiem Japończyków. Panuje na nich aura zabawowości i festynu. Kolejni Japończycy przybywający do Nowej Hiszpanii przez Manilę (Filipiny) to uczniowie ze szkoły Kano oraz uczniowie z Akademii Niccoló. Wywarli oni duży wpływ na styl wyrobów z laki i obrazów wykonywanych z użyciem muszli i macicy perłowej. Przybywali do portu Acapulco, niektórzy zostawali w Meksyku, inni docierali aż do Kolumbii, gdzie pozostawili swoje ślady. Na przykład bogato zdobione gabinety *vargueno* mają ten sam rozmiar, co sekretery Namban.

Wykluczając dzieła sakralne, najbardziej charakterystycznymi obiektami sztuki Namban były *byō-bu*, parawany ilustrujące najczęściej przybycie cudzoziemskich statków, a zwłaszcza sam moment ich przybijania do brzegu. Japończycy przejęli technikę wytwarzania parawanów od Chińczyków, którzy zastępowali nimi malarstwo ścienne, dzieląc przy okazji wnętrza na mniejsze przestrzenie. Chociaż w sposobie ich malowania dostrzec można pewne wpływy z Zachodu użyte materiały i techniki są całkowicie japońskie. Autorzy parawanów są niemal całkowicie nieznani, jednak charakterystyczny styl wskazuje na to, że większość z nich powstała w warsztacie rodziny Kano, w II połowie okresu Momoyama. Przyjmuje się, że ich twórcami byli członkowie rodziny Kano: Kano Anisen, Kano Sanraky i Kano Mitsunobu. Najprawdopodobniej pierwsze parawany w stylu Namban powstały w latach 90' XVI wieku. Będący wówczas u władzy wielki wódz Toyotomi Hideyoshi, mecenas sztuki słynący z zamiłowania do rozmachu i przepychu, zlecił Kano prace malarskie na zamku Nagoya. Kiedy po wykonaniu zadania artyści wracali do Kyoto w 1593 roku, po drodze odwiedzili Nagasaki, gdzie zaobserwowali i narysowali życie miasta i portu oraz społeczności chrześcijańskiej. Pierwsze parawany Namban stworzyli razem z Tadeo Takamizawa na zamówienie bogatych kupców z okolic Kyoto. Powstały one w oparciu o szkice z Nagasaki i stanowią malarskie

świadczenie kontaktów między Portugalczkami i Japończykami. Technikę wytwarzania parawanów przejęli od Japończyków Portugalczycy, a od nich – Hiszpanie. Portugalskie i hiszpańskie słowo oznaczające parawan to – do dziś – *biombo*; pochodzi ono od japońskiego *byō* – ochrona i *bu* – wiatr. Liczna kolekcja parawanów Namban znajduje się w Muzeum Sztuki Starożytnej w Lizbonie. Przedstawiają zazwyczaj przybycie Portugalczyków na Wyspy. Przeważnie po prawej stronie widać powitanie portugalskiego kapitana z całym orszakiem i żeglarzami ubranymi w pumpy i w otoczeniu psów (jedno i drugie robiło na Japończykach ogromne wrażenie), a po lewej sam statek uchwycony z prawdziwą orgią detali wzbudzających zachwyt. Wszystko to, co przybywało na *kuro-fume* „czarnych okrętach”, szyk, w jakim były ułożone, ich maszty, siedzący na bocianim gnieździe Murzyn, portugalskie psy molosy, ubrania cudzoziemców, a także ich okulary słoneczne – wprawiało w zdumienie i zachwyt, a zważywszy na naturę Japończyków, także chęć skopiowania.

Około 1670 roku Namban zaczął się rozwijać w Meksyku. Tworzyli go uciekający tam przed prześladowaniami Japończycy. Najbardziej znanymi twórcami był Kano Domi oraz współpracujący z nim bracia Juan i Miguel González, którzy wprowadzili światłocień i perspektywę. Jako jedni z pierwszych osiedlili się w stolicy. Wykształceni w Japonii w okresie Momoyama stworzyli zupełnie nową technikę, pozostając jednak pod wpływem rodzimej estetyki. Wprowadzili do Meksyku japońską formę parawanów, lecz wykonywali je z drewna i malowali na nich głównie sceny z historii kolonialnej i podboju Meksyku; bardzo często występującym motywem jest przybycie Corteza. Malowali olejami na płótnie albo na desce, jak również bardzo charakterystyczne *enconchados* (*concha* – muszla), obrazy z zastosowaniem pochodzącej z Bliskiego Wschodu techniki inkrustacji masą perłową. Podobnie jak parawany, *enconchados* były bardzo drogie i pożądane, zwłaszcza przez kreolską arystokrację. Jednym z dowodów na to, że bracia González byli z pochodzenia Japończykami jest występująca na ich dziełach typowo japońska roślinność. Historyczne sceny autorstwa Gonzálezów mają często brzeg z czarnej laki z motywami zwierzęcymi lub kwiatowymi jak japońskie chryzantemy w odróżnieniu od stosowanych przez innych twórców zdobień śródziemnomorskich jak winogrona. Wiadomo również, że przed nałożeniem laki wykonywali szkice tuszem nakładanym przy użyciu pędzla, co widoczne jest dzisiaj w miejscach ubytków na obramowaniach.

W duchu Namban, w Meksyku i w Europie wykonywano też tradycyjne japońskie *emaki*. Wywodzącą się z okresu Heian technikę poziomych zwojów ilustrujących kolejne sceny znanych opowieści zaadaptowano do przedstawiania scen chrześcijańskich. Niespełna trzydziestocentymetrowe osiągały długość nawet do kilku metrów. Chętnie używano tej techniki, gdyż forma zwoju ułatwiała transport. Początkowo tworzone je w Kyoto i w Osace, z zastosowaniem technik europejskich (kolor, pigmenty). W XVIII wieku dotarły do Meksyku, wzbogacone o zintegrowaną ze zwojem skrzynię, która służyła do przechowywania, a po rozłożeniu obciążała dół zwoju. Mimo że ich styl przekształcił się z czasem, uległ hispanizacji i zatracił cechy typowo japońskie, zachowano japońską nazwę *ema*.

Dużą grupę z zachowanych zabytków Namban stanowią *urushi*, przedmioty z laki. Od typowo japońskich bardzo znacznie różnią się w sposobie zdobienia. Nie ma w nich nic z tradycyjnej, szlachetnej prostoty, ale słowem, które najtrafniej oddaje ich wykończenie, jest barokowe horror vacui. Ponadto stosowano chętnie inkrustację z macicy perłowej, co stanowiło niezwykłą rzadkość w Japonii. *Raden* (jap.: laka), technika nakładania macicy perłowej, wprowadzona została na życzenie zarabizowanych Hiszpanów. Charakterystyczne dla niej motywy kwiatów, ptaków, symetryczne arabeski i geometryczne wzory były zupełnie obce tradycyjnej lacy japońskiej. Wszystkie wyroby *urushi* można

podzielić na dwie kategorie: zamawiane przez Japończyków laki obfitujące w „egzotyczne” motywy portugalskie i tworzone dla Europejczyków obiekty sakralne jak ołtarzyki, pojemniki na hostię, podstawy pod mszał, oraz świeczki – skrzyneczki czy sekretarzyki. Technikę *urushi* stosowano zaledwie przez pół wieku, z czego najwspanialsze dzieła powstały w latach od 70-90' XVI wieku. W roku 1575 jezuici zbudowali w Kyoto świątynię *Nambanji*, czyli świątynię barbarzyńców z południa, której wystrój znacznie spopularyzował tworzenie produktów z laki. Centrum artystycznym było wówczas Kyoto, którego wielkie warsztaty były w stanie sprostać licznym zapotrzebowaniom. Laki *urushi* z okresu Momoyama nazywały się Kodaji-i od malutkiej świątyni poświęconej Hydeyoshi w Kodaji-ji w Kyoto.

Technika *urushi* była bardzo trudna, wykonywanie przedmiotów trwało miesiące, a nawet lata. Rysunek, nim jeszcze laka stwardniała, spryskiwano proszkiem z płatków różnych metali (*nashijin*). W lakach *urushi* znalazło odzwierciedlenie charakterystyczne dla okresu Momoyama zamiłowanie do przepychu. Najtrudniejszą i tym samym najbardziej cenioną odmianą jest *makie*, w której rysunek rozprowadza się pyłkiem na świeżej lacie. Wcześniej całą powierzchnię pokrywa się licznymi warstwami laki, które nadają wyjątkową głębię i połysk, a na gotowy rysunek kładzie się jeszcze ostatnią, przezroczystą warstwę laki. Ważnym tematem w okresie Momoyama były konie, które w japońskiej religii uważano za interlokutorów między bóstwami a ludźmi, dlatego były częstym motywem w zdobieniu relikwiarzy japońskich.

Wszystkie obiekty *urushi* Namban zrobione dla Europejczyków wyróżnia przede wszystkim horror vacui zastosowany na powierzchni (absolutnie wbrew tradycyjnej estetyce japońskiej), zastosowanie inkrustacji z macicy perłowej (niestosowanej przez Japończyków), która jeszcze bardziej wzmacniała dekoracyjność, a także dużo szybsze ich wykonywanie, bez dbałości o perfekcję detalu, ale bardzo bogate i złote.

Namban jest niewątpliwie odzwierciedleniem wspaniałości nowej klasy rządzącej i zdziwienia, z którym Japończycy przyjęli Portugalczyków. Wykonywany był głównie na zamówienie Japończyków albo Portugalczyków w celu opisywania ważnych wydarzeń związanych z Europejczykami. Początkowo powstałe w Japonii i adaptowane do potrzeb Europejczyków obiekty eksportowane były do Europy. W następnej fazie wykształceni w Japonii twórcy rozpropagowali swój styl w Europie i Nowej Hiszpanii. Namban jest najbardziej namacalnym efektem i osobliwym wzorem synkretyzmu między kulturą Wschodu i Zachodu. Przenikają się w nim artystyczne wpływy europejskie z wywodzącymi się z Japonii. W malarstwie styl Namban miał bardzo wyraźną tendencję do kaligrafii, był bardziej rysunkowy niż malarski, a modelunek był dwuwymiarowy, spłaszczony. Aby oddać głębię, stosowano wyrafinowaną technikę perspektywy izometrycznej, równocześnie wprowadzając nieznaną w Japonii światłocień.

Obiekty *namban* są dzisiaj niezwykle cenione nie tylko ze względu na wartość artystyczną. Po wypędzeniu jezuitów w okresie prześladowań chrześcijan większość z nich była masowo niszczone. Nieliczne, które dochowały się do naszych czasów stanowią wyjątkową atrakcję dla muzeów i kolekcjonerów. Najbardziej unikalne są zwłaszcza przedmioty i obrazy tworzone w Meksyku.

¹⁸ Ibid., s. 56.

¹⁹ Joan Busfield, op. cit., s. 104.

Bibliografia:

Kato Shuichi, Japon- la vie des formes, Paris 1992.

Katalog z wystawy „Namban. Européisme japonais – XVIe-XVIIe siècles”, Musée Cernuschi 1980.

Rivero Lake Rodrigo, El arte Namban en el México virreinal, Turner 2005.

Yoshitomo Okamoto, The Namban art. Of Japan, New York-Tokio 1972.

¹⁸ Ibid., s. 56.

¹⁹ Joan Busfield, op. cit., s. 104.

Joanna Spalińska-Mazur

Ślepe pole sztuki.
Granice sztuki – granice dyskursu

*Cała sztuka polega wszak
na umiejętności zniknięcia
przed własną śmiercią,
znikania zamiast umierania.*
Jean Baudrillard¹

Niezwyczajnie nośna metafora, jaką zastosował Paul Virilio kreśląc sytuację sztuki współczesnej bazuje na określeniu *The Dark Spot*, czyli tzw. ślepego pola w lusterku wstecznym samochodu, w którym to polu znikają pojazdy znajdujące się zbyt blisko. Ewa Mikinia, tłumaczka wywiadu Catherine David z Paułem Virilio², w komentarzu do tekstu podkreśla podwójny a może nawet potrójny kontekst tej metafory. Z jednej bowiem strony mamy dzisiaj do czynienia ze zjawiskiem znikania sztuki, z drugiej – istnieje brak „dystansu krytycznego”, charakterystyczny dla obrazów medialnych, a wszystko to nawiązuje do Benthamowskiego panoptikonu i opisu wieży strażniczej. Dla zaznaczonego wskazaną metaforą obszaru ślepego pola najważniejszy jest sam moment znikania. Granice widzenia kreślą, bowiem granice kontroli i podejmowanego dyskursu o granicach sztuki.

Przywołana przez Virilio metafora, z racji powszechności doświadczenia łatwo pozwala uruchomić ją czytelnikowi i „namierzyć” obszar ślepego pola, ale zazwyczaj nie potrafimy zauważyć samego momentu zniknięcia obiektu. Jeśli zawierzyć Virilio jako doświadczonemu „kierowcy”³, to samo „odkrycie” faktu znikania może okazać się fundamentalne. Według tego badacza sztuka bawi się możliwością zniknięcia. Dochodząc do granicy czasu, dochodzimy do granicy sztuki. Aby sztuka nie zniknęła – żyjąc dzisiaj pod okupacją mediów i technologii, które ułatwiają znikanie – musimy stawić opór. Albo będziemy z mediami i technologią kolaborowali, albo staniemy się członkami *resistance*, docierającymi do ślepego pola sztuki, która dryfuje już dzisiaj w świecie reklamy i mediów. W dyskusji na temat sztuki współczesnej Virilio mówi:

¹ J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2009, s. 27.

² P. Virilio i C. David, *Ślepe pole sztuki*, przeł. E. Mikinia, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 3-4, s. 115.

³ Paul Virilio był autorem różnych – czasem diametralnie odmiennych – projektów artystycznych, między innymi pod patronatem Fondation Cartier pour l'art contemporain – projektu Native Land, Stop Eject – 21 Nov 2008 to 15 Mar 2009 wraz z Raymondem Depardonem. Zob. http://www.re-title.com/exhibitions/archive_FondationCartierpourlartcontemporain4659.asp [dostęp w dniu 3.03.2010]

Zastanawiam się więc, czy sztuka nie dokonała regresu od ekspozycji w galerii do inskrypcji sztuki ziemi, by w końcu zniknąć, nie zapisana już nigdzie poza natychmiastową wymianą doznań, jaką oferuje rzeczywistość wirtualna. Mamy obecnie do czynienia z estetyką syderalną, estetyką znikania, nieobecności [*disparition*], nie ukazywania, jawienia [*apparition*]. (...) Zamiast Wiktorii czeka nas rzeczywistość wirtualna, śmiertelne porażenie prądem, sztuka natychmiastowa, która nie zostawia śladu⁴

Pytanie zasadnicze, jakie uparcie powraca i koresponduje z pytaniem Virilio, to pytanie o moment zniknięcia sztuki i równocześnie możliwość bycia obecną. To pytanie o status ślepego pola, które nie oznacza realnej przestrzeni lecz martwy czas⁵, punkt zerowy, moment przemieszczenia.

Dla Donalda Kuspita sztuka zniknęła wraz z zaakceptowaniem postawy Andy Warhola. Dzisiaj postartyści, w większości, żerują na trupie. Dla Kuspita sztuka przestała mieć rację bytu w chwili, gdy została utożsamiona z biznesem. Tak oto badacz pisze o tym fenomenie:

Sukces przemiany sztuki w pieniądze stał się oczywisty w 1975, gdy Andy Warhol nonszalancko, ze zwodniczym sprytem, ogłosił: „Sztuka biznesowa jest krokiem, który przyczodzi po Sztuce”. (...) Zamiennosc sztuki i pieniędzy – kompletnosc ich korelacji – sugeruje, że w obu jest coś zgniłego. (...) To, co wygląda na dialektykę, w rzeczywistości nią nie jest. Sztuka i pieniądze nie mają wspólnych obszarów egzystencjalnych; nie ma między nimi żadnego istotnego związku. Twierdzenie albo udawanie, że taki związek istnieje – to nihilizm. (...) Potrzeba było niewiele ponad pół wieku, by obalić ideę Kandinsky’ego, że sztuka jest ostatnim bastionem obrony duchowości przed materializmem.⁶

Kuspit – wbrew opinii niektórych krytyków uważających, że Warhol był rozmyślnie cyniczny albo przynajmniej ironiczny – sądzi, że jego zgubne pomylenie pojęć było jak najbardziej poważne i szczerze⁷. Zdaniem Kuspita sztuka staje się pusta, kiedy już nas nie uwodzi, nie zachęca do życia i „kiedy już nie daje nam nieśmiertelności sugerowanej w jej substancji estetycznej”⁸. Dzisiejsza postsztuka uwodzi nas do śmierci, a nie do życia.

Zupełnie odwrotnie czyta postawę Andy’ego Warhola Jean Baudrillard, choć – co zaskakujące – dochodzi do tych samych wniosków, co Kuspit. Baudrillard uznaje bowiem Warhola za wizjonera, z punktu widzenia przysłego statusu sztuki.

Warhol uwolnił nas za jednym zamachem od estetyki i sztuki... To Warhol posunął się najdalej w unicestwieniu podmiotu sztuki, artysty, w oswobodzeniu aktu twórczego. Za owym machinalnym snobizmem kryje się w rzeczywistości zamysł spotęgowanego przedmiotu, znaku, obrazu, symulakru, wartości, czego najdoskonalszy przykład stanowi dziś sam rynek sztuki. W tej dziedzinie daleko nam do wyobcowania ceny stanowiącej jeszcze rzeczywistą miarę rzeczy: znajdujemy się w obszarze fetyszyzmu wartości, który rozsada

⁴ P. Virilio i C. David, *Ślepe pole sztuki...*, s. 105.

⁵ Pojęcie martwego czasu kojarzy się przede wszystkim z trybem działania licznika Geigera-Müllera czy różnego typu detektorów cząstek elementarnych. W humanistyce nie spotyka się tak precyzyjnych definicji jak w naukach ścisłych. Gilles Deleuze pośrednio definiował martwy czas jako czas nieaktywny, widziany w kryształach, w którym to co aktualne, i to co wirtualne współlistnieją jako nierozróżnialne, w zarodku. Por. G. Deleuze, *Kryształy czasu*, rozdz. IV, [w:] idem, *Kino. I. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Słowo-Obraz-Terytoria, Gdańsk 2008, s.295-322.

⁶ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006, s. 150-151.

⁷ Ibidem, s. 154.

⁸ Ibidem, s. 161.

samo pojecie rynku i który tym samym unicestwia dzieło jako takie.⁹

Baudrillard pisze o spisku sztuki, która ironicznie ukrywa własną nicość. Sztuka nic już nie znaczy w świecie hiperureczywistnionym, chłodnym, przejrzystym i reklamowym. Sztuka, którą bawi recykling i grabież rzeczywistości, przywłaszczanie banalności, odpadów, miernoty jako wartości – nie jest już sztuką¹⁰. Pytając w ostatnim swoim eseju *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło?* wyraża równocześnie zaniepokojenie nowomediálną praktyką zastępowania jednej widzialności inną, zanim poprzednia została (by) pochwycona przez spojrzenie i znalazła swoje miejsce. Zgodnie z tą praktyką rzeczywistość znika za cyfrową fotografią, która przestaje mieć z rzeczywistością styczność.

W obrazie wirtualnym nie znajdziemy już nic z owej punktowej wierności, z owego *punctum* w czasie, jakie stanowił obraz analogowy. Niegdyś, w epoce „świata rzeczywistego”, jeśli można tak powiedzieć, fotografia, jak twierdził Roland Barthes, dawała świadectwo nieodwołalnej nieobecności, czemuś, co zaistniało raz tylko i zaraz przepadło. Fotografia cyfrowa funkcjonuje natomiast w czasie realnym, świadcząc jednakże o czymś, co nie zaistniało, a czego nieobecność nic już nie znaczy.¹¹

Jeszcze bardziej stanowczy jest Baudrillard, kiedy twierdzi, że obecnie sztuka zawdzięcza istnienie „wyłącznie” swemu niknięciu. Co gorsza ona już zanikła, choć jeszcze sobie tego nie uświadomiła i nie zbacza z obranego kursu¹². Podjęliśmy ze sztuką tę ryzykowną grę w znikanie, bo fascynuje nas ulatnianie się rzeczywistości, jej nieuchronne znikanie¹³. To już nie ryzyko, raczej perwersja pewnej epoki¹⁴.

(...) żyjemy w świecie symulacji, w którym najwyższą funkcją znaku jest wymazywanie rzeczywistości i jednoczesne ukrycie jej zniknięcia. Sztuka nie czyni niczego innego.¹⁵

I właśnie to wymazywanie jest niebezpieczne i perwersyjne, gdyż nie jesteśmy już w stanie przewidzieć konsekwencji tej operacji. Baudrillard sądzi, że wbrew naszej naiwnej wierze w niemożność ziszczenia się wirtualnej rzeczywistości, to właśnie ona ma największe szanse się spełnić, również w obszarze sztuki, gdyż nie jest to już tylko problem hardware’u, ale uwewnętrznionych programów i nieokreślonych kombinatorycznych operacji dokonujących się w sferze umysłu, a nie należących w istocie do dziedziny sztuki¹⁶.

Baudrillard wieszczy zatem naszą klęskę w grze w znikanie, wskazując brak dysztansu i zanik umiejętności analizowania i przewidywania, które wiążą się z paroksyzmem doświadczenia życia na styku rzeczywistości, w obliczu narosłego przyspieszenia. Pornografia widzialności niszczy status odniesień sztuki, tej sztuki, dla której

⁹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2006, s. 88.

¹⁰ Por. ibidem, s. 79.

¹¹ J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? ...*, s. 49.

¹² Ibidem, s.26.

¹³ Por.: ibidem, s. 53.

¹⁴ Z myśleniem Baudrillarda na temat znikania w ciekawy sposób korespondują tezy Virilio na temat śmierci: „Myślę, że nasze czasy są niebywałe, jak okres przed renesansem. Nieprawdopodobna eksplozja renesansu poprzedziła tragedia. Dzisiaj wkraczamy w (czas) tragedii. Świat zmierza ku końcowi. Uwaga, nie świat, nie znoszę apokaliptycznych bredni. Jestem jednak pewien, że to koniec jakiegos świata.” Zob. P. Virilio i C. David, *Ślepe pole sztuki...*, s. 115.

¹⁵ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, ..., s. 53.

¹⁶ Por.: ibidem, s. 149-150.

fundamentem jest iluzja. Kiedy nie ma już interwału, który pozwala umiejscawiać, wszystko staje się tożsame i pozbawione tego podstawowego prawa do umiejscowienia i... tajemnicy.

Niebawem już zabraknie czulej powierzchni konfrontacji, możliwości rozpięcia myśli między złudzeniem a rzeczywistością, luk, milczenia, jakichkolwiek sprzeczności – ostanie się jedynie nieustanny przepływ, pojedynczy obwód scalony. (...) Kolosalnym złudzeniem jest utożsamienie myślenia z niekończącym się obrachowywaniem, fotografii zaś z powielaniem obrazów. Im dalej zabrnijemy w tym kierunku, tym bardziej oddalimy się od ich tajemnicy, wyzbywając się wszelkiej przyjemności, jaką można z nich czerpać.¹⁷

Szlachetne złudzenie sztuki konfrontowane jest tutaj zatem ze zgubnym złudzeniem „technicznego komfortu” wymazującego rzeczywistość. Spisek sztuki wiąże się również z unieważnieniem dotychczasowego statusu spojrzenia. Baudrillard twierdzi, że:

Sztuce także nie udało się uniknąć owej formy urzeczywistnienia i spełnienia wszystkiego, owej pełnej widzialności rzeczy, którą osiągnął Zachód. Hiperwidzialność jest jednak również sposobem na zagładę spojrzenia. Sztukę tę konsumują wizualnie, mogą z niej czerpać nawet niejaką przyjemność, jednak nie przywraca mi ona ani złudzeń, ani prawdy. Poddaliśmy w wątpliwość sam przedmiot malarstwa, by zaraz potem postawić pod znakiem zapytania jego podmiot, wydaje mi się jednak, że w niewielkim stopniu wzięliśmy pod rozwagę ów trzeci termin: spojrzenie. Jest ono w coraz większym stopniu pobudzane i przyciągane, nadal jednak przetrzymywane w charakterze zakładnika. Czy w przypadku sztuki współczesnej istnieje inne spojrzenie niż to, jakim obdarza samo siebie środowisko artystyczne?¹⁸

Paradoksalnie, wyjaśnienie daje nam już w 1968 roku Stanley Kubrick, realizując obraz science fiction *2001: Odyseja kosmiczna*. Z dzisiejszej perspektywy jest to interesujące studium mentalnej konfrontacji człowieka z maszyną, w wyniku której obie współistniejące sfery zostają uwolnione. Dr David Bowman zmuszony jest do rozmontowania (czyli uśmiercenia) superkomputera Hala 9000, a następstwem tej traumy jest tajemniczo zainicjowana kosmiczna podróż. Podróż zrazu gwałtowna i przyspieszona, stopniowo synchronizująca się z czasem wewnętrznym człowieka, aby pozwolić mu dotrzeć do miejsca mitycznego, w którym współistnieją ze sobą wszystkie dostępne tryby czasowe możliwych interferencji obrazu. Dzięki podróżnikowi spojrzenie zostaje nakierowane na czarny monolit, będący środkiem penetrowanej czasoprzestrzeni, który odbija owo spojrzenie i zwraca podróżnikowi. Dopiero takie zwrócone, „kosmiczne” spojrzenie pozwala przywrócić miejsce, pozwala się zlokalizować.

Akt rozmontowania maszyny jest rytualnym aktem przejścia z niebezpiecznej szybkości do czasu własnego człowieka. Vilém Flusser tego typu przejście opisał w relacji fotograf – aparat fotograficzny.

(...) czas migawki fundujący błyskawiczne spojrzenie, strefa szybkiego rzucania okiem, spokojnego przyglądania się, dociekliwego wpatrywania się – w takiej to czasoprzestrzeni dokonuje się fotograficzny gest. Podczas aktu polowania fotograf przechodzi z jednej formy czasoprzestrzeni do drugiej, dostosowując do siebie kategorie czasu i przestrzeni na podstawie ich kombinacji. Jego skradanie się jest grą kombinacyjną z właściwościami aparatu

¹⁷ J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? ...*, s. 37.

¹⁸ J. Baudrillard, *Spisek sztuki, ...*, s. 111-112.

i strukturą gry, ale nie bezpośrednio z samą strukturą kulturowego uwarunkowania – tę możemy wyczytać z fotografii.¹⁹

Według Flussera, ani świat, ani program aparatu, ograniczający liczbę stanów rzeczy możliwych do sfotografowania, nie są rzeczywiste. Dopiero fotografia jest rzeczywista²⁰. Stanowi ona bowiem pojęcie zakodowane w stan rzeczy. Fotograf koduje swoje pojęcia na fotograficzne obrazy, a aparat szyfruje zaprogramowane pojęcia u siebie. Flusser wierzy, że gdyby udało się „rozwickłać te dwa zamiary, wtedy można byłoby odszyfrować fotograficzne przesłanie”²¹. Aparat (maszyna) ma nad nami przewagę do momentu, gdy nie rozszyfrujemy jej programu. Maszyna prowadzi z nami grę, a my jesteśmy na jej usługach, ustępując pola.

Virilio – w przeciwieństwie do wyżej przywołanych opinii Kuspita i Baudrillarda – definiuje dzisiejszą sztukę jako istniejącą w czasie realnym, żywą, pomimo, że jej obecność i lokalizacja są zagrożone. Zatem według niego sztuka trwa, choć w trudnej do sprecyzowania formie. Wynika to z faktu, że „osiągnęliśmy kres prędkości, wszechobecność, natychmiastowość i bezpośredniość”²². Sztuka stała się rodzajem wyładowania, które nie pozostawia śladu. To już nie benjaminowski błysk²³, ale groźba (!) potężnego wyładowanie energii gromadzącej się w ślepych polu. Czysta energia, natychmiastowa komunikacja, brak dystansu. Sztuka przestała być świadkiem, stała się kosmiczna, gdyż czas zakrzywił się wokół idei natychmiastowej wymiany impulsów w niewyobrażalnej i nieprzewidywalnej czasoprzestrzeni.

Virilio twierdzi, że współczesna sztuka podlega dyslokacji i delokalizacji. Utraciła ona miejsce, stając się czystą energią. Operuje energetyką obrazów gwałtownych i szokujących, które opierały się rozproszeniu. Ostatnie bastiony sztuki widzi badacz w takich dyscyplinach, jak: taniec, teatr, wideo. Jego zdaniem kino i sztuki wizualne, się skończyły, nic już w nich nie ma²⁴. Ostatnim bastionem *resistance* jest ciało. Równocześnie Virilio odrzuca dokonania artystyczne *body artu*, akceptując wyłącznie eksperymenty Stelarcza, antycypującego status ciała przyszłości²⁵. Paradoksalnie bliżej mu zatem do Antonina Artauda i teorii niemocy myślenia wobec odbiorczych możliwości współczesnego człowieka²⁶ czy deleuzejańsko-guattariańskich tez o utwarzawianiu²⁷ niż do współczesnych teorii i praktyk *body artu*. Tak naprawdę myśl Virilio krążyłaby

¹⁹ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice, 2004, s.39.

²⁰ Por.: ibidem, s.41.

²¹ Ibidem, s. 48.

²² P. Virilio i C. David, *Ślepe pole sztuki...*, s. 114.

²³ Dla Waltera Benjamina istniało wyłącznie piorunujące (w sensie: gwałtowne i olśniewające) poznanie, czyli błysk – „il n'y a de connaissance que fulgurante”. Zob. W. Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle. Le livre des passés*, Cerf, Paris 1993, s. 473.

²⁴ P. Virilio i C. David, *Ślepe pole sztuki...*, s. 113-114.

²⁵ Zob. Ibidem, s. 110.

²⁶ Antonin Artaud wierzył w kino „dopóty, dopóki uważał, że zasadniczo jest ono zdolne do ujawniania w samym sercu myśli owej niemocy myślenia”. Zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas...*, s. 388. Deleuze pisał w związku z tym: „Nie naśladowujemy Artauda, lecz Artaud coś przeżył i coś powiedział na temat umysłu, coś, co dotyczy nas wszystkich: «jego anten zwróconych w stronę niewidzialnego», jego zdolności do «podjęcia zmartwychwstania». Zob. jak wyżej, s. 429.

²⁷ Deleuze i Guattari dowodzą, że „twarz” produkowana jest przez abstrakcyjną maszynę, jedną z szeregu abstrakcyjnych maszyn, których działanie odkryli i opisali. Utworzanie dokonuje się zatem nie tyle przez podobieństwo, co przez porządek rozumowy. Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateau*, Minuit, Paris 1980, s. 185-234.

zatem wokół niezbadanych czy nieznanych możliwości mózgu, który – jako jedyny nasz organ cielesny – jest w stanie funkcjonować dzięki zawrotnym szybkościom²⁸. W filmie Michela Gondry'ego zatytułowanym *Zakochany bez pamięci* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) z 2004 roku główny bohater – Joel – poddaje się operacji wymazania ze swojej pamięci wszystkich wspomnień wiążących się z przeżyta nie-szczęśliwą miłością. Monitorowany przez program komputerowy proces wymazywania przebiega bez zakłóceń do momentu, gdy natrafia na opór uwewnętrznionej wolnej woli podmiotu poddanego zabiegowi. Wówczas ów uwewnętrzniony opór, nieprzewidziany przez program wymazywania, automatycznie anuluje zabieg. To, co wówczas dzieje się w umyśle Joela nie jest widoczne na monitorze komputera, nie jest uzewnętrznione, pomimo monitoringu szybkiego procesora.

Aby zrozumieć katastroficzny ton Virilio odnośnie zniknięcia sztuki, należy odnieść się również do dromologii, dromoskopii i estetyki znikania, które tłumaczą realny ruch współczesności. Dromoskopia²⁹ ogarnia całą naszą percepcję i zaburza osady, gdyż nie ma już dystansu, przerwy (interwału w czasie), pośrednictwa iluzji, które dotąd oddzielały wydarzenia³⁰. Przyspieszenie odwraca realizm faktów, a czasowa kompresja naszej aktywności musi ostatecznie doprowadzić do katastrofy, gdyż przemiana naszej wiedzy i umiejętności jest złudna³¹. Ten negatywny horyzont dromologii wskazuje na obserwatora jako na rzecznika właściwych osądów. W natłoku widzialności wydłuża się czas oczekiwania na prawdziwe wydarzenie, w odróżnieniu od pseudo-zdarzeń. Thomas Elsaesser dobrze opisał tę sytuację odwołując się do telewizyjnego modusu „gotowości” (*standby*) oznaczającego stan oczekiwania na wydarzenie medialne, którego bazą jest aktualność informacji, informacji jako towaru o wymiernej wartości³². Paradoksem jest, że informacja w przestrzeni wirtualnej, której reprezentacją jest Internet, nie posiada kontekstu, nie jest zakotwiczona, nie ma odzwierciedlenia. Zwraca na to uwagę Jarosław Lubiak omawiający teorię George'a Boole'a i Michaela Heima. Sposób działania komputera zmusza nas do zwrócenia się ku abstrakcyjnym relacjom i sztucznym strukturom, co odcina nas od kontaktu z rzeczami, ze słowami i ich znaczeniami.

Informacja bowiem nie jest znaczeniem, a przepływ informacji nie jest komunikacją sensów.(...) Informacja jest jednostką wiedzy, która sama z siebie ma jedynie ślad znaczenia. Informacja wymaga kontekstu, który nadałby jej znaczenie, ale sama w sobie go nie zawiera ani nie stwarza.³³

Informacja bez kontekstu rozprzestrzenia się z prędkością właściwą komputerowi jako kod informacji, a to przeczy naturze języka, którego chcemy używać jako śmiertelnicy³⁴. Wynikałoby z tego, że smakowania i kontemplacji sensu nie jest w stanie zrekompenzować szybkość przepływu informacji. Granica rozumienia przebiega zatem zgodnie z granicą wyznaczoną przez szybkość dyferencjału myślenia konkretnego ciała³⁵.

²⁸ Zob. *Le cerveau c'est écran. Entretien avec Gilles Deleuze*, „Cahiers du Cinéma” 1986, nr 381, s. 26.

²⁹ Zgodnie z tezą Virilio „dromoskopia to zjawisko optyczne przesuwania się, które odmienia znaczenie pobocza drogi i drzew, wyglądających, jakby się rzucały na przednią szybę, by zniknąć w lusterku wstecznym, choć w rzeczywistości jest odwrotnie”. Zob. P. Virilio, *Wypadek pierworodny*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Wyd. Sic!, Warszawa 2007, s. 118.

³⁰ Ibidem, s. 119.

³¹ Ibidem.

³² Por. T. Elsaesser, *Kino cyfrowe: nośnik, wydarzenie, czas*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s.64-65.

³³ J. Lubiak, *Interfejs – człowiek versus maszyna*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr35-36, s. 194.

³⁴ Por. ibidem.

³⁵ W naukach humanistycznych terminów: „dyferencjał” i „dyferencjacja” używa się do opisu różnicowania (się) zjawisk w czasie. (*Dokończenie na następnej stronie*)

Henri Bergson określił nasze „olśnienia” mianem *dissolving view*³⁶, sugerując istnienie automatycznej migawki, która w momencie znikania obiektu (a pojawiania się myśli) dopuszcza światło z określoną siłą. Nieprzypadkowo Virilio przywołuje efekt chronofotografii Marey’a jako przykład zmiany paradygmatu, czy roli światła. Dla Marey’a efekt realności chronofotografii zależy od szybkości emisji światła. Światło staje się cieniem czasu³⁷. Dzięki Bergsonowi potrafimy już wyobrazić sobie różne rytmy trwania, różne stopnie natężenia uwagi i świadomości. Dla Virilio ten sam rytm trwania oznacza już co innego: zawieszenie, znikanie dzięki akceleracji i ponowne jawienie się w rzeczywistości. To wzbijanie się (p/odrywanie się) trwania. Kartezjusz powiedział kiedyś: „duch jest rzeczą, która myśli”. Virilio zestawia tę myśl z jej parafrazą bergsonowską: „duch jest rzeczą, która trwa” i tłumaczy, że w rzeczywistości to nasze trwanie myśli. Pierwszą realizacją świadomości byłaby ta dotycząca własnej szybkości, z przypisaną jej czasową odległością. Szybkość byłaby zatem ideą pierwotną, ideą przed ideą³⁸.

Korzystać z własnej szybkości, naświetlać własne fotografie zgodnie z własnym dyferencjałem – to wydaje się credo dzisiejszego twórcy świadomego możliwości własnego ciała. W takiej perspektywie sztuka interaktywna – dynamiczny, współczesny model sztuki – poszerza granice naszego dyskursu na temat widzenia.

Ryszard W. Kluszczyński wskazuje przykłady tłumaczące funkcje tzw. cyfrowego widzenia w strukturze doświadczenia audiowizualnego³⁹. Najbardziej interesujące z punktu widzenia doświadczonej szybkości własnego ciała są strategie postrzegania. Podlegają one dostosowaniu do warunków dyktowanych przez dzieło. Dochodzi do złamania tradycyjnych konwencji postrzeżeń i otwierają nową perspektywę oglądu obrazowanego świata. Przedstawienie zamiast dostosowywać się do istniejących strategii widzenia, implikuje nowe ich formy. Jest to możliwe,

ponieważ poznawcze struktury mentalne zostają uobecnione w strukturze obrazowej. I to nie w drodze przeniesienia, jako odwzorowanie niezależnej pierwotnej wobec dzieła perspektywy widzenia, lecz jako fakt oryginalny (źródłowy) – to obraz bowiem proponuje nowe strategie postrzegania.⁴⁰

Dobrym przykładem dla zilustrowania powyższych tez są – zdaniem Kluszczyńskiego – prace Tamása Waliczky’ego, a zwłaszcza jego trzy animacje komputerowe: *The Garden (21st Century Amateur Film)* z roku 1992, *Der Wald* (1993) oraz *The Way* (1994).

Podobnie postrzega relację medium – twórca Hans Belting. Dla niego historia mediów łączy się z historią spojrzenia. Zmiana medium i zmiana spojrzenia wzajemnie określają swoją dynamikę. Percepcja jako wzór i styl kształtowana jest przez

(Dokończenie z poprzedniej strony) Gilles Deleuze i Félix Guattari terminu „dyferencjał” użyli w opisie maszyny do „utwarzawiania”, którą włączają w szereg tzw. abstrakcyjnych maszyn. Według francuskich badaczy: „Ciało nie jest kwestią obiektów częściowych, ale szybkości dyferencjałów” Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980, s. 210.

³⁶ Zob. pojęcie użyte przez Henriego Bergsona w języku angielskim, niemające swojego francuskiego odpowiednika. Autorzy polskiego przekładu dzieła Bergsona tłumaczą to pojęcie jako „obrazy magiczne”. Zob. H. Bergson, *Myśl i ruch Wstęp do metafizyki. Intuicja filozoficzna. Postrzeżenie zmiany. Dusza i ciało*, przeł. P. Beylin i K. Błeszyński, PWN, Kraków 1963, s. 105-109.

³⁷ Zob. P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Baland, Paris 1980, s. 20.

³⁸ Por.: ibidem, s. 25.

³⁹ Zob. R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wyd. Akademickie i Profersjonalne, Warszawa 2010, s. 31-32.

⁴⁰ Ibidem, s. 32.

aktualnie funkcjonujące media obrazowe, ale te ostatnie też pozostają pod wpływem teje percepcji. Obraz zostaje uwolniony przez medium dopiero pod wpływem spojrzenia, które w medium właśnie szuka potwierdzenia⁴¹. W owej interakcji spojrzenia i medium następuje przekład obrazu technicznego na obraz mentalny, gdyż:

W naszej obrazowej pamięci i wyobraźni posiadają one różną formę czasową, raz oznaczając trwanie, raz jego przeciwieństwo. Doświadczając uprzednio owych biegunowych aspektów czasu – trwania i momentalności – zdążyliśmy je już zapisać jako obrazy, zanim ponownie odnaleźliśmy je na fotografiach jako łatwo deszyfrowalne obrazy pamięci.⁴²

Istnieje jeszcze inna przyczyna dynamizowania spojrzenia w interakcji z medium. Można by ją określić mianem dualności spojrzenia. Virilio opisuje to przytaczając wypowiedź słynnego malarza-surrealisty René Magritte'a. Pytany o to, dlaczego w jego obrazach pojawiają się dziwne, obce obiekty, odpowiada, że to są zawsze pospolite rzeczy, równie banalne jak obsadka, klucz czy noga stołowa. Nie można mówić, że są dziwne tylko dlatego, że są familiarne (blisko związane z daną osobą). Dokładnie o tę ich funkcję chodzi. Wymusza ona na widzu intymny sposób patrzenia (poprzez obraz), podczas gdy w tym samym czasie rzeczy ukazują się jako zwykłe przedmioty. Magritte uczy nas patrzeć na to, co wydaje się zwyczajne w taki sposób, który pozwala uwolnić się od kulturowych dominant obecnych w anegdocie. Utrata sensu, jaki niesie ze sobą anegdota jest odpoczynkiem dla świadomości, ale i odkryciem innego wymiaru egzystencji⁴³.

Magritte odkrywa zatem szczególną więź spojrzenia ze światem realnym. Owa więź bazuje na spojrzeniu inicjującym, dzięki któremu konstruujemy wiedzę o świecie zewnętrznym poprzez familiarność rzeczy. To więź intymna i unikalna. W tej relacji media obrazowe zwracające nam nasze spojrzenie stanowią epistemologiczną granicę, poza którą skazani jesteśmy na nieprzewidywalną zmianę dyferencjału czy na katastrofy, które opisuje Virilio w *Wypadku pierwotnym*, odwołując się do myśli Paula Valéry:

To, co trwa, sprowadza się do wydarzeń chwili, postęp dokonuje się w sferze niezwickanego problemu percepcji i obrazu.(...) Instrument chce zniknąć ze świadomości. Powszechnie powtarza się, że jego działanie stało się automatyczne. Należy wyprowadzić z tego nowe równanie: Świadomość trwa tylko wobec wypadków.⁴⁴

Zaawansowane studia Virilio nad wydarzeniami o charakterze katastroficznym, zaangażowanie w budowę muzeum wypadków, przygotowywanie wystaw typu: *La vitesse* (1991) oraz *Ce qui arrive* (2002) dla Fundacji Cartier⁴⁵ – wszystko to pomaga mu zgłębić problematykę katastrofy świadomości, najgorszej z katastrof, którymi jesteśmy zagrożeni. W wywiadzie dla dziennika *Le Monde*⁴⁶ podkreślił, że wypadek

⁴¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007, s. 272.

⁴² Ibidem, s.269.

⁴³ Zob. P. Virilio, *Esthétique de la disparition...*, s. 42.

⁴⁴ P. Valéry, *La Crise de l'intelligence*, [w:] *Cahiers* (1894-1914), t. I, Gallimard 1987, s. 851 i 212. Cytat za: P. Virilio, *Wypadek pierwotny...*, s. 11-12.

⁴⁵ Zob. <http://fondation.cartier.com/> [dostęp w dniu 17.03.2010]

⁴⁶ P. Virilio, *Le krach actuel représente l'accident intégral par excellence*, „Le Monde” 18.10.2008. Zob: http://www.lemonde.fr/opinions/article/2008/10/18/le-krach-actuel-represente-l-accident-integral-par-excellence_1108473_3232.html [dostęp w dniu 17.03.2010].

jest konsekwencją twórczej pracy. Kto zatem lepiej niż artyści może czuć tragiczny wymiar postępu? Powinniśmy wspólnie pracować nad zrozumieniem roli wypadków, musimy je obserwować bez lęku, aby móc przewidywać groźniejsze katastrofy. Trzy lata wcześniej Virilio napisał:

W rzeczywistości „widoczna prędkość” substancji – czy prędkości poruszania się środków transportu, rachunków czy przepływu informacji, stanowi tylko dostrzegalny czubek góry lodowej, „prędkości niewidzialnej” – prędkości WYPADKU, co dotyczy zarówno ruchu drogowego, jak ruchu wartości.⁴⁷

Prędkość pozostawia nas bezradnymi wobec naszych wewnętrznych katastrof, kryzysów czy realnej śmierci. Te fakty zostały odnotowane przez francuskie kino neobaroku lat 80. XX w., otwarcie głoszące nasze małe śmierci u schyłku epoki. Twórcy kina neobarokowego – Luc Besson, León Carax, a przede wszystkim Jean-Jacques Beineix kojarzyli estetykę reklamy z estetyką śmierci. Świat bohaterów ich filmów pławi się w reklamie, ale reklama staje się tutaj pustym znakiem, etykietą, za którą nie ma już nic, znakiem, który do niczego już nie odsyła.

Wszystkie elementy wdzięku (neony, szamerowane stroje, pieśni operowe, ekstrawaganckie fryzury, wysokiej klasy aparatura *hi-fi*) mają negatywną konotację. To już nie są przedmioty zbytku, ale znaki śmierci. Parafrazując reklamę *Canada Dry* („To ma smak, kolor i wygląd alkoholu, ale nim nie jest”) można powiedzieć na temat SUBWAY lub ZŁEJ KRWI: to ma wszelkie pozory reklamy młodości, *Paris by night*, nie uczęszczanych obiektów turystycznych, ale są to rozpaczliwe wizje jednostek, które się duszą, antyreklamy „nieszczęścia”.⁴⁸

Bohaterowie filmów neobarokowych znikają przed własną śmiercią i przed śmiercią sztuki. Mayol z *Wielkiego błękitu* bardziej niż z rasą ludzką czuje się związany z delfinami. Choroba kesonowa – skutek oddania się sztuce (!) nurkowania – uwalnia go od dylematu związanego z tożsamością. Alex z filmu Caraxa *Boy meets girl* (1984) spotyka Mireille w chwili, gdy ta jest już wewnętrznie martwa, kiedy nie jest zdolna podjąć jakiegokolwiek wysiłku, aby odszukać w sobie miłość. Ta para nie może się spotkać, bo funkcjonuje w różnych trybach czasowych. On, który całe życie czekał na tę miłość pomaga w końcu jej umrzeć. W tym obrazie życie staje się sztuką, jest jak ciemny kryształ, który petryfikuje wszystkie role życiowe, aby uwolnić świadomość, oświetlić ją i pozwolić unieść się ponad duszną atmosferę świata, który już niczego nie ma do zaoferowania. Mireille popełnia samobójstwo dużo wcześniej niż jest zdolny zaobserwować Alex. I to jest największy dramat, który przeoczył. Miłość znika przed swoją śmiercią.

Sztuka jest rewaloryzowana przez filmowy neobarok, bo stanowi ostatnie schronienie przed barbarzyństwem miejskich metropolii⁴⁹. W *Divie* Beineixa (1981) sztukę symbolizuje niezwykły głos divy operowej, która nie pozwala rejestrować swego głosu, nie nagrywa płyt, a przez to zmusza swoich fanów do przeżywania najwyższej jakości sztuki natychmiast, bezinteresownie i bezgranicznie. Przeżywania we własnym czasie, niezależnie od zewnętrznego chaosu i przyspieszania świata.

Prędkość to niebezpieczny nawyk przemieniający nas w automaty. Virilio pisze, że człowiek zaślepiony samym sobą tworzy swojego sobowtóra, swoje inteligentne

⁴⁷ P. Virilio, *Wypadek pierwotny...*, s. 23.

⁴⁸ R. Bassan, *Filmowy neobarok (Beineix-Besson-Carax)*, „Film na Świecie” 1993, nr 2, s. 16.

⁴⁹ Zob. *Ibidem*, s. 15.

widmo, powierzając tezauryzację swojej wiedzy odbiciu. Ma na myśli pozostawanie w domenie iluzji kinematograficznej, w mirażu szybkiej informacji pozbawionej wrażeń; to jest *apatheia*, pewien rodzaj obojętności, który ułatwia rozprzestrzenienie informacji, ale utrudnia jej czytanie, bo ta ostatnia operacja zależy od prędkości światła (wewnętrznego) i (światła) spojrzenia⁵⁰. A dopóki kluczowe operacje światła pozostają poza zasięgiem naszej świadomości, dopóty tajemnice umiejscowienia czy ślepego pola sztuki również są dla nas niedostępne.

⁵⁰ Zob. P. Virilio, *Esthétique de la disparition...*, s. 52-53.

Agata Strzdała

Zderzenie kultur w korporacji. Kulturowe uwarunkowania rekrutacji pracowników

Cel badań i założenia teoretyczne

Wczasach wzmożonych kontaktów międzykulturowych wzrasta znaczenie rozpoznania potencjalnych, praktycznych aspektów kulturoznawstwa. Banałem jest dziś stwierdzenie, że międzynarodowe korporacje przekraczają granice kultur, a pojęcie kultury organizacji na stałe wpisało się w słownik współczesnego zarządzania. Czynniki kulturowe pośrednio przekładają się na wyniki ekonomiczne, mają też ogromne znaczenie w dziedzinie zarządzania zasobami ludzkimi. Sukces ekonomiczny „azjatyckich tygrysów”, czyli krajów Wschodniej Azji, zwłaszcza Południowej Korei, Tajwanu, Singapuru i Hongkongu, a obecnie również Chin, tłumaczy się wpływem silnej w tym regionie tradycji postkonfucjańskiej na etykę pracy i biznesu. Szczególne znaczenie przypisuje się „dynamizmowi konfucjańskiemu”. Pojęcie dynamizmu konfucjańskiego wprowadził psycholog Michael H. Bond (1944-) z Chińskiego Uniwersytetu w Hongkongu, a rozumie przez nie zestaw wzajemnie powiązanych wartości wynikających z nauk Konfucjusza takich, jak wytrwałość, zapobiegliwość i oszczędność, kształtowanie relacji międzyludzkich według statusu oraz poczucie wstydu¹. Wartości te realizowane w świecie biznesu, zdaniem holenderskiego socjologa Geerta Hofstede, sprzyjają przedsiębiorczości i rentownym długofalowym inwestycjom².

Celem pracy jest zaprezentowanie różnic kulturowych w konkretnej międzynarodowej firmie i wynikających z nich nieporozumień, które ujawniają się na przykład w procesie rekrutacji pracowników. Badaniu poddano procesy ewaluacji osób aplikujących o pracę w niemieckiej organizacji, która działa i rekrutuje inżynierów na terenie Polski.

W przypadku międzynarodowych korporacji mamy do czynienia z wielopłaszczyznowym spotkaniem kulturowym. W tego typu firmach współpracują ludzie mówiący

¹ G. Hofstede, G. J. Hofstede, *Kultury i organizacje*, przeł. M. Durska, Warszawa 2007, s. 222.

² Tamże, s. 230-233.

językami należącymi do różnych rodzin językowych, wywodzący się z odmiennych grup etnicznych i religijnych, posługujący się innymi systemami wartości. Przykładowo, korporacja, w której prowadzono badanie, posiada swoje największe placówki w Polsce, Stanach Zjednoczonych, Meksyku, Chinach, a główna siedziba znajduje się w Niemczech w Badenii-Wirtembergii. Pracownicy często wyjeżdżają na zagraniczne delegacje (najczęściej co kilka miesięcy, jednorazowo przeważnie na dwa tygodnie), ponadto stale kontaktują się telefonicznie i e-mailowo z pracownikami z innych krajów, opracowując wspólne projekty. Regułą było, że nad poszczególnymi projektami pracowali wspólnie ludzie z różnych krajów.

Powiedzieć można, że współpraca między inżynierami miała charakter komunikacji międzykulturowej – w znaczeniu nadanym jej przez inicjatora tego nurtu badań nad kulturą – Edwarda T. Halla (1914-2009). W przeciwieństwie do antropologii kulturowej ukształtowanej pod wpływem szkoły Franza Boasa (1858-1942), w której zajmowano się kulturą w jej makro-wymiarze, czyli badano głównie duże struktury społeczno-kulturowe, system pokrewieństwa, religię, gospodarkę, Hall koncentrował się na mikro-poziomie³. Autor *Bezgłośnego języka*, jak piszą Everett M. Rogers, William B. Hart, Yoshitaka Miike, interesował się zachowaniami ludzi różnych kultur w wymiarze wzajemnych osobistych interakcji. Tak też wyglądały kontakty między pracownikami wywodzącymi się z różnych kręgów kulturowych w opisywanej firmie: były one bezpośrednie lub też odbywały się w formie telekonferencji albo wideokonferencji, a także – za pośrednictwem korespondencji e-mailowej czy internetowych komunikatorów. Dotyczyło to zarówno inżynierów ze średniego szczebla zarządzania, jak i inżynierów liniowych.

To nie kultury się spotykają ani to nie kultury się ze sobą komunikują, lecz ludzie. Kultury dostarczają wzorców dzięki, którym poszczególne zachowania stają się znaczące i sensowne. Zastosowanie nieadekwatnego wzorca do odczytania zachowania osoby z innej kultury prowadzi do nieporozumień i konfliktów. Hall pisał:

„Trudności komunikacji międzykulturowej rzadko widziane są w prawdziwym ich wymiarze. Gdy dla ludzi z różnych krajów staje się oczywiste, że się wzajemnie nie rozumieją, każdy skłonny jest winić za to «tych zagraniczników», ich głupotę, podstępność czy wręcz niepoczytalność.”⁴

Hall szybko dostrzegł praktyczne konsekwencje badań nad komunikacją międzykulturową. Komunikację międzykulturową wykladał w latach 1950-1955 m.in. w Foreign Service Institute, przygotowując dyplomatów, negocjatorów i biznesmenów do służby zagranicznej⁵. Instytut został powołany przez Kongres Stanów Zjednoczonych w 1946 roku, a jego zadanie miało wykraczać poza naukę języków obcych, tak aby zaznajomić dyplomatów wysyłanych na zagraniczne placówki nie tylko z językiem, ale i z kulturą kraju, w którym przyjdzie im pracować. Właśnie tam Hall wraz z językoznawcą Georgem L. Tragerem (1906-1992) ukształtował swą koncepcję komunikacji międzykulturowej. Pionier proksemiki szybko przekonał się, że wiedza o kulturze na makro-poziomie (wiedza o instytucjach, systemach pokrewieństwa, dużych strukturach) nie jest pomocna w takim stopniu jakiego oczekują pracownicy zagranicznych misji. Hall pozytywnie odnosił się do innych praktycznych zastosowań antropologii,

³ E. M. Rogers, W. B. Hart, Y. Miike, *Edward T. Hall and The History of Intercultural Communication: The United States and Japan* [w:] *Keio Communication Review*, Nr 24, 2002, s. 5.

⁴ E. T. Hall, *Bezgłośny język*, przeł. R. Zimand, A. Skarbińska, Warszawa 1987, s.22.

⁵ E. M. Rogers, W. B. Hart, Y. Miike, *Edward T. Hall and The History of Intercultural Communication...*, s. 8.

ceniał książkę *Chryzantema i miecz*. Wzory kultury japońskiej⁶, którą antropolog kultury Ruth Benedict (1887-1948), przedstawicielka szkoły Franza Boasa, napisała „na zamówienie”. Praca ta miała służyć polityce Stanów Zjednoczonych wobec rozgromionej pod koniec drugiej wojny światowej Japonii. Hall uważał jednak, że książka ma jedną podstawową wadę, Benedict nigdy nie była w Japonii. *Chryzantema i miecz* daje podstawy, jednak nie może być wystarczającym przewodnikiem w bezpośrednich kontaktach z mieszkańcami Japonii, nie daje wskazówek, jak poruszać się w kulturowej czasoprzestrzeni japońskich miast i domów⁷.

Podniesienie efektywności treningu komunikacji międzykulturowej wiązało się z uwzględnieniem nieuświadomianych aspektów kultury, nieświadomych nawet dla samych jej uczestników. Zajęcia, zamiast klasycznych wykładów, przybrały formę praktycznych warsztatów⁸. Hall inspirował się pojęciem nieświadomości wypracowanym przez twórcę psychoanalizy Zygmunta Freuda (1856-1939) i przetworzonym później przez amerykańskiego psychiatrę Harrego Stucka Sullivana (1892-1949). Wzorem innych antropologów, Edwarda Sapira (1884-1939), Clyde'a Kluckhohna (1905-1960) i Ralpa Lintona (1893-1953), pojęcie nieświadomości przenosi ze skali osobowości jednostki na kulturę⁹. Hall wyróżnia trzy aspekty kultury: techniczny, który utożsamia z cywilizacją, formalny, czyli uświadomiana, deklarowana i wyrażana część kultury oraz nieformalny – pogrążony w warstwie nieuświadomianych postaw. Na kulturę nieformalną składają się m.in. postrzeganie czasu i przestrzeni, komunikacja pozawerbalna, rola zmysłów w komunikacji, stosunek do władzy, płci kulturowej etc. Wdrażanie w kulturę nieformalną następuje poprzez bezpośrednie naśladownictwo, podczas gdy kultury formalnej i technicznej uczymy się dzięki jasno wyrażanym instrukcjom, deklarowanym wzorcom, zakazom i nakazom¹⁰.

Wzorce kultury nieformalnej nie są werbalizowane, odsłaniają się jedynie w momentach, gdy jej zasady są łamane¹¹. Dlatego kultura nieformalna odgrywa szczególne znaczenie w komunikacji międzykulturowej. Nieintencjonalnie naruszamy nieformalne zasady kultur obcokrajowców, z którymi się spotykamy, na przykład publiczne wycieranie i czyszczenia nosa w Japonii jest bardzo niemile widziane. Odmienny stosunek do czasu i punktualności, na przykład podczas spotkań między przedstawicielami polichronicznej kultury arabskiej a monochronicznej kultury anglosaskiej prowadzić może do fiaska lub zerwania negocjacji czy kontraktów¹². Skuteczność komunikacji międzykulturowej sprawiła, że wywodząc się ze świata polityki i służb dyplomatycznych, bardzo szybko przyjęła się w świecie biznesu¹³. Również w Polsce komunikacja międzykulturowa wcześniej rozpowszechniła się i zakorzeniła w formie szkoleń biznesowych niż jako dyscyplina akademicka. Praca w międzynarodowych korporacjach zatrudniających ludzi z różnych krajów często wymaga oficjalnego treningu z zakresu komunikacji międzykulturowej.

W dużych międzynarodowych korporacjach, prócz różnorodności narodowej, językowej i religijnej dotyczącej poszczególnych pracowników, dochodzi do wytworzenia

⁶ R. Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003.

⁷ E. T. Hall, *Bezgłośny język...*, s. 48.

⁸ E. M. Rogers, W. B. Hart, Y. Miike, *Edward T. Hall and The History of Intercultural Communication...*, s. 9-10.

⁹ E. T. Hall, *Bezgłośny język...*, s. 75-81.

¹⁰ E. T. Hall, *Bezgłośny język...*, s. 82-84.

¹¹ Tamże, s. 83.

¹² Tamże, s.32.

¹³ D. G. Leathers, *Skuteczna komunikacja międzykulturowa [w:] Komunikacja niewerbalna*, przeł. M. Trzcńska Warszawa 2007.

się odrębnej, specyficznej kultury organizacji. Czasem ten system wartości i sposób postępowania z niego wynikający jest explicite sformułowany i wyrażany, a przykładem takiej sytuacji jest droga Toyoty (Toyota Way), czyli filozofia zarządzania i pracy w Toyocie wypracowana w Japonii po drugiej wojnie światowej¹⁴. Dla kultury Toyoty centralnym pojęciem jest kaizen, czyli nieustanne doskonalenie się, wszyscy pracownicy są aktywnie zaangażowani w poprawianie produktu, usług i ogólnej wydajności. W firmach zachodnich wprowadzanie zmian było zarezerwowane wyłącznie dla najwyższych szczebli zarządzania, wdrażanie poprawek odbywa się tutaj w kierunku z góry w dół hierarchii. W efekcie część teoretycznych pomysłów jest nieadekwatna wobec praktyki pracy i pracownicy liniowi zmagać się muszą z problemami wynikającymi z braku komunikacji z górą zarządu i jej oderwanymi od rzeczywistości decyzjami. W Toyocie nawet liniowy pracownik może zaproponować innowację, która, jeśli się sprawdza, zostaje wdrożona we wszystkich placówkach firmy na całym świecie. Każdy pojawiający się problem bez względu na jego szczebel jest analizowany aż dojdzie się do jego przyczyny. System ten pozwala na szybkie reagowanie na problemy i ich sprawne, a skuteczne eliminowanie. Dzięki temu zachowywana jest płynność pracy, nie ma przestojów oraz marnotrawstwa. Elastyczność systemu stanowi o sile Toyoty.

Jednym z elementów kultury Toyoty jest także szacunek dla ludzi, co przejawia się m.in. programem szkoleń, zapewnianiem opieki zdrowotnej i szerokim pakietem socjalnym dla pracowników, a także zasadą, zgodnie z którą obchodzi się święta obowiązujące w danym kraju bez narzucania japońskiego kalendarza kulturowo-religijnego. Wszystkie te elementy składają się na kulturę Toyoty, jak powiedział mój informator pracujący od 10 lat w warszawskim oddziale firmy: „To nie jest wydumana filozofia, u nas tak się pracuje.”

Nie oznacza to oczywiście, że droga Toyoty jest „idealna”, jakkolwiek podręczniki i materiały szkoleniowe opisujące Toyotę jako organizację uczącą się i przyjazną ludziom, przeważnie ocierają się o utopię. Dla kultury japońskiej istotna jest długoterminowa orientacja czasowa, długofalowe planowanie, przypisywanie zasług ludziom ze względu na wiek¹⁵. Ten element jest także wyraźnie obecny w drodze Toyoty, w której długofalowe cele, dążenie do doskonałości są ważniejsze nawet od krótkotrwałych negatywnych wyników finansowych (co zdecydowanie odróżnia drogę Toyoty od amerykańskiego systemu oceniania skuteczności, który operuje krótkoterminową orientacją czasową, tzw. „kultura kwartalna”). Długoterminowa orientacja w Toyocie przekłada się na zarządzanie zasobami ludzkimi, awanse zależą od wieku i stażu. Polscy pracownicy Toyoty natomiast oczekują błyskawicznej ścieżki awansu dla młodych-zdolnych, cytując mojego informatora: „Wszyscy myśleliśmy, że po dwóch latach pracy w Toyocie będziemy «dyrektorami», a to nie tak.” Różnica między oczekiwaniami pracowników a polityką awansów rodzi frustracje.

W książce *Toyota Culture: the Heart and Soul of Toyota* Jeffrey Liker i Michael Houses¹⁶ odwołują się do antropologicznego szerokiego pojęcia kultury. Kultura, według nich, pełni rolę adaptacyjną wobec wymogów świata zewnętrznego oraz integracyjną względem wewnętrznego środowiska organizacji. Autorzy dzielą kulturę na trzy warstwy: to, co widzimy (zachowania i wytwory), to, o czym mówimy (wyrażane wprost, bezpośrednio formułowane przekonania na temat norm, misji, filozofii firmy) oraz warstwa najgłębsza, czyli nieświadomie przyjmowane postawy. Bezpośredniej obserwacji, piszą autorzy, poddane mogą być jedynie zewnętrzne

¹⁴ J. Liker, M. Houses, *Toyota Culture: the Heart and Soul of Toyota*, New York 2008.

¹⁵ G. Hofstede, G. J. Hofstede, *Kultury i organizacje...*, s. 220-250.

¹⁶ J. Liker, M. Houses, *Toyota Culture: the Heart and Soul of Toyota...*, s. 5-7.

przejawy, kultura w swej istocie jest natomiast niewidoczna, dlatego często umyka nieprzygotowanemu obserwatorowi.

Istnieje wiele koncepcji teoretycznych definiujących kulturę organizacji oraz jej rolę w firmie. Określa się ją mianem systemu wartości (M. Czerska), symboli (J. Przybyła), znaczeń lub zbiorowej pamięci (K.S. Cameron, R.E. Quinn), a także utrwalonych modeli myślowych (R. Foster, S. Kaplan) lub też „zaprogramowania umysłu” (G. Hofstede). Samo pojęcie kultury organizacyjnej (business culture) wprowadził natomiast w książce *The Changing Culture of a Factory* (1951) kanadyjski psycholog Elliot Jaques (1917-2003). Mimo różnic w definicjach, jak podsumowuje badacz kultur organizacji Lidia Zbiegień-Maciąg, wszystkie łączy przekonanie o tym, że kultura organizacji istnieje i jest unikatowa, wyjątkowa dla danej firmy¹⁷.

Uogólniając i przyjmując arystotelesowski model definicji jako punkt odniesienia, powiedzieć możemy, że *genus proximus* tego pojęcia zbieżny jest z definicjami kultury w ogóle, wykorzystywanymi w antropologii kulturowej, kulturoznawstwie czy socjologii kultury. Natomiast *differentia specifica* sytuje ową kulturę wewnątrz organizacji (firmy, korporacji, instytucji) albo też wyznacza jej funkcje względem organizacji. Kultura korporacji jest więc takim systemem wartości, symboli, znaczeń lub zbiorowej pamięci, który odnosi się do wewnętrznego środowiska organizacji i/lub spełnia wobec niej funkcje integracyjną, regulacyjną i adaptacyjną.

Kultura organizacji kształtuje poczucie przynależności pracowników, określa ich tożsamość, nadaje wspólny język i aparat pojęciowy, zapewnia trwałość firmy. Reguluje relacje międzyludzkie, sposoby zachowań, określa przyjęty dystans władzy, dostarcza wzorców zachowań i ich oceny¹⁸. Kultura zapewnia ponadto szerszy układ odniesienia pozwalający ocenić sensowność i wartość podejmowanych działań niezależnie od doraźnych zysków, korzyści i efektywności finansowej organizacji. Umożliwia przeformułowanie celów przedsiębiorstwa i przeorganizowanie środków do ich realizacji, zwłaszcza w sytuacji zasadniczych przekształceń danego rynku¹⁹.

Cele korporacji są przede wszystkim finansowe jednak, jak pisze holenderski badacz kultur organizacyjnych Geert Hofstede, „naiwnością byłoby sądzić, że cele te nie są w jakimś stopniu zdeterminowane kulturowo.”²⁰ Na przykład w Stanach Zjednoczonych liderzy biznesowi jako cele firmy wymieniają: dochody osobiste, władzę, przestrzeganie prawa, natomiast w Chinach: respektowanie norm etycznych, patriotyzm, honor, zachowanie twarzy i dobrej reputacji, w Niemczech: odpowiedzialność wobec pracowników, odpowiedzialność wobec społeczeństwa, stworzenie czegoś nowego, w Indiach: interes rodziny, duma narodowa i dochody osobiste²¹.

Jeden z ojców zarządzania humanistycznego Peter Drucker (1909-2005) podjął się w latach 40' analizy kultury firmy General Motors. Krytyczne wnioski z pracy zawarł w słynnej książce *Concept of the Corporation* (1946), co doprowadziło do wprowadzenia korzystnych zmian w firmie. Kultura może więc szkodzić efektywności i skuteczności przedsiębiorstwa albo też pozytywnie wpływać na jej wydajność i rentowność. Obecnie konsultacje dotyczące kształtowania kultury organizacji stanowią element konsultingu biznesowego²².

Kultura organizacji jak kultura, która wytworzyła się na bazie innego podłoża

¹⁷ L. Zbiegień-Maciąg, *Kultura w organizacji. Identyfikacja kultur znanych firm*, Warszawa 2002, s. 14.

¹⁸ Tamże, s. 33-43.

¹⁹ R. Foster, S. Kaplan, *Twórcza destrukcja*, przeł. M. Nycz, J. Jakubczyc, M. Mach, Łódź 2003, s. 223-224.

²⁰ Geert Hofstede, Gert J. Hofstede, *Kultury i organizacje...*, s. 274.

²¹ Tamże, s. 274-275.

²² John Micklethwait, Adrian Wooldridge, *Szamani zarządzania*, przekł. A. M. Unterschuetz, Poznań 2000.

(naród, społeczność lokalna, społeczność pierwotna, klasa wieku), składa się z wzorców i wartości, które przeważnie nie są uświadamiane oraz przejawów, manifestacji tychże wartości i wzorców w postaci konkretnych zachowań i artefaktów. Tym, co odróżnia kulturę organizacji od innych typów kultur jest to, że jej podłożem jest organizacja, jak w przypadku kultur pierwotnych jest nim prosta, niewielka egalitarna społeczność, w przypadku kultury narodowej społeczność utworzona w przekonaniu o wspólnocie pochodzenia i historii, kultura regionalna – bazująca na społeczności lokalnej, kultura młodzieżowa związana z określoną klasą wieku. Bazą kultury organizacji jest natomiast społeczność pracownicza.

Powiązanie kultury, wzorców czy wartości z pracą zawodową obecne w koncepcji kultury organizacji przywołać może wcześniejsze pojęcie etosu zawodowego, jednak nie do końca jest to trafne. Etos zawodowy dotyczy zawsze określonej profesji bez względu na miejsce pracy poszczególnych osób na przykład etos lekarza, nauczyciela, sportowca. W przypadku pojęcia kultury organizacji nie mamy do czynienia z jedną grupą zawodową, dotyczy ono wszystkich pracowników przedsiębiorstwa bez względu na wykształcenie, wykonywany zawód czy stanowisko.

Wzorce wypracowane w Toyocie z powodzeniem przenoszono do innych firm produkcyjnych, a także usługowych, nie mających nic wspólnego z motoryzacją, jak budownictwo czy opieka zdrowotna. Niektóre pojęcia wywodzące się z drogi Toyoty jak na przykład kaizen, czyli z języka japońskiego „ciągłe doskonalenie”, szeroko rozpowszechniły się w krajach Europy i Ameryki Północnej i wiele firm szkoleniowych nie ustaje w wysiłkach, aby wdrożyć kaizen także w praktyce polskiego zarządzania²³. W Polsce działa Instytut Kaizen, będący polskim oddziałem Kaizen Global Company, którego misją jest wdrażanie, poprzez szkolenia i doradztwo, zarządzania kaizen w Polsce i Europie Wschodniej²⁴.

Działania te interpretować można jako kulturowe zapożyczenie między organizacjami. Analogicznie w wieku XVIII i XIX, kiedy to krystalizowało się nowoczesne pojęcie narodu, tworzono instytucje kultury narodowej takie, jak teatr narodowy czy opera narodowa. W 1767 roku z inspiracji dramaturga i reformatora teatru Gottholda Ephraima Lessinga (1729-1781) w Hamburgu powstaje Niemiecki Teatr Narodowy. W Polsce na fali tej tendencji utworzono dzięki Józefowi Elsnerowi (1769-1854) i Wojciechowi Bogusławskiemu (1757-1829) operę i teatr narodowy, mimo że na przykład opera jako taka nie jest wytworem kultury polskiej, lecz włoskiej.

Droga Toyoty jest przykładem systemu zarządzania opierającego się na wybranych elementach kultury japońskiej jak niegdyś teatr, opera czy biblioteka narodowa stać miały „na straży” tradycji narodowej, co polegało na tworzeniu nowych dóbr kultury (dzieł literackich, muzycznych, naukowych etc.) w oparciu o przekształcone, stylizowane i selektywnie traktowane elementy regionalnej kultury ludowej.

Kultura nie przestaje istnieć mimo braku instytucji kultury tak, jak zdrowie i choroba nie wymagają istnienia sztuki lekarskiej, bez niej jednak nie mogą być diagnozowane. Podobnie, kultury autonomicznie wytwarzają się (wyłaniają się) w dużych, międzynarodowych, złożonych strukturach korporacyjnych bez udziału czyjejś świadomej intencji. Wydaje się, że osiągnięcie krytycznego poziomu złożoności organizacji (hierarchiczna struktura, rozbudowana działalność) jest konieczne, aby swoista kultura organizacji mogła się wyłonić.

Duże korporacje posiadają strukturę tak złożoną, środowisko wewnętrzne tak

²³ http://pl.kaizen.com/edukacja/college/seminar/course/leadership-in-a-kaizen-culture/view/details.html?no_cache=1&cHash=0c51aa82b9 dostęp 27.02.2010.

²⁴ <http://pl.kaizen.com/o-nas.html> dostęp 27.02.2010.

rozbudowane, że znajdują w niej odzwierciedlenie niemal wszystkie segmenty gospodarki i społeczeństwa (produkcja, sprzedaż, usługi wewnątrz-korporacyjne, zhierarchizowana władza, szkolenia-edukacja, opieka zdrowotna, ochrona, dział personalny, pomoc techniczna). „Cykl życia” korporacji obejmuje nie tylko cykle produkcji, sprzedaży, rotacji władzy i pracowników, ale także imprezy integracyjne i okolicznościowe. W korporacji jako mikro-społeczeństwie czy mikro-państwie samoistnie wyłonić się może kultura. Wytworzeniu się kulturowego mikroklimatu sprzyja także różnorodność kulturowa pracowników, samorzutnie powstaje wówczas potrzeba ujednoczonego systemu komunikacji, zachowań, wartości.

Pojęcie „wyłaniania się” (emergence) kultury w sensie ontologicznym obecne jest od dawna w refleksji nad kulturą, twórca polskiego kulturoznawstwa Stanisław Pietraszko pisał:

„Pierwszym, który pojęcie emergencji zastosował do kultury i pojmował ją jako byt emergentny, był psycholog Warden. Określał wprawdzie kulturę jako «porządek» (order), rozpatrywał ją też jako «typ społecznej organizacji», przypisywał jej jednak swoistość, własne «sposoby działania» i własne «typy uwzorowania» (patterning), uważał za niewłaściwe jej redukcję do poziomu biospołecznego.”²⁵

Pietraszko zaznacza: „W jego ujęciu kultura jako emergent przeciwstawiona jest jej pojmowaniu jako produktu, wytworu. Odnosimy to jako ważną implikację idei emergencji w teorii kultury.”²⁶ Kultura korporacji rozumiana jako byt emergentny cechuje się swoistą, ale względną autonomią. Kultura organizacji wytwarza się tak, jak kultura w ogóle samoistnie, w sposób nieintencjonalny. Wiele obowiązujących zachowań jest przyjmowanych nieświadomie i naśladowanych przez pracowników, analogicznie do nieformalnego aspektu kultury wyróżnionego przez Halla.

Kultura organizacji, wprowadzając określony system wartości i powiązane z nimi sposoby działania potencjalnie niwelować może różnice kulturowe pomiędzy poszczególnymi pracownikami. Zakładając za politologiem Samuelem Ph. Huntingtonem (1927-2008), który w swojej książce *Zderzenie cywilizacji. Nowy kształt ładu światowego* stwierdził²⁷, że jednym, choć niejednym z możliwych scenariuszy kontaktu międzykulturowego jest konflikt wynikający z uznawania odmiennych lub sprzecznych systemów wartości, powiedzieć można, że kultura organizacji łagodzi zderzenie kultur lokalnych.

Metoda i techniki badań. Charakterystyka próby celowej

Antropologiczne badania organizacji w Polsce prowadzone były m.in. pod kierunkiem polskiej specjalistki w badaniach kultur organizacji Moniki Kostery²⁸. Wykorzystane przeze mnie techniki badań jak ukryta obserwacja uczestnicząca, wywiad swobodny mieszczą się w ramach metody jakościowej i znalazły swoje zastosowanie w badaniach kultur organizacji²⁹. Wywiady odbywały się zarówno z kandydatami (w sumie trzynaścioro osób), przedstawicielami zarządu, którzy brali udział w rekrutacji (trzy osoby),

²⁵ S. Pietraszko, *Studia o kulturze*, Wrocław 1992, s. 43.

²⁶ Tamże, s. 43.

²⁷ S. P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2000, s. 93-103.

²⁸ Zob.: *Kultura organizacji. Badania etnograficzne polskich firm*, red. M. Kostera, Gdańsk 2007.

²⁹ M. Kostera, *Antropologia organizacji*, Warszawa 2003, s. 116-136.

a także z zatrudnionymi już inżynierami (dziesięć osób). 85% osób spośród polskich, liniowych inżynierów zatrudnionych bądź też starających się o pracę stanowili mężczyźni z wyższym wykształceniem inżynierskim w przedziale wieku 24-35 lat. Badanie trwało przez dziewięć miesięcy w ciągu 2008 roku we Wrocławiu. Ukryta obserwacja uczestnicząca miała miejsce m.in. podczas rozmów kwalifikacyjnych. W rozmowach kwalifikacyjnych poza samym kandydatem przeważnie brały udział trzy osoby: polski team leader – inżynier specjalizujący się w danej dziedzinie (programista lub inżynier elektronik), rekruter oraz niemiecki kierownik oddziału.

Ogólna charakterystyka działalności firmy i jej polityki personalnej

Firma zajmuje się projektowaniem i wykonywaniem elementów systemów sterowania do różnych urządzeń elektronicznych (od pralek i kuchenek mikrofalowych przez inteligentne domy do samolotów). Struktura firmy jest złożona z międzynarodowych zespołów inżynierów, którymi na najniższym stopniu zarządzają leaderzy projektów odpowiedzialni za kwestie merytoryczne i kontakty z klientami. Kilkomu takimi zespołami zarządzają team leaderzy decydujący także w dziedzinie kwestii personalnych. Kierownikiem oddziału w Polsce był niemiecki inżynier, docelowo stanowisko to miało zostać obsadzone przez polskiego inżyniera. Ostatecznie zdecydowano jednak, że kierownikiem powinien być ktoś z – jak to określono – „niemieckim sposobem myślenia”, które najwyraźniej uosabiane było przez inżyniera pochodzącego z Niemiec.

„Enkulturation” w organizacji

W celu ułatwienia przepływu informacji, przejrzystości komunikacji, ale i kontroli pracowników wprowadzono jeden język obowiązujący w całej korporacji. Początkowo dominującym językiem był język głównej siedziby, czyli niemiecki. Od kandydatów wymagano znajomości niemieckiego bądź angielskiego, szybko jednak zmieniono obowiązujący język wyłącznie na angielski. W Chinach i Meksyku trudno było bowiem znaleźć niemieckojęzycznych pracowników. Firma zapewniała bezpłatną naukę obu języków. Dążono do tego, aby komunikacja pisemna nawet między Polakami w oddziałach firmy znajdujących się w Polsce bądź między Niemcami w Niemczech odbywała się wyłącznie po angielsku.

Wprowadzono także różne dobrze znane techniki integracyjne takie, jak wycieczki czy imprezy bożonarodzeniowe. Obchodzono także wewnętrzne święta na przykład dzień wolny od pracy i huczne obchody urodzin głównego prezesa korporacji. Ważnym integracyjnym rytuałem były codzienne poczęstunki owocami serwowanymi przez firmę. W czasie drugiego śniadania (między godziną 10 a 11) wynajęta firma cateringowa przywoziła owoce, był to moment luźnego spotkania i odezwania się od rutyny pracy. Zwyczajowo przyjęło się też obchodzenie urodzin pracowników. Solenizant zapraszał w formie e-maila wszystkich kolegów z oddziału do kuchni na słodki poczęstunek.

Kształtowanie tożsamości potencjalnego pracownika odbywało się już w trakcie rozmowy kwalifikacyjnej. Bez względu na rezultat rozmowy osoba aplikująca o pracę była zapoznawana z prawie stuletnią historią firmy. Mimo, że D.C. od dawna jest już spółką i weszła w skład większej międzynarodowej korporacji, podkreślano rodzinny charakter przedsiębiorstwa, które niegdyś było firmą prowadzoną przez rodzinę D. (skąd też wywodzi się jej nazwa).

Inną taktyką było „wychowywanie” przyszłych pracowników, czyli zatrudnianie na płatne praktyki studentów ostatnich lat studiów, podczas których weryfikowano nie tylko ich wiedzę i umiejętności, ale również osobowościową zgodność z kulturą organizacji. Kształtowano w ten sposób też poczucie lojalności wobec firmy. Jednak tego typu procedura nie zapewniała pracowników doświadczonych zawodowo, którzy byli szczególnie potrzebni. Dlatego kluczowym procesem był odpowiedni dobór pracowników skierowany na wychwycenie takich osób, które osobowościowo pasują do kultury organizacji.

Różnice kulturowe w rekrutacji

D.C. natrafiło na poważny problemy z rekrutacją odpowiednich, dopasowanych kulturowo pracowników w Polsce. Firma nastawiona była na pozyskiwanie inżynierów, jednak poza czynnikami czysto zawodowymi, istotnymi cechami przyszłego pracownika miała być wiarygodność, zaangażowanie i lojalność. Kandydaci na pracowników w firmie D. C. nawet, gdy spełniali wymogi czysto profesjonalne i językowe, byli odrzucani, jeśli nie pasowali do kultury firmy.

Niemieccy przedstawiciele zarządu deklarowali, że potrzebują ludzi, którzy nie odejdą po dwóch, trzech latach. Bardzo pozytywnie oceniano ludzi pracujących w jednym miejscu siedem lat i więcej. Już przy wstępnej ocenie nadsyłanych CV i listów motywacyjnych odrzucano tych kandydatów, którzy co dwa-trzy lata zmieniali pracę. Również w czasie rozmów kwalifikacyjnych pozamerytoryczne pytania koncentrowały się głównie na zmianach zatrudnienia i ich przyczynach.

Kandydaci, przedstawiając siebie, starali się ukazać jak najwięcej swoich różnorodnych doświadczeń zawodowych, uważając, że dynamiczność, otwartość na zmiany będzie odbierana pozytywnie. Wśród przyczyn zmiany pracy wymieniano: załamanie się rynku, brak możliwości rozwoju i awansu w starej firmie, brak odpowiedniego sprzętu do pracy, niespełnienie obietnic przez pracodawcę. Poszukiwanie nowego zatrudnienia motywowano także chęcią pracowania w dużej, międzynarodowej korporacji. Bez względu na rzeczywiste przyczyny odejścia polscy kandydaci częste zmiany zatrudnienia uważali za swój atut. Widzieli w nich dowód swej elastyczności, przedsiębiorczości, chęci podejmowania wyzwań.

Natomiast niemiecki zarząd postrzegał zmienianie pracy zdecydowanie negatywnie – jako wyraz braku lojalności i nieodpowiedzialność, co rzutowało na rezultat rekrutacji. Osoby często (czyli w rytmie 2-3-letnim) zmieniające pracę odbierano jako niewiarygodne i nielojalne. Podkreślić należy, że te same aplikacje nie budziły ani zdziwienia, ani negatywnych opinii wśród polskich inżynierów na stanowiskach menedżerskich nadzorujących rekrutację, a także polskich rekruterów zajmujących się zasobami ludzkimi i szukaniem pracowników. Niepokój polskich specjalistów budziły dopiero osoby zmieniające pracę co pół lub, co roku. To je oceniano jako niewiarygodne lub potencjalne źródło kłopotów. Polscy rekruterzy i team leaderzy oceniali pozytywnie zmiany pracy w rytmie 2-3-letnim.

Sytuacja ta uwidacznia różnice kulturowe w postrzeganiu głębi czasu w kontekście kariery zawodowej, gdyż nie dotyczy ona jedynie odmiennego stosunku do zmian pracy – kandydatów i pracodawców, co uwarunkowane mogłoby być odmiennymi interesami obu grup, lecz również – polskich i niemieckich menadżerów odpowiedzialnych za rekrutację. Przypadek ten ukazuje także różnice kulturowe w zakresie stopnia unikania niepewności. Pojęcie to oznacza stopień lęku odczuwanego w sytuacjach nowych i nieznanach. Zostało one wypracowane przez amerykańskiego socjologa Jamesa

Marcha w 1963 roku. Jego ujęcie odnosiło się do specyfiki kulturowej amerykańskich firm. Kategoria unikania niepewności została później wykorzystana do badań międzykulturowych przez Geerta Hofstede, który uznał ją za uniwersalny wymiar kultury³⁰. Hofstede przeniósł pojęcie unikania niepewności z „kultur organizacji” na kulturę w ogóle³¹. Badacz ten definiuje je jako

„stopień zagrożenia odczuwany przez członków danej kultury w obliczu sytuacji nowych, nieznanych lub niepewnych. Uczucie to wyraża się między innymi stresem i potrzebą przewidywalności.”³²

Poszczególne społeczności, grupy, narody różnią się wskaźnikiem unikania niepewności i miary te pozostają, jak wykazał Hofstede, relatywnie stałe mimo upływu czasu. Miarą unikania niepewności jest stopień stresu odczuwany w życiu codziennym oraz potrzeba przewidywalności, wiążąca się z podkreślaniami znaczenia przepisów, jasnych reguł i innych oficjalnych regulacji życia społecznego, a także z preferowaniem długotrwałego zatrudnienia w jednym miejscu³³. Stopień unikania niepewności przyjmuje wartości od 0 do 100. Wartość 0 oznacza najwyższą tolerancję niepewności, 100 – najniższą.

Jednym ze wskaźników stopnia unikania niepewności według Hofstede jest dążenie do stabilności zatrudnienia:

„Jednym z komponentów indeksu unikania niepewności (UAI) był odsetek pracowników IBM, którzy deklarowali chęć długotrwałego zatrudnienia w IBM. Nie było to zjawisko typowe tylko dla IBM; w krajach o wyższym UAI, przy innych czynnikach stałych, liczba pracowników i menedżerów zainteresowanych zatrudnieniem była większa.”³⁴

Wyniki badań Geerta i jego syna Gerta Hofstede nad unikaniem niepewności w Niemczech wskazują na jego wysoki stopień (65 na maksymalnie 100 punktów). Kultura organizacji D. C. pod tym względem jest zgodna z kulturą niemiecką, awanse i wzrost płac oraz prestiż pracownika były bezpośrednio uzależnione od stażu pracy, a nie od ambicji, inicjatywy czy wywiązywania się z podejmowanych zadań. W czasie rekrutacji preferowani byli kandydaci posiadający nie tyle długotrwałe doświadczenie zawodowe, co raczej pozostający w jednym miejscu pracy najdłużej. Przypisywano im w związku z tym przewidywalność i odpowiedzialność. Kandydaci młodzi, ale posiadający już znaczące osiągnięcia zawodowe, energiczni i ambitni byli odrzucani ze względu na przypuszczenie, że po 2-3 latach odejdą z pracy w poszukiwaniu nowych wyzwań.

Mimo że Polska w badaniach Hofstede sytuuje się jeszcze wyżej niż Niemcy w skali unikania niepewności (93 na maksymalnie 100 punktów), wydaje się, że nie dotyczy to badanego segmentu społeczeństwa – subkultury młodych (24-35-letnich) inżynierów i programistów i ich stosunku do pracy zawodowej. Unikanie niepewności, jak wykazał Hofstede, poza narodowością jest wyraźnie skorelowane jedynie z wiekiem. Hofstede pisał:

W krajach, gdzie pracownicy byli na ogół starsi, odnotowywano wyższy poziom stresu, ściślejsze przestrzeganie przepisów i większą chęć pozostania z starym miejscu pracy. Istniało wyraźne sprzężenie zwrotne między wiekiem i unikaniem niepewności.³⁵

³⁰ G. Hofstede, G. J. Hofstede, *Kultury i organizacje...*, s. 177-218.

³¹ Tamże, s. 178.

³² Tamże, s. 181.

³³ Tamże, s. 180.

³⁴ Tamże, s. 194.

³⁵ Tamże, s. 186.

Zaznaczyć warto, że niemieccy przedstawiciele zarządu zdecydowanie preferowali starszych kandydatów (powyżej 35 roku życia), jeden moich z rozmówców wyrażał zdziwienie, że w polskim oddziale firmy większość inżynierów (75%) stanowią ludzie młodzi między 24 a 30 rokiem życia. Natomiast polscy inżynierowie pełniący funkcje menadżerskie średniego stopnia, tworząc zespoły, wybierali intencjonalnie „młodych, zdolnych, zaraz po studiach”, podkreślając ich zdolność uczenia się i dynamiczność.

Młodzi polscy inżynierowie wykazywali zachowania i przekonania charakterystyczne dla wysokiej tolerancji na niepewność. Oferowanie długotrwałego zatrudnienia, pakietu szkoleń nie zmieniło postaw zatrudnionych już pracowników, większość z nich deklarowała chęć zmiany pracy w przyszłości, obawiając się stagnacji w życiu zawodowym. Zmiana pracy była postrzegana przez nich jako warunkująca rozwój kariery. Elastyczność i dynamika ceniona była wyżej niż stabilność życia oraz lojalność wobec firmy, inaczej niż w innych krajach o wysokim stopniu unikania niepewności, jak na przykład Japonia, gdzie dożywotnie zatrudnienie nie należy do wyjątków. W efekcie w polskim oddziale rotacja pracowników była wyższa niż zakładana przez zarząd oraz była postrzegana jako zagrożenie.

„Kreowanie” kultury organizacji w wymiarze stabilności i lojalności wobec firmy okazało się nieskuteczne w przypadku młodych polskich pracowników. Nie uwzględniało bowiem specyfiki kulturowej i demograficznej tej grupy. Podobne wnioski z badań nad kulturą międzynarodowych koncernów działających w Polsce wysnuła badaczka Zbiegień-Maciąg:

Na polskim rynku działa wiele międzynarodowych koncernów. Wniosły one zachodnioeuropejskie lub amerykańskie wzorce pracy. Polscy pracownicy albo w miarę bezkonfliktowo się doń przystosowali, albo też ścieranie się dwu kultur zaowocowało antagonizmami.³⁶

W przypadku firmy D.C. jej wewnętrzna kultura nie uniknęła całkowicie zderzenia kultur. Różnice kulturowe między pracownikami prowadziły do spięć i rzutowały na pracę, rekrutację i skład osobowy, przynajmniej w czasie trwania obserwacji. W kontekście przeprowadzonego badania nasuwa się pytanie o autentyczność postaw przyjmowanych przez pracowników korporacji, a także czy samo pojęcie kultury korporacji nie jest fikcją. Czy wpływ kultury organizacji może być silniejszy niż uwarunkowania kulturowe, z którymi pracownicy przychodzą do pracy. Na ile kultura organizacyjna jest w mniejszym lub większym stopniu odzwierciedleniem kultury dominującej w danym kraju. Badania nad kulturą organizacji stanowią nowe pole dla refleksji kulturoznawczej. Wydaje się, że sama koncepcja kultury organizacji wymaga głębszej analizy teoretycznej i dalszych badań empirycznych.

³⁶ L. Zbiegień-Maciąg, *Kultura w organizacji. Identyfikacja kultur znanych firm...*, s. 129.

Justyna Szlachta-Misztal

Czy istnieje kultura górnośląska? Rozważania na temat kultury regionu

Wstęp

Teren Górnego Śląska to niewątpliwie miejsce styku wielu kultur. Oczywiście jest to przede wszystkim stykanie się kultur narodowych, w tym wypadku kultury polskiej, niemieckiej oraz czeskiej. To również styk stylów życia, do których należą między innymi różne wyznania i związane z tym odmienności cywilizacyjne związane z obrzędami, wierzeniami oraz pojmowaniem świata. Sytuacja taka to wynik między innymi lub może przede wszystkim częstych zmian przynależności państwowej na przestrzeni wieku tego regionu. „Skazany od XIV wieku na poruszanie się w orbitach rozmaitych wpływów politycznych (Czechy, Austria, Prusy, Niemcy) i religijnych (kultura protestancka i katolicka) Śląsk znacznie wcześniej niż inne regiony intuicyjnie wyczuwał wspólną historię Europy.”¹ Będąc mimowolnie wpisanym w europejską historię oraz bazując na podwalinach występowania wielu kultur w jednym dosyć niewielkim terytorialnie miejscu, region ten z biegiem czasu zaczął wytwarzać swoisty wizerunek kulturowy, oparty na mieszaniu się owych kultur oraz tworzącej się potrzebie porozumienia się w tej mieszance różnorodności. Stąd też często pojawiające się nazwy „tygla kulturowego” czy też „mozaiki wielokulturowej” na określenie specyfiki owego zjawiska, gdzie głównymi zasadami stają się dialog oraz tolerancja.

Sytuacja taka przyczyniła się jednocześnie do wykrystalizowania się terenu Górnego Śląska jako swoistego regionu pogranicza kulturowego. Już na początku XX wieku ks. dr Emil Szramek dostrzegał losy oraz rolę Śląska: „Jest zadaniem Śląska w dziejach świata, służyć bądź to za pokojowego pośrednika, bądź to za bojowisko, bądź to za nagrodę w walce wielkich przeciwieństw, które się w nim stykają.”²

¹ <http://gu.us.edu.pl/node/243061> W. Świątkiewicz, *Symbolie górnośląskiej kultury*, *Gazeta Uniwersytecka. Miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, wyd. specjalne, czerwiec 2005.

² M. S. Szczepański, *Regionalizm górnośląski. Między plemiennością a systemem globalnym*, *Kultura i społeczeństwo* 1998, nr 1, s. 3; za: E. Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny*, *Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku*, Katowice 1934, t. 4.

Autor szkicu *Śląsk jako problem socjologiczny* wzmocnił tezę niemieckich historyografów stwierdzeniem, iż kluczową cechą Górnego Śląska jest jego pograniczny czy też narożnikowy charakter. Owo pogranicze rodzi specyficzną tożsamość. Jest nim człowiek rozdwojony, rozdarty, często poszukujący siebie, swego jestestwa. Wspomniany wcześniej Emil Szramek pisał na ten temat: „Wynikiem długiej infiltracji, czyli mieszaniny narodowej są jednostki nie tylko dwujęzyczne, ale też podwójnego oblicza narodowego, podobne do kamieni granicznych, które z jednej strony noszą zamię polskie, z drugiej niemieckie albo też gruszy granicznej, które na obie strony rodzą. [...] Człowiek o dwóch językach pewniej stoi, bo nie na jednej nodze, lecz na dwóch nogach.”³ Dziś o człowieku pogranicza mówi się metaforycznie, iż: „[...] urodził się w Gleiwitz, lecz dorastał w Gliwicach; po drugiej wojnie światowej pozostał w tym mieście lub został przymusowo z niego wysiedlony czy też dobrowolnie wyjechał do Niemiec; dla Niemców pozostawał wtedy zbyt polski, [...] dla Polaków zbyt niemiecki; wiodąc żywot przesiedleńca (wypędzonego) lub emigranta odbywał czasami podróż sentymentalną do swojego *heimatu* [...]. Ten zaś, co pozostał na Górnym Śląsku, miewał kłopoty z narodową autoidentyfikacją i autodefinicją.”⁴ Sam termin *region pogranicza* nie zmienił przez ten czas swej kolorystyki i zabarwienia i w dalszym ciągu jest podobnie postrzegany. Według Marka S. Szczepańskiego: „Pojęcie «region pogranicza kulturowego» odnosi się do takich obszarów państwa [...], w których istnieje wyraźna świadomość społecznej odrębności, a regionalny układ kultury stanowi wynik wieloletniego przenikania licznych kultur i tradycji o zróżnicowanej proveniencji.”⁵ W przypadku regionu górnośląskiego jest to dyfuzja przede wszystkim kultury polskiej oraz niemieckiej. Antonina Kłoskowska, socjolog, zajmująca się głównie problematyką kultury, próbowała określić, jakie cechy dwóch głównych kultur narodowych mogły przyciągać potencjalnego rodowitego Ślązaka. Otóż według niej: „Do polskości [...] zbliżał starych Ślązaków podobny lub wspólny kult świętych, nabożeństwo, nacisk na obrzędowość, przywiązanie do lokalnego kościoła i proboszcza.”⁶ Do niemieckości zaś, wyraźna wyższość cywilizacyjna, techniczna oraz organizacyjna, przejrzystość biurokratyczna oraz potęga gospodarcza, polityczna i militarna tego kraju.

Niewątpliwie jest jednak to, iż taka specyficzna sytuacja pogranicza charakteryzuje się lub powinna charakteryzować się przede wszystkim umiejętnością szeroko pojętego dialogu oraz praktyką tolerancji. Owszem, postawy te załamują się w okresach napięć politycznych, lecz doskonale funkcjonują w warunkach spokoju. Bowiem nie ma racji bytu społeczeństwo, które wyrosło z historii i tradycji wielu kultur, gdy tymczasem ich przedstawiciele będą się dziś wzajemnie niwelować, gloryfikować walory własnej kultury czy też próbować narzucać swoją kulturę. Jest to o tyle ważne, iż kultury te wpłynęły obopólnie na siebie, wymieszały się, czasem zrosły do tego stopnia, iż dziś trudno wyróżnić ich narodowe pochodzenie. Czy w takiej sytuacji można mówić o wyodrębnieniu się specyficznej kultury tego regionu? Czy zatem istnieje tak zwana *kultura górnośląska*? W czym się ona przejawia?

Spoglądając na dzisiejszą mapę województw Polski, nie trudno zauważyć, iż jest to w zasadzie podział na najbardziej znane polskie regiony. Pomorze, Warmia, Mazury, Podlasie, Mazowsze, Kujawy, Wielkopolska, Małopolska, Dolny oraz Górny Śląsk to

³ Tamże, s. 12.

⁴ Tamże, s. 13.

⁵ Tamże, s. 5.

⁶ Tamże, s. 12; za: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

najważniejsze z nich. Obok tych znanych regionów powstały również, z przyczyn bardziej praktycznych, województwa, które swoje nazwy wzięły od największych miast: lubelskie, opolskie czy łódzkie. Jednakże analiza nazw województw nie stanowi rozważań tego artykułu.⁷

Niezaprzeczalne jest, iż każdy z regionów posiada swoistą specyfikę. Cechuje go przede wszystkim inne ukształtowanie terenu, krajobrazu, które wpływa w dosyć dużym stopniu na egzystencję mieszkańców. Poszczególne regiony charakteryzuje często ich odrębna lokalna historia (której wspólnym mianownikiem stała się współcześnie historia Polski). Region to również lokalne tradycje, wierzenia, podania, legendy, charakterystyczne zawody, specyficzne potrawy, nierzadko odrębny język, jakim jest gwara czy dialekt oraz tworząca się tam literatura. To ona w zasadniczy sposób odzwierciedla/określa specyfikę danego miejsca. Przez literaturę tożsamościową określaną również literaturą małych ojczyzn, szerszemu społeczeństwu zostaje ukazana egzystencja oraz obecna specyfika życia w konkretnie podanym miejscu. To właśnie literatura „korzenna” przekazuje często treści celowo ukryte, pominięte czy też zapomniane, uwypukla trawiące problemy, odświeża stare bolączki, które jednak w zasadniczy sposób wpływają na współczesną kondycję społeczeństwa. Sięgając czasem głęboko w osobiste korzenie, urasta jednak przeważnie do miana *literatury-sumienia przeszłości*, swoistego rozrachunku, z jednej strony, z samym sobą, z drugiej, z szeroko pojętym społeczeństwem zarówno tym lokalnym, narodowym, jak i wielonarodowym.

Czy w takim przypadku można powiedzieć, że poszczególne regiony tworzą swoiste kultury, kultury regionalne? Jakie są jej wyznaczniki?

Pojęcie kultura

Na początku warto wyjaśnić, co rozumie się pod pojęciem kultura. Istnieje szereg definicji tegoż pojęcia. W tym miejscu zostaną przytoczone dwie. Pierwsza, to definicja słownikowa, najczęściej przywoływana, najbardziej ogólna. Druga, to definicja starsza, jednakże jej treści do dzisiejszego dnia są w takim samym stopniu ważne i uniwersalne.

Według *Słownika języka polskiego kultura* to „całokształt materialnego i duchowego dorobku ludzkości, wytworzonego w ogólnym rozwoju historycznym lub w jego określonej epoce.”⁸ Jest to najbardziej ogólna definicja, która z jednej strony tylko w niewielkim stopniu rysuje szerokie spektrum tego jakże pojemnego pojęcia. Z drugiej strony, jest jednak w tym miejscu o tyle ważna i istotna, iż zakreśla ramy tej tematyki. Określa w najogólniejszym stopniu zbiór potencjalnych zagadnień związanych z tym terminem.

Podobnie kulturę definiuje Stefan Czarnowski, socjolog i historyk kultury⁹. Pomimo iż jego teoria powstała w latach 30' XX wieku¹⁰, nie straciła nic z swego przekazu.

⁷ Zob. J. Wódz, *Prospektywna definicja regionu w odniesieniu do nowych polskich województw – szkic socjologiczny*, [w:] *Jaki region? Jaka Polska? Jaka Europa? Studia i szkice socjologiczne*, red. nauk. M. S. Szczepański, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 149-160.

⁸ *Słownik języka polskiego*, tom trzeci, H-K, red. W. Doroszewski, S. Skorupka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1961, s. 1280.

⁹ Zob. *Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie*, TNW, PAU, PAN, Część I: Nauki społeczne, Zeszyt 1: A-J, oprac. A. Śródka, P. Szczawiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 248-251.

¹⁰ Tekst, z którego pochodzą w dalszej części cytaty jest fragmentem wstępnego rozdziału książki Stefana Czarnowskiego *Kultura*, napisanej w latach 1933-37, wydanej pierwszy raz w 1938 roku. Zob. S. Czarnowski, *Kultura*, Wydawnictwo Akademickie Żak Teresa i Józef Śnieciński, Warszawa 2005.

Jej treści są w dalszym ciągu tak samo prawdziwe. Według niego,

kultura jest dobrem zbiorowym i zbiorowym dorobkiem, owocem twórczego i przetwórczego wysiłku niezliczonych pokoleń.¹¹

Jest nią całokształt zobjektywizowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swej obiektywności ustalonych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie¹²

oraz dalej:

społeczeństwo to nie tylko zbiór jednostek. To także to wszystko, co jest za tymi jednostkami i co jest pomiędzy nimi: ta ogromna masa dóbr materialnych, praktykowanych sposobów opanowania i wyzyskania przyrody, narzędzi, technik, teorii [...] To także obyczaje, formy obcowania, praktyki religijne, pojęcie o tym, co dobre, a co złe, co piękne, a co brzydkie, co ludzi łączy, a co dzieli.¹³

To lista elementów, jakie można zaliczyć do tego pojemnego pojęcia. Jednakże autor podąża dalej, określając etap powstawania kultury.

O kulturze mówić możemy dopiero wówczas, gdy odkrycie czy wynalazek zostaje zachowany, gdy jest przekazywany z pokolenia na pokolenie, gdy staje się dorobkiem trwałym zbiorowości ludzkiej, nie przyzwyczajeniem poszczególnej jednostki czy jej mniemaniem osobistym.¹⁴

Opierając się na tej teorii, pragnę przedstawić, iż region faktycznie posiada swą odrębną kulturę. To nie są już przekonania tylko poszczególnych jednostek, lecz faktycznie wyodrębnione, zachowane elementy materialne oraz przekonania i mentalności ludzi, przekazywane z pokolenia na pokolenie. Wszystkie te elementy stanowią trwałą dorobek danego regionu.

Wyznaczniki kultury górnośląskiej

Jak każdy inny, region górnośląski charakteryzuje się zespołem indywidualnych, wyróżniających go cech. Są to zarówno elementy materialne, jak i elementy ludzkiej egzystencji oraz przekonań.

Zanim przejdę do omówienia poszczególnych elementów, pragnę podkreślić, iż poniższa charakterystyka dotyczy wyłącznie tak zwanego przemysłowego Górnego Śląska, często zwanego „czarnym Śląskiem”. Charakterystyka ta nie odnosi się do Opolszczyzny, która regionalnie przynależy do Górnego Śląska, lecz wykazuje sporo innych treściowo elementów. Podstawową przyczyną takiej sytuacji są zapewne inne losy obu części tego regionu i związane z tym różnice w dzisiejszych poglądach.¹⁵ W przypadku

¹¹ S. Czarnowski, *Kultura*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, P. Rodak, wstęp i redakcja A. Mencwel, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 26.

¹² Tamże, s. 33.

¹³ Tamże, s. 27.

¹⁴ Tamże, s. 26.

¹⁵ Warto w tym miejscu wspomnieć o XIV Seminarium Śląskim, zorganizowanym przez Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej w dniach 21-24 .09.2009 w Kamieniu Śląskim. Tytuł seminarium brzmiał *Stowarzyszenia, związki, bractwa, inicjatywy społeczne i ich znaczenie dla Śląska*. Jednym z wielu tematów podejmowanych w czasie Seminarium było zagadnienie *Czy Śląsk potrafi zbudować wspólną tożsamość? (Dokończenie na następnej stronie)*

Opola i okolic najważniejszą rolę odgrywa mniejszość niemiecka, która w bardzo widoczny sposób istnieje na arenie życia społecznego¹⁶. Inaczej wygląda to w przypadku przemysłowego Górnego Śląska. Może to wpływać w dosyć zasadniczy sposób na powstawanie innych wyznaczników kultury regionu opolskiego. W ramach pewnej ścisłości, w dalszej części będzie pojawiał się termin „górnośląski”, lecz należy interpretować go właśnie jako „górnośląski przemysłowy”.

Charakterystyczny zasób materialny Górnego Śląska

Jak każdy region, również teren Górnego Śląska, szczególnie tego przemysłowego, długo skoncentrowanego na przemyśle ciężkim, zwłaszcza górniczym i hutniczym, charakteryzuje się specyficznym zasobem materialnym, który nie tylko wyróżnia w zasadniczy sposób jego charakterystyczne cechy i wyznaczniki, ale ukazuje zarazem zadania, jakie teren ten miał do spełnienia.

Pierwszy, wizualny czy wręcz namacalny element, który należy do zbioru materialnego dorobku, to architektura. W przypadku regionu górnośląskiego to zetknięcie się dwóch kultur, niemieckiej i polskiej, których efekty uwidaczniają się w budownictwie, planie miast, gospodarce oraz zaplanowaniu przestrzennym. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż fenomen przemysłowego Górnego Śląska przejawia się w specyficznej urbanistyce aglomeracyjnej. Nie można właściwie wskazać podobnego regionu. Bowiem ten Górny Śląsk to w zasadzie jedno „wielkie miasto”. Oczywiście, są to poszczególne, nierzadko niezależne od siebie miasta. Jednakże ich granice zacierają się w takim stopniu, w którym trudno wyznaczyć ich faktyczne widoczne wizualnie krańce.

Mówiąc o architekturze Górnego Śląska, nie można zapomnieć o budownictwie dosyć charakterystycznym dla tego regionu. To zazwyczaj „czerwone” neogotyckie kościoły, jak na przykład, kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Mysłowicach czy rybnicki kościół św. Antoniego. To tylko dwa przykłady, które jednakże ukazują panoramę ogromnej liczby powstających w okresie początku lat 20' XX wieku śląskich kościołów. Warto może w tym miejscu zadać pytanie, co spowodowało ten wzrost? Górnośląska architektura to jednakże najbardziej słynne *familoki* czy dwurodzinne *sigmy*, zwane często *bliźniakami*. Są to najbardziej wizualne wyznaczniki śląskiego krajobrazu. Wystarczy w tym miejscu wspomnieć chociażby katowicki *czerwony Giszowiec* czy Nikiszowiec. Wzniesione z czerwonej cegły, jednopiętrowe, wielorodzinne budynki, o charakterystycznych czerwonych framugach, o specyficznym projekcie bram, okien, komórek oraz dziedzińców, na których nie brakuje kwiatów, krzewów oraz ławek, występują właściwie na całym terenie górniczego/przemysłowego Górnego Śląska. To właściwie one swym specyficznym zabudowaniem dokumentują już historyczne „zadanie” Górnego Śląska. Budynki te były bowiem przygotowane dla przybyłych pracowników. Stąd w projekcie nie zapomniano o komórkach na ewentualną hodowlę, miejscach odpoczynku po pracy, czy pomyślano choćby o rozwiązaniu problemu szybko brudzących się framug. Z czasem te funkcjonalne zabudowania urosły do rangi wizytówki tego „spracowanego” regionu.

(Dokończenie z poprzedniej strony) Wynik dyskusji był właściwie jednoznaczny: na dzień dzisiejszy pozostaje to raczej śpiewem przyszłości. Już wynik tej dyskusji może wskazywać na fakt, iż te dwa regiony w rzeczywistości są odmienne.

¹⁶ Można tu wspomnieć między innymi o Towarzystwie Społeczno-Kulturalnym Niemców Województwa Śląskiego oraz osobę księdza Wolfganga Globischa, Duszpasterza Mniejszości Narodowych i Etnicznych Diecezji Opolskiej.

Do górnośląskiej architektury zalicza się pozostałe po dawnych granicach domy celne oraz słupki graniczne, które, stojąc przy dawnych punktach granicznych, przypominają czy może tylko uzmysławiają współczesnemu człowiekowi, jak mogło wyglądać życie w podzielonym sztucznie jednym terenie.

Do typowo śląskiej panoramy należą liczne dawne baseny przeciwpożarowe z stojącymi zazwyczaj obok rzeźbami. Jest to na przykład gliwicki Neptun, czy również gliwicka fontanna z trzema tańczącymi faunami, zwanymi gliwickimi diabełkami. Pozostałością po niemieckiej kulturze jest zapewne zabudowa miast na planie magdebskim, gęsta sieć torów kolejowych oraz spora liczba specyficznych budynków dworców kolejowych, często występujących nawet w najmniejszych miejscowościach.

Wyznaczniki życia codziennego. Elementy całokształtu ludzkiego istnienia

Następna, dosyć pojemna grupa specyficznych wyznaczników, to elementy całokształtu ludzkiego istnienia. Jest to bardzo szerokie spektrum. Mieści się tu wiele aspektów.

Po pierwsze, jest to specyficzna forma pracy oraz związane z nią pracownicze zwyczaje. Nie przypadkowo wypukła się tak zwany śląski *etos* pracy, podkreślając przy tym bardzo mocno sam wyraz *etos*. Termin ten określa zespół obyczajów i zwyczajów charakteryzujący daną grupę społeczną. W przypadku regionu górnośląskiego to przede wszystkim społeczeństwo górników pracujących w kopalni. Zaraz po kopalnianych szybach wielkie hutnicze kominy są najbardziej charakterystyczną cechą tego krajobrazu. W tym miejscu wypukła swe „doniosłe” znaczenie charakterystyczny górnośląski przemysł górniczy. Lecz przemysł, który wyrósł na wielu pokoleniach, to przede wszystkim czynnik ludzki, to ludzie pracujący w jednym zespole. Jak każdy zespół, odznacza się pewnymi niepisanymi, lecz obowiązującymi wszystkich zasadami. Ze względu na stale czyhające niebezpieczeństwo¹⁷ to przede wszystkim wzajemna pomoc. Zapewne z takiej postawy wynika nieodzowne pozdrowienie pomiędzy pracownikami. Wydawałoby się to naturalnym odruchem. Jednakże ze względu na mocno praktykowany katolicyzm, jest to staropolskie „Szczęść Boże”.

Częstym obrazkiem związanym z pracą na kopalni był wizerunek kobiet oraz dzieci oczekujących w dniu wypłaty przed bramą zakładu na swych żywicieli. W tym miejscu wypukła się równocześnie doniosła rola kobiety. To ona bowiem zarządzała wydatkami rodziny, to ona również dbała, aby te ciężko zarobione pieniądze trafiały do rodzinnej kasy, a nie do knajpy, do której często udawali się górnicy po zakończonej szychcie.

Drugi element to sam wizerunek życia codziennego. Ze względu na wielość jego różnych aspektów jest to bardzo szerokie zagadnienie. Stąd niektóre elementy zostały tylko zasygnalizowane bez szczegółowego opisu.

Na pierwszy plan wysuwa się tu, dziś już właściwie powoli zanikający, model śląskiej, wielopokoleniowej rodziny. Ważną rolę odgrywają w niej osoby najstarsze w rodzinie, tak zwani „starzyki”. Cieszą się oni ogólnym szacunkiem. „Rzykające się” starsze kobiety oparte na kolorowych poduszczykach, wyglądające z okien wcześniej wspomnianych, czerwonych familoków to typowy śląski wizerunek. Oczywiście na pierwszy plan wysuwa się tu, już wcześniej wspomniana, ogromna rola kobiety, żony oraz matki. To właściwie do niej należał całokształt utrzymania rodziny, rola mężczyzny

¹⁷ Nie bez znaczenia w ostatnim czasie w związku z częstymi wypadkami w kopalniach coraz częściej można usłyszeć stwierdzenie, iż kopalnia to „fabryka węgla, wdów i sierot”.

w obowiązkach domowych ograniczała się często wyłącznie do zarabiania. Górnośląska rodzina to jednak przede wszystkim liczne potomstwo/rodzeństwo. Wiadomo, że w życiu każdego dziecka występuje wiele doniosłych i ważnych wydarzeń. Jednym z nich jest pierwszy dzień nauki. Według górnośląskiej tradycji (*notabene* wyrosłej z niemieckiej) dziecko dostaje w tym dniu od rodziców róg obfitości, zwanym tytą, w którym znajdują się słodycze.

Do elementów codziennego życia należy zaliczyć szeroką gamę elementów życia społecznego. Jest to, po pierwsze, górnośląski handel. Jego historia sięga dawnych sklepów kolonialnych, w których handlowano właśnie sprowadzonymi towarami. Później były to ograniczone w towary domy towarowe, dziś to wszelkie markety. Codzienne życie to, dziś już wszechobecna, mobilność. Ludność od zawsze przemieszczała się, a szczególnie w bardziej zaludnionych miejscach, jakim niewątpliwie jest teren aglomeracyjnego Górnego Śląska, stąd dość duży i intensywny rozwój środków komunikacji. Zazwyczaj komunikacja ta była wykorzystywana w celu dotarcia do miejsca pracy, ale często przemieszczano się w celach spotkań rodzinnych czy towarzyskich. Bowiern szczególnie to właśnie na Górnym Śląsku wśród wielopokoleniowych rodzin utrzymywanie więzi rodzinnych było chlubą, najwyższą wartością przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Stąd też zapewne wynikał wcześniej wspomniany szacunek wobec najstarszych osób oraz ogromna liczba nazw powinowactw rodzinnych. Górnośląska rzeczywistość to również tradycja piekarni, wywodzących się od piekarnioków, które pierwotnie budowano w miastach zakładowych. Były one ogólnie dostępne ludności, to dzięki nim rodziny zapewniały sobie wypieki. Było to równocześnie miejsce spotkań, rozmów oraz wymiany nowinek.

Następny element tego zagadnienia stanowi rozrywka i formy spędzania wolnego czasu. W tym przedziale tematycznym znaleźć można takie aspekty, jak między innymi uprawianie sportów, często zimowych, śląskie muzykowanie, gołębiarstwo, piłkę nożną, tradycję warzenia piwa oraz odpoczynek w wesołym miasteczku.

Górnoślązacy znani są z szczególnej pasji do uprawiania sportu. Największym uznaniem cieszy się piłka nożna¹⁸ zapoczątkowana w wieku XIX, rozpowszechniona szczególnie w 20' XX wieku. Do dziś na każdym podwórku zobaczyć można młodych chłopców grających w *fusbal*. Nie znaczy to jednak, że nie uprawia się innych. Zima sprzyja do wzmożonego uprawiania sportów zimowych.

Górnoślązacy swój wolny czas spędzają zazwyczaj w aktywny sposób. Do bardzo częstych form wypoczynku należą różnego rodzaju *szpacyry* oraz *rajzy*. Często celem tych wypraw są Śląskie Wesołe Miasteczko lub chorzowskie zoo. Najczęściej są to jednak zazwyczaj krótkie popołudniowe niedzielne spacerki do pobliskiego parku. Dłuższy odpoczynek górnoślązacy urlopowicze spędzają nierzadko w miejscowych miejscowościach uzdrowiskowych. Odpowiednim tutaj przykładem może być uzdrowisko Goczałkowice Zdrój.

Nieodzownym elementem śląskiej rzeczywistości to wysoki poziom muzyki oraz częste muzykowanie mieszkańców. W latach międzywojennych muzykowano w sobotnie popołudnia po pracy. Później w każdej śląskiej kopalni, hucie czy innej fabryce obowiązkowo istniała orkiestra. Dziś to właśnie z Górnego Śląska pochodzi wielu znanych wykonawców współczesnej muzyki. Świadczy to o ciągłej i zarazem stałej tradycji rozśpiewanego Śląska. Ślązacy znani są również z gołębiarstwa. Prawie każdy Ślązak mieszkający w *familoku* w swej komórce obok królików hodował gołębie. Nie bez znaczenia w 2006 roku to właśnie w Katowicach odbyła się Wystawa Gołębi.

¹⁸ Warto w tym miejscu wspomnieć o działającym dziś w Katowicach Erster Fußball-Club.

Górny Śląsk najbardziej znany jest jednak jako konsument, ale i zarazem producent piwa. Najbardziej znane to Browary Tyskie. W pewnym sensie konsumpcja piwa stała się już utartym stereotypem. Bardzo często bowiem postać Górnioślązaka, utożsamianego z górnikiem, kojarzy się przede wszystkim właśnie z faktem częstego picia dużej ilości piwa.

Ważnym elementem każdego społeczeństwa stają się święta oraz uroczystości. W przypadku Górnego Śląska są to między innymi święto górników czyli Barbórka, dożynki oraz pielgrzymki do Piekar Śląskich.

Największym świętem górników jest Barbórka, czyli święto ich patronki, świętej Barbary. Podczas tłumnych mszy odświętnie ubrani górnicy modlą się o pomyślność dla siebie oraz wspominają kolegów, którzy zginęli podczas pracy. Taka uroczystość nie może się odbyć oczywiście bez „kopalnianej” orkiestry. Następnym etapem staje się świętowanie przy piwie w karczmie. Ważnym świętem w życiu Śląska są dożynki, czyli „żniwne”. Liczne procesje z wieńcami, wykonanymi z płodów ziemi to normalny wizerunek śląskiej rzeczywistości. Ważnym wydarzeniem stają się również tłumne pielgrzymki do Piekar Śląskich. Najbardziej znane to coroczne majowe pielgrzymki mężczyzn oraz sierpniowe kobiet. Warto w tym miejscu dodać, iż Piekary Śląskie to prawdopodobnie jedyne miejsce, gdzie odbywają się właśnie pielgrzymki męskie.

Z obchodem większości uroczystości wiąże się występowanie charakterystycznych strojów ludowych, które to wyróżniają czasem najmniejsze miejscowości, nie wspominając o większych grupach, jakimi są często poszczególne parafie, gminy, powiaty czy inne grupy miejscowości, które wyróżniają oparte na różnych kryteriach wspólne cechy. Podobnie jak inne regiony, tak również region górnośląski charakteryzuje się specyficznym regionalnym strojem. Oprócz stroju, podobnie jak każdy region, odznacza się specyficzną kuchnią i charakterystycznymi potrawami. Najbardziej znane to śląskie kluski, mięsne rolady oraz „modra”, czyli czerwona kapusta.

Typowym górnośląskim zwyczajem jest również obchodzenie urodzin (*gyburstagów*) zamiast typowo polskich imienin. Zasadą jest to, iż na urodziny nie zaprasza się. Dlatego ważne jest, aby zapamiętać daty tych ważnych uroczystości.

Do najbardziej charakterystycznych wyznaczników górnośląskiej kultury należy jednak zaliczyć górnośląską *godkę*, czyli gwarę (czy też dialekt, etnodialekt), która przetrwała poprzez przekaz międzypokoleniowy. Horst Bienek, jeden z głównych przedstawicieli twórców *powieści silesiana* przy pracy nad swą pierwszą książką o tematyce śląskiej¹⁹, stwierdził: „Nie wiem, jak mógłbym wprowadzić «wasserpolnisch». Ten górnośląski dialekt – jeżeli to jest w ogóle dialekt, a nie odmiana języka o swoistym kolorycie, którego nie dałoby się zupełnie odtworzyć tak, by nie wyglądało to na przedrżnianie.”²⁰ Warto w tym miejscu szczególnie mocno zaznaczyć, że pisarz stwierdza, iż jest to odmiana języka. Warte jest to odnotowania tym bardziej, iż są to pewnego rodzaju przeprowadzane rzetelne badania do mającej powstać książki. Pomimo iż pisarz stwierdza, że wspomniana językowa odmiana „to raczej niemiecki o polskiej składni z (przypadkowo?) wtrąconymi polskimi słowami...”²¹, jednakże to właśnie ta specyficzna „mowa” pełna w sporą liczbę germanizmów często związanych najczęściej z górnictwem oraz dużą ilością bohemizmów, w zasadniczy sposób charakteryzuje górnośląską społeczność.

Odrębnym zagadnieniem staje się wpływ wielu instytucji kultury na re-rozwoj

¹⁹ Mowa o *Pierwszej polce*. Zob. H. Bienek, *Pierwsza polka. Die erste Polka*, przeł. M. Przybyłowska, Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice 2008.

²⁰ H. Bienek, *Opis pewnej prowincji*, przeł. B. Fac, Wydawnictwo ATEXT, Gdańsk 1994, s. 14-15.

²¹ Tamże, s. 22.

oraz kształtowanie się nowej kultury górnośląskiej, instytucji, które działają zarówno na terenie samego Górnego Śląska, jak i za granicą. Są to między innymi różnego typu muzea²², instytucje kulturalne uwypuklające oraz rozwijające najważniejsze wyznaczniki tej kultury²³ oraz wydawnictwa nie tylko promujące utwory o tematyce górnośląskiej, ale również wydające ciągle powiększającą się liczbę czasopism.

Górnośląskość w literaturze

Pragnę w tym miejscu zasygnalizować, iż poszczególne elementy w zasadzie każdej kultury regionalnej można dostrzec właściwie we wszystkich dziedzinach nauki. Najczęściej jej ślad widać jednak w literaturze. Bowiem to literatura stanowi odzwierciedlenie obecnej sytuacji społeczeństwa. Podobnie sytuacja wygląda w przypadku kultury górnośląskiej.

Wiele jej aspektów znaleźć można w twórczości jednego z wielu przedstawicieli twórczości o tematyce górnośląskiej, Feliksa Netza. Mimo iż jest to pisarz, który przybył na ten teren, to w interesujący sposób przedstawia górnośląski światopogląd. Nie kryje swojego nie-górnośląskiego pochodzenia: „Te pierwsze dni, ja z małego miasteczka, z Lubania [...] na Ziemiach Zachodnich, w Jeleniogórskim dzisiaj, nad piękną rzeką Kwisą. Inny świat.”²⁴ „Opuściłem Lubań w roku 1955, miałem szesnaście lat [...]”²⁵ „13 marca, rok 1955. Pociąg Wrocław-Opole-Kraków. Wsiadam na dworcu, tym starym, oczywiście [...]. I wchodzę w Katowice, wtedy Stalinogród.”²⁶ To wejście przeraża się w zastanie i wydaje dorodny owoc, który niewątpliwie stanowi jego literatura. Literatura ukazująca fenomen małej ojczyzny.

Feliks Netz w swoich ostatnich esejach²⁷ analizuje utwory osób/pisarzy najbardziej charakterystycznych dla śląskiego dorobku kulturalnego. Wspomina zatem tekst Juliana Kornhausera²⁸, który doskonale ukazuje górnośląską rzeczywistość. W utworze tym dostrzec można najbardziej charakterystyczne cechy, które często określa się wyznacznikami kultury górnośląskiej. Za przykład niech posłużą słowa: „J. dostrzegł coś trwałego, constans, wartość niezmienną, coś z odwiecznego rytuału: porządek w szafach, ład w szufladach, dbałość o dom widoczną w wyszorowanych schodach, wyczyszczonych do połysku parkietach, kompotach w słoikach, wypranych i wyprasowanych koszulach, w wypolerowanych szybach okiennych, w wytartych zmoconą watą liściach prymulek, w pomalowanych na ciemnoczerwony lub ciemnozielony kolor parapetach, w wykrochmalonych na blachę białych firanach w oknach, przez które wyglądały na ulicę kobiety [...]”²⁹ Bowiem Górnoślązaków odznacza szczególnie poczucie porządku. Widać go w środku domu, w samym mieszkaniu, jak i na zewnątrz gospodarstwa, chociażby poprzez dokładnie pomalowane parapety. Feliks Netz

²² Oprócz jednostek działających w Polsce, istnieją muzea śląskie w Niemczech oraz w Czechach. Trzy największe jednostki niemieckie to: Muzeum Śląskie w Görlitz, Oberschlesische Landesmuseum w Ratingen-Hösel i Muzeum w Königswinter-Heisterbacherrott.

²³ Mowa tu między innymi o Domie Współpracy Polsko-Niemieckiej, jednostce kulturalnej działającej w Gliwicach oraz Opolu.

²⁴ *Pole widzenia*, [w:] F. Netz, *Ćwiczenia z wygnania*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2008, s. 314.

²⁵ *Zbójcka iskra*, [w:] Tamże, s. 8.

²⁶ *Pole...*, s. 313.

²⁷ Jest to wcześniej cytowany utwór: F. Netz, *Ćwiczenia z...*

²⁸ *Człowiek niezbytowany (do czasu). O Julianie Kornhauserze*, [w:] F. Netz, *Ćwiczenia...*, s. 349-354. Mowa o: J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymalna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995.

²⁹ Tamże, s. 351-352.

wspomina również książkę Małgorzaty Szejnert, reportaż historyczny jednej z dzielnic Katowic, Giszowca³⁰. Stwierdza, iż w zasadzie książka to: „powikłane śląskie losy, wiry i zawirowania.”³¹ Jest to bowiem opowiedziana w reporterski sposób długa i skomplikowana historia jednego społeczeństwa, jakim jest społeczność dzisiejszego Giszowca, typowego przykładu miasta-ogrodu zbudowanego/stworzonego na potrzeby gospodarcze. Jest to dawna miejscowość zakładowa przystosowana dla potrzeb ówczesnych pracowników kopalni oraz ich rodzin. Oswojony Górnoślązak nie zapomina również o Ślązaku z krwi i kości, jakim jest Henryk Waniek. Mówi o nim: „Jest Ślązakiem, homo silesiensis, wiecznie tułający się po błędnym kole Śląska.”³² Są to wymowne słowa, wobec których komentarz jest właściwie zbędny. Warto jednak wspomnieć o klamrze, która spina trzy sylwetki. To, co łączy te trzy osoby, to niezaprzeczalny fakt, iż wszyscy oni próbują ukazać górnośląską kulturę, jej charakterystyczne cechy, wyróżniki, wyznaczniki. Dla Kornhausera jest to utrwalone w pamięci wspomnienie z dzieciństwa, które pozwala mu dostrzec z perspektywy czasu, czym charakteryzuje się górnośląska rzeczywistość. U Szejnert to podpatrzone, zbadane, a później wspaniale wyselekcjonowane najważniejsze zagadnienia, tematy oraz elementy śląskiego społeczeństwa ukazane na przykładzie dziejów kilku rodzin. W mistrzowski sposób opowiedziane sagi rodzinne ukazują wygląd oraz funkcjonowanie wielonarodowego giszowieckiego społeczeństwa. Natomiast Waniek, podróżując wraz ze swymi bohaterami przez „nieznany”, na nowo odrywany region, przez wielkie „r”, z jednej strony uporczywie wskrzesza nieistniejący już niemiecki Górny Śląsk, z drugiej, staje się pisarzem poszukującym, krążącym, zresztą podobnie jak jego główny bohater Paul, „po swoistym *circulos vitiosus*”.

Dla samego Netza Górny Śląsk to przede wszystkim: „Gwara, czarna cegła, ciężkie powietrze. Domy spięte klamrami.”³³ Ważny w tym miejscu staje się fakt, iż jego wyznaczniki pokrywają się w zasadzie z elementami omówionymi we wcześniejszej części pracy. Wynika zatem, iż istnieją pewne już utrwalone wyznaczniki i elementy, które charakteryzują lub chociaż w jakiś sposób określają bądź definiują ten teren.

Podobnie Górny Śląsk upatruje przedstawiciel niemieckiej literatury śląskiej, Horst Bienek. Dla niego Górny Śląsk to: „Zapachy: zakłady hutnicze, koksownie hałdy szlaki. Odgłosy: wieże wyciągowe kopalń, kotły parowe, pobliska stacja rozrządowa z lokomotywami, z trzaskiem zderzaków i z sygnałowymi gwizdkami manewrowych. [...] Bujna roślinność. Dziewanna.[...].”³⁴ To elementy materialne, które w zasadzie mogą przeminąć lub w miarę czasu przemijają. Jednakże dla Bienka rzeczywistość górnośląska to przede wszystkim «śląska muzyka słów»³⁵, to nazwy miast i miejscowości, to słynne «Pierunie» – słowo w Gliwicach powszechnie znane i dlatego też stereotyp.³⁶ Dla Bienka bowiem najważniejszym wyznacznikiem górnośląskiej kultury to właśnie język, który próbuje scharakteryzować, poświęcając temu zagadnieniu odrębny akapit:

Już na to wskazywałem, że Górnoślązak nie mówi żadnym określonym narzeczem, lecz wyczoną w szkole literacką niemieczyzną (Schriftdeutsch). Język polski ma wpływ na skład-

³⁰ *Wielka księga Ślązaków*, [w:] F. Netz, *Ćwiczenia...*, s. 359-365. Mowa o: M. Szejnert, Czarny ogród, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

³¹ Tamże, s. 363.

³² *Homo Silesiensis*, [w:] Tamże, s. 358.

³³ *Pole widzenia...*, s. 315.

³⁴ H. Bienek, *Opis...*, s. 14.

³⁵ Tamże, s. 21.

³⁶ Tamże, s. 22.

nię Górnoślązaka. Jak Polak, chętnie stawia on orzeczenie na początku zdania: „Kamen die Gendarmen, aber...” nieświadomy, że polska jest jego skłonność do stawiania przymiotnika po rzeczowniku – „Du Schwein schwarzes”, „ein Haus hohes”; to samo dotyczy przysłówków: „hab ich ihm gesagt gestern”. W tym przypadku pewną rolę może odgrywać tendencja do tego, by najważniejsze części zdania, zamiast na końcu, umieścić na początku. [...] Na polski wpływ wskazuje też stosowanie czasu zaprzeczonego od „być”. [...] Chodzi tu o swoistą kontaminację czasu przeszłego dokonanego i czasu przeszłego niedokonanego.³⁷

To połączenie polskości i niemieckości w gwarze, o którym mówi pisarz, świadczy niewątpliwie o istniejących powiązaniach polsko-niemieckich występujących w historii Górnego Śląska.

Zakończenie

Każdy region to inna, specyficzna warstwa społeczna, która odznacza się swoistym pierwiastkiem materialnym, społecznym, mentalnym oraz kulturalnym. Każdy region to zatem inna, specyficzna i indywidualna kultura. Głównym celem tego artykułu było ukazanie charakterystycznych wyznaczników, elementów, zarówno materialnych, jak i niematerialnych, kultury górnośląskiej.

Bibliografia:

- Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów, red. A. Mencwel, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Bienek H., Opis pewnej prowincji, przeł. B. Fac, Wydawnictwo ATEXT, Gdańsk 1994.
- Bienek H., Pierwsza polka. Die erste Polka, przeł. M. Przybyłowska, Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice 2008.
- Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie, TNW, PAU, PAN, Część I: Nauki społeczne, Zeszyt 1: A-J, oprac. A. Śródka, P. Szczawiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Czarnowski S., Kultura, Wydawnictwo Akademickie Żak Teresa i Józef Śnieciński, Warszawa 2005.
- Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze, red. A. Kłóskowskiej, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Górny Śląsk. Trzy epoki, Bielsko-Biała: Wydawnictwo Pascal, Bielsko-Biała 2007.
- Jaki region? Jaka Polska? Jaka Europa? Studia i szkice socjologiczne, red. M. S. Szczepański, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Kłóskowska A., Kultury narodowe u korzeni, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Kornhauser J., Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna, Kraków 1995, Wydawnictwo Znak.
- Na granicy. Rzecz o czasach, ludziach i miejscach. Grenzgänger. Erzählte Zeiten, Menschen, Orte, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, Gliwice 2008.

³⁷ Tamże, s. 37.

- Netz F., *Ćwiczenia z wygnania*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2008.
- Słownik języka polskiego, tom trzeci, H-K, red. W. Doroszewski, S. Skorupka, *Wiedza Powszechna*, Warszawa 1961.
- Szczepański M. S., Regionalizm górnośląski. Między plemiennością a systemem globalnym, *Kultura i społeczeństwo*, nr 1, 1998.
- Szczepański M. S., Regionalizm górnośląski. Między plemiennością a systemem globalnym, *Kultura i społeczeństwo*, nr 1, 1998.
- Szejnert M., *Czarny ogród*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Szramek E., Śląsk jako problem socjologiczny, t. 4, *Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku*, Katowice 1934.
- Świątkiewicz W., Symbole górnośląskiej kultury, *Gazeta Uniwersytecka. Miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, wyd. specjalne, czerwiec 2005.
- „Wach auf, mein Herz, und denke”. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen Schlesien und Berlin-Brandenburg von 1740 bis heute. „Przebudź się, serce moje, i pomyśl”. Przyczynek do historii stosunków między Śląskiem a Berlinem-Brandenburgią od 1740 roku do dziś, Stowarzyszenie Międzyregionalnej Wymiany Kulturalnej w Berlinie, Stowarzyszenie Instytut Śląski w Opolu, Berlin/Opole 1995, .

Antonina Szybowska

Humanoetologia Desmonda Morrisa w poszukiwaniu granic ludzkiego zachowania

Temat, który podjęłam może budzić pewne zastrzeżenia – wszak etologiczne wątki w badaniach nad człowiekiem podejmowano głównie w latach siedemdziesiątych i wobec wartkiego nurtu nauki współczesnej wydawać się mogą dość oddalonym punktem na osi czasu. Istnieją jednak powody, które, jak sądzę, uzasadniają ten wybór. Po pierwsze, książki Desmonda Morrisa przeżywają swego rodzaju wydawniczy renesans, widoczny także w Polsce. Na nowo wydaje się jego dzieła, niektóre w zrewidowanej wersji. Wychodzą także pozycje nowe. Po drugie, tematyka cielesności człowieka podejmowana jest obecnie szczególnie często i stanowi obszar niezwykle intensywnych eksploracji naukowych. Mamy do czynienia z istnym konglomeratem odrębnych dyscyplin takich, jak np. retoryka (najstarsza¹), psychologia społeczna i indywidualna², filozofia³, socjologia, etnologia, pedagogika⁴, nauki o komunikacji⁵. W nurt ten włączają się z rozmachem językoznawstwo (zwłaszcza kognitywne⁶), religioznawstwo (badania nad rytuałem⁷)

¹ O historii badań nad gestem zobacz w M. Brocki, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Wydawnictwo Astrum, Poznań 2001. lub A. Załazińska, *Schematy myśli wyrażane w gestach, Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2001.

² W. Domachowski, *Psychologia społeczna komunikacji niewerbalnej*, Edytor, 1993.

³ Por.: R. A. Kneblewski, *Komunikacja werbalna i niewerbalna w aspekcie filozoficznym: rozważania metodologiczne z teorii aktów komunikowania* [w:] *Zagadnienia socio – i psycholingwistyki*, red. A. Schaff. Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.

⁴ K. Krasoń, *Metafora w geście zamknięta, czyli komunikacja pozawerbalna w edukacji wczesnoszkolnej* [w:] *Różne aspekty edukacji lingwistycznej dziecka*, red. M. T. Michalewska, M. Kisiel, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2001, s. 277-289.

⁵ kinetyka, haptyka, proksemika, okulestyka, mimika i in.

⁶ K. Jarząbek, *Znaki kinetyczne wspomagające komunikację mowną i ich miejsce w nauczaniu języków obcych (na przykładzie komunikacji Polaków i Rosjan – ujęcie konfrontatywne)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1989; *Mimika jako element komunikacji międzyludzkiej* [w:] *Studia Semiotyczne*, z.18, 1993, s. 67-76; *Znakowe ruchy rąk jako istotny element porozumiewania się ludzi* [w:] *Socjolingwistyka*, z. 12-13, 1993, s. 285-297; *Kinetyczne formy powitań i pożegnań* [w:] *Etnolingwistyka*, z. 6, 1994, s. 65-81. (Dokończenie na następnej stronie)

oraz naturalnie kierunki związane z emancypacją ruchu jako formą sztuki: teatrem, filmem⁸ czy tańcem. Wiele dyscyplin ma charakter praktyczny: techniki negocjacyjne, śledcze (wykrywanie kłamstw czy dość dyskusyjne techniki NLP⁹, terapeutyczne, public relations¹⁰ czy odczytywania myśli ludzi ze sposobu ich zachowania¹¹, wreszcie kursy uwodzenia i protokołów dyplomatyczny.

E.T. Hall podkreśla, że systemy pozawerbalne stanowią o tożsamości kulturowej, będąc częścią procesu interpretacji znaków kultury. Kluczem do owego obszaru może być kontekst historyczny¹². Można też przyjąć jeszcze inną perspektywę, w której to biologia stanowi kod podstawowy. Tu właśnie znajdują się klasyfikacje ludzkiego etogramu Morrisa. Nie sposób nie zauważyć, że w refleksji nad kulturą, a i w innych naukach humanistycznych coraz głośniej brzmią głosy tak właśnie zorientowanych badaczy¹³. To kolejny powód skłaniający do tego, aby przyjrzeć się Morrisowskiej etologii człowieka z należytą uwagą.

Nie będę tu opisywać szczegółowo wielowątkowej twórczości ani też bogatego życia Desmonda Morrisa, który jest, co należy podkreślić, wciąż aktywnym twórcą. W bardzo przekonujący sposób uczynił to Jacek Lejman w książce *Zwierzęcy prześwit cywilizacji. Desmond Morris i etologia współczesna*.¹⁴ Jej autor prześledził drogę naukową Morrisa, zrekonstruował główne wątki filozoficzne przebijające się przez owe zapośredniczone w biologii opowieści, dokonał klasyfikacji publikacji, znajdziemy tam również szczegółowy życiorys¹⁵.

W wielowymiarowej refleksji Desmonda Morrisa nadal można znaleźć wiele tematów dotąd szczegółowo nie badanych i w zasadzie nieznanymi polskim czytelnikom. Jeden z nich interesuje mnie najbardziej – chodzi o obszar, którego sama nazwa budzi wiele wątpliwości¹⁶...

Termin „body language” – „język / mowa ciała” wprowadza od razu porównanie z operującym gramatyką i leksyką językiem naturalnym. Być może nazywanie tej sfery

(Dokończenie z poprzedniej strony) Por. też: J. Antas, *Morfologia gestu. Rozważania metodologiczne* [w:] *Studia z językoznawstwa słowiańskiego*, red. F. Sławiński, H. Mieczkowska, Kraków 1995, s. 17-24; *Gest, mowa a myśl* [w:] *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkowska, A. Pajdzińska, Lublin 1996, s. 71-96; A. Załazińska, *Niewerbalna struktura dialogu*, Universitas, Kraków 2006.

⁷ A. Vergote, *Gesty i czynności symboliczne w liturgii* [w:] *Concilium. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny*, nr 1-10, 1971, s. 100-109; R. Falsini, *Gesty i słowa Mszy Świętej*, przeł. A. Porębski, Bratni Zew, Kraków 2004; A. Donghi, *Gesty i słowa. Wprowadzenie do języka symbolicznego*, WAM, Kraków 1999.

⁸ *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.

⁹ Por.: P. Ekman, *Kłamstwo i jego wykrywanie w biznesie, polityce, małżeństwie*, przeł. E. i Sz. Draheim, M. Kowalczyk, PWN, Warszawa 1997.

¹⁰ V. F. Birkenbif, *Komunikacja niewerbalna. Sygnały ciała. Podstawy komunikacji niewerbalnej dla trenerów i ludzi sukcesu*, Wrocław 1998.

¹¹ D. McNeill, *Hand and mind. What gestures reveal about thought?*, Chicago 1992; A. Pease, *Język ciała. Jak czytać myśli ludzi z ich gestów?*, Jedność, Kraków 1992.

¹² J. C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. H. Zaremska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

¹³ Por.: D. Wężowicz-Ziółkowska, *Moc narrativum. Idee biologii we współczesnym dyskursie humanistycznym*, Wyd. UŚ, Katowice 2008; Z. Piątek, *Pawi ogon czyli o biologicznych uwarunkowaniach kultury*, Wyd. UJ, Kraków 2007; S. Atran, *In gods we trust. The evolutionary landscape of religion*, Oxford university Press, New York 2004.

¹⁴ J. Lejman, *Zwierzęcy prześwit cywilizacji. Desmond Morris i etologia współczesna*, Wyd. UMCS, Lublin 1999.

¹⁵ Bardziej wnikliwych poszukiwaczy pozwolę sobie skierować do strony internetowej Morrisa: <http://www.desmond-morris.com>

¹⁶ O owych wątpliwościach pisałam [w:] A. Szybowska, *Ewolucja gestów. O sposobach badania „kinetyki człowieka” – propozycja metodologiczna, Teksty z ulicy nr 12, Zeszyt memetyczny*, Wyd. UŚ, Katowice 2008. Dostępny także na stronie www.memetyka.pl

językiem ma ją w jakiś sposób nobilitować – język, *logos* już przez Arystotelesa traktowany był jako wyróżnik człowieka, owej „korony stworzenia” mającej jakościowo inny status niż zwierzęta. A przecież obszar ten jest o wiele starszy od mowy werbalnej, bynajmniej nie stanowi ludzkiego monopolu i „przetrwał jako cudowny relikwitu określenia pierwotnego”¹⁷. Wieża Babel nie jest pustą metaforą – to symbol procesu rozciągniętego w czasie, wikłającego plemiona w gramatykę i strukturę danego języka budującego różnice, wznoszącego mury niechęci, obcości i niezrozumienia („Mowa stała się jednym z głównych systemów antykomunikacyjnych naszego gatunku” – mówi Morris¹⁸). Próby analizy „języka ciała” przy zastosowaniu metod wypracowanych przez językoznawstwo strukturalne podjęte zostały przez Raya Birdwhistell'a i nie zakończyły się powodzeniem. Obecnie nowe możliwości badawcze proponuje kognitywizm, według którego „gesty są pierwotnym sposobem obrazowania myśli, jak najbardziej ikonicznym (obrazowym) i motywacyjnym – wyobrażeniowym, wywodzącym się bezpośrednio z fizykalnego ludzkiego doświadczenia i jego bytowania w ontologicznej przestrzeni i czasie”¹⁹. Oczywiście istnieją pewne uporządkowane kody gestyczne, jednak są to przede wszystkim systemy tworzone sztucznie, np. kody pletwonurków i sposoby porozumiewania się w zakonach z klauzurą milczenia²⁰. Najczęściej jednak mamy do czynienia z zanurzeniem w przestrzeń tak dobrze znaną, że nieuświadomioną, którą E. T. Hall nazywa „pierwotnym poziomem kulturowym”, czyli niejawnym i w dużej mierze nieuświadomionym zespołem zasad zachowania, programem, który steruje ludzką komunikacją i ułatwia procesy selekcji otrzymywanych sygnałów na istotne i nieistotne.²¹ W tym przypadku szczęśliwsza wydaje się być nazwa „komunikacja niewerbalna”, aczkolwiek i ona nie wyczerpuje obszaru ludzkiego behawioru, oscylując wokół jego komunikacyjnego aspektu. W przypadku wielu sytuacji opisywanych przez Desmonda Morrisa trudno mówić o komunikowaniu czegoś jako przekazywaniu informacji – omawia on bowiem np. zachowania (trudności z przetłumaczeniem angielskiego *action*), które podejmujemy nawet, kiedy nikt nas nie widzi. Kolejnym problemem jest fakt, iż według Morrisa, człowiek wysyła i zarazem odbiera szereg informacji w sposób nie do końca zracjonalizowany, niejako poza świadomością. Wówczas termin informacja nabiera szczególnego znaczenia – niezależne od naszej woli kichnięcie jest informacją wysłaną do towarzyszy o infekcji, którą przechodzimy. Wiele ludzkich zachowań związanych jest z troską o ciało, z utrzymaniem komfortu fizycznego czy najzwyczajniej z poruszaniem się i zmienianiem pozycji. Informacja stanowi tutaj tło. To a *piece of information*, jak ją nazywa Morris.²² Myjemy się i drapiemy, ziewamy, kaszлемy, przeciągamy kończyny, jemy i pijemy, podpieramy się, wypoczywamy, składamy ramiona i krzyżujemy nogi, siadamy w określony sposób, stoimy, kładziemy się bądź przyjmujemy pozycję półleżącą, przemieszczamy na różne sposoby. I choć te osobiste czynności mają znaczenie praktyczne, to wykonujemy je w określony sposób zdradzający często nastrój, w jakim się znajdujemy (zdeenerwowanie, pośpiech, rozluźnienie). To jakby „podskórny system komunikacji,

¹⁷ D. Morris, *Zwierzę zwane człowiekiem*, tłum. Z. Uhrynowska-Hansz, Prima, Warszawa 1997, s. 43.

¹⁸ D. Morris, *Zwierzę zwane człowiekiem...*, s. 46.

¹⁹ J. Antas za: A. Załazińska, *Schematy myśli wyrażane w gestach. Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*, Kraków 2001, s. 19.

²⁰ K. Jarzabek, *Rehabilitacja języka gestów (na przykładzie porozumiewania się zakonników i mniszek)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.

²¹ Por.: E. T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Gwoździak, PWN, Warszawa 2001, oraz inne publikacje tego autora.

²² D. Morris, *Peoplewatching*, Vintage Books, London 2002, s. 21.

który działa poniżej poziomu zachowań społecznych”²³. Dobrym przykładem jest grupa zachowań nazwanych przez Morrisa *expressive gestures*. „Mogliśmy utracić machanie ogonem czy jeżenie futra, ale doskonale nadrabiamy to cudownie mobilną twarzą i naszymi trzepoczącymi, znajdującymi się w ciągłym ruchu rękami”²⁴. Człowiek ma w królestwie zwierząt najbardziej rozbudowane i ściśle ze sobą współpracujące mięśnie twarzy²⁵, zaś przyjęcie wyprstowanej pozycji ciała uwolniło sprawne ręce, ów Tomaszowy *organum organorum*, co umożliwiło wykonywanie ogromnej ilości gestów. Desmond Morris twierdzi, iż samymi dłońmi i palcami wykonujemy co najmniej trzy tysiące gestów, nie wliczając w to języka migowego. Sygnały płynące z układów i ruchów rąk są według Morrisa kluczowe dla codziennych kontaktów interpersonalnych, choć najczęściej odbieramy je na poziomie nieświadomym. Dzieje się tak z wieloma drobnymi ruchami. „Tak, mówimy, zrobił śmieszny minę. Ale jak poruszyły się jego brwi? Nie potrafimy odpowiedzieć. Tak, mówimy, poruszył ramionami, kiedy mówił. Ale jaki kształt pokazały jego palce? Nie potrafimy sobie przypomnieć.”²⁶ Z drugiej strony, owa „nieuwaga” jest czymś naturalnym – to element Hallowskiego „kontekstowania”, preferowania tylko niektórych z docierających do nas bodźców, co potwierdza kognitywistyka i współczesne nauki o mózgu. Organ ten rejestruje cały niewerbalny kontekst wypowiedzi, mimo że świadomość, unikając zalewu informacji, wyławia z niego zaledwie wybrane elementy.

Rozumienie terminu „komunikacja” w kontekście etologii człowieka Morrisa nawiązywałoby więc raczej do pierwotnego znaczenia tego słowa – łacińskie *communicatio* jest wyrazem wieloznacznym, posiadającym o wiele szersze pole znaczeniowe niż tylko transmisja informacji. To wymiana, łączność, współdziałanie, wejście w relację z innymi, budowanie więzów w obrębie wspólnoty.

Tematyka zachowań właściwych dla gatunku ludzkiego zaczęła interesować Desmonda Morrisa już w latach siedemdziesiątych. Traktuje o nich najsłynniejsza Morrisowska trylogia – jej pierwsza część, słynna *Naga małpa* wydana została w roku 1967²⁷. To książka, której łączny nakład przekroczył 8 mln egzemplarzy i która stała się niejako hasłem wywoławczym dla nazwiska Desmond Morris, żyjąc własnym życiem²⁸. Kolejne tomy trylogii to *Zachowania intymne*²⁹ (Morris analizuje sferę zwaną haptyką, zachowania związane z dotykiem) i *Ludzkie Zoo*³⁰ (w której opisuje ludzki terytorializm przede wszystkim z perspektywy ewokującego nienaturalne zachowania, sztucznego środowiska, jakim jest miasto, w odniesieniu do którego proponowana

²³ ... underground communications system operating just below the surface of our social encounters, D. Morris, *Peoplewatching...*, s. 23. Tłumaczenia fragmentów anglojęzycznych tekstów Morrisa pochodzą od autorki artykułu, oryginały znajdują się w przypisach.

²⁴ We may have lost our twitching tails and our bristling fur, but we more than make up for it our marvelously mobile face and our twisting, spreading, fluttering hands. D. Morris, *Peoplewatching...*, s. 26.

²⁵ Anatomicznie rzecz biorąc, mamy twarze najbardziej ekspresyjne ze świata zwierząt. Na drugim końcu skali znajdują się na przykład krokodyle. Te mają zaledwie cztery podstawowe wyrazy: pysk i oczy otwarte, pysk i oczy zamknięte, pysk otwarty i oczy zamknięte i – wreszcie – pysk zamknięty, a oczy otwarte – w sumie słabe kwalifikacje na wielkiego aktora. D. Morris, *Zwierzę zwane człowiekiem...*, s. 17.

²⁶ D. Morris, *Peoplewatching...*, s. 26: Yes, we say, he made a funny face. But which way did his eyebrows move? We cannot recall. Yes, we say, he was waving his arms about as he spoke. But what shape did his fingers make? We cannot remember.

²⁷ W Polsce wydano ją w 1974 (przeł. T. Bielicki, J. Koniarek, J. Pokopiuk, Wiedza Powszechna, Warszawa).

²⁸ Czego dowodem może być wydana niedawno *Naga małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej Tomasza Szlendaka i Tomasza Kozłowskiego* (Wyd. WAIP, Warszawa 2008): błyskotliwe i brawurowe opracowanie kultury popularnej z punktu widzenia psychologii ewolucyjnej.

²⁹ D. Morris, *Zachowania intymne*, tłum. P. Pretkiel, Prima, Warszawa 1998.

³⁰ D. Morris, *Ludzkie zoo*, tłum. P. Pretkiel, Prima, Warszawa 1997.

przez autora metafora to nie dżungla, a przepełnione, XIX-wieczne zoo). Kluczowe książki o ludzkiej kinetyce to jednak przede wszystkim pozycje, które nie zostały do tej pory przetłumaczone na język polski. To wydana w 2004 roku w zrewidowanej wersji książka *Peoplewatching*³¹, książka *Gestures. Their origins and distribution. A New look at the Human Animal*³², której Morris jest współautorem, a która powstała w ramach realizacji projektu badawczego stypendium Wolfson College w Oxfordzie. Jest to pozycja w całości oparta na badaniach terenowych, w wyniku których opracowano mapę podstawowych gestów i ich interpretacji w krajach rejonu basenu Morza Śródziemnego. Kolejną pozycją to *Bodytalk. A Word Guide to Gestures*³³. O zachowaniach specyficznych dla człowieka traktuje *Bodywatching, a Field guide to a human species*, w którym to dziele autor analizuje kolejne partie ludzkiego ciała.³⁴ Niejako powtórzeniem i rozszerzeniem tego jest wydana też w Polsce *The naked woman. A study of the female body*³⁵.

O przyjętej metodologii badawczej Morris pisze w prosty sposób: „Podobnie jak badacz ptaków przygląda się im w naturalnym środowisku, tak badacz człowieka podpatruje życia człowieka”³⁶. Celem obserwacji było poznanie autentycznych reakcji ludzi tak, by uzyskać niczym niezmażony obraz zachowań. „Jako zoolog staram się obiektywnie podchodzić do studiów nad rodzajem ludzkim. Usiłuję postrzegać nasz gatunek jako jeszcze jedną formę życia i staram się pohamować dumę i nie dopuścić do powstania uprzedzeń”³⁷. Dla badacza zachowania ludzi, „sposób, w jaki starszy dzentelmen macha ręką do przyjaciela, jest tak samo pasjonujący, jak to jak młoda dziewczyna zakłada nogę na nogę. (...) Pole obserwacji jest wszędzie – na przystanku autobusowym, w supermarkecie, na lotnisku, rogu ulicy, przyjęciu i na meczu piłkarskim”³⁸. To łatwo rozpoznawalna metoda etologii nakazująca badanie zwierząt w ich naturalnym środowisku, bez ingerencji w ich zachowanie.³⁹ Morris jest autorem wielu książek na temat etologii zwierząt i metodologia ta jest mu doskonale znana. Przez wiele lat współpracował z Nico Tinbergerem, laureatem nagrody Nobla⁴⁰, z którym jednak różnił się właśnie w problematyce adaptowania metod obserwacji zwierząt na człowieka.

Kiedy w latach sześćdziesiątych etologia zaczęła rozszerzać zakres swoich badań

³¹ D. Morris, *Peoplewatching*, Vintage Books, London 2002. Wydanie wcześniejsze: *Manwatching. A field guide to human behavior*, Jonathan Cape, London 1977.

³² D. Morris, P. Collet, P. Marsh, M. O'Shaughnessy, *Gestures. Their origins and distribution. A New look at the Human Animal*, Triad, Granada 1981.

³³ D. Morris, *Bodytalk. A Word Guide to Gestures*, Jonathan Cape, London 1994.

³⁴ Polski tytuł tej książki, *Magia ciała*, może ewokować pewne nieporozumienia: na portalu aukcyjnym www.allegro.pl zakwalifikowano ją do działu „erotyka”... (D. Morris, *Magia ciała*, tłum. B. Ostrowska i B. Piotrowska, Wyd. Split Trading, Warszawa 1993).

³⁵ D. Morris, *Naga kobieta*, przeł. P. Amsterdamski, Albatros, Szczecin 2006. Istnieje już także jedna z najnowszych książek Morris *The naked man. A study of Male body*.

³⁶ Just a bird-watcher watches birds, so man – watcher watches people. D. Morris, *Peoplewatching...*, s. XV.

³⁷ D. Morris, *Zwierzę zwane człowiekiem...*, s. 7.

³⁸ To him, the way an elderly gentleman waves to a friend is quite as exciting as the way a young girl crosses her legs. He is a field observer of human actions, and his field is everywhere – at the bus-stop, the supermarket, the airport, the street corner, the dinner party and the football match. Wherever people behave, there the peoplewatcher has something to learn – something about his fellow men and, ultimately, about himself. D. Morris, *Peplewatching...*, s. XV.

³⁹ Por. A. Pobojevska, *Etologia a natura ludzka*, [w:] *Między sensem a genami*, red. B. Tuchańska, PWN, Warszawa 1992, s. 127-143.

⁴⁰ Tinberger otrzymał ją razem z Konradem Lorenzem i Karlem von Frischem za osiągnięcia w badaniach nad zachowaniami zwierząt w 1973 r.

na sferę zachowań ludzkich, (co stało się wówczas głównie za przyczyną Irenäusa Eibl-Eibesfeldta⁴¹), Tinberger był temu zdecydowanie przeciwny. Kontrowersje wzbudzał (i chyba wzbudza do tej pory) przede wszystkim fakt, iż o gatunkowej naturze organizmu wnioskujemy z jego zachowania w naturalnym środowisku. Człowiek zaś nie jest istotą przystosowaną do jednego określonego typu środowiska, co od czasów Rousseau podkreślało wielu filozofów. Owa „otwartość instynktowna” człowieka nie związanego z żadnym określonym środowiskiem, błyskawicznie uczącego się i wdrażającego wciąż nowe pomysły stanowi punkt wyjścia charakteryzujący *conditio humana* i wiąże się ściśle z założeniami dotyczącymi natury człowieka, uzależnionymi od przyjętej koncepcji filozofii przyrody. Podnosi się także argument, iż przedstawiciele *homo sapiens* często żyją w warunkach, które trudno uznać za naturalne, co powoduje zaburzenia „naturalnych” zachowań. Wiążą się z tym określone zagrożenia (np. tzw. „syndrom leminga”), z których Morris świetnie sobie zdaje sprawę.

Pierwszy etap pracy Desmonda Morrisa wymagający wielu lat i podróży do ponad 60 krajów polegał na sporządzeniu etogramu, czyli zestawu cech behawioralnych, które charakteryzują dany gatunek. Lejman definiuje etogram jako konstytuujące naturę gatunku działania o charakterze znaczącym – sygnały i gesty, które przez niesione ze sobą znaczenie umożliwiają tworzenie się złożonych form społecznych⁴². W przypadku człowieka to ogromna lista, ale ku zaskoczeniu i pewnej konsternacji badacza po stanowiącej drugi etap pracy klasyfikacji okazało się, że prezentują mimo wszystko dość ograniczoną liczbę typów i kategorii zachowań.

Morrisowska humanoetologia to obszar niezwykle ciekawych danych empirycznych, które dotyczą bardzo różnych obszarów życia człowieka. Ramy artykułu nie pozwalają na przedstawienie większego materiału, wybrałam więc mały, ale stanowiący pewną całość fragment owych ustaleń. Chciałabym się skupić wyłącznie na drogach nabywania przez człowieka schematów zachowań. Według Autora Nagiej Małpy, istnieją ich cztery zasadnicze odmiany:

Inborn Actions

Uwarunkowane są przez nasze dziedzictwo biologiczne. Z pewnością są to odruchy obserwowane u noworodków – ssanie, odruch Moro, tzw. automatyczny chód, zaciskanie palców u rąk i u nóg na podanym palcu czy przedmiocie, automatyczny uśmiech i grymas płaczu. Zanikają jednak szybko i tu zaczynają się problemy badawcze koncentrujące się wokół wyznaczenia granicy między tym, co stanowi naturalne wyposażenie przedstawicieli naszego gatunku, a tym, co nabywamy w drodze socjalizacji. Zachowania należące do tej właśnie grupy miałyby być cechą specyficzną ludzką i jako taką niezależną od położenia geograficznego czy umiejscowienia na osi czasu. Jest to szalenie trudne do naukowego badania. Czy istnieją gesty (w szerokim znaczeniu tego słowa), które byłyby obecne w każdej kulturze? Ale czy można to w ogóle udowodnić? Morris powołuje się na badania Irenäusa Eibl-Eibesfeldta, który stwierdził, że dzieci głuche i niewidome uśmiechają się, marszczą brwi, płaczą. Czy uśmiech należy do naszego wyposażenia gatunkowego? A płacz?⁴³ Czy w złości tupiemy

⁴¹ I.Eibl-Eibesfeldt, *Miłość i nienawiść. Historia naturalna elementarnych sposobów zachowania się*, PWN, Warszawa 1987.

⁴² J. Lejman, *Ewolucja ludzkiej samowiedzy gatunkowej. Dzieje prób zdefiniowania relacji człowiek – zwierzę*, Wyd. UMCS, Lublin 2008.

⁴³ Por.: H. Plessner, *Śmiech i płacz*, tłum. Z. Nerczuk, A. Zwolińska. Wyd. Antyk, 2004; (*Dokończenie na następnej stronie*)

i obnażamy zęby? Morris pyta, jak walczymy? Na pewno nie w stylu hollywoodzkim. Jak się kochamy, jak opiekujemy niemowlętami? Czy można wyróżnić jakiś uniwersalny sposób pozdrawiania się? Istnieje pogląd, iż wszelkie tego typu zachowania są uwarunkowane kulturowo. Jednak „każdy, kto studiował zachowanie prymatów (Morris jest autorem osobnej książki na temat etologii prymatów), włączając człowieka jako gatunek, czuje, że istnieje bogata różnorodność wzorów wrodzonych zachowań. Ale intuicja to nie naukowa pewność”.⁴⁴ Należy też wziąć pod uwagę fakt, iż większość ludzi dawno nie żyje w naturalnym środowisku.

Discovered action

Omawiane zachowania dyktowane są przez cechy naszej anatomii, przez układ kostno – mięśniowy funkcjonujący w kontekście warunków fizycznych panujących na Ziemi. Według Morrisa ludzie, jeśli ich ciała nie zostały w jakiś sposób zmienione (przez czynniki genetyczne, operacje, wylewy, czy choroby neurologiczne), w indywidualny sposób „odkrywają” ten sam zestaw gestów niezależnie od położenia geograficznego, w którym się znajdują. Czasem, kiedy odkrywamy, jak posługiwać się ciałem, jest dzieciństwo. Odbywamy wtedy pasjonującą i wieloetapową naukę prowadzącą do powstania na własne nogi, siadania, stania, chodzenia. Zasadnicze cechy pozostają wspólne, choć niektóre z odkrytych wtedy możliwości zostają w późniejszym czasie porzucone wskutek oddziaływania sił kulturowych (zarówno milcząco akceptowanego systemu przekonań co do tego, w jaki sposób nie „wypada” się poruszać, siadać, ale także wskutek takiego, a nie innego sposobu ubierania się⁴⁵). Przykładem może tu być pozycja kuczna, która przez dorosłych Europejczyków najczęściej postrzegana jest jako w dłuższym czasie trwania niewygodna i zdziwienie budzi fakt, iż dla wielu ludów pozaeuropejskich jest to naturalna pozycja spoczynku. Wystarczy jednak przyjrzeć się dokładniej, jak wygląda owo przykucanie, a jasne stanie się, że istnieją zasadnicze różnice: ciężar ciała mieszkańców np. Afryki spoczywa na całych stopach, nie tylko na ich przedniej części, ciało jest stabilne, zaś uda i kolana są wygodnie oddalone od siebie. Tak przykucają nasze dzieci, zainteresowane mrówką podczas spaceru po parku, zanim na skutek upominania bądź własnych obserwacji tego zaniechają.

Absorbed action

To zachowania, które nabywamy w sposób nieświadomy od naszych współtowarzyszy. Mają charakter społeczny i zmieniają się w zależności od grupy, do której należymy bądź pretendujemy. Gesty, sposób poruszania się, przyjmowane postawy stanowią jeden z elementów behawioru (obok np. sposobu ubierania się czy zdobienia

(Dokończenie z poprzedniej strony) por. też *Anthropos? Pismo Koła Naukowego Filozofii Kultury Wydziału Filologicznego UŚ*, red. A. Kunce, nr 12-13, 2009; <http://www.anthropos.us.edu.pl> (m.in. artykuł: D. Wężowicz-Ziółkowska, W. Borkowski, *O uśmiechu biologicznie i memetycznie*).

⁴⁴ Anyone who has studied a number of primate species, including the human species, is bound to feel this way. But a feeling is not a certainty. D. Morris, *Manwatching...*, s. 14.

⁴⁵ Warto zwrócić tu uwagę na różnice w sposobach ubierania dzieci, na ograniczający ruchy gorset, na zmiany w sposobach siadania spowodowane upowszechnieniem się jeansów, na inne niejednokrotnie drastyczne przykłady daleko posuniętej ingerencji w strefę ludzkiego ciała jak deformowanie stóp u małych chińskich arystokratek, wydłużanie szyi czy spłaszczanie czaszek. Wszystkie te tematy i wiele innych zostały przez Morrisa poruszone.

ciała). Młodzieżowe subkultury to naturalnie jeden z najbardziej wyrazistych przykładów, ale proces absorpcji może zachodzić znacznie bardziej subtelnie, rozciągając się na dłuższy czas uwzględniający np. wymianę pokoleniową. Morris podkreśla, że silna skłonność do imitacji to nasza cecha gatunkowa, a nawet więcej – to cecha rządu naczelnych, na co wskazuje też choćby potoczne określenie „małpować kogoś”. Co ciekawe, także wśród naszych małych towarzyszy imitacja zachowania współwystępuje z inną cechą, jaką jest wysoko rozbudowana hierarchizacja grupy oparta na niestannych długodystansowych strategiach budowania własnej pozycji przez jej członków. Słowem – im wyżej ktoś znajduje się w hierarchii uznawanej przez grupę, tym chętniej jego zachowanie bywa kopiowane zarówno w kontaktach interpersonalnych, jak i w komunikacji masowej. O ile jednak *absorbed actions* zakładają imitację odbywającą się zasadniczo poza świadomym, celowym działaniem, to nastolatka ćwicząca przed lustrem taneczne ruchy swojej idolki podpatrzona na Disney Channel, prezentowała już schemat, który Morris nazywa:

Trained actions

To czynności, które wymagają treningu. Z jednej strony będą to tak trudne, wymagające wielogodzinnych intensywnych ćwiczeń ewolucje jak chodzenie na rękach czy salto, z drugiej, zachowania, które łatwo pomylić z kategorią wcześniejszą. Jednak, jeśli przypomnimy sobie, ile wysiłku kosztowało nas w dzieciństwie nauczenie się pstrykania palcami, gwizdania czy „puszczanie perskiego oczka”, stanie się jasne, że ćwiczenie jest tu elementem niezbędnym i dystynktywnym dla tej kategorii. Według Morrisa nawet potrząśnięcie dłońmi na powitanie wcale nie jest naturalną formą powitania, lecz takim właśnie ruchem wyuczonym, dziecko musi dość wcześnie opanować umiejętność przewyciężenia własnej nieśmiałości, stanąć nieruchomo, podać komuś rękę, a nadto pozwolić, by ten ktoś nią potrząsnął.

Morris podkreśla, że wyróżnione przez niego cztery typy nabywania kompetencji kinetycznych omówione wyżej nie stanowią sztywnego podziału. Przeciwnie, wiele zachowań zawdzięcza swoją dojrzałą formę przynależności do więcej niż jednej kategorii. Nadto istnieją liczne ścieżki transformacji i sublimacji, czego badacz tak niezwyklej dziedziny, jak zachowania niewerbalne, winien być świadomy, aby móc uwzględnić przemiany rozciągnięte w czasie, powodujące, iż „nadal uchylamy rond nieistniejących kapeluszy”⁴⁶.

Desmond Morris szczegółowo rozważa wiele innych szalenie interesujących kwestii. Wymienię kilka z nich. To np. zachowania związane z walką (która u zwierzęcia ludzkiego wygląda zupełnie inaczej niż w filmach hollywoodzkich – walczący szybko się przewracają i splatają ze sobą chyba, że mamy do czynienia nie z walką spontaniczną, lecz z rytualną). Morris zajmuje się też ciekawym i mało eksplorowanym zjawiskiem opisanym przez niego jako postural echo⁴⁷. Chodzi o przyjmowanie symetrycznych pozycji ciała, ale także o coś więcej, coś, co Hall nazwał „synchronowaniem”⁴⁸. Nowsze badania, opisywane przez Vetulaniego dotyczą działania tzw. neuronów lustrzanych odpowiedzialnych za mentalną symulację zachowań innego osobnika danego

⁴⁶ D. Morris, *Peoplewatching...*, s. 19.

⁴⁷ D. Morris, *Peoplewatching ...*, s. 120-124.

⁴⁸ O synchronowaniu por.: E. T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, PWN, Warszawa 2001, m.in. rozdział *Rytm i ruch ciała* (s. 75-89). Hall często nawiązuje do kategorii etologicznych, zapożyczając i rozwijając m.in. termin „łańcucha działań”.

gatunku. Otwieramy usta przy karmieniu małego dziecka, czujemy swędzenie, kiedy ktoś niedaleko intensywnie się drapie, „zarażamy się” ziewaniem. Kwestia infekowania się gestami to temat otwarty, wydaje się, że obiecującą perspektywę badawczą oferuje tu memetyka⁴⁹. Inne podejmowane przez Morrisa tematy to postawy związane z formami kultu, często związane z okazywaniem uległości bądź dominacji. To także zachowania sportowe, o których traktuje książka *The soccer tribe* (Morris był wieloletnim prezesem klubu piłkarskiego Oxford United). Przykładem brawury autora niech będzie analiza sposobów okazywania przez sportowców radości ze zwycięstwa, w której między innymi porównuje zwyczaj lania szampana przez stojących na podium zwycięzców wyścigów żużlowych z ejakulacją dominującego samca alfa.

Morrisowska humanoetologia to nie tylko bardzo ciekawy konglomerat niezwykle wnikliwych obserwacji. To także opowieść o granicach czy też raczej ich braku bądź wielkiej płynności. Zagadnienia dotyczące ludzkiej kinetyki dotykają szeregu problemów, z których część związana jest z rozpatrywaniem samej istoty człowieczeństwa i włączają się w obecny w filozofii europejskiej dialog na temat relacji między kulturą a naturą, o to czy człowieka pojmujemy jako jej integralny element (dla Morrisa to oczywiste), czy też jako istotę przekraczającą ją, co jest tropem mającym długą tradycję w europejskich dziejach myślenia o człowieku⁵⁰. Koleiny po platońskim powozie wyżłobione są nawet w języku⁵¹, choć nie jest to przecież jedyny środek lokomocji.

Morris z niewzruszoną pewnością wpisuje się w dominującą wśród badaczy o nastawieniu neoewolucjonistycznym koncepcję człowieka uniwersalnego. Ubolewa on, iż naturalną inklinacją wykształconego Europejczyka jest zauważać różnice i pomijać podobieństwa⁵². To programowe zerwanie z europocentryzmem widać w podejściu Morrisa na każdym kroku. Zajmuje on stanowczą postawę wobec dylematu czy to kultura, czy raczej nasze biologiczne wyposażenie jest tym, przez co definiujemy samych siebie i kwestia determinizmów nie wydaje się go peszyć.⁵³ Píše: „należy odrzucić plemienne mrzonki: Bo jeśli chodzi o sprawy istotne – wszyscy jesteśmy tacy sami.”⁵⁴ „Język” ciała jest tą cudowną dziedziną, tym reliktem przeszłości, który daje nadzieję na wspólne porozumienie, zaś dzięki zdobytej wiedzy na temat naszej natury być może unikniemy katastrofy, jaką niesie będące konsekwencją niebywałego sukcesu populacyjnego naszego gatunku zjawisko przeludnienia. „Jak długo możemy się do siebie uśmiechać, wspólnie cieszyć się, całować, ścisnąć, pokazywać sobie coś palcem czy ruchem głowy, jest nadzieja na pokojową przyszłość.”⁵⁵

⁴⁹ Por. wspomniana już wcześniej publikacja: A. Szybowska, *Ewolucja gestów. O sposobach badania „kinetyki człowieka” – propozycja metodologiczna* [w:] *Teksty z ulicy* nr 12, Zeszyt memetyczny, Wyd. UŚ, Katowice 2008. Dostępny także na stronie www.memetyka.pl

⁵⁰ J. Lejman, *Ewolucja ludzkiej samowiedzy gatunkowej. Dzieje prób zdefiniowania relacji człowiek – zwierzę*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008, R. Speamann, *O pojęciu natury ludzkiej* [w:] *Człowiek w nauce współczesnej. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Kraków 2006, s. 105-121, A. Pobjowska, *Jedna natura – wiele kultur, jedna kultura – wiele natur* [w:] *Między sensem a genami*, red. B. Tuchańska, PWN, Warszawa 1992, s. 178-181.

⁵¹ Opozycji homo – animal w języku i kulturze poświęcony jest 15 tom serii wydawniczej *Język a kultura*, www.lingwistyka.uni.wroc.pl/jk/

⁵² Zadania typu „znajdź różnice” są stałym elementem edukacji przedszkolnej i wczesnoszkolnej w Polsce.

⁵³ Por.: L. Ferry, J. D. Vincent, *Co to jest człowiek?* Przeł. M. Milewska, PIW, Warszawa 2003. Zob. także: *Dylematy współczesnej cywilizacji a natura człowieka*, red. J. Reykowski, T. Bielicki, Poznań 1998, Zysk i S-ka.

⁵⁴ D. Morris, *Magia ciała...*, s. 19.

⁵⁵ D. Morris, *Zwierzę zwane człowiekiem...*, s. 46.

Renata Tańczuk

„Mała ojczyzna” w dolnośląskich kolekcjach prywatnych

Pamięci Jana Sakwerdy¹

„Mała ojczyzna” to nie tylko kraina naszego dzieciństwa, przedmiot naszych wspomnień, snów i tęsknot w życiu dojrzałym. To również kraj naszych przodków, miejsce, w którym tkwią nasze korzenie, i co może w świecie ponowoczesnym zaskakujące, które wskazujemy, gdy przychodzi nam udzielić odpowiedzi na pytanie „kim jesteś?”. Stefan Bednarek w tekście o znaczącym tytule *Nowa „mała ojczyzna”. Polacy na ziemi kłodzkiej po 1945 roku* podejmującym problem trudnego procesu zakorzeniania się nowych mieszkańców Dolnego Śląska oraz budowania tożsamości regionalnej pisał: „Mała ojczyzna nie może być «nowa», ona musi być «stara», bo dziedziczymy ją po przodkach, bo w niej są nasze korzenie – by posłużyć się najchętniej używaną przy takich okazjach metaforą². Zarówno dla przybyłych na tzw. ziemię odzyskaną, jak i dla urodzonych tu ich dzieci, Dolny Śląsk był „nową «małą ojczyzną»”. Pokolenie pierwszych mieszkańców miało właściwie dwie „małe ojczyzny” – jedną prawdziwą, pozostawioną poza granicami nowej Polski lub w jej granicach, drugą nową, którą trudno właściwie było nazwać ojczyzną, była raczej „obczyzną” – raziła swą obcością, odmiennością kulturową i cywilizacyjną, jako miejsce stałego pobytu wydawała się bardzo niepewna. Nowa mała ojczyzna była dla większości z nich przez dziesiątki lat bardzo niedoskonałym substytutem domu. Drugie pokolenie, choć z pewnością mogło powiedzieć, że pochodzi z Dolnego Śląska, choć mogło traktować miejsce urodzenia i zamieszkania jako „małą ojczyznę”, musiało

¹ Pan Jan Sakwerda zmarł 24 października 2009 roku. Tekst ten powstawał w czasie, gdy był już bardzo ciężko chory. Zdążył się jeszcze z nim zapoznać i go zaakceptować. Za okazaną mi pomoc i życzliwość podczas prowadzonych przeze mnie badań nad wrocławskimi kolekcjonerami jestem mu bardzo wdzięczna.

Tekst ten został wygłoszony na I Zjeździe Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i opublikowany w czasopiśmie *Dolny Śląsk* (R. Tańczuk, „Mała ojczyzna” w dolnośląskich kolekcjach prywatnych, *Dolny Śląsk* 2009, nr 14, s. 209-222). W niniejszej wersji dokonano kilku drobnych zmian, nie zawiera ona również fotografii.

² S. Bednarek, *Nowa „Mała Ojczyzna”. Polacy na ziemi kłodzkiej po 1945 roku*, [w:] *Muzeum a dziedzictwo kulturowe pogranicza. Kudowa-Zdrój – tożsamość i zbliżenie*, red. R. Gładkiewicz, Wyd. Muzeum Kultury Ludowej Pogórza Sudeckiego w Kudowie Zdroju, Kudowa-Zdrój 2008, s. 83.

poradzić sobie najpierw z powracającą we wspomnieniach rodziców i dziadków, często nieznaną z własnego doświadczenia, starą, mityczną już krainą przodków. Musiało również włączyć w obręb własnej pamięci i wiedzy nieznaną ich rodzicom dzieje miejsca zamieszkania. Identyfikacja z regionem, uznanie miejsca, w którym się żyje, za małą ojczyznę dla niektórych oznaczało konieczność uzupełnienia pamięci komunikatywnej (Assmann) o „pamięć przyswojoną”, odnoszącą się do obcych, dawnych mieszkańców regionu, do jego historii, o której oficjalne przekazy niewiele mówiły lub raczej mówiły w sposób zideologizowany, budzący podejrzenia. Tę potrzebę pogłębienia wiedzy o małej ojczyźnie, która pojawiła się w drugim pokoleniu wraz z postawieniem pytania „skąd jestem?” oraz proces poszerzania pamięci o przeszłości miejsca doskonale ukazał w krótkim eseju *Gdańsk moich nadziei* Mieczysław Abramowicz³. Doświadczenia autora, mieszkańca Gdańska, którego rodzina pochodzi z Lubelszczyzny, wydają się bliskie doświadczeniom drugiego pokolenia mieszkańców Dolnego Śląska. Abramowicz pisał: „Świat moich rodziców zniknął w ciągu chwili, w czasie kilku zaledwie lat wojny. W dziejach rodziny pojawiła się dziura. Świat nowy trzeba było zacząć mozolnie budować od nowa, w nowym miejscu. Dla moich rodziców, którzy zaraz po wojnie przyjechali do Gdańska, to zburzone, niemieckie miasto było światem zupełnie obcym. Nic nie przypominało w nim znanych, oswojonych pejzaży nadbużańskich. W tym obcym świecie musieli się jakoś odnaleźć. I sądzą, że się odnaleźli. Ja nie miałem problemu odnajdywania się w nowym świecie. Ulice Gdańska, Oliwa, park opacki, Polanki, Dolina Samborowo – to są moje miejsca. [...] Ale przecież ten czas dziecięcej bez troski przeminął. Zaczęły pojawiać się pytania. A wśród nich najtrudniejsze: skąd jestem? [...] Czarna, wojenna dziura przecięła nie tylko dotychczasowe dzieje mojej rodziny, ale odcięła mnie od moich korzeni. Tę ciągłość własnych dziejów musiałem sobie sam jakoś budować. Z początku było to może dość naiwne. Zbierałem, wymieniałem za znaczki i pięćzłotówki «ze słonecznikiem», kupowałem zdjęcia rodzinne ze starych, gdańskich albumów fotograficznych. [...] Te zdjęcia miały mi zapełnić lukę po pustych miejscach w moim prawdziwym, rodzinnym albumie. Z czasem przyszła chęć poznania rzeczywistych losów ludzi, których zdjęcia mam u siebie. Z czasem przyszła potrzeba poznania i zrozumienia losów tego miasta, które przecież jest moim miastem. Poznanie historii Gdańska zbliża mnie do ludzi, którzy kiedyś tu mieszkali. To, że znam dokładnie losy niektórych z nich powoduje, że myślę o nich jak o kimś bliskim. Ale przecież nie jestem z nich. Tej czarnej przepaści, którą wykopała historia nie da się zasypać. Na szczęście moje dzieci będą już mówiły: mieszkamy tu od zawsze.”⁴

Z pewnością najmłodsze pokolenie Dolnoślązaków nie ma problemów z identyfikacją z regionem. Dolny Śląsk, miejscowości, wioski, w których się urodzili i mieszkają, są przez nich traktowane bez wahania jako miejsce pochodzenia, prawdziwa „mała ojczyzna”. Niemniej jednak praca nad pamięcią przeszłości, potrzeba rozpoznania dziejów swej ojczyzny sprzed 1945 roku, dla niektórych z nich wydaje się nadal konieczna. Dolnośląscy kolekcjonerzy gromadzący przedmioty pochodzące z miejsca swego zamieszkania podejmują wysiłek podobny do pracy Abramowicza nad uzyskaniem odpowiedzi na pytanie „skąd jestem?”⁵. W niniejszym tekście spróbuję rozważyć

³ M. Abramowicz, *Gdańsk moich nadziei*, *Przegląd Polityczny*, nr 35, 1997.

⁴ Tamże, s. 117.

⁵ W tekście *Kolekcjonerskie praktyki pamięci* przedmiotem mojej analizy była aktywność Mariusza Kotkowskiego, młodego wrocławskiego kolekcjonera (R. Tańczuk, *Kolekcjonerskie praktyki pamięci* [w:] *O kulturze i jej poznawaniu. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Pietraszce*, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wyd. i Drukarnia DTSK „Silesia”, Wrocław 2009, s. 33-45.

problem roli kolekcji w manifestowaniu i konstruowaniu tożsamości jednostki oraz we wzmacnianiu jej związku z „małą ojczyzną”.

Kolekcja a tożsamość

Kolekcjonowanie przedmiotów związanych z miejscem urodzenia, zamieszkania jest dość częstą praktyką, którą można interpretować jako jeden ze sposobów manifestowania tożsamości kolekcjonera, jego identyfikacji z konkretną przestrzenią geograficzną, społeczną i kulturową. Wskazywanie na kolekcję jako przejaw tożsamości zbieracza wydaje się jednak zubażać jej oraz kolekcjonerstwa rolę w procesie konstruowania i wzmacniania poczucia tożsamości osobistej, społecznej i kulturowej. Interesujących wskazówek dla rozważań nad wzajemnymi oddziaływaniami między kolekcją a tożsamością dostarcza koncepcja „rozszerzonej jaźni” (*extended self*) Russela. W. Belk przedstawił ją w artykule *Possessions and the Extended Self*.⁶

Belk w swoim tekście podejmuje problem relacji między jaźnią a własnością, uznając, że dla wyjaśnienia zachowania konsumenckiego istotne jest zrozumienie znaczenia, jakie jednostki wiążą z dobrami, które posiadają, bowiem „świadomie lub nie, intencjonalnie lub nie uważamy nasze własności za część nas samych”⁷. W obręb „jaźni rozszerzonej” włączone są obiekty należące do następujących kategorii: „ciało, wewnętrzne procesy, idee i doświadczenia oraz te osoby, miejsca, rzeczy, do których człowiek czuje się przywiązany”⁸. Pojęcie „rozszerzonej jaźni” określa Belk jako „powierzchnownie męską i zachodnią metaforę” obejmującą zarówno to, co postrzegane jest jako „ja” (me, the self) jak i to, co postrzegane jest jako „moje” (*mine*)⁹. Dodać należy, że nie wszystkie przedmioty, które jednostka traktuje jako część siebie, są jej osobistą własnością. Jaźń jednostki może obejmować również wspólnotę, z którą się identyfikuje, dlatego też może zostać poszerzona o obiekty znaczące dla tej wspólnoty. Rozszerzona jednostkowa jaźń może więc obejmować np. miejsca, instytucje, drużyny sportowe, gwiazdy filmowe, bohaterów narodowych, pomniki. Takie rozciągnięcie „ja” pozwala, zdaniem Belka, wyjaśnić zaangażowanie jednostki w dobro wspólne: „Uznanie, że część rozszerzonej jaźni może być wspólna lub co najmniej postrzegana jako dzielona z innymi, pomaga wyjaśnić akty obywatelskiej odpowiedzialności, patriotyzmu i dobroczynności. Wyjaśnienie to sugeruje, że takie akty altruizmu mają

⁶ R. W. Belk, *Possessions and the Extended Self*, „*Journal of Consumer Research*”, nr 15, 1988, s. 139-168. Koncepcję Belka wykorzystała również w badaniach nad kolekcjonerstwem jako czynnikiem służącym auto-definicji jednostek Susan Pearce (S. Pearce, *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study. Leicester and London*, U. Press, Leicester 1992; S. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge, London-New York 1995).

⁷ R. W. Belk, *Possessions and the Extended Self*, s. 139.

⁸ R. W. Belk, *Possessions and the Extended Self*, s. 141. Dla rozważań Belka inspirująca okazała się koncepcja „«ja» przedmiotowego” Williama Jamesa. Również dla moich wcześniejszych prób określenia relacji między kolekcjonerem a kolekcją oraz rozważań nad kolekcją jako „urzeczowioną” tożsamością, swego rodzaju obrazem tożsamości zbieracza, koncepcja Jamesa była bardzo ważna. Zarówno w *Psychologii Williama Jamesa*, jak i w *Filozofii pieniądza* Georga Simmla odnajdywałam przesłanki dla odkrywania roli kolekcji w manifestowaniu i potwierdzaniu tożsamości (R. Tańczuk, *Tożsamość w kolekcji – casus bibliofila*, [w:] *Bibliotekarz w świecie wartości. Materiały konferencji, Wrocław, 15-16 maja 2003*, Dolnośląska Szkoła Wyższa Edukacji TWP, red. S. Kubów, Wrocław 2003, s. 54-65; R. Tańczuk, *Kolekcja jako przedmiot biograficzny*, [w:] *Narracje – (Auto)biografia – Etyka*, red. L. Koczanowicz, R. Nahimy, R. Włodarczyk, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 423-435). Niestety wtedy jeszcze nie były mi znane prace Belka i Pearce.

⁹ Tamże, s. 140.

za swą podstawę dodanie splendoru poziomowi jaźni szerszemu niż ten, który jest ograniczony do ciała i umysłu jednostki¹⁰.

Istotnym pytaniem dla badań nad rozszerzoną jaźnią jest pytanie o to, które przedmioty i w jaki sposób stają się jej częścią. Przywołując liczne badania nad związkiem „ja” z przedmiotami, Belk zauważa, że sugerują one, iż za elementy naszej jaźni uznajemy te obiekty, które możemy kontrolować, oraz te, którym jesteśmy podlegli: „im bardziej wierzymy, że posiadamy lub jesteśmy posiadani przez przedmiot, tym bardziej staje się on częścią jaźni”¹¹. Częściami jaźni stają się przedmioty, które przywłaszczamy sobie (np. siłą, nabywamy je za pieniądze) lub kontrolujemy, a także te, które są naszymi wytworami¹² oraz te, o których posiadamy wiedzę. Do tych trzech sposobów włączania przedmiotów w obręb jaźni: kontrola, tworzenie, wiedza, Belk dołącza kontaminację, która w przeciwieństwie do nich nie zawsze pociąga za sobą aktywność i intencję podmiotu, którego jaźń ulega rozszerzeniu¹³.

Częściami naszej jaźni mogą więc stać się przedmioty, które przejmujemy przez nabycie umiejętności posługiwania się nimi (np. włączenie samochodu w obręb „ja” poprzez opanowanie umiejętności prowadzenia go) i zdobycie ich w sensie bardziej metaforycznym (np. zdobycie góry i zawłaszczenie krajobrazu, który jest zeń widoczny).

Wśród różnych obiektów, które tworzą jaźń rozszerzoną, Belk wskazał między innymi kolekcje. Kolekcjoner, podobnie jak inni, włącza swój zbiór w obręb swej jaźni poprzez jego tworzenie, zdobywanie (kontrolowanie) i posiadanie wiedzy o przedmiotach, które go konstytuują. Kolekcja jest nie tylko kontrolowana przez zbieracza, jest ona również jego autorskim dziełem¹⁴. Kolekcjonerzy usiłują, podobnie jak artyści, oznaczyć swą kolekcję autorską sygnaturą. Taką próbą jest domaganie się zachowania integralności kolekcji i eksponowania jej z wyraźnym zaznaczeniem, czym jest ona dziełem. Również umieszczanie pod eksponatami informacji, z której kolekcji pochodzą, jest nie tylko przekazywaniem komunikatu, kto jest lub był właścicielem obiektu, ale także utrwalaniem związku między „ja” kolekcjonera i jego kolekcją, wskazywaniem na autora zbioru, który przejawiał nie mniejszą wrażliwość niż twórca dzieła. Kolekcjonowanie pociąga za sobą zdobywanie wiedzy o zbieranych przedmiotach. Kolekcjoner ma więc obiekty również w sensie bardziej metaforycznym – posiada je ze względu na to, że jest ich znawcą, tym, który zna sekrety ich historii. To między innymi wiedza o przedmiocie stanowi o tym, że staje się on częścią rozszerzonej jaźni kolekcjonera. Ze względu na to, że gromadzone przedmioty były kiedyś własnością innych ludzi lub były ich wytworami, a więc stanowiły element rozszerzonej jaźni ich twórców i poprzednich właścicieli, kolekcjoner rozpościera swoje „ja” nie tylko na przedmioty same, ale i na nich. Poszerzenie własnego ja dokonuje się tu w trybie kontaminacji.

¹⁰ Tamże, s. 154.

¹¹ Tamże, s. 141.

¹² Belk przywołuje psychologiczne wyjaśnienie Csikszentmihalyi i Rochberga-Haltona przyczyny włączania produktów naszej aktywności w obręb jaźni. Badacze ci w swym znakomitym studium z 1981 roku *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self* wskazywali, że „inwestujemy «psychiczną energię» w przedmioty, na które kierujemy nasz czas, uwagę i wysiłek (R.W. Belk, *Possessions and the Extended Self*, s. 144). „Ta energia i jej produkty są uważane za część jaźni, ponieważ wyrosły one lub wyloniły się z «ja»”. (Ibidem).

¹³ Tamże, s. 151-152.

¹⁴ Warto w tym miejscu raz jeszcze przypomnieć, że tworzenie kolekcji może być również interpretowane jako reakcja na doznane pomniejszenie własnej jaźni spowodowane utratą jakiejś jej części np. bliskiej osoby. Kolekcjonowanie jest wtedy próbą swego rodzaju odbudowania własnej jaźni (zobacz: tamże, s. 143).

Jak widzimy, w kolekcjonowaniu odnaleźć można wszystkie wyróżnione przez Belka sposoby włączania przedmiotów w obręb „ja”. Kolekcjoner dokonuje znaczącego rozszerzenia swojej jaźni, a co za tym idzie, uważa kolekcję za część siebie. Belk podkreśla, że ponieważ tworzenie kolekcji jest „celowym autodefiniującym aktem” (*self-defining act*)¹⁵ oraz wymaga znacznych nakładów czasu i energii, „normalnym jest, że (...) [kolekcja] może być postrzegana bardziej jako część czyjejś jaźni niż wyizolowane konsumpcyjne przedmioty”¹⁶.

Przedstawiona tu krótko koncepcja jaźni rozszerzonej ukazuje ścisły związek jednostek z przedmiotami. Jednostki inwestują swoje „ja” w przedmioty, identyfikują się z nimi oraz postrzegają je jako część siebie. Posiadane dobra wnoszą istotny wkład w poczucie jaźni¹⁷, podtrzymują nasze „ja”, stanowią też jego obiektywny przejaw. Będąc swego rodzaju „osobistym archiwum”, jednostki¹⁸ umożliwiają zarówno zapamiętywanie i wspomnianie własnej biografii oraz dokonywanie autorefleksji, a co za tym idzie, pewne korygowanie własnego projektu życiowego. Posiadane dobra wykorzystywane są również w celu zapewnienia sobie istnienia po śmierci. Przedmioty jako elementy rozszerzonej jaźni podtrzymują i manifestują tożsamość jednostki, wspomagają procesy samopoznania, definiowania siebie.

Rozważając rolę kolekcji i kolekcjonerstwa w kształtowaniu i wzmacnianiu tożsamości jednostki, warto, jak sadzę, dokonać rozróżnienia między jaźnią a tożsamością¹⁹. Termin „jaźń” proponuję zachować na określenie podstawy, podmiotu zjawisk psychicznych, podmiotu samoświadomego, zdolnego do podejmowania refleksji nad sobą, który może posiadać poczucie własnej tożsamości i któremu inni tożsamość mogą przypisać. Poczucie tożsamości byłoby raczej pewną własnością jednostki jako jaźni. Jednostka identyfikując się z określonymi grupami, treściami, wskazuje na swoje poczucie tożsamości społecznej i kulturowej, które można potraktować jako aspekty całościowo ujętego poczucia tożsamości jednostki, obejmującego również poczucie tożsamości osobistej. W tym miejscu termin „poczucie tożsamości osobistej” należy rozumieć zgodnie z przyjętą przez Marię Jarymowicz i Teresę Szustrową definicją tożsamości osobistej: „świadomość własnej spójności w czasie i przestrzeni w różnych okresach życia, w sytuacjach społecznych i pełnionych rolach, a także świadomość własnej odrębności, indywidualności, niepowtarzalności”²⁰. Natomiast termin „poczucie tożsamości społecznej” oznacza „poczucie przynależności jednostki do grup i kategorii społecznych”²¹.

Rozważania nad tożsamością jednostki można prowadzić z dwóch różnych punktów widzenia²². Przedmiotem naszego zainteresowania może być to, w jaki sposób jednostka określa swoją tożsamość i co stanowi podstawę poczucia tożsamości albo

¹⁵ Tamże, s. 154.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 160.

¹⁸ Tamże, s. 159.

¹⁹ Istnieje wiele synonimów dla terminu „tożsamość jednostki”, np. w pracach związanych z refleksją G. H. Meada, jak podaje Małgorzata Melchior, są nimi: „jaźń”, „ja” (self), „autokoncepcja” lub „koncepcja siebie” (self-concept), „obraz siebie” (self-image), „autodefinicja”, „samoświadomość”, „samookreślenie”, „identyfikacja”, „identyfikacje” (M. Melchior, *Spoleczna tożsamość jednostki w świetle wywiadów z Polakami pochodzenia żydowskiego urodzonymi w latach 1944-1955*, Uniwersytet Warszawski: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 1990, s. 23).

²⁰ M. Jarymowicz, T. Szustrowa, *Poczucie własnej tożsamości – źródła, funkcje regulacyjne* [w:] *Osobowość a społeczne zachowanie się ludzi*, red. J. Reykowski, PWN, Warszawa 1980, s. 442.

²¹ M. Melchior, *Spoleczna tożsamość jednostki...*, s. 27.

²² Zob.: M. Melchior, *Kategoria „tożsamość” jako wyzwanie badawcze* [w:] *Kulturowy wymiar przemian społecznych*, red. A. Jawłowska, M. Kempny, E. Tarkowska, IFiS PAN Warszawa 1993, s. 239-243.

interesować nas może to, jak określają jednostkę inni, w oparciu o jakie kryteria orzekają o jej tożsamości. Prowadząc rozważania nad tożsamością z jednostkowego punktu widzenia, dotykamy więc takich pytań jak: czy jednostka ma poczucie własnej odrębności, ciągłości i spójności swojego „ja”, jakiej odpowiedzi udziela sobie na pytanie: „kim jestem?”, a więc przy pomocy jakich treści określa siebie. Zastanawiając się nad tożsamością jednostki z perspektywy jej zewnętrznych obserwatorów, osób, z którymi wchodzi w relacje, szukamy odpowiedzi na pytanie, za kogo jednostka jest przez nich uważana, kim według nich jest. Możemy również szukać odpowiedzi na pytanie o to, jakie kryteria pozwalają obserwatorom zewnętrznym twierdzić, że mimo upływu czasu mają do czynienia z tą samą osobą.

Zarówno w obrębie psychologii, psychologii społecznej, jak i socjologii pytanie o tożsamość jednostki sprowadzone jest przede wszystkim do pytania o to „kim jest dana jednostka?”²³, choć także rozważany jest problem tożsamości ujętej relacyjnie. Również w obrębie psychologii częściej można spotkać się z podmiotowym ujęciem tożsamości, to jest pojmowania jej jako „poczucia tożsamości” niż z ujęciem przedmiotowym, np. „jako element wiedzy o sobie”²⁴. Marek Majczyna, w tekście *Podmiotowość i tożsamość* prezentującym różne ujęcia tożsamości w obrębie psychologii pisze, że elementem wspólnym dla wielu definicji „tożsamości (poczucia własnego istnienia)” jest „klasyfikacja jej kryteriów”. Są to: „poczucie odrębności od otoczenia”, „poczucie ciągłości (względnej niezmienności) własnego «ja» pomimo upływu czasu i zmian, jakie w człowieku zaszły”, „poczucie wewnętrznej spójności” i „poczucie posiadania wewnętrznej treści”²⁵.

Pozostając przy charakteryzowanym tu psychologicznym ujęciu tożsamości jako poczucia tożsamości, możemy dowodzić, że kolekcja przyczynia się do posiadania i utrzymania przez jednostkę poczucia odrębności, ciągłości, spójności oraz posiadania wewnętrznej treści. Kolekcja stanowi również manifestację poczucia tożsamości społecznej w wyżej określonym znaczeniu, przyczynia się do wzmocnienia identyfikacji społecznej. Kolekcjonowanie i kolekcja biorą udział w tworzeniu i artykulacji tożsamości rozumianej jako samookreślenie, autodefinicja, która wskazuje zarówno na korzenie jednostki – jej przeszłość, jak i przyszłość, oraz na przyjmowane przez nią wartości. Takie ujęcie tożsamości jednostki wynika z przekonania, że tożsamość jest przede wszystkim samookreśleniem poprzez odniesienie do wartości, poprzez to, co ma zasadnicze znaczenie, zasadniczą ważność²⁶. Zwrócenie uwagi na przeszłość i przyszłość wydaje się istotne, jeśli chcemy uwzględnić dynamikę jednostkowego życia, jego rozwój w czasie oraz to, że samookreślenie może podlegać zmianom: „Aby mieć jakies wyobrażenie tego, kim jesteśmy, musimy mieć wyobrażenie tego, jak stawaliśmy się i dokąd zmierzamy”²⁷. Takie rozumienie tożsamości pociąga również uznanie, że tożsamość staje się uchwytna w narracji biograficznej, która jest wyrazem refleksyjnego stosunku do samego siebie.

Dla niniejszej pracy najważniejsze jest pytanie o to, w jaki sposób w kolekcjach Dolnoślązaków przejawia się ich identyfikacja z małą ojczyzną, oraz jaki jej obraz

²³ Tomasz Grzegorek pisze: „dla psychologów wyrażenia «tożsamość» i «tożsamość osobowa» oznaczają to samo, mianowicie pewną «treść», która charakteryzuje człowieka jako jednostkę.” (T. Grzegorek, *Tożsamość a poczucie tożsamości. Próba uporządkowania problematyki* [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Galdowa, Wyd. UJ, Kraków 2000, s. 58). Zobacz również: M. Melchior, *Spoleczna tożsamość jednostki...*

²⁴ M. Majczyna, *Podmiotowość a tożsamość*, [w:] *Tożsamość człowieka...*, s. 43.

²⁵ Tamże, s. 46-47.

²⁶ Zob.: C. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 38.

²⁷ C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, PWN, Warszawa 2001, s. 94.

z nich się wyłania. Identyfikacja z regionem w kolekcjach znajduje swój wyraz nie tylko w samych przedmiotach (pochodzących z Dolnego Śląska), ale również w użytkach, jakie ze swych kolekcji czynią zbieracze. Przedmiotem mojej analizy będą praktyki kolekcjonerskie trzech kolekcjonerów: Jana Sakwerdy, Andrzeja Sitarskiego, Mariusza Sondeja.

Jan Sakwerda był wieloletnim pracownikiem Muzeum Miejskiego we Wrocławiu. Zbierał sztukę śląską z okresu od 1880 roku do 1945, ekslibrisy sprzed 1945 oraz porcelanę z widokami i herbami miast śląskich wykonanymi w technice druku lub kalki. Na teren Dolnego Śląska przybył jako dziecko, reprezentuje więc pierwsze pokolenie Dolnoślązaków.

Andrzej Sitarski urodził się niedaleko Ścinawy. Jest założycielem małego prywatnego muzeum, w którym gromadzi przedmioty pochodzące z Ścinawy i jej okolic. Jego zbiór stanowią przedmioty pozostawione przez niemieckich mieszkańców Ziemi Ścinawskiej oraz uzyskane od obecnych jej mieszkańców.

Mariusz Sondej jest przedstawicielem najmłodszego pokolenia Dolnoślązaków. Kolekcjonuje szyldy reklamowe oraz różnego rodzaju przedmioty reklamujące produkty lub firmy, pochodzące z przedwojennego Wrocławia i regionu Śląska.

Jan Sakwerda – „dokumentalista” Dolnośląskiego dziedzictwa

Jan Sakwerda na teren Dolnego Śląska przybył wraz z rodzicami w 1947 roku²⁸. Jego rodzina inaczej niż większość mieszkańców w tym regionie nie przyjechała tu z terenu Wielkopolski czy Kresów Wschodnich, ale ze Śląska, z Katowic. Sakwerda urodził się w 1942 roku w Szopienicach, małej miejscowości, której na mapie już dziś odnaleźć nie można, a która stanowi obecnie przedmieście Katowic. Dzieciństwo spędził w Ząbkowicach Śląskich. Studia historyczne ukończył we Wrocławiu, w którym aż do emerytury mieszkał i pracował. Potem zamieszkał w Dusznikach Zdroju. Dla Sakwerdy Dolny Śląsk nie jest z pewnością krainą, którą jego rodzina jakoś specjalnie musiała oswajać. Korzenie jego i jego przodków tkwią „od niepamiętnych czasów”²⁹ w Śląsku, „którego stolicą historyczną jest Wrocław”. Sakwerda nie dzieli Śląska na Górny i Dolny: „Śląsk jest jeden”. Dolny Śląsk nie jest więc dla Sakwerdy nową ojczyzną, ewentualnie mógłby być uznany za nową „małą ojczyznę”, jeśli będziemy ją wiązać tylko z miejscem urodzenia. Przyznać jednak trzeba, że taki zabieg wydaje się nieuzasadniony. Sakwerda nie czuje się związany z Katowicami, z których pochodzi. Jak można przypuszczać, przywiązany jest bardziej do miejsc, w których upłynęło jego dzieciństwo oraz w których przez lata mieszkał. Śląsk jest dla niego nie tylko „małą ojczyzną” to jest jego „ojczyzna wielka”. W ankiecie, o której wypełnienie go prosiliśmy, w rubryce „narodowość” podał: „śląska”.

Jan Sakwerda, którego przedstawiam tu jako kolekcjonera, sam tak się nie określa. Choć kupuje interesujące go przedmioty, przechowuje je w domu, to jednak jego celem nie jest posiadanie, gromadzenie. Gromadzenie dla gromadzenia i posiadanie przedmiotów wydaje się, według Sakwerdy, przesądzać o tym, czy mamy do czynienia z kolekcjonerem. To, że przedstawianie siebie jako właściciela cennych przedmiotów nie jest

²⁸ Z Janem Sakwerdą prowadziłam wywiad trzykrotnie. Pierwszy w 2005, drugi w 2006 i ostatni w 2008 roku. Uczestnikami i czynnymi rozmówcami podczas pierwszego i trzeciego wywiadu byli studenci kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, którzy prowadzili pod moim kierunkiem badania nad współczesnymi praktykami kolekcjonerskimi.

²⁹ Cudzysłowiem oznaczam wypowiedzi moich rozmówców.

dla niego istotne, potwierdzają na przykład publikowane przez niego katalogi realizowanych wystaw ekslibrisów, w których nie ma adnotacji informujących o tym, że poszczególne obiekty są jego własnością. Sakwerda sam o sobie mówił w kolejnych wywiadach, że

„jest dokumentalistą: Posiadam przedmioty w określonym celu – mam kolekcję, aby ją z domu wyprowadzić. Jestem kolekcjonerem dokumentalistą. Moje emocje kończą się w momencie opublikowania katalogu wystawy. Przy czym nie chodzi o to, aby w katalogu zaznaczyć, że zbiory pochodzą z mojej kolekcji, żeby było tam umieszczone moje nazwisko. Zmieniam profil kolekcji, gdy następuje publikacja, jej upublicznienie. I tak zbierane przeze mnie obrazy będą kiedyś z domu wyprowadzone. Mój związek z przedmiotem jest mocny, ale nie niewolniczy. Rzeczy w końcu wyjdą na świat, ale również mnie cieszą, żyją w estetyce moich domowników. Jednak żaden przedmiot nie jest przywiązany do miejsca w moim domu. Celem nadrzędnym mojego kolekcjonowania jest upublicznienie zbioru, nie zbieram tylko dla siebie”³⁰.

Określenie „dokumentalista” bardzo trafnie oddaje zarówno stosunek mojego rozmówcy do zbieranych przez siebie przedmiotów, jak i użytek, jaki czyni ze swoich zbiorów. Taki sposób odnoszenia się do obiektów pochodzących z przeszłości jak i do niej samej z pewnością jest związany z jego historycznym wykształceniem. Zbierane przez siebie ekslibrisy, obrazy, rzeźby, porcelanę Sakwerda traktuje jako dokumenty, materiały źródłowe dla studiów historycznych, badań nad przeszłością, kulturą regionu, z którym jest związany. Sakwerda, będąc tym, który jak kolekcjoner ocala od zapomnienia, wyszukuje to, co zapomniane i często w odczuciu większości trywialne i nieznaczące. Jest również kronikarzem minionego świata, którego pewne obszary nie zostały zarejestrowane, zauważone i docenione. Zabrane przez siebie obiekty Sakwerda opracowuje i upublicznia. W ankiecie stwierdził: „Moim celem jest promowanie sztuki śląskiej powstałej przed 1945 rokiem”. W swoim dorobku ma wiele artykułów i książek, wystaw i katalogów do nich, które są związane z jego zainteresowaniami, zbiorami, a nie pracą zawodową. Odrębność tej części jego działalności naukowej i popularyzatorskiej pragnę zaznaczyć, chociaż pracując przez wiele lat w Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu Sakwerda, zajmował się badaniami nad artefaktami i ich twórcami oraz popularyzowaniem wiedzy o Śląsku – regionie, którego przeszłość jest obiektem jego zainteresowania³¹. Obok prac związanych ściśle ze zbiorami, które przez lata gromadził, ma w swoim dorobku również prace dotyczące miejscowości dolnośląskich między innymi: Strzegomia, Nowej Rudy, Wambierzyc, Radkowa, Kamieńca Żąbkowickiego, Świdnicy oraz Ziemi Żąbkowickiej.

Zbierackie zainteresowania Sakwerdy dotyczyły w pierwszym rzędzie obiektów niekoniecznie cenionych, ale takich, których walory artystyczne i poznawcze sam uznawał. Na pierwszym miejscu w jego ocenie artefaktów jest, jak się wydaje, ich związek z interesującym go regionem oraz istotność informacji, które przekazuje. Pytany o kryterium oceny obrazów powiedział:

Dla mnie kryterium jest takie: Moim obowiązkiem jako dokumentalisty jest odnotować. A innym pozostawiam ocenę artystyczną. Jedne obrazy podobają mi się bardziej, a inne mniej, ale de gustibus non est disputandum.

³⁰ Z wywiadu z 2006 roku.

³¹ Jan Sakwerda w latach 1999-2000 pełnił funkcję zastępcy dyrektora Muzeum do spraw merytorycznych. Z jego pracą w Muzeum wiąże się opracowanie wielu publikacji poświęconych sztuce medalierskiej. Są wśród nich artykuły wydawane w *Biuletynie Sztuki Medalierskiej* większe opracowania np. kolejne tomy pt. *Medalierskie portrety wrocławian* czy opracowania zbiorów śląskich medali z wrocławskiego Muzeum, a także katalogi realizowanych przez muzeum wystaw.

Sakwerda zwracał w rozmowie uwagę na to, że jeszcze niedawno malarze śląscy nie byli w ogóle cenieni, a dziś obrazy niektórych z nich osiągają dość wysokie ceny i są akceptowane. Zainteresowanie Sakwerdy obiektami „z marginesu” przejawia się w gromadzeniu ekslibrisów³², porcelany przedstawiającej widoki i herby miast śląskich oraz dzieł „małych mistrzów” sztuki śląskiej.

Przez pewien czas Sakwerda był przewodnikiem górskim. Jego miłość do gór i Ziemi Kłodzkiej znalazła swój wyraz w temacie kolekcjonowanych obrazów – interesuje go przede wszystkim malarstwo pejzażowe. Kupowane przez siebie obrazy oczywiście próbował zidentyfikować. Interesujące było dla niego nie tylko, kto był autorem obrazu i w jakim okresie on powstał. Równie ważne było rozpoznanie miejsca, które na nim zostało przedstawione. Sakwerda mówił nam, że doskonale zna Sudety, stąd też niekiedy było mu stosunkowo łatwo ustalić, co przedstawia dany pejzaż. Ale identyfikacja przedstawienia wymagała nieraz wysiłku, trzeba zrobić zdjęcie obrazu, wyruszyć na wyprawę w góry i próbować odnaleźć miejsce, z którego pejzaż był malowany – jest to, jak mówi, „wielka zabawa”. Opisując zainteresowanie Sakwerdy malarstwem, użyłam czasu przeszłego, ponieważ nasz rozmówca sprzedał swój zbiór sześćdziesięciu obrazów cztery lata temu. Ich sprzedaż nastąpiła po publikacji leksykonu artystów Ziemi Kłodzkiej. Jak nam powiedział, sprzedał swój zbiór, ponieważ stwierdził: „nie mam już nic do dodania”. Taki los tego zbioru potwierdza jeszcze mocniej jego stosunek do gromadzonych przedmiotów: rzeczy znajdują się u niego w oczekiwaniu na wystawę, opracowanie, upublicznienie.

Malarzom związanym w sposób trwały z Ziemią Kłodzką i pochodzącym z niej Sakwerda poświęcił wspomniany dwutomowy leksykon: *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945* (2004), opracowanie *W krainie Śnieżnika. Pejzażyści Ziemi Kłodzkiej pierwszej połowy XX wieku* (2001) oraz katalog zorganizowanej przez siebie wystawy prezentującej niemal wszystkie znane prace Otto Müllera-Hartaua³³. Duże znaczenie dla pasji dokumentacyjnej Sakwerdy ma leksykon artystów Ziemi Kłodzkiej zawierający biogramy ponad 360 artystów i rzemieślników artystycznych, także twórców ludowych. Przyjaciel Jana Sakwerdy, antykwar i literat – Leszek Nowak, towarzysz jego górskich wypraw, napisał we wstępie do leksykonu, że jest on rezultatem „miłości do magicznej ziemi z jej górami, pięknymi miastami, malowniczymi wsiami, przysiółkami, rzekami, potokami”³⁴. Zwrócił również uwagę, że praca ta „wskrzesza i przybliża dzisiejszym mieszkańcom

³² Sakwerda przygotował kilka wystaw ekslibrisów: *Signum Libri Decorum: Wrocław i wrocławianie w dawnym exlibrisie* (2002, 2008), *Signum Libri Decorum. Śląsk i Ślązacy w dawnym exlibrisie* (2005) oraz opracowywał katalogi do nich: J. Sakwerda, *Signum Libri Decorum: Wrocław i wrocławianie w dawnym exlibrisie. Katalog wystawy*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2002; J. Sakwerda, *Signum Libri Decorum. Śląsk i Ślązacy w dawnym exlibrisie, Schlesien und Schlesier auf alten Exlibris. Katalog wystawy*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Oberschlesisches Landesmuseum Ratingen-Hösel, Wrocław 2005; J. Sakwerda, *Signum Libri Decorum: Wrocław i wrocławianie w dawnym exlibrisie*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2008. W 2006 roku Sakwerda przekazał 170 ekslibrisów ze swojej kolekcji Bibliotece Śląskiej. Ekslibrisy te pochodzą z przełomu XIX i XX wieku, powstawały w Austrii i Niemczech. Katalog podarowanych obiektów został opublikowany przez Bibliotekę Śląską w 2008 roku (L. Jabłko, E. Tyrna-Danielczyk, *Signum Libri Decorum. Kolekcja ekslibrisów Jana Sakwerdy w zbiorach Biblioteki Śląskiej w Katowicach*, Katowice 2008).

³³ J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945*, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 2004; J. Sakwerda, *W krainie Śnieżnika. Pejzażyści Ziemi Kłodzkiej pierwszej połowy XX wieku*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2001; J. Sakwerda, *Otto Müller-Hartau. Malarstwo*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Oberschlesisches Landesmuseum Ratingen-Hösel, Wrocław 2004.

³⁴ L. Nowak, ***, [w:] J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej...*, s. 3.

Śląska” okaleczoną i przerwana tradycję tego regionu i „[s]tanowi ważny przyczynek do ratowania niezwykle cennego depozytu przekazanego obecnym gospodarzom Ziemi Kłodzkiej przez historię”³⁵.

Słowa Leszka Nowaka dobrze oddają cel pracy zbierackiej i popularyzatorskiej Sakwerdy. Troska o dziedzictwo kulturalne regionu i pamięć o jego przeszłości nie oznacza dla Sakwerdy zawłaszczenia tego dziedzictwa czy uznania go za część naszej tradycji i przeszłości. To, co na skutek zmian politycznych w 1945 zostało przekazane nowym mieszkańcom Śląska, jest dorobkiem kultury niemieckiej. Powinnością dzisiejszych Dolnoślązaków jest szacunek wobec tego, co otrzymali – przeszłość, choć nie nasza, nas zobowiązuje:

Jeżeli chcemy być Europejczykami to, po pierwsze, musimy uznać, że to, co powstało do 1945 roku nie jest naszym dziedzictwem. Nie ma się co czarować. To jest po prostu niemieckie. Jest to wytwór kultury, nic nie ujmując, wyżej stojącej od naszej. Rozumiem to w taki sposób, że my powinniśmy robić wszystko, żeby w każdym przejawie tę kulturę szanować. Musimy być sukcesorami kultury, która tu powstała. I tak wiemy wszyscy, ile zostało zniszczone. Nie można fałszować historii. Naszym obowiązkiem jest to chronić i z tego korzystać.

Działalność kolekcjonerską, poznawczą, wystawienniczą i wydawniczą Sakwerdy można z pewnością potraktować jako formę kontaktu z „małą ojczyzną” oraz sposób na ekspozycję i wzmocnienie identyfikacji z nią. Sam Sakwerda uważał, że „odkrywanie dawnego śląskiego dorobku kulturalnego (...) – do którego się przecież sam przyczynia – to znak naszych czasów (...) niezwykle ważny dla tożsamości współczesnych, tożsamości wolnej od uprzedzeń.”³⁶

Jeśli działalność Sakwerdy traktować jako egzemplifikację koncepcji Belka, to można powiedzieć, że dokonuje ona rozszerzenia jego „ja” na przedmioty, które zbiera i poznaje oraz na przeszłość i terytorium, z których pochodzą. Poszerzenie to dokonuje się nie tyle poprzez stałe posiadanie zbieranych przez siebie obiektów, ale poprzez wiedzę o nich i poprzez kontaminację. Sakwerda traktuje swoje zbiory jako część siebie, jak mówił, „utożsamia się” ze swoją kolekcją. Określając się jako Ślązak, rozpoznaje również swoje powinności wobec regionu, w którym żyje. Przyjęta tożsamość jest dla niego zobowiązaniem.

Andrzej Sitarski – zbieracz i strażnik historii

Andrzej Sitarski urodził się w 1966 roku w małej wiosce Sitno położonej w gminie Ścinawa. Jego matka pochodzi z miejscowości Tuligłowy, ojciec przybył na Dolny Śląsk z obecnego województwa świętokrzyskiego. Z wykształcenia jest technikiem mechanikiem. Sitarski aktywnie działa na rzecz środowiska, w którym mieszka: jest radnym samorządowym, współzałożycielem Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego Ziemi Ścinawskiej „Mała Ojczyzna”, wraz z przyjaciółmi wydaje i redaguje *Zeszyty Ścinawskie*. Sitarski, jak mówi, identyfikuje się ze Ścinawą. Przyjeżdżającym tu Niemcom mówi, że podobnie jak oni jest ścinawianinem. Na pytanie, czy Dolny Śląsk jest jego „małą ojczyzną” odpowiedział:

³⁵ Tamże, s. 4.

³⁶ J. Sakwerda, *Signum Libri Decorum. Śląsk i Ślązacy w dawnym ekslibrisie...*, s. 8-9.

Zdecydowanie tak, ponieważ z Dolnym Śląskiem jest związana moja rodzina, czyli przez to, że tutaj przybyli (...), ja się tutaj urodziłem, no i bardzo mocno identyfikuję się z Dolnym Śląskiem. Cieszę się, że miał taką bogatą historię. Ja siebie uważam za Dolnoślązaka i to jest ciekawe, że Niemcy, którzy tu mieszkali, też się uważają za Dolnoślązaków. (...) [M]oja mała ojczyzna to jest Ziemia Ścinawska. Stowarzyszenie, które założyłem w 2002 roku, nazywa się Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne Ziemi Ścinawskiej „Mała Ojczyzna”, a więc Ziemia Ścinawska to dla mnie mała ojczyzna.³⁷

Andrzej Sitarski, podobnie jak Sakwerda, choć z innych powodów, nie określiłby siebie bez zastrzeżeń mianem kolekcjonera. Swojego zbioru nie nazywa, jak mówił podczas wywiadu, kolekcją, ponieważ nie jest to zbiór ukierunkowany i uporządkowany. Być może pod wpływem spotkania z przeprowadzającą wywiad, stwierdził, że właściwie tak można jego zbiór określić. Sitarski zbiera rzeczy związane z Ziemią Ścinawską, ponieważ, jak powiedział, gromadzi [jej] historię. Interesujące są dla niego obiekty, które mają jakiś ślad związku z nią; inne kryteria selekcji materiałów do zbioru nie mają znaczenia. Mówił:

Zbieram wszystko, dosłownie wszystko, ponieważ czasem niepozorny element świadczy o jakieś historii (...) albo budowy czegoś, albo użytkowania czegoś, albo wyposażenia samych domów, (...) mieszkań, gospodarstwa (...). Historia składa się z bardzo różnych elementów. I ze sztuki i z codziennego życia, i z nauki, i z religii, i te elementy po prostu świadczą o naszej historii. Także każdy z (...) elementów jest cenny, ciekawy i wart zachowania.

Rzeczywiście jego zbiór zawiera obiekty bardzo różnorodne: są w nim książki, prasa, dokumenty, sprzęt gospodarstwa domowego, narzędzia rolnicze, rzemieślnicze, różnorodne rzeczy codziennego użytku, obrazy, tablice reklamowe i nagrobne, naturalia – istny mikrokosmos materialny dawnych i obecnych mieszkańców Ziemi Ścinawskiej. Przedmioty są dla Sitarskiego nośnikami przeszłości i historii ludzkich, swoistymi urządzeniami mnemotechnicznymi. Niemy przedmiot, „który nie mówi swojej historii”, to znaczy, który nie pomaga w poznaniu ludzkich losów, jest dla Sitarskiego mniej wartościowy. Taki stosunek do przedmiotu wiąże się z jego osobistymi próbami rekonstruowania losów jego rodziny na Kresach. Sitarski, podobnie jak przybywający do Ścinawy byli jej mieszkańcy, jeździ do „małej ojczyzny” swojej matki, szuka odpowiedzi na nurtujące go pytania dotyczące jego rodziny. Dlatego też, jeśli któryś z przedmiotów zgromadzonych w jego zbiorze „pomaga [komuś] w odnalezieniu jakiś swoich losów”, jest dla niego cenny.

Przygoda zbieracka Sitarskiego rozpoczęła się od szczególnego doświadczenia przeszłości. Na początku lat 90' XX wieku Sitarski kupił dom, w którym mieszkał znany mu bardzo dobrze człowiek. Dwa lata po jego śmierci wszedł do zakupionego budynku i wyszedł z niego odmieniony:

Kiedy wszedłem do domu (...), zobaczyłem, że ktoś, jakby niedawno tam mieszkał, żył. Tam była historia. Ręcznik wisiał na haczyku, [stały] garnki z pokrywkami, w pokoju było łóżko z pierzyną, szafki, zasłony, a w szafie ubrania [...] jakieś służbowe, inne, ubrania jego żony, która wcześniej zmarła, w szufladach różne rzeczy, papiery w różnych miejscach.

³⁷ Wywiad z panem Andrzejem Sitarskim przeprowadziła w czerwcu 2008 roku Katarzyna Mikołajczak, studentka kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach badań prowadzonych pod moim kierunkiem. Z Andrzejem Sitarskim rozmawialiśmy raz jeszcze na początku lipca tego samego roku. Uczestnikiem drugiego spotkania poza Katarzyną Mikołajczak i mną było trzech uczestników projektu badawczego realizowanego przez Instytut Kulturoznawstwa dotyczącego miejsc pamięci Dolnoślązaków.

cach...i tak pokój po pokoju (...). No tak, to była jego historia (...). Kiedy ja się urodziłem, on tu mieszkał. Zawsze przychodził do nas, przechodził koło naszego domu. No i już go nie było. Dom ja nabyłem, ale została tam jego historia, wręcz żywa, jak wczoraj. (...) Postanowiłem nie wyrzucać tych rzeczy i podstawą moich zbiorów są rzeczy z tego domu.

Sitarski doświadczył spotkania z prywatnym światem innego człowieka, z jego przeszłością. Jednak, jak się okazało, nie było to doświadczenie przeszłości tylko jego sąsiada:

Ale, co się okazuje (...), większość tych rzeczy, które zastałem w jego domu, (...) nie są jego rzeczami, to są rzeczy rodziny niemieckiej, która tam mieszkała, które on zagospodarował, przyjeżdżając do tego domu, i on ich nie wyrzucił. To były rzeczy niemieckie (...) i one zostały. Kiedy zebrałem te rzeczy razem, zaczęło mnie to ciekawić, zacząłem zauważać inne rzeczy w swoim domu rodzinnym, u sąsiadów, w innych miejscach. No i ta historia pierwsza z tego domu, który kupiłem, okazała się taką, że za tymi rzeczami jest pewna historia.

Sitarski stał się kolejnym spadkobiercą dziedzictwa byłych mieszkańców tych ziem. To doświadczenie odkryło przed nim nieuświadomianą dotąd przeszłość miejsca, w którym mieszka, jego dramatyczne dzieje i tragiczne losy byłych i nowych mieszkańców. Sitarski zaczął zbierać nie tylko przedmioty ponemieckie. Otrzymuje i kupuje rzeczy, które obecni mieszkańcy przywieźli ze sobą między innymi z Kresów. Przedmioty dają mu dostęp do historii niemieckiej i historii osób, które przyjechały tu po 1945 roku. Doświadczenie przeszłości sprawiło, że zaczął interesować się historią Ziemi Ścinawskiej, ludzi, którzy tu mieszkali, Kresów i jego rodziny. Jak mówi, „odnalaz[ł] się w działalności społecznej przez gromadzenie historii”. Jest to dla niego zajęcie, które pokochał. Gromadzenie historii to nie tylko zbieranie przedmiotów, to również zapisywanie opowieści mieszkańców regionu i publikowanie ich w *Zeszytach Ścinawskich*. To także popularyzacja wiedzy na temat historii regionu. Oglądając jego zbiór przychodzą między innymi uczniowie szkół. Swoją kolekcję pokazuje również na wystawach organizowanych przy okazji różnych uroczystości (święto Doliny Środkowej Odry, dożynki) i imprez regionalnych (np. Dni Ścinawy).

W wywiadzie Sitarski podkreślał, że zwracają się do niego ci, którzy poszukują śladów swoich rodzin, które tu mieszkały oraz ci, którzy poszukują grobu swoich krewnych, zabitych podczas walk o Ścinawę.

Udaje mu się pomóc w ich poszukiwaniach. To właśnie sprawia, że, jak powiedział, „czuję, że te zbiory i to, co robię, ma bardzo duże znaczenie i jest potrzebne”. Sitarski funkcjonuje więc jako strażnik przeszłości i w pewnym sensie jej świadek. Jego zbiór i aktywność staje się pomostem między tymi, którzy odeszli a współczesnymi. Co więcej, w jego zbiorze spotykają się dwa światy: świat dawnych, niemieckich mieszkańców Ścinawy i okolic oraz świat tych, którzy zjawili się tu po 1945 roku. Ich życie reprezentowane jest w zbiorze, jak już pisałam, zarówno przez przedmioty, które ze sobą przywieźli (np. kamienne żarna, cebry, kosze), jak i rzeczy współczesne (np. stary telewizor, popiersie Jana Pawła II).

Celem Sitarskiego jest „zabezpieczenie historii i pokazywanie jej innym”. Pragnie również uporządkować i opracować swój zbiór i założyć „muzeum z prawdziwego zdarzenia”. Obecnie jego zbiory przechowywane są i w miarę możliwości eksponowane w piwnicy kamienicy w Ścinawie, w której prowadzi sklep papierniczy. Sitarski, jak się wydaje, czuje się w pewnym sensie kontynuatorem działalności Hansa Urlicha, który w 1911 roku utworzył w Ścinawie pierwsze muzeum.

Zbiór Sitarskiego, inaczej niż Sakwerdy, nie przedstawia Dolnego Śląska jako regionu

o interesującym dorobku kulturalnym. To raczej kolekcja, która ilustruje tragiczne losy jego mieszkańców, upamiętnia najważniejsze, zdaniem Sitarskiego, wydarzenie w dziejach regionu, mianowicie wysiedlenie Niemców i przybycie nowych osadników: „To tak zmieniło historię Dolnego Śląska, że zaważyło na dalszych losach tego regionu.”

Jak się wydaje, również w jego przypadku, zbiór i wiążąca się z nim aktywność przyczynia się do wzmocnienia jego identyfikacji z regionem, ma też znaczenie dla jego samookreślenia. Kolekcja i zbieranie oraz działalność w stowarzyszeniu wydają się być istotnymi elementami jego życia, są tym, co przydaje mu znaczenia oraz co go wyróżnia. Sitarski, podobnie jak Sakwerda, uważa swoją kolekcję za część siebie.

Mariusz Sondej – kolekcjoner świata reklamy

Mariusz Sondej, chociaż ma dopiero 25 lat, kolekcjonuje już od lat dziesięciu. Jego rodzice urodzili się we Wrocławiu. Dziadkowie ze strony ojca przybyli do stolicy Dolnego Śląska ze Stanisławowa, natomiast ze strony matki spod Kielc i z okolic Poznania. Gdy był dzieckiem, jego rodzice wyjechali z nim na kilka lat do Niemiec. Wrócili w połowie lat 90'. Powrót do Polski, do której, jak mówił, bardzo chciał wrócić, był dla niego „bardzo mocnym przeżyciem”³⁸. We Wrocławiu Sondej skończył studia w Wyższej Szkole Rzemiosł Artystycznych na kierunku renowacja i konserwacja dzieł sztuki.

Sondej pochodzi z rodziny, która trudni się handlem antykami. Jego dziadek był handlarzem staroci, rodzice prowadzą antykwiariat, w którym on również pracuje. W świat kolekcjonerstwa wprowadził go dziadek, który zabierał go na giełdy staroci. Tam też nabył pierwsze obiekty do kolekcji – na początku były to butelki z napisem „Breslau”, a później pierwszy szyld reklamowy firmy Esso. Sondej, inaczej niż poprzedni bohaterowie, uważa się za kolekcjonera. Kolekcja jest dla niego bardzo ważna, ale nie postrzega jej jako części siebie. Przedmiotem kolekcjonerskiego zainteresowania Sondeja są różnego rodzaju szyldy reklamowe oraz różne memorabilia, przedmioty funkcjonujące jako reklama, pochodzące z terenu Śląska oraz wyprodukowane przed 1950 rokiem. W jego zbiorze przeważają obiekty z Wrocławia. Jak powiedział, jest tak dlatego, że się tutaj urodził i wychował:

Nasłuchałem się historii od rodziców, rodziny, znajomych o przedwojennym Wrocławiu. To mnie zafascynowało. Dodatkowo Śląsk jako jedno z gospodarczych centrów Niemiec miał się czym poszczycić w reklamie. Także bliski nam Racibórz czy Opole. Dlatego obszar jest tak rozciągnięty. Jednak trzon kolekcji stanowią przedmioty z Wrocławia, bezpośrednio związane z firmami wrocławskimi.

Przeszłość Wrocławia jest z pewnością przedmiotem zainteresowania Sondeja. Należy on do Towarzystwa Miłośników Wrocławia, które skupia ludzi szczególnie zainteresowanych jego historią. Jednak, jak się wydaje, Sondej interesuje się przede wszystkim reklamą, a co za tym idzie, historią gospodarczą miasta i Śląska. Pytany o ważne wydarzenia w historii Śląska, które jego zdaniem powinny być znane każdemu mieszkańcowi tego regionu, odpowiedział, że nie ma pamięci do dat oraz że, jego zdaniem, nie ma takich elementów wiedzy o historii Śląska, które musiałyby być znane przez tych, którzy zamieszkują ten teren: „To wszystko zależy od człowieka, czy go to interesuje, czy nie.” Inaczej odpowiadali na nasze pytanie Sakwerda i Sitarski,

³⁸ Wywiad z Sondejem przeprowadziliśmy dwukrotnie: w 2005 i 2008 roku.

którzy wymieniały daty, wydarzenia z dziejów Dolnego Śląska, które według nich, powinny być powszechnie znane.

Zbierane przez siebie obiekty Sondej ocenia głównie pod względem estetycznym. Ważne jest dla niego to czy przedmiot jest dobrze wykonany, unikalny, autentyczny czy ma walory artystyczne, jest ładny. Dopiero w dalszej kolejności wskazywał, że ważne jest w nich również to, że są pamiątką historyczną. Oceniając ważność zbieranych przedmiotów dla regionu, stwierdził jednak, że są one ważną, choć u nas niedocenianą pamiątką historyczną. Gdy pytaliśmy go o nieekonomiczną wartość posiadanych obiektów, również wskazał na ich wartość historyczną, na to, że są „świadkami historii i gospodarki, jaka wtedy była”.

Sondej chętnie pokazuje swoją kolekcję, obiekty z niej wypożyczał na wystawy we Wrocławiu (*Piwo we Wrocławiu*, Muzeum Miejskie Wrocławia, 2002; *Moja mała ojczyzna. Przedmieście Oławskie na dawnych kartach pocztowych*, Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu, 2008 r.) oraz w Opolu (*Polecam Szanownej Publiczności... Reklama w sklepach wiejskich rejencji opolskiej*, Muzeum Wsi Opolskiej, 2004).

Na tej ostatniej znalazło się aż 118 obiektów pochodzących z jego kolekcji. Była to ponad połowa prezentowanych na wystawie eksponatów³⁹. Marzeniem Sondeja jest otwarcie własnego muzeum reklamy. Tymczasem w bardzo interesujący sposób eksponuje swoje zbiory w domu. Warto wspomnieć tutaj o ekspozycji, ponieważ, przekształcając przestrzeń mieszkalną w przestrzeń muzealną, Sondej realizuje swoje marzenie oraz tworzy swój mały świat, co jest podanym przez niego motywem jego kolekcjonowania. Ściany długiego korytarza w części domu, którą zajmuje wraz z rodziną, zostały wypełnione szyldami reklamowymi. Wśród nich znalazła się też tabliczka z nazwą ulicy Breslauer Strasse. Elementy kolekcji znajdują się też w poszczególnych pokojach oraz łazience. W jego pokoju eksponaty wypełniają całą przestrzeń, są poustawiane w przedwojennych witrynach sklepowych. Witryny wypełnione są obiektami związanymi z produktami, które były w nich przechowywane, np. jeśli witryna pochodziła ze sklepu cukierniczego, zawiera obiekty reklamujące wyroby cukiernicze. W ten sposób Sondej buduje miniaturę świata dawnej reklamy. Kolekcja Sondeja ukazuje dawny Śląsk jako region gospodarczo rozwinięty i poprzez obecność reklamy w pewien sposób bliski współczesnym.

Sondej pytany o to, czy uważa Dolny Śląsk za swoją małą ojczyznę powiedział: „Tak, zdecydowanie. Jestem przywiązany do tych ziem.” Jego zdaniem kolekcja wzmacnia poczucie związku z regionem, pomaga zrozumieć jego historię oraz pomaga „określić się”. Sondej zwrócił też uwagę, że historia tego regionu jest w pewnym sensie naszą historią, ponieważ: „tu mieszkamy i jeśli czujemy się z tymi ziemiami związani, to wtedy one stają się nam bliższe”. Jak się wydaje, Dolny Śląsk jest już bez wątpliwości jego ojczyzną, a niemiecka przeszłość tego regionu nie jest dla niego problemem.

Przyglądając się praktykom kolekcjonerskim współczesnych mieszkańców Dolnego Śląska, warto postawić na koniec pytanie o to, na ile dzisiejsi Dolnoślązacy są nie tyle „depozytariuszami”, ale „duchowymi sukcesorami” przeszłości i dziedzictwa swojego już regionu. Czy praktyki kolekcjonerskie zorientowane na gromadzenie obiektów pochodzących z tego regionu można widzieć jako wyraz postawy duchowego

³⁹ *Polecam Szanownej Publiczności... Reklama w sklepach wiejskich rejencji opolskiej. Katalog wystawy*, Muzeum Wsi Opolskiej, Opole 2004.

sukcesora wobec „obcego” dziedzictwa? Stawiając te pytania, nawiązuję do sformułowanej przez Roberta Trabę tezy dotyczącej współczesnych mieszkańców Warmii, którzy nie są już tylko depozytariuszami pruskiego dziedzictwa kulturowego, ale stają się jego „duchowymi współsukcesorami”⁴⁰. Traba tłumaczył:

Po raz pierwszy dzieje się tak nie z powodu prób narodowego zawłaszczania, lecz z naturalnej potrzeby emocjonalnego utożsamienia się z ratowanym krajobrazem kulturowym. Rekonstruowane, rewitalizowane, remontowane stare domy, pałace, kościoły, całe przestrzenie krajobrazu kulturowego były w części niemieckie, mazurskie, warmińskie, również polskie, dziś są najczęściej polskie i ukraińskie. Stają się też bezprzedmiotowo „nasze”, gdy przejmujemy i wzbogacamy je ze świadomością całej spuścizny ich poprzednich właścicieli. Tak rozumiem „duchową sukcesję”, która w sprzyjających okolicznościach mogłaby się stać normą w odniesieniu do każdego „obcego” dziedzictwa kulturowego. O ile w sformułowaniu „depozytariusz” można było odczytywać apel o uszanowanie „inności”, o tyle jednocześnie mogło ono stwarzać wrażenie tymczasowości. W określeniu „duchowy sukcesor” nie istnieje niebezpieczeństwo zawłaszczania „obcych” dóbr kultury. Odnajduję w nim natomiast pragnienie stabilności i harmonii, tak potrzebne, by czuć się „u siebie”.⁴¹

Praktyki kolekcjonerskie Jana Sakwerdy, Andrzeja Sitarskiego i Mariusza Sondeja można widzieć jako wyraz postawy „duchowego sukcesora”. Co więcej, stosunek Sakwerdy i Sitarskiego do przeszłości regionu, w którym żyją, można interpretować jako przejaw etycznego stosunku do przeszłości zarówno niemieckiej jak i polskiej, co pociąga za sobą postawę odpowiedzialności za przeszłość, powinność świadczenia o niej⁴². Jest on również wyrazem ich poczucia tożsamości, identyfikacji z małą ojczyzną.

⁴⁰ R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, ISP PAN, Warszawa 2006, s. 160.

⁴¹ Tamże, s. 160-161.

⁴² Na temat etycznego stosunku do przeszłości zob.: I. Topp, *Rola tradycji w kształtowaniu tożsamości kulturowej pogranicza. Kudowa-Zdrój i okolice po 1945 roku* [w:] *Muzeum a dziedzictwo kulturowe pogranicza. Kudowa-Zdrój – tożsamość i zbliżenie*, red. R. Gładkiewicz, Kudowa-Zdrój 2008, s. 116.

Lidia Wiśniewska

Kultura i kontrkultura
(w perspektywie mitów i paradygmatów)

Teorie: wydobywana kultura, ukryta kontrkultura

Ponad pół wieku temu można było doliczyć się ponad stu definicji kultury¹. Interesujące są te wyliczające, bo ujawniają wieloaspektowość kultury. Jednak konstytuują one przywracający wieloaspektowość zbiór perspektyw. Zatrzymam się zaledwie na dwu charakterystykach o zamiśle uogólniającym (tym bardziej, że przedstawianych z zamiarem dydaktycznym). W związku z tym nastawione one są na wydobywanie obwarowanego zastrzeżeniami i dopowiedzeniami wspólnego rdzenia różnych określeń kultury, na który, mówiąc skrótowo, z założenia mają zgadzać się wszyscy. Jednak, jak się wydaje, już w punkcie wyjścia, którym jest antropologia kultury (Ewa Nowicka²) lub kulturoznawstwo (Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Scott McCracken, Miles Ogborn, Greg Smith³) dokonuje się znamieny rozdział perspektyw.

Wymieniając owe „powszechnie akceptowane wątki”⁴, Ewa Nowicka pokazuje znamieną dwuwektorowość relacji między ludzkimi podmiotami dokonującą się za pośrednictwem swego przedmiotu, jakim staje się kultura. Zajmuje ona w tej perspektywie miejsce „pomiędzy” – miejsce, w którym następuje przejście między dwoma biegunami w akcie komunikacji. W maksymalistycznym ujęciu oznacza to, że kultura staje się miejscem „pomiędzy” człowiekiem i człowiekiem – reprezentującymi określone grupy kulturowe. W tej relacji kultura tworzona przez określony podmiot (indywidualny lub zbiorowy) pojawia się jako uzewnętrzniony przez niego wytwór (na tę jego obiektywizację wynikającą z uzewnętrznienia Nowicka kładzie szczególny nacisk) i jest przekazywana dalej, a jako taka, jak można ten obraz dopełnić, z powrotem

¹ Zarys krytycznego przeglądu koncepcji kultury dokonanego przez Kroebera i Kluckhohna zob. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, wyd. III, PIW, Warszawa 1983, s. 21 i nast.

² Ewa Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, wyd. nowe, PWN, Warszawa 2006, s. 46 i nast.

³ E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2007.

⁴ E. Nowicka, op. cit., s. 49.

jest uwewnętrzniana przez odbiorcę (indywidualnego lub zbiorowego).

Kultura uzyskuje najszerszy zasięg wtedy, gdy posiada wymiar zbiorowy. Jednak, przywołując koncepcję Ralpa Lintona, można uznać ją za odgrywającą zasadniczą rolę w życiu zbiorowym już wtedy, gdy mówimy o bodaj dwu osobach, między którymi następuje jej przekazanie. Krótko mówiąc, każda z tych osób występuje jako samoistna, bez odwołania do kontekstu zbiorowości ze swojej strony, natomiast dzięki aktowi komunikowania kultura wytwarzana jest zbiorowość o minimalnym zasięgu. Kultura więc pełni tu rolę łącznika, który z jednostek wytwarza całość o charakterze *coincidentia oppositorum*.

Ponadto, w swoim minimalistycznym przejawie kultura nie tylko wychodzi od jednostki, ale w krańcowych przypadkach istnieje nawet wtedy, gdy jednostka, ograniczając się do tworzenia jej, nie wykonuje gestu przekazania – jak przyjmuje Stefan Czarnowski⁶. Krótko mówiąc, kultura może być uwewnętrzniana pomimo że odbiorca jej nie uwewnętrznia – nie ma w tym momencie odbiorcy, a zatem i rozerwaniu ulega akt komunikacji. W tym przypadku kultura nie odgrywa roli spoiwa, ale, wręcz odwrotnie, wprowadza pęknięcie. Kulturowy wytwór staje się zamkniętym faktem, zbiektywizowanym, ale ustytucjonowanym. Jednak wspomniana autorka wprowadza tu jeszcze jeden warunek *sine qua non*: kulturowe fakty są powtarzalne, tym samym wprowadzają swoisty rytm kultury wyznaczający, jak to można interpretować, jej czas cyrkularny. Krótko mówiąc, jeśli pojawi się kolejny, nawet niekomunikowalny fakt o podobnym charakterze jak ów pierwszy, zamknięty i ustytucjonowany, obydwie fakty wchodzi już w dynamiczny akt „komunikacji” między sobą. Sygnują one zatem wyłonienie się z poszczególnych jednostek całości, jaką jest kultura.

Otwiera to drogę do spojrzenia jeszcze szerszego: pojedyncza kultura jako fakt jednostkowy wchodzi także w relacje „komunikacyjne” z innymi kulturami, postrzeganymi jako fakty jednostkowe. Nowicka podkreśla że „w poszczególne kultury wbudowane są immanentne mechanizmy zmiany. Te podstawowe mechanizmy to ewolucja i adaptacja do określonego środowiska oraz dyfuzja kulturowa. Pierwsze dwa typy mają charakter endogenny, trzeci egzogenny”⁷. Przyjrzyjmy się wymienionym możliwościom. Pojedynczy, niekomunikowalny fakt kulturowy, który prowadzi do pęknięcia aktu komunikacyjnego w powiązaniu z innym podobnym, prowadzi może do wyznaczenia nowego ukierunkowania w ramach danej kultury, a więc do ewolucji jako stopniowego, wewnętrznego przejścia od jednego stanu do drugiego. Jednak mechanizm adaptacji do określonego środowiska (można przyjąć, że także, a może przede wszystkim, naturalnego) jest już zjawiskiem innego rodzaju: dochodzi do „aktu komunikacji” między jednostkami takimi jak kultura i natura (tutaj reprezentować może wszystko, co daną kulturą nie jest, więc i natura, i inne kultury – uznawane np. za dzikie, barbarzyńskie etc.⁸). W łagodniejszej formie chodzić będzie o relacje z tym, co kulturami nie jest. Wtedy jednak między poszczególnymi kulturami dochodzi do komunikacji odpowiedzialnej za dyfuzję kulturową, która wiąże poszczególne kultury znowu w całość (przeciwstawianą lub zbliżaną ku naturze jako całości, w zależności od tego, czy uznaje się, że relacja z tą ostatnią jest relacją pęknięcia czy komunikacji). Jednak w każdym z wymienionych przypadków jednak ujawnia się ambiwalencja sił powstających między stabilnymi biegunami.

⁵ Za: *ibidem*, s. 50.

⁶ Za: *ibidem*, s. 51.

⁷ *Ibidem*, s. 53.

⁸ Zob. np.: W. Nippel, *Ethnic images in classical antiquity* [w:] *Imagology. The cultural construction and literary representation of national character. The critical survey*, ed. by M. Beller and J. Leerssen. Amsterdam, Editions Rodopi B.V., New York 2007, s. 35 i nast.

Interesujące jest, że tworzenie dzięki „międzyjednostkowej” (zewnętrznej) komunikacji całości wyższego typu może oznaczać zaburzenie wewnątrz jednostek. Z pewnością związane jest to z faktem, iż przywoływana autorka za podstawowy w definicjach kultury wyznacznik uznaje systemowość, a w konsekwencji pojawia się określenie: „struktura całościowa”⁹ (kultury), w innym zaś miejscu mówi ona o pojęciu „formy, czyli inaczej struktury”¹⁰ (przy czym za mało istotne – a raczej: przydatne jedynie w celach analitycznych – uważa rozróżnienie „bardziej konkretnej” formy i „bardziej abstrakcyjnej” treści). Za przejaw takiej formy czy struktury można uznać wszelkie normy, modele, wzorce, instytucje etc. Jakkolwiek więc dokonuje się między nimi (pozytywnie wartościowana) komunikacja, to zarazem powiązana jest ona ze zmianą traktowaną w kategoriach zaburzeń i rozkładu¹¹ (dotykających właśnie określone formy czy struktury).

Tak więc, jeśli przyjmujemy rozumienie kultury jako struktury czy formy (przejawiającej się np. przez wzorce, reprezentujące prawo), to przyjmujemy, że jej istotą jest stałość. To ona też umożliwia mówienie o kulturze w kategoriach dotyczących jej praw obiektywnych (a więc stałości, która jako konieczność przejawia się w dotyczącej jednostek „ogólności” lub „ogólności w przybliżeniu”, tj. ogólności statystycznej) lub prawa, które – poprzez wyuczenie (uwewnętrznienie nakazów, zakazów etc. w supergo, sumieniu itd.) – działa w domenie subiektywności. Zarazem jeśli np. w przypadku dyfuzji stajemy wobec problemu ścisłej zależności między kulturami jako systemami (zakładającymi istnienie uporządkowanego wewnątrznie, regulowanego określonymi zasadami układu stanowiącego jednostkę), okazuje się, że w takim przypadku poszczególne kultury są też kształtowane przez (wynikające z zetknięcia wielu tego typu struktur) tendencje antysystemowe wprowadzające płynność i zaburzające, jeśli nie rozrywające, granice jednostkowe w imię szerszej całości (składającej się z wielości – i tworzącej jedność wielości – kultur, w liczbie mnogiej właśnie).

Musielibyśmy zatem przyjąć, że zjawiska kulturowe nierozdzielnie związane są z kontrkulturowymi (kumulującymi się właśnie w owej płynności, przejściu, zmianie). Tak więc w istocie nie da się oddzielić tego, co kulturowe (struktura i system) od tego, co kontrkulturowe, tzn. kontrsystemowe czy antystrukturalne – nawet w tym przypadku, gdy zdecydowaną dominantą jest stałość. A przecież na niektórych obszarach czy w niektórych momentach dominantą może być właśnie dynamika i przejście, a więc tendencje kontrsystemowe czy antystrukturalne, zatem kontrkulturowe (jakkolwiek – także na odwrót – trudno je sobie wyobrazić jako niezwiązane z kulturowymi).

Wprowadzony przez Nowicką, antropologa kultury, obraz pozwala zobaczyć ludzką rzeczywistość przede wszystkim jako sieć powiązań między jednostkami (którymi równie dobrze mogą być zresztą ludzie, jak i wytwory kultury czy kultury same i które można opisać poprzez posiadaną przez nie stabilną, zewnętrzną formę) wchodzącymi w systemowy układ o charakterze (znowu stabilnej) struktury, odpowiedzialnej za powstanie całości. Ale przedstawiony przez nią obraz każe jednocześnie uświadamiać sobie, że jednostkowe formy kultury podlegają ruchowi (np. przekazywaniu) między innymi stabilnymi formami, a tym samym owa sieć powiązań zewnętrznych ukazuje swoje inne oblicze: sieci napięć wewnętrznych w ramach jednostkowej formy, a zarazem pęknięcia między jednostkami w momencie, gdy taka forma jest nie tylko naznaczona stałością, ale jeszcze w dodatku jest nieprzekazywalna i przerywa komunikację przynajmniej do czasu, gdy nie zostanie powtórzona.

⁹ Nowicka, op. cit., s. 54.

¹⁰ Ibidem, s. 58.

¹¹ Ibidem, s. 75.

Można zatem powiedzieć, że ta wizja zawiera dwa nakładające się i przenikające ze sobą obrazy, z których jeden wydobywa statyczny (prawo), drugi zaś – dynamiczny (przejęcie, metamorfoza) aspekt rzeczywistości. W pierwszym przypadku ukonstytuować można widzenie przestrzeni zewnętrznej, a zatem zakładającej hierarchię, i formy skończonej w czasie (linearnym, zamkniętym między początkiem a końcem), w drugiej – przestrzeni wewnętrznej (opartej na zasadzie *coincidentia oppositorum*) i czasu cyklicznego. Gdyby szukać dla tych aspektów najbardziej generalnych odniesień powiedziałabym, że ten pierwszy obraz możliwy jest do ukonstytuowania dzięki obecności w kulturze podstawowej figury (osobowego, a więc reprezentującego określoną, zamkniętą formę) Boga, reprezentanta judeochrześcijańskiego mitu nowoczesnego (i może nie tylko judeochrześcijańskiego), który stwarza świat i ustanawia w nim nadrzędne, stabilne prawo¹² podczas, gdy ten drugi opiera się na figurze Natury, która – jako wieczna odnowicielka, jak ją nazywał Owidiusz dający w swych *Metamorfozach* bodaj najpełniejszy obraz mitów archaicznych jest wcieleniem życia jako wyrazu zmiany i dynamiki¹³.

Przejdźmy jednak jeszcze do drugiej możliwości. O ile bowiem ta pierwsza kulturę (jako strukturę czy formę) czyniła mimo wszystko i przede wszystkim pasem transmisyjnym ludzkiej aktywności w zakresie tworzenia, przekazywania, ale też oddziaływania za jej pośrednictwem na innego człowieka (grupę) instrumentem umożliwiającym przepływ dokonujący się między biegunami, jakie wyznaczała ludzka podmiotowość, o tyle ściśle kulturoznawczy punkt widzenia wspomnianych wcześniej angielskich autorów¹⁴ buduje, jak się wydaje, przede wszystkim wyraźną hierarchię, w której to kultura staje się poniekąd nadrzędnym czynnikiem, szczególnie wtedy, gdy mowa o kulturze przez duże „K” – bo za jej pochodną można uznać poniekąd pozostałe sposoby przejawiania się kultury jako kształtującej podlegający jej działaniu materiał.

Zasadnicze określenie Kultury przynosi jej rozumienie jako tego, co zostało stworzone przez człowieka, lecz wydaje się uzyskiwać samoistność i autonomię, wyzwalać się spod jego kurateli jako skończone dzieło czy wielość dzieł pozbawionych już związku z ze zmiennością (Natury). Wspomniane dzieła zostały wprawdzie stworzone przez umysł i odbijają życie, ale ponieważ jest to „(umysł) kulturalny” lub „kulturalne (życie)”, więc po odcięciu powinny z twórcą (zawierającym w sobie także pierwiastek podlegający kształtowaniu) i z konkretną czasoprzestrzenią (rzeczywistością, w jakiej dzieło powstało, wszakże wykraczającą poza kulturę, ponieważ jest nie tylko ludzka) zdolne są właściwie (owe struktury) istnieć jako czysto duchowa (w filozofii chrześcijańskiej reprezentująca stałość bytu idea platońska stanowiła przez wieki

¹² To prawo uzasadnia rozumienie logosu jako powszechnej prawidłowości świata, a więc stałości, rozumu kosmicznego u stoików, hipostazy rozumu bóstwa u neoplatoników (i rozumu absolutnego), a wreszcie Słowa-Syna Bożego w teologii chrześcijańskiej. Takie pojmowanie staje w opozycji z rozumieniem logosu jako prawa wiecznej zmienności, bo – jak zauważa Roman Tokarczyk – „Tam, gdzie nie było idei natury (np. w Starym Testamencie), nie mogło też być miejsca dla idei prawa natury”. R. Tokarczyk, *Klasyki praw natury*, Wyd. Lubelskie, Lublin 1988, s. 18.

¹³ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska (ks. I-IX, w. 175) i S. Stabryła (ks. IX, w. 176-ks. XV), oprac. S. Stabryła., wyd. II, zmienione, Wrocław 1995. Por. też: J. P. Vernant (*Mit i religia w Grecji starożytnej*, przeł. K. Środa, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998) – który, jakkolwiek daleki od łączenia bogów greckich z religią natury, zwraca uwagę, że bogowie ci reprezentowali nie osoby, a siły. W tym sensie siły te stają się reprezentacją Natury takiej, jak ją postrzegał potem Owidiusz. Przypomnijmy, że Robert Lenoble (*Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris 1969) w przytoczonych dziesiątkach definicji natury odnalazł tylko jedną ich cechę wspólną: dynamikę, zmianę, ruch wyrażające to jej szczególne prawo.

¹⁴ E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, op. cit., s. 24-27.

odpowiednik Boga) lub „wysoka” Kultura. Zyskując niezależność, mogą zatem uzależniać, podporządkowywać sobie to, co powstaje jako ich odbicie, powielenie czy nawet przekształcenie. Toteż można by powiedzieć, że w ten sposób Kultura ta uzyskuje w ludzkim świecie pozycję czysto duchowego, Jedyne Boga, zewnętrznego w stosunku do zmiennej rzeczywistości, zajmującego nadrzędną pozycję ponad światem – i także w zdesakralizowanej postaci staje się jego odpowiednikiem. Można by rzec, że ta Kultura „przez duże K”, teoretycznie dzieło człowieka, w istocie uzyskuje praktycznie nad nim przewagę, przekształcając się we wzorzec, a zatem stając się kwintesencją stałości, czyli prawa (Bachtin mówiłby tu o kulturze oficjalnej, której kanon uznawany jest za gwarant realizmu¹⁵). Tak czy inaczej, rozumiane w ten sposób dzieła mogą stanowić swoistą kwintesencję samego ukształtowania, zamknięcia, skończenia, skądinąd rugującą potrzebę podłoża, na którym powstały, pojawiając się jako zbiór gotowych efektów działań artystycznych, naukowych i innych, poprzez swoje zamknięcie wydają się reprezentować specyfikę – czy nawet istotę – kultury stanowiącej kanon, ustanawiającej prawo. Poza tak rozumianą Kulturą mieści się więc wszystko, co nie uzyskało statusu samoistnego „dzieła”, toteż nadanie owej Kulturze wspomnianego nadrzędnego statusu oznaczać będzie, że to, co się w tym zakresie nie mieści i stanowi obszar kontrkultury czy Natury, będzie podlegało kształtowaniu przez nią. Dotyczy to przede wszystkim człowieka – jego umysłu i życia.

Dwa kolejne rozumienia kultury charakteryzują ją jako proces kultywacji, który zresztą zakładać musi zarówno obecność zabiegów selekcji podtrzymujących określone efekty, jak i eliminacji niepożądanych elementów usuwanych jak usuwa się chwasty, więc ostatecznie obejmujący działania o antynomicznym charakterze zmierzające jednak do celowego, rozumnego ukształtowania jakiegoś „niekulturalnego”, kontrkulturowego czy naturalnego, poddanego temu zabiegowi przedmiotu bądź podłoża tego procesu. Dla tego rozumienia kultury oczywistym odniesieniem wydaje się stare, Cyceroniańskie jej ujęcie jako uprawy, które z założenia zawiera w sobie obraz podlegającego uprawie obszaru trudnych do opanowania sił reprezentujących dzikość i barbarzyństwo, odpowiadających bezkształtowi, bezforemności, brakowi struktury – choć tutaj zostaje ono poszerzone. W ramach tego poszerzonego rozumienia oddziaływania kultury podlegający mu przedmiot może stanowić albo umysł, a więc wymiar duchowy czy mentalny człowieka, albo życie, a więc wymiar istnienia fizyczny, materialny, biologiczny. W tym sensie zamysł oddziaływania kultury na to, co w człowieku nią nie jest, staje się totalny.

Kultura (przez małe „k”) pojawia się zatem w dającym jej przewagę prawa nad przypadkowością, reguły nad nieregularnością, wzorca nad odbiciem, a więc także idei (czy ducha) nad materią połączeniu z jej przeciwieństwem i zmierza do ukształtowania go jako dzieła wykonanego z bezkształtnego, naznaczonego wielością tendencji, umysłu lub życia poprzez podporządkowanie ich, jak można tu przyjąć, zewnętrznej formie i wewnętrznemu strukturalnemu porządkowi.

Echa Cyceroniańskiego postrzegania kultury jako celowej „uprawy umysłu” wiodącej do określonego efektu w jego ramach odnaleźć można szczególnie w pierwszym ze wspomnianych przypadków: kultury rozumianej jako szlachetny szczep wyrastający na dzikim pniu umysłu. Angielscy autorzy nie dokonują wewnętrznego różnicowania tego umysłu. Najbardziej przekonujące byłoby ujęcie go jako nieświadomego (a tym samym zakotwiczonego w emocjach, biologicznych instynktach,

¹⁵ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, W L, Kraków 1975.

nieoswojonej naturze). Kultura przeprowadzałaby go wtedy od tego stanu dzikości do siebie właściwego, a jeszcze inaczej mówiąc, od animalnego do ludzkiego (tzn. świadomego, racjonalnego etc.).

Trudniej wyglądałaby sprawa, gdyby przyjąć, że kultura kształtuje także świadomość, a więc umysł poddany już rygorom linearnego myślenia, ale innego niż charakterystyczny dla kultury roszczącej sobie pretensje do wyłącznego reprezentowania wartości kulturowych. Oznaczałoby to, że istnieją różne rodzaje, inaczej mówiąc, stopnie kultury: gorsze i lepsze (np. kultura oficjalna i nieoficjalna, wysoka i niska, kolonialna i tubylcza, centrum i peryferii itd.). Ta lepsza dokonuje przeprowadzenia świadomości na wyższy etap rozwoju. Rysuje to chyba wyraźną perspektywę: przejścia od stanu świadomości właściwego dla człowieczeństwa o gorszym statusie, który wyklucza bycie (zupełnie, wystarczająco etc.) kulturalnym, a tym samym nawet ludzkim, do innego stanu świadomości, właściwego dla prawdziwego człowieczeństwa, gwarantowanego przez prawdziwą (jedynie słuszną etc.) kulturę. Wrócilibyśmy w tym przypadku do sygnalizowanej wcześniej przez Nowicką kwestii dyfuzji kulturowej, która w tym przypadku może jednak raczej przybrać postać imperializmu kulturowego (zresztą wspomniani autorzy wyraźnie podnoszą i umieszczają w sferze podejrzenia w swej książce kwestię władzy na różnych poziomach kultury).

Oznaczałoby to nie tylko przeciwstawienie kultury temu, co nią nie jest, ale także wydobycie wewnętrznego jej różnicowania się, prowadzącego do wyłonienia jej odmiennych wcieleń – kultury lepszej od innych, jakby bardziej podszytych „niekulturą”, kontrkulturą czy naturą. W konsekwencji oznaczałoby to także, że wcześniej wymieniona sytuacja, w której kultura wyrastała na „niekulturze”, oplatając jej nieukształtowanie wyrazistymi kształtami, zaczyna ujawniać swoją drugą stronę, gdy pomimo jakiegoś ukształtowania kultury można z niej wydobyć, podkreślić, a nawet zabsolutyzować kompromitującą „niekulturę” (która ujawnia się dzięki „inności” kultury).

Drugi ze wspomnianych przypadków poddawania jakiegoś nieukształtowanego przedmiotu działaniu kultury czyni tym przedmiotem życie. Analogicznie jak w poprzednim przypadku moglibyśmy pokusić się (z podobnymi jak poprzednio konsekwencjami) o wydobycie dwu możliwości: kształtowania tego życia niejako od stanu jego niewykrystalizowania, od biologicznej pierwotności i kształtowania go na nowy sposób (poczynając od jakiegoś stanu niewystarczającego dla jakiejś określonej kultury). W każdym razie, jeśli życie uznać za domenę zmienności (w przeciwieństwie do śmierci), a tak w gruncie rzeczy postrzega je każda filozofia życia od Fryderyka Nietzschego przez Wilhelma Diltheya po Georga Simmla, stająca w opozycji do tradycyjnej metafizyki z jej stałością¹⁶, co czyni je jednostkowym odpowiednikiem Natury – to wydobyta w ten sposób zostaje może najbardziej podstawowa kategoria „pozakulturowa” podlegająca kształtowaniu przez kulturę. We wspomnianym ujęciu nie życie jednak byłoby dominantą, bo niknie ono w kulturowym „sposobie” (życia).

Jednak zarówno istnienie Kultury przez duże „K”, które domaga się przywołania jej przeciwieństwa w postaci tego, co taką Kulturą – niejako czystą, idealną – nie jest,

¹⁶ Zob. S. Borzym, *Wstęp* [w:] G. Simmel, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstępem opatrzył S. Borzym, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 9: „Namysł nad życiem i jego dynamiką wydawał się taką szansą zgoła odmiennej metafizyki, stąd u Simmla owe rozdziały metafizyczne jednoznacznie określające intencję scalenia tego, co było i światem pozornym i światem rzeczywistym, czyli tego, co sugerowało uprzednio dualizm”. Wydobyte tu połączenie tego, co poprzednio sugerowało dualizm, stanowi w gruncie rzeczy realizację charakterystycznej dla łącznego ujęcia przeciwstawnych sił (Natury), zasady coincidentia oppositorum.

jak i istnienie dominującej kultury zaszczipianej na „dzikim” podłożu jakiegoś czysto (lub mniej czysto) „naturalnego” życia czy umysłu, co stanowi jakiś stan przejściowy, wiodący jednak ku Kulturze, domaga się ostatecznie rekonstrukcji także drugiego „czystego” bieguna sytuującego się po stronie przeciwnej niż Kultura. Jednak od razu trzeba by było zaznaczyć, że właśnie ten biegun, co już jakoś zasygnalizowaliśmy, nie zmierza do obrony „czystości”, lecz właśnie reprezentuje stan zmieszania. Jednak nie byłby to stan przejściowy oparty na dominacji (jak w przypadku kultury nad Naturą) w sensie hierarchicznym (w przestrzeni) ani oparty na postępie wiodącym do doskonałego celu (w tym przypadku Kultury), ale stan zmieszania oparty na zasadzie *coincidentia oppositorum* (w przestrzeni) i towarzyszącej jej zasadzie kołowego nawrotu (w czasie) właściwy dla postrzegania świata w perspektywie Natury. Ten „czysty stan” oznaczałby zatem nie czystość „substancjalną” (bytu), ale swoistą czystość czy raczej prostotę samego przejścia (bycia) postrzeganego w kategoriach równości (*coincidentia oppositorum*) różnorodności (wytwarzanej w kołowych nawrotach) zamiast nierówności (hierarchia) różnic (przyjmujących postać zamkniętych w czasie jednostek – tożsamości, osoby etc.).

Ten czwarty, interesujący nas stan ludzkiej rzeczywistości oparty na odwołaniu do Natury (gdą Kultura zajmowałaby zdesakralizowaną pozycję Boga) można uznać za sygnujący istnienie kontrkultury. Oczywiście przy takim podejściu kontrkultura przestaje być jedynie konkretnym zjawiskiem wykrystalizowanym w połowie XX wieku, choć z pewnością jego rewolucyjne dojście do głosu wówczas spowodowało wyczulenie na uniwersalność tego zjawiska w ogóle¹⁷. Ową uniwersalność można postrzegać w dwu wymiarach: czasu i przestrzeni.

Praktyka: kultura i kontrkultura

Przykład rozszerzenia wykorzystania pojęcia kontrkultury stanowi propozycja Marii Janion¹⁸ odnosząca się do romantyzmu (w pewnym przynajmniej jego ujęciu). Żeby jednak zdać sobie sprawę ze sposobu dokonania przez nią opisu, zasygnalizujmy współczesny punkt wyjścia. Kulturę Zachodu skłonni jesteśmy widzieć przede wszystkim w powiązaniu z mitem nowoczesnym, tj. mitem Jedyne Boga lub pochodnym od niego paradygmatem linearnym odpowiedzialnym za pojęcie modernizmu (w ujęciu anglosaskim) dominującego w kulturze europejskiej. Jak to ujmuje Gianni Vattimo, nowoczesność jako pogłos mitu nowoczesnego w nowy sposób wypełnia stare struktury. Nawet jeśli odchodzi od sakralności wizji, to wiara w postęp społeczny dokonujący się dzięki temu, co nowe, może być odczytywana jako sekularyzacja opatrnościowej, czyli judeochrześcijańskiej, wizji historii¹⁹. Ale obok tego porządku pojawia się kontrkulturowy – sam Vattimo zaakcentuje przejście między *Ulissesem* a *Finnegans Wake* Joyce'a jako przejście między modernizmem a postmodernizmem, co każe także ten drugi stawiać po stronie konsekwencji wydarzeń kontrkulturowych. Po stronie tych konsekwencji pojawi się też ideologia

¹⁷ O dwu ujęciach kontrkultury – jako zjawiska obecnego w różnych epokach (U. Eco, J. M. Yinger) przypomina A. Jawłowska, *Kontrkultura w poszukiwaniu nowych koncepcji człowieka i ludzkiego świata* [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. naukowa A. Jawłowska, Z. Dworakowska, ISNS UW, Warszawa 2008, s. 7.

¹⁸ Maria Janion, *Gorączka romantyczna* [w:] eadem, *Prace wybrane*, t. I. Universitas, Kraków 2000, s. 24 i nast.

¹⁹ G. Vattimo, *Struktura rewolucji artystycznych* [w:] idem, *Koniec nowoczesności*, przekł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2006, s. 95.

New Age. Znamienne, że dokonujący jej krytyki Michel Lacroix²⁰ dostrzega ostrą opozycję między kulturą zachodnią wykrystalizowaną na podłożu religii monoteistycznej (mitu nowoczesnego), co pociąga za sobą poczucie niepewtarzalności i skończoności człowieka jako jednostki i odróżnienie przy tym przedmiotu od podmiotu, a także przyjęcie, że żyje się w związku z naturą, ale nie we wspólnocie z nią, a koncepcją New Age traktowaną jako oferta świata bezproblemowego, opartego w dużej mierze na obcych, ale spłyconych, tradycjach, zarówno Wschodu, jak indiańskiej czy afrykańskiej (a więc sytuujących się po stronie mitu archaicznego), zaś wbrew sugerowanej atrakcyjnej wizji zmierzającą w istocie do ukonstytuowania świata totalitarnego, który sygnować ma niewinnie Gaia. Za pomocą tego ostatniego odwołania przeciwstawia on zresztą monoteizmowi jako obcą także całą tradycję grecko-rzymską, choć co do jej udziału w konstytuowaniu fundamentów europejskiej kultury trudno się spierać.

Natomiast charakteryzując romantyzm, Maria Janion stwierdza: „Podstawę myślenia romantycznego stanowi przeciwstawienie «natury» i «kultury», czyli «uczucia» i «rozumu», «życia» i «cywilizacji», «prawd życiowych» i «prawd martwych», irracjonalnego i racjonalnego, autentyczności i fałszu, spontanicznej, konkretnej, bezpośredniej pierwotności życia i ogładzonej, abstrakcyjnej wtórności rozumu”²¹. Budując te opozycje, stawia ona romantyzm po stronie pierwszych z ich członów, stronę drugą wiążąc jednocześnie ze średniowieczną kulturą dworsko-feudalną (którą moglibyśmy tu utożsamiać z Bachtinowską kulturą oficjalną średniowiecza, a tym samym zbliżyć z kolei romantyzm ku „światoodczuciu” kultury ludowej tego okresu, w ujęciu Bachtinowskim – kultury karnawałowej²²). Podobnie po przeciwnej stronie wobec romantyzmu stawia ona kulturę mieszczańską XIX wieku – tę kulturę, w której wszak można odnaleźć, ze względu na stan posiadania, zarówno konserwatywny (a z punktu widzenia lewicy: reakcyjny) związek z zajmującą najwyższe miejsce w hierarchii społecznej burżuazją, jak i traktowanie praw natury jako pochodnych od prawa Boga, a w konsekwencji – praktycznie (nie przypadkiem krytykowaną przez „cyganerię” artystyczną przełomu XIX i XX wieku) deprecjację ciała i prawdziwych emocji, podporządkowanych grzebiącemu je w materialności małżeństwu²³ jako wyzbytemu autentyzmu zewnętrznemu faktowi społecznemu. W obu przypadkach przeciwstawia więc Janion w istocie romantyzm kulturze oficjalnej warstw panujących – w średniowieczu wywodzących się z rycerstwa przedstawiającego się jako świecka reprezentacja wartości chrześcijaństwa, a po rewolucji francuskiej zdominowanych przez burżuazję. Oficjalna kultura oparta zostaje bowiem na idealizującej wizji rzeczywistości odwołującej się do sankcji Boskiej. Tymczasem romantyzm przynosi myślenie konkretne o życiu, jakim jest ono w swej istocie, co prowadzi bezpośrednio ku filozofii życia związanej z pojmowaniem Natury jako (wedle Fryderyka Schillera) istnienia spontanicznego (a spontaniczność ta rodzi się z emocji), przeciwstawianego istnieniu mechanicznemu²⁴ (czyli właściwie i racjonalnemu). Z takiego przede wszystkim jego opozycyjnego usytuowania Janion wyciąga wniosek o kontrkulturowym

²⁰ M. Lacroix, *Ideologia New Age*, przeł. z franc. M. Gałuszka, Katowice 1999.

²¹ M. Janion, *Gorączka romantyczna* [w:] eadem, *Prace wybrane*, t. I, Universitas, Kraków 2000, s. 24 i nast.

²² Charakterystyczne zresztą, że D. R. Moser (*Auf dem Weg zu neuen Mythen oder Von der Schwierigkeit falschen Theorien abzuschwören*, *Euphorion*, nr 3-4, 1991) zarzuca Bachtinowi konstruowanie w swej koncepcji obrazu świata jako wymarzonej kontrkultury, która wówczas nie istniała. Nawiasem mówiąc, „system karnawałowy” wielokrotnie wraca u Eliadego jako czas, w którym do głosu dochodzą wyznaczniki mitu archaicznego. Zob.: Mircea Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Wyd. KR, Warszawa 1998, s. 67, 79, 99)

²³ M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wyd. PAN, Wrocław 1985.

²⁴ M. Janion, op. cit., s. 24-25.

charakterze w ogóle nowożytności (wykazującej się romantycznymi cechami), która „do dziś nam towarzyszy”²⁵. Zasadność takiego postawienia sprawy można by uznać zważywszy na np. zasięg „etyki autentyczności” przez Charlesa Taylora traktowanej jako „dziecko romantyzmu”²⁶.

Znamienne zatem, że romantyzm „zstępujący do głębi”, a więc eksponujący wewnętrzny wymiar Natury, jest pokazywany jako sprowadzający do wspólnego mianownika (autentyczności kulturowej) różne pierwiastki pozostające w opozycji do kultury oficjalnej: pogański (w przeciwieństwie do chrześcijańskiego), północny (w przeciwieństwie do... zachodniego), słowiański (w przeciwieństwie do rzymskiego, przez który rozumieć należy całą hierarchiczną tradycję cesarstwa, także odrodzonego). Temu wydobywaniu „wewnętrznego” wymiaru rzeczywistości (zmarginalizowanego przez europejską kulturę oficjalną) towarzyszy wydobywanie wewnętrznego wymiaru poznania (zmarginalizowanego przez Rozum): podświadomości, snów, duchów, wiedzy alchemicznej o przemianach i medycznej – o leczniczej i zabijającej mocy Natury. W pojęciu „człowieka wewnętrznego” łączą się przy tym doświadczenia nie oficjalnego Kościoła, a mistyków chrześcijańskich, filozofii hinduskiej, gnozy czy parapsychologii. Wreszcie romantyczna idea *correspondances* wprowadza pojęcie analogii zamiast związku przyczynowo-skutkowego.

Nie bez znaczenia dla tego kontrkulturowego (w owym „kontr-” przejawia się bunt wobec stałości) nastawienia pozostaje też fakt biograficzny: młodość stanowiąca moment uwalniania się z hierarchii rodzinnych przy jednoczesnym dążeniu do wtopienia się w wielką całość kosmosu ujawniałyby też inną diametralną zmianę przynależności: przejście od mitu nowoczesnego do archaicznego i od paradygmatu linearnego do kołowego. Oznacza to zarazem odkrycie znaczenia mitu jako sposobu ujmowania rzeczywistości.

Znamienne, że w ujęciu Janion dokonuje się bezpośrednie przejście od „kontrkulturowej” perspektywy stosowanej wobec romantyzmu do „kulturowego” ujęcia jego następstw (określanego jako romantyczny „nowożytny paradygmat kultury”). Stanowi to poniekąd odwracające odbicie mającej utrwaloną tradycję sytuacji, w której w istocie prawo natury staje się prawem pochodnym od prawa Boga²⁷. Nie może to jednak zatrzeć faktu, że taka, jeśli nie zabsolutyzowana, to w każdym razie zdecydowanie przesłaniająca to, co nią nie jest, kultura raz po raz konfrontowana jest nie tylko teoretycznie z jej przeciwieństwem kontrkulturą, a w niektórych okresach to wciela jąca zmianę „kontrkultura” zdaje się przesłaniać rozumianą jako struktura czy forma kulturę. Jeżeli jednak dla pokazania siły tej przemożnej dynamiki Janion odwołała się do romantyzmu, być może nie od rzeczy będzie przypomnieć inne, mianowicie Wölfflinowskie przeciwstawienie, które na przykładzie malarstwa wydobywa podobne jak w przypadku opozycji mitu Natury wskrzeszanego przez romantyzm i mitu nowoczesnego, a potem jego zdesakralizowanej wersji w postaci modernizmu obecnego także w kulturze mieszczańskiej – zróżnicowanie epok jak barok i renesans.

Charakterystyczne, że wyeksponowana przez Wölfflina (na przykładzie architektury) różnica między renesansem a barokiem ma charakter metafizyczny. Renesans

²⁵ Ibidem, s. 26.

²⁶ Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, SIW Znak, Kraków 1996, s. 27.

²⁷ Takie rozumienie prawa naturalnego jako „wiecznego” prawa Boskiego znajdziemy zarówno u św. Augustyna, jak i u Tomasza z Akwinu: realizując stałość umysłu Boga nie tylko przenika ono naturę, ale i zapisane zostaje w człowieku. Zob.: R. Tokarczyk, op. cit., s. 127. W konkretnym przypadku teorii (a i praktyki) społecznej, mianowicie mieszczańskiej, takie podporządkowanie wydobywa Ossowska (op. cit., s. 287-288), pokazując jak prawo Boskie traktowane być może jako naturalne, co pozwala na tworzenie uniwersalnego katechizmu postępowania obowiązującego wszystkich.

dążyć ma do „spokojnej doskonałości”, a ta stanowi tu w gruncie rzeczy synonim stałości idei platońskiej lub Boga, co zresztą zostanie wydobyte niemal *expressis verbis*: „Umysł ludzki znajduje ogromne zadowolenie, że odczuwa tę sztukę jako obraz wyższego i wolnego bytu, w którym dano człowiekowi uczestniczyć”²⁸. Umysł ludzki stanowiący w hierarchii władz poznawczych odpowiednik hierarchicznie najwyższego bytu o charakterze idealnym ma wcielić ową doskonałość w sztuce, powinien więc to zrobić dzięki odwołaniu do linearnego czasu i hierarchicznej przestrzeni. Cechą tak pojmowanej doskonałości staje się to, iż: „każda forma stanowi odrębny byt niezależny od drugiego. Całość jest zbiorem samodzielnie żyjących części”²⁹. Tymczasem dokonana równolegle charakterystyka sztuki barokowej wydobywa jako jej cechę zasadniczą ruch. W przestrzeni następuje scalenie części pozbawionych samodzielności, co można uznać za absolutyzację całości, konstytuowanej zgodnie z zasadą *coincidentia oppositorum*. W czasie podkreślone zostaje nieustanne stawanie się, które ze względu na swoje niedokończenie można uznać za symptom metamorfozy, a w rezultacie idącego w ślad za nią nawrotu kołowego. W sferze poznania natomiast wyeksponowany zostaje afekt. Podobnie więc jak z doskonałą statycznością gotowych form, pochodnych stabilnego najwyższego Bytu skojarzone zostanie poznanie rozumowe ze zmierzającym do pełni możliwości przekształcaniem się (które w takiej sytuacji musi zostać uznane za pochodne Natury) skojarzona zostanie w sferze poznawczej emocjonalność. W tej najbardziej ogólnej charakterystyce dwóch epok zarysowują się charakterystyczne cechy dwóch mitów i paradygmatów. Nie bez znaczenia byłby dla nas dodatkowo fakt, że Wölfflin stawia też znak równości między barokiem a sztuką nowoczesną (pamiętajmy, że jego dzieło powstawało w okresie sporej dynamiki różnych kierunków artystycznych pierwszej części XX wieku). Tym samym dokonuje on podobnego jak Janion wskazania dzięki odwołaniu do mitu Boga lub Natury na przeplatanie się tego, co ona nazwała kulturą i kontrkulturą (przy zastrzeżeniu, że splot ten jest znacznie bardziej skomplikowany niż przedstawiony zarys), a co on ujmuje w symbolu kwiatu (przejście i metamorfoza) oraz owocu (forma, struktura). Dokonane przez niego generalne przeciwstawienie (doskonałej stałości i żywej zmienności, którym odpowiadają antynomie: samodzielności jednostek w ramach hierarchii lub ich scalenia dzięki zastosowaniu zasady *coincidentia oppositorum* oraz celowości dążenia w czasie i nieustannego stawania się w jego ramach. Zostaje ponadto doprecyzowana w dodatkowych, szczegółowych opozycjach, które pojawiają się zarówno przy opisie przedmiotu, jak i sposobu poznania.

Tę obecność kultury i kontrkultury tworzących splot i jednocześnie oznaczających przeplatanie się ich w czasie należy dopełnić współobecnością w ludzkiej przestrzeni, w każdej właściwie dziedzinie ludzkiej aktywności. Dotyczy to nauki tak samo, jak sztuki.

W pierwszym przypadku pozwala to uświadomić Alan Chalmers wychodzący od wieloaspektowości przedmiotu poznania naukowego:

Rzeczywiste systemy posiadają zazwyczaj także inne cechy poza wskazanymi przez poszczególne prawai ich zachowanie podlega również prawom związanym z tymi innymi cechami. Na przykład opadający liść jest zarazem systemem mechanicznym, hydrodynamicznym, chemicznym, biologicznym, optycznym i cieplnym³⁰.

²⁸ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. z jęz. niem. D. Hanulanka, przedmowa do wyd. polskiego L. Kalinowski, wstęp do wydania polskiego W. Podlacha, Ossolineum, wyd. I, Wrocław 1962, s. 41.

²⁹ Ibidem, s. 40-41.

³⁰ A. Chalmers, *Czym jest to, co zwiemy nauką? Rozważania o naturze, statusie i metodach nauki. Wprowadzenie do współczesnej filozofii nauki*, przeł. i przypisami opatrzył A. Chmielewski, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1993, s. 196.

W konsekwencji trzeba mówić o współistnieniu dwóch typów nauki odwołujących się do wyróżnionych przez niego³¹ możliwości takich, jak racjonalizm (uniwersalne kryterium wiedzy) lub relatywizm (historyczne i społeczne uzależnienie teorii, znajdujące zakotwiczenie w empiryzmie), obiektywizm (obecny w koncepcjach Lakatosa, Poppera czy Marksa, zakładający wykraczanie teorii poza dziedzinę przekonań i stanów świadomości) lub indywidualizm, oznaczający waloryzację subiektywności (a w skrajnej realizacji przynoszący „anarchistyczną” teorię wiedzy Feyerabenda), realizm zakładający, że teorie opisują świat, jakim jest zgodnie z pojęciem prawdy zakładającej odpowiedniość przedmiotów realnego świata i pojęć lub instrumentalizm zakładający, że teorie są przede wszystkim narzędziami, które pozwalają odwoływać się do rzeczywistości w ograniczony sposób, sprawdzalny jednak dzięki swojej użyteczności. Ta podwójna perspektywa oznacza też wydobywanie kierunkowości kumulatywnego rozwoju bądź też przeciwnie periodyczności przemian w czasie, których obraz daje np. teoria Kuhna wyróżniającego naukę normalną czy też dojrzałą, zdominowaną przez jeden paradygmat oraz kryzys i rewolucje naukowe przynoszące sprobematyzowanie tego paradygmatu i pojawienie się kolejnego (zamiast *gestalt* – *gestalt switch*)³².

W perspektywie nauk przyrodniczych materialny aspekt rzeczywistości przejawia się w dwu postaciach, statycznej oraz dynamicznej, a wyrazem zainteresowania nimi są oddzielne dziedziny, fizyka i chemia³³ – co oznacza poznawcze odniesienie się każdej z nich do czegoś innego w ramach jednej rzeczywistości: fizycznego ciała bądź fizycznej zmiany. W ten sposób w ramach naukowego poznania wyodrębnić można w gruncie rzeczy dwa rodzaje nauk fizycznych, które zajmują się też odmiennymi przedmiotami zainteresowania stanowiącymi odmienne aspekty rzeczywistości. Wydobywanie z całości rzeczywistości dwu odmiennych jej aspektów owocujących dwoma modelami nauki, zdaje się świadczyć o wyznaczaniu w ten sposób komplementarnych, ale jednocześnie odrębnych sfer o charakterze ontologicznym i poznawczym odpowiadających dwóm (w wymiarze zdesakralizowanym analogicznym do mitów Boga i Natury w sferze sakralnej) paradygmatom. Paradygmat linearny jest rozpoznawalny w typie nauki, którą można nazwać newtonowską czy klasyczną. Wyraża ona przekonanie o istnieniu poznania uniwersalnego, które sama realizuje i którego wyrazem ma być obiektywnie poznawanie stałych praw (odnajdywane są one szczególnie w obszarze mechaniki zajmującej się prostymi, dobrze wyodrębnionymi obiektami, relatywnie stabilnymi) poniekąd gwarantowanych Boską stałością. Paradygmat kołowy odpowiada np. takiej nauce, jak reprezentowana przez Prigogine'a nauka o deterministycznym chaosie. Związana z nią dynamiczna perspektywa oznacza skoncentrowanie się nie na gotowym efekcie, ale na przejściach między tymi efektami, na metamorfozach, do których prowadzą (odpowiadające stanom dzielenia, łączenia, mieszania) przekształcenia takie, jak: ściskanie, rozciąganie, przesuwanie, skręcanie, odwracanie itd. Wynikający stąd swoisty nieład uznać można za przejaw w dużym stopniu nieprzewidywalnej kreatywności Natury.

Na zasadzie analogii do nauk ścisłych mówi się w humanistyce o dziele newtonowskim lub tekście. White³⁴ w ślad za Rolandem Barthesem³⁵ czyni dzieła Kartezjusza

³¹ Ibidem, s. 136 i n.

³² Ibidem, s. 121-139.

³³ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu ku porządkowi. Nowy dialog człowieka z przyrodą*, przeł. K. Lipszyc, przedmową opatrzył B. Baranowski, PIW, Warszawa 1990, s. 149.

³⁴ H. White, *Interpretacja tekstów*, tłum. A. Marciniak [w:] *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 34.

³⁵ Zob.: R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, *Teksty Drugie*, nr 6, 1998; (*Dokończenie na następnej stronie*)

i Newtona symbolami określonej opcji myślowej, uznając linearność za domenę (tradycyjnej) nauki, dokonuje znamiennej przeciwstawienia dzieła, jak je określa, „newtonowskiego” rozumianego jako skończona całość, wyraziście gatunkowo określona, strukturalnie zamknięta oraz obdarzona sensem (Barthes określa to mocniej: związana z metafizyką prawdy, której gwarantem ma być pismo), a zarazem organicznie połączona z innymi dziełami – dynamicznemu tekstowi, widzianemu w perspektywie języka jako nieskończoności tautologicznych transformacji.

W sztuce jednak znajdziemy podobne zjawiska. W literaturze można w taki sposób, jak to czyni Bachtin³⁶, wyróżnić powieść „monologiczną” bądź ideologiczną oraz dialogiczną, czyli powieść o idei, zarazem wiążąc z tą pierwszą autora-Boga, a z drugą – żywy dialog bohaterów, a nawet monolog bohatera, który przekształca się w dialog z sobą. W skrajnej postaci tradycyjna powieść oparta na linearnej fabule (stanowiąca, nawiasem mówiąc, wzorzec dla tradycyjnego historiograficznego dzieła) i „głównym” bohaterze czy narratorze wszechwiedzącym uzyskuje swoją kontrkulturową realizację w antypowieści typu francuskiego *nouveau roman*, w którym dynamika wypiera statykę: linearna fabuła zastąpiona zostaje kołowymi nawrotami (jak w *Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym* Alain'a Robbe-Grileta), a bohater staje się wewnętrznie niejednorodny, polimorficzny (jak w powieściach Nathalie Sarraute czy Teodora Parnickiego). Ostatecznie można wydobyć te elementy z antypowieści czytelne również w „antyteatrze” reprezentowanym przez takich twórców, jak Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet³⁷. Za odpowiednik antypowieści można uznać muzykę serialną, dodekafoniczną, np. Schönberga, przeciwstawiającą się systemowi molowo-durowemu³⁸. Umberto Eco przeciwstawia w perspektywie interpretacji dziełom zamkniętym takim, jak fugi Bacha, muzykę Pierre'a Bouleza jako ilustrację dzieła otwartego, by wskazać na możliwości tworzenia różnych form zależnych od inicjatywy interpretatora, który tym samym skłaniany jest raczej do ruchu niż do podporządkowania się jedynej możliwej koncepcji twórcy. Umysławia przy tym:

Za tą poetyką jednoznaczności i konieczności stał cały zorganizowany kosmos, cała hierarchia bytów i praw (...), którą każdy powinien rozumieć w jedynej możliwy sposób, to znaczy w perspektywie twórczego Logos. (...) Ilustrację otwartego charakteru sztuki w nowoczesnym tego słowa znaczeniu znajdziemy w sztuce baroku. (...) Forma baroku, przeciwnie, jest dynamiczna (...)³⁹.

Poprzez barok zatem, podobnie jak w przytaczanych wcześniej poglądach Wölfflina, wracamy do współczesności, ale zarazem uświadamiamy sobie, że tego typu rozwiązania opierające się na dynamice stanowią powtarzalny element przemian kulturowych. Koncepcja antyartysty, jaką w sztukach plastycznych realizuje Yves Klein, również oparta jest na buncie wobec stanowiącej ostoję porządku, hołubionej przez klasycystyczną sztukę linii⁴⁰. Poprzez klasycyzm zatem znowu możemy odróżnić współczesność, sięgając jednak głęboko w czasie.

(Dokończenie z poprzedniej strony) idem, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz.2, WL, Kraków 1996.

³⁶ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970.

³⁷ W. Julius, *Nouveau roman und anti-théâtre. Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, C. Simon, Beckett, Ionesco, Adamov, Genet*, Eine Einführung, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1972.

³⁸ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, WP, Warszawa 1984, s. 204.

³⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 30-31.

⁴⁰ M. Gołaszewska, op. cit., s. 95.

Zarówno też w przypadku nauki, jak i sztuki (dziedzin pozornie bardzo odległych) daje się wyłonić stającą u podstaw tej „kontrkulturowej” dynamiki grę. Maria Gołaszewska zwraca uwagę, że estetyka tradycyjna traktowała sztukę jako dziedzinę samowystarczającą, a zarazem wyodrębnioną; antyestetyka czyni przedmiotem swego zainteresowania „wszystko”, idzie w kierunku życia, jednocześnie odnajdując „bezinteresowność” sztuki, co niezwykle znamienne, w naturze. Jak w przypadku nauk, np. ścisłych, oznaczałoby to, że podobnie jak fizyka i chemia odwołują się do dwóch odmiennych aspektów rzeczywistości, co pociąga za sobą dwa odmiennie modele wiedzy, tak i w przypadku sztuk odmiennych opisów (estetyka – antyestetyka), domagają się dwa różne sposoby ich przejawiania się: antyestetyka domaga się raczej szoku i przeżycia niż rozumowej egzegezy. Dynamizm antysztuki, którego wyrazem staje się gra, zresztą zarówno nie- jak i dramatyczna (i pojawiająca się nie tylko między ludźmi zaangażowanymi w dane wydarzenie, ale także – jako „gra statystyczna” – między człowiekiem a naturą, np. materiałem, z którym ów się zmagają) oraz związane z nią przekształcenia muszą znaleźć odpowiednik w opisie dokonywanym przez antyestetykę⁴¹. Po tej samej stronie sytuuje się wyrastająca z nienewtonowskiej nauki jej koncepcja jako gry⁴². Przyjmujący za rozwijającą „w grze zwanej nauką”⁴³ zasadę „nic świętego” Paul Feyerabend wprowadza kilka kontreguł (opozycyjnych wobec znanych reguł postępowania badawczego) i zaleca np. postępowanie kontrindukcyjne, a wychodząc z założenia, że żadna metodologia nie jest pozbawiona ograniczeń – oczekuje pojawiania się obok siebie alternatywnych rozwiązań. W tym poszukiwaniu rozwiązań naukowych przynajmniej istotną rolę mitów⁴⁴.

Kultura/kontrkultura a dwuzakośeniowość

Jak można było zobaczyć, dwoistość stałości i zmiany w kulturze niezależnie od tego, czy w teoretycznych przybliżeniach kultura pokazywana jest jako element pośredniczący we wzajemnej komunikacji czy jako podporządkowujący sobie ludzką mentalność i życie, a także niezależnie też od tego, czy w praktycznym ujęciu mówimy o czasowym wymiarze ludzkiej aktywności, ujawniającym się w zróżnicowaniu epok, czy o przestrzennym, ujawniającym w poszczególnych dziedzinach (np. tak różnych jak naukowa i artystyczna) dwie ich realizacje⁴⁵ prowadzi do konieczności zakotwiczenia kultury/kontrkultury w dwóch przeciwstawnych wzorcach,

⁴¹ Ibidem, s. 49 i nast. Autorka mówi o różnych przejawach permanentnej awangardy jako o antysztuce (co czyni z tego terminu kategorię historyczną). W tych ramach umieścić można antypowieść, antybohatera, antyarchitekturę, antyrzeźbę, antyteatr, antyfilm, antymalarstwo. Antyestetyka zaś wiązałyby się ze sztuką jako grą. Także Jolanta Brach-Czaina (*Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984) antyestetyzm czyni wyróżnikiem awangardy, przy czym zaliczone do niej zostaną takie przejawy kontrkultury, jak Living Theatre, teatr Grotowskiego czy „życiopisanie” Stachury.

⁴² P. K. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, przeł. S. Wiertelwski, red. naukowa przekładu K. Zamiara, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996.

⁴³ Ibidem, s. 56

⁴⁴ Feyerabend przywołuje tu badania C. de Santillany (*The Origin of Scientific Thought*, New York 1961) czy Hawkinsa, Marshacka, Seidenberga, van der Waerdena (*Geometry and Algebra in Ancient Civilisation*, New York 1983) wskazując, że odkrywają rodzaj szyfru dla naukowych w gruncie rzeczy obserwacji, poczynając od paleolitu obecnych nie tylko zresztą w mitach, ale i legendach, sagach itd. Zwraca też uwagę, że „kopernikanizm i inne racjonalne poglądy istnieją dzisiaj jedynie dlatego, że wymogi rozumu zostały uchylone w pewnym okresie przeszłości tych poglądów” (ibidem, s. 119), a inne, jak czary, utraciły wpływy z tego samego powodu.

⁴⁵ Zob. też: L. Wiśniewska, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Wyd. UKW, Bydgoszcz 2009.

które można zidentyfikować jako strukturę (formę, system) lub antystrukturę bądź też – w innym ujęciu – jako pochodne od mitu Boga lub od mitu Natury paradygmaty (kołowy i linearny) lub same te mity.

Z pewnością dla pojęć struktury i antystruktury (jako odpowiedzialnych za łączenie pojęć kultury i kontrkultury) najlepszym odniesieniem będzie akcentujące współistnienie stałości i zmiany stwierdzenie Victora Turnera: „Człowiek rozwija się dzięki antystrukturze, a trwa dzięki strukturze”⁴⁶. Mówi on nie tylko o człowieku; mówi także o kulturze i – kontrkulturze: „To kultura fabrykuje strukturalne rozróżnienia i również kultura usuwa te rozróżnienia w sytuacjach liminalnych, ale czyniąc to, kultura jest zmuszona do użycia języka natury, do zastąpienia swych fikcji faktami naturalnymi, nawet jeśli cała realność samych tych faktów istnieje tylko w ramach tworzonych przez pojęcia kultury”⁴⁷. W taki sposób struktura, dla której fundamenty położył strukturalizm, kojarzona ze stabilną kulturą, zostaje tu powiązana z charakterystycznym dla liminalności, anty- czy protostrukturalnym (a wywodzącym się z tradycji Diltheyowskiej „struktury przeżycia”) dynamicznym przejściem, metamorfozą, zmianą – przy czym, jeśli „liminalność reprezentuje to, co Goffman nazwałby zrównaniem i pozbawieniem statusu strukturalnego, to ważnym składnikiem sytuacji liminalnej (...) jest zwiększenie nacisku na naturę kosztem kultury”⁴⁸. Struktura, za którą stoi określone prawo (przenosząc kwestię na poziom metafizyczny można by dodać: Boskie), ma charakter konserwatywny i przeciwstawia się antystrukturze reprezentującej w gruncie rzeczy (domagające się przywołania zasady *coincidentia oppositorum*) całe spektrum potencjalności czy alternatyw pozwalających na (w perspektywie koncepcji Turnera przede wszystkim społeczną) innowację w zakresie modeli, symboli i wzorców kulturowych.

Wedle niego, po stronie struktury stoi celowa (poprzez teleologię akcentująca linearny wymiar czasu) praca w kalwinizmie postrzegana wręcz jako obiektywizacja naznaczenia Boskim wyborem domagająca się prawie ascetycznego podejścia do świata, naznaczona nakazem i obowiązkiem. Antystruktura natomiast, postrzegana jako dokonujący się poniekąd bez celu i „bez reguł”⁴⁹ przepływ, poprzez zwierciadlane odwrócenia skoligacony z żywiołem ludycznym (liminalność, symbolizowana w obrzędzie przez grób będący zarazem łonem⁵⁰), a w dalszej konsekwencji z grą. Odwoływać się tu więc by trzeba szczególnie do bogów-tricksterów⁵¹, bogów-prześmiawców⁵², w każdym razie w konsekwencji zabawa czy gra bywa sygnałem wręcz destabilizacji prawa, w tym moralnego. Inna rzecz, że w zamian przynosi jednostce poczucie wolności (stanowiącej pozytywną stronę nieładu całości).

Traktując te kategorie jako archetypy decydujące o wymienianiu się miejscami w procesie, „w którym antystruktura jest okresowo przekształcana w strukturę, a struk-

⁴⁶ V. Turner, *Przedstawienie w życiu codziennym, życie codzienne w przedstawieniu* [w:] idem, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005, s. 191.

⁴⁷ Idem, *Przejścia, marginesy i bieda: religijne symbole „communitas”* [w:] idem, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wyd. UJ, Kraków 2005, s. 213.

⁴⁸ Ibidem, s. 212.

⁴⁹ V. Turner, *Od liminalności do liminoidalności* [w:] *Od rytuału...*, op. cit., s. 92.

⁵⁰ Idem, *Przejścia, marginesy...*, op. cit. s. 218; por. też: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, op.cit.

⁵¹ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dacyngier, przedm. opatrzyla M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1981.

⁵² Zob.: R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatariewicz, M. Żurowska, Oficyna Wyd. Volumen, Warszawa 1997, s. 119 i nast.

⁵³ V. Turner, *Metafory antystruktury w kulturze religijnej* [w:] idem, *Gry...*, op. cit., s. 239.

⁵⁴ Idem, *Przejścia, marginesy...*, op. cit., s. 213-214.

tura w antystrukturę⁵³, możemy zrozumieć, w jaki sposób kultura przechodzi w kontrkulturę i odwrotnie. Nieunikniona łączność stałości i zmiany reprezentowanych przez struktury i kontrstruktury⁵⁴ pociąga za sobą taką samą łączność kultury i kontrkultury. Zarazem przekonanie Turnera, że „główne klasyfikacje i kategorie kultury wyłaniają się z otoczki mitu, symbolu i rytuału”⁵⁵ ułatwia zakotwiczenie wspomnianych kategorii w bardziej jeszcze podstawowych wzorcach, jakie stanowią mity i pochodne od nich paradygmaty.

Paradygmaty te odnajdziemy, sięgając do Cassirerowskiej mieszczącej się w ramach filozofii kultury, reinterpretacji koncepcji filozoficznej Kanta. Ten jednak w swojej koncepcji proponował wyłonienie apriorycznych form oglądu rzeczywistości, które na początku XX wieku zostają przez Cassirera zreinterpretowane. Nie jest zbiegiem okoliczności, że przestrzeń sensualistyczna, która Berkeleyowi nie pozwalała uznać abstrakcyjnej, geometrycznej „prawdziwej przestrzeni” Newtona (stojąca u podstaw wyobrażenia przestrzeni u Kanta) za więcej niż fikcję umysłu, znajdzie u Cassirera odpowiednik w przestrzeni charakterystycznej dla mentalności pierwotnej (ugruntowanej w micie archaicznym), niezdolnej do posługiwania się schematycznym kształtem charakterystycznym dla myślenia w kategoriach prostego prawa. Przy tej okazji pojawi się zresztą u niego odwołanie do poglądów Platona, który mówi o przestrzeni jako o „pojęciu mieszanym”⁵⁶. Ostatecznie, wyraźnie już neokantysta ten stwierdzi:

(...) archimedesowy punkt, na którym [Kant] się oparł, i w oparciu o który usiłował ruszyć z posad cały system poznania, nie może się już jawić jako punkt ustalony bezwarunkowo. *Factum* geometrii utraciło swoją jednoznaczną określoność; zamiast jednej geometrii Euklidesa, stanęliśmy dziś wobec wielości jednakowo uzasadnionych systemów geometrycznych (...). A jeszcze większemu przekształceniu uległ system mechaniki klasycznej odkąd w fizyce najnowszej mechaniczny obraz świata jest w coraz większym stopniu wypierany i zastępowany przez obraz elektrodynamiczny⁵⁷.

W rezultacie okazało się, że obraz stabilnego i skończonego świata trzeba uzupełnić obrazem takim, jaki zaproponował Mikołaj Kuzańczyk (postrzegany nie tylko jako teista, ale i panteista czy panenteista⁵⁸), wprowadzając koncepcję koincydencji „największego” i „najmniejszego” oraz wielości i jedności przeciwieństw w nieskończoności, w której wszelkie wielkości ulegają relatywizacji. W takiej sytuacji dla Cassirera istotna sprzeczność pojawia się nie wtedy, kiedy posługujemy się wieloma formami (ujęciami rzeczywistości), ale wtedy, kiedy rozmaite formy postrzegania usiłujemy sprowadzić do jednej. Relatywizacja nie stoi w sprzeczności z ideą stałości i jedności przyrody, ale raczej tę jedność umożliwia, bowiem „Jedność pojęcia przyrody (...) pozostawia miejsce dla dualizmu założeń, który jako taki wydaje się konieczny i nieunikniony”⁵⁹.

Cofając się jeszcze bardziej w czasie, ten dualizm założeń dla kultury/kontrkultury znaleźć możemy w odróżnieniu dwóch typów mitów, do jakiego podstawę znajdziemy u Eliadego⁶⁰ (przynajmniej w tej postaci jego poglądów, która jest możliwa do

⁵⁵ Ibidem, s. 218.

⁵⁶ E. Cassirer, *Esej o człowieku, Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedm. poprzedził B. Suchodolski, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 95.

⁵⁷ Idem, *O teorii względności Einsteina. Studium z teorii poznania*, przeł. P. Parszutowicz, przekład przejrzał i wstępem opatrzył M. Tempczyk, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2006, s. 21.

⁵⁸ Ibidem. Zob. też idem, *Problem języka a początki nowożytnej filozofii* [w:] idem, *Symbol i język*, wyboru dokonał, przeł. i wstępem poprzedził B. Andrzejewski, Wyd. Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 1995, s. 70 i nast.

⁵⁹ Idem, *O teorii...*, op. cit., s. 64.

⁶⁰ M. Eliade, op. cit, Warszawa 1998.

wydobycia po uwolnieniu się od wyraźnego jego przechylenia na stronę mitu archaicznego, a zarodek takiego postawienia sprawy można by znaleźć wcześniej w koncepcji Nietzschego, nie tyle ostatecznie rewindykującego mit dionizyjcki, ile tęskniącego do swoistego „pożenienia” postawy teoretycznej i tragicznej w obrazie Sokratesa uprawiającego muzykę). Dualizm ten mianowicie zawarty jest w micie judeochrześcijańskim (nowoczesnym czy nowożytnym) i micie archaicznym.

Eliade również w punkcie wyjścia⁶¹ przyznaje, iż jakkolwiek modele, które zaproponował, łączy z wielkimi całościami kulturowymi, to jednak nie da się w istocie utrzymać ich jasnego rozdziału. Jego typologia jest jednak interesująca jako model, a jeszcze bardziej – jako model, który ulega konkretyzacji zacierającej proste rozgraniczenia w praktycznych zastosowaniach. Tym bardziej, że ulega on też rozbudowaniu z momentem przynajmniej zasygnalizowania przez tego badacza istnienia zdesakralizowanych realizacji mitów w postaci paradygmatów (linearnego i kołowego). Mimo że to mitom nadaje się tu znaczenie archetypowe (prototypowe) – naznaczają one rzeczywistością (poza nimi bezwartościowe, świeckie) stawanie się, to w konsekwencji wykrystalizowane w nich rozwiązania znajdują odbicie we wzorcach zdesakralizowanych, nadając także znaczenie owemu „stawaniu się” poza sferą sakralną.

Sam mit nowoczesny łączy Eliade z koncepcją judeochrześcijańską, u której podstaw stoi Bóg: jeden, osobowy, wszechmocny, wszechwiedzący i Najwyższy, co z kolei w wymiarze przestrzennym konstytuuje hierarchię. Te cechy wydobywane, jak zaznacza Eliade, przez elitę kapłańską dokonującą religijnej edukacji Izraela (w swej masie niekoniecznie ortodoksyjnego) umożliwiają wiarę w sensie judeochrześcijańskim w to, że dla Boga Narodu Wybranego wszystko jest możliwe. Oddziałując jednak szczególnie poprzez katastrofy historyczne, wskazuje On na odstępstwo od Jego woli i przynusza do realizowania wyznaczonej Jego (stałym) Prawem (jakie otrzymuje Mojżesz w czasie historycznym) linii sygnalizującej waloryzację czasu ciągłego i jednokierunkowego. Zapoczątkowuje ją „w świadomości ludu hebrajskiego owo [Jahwe zwycięża Rahaba, pierwotnego potwora morskiego] zwycięstwo kosmogoniczne [które] staje się zwycięstwem nad obcymi królami obecnymi i przyszłymi – kosmogonia uzasadnia mesjanizm i apokalipsę, kładąc w ten sposób podwalinę filozofii dziejów”⁶². Poprzez wydarzenie niezwykle wprowadzone zostaje konkretne trwanie – czy też jego początek. Z drugiej strony, przewidywany jest też ostateczny koniec historii, która zostaje ograniczona w czasie (choć Eliade mówi nawet o swego rodzaju pojedynczym czasie cyklicznym, tu jednak oznaczającym przejście do nowego, sprawiedliwego, szczęśliwego i wiecznego, a więc pozbawionego wymiaru czasowego świata). Taki koniec zapowiadać miał już np. upadek Rzymu i Cesarstwa Rzymskiego. Nie natura zatem, a historia staje się tu teofanią Boga i koncepcja ta podjęta zostaje przez chrześcijaństwo.

Zawarta tu wizja świata przynosi obraz czysto duchowego bytu w postaci Boga jako zewnętrznego wobec tego, co stworzone, jeśli chodzi o przestrzeń i wiecznego, jeśli chodzi o czas (a więc właściwie – pozaprzestrzennego i pozaczasowego). Zewnętrzność oznacza stanięcie poza granicami przestrzeni ludzkiego świata i poza formą, jaką wyznacza hierarchia, w której zajęcie właściwego miejsca – jak później określał to Leibniz⁶³ – przesądza o tożsamości wyznaczającej jednostkowość. Natomiast wieczność

⁶¹ M. Eliade, op. cit.

⁶² Ibidem, s. 71.

⁶³ Przypomnijmy, że w koncepcji Leibniza monada, opuszczając swój stopień w hierarchii, traci swoją tożsamość. Zob.: A. O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Wyd. KR, Warszawa 1999, s. 306.

oznacza pozostawanie Boskiego świata poza granicami świata zamkniętego w konieczności historycznej realizowania zdarzeń w prostoliniowym i ciągłym czasie, ograniczonym początkiem i końcem tak w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym, a więc konstytuującym całość. Zarówno zewnętrzność jak i wieczność można uznać za przesłanki wykrystalizowania stałości stanowiącej podstawę Prawa, które wyznacza strukturę hierarchicznej przestrzeni i zamknięcie między początkiem a końcem w czasie (co ujmie też paradygmat linearny). Tak więc w najgłębszej historycznie warstwie można by szukać podstawy mówienia o kulturze jako opierającej się na takich kategoriach, jak struktura i forma, a wraz z tym o jej szczegółowych realizacjach takich, jak w czasie patriarchat czy klasycyzm, a w przestrzeni kulturowej: nauka newtonowska, psychologia tradycyjna opierająca się na koncepcji świadomości, sztuka realistyczna, powieść zideologizowana itd.

Natomiast ową głęboko sięgającą w czasie podstawę mówienia o kontrkulturze (oraz odpowiadających jej szczegółowych realizacjach w przestrzeni, jak nauka o deterministycznym chaosie, psychologia głębi, sztuka groteskowa, teatr absurdu lub powieść dialogiczna, a w kulturowym czasie np. barok czy romantyzm) można by znaleźć w obrazie świata, jaki przynosi mit archaiczny i jego pochodna – paradygmat kołowy. Mit ten bowiem oparty wydaje się raczej na wydobywaniu wewnętrzności przestrzeni (Natury jako hierofanii) zawartej „między” formami czy strukturami oraz czasu *in statu nascendi* jako metamorficznego przejścia czy przepływu. Oba aspekty odpowiadałyby za dynamikę, której wyrazem staje się życie. To ona konstytuuje swoiste prawo (przejawiające się choćby rytmem w czasie). W paradygmacie kołowym przestrzeń zyskiwałaby postać całościową opartą na zasadzie *coincidentia oppositorum* podczas, gdy kołowy nawrót wyznaczałby temporalne jednostki.

Odpowiedzialny za taką archaiczną ontologię mit (archaiczny czy tradycyjny) nazywany przez Eliadego mitem wiecznego powrotu ujawnia (sygnowaną symboliką lunarną) wizję czasu wprowadzającą koncepcję katastrofy i nawrotu do Chaosu na planie kosmicznym, do Atlantydy – na planie cywilizacyjnym, do orgii – na planie ludzkim, do ciemności – na planie wegetatywnym oraz podobnie cyklicznego stwarzania opartego na obserwacji stanowiących tu swoiste prawo, rytmów biokosmicznych czy przyrodniczych (rejestrowanych również, jak to zaznacza Eliade, biologicznie), w którym koniec jednego okresu staje się początkiem drugiego⁶⁴ i dzieje się tak *ad infinitum* (co można uznać za uzasadnienie tezy Eliadego o swoistej beczasowości mitu archaicznego – odpowiednika wieczności w micie nowoczesnym – skoro każdy kolejny nawrót przynosi unieważnienie przeszłości). Tym zaś, co powstaje w wyniku tak zachodzącego powtórzenia kosmogonii, staje się Życie. Zawiera też mit archaiczny obraz hierogamii, w szczególności zjednoczenia Nieba i Ziemi⁶⁵ w rzeczywistości absolutnej czy pozaludzkiej, które można tu uznać za wzorzec organizacji przestrzeni wedle zasady *coincidentia oppositorum* (zyskującej swoje odbicie w faktach takich, jak ludzkie małżeństwo, np. połączenie Eneasza z Dydoną następujące podczas burzy sygnalizującej tyleż połączenie żywiołów, co Nieba z Ziemią użyźnianą deszczem). Ta zasada obowiązuje zarówno w opisie związków między bogami, jak i w opisie poszczególnych bóstw, konstytuując obraz wewnętrznej przestrzeni: „Wszystkie te mity dają podwójne objawienie: z jednej strony objawiają w różnych wersjach biegunowość dwóch postaci boskich, powstałych z jednego i tego samego źródła i mających to samo przeznaczenie:

⁶⁴ M. Eliade, op. cit, s. 62-63.

⁶⁵ Ibidem, s. 34.

⁶⁶ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowiem opatrzył S. Tokarski, Wyd. Opus, Łódź 1993, s. 402.

połączyć się w eschatologicznym *illud tempus*, z drugiej strony objawiają ową *coincidentia oppositorum* występującą u podstaw struktury bóstwa, które okazuje na przemian lub jednocześnie oblicze dobroczynne i straszliwe, twórcze i niszczytelne, słoneczne i wężowe (= jawne i niejawne) itp.⁶⁶; dodajmy, że w grę wchodzi tu też androgynia. Znamienne przy tym, że w koncepcji Eliadego „tak naprawdę dla ludzi prymitywnych Natura jest (...) hierofanią, a prawa natury są objawieniem sposobu istnienia bóstwa”⁶⁷. Przekłada się to także na sferę doświadczenia, a zarazem poznawczą: „Ambiwalencja i biegunowość (...) epizodów (post i eksces, smutek i radość, rozpacz i orgia itp.) potwierdzają tylko ich komplementarną rolę w ramach jednego systemu”⁶⁸.

Paradygmatyczne, zdesakralizowane echa tego mitu dostrzega Eliade w spekulacjach presokratejskich (Anaksymander, Empedokles, Heraklit), interpretację jego znajduje u Platona (w *Polityku*) i w innych systemach grecko-hellenistycznych (np. stoickim). Natomiast zdesakralizowane konsekwencje mitu nowoczesnego dostrzega np. u Hegla przeciwstawiającego Naturze porządek zakotwiczony jedynie w dialektyce Ducha i planach Opatrzności, co powoduje, że wydarzenie staje się konieczne, nieodwracalne i autonomiczne. Widzi je także u Marksa (oczekującego u końca historii Złotego Wieku ludzkości) czy w egzystencjalizmie – w koncepcjach, które wykorzystują obraz człowieka nowożytnego jako zakotwiczonego w historii (i posiadającego osobistą wolność, jak sądzi Eliade, złudną, jej takiego kreowania, które „ma źródło, gwarancję i oparcie w Bogu”⁶⁹).

Między tymi wzorcami postrzegania świata istnieje wyraźna opozycja, szczególnie w wymiarze mitycznego przeciwstawienia (i konkurencji) prawa stałości i zmienności. Nic dziwnego, że skumulowany przejaw realizacji zasady *coincidentia oppositorum* w orgiach związanych ze świętami plonów odczytywany jako przejaw rozwiązalności zwalczał Kościół, gdy tymczasem, jak zauważa Eliade, ludzie archaiczni wyraźnie bronili się przed tym, co w historii było nowe i nieodwracalne⁷⁰.

Ciekawe jednak, że – przechodząc ku praktyce kulturowej – u ludów archaicznych w rytuale odnawiania dostrzega Eliade właśnie przejaw pewnej już świadomości nieodwracalności zjawisk i historii, którą odnaleźć można w czasie mitycznym (np. jako pierwszy gest bohatera mitycznego). Jednocześnie w tak surowym bóstwie, jak Jahwe wydobywa przejawy działania pozostającego w zgodzie z zasadą *coincidentia oppositorum*; podobnie też w chrześcijańskim roku liturgicznym ujawnia periodiczność sygnalizującą możliwość wielu odnowień (duchowych) przed ostatecznym końcem i zauważa, że chrystianizacja nie obaliła archetypów archaicznych, a teoria cyklu (mimo koncepcji czasu linearnego ukonstytuowanego przez Ireneusza z Lyonu, św. Bazylego, św. Grzegorza, św. Augustyna) przeniknęła też do pism myślicieli chrześcijańskich. Co prawda, „począwszy od XVIII wieku linearyzm i postępową koncepcja historii utwierdzają się coraz bardziej, ustanawiając wiarę w nieskończony postęp, głoszoną przez Leibniza, dominującą w epoce światła i spopularyzowaną w XIX wieku przez tryumf idei ewolucjonistycznych”⁷¹. Ale z kolei już w XIX wieku Nietzsche przywraca rangę nawrotu kołowego, a potem idea ta pojawia się u Spenglera czy Toynbeeego i determinuje sposób postrzegania świata przez Joyce'a czy T.S. Eliota.

⁶⁷ M. Eliade, *Mit wiecznego...*, op. cit., s. 69.

⁶⁸ Ibidem, s. 73.

⁶⁹ Ibidem, s. 175.

⁷⁰ Ibidem, s. 60.

⁷¹ Ibidem, s. 158.

⁷² Zob.: L. Wiśniewska, *Łączność i rozdzielność mitów (i paradygmatów) w perspektywie sacrum* [w:] eadem, *Między Bogiem...*, op. cit.

Jakkolwiek więc sam Eliade odstąpienie od mitu archaicznego uznaje za wyraz upadku człowieka, przytoczone przez niego fakty zdają się świadczyć, iż ludzka kultura nieustannie oscyluje między tymi dwiema koncepcjami rzeczywistości, jaką wprowadzają wspomniane mity i odpowiadające im paradygmaty⁷². Staje się to tym bardziej czytelne, kiedy nie tylko, jak Eliade, zauważymy obecność elementów mitu archaicznego w doświadczeniu człowieka nowożytnego, ale także obecność hierarchii czy linearności w wierzeniach archaicznych – boski „ojciec” (bogów i ludzi) pojawia się jako Zeus już w Grecji, sygnując sobą henoteizm, a nawet „pierwotny monoteizm”⁷³. O ile u Homera jednak ponad Zeusem stoi Moira, z całą jej ambiwalencją spadkobierczyni pierwotnych bogiń, a zarazem reprezentacji rozumu, o tyle w świetle opisu świata boskiego, jaki pojawia się w *Theogonii*⁷⁴, zwycięstwo hierarchii staje się czymś oczywistym począwszy od pozycji, jaką uzyskuje Zeus, gdy przesądzony zostaje los jego alegorycznych małżonek⁷⁵. Metis bowiem jako bogini reprezentująca Mądrość zostanie przezeń połknięta, tzn. pochłonięta. W zamian „urodzi” on swoją mądrość, uosobioną przez hierarchicznie podległą mu córkę, Atenę, która, jak wiemy, wyskakuje z jego głowy (reprezentując tym samym mądrość pochodną od jego mądrości). Związek z Themis, Prawem Boskim, rodzącym Zeusowi, zależne od niego, trzy Mojry (Klotho, Lachesis i Atropos) odzwierciedla połączenie porządku przyrody (Hory) za społecznym czy kulturowym porządkiem i podziałem dóbr (*moirai*). W ten sposób (także we wspomniany „kanibalistyczny” sposób) zostają „spacyfikowane” boginie, potencjalne orędowniczki kołowego porządku zazwyczaj popierające synów, przy czym Zeus w ten sposób swoiście, ale nieodwracalnie przekształca wcześniejszy podobny gest ojca, tyle, że skierowany przeciwko synowi. Czyni to jednak o tyle skuteczniej, że podlega mu samo źródło mitycznego „niepokoju”, zawartego w micie archaicznym. W ten sposób Zeus Hezjoda, reprezentując teraz stałe Prawo i intelektualną Mądrość, staje się gwarantem zarówno porządku kosmicznego, jak i ludzkiego (co pełny wyraz znajdzie w *Pracach i dniach*).

Jest to o tyle interesujące, że nie tylko w społeczeństwie nowożytnym, zdominowanym przez mit nowoczesny, odpowiedzialny za usankcjonowanie hierarchii i czasu linearnego (do którego jednolitości tak wyraźnie swoje przywiązanie w imię ratowania specyfiki cywilizacji zachodnioeuropejskiej deklaruje przywoływany tu Lacroix, postrzegając w jej przeciwieństwie nie bez pewnego uzasadnienia, przesłanki totalitaryzmu⁷⁶) znajdziemy, np. struktury hierarchiczne – nie tylko społeczeństwa tradycyjne (archaiczne) przedstawiane są jako posłuszne naczelnym zasadom ładu, konformizmu i konsensusu, a wreszcie reprodukcji. Jak stwierdza holenderski antropolog, W. F. Wetheimer:

⁷³ B. Kupis, *Historia religii w starożytnej Grecji*, Warszawa 1989, s. 13, 88; por. też: H. Zimoń SVD, *Monoteizm pierwotny. Wilhelma Schmidta teoria i jej krytyka w wiedeńskiej szkole etnograficznej*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2001.

⁷⁴ Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)* [w:] idem, *Narodziny bogów (Theogonia). Prace i dni*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski, Tarcza, Warszawa 1999.

⁷⁵ H. Podbielski, *Mit kosmogoniczny w teogonii Hezjoda*, Lublin 1978.

⁷⁶ M. Lacroix, op. cit.

⁷⁷ Cyt. za: G. Balandier, *Ład tradycyjny i kontestacja* [w:] *Tradycja i nowoczesność*, wybrali J. Kurczewska i J. Szacki, wstępem opatrzył J. Szacki, przełożyli: T. Gosk, P. Kuczyński, J. Kurczewska, J. Kurczewski, H. Mokrzycka, D. Niklas, U. Niklas, J. Szacki, K. Zonn-Pasternak, SW Czytelnik, Warszawa 1984, s. 184. Nawiasem mówiąc, uzasadniałoby to mówienie o kontrkulturze lat. 60' XX wieku zarówno na Zachodzie, jak i Wschodzie.

⁷⁸ G. Balandier, *Ład tradycyjny...* [w:] ibidem, s. 184.

Żadne społeczeństwo ludzkie nie jest całkowicie zintegrowaną całością. W każdym istnieją otwarte lub skryte formy protestu przeciwko panującej strukturze hierarchicznej. (...) Poza tematem dominującym istnieją zawsze odmienne wartości, z którymi wiążą się, przynajmniej do jakiegoś stopnia, pewne grupy społeczne i które stanowią jakby kontrapunkt linii melodycznej⁷⁷.

Jak ujmie to też Georges Balandier⁷⁸, istotne jest, aby rozpoznać kontrpartyturę w partyturze kulturowej: dynamizm w strukturze (jak chce Balandier, w imię, akurat, „antropologii kontestacji”), ale i – chciałoby się jednak dodać – odwrotnie, w kontrpartyturze partyturę, a w dynamizmie strukturę.

Reprezentujący stałość prawa monoteistyczny Bóg i reprezentująca metamorfozę Natura (z jej bogami-siłami) stanowią z pewnością modelowe ujęcia roli stałości i zmiany. Jak się wydaje jednak, nawet determinujące te modelowe ujęcia mity – archaiczny i nowoczesny – nie stanowią wzorców wystarczająco autonomicznych, by w praktyce nie można było znaleźć w samym jądrze ich realizacji zarodków przeciwnego modelu, nie mówiąc o ich samych nieustannym splataniu się w ramach ludzkiego myślenia – i przemian kultury.

Jeśli interesuje nas tu myślenie o zdeterminowanej przez strukturę i formę, a więc przez stałość, kulturze oraz o zdeterminowanej przez zmienność kontrkulturze, stajemy wobec podobnej kwestii. W tej perspektywie albo ostry rozdział między kulturą a kontrkulturą należałoby zakwestionować i przyjąć, że kultura w istocie swej zawiera elementy kontrkultury i v.v., albo przyjąć, że kultura jednocześnie jest i nie jest zamkniętą strukturą, formą czy systemem, być może występując tym przeciwko tradycyjnej nauce⁷⁹ i jej zasadzie wewnętrznej niesprzeczności, ale nie przeciwko kulturze. A więc jest i kulturą, i kontrkulturą jednocześnie.

⁷⁹ Balandier (ibidem, s. 181) zauważa skoncentrowanie się na bardziej ustalonych i uprzywilejowanych zjawiskach, pozwala łatwiej osiągnąć pewną ścisłość, ale zarazem o tyle zwodniczą, że redukcijną.

Magdalena Zamorska

Butō: rubieże kultur, pogranicza dyscyplin, transgresje ciał

Estetyka butō jest powszechnie rozpoznawalna, ale to nie ona jest źródłem specyfiki tego tańca. Jego esencję stanowi *butō-tai*, dosłownie ciało butō. Osiągając ciało butō tancerz przekracza uwarunkowaną społecznie cielesność oraz dualistyczne myślenie, każące mu traktować ciało jako narzędzie, a siebie jako oddzielony, niezależny podmiot.

Taniec butō (klasyfikowany czasami jako teatr tańca, taniec nowoczesny lub nawet postmodernistyczny), stworzony w końcu lat pięćdziesiątych przez awangardowego japońskiego artystę, Tatsumiego Hijikatę, formował się jako wyraz buntu wobec powojennej japońskiej polityki zbliżenia ze Stanami Zjednoczonymi i nowej ideologii konsumeryzmu. Awangardowi twórcy Japonii lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w kreatywny sposób wykorzystali wzory zaczerpnięte z kultury zachodniej, równocześnie reaktywując wyparte i zapomniane elementy popularnej ludowej kultury japońskiej.

Taniec butō narodził się jako forma graniczna: „Staraliśmy się tworzyć więzi i połączenia po to, by zbudować pomost między nowoczesnym tańcem zachodnim i tradycyjną kulturą japońską, a równocześnie między teatrem i tańcem”¹, mówi tancerka Natsu Nakajima. Definiując założenia leżące u źródeł tego tańca, autorka cytatu wskazuje na dwie granice, które artyści butō stale kwestionują: granicę kultur i granicę dyscyplin. Równocześnie tancerze postulują odwarunkowanie, desocjalizację ciała: transgresję cielesności.

Butō funkcjonuje na rubieżach kultur, pograniczu dyscyplin i obrzeżach cielesności.

W artykule *Transkulturowość butō. Welsch, Japonia i pytania o tożsamość* sformułowałam pytanie: „w jaki sposób pozbywając się tożsamości społecznej można wykorzystać doświadczenia kulturowe, czy może raczej transkulturową płaszczyznę komunikacji, by stworzyć, dzięki technice eksploracji ciała i umysłu, nową formę wypowiedzi artystycznej?”². Założyłam, że możliwe jest pozbycie się na jednym z etapów

¹ N. Nakajima, *Butoh – pomiędzy teatrem a tańcem, Opcje*, nr 3 (22), 1998, s. 48-49.

² M. Zamorska, *Transkulturowość butō. Welsch, Japonia i pytania o tożsamość, Kultura-Historia-Globalizacja*, nr 6, 2010, s. 1.

procesu poznawczo-twórczego (trening) uwarunkowanych społecznie sposobów używania ciała i wykorzystanie odniesień kulturowych na etapie kolejnym (performans). Desocjalizacja ciała to jeden z głównych postulatów twórcy butō. Hijikata chciał, by taniec przywrócił człowiekowi zapomnianą dziecięcą umiejętność spontanicznej gry z własnym ciałem – temu właśnie ma służyć wyzbycie się nabytych w procesie socjalizacji nawyków. Tancerz w procesie inkulturacji przejmuje techniki posługiwania się ciałem, traktując je jako naturalne. Odwrotny proces to dekulturnacja czyli desocjalizacja ciała. Ten proces ma miejsce w ramach aktywności treningowo-warsztatowej, podczas której stosuje się rozmaite techniki, mające za zadanie doprowadzić tancerza do stanu, który można uznać za odmienny stan świadomości: do *butō-tai*. Celem tego etapu jest ogołocenie ciało-umysłu z wszelkich wcześniejszych zapisów. Dopiero wtedy, jako *tabula rasa*, jest gotów przyjąć nieskończone bogactwo treści.

Techniki służące desocjalizacji ciała są uniwersalnym kluczem pozwalającym wniknąć w świat butō. Ale równie ważna jest umiejętność wykorzystywania własnych doświadczeń kulturowych. Dlatego butō powstające w ciałach kolejnych generacji tancerzy zamieszkujących cały glob przyjmuje tak różne formy. Ojcowie butō w przekorny sposób wykorzystali techniki wypracowane w ramach tradycyjnego teatru japońskiego, popularnych ludowych praktyk religijnych, jak również motywów kojarzonych z estetyką japońską, poddając je oczywiście awangardowym przetworzeniom³.

Hijikata, odwoływał się do ciała japońskiego, które charakteryzował następująco: stopy wykoślawione, kabłąkowate wygięte nogi, krótkie kończyny i duża głowa. Taką budowę ciała przyczynia się według niego do tego, że środek ciężkości jest u Japończyków osadzony niżej niż u Europejczyków czy Amerykanów. Ta pozycja ma swoją nazwę: *gannimata*. Naturalny dla ciała japońskiego sposób poruszania się wpływa na estetyczną specyfikę tańca butō. Inną inspiracją butō w zakresie stylistyki ciała jest *shuaku no bi*, czyli ludowa estetyka brzydoty pojawiająca się również w miejskim teatrze kabuki. Charakterystyczne dla niej są inwersja, groteska, obniżanie ułomności i śmieszności człowieka: karnawałowość dołu materialno-cieleśnego w bachtinowskim rozumieniu. Butō wykorzystuje elementy popularnej obrzędowości ludowej, takie jak trans opętania w rytuale *kamikagari* przeprowadzanym przez szintoistyczną kapłankę *miko* czy też transowy taniec *okina-mai*. Z klasycznego teatru nō butō zapożycza strategie aktorskie. Aktor teatru nō trenuje „starożytną umiejętność wcielenia rzeszy żywych istot, które są przenoszone z prehistorii pamięci rodzaju ludzkiego do wnętrza ciała aktora”⁴. To samo założenie towarzyszy tancerzowi butō ucieleśniającemu wyobrażenia zapisane w postaci *butō-fu* (zapisków, rysunków, zdjęć), czyli choreo-skryptu. Pozycja *kamae* (obniżony środek ciężkości, ciało lekko pochylone w przód) oraz krok *suriashi* (posuwisty ruch bez odrywania stóp od podłoża) wpłynęły na ruch sceniczny w butō – zwłaszcza tzw. pozycję zero. W tej ostatniej dostrzec też można odwołanie do techniki osiągnięcia tzw. spojrzenia z zaświatów, spojrzenia oderwanego (*riken-no ken*). W teatrze nō techniką przekazywania treści jest swobodny montaż – również w butō widz ma zwykle do czynienia z ciągiem żywych obrazów: interkomunikowalnych, choć interpretowanych subiektywnie.

Ważną strategią konstruowania obecności scenicznej jest zastępowanie twarzy

³ Rozwijam temat transkulturowości [w:] *Transkulturowość butō...*; a inspiracji japońskich [w:] *Strategie ciała i umysłu. Polska scena butō*, praca doktorska powstająca pod kierunkiem dr hab. Mirosława Kocura w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁴ J. Rodowicz, *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009, s. 9.

zdepersonalizowaną maską (teatr *nō*). Z kolei w teatrze kabuki stosuje się intensywny makijaż *kumadori*. Celem maski i makijażu jest pozbawienie postaci jednostkowych rysów twarzy – malunek komunikuje widzowi status społeczny postaci odtwarzanej przez aktora, jej płeć, cechy charakteru czy nawet nastroj. Często spotykany w *butō* biały malunek (makijaż) całego ciała odmysławia i odcielesnia tancerza, neutralizuje cechy płciowe i być może jest mniej lub bardziej świadomym wykorzystaniem symboliki bieli: koloru tradycyjnie związanego z zaświatami. Innym elementem zaczerpniętym z kabuki są pozy *mie*: groteskowe grymasy, powykrzywiane układy ciała, wykoślawienia członków, zaskakujące miny i wybaluszone oczy. W kabuki aktor zastygł, podkreślając kulminacyjny moment akcji; w tańcu *butō* strumień surrealistycznych pozycji i min (*besimi kata*) jest odzwierciedleniem form, które w procesie ciągłych zmian przyjmuje świat. Jeszcze inną techniką gry z cielesnością w kabuki są kobiece role grane przez męskich aktorów *onnagata*, którzy nawet poza sceną często identyfikują się z żeńską płcią. Także twórcy *butō* dokonywali transgresji płci: radykalne obchodzenie się z ciałem, występy w porno-klubach i sceniczne kostiumy (między innymi stroje noszone przez płeć przeciwną) służyły przekraczaniu społecznych tabu i performatywnemu przetwarzaniu genderowo uwarunkowanych zachowań.

Równocześnie należy pamiętać o tym, że obydwaj ojcowie założyciele *butō*, Tatsumi Hijikata i Kazuo Ōno „byli ludźmi kształconymi w technikach nowoczesnego tańca zachodniego”⁵, głównie przez spadkobierców tradycji niemieckiego ekspresjonistycznego *Neue Tanz* z lat 20- i 30-tych, np.

Haralda Kreutzberga, który był w Japonii w 1939 roku (...) Takaya Eguchiego, który studiował u Mary Wigman w Niemczech. Duży wpływ wywarł także nauczyciel Kazuo Ōno – Baku Ishi⁶.

Dopiero później odrzucili stylistykę tańca współczesnego, estetykę i podłoże ideowe tańca ekspresjonistycznego oraz ideę układu choreograficznego. Spektakle *butō* z lat sześćdziesiątych programowo deptały społeczne tabu, a tancerzy inspirowała lektura Markiza de Sade, Jeana Geneta oraz amerykański happening. Pojawiły się też postulaty zawarte w manifestach Antonina Artauda, twórcy idei Teatru Okrucieństwa, egzystencjalistyczny Teatr Absurdu, założenia surrealizmu (sztuka jako wyraz procesów nieświadomych)⁷. Artyści kolejnych generacji przyznają się do wielu innych wątków, które zostały następnie przetworzone w ich tańcu: na przykład Akira Kasai zainteresował się steinerowską antropozofią i jego teorią ruchu, zwaną eurytmia, natomiast Daisuke Yoshimoto zetknął się z teatrem i ideami Jerzego Grotowskiego oraz Teatrem Śmierci Tadeusza Kantora.

Narodziny i rozwój tańca *butō* (lata 60 i 70) zbiegają się z falą intensywnych przemian w dziedzinie sztuk performatywnych (ang. *performing arts*) w Europie i Stanach Zjednoczonych. Nie przypadkiem pierwszym poruszonym przeze mnie zagadnieniem było ciało *butō*: taniec *butō* zagościł w latach osiemdziesiątych na scenach świata zachodniego doskonale wpisując się w popularny w tym czasie nurt powrotu do cielesności. Ciało jako fenomen pojawiło się w sztukach performatywnych za sprawą performansu artystycznego, którego początki wiążą się z *body-artem*⁸.

⁵ Por. N. Nakajima, *Butoh...*, s. 48.

⁶ G. Janikowski, *Tańcząc w stronę korzeni*, *Kultura enter*, wrzesień 2008, <http://www.kulturaenter.pl/02t2.html>, 26.05.2009.

⁷ Więcej o inspiracji artystów *butō* doświadczeniami zachodniej awangardy w moim artykule: *Transkulturowość butō...*

⁸ M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 166.

Już wtedy utraciło rangę scenicznego medium dla znaczeń. Dla performerów eksploatacja ciała jest wartością samą w sobie, jest aktem autotelicznym. Równocześnie rozwinął się nurt tzw. teatru fizycznego: jego rdzeń stanowią poszukiwania psychosomatyczne, a aktor „myśli ciałem, a więc ucieleśnia umysł”⁹.

Z kolei taniec współczesny płynął na fali przewartościowań i eksperymentów. Eksperymenty tańca modern w dużej mierze bazowały na rozmaicie pojmowanej idei czystego ruchu, a przynajmniej ruchu wyzbytego konieczności wspierania czy potwierdzania jakiejś narracji. Podział tańca na modernistyczny i postmodernistyczny wciąż nie jest jednoznaczny. Zdaniem Sally Banes¹⁰ taniec eksperymentalny początku lat sześćdziesiątych sięgał zarówno po idee minimalistyczne, jak i kofonię multimedialną, zbliżając się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych do tego, co w innych sztukach określano mianem postmodernizmu. Taniec postmodernistyczny podobnie jak performans artystyczny odżegnuje się od technik i konwencji, których celem byłoby obarczenie ciała i ruchu naddanym znaczeniem.

Twórczość drugiej połowy XX wieku była dla świata akademickiego potężnym wyzwaniem: rozszczepiające się dyscypliny, twórczość rozmywająca się na granicy teatru, tańca, plastyki, nowe media oraz panestetyzacja. Narodziny performansu artystycznego i zwrot performatywny mający miejsce w naukach humanistycznych (i nie tylko) otworzyły nowe pole badawcze, poszerzone o mariaż sztuk wizualnych i performatywnych. Koniec dwudziestego wieku stoi pod znakiem zwrotu performatywnego: wcześniejsze dosłowne czytanie zjawisk kultury i interpretowanie ich w duchu semiotycznym zostało zastąpione przez analizy performatywne. Liczy się w nich sam proces, działanie się, relacje, zwroty i pętle (zapętlenia), a nie „sprezentowane” badaczowi ostateczne, gotowe dzieło. Performatyka ukształtowała się w latach siedemdziesiątych stając się samodzielną dyscypliną. Przedmiotem jej zainteresowań jest zawsze akt; zamiast jednokierunkowego komunikowania znaczeń badaczka zajmuje autopojetyczna pętla *feedbacku* i proces budowania performansu poprzez współuczestnictwo.

Równocześnie rozwinął się nowy nurt badań teatralnych: antropologia teatru. Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru (ISTA) Eugenia Barby od lat osiemdziesiątych wypracowywała w procesie żywych doświadczeń międzykulturowych uniwersalną metodę badawczą i teorię dotyczącą sztuki aktorskiej/performerskiej. Zadaniem antropologii teatru jest analiza lokalnych tradycji pracy z ciałem i docieranie do uniwersalnych, wyabstrahowanych z kontekstu kulturowego zasad rządzących działaniami aktora. Teatr jest tu rozumiany szeroko: jako aktywność performatywna bazująca na energii preekspresywnej oraz dynamice pozacodziennych technik używania ciała. Te nowe dyscypliny, performatyka i antropologia teatru, były odpowiedzią na zamazywanie się granic pomiędzy teatrem, tańcem i sztukami wizualnymi.

Innym wyzwaniem dla naukowców oraz krytyków stała się postmodernistyczna transdyscyplinarność, skłonność do cytatów, zapożyczeń i hybrydyzacji oraz charakterystyczne dla postmodernizmu brak zakorzenienia, niedookreśloność. Sztuki wizualne (ang. *visual arts*) w instalacjach i poprzez twórcze wykorzystanie nowych mediów wzbogaciły się o wymiar performatywny, natomiast sztuki performatywne (ang. *performing arts*) eksplorowały autoteliczne działania cielesne i estetykę nowych mediów. Konieczny stał się zupełnie nowy model pracy akademickiej: wspólnota idei/zapatrywań zamiast podziału nauki na dyscypliny. Tym wspólnym punktem

⁹ W. Mond-Kozłowska, *Teatr fizyczny, alma mater*, nr 51, 2003, <http://www3.uj.edu.pl/alma/alma/51/01/13.html>.

¹⁰ Por. M. Carlsson, *Performans...; cyt. za: S. Banes, Is It All Postmodern?, The Drama Review*, nr 36, 1992, s. 59-62.

odniesienia stała się re-animacja ciała. Tym samym, to ciało znalazło się w centrum zainteresowania, a istota cielesności poddana została wielorakim redefinicjom.

Ciało performujące może być ciałem semiotycznym, ciałem fenomenalnym, ciałem totalnym lub ciałem skutecznym. Rozróżnienie jest płynne: dominują graniczne sposoby funkcjonowania ciała lub symultaniczność, która pojawia się, gdy konstrukcja performansu umożliwia odbiór zgodny z przygotowaniem lub preferencjami odbiorców.

Ciało semiotyczne jest nosicielem znaczenia, odsyła do czegoś, co znajduje się poza nim, na co ciało jedynie wskazuje. W sztukach performatywnych z ciałem semiotycznym mamy do czynienia w przypadku form skodyfikowanych, gdzie gesty odsyłają do denotowalnych znaczeń. Są to formy choreografowane, reżyserowane, mające przeważnie zamkniętą kompozycję. Często ich podstawą jest inscenizowany tekst, ułatwiający semiotyczną analizę. Ciało semiotyczne otwiera się na wszelkie konotacje, skojarzenia, interpretacje. Jego rację bytu stanowi interkomunikowalność przekazu, a niezdolność odbiorcy do jego odczytania jest dowodem nieudolności twórcy.

Zupełnie czym innym jest ciało fenomenalne. Charakteryzuje je szczególny rodzaj obecności „tu i teraz”, widoczne są jego stany fizjologiczne, motoryczne, afektywne i energetyczne¹¹. To ciało jest autoteliczne – procesy, w których uczestniczy do niczego nie odsyłają. Jest natarczywie obecne. Erika Fischer-Lichte pisze o autopojetycznej pętli *feedbacku*: działania sprawców performansu i angażującej się publiczności wzajemnie na siebie wpływają, modyfikując się i czyniąc z wszystkich uczestników wydarzenia performerów, powołując do życia będące wynikiem tej interakcji emergentne zjawiska. W performansie mamy do czynienia z procesem ucieleśniania, który można opisać jako

cielesny proces, dzięki któremu fenomenalne ciało może się nieustannie tworzyć jako coś specyficznego i zarazem wytwarzać swoje specyficzne znaczenia. Aktor w specjalny sposób wystawia na pokaz swoje ciało fenomenalne, które zwykle bywa doświadczane jako fakt jego obecności i równocześnie jako dramatyczna postać (...). Tak obecność, jak postać nie istnieją poza specyficznymi procesami ucieleśniania, dzięki którym aktor może je pokazać w czasie przedstawienia; tak jedno, jak drugie zostaje przez niego faktycznie powołane do istnienia¹².

Performans powstaje zatem w wyniku przenikania się ciała semiotycznego z ciałem fenomenalnym.

Wyróżniam jeszcze dwa inne sposoby istnienia ciała: ciało skuteczne i ciało totalne. Z ciałem skutecznym mamy do czynienia tam, gdzie fizyczność ciała jest wykorzystywana do diagnozowania stanu człowieka postrzeganego w sposób holistyczny. Mówimy wtedy o ciało-umyśle (ang. *bodymind*). Poprzez działania na poziomie ciała wpływa się na funkcjonowanie ciała, psychiki i umysłu. Ciało skuteczne jest obiektem zabiegów ze strony takich dyscyplin jak: psychologia somatyczna, pracująca z całością komunikacyjną jaką tworzy soma i psyche (somatopsychologia, psychosomatologia), różnych metod pracy z ciałem oraz psychoterapii ciała/somatoterapii (podejście reichiańskie, bioenergetyka Lowena, biosynteza Boadelli, technika Alexandra, metoda Feldenkraisa, rolfing, czyli integracja strukturalna Idy Rolf, świadomość sensoryczna, Body Mind Centering, Gyrokinesis, Bodyart, Cantienica, Noguchi Taiso, jak i tradycyjne

¹¹ E. Fischer-Lichte, *Czym jest przedstawienie w kulturze performansów? Próba definicji*, *Didaskalia*, nr 67, grudzień 2008, s. 67.

¹² Por. E. Fischer-Lichte, *Czym jest...*, s. 67.

techniki takie jak joga, *tai-chi*, *qi-gong*, *aikitaïso*), kinezyterapii (element fizjoterapii) czy choreoterapii, terapii tańcem i ruchem.

Zarówno ciało skuteczne, jak i ciało totalne mogą być dla performerera punktem wyjścia. Doświadczenia liminalne, transgresja ciała i odmienne stany świadomości to domena ciała totalnego. Z kartezyjańskiego, dualistycznego punktu widzenia możemy mówić o umyśle wcielonym:

Umysł można zobaczyć tylko jako wcielony w konkretne ciało. W przedstawieniu nie sposób myśleć o człowieku jako istocie złożonej z ciała i umysłu, trzeba postrze-
gać go jako ucieleśnioną świadomość, jako *embodied mind*¹³.

Natomiast ciało totalne pozwala doświadczać świata na sposób niedualny, gdzie świadomość nigdy nie była odcieleśniona: poprzez stany graniczne, stany szczytowe, stan *flow*, głęboką relaksację, trans, opętanie, hipnozę, halucynacje czy przejrzyste sny. Także na tym poziomie uruchamia się pamięć ciała. Dzięki odmiennym stanom świadomości można dotrzeć do pogrzebanych w niepamięci traumatycznych wydarzeń, które ożywają wtedy, gdy organizm osiąga stan psychofizyczny analogiczny do stanu, w jakim był w ich trakcie (tak zwana pamięć związana z określonym stanem, ang. *state specific memory*). Poprzez badanie personalnego mitu performerera odsłania się wyparte i zapomniane fragmenty biografii, które w performansie przyjmują formę znaków cielesnych.

Butō to akt performatywny, w którym tancerz pokazuje swoje ciało fenomenalne równocześnie prezentując ciało semiotyczne. Jest to równocześnie metoda eksploracji psychofizycznej, której przedmiotem jest ciało fenomenalne i ciało skuteczne, a celem: ciało totalne.

Widz spotyka się z tańcem butō prezentowanym jako mniej lub bardziej otwarta forma artystyczna. Jednak istoty butō nie należy szukać w specyficznej estetyce kojarzonej z tym tańcem (np. niemal niedostrzegalny lub, przeciwnie, szarpany ruch, pobielone ciało, wywrócone oczy i powykrzywiane twarze, niepokojąca muzyka). Butō to przede wszystkim metoda eksploracji własnego ciała i umysłu, przy założeniu, że pojęcia te opisują niepodzielną, autopojetyczną całość – ciałoumysł, będący narzędziem rozwoju i psychosomatycznych poszukiwań. Jego też dotyczą zabiegi dokonywane w procesie psychoterapii ciała lub choreoterapii.

Nie przypadkiem pierwszym poruszonym przeze mnie zagadnieniem było butō-tai: taniec butō zagościł w latach osiemdziesiątych na scenach świata zachodniego doskonale wpisując się w performatywny nurt powrotu do cielesności. Ciało butō jest rusztowaniem, na którym opiera się ruch. Jest przestrzenią, w której może zaistnieć to, co jest przywoływane przez tancerza: wyobrażenia, zapomniane fragmenty własnej biografii, zapiski pamięci ciała czy światy równoległe, jakkolwiek by je rozumieć. „W ponowożytnym świecie stale zmieniających się reguł procedury pozbywania się społecznej tożsamości pozwalają zwrócić się w kierunku cielesności przeźroczyściej – ciało jest tu wszakże pustym naczyniem, wypełnianym *przez rozmaite treści*”¹⁴. Osiągnięcie takiej gotowości i otwartości oznacza zdolność integrowania elementów, które potoczna świadomość rozdziela (np. ciało i umysł, podmiot i przedmiot). Ciało butō jest ciałem totalnym.

¹³ Por. E. Fischer-Lichte, *Czym jest...*, s. 67.

¹⁴ M. Zamorska, *Neozakorzenie. Butō jako ponowoczesna strategia, Barbarzyńca. Pismo antropologiczne*, nr 3-4 (16-17), 2009.

W butō akt performatywny jest równie ważny, jak proces wewnętrzny, stanowiący istotę treningu i przygotowań warsztatowych. W tym procesie ciało ulega desocjalizacji: dopiero jako pusta forma staje się podłożem artystycznego zapisu. Choreografię stanowi zwykle ciąg wyobrażeń, które zostają w tańcu ucieleśnione. Zarówno obrazy mentalne, jak i estetyka performansu butō odwołują się do elementów obecnych w danej kulturze. Mamy więc do czynienia z bezustannym przenikaniem się uniwersalnych technik pracy z ciałem i kontekstualnego wykorzystywania zapisów kulturowych.

Butō jest formą performatywną, balansującą na granicy tańca, teatru, performansu artystycznego. Można w niej odnaleźć zarówno modernistyczne poszukiwanie esencji, jak i postmodernistyczną symultaniczność, grę cytatów, zapożyczeń, wieloznaczność. Butō to forma artystyczna, a równocześnie narzędzie wewnętrznej eksploracji. Performatywne współgranie ciała fenomenalnego i semiotycznego zostaje uzupełnione o nowe możliwości: działanie z użyciem ciała skutecznego i poszerzoną percepcję, którą umożliwiała ciało totalne.

Butō to sztuka doprowadzania ciała i umysłu do granic możliwości... i nie przekraczania ich.

Bibliografia:

- Carlson, Marvin, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Fischer-Lichte, Erika, Czym jest przedstawienie w kulturze performansów? Próba definicji, *Didaskalia*, nr 67, grudzień 2008.
- Janikowski, Grzegorz, Tańcząc w stronę korzeni, *Kultura enter*, wrzesień 2008, <http://www.kulturaenter.pl/02t2.html>, 26.05.2009.
- Mond-Kozłowska, Wiesna, Teatr fizyczny, *Alma Mater*, nr 51, 2003, <http://www3.uj.edu.pl/alma/alma/51/01/13.html>, 15.09.2009.
- Nakajima, Natsu, Butoh – pomiędzy teatrem a tańcem, *Opcje*, nr 3 (22), 1998.
- Rodowicz, Jadwiga, Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.
- Zamorska, Magdalena, Neozakorzenianie. Butō jako ponowoczesna strategia, *Barbarzyńca. Pismo antropologiczne*, nr 3-4 (16-17), 2009.
- Zamorska, Magdalena, Transkulturowość butō. Welsch, Japonia i pytania o tożsamość, *Kultura-Historia-Globalizacja*, nr 6, 2010.

Agnieszka Ziętek

Media wobec (hiper)rzeczywistości w ujęciu Jeana Baudrillarda

W niniejszym artykule podejmuję zagadnienie krytyki mediów dokonanej przez Jeana Baudrillarda oraz miejsca, jakie w koncepcji filozofa zajmują rozważania dotyczące współczesnych środków komunikacji. W szczególności interesuje mnie kwestia związku pomiędzy spojrzeniem filozofa na media masowe, a jego teorią współczesności. W celu prześledzenia tych powiązań dokonuję zestawienia Baudrillardowskiej teorii mediów z koncepcją rzeczywistości oraz tworzonym przez Francuza systemem pojęciowym.

Myśl Baudrillarda dotycząca mediów jest zazwyczaj interpretowana jako krytyczna ocena przeobrażeń kulturowych związanych z postępem technologicznym oraz zmianami w sposobach komunikacji. Zwraca się przy tym uwagę na powiązania jego koncepcji z teorią krytyczną, a także z determinizmem technologicznym reprezentowanym chociażby przez Marshalla McLuhana. Proponuję jednak rozszerzyć stosowaną dotychczas perspektywę badawczą i spojrzeć na Baudrillardowską teorię mediów jako swojego rodzaju „klucz” do zrozumienia sposobu, w jaki filozof opisuje współczesność.

Proponuje zatem dwa zasadnicze podejścia do teorii mediów Baudrillarda. Po pierwsze, w ujęciu węższym, można potraktować ją jako odnoszącą się jedynie do współczesnych środków komunikacji, czyli jedną z wielu analiz nowoczesnych mediów.¹ Po drugie, w ujęciu szerszym, należałoby jak sądzę zwrócić uwagę na to, jakie miejsce zajmuje oraz jaką rolę analiza ta pełni w Baudrillardowskiej wizji rzeczywistości. Czy można mówić o podwójnej roli Baudrillardowskich pojęć oraz możliwości ich zastosowania na różnych poziomach interpretacji jego teorii? Czy Baudrillard dokonuje wyłącznie krytyki środków masowego komunikowania oraz skutków ich oddziaływania, czy też stanowią one może punkt wyjścia do szerokiego spektrum rozważań dotyczących kondycji współczesności? Czy wreszcie można zgodzić się z tezą, iż zwrócenie uwagi na stan dzisiejszych środków komunikowania stanowi dla Baudrillarda

¹ Dodać jednak należy, iż w przypadku technologii komputerowej oraz rozwijającej się intensywnie rzeczywistości wirtualnej, diagnozy te odznaczają się znacznym poziomem aktualności oraz trafności.

pretekst do podjęcia krytycznej oceny współczesności oraz nieustannie podejmowanych prób racjonalnego i obiektywnego wyjaśniania zachodzących w niej przeobrażeń?

Tekst składa się z trzech zasadniczych części. W pierwszej dokonuję rekonstrukcji tworzonej przez filozofa siatki pojęciowej odnoszącej się do jego opisu współczesnych środków komunikacji. W części drugiej staram się wykazać, iż najbardziej znane i łączone z teorią mediów pojęcia, odnoszą się również do koncepcji współczesności Baudrillarda. Część trzecia stanowi próbę wskazania na najbardziej oryginalne jej aspekty.

Baudrillarda krytyka mediów

Centralne pojęcia myśli francuskiego filozofa to *symulakry*, *symulacja*, *hiper-rzeczywistość* i *zasada rzeczywistości*. Odnoszę je do krytyki mediów oraz swoiszego metapoziomu, czyli koncepcji rzeczywistości Baudrillarda. Pozwoli to, jak sądzę, na udzielenie odpowiedzi na postawione pytania oraz wykazanie możliwości wielopłaszczyznowej interpretacji jego teorii, w tym w szczególności podwójnej roli systemu pojęciowego, a także teorii mediów jako narzędzia służącego zarówno rekonstrukcji stanu współczesności, jak też rozważaniom na temat możliwości jej pełnego zdefiniowania.

Zasadniczym pojęciem stanowiącym oś rozważań Baudrillarda na temat mediów jest kategoria *symulacji*. Zastosowana do opisu sfery medialnej, symulacja ma być zaprzeczeniem przedstawienia charakterystycznego dla epoki nowoczesności, w której „znak” obdarzony był określonym ekwiwalentem i nieodłącznie towarzyszyło mu przypisane znaczenie. Proces *symulacji* ma oznaczać zatem unieważnienie zasady referencji: obraz/znak przestaje odsyłać do rzeczywistości. Wszelkie obrazy medialne, informacje generowane przez media, nabierają charakteru autotelicznego, stają się niezależne od rzeczywistych wydarzeń, zaczynają „żyć własnym życiem”. Przestają być odzwierciedleniem zdarzeń oraz tego, co wydarzyło się „naprawdę” stając się nie tylko zniekształconym obrazem, ale formą niezależną – Baudrillardowskim *symulakrem*.² Jest to więc proces „pozorowania” rzeczywistości, jej „zamykania” w przetwarzanych za pomocą najnowszych technologii obrazach pozbawionych jakiegokolwiek relacji z rzeczywistym światem. Sztucznie wygenerowane, w nieskończoność powielane obrazy, zamiast stanowić faktyczne odzwierciedlenie rzeczywistości, jedynie ją imitują, stają się samozwrotnymi, autoreferencyjnymi modelami zdarzeń, zjawisk i faktów, a więc *symulakrami*. Efektem tego jest zacieranie różnicy pomiędzy tym, co prawdziwe i rzeczywiste, a technologicznie wytworzonymi „pozorami” rzeczywistości. *Symulacja* prowadzi do sytuacji, w której za prawdziwe i „rzeczywiste” uważane są jedynie medialne przedstawienia-*symulakry*. Rozpowszechniane na masową skalę fałszywe obrazy (bądź informacje) stają się zatem autentyczne, bardziej „realne” niż sama rzeczywistość, tworząc jedyny doświadczany i znany nam „świat”.

Opisywana przez Baudrillarda *zasada rzeczywistości* (czyli zbiór reguł i sposobów systematyzacji wyznaczających sposób opisu i interpretacji otaczającego świata w celu jego wiernego przedstawienia) na poziomie analizy współczesnych środków

² *Symulakry* są więc w rozumieniu Baudrillarda pustym pozbawionym referencji, znakiem, nie posiadającym żadnego odniesienia do rzeczywistości. To uwolniony od dotychczasowego uwikłania semantycznego znak, „kopia bez oryginału, znak bez odniesienia, mapa bez terytorium”, jak zauważa komentujący myśl Francuza Andrzej Szahaj. Symulakry „symulują”, udają rzeczywistość. Symulakrami są docierające do nas z ekranów telewizorów i monitorów komputerów obrazy; bezustannie przetwarzane, poddawane nieustającej obróbce i modyfikacji za pomocą najnowszych zdobyczy technologicznych. A. Szahaj, *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*, [w:] „Kultura współczesna”, nr 1/1994, s. 23.

komunikowania, koresponduje z „zanikaniem rzeczywistości” w nadmiarze pustych znaków, obrazów i informacji.³ Filozof wyjaśnia to na przykładzie amerykańskiego Disneylandu. Amerykański park rozrywki jest odpowiedzią na fakt, iż żyjąca współcześnie jednostka nie jest świadoma nieograniczonych, zachodzących na szeroką skalę procesów *symulacji*, czyli zdominowania rzeczywistości przez nadmiar nic nie znaczących, odwołujących się do siebie znaków i obrazów. Stąd konieczność powołania do życia quazi-rzeczywistości w postaci Disneylandu. Kiedy cała Ameryka pogrąża się w hiperrzeczywistej *symulacji*, grze obrazów i magicznym świecie hiperkonsumpcji, przeistaczając się w centrum handlowo-rozrywkowe, prawdziwy park rozrywki staje się swojego rodzaju przeciwwagą, mającą zapewnić „ciągłość” i wiarygodność rzeczywistości. Będąc przykładem magicznej, zintensyfikowanej rzeczywistości (choćby w postaci powielania, dublowania i wykorzystywania motywów z „rzeczywistego” świata), Disneyland odwraca uwagę od faktycznego „zaniku rzeczywistości” (czyli utraty stałych, racjonalnych punktów odniesienia), który dokonuje się we współczesnej Ameryce. Istnieje on zatem jedynie po to, by ukryć fakt, iż cała Ameryka już dawno przestała istnieć „realnie” stając się wielkim, magicznym, nierealnym parkiem rozrywki, zrealizowaną utopią. Disneyland staje się więc *symulakrem* skrywającym, iż to, co wydaje się realne (cała Ameryka), już dawno przestało takie być. Jest przeciwwagą mającą uwiarygodnić rzeczywistość znajdującą się poza jego granicami.

Symulacja, rozumiana w przedstawiony powyżej sposób, prowadzi do zintensyfikowania oraz „podwojenia” rzeczywistości, czyli do wytwarzania Baudrillardowskiej *hiperrzeczywistości*. W podejściu ograniczającym się do sfery medialnej *hiperrzeczywistość* to codzienność, która jest intensyfikowana poprzez nowoczesną technologię i środki masowego przekazu. To obrazy docierające do odbiorcy z ekranów odbiorników telewizyjnych lub monitorów komputerów. Wielokrotnie powtarzane, przekazywane przez kolejne media prowadzą do nasycenia rzeczywistości sztucznie wytwarzanymi i powielanymi znakami, które nie posiadają już żadnego sensu i znaczenia, nie odnoszą się już bowiem do niczego poza sobą nawzajem. Stają się autoreferencyjne, transparentne i przezroczyste, tracą związek z obiektywną rzeczywistością. W rezultacie, nie jest dostrzegana żadna inna rzeczywistość poza tą prezentowaną na ekranie komputera, wiadomością przekazaną przez stacje telewizyjne. To one stają się „naturalnym” środowiskiem współczesnych społeczeństw.

Nowoczesne środki komunikacji w opinii Baudrillarda stają się tak oto, obok języka oraz wiedzy naukowej, kolejnym narzędziem, za pomocą którego realizowany jest zamiar stworzenia całościowego opisu i wiernej reprezentacji świata. Pomimo, iż w opinii autora działania te nie przynoszą oczekiwanego efektu (obraz rzeczywistości prezentowany przez media jest wybiórczy, niepełny oraz fragmentaryczny), medialny wizerunek/odbicie otaczającego świata staje się naczelnym sposobem jego postrzegania, obrazem bardziej prawdziwy niż sama rzeczywistość. Przedstawienie i *symulacja* zaczynają więc dominować nad światem „obiektywnym”.

System pojęć jako sposób opisu i wyjaśniania rzeczywistości

Analizowane w poprzedniej części pojęcia odnoszą się również do poziomu

³ Opisywane tu kwestie Baudrillard poddaje obszernej analizie m.in. w opublikowanej w 1995 roku książce *Le Crime Parfait* (w Polsce wydana w roku 2008 jako *Zbrodnia doskonała*); J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

metateoretycznego, czyli do poglądów filozofa dotyczących możliwości opisu i teoretycznego zrekonstruowania dzisiejszego świata. W tym ujęciu stają się więc narzędziem służącym zobrazowaniu trudności w zakresie poznania rzeczywistości.

Zadaniem *symulacji* jest „ureczywistnienie rzeczywistości, uczynienie jej prawdziwą”.⁴ Innymi słowy, chodzi o „urealnianie”, uprawomocnienie świata poprzez nowoczesną naukę i technologię, poszukiwanie i jednocześnie tworzenie naczelných zasad nim kierujących, nadawanie mu celu i sensu istnienia, czynienie zrozumiałym, znanym i przewidywalnym. *Symulacja* jest zatem próbą „odtworzenia” rzeczywistości na podstawie naukowych modeli i teorii, jest gwarancją jej przetrwania w zmieniającym się, ponowoczesnym świecie. Baudrillard wskazuje jednak, iż działania te przynoszą skutki odmienne od zamierzonych. Będąc początkowo działaniem podejmowanym w celu zachowania *zasady rzeczywistości*, *symulacja* prowadzi do powstania znacznej ilości przedstawięń (obrazów, naukowych teorii), które stają się bardziej powszechne, doskonalsze i atrakcyjniejsze od „pierwowzoru”. Doprowadza do „śmierci rzeczywistości”, do jej „znikania”, czyli do zastępowania nieautentycznymi (tj. nie mającymi żadnego związku z rzeczywistością), fragmentarycznymi wizerunkami, wyobrażeniami oraz teoriami. Mamy zatem do czynienia z procesem powielania, intensyfikowania rzeczywistości, jej „kopiowania” poprzez racjonalną wiedzę naukową i niekończące się próby systematyzacji, opisu i stworzenia całościowego obrazu świata (czego częścią są także obrazy medialne). Co ważne, w wyniku tak rozumianej *symulacji* dochodzi również do zacierania różnicy pomiędzy tym, co „prawdziwe” (otaczająca nas rzeczywistość), a sztucznie wytworzone (medialne wizerunki, teoretyczne interpretacje). Kopie stopniowo zastępują miejsce oryginału, stają się od niego doskonalsze. Baudrillardowską *zasadę symulacji* najlepiej oddaje jak sądzę następujący fragment: „Broniąc się przed nią [przed hipotezą o radykalnym złudzeniu świata], za wszelką cenę usiłując ją obalić, zażegnać wszelkie płynące z niej niebezpieczeństwo, dążymy do pełnego ureczywistnienia świata, chcemy nadać mu realność z całą jej mocą, zmusić do istnienia, na siłę obdarzyć znaczeniem, wyzuć z wszelkiej tajemnicy, pozbawić elementu arbitralności i przygodności, przegnać zeń pozory, wydobyć zeń sens, wykorzenić zeń przeznaczenie i wydać go na zgubę, zmusić do maksymalnej wydajności, odebrać mu formę i zastąpić ją formułą. Oto zakrojony na gigantyczną skalę proceder odczarowywania świata – dosłownie uśmiercania złudności świata, obdarzonego odtąd całkowitą realnością – na tym polega właśnie symulacja.”⁵

Takiej interpretacji poddać można również Baudrillardowską *zasadę rzeczywistości*, która ma być związana z fundamentalnym celem filozofii. Nowoczesna filozofia dąży do podtrzymania *zasady rzeczywistości*, czyli do wyjaśniania, tłumaczenia świata i otaczającej rzeczywistości poprzez budowanie konstruktów myślowych i teorii naukowych. Wiedza, o której tu mowa, nie jest bowiem w stanie zaakceptować faktu nieuporządkowania świata, jego nieustannych przeobrażeń i „wymykania się” próbom jednoznacznego zakwalifikowania, umieszczenia w wąskich ramach teorii naukowych. Taki właśnie modernistyczny sposób pojmowania świata wraz z wciąż podejmowanym wysiłkiem stworzenia „idei” rzeczywistości, nadawania jej sensu i znaczenia oraz tworzenia trafnych interpretacji, jest jednak według Baudrillarda skazany na niepowodzenie. Dotychczasowa *zasada rzeczywistości*, która odwoływała się do modernistycznego/nowoczesnego sposobu wyjaśniania,

⁴ A. Santrac, *The deconstruction of Baudrillard: The „Unexpected Reversibility” of Discourse*, Le-wiston, New York: Mellen Press 2005, s. 59.

⁵ J. Baudrillard, op.cit., s. 25-26.

a posługiwała się kategoriami takimi jak: związek przyczynowo-skutkowy zdarzeń, ich zdeterminowanie, celowość, ideologia, czy system jako całość, zostaje bowiem zastąpiona przez zasadę *symulacji*, której towarzyszą pojęcia takie jak *symulakrum*, niezeterminowanie, kod, *hiperrzeczywistość* oraz *wirtualność*.⁶ Zasada rzeczywistości ustępuje więc miejsca zasadzie symulacji, a zatem nie jest już, w opinii Baudrillarda, możliwe opisywanie świata za pomocą pojęć „nowoczesnych”, są one bowiem nieadekwatne i nie oddają w pełni zachodzących w świecie zmian, tracą moc wyjaśniającą.

Pojęcie *hiperrzeczywistości*, podobnie jak pozostałe pojęcia, również może być analizowane poprzez odniesienie do Baudrillardowskiej koncepcji współczesności. W tym ujęciu *hiperrzeczywistość* jest efektem nieustannych działań porządkujących i systematyzujących, zmierzających do pełnej kodyfikacji i wyjaśnienia wszelkich aspektów otaczającej rzeczywistości. To nowoczesna wizja świata, efekt wspomnianych wcześniej licznych prób interpretacyjnych (czyli procesów *symulacji*) prowadzących do wytworzenia swojego rodzaju rzeczywistości „wyobrazeniowej”, „metarzeczywistości”, będącej sumą wszelkich istniejących reprezentacji i przedstawień (teorii, hipotez, wnioskowań, dostępnych punktów widzenia, wyobrażeń). W tej perspektywie *hiperrzeczywistość* jest modelem rzeczywistości wykreowanym przez wszelkie próby tworzenia racjonalnego i wiernego odzwierciedlenia świata, a także ustalonym zbiorem zasad, reguł i prawidłowości, przez ten model stworzonych. Jest również zapośredniczoną przez modele wiedzą o świecie, jedyną znaną i dostępną rzeczywistością, interpretacyjnym szablonem i „kalką”.

Baudrillardowskie stwierdzenie „rzeczywistość nie istnieje” oznacza zatem, że nie istnieje niezeterminowana, autonomiczna rzeczywistość jako taka, oderwana od języka i podmiotu ją opisującego. Innymi słowy, nie jest możliwe całkowicie obiektywne, racjonalne „opowiadanie” rzeczywistości, zbudowanie niezależnej narracji, opowieści o niej, nie istnieje bowiem w pełni autonomiczne, nieuwarunkowane żadnym kontekstem spojrzenie na badany przedmiot, czyli w tym wypadku na rzeczywistość. Nie ma możliwości zdystansowanego, obiektywnego i uniwersalnego stwierdzenia o „naturze” świata, zawsze przyjmujemy bowiem pewną perspektywę i określony punkt widzenia, pozostajemy zakorzenieni i zanurzeni w kontekście, tworząc integralną część otaczającej rzeczywistości. Jak zauważa Francuz, „«analizować» oznacza w sensie dosłownym «rozkładać»”, a nieustanne dążenie do porządkowania, nazywania rzeczywistości i nadawania jej sensu, „zapoczątkowuje proces jego [świata] rozpadu”.⁷ Wszelkie próby stworzenia reguł kierujących rzeczywistością są jedynie *symulacją*, czyli pozornym odzwierciedleniem. Nieustannie tworzone, kolejne wersje i interpretacje świata składają się na niejasną i nieczytelną, zbudowaną z fragmentów mozaikę/opowieść, stwarzającą jedynie pozory związku z „obiektywnym” światem. Naczelną zasadą współczesności oraz jej fundamentem jest iluzja i tymczasowość oraz „radikalna niepewność świata”. Nie istnieje żadna niezależna rzeczywistość „obiektywna”, wszystkie systemy społeczne, ekonomiczne, czy polityczne mają charakter umowny, a znaczenie (wszelkim elementom rzeczywistości, jak również językowi jako systemowi znaków) nadawane jest w trakcie procesu uzgadniania sensów. Zasady, na których opiera się istnienie społeczeństwa, normy społeczne, wartości, wzory zachowań, systemy i sfery działania, mają charakter chwilowy, są wynikiem ogólnej zgody co do ich zasadności, akceptacji i uznania.⁸

⁶ Więcej na ten temat zob. A. Santrac, op.cit.

⁷ J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło?*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 18.

⁸ Nie istnieje zatem w opinii Baudrillarda opisywany przez Hannę Arendt, „punkt Archimedesa”,... (Dokończenie na następnej stronie)

Wizja współczesności – poziomy interpretacji

Najbardziej znany sposób analizy koncepcji mediów Baudrillarda nawiązuje do istniejących już teorii kulturoznawczych, językoznawczych i komunikologicznych⁹. Jednak analiza jego rozważań na temat mediów ograniczona jedynie do tezy o całkowitym „zawłaszczeniu” i zdeterminowaniu kultury przez nowoczesne technologie i środki komunikacji, z pewnością byłaby spojrzeniem fragmentarycznym i tendencyjnym zarazem, lokującym omawianą teorię w nurcie tzw. determinizmu technologicznego. Konieczna staje się dlatego bardziej pogłębiona rekonstrukcja krytycznej myśli filozofa w odniesieniu do nowoczesnych środków przekazu, zrealizowana na poziomie obejmującym całość jego spojrzenia na współczesność, a także wskazanie zasadniczych cech wyróżniających ją na tle znanych już koncepcji. Dopiero taka rekonstrukcja pozwoli, jak sądzę, wskazać oryginalne punkty jego koncepcji. Przynajmniej trzy z nich. Oto one:

Po pierwsze, Francuz nie jest epigonem, nie wpisuje się automatycznie w zastane teorie mediów, przeciwnie, w charakterystyczny dla siebie sposób dokonuje raczej ich hiperbolizacji, doprowadza je do ich teoriopoznawczych granic, przerysowuje tezy przez nie stawiane. W ten sposób krytyczną analizę frankfurczyków o dominującej roli przemysłu kultury (w tym masowych mediów) rozwija w kierunku tezy o zdominowaniu rzeczywistości przez medialne, wizualne obrazy, jej totalnym zawłaszczeniu i „zniknięciu” w niezliczonej ilości sztucznie generowanych przez media „światów” i przedstawieniach rzeczywistości. W podobny sposób podważa również semiotyczną teorię znaku, prowadząc ją w stronę twierdzenia o zupełnym załamaniu związku pomiędzy znaczącym a znaczonym. Znak, który cechuje zupełny brak referencyjności i niczego już nie przedstawia, do niczego się nie odwołuje, staje się Baudrillardowskim *symulakrem*, efektem dążeń do wiernego przedstawienia świata, stworzenia substytutu rzeczywistości.¹⁰

Po drugie, omawiany autor tworzy niekonwencjonalną siatkę pojęciową, wykorzystując ją na różnych poziomach analizy i różnych kontekstach dyskursywnych, zarówno przy omawianiu współczesnych środków komunikacji, jak i w odniesieniu

(Dokończenie z poprzedniej strony) ...który, stanowiąc zewnętrzny punkt odniesienia, umożliwiłby stworzenie metateorii ujmującej w swoje ramy całą rzeczywistość wraz z jej poszczególnymi systemami (polityką, ekonomią, sferą społeczną). Sfery te mają charakter umowny, odnoszą się tylko do ustalonego i zaakceptowanego porządku, poza którym nie mają żadnego znaczenia i odniesienia; J. Baudrillard, *O radykalnej niepewności lub myśl jako sobowtór*, [w:] „Sztuka i Filozofia”, nr 29/2006, s. 45-47.

⁹ Będą to koncepcje zarówno szkoły frankfurckiej jak i semiotycznych analiz kultury. Nie będę w tym miejscu rozwijać tej kwestii, przypomnę jedynie, iż przedstawiciele szkoły frankfurckiej (m.in. Adorno, Horkheimer, czy Marcuse) kładą szczególny nacisk na relacje pomiędzy kulturą, a sferą ekonomii i władzy. Według ich założeń efektem powstania tzw. przemysłu kultury jest masowa produkcja dóbr kultury, ich ujednolicenie, homogenizacja i postępująca standaryzacja. Dobra należące do sfery kultury stają się towarami, podlegają urynkowieniu tak jak wszelkie inne przedmioty materialne. Takiego charakteru naberają także przekazy medialne, które konkurują ze sobą na rynku powszechnie dostępnej informacji i rozrywki. Zob. np. T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.

¹⁰ W tym zatem ujęciu teoria *symulaków*, *symulacji* i *hiperrzeczywistości* odnosi się do mediatyzacji otaczającego świata, do nasycenia go nic nie reprezentującymi i nieznaczącymi, pozbawionymi referencji obrazami/znakami. Coraz większa ilość środków przekazu oraz rozprzestrzenianych przez nie informacji wraz z autoreferencyjnością i samozwrotnością komunikatów prowadzą do nadprodukcji i nadmiaru sensu przekazywanych treści, który zastępowany jest przez niekończącą się intertekstualność. Nie istnieje zatem nic poza coraz szybciej produkowaną informacją, a jedyną prawdę stanowi „prawda ekranu”.

do filozoficznych pytań o naturę rzeczywistości. O ile bowiem twierdzenie o niemożliwości obiektywnego – prawdziwego, adekwatnego – przedstawienia świata, stworzenia wiernej, całościowej jego reprezentacji nie jest ideą nową¹¹, o tyle oryginalna jest zaproponowana aparatura pojęciowa oraz sposób jej wykorzystania do analizy zarówno współczesnej komunikacji masowej, jak i fundamentalnych kwestii ontologicznych i epistemologicznych.

Po trzecie wreszcie, Baudrillard nie tylko operuje kilkoma płaszczyznami analizy¹², ale także posługuje się jedną z nich (krytycznym rozbiorem przemian i oddziaływania współczesnych mediów oraz przypisanym mu zespołem pojęć.¹³) w celu stworzenia swoistego metapoziomu, będącego zasadniczą osią jego wizji współczesności. Opisując przekształcenia, jakim podlegają współczesne media oraz skutki tych przeobrażeń (nadmiar wiadomości, chaos informacyjny, oderwanie obrazu od rzeczywistego pierwowzoru, zdominowanie rzeczywistości przez medialne, wizualne obrazy/znaki), kreśli obraz współczesności niepoznawalnej, wymykającej się wszelkim próbom jej komentowania i odtwarzania. Podważa w ten sposób rolę i możliwości wielkich narracji – wszelkich prób obiektywnego i wyczerpującego opisu świata oraz praw nim kierujących; obnaża ich bezradność w zetknięciu z wielowymiarową rzeczywistością.

Rozważania na temat współczesnych środków komunikacji są dlatego nie tylko opisem obszaru działania masowych mediów, ale przede wszystkim narzędziem, sposobem na dekonstrukcję „kondycji ponowoczesnej”. W centrum rozważań Baudrillarda znajduje się teoria poznania nowoczesnego świata społecznego, problemy natury teoriopoznawczej związanej z możliwością uchwycenia tej rzeczywistości w konkretne ramy naukowe/teoretyczne/filozoficzne. Demaskuje on więc wszelkie „naukowe” sposoby jej ujmowania, nieustanne próby tworzenia jej racjonalnych reprezentacji. W tym kontekście media oraz społeczno-kulturowe skutki ich oddziaływań obrazują próby „ujarzmiania” rzeczywistości oraz podkreślenia bezcelowości tych działań. Metoda, jaką posługuje się filozof w celu prezentacji swoich poglądów nie jest z pewnością przypadkowa. Krytyczna ocena przekazów masowych oraz wytworów systemu kulturowego pod kątem reprezentowanej i przekazywanej ideologii, będąca wersją podejścia marksistowskiego oraz zdekonstruowana koncepcja znaku de Saussure’a, stanowią jak sądzę zrozumiałe i czytelny punkt wyjścia do prowadzonych przez Baudrillarda rozważań. Wraz z oryginalnym systemem metafor tworzą klucz do jego diagnozy współczesności, do podważenia możliwości poznania rzeczywistości.

¹¹ Realizowana była ona m.in. przez M. Heideggera oraz francuskich poststrukturalistów; więcej na ten temat M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille'a do Derridy*, Warszawa 2000.

¹² W tym wypadku mowa o dwóch obszarach, na których Baudrillard toczy swoje rozważania, choć oczywiście w całej swojej koncepcji podejmował on znacznie więcej zagadnień dotyczących m.in. społeczeństwa konsumpcyjnego, kwestii władzy, sztuki, czy też komentowania wydarzeń bieżących.

¹³ Dodać należy, iż pomimo niewątpliwego nowatorstwa, sposób, w jaki Baudrillard używa tworzone przez siebie pojęcia jest częstym źródłem niezrozumień i trudności interpretacyjnych jego koncepcji. Te same określenia używane do opisanego zarówno poziomu komunikacji masowej, jak też filozoficznego problemu dotyczącego możliwości poznania i opisanego rzeczywistości (w połączeniu z literackim i zawiłym stylem autora koncepcji symulacji) powodują, iż te dwa poziomy mogą być mylone, bądź nawet w ogóle nie rozpoznawane.

Bibliografia

- Adorno T., Horkheimer M., *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Baudrillard J., *Zbrodnia doskonała*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.
- Baudrillard J., *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło?*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
- Baudrillard J., *O radykalnej niepewności lub myśl jako sobowtór*, [w:] *Sztuka i Filozofia*, nr 29/2006.
- Kowalska M., *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille’a do Derridy*, Wyd. Fundacja Aletheia, Warszawa 2000.
- Szahaj A., *Jean Baudrillard-między rozpaczą a ironią*, [w:] *Kultura współczesna*, nr 1/1994.
- Santrac A., *The deconstruction of Baudrillard: The „Unexpected Reversibility” of Discourse*, Lewiston, New York: Mellen Press 2005.



Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja

www.wiedzaiedukacja.eu

ISBN 987-83-61546-16-0