Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Rada Naukowa

Przewodniczący Rady Naukowej
Prof. dr hab. Wojciech Nowak
Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Prof. Hugh J. Byrne
FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology

Prof. dr hab. Maria Flis
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Kotarba
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Marta Kudelska
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tomasz Mach
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Mania
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Karol Musioł
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Jacek Składzień
Uniwersytet Jagielloński

Dr hab. Leszek Sosnowski
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta
Uniwersytet Jagielloński

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Nauki Humanistyczne

Numer 7 (2/2013)

Kraków 2013

Wydawca:
Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Straszewskiego 25/3, 31-113 Kraków

Redaktor naczelny:
Marcin Lubecki

Zastępczyni redaktora naczelnego:
Paulina Tendera

Sekretarz redakcji:
Rafał Opulski

Redaktor prowadzący:
Przemysław Tacik

Zespół redakcyjny:
Przemysław Tacik, Paulina Tendera, Marcin Lubecki

Recenzenci artykułów:
prof. dr hab. Andrzej Pitrus
dr hab. Jacek Ostaszewski, prof. UJ
dr hab. Krzysztof Bielawski
dr hab. Janusz Mizera
dr hab. Leszek Sosnowski
dr Piotr Oczko

Redakcja językowa:
Marcin Lubecki, Dagmara Zając

Skład:
Katarzyna Migdał

Projekt okładki:
Szymon Drobniak

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2013
Nakład: 200 egz.

e-ISSN 2082-9469
p-ISSN 2299-1638

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne 7

Bartłomiej Bednarek 13
Dionizos i derywaty. Problem badawczy czy problem badaczy?

Kamil Moroz 25
Skończoność a nieskończoność w *Liście do Rzymian*

Marta Kargól 45
„Utracone morze". Morze Południowe w pamięci zbiorowej Holendrów

Klaudia Adamowicz 59
Kawaii – jako forma estetyzacji codzienności

Angelika Mus, Piotr Nowak 75
Skala i symbolika współczesnej architektury

Miłosz Stelmach 89
Nielinearne trajektorie narracji – model teoretyczny

Krzysztof Siwoń 103
Muzyka w służbie konwencji. Tygodnik Polskiej Agencji Telegraficznej i Polska Kronika Filmowa lat 1945–1955 – dwie wariacje na ten sam temat?

Informacje o autorach 119

CONTENTS

Introduction 7

Bartłomiej Bednarek 13
Dionysus and his Derivatives: A Problem of Research or Researchers' Problem?

Kamil Moroz 25
Finiteness and Infinity in *The Epistle to the Romans*

Marta Kargól 45
„The Lost Sea". Southern Sea in the Colective Memory of the Dutch

Klaudia Adamowicz 59
The *Kawaii* Phenomenon as a Form of Aestheticization of the Commonplace

Angelika Mus, Piotr Nowak 75
The Scale and Symbolics in Contemporary Architecture

Miłosz Stelmach 89
The Non-linear Narrative Trajectories – a Theoretical Model

Krzysztof Siwoń 103
Music Serving Convention. Weekly of the Polish Telegraphic Agency and Polish Film Chronicle in 1945–1955: Two Variations for the Same Theme?

Notes on Authors 119

SŁOWO WSTĘPNE

Tekst nie musi przechwalać się swą sygnaturą, by ją mieć, a do sygnatur najczęściej zaniedbywanych należą te, które wynikają z pór roku. Wiadomo co prawda, że Heidegger najchętniej pisał w zimie, Kafka stworzył swój *Wyrok* w Jom Kippur, więc u początków jesieni, Mahler komponował swe utwory latem, a Mozart szkicował *Requiem* tężejącą jesienią. Ale tekst, który otwiera numer czasopisma, sygnaturę otrzymuje z góry i bez pytania. Tak też i niniejszy wstęp jest jesienny, co nie wymaga żadnych wewnętrznych odniesień do chwili jego powstania. W paradoksalny sposób traci więc prawo do sygnatury, która nie może zaznaczyć już miejsca splotu jednostkowości i uniwersalności, a staje się wyłącznie uniwersalnym wyznacznikiem tekstu. Tworzenie jesiennych wstępów jest zaś dziełem co najmniej ryzykownym, jeśli wziąć pod uwagę ciążący nad nimi bagaż tradycji. Od jesieni roku 1888, kiedy to Friedrich Nietzsche poprzedzał *Zmierzch bożyszcz*, *Antychrysta* i *Ecce homo* specyficznymi wstępami, wychwalającymi jesień jako okres, gdy spadają dojrzałe owoce intelektualnej aktywności, sygnatura tej pory roku musi uchodzić za szczególnie zobowiązującą. Szczęśliwie 125 lat później mamy przyjemność oddać w Państwa ręce jesienny numer, w którym zgromadziliśmy kilka naprawdę frapujących tekstów. Dlatego tym jesiennym wstępem, z góry opatrzonym sygnaturą, możemy z czystym sumieniem wprowadzić w lekturę naszych Autorów.

Numer otwieramy artykułem Bartłomieja Bednarka, tekstem cennym dla każdego, kto dotąd lekko sobie ważył stosowanie takich terminów, jak „dionizyjski" i „dionizyjskość", podążając za ukształtowanym przez Nietzschego sposobem ich interpretowania. Autor rekonstruuje kontekst, w którym europejska humanistyka zaczęła grać konotacjami związanymi z Dionizosem. Pojęcie „dionizyjski" wcześnie zostało przez Johanna Joachima Winckelmanna i Karla Otfrieda Müllera wpisane w kontekst opozycji Dionizosa i Apollona, a w tej postaci – dzięki wpływowi Nietzschego – odcisnęło się już na trwałe w zachodniej kulturze. W tekście znajdziemy próbę nakreślenia kierunków, w jakich

podążała ewolucja derywatów kategorii „dionizyjskości" – łączonej z najprzeróżniejszymi skojarzeniami. Bartłomiej Bednarek wieńczy ich wyliczenie frapującą tezą: „Dionizos nie był «innym» w oczach starożytnych, lecz jest nim dla nas. Odkąd bowiem antropolodzy zdekonstruowali pojęcie «dzikiego», a antysemityzm i podobne mu tendencje zostały wyklęte poza obręb naukowej wizji świata, pozostało puste miejsce dla nośników znaczeń fascynujących, dla projekcji naszych pragnień i lęków. Do tej roli doskonale nadaje się Dionizos, istota nieszkodliwa i taka, której zaszkodzić nie można, jak sądzą wszyscy ci, którzy nie wierzą w jego istnienie". W tym *double bind* Autora, który chcąc nie chcąc sam buduje własną pałubę Dionizosa, dostrzec można osobliwy los nowoczesnych kategorii, które krążą wokół swoich niedostępnych źródeł bez szansy przekroczenia dystansu, jaki je od nich dzieli.

Na tak przygotowanym filozoficznym polu otwiera się miejsce na lekturę artykułu Kamila Moroza, który – z inspiracji Jacoba Taubesa – sięga po *List do Rzymian* św. Pawła. Tekst apostoła, krótki, niezwykle gęsty, intelektualnie prowokujący także daleko poza kontekstem, w jakim został napisany – okresu krzepnięcia chrześcijaństwa – jest fascynującym przykładem tego, jak myślenie splata ściśle indywidualne dążenia, by nie powiedzieć obsesje, z rozstrzyganiem kwestii o niezwykłej teologicznej doniosłości. Interpretować *List do Rzymian* to nie tylko wpisywać się w przytłaczającą historię przełomowych wykładni – od Martina Lutra, przez Karla Bartha, aż po Jacques'a Lacana, Giorgia Agambena i Alaina Badiou – ale również stawać przed koniecznością rozplątania czy raczej ponownego za-plątania specyficznego związku indywidualności, teologii i polityki. Z tego zadania tekst Kamila Moroza wywiązuje się znakomicie.

Autor wyinterpretowuje z *Listu św. Pawła* opozycję skończoności i nieskończoności, dotykającą jądra heretyckiej wobec judaizmu intuicji apostoła. Oto bowiem nadane na Synaju Prawo – choć „doskonałe, sprawiedliwe i dobre" – nie przekłada się na czyn bez reszty; wprawdzie na pozór ma ono za cel kształtować ludzkie postępowanie w zgodzie z Boskim zamysłem, to rzeczywistym efektem jego obowiązywania jest odsłonięcie jednostki w jej skończoności i grzeszności. „Uznanie prawa jest równoczesne z uznaniem mnie samego, gdyż dzięki temu, że wiem o prawie jako różnym ode mnie, mogę wiedzieć cokolwiek o sobie" – pisze Moroz, pokazując intymną relację Prawa i indywidualności, przeżuwaną przez późniejszych myślicieli od Lutra po Kafkę. W interpretacji Autora żydowskie Prawo przestaje być partykularnym zbiorem norm postępowania, nabierając wagi objawienia „radykalnie etycznej natury" samego prawa. Jego rolą jest wydobywać człowieka z pogańskiej immanencji, stawiając go przed normą nadaną poza na zawsze zamkniętym światem. Ale Prawu u św. Pawła przeciwstawia się zdarzenie uznawanego przez apostoła zbawienia – zdarzenie zmartwychwstania. Kamil Moroz przenikliwie rekon-

struuje obecny w *Liście do Rzymian* performatyw, którym człowiek na nie odpowiada. W filozoficznie śmiałej kulminacji tekstu Autor stwierdza, że „w performatywie ludzka pojedynczość może stanąć ponad zawsze ogólnym i abstrakcyjnym prawem. Ponad nim, ale nie bezprawnie, bo w ostatecznym wypełnieniu prawa, czyli według Pawła, w miłości. Tylko miłość daje możliwość na udany związek skończoności z nieskończonością, na skończoną nieskończoność, ale też na nieskończoność w skończoności". Już choćby ten akapit pokazuje, że artykuł Kamila Moroza powinni przeczytać nie tylko współcześni interpretatorzy św. Pawła, ale wszyscy, którym nie jest obojętna stawka współczesnej filozofii.

Po tym tekście porzucamy filozofię i wraz z Martą Kargól przechodzimy do badań nad pamięcią zbiorową. Autorka zajmuje się rekonstrukcją roli, jaką w pamięci Holendrów odgrywa Zuiderzee, Morze Południowe – niegdyś zatoka Morza Północnego, później, wraz z wydzieraniem wodzie kolejnych skrawków ziemi, morze wewnętrzne, a wreszcie „morze utracone", słodkowodne jezioro IJssel. Teoretyczne tło tych badań zapewniają kategorie pamięci kulturowej oraz form upamiętnienia, dające oparcie dyskursom konstruującym przeszłość. „Utracone morze" to nie tylko morze, które zniknęło, ale również symboliczna oś kultury, jaka się nad Zuiderzee rozwijała. Co interesujące, kultywowanie tej pamięci i jej instytucjonalizacja zaczęły się, jeszcze zanim doszło do likwidacji akwenu. Artykuł Marty Kargól zawiera przegląd rozmaitych form upamiętnienia Zuiderzee, jak również licznych śladów tego morza w kulturze. Jakkolwiek nie jest to wyczerpujący katalog tych form – co zaznacza sama Autorka – to jednak wprowadza polskiego czytelnika, który nie jest zaznajomiony z niderlandystyką, w świat kultury zbudowany wokół jednego z podstawowych geograficznych wyznaczników rozwoju Królestwa Niderlandów.

Po tym tekście otwieramy w numerze tematykę estetyki i sztuki. Klaudia Adamowicz omawia wywodzącą się z kultury japońskiej kategorię *kawaii*, będącego „w najogólniejszym rozumieniu […] czymś uroczym, jeszcze niedojrzałym, wzbudzającym zarazem nasze współczucie i chęć opieki". Autorka omawia genezę tego pojęcia, śledząc jego polisemię i łącząc je ze specyfiką powojennego społeczeństwa japońskiego. „W Japonii – pisze Adamowicz – obsesja *kawaii* ogarnęła nie tylko przemysł zabawek, lecz również inne przestrzenie życia: architekturę miast, świat mody, reklamy, muzyki, przemysł elektroniczny". Szczególnie interesujący wydaje się ten wątek artykułu, w którym Autorka skupia się na tekstach, które dopatrują się genezy popularności *kawaii* w traumie II wojny światowej. Kategoria ta okazuje się wszechobecna w codziennej kulturze dzisiejszej Japonii, odciskając się nawet na sposobie przygotowania posiłków. Ale – co frapujące – japońskie *kawaii* szeroko wkroczyło do kultury Zachodu – w ten sposób, jak stwierdza Autorka, zwracając źródłu zaczerpnięte inspiracje po ich uprzednim przetworzeniu.

Drugi tekst z zakresu estetyki, który publikujemy w niniejszym numerze, to artykuł Angeliki Mus i Piotra Nowaka na temat skali i symboliki współczesnej architektury. Autorzy wychodzą od niepozbawionego kontrowersji założenia, że architektura przeszłych wieków – aż do czasów modernizmu – była dostosowana do ludzkiej perspektywy. Miała również cechować się wytwarzaniem u widza poczucia jedności budowli. Jednak z nadejściem modernizmu ta charakterystyka zniknęła, a odpowiedzi na pytanie o przyczynę takiego stanu rzeczy poświęcają Autorzy swój tekst.

„Przytłaczające, wielkie i pozbawione jakichkolwiek indywidualizujących szczegółów płaszczyzny stały się podstawowym elementem charakteryzującym architekturę od czasów modernizmu po dziś dzień" – stwierdzają, sugerując, że to rozwój technologiczny przyczynił się do przejścia od budowli, w których „czymś naturalnym było oddawanie idei w każdej części składowej dzieła", do monolitycznych i widocznych tylko z nieludzkiej perspektywy obiektów. Ale i funkcjonalizm – z jego dążeniem do uproszczenia i eliminacji zbędnych detali – miał tu niemały wpływ. W ciekawym filozoficznie argumencie Autorzy sięgają po konstrukcję imperatywu kategorycznego Kanta, by zasugerować, że konsekwentny i uniwersalnie stosowany funkcjonalizm znosi sam siebie, ponieważ prowadzi do tworzenia dżungli jednakowych budynków, które – z braku różnic między tak powstającymi miastami – niweczą sens turystyki i godzą w funkcjonalne użycie zbudowanych w ten sposób obiektów. W antymodernistycznym tonie Mus i Nowak wskazują na fakt, że ten prąd przeniósł różnicę czyniącą poszczególne obiekty jednostkowymi z poziomu samych budynków na poziom odróżnienia między tym, co modernistyczne, a tym, co inne; natomiast w obrębie architektury modernistycznej zróżnicowanie już nie występuje, co prowadzi do globalnego ujednolicenia budowli. Architektoniczny postmodernizm przywraca z kolei zróżnicowanie, dba o historyczny i miejscowy kontekst obiektów, ale nie odtwarza już jedności, jaką Autorzy przypisują budownictwu przedmodernistycznemu. Tekst Mus i Nowaka – operujący wyraźnym wartościowaniem – jest frapującym świadectwem, jak krytyczne myślenie o modernizmie samo wikła się w jego kategorie, uprawiając pedagogię architektury i odróżniając kulturę wysoką od popularnej. Widmo jedności sztuki i jej harmonijności z ludzką perspektywą, które stale przebija się w tym artykule, jest przy tym efektem cięcia, które pozostawił modernizm.

Ostatnia część niniejszego numeru Zeszytów poświęcona jest filmoznawstwu. Otwiera ją tekst Miłosza Stelmacha o modelu teoretycznym nielinearnych kategorii narracji filmowej. Michelangelo Antonioni, którego *Przygodę* Autor przywołuje na początku swego artykułu, jest dlań patronem nowoczesnego sposobu opowiadania z racji „niekonkluzywności opowieści i braku poszanowania dla jej przyczynowo-skutkowej logiki". I w tym tekście przychodzi nam zetknąć się z problemami modernizmu w sztuce, bowiem bazując na

teoretycznym modelu Andrása Bálinta Kovácsa, Stelmach charakteryzuje mechanizm odstępstwa od linearnej narracji w europejskim kinie artystycznym, zasadniczo modernistycznym. Jego „narracja często odróżnia się od tej proponowanej przez kino głównego nurtu, ale kryterium nie stanowi tutaj temporalne uporządkowanie przedstawionych w filmie wydarzeń fabularnych, ale raczej kierunek, w którym rozwija się akcja filmu. Filmy te opowiedziane są najczęściej w sposób chronologiczny, ale niekoniecznie zgodnie z kanonicznym schematem opowiadania i przy użyciu rozluźnionego łańcucha kauzalnego" – pisze Autor. Dodatkowo rekonstruuje za Kovácsem dwie nielinearne kategorie narracji: trajektorii cyrkularnej i spiralnej, które unikają rozwikłania problemu postawionego na początku fabuły. Swój tekst Miłosz Stelmach kończy pytaniem o aktualność teoretyzowanych w kontekście modernizmu nielinearnych sposobów opowiadania.

Numer zamykamy artykułem Krzysztofa Siwonia pt. *Muzyka w służbie konwencji. Tygodnik Polskiej Agencji Telegraficznej i Polska Kronika Filmowa lat 1945–1955* – dwie wariacje na ten sam temat? Autor analizuje rolę konwencji muzycznych w filmach dokumentalnych, jednak o tyle specyficznych, że powstających w okresie silnej ideologizacji tego gatunku. Tworzony w latach 1930–1939 Tygodnik Aktualności Polskiej Agencji Telegraficznej, pokrewny etnograficznemu nurtowi dokumentu, był zbliżony „do bardziej anachronicznych form – dokumentów zwyczajów ludzi z rejonów świata odległych od zachodniej cywilizacji, których źródeł można poszukiwać już w epoce kina atrakcji". Jednak i w nim Autor precyzyjnie rekonstruuje warstwę politycznego przekazu, wskazując również, że cytowane bez komentarza filmy o Hitlerze i Mussolinim oddziaływały na widza bezpośrednio charakterystyczną dla faszyzmu agresywną muzyką. „Lwią część wszystkich produkcji przeznaczono na przedstawianie państwowo-militarnych rytuałów (ćwiczenia bojowe, wizytacje przywódców, defilady i tym podobne ceremonie), wobec których funkcję dźwiękowej otoczki niezmiennie pełni zestaw patriotycznych pieśni (w tym legionowych), hymnów, a przede wszystkim wojskowych marszów. Repertuar ten nierozerwalnie sprzężony jest z charakterystyczną aranżacją muzyki na orkiestrę z przewagą sekcji dętej, co tworzy nieco groteskowy efekt, sytuujący ścieżkę dźwiękową pomiędzy wagnerowskim rozmachem a rzewnością odpustowej orkiestry" – pisze Siwoń.

Jednak skonwencjonalizowane zastosowanie muzyki w Tygodniku PAT kontrastuje z doniosłością jej funkcji w powojennej PKF. „Najbardziej uderzającą cechą «muzyki PKF» (by odwołać się do pojęcia wyobrażonego bytu estetycznego) jest jej hiperboliczna emocjonalność (nawet w porównaniu do klasycznych hollywoodzkich prototypów). Ponieważ w gospodarowaniu informacją w modelu propagandy socjalistycznej nie było miejsca na niejednoznaczność, wszystkie akcenty musiały być stawiane z emfazą, tworząc jakby

crescendo stylu wypracowanego w fabularnym kinie Hollywood" – stwierdza Autor. Analizę różnych sposobów zastosowania muzyki w Polskiej Kronice Filmowej Krzysztof Siwoń kończy wnioskiem, zgodnie z którym muzyka „pełniła w obrębie omawianej konwencji funkcje raczej podrzędne wobec werbalnego komentarza, sekwencji obrazów, a wreszcie – przejętych przez autorów przekazu pryncypiów propagandowych. Jej podstawowym celem – zarówno w sanacyjnym ustroju II Rzeczypospolitej, jak i socjalistycznej PRL – było nadążyć za obrazem. Nawet w dynamicznej zmienności materiałów dokumentalnych (każde wydanie kroniki poruszało najczęściej kilka tematów) stanowiła ona *constans*, pełniąc funkcję mianownika, który spajał różne liczniki".

Kładąc pod tymi tekstami prawdziwie jesienną sygnaturę, zapraszamy Państwa do lektury.

Redaktor prowadzący
Przemysław Tacik

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 7 (2/2013)

BARTŁOMIEJ BEDNAREK
(Uniwersytet Jagielloński)

DIONIZOS I DERYWATY. PROBLEM BADAWCZY CZY PROBLEM BADACZY?

> Weźmy konika szachowego […]. Przypuśćmy, że w czasie partii figura ta zniszczy się lub zginie: czy można na jej miejsce podstawić inną, zastępczą?
>
> Ferdinand de Saussure

Rozważań na temat pojęcia „dionizyjskości" trudno nie zacząć od Nietzschego. Żeby jednak niczego nie wmawiać czytelnikowi, należy zaznaczyć, że niemieckiego filozofa powinniśmy traktować wyłącznie jako emblemat pewnej ścieżki interpretacyjnej. Nie jest on bowiem wyłącznym jej twórcą ani nawet głównym winnym zamieszania, które powstało wokół greckiego boga. Koncepcja ostrego przeciwstawienia helleńskiego Apollona jego barbarzyńskiemu z pochodzenia bratu, Dionizosowi, jest znacznie starsza[1]. Pozostaje kwestią sporną, czy Grecy myśleli w tych kategoriach, z całą jednak pewnością przed Nietzschem wizję binarnej opozycji dwóch bogów jako reprezentantów ścierających się ze sobą nurtów rozpowszechnili Johan Joahim Winckelmann i Karl Otfried Müller, autorzy nadzwyczaj poczytnych jeszcze do niedawna podręczników historii sztuki i literatury oraz archeologii[2].

---

[1] Na ten temat pisze obszernie C. Isler-Kerényi w: *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden, Boston 2007, s. 235–254.

[2] J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764; K. O. Müller, *Geschichte der griechischen Literatur*, Breslau 1841.

Pomimo to dziełem przełomowym w historii badań nad Dionizosem pozostają *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Nie bez powodu. Przede wszystkim bowiem jest to utwór fascynujący, który do dziś czyta się z przyjemnością. Poza tym Nietzsche postawił problem w sposób bardziej wyrazisty niż ktokolwiek przed nim, jednocześnie odwracając przyjęty wcześniej porządek. Bo o ile dla Winckelmanna Apollon był najbardziej helleńskim, a przez to i najciekawszym spośród starożytnych bóstw, o tyle w ujęciu młodego (w czasie pisania *Narodzin tragedii*) filozofa-kontestatora to właśnie Dionizos, choć (w ramach owej wizji) późno miał zostać przyjęty do greckiego panteonu, był centralną jego figurą. Stąd sformułowania w rodzaju: „dopóki nie mamy odpowiedzi na pytanie «co jest dionizyjskie?», dopóty Grecy tak jak dawniej pozostaną całkowicie nieznani i niedostępni wyobraźni”[3]. Stwierdzenie to stanowi wyzwanie badawcze, na które odpowiedzieli badacze kolejnych pokoleń[4].

Tendencja ta, jak każda inna, spotkała się oczywiście z opozycją, której jednym z wybitniejszych i z całą pewnością bardziej trzeźwych przedstawicieli jest A. Henrichs, autor imponującej ilości poświęconych badaniom nad grecką religią artykułów. W jednym z nich[5] uczony pozwala sobie na stwierdzenie paradoksalne. Prestiż Nietzschego jako prekursora całego nurtu badań miał sprawić, że utrwaliło się w dyskursie naukowym Winckelmannowskie ujęcie dialektyczne, dodatkowo wzmocnione wpływami Hegla. Skutkiem tego przeciwstawione „apollińskiemu” „dionizyjskie” niemal całkowicie wyeliminowało samego Dionizosa z pola widzenia uczonych.

Rozwijając tę myśl, można stwierdzić, że zamiast mówić o pewnej istocie, co do której istnienia i charakterystyki starożytni byli przekonani, najczęściej tę istotę traktujemy jako emblemat określonego rodzaju stanów, zjawisk, tendencji, które nazywamy „dionizyjskimi”. Ta językowa strategia metonimizacji nie byłaby sama w sobie czymś epistemologicznie niebezpiecznym, gdyby skonstruowanemu tak *signifiant* nie przypisywano w sposób arbitralny *signifié* bez wyraźnego podkreślenia, do jakiego systemu semiotycznego przynależy wytwarzany w tym procesie znak. Bo zdanie „sztuka baroku posiada wiele cech dionizyjskich” przecież nie musi być całkiem niedorzeczne. Może stanowić niezły początek omówienia przez nadawcę komunikatu tego, co rozumie on pod pojęciem „sztuka baroku”. Natomiast postępowanie odwrotne, choć

[3] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001, s. 19.

[4] Szczegółowe wyliczenie wszystkich prac bezpośrednio lub pośrednio zainspirowanych Nietzscheańską rewolucją jest po prostu niemożliwe. W dalszej części artykułu wspomnę wyłącznie część spośród ważniejszych badaczy.

[5] A. Henrichs, *“He has a God in Him”: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus*, [w:] *Masks of Dionysus*, eds. T. H. Carpenter, C. A. Carpenter, New York 1993, s. 24–26.

wydaje się dopuszczalne, prowadzi wyłącznie na manowce. Próba doszukania się barokowości w Dionizosie ma sens wyłącznie wtedy, gdy z całą premedytacją wyabstrahujemy boga z jego pierwotnego kontekstu religii greckiej i podkreślimy, że skupiamy się na figurze skonstruowanej przez Winckelmanna i Nietzschego. Tymczasem, według Henrichsa, wielu badaczy antyku zdaje się nie wiedzieć, że dociekając istoty „dionizyjskości" i doszukując się różnych jej aspektów w starożytnym materiale źródłowym, udzielają odpowiedzi na inne pytanie, niż sobie zadali.

Postępowanie takie staje się oczywistą manipulacją, gdy komunikat, jakim jest sprawozdanie z badań, zwrócony jest do osób, które same nie uprawiają działalności naukowej, skutkiem czego nie zdają sobie sprawy z faktu, że to, co określa się jako język nauki, składa się z szeregu dialektów[6] (Kuhnowskich paradygmatów) i idiolektów. Tego rodzaju odbiorca, który gotów byłby parafrazować zdanie „badania naukowe wykazały" jako „jest obiektywną prawdą", staje się ofiarą niewinnie wyglądającego oszustwa za każdym razem, gdy pozwoli, aby jego własny język wzbogacił się dzięki lekturze tekstu, którego autor w mniej czy bardziej innowacyjny sposób użył słowa „dionizyjskie".

Być może zresztą owo oszustwo nie tylko wygląda niewinnie, ale i jest całkowicie niewinne, zważywszy na to, że nie sposób postawić kogokolwiek w stan oskarżenia. Oczywiście jeśli nie ulegniemy pokusie personifikacji języka i kultury. Jak bowiem wynika z opublikowanego niemal pół wieku temu, a zatem w czasach, gdy żyjący dziś (mówiąc Platonem) demiurgowie języka dopiero uczyli się mówić, studium Smitha *The Dionysiac Innovation*[7], już wtedy „dionizyjskie" pełniło funkcję wytrychu.

Uczony ten skupił się w swoim tekście na recepcji pochodzących z lat 1928–1934 prac Ruth Benedict, autorki *The Patterns of Culture*[8], która wprowadziła do dyskursu antropologicznego pojęcie „kultury dionizyjskiej", po nietzscheańsku przeciwstawionej „kulturze apollińskiej". Trzy kolejne dekady przyniosły masową wręcz produkcję tekstów, w których słowo „dionizyjski" i jego derywaty pojawiają się w kontekstach wskazujących na to, że odnoszą się do bardzo wielu różnych zjawisk, widzianych z rozmaitych perspektyw. To sugerowałoby daleko posunięte rozszerzenie pola semantycznego. Nie koniec jednak na tym, bo znaczenia wyrazu okazują się często sprzeczne, jak w cyto-

[6] Ponieważ do opisu zjawiska, jakim jest nauka, przyjmuję rozpowszechnioną w antropologii kulturowej metaforę lingwistyczną, używam przenośnie terminów, które prymarnie określają zjawiska zachodzące w obrębie języków naturalnych.

[7] A. G. Smith, *The Dionysian Innovation*, „American Anthropologist" 1964, Vol. 66, No. 2, s. 251–265.

[8] W niniejszym tekście cytować będę jego polski przekład: R. Benedict, *Wzory kultury*, tłum. M. Prokopiuk, Warszawa 1999.

wanych przez Smitha[9] przykładach „introwertyczny”/„ekstrawertyczny”, „zmysłowy”/„ponadzmysłowy” etc. Widocznie „dionizyjskie” już kilkadziesiąt lat temu raczej ewokowało atmosferę, niż oznaczało cokolwiek precyzyjnego. Niewykluczone, że można byłoby je zastąpić wyrazami takimi jak „niezwykłe”, „fascynujące”, „dziwne” lub po prostu „fajne”. Wprawdzie nie słyszałem o żadnym nowym studium na temat znaczenia omawianego słowa w języku współczesnej humanistyki, jestem jednak przekonany, że nie tylko nie zmniejszyła się jego frekwencja, ale i zwiększył się stopień rozmycia jego znaczenia, oczywiście jeśli to tylko możliwe.

Zjawiska nie należy jednak opisywać wyłącznie w kategoriach mody językowej. Możemy oczywiście przyjąć, że platońskimi demiurgami języka jesteśmy my wszyscy, którzy poprzez akty mowy przyczyniamy się do utrwalania systemu i modyfikowania go. Są jednak wśród nas demiurgowie obdarzeni szczególnym autorytetem, a są nimi specjaliści zajmujący się określoną dyscypliną nauki. O ile zatem wśród autorów skomentowanych przez Smitha tekstów antropologicznych, przede wszystkim o charakterze popularyzatorskim[10], zrodziło się niepokojące zjawisko, oczekiwalibyśmy odpowiedzi ze strony badaczy kultury i religii starożytnej, którzy – jak się zdaje – powinni reagować na niewłaściwe używanie terminu zaczerpniętego z ich własnego języka. Okazuje się jednak, że jest to wyłącznie marzenie ściętej głowy. Środowisko starożytnicze jest wyraźnie zbyt słabe, zbyt niepewne własnego losu, żeby próbować podjąć dyskusję. Co więcej, część uczonych wyraźnie zadowolona jest z innowacji Nietzschego, dzięki której to, czym się zajmujemy, wbrew powszechnej tendencji do utraty zainteresowania badaniami nad starożytnością ze strony niefachowej publiczności, wciąż może wzbudzać emocje[11].

Dlatego też Nietzsche może być postacią emblematyczną również jako typowy autor książki o Dionizosie. Iuvenilium niemieckiego filozofa, choć w in-

[9] A. G. Smith, op. cit., s. 252.

[10] Smith (ibidem, s. 256–259) zwraca uwagę na ich komercyjny charakter.

[11] S. Pollock, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, „Critical Inquiry” 2009, Vol. 35, No. 4, s. 931–961). Pollock zwraca uwagę na to, jak bardzo zdezaktualizował się model badań nad literaturą, którego rzecznikiem był Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, najważniejszy przedstawiciel pozytywistycznego nurtu filologii klasycznej XIX w. Co charakterystyczne, napisana przez tego uczonego krytyczna recenzja *Narodzin tragedii* stała się zarzewiem naukowego i osobistego konfliktu między nim i Nietzschem i spowodowała rezygnację tego ostatniego z kariery akademickiej. Według Pollocka, jak na ironię, większe szanse na przetrwanie w przyszłości ma filologia uprawiana według modelu nietzscheańskiego niż wilamowitzowskiego, bo wobec powszechnego kryzysu przekonania o możliwości „odkrycia” w samych starożytnych tekstach rzeczywiście cennych znaczeń na atrakcyjności zyskuje lektura oparta o świadome nadawanie im sensów.

tencji twórcy miało chyba spełniać kryteria naukowości, natychmiast okazało się czymś więcej, a zarazem czymś mniej niż praca naukowa. Od dziesięcioleci nikt nie polemizuje z tezami zawartymi w *Narodzinach tragedii*, bo nie jest to utwór, który dopuszczałby polemikę. Wyrażone w nim myśli wywołują bunt lub podziw, z pewnością inspirują, nie spełniają jednak podstawowego wymogu, jaki stawia się narracji historycznej, a mianowicie realizacji tego, co za Bachtinem możemy nazwać pryncypium dialogiczności, czyli podatności na weryfikację materiału faktograficznego i logicznej spójności wywodu[12].

Dla odmiany prace kolejnej z odkrywczyń Dionizosa, J. E. Harison[13], które lokują się gdzieś na pograniczu tradycyjnych nauk o starożytności i młodej jeszcze w czasach ich powstania antropologii, są przykładem dzieł do dziś uważanych za naukowe, tyle tylko, że stały się modelowym przykładem tego, co w nauce złe: takiego operowania danymi i ich przeinaczania, żeby udowodnić olśniewające, choć w niczym nieugruntowane tezy[14]. Podobnie rzecz powinna się mieć z autorem jedynej przetłumaczonej na język polski monografii Dionizosa[15], K. Kerényim, który, nie wiadomo dlaczego, wciąż cieszy się wielkim autorytetem wśród niespecjalistów, choć rzut oka na jego utrzymaną w duchu jungowskim egzegezę powinien ostudzić całość zapału. Uczony ten na przykład w jednym z wielu zabawnych miejsc swojej pracy, aby udokumentować jakąś karkołomną tezę, powołuje się na etymologie słów pochodzących z wymyślonej przez niego samego językowej „prawspólnoty indoeuropejsko-ugrofińskiej"[16]. Jeśli dzieła tej klasy wyznaczają normę posługiwania się słowem „dionizyjskie", nic dziwnego, że o mierze rozsądku użytkownika języka świadczyć będzie niechęć do stosowania się do owej normy.

Rzecz jasna indukować zarzut nienaukowości na wszystkich uczonych, którzy zajmują się Dionizosem, byłoby po prostu niedorzeczne, jednak próba stworzenia katalogu znaczeń, jakie Dionizosowi przypisuje nauka, musi chyba

---

[12] Sam autor stwierdza we wstępie dodanym do dzieła kilkanaście lat po jego pierwszym wydaniu: „Uważam ją za [książkę] źle napisaną, ciężką, przykrą, zawzięcie i chaotycznie obrazową, emocjonalną, miejscami przesłodzoną na kobiecy wręcz sposób, o nierównym tempie, bez dążenia do logicznej czystości, wielce przekonaną i dlatego pomijającą dowody, nieufną nawet co do stosowności dowodzenia etc." (F. Nietzsche, op. cit., s. 18).

[13] J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek religion*, Cambridge 1903; eadem, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912.

[14] Por. krytykę reprezentowanej przez Harrison szkoły rytualistów z Cambridge, na przykład w: R. Deliège, *Storia dell'antropologia*, tłum. L. Giordana, Bologna 2008, s. 31–39.

[15] K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008.

[16] Ibidem, s. 48 i 58.

wzbudzić podejrzenia co do jakości aplikowanych metod, skoro wyniki są tak rozbieżne, a zarazem za każdym razem fascynujące. Stał się on bowiem bogiem wegetacji i płodności[17], ekstatycznego tańca o funkcji terapeutycznej[18], przemocy kolektywnej[19], mistycznego rytuału kreującego poczucie jedności grupy wyznawców[20], iluzji estetycznej i epistemologicznej[21], emancypacji seksualnej kobiet i miłości małżeńskiej[22], radosnej erotyki[23], inicjacji w dorosłość[24], został zrównany z Freudowskim id[25] i z kulturowym „innym"[26].

Z tego pośpiesznego wyliczenia[27] wynika, że najwięcej słuszności leży po stronie zwolenników ostatniej wymienionej linii interpretacyjnej, z jednym tylko zastrzeżeniem: Dionizos nie był „innym" w oczach starożytnych, lecz jest nim dla nas. Odkąd bowiem antropolodzy zdekonstruowali pojęcie „dzikiego", a antysemityzm i podobne mu tendencje zostały wyklęte poza obręb naukowej wizji świata, pozostało puste miejsce dla nośników znaczeń fascynujących, dla projekcji naszych pragnień i lęków. Do tej roli doskonale nadaje się Dionizos, istota nieszkodliwa i taka, której zaszkodzić nie można, jak sądzą wszyscy ci, którzy nie wierzą w jego istnienie.

---

[17] M. P. Nilsson, *Greek Popular Religion*, New York 1940, s. 32–41.

[18] E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960; E. De Martino, *Ziemia zgryzoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*, tłum. W. Marucha, Warszawa 1971, s. 209–300.

[19] R. Girard, *Sacrum i przemoc*, t. 2, tłum. M. i J. Pleciński, Poznań 1993, s. 165–196.

[20] J. E. Harrison, *Themis*, op. cit.; R. Seaford, *Reciprocity and Ritual*. *Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994; idem, *Dionysos*, London, New York 2006.

[21] C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae. Expanded Edition*, Princeton 1997, s. 215–271.

[22] E. C. Keuls, *Male-Female Interaction in Fifth-Century Dionysiac Ritual as Shown in Attic Vase Painting*, „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 1984, Vol. 55, No. 2, s. 287–297, idem, *Il regno della fallocrazia. La politica sessuale ad Atene,* tłum. M. Carpi, Milano 1988, s. 377–402.

[23] C. Isler-Kerényi, op. cit., s. 1.

[24] P. Vidal-Naquet, *Czarny łowca. Formy myśli i formy życia społecznego w świecie greckim*, tłum. A. S. Chankowski, L. Trzcionkowski, M. Węcowski, A. Wolicki, Warszawa 2003, s. 135–159.

[25] W. Sale, *The psychoanalizis of Pentheus in the Bacchae of Euripides*, „Yale Classical Studies" 1972, No. 22, s. 63–82.

[26] M. Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Évreux 1986, s. 11–43.

[27] Rzecz jasna, nie jest ono kompletne. Należy także zaznaczyć, że żaden z podanych uczonych nie proponuje wizji Dionizosa całkowicie jednorodnej. Są również i tacy autorzy, jak Jan Kott (*Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 190–234), których propozycji nie można określić inaczej niż hiperbolicznie eklektyczną, w ramach której grecki bóg jest wszystkim, co tylko przyszło piszącemu do głowy.

Arbitralne przypisanie greckiemu bogu nowych znaczeń jest jednak możliwe tylko wówczas, gdy jest on pustym *signifiant*. Dlatego niezbędne jest zniesienie tradycyjnie przypisywanego mu *signifié*. Już Nietzsche wiedział, jak to zrobić. Skoro zdecydowana większość przekazów starożytnych wskazuje na to, że Dionizos był bogiem wina, przyjemności, radosnych korowodów, eskapistycznego optymizmu etc., należy stwierdzić, że sami Grecy nie znali prawdy na temat własnej kultury, albo że celowo ją ukrywali (interpretacja orficka), że w każdym razie to, co do nas dotarło, to wynik płytkiej interpretacji, wierzchołek góry lodowej, który tylko zaprasza do drążenia głębszych pokładów[28]. Jak gdyby w górach lodowych ukryte były skarby, a nie sam lód.

Zastosowanie tego rodzaju strategii pozwoliło np. Ruth Benedict[29] uznać za „dionizyjczyków" Indian z równin, którzy – według jej opisu – ponad poznanie empiryczne cenią mistyczną iluminację, jakiej doznają pod wpływem środków odurzających, postów i zastosowania technik ciała w rodzaju szaleńczego tańca czy innych form wysiłku fizycznego[30]. W ten sposób uczona wprawdzie

[28] Przyjęcie powszechnej w ostatnich dekadach semiotycznej koncepcji kultury powinno, zdawać by się mogło, sprzyjać praktycznemu zastosowaniu de Saussure'owskiego pryncypium rozgraniczenia pomiędzy opisem zjawisk synchronicznym i diachronicznym, etycznym i emicznym. Innymi słowy, oczekiwalibyśmy powstania opracowań materiału historycznego o charakterze idiograficznym, tradycyjnie pojętej etnografii dawnych społeczeństw (obszerne omówienie tych pojęć w: T. Ingold, *Anthropology is not Ethnografy*, „Proceedings of the British Accademy" 2008, No. 154, s. 69–92). Tak sformułowane zadanie badawcze, jakkolwiek teoretycznie możliwe, w praktyce jest chyba niewykonalne. I nie wynika to wyłącznie z niemożności oddzielenia przez badacza opisu od własnej podmiotowości. Rzecz w tym, że (pomimo deklaracji pozytywistycznie zorientowanych uczonych) trudno uwierzyć w sens badania zjawiska dla niego samego. Dlatego niezbędnym krokiem w działalności humanisty zdaje się wkomponowanie interesującego go wycinka rzeczywistości w jakiegoś rodzaju większą całość. Stąd powszechne, przynajmniej w dawniejszej nauce, założenie, że to, co staje się przedmiotem badania, nie może być błahe, nawet jeśli takim się wydaje na pierwszy rzut oka. Byś może dlatego, jak stwierdza R. Barthes (*Światło obrazu: Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 177): „to, co ukryte, jest dla nas, ludzi zachodu, «prawdziwsze» niż to, co jest widoczne".

[29] R. Benedict, op. cit., s. 145-51.

[30] Widać tu wyraźny wpływ E. Rohdego, który w swojej wydanej w latach 1890–1894 *Psyche* (polski przekład fragmentów tego dzieła: E. Rohde, *Psyche. Kult duszy i wiara w nieśmiertelność u starożytnych Greków*, wybór H. Eckstein, tłum. J. Korpanty, Kęty 2007) szeroko opisał (zwłaszcza na s. 170–190) pierwotny kult Dionizosa jako zespół rytuałów o charakterze orgiastycznym, których celem było wprawienie wyznawców w stan mistycznej ekstazy. Co charakterystyczne, Rohde postępował tą samą ścieżką, co Benedict, ale w przeciwnym kierunku: od paralel etnograficznych do (re)konstrukcji zjawiska ze świata starożytnego.

przyznała, że Dionizos był bogiem wina, jednak rola trunku w ramach jej interpretacji stała się wyłącznie instrumentalna w stosunku do czegoś, co w tradycji chrześcijańskich monasterów i staroświeckich uniwersytetów uważa się za jedną z wyższych wartości, całkowicie sprzecznych z beztroską zabawą[31].

Nie inaczej, na dobrą sprawę, postępują zwolennicy modnej w ostatnich latach hermeneutyki z ducha postmodernistycznej, którzy akcentują właśnie fakt, że Dionizos był bogiem wina, zabawy i beztroski, jednak tylko po to, by wskazać na kontrast, jaki zachodzi pomiędzy tym jego uśmiechniętym obliczem a mroczną i zagadkową stroną boga, którą wyprodukowały poprzednie pokolenia badaczy. W ten sposób staje się on tak bardzo modną hybrydą, wcieleniem ambiwalencji, kolejnym z serii fascynujących zjawisk.

Polemika z tym modelem lektury wydaje się na pierwszy rzut oka trudna, zważywszy na to, że materiał źródłowy prezentuje szereg sprzeczności. Jednak doskonałe narzędzie przeciwko tego rodzaju interpretacji ukuł jeden z głównych jej rzeczników, J. P. Vernant. Uczony ten jedną ze swoich książek poświęcił skrótowemu omówieniu całokształtu zagadnień związanych z badaniami nad grecką religią. Dionizosa przedstawił w niej jako *coincidentia oppositorum*[32], wikłając się w sprzeczność z zaprezentowanymi kilkadziesiąt stron wcześniej uwagami na temat metodologii. Jak bowiem słusznie stwierdza Vernant, tych kilka nędznych strzępów tekstów i artefaktów, jakie pozostawiły po sobie wieki policentrycznej kultury, siłą rzeczy zawiera sprzeczne informacje. Zeus zaprezentowany przez

[31] W ten sposób postępuje także R. Seaford, chyba najbardziej uznany spośród żyjących autorów prac o Dionizosie. W swoim komentarzu (*Euripides. Bacchae*, ed. R. Seaford, Warminster 1996) do *Bakchantek* Eurypidesa, a zatem w tekście, który stanowi model większości odczytań tego najważniejszego spośród starożytnych utworów o bogu, uczony konsekwentnie przypisuje użytym przez poetę słowom nieoczekiwane znaczenia, przede wszystkim mistyczne. Na przykład zdanie (*Bakch.* 421–423) ἴσαν δ' ἕς τε τὸν ὄλβιον / τόν τε χείρονα δῶκ' ἔχειν / οἴνου τέρψιν ἄλυπον („Taką samą rozkoszą niezmąconego smutkiem wina [scil. Dionizos] pozwolił cieszyć się bogatemu i uboższemu") Seaford (ad. loc.) opatrzył objaśnieniem: „An aspect of Dionysus' democratic nature is the availability of wine for all, perhaps in its special role in the mysteries, but more obviously in Dionysiac festivals: e.g. At the opening of the new wine at the Anthesteria it was not permitted to deny it even to slaves". W ten sposób uczony odwraca uwagę czytelnika od tego, co wydaje się naprawdę oczywistym odczytaniem passusu. Na temat egzegezy Seaforda szerzej piszę w: B. Bednarek, *Non-Orphic Interpretation of Euripides Bacchae*, „Littera antiqua" 2013, No. 6 (w druku). Por. także przyp. 35.

[32] J.-P. Vernant, *Mit i religia w Grecji starożytnej*, tłum. K. Środa, Warszawa 1998, s. 85–92. Podobnie na przykład J. Gould (*Myth, Ritual, Memory, and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford 2001, s. 268–282), który protestuje przeciwko próbom sklasyfikowania Dionizosa, określając go mianem *god on the move*.

tego uczonego[33] jako przykład boga o wielu twarzach, które przypisały mu różne tradycje w różnych miejscach i momentach, jest w takim samym stopniu ambiwalentny jak Dionizos. Tyle tylko, że w przypadku tego ostatniego, jako że został on „wylansowany" na gwiazdę starożytności, niejasność zachowanego w szczątkowej formie komunikatu przenosimy na poziom jego zawartości, czyniąc go komunikatem o niejasności lub komunikatem niejasności. Z Zeusem postępujemy na odwrót, pozwalając mu pozostać nudnym w swoim dostojeństwie bóstwem, o którym tylko przypadkiem dotarły do nas sprzeczne informacje.

Przedstawiony w niniejszym artykule profil naukowca-dionizyjczyka[34] jest wbrew pozorom doskonałym modelem do naśladowania. W odróżnieniu od pozytywisty (czy możemy nazwać go apollińczykiem?) widzi on naukę jako proces komunikowania i bardziej niż na przedmiocie skupia się na odbiorcy, świadomy, że mówić można tylko do kogoś. Zatem żeby zapewnić sobie pozycję podmiotu, formułuje komunikat w taki sposób, by przedstawiał on jakąś wartość, by ktoś chciał go słuchać.

Możliwe jednak, że wymyślona przez Nietzschego historia powtórzy się w naszych czasach i że nauka dionizyjska połączy się z apollińską. Taka synteza będzie jednak oznaczać zmierzch nietzscheańskiego Dionizosa, którego zastąpi radosny bóg wina. Wskazuje na to rosnące wśród uczonych zainteresowanie bagatelizowanymi w przeszłości zjawiskami, czego emblematycznym dla mnie przykładem jest opublikowana przez Halliwella w roku 2008 monumentalna monografia śmiechu w kulturze greckiej[35]. Widocznie nie tylko to, co poważne, jest w naszych

[33] J.-P. Vernant, op. cit., s. 38–48.

[34] Użytemu tu słowu, podkreślmy, przypisuję inne znaczenie, niż przypisaliby mu ci, których nim nazwałem.

[35] S. Halliwell, *Greek Laughter. A study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge 2008. O ogromnej zmianie, jaka dokonała się w mentalności badaczy, świadczy zestawienie poświęconego sympozjonowi rozdziału książki Halliwella (s. 100–154) z klasycznym opracowaniem tego zjawiska z roku 1927 (posługiwałem się włoskim przekładem tego eseju: P. von der Mühll, *Il simposio greco*, tłum. M. Tasti-Croce, [w:] *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, ed. M. Vetta, Roma, Bari 1983, s. 3–41). Autor nowszego tekstu traktuje omawianą instytucję życia społecznego jako formę rozrywki, której centralnym elementem jest spożycie alkoholu i zabawa. Taki opis sympozjonu stanowi dla uczonego punkt wyjścia do przypisania nieformalnym spotkaniom starożytnych szeregu funkcji o doniosłym znaczeniu, przede wszystkim tworzenia stanu Turnerowskiej *communitas*. Von der Mühll niemal całkowicie ignoruje aspekt ludyczny zjawiska, akcentując jego wymiar religijny i intelektualny. W ramach takiego opisu wino nie jest trunkiem spożywanym dla przyjemności, lecz boskim atrybutem, którego wspólne picie stanowi rodzaj komunii uczestników uroczystego wydarzenia. O ekscesach pijanych sympozjastów i o możliwości upicia się von der Mühll wspomina wyłącznie jako o zagrożeniu dla prawidłowego przebiegu biesiady. Taka forma idealizacji starożytnych Greków znajduje doskonałe uzasadnienie w potrzebach powścią-

czasach istotne. Zważywszy z kolei na to, że uniwersytety coraz bardziej przypominają parodię międzynarodowych korporacji i w coraz większej mierze skupiają się na dostosowaniu własnych struktur do centralnie wyznaczonych norm, na czym cierpi spełnianie przez nie zadania komunikowania, z pewnością w kręgach intelektualnych istnieje głębokie zapotrzebowanie na boga wieczornych rozmów przy winie. Na Dionizosa już nie ambiwalentnego, ale płynnego.

DIONYSUS AND HIS DERIVATIVES. A PROBLEM OF RESEARCH OR RESEARCHERS' PROBLEM?

For over one and a half century, the mythology and cult of Dionysus has been one of the more frequently discussed issues of ancient Greek culture. Not only has it become an object of interest for classical scholars, but has also influenced different fields of research, art, and culture. As a result, the name of the god and its cognates have been frequently used in scholarly and non-scholarly publications. Their meanings have been shaped by use and abuse. We can assume that the word „Dionysiac" used today hardly means what it would have meant in classical Greek, if the word had existed in that language. This semantic shift may sometimes influence not only popular beliefs about ancient culture, but also research practice. In my article I would like to discuss some aspects of Dionysus' popularity and its impact on our understanding of classical world.

BIBLIOGRAFIA

1. Barthes R., *Światło obrazu: Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.
2. Bednarek B., *Non-Orphic Interpretation of Euripides' Bacchae*, „Littera Antiqua" 2013, No. 6.
3. Benedict R., *Wzory kultury*, tłum. M. Prokopiuk, Warszawa 1999.
4. Deliège R., *Storia dell'antropologia*, tłum. L. Giordana, Bologna 2008.
5. De Martino E., *Ziemia zgryzoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*, tłum. W. Marucha, Warszawa 1971.
6. Detienne M., *Dionysos à ciel ouvert*, Évreux 1986.
7. Dodds E. R., *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960.
8. *Euripides. Bacchae*, ed. R. Seaford, Warminster 1996.
9. Girard R., *Sacrum i przemoc*, t. 2, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993.
10. Gould J., *Myth, Ritual, Memory, and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford 2001.

---

gliwych intelektualistów czasów przedwojennych. Z dzisiejszego punktu widzenia jest niepokojąca nie tylko ze względu na wyraźne przesłanie, jakie niesie, lecz także z powodu gwałtu, jaki pozytywistyczne odczytanie źródeł zadaje tekstom, całkowicie ignorując ich sensy pragmatyczne.

11. Halliwell S., *Greek Laughter. A study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge 2008.
12. Harrison J. E., *Prolegomena to the Study of Greek religion*, Cambridge 1903.
13. Harrison J. E., *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912.
14. Henrichs A., *"He has a God in Him": Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus*, [w:] *Masks of Dionysus*, eds. T. H. Carpenter, C. A. Carpenter, New York 1993.
15. Ingold T., *Anthropology is not Ethnografy*, „Proceedings of the British Accademy" 2008, No. 154.
16. Isler-Kerényi C., *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden, Boston 2007.
17. Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008.
18. Keuls E. C., *Il regno della fallocrazia. La politica sessuale ad Atene*, tłum. M. Carpi, Milano 1988.
19. Keuls E. C., *Male-Female Interaction in Fifth-Century Dionysiac Ritual as Shown in Attic Vase Painting*, „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 1984, Vol. 55, No. 2.
20. Kott J., *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986.
21. Müller K. O., *Geschichte der griechischen Literatur*, Breslau 1841.
22. Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001.
23. Nilsson M. P., *Greek Popular Religion*, New York 1940.
24. Pollock S., *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, „Critical Inquiry" 2009, Vol. 35, No. 4.
25. Rohde E., *Psyche. Kult duszy i wiara w nieśmiertelność u starożytnych Greków*, wybór H. Eckstein, tłum. J. Korpanty, Kęty 2007.
26. Sale W., *The psychoanalizis of Pentheus in the Bacchae of Euripides*, „Yale Classical Studies" 1972, No. 22.
27. Seaford R., *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994.
28. Seaford R., *Dionysos*, London, New York 2006.
29. Segal C., *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae. Expanded Edition*, Princeton 1997.
30. Smith A. G., *The Dionysian Innovation*, „American Anthropologist" 1964, Vol. 66, No. 2.
31. Vernant J. P., *Mit i religia w Grecji starożytnej*, tłum. K. Środa, Warszawa 1998.
32. Vidal-Naquet P., *Czarny łowca. Formy myśli i formy życia społecznego w świecie greckim*, tłum. A. S. Chankowski, L. Trzcionkowski, M. Węcowski, A. Wolicki, Warszawa 2003.
33. von der Mühll P., *Il simposio greco*, tłum. M. Tasti-Croce, [w:] *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, ed. M. Vetta, Roma, Bari 1983.
34. Winckelmann J. J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 7 (2/2013)

KAMIL MOROZ
(Uniwersytet Jagielloński)

SKOŃCZONOŚĆ A NIESKOŃCZONOŚĆ W *LIŚCIE DO RZYMIAN*

> Słowo Boże jest bowiem żywe i skuteczne, ostrzejsze od każdego obosiecznego miecza. Przenika ono aż do rozdzielenia duszy i ducha, stawów i szpiku, rozsadza myśli i zamiary serca.
>
> (Hbr 4,12)

List do Rzymian jest jedynym dokumentem Pawła Apostoła skierowanym do wspólnoty, której nie był założycielem. Dlatego, jeśli wierzyć Jacobowi Taubesowi, Paweł zakłada

> […] „białe rękawiczki" i pisze niesłychanie dyplomatycznie, stąpa bowiem po cieńkim lodzie. Po pierwsze, nie zna gminy, wie tylko, że targa nią gwałtowny konflikt między poganami nawróconymi na chrześcijaństwo a judeochrześcijanami. Polityczny geniusz Pawła przejawia się w tym, że nie pisze do jakiejś gminy, ale do gminy w Rzymie, w stolicy światowego imperium[1].

Nieco dalej ten wybitny komentator myśli świętego Pawła stawia tezę, że list jest gestem politycznym, mianowicie wypowiedzeniem wojny cezarowi. Nie umniejszając wagi politycznego gestu Pawła, można pytać o to, czy list napisa-

[1] J. Taubes, *Teologia polityczna świętego Pawła*, tłum. M. Kurkowska, Warszwa 2010, s. 63.

ny do nieznanego adresata nie jest filozoficznie ważną operacją, której znaczenia nie da się sprowadzić wyłącznie do sprzeciwu wobec kultu cezara?

Filozoficzna oryginalność *Listu do Rzymian* polega między innymi na tym, że jego autor próbuje przekonać adresata do przeprowadzenia szczególnej operacji. Mówiąc inaczej, bezpośrednie wskazania i instruktywne napomnienia obecne w listach do znanych mu i zakładanych przez niego wspólnot (np. 1 Kor 4,16) zostają zastąpione w *Liście do Rzymian* aktem performatywnym, którego spełnienie, choć dobrowolne, a przez to niepewne, zagwarantować ma więcej niż dotychczasowe interwencje Pawła w słowie pisanym – wyjaśnienia niejasności, podawanie przykładów czy napomnienia błądzących. Proponuję zatem podjęcie analizy Pawłowego performatywu, w ramach którego dochodzi do spotkania skończoności z nieskończonością.

DAR I DŁUG

W *Liście do Rzymian* autor zajmuje wobec adresata jedną z dwóch pozycji: albo kieruje słowa do nieochrzczonych, ale pozostających w jakimś kontakcie z gminą, być może do zainteresowanych wstąpieniem do niej, być może do zwykłych gapiów, albo zwraca się do uczniów, pełnoprawnych członków wspólnoty, których nazywa współbraćmi. Podwójny adresat zostaje zaakcentowany już na początku, gdy Paweł „waha się": „Pragnę was przecież zobaczyć, by podzielić się z wami duchowym darem dla waszego umocnienia, a raczej dla wzajemnego pokrzepienia wspólnie posiadaną wiarą, waszą i moją"[2] (Rz 1,11). Paweł doprecyzowuje swoje pragnienie, które w pierwszym momencie dotyczy podzielenia się czymś, co posiada, a czego adresaci nie mają i tym właśnie różnią się od niego. Paweł wykładałby w tym momencie powód, dla którego pisze list – ofiarowanie „duchowego daru". Czego mogli nie posiadać rzymscy słuchacze Pawłowego listu? Mogli nie być ochrzczeni, a Paweł – apostoł pogan – zamierzałby przybyć do nich i układając ręce na ich głowach, włączyć ich do wspólnoty. Tylko że Paweł nie pisze do prowincjonalnego miasta imperium, w którym grupka zapaleńców zasłyszała coś o jakimś Jezusie, a następnie wysłała zaproszenie do najbardziej sławnego apostoła, by przybył, opisał im sprawę i ewentualnie włączył ich do wspólnoty. Paweł pisze list do stolicy świata, do jednej z najstarszych i najliczniejszych gmin, mogącej się poszczycić członkami, którzy znali osobiście Jezusa i których tenże Jezus sam wybrał. Kiedy zatem Paweł proponuje duchowy dar, to musi się liczyć, że

[2] Jeśli nie podano innaczej, cytaty z *Listu do Rzymian* według wydania *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, opr. Zespół Biblistów Polskich z incjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009.

może on nie zostać przyjęty, a o tym, że świetnie się orientuje, iż nie każdy dar musi być przyjęty, świadczy jego prośba na końcu *Listu do Rzymian* o modlitwę za przyjęcie „materialnego" daru przez gminę w Jerozolimie, skierowana właśnie do Rzymian (Rz 15,31).

Dlaczego zatem Paweł tak szybko rezygnuje z przekazania „duchowego daru" Rzymianom i jeszcze w tym samym zdaniu dookreśla swe pragnienie „podzielenia się duchowym darem" jako „wzajemne pokrzepienie wspólnie posiadaną wiarą"? Dlaczego rezygnuje z daru na rzecz wymiany? Czyżby przypomniał sobie, że w Rzymie przebywają tacy, którzy posiadają większe od niego dary i są bardziej uprawnieni do ich ofiarowywania?[3]

Paweł z niczego nie rezygnuje, a retoryczna figura rzekomo spontanicznego doprecyzowania, które zmienia pierwotny sens Pawłowego pragnienia, nie jest żadnym doprecyzowaniem, lecz poprawką i uwydatnia jedynie sens, który miał być doprecyzowany, a w wyniku korekty został utracony. Pawłowa chęć przekazania daru dzięki swemu zniknięciu rozbrzmiewa jeszcze wyraźniej. Można zatem założyć, że ten, kto miałby usłyszeć dobrą nowinę Pawła i przyjąć od niego dar, będzie go w dalszym ciągu oczekiwał, a ten, kto miałby czuć się tą ofertą urażony, zadowoli się Pawłowym „doprecyzowaniem". Paweł zakłada zatem, że nie wszyscy rzymscy słuchacze przyjmą jego dar, być może zakłada też, że podział na tych, którzy przyjmą dar, i na tych, którzy go nie przyjmą, wcale nie pokrywa się z podziałem na jeszcze nieochrzczonych i już ochrzczonych słuchaczy listu.

W kolejnych wersach (1,13-15) Paweł wspomina, że wiele razy chciał przybyć do Rzymu, ale różne okoliczności sprawiły, że mu się to do tej pory nie udało. O tym, że chciał przybyć właśnie do Rzymu, ma świadczyć między innymi jego rozeznanie w rzymskiej gminie, która będąc strukturą złożoną z członków różnego pochodzenia, zdaje się najlepiej odpowiadać wykształceniu i osobistym doświadczeniom Pawła: „Jestem przecież dłużnikiem Greków i barbarzyńców, uczonych i nieuczonych" (Rz 1,14). Kto zatem nie chce przyjąć dobrowolnego daru apostoła, niech przyjmie zwrot długu, jaki zaciągnął u niego lub jego przodków Paweł. Legitymizowanie nauczania przez powołanie się Apostoła na zadłużenie u Greków i barbarzyńców, uczonych i nieuczonych, musi świadczyć o świadomości „przeszkód", jakie czekają go na drodze do Rzymu. Gdyby Paweł nie był świadomy trudności w realizacji swojego zamiaru, najprawdopodobniej nie posuwałby się do zachęcania nikogo do wy-

[3] Pod koniec listu Paweł będzie przedstawiał czystość swoich intencji, powołując się na proroka Izajasza (52,15): „Ze wszystkich sił dążyłem do tego, aby Ewangelię głosić tylko tam, gdzie imię Chrystusa nie było jeszcze znane, by nie budować na fundamencie położonym przez kogoś innego, zgodnie z tym, jak napisano: *Ujrzą Go ci, którym nie było o nim mówione, zrozumieją ci, którzy nie słyszeli*" (Rz 15,20.21).

słuchania swojej nauki za pomocą środka, który nieco później w ramach tej samej nauki zostanie zdyskredytowany: „Nikomu nie bądźcie nic dłużni oprócz wzajemnej miłości" (Rz 13,8). Paweł zwraca się jako dłużnik, choć wie, że nic nikomu nie jest dłużny, a robi to najprawdopodobniej z pełną świadomością tego, że tam, gdzie się wybiera, nie musi być witany z otwartymi ramionami. Starania Pawła, aby nie urazić tego, kogo lepiej nie urazić, ale jednocześnie dotrzeć do tego, do kogo należy dotrzeć, stają się bardziej zrozumiałe w kontekście jego końcowej prośby o podwójną modlitwę za przyjęcie daru gmin pogańskich dla gminy w Jerozolimie i za przybycie samego Pawła do Rzymu. Czy jest to przypadkowe sąsiedztwo dwóch niezależnych intencji modlitewnych, zagrożonej obecności daru w Jerozolimie i niepewnej obecności Pawła w Rzymie? Czy też może celowe podkreślenie zbieżności sytuacji, a więc zasugerowanie podobieństw między nimi? Gdyby pójść tym drugim tropem, to okaże się, że końcowa prośba o modlitwę za pogański dar dla Jerozolimy *per analogiam* wyjaśnia dar Pawła składany Rzymianom.

Gminy w Macedonii i Achaji zebrały datki dla cierpiącego niedostatek Jeruzalem – jest to jednak dar, który może spotkać się z odmową na tle religijno-politycznym[4]. Aby uprzedzić raczej spodziewaną odmowę Jerozolimy Paweł przedstawia motywację ofiarowania daru, która czyni jego przyjęcie bardziej prawdopodobnym: „Tak postanowili, bo zresztą są ich dłużnikami. Skoro bowiem poganie otrzymali udział w ich dobrach duchowych, to są zobowiązani usłużyć im w dobrach materialnych" (Rz 15,27). Paweł przekonuje zatem, że bezinteresowna intencja ofiarowania czegoś komuś w potrzebie może być, jeśli sytuacja tego wymaga, przedstawiona bez szkody dla tej intencji jako oddanie długu. Czy Paweł łamie tutaj głoszony wcześniej nakaz: „nikomu nie bądźcie nic dłużni oprócz wzajemnej miłości" (Rz 13,8)?

Gdyby sięgnąć po określenie miłości do trzynastego rozdziału *Listu do Koryntian*, to wśród jej wielu cech trzy zasługują na wyróżnienie w kontekście powyższych rozważań. Miłość jest łaskawa (1Kor 13,4), nie szuka swego (1Kor 13,5) i nigdy nie ustaje (1Kor 13,8). Po pierwsze, łaskawość miłości poprzez możliwość swobodnego i arbitralnego anulowania zadłużenia znosi zasady wymiany między wierzycielem a dłużnikiem, czyniąc te zasady względnymi i podporządkowanymi niezależnym od długu regułom. Po drugie, nie szukając swego, miłość nie może zajmować pozycji wierzyciela, a więc domagać się jakichkolwiek należności, nie może również zajmować pozycji dłużnika i za swoją istotę uznawać zwrot czegoś, gdyż taki zwrot byłby właśnie „szukaniem siebie". Po trzecie, nieustanny charakter miłości doprowadza utożsamiony z nią zwrot długu do sytuacji permanentnej. Bycie w nieustannym, a więc niemożliwym do spłacenia zadłużeniu, podważa jednak sensow-

[4] Zob. J. Taubes, op. cit., s. 65–69.

ność długu, ponieważ aby był on uznany przez obie strony, musi mieć określone granice, tym samym musi być możliwy do spłacenia. Zatem miłość i zadłużenie nie tylko nie dają się ze sobą uzgodnić, ale pozostają fundamentalnie sprzeczne. Dlaczego jednak apostoł uznaje zadłużenie w miłości? Dlatego, że miłość znosi samo zadłużenie. Być dłużnym miłość to nic nie być dłużnym, gdyż albo się kocha i w konsekwencji logika długu przestaje obowiązywać, albo podporządkowuje się umowie między dłużnikiem a wierzycielem i wtedy nie ma miejsca na miłość. Kto zatem „nikomu nic nie jest dłużny oprócz wzajemnej miłości" (Rz 13,8), ten nikomu nic nie jest dłużny. Wezwanie apostoła jest rewolucyjne, gdyż zadłużenie tylko i wyłącznie w miłości oznacza faktyczne oddłużenie wszystkiego, co miłością nie jest.

Paweł pisze o spłacie długu przez pogan gminie w Jerozolimie ze swobodą, która może wydawać sie niekonsekwencją wobec jego własnej nauki. Równie swobodnie zamienia własne niesymetryczne pragnienie złożenia daru na symetryczną wymianę z rzymską gminą, a nawet na spłatę zadłużenia wobec jej członków. Swoboda, żeby nie powiedzieć dowolność, w przypisywaniu różnorodnych motywów działania ma wszakże wyjaśnienie. Paweł nie przejmuje się bogactwem motywów ludzkiego działania, o ile wie, że podjęte zostało ono z miłości. O ile w niej jakiś czyn uzyskuje swą pierwotną podstawę, to towarzyszące mu motywy nie odgrywają zasadniczej roli. Paweł nie ma skrupułów, by pisać o macedońskim długu spłacanym Jerozolimie, tak jak nie ma problemów z zamianą daru, który chce ofiarować rzymskiej gminie, na wymianę z tą gminą, gdyż jak powie gdzie indziej, miłość „wszystko wytrzymuje / wszystkiemu wierzy / wszystkiemu ufa / wszystko przetrwa" (Kor 13,7). To właśnie miłość – pierwotna podstawa działania – gwarantuje dowolność w użyciu środków, które służąc jej, czynią z niej ostateczną instancję ludzkich działań. Kto swe działanie opiera na miłości, mówi Paweł, choćby posługiwał się wymianą lub spłatą, musi skończyć na miłości. Nie jest jednakże tak, że działanie z miłości nie napotyka trudności, a o tym, że Paweł jest ich świadomy, świadczą „przeszkody" (Rz 15,22), które napotkał w realizacji swego pragnienia.

Co apostoł ma na myśli, pisząc o „przeszkodach" stojących na drodze do Rzymu? Czy sam dar, który chce przekazać, nie jest największą przeszkodą, bo czyż „wzajemne pokrzepienie" (Rz 1,12) może budzić czyjkolwiek opór i utrudniać znalezienie się w stolicy imperium? Czy pragnienie przybycia do Rzymu, które napotykało liczne utrudnienia i nie mogło być wcześniej zrealizowane, zyskuje jakieś szanse na realizację tylko przez to, że się je wyrazi? Paweł oznajmia wspólnocie, że nie dysponuje niczym, co mogłoby zagwarantować jego przybycie do Rzymu, a być może posiada nawet coś, co utrudnia znalezienie się i głoszenie Ewangelii w Wiecznym Mieście. Dla wielu słuchaczy musiał to być sygnał, że Paweł, nie mogąc być pewnym swojej rychłej

obecności w Rzymie, będzie głosił Ewangelię za pomocą aktualnie słuchanego przez nich słowa, a dar, którego należy wyczekiwać, zostanie przekazany w samym liście.

W PRAWIE I POZA PRAWEM

Pierwszy rozdział *Listu do Rzymian* musiał schlebiać uszom tych członków gminy, którzy chcieli zachować niezależność wobec nieobrzezanych braci. Jeśli o podziale wewnątrz wczesnego chrześcijaństwa świadczył zwyczaj zasiadania do odzielnych stołów uczniów pochodzenia żydowskiego i uczniów pochodzenia pogańskiego[5], to pierwszy rozdział Pawłowego listu może jawić się przynajmniej jako apologia wspólnoty żydowskiej, jeśli nie uznanie jej wyłączności na chrześcijaństwo. Oto Paweł Apostoł opisuje pogan, nie skąpiąc swych talentów literackich. Poganie są bezbożni i niesprawiedliwi (Rz 1,18), zagubieni i pogrążeni w mroku (Rz 1,21), skazani na pastwę namiętności (Rz 1,24), głupi, choć uznający siebie za mądrych (Rz 1,22).

> Pełni wszelkiej niesprawiedliwości, przewrotności, chciwości, podłości i zawiści, zbrodniczy, kłótliwi, podstępni, złośliwi, obmawiający i rzucający oszczerstwa, nienawidzący Boga, pyszni, wyniośli, chełpliwi, poszukujący zła, nieposłuszni rodzicom, nierozumni, zdradliwi, nieczuli, niemiłosierni (Rz 1,29-31).

Litania epitetów mogła przekonywać niejednego członka rzymskiej gminy do utrzymania podziału na wspólnoty pochodzenia żydowskiego i nieżydowskiego.

Jakże zatem wielkie musiało być jego rozczarowanie, gdy utwierdzony w jednoznacznym osądzie pogan judeochrześcijanian usłyszał już na początku drugiego rozdziału: „Osądzając kogoś innego sam siebie skazujesz, bo czynisz to samo, co potępiasz" (Rz 2,1). Oczywiście nie każdy odbiorca listu Pawła musiał wyczekiwać wypominania grzechów poganom i zapewne wielu słuchaczy już w początkowych fragmentach odkryło, że ich autor wcale nie argumentuje na rzecz ekskluzywnej pozycji Żydów w rodzącym się chrześcijaństwie. Owszem, Paweł potępia pogan, ale nie dlatego, że są poganami, lecz dlatego, że oddają cześć stworzeniu zamiast stwórcy (Rz 1,25). Apostoł nie skąpi swych talentów na opisanie grzeszności pogan, dlatego że grzech musi się spotkać z bożym gniewem (Rz 1,18). Ale gniew boży nie ominie również dokonującego osądu – tu Paweł zdradza hipokryzję sądzących, którzy zajmują uprzywilejowaną pozycję sędziów, okazując gniew grzesznikom.

[5] Ibidem, s. 68.

Sami nie są bezgrzeszni (Rz 2,1), a uzurpując sobie pozycję sędziego, ukrywają swoją winę. Co gorsze, podstawiają swój gniew na miejsce gniewu Boga. Gniew Boga, o którym Paweł mówi, że się objawia (Rz 1,18), nie jest narzędziem do załatwiania doczesnych interesów. Jeśli nawet ktoś się na niego powołuje, jak czyni to teraz sam Paweł, powinien zaraz stwierdzić, że gniew ten w równym stopniu dosięga jego, jak i tych, o których wydaje swój sąd. Wyrokowanie w imię gniewu bożego zakłada zatem równość osądzanego i osądzającego wobec tego gniewu, w przeciwnym razie samo grozi braniem imienia Boga nadaremno. Sąd boży, jeśli ma mieć transcendentną legitymację, musi dotyczyć wszystkich, oskarżonych i sędziów. Byłeś namiętnym sędzią, równie namiętnie osądź siebie, bo „gromadzisz sobie gniew na dzień gniewu" (Rz 2,5).

Paweł nie ustawia się zatem w pozycji retora, który wpuszcza świeżo nawróconych chrześcijan w szeroką i przyjemną uliczkę osądu pogan, by za chwilę pokazać im, że sami również grzeszą, a więc są hipokrytami. Paweł przekonuje, że gorliwemu osądowi pogan powinien odpowiadać równie gorliwy samosąd. Któż może być bardziej wiarygodny w takim przekonaniu, jeśli nie faryzusz gorliwie tępiący chrześcijan, który po pewnym wydarzeniu na drodze do Damaszku z jeszcze wiekszą żarliwością głosi Ewangelię Chrystusa?

Uznanie równości wobec Boga nie było samo przez się zrozumiałe tam, gdzie spotykali się przedstawiciele narodu wybranego z byłymi czcicielami glinianych bożków. Kiedy zatem Paweł mówi o gniewie bożym (Rz 1.2) dosięgającym pogan i Żydów, zrównuje dwie niezrównywalne rzeczy: karę za jawnogrzesznictwo pogan i karę za złamanie prawa objawionego na górze Synaj. Pierwsza to zapłata należna za bałwochwalstwo i idolatrię, a druga, choćby była okrutna, pozostaje rękojmią pierworodności Izraela. Żydzi zostali wybrani, co potwierdza moc objawionego prawa i zawartego na górze Synaj przymierza, natomiast poganie nie przyjęli prawa, a więc nie było miedzy nimi a Jahwe żadnej umowy. Paweł uważa inaczej, wychodząc z założenia, że gniew boży dotyka nie tylko Żydów, i z tym musiało się zgadzać wielu judeochrześcijan i Żydów, ale nie wszyscy byli gotowi przystać na Pawłowy wniosek, że skoro Bóg gniewa się na kogoś, to tylko dlatego, że musiał coś z nim wcześniej ustalić, w przeciwnym razie jego gniew byłby bezprawny, a kara okazywałaby się przemocą. Geniusz argumentacyjny Pawła leży w tym, że wymusza on na każdym, kto uznaje obecność gniewu bożego w nieżydowskim świecie, przyznanie, że ten gniew musi być wynikiem wcześniejszejszych ustaleń między obydwiema stronami, jedynym Bogiem i poganami, a więc konsekwencją zaistnienia jakiejś postaci prawa. Praprawo pogan nie może mieć innej istoty, choć ma inną postać, gdyż pochodzi od tego samego Boga, co prawo objawione. Czym jest owo pierwotne prawo?

> Poganie, idąc za naturą, spełniają wymagania Prawa, choć Prawa nie znają, sami dla siebie są prawem, okazując tym samym, że wymogi Prawa zostały wpisane w ich sercach; świadczy o tym ich sumienie, czyli myśli na przemian oskarżające i uniewinniające (Rz 2,14.15).

Nieznajomość prawa nie wyklucza jego przestrzegania – mógłby powiedzieć Paweł w obronie praworządności pogan i przeciw wyłączności na prawo Żydów. Nie musi tego mówić, gdyż nieco dalej wprowadzi rozróżnienie na ducha i literę prawa (Rz 7,6) i stanie się jasne, że żadna wiedza o prawie nie gwarantuje jego przestrzegania, tak jak całkowita nieznajomość prawa nie wyklucza jego wypełnienia. Litera prawa może być różna, różne są narody, do których przemawia Paweł, ale duch prawa jest jeden, albowiem pochodzi od jedynego Boga.

Skoro nieznajomość prawa nie czyni człowieka niewinnym, tę zasadę stosują Żydzi osądzając pogan, na niej opiera się też osąd Pawła z pierwszego rozdziału *Listu do Rzymian*, to tym bardziej znajomość prawa nie czyni jego znawcy niewinnym. Ludzie zatem dzielą się nie na winnych i niewinnych, bo winni są wszyscy, ale na znających prawo i nieznających prawa. Wiedza, jaką daje prawo, to jednak zawsze tylko wiedza o prawie, a nie spełnienie prawa, dlatego Paweł rozróżnia słuchanie prawa i wypełnianie prawa (Rz 2,13) i dopiero ten podział okazuje się kluczowy, a przebiega w poprzek podziału na znających i nieznających prawo. Oto zatem Paweł głosi swą Ewangelię w świecie egalitarnej winy: „cały świat niech uzna swoją winę wobec Boga" (Rz 3,19), różnorodnie odczuwanego, choć nikomu nie obcego cierpienia: „wiemy przecież, że całe stworzenie aż do tej chwili woła i cierpi jak rodząca kobieta" (Rz 8,22), w świecie zamieszkiwanym przez narody obdarzone różną świadomością prawa i przestrzegające odmiennych zwyczajów: „jestem przecież dłużnikiem Greków i barbarzyńców, uczonych i nieuczonych" (Rz 1,14). Kieruje jej słowa do Żyda, Greka, kobiety, mężczyzny, nie ignoruje różnic między nimi, ale nie uważa ich za kluczowe. Ewangelia, którą głosi, jest skierowana do każdego. Kim jest Pawłowy każdy?

HIPOKRYZJA I ANTROPOLOGIA

Prawo traci u Pawła moc zbawienia. Znajomość prawa nie wymusza jego wypełnienia. Nieznajomość prawa nie wyklucza jego przestrzegania. Prawo jest w Torze, prawo jest w sercu. Skoro nie jest ono narzędziem zbawienia, to czemu w takim razie służy? Ustanowieniu ludzkiej pojedyńczości w samowiedzy istoty grzesznej i śmiertelnej. Żeby wiedzieć o sobie, że jest się grzesznym i skończonym, wystarczy, sądzi Paweł, wsłuchać się we własne sumienie. Su-

mienie okazuje się zatem zmysłem skończoności. Aby podkreślić wagę tego niewidzialnego „narządu", apostoł podaje jego dwie definicje.

Pierwsza pada na początku listu w kontekście pogan: „świadczy o tym ich sumienie, czyli myśli na przemian oskarżające i uniewiniające" (Rz 2,15). Druga definicja pojawia się pod koniec listu, dotyczy raczej Żydów i została wypowiedziana nie wprost: „Ten jednak, kto jedząc ma wątpliwości, sam siebie potępia, ponieważ nie postępuje zgodnie z przekonaniem wiary". W tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia: „Kto bowiem spożywa pokarmy, mając przy tym wątpliwości, ten potępia samego siebie, bo nie postępuje zgodnie z przekonaniem. Wszystko bowiem, co się czyni niezgodnie z przekonaniem, jest grzechem" (Rz 14,23). Pierwsza definiuje sumienie przez osąd, druga przez wątpliwość. W obydwu wypadkach mamy jednakże do czynienia z tymi samymi składowymi sumienia: po pierwsze z prawem, w imię którego wydaje się sąd lub które jest podstawą wątpliwości, a więc potępienia, po drugie z jednostką, na której dokonuje się osąd lub która jest targana wątpliwościami. Związek prawa i podmiotu nie jest u Pawła przypadkowy, gdyż tylko poprzez kontakt z prawem można odkryć swoją jednostkowość.

Jeżeli spełniłeś jakiś akt prawny, przekonuje Paweł, musisz wiedzieć, że prawo jest doskonałe, sprawiedliwe i dobre (Rz 7,12), ale wraz z tą wiedzą pojawia się samowiedza o istocie niedoskonałej, niesprawiedliwiej i nie zawsze dobrej. Prawo wymaga kogoś, kto je spełni. Mogę prawo kwestionować, mogę się z nim zgadzać, mogę je ignorować i ustanawiać – niezależnie od tego, jaki byłby mój stosunek do prawa, zachodzi on dzięki pierwotnemu odniesieniu do prawa. Uznanie prawa jest równoczesne z uznaniem mnie samego, gdyż dzięki temu, że wiem o prawie jako różnym ode mnie, mogę wiedzieć cokolwiek o sobie. Pawłowe rozumienie samego siebie musi uwzględniać odniesienie do prawa. Gdyby nie to pierwotne odniesienie, nie byłbym w stanie dokonać żadnej operacji na prawie, w prawie i wobec prawa. W owej źródłowej relacji ogólny i powszechny człon prawa spotyka się z konkretnym i jednostkowym podmiotem. Jeśli więc jakieś Ja jest i tego doświadcza, to tylko dlatego, że pojawia się razem z tym, czym nie jest i czym stać się nie może, choć to nakazuje mu coś lub czegoś mu zabrania. Paweł oddaje dwuznaczność tej konstytucji, gdy mówi: „przykazanie mające prowadzić do życia sprowadziło na mnie śmierć" (Rz 7,10). Ono zawiodło, bo cóż może być bardziej przykrego niż konstatacja, że właśnie odkryta uniwersalność nie jest moja, a należy do prawa. Jest ono wieczne i stałe, nie należy do mnie, a jeśli mogę coś przypisać swojemu życiu w kontekście bezczasowego prawa, to tylko śmierć. Jego świadomość rodzi hipokryzję, czyli wiedzę o doskonałej istocie prawa i samowiedzę o niedoskonałej istocie uznającej to prawo. Paweł przestrzega jednak przed pochopnym i pewnie niejednokrotnie pocieszającym wnioskiem, że skoro odkrycie prawa prowadzi do uznania własnej skończoności, to nie jest ono ani

dobre, ani sprawiedliwe. „Prawo samo jest bezsprzecznie święte; święte, sprawiedliwe i dobre jest też przykazanie" (Rz 7,12).

Czym jest prawo samo? Prawem bez sprawiedliwych i łotrów, bez świętych i zbrodniarzy, nie jest w tym świecie, ale pochodzi z nieznanego i niedostępnego nam świata. Prawo w świecie dowodzi zatem swej transcendentnej wobec świata natury. Natomiast świat bez prawa to świat śmierci, która nie zna siebie samej, bo tylko w konfrontacji z prawem człowiek rozpoznaje siebie jako istotę skończoną. Choć Paweł posługuje się szerokim i ogólnym rozumieniem prawa, nie chodzi mu o jego dowolne znaczenie, ale o znaczenie etyczne. Jest ono w każdym przypadku możliwe do umieszczenia na skali tego, co etyczne, gdyż żadne prawo nie jest zawsze jednoznacznie etyczne (gdyby tak było, nie pojawiłby się Chrystus) ani całkiem nieetyczne (dlatego Chrystus jest Mesjaszem wszystkich narodów).

Święty Paweł patrzy na judaizm i pogaństwo z perspektywy postsekularnej: są to wedle niego kategorie antropologiczno-ontologiczne, a nie tylko etniczno-religijne[6]. Judaizm, a więc najbardziej etyczna postać prawa, i pogaństwo – nieetyczna zasada postępowania, to dwie możliwości bycia w świecie: otwarcie na jego transcendencję i zamknięcie wewnątrz immanencji. Żydem nie jest ten, „kto się takim okazuje na zewnątrz. Obrzezanie nie jest tym, co się uwidacznia na ciele. Żydem jest się wewnątrz, a prawdziwym obrzezaniem jest obrzezanie serca według Ducha, a nie według litery" (Rz 2,28.29). Natomiast poganin to ten, kto oddaje „cześć stworzeniu zamiast Stwórcy" (Rz 1,25). Bycie-w-świecie-nie-dla-świata judaizmu i bycie-tylko-w-świecie pogaństwa na płaszczyźnie etycznej i ontologicznej są radykalnie przeciwstawne. Paweł bez oporów wspomina pierwszeństwo Żydów wobec pogan, ale ze smutkiem zauważa, że ono też utrudnia im zniesienie alternatywy pogaństwa i judaizmu w Chrystusie. Opór Żydów skutkuje tym, że judaizm traktują jak swoją przyrodzoną własność, a pogaństwo jak coś najbardziej sobie obcego. Nic bardziej mylnego, bo jeśli istotą judaizmu jest prawo objawione, a pogaństwu brak takiego prawa, to – jak twierdzi Paweł – od kiedy Chrystus zmartwychwstał, wypełnił prawo i dokonał zbawienia, nie ma już Żyda ani Greka. Każdy zatem może być poganinem, kiedy zamyka się na transcendencję, i każdy może stać się Żydem

[6] Prawie 1900 lat po Pawle nieznany myśliciel żydowskiego pochodzenia w niepozornym artykule *L'actualité de Maïmonide* będzie ostrzegał przed odradzającym się w sercu cywilizacji judeochrześcijańskiej poganizmie: „le paganism relève la tête, renversant les valeurs, confondant les distinctions élémentaires, effaçant les limites du profane et du sacré, dissolvant les principes même qui, jusqu'à présent, permettaient de rétablir l'ordre" [w:] „Cahiers de l'Études Lévinassiennes" 2010, nr 9, s. 195. Jego apel nie byłyby możliwy, gdyby nie potraktowanie judaizmu i pogaństwa jako kategorii antropologiczno-ontologicznych, na co zwróciła uwagę prof. Sophie Nordmann w gościnnym wykładzie wygłoszonym 21 czerwca 2013 roku w PAN w Warszawie.

otwartym na transcendencję. Żyd, choć „pouczony Prawem" (Rz 2,18), może grzeszyć i jest wtedy poganinem, a poganin może postępować sprawiedliwie i trzeba by go nazwać Żydem. Paweł prorokuje nawet, że z powodu swego pierwszeństwa w objawienu, które jednakże utrudnia przyjęcie zbawienia w Chrystusie, Żydzi będą zbawieni jako ostatni, a więc po tym, jak tego dostąpi „ogół pogan" (Rz 11,25).

Przyjąć prawo na górze Synaj, ale też w praprawnej intuicji, to zgodzić się na fundamentalną i niezbywalną heteronomię podmiotu. Fundamentalną, bo określającą i umożliwiającą siebie samego jako przyjmującego prawo. Niezbywalną, bo prawo, będąc na niej ufundowane, nigdy jej nie przekroczy.

Radykalizm prawa nie polega zatem na tym, że zostało ono objawione jednemu narodowi, ale na tym, że temu narodowi została objawiona radykalnie etyczna natura prawa, sięgająca poza horyzont możliwych przeżyć i niesprowadzalna do żadnego z nich. Prawo to odpowiedź na konflikt, która nie mogłaby być jednakże udzielona bez jednoczesnego potwierdzenia udziału w tym konflikcie. Intuicja praprawna rozpoznaje spór między podmiotem a światem. Spór ten nie jest równy, gdyż podmiot skonfliktowany ze światem nie dysponuje innymi niż światowe środkami na rozwiązanie tego sporu, jest zatem z góry skazany na porażkę. To jest tragedia pogaństwa – immanencja skazana na immanencję, choć do niej niesprowadzalna. Dlaczego niesprowadzalna? Bo będąc czymś również spoza świata, podmiot pogański nie dysponuje niczym, dzięki czemu mógłby zrozumieć to, co spoza świata. Dopiero prawo objawione, szalone i niezrozumiałe w oczach świata, pozwala podmiotowi zrozumieć jego transcendencję wobec świata. Konflikt w łonie pogaństwa między jednostką i światem przez to, że odsłania dwie strony sporu, zafałszowuje prawdziwą naturę konfliktu i nie może znaleźć pozytywnego rozwiązania, gdyż akt prawny wieńczący wojnę między nimi przyznaje zwycięstwo albo jednej ze stron, spisując tym samym drugą na straty, albo oferuje kompromis, który ustanawia między nimi granice. Tymczasem nie chodzi wcale o granicę między jednostką a światem, gdzyż samo pytanie o podział zakłada, że jest jeszcze trzecia strona sporu, odpowiedzialna za poróżnienie jednostki ze światem – transcendencja. Prawo narodu wybranego nie może być inne niż objawione, by pokazać, że prawo jest objawione z istoty (judaizm) albo że jest zaledwie przygotowaniem pod prawo objawione (pogaństwo), zrobieniem mu miejsca na wypadek, gdyby się objawiło. Naród wybrany, mówi Paweł, objawia światu prawdziwą naturę prawa – objawioną i transcendentną. Słusznie zatem uważa Taubes[7], że Paweł nie ulega hellenistycznej modzie na kult kosmopolitycznego nomosu, choć pozostaje zarazem uniwersalistą i zwolennikiem radykalnej natury prawa. „Liberalny" i powszechnie szanowany nomos to dla apostoła co najwyżej błogo-

[7] J. Taubes, op. cit., s. 75.

sławiona pomyłka, dziura w immanencji, przygotowana pod właściwe wypełnienie transcendencji prawa.

Akt prawny zawiera, jawnie lub skrycie, strony konfliktu, dwie w pogaństwie, a trzy w judaizmie – spór między nimi można wyprzeć z pamięci, unikać brania w nim udziału, załagodzić jego skutki, ale nie można usunąć możliwości jego zaistnienia. Spór to człowieczeństwo, bo człowieczeństwa nie ma bez prawa, a prawo co najmniej potencjalnie zakłada konflikt, mówi Paweł w swej antropologii.

U Pawła skończoność jest istotą ludzkiego doświadczenia. Nie należy jej mylić z teologiczną niedoskonałością, moralną słabością czy epistemologicznym ograniczeniem. Skończoność to sposób bycia w świecie każdej obdarzonej sumieniem jednostki. W sumieniu, tak jak je rozumie Paweł, najpełniej objawia się czasowość, a więc wieczność uniwersalnego prawa i śmiertelność ludzkiej istoty. Nawet jeśli człowiek skrywa się przed własnym sumieniem, nie ujdzie skończoności, gdyż to ona go konstytuuje, a sumienie jedynie to odkrywa lub ignoruje.

Odkrywamy siebie w różnicy wobec prawa, a więc dzięki niemu i wobec niego. To odkrycie jest możliwe tylko w sumieniu, które ujawnia jednocześnie samego odkrywającego. On jednak staje się jawny tylko dlatego, że stoi w opozycji do prawa, odkrywa zatem nie tylko prawo, ale i śmierć. Śmierć zawsze własną, bo czyż, dopowiedzmy myśl Pawła, skończoność nie jest z istoty jednostkowa? Prawo i śmierć to dwie zasady określające życie każdego, do kogo zwraca się Paweł apostoł ze swoją Ewangelią.

PERFORMATYW NIESKOŃCZONOŚCI

Wydaje się, że całość rozważań na temat ludzkiej skończoności, która uzyskuje samoświadomość w kontakcie z prawem, można posądzić o spekulatywny, jeśli nie fabularny, charakter. Zarzut ten brzmi tym poważniej, w im większym stopniu jesteśmy skłonni widzieć w Pawle głosiciela objawienia, działacza społecznego czy literata, a nie pełnoprawnego myśliciela. Fabularna czy mityczna postać jego myśli nie musi wszakże wynikać z braków w wykształceniu filozoficznym, przeciwnie, może być rezultatem przyjęcia całkowicie świadomych i konsekwentnych założeń.

Każdy człowiek jest śmiertelny, zanim jeszcze się narodzi. Dlatego właściwe pytanie o śmierć nie powinno być stawiane w czasie przyszłym – „kiedy ona nastąpi?", ale przeszłym – „skąd ona pochodzi?". Pytając o swoją śmiertelność, wykraczamy poza sumienie, które zdaje jedynie sprawę z ludzkiej skończoności i faktycznie odkrywa jej nieuchronną przyszłość, przyszłość pewną jak przeszłość. Wchodzimy na obszar genezy, a więc za Świętym Paw-

łem otwieramy Księgę Rodzaju. Kiedy Paweł sięga po opowieść o Raju, robi to z pełną świadomością tego, że pytanie o grzech, zło, śmierć wykracza poza bezpośrednie dane świadomości. W tym wypadku świadomość tylko zdaje sprawę z tego, co leży poza jej granicami. Grzech, zło i śmierć nie leżą jednak poza granicami podmiotu i dlatego apostoł posłuży się historią pierwszych rodziców, aby opowiedzieć swoje własne życie. Biblijny mit będzie zatem najbardziej adekwatnym sposobem samorozumienia tam, gdzie świadomość boleśnie doświadcza swych granic:

> Ja kiedyś żyłem bez Prawa. A kiedy pojawiło się przykazanie, grzech ożył, ja natomiast umarłem. Tak więc przykazanie, mające prowadzić do życia, sprowadziło na mnie śmierć. Grzech, wykorzystując sposobność, zwiódł mnie i pozbawił życia przez przykazanie (Rz 7,9-11).

Opowieść apostoła to skrótowe świadectwo pierwszego kontaktu podmiotu z prawem, który kończy się złamaniem prawa, a w konsekwencji śmiercią samego podmiotu. Kiedy Giorgio Agamben anlizuje w swej lekturze *Listu do Rzymian* Pawłowe pojęcie *typos*, zwraca uwagę na pouczenie, jakie wynika z figuralnej koncepcji świata, która w dalszych wiekach chrześcijaństwa będzie podstawą teorii interpretacji alegorycznej[8]. Agamben opiera swe rozważania na dziesiątym rozdziale *Listu do Koryntian*, w którym Paweł, opisując wyjście z Egiptu, mówi o tym, „co zostało spisane ku naszej przestrodze" (1Kor 10,11). Pomimo fundamentalnej roli lektury pouczającej w myśli Świętego Pawła zdarzają się fragmenty, których znaczenie i funkcja wykraczają poza alegoryczne i moralne pouczenie. Choćby wyżej cytowane świadectwo apostoła, które na pierwszy rzut oka wydaje się wspomnieniem dawnych przeżyć, mających potwierdzić to, że prawo nierozerwalnie wiąże się ze śmiercią. Opowieść Pawła nie byłaby jednak możliwa, gdyby nie bibilijny mit grzechu pierworodnego, który ta opowieść we własnych słowach powtarza i potwierdza. Relacja między przekazem o grzechu pierworodnym a opowieścią o osobistych doświadczeniach Pawła pozostaje zwrotna – mit tłumaczy życie, a życie tłumaczy mit. Dlatego Paweł nie przywołuje wprost Księgi Rodzaju, ale szuka słów, które oddadzą sens jej wydarzeń. Życie ze swoimi słowami i Tora ze słowem bożym jednocześnie pochylają się nad jednostką.

Apostoł, będąc wirtuozem języka, nie zamierza jednak ograniczać się do samych słów. Pawłowa nieufność do języka daje o sobie znać w przywołanym przez niego Psalmie Piątym, który nazywa gardło „grobem otwartym" (Rz 3,13). To właśnie ludzka mowa przynosi jednostce wiadomość o śmierci, musi zatem

[8] G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do* Listu do Rzymian, tłum. S. Królak, Warszawa 2009, s. 91–93.

pozostawać w jakimś związku z sumieniem i prawem, ale też jako prorokini skończoności nie może mieć pretensji do czyjegokolwiek ocalenia. Mowa jest zatem bliska i obca zarazem. Sytuacja braku słów nie dziwi ani nie gorszy apostoła, bo „gdy nie wiemy, jak mamy się modlić, Duch wstawia się za nami wołaniem bez słów" (Rz 8,26). Mowa nie daje ratunku ludzkiej skończoności, potwierdza tylko śmiertelność użytkownika języka i dlatego sama domaga się ocalenia.

W całym liście pada tylko jedno wyrażenie, do którego wypowiadania Apostoł zachęca adresatów: „Bo jeśli wyznasz ustami, że Jezus jest Panem, i uwierzysz w sercu, że Bóg wskrzesił Go z martwych, będziesz zbawiony"[9] (Rz 10,9). Podwójny warunek, którego spełnienie zakłada Apostoł, nie jest przypadkowy. Wypowiedzenie wyrażenia „Jezus jest Panem" odbywa się w granicach ludzkiej mowy, podlega zatem prawom tej mowy, w szczególności prawu śmierci. Gdyby ograniczyć się do samej artykulacji wyrażenia, nie mielibyśmy żadnych powodów, aby sądzić, że udało się wyjść znad „grobu otwartego" ludzkiej mowy. Gdy natomiast do wyznających ust dołącza się serce, które wierzy w zmartwychwstanie Jezusa, to wyrażenie „Jezus jest Panem" (ΚΥΡΙΟΣ ΙΗΣΟΥΣ) zyskuje całkowicie nowe znaczenie, nieobecne w samym wyrażeniu. Zmartwychwstały Jezus staje się wówczas panem śmierci, a więc również władcą uniwersum, któremu podlega samo wyrażenie. Spełniając zatem dwa Pawłowe warunki, ust i serca, wypowiadamy performatyw, który w uniwersum ludzkiej skończoności wprowadza nieskończoność. Nieskończoność jednak, w warunkach niepojętej i niewyobrażalnej nieskończoności, może wprowadzić tylko ktoś, kto ma władzę nad tymi warunkami. Dlatego Paweł akcentuje dwa atrybuty Jezusa: panowanie i zmartwychwstanie. Panowanie bez zmartwychwstania byłoby jakąś władzą, ale samo podlegałoby wyrokom śmierci. Zmartwychwstanie, z którego nie wynika władza, nie dawałoby skończoności żadnych nadziei na jej przekroczenie i mogłoby co najwyżej stanowić wyjątek potwierdzający regułę skończoności. Tymczasem Pawłowi chodzi o wyjątek, który zmienia regułę, i o wyrażenie, które ma ambicje zmiany całości językowego uniwersum.

W formule performatywu nieskończoności nie pojawia się słowo Chrystus, a „słowo *christos* nie jest bynajmniej imieniem własnym, lecz już od czasów Septuaginty greckim przekładem hebrajskiego terminu *maszijach*, oznaczającego «namaszczony», «pomazaniec», czyli mesjasz"[10]. Czyżby zatem Apostoł

[9] ὅτι ἐὰν ὁμολογήσῃς "τὸ ῥῆμα ἐν τῷ στόματί σου" ὅτι ΚΥΡΙΟΣ ΙΗΣΟΥΣ, καὶ πιστεύσῃς "ἐν τῇ καρδίᾳ σου" ὅτι ὁ θεὸς αὐτὸν ἤγειρεν ἐκ νεκρῶν, σωθήσῃ, [w:] *The New Testament in the Original Greek*, revised by Brooke Foss Westcott, Fenton John Anthony Hort, New York 1885.

[10] G. Agamben, op. cit., s. 27.

zachęcał do wypowiedzenia formuły, która nie ma nic wspólnego z mesjaszem? Paweł, propnując performatyw nieskończoności, nie używa słowa „Chrystus", ponieważ spełnienie performatywu zakłada już wejście i obecność w rzeczywistości mesjańskiej. Dla tego, kto wypowie słowa performatywu i uwierzy w nie, Jezus po prostu staje się mesjaszem. Według Pawła, aby zapanować nad ludzką skończonością i ocalić ją, nie można być nikim innym. W całym liście pojawiają się dwa tryby mówienia o Jezusie: opisowy i bezpośredni. Pierwszy nie zobowiązuje słuchacza listu do niczego poza odczytaniem imienia własnego. Drugi wymaga, aby imię Jezusa stało się rzeczywistością tego, kto to imię odczytuje. Właśnie w drugim wypadku, gdy imię Jezusa ma bezpośredni udział w imieniu własnym wypowiadającego, mamy do czynienia ze spełnionym performatywem nieskończoności.

Paweł nie tyle opisuje źródłowe doświadczenie religijne, ile je ustanawia. Daje światu nowy akt – nie prawny, lecz będący ponad prawem, nie rytualny w znaczeniu religijnego ceremoniału, gdyż delegitymizujący starą bojaźń, ceremonialne sacrum w imię etycznego kultu głoszonego przez Pawła (Rz 12, 1.2). Performatyw jest ponad prawem – nie wynika z jego przepisów, ale zakłada jego wypełnienie, a więc takie spełnienie przepisów prawa, które podważa całość systemu prawa. Tylko dlatego, że Chrystus zawisł na krzyżu i zgodnie z prawem mógł zmartwychwstać, znosząc całe prawo, nie był to akt przemocy niezgodny z prawem, ale akt w granicach samego prawa, ukazujący przemoc tego prawa. Wydarzyło się coś, co było ponad, a nie tylko poza prawem. Co jest ponad prawem?

Jeżeli w *Liście do Galatów* przez prawo Paweł rozumie „przede wszystkim prawo rytualne i ceremonialne"[11], to w *Liście do Rzymian* posiada ono niezbywalny wymiar etyczny, bez którego hipokryzja prawa (Rz 2) nie mogłaby zostać wskazana. Wypełnienie i zniesienie prawa dzieje się w czymś na kształt rytuału, w performatywie nieskończoności, który z kolei cały swój sens czerpie ze śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, a więc z miłości stwórcy do stworzenia. Performatyw nie ma sensu, o ile nie jest aktem miłości. W performatywie ludzka pojedynczość może stanąć ponad zawsze ogólnym i abstrakcyjnym prawem. Ponad nim, ale nie bezprawnie, bo w ostatecznym wypełnieniu prawa, czyli według Pawła, w miłości. Tylko miłość daje możliwość na udany związek skończoności z nieskończonością, na skończoną nieskończoność, ale też na nieskończoność w skończoności. Śmierć historycznego Jezusa nie tylko nie gorszy nikogo, ale nawet nie dziwi. Śmierć mesjasza Chrystusa jest skandalem, na który można odpowiedzieć tylko własnym udziałem bądź osobistym zaprzeczeniem. Przywiązanie Pawła do zmartwychwstania, a więc bycia-po-śmierci,

[11] M. Heidegger, *Fenomenologia życia religijnego*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2002, s. 68.

wynika z tego, że jest to jedyna możliwa odpowiedź na wszechobecne bycie-ku-śmierci. Być-po-śmierci może tylko ten, kogo bycie-ku-śmierci jest całym jego byciem.

Wobec zgorszenia krzyża może być tylko wiara lub brak wiary. Słuchacz *Listu do Rzymian* może wierzyć lub nie, kochać lub nie kochać, bowiem w czasie teraźniejszym Pawłowej Ewangelii nie istnieje żadna dwuznaczność czy niejasność, a jedynie ciągła decyzja. Paweł okazuje się zatem filozofem świadomości – wszelkie najważniejsze formuły i wezwania *Listu do Rzymian* są podane w czasie teraźniejszym, w czasie podejmowania decyzji, czasie nagłym, czasie, który ma swój koniec. Ten aspekt Pawłowego języka nie umknął Agambenowi, który zwraca uwagę, że nawet tam, gdzie Paweł przywołuje księgi *Starego Testamentu*, zdarza mu się zmieniać oryginalny czas zdania na czas teraźniejszy. Co zyskuje apostoł, sytuując dobrą nowinę w wąskiej szczelinie między tym, czego już nie ma, i tym, czego jeszcze nie ma? Pawłowa nowina nie przychodzi z tego świata, choć pojawiła się na tym świecie i gdyby nie jedno wydarzenie, co apostoł usilnie i systematycznie podkreśla, byłaby poddana regułom tego świata, a więc formom opowieści, które zamknęłyby ją w czasie już nieobecnym: historii, micie lub anegdocie o fałszywym proroku i garstce jego uczniów. Tymczasem mesjasz zmartwychwstał, uważa Paweł, i dlatego może być obecny poza czasem, poza najbardziej żywą obecnością czasu – teraźniejszością. Pawłowy Chrystus zmartwychwstał w historii, by pokonać samą historię. Dlatego zmartwychwstanie nie nastąpi ani niebawem, ani za tysiąc lat, w ogóle nie jest ulokowane na żadnej osi czasu, gdyż bycie-po-śmierci to wyjście poza sam czas. Exodus musi dziać się w każdej chwili, w przeciwnym razie staje się tylko igraszką czasu – inwestowaniem w lepszą przyszłość, ucieczką w spokojną przeszłość i tym samym przestaje być exodusem. Pawła odpowiedź na pokusy czasu jest prosta i radykalna: przebudzenie ze snu, nieustanna, bo w każdej chwili obecna, choć do żadnej z nich niesprowadzalna miłość.

Miłość do stworzenia doprowadziła stwórcę na krzyż; miłość stworzenia, które odkrywa miłość stwórcy, doprowadza je do spełnienia performatywu. Performatyw nie jest niczym innym jak zniesieniem przeciwieństwa prawa i łaski, sprawiedliwości i miłosierdzia, a wreszcie pogaństwa i judaizmu, którego można dokonać tylko w miłości. Kiedy Paweł przedstawia najważniejsze przykazanie, w jego formule nie pada słowo „Bóg". Miłość nakazana jest miłością braterską, społeczną, bezpośrednią – pozbawioną instytucjonalnego zaplecza kultu i religii. Zupełnie jakby apostoł zapomniał o tradycji, którą gdzie indziej tak umiejętnie przywołuje, o Chrystusie, bez którego jego własna mowa straciłaby sens, o Żydach i poganach, wreszcie o prawie, a przecież obwieszcza Rzymianom przykazanie. Braterstwo, którego naucza Paweł, nie może być na nikogo scedowane, nie może być nigdy prolongowane. Brater-

stwo jest bezpośrednio obecne w pierwszej osobie liczby pojednczej, jest tu i teraz albo nie ma go wcale. Pawłowa formuła najważniejszego przykazania wyróżnia się na tle dialektycznych figur *Listu* – pojednania czy zmartwychwstania, osobliwą prostotą: „Będziesz miłował bliźniego swego jak siebie samego" (Rz 13,9).

Heideggerowska lektura *Pierwszego Listu do Tesaloniczan* akcentuje przede wszystkim wspólnotowy wymiar nadziei.

> Tesalonicznie są dla Pawła nadzieją nie w jakimś ludzkim sensie, lecz w sensie doświadczenia παρουσία. Doświadczenie jest absolutną udreką, która należy do samego życia chrześcijan. Przyjęcie jest wejściem w niedolę. Udręka ta jest podstawową charakterystyką, jest absolutnym zatroskaniem w horyzoncie *parousia* – powtórnego przybycia w czasach końca. Tak oto zostaliśmy wprowadzeni w Pawłowy świat samego siebie[12].

Heidegger uważa bycie we wspólnocie za źródło nadziei dla samego siebie. Nadzieja mogłaby być określona jako troska i to nie jakaś jej partykularna forma czy egzemplifikacja, ale jej istota. Troska zachodzi zatem wtedy, gdy dotyczy całego horyzontu przeżyć i nigdy nie może być rozumiana indywidualistycznie, bo horyzont nie jest moją własnością. Troszczyć się mogę tylko o całość, a ta zakłada wspólnotę, której jestem częścią. Będąc we wspólnocie, zawsze mam nadzieję, bo znajduję się w czymś różnym ode mnie i ta różnica uzasadnia wszelką nadzieję. Beznadzieja jest zawsze moja i tylko moja, nadzieja zaś tym, co różne ode mnie. „Bo w nadziei już zostaliśmy zbawieni. A nadzieja na to, co się ogląda, nie jest nadzieją. Bo jakże może ktoś mieć nadzieję tego, co już ogląda?" (Rz 8,24). Co jest różne ode mnie według Pawła Apostoła? Zdaniem Heideggera, w jego odczytaniu *Listu do Tesaloniczan*, różna ode mnie jest wspólnota innych ludzi i to na niej funduje się nadzieja. Nadzieją Pawła są Tesaloniczanie. Wedle Agambena, w jego lekturze *Listu do Rzymian*, różne ode mnie jest to, co poza moim czasem, co się znajduje u kresu czasu. Nadzieja w odczytaniu Heideggera opiera się na doświadczeniu czasu końca, które jest „wezwaniem do czujności i trzeźwości"[13], aby każdą aktualność przeżywać w świetle zawsze obecnego końca. Nadzieja w ujęciu Agambena byłaby transcendencją poza czas, a więc doświadczeniem końca czasu, które dlatego, że transcenduje sam czas, okazuje się niemożliwe do doświadczenia. Ewangelia Pawła to zatem projekt zmiany doświadczenia czasu, z doświadczania czasu końca na doświadczanie

[12] Ibidem, s. 90.
[13] Ibidem, s. 98.

kresu czasu – „czasu jakiego potrzebuje czas, by dobiec końca”[14]. Agamben mógłby powiedzieć zatem, że Paweł przewidział diagnozę Heideggera – wszelka nadzieja osadzona w czasie potwierdza tylko fundamentalny brak nadziei czasowo skończonej istoty – i polemicznie dodać, że Paweł udzielił na tę diagnozę odmiennej niż Heidegger odpowiedzi, gdyż nadzieja jest spoza czasu albo nie ma jej wcale.

Różnica między czasem końca a końcem czasu nie jest łatwa do uchwycenia, ponieważ i czas, i jego koniec chcą niepodzielnie panować nad całością doświadczenia. Czas wyznacza granice doświadczaniu w samym czasie. Kres czasu hipostazuje wyjście poza czas, a więc i poza doświadczenie. Dlatego czas końca warunkuje każde przeżycie i ostatecznie w każdym przeżyciu znajduje swe potwierdzenie. Koniec czasu nie jest natomiast obecny w czasie ani go nie warunkuje – sytuuje się zawsze obok czasu i nigdy nie jest w nim doświadczony. Hipotetyczne „przeżycie” końca czasu to akt, który określa siebie jako nie-akt. W tym sensie performatyw nieskończoności nie jest jednorazowym doświadczeniem, ale aktem, który chce określać każde kolejne doświadczenie. Ściśle rzecz biorąc, nie można go doświadczyć, można natomiast zmienić dzięki niemu całość doświadczenia. Dlatego idąc za Pawłem, trzeba rozumieć performatyw nieskończoności jako paradoksalną jedność czynu i łaski, ale też immanencji i transcendencji.

„Paweł, sługa Chrystusa Jezusa, powołany na apostoła” (Rz 1,1) ofiarowuje Rzymianom formułę, której żadne stosunki społeczne ani polityczne nie mogą zniweczyć ani unieważnić, tak więc to, czy jego dar – performatyw nieskończoności – zostanie przyjęty, czy odrzucony, zależy wyłącznie od indywidualnej i pierwszoosobowej woli każdego wykonawcy performatywu.

FINITENESS AND INFINITY IN *THE EPISTLE TO THE ROMANS*

The Epistele to Romans was written to the addressee who is under the double power of the law and death. St Paul understands the conscience on one hand as the thougts that accuse and acquit, and on another hand as the awareness of the behaviour which is incompatible with itself. By ocusing on the law and death St Paul’s man descovers his individuality. Because it is discovered as not sovereign, at once it demands to be rescued from the generality of the law and the nothingness of the death; only love makes the man sovereign over general, but abstract bans and orders and from the very close, but annihilating temporality. What St Paul is trying to say is that only because man is a finite being he can take part in infinity. The hope of St Paul’s disciple is not of this world, but it can be told by the speech act of the infinity only in this world.

[14] G. Agamben, op. cit., s. 84.

BIBLIOGRAFIA

1. Agamben G., *Czas, który zostaje. Komentarz do* Listu do Rzymian, tłum. S. Królak, Warszawa 2009.
2. Heidegger M., *Fenomenologia życia religijnego*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2002.
3. Lévinas E., *L'actualité de Maïmonide*, „Cahiers de l'Études Lévinassiennes" 2010, nr 9.
4. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, opr. Zespół Biblistów Polskich z incjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009.
5. Taubes J., *Teologia polityczna świętego Pawła*, tłum. M. Kurkowska, Warszawa 2010.
6. *The New Testament in the Original Greek*, revised by Brooke Foss Westcott, Fenton John Anthony Hort, New York 1885.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 7 (2/2013)

MARTA KARGÓL
(Uniwersytet Jagielloński)

„UTRACONE MORZE". MORZE POŁUDNIOWE W PAMIĘCI ZBIOROWEJ HOLENDRÓW

Zuiderzee (Morze Południowe), będące niegdyś zatoką Morza Północnego, stanowiło właściwie wewnętrzne morze Holandii. Miało ogromny wpływ na kształtowanie się codzienności i mentalności zamieszkujących wokół niego społeczności. Pochłonęło wiele istnień ludzkich, stwarzało surowe i ciężkie warunki, będąc zarazem pierwszorzędnym źródłem utrzymania oraz wyznacznikiem stylu życia. Na jego wyspach i w jego najbliższym otoczeniu zrodziła się i rozwinęła tradycyjna kultura rybacka, która wraz z jego likwidacją weszła w proces nieuchronnego zaniku. Charakterystycznymi cechami tej kultury była swoista mentalność, kształtowana poprzez ciągłą walkę z siłami natury, życie w małych, zamkniętych społecznościach, głęboka religijność, wiara chrześcijańska[1], otoczenie materialne (tradycyjne stroje, sposób urządzenia wnętrz), a wreszcie gospodarka morska i oparty na niej system żywienia. Morze Południowe i jego kultura pozostają w pamięci Holendrów po dzień dzisiejszy i są swoistym symbolem minionych czasów.

Celem artykułu jest ukazanie różnych form działania, będących wyrazem pamięci zbiorowej, z uwzględnieniem jej relacji z pamięcią indywidualną. W przywoływaniu osobistych wspomnień kluczową rolę odgrywa świadectwo innych. Przeszłość zostaje zrekonstruowana przez jednostkę, społeczność lub instytucję, a powstałe w ten sposób formy upamiętnienia wpływają następnie na kształtowanie się indywidualnych i zbiorowych postaw wobec niej[2]. Każdy

[1] W regionie tym dominował protestantyzm z nielicznymi enklawami katolickimi (na przykład w Volendamie).

[2] Por. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2000, s. 163–174.

członek wspólnoty pozostaje pod wpływem określonych zachowań, nabytych w procesie socjalizacji. Jego działanie może przetwarzać to doświadczenie i być komunikatem zwrotnym, kształtującym myślenie innych.

Przedmiotem niniejszej analizy są cztery formy upamiętnienia: muzeum, pomnik, święto oraz działalność wydawnicza, popularyzująca wiedzę o przeszłości. Mowa będzie zatem o obiektach i działaniach społecznych, formułujących aspekty pamięci zbiorowej. Z nimi związane jest również pojęcie pamięci kulturowej, tkwiącej właśnie w wyobrażeniach i obiektach, które tworzą społeczny dyskurs i konstruują przeszłość[3]. Definiując pamięć kulturową, Jan Assmann nazwał te zjawiska figurami pamięci[4]. Nazywa się je również ikonami pamięci, podkreślając, że mogą one przybierać formę materialną (tu: muzea, pomniki, książki) lub niematerialną (tu: święta)[5].

Wybrane przykłady mają stanowić odzwierciedlenie całokształtu wartości kulturowych, należących do kanonu pamięci w obszarze dawnego Morza Południowego, oraz pokazać różnorodność form upamiętniania. Nie bez znaczenia jest obserwacja współczesnych zjawisk, będących kontynuacją działań podejmowanych w XX wieku, a także podlegających coraz silniejszym procesom komercjalizacji. Tradycja w służbie promocji i turystyki często postrzegana jest jako proces fałszowania przeszłości i niszczenia jej autentyczności. Tymczasem należałoby postawić pytanie o rolę działań komercyjnych w procesie popularyzacji pamięci. Kwestia ta pojawi się również w niektórych formach upamiętnienia kultury Morza Południowego.

Analiza niniejszych zagadnień opierać się będzie na wybranych refleksjach dotyczących pamięci. Będzie się ona skupiać przede wszystkim na studium przypadku, jakim jest kultura Morza Południowego. Teorie pamięci pełnią tu funkcję narzędzia pozwalającego zinterpretować obserwowane zjawiska[6].

„UTRACONE MORZE"

Zwrot „utracone morze" ma charakter symboliczny, to znaczy, że należy przez niego rozumieć nie tylko samo morze, ale przede wszystkim całokształt kultury oraz życie codzienne toczące się wokół niego[7]. Spośród wielu miejscowości

[3] Por. R. Poole, *Memory, History and the Claims of the Past*, „Memory Studies" 2008: 1 (149), s. 151–157.

[4] J. Assmann, *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008, s. 12.

[5] R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006, s. 33.

[6] Obserwacje prowadzone były w toku badań terenowych w latach 2009–2012.

[7] W poznaniu dawnego życia i codzienności mieszkańców tego regionu szczególnie pomocne są zachowane fotografie, dostępne w publikacjach popularnonaukowych. W ostat-

wybranych zostało siedem, w których przywiązanie do tradycji jest szczególnie silne. Są to: Enkhuizen, Marken, Volendam, Urk, Spakenburg, Hindeloopen oraz Huizen. Wybór miejscowości nie jest przypadkowy. Enkhuizen znalazło się na tej mapie pamięci, ponieważ właśnie tu w roku 1948 utworzono muzeum Morza Południowego. Marken i Volendam – miejscowości położone w pobliżu Amsterdamu – są ważnymi ośrodkami pamięci, w których przybiera ona także wyraźny charakter komercyjny i turystyczny, a tradycja staje się produktem na sprzedaż. Urk, chociaż odwiedzane jest także przez turystów, wydaje się posiadać już nieco inny charakter. Pamięć łączy się tutaj przede wszystkim z wartością przynależności do lokalnej wspólnoty. Szczególny klimat tego miejsca przyciąga ludzi z zewnątrz, ale działania upamiętniające wypływają bardziej z wewnętrznych potrzeb mieszkańców. Huizen jest najmniej oblegane przez turystów, a pamięć o przeszłości jest przede wszystkim wyrazem lokalnej tożsamości. W Spakenburgu mieszka największa ilość kobiet noszących wciąż jeszcze tradycyjne stroje na co dzień. Tutaj tradycja rozumiana jako dziedzictwo przeplata się z wciąż żywą kulturą spotykaną w codzienności, która tylko w określonych sytuacjach staje się także atrakcją turystyczną. Hindeloopen jest miejscem szczególnym ze względu na fakt, iż miejscowe ubiory, stanowiące niegdyś bardzo istotny element tutejszej kultury materialnej, pozostają ważnym czynnikiem kształtującym tożsamość mieszkańców, mimo że w ikonosferze ulicy nie istnieją już one od końca XIX wieku.

ZARYS HISTORYCZNY DOTYCZĄCY PLANÓW LIKWIDACYJNYCH

Nierówna walka z żywiołem toczyła się od wieków i powodowała, że już w XVII stuleciu powstały plany wysuszenia części zatoki i oddzielenia jej od Morza Północnego. Wówczas jednak wydawały się one niemożliwe do zrealizowania. Powrócono do nich w wieku XIX i tym razem zdawały się bardziej realne. Najpoważniejszym, lecz niezrealizowanym projektem był stworzony w 1877 roku plan inżyniera Wilhelmusa Leemansa. Kilka lat po jego powstaniu powołano do życia Zgromadzenie Morza Południowego (Zuiderzeevereniging), rozpoczynając tym samym poważne i zakrojone na szeroką skalę prace badawcze. Przewodził im Cornelius Lely, autor kolejnego projektu, zrealizowanego ostatecznie po wielu latach. Jego najważniejszym elementem była budowa tamy zamykającej (Afsluitdijk), ukończona w 1932 roku[8].

---

nich latach ukazały się dwa albumy: *Zo was die tijd. Rondom Zuiderzee en Ijsselmeer*, Hoogeveen 2004 oraz I. de Wind, *Het vergeten leven rond de Zuiderzee*, Arnhem 2008.

[8] F. Wiringa, *Een cultuur valt droog. Over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum 1916–1950*, Enkhuizen 2000, s. 15–16; J. Brouwer, L. De Vries, *Zouzoet*, Urk 2006, s. 23.

Osuszenie części zatoki i jej oddzielenie od Morza Północnego pociągnęło za sobą ogromne zmiany, począwszy od krajobrazu, na życiu codziennym skończywszy. Powstała przede wszystkim nowa, dwunasta prowincja Flevoland. Morze Południowe stało się wówczas jeziorem IJssel. Napływ słodkiej wody z uchodzącej do niego rzeki IJssel spowodował całkowitą przemianę fauny i flory. Ryby morskie żyjące dotychczas w tych wodach wyginęły, zastąpione zostały przez stworzenia słodkowodne. Te zjawiska, jak i rozwój zmodernizowanego przemysłu rybnego, stały się głównymi przyczynami upadku tradycyjnego rybołówstwa, które było dotychczas podstawową gałęzią gospodarki tego rejonu. Wraz z likwidacją Morza Południowego mężczyźni zmuszeni byli szukać zatrudnienia w innych sektorach i poza miejscem zamieszkania. Podejmując pracę w fabrykach oraz innych gałęziach gospodarki, porzucali tradycyjne stroje rybackie, dawny styl życia oraz obyczaje. Był to początek końca rozwijanej i pielęgnowanej przez mieszkańców swoistej kultury.

PIERWSZE DZIAŁANIA UPAMIĘTNIAJĄCE KULTURĘ MORZA POŁUDNIOWEGO

Nie będzie przesadą powiedzieć, że pamięć o Morzu Południowym i jego kulturze jest szczególnym fenomenem. Troska o nią pojawiła się już wiele lat przed jego likwidacją. W roku 1918, w momencie powzięcia przez rząd holenderski decyzji w sprawie przyszłości tego regionu, przedstawiciele środowisk naukowych, mediów oraz miłośnicy tradycyjnej kultury, zdawszy sobie sprawę z następstw takiej decyzji, podjęli liczne inicjatywy na rzecz zachowania zagrożonego dziedzictwa. Niemal od razu powstała idea utworzenia muzeum w Enkhuizen, poświęconego w całości kulturze i historii Morza Południowego. Powstawały filmy dokumentalne oraz fabularne, których akcja toczyła się w malowniczych miejscowościach, położonych wokół niego. Najbardziej znany film dokumentalny, ukazujący całość kultury i życia codziennego rybaków, nakręcił Dirk Jan van der Ven w roku 1928. Tematyka ta inspirowała także pisarzy, wśród których wymienić należy przede wszystkim Jefa Lasta oraz Klaasa Norela. Pierwszy z nich opublikował w 1934 roku powieść zatytułowaną *Zuiderzee*. Książka drugiego z pisarzy ukazała się w roku 1937 i nosiła tytuł *Nadchodząca fala* (*Het Getij verloopt*). Obie poruszają podobną tematykę; opowiadają o ludziach, na których losy ogromny wpływ miała likwidacja Morza Południowego. W latach poprzedzających budowę tamy zamykającej, w trakcie prac oraz po ich ukończeniu, ukazywały się niezliczone ilości artykułów prasowych poświęconych problematyce likwidacji Morza Południowego, zarówno jej zaletom, jak i zagrożeniom dla istniejącej kultury[9].

[9] Por. F. Wiringa, op. cit., s. 34–51.

Wydarzenia te stały się również inspiracją dla artystów. Interesujące pod względem wizualnym, ekspresyjne i tworzone z ogromnym rozmachem prace Johana Hendrika van Mastenbroeka są zarazem ciekawym dokumentem. Artysta tworzył szkice w plenerze, notował zdarzenia, będąc ich naocznym świadkiem, wykazując przy tym doskonały, prawdziwie dziennikarski zmysł obserwacyjny. Następnie oddawał się wielogodzinnej pracy w swoim atelier, podczas której nadawał sumarycznym szkicom pełny i wyrazisty kształt[10].

Budowano także pierwsze pomniki upamiętniające nie tyle kulturę Morza Południowego, ile doniosłe przemiany, jakie zaszły w krajobrazie i kulturze tego regionu. W roku 1933 powstał pomnik na cześć ukończenia budowy tamy we Vlieter, miejscu, gdzie nastąpiło jej ostateczne zamknięcie. Jego autorem był Willem Dudok[11]. W roku 1982, w pięćdziesiąt lat po zamknięciu Morza Południowego, powstał kolejny pomnik, autorstwa Ineke van Dijk, zatytułowany *Układający kamienie* (*De steenzetter*).

PAMIĘĆ WYEKSPONOWANA

Historia i tradycje Morza Południowego szybko doczekały się własnej instytucji muzealnej, której pierwszorzędnym celem było gromadzenie artefaktów, a w dalszej kolejności ich ekspozycja i popularyzacja pamięci. Muzeum powstało w roku 1948, a zatem zaledwie szesnaście lat po ukończeniu prac nad budową tamy. Przygotowania zaczęły się już wcześniej. Zainteresowani tym przedsięwzięciem byli początkowo jedynie naukowcy, ale z czasem inicjatywa zyskała również poparcie społeczne. Skansen w Arnhem, utworzony w roku 1918, stanowił instytucjonalny, a przede wszystkim przestrzenny wzór dla nowo tworzonego muzeum[12]. Prężna działalność kolekcjonerska muzeum zaowocowała pokaźną liczbą łodzi, sprzętów rybackich i domowych, tradycyjnych strojów oraz bogatymi zbiorami bibliotecznymi i filmowymi[13].

---

[10] *Zuiderzeewerken van J. H. van Mastenbroek*, Enkhuizen 2007.

[11] Międzynarodowej sławy holenderski architekt i urbanista, przedstawiciel modernizmu. Projektował budynki dla różnych miast holenderskich (Amsterdam, Rotterdam, Utrecht, Lejda), ale jego twórczość wiąże się przede wszystkim z Hilversum, dla którego wykonał 75 projektów, w tym przede wszystkim budynek urzędu miejskiego. Szerzej na ten temat w: H. van Bergeijk, *W. M. Dudok*, Rotterdam 2001.

[12] F. Wiringa, op. cit., s. 93–94. Obszerną charakterystykę powstania i pierwszych dziesięcioleci Skansenu w Arnhem znaleźć można w pracy: A. de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering i nationalisering van de volkscultuur 1815–1940*, Nijmegen 2001.

[13] Zarys najważniejszych działów kolekcji muzeum zawiera album *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, Enkhuizen 1994.

W skład muzeum wchodzą dwie przestrzenie – skansen oraz właściwy obiekt z salami wystawowymi. Skansen utworzony został nad brzegiem jeziora IJssel. Jest to rekonstrukcja wioski z typowymi elementami krajobrazu holenderskiego, takimi jak wiatrak, niewielkie kanały oraz żywe zwierzęta gospodarcze. Część ekspozycji muzealnej ma charakter stały, ale zasadniczy profil tej instytucji tworzą wystawy czasowe. W ciągu ostatnich lat odbyły się tam między innymi wystawa prac artystów, którzy przebywali w Volendamie[14], malując tamtejszych mieszkańców, oraz wystawa fotografii Henka van der Leedena[15], który przez wiele lat działał w Marken, zapisując swym aparatem sceny z życia codziennego mieszkańców, ich twarze i miejscowe pejzaże. W roku 2009 muzeum prezentowało dzieła współczesnego artysty holenderskiego Martena Baasa, tworzone w ciągu ostatnich lat pod wspólnym tytułem *Real time*. W projekcie tym pokazał on swoje rozumienie czasu, którego istotą jest ciągła przemiana. Wśród tych prac znalazło się bardzo ważne dla niniejszych rozważań dzieło pt. *Zegar Morza Południowego* (*Zuiderzeeklok*). Jest to rodzaj happeningu ukazanego w monitorze telewizyjnym. Jego przesłaniem jest przywrócenie kultury, która odeszła w następstwie budowy Afsluitdijk. Na plaży utworzono zegar z trocin, którego wskazówki przesuwane są pracą ludzkich rąk[16]. Obrazuje on wpływ działań ludzkich na wielkie przeobrażenia, jakie zaszły w tym regionie.

Największym przedsięwzięciem była wystawa z roku 2009, zatytułowana *Przeminęło z wiatrem* (*Gejaagd door de wind*), poświęcona w całości tradycyjnym strojom noszonym w rejonie Morza Południowego. Nie była to jednak prezentacja artefaktów, lecz projektów znanych projektantów holenderskich oraz studentów, którzy stworzyli swoje kreacje zainspirowani ubiorami regionalnymi[17].

Muzea w Marken, Volendamie, Huizen, Spakenburgu, Hindeloopen oraz na Urk poświęcone są przede wszystkim lokalnej historii i tradycji. Łączą je pewne cechy wspólne, wskazujące na powiązania kulturowe, których łącznikiem było Morze Południowe, ale każde z nich posiada również własną aurę oraz specyficzne artefakty, które wyróżniają je spośród innych. W każdym z muzeów znajduje się ekspozycja poświęcona tradycyjnym strojom, ponieważ we wszystkich tych miejscowościach lokalne ubiory odgrywały niezwykle istotną rolę. Ekspozycje w Marken oraz Huizen ograniczają się zasadniczo do tematy-

[14] B. D. Barret, *Volendam Kunstenaarsdorp. Het erfgoed van Hotel Spander*, Enkhuizen 2009.

[15] *Marken 1969–1999. Henk van der Leeden. Wystawa w Zuiderzeemuseum w Enkhuizen 08 V 2010–03 X 2010*, Enkhuizen 2010.

[16] Por.A. Sinke, *Marten Baas. Real Time*, „Land of water", R. 3 (2010), nr 1, s. 69–75.

[17] Por. J. Teunissen, *Nederlandse mode en Nederlandse klederdracht: twee kanten van dezelfde medaille*, „Land of water", R. 3 (2009), s. 80–95; *Nederlander bestaat wel*, [w:] *Gejaagd door de Wind*, Zuiderzeemuseum, Enkhuizen 2009.

ki ubiorów. W drugiej z wymienionych miejscowości szczególny nacisk położono na nakrycia głowy – najbardziej rozpoznawalny element tutejszych strojów kobiecych. W Volendamie i Spakenburgu obok strojów istotnym obszarem pamięci jest życie codzienne, ukazane w przestrzeniach, w których wykreowano obraz dawnych pomieszczeń oraz wiejskich uliczek. Należą do nich sceny ukazujące procesję, obróbkę ryb, dzieci w sali lekcyjnej, sklep oraz izbę kuchenną z rodziną zasiadającą przy wieczerzy. O bogactwie dawnych wnętrz przypomina również muzeum w Hindeloopen, w którym obok lokalnych strojów wyeksponowano inną gałąź charakterystycznego dla tego miasteczka rzemiosła artystycznego – bogato zdobionych, malowanych mebli. Urk wyróżnia przede wszystkim tzw. Sala Morza Południowego (*Zuiderzeezaal*), która przywołuje historię całości regionu, ukazując zwłaszcza różne aspekty życia na morzu.

PAMIĘĆ UTRWALONA W KAMIENIU

Elementem przestrzeni wizualnej omawianych miejscowości są pomniki, których oczywistą funkcją jest upamiętnienie. Poprzez nie – podobnie jak w przypadku instytucji muzealnej – w pewnym sensie odbywa się również proces przekazywania informacji. Zarówno kolekcja muzealna, jak i pomnik pełnią funkcję kanału komunikacyjnego, przez który mieszkańcy każdej z miejscowości sygnalizują swoją postawę wobec własnego dziedzictwa. Rzeźby pomnikowe przedstawiające mieszkańców w miejscowych strojach tradycyjnych znajdują się w Volendamie, Spakenburgu, Huizen oraz na Urk. Przedmiotem upamiętnienia jest przede wszystkim dawny obraz życia codziennego ulicy, którego nieodłączną częścią były lokalne ubiory. Pamięć uobecniona w pomnikach jest jakby chwilą zatrzymaną w kamieniu. Postaci uwiecznionych mieszkańców umieszczono w miejscach, do których niejako przynależeli. Rzeźby rybaków w Volendamie ustawiono w porcie, w Spakenburgu kobieta stoi na placu targowym, spoglądając w kierunku morza, wypatrując powrotu bliskich, pomnik kobiet z Huizen znajduje się natomiast na wprost wejścia do kościoła. Te trzy pomniki upamiętniają charakter życia codziennego mieszkańców oraz ich mentalność. Przeznaczeniem mężczyzn było życie na morzu, podczas gdy kobiety wyczekiwały z niepokojem ich powrotu do domu. Wsparcie – w trudnych momentach życia – mieszkańcy tych wiosek znajdowali w religii. Pomnik w Spakenburgu upamiętnia kobiety, które niegdyś stawały nad brzegiem Morza Południowego, jest też wyrazem czci wobec kobiet noszących tradycyjne stroje, żyjących wciąż jeszcze w tej miejscowości. Wraz z ich odejściem będzie przypominał o istniejącym tu niegdyś obyczaju należącym do kategorii kultury materialnej.

Obok kościoła w Huizen znajduje się inny jeszcze pomnik, przedstawiający siedzące postaci, dwie kobiety i trzech mężczyzn, zajętych ożywioną rozmową. Rzeźba nosi tytuł: *Spotkanie. Zaginiony obraz ulicy* (*Ontmoeting. Een verdwenen straatbeeld*). Zwrócić należy uwagę, że w momencie jego powstania w Huizen mieszkało jeszcze kilka kobiet noszących tradycyjne stroje. Był to tak naprawdę ginący, nie zaś zupełnie zaginiony obraz ulicy, co świadczy o tym, że pamięć wyprzedziła ostateczną utratę tradycyjnych strojów w życiu codziennym. Rzeźba stanęła w tym miejscu w roku 1996, niespełna dziesięć lat później w Huizen nie było już ani jednej kobiety noszącej miejscowe ubiory tradycyjne.

Szczególna uwaga należy się pomnikowi na Urk ze względu na jego funkcję społeczną. Na wysokim, kamiennym postumencie ustawiono figurę kobiety w tradycyjnym stroju, spoglądającej w stronę morza. Jej spódnica spływa kaskadą ciężkich brył, sugerujących porywający ją wiatr. Tym razem jednak nie upamiętniono tradycyjnych ubiorów, choć stanowią one element przeszłości, o której mowa. Przedstawiona tu postać uosabia wszystkie kobiety wypatrujące powrotu swoich najbliższych, powrotu, który nigdy nie nastąpił. Pomnik jest miejscem pamięci o 368 osobach, które zaginęły na morzu. Trzecia zwrotka wiersza umieszczonego na jednej za ścian postumentu głosi: „Wielu w morzu zostało. Tutaj są zapisani. I tutaj się o nich pamięta". Mamy zatem do czynienia z cenotafem powstałym nie tylko ku pamięci tych, którzy odeszli, ale także jako wsparcie dla tych, którzy zostali, pozbawieni doczesnych szczątków swoich bliskich i miejsca, w którym mogliby oddawać im hołd.

Pomnik jest przedmiotem upamiętniającym i jako taki naznaczony jest określonym sposobem myślenia o przeszłości[18]. W przypadku większości omawianych tutaj pomników to myślenie charakteryzuje się podkreślaniem braku osób w tradycyjnych strojach w miejscach, które niegdyś były dla nich przestrzeniami codzienności. Ustawione w tych miejscach rzeźby wypełniają w pewnym sensie tę pustkę. Pomnik na Urk upamiętnia ofiary Morza Południowego i tworzy dla nich symboliczne miejsce spoczynku, a zatem służy wykreowaniu przestrzeni, która w przeszłości nie mogła powstać. Ustawienie pomników nie jest przypadkowe, znajdują się one w miejscach o wyjątkowym charakterze, posiadających szczególny związek z przeszłością. Status takich miejsc podkreślany jest rytuałami[19]. W tym wypadku nie chodzi jednak o rytuały, które odbywają się tam współcześnie, ale o te, które miały miejsce w przeszłości. Były nimi droga do kościoła oraz wypatrywanie powrotu bliskich z wyprawy morskiej i to właśnie te rytuały zostały upamiętnione przez omawiane pomniki.

[18] K. Schlunke, *Memory and Morality*, „Memory Studies" 2013, nr 6 (253), s. 253.

[19] R. Majerek, *Pamięć, mit, tożsamość. Słowackie procesy autoidentyfikacyjne w okresie odrodzenia narodowego*, Kraków 2011, s. 65.

PAMIĘĆ ŚWIĘTOWANA

Święta folklorystyczne są formą upamiętnienia, poprzez którą w sposób aktywny uobecnia się przeszłość. Wytworzona zostaje namiastka minionych czasów, podejmowana jest próba przywołania atmosfery codzienności. W przypadku świąt odbywających się w kilku z omawianych miejscowości rekonstrukcja przeszłości polega na tym, iż spore grupy mieszkańców zakładają tradycyjne stroje, odbywają się pokazy dawnych zawodów, a mieszkańcy przygotowują lokalne potrawy, sprzedawane następnie na zaaranżowanych stoiskach. Na Urk szczególnie silne pozostają tradycje muzyczne, dlatego elementem programu są występy uliczne, oraz koncerty chóralne, odbywające się w kościele.

Zdarza się, iż zamiarem organizatorów jest przypomnienie mieszkańcom wioski dawnych tradycji, które kiedyś współtworzyły lokalną tożsamość, w celu wzmocnienia poczucia wspólnotowości w dniu dzisiejszym. Taki wymiar posiada Dzień Urk (*Urkerdag*) – święto, które skierowane jest wyłącznie do mieszkańców i którego organizatorzy nie troszczą się w żaden sposób o zainteresowanie turystów[20]. Typowo turystyczny charakter mają Dni Spakenburga (*Spakenburgse dagen*) oraz Dzień Volendamu (*Volendammerdag*). Jedną z głównych atrakcji święta w Spakenburgu jest targ, który nadaje temu wydarzeniu silnie komercyjny charakter. Aspekt ten bywa krytykowany[21], podczas gdy uważna obserwacja pozwala stwierdzić, że te dwa czynniki – finansowy i kulturalny – stanowią dla siebie wzajemne wsparcie. Ponadto zauważyć należy, że lokalne targi należą również do kanonu tradycji holenderskich. Wspomniane święta folklorystyczne są dosyć młodymi inicjatywami (na przykład Dzień Urk obchodzony był w roku 2013 po raz trzydziesty). Zwrócić należy uwagę na fakt, że stworzenie tej formy upamiętnienia nastąpiło kilka dziesięcioleci po likwidacji Morza Południowego, ale poprzedziło całkowity zanik tej kultury.

Każdy element otaczającej nas rzeczywistości może być nośnikiem pamięci. Może być nim nie tylko przedmiot materialny, ale także zdarzenie, rytuał lub określone zachowania społeczne[22]. Do tej kategorii zaliczyć należy także święto folklorystyczne. Upamiętnienie odbywa się w tym przypadku poprzez gromadzenie się oraz wspólne konstruowanie tymczasowej rzeczywistości, zrozumiałej dla każdego uczestnika. Nośnik pamięci może mieć jednak różne znaczenie, w zależności od perspektywy i poziomu zakorzenienia w danej kulturze[23]. Święto folklorystyczne stanowi zatem inną formę obcowania z prze-

[20] *25 Urkedag. Jubileumuitgave Commissie Urkedag 2008*, Urk 2008, s. 5.
[21] Wywiad z pochodzącą ze Spakenburga Reinie van Goor z dnia 19 IV 2010 roku.
[22] Por. M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 7–31.
[23] Ibidem., s. 55.

szłością dla mieszkańców omawianych tu miejscowości, inną zaś dla przybysza z zewnątrz. Oczywiście zależy ona również od wiedzy uczestnika oraz siły więzi ze wspólnotą, ale różnica pomiędzy punktem widzenia z zewnątrz i od wewnątrz wydaje się być najistotniejsza.

Tradycja określana jest mianem pamięci kultury, to znaczy pamięci o wspólnie przebytej drodze. Mowa tu o doświadczeniach, które wpływają na kształtowanie się tożsamości[24]. Owe doświadczenia dotyczą nie tylko samej kultury, ale także jej upamiętnienia. Innymi słowy, nie tylko zapamiętana rzeczywistość buduje współczesną tożsamość, silniej nawet budują ją współczesne formy upamiętnienia, na przykład święta, które są okazją do bycia razem. Obserwując te święta folklorystyczne, odnieść można wrażenie, że nie tyle przeszłość jest ważna, ile teraźniejszość. Ta zrekonstruowana rzeczywistość, „dziejąca się" w teraźniejszości, odgrywa najistotniejszą rolę.

PAMIĘĆ ZAPISANA

Inną jeszcze formą pamięci są wydawnictwa naukowe i popularnonaukowe, poświęcone kulturze Morza Południowego. Trzy przytoczone poniżej przykłady nie mają na celu stworzenia kanonu literatury upamiętniającej, lecz pokazanie różnorodnego charakteru tej pamięci. Praca pisarska jest przede wszystkim wyrazem indywidualnej pamięci autora. Teoretycy pamięci wskazali jednak na jedną istotną kwestię dotyczącą konstruowania narracji o przeszłości. Podkreślili oni mianowicie, iż ludzie już od okresu dzieciństwa otoczeni są przez historie, które opowiadają im bliscy oraz osoby z dalszego otoczenia. Każda opowieść jest zatem do pewnego stopnia ukształtowana przez kontekst społeczny, z którego wywodzi się autor[25].

W roku 2009 ukazała się książka Neeltje Mostert *Moja młodość na wyspie Marken* (*Mijn jeugd op het Eiland Marken*)[26], w której autorka opisuje dawne życie, obyczaje i tradycje mieszkańców tego miejsca w oparciu o opowieści jej matki, Marie Moster-de Groot. W słowie wstępnym autorka napisała: „Moje opowiadanie jest o istnieniu, które już nie istnieje, o wyspie, która już nie jest wyspą i o naszej rodzinie, która ostatecznie wbrew swej woli musiała opuścić

[24] T. Szkołut, *Pamięć kultury a tożsamość człowieka ponowoczesnego*, [w:] *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. Hudzik, J. Mizińska, Lublin 1997, s. 39.

[25] Por. R. Firush, *Remembering and Reminiscing: how individual lifes are constructed in family narratives*, „Memory Studies" 2008, 1 (49), s. 49–50.

[26] N. Mostert, *Mijn jeugd op het Eland Marken*, Soest 2009.

tę ukochaną wyspę”[27]. Cytat ten jest zapowiedzią tego, czym w istocie jest ta książka. Łączy ona osobiste doświadczenie, wspomnienia jednej rodziny, z doświadczeniem życia we wspólnocie zamieszkującej wyspę Marken i upamiętnia historię wszystkich jej członków. Musieli oni opuścić to miejsce i jest to część ich rodzinnej historii, ale utrata wyspy dotknęła całą społeczność[28]. Wspomnienia o ważnych wydarzeniach w życiu Marie Moster-de Groot oraz bliskich jej osób splatają się z opowieściami na temat codzienności na wyspie, obyczajów oraz kultury materialnej. Przywołują zatem rzeczywistość rozpoznawalną dla innych współczesnych mieszkańców Marken, gdyż znaną im z ich własnych wspomnień lub też z opowieści ich przodków.

Pochodzący ze Spakenburga Hugo de Graaf należy do młodego pokolenia jego mieszkańców (ur. 1983) i jest autorem książki zawierającej fotografie oraz wywiady z grupą ostatnich kobiet noszących tradycyjne ubiory na co dzień[29]. W ich postawie wyraża się przywiązanie do tradycji wynikające z osobistej potrzeby jej zachowania (która w określonych sytuacjach nie wyklucza jednak uczestnictwa w promocji rodzinnej miejscowości). W jego postawie wyraża się natomiast zainteresowanie tradycją wspólnoty, do której należy. Obecnie tradycja ta pozostaje już tylko udziałem starszego pokolenia. Mowa jednak o czasie współczesnym, o żyjących jeszcze kobietach i kulturze materialnej, która wprawdzie zanika, ale nadal pojawia się w ikonosferze ulicy. Książka de Graafa jest pracą w służbie pamięci przyszłych pokoleń o teraźniejszości. Jest próbą uchwycenia tej kultury, której odejście jest nieuniknione. Tak jak w przypadku pierwszych działań podejmowanych w celu zachowania artefaktów, a poprzez nie pamięci o Morzu Południowym, jest ona wyrazem pamięci zapobiegliwej, to znaczy takiej, która tworzona jest zawczasu, zanim będzie za późno, dopóki dotknąć można jeszcze kultury żywej.

W roku 2012 stowarzyszenie Dawne Hindeloopen (Oud Hindeloopen) obchodziło stulecie swojego istnienia. Jego celem – od samego początku – było zachowywanie lokalnych tradycji. Obecnie jest to grupa muzyczno-taneczna, występująca w tradycyjnych strojach, które znikły z przestrzeni życia codziennego ponad sto lat temu. Z okazji jubileuszu wydano książkę *Hindeloopen. Miasto żyjących wspomnień* (*Hindeloopen. Stad van levende herinneringen*), w której historia stowarzyszenia przedstawiona została na tle dawnych tradycji, codzienności oraz kultury i sztuki Hindeloopen[30]. Działalność stowarzyszenia służy zachowaniu ich w pamięci, ale ono samo również wpisuje się w krajobraz

[27] Ibidem, s. 13.

[28] Wyspa Marken została połączona ze stałym lądem w roku 1957.

[29] H. de Graaf, *Dag oma krâplâp*, De Bunschoter 2008.

[30] *Hindeloopen. Stad van levende herinneringen*, red. K. F. Gildemacher, Leeuwarden 2011.

kulturowy tego miasteczka. Stuletnie istnienie tej organizacji sprawiło, że jej dokonania upamiętniające same zmieniły się w formę tradycji.

PODSUMOWANIE

Celem artykułu nie jest stworzenie katalogu wszystkich miejsc, a już tym bardziej zjawisk, ale pokazanie – na wybranych przykładach – zakresu, różnorodności i charakteru tej pamięci. Jaka więc ona jest? Obrazuje ją cytat z książki Frouke Wieringi *Wysychająca kultura. O powstaniu Muzeum Morza Południowego 1916–1950* (*Een cultuur valt droog. Over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum 1916–1950*), opisującej okoliczności i kulisy powstania muzeum w Enkhuizen. Jest to cytat pochodzący pierwotnie z tamtego właśnie okresu: „Gdy tylko dokona się zamknięcie i osuszenie Morza Południowego, ceną, którą przyjdzie zapłacić, będzie stopniowy zanik tego pięknego życia, które posiadało sławę typowej Holandii”[31]. Widzimy zatem, że już wówczas przewidziano następstwa tych wydarzeń, a ponieważ nie można im było zapobiec, postanowiono przynajmniej je złagodzić. Jest to zatem pamięć przewidująca i wyprzedzająca ostateczne odejście kultury. Procesy odchodzenia i upamiętnienia są równoległe i tożsame. Kultura Morza Południowego nie została „ocalona od zapomnienia”, ale „zahibernowana” jeszcze w okresie swego istnienia i przechowana dla potomnych. Ten proces odchodzenia kultury trwa nadal i ciągle podejmowane są działania, aby zachować ją w pamięci. Pokazuje to książka, której współautorką jest pochodząca ze Spakenburga Reinie van Goor[32]. Jest to kolejna pozycja poświęcona ostatnim kobietom noszącym tradycyjne stroje, w której wstępie czytamy: „za dziesięć lub piętnaście lat tradycyjny ubiór zniknie całkowicie z naszego krajobrazu”[33]. Zachowywanie w pamięci było i jest podejmowane w pośpiechu, aby zdążyć przed ostatecznym odejściem, zaczynało i zaczyna się już w obliczu świadomości końca, w momencie, kiedy jeszcze można „dotknąć” żywej kultury i poczuć jej charakter.

Pamięć o Morzu Południowym jest pamięcią o życiu codziennym, kulturze materialnej oraz dawnych obyczajach i rzemiosłach. Nie jest to pamięć traumatyczna ani trudna. Podejmowane działania nie wynikają z poczucia winy, lecz jedynie z obowiązku w stosunku do tradycji, która przemija, a także z myślą o przyszłych pokoleniach. Święta folklorystyczne są natomiast taką formą

[31] F. Wiringa, op. cit., s. 56.

[32] B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, *Kuiven & Kraplappen. Vrouwen van Spakenburg*, Zwolle 2009.

[33] Ibidem, s. 8.

upamiętnienia, która polega na „bawieniu się” przeszłością, beztroskim doświadczaniu i dzieleniu się tradycją z innymi. Niektóre z nich pełnią także funkcję promocji miejsca, w którym się odbywają.

Omawiane tutaj działania upamiętniające opisać można pojęciem pamięci komunikatywnej, definiowanej przez Jana Assmana jako pamięć niedalekiej przeszłości, którą podmiot dzieli z przedstawicielami swojego pokolenia[34]. Wszystkie opisywane zjawiska mają charakter lokalny i polegają na współuczestniczeniu mieszkańców poszczególnych miejscowości w upamiętnieniu wspólnej historii i tradycji. Wielu z nich pamięta jeszcze dawne czasy, które żyją także we wspomnieniach rodzinnych.

Formy upamiętnienia takie jak muzeum oraz pomnik są formami tradycyjnymi. Ekspozycje muzealne nie mają charakteru nowatorskiego, są efektem lokalnych działań oddolnych, na poły amatorskich. Praktyki upamiętniające – poza pracami Muzeum w Enkhuizen – są raczej zachowawcze, to znaczy nie charakteryzują się poszukiwaniem nowoczesnych rozwiązań. Dzisiejsze nośniki pamięci istnieją już od dziesięcioleci i rzadko ulegają przemianie, gdyż one same stały się elementem lokalnej tradycji.

W opisywanych powyżej działaniach obserwować można ścisłą zależność pomiędzy pamięcią zbiorową, tradycją istniejącą we współczesności, potrzebą wyrażania tożsamości oraz sposobem na promocję lokalnej kultury.

„THE LOST SEA”. SOUTHERN SEA IN THE COLECTIVE MEMORY OF THE DUTCH

Zuiderzee (southern sea) ceased to exist in 1932, when the dam (Afsluitdijk) was completed. The traditional culture that had flourished here for centuries underwent a progressive loss. The daily life, material culture, and common habits changed almost completely with the passage of time. „The lost sea” remained in the collective memory of the Dutch. The memory is expressed with various forms: musems, monuments, folk festivals and publishing. An analisys of these types of commemorations allows us to characterize the memory as a form of „forecasting”, which means an outstripping the ultimate decline of the culture. This memory is also tied to the promotion of local culture and a search for identity. This is a memory of daily life, customs and material culture (clothing, furniture). The efforts to consciously preserve the old traditions became an element of local culture in this area.

[34] R. Traba, H. J. Karp, *Czy codzienność można zapamiętać? Wspomnienia z Warmii i Mazur jako fragment pamięci kulturowej Niemców, Polaków i Ukraińców*, [w:] *Codzienność zapamiętana*, red. R. Traba, H. J. Karp, Warszawa 2004, s. 10.

BIBLIOGRAFIA

1. Assmann J., *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008.
2. Barret B. D., *Volendam Kunstenaarsdorp. Het erfgoed van Hotel Spander*, Enkhuizen 2009.
3. Brouwer J., De Vries L., *Zouzoet*, Urk 2006.
4. *Codzienność zapamiętana*, red. R. Traba, H.-J. Karp, Warszawa 2004.
5. De Graaf H., *Dag oma krâplâp*, Bunschoten 2008.
6. De Jong A., *De dirigenten van de herinnering. Musealisering i nationalisering van de volkscultuur 1815–1940*, Nijmegen 2001.
7. De Wind I., *Het vergeten leven rond de Zuiderzee*, Arnhem 2008.
8. *25 Urkedag. Jubileumuitgave Commissie Urkedag 2008*, Urk 2008.
9. Firush R., *Remembering and Reminiscing: how individual lifes are constructed in family narratives*, „Memory Studies", 2008: 1 (49).
10. *Hindeloopen. Stad van levende herinneringen*, red. K. F. Gildemacher, Leeuwarden 2011.
11. Kula M., *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.
12. Majerek R., *Pamięć, mit, tożsamość. Słowackie procesy autoidentyfikacyjne w okresie odrodzenia narodowego*, Kraków 2011.
13. *Marken 1969–1999. Henk van der Leeden. Wystawa w Zuiderzeemuseum w Enkhuizen 08.05.2010–03.10.2010*, Enkhuizen 2010.
14. Mostert N., *Mijn jeugd op het Eland Marken*, Soest 2009.
15. *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. Hudzik, J. Mizińska, Lublin 1997.
16. Poole R., *Memory, History and the Claims of the Past*, „Memory Studies" 2008: 1(149).
17. Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2000.
18. Schlunke K., *Memory and Morality*, „Memory Studies", 2013, nr 6 (253).
19. Sinke A., *Marten Baas. Real Time*, „Land of water", R. 3, 2010, nr 1.
20. Teunissen J., *Nederlandse mode en Nederlandse klederdracht: twee kanten van dezelfde medaille, Land of water*, R. 3 (2009), nr 0.
21. Teunissen J., *De Nederlander bestaat wel*, [w:] *Gejaagd door de Wind. Zuiderzeemuseum*, Enkhuizen 2009.
22. Traba R. *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006.
23. van Bergeijk H., *W. M. Dudok*, Rotterdam 2001.
24. Verhoeff B., Waalrafen H, van Goor R., *Kuiven & Kraplappen. Vrouwen van Spakenburg*, Zwolle 2009.
25. Wiringa F., *Een cultuur valt droog. Over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum 1916–1950*, Enkhuizen 2000.
26. *Zo was die tijd. Rondom Zuiderzee en Ijsselmeer*, Hoogeveen 2004.
27. *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, Enkhuizen 1994.
28. *Zuiderzeewerken van J. H. van Mastenbroek*, Enkhuizen 2007.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 7 (2/2013)

KLAUDIA ADAMOWICZ
(Uniwersytet Jagielloński)

KAWAII – JAKO FORMA ESTETYZACJI CODZIENNOŚCI

ZNACZENIE SŁOWA KAWAII

Niniejszy artykuł dotyczy zapoczątkowanego w Japonii, a obecnie rozprzestrzeniającego się na inne kraje zjawiska *kawaii*, które może być postrzegane jako forma estetyzacji życia na różnych jego poziomach. Należałoby zacząć od wyjaśnienia znaczenia samego słowa *kawaii*, zapisywanego czasem również jako *cawaii* (ponoć ten zapis lepiej podkreśla uroczą naturę zjawiska). Wydaje się, że jako jego najbliższy angielski odpowiednik można wskazać przymiotnik *cute*, jednak w zbiorze znaczeń wyrazu *kawaii* oprócz najbardziej oczywistych określeń, takich jak uroczy czy śliczny, warto również wymienić: malutki, kochany, a nawet puszysty czy mięciutki. Sharon Kinsella, która w 1992 roku prowadziła w Japonii badania dotyczące znaczenia *kawaii*, poprosiła swoich respondentów o podanie słowa kojarzącego się im z określeniem *kawaii* oraz sytuacji, w jakich zdarza im się go używać. Wśród skojarzeń dominowały motywy związane z dzieciństwem, niedojrzałością, słabością, zależnością, a nawet swoistego rodzaju żałosnością. Zresztą podobnie brzmiące słowo *kawaisou*, jakkolwiek zapisywane przy pomocy innych *kanji*, oznacza właśnie coś biednego i żałosnego. *Kawaii* może odnosić się zarówno do wyglądu, jak i społecznego zachowania; Yamane opisując *kawaii* odnosi je do osoby, która jest „infantylna i delikatna, równocześnie zaś piękna”[1]. *Kawaii* w najogólniejszym rozumieniu miałoby więc być czymś uroczym, jeszcze niedojrzałym, wzbudzającym zarazem nasze współczucie i chęć opieki.

Warto jednak zaznaczyć, że samo pojęcie *kawaii* jest niezwykle zróżnicowane, przybiera niejednorodne formy i w efekcie odnosi się do najróżniejszych

[1] S. Kinsella, *Women, Media and Consumption in Japan*, Honolulu 2005, s. 220 [tłum. własne].

aspektów życia, nawet takich, które w zachodnim rozumieniu w żaden sposób nie powinny się z owym pojęciem wiązać. McVeigh wymienia epitety odnoszące się do *kawaii*, które wyraźnie wskazują na jego wielopłaszczyznową naturę:

> […] there is baby cuteness; very young cuteness; young cuteness; maternal cuteness; teen cuteness; adult cuteness; sexy cuteness; pornography cuteness; child pornography cuteness; authority cuteness; corporate cuteness[2].

Jednym z przykładów wieloznaczności słowa *kawaii* jest jego wielokrotnie pomijany aspekt *kowai*, który to przymiotnik można przetłumaczyć jako „straszny" czy też „przeraźliwy". Tradycyjnie wydaje się, że *cuteness* nie powinno zawierać niczego nacechowanego w ten sposób, jednak wbrew pierwszemu skojarzeniu ten aspekt również odgrywa w ogólnej charakterystyce istotną rolę[3]. Okaleczone, kuśtykające, zakrwawione, a przez to bezbronne stworzenia wydają się w pełni zasługiwać na miano *kawaii*. Z jednej strony to właśnie one stają się ofiarami przemocy i wyładowania sadystycznych skłonności, z drugiej strony przyjąć mogą rolę agresorów.

Przykładów można wymienić bardzo wiele: wspomnijmy choćby słynną postać DOBA autorstwa Takashiego Murakamiego – współczesnego artysty o szczególnym znaczeniu dla nurtu *kawaii*. Analizując przemianę DOBA, z łatwością dostrzega się jego stopniową ewolucję ku coraz groźniejszym formom, które jednak nadal wliczają się do nurtu *kawaii*. Warto wspomnieć również twórczość Ryoko Sato, autorki pastelowego misia, który pomimo urwanej głowy z wydobywającymi się dżdżownicami jest godnym reprezentantem nurtu *kawaii*, czy też nad wyraz fascynujące dzieła Yoshitomo Nary. Idealnym przykładem jest także Kogepan, postać stworzona przez firmę San-X – markę, która tak samo jak bardziej popularne Sanrio, zajmuje się kreacją postaci i tworzeniem gadżetów. Kogepan to spalony chleb, cierpiący z powodu odrzucenia. Poprzez swoją niekompletność może zostać nazwany *kawaisou*, jednak z czasem przybiera groźniejsze formy – San-X pokazuje go piekącego inne chleby czy też wywyższającego się nad te spalone jeszcze mocniej od niego. Bardziej znanym przykładem jest Gloomy Bear – uroczy, różowy miś, który jednak zostaje porzucony, a następnie uratowany przez małego chłopca. W ten sposób miś zyskuje nowy dom, jednak mimo to groźny aspekt porzuconego zwierzęcia nie znika: z czasem miś zaczyna rzucać się na swojego wybawicie-

[2] B. J. McVeigh, *Wearing Ideology: State, Schooling and Self-Presentation in Japan*, Oxford and New York 2000, s. 135.

[3] Ambasadorka *kawaii* z Harajuku Kyary Pamyu Pamyu w jednym z wywiadów wspomina o mrocznej czy też groteskowej stronie, jaką przybierać może *kawaii.*

la. W efekcie na gadżetach często przedstawiany jest z krwią na pazurach. Przykłady *kowai* (straszny) jako elementu *kawaii* (uroczy) można by mnożyć bez końca, jednak ograniczona objętość artykułu nie pozwala mi dogłębniej analizować tego aspektu zagadnienia.

Słowo *kawaii* cieszy się niezwykłą popularnością w Japonii i doczekało się licznych podkategorii, jak na przykład *busukawaii* czy też *kimokawaii*. *Buso* oznacza coś brzydkiego, jednak właśnie dzięki swojej brzydocie zyskującego miano *kawaii*, tak jak rzecz określona jako *kimokawaii* otrzymuje je dzięki swojej dziwności. Jak widać, słowo *kawaii* jest niezwykle ambiwalentne, wieloznaczne i być może właśnie dzięki nieustannemu odnajdywaniu nowych płaszczyzn nawet po tylu latach istnienia nie zaczęło nudzić rzeszy swoich miłośników.

Wydaje się, że ostatnimi czasy *kawaii* coraz wyraźniej wznosi się na nowy, dotąd przynajmniej w takim stopniu nieznany poziom. Wiąże się to z postacią Kyary Pamyu Pamyu – piosenkarki, modelki, ikony mody z Harajuku, która wykorzystuje w swojej twórczości bardzo silne elementy groteski, przesady, absurdu, naginając konwencje do swojej własnej wizji i zarazem ujawniając nieskończony potencjał, jaki tkwi w opisywanym zjawisku *kawaii*[4].

GENEZA ZJAWISKA KAWAII

Zatrzymajmy się na chwilę przy źródłach fenomenu *kawaii* w Japonii. Po raz kolejny powraca postać DOBa, tym razem jednak z innej przyczyny. Słowo DOB zapisane jest na głowie owego bohatera nie bez powodu: DOB pochodzi od słowa *dobojite*, będącego slangowym odpowiednikiem *doushite*, które można przetłumaczyć na język polski jako „dlaczego", i dokładnie taka jest ukryta przez Murakamiego symbolika postaci. DOB wyraźnie zadaje odbiorcy pytanie o powód popularności postaci takich jak Hello Kitty, Rilakkuma czy nawet Mickey Mouse[5]. Podążajmy za jego przykładem: *dobojite*?

Również na Zachodzie po drugiej wojnie światowej pojawiło się bardzo dużo zabawek, które można określić słowem *kawaii*. W tym czasie twarde zabawki były powszechnie zastępowane miękkimi pluszakami, które swoją bezbronnością wzbudzały politowanie, chęć opieki, ale również po części dominacji. O ile jednak taka zmiana nie dziwi w Stanach Zjednoczonych, gdzie

[4] M.Oi, *J-Pop and the global success of 'kawaii' culture*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.bbc.com/culture/story/20130603-cute-culture-and-catchy-pop [30 czerwca 2013].

[5] S. Ngai, *The Cuteness of the Avant-Garde*, „Critical Inquiry", Vol. 31, Chicago 2005, s. 822.

powszechnie szerzony był kult zdrowia, siły, wielkości, który w efekcie prowadził do chęci zdominowania innych, o tyle może zastanawiać w pokonanej Japonii, która świadoma swojej słabości, bezbronności i zależności, mimo to rozwinęła niezwykły afekt właśnie do rzeczy słabych. Może to właśnie w tym, na przekór, tkwi przyczyna powstania albo przynajmniej rozpowszechnienia się zjawiska *kawaii*. Dodatkowo warto zwrócić uwagę na skalę zjawiska – w Japonii obsesja *kawaii* ogarnęła nie tylko przemysł zabawek, lecz również inne przestrzenie życia: architekturę miast, świat mody, reklamy, muzyki, przemysł elektroniczny[6].

Przyczyn można doszukiwać się również w cechach japońskiego społeczeństwa, a zwłaszcza we wszechobecnej presji społecznej dotyczącej szkoły, pracy oraz ról społecznych[7]. Dorosłość na Zachodzie kojarzy się głównie z wolnością, spełnieniem i realizacją wyznaczonych sobie planów, w Japonii zaś niezwykle wyraźne są negatywne konotacje, odnoszące się do konieczności wypełniania narzuconych ról społecznych, które dla młodego pokolenia pozostają niezrozumiałe i pozbawione sensu, przyjęcia ściśle wyznaczonych obowiązków, zachowań, jak również rezygnacji z młodzieńczych fantazji, nieprzystających do charakterystyki ludzi dojrzałych. Dorosłość rozumiana jest więc jako przykra konieczność, wywołuje ona chęć powrotu do czasów dzieciństwa, z którymi wiązało się poczucie prawdziwej wolności i swobody.

W Japonii istnieją również niezwykle silne relacje zależności, mające swoje korzenie w konfucjanizmie. Noszą one nazwę *amae* (*amai* – słodki) i można je rozumieć jako chęć polegania na czyjejś życzliwości, bycia kochanym i znajdowania się w centrum uwagi, co tak naprawdę sprowadza się do podległości jednej ze stron uwikłanych w tego typu relacje. Swoista więc wrażliwość Japończyków, jak również skłonność do opiekuńczości wobec osób słabszych w równym stopniu miały swój udział w rozpowszechnieniu zjawiska *kawaii*. Podobne przykłady zależności można również odnaleźć w japońskich szkołach, w których wyraźnie zarysowana jest hierarchia ważności, a uczniowie mają jedynie biernie uczestniczyć w zajęciach, nie powinni zadawać pytań, tylko pilnie wypełniać swoje obowiązki.

Mimo że ów wątek odbiega od głównego tematu artykułu, chciałabym jednak wyraźnie podkreślić, że sam koncept *kawaii* wcale nie musi pociągać za sobą pasywności czy też uległości. Niejednokrotnie odbierane treści rozumiane są w sposób umowny, czy wręcz odwrotny, zaś sama estetyka służy jedynie za punkt wyjścia do tworzenia czegoś nowego i opierania się ściśle ustalonym hierarchiom i podziałom. *Kawaii* może być wówczas rozumiane jako *delicate revolt*, które zapewnia swoim odbiorcom przestrzeń wolności

[6] Ibidem, s. 819.

[7] D. Hałasa, *Życie codzienne w Tokio*, Warszawa 2004, s. 150 i n.

i twórczej kreacji, a nie – jak można by powierzchownie uważać – zamyka ich w sztywne ramy relacji i zależności[8]. Yasutaka Nakata, producent Kyary Pamyu Pamyu, wspomina, że niedoskonałości czy też elementy absurdu, jakie ujawniają się w twórczości jego podopiecznej (jak na przykład umyślnie wplecione w tekst błędy gramatyczne), kierują swe ostrze w obraz Japonii jako konformistycznego kraju, dążącego do perfekcji, pokazują sposób na uczynienie braków „uroczymi", a tym samym na ich ostateczne zaakceptowanie[9].

Inną przyczyną, poniekąd związaną z opisanymi powyżej mechanizmami myślenia, jest chęć kontroli i skłonność do podporządkowywania sobie otaczającej rzeczywistości. Alex Kerr jako przykład podaje hodowlę drzewek bonsai[10]. Wbrew pierwszemu wrażeniu w obu zjawiskach można znaleźć liczne podobieństwa, jak choćby wspomnianą chęć dominacji, lecz także niezwykle silne dążenie do estetyzacji ostatecznego produktu.

Kolejnym elementem jest pragnienie ucieczki od rzeczywistości. Przykładowo Yagawa Sumiko, znana z japońskiego tłumaczenia *Alicji w Krainie Czarów*, wskazywała na konieczność kreacji własnej Krainy Czarów, która może przynieść wytchnienie jednostkom niedopasowanym do przytłaczającej rzeczywistości[11]. Sugiyama, dyrektor szkoły grafików komputerowych, zapytany o przyczyny zjawiska *kawaii*, odpowiada: „Japończycy poszukują duchowego spokoju i ucieczki od brutalnej rzeczywistości w uroczych przedmiotach"[12].

Warto także zaznaczyć, że skłonność Japończyków do zbierania gadżetów nie jest zjawiskiem nowym, czego dowodem jest przykład *netsuke*. Małe rzeźby, których zadaniem było mocowanie woreczków na drobne przedmioty przy kimonie, przybierały jednak tak zróżnicowane i ozdobne formy, że można zastanawiać się, czy aby funkcja dekoracyjna nie przesłoniła ostatecznie ich zastosowania praktycznego. Rozpowszechniona na szeroką skalę sztuka pakowania prezentów również potwierdza fakt, że Japończycy tradycyjnie mają skłonność do niezwykłej wręcz estetyzacji rzeczywistości.

Inną interesującą przyczyną narodzenia się zjawiska *kawaii* jest trauma drugiej wojny światowej. Obniżona samoocena Japonii po wojnie oraz poniżająca zależność od Amerykanów odbiła się według tej teorii wyraźnym i trwa-

[8] M. Monden, *Refashioning the romantics. Contemporary Japanese Culture –Aspects of Dress*. [Online]. Protokół dostępu: http://epress.lib.uts.edu.au/dspace/bitstream/handle/2100/1289/01Front.pdf?sequence=1 [19 czerwca 2013], s. 169 i n.

[9] M. Oi, op. cit.

[10] A. Kerr, *Psy i demony*, tłum. T. Stanek, Kraków 2001, s. 362.

[11] S. Somers, *Arisu in Harajuku*, [w:] *Alice beyond Wonderland: Essays for the Twenty-first Century*, ed. C. Hollingsworth, Iowa City 2009, s. 203.

[12] AP, *Japan smitten by love of cute*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.theage.com.au/news/people/cool-or-infantile/2006/06/18/1150569208424.html [25 czerwca 2013] [tłum. własne].

łym śladem na mentalności mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni. Noi Sawaragi, opisując okres rządów cesarza Hirohito, stwierdza, że były to niemalże *rule by cuteness*, nie zaś *rule by power*:

> Pod koniec swoich rządów cesarz Hirohito postrzegany był jako wątły i kruchy. Nie ma słabszego stworzenia niż stary, umierający mężczyzna [...]. Ludzie mówili o nim wówczas, że jest uroczym, starszym panem. W pewnym sensie jego urok był neutralny, ale z drugiej strony dawał mu poniekąd kontrolę. Czy nie można by powiedzieć, że były to raczej *rule by cuteness* niż *rule by power*?[13]

Interpretacja wskazująca właśnie na drugą wojnę światową jako przyczynę zjawiska *kawaii* oddziałała szczególnie mocno na twórczość wspomnianego wcześniej Takashiego Murakamiego, który wyraził ów fakt wyjątkowo dobitnie: „Hiroshima leads directly to Hello Kitty". Bomba zrzucona na Hiroszimę nosiła nazwę *Little Boy* i według Murakamiego była to niemalże przepowiednia infantylizacji mającej obecnie miejsce w Japonii. Artysta użył właśnie tego określenia na nazwę swojej wystawy zorganizowanej w 2005 roku w Nowym Jorku. Motyw bomb pojawia się zresztą u Murakamiego dość często, na przykład pod postacią kolorowych, uśmiechniętych grzybów, nawiązujących do efektu po jej wybuchu.

Należy jednak zaznaczyć, że Murakami nie podaje wojennej traumy jako jedynej przyczyny obecności zjawiska *kawaii* w Japonii. W niektórych wypowiedziach postrzega je znacznie swobodniej, nazywając przyjemnym i dobrze wpisującym się w introwertyczną naturę Japończyków: „Obsesja na punkcie słodkich rzeczy stanowi złożony problem, ale wydaje mi się, że popularność *kawaii* wynika z tego, że jest ono po prostu przyjemne, daje poczucie bezpieczeństwa. Takie ideały odpowiadają Japończykom, bo wielu z nich jest introwertykami"[14].

Na koniec należy podać jeszcze jedno wyjaśnienie zjawiska, które upatruje w *kawaii* kolejną szkołę japońskiej sztuki, wprowadzającą jedynie nową estetykę, która powinna być rozważana sama w sobie, bez doszukiwania się jakichkolwiek dodatkowych przyczyn. W wywiadzie dla „The Japan Times" z 2007 roku Torimitsu Momoyo tłumaczy:

> W Japonii, w ramach tradycji *nihonga* (malarstwo w japońskim stylu) dostrzegam istnienie swoistego ruchu czy też szkoły. Nazwałbym ją szkołą w stylu *anime* czy też *kawaii*. Możemy ją też określić jako szkołę Takashiego Murakamiego. Murakami uczył się *nihonga,* więc jest to całkiem zasadne[15].

---

[13] S. Ngai, op. cit., s. 819 [tłum. własne].

[14] M. Perez, *Takashi Murakami*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.artinfo.com/news/story/17056/takashi-murakami/ [26 czerwca 2013] [tłum. własne].

[15] K. Itoy, *Rejecting kawaii culture*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.japantimes.co.jp/text/fa20070208a3.html [26 czerwca 2013].

Keiko Nakamura, kuratorka muzeum Yayoi-Yumeji, które organizuje wystawy promujące wiedzę na temat historii *kawaii*, wskazuje rok 1914 jako moment narodzenia się owej estetyki: właśnie wtedy ilustrator Yumeji Takehisa miał otworzyć na Nihonbashi sklep zajmujący się sprzedażą przedmiotów skierowanych do młodych dziewcząt i kobiet. Był to pierwszy sklep, którego klienci byli określeni poprzez wiek i płeć. Sam Takehisa używał w odniesieniu do swoich rzeczy słowa *kawaii*, jednak owo określenie nie było jeszcze wówczas tak popularne. Również ilustracje wspomnianego artysty można łatwo utożsamić z tym, co później określone zostało słowem *kawaii*. Kolejni projektanci oraz ilustratorzy poszli tą samą drogą, stopniowo upowszechniając i ugruntowując to zjawisko.

W erze Showa wyjątkowo popularne wśród młodych dziewcząt stało się pisanie listów na ozdobnym papierze, jak również dekorowanie tekstu za pomocą ozdobników czy też angielskich słów. Rynek *kawaii* wyszedł owym potrzebom naprzeciw, tworząc liczne akcesoria do pisania, co też umocniło w efekcie pozycję *kawaii* i zwiększyło jego znaczenie. Sharon Kinsella wskazuje zaś, że zjawisko to zostało zapoczątkowane przez uczennice szkół średnich, które przez pisanie na sposób *kawaii* w latach 70. i 80. XX wieku rozpocząć miały oddolną rewolucję. Wydaje się jednak, że sam fenomen obecny był znacznie wcześniej, będąc blisko związany, jak już wspomniałam, ze środowiskiem ilustratorów[16], co wiąże estetykę *kawaii* ze stopniowym rozwojem mangi *shoujo*[17], czyli gatunku z założenia skierowanego do młodych dziewcząt[18].

Już w latach 50. i 60. ubiegłego wieku zjawisko zaczęło się mocno komercjalizować, a sprzyjająca ekonomia oraz *baby boom* jedynie wzmagały rosnącą konsumpcję. W 1974 roku powstała Hello Kitty, przypieczętowując dobrze już udomowiony gadżetowy szał. W latach 80. otwarty został Disneyland, również zajmujący się sprzedażą różnorakich przedmiotów, który tym samym wpisał się w silnie już wówczas wygenerowane potrzeby ówczesnych młodych kobiet. Zdaniem niektórych twórczość Disneya odegrała niebagatelną rolę w rozwoju *kawaii* – Alessandro Gomarasca wskazuje wręcz na moment, w którym spotkała się kultura *shoujo* z Disneyem, jako na chwilę, w której narodziło się *kawaii*[19]. Warto zaznaczyć, że twórczość wspomnianego Takehi-

[16] Ważnym ilustratorem był Junichi Nakahara, który otworzył również sklep z ozdobnymi przedmiotami.

[17] Bohaterka mangi *shoujo* autorstwa Katsuji Matsumoto, mała Kurumi-chan, była pierwszą postacią, wokół której rozpętało się gadżetowe szaleństwo.

[18] M. Okazaki, *A brief history of kawaii*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.timeout.jp/en/tokyo/feature/7471/A-brief-history-of-kawaii [30 czerwca 2013].

[19] M. Monden, op. cit., s. 141.

sy również nie była wolna od inspiracji zachodnich, co tym mocniej uwypukla fakt obecności tychże motywów w omawianej estetyce.

PRZESTRZENIE *KAWAII*

W chwili obecnej *kawaii* przenika wszystkie sfery życia: większość japońskich firm i instytucji ma już swoje maskotki, postaci z kreskówek pojawiają się na samolotach i kartach kredytowych, a firma Sanrio, która stworzyła Hello Kitty, ma własne festiwale i galerie. Słodkie rzeczy są wszędzie.

Sharon Kinsella w swoim tekście wymienia cztery przestrzenie życia, w których *kawaii* wydaje się szczególnie mocno obecne: jedzenie, idole, zachowanie oraz moda i *fancy goods*[20]. Aby w pełni zrozumieć i zobrazować temat, należy choć w skrócie omówić je wszystkie, choć tak naprawdę w chwili obecnej trudno wskazać sferę, w której nie dałoby się odnaleźć wpływów *kawaii*.

Po pierwsze zatem, *kawaii* jedzenie. Automatycznie nasuwającym się skojarzeniem są ciastka, które w Japonii wydają się nieodłącznie kojarzyć z dzieciństwem, gdyż przed wojną to właśnie specjalnie przygotowywane wypieki stanowiły niezbędny element ceremonii nadania dziecku imienia. O ile więc alkohol wydaje się częścią czy wręcz metaforą świata dorosłych, o tyle ciastka przynależą do świata dzieci, a więc świata wolności i fantazji, czym też zasłużyły sobie na poczytne miejsce w estetyce *kawaii*. Warto również zwrócić uwagę na niezwykłą popularność sztuki zdobienia ciast i ciastek, jak również gadżetów, które swym wyglądem przypominają słodycze.

Oczywiście ciastka nie są jedynym elementem składającym się na *kawaii* jedzenie. Wystarczy choćby wskazać na przykład tosterów, za pomocą których można wypiekać ozdoby czy też postaci na kanapce, jak i na niezwykłą kreatywność przy tworzeniu *bento*, czyli rodzaju posiłku złożonego przede wszystkim z ryżu, ryby oraz warzyw, przygotowywanego na wynos jako drugie śniadanie. Wielość form, które może przybierać owo drugie śniadanie, doprowadziło do uczynienia z niektórych *bento* małych dzieł sztuki. O stopniu zaawansowania artystów świadczy przykład *bento* prezentującego przybycie Matthew Perry'ego i jego próbę otwarcia Japonii na świat w roku 1853.

Nazwa *kyaraben*, czyli *kyarakutā bentō*, oznacza zaś *bento* zawierające przedstawienie popularnych postaci. Firmy takie jak Sanrio regularnie organizują konkursy na *bento* z przedstawieniem swoich bohaterów. Również inne ośrodki czy też miasta czynią podobnie, czego przykładem jest zorganizowanie konkursu z okazji 150-lecia powstania portu na najładniejsze *bento*, które miało przedstawiać krajobraz Yokohamy.

[20] S. Kinsella, op. cit., s. 228 i n.

Kolejną wymienioną przez Kinsellę przestrzenią *kawaii* są idole. Ów temat jest zbyt szeroki, aby w pełni go tu zaprezentować, jednak dla porządku należy przytoczyć przynajmniej najważniejsze informacje. Pierwszą idolką, która rozpowszechniła modę na *kawaii*, była popularna w latach 80. Matsuda Seiko. Jej popularność nie opierała się wyłącznie na muzycznym talencie, ale przede wszystkim na sposobie bycia i zachowania: Matsuda idąc potykała się, mówiła sepleniąc i zniekształcając słowa jak dziecko, również noszone przez nią ubrania wydawały się mocno dziewczęce czy wręcz dziecięce. W efekcie stała się wzorem dla kolejnych pokoleń idoli, a ów ogólny trend nie zanikł aż do dnia dzisiejszego, co najwyżej zmienił nieco swoją szczegółową charakterystykę.

Również obecnie przyszli idole debiutują w niekiedy bardzo młodym wieku, szybko zdobywają sławę, zaś swoją popularność opierają na młodzieńczym wdzięku, niewinności, którymi przysłaniają ewentualne braki na innych polach. Ciekawym fenomenem jest szczególna popularność, jaką cieszą się w Japonii programy telewizyjne z udziałem gwiazd, których scenariusze niejednokrotnie opierają się na śmiesznych, czasem nawet dziecinnych grach, w których idolom nierzadko zdarza się przegrywać, co w opinii odbiorców czyni ich uroczymi, a także bliższymi – idole nie mają być odległymi i charyzmatycznymi gwiazdami, ale słodkimi przyjaciółmi z sąsiedztwa, którym przypadkiem udało się zdobyć sławę[21].

Warto jednak zaznaczyć, że w opisany powyżej sposób zachowują się nie tylko młode gwiazdy, lecz również osoby obecne na muzycznej scenie od wielu lat: niejednokrotnie wdziewają na siebie licealne mundurki, które cieszą się zresztą w Japonii niezwykłą popularnością, stały się nawet formą fetyszu, czy też biorą udział w opisanych powyżej telewizyjnych programach.

Kawaii zachowanie oraz wygląd zewnętrzny odnoszą się zarówno do dziewcząt, jak i chłopców. Przykładem może być agencja Johnny & Associates, zajmująca się promocją męskich idoli, którzy w pełni wpisują się w opisaną przeze mnie charakterystykę. Zespoły znajdujące się pod skrzydłami owej wytwórni niejednokrotnie zajmują bardzo wysokie miejsca na muzycznej liście Oricon, co potwierdza nie tylko dużą skalę zjawiska, lecz również jego istnienie w ramach głównej kultury.

Warto ponownie wspomnieć w tym miejscu Kyary Pamyu Pamyu, która nie przyjmuje ustalonej konwencji w sposób dosłowny, ale wchodzi z nią w otwarty dialog, nadając jej tym samym nowy sens oraz wyłuskując nowe znaczenia. Można się spodziewać, że w przyszłości tego typu idoli pojawi się znacznie więcej. Wydaje się jednak, że owa kwestia wymaga dogłębnej analizy, a może

[21] C. Chiu, *SMAP: A case-study of J-pop*. [Online]. Protokół dostępu: http://ocw.mit.edu/courses/music-and-theater-arts/21m-294-popular-musics-of-the-world-spring-2005/assignments/jpop.pdf [25 czerwca 2013].

tym bardziej uważnej obserwacji kierunku, jaki przyjmować będą zachodzące w niej zmiany.

Kolejną wymienioną przez Kinsellę sferą jest *kawaii* zachowanie, które jest przyswajane, a następnie odgrywane przez uczestników życia społecznego, stając się zarazem swoistym mechanizmem ich samookreślenia oraz autokreacji.

Określeniem na osoby, które umyślnie starają się przedstawić siebie jako niedojrzałe czy też dziecinne, jest *burikko* – dosłownie „udawane dziecko". Niektórzy sądzą, że owo słowo charakteryzuje silnie negatywne nacechowanie, co wiąże się ze świadomą i pełną premedytacji chęcią wzbudzenia opieki; inni dopatrują się w takim zachowaniu podtekstów seksualnych[22]. Z pojęciem *burikko* wiąże się również stosowanie specjalnego języka zwanego *noripiigo*, którego istotą jest umyślne zniekształcanie słów czy też mówienie o sobie w trzeciej osobie. Innym elementem zachowania może być pozowanie do zdjęć z wytrzeszczonymi oczami, aby pozornie wydawały się większe, a więc przywodzące na myśl dziecko, jak również stawianie nóg palcami do wewnątrz (tzw. *X-kyaku*), co również ma wywoływać wrażenie dziecięcości czy też zagubienia.

Przejawem popularności *kawaii* są także uliczne automaty do robienia zdjęć, tzw. *purikura*, w których wykonaną fotografię można dowolnie ozdobić słodkimi napisami czy też obrazkami; istnieją również internetowe odpowiedniki *purikury*, umożliwiające przerabianie wcześniej wykonanych fotografii. *Purikura* cieszy się niezwykłą popularnością nie tylko wśród młodych ludzi, lecz również wśród starszych, poważnych i cieszących się szacunkiem gwiazd, które nie wstydzą się umieszczać zdjęć z owych automatów na swoich blogach, co też zdaje się świadczyć o powszechnej akceptacji tego typu praktyk.

Kolejną dziedziną estetyzacji codziennego życia jest moda w stylu *kawaii*, jak również gadżety, które często noszą miano *fancy goods*. Japonia spłodziła niezwykle wiele stylów w modzie, a w wielu z nich można odnaleźć elementy estetyki *kawaii*. Sieć skojarzeń szybko podąża w stronę stylów związanych z obszarem Harajuku, rejonem wokół stacji linii Yamanote, biegnącym dokoła tokijskiego centrum, który stanowi najbardziej skrajny przykład opisywanego przeze mnie zjawiska. Wystarczy wymienić style takie jak *Lolita Fashion*, *decora*, *fairy kei*, a nawet punk, który po wielu modyfikacjach, jakie przeszedł po przybyciu do Japonii, może być również włączony w pierwotnie niepasującą doń estetykę. Nie trzeba jednak szukać przykładów w obszarze mody subkulturowej: Japonki z zasady mają skłonność do ubierania się w mocno dziew-

[22] Warto jednak wyraźnie zaznaczyć, że podteksty seksualne to margines zjawiska. W większości przypadków celem jest wyłącznie budowanie dziewczęcego i słodkiego wizerunku, wolnego od jakichkolwiek konotacji seksualnych, czy wręcz sprzeciwianie się takiemu postrzeganiu.

częcy, przynajmniej w porównaniu z Zachodem, sposób, choć mimo wszystko wybierają raczej kolory stonowane.

Szaleństwo mody nie ominęło również mężczyzn. Przykład mogą stanowić tzw. *moteru oyaji*, którym to mianem określa się modnych, starszych panów. *Moteru* oznacza bycie popularnym, lubianym, zaś *oyaji* oznacza pana w starszym wieku; w efekcie dostajemy obraz modnego i zadbanego mężczyzny, który kreuje siebie na znacznie młodszego, niż jest w istocie, kontrastując zarazem z wizerunkiem typowego, odzianego w ponury garnitur, niczym nieodróżniającego się od tłumu, stereotypowego *salary mana*. Specjalne magazyny skierowane do tej grupy mężczyzn pomagają w doskonaleniu umiejętności stylizacji oraz udzielają wskazówek ułatwiających uzyskanie upragnionego wyglądu.

O ważności mody w owej estetyce, jak również samej estetyki w kulturze współczesnej Japonii, świadczy wyznaczenie w 2009 roku trzech dziewcząt na tak zwane ambasadorki *kawaii* – Aoki Misako jest niezwykle popularną modelką *Lolita Fashion*, Yu Kimura liderką szeroko rozumianej mody z obszaru Harajuku, zaś Shizuka Fujioka współpracuje ze znaną firmą produkującą mundurki szkolne. Zadaniem ambasadorek jest propagowanie i rozpowszechnianie estetyki *kawaii* na cały świat, jak również wzmacnianie jej znaczenia jako integralnej części współczesnej kultury japońskiej. „Główna misja trzech ambasadorek polega na szerzeniu trendów japońskiej mody oraz promowaniu Japonii poprzez uczestnictwo w kulturalnych projektach ambasad Japonii oraz Japan Foundation”[23]. W 2012 roku wspomniana już parokrotnie królowa Harajuku – Kyary Pamyu Pamyu – została mianowana przez majora Shibui na Ambasadorkę *Kawaii* Harajuku. Jak widać, Japonia nie ustaje w promocji *kawaii* jako ważnej części swojej kultury.

Obok mody ważnym elementem są *fancy goods*, czyli przedmioty codziennego użytku, których zastosowanie praktyczne przyjmuje pozycję drugorzędną wobec wartości estetycznej czy znaczenia metaforycznego przyczyniającego się w konsekwencji do tworzenia tożsamości ich właściciela. Dodatkowo *fancy goods* stanowią drobną rekompensatę w chwilach, kiedy okoliczności nie pozwalają na przywdzianie zgodnego z estetyką *kawaii* stroju; przykładowo ubrane w jednakowe mundurki *office ladies* mogą złagodzić w swoim odczuciu rygory *dress code'u* poprzez umieszczenie w torebce zestetyzowanych przedmiotów, pełniących rolę substytutów.

Innym ważnym elementem jest niewątpliwie własny pokój oraz umieszczone w nim przedmioty budujące, nawiązując do metafory Yagawy Sumiko, za-

[23] *Introduction of the „カワイイ (kawaii) Ambassadors”*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.mofa.go.jp/announce/press/2009/3/0312.html [26 czerwca 2013] [tłum. własne].

lążek Krainy Czarów, do której można codziennie powracać po dniach spędzanych w szarym, nieprzystającym do wyobrażeń świecie niczym do jedynej dostępnej ostoi niezależności. Jak łatwo się domyślić, konsekwencją takiego podejścia jest niezwykle silne wzmożenie konsumpcji, co nie jest jednak sprzeczne z duchem *kawaii*, który nie tylko nie buntuje się przeciw niej, lecz wręcz postrzega ją jako sposób na autokreację i realizację własnych fantazji.

Z rozwojem *fancy goods* wiąże się istne szaleństwo gadżetowe, które istnieje od samego powstania zjawiska (sklep Yumeji Takehisy na Nihonbashi) i trwa nieprzerwanie do dnia dzisiejszego. Najsłynniejszą firmą zajmującą się produkcją tego typu przedmiotów jest oczywiście słynne Sanrio, w głównej mierze utożsamiane z postacią Hello Kitty, chociaż tak naprawdę zrodziło niezliczoną gamę innych bohaterów[24]; Sanrio zajmuje się także produkcją kartek okolicznościowych oraz tworzeniem filmów animowanych. Firma powstała w 1960 roku, jednak nosiła wówczas inną nazwę, która została zmieniona dopiero w roku 1973. *San* oznacza w języku japońskim „trzy", zaś *río* to po hiszpańsku „rzeka", co daje w ostatecznym tłumaczeniu „trzy rzeki", nie zaś „świętą rzekę", jak błędnie sądzą niektórzy.

Najpopularniejszą postacią z Sanrio jest oczywiście Hello Kitty. Niektórzy chcą wywodzić jej nazwę od *Maneki neko*[25], jako że po japońsku *maneku* znaczy „witać", zaś pierwszy człon imienia popularnej kotki można właściwie sprowadzić do tego samego znaczenia. Jednak warto zauważyć, że prawdziwe imię Hello Kitty to Kitty The White, co sprawia, że nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy nawiązanie do *Maneki neko* rzeczywiście leżało w intencji twórców.

Niezwykle interesującą, a zarazem dyskutowaną na wielu polach kwestią jest brak ust u Hello Kitty. Można spotkać się z najróżniejszymi teoriami, które miałyby ów defekt tłumaczyć: wystarczy wspomnieć feministyczną teorię niedopuszczanej do głosu kobiety, jak również ciekawe wizje polskiego księdza, który ostatnimi czasy uznał kotkę za skutek paktu z szatanem. Rzecznik Sanrio tłumaczy jednak, iż brak ust u Kitty sprawia, że jej twarz nie wyraża żadnych konkretnych emocji i w efekcie właścicielowi łatwiej przychodzi przypisanie jej swoich własnych uczuć, przez co staje się ona szczególnie bliska we wszystkich momentach życia; wedle innej wersji brak ust sprawia, że bez obaw można dzielić z nią sekrety, których w żaden sposób nie będzie w stanie zdradzić.

Trudno znaleźć postać, która sławą dorównywałaby białej kotce z kokardką na lewym uchu. Firma Sanrio zawiązuje liczne umowy o współpracę, które

[24] Rocznie powstają średnio trzy nowe postaci, zaś starsze po jakimś czasie przechodzą „na emeryturę".

[25] Tradycyjna figurka kota z podniesioną łapką, mająca przynosić szczęście.

przyczyniają się do nieprzerwanej eksploatacji motywu Hello Kitty. Kolejne marki wypuszczają linie produktów z popularną kotką, a sama Kitty przywdziewa stroje ze wszystkich zakątków globu czy też przenosi się do wybranych filmowych światów (np. Kitty w stroju nawiązującym do Ulicy Sezamkowej).

Znaną firmą produkującą gadżety jest również San-X. Według niektórych pomysły „trzech rzek" powoli się wyczerpują, a na rynku stopniowo zaczynają odgrywać znaczącą rolę inne firmy. Początkowo San-X produkowało artykuły papiernicze, jednak po 1973 roku, kiedy to zaczęło używać znanej obecnie nazwy, zajęło się również tworzeniem postaci, a tym samym w pełni wkroczyło na rynek *fancy goods*.

Ich pierwszym wielkim hitem była Tarepanda – zmęczona, leżąca postać pandy, która szczególną popularność zdobyła w okresie kryzysu gospodarczego w 1997 roku (zapewne ludziom łatwo przychodziło identyfikowanie się z wyczerpanym zwierzęciem), zaś innym, najprawdopodobniej największym przebojem firmy jest Rilakkuma – miś, który miał być substytutem dla ludzi niemających czasu na posiadanie prawdziwych zwierząt domowych.

SKUTKI *KAWAII*

Wydaje się, że *kawaii* wdziera się na wszystkie płaszczyzny życia, nie uznając żadnej z nich za niedostępną czy też dla siebie nieodpowiednią: zdobi się samoloty, pociągi, znaki informacyjne, a nawet bariery zabezpieczające na drogach, każda prefektura czy instytucja ma już swoją maskotkę – dla przykładu Pipo to maskotka tokijskiej policji, zaś Kouya-kun – świętych gór Kouya, na terenie których znajduje się klasztor buddyjskiej sekty Shingon. Warto może zastanowić się, jakie konsekwencje wiążą się z tak silną i wszechobecną estetyzacją każdej przestrzeni ludzkiej działalności.

Po pierwsze, o czym już parokrotnie wspomniano, wzrasta konsumpcja, która postrzegana jest pozytywnie, co więcej, zyskuje ona niezwykle ważne znaczenie w budowaniu własnej tożsamości. Wszechobecność *kawaii* może także prowadzić do zacierania się granicy między sztuką a rynkiem, jak również między sztuką wyższą a kulturą masową. Warto jednak zaznaczyć, że w Japonii nie ma i nigdy nie było tak silnego rozdziału pomiędzy nimi; mocne rozgraniczenie jest raczej charakterystyczne dla kultury Zachodu i jego ślady nadal, pomimo zmian, jakie przyniósł postmodernizm, są dostrzegalne w mentalności ludzi z naszego kręgu kulturowego. Japończykom obcy jest intelektualny snobizm tego rodzaju. Szukając w języku japońskim odpowiednika na określenie kultury popularnej, można zetknąć się z niemałym problemem, co jedynie podkreśla fakt, że świadomość takiego rozróżnienia nigdy nie istniała lub przynajmniej nie przywiązywano do niej szczególnej wagi. Japońskie sło-

wa, które wydają się odpowiednikami kultury popularnej czy też masowej, pozbawione są typowych dla naszej kultury konotacji, wskazują wyłącznie na szeroką grupę odbiorców, która w niej partycypuje, jednak nie zawierają w sobie żadnego pierwiastka podrzędności czy tym bardziej źródła krytyki. Granica pomiędzy kulturą popularną a tak zwaną wysoką jest niezwykle płynna. Dodatkowo niektóre fenomeny kulturowe niegdyś uważane za przynależne do kultury ludowej obecnie – mówiąc językiem Zachodu – mogą uchodzić za kulturę wysoką. Japończykom obcy jest ideologiczny czy też psychologiczny opór wobec kultury popularnej, która rozumiana jest po prostu jako zróżnicowany, podzielany przez większą część społeczeństwa ogół zjawisk, który dostarcza mu rozrywki, wyznaczając pewien określony styl życia; owa definicja, jak widać, pozbawiona jest jakiegokolwiek wartościowania[26].

Mieszanie kultury wysokiej i masowej, które mogłoby być stawiane jako zarzut wobec *kawaii*, w przypadku Japonii pozbawione jest zatem jakiegokolwiek sensu. Skłonność Japończyków do estetyzowania rzeczywistości sprawia, że również zarzut o mieszanie życia ze sztuką należy zdecydowanie odrzucić.

Wspomniany już Takashi Murakami w jednym z wywiadów stwierdza: „Doceniam wszystkie rodzaje sztuki, tak jak i doceniam wszystkie typy ludzi”[27]. Murakami nie widzi nic zdrożnego w organizowaniu muzealnych wystaw oraz równoczesnym produkowaniu gadżetów z tymi samymi postaciami. Jest zarówno autorem wystawy zorganizowanej w pałacu wersalskim, jak i współautorem, wraz z Louisem Vuittonem, kolekcji torebek. Jego rzeźba Putipandy zdobiła nawet tokijski sklep wspomnianego projektanta.

Murakami w żaden sposób nie krytykuje konsumpcji ani nie uważa, że spotkanie życia i sztuki w jakikolwiek sposób mogłoby przynieść szkodę czy ujmę tej drugiej. Na Zachodzie można spotkać się z poglądami krytykującymi kulturę popularną, jak również samą estetyzację rzeczywistości, która miałaby być wyłącznie przejawem hedonistycznego stylu życia, skłonności do ulegania modzie czy wręcz płytkości myślenia, podczas gdy w Japonii nie tylko na poziomie praktycznym, lecz również teoretycznym nigdy nie odczuwano w związku z popkulturą żadnego dyskomfortu czy też obawy.

Jak widać, zjawisko *kawaii* dobrze wpisuje się w japońską kulturę, stając się integralnym elementem codzienności przy równoczesnym unikaniu powszechnej krytyki. Wydaje się, że japońskość *kawaii* jest szczególnie warta podkreślenia, gdyż wielu ludzi Zachodu widzi ową estetykę jako swoiste spaczenie tradycyjnej prostoty i sugestywności japońskiej sztuki, podczas gdy tak naprawdę *kawaii* posiada liczne przymioty, które wpisują ją w ciąg japońskiej tradycji. Dla porządku przypomnę motywy, które przewijały się już na stronach tego artyku-

[26] Y. Sugimoto, *An Introduction to Japanese Society*, Cambridge 2003, s. 244 i n.
[27] M. Perez, op. cit. [tłum. własne].

łu: łączenie dwóch przeciwstawnych aspektów, widoczna już od okresu Heian słabość do rzeczy delikatnych i małych, skłonność do kontrolowania natury, jak również stanowiąca istotę artykułu estetyzacja rzeczywistości.

Obecnie estetyka *kawaii* cieszy się niezwykłą popularnością również na Zachodzie, który przejmuje ją wraz z innymi dobrami japońskiej popkultury. *Kawaii* popularne jest jednak nie tylko wśród fanów japońskiej popkultury, lecz także na znacznie szerszą skalę, o czym świadczy obecność Hello Kitty w niemalże każdej zachodniej galerii handlowej. Biorąc pod uwagę fakt, że twórczość Disneya stanowiła istotny element w powstaniu zjawiska, można poniekąd powiedzieć, że Japończycy oddają przetworzony przez siebie produkt do jednego ze źródeł swoich inspiracji.

THE *KAWAII* PHENOMENON AS A FORM OF AESTHETICIZATION OF THE COMMONPLACE

The aim of the article is to broadly present the phenomenon called *kawaii*, which started in Japan and is now becoming popular all over the world. The term *kawaii* can be translated from Japanese as 'cute', 'sweet', or 'soft', but at the same time it involves other, often omitted meanings, which prevents us from the full understanding of its essence and character (the elements of *kowai* – 'scary' in Japanese, but also: 'grotesque', 'exaggeration', 'absurd'). The article presents not only the meaning of the term, but also the origin of the phenomenon, the different causes of its initial and spreading popularity, as well as many examples showing the level of its expansion in Japan. *Kawaii* will also be shown in reference to Sharon Kinsella's idea for classification. According to her, there exist four spaces on which *kawaii* is highly popular: food, idols, clothes, and fancy goods. The area mentioned as last refers to very characteristic *kawaii* goods, the essence of which is not practical use, but an aesthetical value and a metaphorical meaning which helps in creating the identity of their owners. The last part will concentrate on the effects of the *kawaii* phenomenon as well as the distinctive traits which – contrary to the first glance – show the 'japaneseness' of the phenomenon and classify it as a part of local culture.

BIBLIOGRAFIA

1. AP, *Japan smitten by love of cute*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.theage.com.au/news/people/cool-oinfantile/2006/06/18/1150569208424.html [25 czerwca 2013].
2. Chiu C., *SMAP: A case-study of J-pop*. [Online]. Protokół dostępu: http://ocw.mit.edu/courses/music-and-theater-arts/21m-294-popular-musics-of-the-world-spring-2005/assignments/jpop.pdf [25 czerwca 2013].

3. Godoy T., Vartanian I., *Style Deficit Disorder*, San Francisco 2007.
4. Hałasa D., *Życie codzienne w Tokio*, Warszawa 2004.
5. *Introduction of the „カワイイ (kawaii) Ambassadors"*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.mofa.go.jp/announce/press/2009/3/0312.html [26 czerwca 2013].
6. Itoy K., *Rejecting kawaii culture*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.japantimes.co.jp/text/fa20070208a3.html [26 czerwca 2013].
7. Kerr A., *Psy i demony*, tłum. T. Stanek, Kraków 2001.
8. Kinsella S., *Women, Media and Consumption in Japan*, Honolulu 2005.
9. McVeigh B. J., *Wearing Ideology: State, Schooling and Self-Presentation in Japan*, Oxford and New York 2000.
10. Monden M., *Refashioning the romantics. Contemporary Japanese Culture – Aspects of Dress*. [Online]. Protokół dostępu:http://epress.lib.uts.edu.au/dspace/bitstream/handle/2100/1289/01Front.pdf?sequence=1 [19 czerwca 2013.]
11. Ngai S., *The Cuteness of the Avant-Garde*, „Critical Inquiry", Vol. 31, Chicago 2005.
12. Oi M., *J-Pop and the global success of 'kawaii' culture*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.bbc.com/culture/story/20130603-cute-culture-and-catchy-pop [30 czerwca 2013].
13. Okazaki M., *A brief history of kawaii*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.timeout.jp/en/tokyo/feature/7471/A-brief-history-of-kawaii [30 czerwca 2013].
14. Perez M., *Takashi Murakami*. [Online]. Protokół dostępu:
15. http://www.artinfo.com/news/story/17056/takashi-murakami/ [26 czerwca 2013].
16. Somers S., *Arisu in Harajuku*, [w:] *Alice beyond Wonderland: Essays for the Twenty--first Century*, ed. C. Hollingsworth, Iowa City 2009.
17. Sugimoto Y., *An Introduction to Japanese Society*, Cambridge 2003.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 7 (2/2013)

ANGELIKA MUS, PIOTR NOWAK
(Uniwersytet Jagielloński)

SKALA I SYMBOLIKA WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY

Współczesny świat różni się od tego sprzed wieków. Dynamiczny rozwój technologii, wszechobecność maszyn i urządzeń elektronicznych oraz wzrost szybkości komunikacji radykalnie odmieniły nasze życie. Odcisnęły też swój ślad w architekturze, która coraz bardziej zdaje się bliższa skali maszyn niż perspektywie człowieka.

Architektura minionych wieków była dostosowana do ludzkiej perspektywy. Stojąc kilometr od gotyckiej katedry, człowiek widzi wysmukły kształt świątyni, szczegółów jeszcze nie dostrzega, jest zbyt daleko. Zbliżając się, widzimy już nie tylko strzelistą bryłę kościoła w ogóle, ale również mniejsze elementy – wysokie przypory, szpiczaste sterczyny czy ostro zwieńczone okna. Gdy decydujemy się kontynuować naszą wędrówkę, tracimy z oczu całość budowli, a jednocześnie części ukazują nam się z coraz większą wyrazistością, w końcu zatrzymujemy się przed wejściem do świątyni, w odległości zaledwie kilku metrów. Możemy wtedy podziwiać najmniejsze detale zdobiące portal – strzelistą, zwielokrotnioną archiwoltę, udekorowaną pasmami płaskorzeźb i szeregiem smukłych postaci kamiennych o kanciastych szatach. Kierunek góra/dół podkreślony jest za pomocą rozmyślnych żłobień, a tysiące drobnych, ostrych elementów przebija wokół powietrze. Możemy jednak wciąż zbliżać się do katedry, aż w końcu przestąpimy jej próg i naszym oczom ukaże się ogół wertykalnie skomponowanego wnętrza, choć nie będziemy mogli jeszcze dojrzeć szczegółów. Postępując dalej, nasze oczy zaczną coraz dokładniej dostrzegać złożoną formę filarów, pilastrów, prążkowane żebra sklepień, później ołtarz. Najpierw ujrzymy całość, następnie rozpoznamy scenę główną, poszczególne postaci, wreszcie zaczniemy przyglądać się ich nieruchomym twarzom.

Podobnej analizie można poddać architektoniczne dzieła sztuki[1] powstałe między starożytnością a modernizmem, na przykład renesansową katedrę Santa Maria del Fiore we Florencji czy barokowy kościół Il Gesù w Rzymie. Człowiek, obcując z architektonicznym dziełem, obcuje za każdym razem ze swego rodzaju jednorodną ideą. Idea ta towarzyszy mu od pierwszej chwili, gdy tylko ujrzy zarys budowli, i trwa z nim, gdy odczytuje poszczególne elementy zewnętrznej szaty budynku, aż do chwili, gdy zagłębi się już całkowicie i rozpocznie wędrówkę we wnętrzu bryły.

JEDNOŚĆ OBECNA W ARCHITEKTURZE MINIONYCH WIEKÓW

Architektoniczne twory wspomnianych epok charakteryzuje to, że idea, która jest w nich zawarta, dostrzegalna jest na każdym etapie przebywania z nimi. Nieważne, czy tą ideą jest strzelistość gotyku, rytm i porządek renesansu, czy też dynamizm i nieskończoność baroku. W każdym miejscu znajdujemy coś dla siebie, charakterystyczną formę odpowiednią dla naszej perspektywy. Gdy znajdujemy się daleko, formą tą jest całość bryły, gdy przybliżamy się, stają się nią poszczególne mniejsze części, aż dochodzimy do elementów najmniejszych. W ten sposób nasze rozumienie dzieła sztuki, w miarę jak obcujemy z nieskończoną ilością perspektyw, pogłębia się[2]. Mamy poczucie jedności.

Zastanówmy się teraz, czy to samo poczucie daje nam architektura modernistyczna. Weźmy na warsztat jeden z budynków mieszkalnych przy Lake Shore Drive zaprojektowanych przez Miesa van der Rohe[3]. Stojąc w znacznej odległości, dostrzeżemy prostopadłościenną bryłę ze szkła poszatkowaną stalową konstrukcją. W miarę zbliżania się szklane pola powiększą się, stalowa krata rozszerzy. Im bliżej, tym większe będą elementy, aż pozostanie nam jedynie lustrzana płaszczyzna, której końca nie możemy objąć wzrokiem. Przytłaczające, wielkie i pozbawione jakichkolwiek indywidualizujących szczegółów płaszczyzny stały się podstawowym elementem charakteryzującym architekturę od czasów modernizmu po dziś dzień.

Do powyższego spostrzeżenia warto dodać opinię Iana Stewarta:

> Tradycyjne kształty geometryczne – trójkąty, koła, sfery, cylindry – tracą przy powiększaniu swoją strukturę. Widzieliśmy już, że koło obserwowane z odpowiednim

[1] Architektoniczne dzieło sztuki jest czymś innym niż sam budynek. Nie jest ono przedmiotem fizycznym, lecz intencjonalnym. Zob. R. Ingarden, *O dziele architektury*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 121–129.

[2] Ibidem, s. 131.

[3] Ch. A. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1984, s. 14.

> stopniem powiększenia staje się pozbawioną własności linia prostą. Podobnie jest w przypadku ludzi, którzy myślą, iż Ziemia jest płaska, gdyż tak właśnie wygląda z perspektywy malutkich istot. Mandelbrot wymyślił nazwę «Fraktal» do opisu obiektów geometrycznych zupełnie innego rodzaju – obiektów, które wykazują drobną [powtarzalną] strukturę dla dużego zakresu powiększeń. Idealny matematyczny fraktal ma taką strukturę w nieskończonym zakresie powiększeń[4].

Większość współczesnej architektury traci swą strukturę przy powiększaniu, a zwykle przecież mamy kontakt jedynie z fragmentem budynku (do poziomu trzech metrów ponad chodnikiem). Poruszamy się wśród gigantycznych brył, które choć w całości mogą być ciekawe, z naszej perspektywy odbierane są jako gładkie, proste, jednakowe płaszczyzny. W mieście nie ma przestrzeni do obserwacji budynku z daleka, nasze pole widzenia ogranicza się jedynie do parterów. Te powinny być zatem najbardziej interesujące, „dopieszczone". Cóż nam z pięknego szklanego wieżowca w kształcie kwitnącego chabru, gdy na wysokości oczu mamy jedynie olbrzymi walec łodygi. Jest on atrakcyjny dla pilota przelatującego bombowca, który może widzieć budynek w całej okazałości. Przechodniowi ciężko wciąż zadzierać głowę do góry.

Potrzebny nam fraktal. Nie chodzi jednak o formy dokładnie samopodobne, domy w kształcie kostki Mengera czy nawet kalafiora. Fraktalną architekturę rozumiemy jako strukturę atrakcyjną w każdej skali, mającą odpowiedniej wielkości formy dla różnych perspektyw. Większe dla pilota, mniejsze dla przechodnia. Budynek Miesa van der Rohe przy powiększeniu nie odkrywa już przed nami drobniejszych części, jego elementy są wielkoskalowe. Jest to jakby obraz o małej rozdzielczości, w którym na pewnym etapie zbliżania zobaczymy jedynie zwiększające się piksele i nie odkryjemy już nic nowego. Oczywiście rzeczywistość jest bardziej złożona niż grafika rastrowa, ale analogia wydaje się zrozumiała.

Nie tylko budynki Miesa van der Rohe przy powiększeniu dają taki efekt – większość współcześnie tworzonych obiektów to gigantyczne, przeskalowane formy, nieciekawe z poziomu człowieka. Choćby biurowiec AT&T[5] – idea stojącego zegara jest widoczna, jeżeli stoimy w znacznym oddaleniu od biurowca; stojąc u jego stóp, nie możemy zdać sobie z niej sprawy, podobnie jak z kulistości Ziemi.

Dlaczego nasz świat przestał być na miarę człowieka? Zapewne wiele czynników złożyło się na taki stan rzeczy. Istotny mógł być znaczny rozwój technologiczny, który zaowocował odejściem od tradycyjnych materiałów bu-

---

[4] I. Stewart, *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, tłum. M. Tempczyk, W. Komar, Warszawa 1995, s. 254.

[5] Ch. A. Jencks, op. cit., s. 131.

dowlanych. Stosowane wcześniej materiały, jak relatywnie małe cegły lub wyciosane kamienie, w znacznym stopniu umożliwiały płynne i konsekwentne przejście od całości bryły do detalu. Ten swoisty „atomizm" powodował, że czymś naturalnym było oddawanie idei w każdej części składowej dzieła, a poszczególne elementy aż się prosiły o rzeźbiarską obróbkę. Od czasu modernizmu mamy natomiast do czynienia z dominacją żelbetu – materiału „wszechkształtnego", który nie ma jednostki i z którego się odlewa całości w postaci monolitów. Z tego też powodu niegdysiejsze naturalne przejście od ogółu do części i od części do ogółu stało się dziś sztuczne, a człowiek, stając pod żelbetową ścianą współczesnej budowli, nie znajduje dla siebie żadnego zindywidualizowanego elementu.

Być może tempo procesu budowania ma wpływ na powstawianie obiektów bez detali. W dzisiejszej gonitwie brakuje czasu na cyzelowanie elementów, urozmaicanie formy, dekorowanie, dbanie o szczegół. Ważna stała się prostota montażu, elastyczność wystroju, uniwersalność budowli. Jednakże wielcy moderniści odrzucali ornament nie ze względów ekonomicznych, lecz celowo dążyli do prostoty, oczyszczenia z wszelkich dekoracyjnych nalotów, aby odkryć na nowo walory czystej, gładkiej powierzchni[6]. „Dawniej dekorowane przedmioty były rzadkie i drogie. Teraz są zwyczajne i tanie. Dawniej gładkie przedmioty były zwyczajne i tanie, dzisiaj są rzadkie i drogie"[7]. Może więc przyczyny należy szukać już w fazie projektowej, w biurze architekta?

Poważny wpływ na tworzenie „nieludzkich" budynków może mieć projektowanie komputerowe. Model komputerowy jest bez skali, może być dowolnie zwiększany, zmniejszany, widziany z każdej strony. Zwykle tworzony jest ze zbyt małym uszczegółowieniem. Forma złożona z paru brył może zdawać się ciekawa na ekranie komputera, ale powiększona do rozmiarów rzeczywistych staje się uboga, a interesujący efekt znika. Niemała w tym wina samych programów, które nie zachęcają do tworzenia z małych atomów, lecz kuszą gładkimi płaszczyznami o długości dwudziestu metrów. Nie tylko pod tym względem komputery mogą wpływać na architekturę. Ludzie są istotami wrażliwymi, twórczymi, maszyny nie. Każdy człowiek jest inny, maszyny są do siebie bardzo podobne. Posługując się komputerami na poszczególnych etapach projektowych, architekci osłabiają swoją oryginalność, nietypowość, niepowtarzalność, co znajduje odzwierciedlenie w efekcie końcowym. Mamy wygodną opcję „kopiuj", która zabija indywidualizację i wspiera jednakowość. A przecież to, co nas w świecie zachwyca, to różnorodność:

---

[6] B. Makowska, *Rola ornamentyki w architekturze do okresu modernizmu*, Kraków 2008, s. 68.

[7] Le Corbusier [za:] M. Sondin, *Ornament. A Social History Science 1450*, London 1996, s. 12.

Dziękuję Ci że nie jest wszystko tylko białe albo czarne
za to że są krowy łaciate
bladożółta psia trawka
kijanki od spodu oliwkowozielone
dzięcioły pstre z czerwoną plamą pod ogonem[8]

Czy mielibyśmy powód do zachwytu, gdyby jedynym naszym doświadczeniem był widok czystej bieli? Zapewne nie wywoływałby on w nas żadnych emocji. Gdyby dołożyć do koloru białego czarne paski, świat stałby się ciekawszy. Zróżnicowanie szerokości pasów mogłoby nawet wywołać myśl: „Jaki ten pas szeroki!", a wprowadzenie odcieni szarości jeszcze kolejne spostrzeżenia. W przypadku naszego świata każdy „punkt" składa się z nieskończonej liczby form, każda chwila z nieskończonej liczby zdarzeń. Całkowite poznanie złożoności wszechświata zapewne nigdy nie będzie nam dane, ale to jest właśnie piękne. Bogactwo kolorów, kształtów i zjawisk nigdy nie pozwala nam się znudzić.

Tymczasem Mies van der Rohe wybiera świat czystej bieli. „Less is more" – moderniści nie lubią urozmaicenia. Często ujednolicenie architektury modernistycznej doprowadzone jest do tego stopnia, że człowiek czuje nie tylko estetyczny dyskomfort i zagubienie, ale również dyskomfort praktyczny – nie wie, jak trafić do kościoła, gdyż ten nie różni się wyglądem od kotłowni[9], nie wie, jak trafić do urzędu, gdyż nie wyróżnia się on niczym spośród morza identycznych budynków[10], wreszcie nie wie, jak trafić do własnego mieszkania. Modernistyczny funkcjonalizm zostaje więc doprowadzony do absurdu, staje się skrajnie niefunkcjonalny i niepraktyczny[11].

Radykalna zmiana, jaka nastąpiła w architekturze XX wieku, polegała z jednej strony na ujednoliceniu budownictwa na całym świecie, powstaniu tak zwanego stylu międzynarodowego, a z drugiej na rezygnacji z wszelkiej ornamentyki i zdobnictwa. Trzeba jednakowoż pamiętać, że obydwa czynniki są ze sobą w znacznej mierze związane. Można powiedzieć, że rezygnacja z wszelkich form zdobnictwa w znaczący sposób wpłynęła na ujednolicenie stylów w architekturze na świecie. Dekoracja jest najprostszym środkiem nadawania odrębnego charakteru poszczególnym budynkom. Różnice pomiędzy budowlami odmiennymi pod względem zastosowanego materiału czy konstrukcji nie są tak estetycznie doniosłe. Mroczna barokowa Kaplica Wazów znacznie różni się od renesansowej Kaplicy Zygmuntowskiej właśnie dzięki dekoracjom, mimo iż użyte materiały i konstrukcja są takie same.

---

[8] J. Twardowski, *Czas bez pożegnań*, Warszawa 2004, s. 64

[9] Ch. A. Jencks, op. cit., s. 16–17.

[10] Ibidem, s. 15.

[11] K. Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1984, s. 9.

Kolejnym powodem zmian w architekturze było przejście od zamkniętych kultur narodowych, między którymi komunikacja odbywała się z ograniczoną prędkością, do kultury globalnej, do społeczeństwa informacyjnego. Dynamiczny rozwój mediów – powstanie radia, telewizji, telefonów, szybkich środków transportu, uwieńczone powstaniem Internetu, wpłynęło na to, że architekci z całego świata mają współcześnie coraz większy, wygodniejszy i szybszy dostęp do informacji na temat tego, „jak się projektuje". Od połowy XX wieku po dziś dzień nie było żadnych przeszkód, aby w Krakowie studiować dzieła japońskich metabolistów, tak jak Kenzo Tange nie miał większych problemów ze zgłębianiem architektury Le Corbusiera. Znaczący wpływ miało też pojawienie się nowych możliwości technologicznych związanych z zastosowaniem żelbetu. Pozwoliły one na budowę o wiele tańszą i na zdecydowanie większą skalę, niż to było kiedyś. Rozwiązania zarówno w budownictwie mieszkaniowym, jak i w hotelarskim zdawały się uniwersalne i możliwe do stosowania niezależnie od długości geograficznej. Osiedla modernistyczne są takie same w Stanach Zjednoczonych jak w Japonii. Hotele w londyńskiej „Hotelandii"[12] są uderzająco podobne do krakowskiego Hotelu Forum.

Wszystkie budynki modernizmu miały być budowane zgodnie z racjonalną zasadą „funkcja wyznacza formę". Czy jednak rzeczywiście stosowano się do tej zasady? Już wcześniej pisaliśmy, że doprowadzana do kresu idea funkcjonalności zaczyna graniczyć z własnym zaprzeczeniem. W każdym razie prowadzi często do dysfunkcji w skali miasta – dysfunkcji urbanistycznej. Zastanawiając się nad pytaniem o stosowanie zasady funkcjonalności, sięgniemy po z pozoru odległą myśl Immanuela Kanta, filozofa nieodłącznie wiązanego z racjonalizmem. Kant powiada, że aby rozstrzygnąć, czy dane działanie jest racjonalne, czy nie, powinniśmy zastanowić się, czy jego zasada mogłaby być prawem powszechnym[13]. Innymi słowy, powinniśmy rozważyć, czy dana praktyka oraz cel, jaki zawiera, są realizowalne, jeżeli wszyscy będą postępować tak, jak jest to opisane w maksymie[14]. Otóż okazuje się, że w związku z uniwersalizacją modernistycznego podejścia do architektury niemożliwe jest osiągnięcie celów, dla jakich poszczególne obiekty były budowane. Tak więc turystyka przestaje mieć jakikolwiek sens, gdy wszystkie miasta świata, łącznie z hotelami w nich wybudowanymi, są takie same. Cel, jakim jest funkcjonalność szpitala, urzędu czy zwykłego bloku mieszkalnego, zostaje przekreślony i niemożliwy do zreali-

[12] Ibidem, s. 10.

[13] I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Warszawa 1984, s. 50.

[14] Posługujemy się tutaj tak zwaną interpretacją praktycznej sprzeczności imperatywu kategorycznego. Zob. Ch. M. Koosgard, *Kant's Formula of Universal Law*, [w:] idem, *Creating the Kingdom of Ends*, Cambridge 1996, s. 77–105.

zowania w momencie, gdy żadnego z budynków nie można znaleźć w urbanistycznym gąszczu identycznych brył. Tym bardziej odsłania się absurd czy nawet sprzeczność rozumowania modernistycznego, gdy wyobrazimy sobie, iż światem od zarania dziejów rządzili moderniści. Czy ulica Krzywa mogłaby w takim wyobrażonym świecie nadal nazywać się ulicą Krzywą? Czy krakowska Droga Królewska wciąż miałaby swój niepowtarzalny charakter? Wydaje się, że odpowiedź na powyższe pytania jest krótka i zawsze ta sama: nie. W takim świecie miasto składałoby się z identycznych ulic przecinających się pod kątami prostymi. Nazwy takie jak „długa", „krzywa" czy „szeroka" straciłyby całkowicie sens, a inne nazwy ulic straciłyby go w pewnej mierze – w zasadzie byłyby równie adekwatne jak numerowanie ulic. Turystyka, taka jak ją dzisiaj rozumiemy, opierająca się, by użyć języka Kanta, na maksymach w rodzaju: „pojadę do Włoch, aby zobaczyć, czym różni się gotyk włoski od francuskiego", stałaby się czymś bezsensownym. Funkcjonalność identycznych budynków modernistycznych w świecie panmodernistycznym zostaje przekreślona. Warunkiem koniecznym ich funkcjonalności jest zróżnicowanie.

Ale czy uniwersalizacja i powszechne stosowanie jakiegokolwiek ze stylów minionych epok nie doprowadziłoby do identycznych skutków jak w modernizmie? Można by pomyśleć, że gdyby wszystkie budynki świata były renesansowe, wtedy cele, dla których zostały one zbudowane, zostałyby zniweczone, a człowiek również nie mógłby odnaleźć się w miejskim gąszczu urządzonym wedle jednego stylu. Wydaje się jednak, że jest inaczej. Wszystkie historyczne style architektoniczne, poza modernizmem, w swej istocie zakładają zróżnicowanie poszczególnych dzieł. Świat, który od zarania dziejów miałby być tylko i wyłącznie gotycki, nie byłby jednak światem, w którym architektura traci sens. Tego rodzaj świat byłby z pewnością bardziej monotonny niż nasz, niemniej jednak wciąż występowałyby lokalne różnice. Gotyk francuski wciąż mógłby się różnić od gotyku włoskiego, a ratusz miałby inną formę niż katedra. Budynki nie byłyby w tym świecie doskonale podobnymi do siebie prostymi bryłami, jak to się dzieje, gdy dokonamy myślowej uniwersalizacji architektury modernistycznej.

Może jednak zróżnicowanie stylów historycznych wynika z niedostępności w owych czasach nowoczesnej technologii (zarówno informacyjnej, jak i budowlanej), a nie z istotowego założenia różnorodności. Pojawia się myśl, że gdyby w gotyku dysponowano taką technologią jak w dniu dzisiejszym, to po pierwsze szybkość przesyłu informacji byłaby tak wielka, że nie wystąpiłyby żadne regionalne różnice stylów, a po drugie technologia budowlana pozwalałaby na powielanie budynków na masową skalę. Skutkiem tego nastąpiłby efekt identyczny jak ten opisany przy okazji rozważań nad uniwersalizacją programu modernizmu – olbrzymie połacie ziemi zostałby zakryte identycznymi budynkami. Z pewnością tego rodzaju spostrzeżenia mają w sobie coś z prawdy.

Rozwój technologii bez wątpienia w znacznej mierze wpłynął na globalizację architektury. Wydaje się jednak, że sam w sobie nie był warunkiem wystarczającym do masowego powielania identycznych budynków. Dopiero w połączeniu z ideami modernistów tworzy diabelską mieszankę, która zaprzecza funkcjonalności architektury. W gotyku czy renesansie myślano o dopasowywaniu architektury do kontekstu, każdy obiekt był odrębnym dziełem stworzonym dla konkretnej sytuacji. Tego rodzaju myślenie wpisywało się w istotę stylów minionych. Modernizm jako pierwszy odciął się od tej tradycji.

Okazuje się więc, że architektura modernistyczna może istnieć tylko na mocy swej „wyjątkowości", dlatego że istnieje architektura niemodernistyczna. Jesteśmy w stanie podziwiać Hotel Forum, bo na przeciwległym brzegu Wisły znajduje się krakowskie Stare Miasto czy postmodernistyczny Sheraton. Gdyby ich nie było, prawie nie bylibyśmy w stanie wyodrębnić Hotelu Forum z gąszczu pozostałych budynków. Mówimy „prawie", ponieważ Hotel Forum, mimo że jest budynkiem modernistycznym, zdaje się zachowywać odniesienie do sfery symbolicznej, dzięki czemu jesteśmy go w stanie identyfikować nawet w wyobrażonym świecie „wszechmodernistycznym". Gdy przyjrzymy się mu uważnie, to zauważymy, że w sferze symbolicznej jest on parowcem unoszącym się na łagodnych falach Wisły.

Tu docieramy do sedna. Okazuje się, że sfera symboliczna jest tym, co w dużej mierze jest odpowiedzialne za indywidualizację poszczególnych budynków, tym, co czyni je wyjątkowymi. To, że ratusz jest siedzibą władz miejskich, nie wynika stąd tylko, że znajduje się w nim urząd prezydenta miasta czy dawniej siedziba rajców miejskich. Odpowiada za to również fakt, iż jest to budynek z wieżą i zegarem, z prowadzącymi doń reprezentacyjnymi schodami. Dzięki temu ratusz jest funkcjonalny. Nawet jeżeli wybudowanie wieży nie jest ekonomicznie uzasadnione, nawet jeżeli można by wybudować schody tańsze i mniejsze. Dzięki pewnym cechom, takim jak posiadanie wieży czy reprezentacyjnych schodów, ratusz może być w ogóle ratuszem, a ludzie mogą go jako ratusz identyfikować. Innymi słowy, sfera symboliczna zawarta w różnych kulturach w znaczący sposób wpływa na możliwość spełniania funkcji poszczególnych budynków. Tej prawdy modernizm zdawał się w większości wypadków nie zauważać.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w budownictwie mieszkaniowym. Na funkcjonalność domu nie składa się tylko i wyłącznie to, czy jest on zaprojektowany w najbardziej ergonomiczny sposób, to, czy do domu wpada odpowiednia ilość światła. Ważna jest również sfera symboliczna domu, tak głęboko zakorzeniona w tradycji europejskiej – dom jako miejsce bezpieczne, nasze, z którym wiążą się miłe wspomnienia. Modernizm wraz z całą rzeszą blokowisk, które za jego sprawą zakryły połacie ziemi na całym świecie, zdaje się ten drugi aspekt funkcjonalności ignorować. Wszystkie blokowiska świata

wyglądają tak samo, mieszkańcy, patrząc na swój blok na zdjęciu, w zasadzie nie mają podstaw do tego, aby powiedzieć: „To nasz blok, tam na szóstym piętrze jest nasze mieszkanie", bowiem w rzeczywistości mogłoby to być zdjęcie bloku sąsiedniego lub nawet bloku znajdującego się na drugiej półkuli ziemskiej. Nic więc dziwnego, że mieszkańcy osiedli całego świata robią wszystko, aby uniwersalnym blokom nadać ich własną zasadę jednostkowienia, pokrywając ich powierzchnie graffiti, a klatki schodowe mażąc flamastrami. Jednakowość bloków i mieszań oraz związany z tym brak przywiązania do miejsca są zaprzeczeniem zasady funkcjonalności nie tylko dlatego, że powodują dyskomfort psychiczny i problemy z orientacją, ale przede wszystkim dlatego, że są przyczyną zwiększonej przestępczości. Jak pokazują badania kryminologiczne, przywiązanie do miejsca zamieszkania, możliwość utożsamienia się ze swoim sąsiedztwem oraz możliwość uznania danego miejsca za własny „wyjątkowy" dom w znaczący sposób wpływają na obniżenie przestępczości. To zaś jest możliwe tylko wówczas, gdy wprowadzimy czynnik indywidualizujący.

Postmodernizm chciał naprawić grzechy modernizmu. Postmodernizm w architekturze podobnie jak w literaturze wiąże się z pogodzeniem się z tym, że „wszystko już było", i ze zgodą na twórcze powtarzanie przeszłości. Mamy tu więc do czynienia z mnogością nawiązań historycznych. Powstają budowle, które sprawiają wrażenie, jak gdyby pochodziły z poprzednich epok, są jednak współczesne, gdyż w budynku wyglądającym jak wyjęty ze starożytnej Grecji znajdziemy odpowiednio przystosowane miejsce na lodówę czy kuchenkę. Nawiązania historyczne mogą być bardziej dosłowne, jak na przykład mieszkanie w Atenach zaprojektowane przez Davida Hicksa[15], bądź mniej dosłowne, ledwie zauważalne, jak w przypadku domu szóstego dla Franków Eisenmana[16]. W pierwszym wypadku we wnętrzu domu możemy zauważyć klasyczne kolumny doryckie, natomiast w drugim kolumny nienawiązujące już do żadnego stylu historycznego, jednakże samo ich zastosowanie budzi skojarzenia historyczne. Postmodernizm zrywa z dotychczasowym sposobem myślenia artystów: do tej pory niezależnie, czy ktoś był „człowiekiem renesansu", „człowiekiem baroku" czy „człowiekiem modernizmu", zawsze uważał, że to on ma rację w swoim spojrzeniu na architekturę, a inni się mylą. Architekt postmodernistyczny rozumie wartość minionych epok i potrafi umiejętnie czerpać z każdej z nich w zależności od kontekstu. Niebagatelne znaczenie ma tutaj dopasowanie architektury do odbiorcy – przykładem może być Piazza d'Italia Charlesa Moore'a[17] zaprojektowany dla Amerykanów włoskiego pochodzenia.

[15] Ch. A. Jencks, op. cit., s. 91.
[16] Ibidem, s. 101.
[17] Ibidem, s. 146.

Jak pokazuje ten przykład, nawiązania historyczne mogą sprawić, że architektura będzie bliższa jej użytkownikom. Postmodernizm odchodzi więc od modernistycznych praktyk stylu międzynarodowego, projektowania budynków bez wcześniejszego rozpoznania kontekstu, rezygnuje z modernistycznego programu wychowywania ludzi do architektury. Nawiązywanie do minionych porządków i kanonów przybiera nieraz formę pożądanego eklektyzmu, który nie pozwala się nudzić nie tylko wtajemniczonemu w tajniki architektury widzowi, ale również prostemu człowiekowi. Następuje rezygnacja z awangardowego programu projektowania czegoś za wszelką cenę oryginalnego.

Historycyzm postmodernizmu jest jednym ze środków, które w architekturze, podobnie jak w literaturze, prowadzić mają do zasypywania przepaści między elitami a masami. Stosuje się niejednokrotnie dosłowne nawiązania historyczne, ponieważ takie właśnie budynki podobają się szerokim kręgom społecznym. Jednakże budynki postmodernistyczne posiadają zwykle również bardziej ukrytą warstwę symboliczną, zrozumiałą tylko dla wprawnych widzów, jak na przykład fałszywe schody we wspominanym już domu Eisenmana. Owe schody są całkowicie niefunkcjonalne, jakby wyciągnięte z grafik Mauritsa Eschera, są czerwone, co zgodnie z „symboliką przejść dla pieszych" oznacza „stop".

Zarówno wielowarstwowość znaczeniowa architektury postmodernistycznej, jak i jej historyczność są możliwe tylko dzięki pewnej zmianie, która dokonała się wraz z nastaniem postmodernizmu w architekturze. Rzecz dotyczy podejścia do symboliki. W modernizmie wszelkie operowanie symbolami uważane było za wyraz nieszczerości. W postmodernizmie jest przeciwnie. Architektoniczne dzieła sztuki coś symbolizują i tym samym dają do myślenia. Odsyłają odbiorcę w różne miejsca w kulturowej czasoprzestrzeni. Niejednokrotnie odczytywanie symboliki dzieł sztuki architektury postmodernistycznej może być prawdziwą intelektualną ucztą, jak to się dzieje w przypadku kolejnego domu Eisenmana[18], gdy śledzimy grę linii, z których żadne nie wydają się równoległe. Innym razem gra symboli może powodować uśmiech, jak w przypadku domu Truckerów Venturiego[19], gdzie najpierw z zewnątrz widzimy przerysowany dom tradycyjny z nieproporcjonalnym dachem, później, wchodząc do środka, ku naszemu zaskoczeniu widzimy ten sam budynek, tyle że w mniejszej skali i spełniający funkcję kominka. Odsłania się tu kolejna charakterystyczna cecha architektury postmodernistycznej, którą jest żartobliwość.

Zastanówmy się teraz nad kwestią funkcjonalności architektury postmodernistycznej. W postmodernizmie obserwujemy odejście od modernistycznej zasady „funkcja wyznacza formę". Budynki nie są już „kaczkami", lecz „de-

[18] Ibidem, s. 118.
[19] Ibidem, s. 63.

korowanymi szopami”[20] – do bryły budynku „doczepiane” są dekoracje. Następuje odejście od purystycznej estetyki pozbawionej wszelkiej indywidualizacji. Przestrzeń miejska projektowana jest nieraz w sposób na pozór niefunkcjonalny i chaotyczny. Kompleksy urbanistyczne wydają się bezładnie rozrzucone. Paradoksalnie jednak takie rozwiązania są bardzo funkcjonalne, gdyż sprzyjają przypadkowym spotkaniom ludzi, zacieśnianiu więzów społeczności lokalnej i orientowaniu się w terenie dzięki anomaliom, które w chaotycznych układach zawsze występują. Takie podejście do planowania przestrzennego stało się możliwe dzięki zaobserwowaniu przez postmodernistów zalet starych europejskich miast o nieregularnym planie, takich jak Rzym. Zmiana sposobu myślenia o funkcjonalności zaowocowała spadkiem przestępczości na nowych osiedlach. Pozytywny wpływ na funkcjonalność budynków, jak już było tutaj wielokrotnie wspominane, miał też powrót do łask symbolizmu w architekturze. Dzięki zastosowaniu symboli użytkownicy przestrzeni miejskiej byli w stanie lepiej identyfikować funkcje poszczególnych budynków. Dodatkowo budowle postmodernistyczne często były tańsze od purystycznej architektury (np. Urząd Miejski w Portland[21]). Ornamenty, polichromie, rzeźby mogą niskim kosztem ukrywać błędy konstrukcyjne lub odciągać uwagę widza od mniej korzystnych partii obiektu.

A co ze skalą architektury? Niewątpliwie w wielu postmodernistycznych realizacjach widać tendencję do tego, aby budynki były robione na miarę człowieka. Można to dostrzec w powrocie do tradycyjnych materiałów, takich jak cegła, z którymi mamy styczność w przypadku zabudowy mieszkaniowej Brickerseiland w Amsterdamie autorstwa van den Bouta[22]. To osiedle z pewnością jest bardziej ludzkie niż osiedla modernistyczne. Niemniej jednak nadużyciem byłoby stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z tego rodzaju jednością, jaką mogliśmy obserwować w przypadku katedry gotyckiej. W pełniejszym stopniu warunek harmonii zdaje się spełniony w przypadku dzieł wspominanego już wielokrotnie Eisenmana. Jest też wiele realizacji postmodernistycznych, w których nie może być wprost mowy o spełnieniu tego warunku. Przykładem mogą być w zasadzie wszystkie biurowce, między innymi wspomniany już AT&T.

Gdy chodzi o symbolizm i uwzględnianie „znaczenia” architektury, zdaje się, że architektura postmodernistyczna radzi sobie w tej sferze znacznie lepiej. W porównaniu do modernizmu i stroniącego od symboliki stylu między-

[20] „Kaczka” to budynek, którego bryła sama z siebie sugeruje jego funkcję czy też stanowi wyraz jego funkcji; „dekorowana szopa” to budynek, którego kształt sam w sobie nie sugeruje jego funkcji, czynią to natomiast różnego rodzaju elementy symboliczne, którymi jest udekorowany. Zob. ibidem, s. 44.

[21] Ibidem, s. 7.

[22] Ibidem, s. 99.

narodowego w postmodernizmie następuje radykalny zwrot. Budynki mają coś znaczyć, mają nas odsyłać do różnych miejsc w obrębie uniwersum symbolicznego. Czasami znaki zawarte w architekturze postmodernistycznej służą swego rodzaju dowcipowi architektonicznemu, a czasami są funkcjonalne, gdy warstwa symboliczna budynku zaczerpnięta jest z lokalnego kontekstu kulturowego.

Choć przemianę, jaką było przejście od modernizmu do postmodernizmu w architekturze, można ocenić zasadniczo pozytywnie, to jednak niektóre tendencje rysujące się w postmodernizmie mogą wydawać się równie niebezpieczne dla estetycznej wartości dzieł sztuki jak modernistyczny program unifikacji budownictwa. Otóż postmodernistyczny imperatyw Lesliego Fiedlera „przekraczaj granice, zasypuj przepaście", który nakazał odrzucenie podziału na kulturę wysoką i masową i zerwanie z programem „wychowywania ludzi do architektury", może prowadzić do podporządkowania się gustom mas, a w konsekwencji do spłycenia sztuki. Bez wątpienia w masowej świadomości ludzi bardziej popularnymi budynkami są te, które czynią bezpośrednie, wulgarne i czytelne nawiązania historyczne, niż wysublimowane i na pierwszy rzut oka niejasne projekty Eisenmana. Prawdziwa sztuka nie może jednak polegać na dosłowności. W naturze prawdziwego dzieła sztuki jest to, że codziennie można je odkrywać na nowo i znajdować coś fascynującego. Tak więc modernistyczny plan wychowywania ludzi do architektury sam w sobie nie był zły. Zła była architektura modernistyczna, do której chciano wychowywać.

Na podstawie tego, co zostało powiedziane, należy zauważyć, że symbolika jest tym, co odróżnia architekturę od konstrukcji. Natomiast odpowiednia skala obiektów jest koniecznym warunkiem możliwości jej odczytania przez człowieka. Spośród wszystkich budowli, zarówno poprzednich epok, jak i nowych, uniwersalnie wartościowe są te, które zachowały wspominane warunki odnośnie do skali i symboliki. Pozostałe mogły się w tym czy innym okresie „podobać". Owo „podobanie" zawsze było jednak kwestią zmiennych mód. Modernizm zaniedbał warstwę znaczeniową, jednocześnie odrywając skalę architektury od poziomu człowieka. Zachwycało to ówczesne środowiska architektoniczne, jednakże nie miało w sobie elementu absolutnej wartości estetycznej. Postmodernizm był histeryczną reakcją na ten nieludzki puryzm. W swej krytyce i odcięciu się od moderny jakże łatwo było mu popaść w drugą skrajność. Wprawdzie przywrócił do łask warstwę znaczeniową, lecz często zbyt błahą i dosłowną. Ponadto nie zauważył tego, co w istocie w sposób bardziej pierwotny przeszkadzało nadawaniu znaczeń – przeskalowania. Nie zauważył, że znaki i warstwa symboliczna, aby mogły być przez człowieka odczytane, muszą być dopasowane do jego perspektywy. Modernizm zwiększył rozmiary budowli i żaden z obecnych we współczesnej architekturze stylów nie poprawił tego kardynalnego błędu.

THE SCALE AND SYMBOLICS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

A peculiar unity is the characteristic feature of ancient architecture. Its ideas, such as the gothic soaring to the skies or the baroque infinity are conveyed in a harmonious way. A man could perceive these ideas at every stage of experiencing a work of architecture. However, evers since modernist times, space is dominated by overwhelming, gigantic surfaces, without any individuating details. Contemporary architecture loses its structure as we zoom in. Why is the world of buildings no longer based on the human scale? What is the role of symbolism in architecture? The main aim of this article is the answer to those two questions.

BIBLIOGRAFIA

1. Ingarden R., *O dziele architektury*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.
2. Jencks Ch. A., *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1984.
3. Kant I., *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Warszawa 1984.
4. Koosgard Ch., M. *Creating the Kingdom of Ends*, Cambridge 1966.
5. Makowska B., *Rola ornamentyki w architekturze do okresu modernizmu*, Kraków 2008.
6. Sondin M., *Ornament. A Social History Science 1450*, London 1996.
7. Stewart I., *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, tłum. M. Tempczyk, W. Komar, Warszawa 1995.
8. Twardowski J., *Czas bez pożegnań*, Warszawa 2004.
9. Wejchert K., *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1984.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 7 (2/2013)

MIŁOSZ STELMACH
(Uniwersytet Jagielloński)

NIELINEARNE TRAJEKTORIE NARRACJI – MODEL TEORETYCZNY

Jak głosi anegdota, pokaz *Przygody* Michelangelo Antonioniego na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w roku 1960 zakończył się gwizdami ze strony publiczności i ucieczką z kina samego reżysera i gwiazdy filmu, Moniki Vitti. „Gdzie jest Anna?!" – mieli krzyczeć poirytowani widzowie, rozczarowani brakiem jakiegokolwiek wyjaśnienia quasi-kryminalnej intrygi zaprezentowanej w filmie. Nie przeszkodziło to jednak w uformowaniu się skromnego wówczas jeszcze grona admiratorów talentu Antonioniego i przyznaniu filmowi nagrody jury, drugiego co do ważności lauru canneńskiego festiwalu.

Ta krótka historia wydaje się wyjątkowo inspirująca, i to nie tylko dlatego, że dotyczy jednego z najbardziej szanowanych tytułów w historii kina. Znane są wszak liczne przykłady pochodzące z zakresu różnych sztuk, świadczące o początkowym niezrozumieniu artystów i dzieł dziś powszechnie uważanych za wybitne. Sztuka filmowa nie pozostaje pod tym względem wyjątkiem – wystarczy wspomnieć niedocenione początkowo arcydzieło Orsona Wellesa *Obywatel Kane* (1941), ignorowane długo filmy Rainera Wernera Fassbindera czy regularnie wygwizdywane w Cannes obrazy Larsa von Triera. Historia początkowej recepcji *Przygody* jest jednak na ich tle o tyle wyjątkowa, że nie tylko ilustruje tezę, w myśl której nowatorskie decyzje artystyczne często zostają odrzucone przy pierwszym kontakcie, ale także precyzyjnie wskazuje przyczyny tego odrzucenia. Dla widzów z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych męczące mogło się zdawać wolne tempo opowiadania i egzystencjalny ciężar filmu, ale tym, co skłoniło ich do ostrych reakcji, był brak zamknięcia głównego wątku opowieści – poszukiwań zaginionej Anny. Nie był to oczywiście pierwszy film w historii kina posługujący się otwartym zakończeniem, być

może był jednak pierwszym, który robił to w sposób tak ostentacyjny, świadomie rozbudzając oczekiwania widza tylko po to, aby je zawieść.

Choć oryginalność i pionierski charakter filmów włoskiego egzystencjalisty możemy tropić na różnych poziomach, to właśnie te cechy – niekonkluzywność opowieści i brak poszanowania dla jej przyczynowo-skutkowej logiki – czynią go patronem nowoczesnego sposobu opowiadania filmowych fabuł. Przez ponad pięćdziesiąt lat, które dzielą nas od premiery *Przygody*, głębokiemu przeobrażeniu uległo całe kino artystyczne oraz jego publiczność. Rozwiązania zaproponowane przez Antonioniego stały się nie tylko normą, ale w niektórych przypadkach wręcz cechą dystynktywną współczesnego *arthouse'u*. Nowy styl opowiadania został oswojony i rozpowszechniony, a alternatywna narracja kina artystycznego stała się również swego rodzaju konwencją, rozpoznawaną przez widzów i wykorzystywaną przez twórców. Opisanie tych nieklasycznych modeli narracji, które niegdyś budziły takie rozdrażnienie, a które bujnie rozwijają się w dzisiejszym kinie, będzie głównym celem w niniejszej pracy.

Warto jednak na wstępie sprecyzować, co kryje się pod pojęciem „modeli narracji". Poniższy wywód nie ma bowiem na celu całościowego opisu narracji kina artystycznego (jakby było to w ogóle możliwe), ale jedynie pewien jej aspekt, związany z konstrukcyjnym otwarciem, często spotykanym w dziełach modernistycznych. Za ramę teoretyczną tych rozważań posłuży koncepcja nielinearnej narracji sformułowana przez węgierskiego historyka filmu Andrása Bálinta Kovácsa w książce zatytułowanej *Screening Modernism*[1]. Podjął on w niej próbę zdefiniowania klasycznego schematu opowiadania oraz odstępstw od niego często dostrzegalnych w europejskim kinie artystycznym.

Zanim jednak przejdę do omawiania propozycji teoretycznych Kovácsa, pokuszę się o kilka uwag wstępnych. Są one konieczne, bowiem niepisanym punktem wyjścia do wywodu węgierskiego filmoznawcy na temat narracji jest strukturalistycznie zorientowana francuska tradycja narratologiczna oraz do pewnego stopnia pokrewne im neoformalistyczne badania amerykańskich kognitywistów. To od nich węgierski filmoznawca przejął sposób patrzenia na dzieło narracyjne jako wariację na temat prostego schematu fabularnego, wspólnego na głębokim poziomie większości tekstów kultury zachodniej.

OPOWIEŚĆ UNIWERSALNA

Próbę ustalenia „kanonicznej" formuły dramaturgicznej dzieła narracyjnego podejmował już Arystoteles w swojej *Poetyce*, ale decydujące w tej dziedzinie okazały się dopiero dwudziestowieczne poszukiwania strukturalistów, szcze-

[1] A. B. Kovacs, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago and London 2007.

gólnie żywe w latach sześćdziesiątych XX wieku. Były one inspirowane w dużej mierze wcześniejszymi o kilka dekad pracami Władimira Proppa. Rosyjski literaturoznawca, badając bajki magiczne z różnych rejonów świata, stwierdził, że ich fabuły można sprowadzić do najbardziej ogólnego wzorca rozwoju, jakim jest sekwencja: zakłócenie porządku – zmagania – przywrócenie porządku[2]. Teorię tę, przefiltrowaną także przez klasyczne reguły poetyki, rozwijali dość intensywnie francuscy literaturoznawcy badający tak zwaną gramatykę dzieła literackiego, tacy jak Roland Barthes czy Algirdas Gremais[3]. Ustalenia Proppa oraz jego metodologicznych i intelektualnych spadkobierców opierały się na badaniu licznych przykładów z dziedziny literatury, tym samym pozostając w kręgu analiz tekstualnych.

Potwierdził je jednak także David Bordwell, który przystąpił do problemu z innej pozycji badawczej, czyli teorii odbioru dzieła wywodzącej się bezpośrednio z tradycji badań psychologii poznawczej. Amerykański kognitywista odwołał się do badań z dziedziny psychologii poznawczej dotyczących rozumienia i wytwarzania różnych opowieści. Również one dowiodły, że istnieje pewien „kanoniczny" wzorzec opowiadania, którym ludzie posługują się najczęściej, a który jest dla nich jednocześnie najbardziej zrozumiały i najłatwiejszy do przyswojenia oraz zapamiętania. Bordwell streszcza go w kilku ogólnikowych punktach:

– wprowadzenie tła, scenerii i postaci,
– objaśnienie stanu rzeczy,
– zdarzenie inicjujące,
– reakcja emocjonalna głównego bohatera lub ustanowienie przez niego celu,
– komplikacja akcji,
– rezultat,
– reakcja na rezultat[4].

Ten schemat określić można mianem kanonicznego, gdyż da się sprowadzić do niego fabuły większości dzieł narracyjnych. Oczywiście różne propozycje teoretyczne ujmowały schemat trochę inaczej, mogą też pojawić się pewne odstępstwa od tej formuły (nimi będę zajmował się w dalszej części tekstu), ale rdzeń opowieści zawsze będzie wyglądał podobnie – od przedstawienia bohaterów, przez komplikacje fabularne po rozwiązanie akcji. Sprawa komplikuje się w przypadku rozbudowanych, wielowątkowych utworów, ale nawet wtedy struktura głęboka poszczególnych wątków pozostaje w wyraźnym związku z powyższym schematem.

---

[2] Zob. W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. P. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

[3] Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 286–293.

[4] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, s. 35.

Również kino operuje nim nieustannie, a szczególnie widoczne jest to w przypadku modelu kina hollywoodzkiego, które od zarania aż po dziś dzień opowiada głównie historie stanowiące proste transpozycje opisanej formuły. Oprócz określonego powyżej porządku ich najważniejszymi zasadami konstrukcyjnymi jest silne wyeksponowanie postaci protagonisty wraz z jego motywacjami oraz wyraźne zaznaczenie głównego wątku, najczęściej zorganizowanego wokół prób osiągnięcia przez wiodącą postać z góry określonego celu. O tym, że wszystkie te cechy istniały już we wczesnym kinie hollywoodzkim, może świadczyć analiza *Dziewczyny i powierzonego jej dobra* Davida Warka Griffitha (nakręconej już w 1915 roku), której dokonuje Edward Branigan w celu zilustrowania swojej koncepcji schematu fabularnego[5].

I choć dzisiejsze opowiadania filmowe są zazwyczaj daleko bardziej rozbudowane i skomplikowane niż fabułka prostego filmu sprzed bez mała stu lat, to wciąż podlegają tym samym zasadom. Jack Sparrow szuka na Karaibach Skrzyni Umarlaka (*Piraci z Karaibów*), Frodo próbuje przetransportować magiczny pierścień do Mordoru (*Władca pierścieni*), a Mikael Blomkvist znaleźć mordercę młodej dziewczyny (*Dziewczyna z tatuażem*). Jasno określony protagonista, wyraźny cel i równie wyraźny powód jego realizacji oraz pasjonujące przygody po drodze, uzupełnione wątkami pobocznymi (z niemal obowiązkowym, komplementarnym względem głównej fabuły wątkiem miłosnym na czele) i wyrazisty finał – to uniwersalny wzorzec widowiska filmowego, ale także popularnej powieści czy narracyjnej gry komputerowej.

LINEARNIE, CZYLI KLASYCZNIE

To jednak, że niemal wszystkie fabuły posiadają łudząco podobną strukturę, nie oznacza oczywiście, że filmy na nich oparte również są tak podobne. W tym miejscu warto wprowadzić rozumienie narracji w duchu Davida Bordwella. Bowiem jeśli powyższe wyliczenie przedstawia fabułę hipotetycznej historii, to narracja jest narzędziem zaprezentowania jej odbiorcy za pośrednictwem medium i stylu, które każdorazowo będą zupełnie inne. Neoformalistyczna definicja Bordwella brzmi tak: „w filmie fabularnym narracja jest procesem, w którym filmowy sjużet i styl współdziałają we wskazywaniu i ukierunkowywaniu dokonywanej przez widza konstrukcji fabuły”[6]. W dziele fabularnym, w tym filmowym, nie obcujemy wszak z samą fabułą, ale ze sjużetem, czyli jej ekranową reprezentacją. Rozgraniczenie na fabułę (schematyczny układ zdarzeń w porząd-

[5] E. Branigan, *Schemat fabularny*, tłum. J. Ostaszewski [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999.

[6] D. Bordwell, op. cit., s. 53.

ku przyczynowym i chronologicznym) i sjużet (konkretne sceny i ujęcia prezentujące wycinki owej fabuły) pochodzi z terminologii rosyjskich formalistów, zajmujących się tym zagadnieniem w latach międzywojennych.

Sjużet służy więc do przekazywania widzowi za pośrednictwem stylu informacji na temat fabuły w sposób zależny od zamierzeń autora. Jego ambicją może być stworzenie historii możliwie interesującej i wciągającej bądź też wyeksponowanie estetyki obrazu lub innego rodzaju artystycznych przymiotów dzieła. Niezależnie od tego, jaki efekt chce uzyskać twórca, w filmie fabularnym posługuje się w tym celu wydarzeniami i bohaterami. Jak zauważa Edward Branigan, służą temu trzy podstawowe porządki organizujące materiał dzieła – więź przestrzenna, następstwo chronologiczne oraz przyczynowo-skutkowe[7]. Rekonstrukcja przestrzeni, nawet tak abstrakcyjnej jak w filmie *Dogville* (reż. Lars von Trier, 2003), zawsze stanowi podstawę orientacji w świecie przedstawionym, jednak z punktu widzenia schematu fabularnego to pozostałe dwa parametry decydują o modelu opowiadania.

Obcując z opowieścią, odbiorca szuka relacji temporalnych oraz kauzalnych pomiędzy poszczególnymi jej częściami (na przykład scenami). W tym celu twórca nadaje fabule jakąś teleologię – kierunek i cel, do którego zmierza opowieść. Zadaniem widza filmowego jest rekonstrukcja tych cech dzieła, która na najprostszym poziomie dokonuje się przez ułożenie pokazywanych mu scen w łańcuch czasowy i przyczynowo-skutkowy[8]. Najczęściej jest to zadanie proste i dokonywane automatycznie, a odbiorca nie ma problemu z określeniem, co, kiedy i dlaczego się zdarzyło. Fakt, że jest to jednak fundament każdego opowiadania, uświadamiają dopiero dzieła, które zaburzają któryś z wymienionych porządków bądź przynajmniej komplikują go na tyle, że jego zrozumienie wymaga wzmożonego wysiłku poznawczego podczas seansu.

W tym momencie dochodzimy wreszcie do typologii Kovácsa i jego podziału na opowiadanie linearne oraz nielinearne. Rozróżnienie to jest silnie ugruntowane w teorii filmu, Kovács zmienia jednak nieco optykę spojrzenia. Opowiadaniem linearnym w jego rozróżnieniu nazwiemy takie, które przestrzega reguł narracyjnych i kompozycyjnych wypracowanych głównie w ramach amerykańskiego systemu produkcyjnego, a następnie rozpowszechnionych na cały świat. Jest to sposób opowiadania, który David Bordwell określił

[7] E. Branigan, op. cit. s. 115.

[8] Nierozstrzygnięta pozostaje kwestia ewentualnej dominacji jednego z tych porządków. W tradycji badawczej istnieje dominujące stanowisko, w myśl którego to porządek przyczynowy stanowi istotę opowiadania (jak twierdzi między innymi Roland Barthes) oraz alternatywny pogląd, reprezentowany przez Paula Ricoeura, podkreślający wagę chronologii.

mianem „klasycznego", „dominującego" czy też „mainstreamowego"[9]. Definiuje go szereg cech stylistycznych, bądź to uwarunkowanych historycznie (jak długie przenikania, łączące przeważnie kolejne sceny filmu w latach czterdziestych), bądź wynikających z ponadhistorycznych zasad przyświecających realizatorom (komunikatywność w prezentowaniu fabuły i bohaterów, zamknięte zakończenie).

Z punktu widzenia niniejszego wywodu najistotniejszą z nich wydaje się jednoznaczność w konstruowaniu porządku czasowego i przyczynowo-skutkowego opowieści. Jest to również ponadczasowa własność kina głównego nurtu, aczkolwiek sposoby jej osiągania różniły się w kolejnych dekadach. Postępujący wzrost świadomości widowni oraz oswajanie pewnych środków wyrazu pozwala rezygnować z licznych redundancji znaczeniowych koniecznych w epoce formowania się klasycznego kina, ale tylko na tyle, aby zachować klarowność świata opowieści. Zazwyczaj, niezależnie od daty powstania filmu, schemat fabularny w kinie „dominującym" dokładnie odpowiada wyznaczonym wcześniej elementom kanonicznego opowiadania, a jeśli w sjużecie pojawiają się jakieś luki temporalne bądź kauzalne, to w sposób jawny (na przykład w formie retrospekcji) i tylko tymczasowo (tak jak w kryminale, gdzie początkowo zagadkowe okoliczności zbrodni zostają z czasem wyjaśnione). Linearność jest więc synonimem teleologii opowiadania, którego narracja biegnie jak po sznurku od ekspozycji, poprzez zawiązanie akcji, do punktu kulminacyjnego i jej rozwiązania. W tej definicji wybrzmiewają narratologiczne poglądy Kovácsa, który zdecydowanie większy nacisk kładzie na aspekt przyczynowo-skutkowy opowiadania niż jego chronologię.

Narracja linearna odpowiada zatem większości filmów tradycyjnego kina, w którym progresja fabularna zmierza w kierunku rozwiązania problemu jasno postawionego w ekspozycji dzieła. Przyczynowo-skutkowa fabuła prowadzi do finału, w którym zostanie przywrócony wyjściowy porządek świata, zakwestionowany w zawiązaniu akcji, a wiedza odbiorcy na temat wydarzeń i motywacji bohaterów będzie możliwie najpełniejsza. W tym sensie dzieło filmowe rozwija się nie tylko w jasnym porządku sekwencyjnym, ale również w określonym kierunku – w tym przypadku biegnie prosto od momentu zawiązania akcji do punktu kulminacyjnego i jej satysfakcjonującego rozwiązania (na przykład w westernie zazwyczaj będzie to pochwycenie bądź zastrzelenie zagrażającego społeczności bandyty), a wszystkie sceny pomiędzy tymi punktami węzłowymi podporządkowane są progresji fabularnej oraz informacyjnej. Umiejscowione pomiędzy nimi punkty zwrotne stanowią tylko perypetie i przełomy w kolejnych próbach przywrócenia wyjściowego porządku. Na tej prostej konstrukcji wsparte jest między innymi całe klasycz-

[9] D. Bordwell, op. cit., s. 157.

ne kino gatunków, stanowiących w większości przypadków niezbyt odległe od siebie warianty linearnej struktury narracyjnej.

Narracją nielinearną, przez zaprzeczenie, nazwiemy taką, która zakłóca ten schemat. Jeśli jednak organizują go dwa wspomniane porządki (czasowy oraz przyczynowo-skutkowy), to również oba mogą doczekać się odstępstw od normy. W tradycyjnej refleksji teoretycznofilmowej klasyczna, przyczynowo-skutkowa narracja linearna przeciwstawiana jest alternatywnym sposobom uporządkowania materiału fabularnego, realizowanym poprzez wprowadzenie do konstrukcji dzieła licznych zaburzeń chronologii. W tym ujęciu to nieumotywowane fabularnie (np. poprzez sekwencję snu bądź wspomnień) modyfikacje w obrębie porządku czasowego filmowej diegezy sprawiają, że narrację dzieła określa się mianem nielinearnej. Rozróżnienie to zakłada, że to kolejność pokazywanych na ekranie zdarzeń jest czynnikiem decydującym o liniowości struktury filmowego opowiadania. W tym świetle współczesnym przykładem kina nielinearnego mogłyby być liczne dokonania filmowego postmodernizmu, jak na przykład wczesne filmy Quentina Tarantino lub obraz Christophera Nolana z 2000 roku pod tytułem *Memento*.

Tymczasem zajmując się filmowym modernizmem, utożsamionym w dużej mierze z europejskim kinem autorskim i artystycznym, Andras Balint Kovács zauważył, że jego narracja często odróżnia się od tej proponowanej przez kino głównego nurtu, ale kryterium nie stanowi tutaj temporalne uporządkowanie przedstawionych w filmie wydarzeń fabularnych, ale raczej kierunek, w którym rozwija się akcja filmu. Filmy te opowiedziane są najczęściej w sposób chronologiczny, ale niekoniecznie zgodnie z kanonicznym schematem opowiadania i przy użyciu rozluźnionego łańcucha kauzalnego. To ważne rozróżnienie, szczególnie w kontekście wspominanego już kina postmodernistycznego, które w odróżnieniu od modernistycznych eksperymentów znów wyeksponowało przyczynowo-skutkowość (choć często przewrotną lub mocno związaną z rolą przypadku, jak w gangsterskich filmach Quentina Tarantino lub Guya Ritchiego).

Twórcy modernistyczni prowadzili również dość radykalne eksperymenty z chronologią dzieła, żeby tylko wspomnieć *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) Alaina Resnais'go czy filmy Carlosa Saury z lat siedemdziesiątych (w szczególności *Elizo, życie moje* z 1977 roku). Mimo to, nawet w przypadku wymienionych obrazów, ważniejsza była refleksja na temat kauzalności i ontologii wydarzeń niż zabawy z czasem opowiadania. Uzyskanie znaczeniowej ambiwalencji i otwarcie różnych możliwości interpretacyjnych interesowało ich twórców znacznie bardziej niż zwykły zamęt na płaszczyźnie temporalnej, służący często postmodernistom do skonstruowania filmowych puzzli, z których uważny widz musi poskładać całościowy obraz opowiadania. Trzymając się tej metafory, możemy uznać również eksperymentujące z czasem kino

modernistyczne za układankę, ale taką, w której brakuje niektórych elementów. Z kolei w świetle rozróżnienia stworzonego przez Kovácsa przywoływane już *Memento* jest filmem opowiedzianym w sposób niechronologiczny, ale jak najbardziej linearny – od postawionego na wstępie problemu (kto to jest Lenny i co się stało z bohaterem) narracja prowadzi poprzez szereg perypetii do jego rozwiązania i pełnej odpowiedzi na wszystkie najważniejsze pytania dotyczące fabuły oraz bohaterów filmu, choć wyłuskanie i uporządkowanie tych informacji wymaga od widza znacznie większej uwagi niż w kontakcie z dziełami głównego nurtu.

PO OKRĘGU...

W celu zdefiniowania niektórych form narracji kina modernistycznego Kovács wprowadził kategorię „szablonów trajektorii narracyjnej" (*narrative trajectory patterns*)[10]. Obok opisywanej narracji linearnej wyróżnił on w swojej książce dwa rodzaje opowiadań alternatywnych względem klasycznego modelu – trajektorię cyrkularną oraz spiralną. Odrzucają one (przynajmniej po części) kanoniczną formułę opowieści, zamieniając jej charakter problemowy (*problem-solving*) na opisowy (*descriptive*). Oznacza to, że nie opowiadają one o wykonywaniu pewnego zadania i osiąganiu z góry założonych celów, ale stanowią próbę opisu pewnej sytuacji psychologicznej, filozoficznej lub społecznej. W tym celu operują one innym typem bohatera, innymi rozwiązaniami stylistycznymi, a także wspomnianymi trajektoriami narracji.

Zanim przystąpię do ich opisu, należy jednak zauważyć, że nie występują one wyłącznie w kinie modernistycznym. Z drugiej zaś strony twórcy, których możemy zaliczyć do tej formacji artystycznej, niejednokrotnie preferowali bardziej klasyczny, linearny charakter narracji. Alternatywne trajektorie narracji stanowią więc zaledwie jeden (i to z pewnością nie najważniejszy) z wielu możliwych elementów odróżniających narrację modernistyczną od klasycznej, bowiem podział między tymi sposobami opowiadania jest dużo głębszy i odbywa się na bardziej elementarnym poziomie niż schemat fabularny całego dzieła. Mimo to wspomniane formuły również stanowią ważną składową stylu modernistycznego. Dowodzi tego ich rozpowszechnienie oraz fakt, że tak żywo powróciły one we współczesnym kinie artystycznym, chętnie podejmującym strategie autorskie rozwinięte w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez twórców tej miary, co Michelangelo Antonioni czy Robert Bresson.

Z trajektorią cyrkularną mamy do czynienia w przypadku dzieła, w którym problem postawiony na początku fabuły nie znajduje swojego rozwiązania

[10] A. B. Kovacs, op. cit. s. 78–81.

w jej toku, a zakończenie nie bilansuje działań bohaterów i zaangażowania widza. W efekcie opowiadanie zatacza koło, a sytuacja wyjściowa nie różni się znacząco od początkowej. Wprawdzie wiedza odbiorcy na temat motywacji oraz sytuacji bohaterów może być w toku fabuły znacząco pogłębiona, ale wciąż pozostanie ona niepełna, czego wyrazem najczęściej jest otwarte zakończenie, pozostawiające niepewność co do dalszych losów postaci.

Raz jeszcze podkreślić należy, że kategoria ta nie ma nic wspólnego ani z chronologią fabuły, ani z chronologią sjużetu – pod tym względem opowiadanie może być linearne i progresywne. Pomysłem węgierskiego badacza było wyeksponowanie zaburzeń w łańcuchu kauzalnym, a nie chronologicznym filmu modernistycznego. Trajektoria ta zatacza więc koło raczej w tym sensie, że w finale dzieła postawione zostają (a tym samym podkreślone) te same pytania i problemy, które leżały u jego zawiązania. Innymi słowy, nie zostaje rozwiązany konflikt leżący u podstaw głównego wątku, czyli posługując się terminologią Proppa, nie zostaje przywrócony porządek świata, który został zakłócony wcześniej w toku fabuły. Takie opowiadanie najczęściej zaczyna się od klasycznej ekspozycji i zawiązania akcji, pojawiają się również konieczne komplikacje i punkty zwrotne, brakuje jednak rozwiązania (a czasem nawet w ogóle punktu kulminacyjnego).

Kovács jako wzorcowy przykład narracji cyrkularnej podaje włoskie filmy neorealistyczne, z dziełami Vittoria de Siki na czele. Jego *Złodzieje rowerów* (1948) czy *Umberto D*. (1952) przedstawiają bowiem bohaterów, którzy zmagając się ze swoimi problemami (głównie materialnymi), nie zbliżają się w ramach akcji filmu do ich rozwiązania, ale też nie ponoszą ostatecznej, nieodwołalnej klęski. Konflikt dramatyczny nakreślony na wstępie pozostaje tym samym wciąż nierozwiązany, pomimo że w trakcie filmu pojawiają się możliwe sposoby jego zażegnania. Nękany brakiem pieniędzy Umberto nie znajduje wyjścia ze swojego kłopotu, ale też, wbrew chwilowej intencji, nie popełnia samobójstwa. Zatoczył więc koło, wracając do problemu trapiącego go od początku fabuły filmu, który w jej toku pogłębił się, ale wciąż pozostaje otwarty. Podobnie protagonista *Złodziei rowerów* nie znalazł wymarzonego środka transportu, który pozwoliłby mu uzyskać pracę, ale również nie pogrzebał swoich szans (stałoby się tak, gdyby na przykład trafił do więzienia za kradzież roweru, której dopuścił się w akcie desperacji). Koło jest tu symbolem cykliczności, ale też braku wyjścia. Wzmaga tym samym poczucie beznadziei spowodowanej trudnymi warunkami po zakończeniu wojny. Bohaterowie podejmują próby, ale ponoszą porażkę, a narracja sugeruje, że taki los jest nieunikniony i powszechny – tak najwyraźniej neorealiści widzieli powojenne zmagania swoich rodaków o lepszy byt.

Ten wzorzec rozwijali mniej więcej dekadę później twórcy dojrzałego modernizmu. Opierały się na nim niektóre wielkie dzieła kinematografii tych lat,

takie jak *Goście wieczerzy pańskiej* (1963) Ingmara Bergmana, *Powiększenie* (1966) Antonioniego czy *Ogród rozkoszy* (1970) Carlosa Saury. W tym okresie, tak jak pokazują to wymienione filmy, przeważnie nie chodziło jednak o wyeksponowanie problematyki społecznej (jak w neorealizmie), ale raczej psychologicznej. Świadczy to o pojemności tej formuły opowiadania, która nie musi ograniczać się do jednego typu fabuł, ale może podejmować również polemikę z historiami gatunkowymi (*Powiększenie*) lub, jak u Bergmana, eksponować nierozwiązywalny charakter problemów związanych z wiarą.

...I PO SPIRALI

Drugim typem narracji, który obok trajektorii cyrkularnej przełamuje tradycyjny, linearny sposób opowiadania, jest narracja spiralna. Oba modele są do siebie zbliżone, ale zachodzi tu znaczące przesunięcie punktu ciężkości opowiadania. W tym przypadku trajektoria skierowana jest nie tyle z powrotem w kierunku punktu początkowego, wciąż podkreślając postawiony na wstępie problem, ile na zewnątrz podstawowej struktury dramaturgicznej. Inicjalny konflikt może w ogóle nie zaistnieć, a nawet jeśli wyłoni się on w toku fabuły, zazwyczaj traci z czasem na znaczeniu, przesłonięty przez kolejne problemy i wątki. Narracja, zataczając coraz szersze kręgi spirali, będzie dryfować w stronę dalszych kwestii, wszystkie poprzednie pozostawiając bez jednoznacznej konkluzji. W finale filmu początkowy problem ani nie zostaje rozwiązany, ani nie powraca z taką siłą, jak w narracji cyrkularnej, a kolejne wydarzenia każą o nim zapomnieć. Kanoniczny model opowiadania pozostaje potraktowany tu z dużą swobodą – mogą pojawić się pewne jego elementy, ale w zasadzie żaden z nich nie jest konieczny, a tym bardziej nie muszą one układać się w sekwencję znaną z klasycznego kina.

Co również istotne, w tym wypadku sytuacja końcowa bohatera różni się zazwyczaj znacząco od początkowej. Niejednokrotnie dzieło o tej konstrukcji przybiera formę wariacji, każdorazowo ujmujących inicjalny konflikt w inny sposób. W kinie korzystającym z trajektorii spiralnej zakończenie filmu częściej bywa zamknięte, choć zamknięcie to nie musi oznaczać odpowiedzi na wszystkie postawione wcześniej przed widzem pytania, często dowodząc wręcz definitywnej niemożności jej udzielenia. Czołowymi reprezentantami tej grupy są między innymi liczne filmy nowofalowe, jak na przykład *400 batów* (1959) czy *Jules i Jim* (1962) François Truffauta. Tylko pierwsze z tych dzieł zwieńczone jest otwartym zakończeniem, ale oba skonstruowane zostały na podobnej zasadzie, czyli z następujących po sobie w porządku chronologicznym (ale nie wynikających jedna z drugiej) scen, które nie prowadzą zgodnie z zasadami przyczyny i skutku do jakiegokolwiek rozwiązania przywracającego początkowy porządek świata przedstawionego.

Tego typu narracja jest generalnie „bardziej modernistyczna" niż spiralna, gdyż jeszcze mocniej odbiega od konstrukcyjnych pryncypiów linearności. Czasem jednak różnica między nimi jest subtelna i zależy od przyjętej interpretacji. Na poparcie tej tezy warto wrócić do filmu, który otwierał powyższe rozważania, czyli *Przygody* Antonioniego. Na pierwszy rzut oka stwierdzić można, że fabuła tego filmu przyjmuje trajektorię nielinearną, o czym świadczyć może choćby niesławne otwarte zakończenie dzieła. Poza tym wybrzmiewają w nim wszystkie scharakteryzowane przeze mnie wcześniej elementy nielinearnych trajektorii narracji.

Film otwiera kryminalne zawiązanie dramaturgiczne zgodne ze wszystkimi prawidłami gatunku, czyli intrygujące zniknięcie Anny (w dodatku właściwy thrillerom nastrój grozy buduje już wcześniejsza scena spotkania ze zmyślonymi, jak się okazuje, rekinami). Zgodnie jednak z powyższymi uwagami wątek kryminalny w *Przygodzie* pozbawiony został swojego fundamentalnego elementu, jakim jest zbrodnia – nie mamy wcale pewności, że popełniono jakiekolwiek przestępstwo. Co jeszcze bardziej istotne, wraz z trwaniem filmu (bo nie rozwojem akcji, wszak w *Przygodzie* nie występuje niemal żadna progresja fabularna) poszukiwania zaginionej schodzą na drugi plan, koniec końców nie doczekując się zresztą żadnego wyjaśnienia.

Zagadka dość szybko okazuje się więc pozorna, ale nadzieję na spełnienie niesie ze sobą jeszcze wątek melodramatyczny, który początkowo wydaje się być wyłącznie dopełnieniem głównej intrygi, a którego rola rośnie z czasem. Jednak również on zawodzi oczekiwania widza, a także bohaterów, w doskonały sposób egzemplifikując strategię Antonioniego względem melodramatu. Nie tylko bohaterowie dość szybko zapominają o uczuciu łączącym jeszcze niedawno Sandra i Annę, ale również tworzący się między nimi związek okazuje się nie mieć przed sobą żadnych perspektyw. Kolejne sceny nie dążą do żadnego rozwiązania – to ciągłe próby nawiązania kontaktu między parą kochanków niezdolnych do głębszego porozumienia i uczucia, ale również do zakończenia znajomości. Już z tego opisu wyłania się modelowy schemat narracji spiralnej, którą Antonioni od *Przygody* rozwijał równolegle z francuskimi nowofalowcami. Trajektoria progresji fabularnej zatacza tu coraz szersze koła, porzucając wszystkie otwarte wątki. Historia zaginięcia Anny pozostaje więc nierozstrzygnięta, podczas gdy główne zainteresowanie narratora skupia się na wątku miłosnym również tylko po to, aby porzucić go bez kulminacji.

W swoich kolejnych filmach Antonioni kontynuował strategię dekonstrukcji gatunkowego schematu fabularnego i tradycyjnie pojętej narracji linearnej. Kilka jego następnych dzieł skupia się na formule melodramatu, za każdym razem wpisując ją w cyrkularną strukturę. Dodatkowo *Noc* (1961), *Zaćmienie* i *Czerwona pustynia* (1964) negują inne klasyczne rozwiązania dramaturgicz-

ne, na przykład poprzez rozbicie przyzwyczajenia widza do reguł rządzących sekwencją początkową oraz zawiązaniem akcji.

W STRONĘ KINA OTWARTEGO

Powyższa charakterystyka nielinearnych trajektorii narracji traktuje te systemy opowiadania, zgodnie z intencją Kovácsa, jako właściwe dla formacji modernistycznej. Kovács postrzega ten nurt w historii kina jako zamkniętą całość, której koniec przypadł mniej więcej na drugą połowę lat siedemdziesiątych. Oprócz tego powyższa propozycja teoretyczna, tak jak ją nakreślił węgierski historyk kina, zajmuje się *stricte* formalną stroną dzieła filmowego. Kovács opisywał struktury i schematy, ale oprócz wskazania sposobów organizacji fabuły dzieła filmowego nie zagłębiał się zbyt wnikliwie w potencjał znaczeniowy, który się w nich kryje.

Celem kolejnych prac rozwijających myśl historyka może być więc wyjście poza te ograniczenia i próba rozszerzenia zdefiniowanej przez niego kategorii narracji nielinearnej na inne nurty w historii kina[11]. Również współczesne kino chętnie robi użytek z wypracowanych przez modernistów sposobów opowiadania. W obrębie dzisiejszego kina autorskiego działa wielu twórców, którzy nawiązują do nielinearnych trajektorii narracyjnych oraz eksplorują ich możliwości. Należą do nich między innymi Belá Tarr, Michael Haneke czy Apichatpong Weerasethakul. Warto w przyszłości przyjrzeć się bliżej głównym strategiom, które można dostrzec w ich dziełach, oraz najciekawszym obrazom je realizującym.

Wyzwaniem dla ewentualnych komentatorów wypracowanej przez Kovácsa propozycji rozumienia otwartej konstrukcji kina artystycznego byłoby również rozważenie tej koncepcji w kontekście innych propozycji metodologicznych, uwzględniających światopoglądową i filozoficzną wymowę takiej, a nie innej formuły filmów modernistycznych. Wydaje się bowiem, że innowacje wprowadzane przez ich autorów nie miały na celu, w przeciwieństwie do późniejszych praktyk postmodernistów, wyłącznie eksperymentów formalnych i zabawy z obowiązującą konwencją opowiadania. Równie ważna, a być może nawet ważniejsza, była przecież dla twórców takich jak Michelangelo Antonioni i Ingmar Bergman wymowa dzieła osiągana przy pomocy takiej formy organizacji przedstawienia.

[11] Na przykład zagadnieniem czasu cyklicznego w filmie noir zajmowała się Vivian Sobchack w swoim wpływowym studium *„Lounge Time": Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir* [w:] *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. N. Browne, Berkeley 1998, s. 129–170.

THE NON-LINEAR NARRATIVE TRAJECTORIES – A THEORETICAL MODEL

The article presents the concept of the non-linear narrative trajectory in the feature film, discussed by the Hungarian film historian András Bálint Kovács. The author describes it in the context of the specific narrative practice of European modernist films of the 60s and the 70s, proposing an alternative approach to the traditional narratological works which treat non-linearity as a result of non-continuous chronological order. Contrary to this tradition, Kovács emphasizes the question of the cause-and-effect relationships, rather than the chronology of the film itself. The author illustrates the concept with appropriate film examples and juxtapose sit with the views of American scholars, David Bordwell and Edward Branigan, who constructed the model of classical narrative and narrative structure, which serves as a reference to Kovács's theory.

BIBLIOGRAFIA

1. Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
2. Branigan E., *Schemat fabularny*, tłum. J. Ostaszewski, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999.
3. Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009.
4. Kovacs A. B., *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago and London 2007.
5. Propp W., *Morfologia bajki*, tłum. P. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.
6. Sobchack V., *„Lounge Time": Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir*, [w:] *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. N. Browne, Berkeley 1998.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 7 (2/2013)

KRZYSZTOF SIWOŃ
(Uniwersytet Jagielloński)

MUZYKA W SŁUŻBIE KONWENCJI. TYGODNIK POLSKIEJ AGENCJI TELEGRAFICZNEJ I POLSKA KRONIKA FILMOWA LAT 1945–1955 – DWIE WARIACJE NA TEN SAM TEMAT?

W przypadku kina dokumentalnego konwencje wizualne i dźwiękowe, rozumiane jako specyficzna forma zapośredniczenia między ekranową rzeczywistością a kulturowymi kompetencjami widzów, nie są zapewne tak istotne i konstytutywne, jak choćby prawidła ikonograficzne dla gatunków filmu fabularnego. Mogłoby się wydawać, że dokument z natury rzeczy raczej stroni od „sztucznych" rozwiązań oraz skonwencjonalizowanych zabiegów, które zagrażałyby relewantnemu dlań wrażeniu autentyzmu. Jak jednak pouczają dzieje kina, pragmatyczne rozumowanie filmowców niejednokrotnie łączyło pozornie sprzeczne siły (konwencjonalność i tendencję realistyczną) we wspólnym dziele skutecznej komunikacji, zwłaszcza jeśli na plan pierwszy wysuwała się propagandowa funkcja przekazu. Kwestia swoistej konwencji dokumentalnej ujawniła się jako fundamentalny problem twórczy w wielu przełomowych momentach, kiedy – również w historii polskiego filmu – dochodziło do przesilenia dominujących tendencji estetycznych. Nawet jeśli wówczas działania reżyserów wyrastały z postawy buntu wobec „zastanej konwencji", burzenie starego porządku stawało się z czasem podwaliną pod inny ład estetyczny. Kultura nie znosi próżni, a rola konwencji filmowych, jako punktu odniesienia dla życia kinematograficznego, wydaje się w tym kontekście fundamentalna.

Dlatego też trudno dziś abstrahować od wyżej zarysowanej problematyki, jeśli ma się ambicję interpretowania jakiegokolwiek przejawu dokumentalizmu. Z kolei istnienie szeregu gatunków dokumentalnych, dla których silnie skonwencjonalizowany sposób mediacji między rzeczywistością a widzem jest nieodzowną czy nawet pierwotną motywacją, pozwala poświęcić zagadnieniu

konwencji osobne miejsce w refleksji nad filmem dokumentalnym. Gatunkiem, w przypadku którego ów problem nabiera pierwszorzędnego znaczenia, jest z pewnością kronika dokumentalna.

Z punktu widzenia tematu oraz celów tej pracy nie mniej ważna od już zarysowanej opozycji autentyzm/konwencja powinna być dychotomia dźwięk/obraz. Nie rozstrzygając na razie, czy podziały te pokrywają się choćby w nieznacznym stopniu, warto zastanowić się, czy na przecięciu tych dwu osi nie rodzą się pytania kluczowe dla zrozumienia omawianego zjawiska. Niejednokrotnie fenomen konwencji filmowych połączony jest bowiem z użyciem specyficznych środków audialnych – w tym wypadku chociażby werbalnego komentarza i typowej dla gatunku kroniki ścieżki dźwiękowej.

Dodatkowe uwikłanie tego rodzaju rozważań w sekwencję przemian polityczno-kulturowych mogłoby być uznane za przesadną komplikację, lecz to właśnie sama specyfika dziejów polskiej kinematografii domaga się wzięcia pod uwagę różnych jej wariantów historycznych. Mimo drastycznej przerwy w ciągłości życia filmowego w Polsce warto zastanowić się nad cechami konwencji, świadczącymi o pewnych elementach wspólnych dla kina przedwojennego i powojennego. W myśl tej hipotezy dwie kroniki produkowane na ziemiach polskich tuż przed II wojną światową i zaraz po niej mogą stać się świadectwem realizacji analogicznego paradygmatu w zupełnie odmiennych kontekstach.

PRELUDIUM – TYGODNIK PAT

Kronika filmowa produkowana w okresie II Rzeczypospolitej przez Polską Agencję Telegraficzną (regularnie w latach 1930–1939[1]; o ustabilizowanej formule dźwiękowej można jednak mówić dopiero od około 1935 roku) raczej nie cieszyła się dobrą sławą. Można przy okazji refleksji nad recepcją kronik dokumentalnych odnotować wymowny paradoks: o wiele lepiej bowiem powojenna publiczność przyjmowała kroniki czasów realnego socjalizmu, które były zdecydowanie mocniej obciążone funkcją agitacyjną, niż wcześniej oceniano utykające na polu perswazji przedwojenne „aktualności". Dokumentalny tygodnik wydawany przez PAT z różnych względów przedstawiał nieco inne podejście do kwestii propagandowych, co może być o tyle zaskakujące, że mowa przecież o okresie rozkwitu kina propagandowego na całym niemal świecie. Począwszy od dokonań radzieckiej szkoły montażu (Dziga Wiertow), poprzez kino niemieckie (Leni Riefenstahl), aż po demokratyczną w duchu propagandę brytyjskiej szkoły dokumentu (pod auspicjami Johna Griersona) lata trzydzieste

[1] Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 99.

wyróżniają się przecież intensywną eksploatacją perswazyjnej funkcji kina. Pod koniec dekady niejako w odwrocie znajduje się romantyczna tradycja dokumentu, „etnografii ocalającej", reprezentowanej głównie przez Amerykanina Roberta Flaherty'ego.

Tygodnik Aktualności Polskiej Agencji Telegraficznej, określany potocznym mianem „piłowanie drzewa na Huculszczyźnie"[2], poniekąd pozostawał pod wpływem nurtu etnograficznego. Ściślej rzecz biorąc, jego stylistyka zbliżona była do bardziej anachronicznych form – dokumentów na temat zwyczajów ludzi z rejonów świata odległych od zachodniej cywilizacji, których źródeł można poszukiwać już w epoce kina atrakcji, kiedy operatorzy braci Lumière, podróżując po dalekich rejonach, utrwalali obrazy przykuwające swoją egzotycznością uwagę europejskich widzów. Pewne fragmenty PAT-owskiej kroniki odpowiadają temu opisowi. Jednak ów segment tematyczny stanowi również o jednym z nielicznych walorów dźwiękowych przedwojennej kroniki: interesującym sposobie rejestracji muzyki ludowej. Między innymi w krótkim filmie o ludności Polesia *W krainie rzek i moczarów* (PAT, A/07/36)[3] możemy usłyszeć śpiewy Kresowiaków, które mimo niediegetycznego umocowania brzmią wyjątkowo autentycznie – zwłaszcza w porównaniu ze skonwencjonalizowaną praktyką przetwarzania folkloru w kinie powojennym, przypominającym w estetyce wyroby cepeliowskie. Mimo wszystko skromność owych realizacji modelu kina etnograficznego musi uderzać, zwłaszcza jeśli zestawić je z bogatą tradycją refleksji teoretycznej na temat filmu dokumentalnego, odbijającą się echem w przedwojennej świadomości filmowej. Doniosłą misję kulturotwórczą przekazów zauważył już pionier teorii filmu Bolesław Matuszewski, pisząc o kinie jako o „nowym źródle historii"[4]. Również socjologowie (jak Jan Stanisław Bystroń) oraz publicyści (Jan Sokolicz-Wroczyński, Jan Kraskowski) podkreślali ogromny potencjał edukacyjny oraz możliwości filmu w kształtowaniu uczuć patriotycznych[5]. Rzeczywistość pokazała jednak, że gdy w grę wchodzą narzędzia skutecznej komunikacji, nad szczytnymi celami górę często biorą bieżące interesy polityczne i propagandowe.

Główną lekcją, jaką można wynieść z analizy przedwojennych nowości „ze świata", jest mapa sojuszy obowiązujących w strategii państwa polskiego. Mamy więc rzadką okazję usłyszeć swingujące czy nawet jazzujące nowości z USA, ale na próżno szukać jakiejkolwiek dźwiękowej informacji zza wschod-

[2] Określenie podaję za: ibidem.

[3] W oznaczeniu kronik dwie ostatnie liczby to miesiąc i rok.

[4] B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, [w:] *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy: antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 33–39.

[5] Por. Z. Kulak, *Treści i funkcje propagandowe polskich filmów dokumentalnych z lat 1926–1939*, „Dzieje Najnowsze" 1981, nr 3, s. 116.

niej granicy. Najczęściej odwiedzanymi stolicami były między innymi Paryż i Londyn (co poniekąd wynikało z umów o wymianie materiałów filmowych). Widać jednak – i słychać – że zadanie reprezentowania polskiej racji stanu (i to w określonej koncepcji polityki międzynarodowej[6]) autorzy tygodnika wypełniali sumiennie. Zdumienie rodzi sposób przedstawiania, zwłaszcza w przededniu wojny, państw Osi – *Rocznica Imperium Rzymskiego* (PAT, A/N/1937) oraz *Hitler na zjeździe partii* (PAT, A/09/1938). Czy to z politycznej naiwności, czy za przyczyną propagandowej nieporadności, filmy te opatrzone są jedynie czysto informacyjnym komentarzem. W tym kontekście również dźwięk wymyka się spod kontroli twórców kroniki, albowiem wobec braku ustosunkowania się lektora do przedstawionych obrazów faszystowskich manifestacji mechanizm powielenia muzyki diegetycznej (a zatem nagranej na miejscu wydarzeń) przeraża. Oto – nie doczekawszy się żadnej reakcji ze strony instancji nadawczej – publiczność w polskim kinie musiała wysłuchać defiladowych marszów na cześć Hitlera czy Mussoliniego, z całą stanowczością i agresywnością ich brzmienia.

Co również może wydawać się zaskakujące, optymistyczna czy wręcz rozrywkowa tonacja obecna jest w polskich kronikach aż do lata 1939 roku, kiedy jeszcze informuje się widzów o nowinkach ze świata mody czy parkietów – jak w filmie *Nowy taniec towarzyski* (PAT, A/08/39), w którym widmo nadciągającej wojny nie jest w stanie przyćmić beztroskiej ludyczności tańca *Boumbs and Daisy*[7]. Z drugiej strony konsolacyjna wymowa podobnych materiałów równoważyła powagę, jaka była udziałem przekazów o charakterze *stricte* politycznym.

Durowe nastroje zdominowały także inne materiały PAT-u. Lwią część wszystkich produkcji przeznaczono na przedstawianie państwowo-militarnych rytuałów (ćwiczenia bojowe, wizytacje przywódców, defilady i tym podobne ceremonie), wobec których funkcję dźwiękowej otoczki niezmiennie pełni zestaw patriotycznych pieśni (w tym legionowych), hymnów, a przede wszystkim wojskowych marszów. Repertuar ten nierozerwalnie sprzężony jest z charakterystyczną aranżacją muzyki na orkiestrę z przewagą sekcji dętej, co tworzy nieco groteskowy efekt, sytuujący ścieżkę dźwiękową pomiędzy wagnerowskim rozmachem a rzewnością odpustowej orkiestry. Niewiele różni się tu w praktyce wykorzystanie funkcji diegetycznej oraz niediegetycznej – chodzi przecież jedynie o rytualne umacnianie tożsamości narodowej w oparciu o silne akcenty wojskowe, nie ma zaś mowy o narracyjnych niuansach.

[6] Por. M. K. Kamiński, M. J. Zacharias, *W cieniu zagrożenia. Polityka zagraniczna RP 1918–1939*, Warszawa 1993, s. 155–202.

[7] Podaję tytuł za katalogiem z Repozytorium Cyfrowego Filmoteki Narodowej. [Online]. Protokół dostępu: http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4305 [31 sierpnia 2012].

Konserwowanie tkanki narodowej odbywa się zatem w oparciu o sprawdzone tradycje: ziemiańskie rogi myśliwskie czy marsze na cześć mieszczańskich bractw kurkowych. Elementy muzyki żydowskiej obecne są na prawach folkloru i to jedynie w przypadku filmów propagujących idee syjonizmu; w filmie *Z Jerozolimy do Tel Awiwu* (PAT, A/N/39) w reżyserii Romualda Gantkowskiego użyto melodii ludowej piosenki *Krakowiaczek jeden* do ilustracji fragmentu przedstawiającego Dom Polski w późniejszej stolicy Izraela. Ten krótki fragment ścieżki dźwiękowej (autorstwa Franciszka Izbickiego[8]) nadaje żartobliwego i lekkiego tonu całemu filmowi. Orientalizująca muzyka wzbogacona o element swojski pozwala spojrzeć na temat syjonizmu w konwencji egzotycznej wycieczki, bez konieczności wgłębiania się w społeczno-polityczne podłoże całej sprawy.

Tonacje molowe z kolei zarezerwowane są dla tematyki funeralnej, która w znakomitej większości kronik dotyczy kultu Józefa Piłsudskiego. W dość sprawny sposób dochodzi do przeniesienia patriotycznych uczuć łączących się z tym kultem na inne dziedziny polityki wewnętrznej – a to za sprawą zestawienia różnych tematów w obrębie jednego tygodnika. W myśl tej strategii testament marszałka, ewokowany przez tekst lektorski i minorowe zawodzenia puzonów, płynnie przechodzi w skoczne kantyleny na trąbce, zagrzewające do boju w patriotycznym rytmie poloneza już przy okazji innego tematu tygodnika. Nieustanna zmienność nastrojów należy bowiem do konwencji kroniki.

Co do komentarza, to trudno również przypisywać mu ideologiczną spójność (przyczynę tego stanu rzeczy można upatrywać w rozbiciu ówczesnej sceny politycznej, utrudniającym wytworzenie jasnego przekazu ideologicznego). Najczęściej tekst wygłaszany przez lektora „z offu" zachowuje daleko idącą indyferencję wobec przedstawianych wydarzeń. Jednakże pod koniec dekady nasilenie tematyki militarnej i politycznej (zwłaszcza w kwestii Pomorza, z czego wynika, że dla przedwojennego rządu była to kwestia strategiczna także z punktu widzenia propagandowego) ośmiela komentatorów do bardziej wyrazistych zawołań („Od Bałtyku odepchnąć się nie damy!"). Raz jeszcze jednak należy podkreślić, że w zestawieniu z praktykami powojennych kronik jest to raczej mało twórcza i niezbyt wyrazista propaganda. Zważywszy na sytuację polityczną, należałoby poczytywać podobne deklaracje płynące z ekranu za wyraz desperacji i złudzeń co do siły militarnej II Rzeczypospolitej. Również w sensie warsztatowym motywacja propagandowa zdaje się gubić w niezbyt sprawnych figurach retorycznych (ówczesnym lektorom daleko do biegłości oratorskiej powojennych aktorów: Andrzeja Łapickiego czy Władysława Hańczy). Finalny efekt perswazyjny pada również ofiarą niezaplanowa-

[8] Właściwie Franciszek Maklakiewicz.

nego, sprzecznego oddziaływania obrazów i dźwięków (niedostatecznego opanowania współzależności obu kanałów komunikacji dowodzą choćby przytaczane już przykłady relacji z faszystowskich uroczystości). Najbardziej jaskrawym przykładem próby użycia propagandy słownej jest być może fragment *Za wiarę i ojczyznę* (PAT, A/06/38) poświęcony uroczystościom sprowadzenia relikwii Andrzeja Boboli. Niezwykłe jest uniesienie religijne lektora, który wypowiada wręcz nabyt zawiły komentarz:

> Prochy świętego polskiego Andrzeja Boboli, powracające do kraju po wielu latach tułaczki, zostały powitane w ojczyźnie chrześcijańskiego rycerza kresowego Polski z czcią należną jego chwale apostolskiej. Nadzwyczajną łaską opatrzności wydarte niszczycielskiej potędze czasu, okryte blaskiem męczeńskiej śmierci za wiarę i ojczyznę, uświęcone aktem kanonizacyjnym dokonanym przez Ojca Świętego papieża Piusa XI, relikwie świętego, złożone w srebrnej trumnie-relikwiarzu, zostały przewiezione do kraju przez pielgrzymkę polską, która pod wodzą biskupów polskich udała się na uroczystości kanonizacyjne do Rzymu[9].

Obserwując w jednej z kolejnych kronik (*Nowy polski motorowiec*, PAT, A/08/39) inaugurację słynnego transatlantyku „Chrobry", nie sposób nie wspomnieć jednego z pasażerów dziewiczego rejsu. Wydaje się, że słowa Witolda Gombrowicza celnie oddają atmosferę propagandową tamtych lat, w pewien sposób korespondując nawet z roztrzęsionym tonem komentarzy niektórych kronik dokumentalnych, próbujących zakrzyczeć rzeczywistość:

> Już my wroga Pokonamy! […] Zwyciężymy, bo w proch zetrzemy dłonią mocarną najjaśniejszą naszą, w proch, w pył roztrzaskamy, rozbijemy, na Pałaszach, Lancach rozniesiemy a zgnieciemy i pod Sztandarem naszym a w Majestacie naszym o Jezus Maria, o, Jezus, o, Jezus, rozmiażdżemy, Zabijemy![10]

Podstawową rolą muzyki w tej niezręcznie skonwencjonalizowanej kronice dokumentalnej pozostaje jednak... po prostu być. Jej bezustanna obecność, nawet wobec braku szczególnych walorów estetycznych czy znaczeniowych, gwarantuje bowiem minimalną potoczystość narracji i uspójnia tak zróżnicowany tematycznie komunikat, jakim był tygodnik, złożony najczęściej z kilku krótkich filmów z różnych stron świata i poruszających problemy z różnych dziedzin życia. Pamiętać trzeba, że był to jedynie swoisty wstęp do konwencji, jaką udało się rozwinąć w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej już po wojnie.

---

[9] Podaję tekst za katalogiem z Repozytorium Cyfrowego Filmoteki Narodowej. [Online]. Protokół dostępu: http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4263 [31 sierpnia 2012].

[10] W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1998, s. 19.

CRESCENDO – POLSKA KRONIKA FILMOWA LAT 1945–1955

Zanim na ulicy Chełmskiej w Warszawie rozgościły się kadry nowej, socjalistycznej kinematografii, kształt Polskiej Kroniki Filmowej, która była zapewne jednym z jej „flagowych okrętów", był już do pewnego stopnia rozstrzygnięty (przynajmniej jeśli mówimy o produkcjach z pierwszej dekady po wojnie). Źródeł wielu rozwiązań zastosowanych przez polskich dokumentalistów należałoby poszukiwać jednak z dala od Warszawy i choć krąg zainteresowań tematycznych redakcji kroniki wytyczany był nierzadko w Moskwie, to konwencja, której kontynuatorem miała być PKF, kształtowała się gdzie indziej.

Fundamentem tej konwencji były wzorce kina hollywoodzkiego okresu klasycznego (między rokiem 1930 a 1960), a pośród nich wymienić warto najważniejsze właściwości: przezroczystość środków formalnych oraz znormalizowany system produkcji. Jak się łatwo domyślić, tak scharakteryzowane okoliczności nie pozostały bez wpływu na dominujący model ścieżki dźwiękowej. Wykorzystanie lejtmotywów jako głównych elementów strukturalnych oraz ilustracyjność oparta na emocjonalnym nastroju, wywiedzionym z dziewiętnastowiecznej muzyki romantycznej, połączona ze standaryzacją brzmienia symfonicznego[11], wymieniane są jako najbardziej typowe cechy muzyki filmowej epoki klasycznej. Należałoby dodać, że tautologia ilustracji muzycznych posunięta była do tego stopnia, że w idealnym wydaniu pozostawałaby niepostrzeżona, „niesłyszalna". Istotną cechą klasycznej ścieżki dźwiękowej z punktu widzenia konwencji kroniki filmowej jest także podrzędna rola muzyki wobec wypowiadanego słowa[12], które pozostaje dzięki temu głównym kanałem informacji i propagandy.

Hollywoodzkie wzorce okazały się ważnym punktem odniesienia, choć rzecz jasna nie mogły pozostać bezwzględnie obowiązujące ze względu na odmienny kontekst kulturowy i właściwości komunikatu dokumentalnego.

Wyszedłszy z założenia, że sztuczność, tendencyjność i konwencjonalność to uprawnione określenia, gdy mówimy o opisanym modelu ścieżki dźwiękowej, stwierdzamy, że są to wartości zgoła rozbieżne z dokumentalnym z ducha dążeniem do autentyzmu. Muzyka (choć również skonwencjonalizowana) w tym układzie napięć zdaje się spełniać dwojaką funkcję. O ile wizualna formuła kroniki filmowej bazuje na utrwalonych, ściśle skodyfikowanych środkach, o tyle muzyka może przyczyniać się do osiągnięcia wrażenia naturalności, a przecież od niego droga już niedaleka do bliskoznacznego realizmu. Choć

[11] Por. J. Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York 2009, s. 140–154.

[12] K. Kalinak: *Settling the Score. The Music and the Classical Hollywood Film*, Wisconsin 1992, s. 79. Podaję za: I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006, s. 31.

brzmi to paradoksalnie, to wymienione wyżej cechy można równie dobrze potraktować jako narzędzie kształtowania widza (słuchacza), który stale obcując ze skonwencjonalizowanymi dźwiękami, percypuje je jako naturalne. W tym ujęciu podziały autentyzm/konwencja mogą przebiegać w dość nieprzewidywalny sposób, wskazując na mechanizm przyzwyczajenia widza do określonych rozwiązań formalnych. W obrębie takiego mechanizmu wrażenie autentyzmu wydaje się być jedynie zaprogramowanym przez konwencję efektem, co z kolei otwiera drogę manipulacji.

Odrębny problem stanowi specyfika kompozycji wykorzystywanych przez PKF. W grę wchodzi nie tylko kulturowe zabarwienie muzyki, ale także wytworzenie swoistego idiomu, „specyficznego języka przekazu”[13], który sprawił, że bez chwili wahania rozpoznajemy styl kroniki filmowej (konwencję tę przywołał między innymi Andrzej Wajda w autotematycznym *Człowieku z marmuru* z 1977 roku, rekonstruując wewnątrz opowiadania fragment kroniki, która nie pozostawiała złudzeń co do sposobów manipulowania rzeczywistością czasów stalinizmu). Wydaje się, że najbardziej uderzającą cechą „muzyki PKF” (by odwołać się do pojęcia wyobrażonego bytu estetycznego) jest jej hiperboliczna emocjonalność (nawet w porównaniu do klasycznych hollywoodzkich prototypów). Ponieważ w gospodarowaniu informacją w modelu propagandy socjalistycznej nie było miejsca na niejednoznaczność, wszystkie akcenty musiały być stawiane z emfazą, tworząc jakby *crescendo* stylu wypracowanego w fabularnym kinie Hollywood.

Ze względu na daleko idącą unifikację stylistyczną produkcji Polskiej Kroniki Filmowej z lat 1945–1955 można właściwie losowo wybrany fragment uznać za reprezentatywny dla poetyki całej grupy filmów. Niech zatem analiza ścieżki dźwiękowej jednego wydania kroniki będzie przykładem, który ujmuje charakterystyczne cechy „muzyki PKF”.

Wydanie ósme z roku 1952 (PKF, 8/52 – 13 lutego) w niespełna dziesięciominutowym skrócie przedstawia 6 tematów, uporządkowanych w zhierarchizowanej i przemyślanej sekwencji. W otwierającym fragmencie *Wielka karta ludu pracującego* muzyka poprzedza słowa komentarza: „Projekt Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej został ogłoszony. Wszystkie pisma przyniosły pełny tekst wielkiej karty praw i obowiązków narodu polskiego”. Obrazom ludzi czytających tekst uchwały w codziennej prasie towarzyszy symfoniczna fanfara, ton głosu komentatora Andrzeja Łapickiego nie pozostawia wątpliwości co do przełomowości dokumentu, jednak – co dość rzadkie w konwencji ówczesnej kroniki PKF – ustępuje on ze swojej roli audialnego monopolisty, udzielając głosu ludowi. Uroczysta muzyka również przycicha do

[13] M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006, s. 13.

granic słyszalności, by oddać głos komentującemu znad warsztatu pracy robotnikowi: „Nowy projekt konstytucji potwierdził nasze zdobycze za okres siedmiu lat od czasu zakończenia wojny. Obecnie jestem zadowolony, pracuję, spokojnie śpię. Natomiast przed wojną moją troską było, żebym se pracował pięć miesięcy do zasiłku bezrobocia". Ilustracja muzyczna towarzyszy po cichu kolejnym wypowiedziom, składającym się na tę „debatę" wokół „projektu" ustawy zasadniczej. Kolejnym obrazom coraz szerszych gremiów dyskutujących znaczenie zmian w konstytucji wciąż jednak towarzyszą uparte w swoim optymizmie powtórzenia szerokich fraz melodycznych, kojarzących się nieodparcie z rozmachem zmian politycznych.

Entuzjazm podtrzymuje podkład muzyczny kolejnego fragmentu, traktującego o „braterskiej współpracy robotników i chłopów", który również miał przekonywać o słuszności idei zapisanych w nowej konstytucji. Kamera Mieczysława Wiesiołka rejestruje żołnierzy ze szkoły oficerskiej, którzy w czynie społecznym pomagają miejscowym spółdzielcom. Muzyka przypomina nieco pieśni masowe, zwłaszcza w wyrazistym, dopingującym do pracy rytmie i pozbawionej niuansów harmonice. Ze współczesnego punktu widzenia szczególnie zastanawiający jest sposób, w jaki lektor podkłada głos pod przedstawione w materiale filmowym postaci (mówiąc między innymi „ustami" lekarza: „Wypiszę receptę. Lekarstwo dostaniecie w aptece w Pułtusku"). Tego rodzaju konwencja wynikać musiała z silnego przekonania twórców o wiarygodności kroniki, jednocześnie jednak stanowiła przecież niebezpieczny oręż manipulacji.

Środkową część wydania wypełniały trzy tematy o nieco lżejszej tematyce. Portret „przodownicy" pracy, Krystyny Sobiech, która poza wytężoną pracą na rzecz socjalizmu uprawia także sport, stanowi pomost do kolejnych fragmentów, poświęconych sportom zimowym. W płaszczyźnie dźwiękowej również zaprogramowano w tym momencie rozluźnienie, pozwalając sielankowej muzyce sięgnąć nieco bardziej łagodnych rejestrów, ilustrujących harmonię życia młodej kobiety, łączącej pracę z kulturą czasu wolnego. Kolejne części kroniki (*Harcerze na start!* oraz *W Karpaczu*) korzystają z muzyki lekkiej i żartobliwie korespondującej z obrazem (na przykład sekwencjami opadających dźwięków w scenie zjazdu na nartach). Lektorowi również udziela się atmosfera odprężenia, zwłaszcza gdy usiłuje wcielić się w rolę komentatora jak gdyby na żywo komentującego manewry bobslejowe: „Uwaga, kraksa!".

Powaga musi oczywiście wrócić pod koniec kroniki, kiedy to w ramach cyklu „Ze świata" reportaż *ZSRR. Pływająca fabryka* przekonuje o potędze i zmyślności radzieckiego przemysłu. Muzyka z początku stonowana, spokojna (gdy opisuje warunki wytwarzania konserw), nabiera następnie rozpędu, posługując się precyzyjną frazą o ostrym brzmieniu instrumentów smyczkowych (ilustrując cykl produkcji taśmowej), by zakończyć to wydanie dokumentalnego tygodnika obrazem potężnego okrętu i triumfalną kadencją na ścieżce dźwiękowej.

Wszystkie te uwagi dotyczą już okrzepłej formy kroniki, której redakcja rozpoczęła się zaraz po wojnie (pierwsze wydanie w roku 1945), ale na drodze zmian organizacyjnych i politycznych dojrzałą stylistykę wypracowano dopiero około 1949 roku[14], kiedy to po Jerzym Bossaku, Ludwiku Perskim i Oldze Borzechowej fotel redaktora przejęła Helena Lemańska (sprawując tę funkcję aż do 1967 roku, co wydaje się znacznym osiągnięciem, wziąwszy pod uwagę przetasowania kadrowe, jakie w międzyczasie zachodziły na scenie politycznej). Istotna w odbiorze i społecznej ocenie okazała się przewidywalność, która – po okresie zmian w formie i zawartości kroniki – pozwoliła przyzwyczaić widzów do formuły PKF i wytworzyć efekt długotrwałego oddziaływania oraz więzi[15].

W pierwszej powojennej dekadzie dziejów PRL jedynie słuszną poetyką był hurraoptymizm – obok węgla kamiennego główna siła napędowa odbudowy kraju. Zakres tematyczny spraw poruszanych przez film dokumentalny był jeszcze ściślej, niż to miało miejsce w II Rzeczypospolitej, powiązany z niemal doraźną taktyką polityczną Partii[16]. Jednak biorąc pod uwagę wielość i zróżnicowanie tematów – które wynikało, jak twierdzi monografista kroniki, z zamierzonego zabiegu propagandowego[17] – muzyce nie pozostawało nic innego, jak dostosować się do reguł gry rozpisanych językiem obrazu. Montaż tematów trywialnych z jawnie politycznymi[18] łagodził wrażenie propagandowości, a ponadto legitymizował kronikę do roli opiniotwórczej. PKF, zbierając sceny z różnych dziedzin, przedstawiało się w roli zwierciadła, odbijającego całość życia. Kronika miała być zatem dokumentalną pigułką – komunikatywną i ukrywającą jednocześnie swoją ideologiczność. Muzyka jedynie podążała tropem takiej strategii.

Pierwsze produkcje PKF, związane jeszcze z opracowaniem frontowych materiałów dokumentalnych, bazują nierzadko na wykorzystaniu muzyki klasycznej w funkcji ilustracyjnej. Symptomatycznym przykładem są oskarżycielskie filmy *Zagłada Berlina* (PKF, 15-16-17/45) oraz *Bitwa o Kołobrzeg* (PKF, 9-10/45), w których obrazy zrujnowanej stolicy III Rzeszy i walk na Pomorzu zestawiono z wiązanką najbardziej patetycznych fragmentów kompozycji Ludwiga van Beethovena. Emfatyczny komentarz czytany przez Władysława Hańczę jeszcze dobitniej rysuje wizję upadłego narodu. Słynny temat z *Uwer-*

[14] Ibidem, s. 43–47.

[15] Ibidem, s. 15.

[16] Por. I. Leśniewska, *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 25.

[17] Por. M. Cieśliński, op. cit., s. 29.

[18] Ibidem, s. 34.

tury Egmont czy fragment przetworzenia IV części *VII Symfonii* zdają się przyznawać internacjonalistyczną, moralną rację zwycięzcom, wbrew kulturowym konotacjom, które mogłaby ewokować postać wiedeńskiego klasyka. Wszelako obecność muzyki klasycznej, jak pisze Iwona Sowińska, w kontekście celów propagandowych wiązała się z pewnym ryzykiem[19]. Choćby bowiem zmontować fragmenty kompozycji tak, jak zostało to zrobione w dokumencie *Zagłada Berlina*, gdzie zatraciły one swoją strukturalną spójność, to autonomiczność wyrazu muzyki klasycznej siłą rzeczy dojść musi do głosu (także w interpretacji filmu).

Tymczasem z każdym niemal wydaniem kroniki styl ścieżki dźwiękowej zyskiwał swój dojrzały kształt i to głównie w oparciu o muzykę klasycyzującą bez większych kulturowych zobowiązań. Muzyka ta nie nosiła także piętna autorskiego, a jej struktura ostatecznie podlegała montażowi kilku różnych tematów w obrębie jednej kroniki. Zadania jej były proste: błyskawicznie reagować na zmieniające się nastroje (od groźnych, molowych złorzeczeń na zachodni imperializm, przez folkową frywolność oberków, dopingujących do wytężonej pracy rolników, aż po uroczyste *crescenda*, które wzmagać miały przekonanie o dynamizmie postępu w przemyśle). Na końcu, oczywiście, znaleźć się musiał durowy, triumfalny akord, który do następnego wydania kroniki pozostawał z widzem jako eufoniczna obietnica kolejnych satysfakcji, związanych z kierunkiem przemian w kraju.

Stylistyka zresztą pozostawała kwestią drugorzędną (choć pewne idiomy – jak choćby jazz czy blues – były wykluczone z repertuaru polskiej muzyki filmowej tamtych lat[20]). Nie ma wątpliwości, że do najchętniej powielanych należały ludowe (pseudoludowe) przyśpiewki i tańce (mazurki, kujawiaki, oberki), choć już w kronice z 1955 roku (PKF 32/55) znaleźć się mogła melodia *Sous le ciel de Paris* (kompozycja Huberta Girauda; być może jej obecność należy zawdzięczać faktowi, że wątek francuski wówczas funkcjonował na osobnych prawach w ramach kulturowej wojny między wschodem i zachodem). Nadto w przypadku tematyki przemysłowej szczególnym wsparciem dla centralnie planowanej gospodarki – oprócz muzyki marszowej – była pieśń masowa[21]. Projektowanie przekazu dokumentalnego pod kątem określonego odbiorcy było oczywistą cechą PKF (niezaprzeczalne walory aktywizujące odbiorców muzyki masowej również).

O ile jednak powiązanie produkcji takich jak Polska Kronika Filmowa z odbiorcą masowym jest faktem powszechnie zrozumiałym, to uzupełnienia wyma-

[19] I. Sowińska, op. cit., s. 63–68.

[20] Ibidem, s. 82–93.

[21] Zróżnicowanie tego gatunku – od pompatyczności do różnych tonacji – por. ibidem, s. 79–82.

ga opis charakteru tej relacji. Wydaje się, że istotną jej cechą jest to, iż standardy polskiej kultury popularnej w znacznym stopniu zostały wypracowane w PRL, nie zaś w warunkach gospodarki wolnorynkowej, co w znaczny sposób zaciążyło na profilu tejże kultury[22]. Wynika z tego, że masowe upodobania w niewielkim stopniu zależały od pragnień mas, gdyż raczej wynikały z projektowanych w tym względzie oczekiwań władz. Obraz ludzi maszerujących w pochodach pierwszomajowych w rytm pieśni *Budujemy nowy dom* (słowa i muzyka: Zdzisław Gozdawa, Wacław Stępień) nie pozostawia dziś wątpliwości co do źródeł hierarchii wartości, masowo deklarowanych przez społeczeństwo także w kwestii gustów muzycznych. Masowość – jako specyficzny rys stylistyczny – dotyczy również muzyki niediegetycznej, wykorzystywanej w tygodnikach PKF, której pozbawione wyrazu symfoniczne brzmienie wykluczało przecież jakiekolwiek znamiona indywidualizmu. W tej orkiestrze nie mogło być miejsca dla solistów; nie było też dyrygenta o wyrazistej koncepcji (znamienne, że kompozytorzy muzyki do Polskiej Kroniki Filmowej pozostawali często anonimowi). Był za to „boski", wszechwiedzący głos z offu – głos komentatora, który poprzez konkretne zwroty retoryczne[23] – i swoją uprzywilejowaną wobec dokumentalnych zdjęć pozycję – osiągał wyrazisty efekt perswazji.

DŹWIĘKI WE WŁADZY KONWENCJI

Trudno wyobrazić sobie Polską Kronikę Filmową czy przedwojenny tygodnik PAT bez muzyki, niemniej wszelkie poczynione tutaj ustalenia zmierzają do konstatacji, że pełniła ona w obrębie omawianej konwencji funkcje raczej podrzędne wobec werbalnego komentarza, sekwencji obrazów, a wreszcie – przejętych przez autorów przekazu pryncypiów propagandowych. Jej podstawowym celem – zarówno w sanacyjnym ustroju II Rzeczypospolitej, jak i socjalistycznej PRL – było nadążyć za obrazem. Nawet w dynamicznej zmienności materiałów dokumentalnych (każde wydanie kroniki poruszało najczęściej kilka tematów) stanowiła ona *constans*, pełniąc funkcję mianownika, który spajał różne liczniki. Była ona tak przewidywalna, że można by ścieżkę dźwiękową fragmentu o pierwszym dniu szkoły zmienić na ilustrację muzyczną

[22] Por. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006, s. 400–452. Autorka zwraca uwagę na specyficzne polskie warunki, spośród których jednym z ważniejszych wydaje się opóźnienie pewnych procesów społeczno-kulturowych względem krajów zachodnioeuropejskich. Właśnie ten fakt może dowodzić, że profil kultury masowej w znacznym stopniu ukształtował się w czasach realnego socjalizmu, co prawdopodobnie nie pozostało bez wpływu na jego charakter.

[23] Opisuje je m.in. M. Cieśliński, op. cit., s. 18–28. Znaczącą postacią kronik omawianego okresu – od roku 1946 – był ich komentator Andrzej Łapicki. Por. ibidem, s. 46.

przypisaną do materiału na temat spotkania na szczycie socjalistycznych dygnitarzy. Świat jednoznacznych wartości potrzebował muzyki, która pokornie odmaluje rzeczywistość w kontrastowych i klarownych barwach, ale nie wzbudzi (chociażby swoją innowacyjnością czy nietypową aranżacją) pytań o autentyzm przedstawianych zdjęć dokumentalnych. Jej ograniczona progresywność (zawężona do strywializowanego kopiowania dokonań klasycyzmu) i naiwnie romantyczne brzmienie[24] konserwowało jedynie zaprogramowane wcześniej postrzeganie świata (niezależnie od tego, czy władza dążyła do umocnienia swoich wpływów, do rewolucji, czy do budowania nowego porządku).

Zaskakująco zbieżny okazuje się opis konwencjonalnych praktyk dokumentalnych kronik przed II wojną światową i po niej, jeśli tylko odłożyć na chwilę kwestie czysto ideologiczne. Istnieją zresztą faktyczne powiązania, najdobitniej świadczące o tym, że można mówić o wspólnym mianowniku dla PKF i kroniki przedwojennej: mam tu na myśli udział w tworzeniu Polskiej Kroniki Filmowej filmowców „o przedwojennym rodowodzie i tradycjach"[25], Wacława Kaźmierczaka oraz Antoniego Wawrzyńczaka. Wystarczy zresztą wspomnieć, że słynny sygnał PKF, nieodparcie kojarzący się z czołówką kroniki, skomponował sam Władysław Szpilman[26], a więc twórca także przedwojennej muzyki filmowej, by pojąć umowność przyjętych cezur. Pokrewieństw naturalnie odnajdujemy jeszcze więcej, zaś podstawowa różnica wypływa z nieco łagodniejszej motywacji perswazyjnej w przypadku tygodnika PAT. Polska Kronika Filmowa w szeregu służb propagandowych pełniła rolę niemalże awangardową. Kreatywność filmowców mogła znaleźć miejsce dla siebie w Wytwórni Filmów Fabularnych i Dokumentalnych tylko dlatego, że taką misję aprobowała władza, określająca kierunki i cele działania. Z kolei zachowawczość Tygodnika Aktualności PAT – chociaż reprezentowała rację stanu w okresie II Rzeczypospolitej – nie wykraczała poza ramy już zakreślone przez inne organy propagandowe i decyzyjne. Powyższe różnice są jednak pochodną procesu historycznego, który w przypadku polskiej kultury zniekształcił nieco tendencje obowiązujące powszechnie w kinematografiach świata.

Kierunek przemian był jednak stały. Jak się później okaże, okres odwilży potwierdził częściowe wyczerpanie konwencji, która dotąd imponowała bezwzględną dominacją, wpływając również na inne gatunki dokumentalne (do dziś zapewne niezwykła nośność PKF sytuuje ją jako swego rodzaju – nie tylko filmowy – punkt odniesienia). Któż by jednak mógł, jeszcze na początku pierwszej powojennej dekady, spodziewać się, że zagrożenie dla konwencji, której istotą było kamuflowanie propagandy, przyjdzie ze strony potrzeby

[24] Por. I. Sowińska, op. cit., s. 33–36.

[25] M. Cieśliński, op. cit., s. 9.

[26] Konkurs na nowy sygnał muzyczny Szpilman wygrał w roku 1951. Por. ibidem, s. 70.

jeszcze wyraźniejszej deklaracji ideologicznej? Poprzedzające okres odwilży w kinematografii filmy Czarnej Serii niejednokrotnie wykorzystywały bowiem konwencję kronikalną do wyartykułowania problemów społecznych, zabarwiając jednocześnie dokumentalizm znacznie ostrzejszym językiem perswazji.

MUSIC SERVING CONVENTION. WEEKLY OF THE POLISH TELEGRAPHIC AGENCY AND POLISH FILM CHRONICLE IN 1945–1955: TWO VARIATIONS FOR THE SAME THEME?

The purpose of this article was to show how audio-visual convention functions in documentary film. I compare two different models to illustrate the key features of a film chronicle as a conventional message. The weekly P.T.A. chronicle (in the pre-war period) and the Polish Film Chronicle (People's Republic of Poland period) are two realizations of a similar pattern. What differs is the different intentions of broadcasters, the persuasive function, and the advanced techniques of production. In addition to the chronological approach, the article compares two channels: the visual and the audio. This method allows to examine the relations and hierarchy of means of expression essential for effective communication. I also attempt to create a catalog of typical conventions of cinematic chronicles: the background music and the narrator's commentary. Paying attention to the role of sound in the construction of communication provides greater awareness of ideological manipulation. Another issue raised in the article is the national specifics of the documentary chronicles style.

BIBLIOGRAFIA

1. Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012.
2. Cieśliński M., *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006.
3. Cormack M., *The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film*, [w:] *Changing Tunes. The Use of Pre-existing Music in Film*, eds. P. Powrie i R. Stilwell, Aldershot-Burlington 2006.
4. Gombrowicz W., *Trans-Atlantyk*, Kraków 1998.
5. Kalinak K., *Settling the Score. The Music and the Classical Hollywood Film*, Wisconsin 1992.
6. Kamiński M. K., Zacharias M. J., *W cieniu zagrożenia. Polityka zagraniczna RP 1918–1939*, Warszawa 1993.
7. Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006.
8. Leśniewska I., *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.

9. Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
10. Matuszewski B., *Nowe źródło historii*, [w:] *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy: antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
11. Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004.
12. Sowińska I., *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001.
13. Sowińska I., *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006.
14. Wierzbicki J., *Film Music: A History*, New York 2009.
15. Kulak T., *Treści i funkcje propagandowe polskich filmów dokumentalnych z lat 1926–1939*, „Dzieje Najnowsze" 1981, nr 3.

INFORMACJE O AUTORACH

Bartłomiej B e d n a r e k – absolwent filologii klasycznej i włoskiej na Wydziale Filologicznym UJ, realizuje studia doktoranckie w zakresie literaturoznawstwa. Przygotowuje dysertację *Mit dionizyjski w poezji greckiej od Homera do Eurypidesa*. Zainteresowania: literatura i religia grecka, semiotyka i antropologia kulturowa.

Kamil M o r o z – doktorant w Zakładzie Etyki Instytutu Filozofii UJ. Interesuje się etyką, antropologią filozoficzną, filozofią współczesną i polityczną.

Marta K a r g ó l – absolwentka historii oraz historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół antropologii dziedzictwa kulturowego oraz historii ubioru i kultury materialnej, ze szczególnym uwzględnieniem europejskich strojów regionalnych. Rozprawę doktorską poświęciła roli tradycyjnych ubiorów holenderskich we współczesnych kontekstach kulturowych.

Klaudia A d a m o w i c z – doktorantka w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ, studentka ostatniego roku Zarządzania Kulturą. Obecnie przygotowuje rozprawę na temat odbiorców japońskiej kultury alternatywnej.

Angelika M u s – inżynier architekt, studentka architektury i urbanistyki na Politechnice Krakowskiej. Wolna słuchaczka zajęć prowadzonych w Instytucie Filozofii UJ, uczestniczka konferencji naukowych, autorka referatów z zakresu filozofii architektury. Dodatkowo zajmuje się rysunkiem i filozofią nauki.

Piotr N o w a k – doktorant w Zakładzie Badań nad Etyką Zawodową Instytutu Filozofii UJ. Zajmuje się etyką zawodową, bioetyką, etyką kantowską i utylitaryzmem. Obecnie zaangażowany w prace nad projektem „Sprawiedliwość w opiece zdrowotnej".

Miłosz S t e l m a c h – absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim; doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ.

Krzysztof S i w o ń – kulturoznawca i filmoznawca, doktorant na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Zainteresowania: historia, kino polskie, rola dźwięku w filmie oraz muzyka.