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

Prof. dr hab. Leszek Sosnowski
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta
Uniwersytet Jagielloński

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

NAUKI HUMANISTYCZNE

NUMER 9 (2/2014)

KRAKÓW 2014

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków

Redaktor naczelny:
Marcin Lubecki

Zastępca redaktora naczelnego:
Rafał Kur

Sekretarz redakcji:
Natalia Anna Michna

Redaktorzy tomu:
Alicja Kosterska (red. prowadząca),
Marcin Lubecki, Przemysław Tacik

Redakcja językowa:
Marcin Lubecki,
Anna Makowska

Skład:
Nowa Strona

Projekt okładki:
Szymon Drobniak

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2014

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

SPIS TREŚCI

Adrian D. K o w a l s k i 7

Strategie wizualne jako formy przedłużenia pamięci w twórczości Virginii Woolf

Iga Ł o m a n o w s k a 31

W więzieniu gestów. O rytuałach codzienności w *Jeanne Dielman* Chantal Akerman

Paulina G a j d a 47

Analiza paradygmatyczna składników syntaktycznych jako metoda badania językowej wizji świata w utworach artystycznych (na przykładzie językowej wizji kobiety w tekstach współczesnych piosenek estradowych)

Wojciech R u b i ś 67

Zagadnienia budowy dzieła muzycznego na tle krytyki przemysłu kultury w dobie późnego kapitalizmu według Theodora W. Adorna

Maksymilian G a l o n 79

Platon 2.0

Natalia Anna M i c h n a 89

Powrót do źródeł, czyli co słychać w sztuce najnowszej. Recenzja wystaw połączonych w Galerii Saatchi w Londynie: *Pangaea: New Art From Africa and Latin America, Abstract America Today*

Noty o autorach 97

CONTENTS

Adrian D. K o w a l s k i 7

Visual Strategies as a Form of Memory Revival in the Works of Virginia Woolf

Iga Ł o m a n o w s k a 31

In the Prison of Gestures. About the Rituals of Everyday Life in *Jeanne Dielman* by Chantal Akerman

Paulina G a j d a 47

Paradigmatic Analysis of Constituent Structures as a Method to Reconstruct the Linguistic Image of the World (Based on the Linguistic Image of Woman in Contemporary Stage Songs)

Wojciech R u b i ś 67

On the Issues of Construction Works of Music Criticism on the Background of Culture in the Age of Industry Late Capitalism by Theodor W. Adorno

Maksymilian G a l o n 79

Plato 2.0

Natalia Anna M i c h n a 89

Back to the Roots. What's New in the Latest Contemporary Art? Review of the Exhibitions *Pangaea: New Art From Africa and Latin America* and *Abstract America Today* hosted by Saatchi Gallery in London

Notes on Authors 97

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 9 (2/2014)

ADRIAN D. KOWALSKI

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

STRATEGIE WIZUALNE JAKO FORMY PRZEDŁUŻENIA PAMIĘCI W TWÓRCZOŚCI VIRGINII WOOLF

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest wybranym przykładom strategii wizualnych stosowanych przez Virginię Woolf, pełniących w jej twórczości funkcję form przedłużenia pamięci o własnych bliskich i mijającej nieuchronnie przeszłości. W odniesieniu do źródeł autor stawia hipotezę, że pisarka inspirowała się sztukami wizualnymi w przeprowadzanej przez siebie reformie technik literackich, które związane były z pragnieniem utrwalenia upływającego czasu i zakorzenienia własnej pamięci w szerzej rozumianym kontekście. Na podstawie wybranych przykładów przeprowadzona zostaje analiza tak zwanych podmiotów wizualizowanych, a wiec figur, za pośrednictwem których pisarka wizualizowała w swoich książkach własnych bliskich. Zasadnicze pytanie, na jakie próbuje odpowiedzieć autor, brzmi więc: w jaki sposób pamięć zostaje przekształcona w obraz, a następnie zrekonstruowana za pomocą języka i w języku samym w sobie? Kluczowe koncepcje wykorzystane przez autora to między innymi refleksje Paula Ricoeura o referncjalnym wymiarze pamięci, antropologia obrazu Hansa Beltinga, a także kryształy czasu Gilles'a Deleuze'a. Autor dochodzi do wniosku, że ze śmiercią między innymi swoich rodziców oraz brata Thoby'ego Stephena pisarka rozlicza się w swoich książkach za pomocą specyficznego obrazowania, które odbywało się dzięki pomocy i inspiracji sztukami wizualnymi. Podmioty wizualne są u Woolf projekcjami pamięci, dzięki którym pisarka zachowywała metafizyczną więź z utraconą przeszłością.

SŁOWA KLUCZOWE

Virginia Woolf, modernizm, kinematografia, pamięć, strategie wizualne, obraz

INFORMACJE O AUTORZE

Adrian D. Kowalski
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: adrian.d.kowalski@gmail.com

Jak dowodzą badania Laury Marcus[1], Davida Trottera[2] czy Maggie Humm[3], sztuki wizualne mogły mieć istotny wpływ na stosowane przez Virginię Woolf techniki narracyjne. Stanowiły bowiem inspirację dla przeprowadzanych przez pisarkę literackich reform i były także – w wymiarze osobistym – ściśle związane z pragnieniem utrwalenia upływającego czasu oraz zachowania więzi z tym, co utracone. Od wczesnego dzieciństwa Woolf musiała zmierzyć się z widmem śmierci – najpierw rodziców, potem ukochanego brata, wreszcie najbliższych przyjaciół. W swojej twórczości dążyła więc do przekształcenia pamięci w obraz i zrekonstruowania go za pomocą języka oraz w języku samym w sobie. W jej powieściach mamy do czynienia co najmniej z kilkoma przykładami zastosowania czegoś, co roboczo możemy nazwać wizualizowanymi podmiotami, funkcjonującymi jako swoiste nośniki pamięci dla utraconych przez artystkę najbliższych. Przeprowadzona w takim kluczu analiza jej powieści skazana jest na psychoanalityczne piętno, ale uświadamia siłę pragnienia pisarki, by pamięć o mijającej i minionej przeszłości przetrwała.

Virginia Woolf podejmowała się „wizualizacji" swoich bliskich co najmniej kilkakrotnie i na różne sposoby. W *Pokoju Jakuba* i *Falach* jej przedwcześnie zmarły brat, Thoby Stephen, funkcjonuje jako tytułowy Jakub lub Percival. W *Do latarni morskiej* pisarka zapośrednicza swoich utraconych w dzieciństwie rodziców w portrecie państwa Ramsay. Tytułowa postać *Orlanda* jest swoistym *alter ego* jej bliskiej przyjaciółki – a prawdopodobnie także kochanki – Vity Sackville-West. W swojej twórczości Woolf – która, jak zauważa Hermione Lee, autorka jej fundamentalnej biografii, miała obsesję na punkcie własnego „ja" – szuka też literackich „odpowiedników" dla samej siebie. Jako jej lustrzane odbicie można traktować Septimusa Smitha z *Pani Dalloway* (szczególną rolę odgrywają tu bardzo osobiste opisy przeżyć związanych z chorobą psychiczną) oraz głównego bohatera *Flusha* (w biografii tytułowego psa pisarka używa z kolei ironii i komizmu, by się wobec samej siebie symbolicznie zdy-

[1] Zob. L. Marcus, *The Shadow on the Screen. Virginia Woolf and the Cinema*, [w:] idem, *Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*, New York 2007, s. 99–178.

[2] Zob. D. Trotter, *Virginia Woolf and Cinema*, "Film Studies" 2003, No. 6, s. 13–26.

[3] Zob. M. Humm, *Modernist Women and Visual Cultures. Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, New Jersey 2003.

stansować). Woolf jest także Rachel w *Podróży w świat* czy Rhodą w *Falach*, co stanowi potwierdzenie dla zdania często wypowiadanego przez bohaterów jej książek – nie mamy jednego życia, mamy ich wiele. Zadaniem nie jest tu jednak odczytywanie twórczości pisarki w kluczu biograficznym – co czyniono już wielokrotnie z większym lub mniejszym powodzeniem – ale próba analizy pewnych wizualnych strategii stosowanych przez Woolf jako form przedłużenia własnej pamięci o najbliższych i najbardziej wartościowych chwilach życia.

Wizualne obrazy były dla Woolf właśnie chwilami szczególnego rodzaju widzenia, które traktować należy również jako chwile istnienia. Wspomniane podmioty wizualizowane miały z nimi, jak się okazuje, ścisły związek, a techniki narracyjne stosowane pod wpływem kina oraz fotografii były próbą ubrania ich w słowa, uczynienia ich materiałem literackim, a także nieustannym odkrywaniem językowej postaci dla własnego „ja" oraz innych. Kiedy w 1926 roku Woolf pracowała nad swoim esejem o kinie[4] i mniej więcej w tym samym czasie zajmowała się środkową częścią powieści *Do latarni morskiej*, była już prawdopodobnie świadoma, że literacko rozumiana wizualność to właśnie pisanie obrazem, ruchem, upływającym czasem. Stosunek artystki do kinematografu (słowo pochodzące *de facto* od greckich określeń – *kinematos*, czyli „ruch", oraz *gráphein*, czyli „pisać") miał więc charakter filozoficzny, a kino rozumiała jako sposób myślenia i rozumowania, a także medium poetyckie zdolne wyrażać to, co za pomocą innych dyskursów jest niewyrażalne. Myślenie tak rozumianym kinem było odkrywaniem tajemnego języka, efemerycznego piękna i wizualnych emocji, a więc wszystkich cech, jakich pisarka szukała w filmie, który będąc nową formą pisania, stawał się tym samym – jak ujmował to między innymi Robert Bresson – nową formą odczuwania. Wizualizowane podmioty były w tym świetle odpowiedzią Woolf na skonceptualizowane przez nią „chwile istnienia".

W swoim *Szkicu z przeszłości*, jednym z pięciu autobiograficznych esejów opublikowanych pośmiertnie w jednym tomie, Virginia Woolf dochodzi do wniosku, że życie podzielone jest na pół: z jednej strony „wata lub nieistnienie", a więc rutynowe, zwyczajne, nieszczególnie interesujące działania, z drugiej zaś – efemeryczne, wyjątkowe chwile „objawienia", nagłe, gwałtowne wstrząsy. Biografka pisarki, Hermione Lee, uznaje, że podział ów doprowadził Woolf do własnej koncepcji pisania i filozofii życia, polegającej na poszukiwaniu ukrytego pod watą wzoru, uświadamiającego, że wszyscy należymy do ogólnego dzieła sztuki, do którego przyczyniamy się z równym zaangażowaniem, co Szekspir i Beethoven[5]. Jeeanne Schulkind, której uwagi Lee przytacza, zauważa, że ścieranie się tych dwóch poziomów życia niezwykle absorbowało Woolf i łączyło

[4] Zob. V. Woolf, *Kino*, tłum. A. Ambros, [w:] idem, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wybrała i opracowała A. Ambros, Warszawa 1977, s. 313–319.

[5] H. Lee, *Wstęp*, [w:] V. Woolf, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2005, s. 5.

autobiografię z fikcją literacką, polegającą na przekraczaniu fizycznego i społecznego „ja", a więc odkrywaniu wyjątkowych „chwil istnienia"[6]. Virginia Woolf dochodzi do tych zaskakujących wniosków na podstawie odkrytej przez siebie trudności w pisaniu własnych wspomnień, polegającej na tym, że duża większość biografii czy autobiografii poświęca o wiele więcej uwagi rzeczywistym wydarzeniom niż osobom, których one dotyczą. Pisarka stwierdza, że „powodem jest to, że tak trudno jest opisać jakąkolwiek istotę ludzką. Tak więc mówią: *Oto co się wydarzyło*; ale nie mówią, jaka była ta osoba, której się to przydarzyło. A wydarzenia znaczą bardzo niewiele, chyba że wiemy, komu się przytrafiły"[7]. Kilka akapitów później pisarka dostrzega prawdę, która doprowadzi ją do skrojonej na własne potrzeby filozofii życiopisania: „Mimo to ludzie piszą coś, co nazywają *biografiami* innych ludzi, to znaczy zbierają pewną liczbę zdarzeń i pozostawiają osobę, której dotyczą, nieznaną"[8].

„Poppycock" – to określenie, którego Woolf często używała w swoich rozważaniach na temat jałowości, a nawet niedorzeczności wszelkich prób biograficznych, które doprowadziły ją do koncepcji „biomitografii", rozwiniętej potem przez Hermione Lee[9]. Nie była to arbitralnie zarysowana teoria, bo w swoich tekstach pisarka nigdy nie precyzowała jednoznacznie kryteriów ani nie dokonywała syntezy, koncentrując się raczej na umykających, nieuchwytnych szczegółach (stąd między innymi częste zarzuty wobec jej eseistyki, że nie składa się na jednolity system krytyczny). Pojęcie „biomitografii" było używane przez Woolf już podczas pierwszych prób literackich (po raz pierwszy padło ono w rozmowie z przyjaciółką Violet Dickinson, której poświęcony był wczesny szkic, zatytułowany *Friendship's Gallery* lub *The Life – or Myth* – obok kilku innych impresyjnych prób z tamtego okresu uznaje się go za wczesną wersję *Orlanda*). Dla tezy o wizualizowanych podmiotach koncepcja biomitografii jest zasadniczym punktem odniesienia.

Z melancholijnych, eksperymentalnych szkiców Woolf wynika bowiem przekonanie, że wyobraźnia ma zawsze prawo do swobodnego, twórczego operowania faktami czy materiałem historycznym. Tak napisana biografia czy nawet autobiografia miałaby być więc żywym, otwartym na wiele interpretacji, impresjonistycznym portretem, skupionym nie na swoistej wielości istnień oraz niestabilnym i płynnym „ja" (tak jak w *Orlandzie*, gdzie żyjący przez wieki bohater zamienia się w bohaterkę w biografii, która okazuje się fikcją). Założenia Woolf były pod wieloma względami tożsame z tym, co w malarstwie próbowali osiągnąć Vanessa Bell, Duncan Grant czy Dora Carrington – malarstwie domowym, impresjonistycznym, lekceważącym konkret, nieformalnym, wychwytującym esencję portretowanej postaci czy chwili poprzez kolor i formę.

[6] Za: H. Lee, [w:] *Moments of Being*, ed. J. Schulkind, San Diego 1985, s. 18.
[7] V. Woolf, *Chwile istnienia*, op. cit., s. 171.
[8] Ibidem, s. 179.
[9] Zob. H. Lee, *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, tłum. J. Mikos, „Literatura na Świecie" 1999, nr 7–8, s. 327–349.

Z jednej więc strony „wyobraźnia może być równie prawomocnym tworzywem biografii jak źródła historyczne”[10], z drugiej – „fikcja może wnieść [...] więcej prawdy niż fakty”[11]. Opisując czyjeś życie, Woolf zawsze podkreślała, że biografia ma mieć w sobie coś z fikcji literackiej i plotki, nie być natomiast zawsze skazanym na porażkę portretowaniem niezmiennych osobowości. Biomitograficznie ujęty opis rejestrował tym samym zachodzące w człowieku zmiany, których nie dotyczą przecież żadne podsumowania, uogólnienia, ostateczne, umartwiające stwierdzenia. Zadaniem pisarza miało być wychwytywanie momentów (co stoi u podstaw choćby *Pani Dalloway*, powieści, w której przywołując jeden dzień z życia kobiety, stawiano sobie za cel opisanie całego jej życia).

„Nieistnienie”, a więc większa część każdego dnia przeżywana nieświadomie, wypełniona jest – lub może być – chwilami wstrząsów i objawień, które zaskakują w codziennej pogoni i niosą ze sobą ambiwalentne odczucia – zadowolenie, rozpacz, strach. Woolf nie ma jednak wątpliwości, że są to bardzo cenne, być może najcenniejsze momenty w życiu, które domagają się wyjaśnień, prowokują do dokonywania prywatnych odkryć. Pod watą codziennego życia, pod składającymi się na życie każdego człowieka pozorami kryje się bowiem jakiś wzór, który można uczynić prawdziwym, ujmując go w słowa[12]. Z tego nieistnienia, drobnych wstrząsów i turbulencji życia wewnętrznego, któremu Virginia Woolf poświeciła *Panią Dalloway*, Michael Cunningham uczynił przewrotny temat swojej powieści *Godziny* – celebracja codziennych, rutynowych czynności, jak przygotowywanie przyjęcia, kupowanie kwiatów, pieczenie tortu, zestawiona jest z promieniującym na oddalonych w czasie i przestrzeni ludzi procesem twórczym, którym jest też przecież życie, złożone w większości z tego, co Woolf nazywała umykającą tkanką zwykłych dni. Podstawowym zadaniem stosowanych przez nią strategii wizualnych byłoby więc utrwalenie tych chwil istnienia, efemerycznych wizji, którym zdarza się czasem kiełkować w przytłaczającym chaosie codzienności. Ich nośnikami byłyby w tym świetle właśnie wizualizowane podmioty. Pamięć z kolei jest „szwaczką, i to kapryśną. Pamięć śmiga igłą w górę i w dół, w lewo i w prawo, to rzadszym, to gęściejszym ściegiem. Nie wiemy, które wspomnienie czeka następne w kolejne, które stoi za nim”[13].

W innym fragmencie *Szkicu z przeszłości* Woolf opisuje traumatyczne przeżycia związane z utratą matki i posługuje się strategiami wizualnymi, które przypisane są kinu. Jednocześnie właśnie tutaj rysuje wizję czegoś, co Gilles Deleuze nazwałby „ekranem mózgu”, który i dla pisarki miał istotne znaczenie w konstrukcji wizualizowanych podmiotów:

[10] V. Woolf, *Sztuka biografii*, tłum. E. Życieńska, [w:] eadem, *Pochyła wieża...*, op. cit., s. 333.

[11] Eadem, *Własny pokój*, tłum. E. Krasińska, Warszawa 2002, s. 14.

[12] Eadem, *Chwile istnienia*..., op. cit., s. 184.

[13] Eadem, *Orlando*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2006, s. 57.

> Wiele jasnych kolorów, wiele wyrazistych dźwięków, trochę istot ludzkich, karykatur komicznych, liczne gwałtowne chwile istnienia, zawsze zawierające koło sceny, którą wykrawały, i wszystko otoczone rozległą przestrzenią – oto pobieżny opis dzieciństwa. Oto jaki mu nadaję kształt i jak widzę samą siebie jako dziecko, włóczące się w tej przestrzeni czasu, który trwał od 1882 do 1895 roku. Mogłabym go porównać do wielkiej sali z oknami wpuszczającymi dziwne światła, pomrukami i przestrzeniami głębokiej ciszy. Ale do tego obrazu trzeba też w jakiś sposób wprowadzić wrażenie ruchu i zmiany. Nic nie pozostawało długo na stałe. Muszę oddać uczucie, że wszystko się zbliża, a potem znika, rośnie, maleje, z różną szybkością mija małą istotkę; oddać uczucie tego, co sprawiało, że nie ustawała, to małe stworzenie napędzane własnymi rosnącymi rękami i nogami, napędzane bez możliwości zatrzymania i zmienienia tego, napędzane, jak napędzana jest roślina, żeby wyjść z ziemi, aż urośnie łodyga, urośnie liść, napęczniejąpąki. To jest właśnie nieopisywalne, to sprawia, że wszystkie obrazy są zbyt statyczne, bo wystarczy powiedzieć, że to było takie, a już jest przeszłością, jest zmienione[14].

Allison Tzu Yu Lin zauważa, że dla Woolf czas i przestrzeń nigdy nie były obiektywnymi faktami, ale zapośredniczonymi w narracji obrazami uczuć i emocji, konstruowanymi przez świadomość[15]. Nieskupione, fragmentaryczne narracje jej powieści prowadzą więc czytelnika przez krzyżujące się świadomości bohaterów i ukazują wewnętrzną rzeczywistość jako esencję każdego doświadczenia, w którym emocje i uczucia są elementem całego strumienia asocjacyjnych myśli. Pisarka przedstawia sposoby, w jakich postaci widzą, czują i myślą, a dzięki temu ukazuje, jak doświadczenie czasu i przestrzeni w zewnętrznym świecie zmienia się w psychiczną ekspresją „ja". Wizualne obiekty są w jej twórczości projekcjami stanów umysłu, a emocje przyjmują postać abstrakcyjnych form, marzeń, obrazów sennych. Proces ten odbywa się również w drugą stronę, bowiem wewnętrzny świat jest uzewnętrzniany poprzez proces twórczy, w którym myślenie i odczuwanie zmienia się w obrazy, metafory i symbole (Urszula Terentowicz-Fotyga nazywa to „uprzestrzennieniem czasu"). W literackich wizjach Woolf zawierają się różne modele czasu i form jego postrzegania – myśli układają się tu w nielinearny łańcuch asocjacji, a percepcja w proces wizualnych impresji. Wewnętrzny świat przedstawiany jest jako nieustanna zmiana, przygnieciona pędem codziennego, praktycznego, zewnętrznego życia.

W twórczości Woolf nacisk położony jest na konwencję monologu wewnętrznego, rozwarstwienie czasu, zatarcie zewnętrznej zdarzeniowości oraz poetyckość, z czego wynika dostrzeżona przez Anitę Piotrowską fabularna „niewydolność" jej powieści[16], opartych na technice, którą Maria Niemojowska nazywa „migawką impresjonistyczną (określenie „strumień świadomości", które często stosuje się w odniesieniu do Woolf, badaczka uznaje za zbyt duże uproszczenie), gdzie „narracja nigdy nie jest bezpośrednia" i zwykle „słyszymy

[14] Eadem, *Chwile istnienia…*, op. cit., s. 196–197.

[15] A. Tzu Yu Lin, *Virginia Woolf and the European Avant-Garde. London, Painting, Film and Photography*, London 2007, s. 5.

[16] Zob. A. Piotrowska, *Czy kino boi się Virginii Woolf?*, „Kino" 2003, nr 5, s. 17–20.

tylko jeden głos – głos autorki”[17]. Zwrot modernistyczny był przede wszystkim zwrotem przeciwko XIX-wiecznej prozie realistycznej między innymi dlatego, że jak pisała Woolf w swoim estetycznym manifeście: „życie to nie jest szereg symetrycznie ustawionych reflektorów, życie to jest jasna aureola, półprzejrzysta przesłona otaczająca nas od pierwszego przebłysku świadomości aż do samego końca”[18]. Strumień świadomości służył więc swoistemu prześwietleniu strumienia życia z całą jego chaotyczną przypadkowością oraz siecią fragmentarycznych, ulotnych wrażeń, umożliwiających zagłębienie się we własnej (nie)świadomości i odkrycie na nowo najbardziej znaczących momentów – owych chwil istnienia – umykającego życia. Dla Woolf potencjał kina i ewentualnej wizualności stosowanej w literaturze wynikać miał więc z tego, co mogło świadczyć o jego wyjątkowości pośród innych sztuk, tj. z możliwości asocjacyjno-reminiscencyjnych, nie zaś ze sposobów konstruowania fabuł. David Daiches ujmuje to następująco:

> [Virginia Woolf zajmuje się] badaniem bardziej subtelnych aspektów związku między zmysłami a wrażeniami, między przeżyciami fizycznymi a psychicznymi; widzimy tu na przykład, jak pewne efekty kolorystyczne sugerują jakieś myśli, które z kolei kojarzą się z pewnymi wrażeniami odbieranymi za pośrednictwem któregoś z pozostałych zmysłów. Umysł – czy też może dokładniej: wrażliwość – jest czymś w rodzaju stacji przekaźnikowej: docierające tu wrażenie zmysłowe może w momencie wyjścia przetworzyć się w myśl, nastrój czy w inne wrażenie zmysłowe[19].

Czy owa myśl, nastrój, wrażenie zmysłowe wyrażane za pomocą języka może mieć charakter wizualny? Czy te perspektywy się nie wykluczają? Jeśli nie, to za pomocą jakich strategii i technik następuje ich spotkanie? Przykłady z twórczości Woolf mogą pomóc w odpowiedzi na te pytania.

Twórcza i osobista postawa Virginii Woolf podobna jest choćby do refleksji Paula Ricoeura o pamięci, zwłaszcza o jej referencjalnym wymiarze[20]. W jego myśli do wspomnień powraca się co najmniej na dwa sposoby. Z jednej strony mamy więc do czynienia z ewokacją, a więc mimowolnym, asocjacyjnym wspomnieniem, z drugiej natomiast – z przywołaniem, które wiąże się z wysiłkiem przypominania i odtwarzania własnych doświadczeń, zanurzonych w chaosie i bezładzie. To, co łączy Ricoeura i Woolf, to fakt, że ważnym momentem jest ujmowanie przeszłości w twórczości, powtarzanie jej w danym dziele, nakładanie na owo doświadczenie określonych ram narracyjnych. Przekuwając własne przeżycia w narrację, pisarka zapośredniczała je zarówno w prawdzie,

[17] M. Niemojowska, *Nie bój się już więcej...*, „Twórczość” 1985, nr 5, s. 88.

[18] V. Woolf, *Nowoczesna powieść*, tłum. E. Życieńska, [w:] eadem, *Pochyła wieża...*, op. cit., s. 278–288.

[19] D. Daiches, *Virginia Woolf*, tłum. M. Ronikier, [w:] idem, *Krytyk i jego światy. Szkice literackie*, wyb. M. Sprusiński, Warszawa 1976, s. 230.

[20] Zob. P. Ricoeur, *Pamięć i wyobraźnia*, [w:] idem, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007, s. 15–76.

jak i fikcji. Nie tyle więc odtwarzała przeszłość, ile czyniąc z niej materiał literacki, mogła przeżyć ją na nowo, zdystansować się od niej, zapewnić sobie ulgę. Przeprowadzane w ten sposób *katharsis* było bardzo ważną częścią jej działalności artystycznej.

Nadworny poeta kina, Jean Epstein, uznawał czas za czwarty wymiar filmu, który jako jedyne medium było w stanie ukazać go widzowi równolegle z przestrzenią. W rozważaniach Ricoeura o czasie szczególne miejsce zajmowała *Pani Dalloway* – jego zdaniem podstawowym wymiarem tej powieści są właśnie temporalne doświadczenia różnych postaci[21]. Nad wszelkimi wydarzeniami, myślami, wspomnieniami, krzyżującymi się ścieżkami bohaterów królują zegary i dzwony kościelne. *Pani Dalloway* skonstruowana jest w oparciu o dwa wymiary – czasu i przestrzeni – a relacja między nimi polega na, jak to określił David Daiches, ruchu wahadłowym. Ricoeur analizuje z kolei, w jaki sposób Woolf zakreśliła radykalną, zabójczą (bo doprowadzającą Septimusa do samobójstwa) rozbieżność pomiędzy czasem wewnętrznym a czasem monumentalnym, odmierzanym przez autorytety, tj. dzwony i zegary. Pisarka wytycza więc bieg dnia przez błahe wydarzenia, podkreślane przez donośne uderzenia Big Bena i innych dzwonów Londynu, oraz rejestruje postępujące nawarstwienie krzyżujących się wyjść, przyjść, zdarzeń, spotkań. Wzajemne przeplatanie się akcji i wspominania staje się tym samym przeplataniem powierzchowności i głębi, tak charakterystycznych przecież dla każdych wspomnień. Wahadłowy ruch pomiędzy czasami i przestrzeniami bliski jest też koncepcjom Louisa Delluca, według którego „konfrontacja obrazowa teraźniejszości z przeszłością, rzeczywistości ze wspomnieniem jest jedną z najbardziej urzekających możliwości sztuki fotogenicznej”[22]. Odtwarzając bieg ludzkich myśli, pisarka przetwarza owe Dellucowskie „nawroty przeszłości” i „obezwładniającą siłę wspomnień” w strumień zakorzeniających się w chwili.

Zagęszczając czas opowieści oraz splatając opowiadaną teraźniejszość ze wspominaną przeszłością, Woolf nadaje postaciom psychologiczną spoistość, a jednocześnie upłynnia, odbija w zwierciadlanym spojrzeniu ich tożsamości. Tym, co umożliwia narratorowi – czy też, jak określa to Ricoeur, narracyjnemu głosowi – przepływanie między różnymi perspektywami, jest natomiast fakt, że postacie spotykają się w tych samych miejscach, słyszą te same głosy, są świadkami tych samych wydarzeń[23]. Nadanie uniwersalnego charakteru temporalnym doświadczeniom różnych bohaterów następuje wiec przez uformowanie jedności miejsca, jedności chwili i jedności ciągu pamięciowego – zatrzymanie się w tym samym miejscu i w tym samym przedziale czasowym tworzy pomost między różnymi, obcymi względem siebie porządkami. W *Pani Dalloway* Vir-

[21] Zob. idem, *Między czasem śmiertelnym a czasem monumentalnym: „Pani Dalloway”*, [w:] idem, *Czas i opowieść*, t. 2, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 166–182.

[22] Za: J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895–2003*, Warszawa 2005, s. 63.

[23] P. Ricoeur, *Między czasem śmiertelnym...*, op. cit., s. 170.

ginia Woolf ze szczególną uwagą przygląda się – z równą fascynacją i niepokojem – rozłamowi pomiędzy życiem wewnętrznym i działaniem zewnętrznym, odmierzanymi przez różne zegary, co wynika choćby z faktu, że „umysł ucieka zegarom i kreuje własne, subiektywne poczucie czasu"[24]. Wędrówka każdego z bohaterów powieści po ulicach Londynu odbywa się równolegle z wędrówką pomiędzy naoczną teraźniejszością a subiektywną przeszłością – to poprzez wspomnienia odrywają się od zegarów i praw rządzących czasem. Podobną strategię stosowała sama Woolf w swoim pisarstwie, którego zadaniem było również „krystalizowanie" wspomnień.

Punktem kulminacyjnym tych zabiegów w *Pani Dalloway* jest scena, w której Klarysa Dalloway, dowiedziawszy się o samobójczej śmierci obcego jej Septimusa, spogląda ze swojego okna na starszą kobietę w domu po drugiej stronie ulicy, która właśnie rozsuwa firany i przygotowuje się do snu. Scena ta zostaje zestawiona z porankiem, kiedy pani Dalloway zobaczyła przez witrynę sklepową cytat z *Cymbelina* Williama Szekspira („Nie strwożą cię pożogi słońca / Ni zimy mroźne podmuchy"). W tym zdecydowanie „filmowym" fragmencie splecione zostają perspektywy obiektywna i subiektywna, sfera fizyczna i psychologiczna oraz trzy różne głosy (narratora, Septimusa, Klarysy), a sama pani Dalloway, wsłuchana w równoległe rytmy czasu wewnętrznego i monumentalnego, znajduje pocieszenie właśnie dlatego, że uświadamia sobie owo „dziwne uczucie" (tak znajome ówczesnym widzom filmowym), że wydarzenia trwają bez nas, nie potrzebują nas, by trwać. Wspomnienia przypominały i samej pisarce o własnej śmiertelności, ale paradoksalnie dzięki temu przynosiły jej ulgę.

Gdy w 1926 roku Woolf pracowała nad swoim esejem o kinie, kwestia rejestracji upływającego czasu przez filmowe medium intrygowała ją szczególnie. Powieść, która jest najbardziej związana z tym tekstem – zarówno jeśli chodzi o czas powstania, jak i zawarty tok myślenia – to *Do latarni morskiej*. Jej druga część – zatytułowana znacząco *Czas płynie*, która opisuje opuszczony dom w czasie I wojny światowej, po śmierci pani Ramsay, będąca „poetyckim obrazem porzuconego domu, w którym grasuje wiatr i mieszka pustka, streszcza niszczycielską rolę czasu"[25] – może być traktowana wręcz jako lustrzane odbicie eseju. 18 kwietnia Woolf napisała w dzienniku, że właśnie skończyła pierwszą część i bierze się za drugą: „Nie potrafię tego wymyślić – to jest najtrudniejszy, abstrakcyjny fragment – muszę oddać pusty dom, bez żadnych postaci ludzkich, upływ czasu, wszystko bez oczu i rysów twarzy, bez żadnego zaczepienia: cóż, rzucam się na to i od razu wypluwam z siebie dwie strony. Czy to bzdurne, czy wspaniałe?"[26]. Dziesięcioletnia przerwa dzieląca film od zarejestrowanych wy-

[24] Zob. M. Nowakowska, *Koncepcja czasu umysłowego na podstawie „Pani Dalloway"*, [online] http://virginiawoolf.ekslibris.net/Pisza-o-niej/Koncepcja-czasu-umyslowego-na-podstawie-Pani-Dalloway [dostęp: listopad 2014].

[25] L. Elektorowicz, *Anglosaskie muzy*, Kraków 1995, s. 128.

[26] V. Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*, tłum. M. Heydel, opracowanie A. O. Bell, wstęp Q. Bell, Kraków 2007, s. 295.

darzeń we wczesnych dokumentach, którą Woolf dostrzegła i zanalizowała w swoich refleksjach o nowym medium, odbija się echem w przerwie dzielącej dwie wizyty rodziny Ramsayów i ich przyjaciół w nadmorskim domu na szkockiej wyspie Skye, opisanej w środkowej części dzieła. Drugi rozdział powieści odsłania zawarte w eseju pragnienie pisarki, by przenieść potencjał i możliwości kina do literatury, zwłaszcza że oba teksty powstawały w szczytowym momencie jej rewizji sztuki i odkrywania nowych technik, zdolnych opisać gwałtowny upływ czasu i symultaniczność wydarzeń.

Do latarni morskiej poświęcone zostało nie tylko rozliczeniu się z własnym dzieciństwem spędzonym w St. Ives, ale także elegijnej naturze czasu, a powstawało w momencie, gdy Woolf zafascynowała się możliwościami filmu w portretowaniu i rejestrowaniu przeszłości. Kino i fotografia dawały szansę zachowania i utrwalania więzi ze wspomnieniami, a pisarka postanowiła przenieść te techniki do własnej twórczości, która miała przecież zawsze bardzo osobisty charakter. „Pierwsza część, *Okno,* zajmująca 180 stron (polskiej wersji) – zauważa Leszek Elektorowicz – opisuje jeden dzień w domu nadmorskim, dzierżawionym przez państwa Ramsay. Część druga, *Czas płynie*, na około dwudziestu pięciu stronach oddaje przepływ dziesięciu lat, i wreszcie trzecia część, *Latarnia,* na ponad stu stronach opisuje kilka tylko godzin jednego dnia. W ten ilościowy sposób znów zobrazowany został relatywizm czasowy. Istnieje kilka porządków czasowych: czas przeżyć i czas zdarzeń; czas rzeczy, czas natury i czas ludzi; czas dzieła i czas historii”[27]. W swoim, jak to sama określała, poemacie psychologicznym Woolf dokonuje radykalnej próby uchwycenia czasu i zbadania jego natury w oparciu o techniki narracyjne, które projektowała również pod wpływem kina.

Filmowy charakter *Do latarni morskiej* polega na daleko posuniętej niejednoznaczności. Fabuła rozwija się poprzez zmienne punkty widzenia i przechodzenie przez krzyżujące się strumienie świadomości każdej postaci. Książka *Czas płynie* napisana została z kolei z perspektywy narratora niezwiązanego z żadną postacią – tu przewodnikiem jest tylko i wyłącznie czas. „W odróżnieniu od rozdziałów przestrzennych – pisze Urszula Terentowicz-Fotyga – w których czas jest spowolniony, a uwaga skupiona na rozciągniętej w czasie chwili, w rozdziale środkowym czas płynie szybko i nieubłaganie. Okres dziesięciu lat ukazany jest jako homogeniczny strumień, pozbawiony podziałów na godziny, tygodnie, miesiące czy lata. Nawet naturalne wyznaczniki czasu, takie jak następstwo dni i nocy, czy pór roku, są zakłócone”[28]. Narracja jest nieskupiona i nieuporządkowana, bo ukazuje życie, w którym już nikt nie bierze udziału i w któ-

[27] L. Elektorowicz, op. cit., s. 127–128.

[28] U. Terentowicz-Fotyga, *Semiotyka przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Lublin 2006, s. 54.

rym czas przestaje być odmierzany w tradycyjny sposób, „gdyż noc i dzień, miesiąc i rok płynęły teraz w jednym strumieniu”[29].

Środkowa część *Do latarni morskiej* jest wręcz metaforą kina. Pani Ramsay pojawia się tu po śmierci pod postacią światła jako film albo pokaz slajdów na ścianie, a Woolf bada grę światła i koncepcję pamięci jako projekcji oraz efekty mijającego czasu. Refleksje samotnej pani Ramsay tłumaczą filozofię samej Virginii Woolf:

> Kiedy odjęty jej został na chwilę ciężar życia, możliwości doznawania zdawały się nie mieć granic. I przecież wszyscy chyba muszą czasem przeżywać to uczucie nieograniczonych możliwości – myślała; wszyscy po kolei: ona, Lily, Augustus Carmichael czują, że nasz zewnętrzny wygląd, cechy charakterystyczne, po których się nas poznaje, to po prostu dziecięca zabawka dla oka. Pod nimi wszystko jest ciemne, skłębione, nieprzeniknione; wiadomo o nas tylko tyle, ile pokazujemy, wynurzając się od czasu do czasu na powierzchnię. […] Tracąc swoją wierzchnią osobowość, człowiek pozbywa się zamętu, pośpiechu i podniecenia. W takich momentach spokoju i odpoczynku, momentach wieczności, gdy wszystko jasno układało się w głowie, z ust jej wyrywał się okrzyk triumfu nad życiem; przerywając na chwilę robotę, podniosła wzrok, by spojrzeć na światło Latarni; długi, równy błysk, ostatni ze znaków sygnału – to był jej błysk. Będąc zawsze o tej porze w podobnym nastroju, wybierała sobie coś, na co patrzyła. Teraz był to długi, równy błysk, jej błysk. Często łapała się na tym, że gdy tak siedzi z robotą w ręku i wpatruje się w coś, stapia się z tym, na co patrzy – na przykład z tym właśnie światłem[30].

W *Czas płynie* pani Ramsay dosłownie staje się światłem i jako retrospekcyjna projekcja wędruje po opuszczonym domu, a szczególną funkcję pełni motyw lustra, wyposażający rzeczywistość w nowe, zaskakujące znaczenia. W *Do latarni morskiej* wizualnym pośrednikiem, bezpośrednim odbiorcą „filmowych” bodźców, a więc odpowiednikiem widza, jest pani McNab, która opiekuje się opuszczonym domem Ramsayów. Reprezentacja stanowi tutaj projekcję świata, o czym przypomina Vlastimil Zuska, który zwraca uwagę na fakt, że lustro było pierwszym „aparatem projekcyjnym”, a film jest jego logiczną i przewidywalną kontynuacją, efektem ekspansji ludzkiego doświadczenia percepcji, a także możliwych doznań, w obrębie których zwierciadło okazuje się niezbędnym ogniwem o trwałej sile oddziaływania[31]. Zuska zwraca uwagę na odrealnienie, charakterystyczne zarówno dla obrazu lustrzanego, jak i filmowego. Ogniskowanie uwagi przy jednoczesnym wzmocnieniu aktywności wyobraźniowej potęguje przy tym efekt emocjonalny. Widzenie danej sceny w „duchu filmowym” jest widzeniem wyobcowanym – nagła zmiana sposobu percepcji wpływa w istotny sposób na istnienie: „*Widzenie wyobcowane* i obserwacja miejsca, w którym fizycznie nie jesteśmy obecni, odnosi się z taką samą dokład-

[29] V. Woolf, *Do latarni morskiej*, tłum. K. Klinger, Warszawa 2005, s. 150.
[30] Ibidem, s. 71.
[31] Zob. V. Zuska, *Film jako/i lustro. Analiza pewnej analogii*, tłum. A. Car, [w:] *Reguły gry. Czeska myśl filmowa*, t. 2, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2007, s. 233–248.

nością i z punktu widzenia ontogenezy już od dawna do lustra"[32]. W kinie jesteśmy właśnie nieobecnymi podmiotami, które transponują siebie, na podstawie doświadczenia z lustrem, w miejsce, gdzie nas nie ma. Virginia Woolf poświęciła w swojej twórczości sporo miejsca doświadczeniom zwierciadlanym, które zawsze są formami ekstensji „ja".

Christian Metz w *Elemencie znaczącym wyobrażonym* łączy metaforę lustra Mitry'ego z Lacanowską fazą lustra. W jego ujęciu kino prezentuje świat wyobrażony, nieistniejący, w którym pewien rodzaj obecności wiąże się z pewnym rodzajem nieobecności:

> A zatem film jest podobny do lustra. Lecz różni się od pierwotnego lustra w jednym istotnym punkcie: chociaż tak jak ono może odzwierciedlać wszystko, jest jedna rzecz, której nie odbija i nigdy odbijać nie będzie: ciało widza. W tym właśnie miejscu ekran nagle staje się przezroczystym szkłem[33].

Z ową „obecną nieobecnością" wiąże się paradoks identyfikacyjny, polegający na odizolowaniu od siebie przy jednoczesnej identyfikacji z sobą, z czystym aktem percepcji. Uśpienie motoryczne (którego doświadcza przecież Klarysa Dalloway w scenie balkonowej w *Pani Dalloway*) odbywa się równolegle z zaskakującą aktywnością procesów psychicznych. Gdy jest się zdolnym wyciszyć zegary, władzę przejmuje właśnie czas umysłu, ten sam, który przynosi pani Dalloway pocieszenie. Spojrzenie w lustro, w okno, w metaforyczny ekran jest wyjściem poza fizyczne granice, poza ciało – temu cielesnemu wyzwoleniu będą poświęcone *Fale* i *Orlando.*

Poetyka lustra, wywodząca się w prostej linii z konotacji onirycznych, jednoznaczny i pełny wyraz znajduje także w opowiadaniu będącym wręcz metaforą projekcji filmowej, tj. w *Damie w lustrze: Refleksji*, gdzie narratorka staje się widzem w opuszczonym domu, w którym rzeczywisty czas zostaje spowolniony na rzecz czasu umysłowego. To także obecna i nieobecna zarazem obserwatorka (sama niebędąca widzianą) ukrytego życia przyrody, owych „rzeczy, które się chyba nigdy nie zdarzają, kiedy ktoś patrzy"[34]. W opowiadaniu Woolf stosuje fundamentalne dla wczesnych teorii filmu metafory: widza jako niewidzialnego obserwatora, badacza przyrody oraz świateł i cieni oraz powiewających firanek. W spostrzeżeniach narratorki to, co rzeczywiste, miesza się z tym, co wyobrażone, to, co codzienne, z tym, co niezwykłe, to, co obiektywne, z tym, co subiektywne.

Virginia Woolf zafascynowana była sposobami, w jakich obraz przeszłości funkcjonuje w teraźniejszości i na tej podstawie zarysowała metaforyczną im-

[32] Ibidem, s. 240.

[33] Za: W. Godzic, *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991, s. 69.

[34] V Woolf, *Dama w lustrze: Refleksja*, [w:] eadem, *Dama w lustrze*, tłum. M. Lavergne, wstęp A. Graff, Warszawa 2003, s. 97.

presję pustego miejsca i wielkich nieobecnych kształtujących opuszczoną przestrzeń. *Czas płynie* jest przestrzenią snu, opartą na głębokiej, konceptualnej więzi pomiędzy kinem a snem. Jest także echem tez Woolf z eseju o architekturze snów w przyszłych filmach. Narracyjny eksperyment polega tu jednocześnie na opisaniu, na zaledwie kilku stronach, upływu dziesięciu lat – oniryczność intensyfikuje wrażenie nieuchwytności i widmowości. Oniryczny charakter prozy Woolf budzi silne skojarzenia z perspektywą psychoanalityczną, zarówno jeśli chodzi o możliwości terapeutyczne sztuki, jak i koncepcje, w których sen i film to specyficzne stany, w których umysł pracuje inaczej niż na jawie – bez ograniczających regulacji społeczno-kulturowych i arbitralnie narzucanych norm. W filmowej przestrzeni budowanej przez Woolf liczą się tylko i wyłącznie prawa przyrody, regulowane przez światło oraz czas. Woolf dokonuje również projekcji – będącej w istocie regresem do bezpiecznej sfery dzieciństwa – sfery nieświadomości, która wydobywa stłumione uczucia i w której liczy się uczestnictwo emocjonalne. Rzeczywistość przedstawiona jest poprzez „obecną nieobecność" i jest lustrzanym odbiciem refleksji w *Kinie* o innej rzeczywistości ekranowych obrazów.

Szczególne istotne są refleksje Woolf, które łączą się w jeden, filmowy strumień, ściśle związany z osobistą filozofią pisarki, wyznawaną zarówno w życiu, jak i twórczości. Pierwsza pochodzi z eseju o kinie: „Widzimy, jak król, koń i łódź wyglądają, kiedy nas tam nie ma. Widzimy, jak wygląda życie, kiedy nie mamy w nim żadnego udziału. Patrzymy jak gdyby uwolnieni od małostkowości codziennej egzystencji"[35]. 30 października 1926 roku Woolf zanotowała z kolei w dzienniku: „Wszystkie te sprawy, ramię w ramię na ekranie mojego mózgu. W przerwach zaczynam myśleć […] o samotnych kobietach dumających o książce dotyczącej pomysłów na życie. Wdarło się to tylko raz lub dwa bardzo niewyraźnie; oto dramatyzacja mojego nastroju w Rodmell. Powinno być to jakieś mistyczne, duchowe przedsięwzięcie; rzecz, która istnieje bez naszego udziału"[36]. Wreszcie w *Do latarni morskiej* Andrew Ramsay tłumaczy Lily Briscoe istotę pracy swojego ojca: „Niech pani pomyśli o stole kuchennym wtedy, gdy go pani nie widzi"[37]. Scena, w której Pani Ramsay odchodzi od stołu i przez chwilę obserwuje z boku trwającą już bez niej kolację, wydaje się być dopełnieniem koncepcji Woolf, która pełne rozwinięcie znajdzie w *Czas płynie*:

[35] Eadem, *Kino…*, op. cit., s. 314.

[36] *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 3: 1925–1930*, eds. A. Bell, A. MacNeillie, London 1981, s. 114.

[37] V. Woolf, *Do latarni…*, op. cit., s. 26 – nieprecyzyjne tłumaczenie Krzysztofa Klingera; oryginalny cytat brzmi: „Think of a kitchen table… when you're not there" („Niech pani pomyśli o stole kuchennym… wtedy, gdy nie ma pani przy nim").

> Należało teraz posunąć wszystko o krok naprzód. Z nogą na progu czekała jeszcze przez chwilę, ale obraz sali już się rozmazywał. Kiedy ujęła Mintę pod ramię i ruszyła, wszystko wyglądało inaczej, miało inny kształt; po raz ostatni rzuciła okiem za siebie, wiedziała jednak, że to, co działo się przed chwilą, należy już do przeszłości[38].

Nad „scenami, w których nie bierzemy udziału" patronat obejmuje za każdym razem tytułowa latarnia, która „przeciwstawia bezmyślnemu czasowi historycznemu odrębny i trwały porządek ludzkiego istnienia"[39] i jest jednocześnie przewodnikiem mijających chwil oraz wędrującego światła. Zauważmy w tym miejscu, że Woolf, której podstawowym celem jest odtworzenie nastroju danej chwili i ukazanie wnętrza człowieka poprzez jedno zdanie, jeden ruch, jedną, pozornie nic nieznaczącą scenę, nie rozciąga czasu w akcji powieściowej, ale podobnie jak James Joyce drąży go i prześwietla[40].

Jednym z rodzajów projekcji wymienionych przez Edgara Morina było – obok automorfizmu i antropomorfizmu – rozdwojenie, polegające na rzutowaniu własnego bytu w obszar halucynacyjny, gdzie jednostka objawia się samej sobie w postaci zjawy. Film odpowiada dzięki temu na rozliczne potrzeby, którym codzienne, praktyczne życie nie potrafi sprostać. Morin – dla którego, z czym z pewnością zgodziłaby się Woolf, liczyła się bardziej „dusza" obrazu niż obraz sam w sobie – zbudował na tej podstawie pojęcie projekcji-identyfikacji, ale także fotogenii, będącej „unikalnym konglomeratem istotnych cech cienia, odbicia i widma, który pozwala elementom emocjonalnym […] przenieść się na obraz"[41]. Przestrzeń o podobnej strukturze budowała w swojej twórczości Virginia Woolf, dlatego z całą pewnością możemy mówić o fotogenicznym charakterze jej powieści, zwłaszcza *Do latarni morskiej*, gdzie – parafrazując koncepcję Morina – pani Ramsay funkcjonuje jako widmo, *alter ego* Julii Stephen, matki Virginii. Identyfikacja zachodzi zaś w ramach związku pomiędzy panią Ramsay a zafascynowaną nią Lily Briscoe. Tak jak ostatecznym celem Ramsayów jest odwiedzenie latarni, tak dla Lily jest nim ukończenie swojego obrazu – swojej wizji. Obraz jest metaforą dzieła samej Woolf, zarysowującej potrójny związek pomiędzy autorką, Lily i panią Ramsay, który nie skończy się wraz ze śmiercią tej ostatniej, ale z równoległym ukończeniem obrazu i samej powieści. Leszek Elektorowicz zauważa, że zjednoczenie się kilku osobowości (autorki, bohaterki, matki) w twórcy służy nie tylko demistyfikacji autorki, ale także nadaniu danemu dziełu uniwersalnego charakteru[42]. Temat ten zostanie powtórzony w *Godzinach* (2002) Stephena Daldry'ego.

[38] Ibidem, s. 126.
[39] L. Elektorowicz, op. cit., s. 128.
[40] Ibidem, s. 129.
[41] E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 55.
[42] L. Elektorowicz, op. cit., s. 131.

> A teraz dzień po dniu tylko światło – czytamy w *Czas płynie* – jak kwiat odbity w wodzie, przesuwało swój jasny obraz po przeciwległej ścianie; tylko cienie drzew tańczących na wietrze składały ukłony na ścianie i przez chwilę pokrywały cieniem jasną plamę blasku; tylko miękkie, roztrzepane odbicie leżących płatków sunęło powoli przez podłogę sypialni[43].

Duchowy realizm środkowej części *Do latarni morskiej* sugeruje zagrożenia i obietnice filmowego medium, funkcjonującego bez naszej aktywnej obecności – dom w powieści Woolf jest przestrzenią filmową, w której toczy się życie, w której świat funkcjonuje poprzez ruch, światło i zmienność, bez udziału ludzi: „Potem znów zstąpiła cisza i drgały cienie; światło zginało się w uwielbieniu nad własnym obrazem na ścianie”[44]. Cała powieść dotyczy śladów, odcisków stóp i maski piękna, która jest też maską śmierci oraz pustych obiektów, będących przechowalnią tego, co utracone – przewodnikiem jest tu światło odbijające się od ścian, załamujące, będące w nieustannym ruchu.

Podobnie jak dla H.D. i Dorothy Richardson, autobiografia była dla Woolf ściśle związana z historią optycznych technologii (znamienny jest fakt, że w czasie pracy nad *Kinem* i *Czas płynie* Woolf pisała także wstęp do zbioru fotografii Julii Margaret Cameron, która uwielbiała fotografować matkę Virginii). Pisarka traktowała wspomnienia i sny jako momenty wizji, była zaabsorbowana przeszłością oraz optycznymi technologiami łączącymi widzów z pamięcią i mijającym czasem. Nowe media były wszak formą odzyskiwania utraconego czasu poprzez tworzenie scen, w których nieustanna negocjacja pomiędzy dystansem a bliskością wychwytywała i utrwalała piękno: „Z urody i ciszy rodziło się piękno – forma wyzuta z życia, równie odcięta od świata, jak widziany wieczorem z dalekiego okna pociągu staw, który szybko znika nam z oczu, niewzruszony w swej samotności mimo skradzionego mu w pędzie spojrzenia”[45]. *Czas płynie* jest próbą rozwinięcia przeszłości na obrazie lub ekranie. Powtarzalność gestów, słów, postaw, związków w nieustannym ruchu sprawia, że przeszłość może zostać zwinięta i skatalogowana – utrwalona, zakorzeniona.

Filmowy charakter *Do latarni morskiej* jest związany z pytaniami o obecność i nieobecność, utrwalanie przeszłości, negocjacje pomiędzy stratą i spuścizną. Berstram Lewin twierdził, że śniący dokonują projekcji swoich marzeń sennych na pusty ekran, ekran snu, symbolizujący pierś matki, miejsce, na którym zasypialiśmy po raz pierwszy. „W świetle tej koncepcji – zauważył Wiesław Godzic – ekran kinowy jest ostatnią protezą w historii ludzkich wynalazków, służy jako surogat fizjologicznego i psychicznego związku, jaki odczuwaliśmy w stosunku do matki: ekran jest jednocześnie piersią i dzieckiem, matką i mną”[46]. Robert Eberwein w swoim psychoanalitycznym studium *Film i ekran snu* udowadniał

[43] V. Woolf, *Do latarni morskiej*, op. cit., s. 144.
[44] Ibidem, s. 145.
[45] Ibidem, s. 144.
[46] W. Godzic, op. cit., s. 61.

z kolei, że ekran, na którym oglądamy filmy, wiele zawdzięcza naszym doświadczeniom z czasów dzieciństwa i pierwszym snom. Zważywszy na fakt, że *Do latarni morskiej* to książka, dzięki której Woolf chciała nawiązać kontakt z matką i utraconym dzieciństwem, tym bardziej wiarygodna wydaje się przesłanka, że za pośrednictwem powieści pisarka stworzyła wizualną przestrzeń o podobnej strukturze, co kino, właśnie dlatego, że „ekran rzeczywisty, obecny w sali kinowej, funkcjonuje jako psychiczna proteza naszego ekranu snu, jest surogatem piersi matki, jest surogatem naszego ego”[47].

Twórczość Woolf to wyzwanie rzucone „wiecznemu przepływowi rzeczy”, to próba „zatrzymania, uprzestrzennienia czasu”, której towarzyszy „wykorzystanie momentu jako podstawowego elementu narracyjnego, gdzie podstawową rolę grają rozbudowane obrazy chwili, uobecnienie reprezentacyjnych, ważnych momentów z życia bohaterów”[48]. W *Czas płynie* owe momenty zlewają się w nieprzerwany strumień wrażeń przekazywanych w zwierciadlanym odbiciu:

> O tej porze ci, którzy poszli na spacer po plaży, by zapytać się morza i nieba, co mają im do powiedzenia i ukazania, musieli zauważyć wśród przejawów boskiej obfitości – zachodu słońca na morzu, bladości poranka, wschodzącego księżyca, łodzi rybackich w poświacie, dzieci obrzucających się garściami trawy – że coś psuło tę radosną harmonię i pogodę ducha. Nagle pojawiała się na przykład milcząca zjawa statku w kolorze popiołu i – znikała; albo na nieskazitelnej powierzchni morza ukazywała się szkarłatna plama, tak jak gdyby w niewidocznych głębinach coś się kłębiło i krwawiło. Te sceny, zakłócające harmonię krajobrazu, który miał pobudzić do wzniosłych rozmyślań i do wyciągania najdogodniejszych wniosków, przerywały spacerowiczom spokojny bieg myśli. Nie można było lekceważyć i przekreślać ich znaczenia i dalej spacerować brzegiem morza, podziwiając, jak piękno zewnętrzne odbija piękno wewnętrzne. […] A więc marzenie o tym, by w samotności na plaży znaleźć odpowiedź i wejść w jej posiadanie w pełni, było jedynie odbiciem w zwierciadle? A samo zwierciadło – tylko szklistą powierzchnią, powstającą wtedy, gdy szlachetniejsze siły spoczywały uśpione w głębinach?[49]

Twórczy manifest Woolf polegał na wyjściu poza fizyczny wymiar świata – pisarka zdecydowała się na spojrzenie w głąb siebie, spojrzenie z gruntu introspektywne, w pełni świadome i analityczne. „Fotogeniczny” charakter jej twórczości polegał więc na wyposażeniu każdej chwili bez sztucznie udramatyzowanych zdarzeń w utajoną, złożoną, wielowarstwową treść, dzięki której „życie trwa dłużej, każda minuta narasta wspomnieniami, wyobrażeniami, wielokrotnymi związkami”[50].

Podmioty wizualizowane konfrontowane są przez Woolf z niedoskonałością ludzkiej percepcji, której poświęcony został wcześniejszy *Pokój Jakuba*, nazwany przez Urszulę Terentowicz-Fotygę „powieścią czasu”, ukazującą chaotycz-

[47] Ibidem, s. 173.
[48] U. Terentowicz-Fotyga, op. cit., s. 109.
[49] V. Woolf, *Do latarni morskiej*, op. cit., s. 149–150.
[50] L. Elektorowicz, op. cit., s. 125.

ność, przypadkowość i w gruncie rzeczy nonsensowność ludzkiej egzystencji. W styczniu 1922 roku pisarka zanotowała w dzienniku znaczący komentarz: „Czuję czas umykający jak w filmie. Próbuję go zatrzymać. Dźgam go za pomocą pióra. Próbuję go przygwoździć”[51]. Trzecia powieść pisarki to „seria impresji, przypadkowo wybranych scen, pozbawionych relacji przyczynowo-skutkowych i nieukładających się w sensowną opowieść”, która jest efektem świadomości trudu „konstruowania świata, czy to wewnętrznego czy zewnętrznego, wspólnotowego czy indywidualnego”[52].

Pokój Jakuba, elegijny, prywatny hołd złożony zmarłemu bratu pisarki, jest ostentacyjnie powierzchownym portretem tytułowego Jakuba, utkanego z domysłów znających go lepiej lub gorzej osób, drobnych zdarzeń, przypadkowych spotkań, przecinających się myśli na jego temat. Jakub jest wprawdzie głównym, centralnym bohaterem powieści, ale jego losy zapośredniczone są w swoistych odłamkach lustra – jedyne jego odbicie, do jakiego ma dostęp czytelnik, to spojrzenie innych. Woolf wyraża w formalnych uwarunkowaniach książki własne dramatyczne refleksje na temat zmarłych bliskich, których nigdy nie będzie miała okazji już poznać do końca. Podstawowym punktem odniesienia nie są dla pisarki określone, układające się w chronologiczny, logiczny porządek zdarzenia, ale właśnie ulotne chwile, wrażenia, myśli i skojarzenia. *Pokój Jakuba* jest lirycznym obrazem niedoskonałego, niestabilnego życia, wypełnionego ludźmi, do których nigdy nie zyskamy prawdziwego realnego dostępu. Podmioty wizualizowane nie są więc ludźmi samymi w sobie, ale zapośredniczonymi w efemerycznych wrażeniach obrazami, które próbujemy każdy na swój sposób interpretować, nigdy nie zyskując dostępu do obiektywnej, potwierdzalnej empirycznie prawdy. Życie zaś, ten nieokiełznany strumień doświadczenia, to kalejdoskop świateł, kolorów i kształtów.

Jakub to oczywiście nie Thoby Stephen w ścisłym tego słowa znaczeniu. Ale Woolf z pewnością szuka w nim jego odbicia i w konsekwencji dochodzi do wniosku, że musi go zapośredniczyć w relacjach osób trzecich, w ich niedoskonałych interpretacjach, ich ulotnych spojrzeniach. Jakub jest jednocześnie obecny i nieobecny, dostępny i niedostępny, jest bohaterem i antybohaterem. Historia Jakuba Flandersa, młodego mężczyzny, ofiary I wojny światowej, zostaje nie tyle „opowiedziana” przez kobiety jego życia, ile zwizualizowana jako kolaż sytuacji, gestów, rozmów i wrażeń. Elegijny, tragiczny wymiar powieści nie wynika z ukazanej bezpośrednio śmierci, ale z natrętnej nieobecności, niedoskonałości percepcji, uniemożliwiającej pełne zrozumienie drugiego człowieka. Poszarpana narracja składa się z chaotycznych myśli i obserwacji, które narratorka inicjuje, ale nagle przerywa lub zupełnie porzuca, wizualizując w ten sposób fizyczną niedoskonałość ludzkiej percepcji. Rozmyta, bliska poezji struktura

[51] *The Diary of Virginia Woolf. Vol 2: 1920–1924*, eds. A. Bell, A. MacNeillie, London 1980, s. 158.

[52] U. Terentowicz-Fotyga, op. cit., s. 109.

utrudnia identyfikację i interpretację, a niedokładny, poszatkowany opis zwyczajnych sytuacji uświadamia, że nagromadzenie szczegółów z czyjegoś życia wcale nie pomaga w jego poznaniu. Erich Auerbach zauważył, że

> […] w latach pierwszej wojny światowej i tuż po niej – w Europie, naznaczonej brakiem poczucia bezpieczeństwa, brzemiennej w nieszczęścia, cierpiącej na nadmiar niezrównoważonych idei i form życiowych, niektórzy pisarze, wyróżniający się instynktem i przenikliwością, stali się odkrywcami metody polegającej na rozszczepianiu obrazu świata pomiędzy różne i wieloznaczne odbicia stanów świadomości[53].

Terentowicz-Fotyga zwraca uwagę na fakt, że zarówno warstwę kompozycyjną, jak i tematykę *Pokoju Jakuba* cechuje rozproszenie, brak centrum oraz pozbawione jasnego uporządkowania następstwo[54]. Akcja otwarcie burzy tradycyjne wzory, czyniąc wprawdzie życie Jakuba osią fabularną utworu, ale sprawiając też, że staje się on wręcz antybohaterem, którego charakterystyka oparta jest na wyraźnie naznaczonej nieobecności[55]. Aby uzyskać ten efekt, Woolf musiała znaleźć nowe sposoby konstruowania stabilnej semiosfery, ukazanej jako nieustanna „walka z czasem przynoszącym zmiany i zniszczenie"[56]. Virginia Woolf zainteresowała się kinem wtedy, gdy zaczęło ono wpływać na literaturę, i jednocześnie sama stosowała techniki filmowe, by zrywać z tradycją literacką. Filmowe analogie wynikają z poetyckich aspektów stylu pisarki, która dostrzegła ścisły związek pomiędzy poetyckim wytwarzaniem sensów poprzez symbole czy synekdochy, za pomocą których ukazywała pozornie banalne, wyolbrzymione, powtarzalne szczegóły, urastające do rangi swoistego motywu przewodniego, uzbrojonego w nowe (nieustannie odnawiające się) sensy, metafory i skojarzenia. Kino wyposażone było w estetykę bliską poezji, bo wyrażało się poprzez emocje i myśli, opierając się tym samym na sugerowaniu, a nie na prostym, jednoznacznym wyjaśnianiu. Wszystko to właśnie dlatego, że życie, podobnie jak poezja, składa się z uczuć i nastrojów wyrażanych przez metafory, skróty, skojarzenia, symbole. Nie bez przyczyny uznaje się Woolf za poetkę monologu wewnętrznego.

Kulminacyjny moment powieści to tytułowy pusty pokój, w którym nie ma już Jakuba. Nawoływanie jego imienia przez całą książkę intensyfikuje przejmujący obraz straty, a jego nieobecność odczuwalna jest fizycznie, zwłaszcza poprzez przedmioty nasycone jego duchem – biurko, krzesło, buty. „Ludzie to duchy"[57] – komentował Leonard Woolf po przeczytaniu *Pokoju Jakuba*. Duchy, a więc podmioty wizualizowane, które w wyniku braku bezpośredniego dostępu do nich darzymy miłością wręcz dramatyczną:

[53] E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 418.
[54] Ibidem, s. 109–110.
[55] Ibidem, s. 111.
[56] Ibidem, s. 109.
[57] V. Woolf, *Chwile wolności*..., op. cit., s. 208.

> W każdym razie życie jest jedynie pochodem cieni i jeden Pan Bóg wie, czemu z takim zapałem bierzemy je w objęcia i z takim wielkim bólem przeżywamy ich odejście, skoro to tylko cienie. I dlaczego, skoro to wszystko i jeszcze dużo więcej jest prawdą, dlaczego zaskakuje nas nagłe olśnienie, że oto ten młody człowiek jest ze wszystkich rzeczy tego świata najrealniejszy, najsolidniejszy, najlepiej nam znany – dlaczego? Wszak już za moment nic o nim nie będziemy wiedzieć. Taki jest nasz sposób widzenia. Takie są warunki naszej miłości[58].

W opisach śmierci i zniszczenia, a także w teoretycznych rozważaniach o procesach, w jakich funkcjonuje pamięć, Woolf kładzie jednocześnie nacisk na wspólnotowe sfery świadomości, które sprzyjają radzeniu sobie ze stratą. Szczególnie widoczne jest to w *Falach*, w których krzyżujące się świadomości różnych postaci formowane są przez pisarkę jako wizyjne monologi wewnętrzne. *Fale* to w istocie desperacka, egzystencjalna próba stworzenia świadomości wspólnotowej, a więc ekranu, na którym odbijają się wydarzenia zewnętrzne. W takiej mentalnej przestrzeni każdy z szóstki bohaterów próbuje ustalić swój stosunek do zmarłego w Indiach Percivala – kolejnego wariantu podmiotu wizualizowanego, lustrzanego odbicia Thoby'ego, którego nieoczekiwana śmierć w dramatycznie paradoksalny sposób ukonstytuowała kształt grupy Bloomsbury. Motyw nagłej śmierci młodego mężczyzny przewija się przez całą twórczość Virginii Woolf i zyskuje różne odmiany w postaci Jakuba, Percivala czy Septimusa. Epifaniczne chwile istnienia są próbą wyjścia naprzeciw traumatycznym przeżyciom straty, a jednocześnie głębokiego zakorzenienia ich w doraźnej pamięci, która ma charakter dialogiczny, a więc nastawiony na codzienny, twórczy, zapośredniczony w sztuce kontakt z najbliższymi.

W cytowanym już *Szkicu z przeszłości* Woolf pisze o swojej matce:

> Bo jaka rzeczywistość może pozostać rzeczywista, gdy dotyczy osoby, która umarła czterdzieści cztery lata temu, mając czterdzieści dziewięć lat, nie pozostawiając książki ani obrazu, ani żadnego utworu – poza trojgiem dzieci, które żyją do dziś, i pamięcią o niej, która pozostaje w ich umysłach? Istnieje pamięć, ale nie ma niczego, czym można by ją sprawdzić; niczego, czym można by ją zakotwiczyć[59].

Strategie wizualne były dla pisarki narzędziem, dzięki któremu pamięć mogła zostać w jakiś sposób uformowana i zakorzeniona. Nie bez znaczenia jest także fakt, że Woolf była wraz z siostrą, malarką Vanessą Bell, aktywną fotografką, która od wczesnego dzieciństwa robiła i wywoływała liczne zdjęcia. Na podstawie analizy prywatnych albumów ze zdjęciami sióstr Maggie Humm wysuwa wniosek, że fotografia była dla Woolf symulacyjną odmianą pamięci, a więc rodzajem technologicznego przedłużenia pamięci. Liczne rodzinne zdjęcia pomagały pisarce zachować więź z utraconymi rodzicami i z pewnością przyczyni-

[58] Eadem, *Pokój Jakuba*, tłum. M. Heydel, Kraków 2009, s. 123.
[59] Eadem, *Chwile istnienia...*, op. cit., s. 207.

ły się do wizualizacji rodziców w *Do latarni morskiej*. Woolf była przywiązana do zdjęć matki, które znajdowała między innymi w albumach swojej ciotki, Julii Cameron, oraz ojca, Lesliego Stephena. W związku ze swoją wczesną śmiercią Julia Stephen stała się dla Woolf fantazmatyczną matką, która mogła istnieć tylko jako obraz i być postrzegana jedynie poprzez metaforyczne identyfikacje, pobudzane przez wizualną, halucynacyjną wyobraźnię. Za pośrednictwem zdjęć Woolf stworzyła w wyobraźni metaforę matki, a poprzez tak skonstruowane wspomnienie o wizualnym charakterze utrwalała także własną tożsamość. Liczne fotografie pomagały jej zadbać o własne wspomnienia, wracać do ich dziecięcej, czystej postaci, niezapośredniczonej we wszystkim, co usłyszała na temat matki po jej śmierci. Fotograficzne „skarbnice pamięci" były więc wielką inspiracją dla konstruowanych w powieściach podmiotów wizualizowanych, które są fuzją tego, co faktyczne (a więc dostrzeżone między innymi na fotografiach), z tym, co wyobrażone (a więc konstruowane w twórczości literackiej).

Podmioty wizualizowane, owe nieuchwytne, rozmyte w narracji postacie, są naczyniem wypełnianym przez wspomnienia, są ich miejscem i podstawowym punktem odniesienia, żywym organem dla generowanych przez nie obrazów. To człowiek bowiem, jak podkreśla Hans Belting, z całym zapleczem swojego doświadczenia stanowi miejsce, w którym owe obrazy są wysyłane i interpretowane, bez względu na to, w jak efemeryczny czy kontrolowany przez medium sposób się to odbywa[60]. Dzieje się tak między innymi dlatego, że to właśnie ciało „wytwarza [obrazy] mocą fantazji i deponuje w pamięci kolektywnej", a także „gromadzi w swoistym *muzeum wyobraźni* i wykorzystuje do kreowania mentalnych (sny, wizje, wyobrażenia) i fizycznych reprezentacji"[61]. Nietrwały i efemeryczny status podmiotów wizualizowanych w twórczości Virginii Woolf wynika również z faktu, że same obrazy pamięci są nietrwałe – w swoich rozważaniach o antropologicznych uwikłaniach obrazu Hans Belting kilkakrotnie podkreśla, że często nie do końca wiemy, skąd one przychodzą czy dokąd zmierzają. Zakorzeniane w ciele obrazy są na przemian zapominane i przypominane, dlatego właśnie funkcjonują jako rodzaj niewidzialnego śladu, którego syntezy próbowała dokonać Woolf w swoich powieściach. Dopiero synteza bowiem powoduje, że obraz zyskać może miano „postaci". Magazynowane w pamięci i aktywizowane poprzez wspomnienia obrazy stanowią broń przeciwko ucieczce czasu, a wymiana między doświadczeniem i wspomnieniem jest zawsze wymianą między światem i obrazem.

Myśl Beltinga koresponduje też z refleksją Paula Ricoeura o układaniu we wspomnienia z wyraźnie podkreśloną koniecznością wykonywania swoistej rekonstrukcji, ułożenia wspomnienia w tekst, jego symbolizacji – akt ten zakła-

[60] Zob. H. Belting, *Miejsce obrazów II. Próba antropologiczna*, [w:] idem, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

[61] J. Krejza, *Obraz, medium, ciało, człowiek, czyli o podstawowych założeniach „Antropologii obrazu" Hansa Beltinga*, [online] http://www.wizjer.muzeum.bytom.pl/wp-content/uploads/2012/07/J.-Krejza.pdf [dostęp: październik 2014].

da jednocześnie wkroczenie w przestrzeń fikcji i wyobraźni, bo całościowe i szczegółowe odtworzenie wspomnienia nigdy nie jest do końca możliwe[62]. Wnioski Ricoeura wokół tych zagadnień odnoszą się również do postawy Woolf: „Wspólną cechą wyobraźni i pamięci jest obecność tego, co nieobecne, zaś cechą różnicującą – z jednej strony zawieszenie wszelkiej pozycyjności rzeczywistości i to, że widzimy to, co nierzeczywiste; z drugiej – pozycyjność uprzedniej rzeczywistości"[63]. Pytanie, czy tak zwana widząca pamięć, funkcjonująca jako obraz, jest bardziej kopią, czy fantazmatem, stanowi również ważną część rozważań Marka Zaleskiego[64], który odnosząc się między innymi do legendarnej Proustowskiej magdalenki, zaznacza, że mimowolne, asocjacyjne obrazy podległe są zawsze wyobraźni, bowiem przylegają nie tylko do materialnych wydarzeń, ale też choćby stanów duchowych z przeszłości. W tekście literackim są przedstawiane często jako szczególnego rodzaju stopklatka, wspomnienie fotograficzne, opisywane przez Zaleskiego następująco:

> [...] fragment rzeczywistości [prezentowany jest] jako chwila powracająca pod postacią przedmiotu, krajobrazu, sceny rodzajowej, fragmentu zapisanego w literackiej stopklatce, niczym na fotografii. Czy jest to pamięć rzeczy rzeczywistych – pamięć autora opowieści autobiograficznych, czy zabieg czysto literacki – może być ważną kwestią w zależności od pytań, jakie stawiamy. [...] Ważne jest to, że ten chwyt przywołania przeszłości, nie mniej niż epifanijna pamięć mimowolna, służy pisarzowi dwudziestowiecznemu za kwit do przechowalni pamięci. [...] W literaturze nostalgiczna stopklatka korzysta z mechanizmu percepcji obrazu fotograficznego, ale towarzyszące obrazowi doświadczenie czasu wydaje się być zgoła inne. Odwołuje się raczej do postrzegania czasu jako wiecznej teraźniejszości. Obecność dystansu czasowego jest wręcz w tym pomocna – pobudza do pracy pamięć i wyobraźnię, pomaga pamięci i wyobraźni, posługującej się umieszczonymi w przestrzeni obrazami, wprowadzić w przedstawienie porządek, zsyntezować ją we wzór stanowiący figurę całości, symbol utraconej jedności, integralności bytu[65].

Na prywatnym „ekranie świadomości" Virginii Woolf, podobnie jak u Gilles'a Deleuze'a, to, co realne, pozostaje w nieustannej wymianie z tym, co wyobrażone, umożliwiając zachowanie wizualnego kontaktu z przeszłością i jej różnymi odmianami, składającymi się na autonomiczny, intymny świat. Henri Bergson zwracał uwagę na fakt, że wspomnienie, w miarę jak się aktualizuje, dąży do życia w obrazie. Duchowa funkcja pamięci była dla pisarki właśnie sposobem opowiadania. Gilles Deleuze ujmował to w następujący sposób:

> Nie istnieje teraźniejszość, która nie byłaby nawiedzana przez przeszłość i przyszłość, przez przeszłość niesprowadzalną do byłej teraźniejszości, przez przyszłość, która nie składa się z mającej nadejść teraźniejszości. Zwykłe następstwo przybiera kształt mijają-

[62] P. Ricoeur, *Pamięć i wyobraźnia...*, op. cit., s. 17.
[63] Ibidem, s. 62–63.
[64] Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2006, s. 53.
[65] Ibidem, s. 34, 68.

> cych teraźniejszości, ale każda teraźniejszość współistnieje z przeszłością i przyszłością, bez których sama nie mogłaby minąć. Właściwością kina jest chwytanie tej przeszłości i tej przyszłości współistniejących z teraźniejszym obrazem[66].

W filozofii Henriego Bergsona – która stanowi punkt wyjścia dla koncepcji Deleuze'a – rzeczywisty czas to przemijanie i jednoczesne zachowywanie, a jego istotą jest zawsze ruch i zmiana. Trwanie umożliwia pamięć, w której gromadzi się przeszłość: „Każdy moment unosi w sobie całkowity przepływ przeszłości, każdy też jest niepowtarzalny, ukazuje bowiem umykające chwile teraźniejszości"[67]. Jak dowodzą między innymi Jason Skeet[68] i Carolyn Abbs[69], Virginia Woolf stosowała w swojej twórczości Deleuze'owską metaforę kryształu czasu. Metafora owa ukazuje rozdzielenie czasu na dwa równoległe przepływy: zachowywaną przeszłość i umykającą teraźniejszość. Wszelkie mniej czy bardziej twórcze próby rejestracji pamięci sprawiają, że jest ona tak naprawdę czystą wirtualnością, nieskończoną serią możliwości, która nie istnieje obiektywnie i wyłamuje się spod władzy czasu zegarowego. Metafora kryształu czasu sprawia więc, że coraz większe zagłębianie się w obrazach-wspomnieniach pogłębia tę wirtualność, polegającą na zanurzaniu się w obrazach, wspomnieniach, marzeniach czy snach. Obecność podmiotów wizualizowanych w twórczości Woolf nie opierała się więc na prostych, jednoznacznych retrospekcjach, ale właśnie na kryształach, zwierciadlanych odbiciach różnych chwil, w których, niczym w równoległych światach, żyją bohaterowie. Zamiast więc rozciągać obrazy, zagęszczała je, tworząc w ten sposób obieg, w którym „percepcja i wspomnienie, to, co realne, i to, co wyobrażone, to, co fizyczne, to, co mentalne, a raczej ich obrazy, nieustannie za sobą podążają, ścigając się nawzajem i do siebie nawzajem odsyłając wokół punktu nierozróżnialności"[70]. Obraz u Woolf jest zawsze jednocześnie teraźniejszy i przeszły, a to nierozróżnialne stopienie okazuje się esencją ludzkiego życia.

Dowodami na obecność różnych wariantów Deleuze'owskiego obrazu-czasu są właśnie fragmentaryczna, zwierciadlana narracja *Pokoju Jakuba*, natarczywe, umysłowe, duchowe retrospekcje postaci *Pani Dalloway*, ciąg obrazów-wspomnień w *Do latarni morskiej*, fragmentaryczność i arbitralność chwili teraźniejszej w *Orlandzie*, sprzeciwiające się upływowi czasu monologi wewnętrzne zestawione z opisami przyrody w *Falach* czy wreszcie temporalny charakter konstrukcji *Lat.* Podmioty wizualizowane są u Woolf właśnie projekcjami pa-

[66] G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009, s. 264–265.

[67] M. Jakubowska, *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, [w:] A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2010, s. 339.

[68] Zob. J. Skeet, *Woolf plus Deleuze: Cinema, Literature and Time Travel*, [online] http://www.rhizomes.net/issue16/skeet.html [dostęp: listopad 2014].

[69] Zob. C. Abbs, *Virginia Woolf and Gilles Deleuze: Cinematic e-motion and the Mobile Subject*, [online] http://nass.murdoch.edu.au/docs/S_Abbs.pdf [dostęp: listopad 2014].

[70] G. Deleuze, op. cit., s. 296.

mięci, dzięki którym pisarka zachowywała metafizyczną więź z utraconą przeszłością. Pisząc na początku środkowej części *Do latarni morskiej*: „No cóż, zobaczymy, co nam przyszłość pokaże“[71], Virginia Woolf jednocześnie próbuje zatrzymać swoich bliskich w nieskończoności zwierciadlanej narracji, ale wyraźnie podkreśla też swój niepokój o to, co dopiero nadejdzie – a więc także swój własny los.

VISUAL STRATEGIES AS A FORM OF MEMORY REVIVAL IN THE WORKS OF VIRGINIA WOOLF

ABSTRACT

The article is dedicated to chosen examples of visual strategies used by Virginia Woolf, which functioned in her work as forms of memory revival of her loved ones and inevitably passing past. Based on the sources the author hypothesizes that in her reform of literary techniques Woolf was inspired by the visual arts and that they were associated with her desire to perpetuate the passage of time and root her memory in the wider context. On the basis of selected examples the author analyses so-called visualized subjects, which are figures by which Woolf visualized her lost loved ones in her books. The essential question of the article is: how the memory is converted into an image and then reconstructed using the language and in the language itself? Key concepts used by the author include Paul Ricoeur's reflections on memory, Hans Belting's anthropology of image and Gilles Deleuze's time crystals. The author concludes that Woolf deals with the death of her parents or brother, Thoby Stephen, by specific imaging, which takes place with help and inspiration of the visual arts. Visualized subjects are therefore projections of Woolf's memory, thanks to which she kept a metaphysical relationship with her lost past.

KEYWORDS

Virginia Woolf, modernism, cinematography, memory, visual strategies, image

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA – VIRGINIA WOOLF

1. *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2005.
2. *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007.
3. *Dama w lustrze*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2003.
4. *Do latarni morskiej*, tłum. K. Klinger, Warszawa 2005.
5. *Fale*, tłum. L. Czyżewski, Kraków 2003.
6. *Orlando*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2006.
7. *Pani Dalloway*, tłum. K. Tarnowska, Kraków 2003.
8. *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wybrała i opracowała A. Ambros, tłum. A. Ambros, E. Życieńska, Warszawa 1977.
9. *Podróż w świat*, tłum. M. Juszkiewicz, Warszawa 2009.
10. *Pokój Jakuba*, tłum. M. Heydel, Kraków 2009.

[71] V. Woolf, *Do latarni morskiej*, op. cit., s. 140.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Abbs C., *Virginia Woolf and Gilles Deleuze: Cinematic e-motion and the Mobile Subject*, [online] http://nass.murdoch.edu.au/docs/S_Abbs.pdf [dostęp: listopad 2014].
2. Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968.
3. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2006.
4. Bell Q., *Virginia Woolf. Biografia*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2004.
5. Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
6. Bergson H., *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. J. Weksler-Waszkinel, przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył M. Drwięga, Kraków 2006.
7. Bergson H., *Pamięć i życie*, wyb. G. Deleuze, tłum. A. Szczepańska, Warszawa 1988.
8. Curyłło-Klag I., *Motyw nieobecności w prozie Jamesa Joyce'a i Virginii Woolf*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
9. Daiches D., *Virginia Woolf*, tłum. M. Ronikier, [w:] idem, *Krytyk i jego światy. Szkice literackie*, Warszawa 1976.
10. Deleuze G., *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999.
11. Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009.
12. Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
13. Elektorowicz L., *Anglosaskie muzy*, Kraków 1995.
14. Godzic W., *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991.
15. Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2010.
16. Humm M., *Modernist Women and Visual Cultures. Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, New Jersey 2003.
17. Humm M., *Snapshots of Bloomsbury. The Private Lives of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, London 2004.
18. Krejza J., *Obraz, medium, ciało, człowiek, czyli o podstawowych założeniach „Antropologii obrazu" Hansa Beltinga*, [online] http://www.wizjer.muzeum.bytom.pl/wp-content/uploads/2012/07/J.-Krejza.pdf [dostęp: październik 2014].
19. Lee H., *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, tłum. J. Mikos, „Literatura na Świecie" 1999, nr 7–8, s. 327–349.
20. Lin Tzu Yu A., *Virginia Woolf and the European Avant-Garde. London, Painting, Film and Photography*, London 2007.
21. Marcus L., *Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*, New York 2007.
22. Morin E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
23. Niemojowska M., *Nie bój się już więcej...*, „Twórczość" 1985, nr 5, s. 75–99.
24. Nowakowska M., *Koncepcja czasu umysłowego na podstawie „Pani Dalloway"*, [online] http://virginiawoolf.ekslibris.net /Pisza-o-niej /Koncepcja-czasu-umyslowego-na-podstawie-Pani-Dalloway [dostęp: listopad 2014].
25. Terentowicz-Fotyga U., *Semiotyka przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Lublin 2006.
26. Piotrowska A., *Czy kino boi się Virginii Woolf?*, „Kino" 2003, nr 5, s. 17–20.
27. *Reguły gry. Czeska myśl filmowa*, t. 2, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2007.
28. Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 2, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008.
29. Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007.
30. Skeet J., *Woolf plus Deleuze: Cinema, Literature and Time Travel*, [online] http://www.rhizomes.net/issue16/skeet.html [dostęp: listopad 2014].
31. Trotter D., *Virginia Woolf and Cinema*, "Film Studies" 2003, No. 6, s. 13–26.
32. Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2006.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 9 (2/2014)

IGA ŁOMANOWSKA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

W WIĘZIENIU GESTÓW. O RYTUAŁACH CODZIENNOŚCI W *JEANNE DIELMAN* CHANTAL AKERMAN

STRESZCZENIE

Tekst stanowi analizę filmu *Jeanne Dielman* (1975) Chantal Akerman. Autorka umieszcza codzienną aktywność głównej bohaterki w szerokim kulturowym kontekście, odnosząc się do prac z obszaru antropologii, psychologii, religioznawstwa i socjologii. Odwołuje się do refleksji na temat społecznej roli kobiety jako gospodyni domowej, wagi codzienności w życiu człowieka oraz kulturowych i socjologicznych aspektów aktywności związanych z prowadzeniem domu. Najwięcej miejsca poświęcono opisowi działań bohaterki jako czynności rytualnych. Autorka dowodzi, że posiadają one najważniejsze cechy i funkcje rytuałów w znaczeniu religijnym i społecznym.

SŁOWA KLUCZOWE

film, rytuały, codzienność, kobieta

INFORMACJE O AUTORCE

Iga Łomanowska
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: iga.lomanowska@gmail.com

Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy 23, 1080 Bruksela – bo tak brzmi pełny tytuł filmu francuskiej reżyserki i jest on w swoim brzmieniu znaczący – to opowieść o gospodyni domowej, która okazuje się prostytutką i z niewiadomych przyczyn morduje jednego ze swoich klientów. Zaskakująca historia z pozoru zwyczajnej mieszkanki Brukseli nie jest jednak tym, co w filmie Akerman przykuwa najbardziej, bowiem trzy i pół godzinna fabuła została zbudowana tylko z domowej krzątaniny Jeanne – z sekwencji ruchów i gestów tworzących jej codzienne rytuały. W filmie z 1975 roku nie ma nic ponad działania składające się na najbardziej trywialny wymiar kobiecej i ludzkiej egzystencji. Tymczasem to właśnie codzienna aktywność bohaterki buduje poruszającą historię o wyrzeczeniu się wewnętrznej wolności, o utracie władzy i upadku. Chantal Akerman ukazuje bowiem banał powszedniości jako dialektyczną przestrzeń samokontroli i autozniewolenia. Małe królestwo Jeanne, w którym panuje ona niepodzielnie, okazuje się też więzieniem, w którym sama się zamknęła.

Kiedy ją poznajemy, wsypuje właśnie sól do wody z ziemniakami, włącza gaz i na dźwięk dzwonka powolnymi, łagodnymi ruchami, bez śladu nerwowości, zdejmuje podomkę. Wtedy jeszcze tego nie wiemy, ale cień poruszenia na twarzy czy moment niepewności w ruchach byłby na miejscu, ponieważ Jeanne za chwilę będzie uprawiać seks za pieniądze. Dopiero po upływie półtorej godziny, kiedy obserwujemy tę samą sekwencję działań i wypełniających je drobnych gestów bohaterki, mamy możliwość zorientować się w charakterze jej relacji z mężczyzną, którego zaprowadziła do pokoju i od którego dostała pieniądze (ponieważ następnego dnia jest to już inny mężczyzna). Jednak sensacyjny ładunek zawarty w tym, że stateczna, elegancka matka nastoletniego chłopca okazuje się prostytutką, zostaje zniwelowany na rzecz naturalistycznego opisu jej codzienności. Co prawda jest to codzienność niezwykła, bo całkowicie zrytualizowana – do tego stopnia, że można odnaleźć w niej wszystkie cechy i funkcje rytuałów wraz z ich wielorakimi implikacjami. *Jeanne Dielman* pokazuje, jak permanentna celebracja dnia powszedniego może stać się doskonałą ochroną przed sobą samym. Skrupulatne wypełnianie drobnych obrzędów umożliwia bowiem Jeanne utrzymywanie bariery między poziomem świadomości i nieświadomości, stając się wyrafinowaną formą autozniewolenia. Jej historia zamknięta w trzech dobach przynosi też metaforę ludzkiego życia jako zespołu zmechanizowanych działań i form interakcji z innymi ludźmi, życia wypełnionego bzdurnymi, nużącymi czynnościami, których zautomatyzowany charakter ogłupia i niszczy. Historia gospodyni domowej z Brukseli to obraz człowieka w pułapce egzystencji, uchwyconego między podgrzaniem zupy a zrobieniem prania.

Jeanne wstaje pierwsza i rozpoczyna poranną krzątaninę, ustanawiając każdego dnia na nowo swój wszechświat. Robi kawę, czyści synowi buty, przygotowuje śniadanie. Potem płaci rachunki na poczcie i załatwia sprawunki. Jedzie windą. Przygotowuje mięso na obiad, a sąsiadka zostawia jej dziecko pod opiekę. Je kanapkę przed kolejnym wyjściem. Uśmiecha się do kelnerki w ulubionej

kawiarni. W domu nastawia ziemniaki, uprawia seks, bierze pieniądze. Wyłącza ziemniaki, nastawia mięso, myje się. Przy obiedzie napomina syna, by nie czytał przy stole. Potem recytuje z nim wiersz Baudelaire'a i przygotowuje się do snu. Nastawia budzik. Zasypia. Tak rozwija się historia trzech dni z życia wdowy: niespiesznie, oddając naturalny rytm jej funkcjonowania dzięki znacznej redukcji elips i zrównaniu długości zdarzeń w diegezie z ich realnym czasem trwania. Jednak w naturalistycznym opisie powszechnie znanych czynności niespodziewanie ujawnia się walor obcości, ponieważ Akerman konsekwentnie dystansuje nas od swojej bohaterki.

Istotne dla zrozumienia bohaterki komunikaty fabularne zostają usytuowane poza ramami sjużetu. Drobiny informacji, które zyskujemy na temat przeszłości Jeanne, nie pozwalają na zrekonstruowanie jej historii, a to uniemożliwia zrozumienie powodów jej obecnego sposobu funkcjonowania. Ważne wydarzenia reżyserka umieszcza poza polem widzenia odbiorcy, w przestrzeni pozakadrowej – ten zabieg stosuje w scenach seksu Jeanne z klientami. Ponadto, utrzymywanie przez kamerę stałego dystansu wobec bohaterki wzmaga poczucie emocjonalnego oddalenia od niej. Od pierwszej sceny widz jest separowany od Jeanne kadrowanej w mieszkaniu tylko w planach średnich, a na ulicach – tylko w pełnych. Zamiast zbliżeń jej twarzy eksponowana jest za to przestrzeń wokół niej – mieszkanie, klatka schodowa, ulice – która staje się drugą bohaterką tej opowieści. Dystans odczuwany przez widza wobec Jeanne nakłada się na wrażenie jej odseparowania od otoczenia i poczucie bariery komunikacyjnej między nią a rzeczywistością. Obojętny behawioryzm relacji zamyka wszystkie drogi do przestrzeni mentalnej wdowy z Brukseli, bowiem „Akerman starannie […] dba o to, by [Jeanne – przyp. I. Ł.] nie była nigdy niczym więcej niż zewnętrzną powierzchnią"[1]. Dlatego zarówno bezpośredni impuls do finałowego aktu agresji, jak przyczyna kryzysu, który doprowadził ją do zabójstwa, pozostaną dla nas na zawsze tajemnicą.

Każdego dnia gospodyni domowa z Brukseli cicho i spokojnie poleruje powierzchnię swojego życia. Każde działanie i każdy ruch mają w nim określone na stałe miejsce, odpowiednią porę dopasowaną do innych, okalających je zadań i idealnie dobrane tempo. Czas stosunku jest precyzyjnie wyliczony – do tego stopnia, że przed spotkaniem z klientem Jeanne może bez obaw włączyć gaz pod garnkiem z ziemniakami i gdy ono dobiega końca, ziemniaki są ugotowane. Przerwa między zakończeniem posiłku a obowiązkowym wyjściem na spacer wystarcza idealnie na pomoc synowi w odrabianiu lekcji i szydełkowanie przy dźwiękach muzyki z radia (włączanego nie wcześniej niż po zebraniu ze stołu talerzy). Po zakupach Jeanne zawsze podlicza wszystkie rachunki, a w środy zawsze jedzą z synem sznycel z groszkiem i marchewką. I tak dalej, i tak dalej.

[1] R. P. Kinsman, *She's come undone: Chantal Akerman's Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) and Countercinema*, "Quarterly Review of Film and Video" 24, 2007, s. 221.

W tym rytmicznym następstwie zdarzeń, w dniach podzielonych na segmenty o określonej długości nie ma miejsca na chorobę, słabość, niezapowiedzianą wizytę czy nieprzemyślany czyn – każdy element pasuje do innych jak puzzle w układance. „Każda «idealna pani domu» tworzy ostatecznie własny sposób uruchamiania chronologicznych sekwencji”[2] działań w ramach prac domowych. Na przykład „czynność gotowania stanowi podstawę […] powtarzanej w czasie i przestrzeni praktyki wplecionej w sieć relacji z innymi praktykami i z samą sobą”[3].

Dobre wypełnianie obowiązków domowych wymaga „inteligencji programowej: należy chytrze obliczyć czas przygotowania i gotowania, wstawić jedną sekwencję w drugą, skomponować kolejność”[4], a Jeanne jest w tym doskonała. Jednak za osiągnięcie takiego poziomu perfekcji płaci wysoką cenę – jest nią zredukowanie aktywności życiowej tylko do płaszczyzny codzienności. To, co dla większości osób jest ledwie zauważalnym wymiarem trwania, w doświadczeniu egzystencjalnym tej inteligentnej, eleganckiej kobiety stało się esencją, istotą, najgłębszym sensem. Jolanta Brach-Czaina w słynnym eseju *Szczeliny istnienia* pisze:

> Zdarzenia codzienne są ostentacyjnie niezauważalne. Przepływają od istnienia do nieistnienia, w które zapadają, a swą krótką obecnością nie budzą uwagi. Codzienność jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia w niezauważalności. Jest przeźroczysta. Nie zostawia śladów[5].

Ponieważ w egzystencji Jeanne nie ma nic poza codziennością, cała jest „przeźroczysta”, to znaczy prozaiczna i miałka. W egzystencjalnym doświadczeniu bohaterki występuje niebywała nadwyżka materialnego aspektu rzeczywistości w stosunku do jej wymiaru niefizycznego. Dla banału domowej krzątaniny brak jest jakiejkolwiek przeciwwagi – emocjonalnej, duchowej, intelektualnej. To zaś, co poza ten banał wykracza: czas spędzony z synem, czytanie wiersza, zbliżenia seksualne, bohaterka traktuje tak, jakby do niego należało. A przecież

> […] porządek życia codziennego jest reprodukowany zarówno poprzez swą powtarzalność i rutynowość, jak i poprzez jego zaprzeczenia (wyłomy, zawieszenia i zdziwienia), których to wzajemność i interaktywność stanowi o dzianiu się i dynamice w ramach codziennych praktyk i doświadczeń[6].

---

[2] L. Giard, *Część druga. Gotować*, [w:] M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *Wynaleźć codzienność 2. Mieszkać, gotować*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2012, s. 144.

[3] Ibidem.

[4] Ibidem, s. 145.

[5] J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 60.

[6] D. Mroczkowska, I. Borkowska, *Momenty przełomowe i punkty zwrotne w dynamice codzienności czasu wolnego*, [w:] *Czas wolny. Refleksje, dylematy, perspektywy*, red. D. Mroczkowska, Warszawa 2011, s. 22.

Dzięki monotonni i przewidywalności codzienność jest przez człowieka doświadczana jako obszar spokoju i bezpieczeństwa – nie można nie doceniać tego jej waloru. Kiedy jednak aktywność domowa staje się jedynym budulcem tkanki życia, przyjemnie spokojne interludia domowej krzątaniny zamieniają się w nużący ciąg bzdurnych czynności.

Jeanne Dielman z jakiegoś powodu postanowiła pozostać zewnętrzna wobec otaczającej ją rzeczywistości. Pomimo tego, że z oddaniem i satysfakcją wypełnia swoje drobne zadania, utrzymuje jedynie naskórkowy kontakt ze światem, a to ze względu na całkowity brak zaangażowania emocjonalnego. Bohaterka Akerman jest więc jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz, intensywnie obecna i całkowicie nieobecna w rzeczywistości, w której funkcjonuje. Nieustanne zamykanie i otwieranie drzwi oraz częste eksponowanie przestrzeni, zanim się w niej pojawi lub już po tym, jak ją opuści, symbolizują tę zasadniczą sprzeczność i intensywne napięcie między dwiema wartościami – byciem i niebyciem. W miarę obserwacji bohaterki Akerman narasta w widzu poczucie, że ta osobliwa forma egzystencji kojarząca się z ograniczeniem, uwięzieniem, przymusem jest jej własnym wyborem. Zredukowanie życia do wypełniania domowych obowiązków oraz siebie samej do funkcji gospodyni domowej najwyraźniej sprawia bohaterce przyjemność. Bowiem poza oczywistą patologią takiego modelu funkcjonowania daje on pewne niezaprzeczalne korzyści.

Jeanne Dielman jest władczynią pewnego małego królestwa i ma nad nim władzę absolutną. Jest kucharką, sprzątaczką i pokojówką, ale też zarządza finansami, jest jedynym ośrodkiem decyzyjnym i sprawuje całkowitą kontrolę nad przestrzenią i wszystkim (łącznie z synem), co się w niej znajduje. Wystarczy wspomnieć scenę, kiedy rano wyjmuje ze swojej szafy ubranie Sylvaina (wraz z bielizną) i kładzie je na jego łóżku. „Przygotowanie posiłku stanowi jedną z rzadkich przyjemności wytwarzania czegoś osobiście, kształtowania kawałka rzeczywistości, zaznawania radości demiurgicznej miniaturyzacji”[7] – pisze Luce Giard i te dwa określenia: „radość” oraz „demiurgiczność” charakteryzują rodzaj relacji Jeanne z jej otoczeniem oraz opisują charakter odczuć kobiety wobec swojej pracy. Zapanowanie nad chaosem domu umożliwia zespół czynności, które mają różną częstotliwość powtórzeń, ale koniec końców wszystkie zadania małe i większe trzeba nieustannie odtwarzać. Sukces jest więc ulotny a poczucie satysfakcji nietrwałe, bo efekty pracy są widoczne często tylko chwilę. Ta efemeryczność przyjemności implikuje jednak jej ciągłość – żeby przestrzeń domu cieszyła oko, trzeba o nią nieprzerwanie dbać. Wypełnianie roli gospodyni domowej jest więc dla bohaterki źródłem nieustającej satysfakcji, ponieważ Jeanne jest w tym perfekcyjna i dobrze o tym wie. Widać to w uśmiechu samozadowolenia, który błądzi na jej twarzy, i opanowaniu w gestach, których idealnie ukształtowane sekwencje zapewniają jej poczucie panowania nad materią. Moc

[7] L. Giard, op. cit., s. 145.

kreacji również daje jej przyjemność: nie zmysłową – tej niemal martwa wewnętrznie kobieta już raczej nie odczuwa – ale przyjemność kontroli.

Jeanne ma więc poczucie władzy nad przestrzenią, ale rozciąga swoją jurysdykcję dalej, starając się, by jej władza objęła czas. W domu bowiem, tak jak w kuchni

> […] każdy pomysł jest nietrwały, ale następstwo posiłków i dni ma trwałą wartość. W kuchniach walczy się z czasem, z czasem tego życia, które niezmiennie podąża ku śmierci[8].

Powtarzalność sekwencji gestów zawsze w tym samym kształcie daje złudne i kojące poczucie panowania nad upływającym nieubłaganie czasem, ponieważ następstwo czynności jutro będzie takie samo jak dziś, rytm tego tygodnia niczym nie będzie się różnił od poprzedniego, a w środy zawsze jest sznycel z groszkiem i marchewką.

Taki sam walor kontroli ujawnia się w stosunku bohaterki do swojego ciała. „Zarówno jej wnętrze, jak i przestrzeń zewnętrzna są obie tak doskonale zdyscyplinowane, że nie może się pojawić żadne pęknięcie”[9]. Kobieta zbudowała poczucie bezpieczeństwa dzięki kontroli nad otoczeniem, ale też nad swoją fizycznością, na co wskazuje zarówno pełne namaszczenia, przywodzące na myśl rytualną ablucję, mycie po stosunku, jak i zawsze opanowane zachowanie oraz nienaganny wygląd. Jej praktyki przypominają dyscyplinowanie ciała, kojarzone z atrybutami monotonii, rygoru i przymusu. Michel Foucault w książce *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* wśród metod charakterystycznych dla nadzoru dyscyplinarnego wyróżnia między innymi rozkład zajęć i drobiazgową kontrolę nad ruchem, którą nazywa „temporalnym przetworzeniem aktu”[10]. Filozof pisze, że istnieją „trzy podstawowe procedury – ustalenie rytmu, narzucenie określonych czynności i regulacja powtarzających się cyklów”[11], które składają się na rozkład zajęć. Odpowiedni sposób wykonywania czynności w ramach tego porządku gwarantuje nadzór nad ciałem, który sięga aż do najniższego wymiaru funkcjonowania organizmu ludzkiego – jego anatomii. Na tym poziomie rozwija się

> […] pewien rodzaj anatomiczno-chronologicznego schematu zachowania. Czynność rozkładana jest na elementy pierwsze – pozycja ciała, jego członków i stawów jest określona; każdy ruch ma wyznaczony kierunek, amplitudę, czas trwania, zaś ich kolejność przewiduje się z góry. […] Stąd korelowanie ciała i gestu. Kontrola dyscyplinarna polega nie tylko na tym, żeby nauczyć albo wymusić szereg określonych ruchów; żąda nadto możli-

[8] Ibidem, s. 156.

[9] R. P. Kinsman, op. cit., s. 221.

[10] M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 146.

[11] Ibidem, s. 144.

> wie najlepszego powiązania ruchu z ogólną postawą ciała, co jest warunkiem wydajności i szybkości[12].

Ujarzmione i podporządkowane ciało staje się też przewidywalne i dzięki tej właściwości stanowi gwarant bezpieczeństwa. Jeanne z niemal nieruchomą fryzurą, bez zagnieceń w stroju, podobna do gospodyń z kojarzonych z silną estetyzacją lat pięćdziesiątych, wydaje się doskonale panować nad fizjologicznym wymiarem swojej egzystencji. Również świadczenie usług seksualnych w zmechanizowany i beznamiętny sposób wskazuje na jej daleko posuniętą autokontrolę. W momencie, w którym bohaterka straci nadzór nad cielesnością, zacznie doświadczać głębokiego, egzystencjalnego niepokoju – pochodnej utraty poczucia bezpieczeństwa.

Tak Pierre Mayol charakteryzuje miejsce ciała i ludzkich zachowań w przestrzeni społecznej:

> Znaczenie słowa „zachowanie" wskazuje, że ciało stanowi pierwszą, fundamentalną podstawę społecznego komunikatu przekazywanego w sposób nieświadomy przez użytkownika. […] Ciało jest nośnikiem wszystkich wyrażanych gestem komunikatów […], jest tablicą, na której zapisuje się – a więc staje się czytelne – poszanowanie kodów lub odchylenie w stosunku do systemu zachowań[13].

Opis ten wydaje się odpowiadać zachowaniu Jeanne, tyle że najczęściej obserwujemy ją, kiedy znajduje się sama w swoim mieszkaniu. Mimo że nikt jej nie towarzyszy ani nikt na nią nie patrzy, jej panowanie nad ciałem pasuje bardziej do sytuacji towarzyskiej niż do samotnego poruszania się po prywatnym terytorium. Jest swobodna i naturalna, ale jednocześnie dziwnie opanowana, niepokojąco nienaganna, jakby świadoma czyjegoś spojrzenia. Zdanie „ciału na ulicy zawsze towarzyszy wiedza o przedstawieniach ciała"[14] trafnie opisuje model funkcjonowania bohaterki w przestrzeni własnego domu. Jeanne jest w każdej chwili intensywnie świadoma swojego wyglądu, ponieważ zabiegami dyscyplinującymi objęła nie tylko swoje ciało-mechanizm, ale też ciało-fasadę. Kontroli poddała „siebie działającą" i „siebie wyglądającą", traktując oba te aspekty cielesności skrajnie performatywnie. Ervin Goffman, definiując człowieka jako aktora w „teatrze życia codziennego", opisał wszelką aktywność egzystencjalną rozwijaną w obecności innych jako występ. Jeanne Dielman jest aktorką własnego minispektaklu, tak jak wszyscy ludzie w sytuacjach społecznych, tyle że ona przez większość czasu jest sama. W jakim celu więc odgrywa swoje codzienne przedstawienia? Goffman pisze:

[12] Ibidem, s. 147.

[13] P. Mayol, *Część pierwsza. Mieszkać*, [w:] M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, op. cit., s. 11.

[14] Ibidem, s. 12.

> „Fasadą" można nazwać tę część występu jednostki, która funkcjonuje niezmiennie przez cały czas jego trwania, dostarczając obserwatorom definicji sytuacji. Fasadą są więc standardowe środki wyrazu, które jednostka stosuje celowo lub mimowolnie podczas występu[15].

Określenie „definicja sytuacji" okazuje się odpowiedzią na postawione wyżej pytanie. Jako niezwykle świadoma swojego ciała – zarówno jako mechanizmu, jak i „tablicy" – Jeanne jest swoją własną obserwatorką. Komunikaty, które jej powierzchowność wysyła, a które pozwalają wnioskować o stanie wewnętrznym kobiety, są więc skierowane przede wszystkim do niej samej. Autokomunikat, który ciało Jeanne Dielman formułuje na temat swojej właścicielki, a który ona codziennie odczytuje w swojej „fasadzie", to: „jestem spokojna i zadowolona". Dla kobiety w stanie emocjonalnej indolencji powierzchowność zyskała funkcję fatyczną, stając się jedyną przesłanką na temat jej sytuacji wewnętrznej. Jeanne nie potrafi stwierdzić czy informacja, którą wysyła jej ciało, jest prawdziwa, czy fałszywa, ponieważ funkcjonuje już poza tymi kategoriami – rzeczywistość występu jest jedyną, którą zna.

Próg mieszkania wyznacza *limes* między dwiema przestrzeniami fizycznymi i społecznymi: zewnętrzną i wewnętrzną, publiczną i prywatną, w których człowiek jest albo bardziej „fasadą", albo bardziej „sobą". Wchodząc do domu, wkracza w obszar intymności, w którym nie tylko może zrzucić wszystkie towarzyskie maski, ale też odprężyć się w poczuciu, że wyszedł ze stanu, który można nazwać „nieustającą performatywną gotowością". Próg jawi się więc jako linia graniczna między „ja" prawdziwym i „ja" społecznym. Zasada ta nie działa jednak w przypadku bohaterki Akerman, która niezależnie od tego, po której stronie linii się znajduje, jest dokładnie taka sama. Nie ma żadnej rozbieżności między Jeanne w domu a Jeanne poza domem, ponieważ ona przez cały czas pozostaje w rzeczywistości przedstawienia.

Jest też drugi powód, dla którego gospodyni domowa wygląda idealnie – jej aparycja jest konsekwencją obranego przez nią modelu funkcjonowania. W wyniku poddania tkanki rzeczywistości intensywnym procesom standaryzacji sama fizyczność Jeanne uległa skonwencjonalizowaniu. Bohaterka przyoblekła cielesną fasadę w oznaki pewnych emocji, usztywniła ekspresję werbalną i mimiczną i pozostaje im wierna niezależnie od okoliczności. Co więcej, cały repertuar jej psychicznych uzewnętrznień ogranicza się do tak zwanych grymasów nawykowych. Są to zestawy konwencjonalnych wyrazów, które człowiek przywdziewa, uważając je za stosowne w danym momencie.

> Ponieważ poszczególne sytuacje, wymagające ekspresji odpowiednich emocji, powtarzają się w naszym życiu wielokrotnie, z czasem maskowanie lub okazywanie poszczególnych uczuć ulega automatyzacji. Wiele naszych zewnętrznych ekspresji powstaje zatem bez

[15] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2008, s. 52.

> udziału naszej świadomości i to mimo że nie odpowiadają one naszym autentycznym (to jest przeżywanym) doświadczeniom emocjonalnym[16].

Choć pełne fałszu, działania te są naturalne i nieświadome, co więcej, są tylko elementem zróżnicowanego wachlarza ludzkich reakcji mimicznych. U Jeanne stały się jednak jedyną obowiązującą formą ekspresji. Czytanie wiersza Baudelaire'a, wspomnienia małżeństwa i młodości pod wpływem pytań Sylvaina i konfrontacja z jego wspomnieniami sceny prymarnej nie zmieniają nic w wyrazie jej twarzy czy spojrzeniu. W zdawkowej wymianie zdań z szewcem tonacja jej głosu niczym nie różni się od tej, którą przybiera w rozmowach z synem – zawsze miękka i spokojna, ale pozbawiona serdeczności. Łagodny wyraz twarzy, gdy sąsiadka drobiazgowo przedstawia jej proces wyboru mięsa na obiad, jest kopią tego, który nosi, odprowadzając klientów do drzwi, i tego, gdy czesze się przed lustrem… Ta inteligentna, szlachetna twarz nie jest pozbawiona mimiki – malują się na niej drobne napięcia i błyski emocji – ale mimika ta jest wciąż taka sama.

Jeanne Dielman kontroluje więc dwa poziomy rzeczywistości: to, co jest wobec niej zewnętrzne, czyli przestrzeń i czas, oraz swoje ciało. Jednak jej jurysdykcja sięga głębiej – aż do trzeciego poziomu, czyli własnej psychiki. Reakcje mimiczne, zachowania i akty werbalne kobieta potrafi kontrolować tak doskonale, ponieważ całkowicie poddała regulacji swoją przestrzeń mentalną. Uczucia, myśli i wszystkie drobne poruszenia wewnętrzne mają tę wadę, że wpływają na efektywność wypełniania obowiązków. Stąd operacje o charakterze korygującym, którym ludzie je poddają – operacje mające na celu stłumienie niewygodnych procesów wewnętrznych.

> Emocje […] zawieszają aktualnie realizowany przez podmiot program działań i wprowadzają własne programy, nadając im status pilnych. Regulacja emocji może jednak polegać na stłumieniu wspomnianej „pilności", aż do zniknięcia ze świadomości programu działania związanego z określoną emocją[17].

Gospodyni domowa z Brukseli tak bardzo zaangażowała się w wypełnianie swojej roli, że zatraciła własną podmiotowość, całkowicie utożsamiając się ze swoją funkcją. Stało się tak dlatego, że istnieje coś w jej przestrzeni wewnętrznej, z czym nie ma ochoty się konfrontować, nałożyła więc silne blokady na kanały komunikacji swojej jaźni. Ten niechciany i odrzucony element pejzażu mentalnego jest jednak tak intensywnie negatywny i posiada taką energię destrukcji, że kiedy wydostanie się na powierzchnię zacznie systematycznie niszczyć mikroświat bohaterki. W ten sposób obrana lata wcześniej strategia ochronna zawiedzie.

---

[16] *Psychologia. Podręcznik akademicki, t. 2. Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2000, s. 388.

[17] Ibidem, s. 381.

Różne formy samokontroli psychicznej i fizycznej, dyscyplinujące ciało i emocje, okazują się więc zespołem strategii zabezpieczających psychikę Jeanne Dielman przed kontaktem z niechcianymi treściami. Wyparcie i sublimacja – najbardziej podstawowe mechanizmy obronne znane w psychologii – wraz z represją, nadmierną samokontrolą, tłumieniem i zachowaniami obsesyjno-kompulsywnymi opisują w terminologii psychologicznej jej pejzaż mentalny. Jego wizualnym ekwiwalentem zaś staje się ciemna i klaustrofobiczna przestrzeń domu, ostry kontur kwadratu placu i wąskie uliczki, na których bohaterka załatwia sprawunki. W jej otoczeniu znajduje się wiele elementów, które przynoszą metaforę psychicznego uwięzienia, będąc jednocześnie znakami zniewolenia zewnętrznego: ciągle zamykane drzwi, rozsuwane i zasuwane zasłony, liczne bramy, okna i okratowanie windy. Przestrzeń cechuje klaustrofobiczne zamknięcie, ale jednocześnie możliwość łatwego otwarcia, wyjścia, wpuszczenia do pomieszczeń światła[18]. W egzystencji bohaterki również przez cały czas istnieje możliwość uwolnienia się, która nie wykracza jednak poza obszar potencjalności, ponieważ Jeanne ponad wszystko pragnie poczucia bezpieczeństwa. A w życiu ułożonym jak wzór matematyczny ma go pod dostatkiem, wraz ze stabilizacją, brakiem konieczności mierzenia się z nowymi sytuacjami, pracą dającą satysfakcję a niepozwalającą popaść w gnuśność, i poczuciem władzy nad pewnym małym uniwersum.

Skoro sens swojej egzystencji Jeanne ufundowała na pracy gospodyni domowej, to czas niewypełniony zajęciami podważa same fundamenty jej istnienia. Dokładnie tak jak w ujęciu Jolanty Brach-Czainy:

> Bezczynność rozrywa doświadczenie codzienne, wyszarpuje w nim puste miejsca, grozi zagubieniem w nieistnieniu. Celem wysiłków krzątaczych jest właśnie walka o codzienne istnienie tworzone i odnawiane z każdą drobną czynnością[19].

Jeanne nie jest pracoholiczką i codziennie rezerwuje sobie okresy na odpoczynek i przyjemność, nigdy jednak nie jest bezczynna. Ponadto wolny czas, dokładnie wpisany w rutynę dnia i umieszczony między obowiązkami, sam staje się niemal obowiązkiem. Kawa wypijana zawsze w tej samej kawiarni i o tej samej porze daje raczej przyjemność wypełnienia punktu w planie dnia niż przyjemność wypicia kawy. Rozrywka wkomponowana idealnie w sztywny grafik staje się następnym jego elementem, codziennie domagającym się spełnienia. Bohaterka Akerman lubi nie konkretne czynności, ale samą strukturę, w której są one umieszczone, i dlatego odcień obowiązku w działaniach relaksacyjnych zupełnie jej nie przeszkadza. Mechanizm działa idealnie do momentu, w którym

[18] Zob. J. Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington–Indianapolis 1990, s. 205.

[19] J. Brach-Czaina, op. cit., s. 73.

„zakłócenie codziennego trwania i wywołana tym świadomość refleksyjna”[20] podważy całą jej egzystencję.

Dążenie do poczucia ładu i utrzymywanie wypracowanego *status quo* okazuje się łączyć zwykłą codzienną aktywność z działaniem złożonych, archetypicznych zespołów zachowań – rytuałów. Rene Girard pisze, że:

> […] wszystkie rytuały mają na celu odtwarzać i wzmacniać pewien porządek rodzinny, religijny itd. Przedmiotem rytuału jest zachowanie istniejącego stanu rzeczy. Dlatego też wciąż odwołują się do wzorca stałości i stabilności kulturowej[21].

Wszystkie obrzędy – religijne i świeckie, zbiorowe i jednostkowe, spektakularne w swej interpretacji obrzędowej i wypełniane skromnie – mają więc charakter porządkujący, walczą ze zmianami utożsamianymi z chaosem. Jeanne Dielman w doskonałej choreografii ruchów, w pantomimie eleganckich gestów, w przyjaznych uśmiechach i grzecznych skinięciach głowy walczy każdego dnia o utrzymanie ustanowionego przez siebie *status quo*. Rytuały dają również poczucie kontroli, które kobieta tak ceni – liczne są przykłady praktyk religijnych wyrażających symboliczne panowanie nad przestrzenią i czasem. Bohaterka Akerman usztywnia więc kruchą tkankę dni mocną konstrukcją powtarzalnych czynności, strukturyzujących rzeczywistość tak, by była ona niezmienna i jej podległa.

Rytuały, prócz funkcji panowania nad zmiennością, posiadają też rolę czynnika niwelującego lęk – religijny, egzystencjalny, epistemologiczny. Cicha satysfakcja płynąca z ich wypełniania oraz poczucie bezpieczeństwa zapewniane przez przewidywalność czynności składających się na dany obrzęd są tym, co pociąga w nich ludzi. Silną rytualizację życia Jeanne można zinterpretować jako odwrotnie proporcjonalną do niepokoju, który ją trawi. Można też widzieć w niej dość wyrafinowany i rozbudowany zespół zachowań nerwicowych[22]. Psychoanaliza opisuje niektóre zbiory czynności poddane silnej mechanizacji jako rytuały neurotyczne: działania z obszaru życia codziennego, które są powtarzane z powodu wewnętrznego przymusu. Drobiazgowe wykonywanie gestów i ruchów prowadzi do uczucia ulgi – zmniejszenia napięcia emocjonalnego i stłumienia lęku, z kolei pominięcie jakiegoś elementu wywołuje niepokój i psychiczny dyskomfort. Są to zachowania mające na celu wyparcie głębszych konfliktów, dlatego silną automatyzację cechującą funkcjonowanie Jeanne można odbierać jako przejaw nerwicy.

Formalność to jedna z konstytutywnych cech rytuałów, która zapewnia uczestnikom obrzędów poczucie komfortu psychicznego, i można ją bez trudu odnaleźć w sekwencjach działań bohaterki Akerman. Troska o niezmienność formy czynności rytualnych jest kwestią kluczową – muszą one posiadać stałą

[20] Ibidem, s. 40.
[21] R. Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993, s. 168.
[22] Zob. Z. Freud, *Totem i tabu*, tłum. J. Prokopiuk i M. Poręba, Warszawa 1993, s. 33–35.

długość i tempo i być powtarzane w ustalonych kontekstach czasowych i przestrzennych. Również performatywny charakter działań decyduje o powinowactwie zachowań bohaterki z formami ceremonialnymi. Życie Jeanne wyraźnie wpisuje się w model codzienności jako przedstawienia, rodzaju dramaturgii, ponieważ przypomina bardziej spektakl niż prawdziwą egzystencję. Rytuały wreszcie można za Gerdem Althoffem rozumieć jako:

> […] sposób uniemożliwiania wszelkiej refleksyjnej komunikacji. Komunikacja jest w nich usztywniona w swym utrwalonym przebiegu, a jej niezmienność sama zajmuje miejsce pytania dlaczego tak się dzieje. […] Rytuały można porównać do niekwestionowalnych oczywistości życia codziennego, które również wyłączają refleksyjność[23].

W ujęciu badacza obrzędy z powodu swojego mantrowego charakteru sprzyjają tłumieniu funkcji mentalnych, a to jest analogiczne do doświadczenia bohaterki. Wreszcie ostatnie i być może najważniejsze podobieństwo: praca gospodyni domowej zyskuje dla Jeanne wymiar rytualny ze względu na swoje znaczenie. W wypełnianiu przez nią obowiązków nie ma celebracji kojarzonej z formami ceremonialnymi, czynności nie są poddawane estetyzacji, a bohaterka nie próbuje nadać im waloru wyjątkowości. Codzienność jest jednak dla niej przestrzenią kontroli, gwarantem satysfakcji w życiu upływającym pod znakiem anhedonii i Welschowskiej anestetyki i przede wszystkim barierą ochronną przed demonami, które nosi w sobie. Dlatego doniosłość jej rytuałów ujawnia się nie wtedy, gdy je wykonuje, ale kiedy zaczyna popełniać w nich błędy.

Ponieważ jedynym kanałem komunikacji i autokomunikacji bohaterka uczyniła zespół codziennych obowiązków, w tej przestrzeni zamanifestuje się również jej wewnętrzny kryzys. Zaczyna się od światła – symbolu kontroli. Jeanne, odprowadzając klienta do drzwi zapomina oświetlić przedpokój i oboje stoją w ciemnościach. Reflektuje się po chwili, ale jest już za późno – przewidziany grafikiem gest nie został wypełniony, w dodatku kobieta przekręca ten włącznik, który ma pod ręką i inna lampa oświetla ją i mężczyznę… I struktura dnia pęka. Od tej pory bohaterka będzie popełniała gafę za gafą, a porażki w codziennym funkcjonowaniu staną się coraz wyraźniejszymi sygnałami procesu jej psychicznej dezintegracji. Poprzez niezamkniętą wazę, potargane włosy i pozostawione w łazience zapalone światło aż do pierwszego punktu kulminacyjnego filmu, wyznaczającego pierwszy wyraźny znak postępującego rozpadu świata Jeanne – przypalonych ziemniaków. Rafał Syska pisze:

> Energia prowadząca do chaosu nie pojawia się nagle, nie przychodzi z zewnątrz, nie jest wynikiem świadomych decyzji bohaterki. Energia ta płynie z wewnętrznej destrukcji mikroświata Jeanne, postępującej powoli, w sposób niemal niezauważalny. […] Jest entro-

[23] G. Althoff, *Potęga rytuału*: *symbolika władzy w średniowieczu*, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2011, s. 14.

pią wewnętrznego świata bohaterki, potencjałem zniszczenia i oporu, narastającym systematycznie, ale osiągającym w końcu stan krytyczny[24].

Przypalone ziemniaki oznaczają całkowitą kompromitację Jeanne jako gospodyni, rujnują ustalony przez lata porządek dnia i rozsadzają paradygmat funkcjonowania bohaterki. Chociaż reaguje natychmiast, nie poddając się panice, a w jej postawie nadal dominuje dystyngowany spokój i łagodna pewność siebie, to wie doskonale, że fragment rzeczywistości wymknął jej się spod kontroli, że nie jest już panią czasu (nie poda obiadu o wyznaczonej porze), przestrzeni (nie ma gdzie postawić garnka ze spalenizną) i siebie samej (w chwilowym bezruchu ujawnia się jej bezradność i oszołomienie). Elementy jej mikrokosmosu zaczynają żyć własnym życiem, zaburzając jego wewnętrzną logikę, i królestwo zaczyna się walić. Badaczka twórczości Akerman, Ivone Margulies, zauważa: „Obiekty wydają się animistycznie zyskiwać wolną wolę, i czas – motor Jeanne – zaczyna być odczuwany (przez nią i przez nas) jako odwrotna strona i zasadnicza cecha nudy, jako niecierpliwość i udręka"[25]. Od tego momentu zwiększa się wewnętrzna dynamika świata bohaterki i podczas gdy pierwszy dzień był prezentacją jej codzienności, drugi stanowi zapis narastającego chaosu, kiedy jej upadek staje się niekwestionowany, aż do popołudnia dnia trzeciego, które kończy się wbiciem nożyczek w szyję klienta – zamykającym historię Jeanne Dielman mieszkającej w Brukseli.

Zanim jednak dojdzie do eksplozji energii nagromadzonej pod powierzchnią dni, bohaterka przeżyje kilka upokarzających chwil, układających się w łańcuch błędów, gaf i porażek. Drugiego dnia akcja zaczyna przechodzić w tryb katastrofy[26], trzeciego – wypracowane schematy ulegają rozbiciu jeden po drugim. Przygotowuje niesmaczną kawę, krzywo zapina podomkę, nie włącza radia po obiedzie… a przede wszystkim zyskuje dodatkowy czas. Wstaje za wcześnie i wszystkie czynności ulegają zgubnemu w skutki przesunięciu, przez co po przygotowaniu mięsa pojawia się temporalna luka, której Jeanne nie ma czym wypełnić. Zaskoczona siada przy stole w kuchni najwyraźniej z zamiarem przesiedzenia tak do przyjścia klienta. Jest zupełnie wytrącona z równowagi perspektywą bezcelowego trwania przez wiele minut, znieruchomiała w zdumieniu. W ten sposób „kuchnia traci status miejsca obierania ziemniaków i staje się przestrzenią krytycznej autorefleksji"[27]. Postanawia jednak czymś się zająć, ale co może być do zrobienia w mieszkaniu, które jest przedmiotem nieustannej troski gospodyni? Nie ma czego zamiatać ani myć, nie ma gdzie ścierać kurzu. Nie zacznie przecież przygotowywać obiadu na następny dzień, bo jutro nie będzie miała co robić. Z każdą rozpaczliwą próbą zajęcia czymś dłoni, a wraz

[24] R. Syska, op. cit., s. 99.

[25] I. Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham and London 1996, s. 78.

[26] Ibidem, s. 79.

[27] R. Syska, op. cit., s. 100.

z nimi myśli, konstrukcja mikroświata Jeanne pęka jak cienki lód pod stopami. W końcu bohaterka siada na fotelu w salonie i podczas niekończących się minut bezczynności wybudza się z emocjonalnego letargu i uświadamia sobie bezmiar swojej życiowej klęski.

Siłą inercji, pozwalając ciału wejść na utarty tor kroków i ruchów, wykonuje czynności przewidziane grafikiem i przyjmuje klienta. Wtedy jednak, by dopełnić poczucia upadku, przydarza jej się coś, co w najbardziej gwałtowny i niezaprzeczalny sposób burzy wewnętrzną logikę jej świata i niszczy poczucie władzy – orgazm. W przestrzeni swobody myśli i uczuć, pragnień i doznań, jaka otworzyła się w Jeanne, możliwe było doświadczenie tak skrajnie wykraczające poza możliwość samokontroli. Jeśli – jak utrzymują niektórzy analizujący film – za stopniową erozję świata bohaterki odpowiada ekstaza przeżyta w pierwszym dniu, będąca pierwszym błędem, rodzajem freudowskiej pomyłki[28], to kolejna może być logiczną kulminacją procesu destrukcji. Po pierwszym orgazmie „dochodzi do serii błędów, bo [Jeanne – przyp. I. Ł.] nie jest wystarczająco silna, by utrzymywać nadal bariery między sobą a swoją nieświadomością"[29]. Drugi okazuje się więc punktem krytycznym, którego konieczną implikacją jest akt transgresji – dopełnienie wewnętrznej drogi, jaką Jeanne przeszła od pierwszego dnia. Zyskanie samoświadomości prowadzi do impulsywnej reakcji agresji wymierzonej w kochanka. Jeanne w ten sposób symbolicznie zabija cały świat, który obwinia o swoją klęskę, jak również „może myśleć, że zabiła przyczynę, zabijając skutek. Ale przyczyną jest ona sama"[30].

„Różnica między zwykłym powtarzającym się aktem […] i aktem obrzędowym polega na tym, że sens tego ostatniego tkwi nie w fizycznych następstwach wchodzących tu w grę ruchów, gestów, wypowiedzianych słów, lecz w ich specyficznym znaczeniu jako czynności kultowych"[31], oraz w wartości, jaką ma dla wykonawcy. O tym, że mechaniczne czynności zyskały dla Jeanne status symboliczny, możemy wzmiankować na podstawie jej reakcji na zaburzenie codziennego porządku. To zakłócenie oznacza dla bohaterki nie tylko rozpad jej uniwersum, ale też wyjście z przestrzeni występu. Wraz z utratą kontroli nad trzema wzmiankowanymi poziomami rzeczywistości rola, jaką odgrywa, zaczyna odklejać się od jej osobowości. Goffamn zwrócił uwagę na stałe niebezpieczeństwo wypadnięcia z przestrzeni spektaklu, pisząc: „wrażenie rzeczywistości tworzone przez występ jest czymś delikatnym, kruchym, co byle przypadek może zniszczyć"[32]. Opóźniony gest włączenia światła jest tym drobiazgiem, który burzy spektakl życia gospodyni domowej, niszczy iluzję i wprowadza odmianę. Traktując działania o charakterze rytualnym jako ochronę przed zmia-

[28] C. Akerman, wywiad cytowany w "Feminist Review" 1979, No. 3, s. 42–43, [za:] R. P. Kinsman, op. cit., s. 222.
[29] Ibidem.
[30] Ibidem.
[31] J. Lewada, *Społeczna natura religii*, tłum. D. Kułakowska, Warszawa 1968, s. 136.
[32] E. Goffman, op. cit., s. 85.

nami, Jeanne odtworzyła atawistyczne mechanizmy zakodowane w ludzkiej naturze. Bowiem, jak pisał Girard: „w społeczeństwach pierwotnych najmniejsza zmiana, nawet u jednostki, traktowana jest jak potencjalne źródło ogólnego kryzysu”[33], ponieważ „zgoda na zmianę oznacza uchylenie drzwi, za którymi szczerzą zęby przemoc i chaos”[34]. Wewnętrzna energia Jeanne zostaje uwolniona i eksternalizuje się, wprowadzając wahania, pęknięcia i modyfikacje. Spełniają się najbardziej pierwotne dla ludzkiej natury obawy i lęki – wraz z odmianą przychodzi destrukcja. Za rozpad iluzji bohaterki przyjdzie niestety zapłacić przypadkowemu mężczyźnie, ale Jeanne Dielman – chociaż zniszczona – jest teraz wolna.

IN THE PRISON OF GESTURES. ABOUT THE RITUALS OF EVERYDAY LIFE IN *JEANNE DIELMAN* BY CHANTAL AKERMAN

ABSTRACT

The text is an analysis of the movie *Jeanne Dielman* (1975) by Chantal Akerman. The author places everyday activity of the main character in a broad cultural context, referring to works in the field of anthropology, psychology, religious studies and sociology. She presents reflections about social role of women as housekeepers, importance of everyday in the human life also cultural and sociological aspects of activities connected with house keeping. However, the largest part of the text is devoted to the description of main character’s actions as ritual activities. The author proves that they have the most important features and functions of rituals in religious and social meaning.

KEYWORDS

Film, rituals, everyday, woman

BIBLIOGRAFIA

1. Althoff G., *Potęga rytuału: symbolika władzy w średniowieczu*, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2011.
2. Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
3. de Certeau M., Giard L., Mayol P., *Wynaleźć codzienność 2. Mieszkać, gotować*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2012.
4. Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.
5. Freud Z., *Totem i tabu*, tłum. J. Prokopiuk i M. Poręba, Warszawa 1993.
6. Girard R., *Sacrum i przemoc*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993.
7. Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2008.

[33] R. Girard, op. cit., s. 169.
[34] Ibidem, s. 174.

8. Kinsman P. R., *She's come undone: Chantal Akerman's Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) and Countercinema*, "Quarterly Review of Film and Video" 24, 2007.
9. Lewada Û., *Społeczna natura religii*, tłum. D. Kułakowska, Warszawa 1968.
10. Margulies I., *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham–London 1996.
11. Mayne J., *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington–Indianapolis 1990.
12. Mroczkowska D., Borkowska I., *Momenty przełomowe i punkty zwrotne w dynamice codzienności czasu wolnego* [w:] *Czas wolny. Refleksje, dylematy, perspektywy*, red. D. Mroczkowska, Warszawa 2011.
13. *Psychologia. Podręcznik akademicki, t. 2. Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2000.
14. Syska R., *Wewnętrzny świat kobiet*, „Kwartalnik Filmowy" 2012, nr 79, s. 99.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 9 (2/2014)

PAULINA GAJDA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

ANALIZA PARADYGMATYCZNA SKŁADNIKÓW SYNTAKTYCZNYCH JAKO METODA BADANIA JĘZYKOWEJ WIZJI ŚWIATA W UTWORACH ARTYSTYCZNYCH (NA PRZYKŁADZIE JĘZYKOWEJ WIZJI KOBIETY W TEKSTACH WSPÓŁCZESNYCH PIOSENEK ESTRADOWYCH)

STRESZCZENIE

Artykuł ma na celu przedstawienie analizy paradygmatycznej składników syntaktycznych jako metody badania językowej wizji świata w utworach artystycznych. Proponowane rozwiązanie metodologiczne zostało scharakteryzowane na przykładzie tekstów współczesnych piosenek estradowych. Wybrany gatunek tekstowy, mimo iż w kulturze współczesnej coraz bardziej zyskuje na znaczeniu, jak dotąd nie został dostatecznie zbadany. Składniki syntaktyczne wyekscerpowane z badanych piosenek poddane zostały dwóm rodzajom analizy: kategorialno-strukturalnej oraz frekwencyjnej. Pierwsza z nich pozwoliła scharakteryzować nasycenie poszczególnych pól językowych wyodrębnionymi elementami. Druga natomiast była niezbędna do wydzielenia słów kluczy oraz leksemów o średniej frekwencji, które w dalszej kolejności poddane zostały badaniom o zabarwieniu stylistycznym. Wyniki badań przeprowadzonych według powyższych założeń zostały zinterpretowane w kontekście wyłaniającej się z nich językowej wizji kobiety. Uwzględniono przy tym podobieństwa i różnice w piosenkach śpiewanych przez przedstawicieli obydwu płci.

SŁOWA KLUCZOWE

piosenka estradowa, składnik syntaktyczny, analiza paradygmatyczna, językowa wizja kobiety

INFORMACJE O AUTORCE

Paulina Gajda
Katedra Współczesnego Języka Polskiego
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: paula.gajda@uj.edu.pl

WPROWADZENIE

W kulturze masowej XXI wieku, hołdującej zasadzie: *Czas to pieniądz*, na znaczeniu zyskują krótkie formy przekazu artystycznego, nienadużywające czasu odbiorców. Wśród nich szczególną rolę odgrywa piosenka estradowa, wyróżniająca się specyficzną sytuacją wykonania (na dużej estradzie, w tym na festiwalach transmitowanych przez media), charakterystycznym środkiem utrwalenia (wokalna realizacja zapisana na płycie bądź innym nośniku elektronicznym) oraz osobliwym celem nadrzędnym w postaci dotarcia do masowego odbiorcy[1]. Tak rozumiana forma przekazu słowno-muzycznego wydaje się cennym źródłem materiału do rekonstrukcji współcześnie propagowanego językowego obrazu kobiety[2].

JĘZYKOWY OBRAZ ŚWIATA A JĘZYKOWA WIZJA ŚWIATA – UŚCIŚLENIA DEFINICYJNE

Pojęcie *językowego obrazu świata* (JOS) od wielu lat stanowi obiekt zainteresowań językoznawczych. Definicje JOS, proponowane zarówno na gruncie nie-

[1] Por. A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 56–65.

[2] Zagadnienie językowego obrazu/wizji kobiety podejmowano wielokrotnie w związku z badaniami tekstów literackich: B. Witosz, *Kobieta w literaturze: tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001; K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000; Biblii: G. Habrajska, *Obraz kobiety w Biblii*, [w:] *Język a kultura*, t. 9: *Płeć w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, K. Handke, Wrocław 1994, s. 45–73; materiału słownikowego: R. Łobodzińska, *Jaka jest kobieta w języku polskim*, [w:] *Język a kultura*, t. 9: *Płeć w języku i kulturze*, op. cit., s. 181–186; przysłów, aforyzmów, anegdot i cytatów: E. Jędrzejko, *Kobieta w przysłowiach, aforyzmach i anegdotach polskich. Konotacje i stereotypy*, [w:] *Język a kultura*, t. 9: *Płeć w języku i kulturze*, op. cit., s. 159–172; tekstów reklamowych: K. Hadała, *Dziewczyny nie dla idiotów! Językowy obraz kobiety w reklamie*, [online] http://www.signs.pl/files/pdf/signs_dziewczyny_nie_dla_idiotow.pdf [dostęp: 12 lipca 2014]. Jak dotąd nie powstała jednak praca analizująca językowy obraz kobiety w tekstach piosenek.

mieckim (szczegółowe ich omówienie przedstawia J. Anusiewicz[3]), jak i amerykańskim[4] czy polskim[5], można mnożyć, nie stanowi to jednak celu niniejszego artykułu. W kontekście prowadzonych rozważań konieczne wydaje się jedynie podkreślenie, że zdecydowana większość językoznawców eksponuje rolę jednostki w kształtowaniu JOS. Jak najbardziej uzasadnione wydaje się zatem badanie tego zjawiska na poziomie jednostkowego idiolektu[6]. Szczególnym rodzajem idiolektu jest zaś język pisarza interpretujący rzeczywistość pozajęzykową przez pryzmat zarówno indywidualnych, jak i wspólnotowych doświadczeń.

Podkreślić jednak należy, iż interpretacja rzeczywistości o charakterze jednostkowym ma inny charakter niż obraz świata o charakterze systemowym. J. Bartmiński, mając to na względzie, proponuje rozróżnienie pomiędzy obrazem świata a jego wizją:

> *Wizja*, czyli widzenie jest wizją czyjąś, implikuje patrzenie, a więc i podmiot postrzegający; *obraz*, będący rezultatem także czyjegoś widzenia świata, tak silnej implikacji podmiotu nie zawiera, punkt ciężkości jest w nim przesunięty na przedmiot, którym jest to, co zawarte w samym języku[7].

Innymi słowy, wizja świata stanowi podmiotową, indywidualną rekonstrukcję przedmiotowego obrazu świata będącego wytworem określonej wspólnoty kulturowej. Indywidualność ta wyraża się zarówno w języku mówionym jednostki, jak i w tekstach pisanych. W kontekście tych drugich zastanawia zasadność mówienia nie o językowej, ale o tekstowej wizji fragmentu rzeczywistości. Rozróżnienie to proponuje wielu badaczy[8], dla których fundamentalna wydaje się strukturalistyczna opozycja: system językowy *versus* konkretne jego użycie (*parole*).

---

[3] Por. J. Anusiewicz, *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX w*., [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 261–289.

[4] Por. E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978; B. L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1982.

[5] Por. J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, op. cit., s. 103–120; J. Anusiewicz, *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*, Wrocław 1994; R. Grzegorczykowa, *Pojęcie językowego obrazu świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, op. cit., s. 39–46; J. Maćkiewicz, *Co to jest „językowy obraz świata"*, „Etnolingwistyka" 1999, z. 11, s. 7–24; R. Przybylska, *O języku polskim*, Kraków 2002.

[6] Por. M. Bugajski, A. Wojciechowska, *Teoria językowego obrazu świata w badaniu idiolektu pisarza*, „Poradnik Językowy" 1996, z. 3, s. 23.

[7] J. Bartmiński, *Punkt widzenia...*, op. cit., s. 9.

[8] Por. np. R. Grzegorczykowa, op. cit., s. 47; A. Kadyjewska, *Problematyka obrazu świata w badaniach języka pisarza (na przykładzie pism Cypriana Norwida)*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 328; J. Puzynina, *Jak pracować nad językiem wartości?*, [w:] „Język a Kultura", t. 2: *Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, red. J. Puzynina, J. Bartmiński, Wrocław 1989, s. 129.

R. Grzegorczykowa uzasadnia powyższe stanowisko, podkreślając, iż tekstowa (a ściślej poetycka) wizja świata jest wyrażana za pomocą szczególnego języka, który wykracza poza normę, standardowe znaczenia czy łączliwości oddające przeciętne, naiwne widzenie świata. Indywidualne postrzeganie rzeczywistości, którego odzwierciedleniem są teksty, w tym teksty poetyckie, nie odpowiada zatem pojęciu *językowego obrazu świata*. To bowiem zostało przez badaczkę zarezerwowane wyłącznie dla „faktów systemowych"[9]. Założenia Grzegorczykowej przyjmuje A. Kadyjewska, dla której wspomniane wyżej przekraczanie norm ma charakter zjawiska okazjonalności. Elementy okazjonalne, nakładając się na elementy wspólne użytkownikom całego systemu językowego, stanowią o indywidualności tekstu. Równocześnie są one argumentem na rzecz odróżniania *tekstowego obrazu świata* od obrazu językowego o charakterze systemowym.

Stanowisko opozycyjne, reprezentowane również w niniejszym artykule, wyrasta z holistycznego podejścia do języka. Pozwala ono traktować tekst, w tym tekst poetycki, jako: „cenny, niekiedy wręcz podstawowy materiał dla badaczy starających się odtworzyć system pojęciowy utrwalony w języku"[10]. Jednostkowe wizje świata, zawarte w tekstach, nawet jeśli stanowią świadome naruszenie norm i systemu, traktować należy przede wszystkim jako swoiste ich konkretyzacje. Dzięki temu treść wyrażenia 'językowy' w strukturze 'językowa wizja świata w utworach artystycznych'

> [...] obejmuje zarówno to, co językowo-systemowe, jak też to, co językowo-konwencjonalne (choć niekoniecznie „systemowe" w strukturalistycznym rozumieniu tego pojęcia), jak wreszcie to, co zawarte w konkretnych, jednostkowych tekstach językowych, które zawierają mniej lub bardziej przewidywalne, indywidualne konkretyzacje systemu i normy, a nawet pewne ich naruszenie czy przetworzenie, jednak zawsze czerpią i z systemu, i z konwencji (norm) społecznych[11].

ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE

Korpus materiałowy przeprowadzonych badań stanowią wybrane teksty współczesnych piosenek estradowych z lat 2000–2013[12]: pięćdziesiąt z repertuaru współczesnych wokalistek oraz pięćdziesiąt spośród utworów wykonywanych przez mężczyzn. Podział badanego materiału wedle powyższego klucza podyk-

[9] Por. R. Grzegorczykowa, op. cit., s. 47.

[10] A. Pajdzińska, R. Tokarski, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 4, s. 156.

[11] J. Bartmiński, *O językowym obrazie świata Polaków końca XX wieku*, [w:] *Polszczyzna XX wieku. Ewolucja i perspektywy rozwoju*, red. S. Dubisz, S. Gajda, Warszawa 2001, s. 32.

[12] Uściślając, artykuł podejmuje zagadnienie piosenki estradowej o charakterze rozrywkowym, będącej jednym z rozwiązań artystycznych preferowanych przez współczesną kulturę masową.

towany został jedną z prymarnych różnic pomiędzy piosenką estradową a pieśnią czy arią, jaką jest „sygnatura rozpoznawcza" w postaci nazwiska wykonawcy, nie zaś kompozytora/autora tekstu[13]. Ten ostatni zresztą, bez względu na płeć, tworzy pod kątem założonego wokalisty – kobiety lub mężczyzny – dbając zwykle o to, by wizja świata zawarta w nowo powstającym utworze była spójna z całym repertuarem. Uwzględnienie podziału piosenek wedle klucza płci wokalisty miało również konkretny cel badawczy w postaci dotarcia do podobieństw i różnic w językowej wizji kobiety, jaka utrwaliła się w mentalności przedstawicieli obydwu płci.

Podstawową jednostką badawczą jest składnik syntaktyczny rozumiany jako jednostka semantyczno-syntaktyczna, a zarazem najmniejszy, samodzielny semantycznie element wypowiedzenia, pełniący określoną funkcję syntaktyczną i wchodzący w relacje syntagmatyczne z innymi składnikami tego samego wypowiedzenia[14]. Tak ujęty składnik może być wyrażony: pojedynczym leksemem, związkiem frazeologicznym, nazwą własną, terminem, skupieniem nierozerwalnym[15], zespoleniem nierozerwalnym lub figurą stylistyczną. Wszystkie typy składników syntaktycznych, wyodrębnione w zgromadzonym materiale, poddane zostały analizie paradygmatycznej.

ANALIZA PARADYGMATYCZNA WYEKSCERPOWANYCH SKŁADNIKÓW SYNTAKTYCZNYCH

Metoda badawcza, wybrana na potrzeby niniejszego artykułu, stanowi świadome nawiązanie do koncepcji pól językowych zaproponowanej przez J. Triera, która – w dużym uproszczeniu – zakłada kompletowanie pól poprzez grupowanie elementów według istniejących między nimi związków paradygmatycznych[16]. Jak wyjaśnia W. Miodunka, grupowanie to dokonuje się zwykle poprzez ustalenie cechy semantycznej łączącej wszystkie zgromadzone wyrazy, a na-

[13] Por. A. Barańczak, op. cit., s. 57.

[14] Por. Z. Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1963, s. 19; W. Śliwiński, *Dobór elementów językowych w wypowiedziach telewizyjnych (dotyczących produkcyjnej działalności człowieka)*, „Przekazy i Opinie" 1985, nr 1–2, s. 106.

[15] Przez *skupienie nierozerwalne* rozumiem zespół dwu lub więcej wyrazów powiązanych formalnie i znaczeniowo, a przez to stanowiących strukturę syntaktyczną, która nie jest zdaniem (por. *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk i M. Kucała, Wrocław 1999, s. 349). Odpowiednikiem skupienia (tworu nominalnego) jest zespolenie nierozerwalne (twór werbalny) wprowadzone do badań językoznawczych przez W. Cockiewicza i W. Śliwińskiego (por. W. Cockiewicz, W. Śliwiński, *Właściwości składniowo-stylistyczne języka telewizji polskiej (na materiale list frekwencyjnych)*, red. Z. Kurzowa, Warszawa–Kraków 1989). Cechą wspólną skupień i zespoleń jest to, że będąc pewną całością, nie dają podstaw do wydzielenia członów konstytutywnego i peryferycznego.

[16] Szerzej na ten temat: por. J. Trier, op. cit.

stępnie zbieranie słów (i – dodajmy – innych składników syntaktycznych) zawierających w swym znaczeniu ustaloną cechę[17].

Składniki syntaktyczne, wyekscerpowane z badanego materiału, w myśl powyższej zasady pogrupowane zostały w osiem pól językowych podzielonych dalej na siedemnaście subpól:

1. Cechy fizyczne i wygląd zewnętrzny (1a: części ciała; 1b: uroda/fizjonomia; 1c: zmysły; 1d: ubiór);
2. Cechy wewnętrzne i psychika (2a: cechy charakteru; 2b: uczucia i emocje; 2c: myśli, marzenia, pragnienia i wierzenia);
3. Seksualność;
4. Życie codzienne (4a: miejsce zamieszkania i przedmioty codziennego użytku; 4b: praca, czynności codzienne i czynności w czasie wolnym; 4c: przemieszczanie się);
5. Stosunki społeczne (5a: nawiązywanie i rozwiązywanie relacji z innymi; 5b: komunikacja; 5c: oznaki troski o kobietę w relacji z mężczyzną; 5d: oznaki troski kobiety o mężczyznę);
6. Moralność;
7. Sposoby nazywania i zwracania się do kobiet;
8. Przyroda (8a: zjawiska atmosferyczne; 8b: formy natury i elementy przestrzeni pozaziemskiej; 8c: określenia temporalne).

Materiał badawczy, uporządkowany według powyższego schematu, poddany został dwóm rodzajom analizy: kategorialno-strukturalnej oraz frekwencyjnej. Pierwsza z nich pozwoliła scharakteryzować nasycenie poszczególnych kategorii i subkategorii wydzielonymi składnikami syntaktycznymi. Druga natomiast była niezbędna do wyodrębnienia słów kluczy (o przyjętej frekwencji $f \geq 7$) oraz leksemów o średniej frekwencji ($6 \geq f \geq 4$). Częstotliwość ich występowania w dalszym etapie badań o zabarwieniu stylistycznym została zestawiona ze *Słownikiem frekwencyjnym polszczyzny współczesnej*[18] oraz listami frekwencyjnymi: *Słownictwo współczesnej poezji polskiej*[19].

[17] Por. W. Miodunka, *Podstawy leksykologii i leksykografii*, Warszawa 1989, s. 142.

[18] I. Kurcz, A. Lewicki, J. Sambor, K. Szafran, J. Woronczak, *Słownik frekwencyjny polszczyzny współczesnej*, t. 1–2, Kraków 1990.

[19] H. Zgółkowa, T. Zgółka, *Słownictwo współczesnej poezji polskiej*. *Listy frekwencyjne*, t. 1–2, Poznań 1992.

ANALIZA KATEGORIALNO-STRUKTURALNA

Całość badanej próby przedstawia się następująco: ponad połowę (55,2%) zgromadzonych składników syntaktycznych stanowią jednostki wyekscerpowane z piosenek śpiewanych przez kobiety, mniej elementów (44,8%) ma swoje źródło w utworach proponowanych przez wokalistów płci męskiej.

Moc poszczególnych kategorii w obydwu typach utworów obrazują poniższe zestawienia:

A. moc kategorii i subkategorii w piosenkach śpiewanych przez kobiety:

Tab. 1. Moc poszczególnych kategorii i subkategorii w piosenkach śpiewanych przez kobiety

Subkategorie	**Liczba składników syntaktycznych**	**Udział %**	**Kategorie**	**Liczba składników syntaktycznych**	**Udział %**
Części ciała	98	6,8%	*Cechy fizyczne i wygląd zewnętrzny*	200	13,9%
Uroda/fizjonomia	26	1,8%			
Zmysły	58	4,0%			
Ubiór	18	1,3%			
Cechy charakteru	91	6,3%	*Cechy wewnętrzne i psychika*	460	31,9%
Uczucia i emocje	256	17,7%			
Myśli, marzenia, pragnienia i wierzenia	113	7,9%			
			Seksualność	24	1,7%
Miejsce zamieszkania i przedmioty codziennego użytku	54	3,7%	*Życie codzienne*	253	17,5%
Praca, czynności codzienne i czynności w czasie wolnym	69	4,8%			
Przemieszczanie się	130	9,0%			
Nawiązywanie i rozwiązywanie relacji z innymi	37	2,6%	*Stosunki społeczne*	230	15,9%
Komunikacja	106	7,3%			

Oznaki troski o kobietę w relacji z mężczyzną	41	2,8%			
Oznaki troski kobiety o mężczyznę	46	3,2%			
			Moralność	47	3,3%
			Sposoby nazywania i zwracania się do kobiet	34	2,3%
Zjawiska atmosferyczne	33	2,3%	*Przyroda*	195	13,5%
Formy natury i elementy przestrzeni pozaziemskiej	44	3,0%			
Określenia temporalne	118	8,2%			
Razem				**1443**	**100%**

Źródło: opracowanie własne

B. moc kategorii i subkategorii w piosenkach śpiewanych przez mężczyzn:

Tab. 2. Moc poszczególnych kategorii i subkategorii w piosenkach śpiewanych przez mężczyzn

Subkategorie	**Liczba składników syntaktycznych**	**Udział %**	**Kategorie**	**Liczba składników syntaktycznych**	**Udział %**
Części ciała	143	12,2%	*Cechy fizyczne i wygląd zewnętrzny*	270	23,0%
Uroda/fizjonomia	53	4,5%			
Zmysły	50	4,3%			
Ubiór	24	2,0%			

Cechy charakteru	27	2,3%	*Cechy wewnętrzne i psychika*	207	17,7%
Uczucia i emocje	122	10,4%			
Myśli, marzenia, pragnienia i wierzenia	58	5,0%			
			Seksualność	39	3,3%
Miejsce zamieszkania i przedmioty codziennego użytku	86	7,3%	*Życie codzienne*	194	16,6%
Praca, czynności codzienne i czynności w czasie wolnym	56	4,8%			
Przemieszczanie się	52	4,5%			
Nawiązywanie i rozwiązywanie relacji z innymi	33	2,8%	*Stosunki społeczne*	211	18,0%
Komunikacja	74	6,3%			
Oznaki troski o kobietę w relacji z mężczyzną	79	6,8%			
Oznaki troski kobiety o mężczyznę	25	2,1%			
			Moralność	28	2,4%
			Sposoby nazywania i zwracania się do kobiet	103	8,8%
Zjawiska atmosferyczne	15	1,3%	*Przyroda*	119	10,2%
Formy natury i elementy przestrzeni pozaziemskiej	37	3,2%			

Określenia temporalne	67	5,7%			
Razem				**1171**	**100%**

Źródło: opracowanie własne.

ANALIZA FREKWENCYJNA

Frekwencja[20] składników syntaktycznych, z uwzględnieniem zastosowanego podziału, przyjmuje następującą wartość liczbową i procentową:

A. składniki odnotowane w piosenkach mężczyzn:

Tab. 3. Frekwencja składników syntaktycznych w piosenkach śpiewanych przez mężczyzn

	Składnik syntaktyczny	**Wartość liczbowa**	**Wartość %**
f ≥ 7	np. *ona* f = 47 *kochać* f = 45 *oczy* f = 45 *chcieć* f = 32 *piękna/-e* f = 30 *dzień/dni* f = 28 *mówić* f = 28 *słowo/-a* f = 28 *dziewczyna* f = 21 *czas* f = 20	**883**	**32,63%**
6 ≥ f ≥ 4	np. *być przy tobie* f = 6 *być zawsze przy tobie* f = 6 *cisza* f = 6 *dobry pomysł na wieczór* f = 6 *kicia* f = 6 *kochać kobiety* f = 6 *kolory tańczą w twoich oczach* f = 6 *kotka* f = 6 *lata* f = 6 *moja tancerka* f = 6	**526**	**19,44%**
3 ≥ f ≥ 1		**1297**	**47,93%**

Źródło: opracowanie własne.

[20] Rozumiana jako „przeciętna częstość, z jaką dany element pojawia się w dowolnie wybranym tekście danego języka" (*Encyklopedia języka polskiego*, op. cit., s. 104).

B. składniki wyodrębnione w piosenkach kobiet:

Tab. 4. Frekwencja składników syntaktycznych w piosenkach śpiewanych przez kobiety

	Składnik syntaktyczny	**Wartość liczbowa**	**Wartość %**
f ≥ 7	np. *chcieć* f = 57 *dzień/dni* f = 52 *wiedzieć* f = 46 *serce* f = 37 *czas* f = 27 *powiedzieć* f = 26 *miłość* f = 24 *sen/sny* f = 23 *łza/-y* f = 21 *nie chcieć* f = 21	**866**	**26,88%**
6 ≥ f ≥ 4	np. *ból* f = 6 *chcieć być* f = 6 *chcieć w pobliżu nocy być* f = 6 *ciało* f = 6 *do swoich snów powracać* f = 6 *dziś* f = 6 *godzina* f = 6 *już nie chcieć* f = 6 *już wiedzieć* f = 6 *kochać chce* f = 6	**674**	**20,92%**
3 ≥ f ≥ 1		**1682**	**52,20%**

Źródło: opracowanie własne.

JĘZYKOWA WIZJA KOBIETY WYŁANIAJĄCA SIĘ Z PRZEPROWADZONYCH BADAŃ

CECHY PSYCHOFIZYCZNE

Różnice w myśleniu o kobiecie polegają przede wszystkim na odmiennym sposobie postrzegania jej cech psychofizycznych. Z przeprowadzonych badań wynika, że mężczyzna patrzy na płeć przeciwną przez pryzmat tego, co zewnętrzne. Spośród ośmiu kategorii ogólnych najliczniej reprezentowane były bowiem *Cechy fizyczne i wygląd zewnętrzny* (23% wszystkich struktur). Ponadto, wśród słów kluczy, wydzielonych w tej partii materiału, odnotowano sześć leksemów

z zakresu fizyczności, które w drugiej części nie wystąpiły: *ciało* (f = 7), *dłoń/-e* (f = 7), *piękna/-e* (f = 30), *twarz* (f = 8), *usta* (f = 11), *uśmiechnięta* (f = 8). Jak widać, mężczyzn szczególnie interesuje kobieca twarz – zwłaszcza usta, uśmiech, a także oczy. Te ostanie, choć pojawiły się w obydwu częściach korpusu materiałowego, w utworach wykonywanych przez mężczyzn powracają zdecydowanie częściej (f = 45 vs. f = 14). Poza tym w piosenkach mężczyzn znaleźć można struktury z owym leksemem, które w drugiej grupie składników nie wystąpiły: *czarne oczy* (f = 8), *jej oczy* (f = 13), *piękne oczy* (f = 13) oraz *twoje oczy* (f = 8), *widzieć oczy* (f = 8).

Dla samych kobiet ich fizyczność jest mniej istotna. Kategoria ta pod względem nasycenia znalazła się dopiero na czwartym miejscu, podczas gdy najliczniej reprezentowanym zbiorem okazały się *Cechy wewnętrzne i psychika* (31,9% wszystkich jednostek). Analiza semantyczno-leksykalna najobszerniejszego pola dostarcza wniosków, iż kobiety otwarcie eksponują szeroki wachlarz towarzyszących im w różnych sytuacjach emocji, a także złożoność swojej psychiki. Istotne są dla nich ich marzenia i pragnienia, podkreślają też bogactwo swojego charakteru. Wśród słów kluczy odnotowano osiem z tego zakresu, które w drugiej części nie wystąpiły wśród leksemów o frekwencji f ≥ 7: *nie chcieć* (f = 21), *siła* (f = 21), *czuć* (f = 20), *strach* (f = 12), *moc* (f = 8), *nie wiedzieć* (f = 8), *nie poddać się* (f = 8), *smutek* (f = 8). Uzasadnia to interpretację, zgodnie z którą kobiety, choć reagują na zdarzenia losowe bardzo emocjonalnie (*strach*, *smutek*), to jednak mają świadomość wewnętrznej siły (*siła*, *moc*, *nie poddać się*), która pozwala im walczyć z przeciwnościami.

Podobny sposób myślenia o kobiecie nie towarzyszy mężczyznom. W piosenkach przez nich śpiewanych żaden ze wskazanych leksemów nie pojawił się bowiem wśród tych o najwyższej częstotliwości. Kobieta, zdaniem mężczyzn, jest raczej istotą delikatną, kruchą i słabą. Wskazują na to porównania kobiety do kwiatu (*kwiat*: f = 12), określanie jej mianem *mała* (f = 8), przypisywanie jej roli wiotkiej tancerki (*tancerka*: f = 7, *zatańczyć*: f = 11). Obraz kobiety delikatnej i wrażliwej tworzą ponadto adresatywne formy z kategorii deminutiva, na przykład *Jadwiniu* (Vc[21]).

Zarówno mężczyźni, jak i kobiety zgadzają się natomiast co do tego, że kobieta odczuwa naturalną potrzebę werbalnego wyrażania swoich myśli, potrzeb itp. *Komunikacja* wśród siedemnastu wyodrębnionych subkategorii nie bez powodu w obydwu częściach materiału znalazła się na piątym miejscu. Obraz kobiety chętnie mówiącej o swoich poglądach i pragnieniach współtworzą również listy frekwencyjne, na których wysoko znalazły się leksemy, takie jak: *mówić* (f = 28 w piosenkach mężczyzn i f = 18 w piosenkach kobiet), *słowo/-a* (odpowiednio f = 28 i f = 19), *powiedzieć* czy *obiecywać* (f = 26 i f = 14). Dalsza analiza materiału prowadzi zaś do wniosku, że kiedy kobieta mówi, rolą

[21] Adnotacje cyfrowo-literowe przy jednostkowych cytatach z piosenek każdorazowo odsyłają do wykazu wykorzystanych utworów, który znajduje się na końcu artykułu.

mężczyzny jest jej słuchanie. Wśród słów kluczy odnotowanych w piosenkach mężczyzn wysokie miejsce zajmują bowiem: *głos*: f = 7, *słuchać*: f = 9, *twoje słowo*: f = 7. Obraz kobiety-mówcy i mężczyzny-słuchacza jest odwróceniem ról narzucanych przez patriarchalny ustrój kultury antyku, a także przez religię chrześcijańską. Odmienny obraz, zawarty we współczesnych piosenkach estradowych, jest dowodem zmieniających się relacji interpersonalnych.

Współczesne piosenki estradowe, śpiewane zarówno przez mężczyzn, jak i przez płeć przeciwną, potwierdzają jednak aktualność innego obrazu kobiety, ukształtowanego pod wpływem tradycji chrześcijańskiej. Jest to obraz istoty słabej i grzesznej, narzędzia szatana. Archetypem takiego wzorca jest Ewa, która przywiodła Adama, a z nim całą ludzkość do upadku[22]. Kobiety dość często potwierdzają swoją skłonność do zła, posługując się ogólnym pojęciem *grzechu* (f = 12). Mężczyźni natomiast podają konkretne jego przykłady: kłamstwo (*kłamać*: f = 7) i kradzież (*kraść*: f = 13). Odwołują się też do pojęcia winy (*wina*: f = 9, *twoja wina*: f = 9).

W analizowanych utworach kobieta jawi się również jako istota silnie związana z naturą. Choć kategoria *Przyroda* wykazuje średnią liczebność jednostek (nasycenie na poziomie 13,5% w piosenkach kobiet i 10,2% w drugiej części), jest licznie reprezentowana wśród składników o najwyższej i wysokiej frekwencji. Wydaje się, że przedstawiciele każdej z płci pojmują więź kobiety ze światem przyrody w nieco inny sposób. Kobiety w świecie tym znajdują przede wszystkim odzwierciedlenie swoich odczuć i emocji oraz potwierdzenie upływającego czasu i idącej za tym przemijalności (na co wskazuje rozbudowana kategoria *Określenia temporalne* konstytuowana przez 118 jednostek przy 67 w drugiej części materiału). Mężczyźni z kolei w przyrodzie znajdują analogię do piękna kobiety, które często porównują do form natury i elementów przestrzeni pozaziemskiej. Jako składniki porównania chętnie wykorzystują przy tym elementy flory i fauny, czego przykładem jest sugerowana już konceptualizacja kobiety jako kwiatu.

W świetle mocy poszczególnych typów składnika syntaktycznego, wyodrębnionych w obydwu częściach materiału, kobieta jawi się jako istota o bogatej wyobraźni i rozwiniętej zdolności abstrakcyjnego myślenia. Sugeruje to zdecydowanie większa liczba środków stylistycznych wyekscerpowanych z piosenek kobiet (f = 307 vs. f = 201). Tworzenie tego typu figur polega przede wszystkim na zestawianiu znaczeń słów, często bardzo odległych, np. *krucha tak jak szept* (XIa), *miłość jest jak pogoda* (VIb), *miłość powietrzem jest* (IIa), *kocham cię jak Londyn w mokrej mgle* (VIa), *biegnę jak stacje bez dna* (VIe). Rozwinięta wyobraźnia w procesie ich powstawania jest zatem niezbędna.

[22] Por. E. Jędrzejko, op. cit., s. 162.

RELACJE POMIĘDZY KOBIETĄ A MĘŻCZYZNĄ

Obraz relacji pomiędzy kobietą i mężczyzną jest zupełnie różny w każdym z typów badanych piosenek estradowych. Wizja mężczyzn bliska jest modelowi relacji wypracowanemu przez tradycję. Nasza kultura stworzyła bowiem wizerunek kobiety słabej, którą mężczyzna powinien chronić i otaczać opieką. Aktualność tej wizji w piosenkach mężczyzn potwierdza fakt, iż odnotowano w nich zdecydowanie więcej składników konstytuujących subkategorię *Oznaki troski o kobietę w relacji z mężczyzną* (f = 79 vs. f = 41) oraz wyraźnie mniej elementów z zakresu *Oznaki troski kobiety o mężczyznę* (f = 25 vs. f = 46). Analiza semantyczno-leksykalna owych kategorii pokazuje, że mężczyźni w swoich utworach deklarują opiekę nad kobietą, obsypywanie jej prezentami, zabieranie w ciekawe miejsca. Podarunki kobiet, zdaniem mężczyzn, mogą zaś mieć jedynie wymiar abstrakcyjny i przybierać postać dobrej rady, szansy, czasu, nadziei czy znaku. One same w trosce o mężczyznę gotowe są do bardziej konkretnych działań zarówno w domu (śniadanie do łóżka, gotowanie), jak i w całym życiu (spełnianie pragnień i życzeń, bycie blisko). Ważnym przejawem troski jest też gotowość do walki o mężczyznę.

Wszelkie oznaki wzajemnej troski, o których była mowa, bardzo często są podyktowane uczuciami. W tej kwestii kobiety i mężczyźni dochodzą do porozumienia, zgodnie podkreślając, że najważniejszym uczuciem, które wpływa na ich życie i postępowanie, jest miłość. Składniki językowe związane z tym pojęciem zajmują wysokie pozycje na obydwu listach frekwencyjnych. W piosenkach śpiewanych przez kobiety leksem *miłość* pojawia się 24 razy, *kochać* występuje 18 razy, a struktura *kochać chce* – 7. W drugiej części *miłość* odnotowano 11 razy, *kochać* aż 45 razy, a wyznanie *kocham cię* – 12 razy. Leksem *kochać* w analizowanym materiale pojawia się nawet częściej niż w słownictwie współczesnej poezji polskiej.

Obraz kobiety jako osoby kruchej, słabej, wymagającej opieki przełamuje wizja konieczności, a zarazem potrzeby adoracji płci pięknej przez mężczyzn, która wynika z przypisywania kobietom statusu wyjątkowości. Mężczyźni w śpiewanych przez siebie utworach nierzadko mówią o ukochanej jako o *królowej*, siebie sytuując w roli sługi wypełniającego jej rozkazy. O ponadprzeciętności kobiety świadczy też umieszczanie jej w gronie istot nadprzyrodzonych. Szczególnie często powraca określanie kobiety mianem *anioła* (częściej nawet niż w polszczyźnie współczesnej), na większą moc wskazuje nazywanie jej *boginią* (XXIIa), na moc nieograniczoną zaś – stwierdzenie: *Bóg jest kobietą* (Vc). Wszystkie te określenia kreują obraz kobiety wymagającej uwielbienia, a nawet kultu. Z drugiej strony ukazują ją jako istotę tajemniczą, nieosiągalną, należącą do innej rzeczywistości.

ROLA KOBIETY W SPOŁECZEŃSTWIE

Naturalny podział ról, o którym była już mowa, sytuuje kobietę w domu, w roli kochającej żony i opiekuńczej matki. Praca, zarobki, utrzymanie rodziny to aktywności tradycyjnie przypisywane mężczyznom. Analiza współczesnych piosenek estradowych w tym kontekście jest dowodem daleko idących zmian społeczno-kulturowych.

Współczesne kobiety to osoby aktywne zawodowo, czynnie spędzające także czas wolny. Potwierdza to analiza subkategorii *Praca, czynności codzienne i czynności w czasie wolnym*, zwłaszcza w zbiorze piosenek śpiewanych przez nie same. Już sama twórczość artystyczna i prezentowanie jej na estradzie jest przejawem dużej aktywności. W kategorii tej nie mogło zatem zabraknąć wielu leksemów związanych ze śpiewem czy tańcem. W analizowanych tekstach frekwencja składników takich jak *tancerka, zatańczyć* jest nawet wyższa niż we współczesnej poezji polskiej i polszczyźnie ogólnej. Poza tym współczesna kobieta jest fotografem, dziennikarką, detektywem, podróżniczką, a nawet mechanikiem. Wolne chwile spędza zaś na parkiecie, w kinie, w restauracji.

Aktywność kobiet jest eksponowana przez nie same również poprzez dużą liczbę leksemów i wyrażeń z zakresu subkategorii *Przemieszczanie się* (130 elementów). Wiele z tych składników charakteryzuje się wysoką częstotliwością występowania: *biec* (f = 8), *droga* (f = 16), *iść* (f = 11), *nie ma dróg* (f = 8), *odchodzić* (f = 7), *prowadzić* (f = 7). Kobiety przyznają tym samym, że ich życie to nieustanny ruch i konieczność sprostania wielu wyzwaniom. Mężczyźni jednak wydają się nie dostrzegać owej aktywności i kobiecego zabiegania. Zbiór *Przemieszczanie się* wypełniony został tylko przez 52 elementy pochodzące z ich piosenek. Wśród leksemów o najwyższej frekwencji znalazł się zaś tylko jeden z tego zakresu, jakim jest *droga* (f = 9).

Kolejnym elementem kształtującym obraz aktywności kobiet jest eksponowana przez nie gotowość do walki, a nawet przystąpienia do wojny, której celem jest nie tylko zdobycie ukochanego mężczyzny, ale również osiągnięcie jak najlepszej pozycji społecznej. Dążenie do tak rozumianych celów umożliwia *wojowniczki dusza* (IVa), świadomość własnej wartości i ogromnej mocy. Choć ciągłe zmagania wyczerpują pokłady owej siły: *opadać z sił* (VIIIe), *sił mi brak* (VIIIa), kobiety mówią o tym niezwykle rzadko.

Aktywność współczesnej kobiety nieodłącznie wiąże się też z wysokim poziomem jej wykształcenia. Kobiety zwracają na to uwagę poprzez częste podkreślanie swojej wiedzy (leksem *wiedzieć* w piosenkach płci pięknej odnotowano 46 razy). O wyższym wykształceniu świadczy jednak również analiza mocy poszczególnych typów składnika syntaktycznego. W piosenkach kobiet odnotowano bowiem zdecydowanie więcej związków frazeologicznych (123, podczas gdy w drugiej części było ich 66). Znajomość tego typu konstrukcji językowych wskazuje zaś na erudycję i wykształcenie mówiącego.

PERSPEKTYWY BADAWCZE

Analiza paradygmatyczna, ze względu na swój uniwersalizm, wydaje się godna polecenia na przyszłość; pozwala bowiem na rekonstrukcję niemal każdego aspektu wizji świata kreowanej w wypowiedziach językowych. Podkreślić jednak należy, iż zaproponowana metoda nie pretenduje do miana metody kompleksowej. Zgodnie z koncepcją pól językowych zaproponowaną przez W. Porziga[23] należy bowiem pamiętać, że składniki syntaktyczne, wyodrębnione na potrzeby analizy paradygmatycznej, w tekstach nie funkcjonują jako samodzielne jednostki, ale jako elementy bardziej złożonych struktur syntagmatycznych wymagających odrębnych badań.

Wykaz analizowanych piosenek[24]:

A. PIOSENKI ŚPIEWANE PRZEZ KOBIETY:

- Bajm: *Jak kobieta* (Ia), *Lola, Lola* (Ib), *O Tobie* (Ic), *Siedem gór, siedem rzek* (Id), *Szklanka wody* (Ie); *Wiosna w Paryżu* (If)
- Doda: *Ćma* (IIa), *Katharsis* (IIb), *To jest to* (IIc)
- Ewa Farna: *Cicho* (IIIa), *Kotka na gorącym dachu* (IIIb), *Poznasz mnie, bo to ja* (IIIc), *Tam, gdzie nie ma dróg* (IIId), *Zamek ze szkła* (IIIe), *Zamknij oczy* (IIIf), *Ja chcę spać* (IIIg), *L. A. L. K. A* (IIIh)
- Gosia Andrzejewicz: *Wojowniczka* (IVa)
- Ich Troje: *Zawsze pójdę w Twoją stronę* (Va)
- Kasia Cerekwicka: *Kobieta jest jak księżyc* (VIa), *Miłość* (VIb), *Siłaczka* (VIc), *Śniadanie do łóżka* (VId), *Wszystko, co mam* (VIe)
- Kasia Klich: *Kobieta – szpieg* (VIIa), *Lepszy model* (VIIb), *Pies ogrodnika* (VIIc)
- Kasia Kowalska: *Antidotum* (VIIIa), *Baby blues* (VIIIb), *Dokąd mam biec?* (VIIIc), *Nie jestem najlepsza* (VIIId), *Nie mów mi* (VIIIe), *Pieprz i sól* (VIIIf), *Prowadź mnie* (VIIIg), *Spowiedź* (VIIIh), *To, co dobre* (VIIIi)
- Łzy: *Anka, ot tak* (IXa), *Jestem, jaka jestem* (IXb), *Narcyz* (IXc), *Opiekun* (IXd)
- Maryla Rodowicz: *Daj mi byle co* (Xa), *Jest cudnie* (Xb), *Venus i Mars* (Xc)
- Patrycja Markowska: *Księżycowy* (XIa), *O niej* (XIb), *Tak o mnie walcz* (XIc), *Zapach mężczyzny* (XId), *Kameleon* (XIe)
- Virgin: *Dżaga* (XIIa), *Nie oceniać jej* (XIIb)

[23] Por. W. Porzig, *Wesenhafte Bedeutungsfelder*, "Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur" 1934, 58, s. 70–97.

[24] Brak dokładnego adresu bibliograficznego podyktowany został ograniczeniami krótkiego artykułu. Każdorazowo jednak analizie poddany został tekst pierwowzoru danej piosenki spójny z wokalem na płycie wskazanego wokalisty (bądź zespołu).

B. PIOSENKI ŚPIEWANE PRZEZ MĘŻCZYZN:

- Andrzej Piaseczny: *Jednym tchem* (XIIIa), *15 dni* (XIIIb), *Rysowane Tobie* (XIIIc), *Gdy kobieta mówi ciałem* (XIIId)
- Big Cyc: *Każdy facet to świnia* (XIVa), *Dziewczyny kochają niegrzecznych chłopaków* (XIVb)
- Feel: *Jak Anioła głos* (XVa)
- Ich Troje: *Kobieta jest jak kwiat* (Vb), *Kochać kobiety* (Vc)
- Ivan i Delfin: *Jej czarne oczy* (XVIa), *Czarna dziewczyna* (XVIb)
- IRA: *Chłopiec* (XVIIa)
- Kombi: *Kolory tańczą w twoich oczach* (XVIIIa), *Tak Cię pragnę* (XVIIIb)
- Lady Pank: *Pani moich snów* (XIXa)
- Lerek: *Moja panienka* (XXa)
- Łukasz Zagrobelny: *Tak, to ona* (XXIa), *Myśli warte słów* (XXIb)
- Mezo: *Aniele* (XXIIa)
- Muniek Staszczyk: *Tina* (XXIIIa)
- Pectus: *To, co chciałbym ci dać* (XXIVa), *Jesteś częścią mnie* (XXIVb)
- Perfect: *Jesteś jak wirus* (XXVa)
- PIN: *Dziewczyna nie dla mnie* (XXVIa), *Moja wolność bez Ciebie* (XXVIb), *Bo to, co dla mnie* (XXVIc)
- Ryszard Rynkowski: *Ten typ tak ma* (XXVIIa)
- Sokół feat Pono: *W aucie* (XXVIIIa)
- Stachursky: *Jesteś moim przeznaczeniem* (XXIXa), *Tylko Ty* (XXIXb), *Jedwab* (XXIXc), *Dziewczęce igraszki* (XXIXd), *Tak, jak anioł* (XXIXe), *Tylko Ciebie naprawdę kochałem* (XXIXf)
- Szymon Wydra & Carpe Diem: *Całe życie grasz* (XXXa), *Staram się* (XXXb), *Jak ja jej to powiem* (XXXc), *Będę sobą* (XXXd)
- Verba: *Kicia* (XXXIa), *Widziałem twoje oczy* (XXXIb), *Słuchaj Skarbie* (XXXIc), *Tancerka* (XXXId)
- Video: *Fantastyczny lot* (XXXIIa), *Bella* (XXXIIb), *Szminki róż* (XXXIIc)
- Wilki: *Angel* (XXXIIIa), *Baśka* (XXXIIIb), *Fajnie, że jesteś* (XXXIIIc), *Love story* (XXXIIId)

PARADIGMATIC ANALYSIS OF CONSTITUENT STRUCTURES AS A METHOD TO RECONSTRUCT THE LINGUISTIC IMAGE OF THE WORLD (BASED ON THE LINGUISTIC IMAGE OF WOMAN IN CONTEMPORARY STAGE SONGS)

ABSTRACT

The primary aim of the article is to present the paradigmatic analysis as a method to reconstruct the linguistic image of the world, that is contained in literary works. This methodology is illustrated by the example of contemporary stage songs. So far this genre has not been approached enough by Polish linguists.

Contemporary stage songs provide an interesting research material in the form of constituent structures. The article includes various research options in this area, which refer to the lexical field theory introduced by Jost Trier.

The first one is a structural analysis of lexical fields. This research option enables the study of all kinds of constituent structures that fill each lexical field. The second proposal is an analysis of constituent structures' frequency. This part of research makes it possible to indicate keywords and words with an average frequency. The results of each research option, presented above, have been interpreted to reconstruct the linguistic image of a woman.

KEYWORDS

Stage song, syntactic component, paradigmatic analysis, linguistic vision of a woman

BIBLIOGRAFIA

1. Anusiewicz J., *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*, Wrocław 1994.
2. Anusiewicz J., *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX w*., [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 261–289.
3. Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
4. Bartmiński J., *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 103–120.
5. Bartmiński J., *O językowym obrazie świata Polaków końca XX wieku*, [w:] *Polszczyzna XX wieku. Ewolucja i perspektywy rozwoju*, red. S. Dubisz, S. Gajda, Warszawa 2001, s. 27–53.
6. Budrowska K., *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000.
7. Bugajski M., Wojciechowska A., *Teoria językowego obrazu świata w badaniu idiolektu pisarza*, „Poradnik Językowy" 1996, z. 3, s. 17–25.
8. Cockiewicz W., Śliwiński W., *Właściwości składniowo-stylistyczne języka telewizji polskiej (na materiale list frekwencyjnych)*, red. Z. Kurzowa, Warszawa–Kraków 1989.
9. *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk i M. Kucała, Wrocław 1999.
10. Grzegorczykowa R., *Pojęcie językowego obrazu świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 39–46.
11. Hadała K., *Dziewczyny nie dla idiotów! Językowy obraz kobiety w reklamie*, [online] http://www.signs.pl/files/pdf/signs_dziewczyny_nie_dla_idiotow.pdf [dostęp: 12 lipca 2014].
12. Habrajska G., *Obraz kobiety w Biblii*, [w:] *Język a kultura*, t. 9: *Płeć w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, K. Handke, Wrocław 2004, s. 45–73.
13. Łobodzińska R., *Jaka jest kobieta w języku polskim*, [w:] *Język a kultura*, t. 9: *Płeć w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, K. Handke, Wrocław 1994, s. 181–186.
14. Jędrzejko E., *Kobieta w przysłowiach, aforyzmach i anegdotach polskich. Konotacje i stereotypy*, [w:] *Język a kultura*, t. 9: *Płeć w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, K. Handke, Wrocław 1994, s. 159–172.
15. Kadyjewska A., *Problematyka obrazu świata w badaniach języka pisarza (na przykładzie pism Cypriana Norwida)*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 321–332.
16. Klemensiewicz Z., *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1963.
17. Kurcz I., Lewicki A., Sambor J., Szafran K., Woronczak J., *Słownik frekwencyjny polszczyzny współczesnej*, t. 1–2, Kraków 1990.
18. Maćkiewicz J., *Co to jest „językowy obraz świata"*, „Etnolingwistyka" 1999, z. 11, s. 7–24.
19. Miodunka W., *Podstawy leksykologii i leksykografii*, Warszawa 1989.

20. Pajdzińska A., Tokarski R., *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 4, s. 143–158.
21. Porzig W., *Wesenhafte Bedeutungsfelder*, "Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur" 1934, 58, s. 70–97.
22. Przybylska R., *O języku polskim*, Kraków 2002.
23. Puzynina J., *Jak pracować nad językiem wartości?*, [w:] „Język a Kultura", t. 2: *Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, red. J. Puzynina, J. Bartmiński, Wrocław 1989, s. 129–137.
24. Sapir E., *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978.
25. Śliwiński W., *Dobór elementów językowych w wypowiedziach telewizyjnych (dotyczących produkcyjnej działalności człowieka)*, „Przekazy i Opinie" 1985, nr 1–2, s. 104–124.
26. Trier J., *Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung*, "Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung" 1934, 10, s. 428–449.
27. Whorf B. L., *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1982.
28. Witosz B., *Kobieta w literaturze: tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001.
29. Zgółkowa H., Zgółka T., *Słownictwo współczesnej poezji polskiej. Listy frekwencyjne*, t. 1–2, Poznań 1992.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 9 (2/2014)

WOJCIECH RUBIŚ

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

ZAGADNIENIA BUDOWY DZIEŁA MUZYCZNEGO NA TLE KRYTYKI PRZEMYSŁU KULTURY W DOBIE PÓŹNEGO KAPITALIZMU WEDŁUG THEODORA W. ADORNA

STRESZCZENIE

W artykule zaprezentowano zagadnienia związków między filozofią muzyki a krytyką współczesności w ujęciu Theodora W. Adorna. W artykule zaproponowano nowe, autorskie rozumienie pojęć treści i formy w muzyce. Na tle tego autorskiego wątku przeanalizowano pojęcie „kultury masowej", sięgając do książek *On Popular Music*, *Dialektik der Aufklarung* oraz *Culture Industry Reconsidered*.

SŁOWA KLUCZOWE

kultura masowa, muzyka, ontologia dzieła sztuki, współczesność

INFORMACJE O AUTORZE

Wojciech Rubiś
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: w.rubis@gmail.com

WSTĘP

W artykule zostanie zaprezentowane zagadnienie związków teoretycznych pomiędzy filozofią muzyki a krytyką współczesności w ujęciu Theodora W. Adorna. Filozoficzna koncepcja muzyki oparta zostanie na koncepcji budowy muzycznego dzieła sztuki jako jedności jego treści i formy. Krótkie zreferowanie poglądów Adorna pozwala zauważyć, w jak dużym stopniu zmieniło się współcześnie rozumienie twórczości artystycznej względem teorii klasycznych (tu przykładowo przywołać można źródłowo pojętą filozofię pitagorejską). W rozważaniach przywołana zostanie koncepcja „przemysłu kultury" w rozumieniu Adorna, którą przybliżymy na podstawie trzech publikacji: *On Popular Music* (będącej podsumowaniem myśli Adorna odnoszącej się do muzyki popularnej)[1], *Dialektik der Aufklarung* (napisanej wraz z Horkheimem)[2] oraz *Culture Industry Reconsidered*[3].

Prace Adorna dotyczące muzyki są kontynuacją jego ogólnej teorii kultury przedstawionej w książce *Dialektyki oświecenia*. Ze względu na interesującą nas problematykę nawiążemy głównie do rozdziału „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception". *Dialektyka oświecenia* stanowi wspólne rozliczenie Adorna i Horkheimera z dwoma silnie oddziałującym na tradycję filozoficzną systemami – transcendentalizmem Immanuela Kanta oraz filozofią dziejów Georga W. F. Hegla. Jak twierdzą autorzy książki, zdaniem Kanta oświecenie stanowiło pewien projekt intelektualny, mający na celu wyzwolenie ludzkości ze średniowiecznych przesądów, jednak – jak słusznie wskazuje Adorno – Kantowi nie udało się przeprowadzić tego wyzwolenia i człowiek współczesny, jego zdaniem, funkcjonuje nadal w systemie przesądów i mniemań. Zawiedziony metodą indukcyjną, w której doszukiwał się Adorno więcej teorii niż wyników, filozof rozpoczął badania metodą ekskursyją, przez którą rozumiał szczegółowe dyskusje nad coraz bardziej ogólnymi/generalizującymi koncepcjami.

PODSTAWOWE POJĘCIA KRYTYKI ADORNA I ICH ZWIĄZEK Z FORMĄ I TREŚCIĄ DZIEŁA

Pierwszym pojęciem stosowanym przez Theodora Adorna, które jest pomocne w wyjaśnieniu transformacji sztuki przełomu XIX i XX wieku, jest pojęcie przemysłu kulturowego. Szczegółowa teza, na której oparto to pojęcie, głosi, że

[1] Por. T. W. Adorno, *On Popular Music*, "Studies in Philosophy and Social Sciences" 1953, IX, No. 1, [online] http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml [dostęp: 4.11.2014].

[2] M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trans. E. Jephcott, Stanford 2002.

[3] Por. T. W. Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, trans. A. G. Rabinbach "New German Critique" 1978, No. 6, [online] http://www.sfu.ca/~andrewf/Culture_industry_reconsidered.shtml [dostęp: 4.11.2014].

„ludzkie artefakty składają się z «materializacji pracy»; zawierają one sam akt pracy oraz spełnienie czyichś intencji”[4]. Na dzieło sztuki, zdaniem Adorna, składają się dwa jakościowo różne, ale związane z sobą elementy: (1) wspomniana materializacja pracy, czyli produkt, który jest nośnikiem wartości utylitarnych i użytkowych, a więc służy zaspokojeniu indywidualnych lub zbiorowych potrzeb, oraz (2) obiektywizacja dzieła sztuki, przez którą rozumiemy ucieleśnienie lub urzeczywistnienie (na przykład w dziele literackim, poetyckim lub muzycznym) sensu lub artystycznego zamysłu. Innymi słowy, artefakty możemy zaszeregować do dwóch równoległych ciągów potrzeb, które wskazują na dominację (1) materializacji pracy lub (2) obiektywizacji w danym dziele. W jednym ciągu potrzeb dominować będzie utylitaryzm (w formie dzieła, w sensie, jaki proponowany jest w tym artykule), w drugim zaś znaczenie merytoryczne sztuki (w jej treści). Przedmiot rozumiany w kategoriach utylitarnych to na przykład kawałek mięsa, zaś przedmiot rozumiany jako wartościowy co do treści to być może na przykład praca dra Gunthera von Hagensa, dodajmy jeszcze, że przedmioty te, jak widać, nie muszą się od siebie różnić materialnie[5]. Adorno twierdzi, że współczesny przemysł kulturowy podkreśla utylitarności dzieła, w znacznym stopniu pomijając jego treść, w związku z czym artefakty kultury współczesnej wyrażają najczęściej jedynie potoczne rozumienie właściwego sensu estetyki/filozofii sztuki i jej przedmiotu.

Warto dopełnić wywód dotyczący omawianej tu filozofii kultury kwestią rozumienia zbioru przedmiotów (produktów) dóbr kultury. Do zbioru tego filozof zalicza: przemysł filmowy, media, prasę, radio, seriale telewizyjne i sitcomy, jazz, a nawet serwisy horoskopowe. Te przedmioty lub zjawiska, rozpatrywane z punktu widzenia kultury masowej, stanowią rodzaj dóbr „wymiennych”. Przypominając jednak typowe dla kultury popularnej rozumienie dzieła sztuki, warto zaznaczyć, że w kulturze tej jedynie zewnętrzna część dzieła sztuki (jego forma) może stać się przedmiotem wymiany. Wymianie nie podlega natomiast istota dzieła sztuki, czyli jego treść. Dlatego większość przedmiotów kultury popularnej znacząco traci na swoim znaczeniu treściowym (istotowym) – nie ma powodu, by tworzyć coś, co nie może stać się przedmiotem wymiany handlowej. Innymi słowy, jeśli wartość przedmiotów kultury jest oparta na zasadach produkcji i użyteczności, dochodzi do niemal pełnego zredukowania dzieła do tych zasad.

Jak wynika z powyższych rozważań, Adorno i Horkheim głoszą tezę o istnieniu wartości wymiennych[6], która określa budowę przedmiotu kultury jako towaru rynkowego. Zdaniem Adorna przemysł kulturowy stanowi integralny

[4] D. Dworkin, *Cultural Marxism in Post War Britain. History, the New Left, and the Origins of Cultural Studies (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press 1997.

[5] Por. uwagę Arthura Danto dotyczącą przedmiotów identycznych wyrażoną w: A. C. Danto, *Dzieło sztuki a zwykłe przedmioty*, [w:] idem, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 47–72.

[6] M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, New York 1981, s. 158.

element świata produkcji i pracy i jako taki działa zgodnie z jego logiką, opartą na prawach rynku konkurencyjnego, popytu i podaży itd., i w takim właśnie rozumieniu powinien być rozpatrywany współcześnie. Rodzi to oczywiście znaczące konsekwencje dla kultury. Przemysł tworzy odbiorcę swoich produktów, a ich istnienie jest dla samego przemysłu korzystne, a nawet konieczne. Odbiorcę tworzy się poprzez wychowanie człowieka do udziału w przemyśle, w świecie wolnego rynku i kapitalizmu. Jaki odbiorca dobrze poczuje się w mass mediach? Chodzi o odbiorcę ujednoliconego, schematycznego, a co za tym idzie – demokratycznego. Podnoszenie kwalifikacji kulturowych widza i jego realna indywidualizacja nie są tu potrzebne. Konsumpcja artefaktów, ograniczona do formy dzieła, nie wymaga wcześniejszego przygotowania. Kształcenie odbiorców w kwestii rozumienia dzieła sztuki, a więc umiejętności odebrania jego warstwy znaczeniowej (treści), nie sprzyja produkcji dzieł – tworzenie dzieł różnorodnych treściowo jest trudniejsze, a więc bardziej czasochłonne i droższe, a odbiorca odczuwający satysfakcję z obcowania ze sztuką wysoką nie będzie chciał zadowolić się produkcją tanią.

Następną tezą zawartą w pracach Theodora Adorna jest przekonanie o wykształceniu się w ramach kultury popularnej zjawiska fetyszyzacji towarowej jako konsekwencji mnożenia wartości wymiennych. Zjawisko to tłumaczy, jak wartość wymienna osiąga wysoką autonomię w sferze produktów kultury. Zauważmy, że klient płaci nie za istotę (treść) produktu, tylko za jego stronę zewnętrzną (formę), za pomocą której łatwo będzie dokonać na przykład identyfikacji wizualnej. Zamiast oceniać dzieło w oparciu o jego realną jakość (nawet jeśli jest tylko towarem), osąd wartości/cech produktu opiera się na wspomnianej „wartości wymiennej", czyli w tym wypadku na jego cenie lub innych wyznacznikach rynku kapitalistycznego, na przykład prestiżu, modzie.

Bezpośrednim skutkiem oddziaływania przemysłu kulturowego jest zanik sztuki gatunkowej (kolejne gatunki muzyki czy filmu służą przede wszystkim rozwinięciu wachlarza wspomnianej identyfikacji wizualnej widza jako miłośnika tej czy innej konwencji; to – innymi słowy – sposób etykietowania i grupowania odbiorców kultury), zanika więc różnorodność działań artystycznych. W konsekwencji to, co jest wybierane z półek sklepowych przez odbiorców-konsumentów kultury, nie jest sztuką (w rozumieniu specyficznego i celowego połączenia formy i treści), lecz przedmiotem, który odpowiada za nasze aspirowanie do określonej grupy społecznej. Karol Marks jako jeden z pierwszych opisał, jak w kulturze popularnej dzieło sztuki w tradycyjnym rozumieniu zostaje przekształcone w fetysz. Przedmiot taki może zmieniać swoją wartości w akcie wymiany, a wartość ta nie ma związku ani z kosztem jego wyprodukowania, ani z zyskiem, który mógłby płynąć z jego sprzedaży. Towar jest więc wyceniany na podstawie tego, ile ludzie są skłonni za niego zapłacić. Dla przykładu, cóż z tego, że są bardziej zaawansowane technologicznie produkty niż te firmy Apple? Znaczenie odgrywa tu marka. Ipady i inne tego typu urządzenia są klasycznymi przykładami towarów, których wartość określa się w ramach teorii

fetyszu. Tak więc, powtórzmy, wybór produktu kulturalnego jest wyborem aspiracji do uczestnictwa w atrakcyjnych kręgach społecznych. Łatwo zauważyć, że tym sposobem sztuka i kultura pozbawione zostają swojej mocy abstrahowania od rzeczywistości i świata zmysłowego, kultura ściągnięta zostaje z wyżyn duchowych do poziomu produktów użytecznych.

Kolejnym pojęciem wyłaniającym się w trakcie lektury prac Theodora Adorna jest repetycja, charakteryzująca wszystkie dzieła kultury popularnej[7]. Adorno opisał zjawisko repetycji na przykładzie muzyki, poprzez przeciwstawienie muzyki popularnej utworom klasycznym (tak zwanym poważnym). W eseju *On Jazz* filozof dowodził, że cechą muzyki popularnej jest jej „standaryzacja". Opinię tę podtrzymał w 1941 roku w tekście *On Popular Music*, twierdząc, iż: „cała struktura muzyki popularnej jest zestandaryzowana, nawet jeśli jest próbą odejścia od tej normalizacji. Standaryzacja rozciąga się od najbardziej ogólnych atrybutów do najbardziej szczegółowych"[8]. Standaryzacja oznacza przede wszystkim wspomnianą „wymienność" towarów i wartości. Mianowicie, w przeciwieństwie do dzieła sztuki wysokiej, które stanowi bezwzględną jedność w swym treściowym aspekcie i tym sposobem wyraża swoją niepowtarzalność i artyzm, dzieło sztuki popularnej powinno odnosić się do prac, które już wcześniej powstały. W ramach kultury popularnej istnieje też pewna zamienność produktów, która nie jest możliwa do zastosowania w ramach sztuki wysokiej. W przypadku na przykład muzyki poważnej zamienność nie jest możliwa: jeśli którykolwiek detal zostanie pominięty, „wszystko jest stracone"[9]. Powtórzenia/repetycje (schematyzacja) w sferze kultury odzwierciedlają procesy „repetycji" monopolu przemysłu kapitalistycznego i powodują produkcję dóbr, które odpowiadają na fałszywe potrzeby społeczne (to znaczy, że powołuje się do istnienia przedmioty, które służą podtrzymaniu wymiany, a nie zaspokojeniu potrzeb)[10].

Z opisu racjonalności oświeceniowej Adorno przenosi swe intuicje w obszar przemysłu kulturowego. Kultura popularna tworzona w ramach przemysłu kulturowego wytwarza przedmioty, które zawierają niepołączone ze sobą części. Na przykład film, który składa się z poszczególnych „gagów" ze szczątkową

[7] Ibidem, s. 136.

[8] T. W. Adorno, *On Popular Music*, op. cit., s. 17–18.

[9] Ibidem, s. 19.

[10] Por. o potrzebach fałszywych i o manipulowaniu potrzebami w: H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, tłum. W. Gromczyński, Warszawa 1991, s. 18–23. W książce tej autor pisze, że manipulowanie potrzebami przyczynia się ujednolicenia społeczeństwa, ponieważ „zapobiega […] wyłonieniu się skutecznej opozycji przeciwko całości", ponadto charakteryzuje potrzeby fałszywe jako te, „które są narzucone jednostce w procesie jej represjonowania, przez partykularne interesy społeczne". Zgodnie z intencją autora w kontekście kultury popularnej należy tu wyjaśnić, że ujednolicenie społeczeństwa wpływa na obniżenie jakości kultury i usprawnienie sprzedaży produktów mass mediów. Ta sama uwaga dotyczy produkowania fałszywych potrzeb, które łatwo określić można jako sztuczne i celowe kreowanie gustów odbiorców kultury popularnej.

fabułą, muzyka pop, która posiada przypadkowe frazy – chwytliwy refren, riff, uparcie powtarzane unisona i nic, co mogłoby łączyć i uzasadniać te elementy. Dlatego właśnie produkty przemysłu kulturowego nie są sztuką – części, z których się składają, nie tworzą żadnej całości. Sztuka to zwarta całość, zaś niesztuka to efektowne, lecz przypadkowe elementy bez ładu.

CHARAKTERYSTYKA ODBIORCY MASOWEGO

Jedynie forma dzieła sztuki (jego aspekt powierzchniowy, zewnętrzny) podlega standaryzacji, nie zachodzi natomiast, nawet w ramach kultury popularnej, standaryzacja treści dzieła. Tradycyjnie można mówić tu o konieczności odszukania ukrytej treści dzieła, która chowa się za zewnętrzną powłoką zmysłową, tymczasem w dziele kultury popularnej zabiegu takiego nie sposób dokonać, ponieważ poszukiwania nasze nie przyniosą żadnych rezultatów – dzieło okaże się ograniczone wyłącznie do swojej powłoki zmysłowej.

Dodatkowym zagadnieniem, które warto przybliżyć w kontekście filozofii Adorna, jest kwestia dostępności tak zwanego czasu wolnego, którym dysponują jednostki w obszarze przemysłu kulturowego i który wcześniej dostępny był jedynie tak zwanym klasom wyższym. Charakterystykę społeczeństwa nowoczesnego trafnie podaje Ortega y Gasset w książce *Bunt mas*, pisząc, że wiek XX jest „epoką zadufanego paniczyka" (odniesienie do tytułu rozdziału XI książki), którego

> […] cechuje […] wrodzone i głęboko zakorzenione przekonanie o tym, że życie jest łatwe, dostatnie i pozbawione jakichkolwiek tragicznych ograniczeń; a co za tym idzie, każdego przeciętnego osobnika przepełnia poczucie panowania i tryumfu, które skłania go do afirmacji siebie samego takim, jakim jest, i uznania własnych treści moralnych i intelektualnych za w pełni doskonałe[11].

Następnie dodaje:

> Przez starą Europę dmie wicher wszechogarniającej i nader różnorodnej farsy. Prawie wszystkie postawy, które się przyjmuje i manifestuje, są wewnętrznie fałszywe. Cały wysiłek skierowany jest na ucieczkę od własnego przeznaczenia, na niedostrzeganie go, na unikanie konfrontacji *z tym, czym się być powinno*[12].

Jak wskazano powyżej, przemysł kulturowy produkuje zestandaryzowane przedmioty. Przedmioty takie przeznaczone są dla odbiorcy pozbawionego indywidualizmu, kochającego dobrobyt i spokój ponad jakiekolwiek wartości etyczne czy moralne, innymi słowy używającego sztuki w tak zwanym czasie

[11] J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 2004, s. 102.
[12] Ibidem, s. 111.

wolnym jako środka relaksu. Odbiorcę takiego scharakteryzował Alexis de Tocqueville w książce *O demokracji w Ameryce*, pisząc między innymi, że

> […] w demokracji ludzie nie mają panów i poddanych, nie łączą ich między sobą żadne stałe i konieczne związki, toteż chętnie zamykają się w sobie i zajmują się swoimi sprawami […] również i wychowanie stało się w większości dzisiejszych społeczeństw sprawą ogólnonarodową […] [państwo] samo kształtuje serca i umysły każdego pokolenia. W nauczaniu, tak jak w całym życiu społecznym, panuje jednolitość. Z każdym dniem zanika w nim zarówno różnorodność, jak wolność. […] Chciałem ukazać zagrożenie ludzkiej niezależności, jakie niesie równość, ponieważ jestem głęboko przeświadczony, że stanowi ono najpoważniejsze i zgoła nieprzewidziane niebezpieczeństwo przyszłości[13].

W przypadku sprzedaży kultury bardzo istotne jest przewidzenie reakcji na dany towar (na przykład wskazanie daty premiery płyty, filmu): hit na wakacje powinien się pojawić mniej więcej w maju, a wraz z intensywnym słońcem będzie on coraz częściej słyszany w rozgłośniach radiowych. Taki hit, jak cała popularna kultura i jej przemysł, tworzy produkty, które mają naśladować rzeczywistość i ją intensyfikować, bo bez tych marzeń, bez przemysłu kulturowego, który wytwarza sny, rzeczywistość odsłoniłaby się jako nudna i szara. Kończąc *Dialektykę oświecenia*, Adorno zaznacza jednak, że ludzie widzą metody działania przemysłu kulturowego, są ich świadomi[14], ale pomimo to konsumują jego produkty.

Wolny czas jest zdeterminowany standaryzacją: „nie można oczekiwać żadnego niezależnego myślenia od publiczności", ponieważ „to produkt przewiduje i wywołuje reakcje"[15]. Standaryzacja wytworów kultury jest tak naprawdę standaryzacją odbiorcy. Człowiek został wychowany do działania w ramach rzeczywistości przemysłu kultury, teraz każdej osobie przysługują tylko te atrybuty, przez które może być wymieniona na jakąkolwiek inną osobę[16]. Standaryzacja – mówi Adorno – pozbawia słuchacza spontaniczności i utrwala odruchy warunkowe[17].

---

[13] A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, tłum. M. Król, Warszawa 1976, s. 449, 460 i 479.

[14] Uwaga ta konweniuje z treścią pracy Ayn Rand pt. *Powrót człowieka pierwotnego. Rewolucja antyprzemysłowa*. W książce tej Rand, prowadząc druzgocącą krytykę duchowej kondycji współczesnego społeczeństwa, wskazuje jednocześnie, że cechuje je szczególna nienawiść do dawnych wartości, takich jak dobro czy piękno. Co ważne, Rand uważa, że ludzie odrzucający te wartości rozumieją je i znają (!): „Nienawiść do dobra, za to, że jest dobrem, oznacza nienawiść do tego, co się samemu uznaje za dobro zgodnie z własnymi (świadomymi lub nieświadomymi) osądami. Oznacza to nienawiść do osoby z powodu tego, że posiada ona wartości lub cnoty, które samemu uważa się za pożądane". A. Rand, *Powrót człowieka pierwotnego*, tłum. Z. M. Czarnecki, Poznań 2003, s. 172.

[15] M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., s. 137.

[16] Ibidem, s. 145.

[17] T. W. Adorno, *On Popular Music*, op. cit., s. 22.

W kulturze popularnej istnieje miejsce na sztukę, ale to, co wytwarza przemysł kulturalny, sztuką nie jest – jest powtarzalnym produktem, podobnym (identycznym?) do tego, który schodzi z taśmy produkcyjnej jakiejkolwiek fabryki. Przemysł kulturowy nie pozwala na spontaniczność. To, co wytwarza, musi zostać wpasowane w logikę systemu świata pracy. Racjonalność przemysłowa to przede wszystkim możliwość przewidzenia losów produktu wypuszczonego z taśmy, natomiast spontaniczność to bez wątpienia antyteza przewidywalności. Adorno sugeruje, że zarówno kultura popularna, jak i jej odbiorca ponoszą radykalny deficyt znaczenia w akcie tworzenia i odbioru dzieł sztuki popularnej. Deficyt ten nie dotyka nas jedynie w momentalnym akcie doświadczenia dzieła kultury masowej, ale w sposób trwały zmienia nasze pojmowanie sztuki i ogranicza możliwości konsumowania sztuki wysokiej.

Horkheimer i Adorno jednomyślnie twierdzą, że standaryzację kultury masowej można wyjaśnić w pojęciach produkcyjnych. Technologia produkcji osiąga swoją siłę – argumentują – tylko dzięki sile monopolu wielkich korporacji[18]. Najpotężniejsze przemysły (naftowy, energetyczny, chemiczny, finansowy etc.) kontrolują również monopol kultury masowej[19]. Podobnie jak Stuart Ewen, Adorno twierdzi, że społeczeństwo masowe można zidentyfikować na podstawie dwóch jego znamion: masowej produkcji i masowej konsumpcji[20]. Adorno podkreśla, że standaryzacja produktu kultury nie jest prostą konsekwencją masowej produkcji, a także że słowa „przemysł" (w koncepcji kultury przemysłowej) nie należy brać dosłownie. Sformułowanie takie odnosi się bowiem do standaryzacji samej rzeczy[21]. Czy w takim razie twórcy filmów i muzycy pracują w przemyśle mass mediów? Jeśli potraktujemy przemysł jako określenie zracjonalizowanej, zestandaryzowanej instytucji, działającej podobnie jak fabryka, to jak najbardziej. Ale tutaj należy dodać pewną uwagę. Czy wytwory przemysłu kulturalnego to zawsze kultura masowa, kultura popularna? Otóż nie. Adorno mówi, że kultura masowa jest czymś odrębnym, nie wynika wprost ze współczesnej sztuki popularnej, gdyż „produkcja muzyki popularnej może być nazwana przemysłową tylko w aspekcie swojej promocji i dystrybucji, podczas gdy sam akt kreacji dzieła na przykład piosenki-przeboju pozostaje w dziedzinie rzemiosła"[22], jest wciąż w trybie indywidualnej twórczości.

[18] Por. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., s. 121.

[19] Por. ibidem, s. 122.

[20] Por. S. Ewen, *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*, New York 1976, s. 24–26.

[21] T. W. Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, op. cit., s. 14.

[22] Por. idem, *On Popular Music*, op. cit., s. 23.

DZIEŁO MUZYCZNE

Muzyka popularna spełnia koniecznie dwa warunki. Jednym jest istnienie bodźców, które stymulują uwagę słuchacza poprzez różne odstępstwa od ustalonej „naturalnej" muzyki. Drugim jest przedstawienie muzyki w sposób czytelny dla niewprawnego słuchacza, aby ten nadal mógł identyfikować dzieło jako „naturalne". Obydwa zabiegi mają utrzymać zasadę „naturalnego" odbioru muzyki[23]. Adorno dodaje, że ten paradoks postulatów i naturalnej percepcji wyjaśnia dychotomiczny charakter samej standaryzacji: stylizacja każdej identycznej struktury jest tylko jednym aspektem standaryzacji[24].

Adorno, podejmując kwestię funkcjonowania przebojów muzycznych, określa, że są one wytwarzane na zasadzie opozycji przyjemności i myślenia. Hity muzyczne wprowadzają pewne „chwyty", które mają angażować naszą percepcję. Przyjemność ma służyć oszukaniu, uśpieniu umysłu, który słysząc powtarzalną melodię, nie będzie kwestionował niespójnej formy produktu jako całości. Zachwyt nad elementem powierzchniowym dzieła (formą) zadziała jak wymówka, by uciec od refleksji nad całością przekazu. Adorno nie twierdzi jednak, że to, co przyjemne, jest złe, złe jest jedynie to, że odwraca się uwagę od refleksji nad całością dzieła. Adorno podkreśla, że przyjemność nie tyle stoi w opozycji do myśli, ile raczej blokuje i zastępuje myślenie.

W tak skonstruowanym modelu produkcji przemysłu kulturowego, w którym części nie odnoszą się do całości, przyjemność wynika z ulgi i komfortu odkrywania rzeczy znanych i rozumianych, a nie z realnej przyjemności odkrywania czegoś nowego i wymagającego zrozumienia. Dlatego na przykład w kinie tak ważne są schematy fabularne, które oferują przyjemność – nie jako kontakt z estetyczną funkcją sztuki, ale jako kontakt z czymś znanym i bezpiecznym. Przyjemność jest osiągana przez psychologiczny akt regresji – powrót do fazy życia, w której czuliśmy się przyjemnie i bezpiecznie. Dlatego też 14 lutego, w Walentynki, telewizja zaproponuje widzom komedie romantyczne o znanej wszystkim fabule i prostej emocjonalności, w radiu i w klubach będziemy zawsze słuchać tych utworów, które dobrze znamy, a didżej skorzysta ze starej i sprawdzonej listy przebojów, które zawsze się sprawdzają, i przypomni nam największe przeboje lat osiemdziesiątych. W przypadku przemysłu kulturowego nie jest ważna kategoria lubienia czy niechęci, liczy się tylko to, czy coś znamy. Lubić coś to tak naprawdę rozpoznawać.

Nawiązując do filozofii Kanta, można w kategorii kultury popularnej postawić pytanie: co to właściwie znaczy wydawać sądy smaku? Czy można zachować te same procedury, co w przypadku sądów o moralności i innych sądów filozoficznych? Nie, estetyka wyraźnie zarysowała odrębny obszar, w którym chce się poruszać. Gust to faktycznie obszar mówienia, co się podoba i co się

[23] Por. ibidem, s. 24.
[24] Por. ibidem.

nie podoba. Gust funkcjonuje niezależnie od przedmiotu, którego dotyczy, jest on w nas głęboko zakorzeniony, wbudowany, jest cechą indywidualną każdego odbiorcy kultury. Nie wiąże się on z mówieniem o tym, co jest (czyli czym jest przedmiot), co sprawia, że prowadzi nas do jakiejś formy moralnego zachowania (zarówno pozytywnego, jak i negatywnego). Dlatego też Adorno mówi, że kategoria smaku, gustu jest współcześnie kompletnie nieprzydatna. W przemyśle kulturowym zawsze istnieje wzorzec, a to, co bierze się za nowość, jest wzorcem jeszcze nierozpoznanym. Nie ma nowości i kreatywności, są za to głęboko zakamuflowane wzorce i odniesienia.

Machina show biznesu i mass mediów posługuje się populistycznymi sloganami „wolnego wyboru" lub „otwartego rynku", lecz w gruncie rzeczy jest tylko standaryzacją. Pseudoindywidualizacja zapobiega oporowi intelektu i ducha, jaki mógłby się pojawić u odbiorcy, gdyby ten rozpoznał ową standaryzację jako proces redukowania jego reakcji do instynktów i odruchów wyłącznie zwierzęcych [25]. Ten podwójny charakter muzyki popularnej dowodzi istoty marketingu. Aby „przebój" mógł być wprowadzony na rynek mass mediów, powinien mieć przynajmniej jedną cechę, dzięki której będzie odróżniony od drugiego, a także musi posiadać całkowitą konwencjonalność i trywialność charakterystyczną im wszystkim[26].

Adorno twierdzi, że nowoczesne środki przekazu implikują efekt izolacji[27]. Izolacja ta zawiera się zarówno w sferze społecznej, jak i fizycznej. Nowoczesna administracja społeczeństw kapitalistycznych, z jej skutecznymi środkami komunikacji, oddala ludzi od wzajemnej interakcji towarzyskiej i osobistej. Samochody ułatwiają podróżowanie „w całkowitej izolacji każdego z każdym", ponadto „komunikacja ustanawia jedność wśród ludzi przez ich izolowanie"[28], a muzyka popularna promuje bezmyślność poprzez dostarczanie pustych treści leniwym myślom. Uwzględniając, to Adorno stawia tezę o rozproszeniu. Rozproszenie to korelat kapitalizmu, owego sposobu produkcji, który rodzi niepokój o bezrobocie, utratę dochodów, lęk przed wojną. Ma on swoje przeciwieństwo, czyli nieproduktywny korelat, w rozrywce, to relaksacja, która w ogóle nie angażuje wysiłku koncentracji[29]: „rozproszenie" jest presupozycją muzyki popularnej[30]. W innym miejscu swojej rozprawy Adorno sugeruje, że muzyka popularna służy ideologii. Tak rozumiana muzyka jest przede wszystkim sposobem adaptacji (przyuczeniem) odbiorcy do rutynowego mechanizmu, codziennego stylu życia.

Warto dodać jeszcze, że zdaniem Adorna istnieją dwa główne typy masowej (ustandaryzowanej) reakcji na muzykę popularną: typ „rytmicznie posłuszny"

[25] Por. ibidem, s. 25.
[26] Por. ibidem, s. 27.
[27] Por. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., s. 121.
[28] Por. ibidem, s. 122.
[29] Por. T. W. Adorno, *On Popular Music*, op. cit., s. 37–38.
[30] Por. ibidem, s. 39.

i typ „emocjonalny”[31]. Słuchacze typu rytmicznego są w szczególności podatni na „masochistyczne dostosowanie do autorytarnego kolektywizmu”[32]. Słuchacze typu „emocjonalnego” słuchają muzyki po to, by mieć prawo do wzruszeń i emocjonalnych uniesień. Są pochłonięci muzycznym wyrażaniem frustracji. Adorno twierdzi, iż muzyka, która pozwala swoim słuchaczom na uzewnętrznienie rozterek i smutków, godzi ich z rzeczywistością za pomocą iluzorycznego uwalniania od społecznej zależności.

WNIOSKI

Adorno przedstawił teorię produktów kultury i ich wyceny. Znaczenie tych myśli dla naszych czasów staje się coraz bardziej widoczne. Analiza kultury masowej i społeczeństwa kapitalistycznego okazała się mniej niż zadowalająca. Konieczne jest krytyczne zagłębianie się w materiał kultury, który usidlił myślenie i w dużym stopniu wpłynął na postawy i praktyki kulturowe całego kapitalistycznego pokolenia. Theodor Adorno, opisując przemysł kulturowy, pokazuje pustą rozrywkę, którą się nam serwuje. Zabawa dostarczana przez przemysł jest mało zabawna i nie daje nam prawdziwej satysfakcji. Niemożność osiągnięcia satysfakcji jest jednym ze znamion uczestnictwa w przemyśle kulturowym. Ale to zrozumiałe, jeśli potraktujemy przemysł kulturowy jako producenta marzeń, a nie odpowiedzi na te marzenia. Satysfakcję można osiągnąć jedynie na polu uczestnictwa w świecie pracy, bo nie istnieje zbawienie poza systemem alienującej pracy.

Jeśli produkty przemysłu kulturowego są konstytuowane w ramach opozycji przyjemność – myśl, z zaakcentowaniem roli przyjemności, to czy sztuka jest bardziej myślą, a mniej przyjemnością? Niekoniecznie. Widzimy tu przykład realnego życia ładnie opakowanego przez przemysł kultury, ale realne życie bywa inne. To przemysł kulturowy zajmuje się malowaniem różową farbą codziennej i może zbyt szarej rzeczywistości. Co w takim razie robi sztuka? Nie maluje rzeczywistości na różowo, ale niejako tworzy rzeczywistość całkowicie od nowa, a w twórczości tej można sobie pozwolić na pewną beztroskę i lekkość. Czy sztuka może być w takim razie krytyczna? Oczywiście – jeśli pokaże, że inna, wykreowana rzeczywistość jest możliwa. Tym samym odbiera znaczenie rzeczywistości bazującej na realnym życiu, które współcześnie zdominowane jest przez świat władzy ekonomicznej i politycznej. A więc czym jest sztuka? Wśród proponowanych definicji konstruktywnych (a nie tylko określających, czym ona nie jest) pojawia się koncepcja Adorna, który twierdzi, że sztuka jest „antytezą społeczeństwa”. Wyraźnie widać tu inspiracje Heglowską dialektyką, ale sprawdza się ona dobrze, bo dialektycznie zdefiniowana sztuka jest tu rozumiana w relacji ze społeczeństwem. Sztuka jest sferą, która oddziałuje wyłącz-

[31] Por. ibidem, s. 40.
[32] Ibidem.

nie w oparciu o ustalone społeczne reguły sądu i oceny. Wyobraźmy sobie dzieło Kandinsky'ego, z jednej strony jego obraz przedstawia po prostu czarną plamę, a z drugiej strony wyrażona odmowę użycia figury. Obie sytuacje stanowią dialog ze społecznym pojmowaniem sztuki. Chłam? Sztuka? A może tylko fetysz towarowy?

ON THE ISSUES OF CONSTRUCTION WORKS OF MUSIC CRITICISM ON THE BACKGROUND OF CULTURE IN THE AGE OF INDUSTRY LATE CAPITALISM BY THEODOR W. ADORNO

ABSTRACT

In this article, the author presents the issues of the relationship between philosophy and criticism of contemporary music in terms of Theodor W. Adorno. This paper proposes a new, original understanding of the concepts of content and form in music. Against this new background, the concept of "mass culture" will be examined on the basis of such works as *On Popular Music*, *Dia-lektik der Aufklarung* and *Culture Industry Reconsidered.*

KEYWORDS

Mass culture, music, ontology of art, contemporary

BIBLIOGRAFIA

1. Adorno T., *Culture Industry Reconsidered*, trans. A. G. Rabinbach "New German Critique" 1978, No. 6, [online] http://www.sfu.ca/~andrewf/Culture_industry_reconsidered.shtml [dostęp: 4.11.2014].
2. Adorno T., *On Popular Music*, "Studies in Philosophy and Social Sciences" 1953, IX, No. 1, [online] http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml [dostęp: 4.11.2014].
3. Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialectic of Enlightenment*, New York 1981
4. Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialectic of Enlightenment*, trans. E. Jephcott, Stanford 2002.
5. Danto A. C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
6. Dworkin D., *Cultural Marxism in Post War Britain. History, the New Left, and the Origins of Cultural Studies (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press 1997.
7. Ewen S., *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*, New York 1976.
8. Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, tłum. W. Gromczyński, Warszawa 1991.
9. Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 2004.
10. Rand A., *Powrót człowieka pierwotnego*, tłum. Z. M. Czarnecki, Poznań 2003.
11. de Tocqueville A., *O demokracji w Ameryce*, tłum. M. Król, Warszawa 1976.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 9 (2/2014)

MAKSYMILIAN GALON

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

PLATON 2.0[1]

STRESZCZENIE

Czy Platon miał rację? Spór pomiędzy Arystotelesem i Platonem jest nierozstrzygalny, jednak raz przeważają argumenty jednej, a raz drugiej strony. Czy informatyka pomoże tym razem Platonowi?

SŁOWA KLUCZOWE

Platon 2.0, świat idei, metafora jaskini

INFORMACJE O AUTORZE

Maksymilian Galon
Instytut Nauk Politycznych i Stosunków Międzynarodowych
Katedra Współczesnych Systemów Politycznych
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: maksymilian.galon@gmail.com

Jestem politologiem, który rozpoczynając studia, usłyszał żart, według którego politolog to osoba mająca mnóstwo do powiedzenia zwłaszcza na tematy, o których nie ma pojęcia. Wysłuchanie tego dowcipu wywołało dwie na co dzień sprzeczne emocje – śmiech i oburzenie. Cały dramat polega na tym, że polito-

[1] Tekst został wygłoszony w ramach Salonu Naukowego Towarzystwa Doktorantów UJ 22 kwietnia 2013 roku.

logia jako nauka interdyscyplinarna wymaga łączenia wiedzy z różnych dyscyplin, natomiast stopień komplikacji świata – ścisłej specjalizacji. Z próby pogodzenia ze sobą tych sprzeczności zwolnieni są jedynie publicyści, nie naukowcy[2]. Naukowe podejście do analizowanych tematów wymaga wypracowania trwałej siatki pojęciowej, zaznajomienia się z wiedzą fundamentalną oraz opracowania zagadnienia w sposób pozwalający trwale je zapamiętać (aktywnie z niego korzystać). W poniższym tekście omówię podstawy sporu o uniwersalia (powszechniki), korzystając z analogii do świata IT. W pracy zaprezentowany zostanie jedynie wybór poglądów Platona, dla którego tło będzie stanowił Arystoteles. Spowodowane jest to przekonaniem, że XXI wiek pozwoli wytłumaczyć Platona dużo łatwiej przy pomocy zdobyczy „informatyki". Spór trwa jednak przeszło dwa i pół tysiąca lat i nie roszczę sobie pretensji do jego rozwiązania ani zabierania znaczącego w nim głosu, tym bardziej do kompetentnego przedstawienia wszystkich jego niuansów.

W sporze tym widać ludzkie pragnienie poznania prawdy, która jest celem każdego aktu poznawczego[3]. Prawdy, czyli zgodności z rzeczywistością – jak twierdzi Arystoteles, a za nim podaje Kazimierz Ajdukiewicz – „myśl *m* jest prawdziwa, to znaczy: myśl *m* stwierdza, że jest tak a tak, i rzeczywiście jest tak a tak"[4]. Spór o uniwersalia zawiera w sobie kilka pytań, na które należy znaleźć odpowiedzi.

Co to są uniwersalia?
Czy (jak) istnieją uniwersalia?
Czy (jak) możemy poznać uniwersalia?

Zarówno Platon, jak i Arystoteles stanowią fundament zachodniej filozofii i śmiało można stwierdzić, że w dziejach wymieniają się oni co do ważności jak epoki literackie w sinusoidzie Krzyżanowskiego. W trakcie studiów akademickich wydaje się, że ostateczną przewagę zyskał Arystoteles (jak wiele przedmiotów zaczyna się od słów „już Arystoteles"?) – jednak jest to przeświadczenie złudne. Obydwoje osadzeni są w szerszej perspektywie. Platon koncepcję powszechników (uniwersaliów) zaczerpnął od Sokratesa, swojego nauczyciela. Arystoteles od swojego nauczyciela… Platona.

Już Arystoteles miał okazję usłyszeć od Platona, że świat odbierany przez nas zmysłami jest jedynie odbiciem, mirażem, który naprawdę nie istnieje. Odbija on świat „Idei", „form abstrakcyjnych", które są stałe i niezmienne, uniwersalne – jak zerojedynkowy zapis programu. Idee te, powtarzając za Ajdukiewiczem, są przedmiotami ogólnymi[5]. Ale co to właściwie znaczy? Według Plato-

[2] Problem ten dotyczy nie tylko politologów.

[3] K. Ajdukiewicz, *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*, Kety–Warszawa 2004, s. 17–19. Jak pisze autor, epistemologia (zajmująca się poznaniem) interesuje się zarówno aktami, jak i rezultatami poznawczymi.

[4] Ibidem, s. 26.

[5] Ibidem, s. 79.

na każdy człowiek, zanim pojawił się na świecie, miał okazję oglądać Idee. Uniwersalia te są esencją, sensem samym w sobie wszystkiego, co przejawia się w jednostkowych przedmiotach, które możemy obserwować w świecie odbieranym zmysłowo. Tylko dzięki temu, patrząc na różne psy, potrafimy określić je jedną kategorią – psa.

Platon twierdzi, że bez wrodzonej idei psa nie rozpoznalibyśmy go w dwóch skrajnie różnych przypadkach.
Źródło: http://zwierzofotka.pl/1095; http://www.wallpaperswala.com/doberman/

Istnieje jednak pewna zasadnicza różnica. To, co obserwujemy na ziemi, ulega zmianie (na przykład starzeje się), natomiast idee jako takie zmianie nie podlegają[6]. Co więcej, idee te istnieją niezależnie od tego, czy ich odbicie znajduje się w świecie obserwowanym zmysłami, czy nie (na przykład idea komputera istniała już za Platona)[7]. Dramatem człowieka żyjącego na ziemi jest jednak zapominanie w chwili narodzin wszystkiego, co widziało się wcześniej. Dlatego też poznanie idei wymaga przypomnienia sobie tej wiedzy (anamnezy). Przedmiotem tego przypominania sobie może być również hierarchia idei, ponieważ Platon nie miał wątpliwości, że istnieją zarówno te mniej ważne, jak i te najważniejsze (idea piękna, dobra, prawdy).

W sporze dotyczącym istnienia myśli wrodzonych lub istnienia w umyśle wyłącznie tego, co oparte na doświadczeniu zmysłowym, Platon zajmuje stanowisko racjonalisty genetycznego (natywisty) – uznając myśli wrodzone[8]. Jednocześnie, uznając je za samoistne i rzeczywiste, był on skrajnym realistą pojęciowym[9].

W sporze tym odmienne stanowisko zajmował Arystoteles. O ile nie odmawiał on istnienia powszechnikom, to jednak nie zgadzał się na ich samoistne

[6] Platon nie wyklucza również współwystępowania idei w jednym stworzeniu. Np. idea psa i piękna może przejawiać się w jednym obserwowanym psie. Do tego dochodzi również relacyjność idei. Zob. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003. Szersze omówienie zagadnienia można znaleźć w pozycjach zawartych w bibliografii.

[7] Warto podkreślić, że u starożytnych tylko to, co niezmienne, miało wartość godną poznania.

[8] K. Ajdukiewicz, op. cit., s. 30.

[9] Ibidem, s. 79–80.

istnienie (idea komputera według Arystotelesa nie istniała, dopóki nie powstał komputer w świecie zmysłowym). Stagiryta nie zgadzał się w ogóle na to, aby idee mogły istnieć inaczej niż w powiązaniu z przedmiotami jednostkowymi (czym byłoby człowieczeństwo bez człowieka? – pyta Arystoteles). Idee ogólne stanowią jedynie „właściwość" tego, co jednostkowe, co obserwowalne zmysłami. Co więcej, Arystoteles podważał istnienie świata idei jako jedynego rzeczywistego świata[10]. Zmienność przedmiotów tłumaczył istnieniem dwóch poziomów rzeczywistości – zmysłowego i pozazmysłowego[11]. Tym samym stawia to Arystotelesa na stanowisku umiarkowanego realisty pojęciowego[12].

W samym sporze o uniwersalia występują również inne stanowiska. Konceptualizm na przykład zakłada istnienie pojęć powszechników, ale nie samych powszechników. Nominalizm neguje zarówno powszechniki, jak i ich pojęcia. Spór w wieku XX, jak pisze Ajdukiewicz, skupia się na naukach apriorycznych, w ramach których zastanawiamy się, czy na przykład świat bytów matematycznych istnieje (i w jaki sposób). Stanowiska te (oraz późniejsze) nie będą jednak przedmiotem poniższego rozważania[13].

Zarówno Platon, jak i Arystoteles uznawali istnienie uniwersaliów. Obydwoje również zgadzali się, że można je poznać przy pomocy pojęć (to, co ogólne u Platona i to, co niezmienne dla całego gatunku u Arystotelesa)[14]. Zdecydowanie bardziej skomplikowaną koncepcję poznania (a właściwie przypomnienia sobie – bo jak mówi ustami Sokratesa, nie można nauczyć się czegoś, co wcześniej już znajdowało się w naszym umyśle) przedstawia Platon[15]. Odrzucając możliwość poznania zmysłowego, odbierając temu, co zmysłowo mierzalne, etykietę rzeczywistości, przynajmniej na pierwszy rzut oka Platon występuje przeciwko zdrowemu rozsądkowi[16]. Dodatkowo stwierdzeniem, że o tym, co widzimy, możemy jedynie snuć domysły, a o tym, co uniwersalne, możemy wiedzieć, wprawia on w zakłopotanie, gdyż powszechnie akceptowany model nauki umieszcza materiał dowodowy po przeciwnej stronie. Platon uważa, że jedynym uprawnionym sposobem poznania rzeczywistości jest jej odpomnienie (anamneza) przy pomocy intelektu[17]. Takie odrzucenie metod doświadczalnych sprawia, że Platon jest nazywany skrajnym apriorystą[18]. Świata, który dziś określamy mianem rzeczywistego, można według Platona używać wyłącznie jako

[10] R. Rożdżeński, *Spostrzegalne i niespostrzegalne*, Kraków 1999, s 11.
[11] Ibidem, s. 233.
[12] K. Ajdukiewicz, op. cit., s. 79–80.
[13] Ibidem, s. 80.
[14] Ibidem, s. 78.
[15] R. H. Popkin, A. Stroll, *Filozofia*, tłum. J. Karłowski, N. Leśniewski, A. Przyłębski, Poznań 1994, s. 318–336;
[16] K. Ajdukiewicz, op. cit., s. 79.
[17] R. H. Popkin, A. Stroll, op. cit., s. 318–322; http://www.politeja.pl/2007/10/porownanie-koncepcji-platona-i-arystotelesa/
[18] K. Ajdukiewicz, op. cit., s. 32–33.

ilustracji (tylko jeśli to konieczne) – gwiazdy nazywał on na przykład pstrokacizną. Platon rozróżniał poziomy poznania. Najniższym była znajomość pewnych hipotez (dot. uniwersaliów) bez ich rozumienia, najwyższym uświadomienie sobie i pełne zrozumienie istoty idei[19]. Aby dokonać odpomnienia, niezbędny jest trening, na który składała się arytmetyka (wstępne przyzwyczajenie do posługiwania się pojęciami abstrakcyjnymi), następnie geometria, stereometria oraz astronomia (jako kolejne poziomy posługiwania się pojęciami abstrakcyjnymi). Wspomniany trening obejmował również harmonię jako studiowanie relacji pomiędzy dźwiękami. Ostatnim elementem jest według Platona dialektyka (pokazanie, że wiedzę się już posiada, lub dochodzenie do prawdy poprzez pokazywanie sprzeczności), pozwalająca nie tylko na poznanie, ale również na zrozumienie[20].

Wyraźnie widać, że matematyka znajdowała szczególne uznanie u Platona. Zresztą bez jej znajomości nie można było zostać członkiem platońskiej Akademii. Matematyka dla Platona była pośrednikiem pomiędzy światem zmysłowym a światem idei. Łączyła w sobie elementy świata powszechników (czyli nieśmiertelne byty matematyczne) z niedopuszczalną tu wielością (na przykład wielokrotne występowanie tej samej cyfry w równaniu). Ponadto Platon uważał, że matematyka opisuje relacje pomiędzy ideami. Jednocześnie należy pamiętać, że matematyka czysta i stosowana to dla Platona dwie zupełnie różne rzeczywistości. To, co dziś nazywamy ekonomią, raczej by Platona nie zachwyciło.

Jakkolwiek dzisiejsza nauka opiera się na badaniach empirycznych, warto pamiętać o przemyśleniach Platona, choćby uświadamiając sobie, jak łatwo oszukać nasze zmysły. Propaganda, złudzenia optyczne, przetworzone produkty (skład truskawkowego jogurtu pitnego: jogurt naturalny, cukier trzcinowy, truskawki 5%, skrobia, skoncentrowany sok z czarnej marchwi i buraka, aromat naturalny). Korzystając z tej wiedzy, znacznie bardziej na znaczeniu zyskuje metodologia.

Przykładowe złudzenie optyczne.
Obrazek przedstawia niemożliwe ułożenie kostek.

Źródło: http://blog.szkla.com/?p=288

[19] R. H. Popkin, A. Stroll, op. cit., s. 323.
[20] Ibidem, s. 326–332; http://portalwiedzy.onet.pl/46136,,,,dialektyka,haslo.html

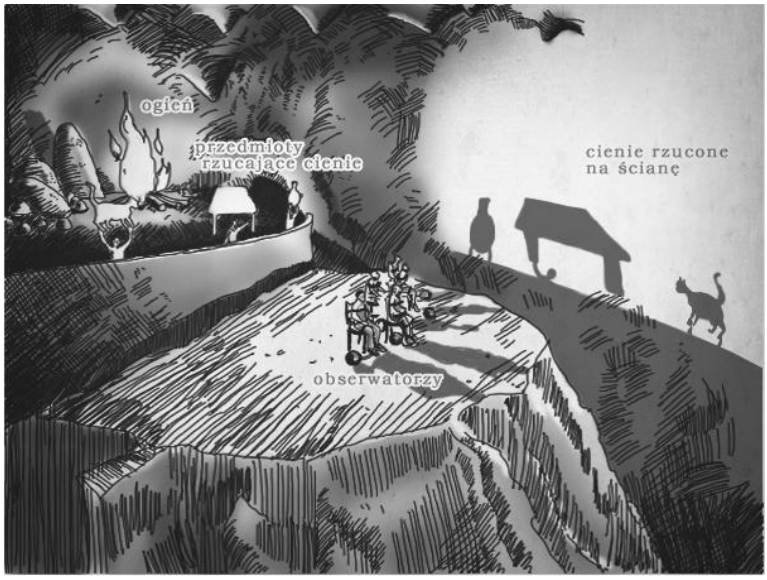
Arystoteles musiał nieco inaczej podejść do zagadnienia, skoro widział jedność idei i rzeczywistości, dostrzegając pewne rozbieżności między nimi. Widział też Arystoteles dążenie materii do ideału poprzez ciągłe ulepszanie swojej formy (choć negował Sokratejskie przekonanie, że jeśli zna się dobro, to z pewnością będzie się postępować dobrze). Idee miały dla niego znaczenie, jeśli były realizowane w rzeczywistości[21]. Arystoteles uważał, że nauka jest działalnością indukcyjno-dedukcyjną. „Punktem wyjścia nauki są spostrzeżenia, że pewne zjawiska się powtarzają i pewne własności stale współistnieją"[22]. W modelu tym najpierw na bazie jednostkowych doświadczeń uogólniamy, a następnie sprawdzamy, w jaki sposób odnosi się to do rzeczywistości[23]. Arystotelesa uważa się za twórcę logiki, narzędzia, które służyło operowaniu pojęciami i sądami. Nie wierzył on, by były one zapisane wcześniej w umyśle. Sądził, że od szczegółu możemy dojść do wniosków ogólnych oraz że „wiedza zmysłowa jest jedyną podstawą [...] wiodącą do wiedzy rozumowej"[24]. Tym, co nie było dostępne dla zmysłów, u Arystotelesa zajmowała się metafizyka. Podobnie jak Platon, doceniał on arytmetykę i geometrię, jednak do zestawu (z racji przekonań dotyczących istnienia tego, co może zostać zbadane zmysłami) włączał również optykę i mechanikę[25]. W odróżnieniu od Platona (idealisty) Arystoteles był realistą[26]. Uważał, że tylko rozum może wyciągać wnioski z tego, co zmysłowe[27]. O ile o Platonie można powiedzieć, że działał na przekór temu, co stanowi dzisiejszy model nauki, o tyle Arystoteles uważany jest za jego twórcę[28].

Oprócz powyższych stanowisk w kwestii poznania funkcjonują także inne. Jak pisze Kazimierz Ajdukiewicz, przeciwstawiane są sobie aprioryzm i empiryzm metodologiczny, racjonalizm (antyirracjonalizm) i irracjonalizm[29]. Jednak spór nie został zażegnany. Można stwierdzić za A. Hammondem, że w okopach wszyscy jesteśmy platończykami, zaś w czasach spokojniejszych bliżej nam do Arystotelesa.

Jan z Salisbury w XII wieku uznał, że „problem natury uniwersaliów, jak również właściwego im sposobu istnienia, należy uznać za nierozwiązywalny"[30]. Uważał on jednocześnie, że umiemy określić, jak odbieramy idee intelektem[31], a zatem pchnął spór w nieco innym kierunku. Dziś już wiemy, że trwa on blisko 2500 lat i nie zapowiada się na jego rychłe zakończenie (choć jego waga jest już inna).

[21] http://gosc.pl/doc/799837.Stagiryta
[22] http://jaszczur.czn.uj.edu.pl/mod/book/view.php?id=1888&chapterid=10895
[23] Ibidem.
[24] http://www.filozofia.zafriko.pl/str/arystoteles
[25] Ibidem.
[26] http://www.politeja.pl/2007/10/porownanie-koncepcji-platona-i-arystotelesa/
[27] http://www.omen.aplus.pl/tmp-bit/RiF/Arystoteles.htm
[28] http://www.katolik.pl/arystoteles,1148,416,cz.html
[29] K. Ajdukiewicz, op. cit., s. 32.
[30] R. Rożdżeński, op. cit., s. 32.
[31] Ibidem, s. 32–34.

Platońska jaskinia jest metaforą, która ma pomóc w zrozumieniu tej koncepcji poznania. Według niej w pomieszczeniu na kształt jaskini znajdują się ludzie (są tam tak długo, że nie pamiętają innej rzeczywistości). Są przykuci w taki sposób, aby móc patrzeć jedynie na ścianę znajdującą się przed nimi. Za ich plecami znajduje się oddzielona murem droga, po której stąpają ludzie, za nią płonie ognisko.



Platońska jaskinia
Źródło: http://jaszczur.czn.uj.edu.pl/pluginfile.php/3797/mod_book/chapter/10893/Rys_15.jpg

Jeszcze dalej znajduje się wejście do jaskini, przez które wpada światło dzienne. Na nieszczęście mieszkańców jaskini przydrożny mur nie pozwala dostrzec światła dziennego i ogranicza widzenie do tego, co znajduje się na ścieżce (co widoczne jest w formie cieni rzucanych na ścianę jaskini). Dodatkowo sama akustyka jaskini sprawia, że słyszane przez więzionych dźwięki podobne są do tych wydawanych przez cienie (platońską jaskinię przedstawia powyższa ilustracja).

Następnie Platon każe nam sobie wyobrazić, że jeden z mieszkańców wyzwala się (na skutek bliżej nieokreślonych okoliczności) z kajdan (świata zmysłowego) i dostrzega sytuację dziejącą się za jego plecami (świat pośredni – matematyka itp.). Na skutek własnych obserwacji oraz zmuszany pytaniami osób przebywających na drodze dawny „więzień" musi przyznać, że to, co spostrzega, jest „lepsze" od tego, co widział wcześniej w formie cieni. Długo jednak skazańcowi nie jest dane cieszyć się tym widokiem. Zostaje on bowiem

wywleczony na powierzchnię, gdzie w pierwszej kolejności zostaje oślepiony przez słońce. Dopiero po chwili, gdy jego wzrok przywyka do jasności, spostrzega on piękno świata i samo słońce (świat idei). Moment uświadomienia sobie, jak wygląda rzeczywistość, i chęć przekazania tej wiedzy dawnym współwięźniom jest jednak początkiem końca skazańca. Zostaje on zabity przez niedających wiary jego opowieściom skazańców[32].

Dzisiaj możemy zaproponować nieco inną metaforę poznania świata idei, mianowicie świat informatyki. Wyobraźmy sobie gracza komputerowego, siedzącego przed monitorem komputera. Maszyna wydaje dźwięki, pokazuje obraz, kierowana naszymi poleceniami postać wykonuje czynności, jakich sobie życzymy. Dzięki internetowi mamy kontakt z innymi graczami, którzy podobnie jak my są zapatrzeni w wizualizacje dostępne na monitorach. Nagle jeden z graczy, wiedziony zwyczajną ciekawością, postanawia dowiedzieć się, jak to się dzieje, że może grać na komputerze. Szuka w internecie, pyta na forach dyskusyjnych, przegląda kolejne podręczniki i finalnie dowiaduje się o systemie binarnym, zerojedynkowym kodzie, przy pomocy którego jest w stanie przedstawić wszystko. Cała architektura gry, dźwięki, obrazy, ruchy, wszystko zapisane jest przy pomocy niezwykle długiego ciągu zer i jedynek. Graczowi wydaje się, że osiągnął granice swoich możliwości poznawczych. To znacznie więcej, niż wiedział do tej pory. To znacznie więcej, niż wiedzieli jego dotychczasowi znajomi. Musi również przyznać, że jest to wiedza o większym znaczeniu. Jednak „złapał już haczyk", stał się częścią środowiska. Pozostawia swój komputer i zagłębia się w tajniki informatyki. Hardware, software, elektronika. Gdy wróci do swoich dawnych współwięźniów, z całą pewnością nie zostanie już zrozumiany.

Analogia do dzisiejszego świata miała pokazać, że myślenie Platona można stosunkowo łatwo przełożyć na język dzisiejszych czasów, choć nie można mieć pewności, że będzie on mniej abstrakcyjny. Dotychczas przewagę uzyskiwał raz Platon, innym razem Arystoteles. Dzisiaj coraz częściej w ramach zespołów naukowych próbuje się łączyć interdyscyplinarność ze specjalizacją. Eklektyczne połączenia wydają się przynosić znacznie lepsze rezultaty. Dlatego też wydaje się, że zarówno rozmyślanie o abstrakcyjnych ideach, jak i twarde, empiryczne stąpanie po ziemi, pomimo nierozwiązywalności sporu, mogą służyć jako inspiracja i gimnastyka umysłu. Dlaczego więc wydaje się, że rozłam pomiędzy naukami ścisłymi/przyrodniczymi a humanistycznymi i społecznymi się powiększa? Nie wyciągamy wniosków, a może liczymy, że dalsze spieranie się przyniesie kolejne odkrycia? Na to pytanie każdy powinien sam sobie odpowiedzieć.

[32] Platon, op. cit., księga VII.

PLATO 2.0

ABSTRACT

Was Plato right? The dispute between Aristotle and Plato is undecidable but once the arguments of the former dominate and some other time those of the latter. Can computer science help Plato this time?

KEYWORDS

Plato, the world of ideas, allegory of the cave

BIBLIOGRAFIA

1. Ajdukiewicz K., *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*, Kety–Warszawa 2004.
2. Bartnik C. S., *Historia filozofii*, Lublin 2001.
3. Corman T., Leiserson Ch. E., Rivest R., Stein C., *Wprowadzenie do algorytmów*, tłum. K. Diks et al., Warszawa 2012.
4. Dadaczyński J., *Filozofia matematyki w ujęciu historycznym*, Tarnów 2000.
5. *Historia filozofii zachodniej*, red. R. H. Popkin, Poznań 2003.
6. Legowicz J., *Historia Filozofii Starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1973.
7. Murawski R., *Filozofia matematyki*, Poznań 2008.
8. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.
9. Popkin R. H., Stroll A., *Filozofia*, tłum. J. Karłowski, N. Leśniewski, A. Przyłębski, Poznań 1994.
10. Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, tom II: *Platon i Arystoteles*, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 1996.
11. Reale G., *Myśl starożytna*, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 2003.
12. Rożdżeński R., *Spostrzegalne i niespostrzegalne*, Kraków 1999.
13. Swieżawski S., *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa–Wrocław 2000.
14. Tarnas R., *Dzieje umysłowości zachodniej*, Poznań 2002.
15. Tatarkiewicz W., *Historia Filozofii*, Kraków 1946.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. http://gosc.pl/doc/799837.Stagiryta
2. http://jaszczur.czn.uj.edu.pl/mod/book/view.php?id=1888&chapterid=10895
3. http://www.filozofia.zafriko.pl/str/arystoteles
4. http://www.politeja.pl/2007/10/porownanie-koncepcji-platona-i-arystotelesa/
5. http://www.omen.aplus.pl/tmp-bit/RiF/Arystoteles.htm
6. http://www.katolik.pl/arystoteles,1148,416,cz.html
7. http://portalwiedzy.onet.pl/46136,,,,dialektyka,haslo.html

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 9 (2/2014)

NATALIA ANNA MICHNA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

POWRÓT DO ŹRÓDEŁ, CZYLI CO SŁYCHAĆ W SZTUCE NAJNOWSZEJ

RECENZJA WYSTAW POŁĄCZONYCH W GALERII SAATCHI W LONDYNIE: *PANGAEA: NEW ART FROM AFRICA AND LATIN AMERICA* (2 IV–2 XI 2014) *ABSTRACT AMERICA TODAY* (28 V–9 IX 2014)

INFORMACJE O AUTORCE

Natalia Anna Michna
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: natalii26@gmail.com

Jedna z najbardziej znanych galerii sztuki najnowszej, Saatchi Gallery w Londynie, zaprezentowała symultanicznie dwie wystawy współczesnych artystów z Afryki oraz obu Ameryk. Pierwsza z nich, zatytułowana *Pangaea: New Art from Africa and Latin America* stanowi zbiór najnowszych prac artystów z Czarnego Kontynentu oraz Ameryki Łacińskiej. Druga wystawa, *Abstract America Today*, to skrótowy przegląd sztuki młodych amerykańskich artystów powracających do korzeni XX-wiecznej sztuki abstrakcyjnej.

Londyńska Galeria Saatchi, która w 2010 roku zyskała status Muzeum Sztuki Współczesnej, znana jest z prezentacji dzieł zarówno uznanych już artystów, jak i tych, którzy właśnie dzięki możliwości wystawienia w niej swoich prac zyskują dopiero międzynarodową sławę. Galeria, założona w 1985 roku przez Charlesa Saatchiego, wypromowała między innymi artystów ze znanej grupy YBAs –

Young British Artists, do której należą Damien Hirst (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991) czy Tracey Emin (*My Bed*, 1998).

Przestrzeń wystawowa Galerii Saatchi w okresie wakacyjnym 2014 roku opanowana została przez młodych, nieznanych artystów z Afryki i Ameryki Północnej oraz Południowej. Większa z wystaw – *Pangaea: New Art from Africa and Latin America* (pol. *Pangea: Nowa sztuka z Afryki i Ameryki Łacińskiej*[1]) – stanowi przegląd prac współczesnych artystów z trzech kontynentów. Historyczna Pangea to najbardziej znany superkontynent, który istniał na Ziemi w okresie karbonu, między 300 a 180 milionów lat temu. Jego nazwa pochodzi z greki i oznacza w wolnym tłumaczeniu „wszechziemię". Podział Pangei spowodował powstanie współczesnych siedmiu kontynentów oraz Oceanu Atlantyckiego, który rozdzielił dwa z nich: Amerykę Południową oraz Afrykę. Wydaje się, że kuratorzy wystawy zaproponowali przywołanie nazwy historycznego superkontynentu, aby paradoksalnie wskazać na podobieństwo sztuki wywodzącej się z dwóch różnych obecnie część kuli ziemskiej. Pangea jako prakontynent i „matka" wszystkich kontynentów służy w tym ujęciu jako spoiwo sztuki tak od siebie odmiennej, a jednocześnie źródłowo bliskiej. Wystawa pozwala bowiem uzyskać ogólny ogląd na temat współczesnej nowej sztuki afrykańskiej i południowoamerykańskiej, sugerując, że mają one ze sobą wiele wspólnego. Owo podobieństwo odnajdujemy nie tylko na poziomie formalnej warstwy dzieł (technika, kolorystyka, materiały), ale także we wspólnych wątków tematycznych i zbieżnych tendencjach w ramach ekspresji prezentowanych prac.

Wystawę otwiera monumentalne dzieło *Casa tomada* (2013) autorstwa kolumbijskiego artysty Rafaela Gómezbarrosa, urodzonego w 1972 roku w Santa Marta. *Casa tomada* w wolnym tłumaczeniu oznacza „dom opanowany", „dom zajęty". Tym, co opanowało przestrzeń w dziele Gómezbarrosa, są monstrualnych rozmiarów mrówki wykonane z drewna i rozmieszczone zarówno na podłodze, jak i na ścianach pomieszczenia ekspozycyjnego. Biel ścian dodatkowo podkreśla rozmiary mrówek, a ich usytuowanie sprawia, że wydają się one poruszać niczym żywe. Statyczne na pierwszy rzut oka dzieło zawiera w sobie niezwykłą energię i powoduje optyczne złudzenie ruchu. Hiperbola owadziego motywu przywodzi także na myśl wybujałą faunę Puszczy Amazońskiej, która jest niewątpliwie bliska południowoamerykańskiemu artyście. Jednocześnie forma dzieła nie jest specjalnie nowatorska. *Casa tomada* to bowiem nic innego jak wariacja na temat współczesnych instalacji, która w tym wypadku bazuje na czytelnych symbolach i prostych odniesieniach do korzeni artysty.

Kolejna sala przenosi zwiedzającego w zupełnie inny świat: świat brudnych, ozdobionych graffiti ulic jednej z afrykańskich metropolii. Autorem prezentowanych obrazów jest Aboudia, urodzony w 1983 roku artysta z Wybrzeża Kości Słoniowej. Na przypominających miejskie graffiti obrazach można dostrzec

[1] Wszystkie tłumaczenia tytułów wystaw oraz omawianych dzieł sztuki pochodzą od Autorki.

także motywy masek afrykańskich oraz rytualnych tańców i obrzędów. Aboudia sięga zatem do źródeł i tradycji afrykańskiej sztuki plemiennej i dokonuje jej podwójnego zapośredniczenia. Po pierwsze, przenosi wybrane motywy do ulicznej sztuki współczesnych miast afrykańskich, po drugie, tak powstałą mieszankę prezentuje w formie odrębnych, oryginalnych dzieł sztuki. W przetworzonej postaci do widza dociera kulturowa mieszanka tradycji i współczesności.

Boris Nzebo to kolejny przedstawiciel prezentowanej w Galerii Saatchi nowej sztuki afrykańskiej. Artysta urodzony w 1979 roku w Gabonie stworzył serię obrazów olejnych przedstawiających abstrakcyjne podobizny ludzkich twarzy. Kolorystyka i forma części z nich (*Auburge du Boulot Noir* z 2013 roku, *Madame Trottoir* z 2009 roku) przywodzi na myśl serie Warholowskich litografii, przedstawiających podobizny ikon amerykańskiej popkultury: *Dyptyk Marylin* (1962) czy *Red Liz* (1963). Nzebo sięga zatem do europejskiej neoawangardy i trzeba przyznać, że nie wykracza poza ramy jej stylistyki ani na płaszczyźnie formalnej (kolorystyka, kształty), ani ideowej warstwy dzieła.

Pierwszy w ramach tej wystawy ukłon w kierunku sztuki abstrakcyjnej z początku XX wieku to dzieła autorstwa Christiana Rosy, artysty pochodzącego z Rio de Janeiro. Urodzony w 1982 roku Brazylijczyk prezentuje ascetyczny model sztuki abstrakcyjnej. Jasne tło obrazów wykonanych ołówkiem i sprayem kontrastuje z twardo stawianą, wyrazistą kreską. Otwarte pole interpretacyjne pozostawiają prowokacyjne tytuły dzieł: *Dead on arrival* (2013) (pol. *Martwy w dniu przyjazdu*) czy *Oh Fuck* (2013) (pol. *O kurwa*), które pozornie wnoszą coś do ich warstwy znaczeniowej. Tak naprawdę ascetyczna abstrakcja Rosy nie znaczy i w tym sensie zachowuje główny postulat europejskiej sztuki abstrakcyjnej.

José Lerma, urodzony w 1971 roku Hiszpan z Sewilli, to autor kolejnej abstrakcyjnej instalacji, zatytułowanej *Samuel Bernard*, z 2010 roku. Instalacja składa się z dwóch elementów: sporych rozmiarów płótna stojącego na podłodze i znajdującego się pod nim instrumentu muzycznego, keyboardu z głośnikami. Tytuł dzieła jednoznacznie wskazuje na historyczną postać Samuela Bernarda, francuskiego finansisty z przełomu XVII i XVIII wieku. Bernard, jeden z najbogatszych w tamtym czasie bankierów w Europie, nosił charakterystyczną perukę, którą Lerma uczynił motywem przewodnim w swoim obrazie. Portret finansisty pozbawiony jest bowiem twarzy, a zarys samotnej peruki zajmuje większą część płótna. Wybór postaci francuskiego bankiera i keyboardu artysta tłumaczy w następujący sposób:

> Będąc studentem prawa, w trakcie mojej pierwszej wizyty w Met, zobaczyłem popiersie francuskiego bankiera Samuela Bernarda, autorstwa Guillaume Coustou. […] Wykonałem całą serię zdjęć tego eksponatu. Do dziś nie wiem dlaczego, ponieważ wówczas nie miałam jeszcze zamiaru, aby tworzyć sztukę czy nawet zostać artystą. Wiele lat później zacząłem malować serię abstrakcyjnych portretów, które luźno nawiązywały to tamtych fotografii. Obok Bernarda namalowałem obrazy także innych finansistów. […] Uczyniłem

> ich bohaterami swoich obrazów […], ponieważ postaci te były dla mnie przede wszystkim punktem wyjścia. Pozbawione twarzy oraz podobieństwa pozostawiają idealną przestrzeń dla formalnej inwencji[2].

Przestrzeń tę Lerma wypełnił abstrakcyjnym zestawieniem wyizolowanej peruki i towarzyszącego jej keyboardu. Wbrew przedstawionej przez artystę interpretacji dzieła trudno doszukać się akurat w tym wypadku szczególnego nowatorstwa w zakresie formy i tematu tej abstrakcyjnej instalacji. Keyboard drażni swoją nieprzystawalnością do płótna, lecz niewiele wnosi zarówno do artystycznej, jak i estetycznej sfery dzieła.

W stylistyce abstrakcji utrzymane są także prezentowane dzieła kolumbijskiego artysty Oscara Murillo, urodzonego w 1986 roku. Dwa z nich, powstałe w 2011 roku w Londynie, zostały przedstawione jako *Untitled,* czyli *Bez tytułu*. Dużych rozmiarów płótna pokryte są abstrakcyjnymi plamami i liniami. Artysta wykorzystał zarówno tradycyjne farby olejne i ołówek grafitowy, jak i zwykły, naniesiony ręką na płótno, brud (ang. *dirt*). Kolejne dzieło, pochodzące z 2012 roku, nosi tytuł *Dark Americano*. Do jego wykonania Murillo ponownie wykorzystał metodę „ubrudzenia" płótna, czyli materialnej podstawy dzieła. Wśród abstrakcyjnie rozmazanej farby oraz czarnych plam brudu wyróżnia się jednak angielski napis *milk*, czyli „mleko". Podejmując próbę interpretacji tego zagadkowego dzieła, warto zastanowić się nad jego tytułem. *Dark Americano* może bowiem nawiązywać do jednego ze sposobów podawania kawy. Cafe americano to nic innego jak mocne espresso rozrzedzone wrzątkiem, do którego artysta „dodał" w dziele odrobinę mleka. Murillo wykorzystał zatem jeden z symboli swojej ojczyzny, czyli słynną, mocną kolumbijską kawę, za pomocą artystycznych środków wyrazu prezentując jeden z możliwych sposobów jej podawania. Ostatnim prezentowanym dziełem tego artysty jest instalacja zatytułowana *I'd take you there but it doesn't exist anymore* (2010–2011) – *Zabrałbym cię tam, ale to już nie istnieje*. Miejscem, w które artysta chciałby zabrać odbiorcę, jest zniszczona i zanieczyszczona Ziemia. Jej stan symbolizują użyte w instalacji materiały: rozdarte szmaty, tektura, skrawki papieru i folii, śmieci oraz powracający w działach Murilla motyw brudu.

Nieco inny rodzaj sztuki reprezentują prace afrykańskiego artysty Ibrahima Mahamy z Ghany. Wystawione w Galerii Saatchi dzieło z 2013 roku pt. *Untitled* to monumentalnych rozmiarów instalacja, zajmująca całe pomieszczenie ekspo-

[2] "While I was still a law student, on my first visit to the Met, I encountered the bust of the French banker Samuel Bernard by Guillaume Coustou. […] I shot a full roll of images of this work. I still have no idea why I did it; at the time I had no intention of making art or even being an artist. Many years later, I began to paint a series of abstract portraits, which loosely referenced those photographs. As with Bernard, I made paintings of two other financiers. […] I picked these men […], because these figures were for me, at most, a point of departure. They're faceless, lack likeness, and are an ideal space for formal invention". Tłumaczenie własne. Źródło: http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/jos-lerma_2010-12-11

zycyjne. Na ścianach pomieszczenia zawieszone zostały zszyte lniane worki, w których przechowuje się i transportuje owoce kakaowca. Uprawa i eksport kakaowca stanowią istotną część gospodarki w ojczystym kraju artysty, którego praca w sposób ewidentny nawiązuje zatem do rodzimych stron i afrykańskich tradycji rolniczych. Dzieło to jest niewątpliwie oryginalne i znaczące, a zatem dalekie stylistycznie od innych dzieł prezentowanych na wystawie. Równocześnie ta odmienność wydaje się wartością wzbogacającą, która pozwala odejść od abstrakcjonizmu na rzecz sztuki faktycznie bliskiej artyście i niosącej za sobą tradycyjne wartości i znaczenia, których brak wielu dziełom sztuki przełomu XX i XXI wieku.

Znaczące dzieło Mahamy zamyka wystawę poświęconą afrykańskiej i południowoamerykańskiej sztuce współczesnej. Warty uwagi jest fakt, że wielu prezentowanych artystów ucieka w stronę współczesnego rozumienia abstrakcjonizmu. Wydaje się, że podejście to jest nie tylko swoistym renesansem artystycznej abstrakcji, ale także rodzajem drogi na skróty, którą wybierają młodzi twórcy. Odrodzenie abstrakcji w sztuce jest niewątpliwie wartością pozytywną, lecz jednocześnie stanowi niebezpieczeństwo wtórności i braku autentyczności dzieł sztuki. Tym, co – jak się wydaje – ratuje zgromadzone w Galerii Saatchi prace, jest jednoczesny powrót do źródeł, czyli do sztuki rdzennej, ojczystej, egzotycznej. Do końca pobrzmiewa bowiem motyw przewodni wystawy: Pangea, czyli wspólny dla Afryki i Ameryki Południowej prakontynent, który symbolizuje ich historyczne, naturalne źródło i powrót do prastarych korzeni, które prezentowani artyści uczynili głównym tematem swoich prac. Pomimo widocznej w większości prac estetyki abstrakcjonizmu wystawa jest niewątpliwie dobrze tematycznie skomponowanym projektem, który pozwala odbiorcy uzyskać całościowy i zarazem porównawczy obraz współczesnej sztuki dwóch wybranych kontynentów. Spora część prezentowanych prac odznacza się oryginalnością, nie uciekając jednak do kategorii kiczu, brzydoty czy zabiegu szokowania, co jest niestety częstą praktyką w przypadku sztuki najnowszej. Powrót do źródeł okazał się w tym razem wzbogacającą inspiracją.

Druga prezentowana symultanicznie wystawa to *Abstract America Today*, na którą składają się prace współczesnych twórców amerykańskich, powracających do europejskich korzeni sztuki abstrakcyjnej. Wystawę otwiera praca Lisy Anne Auerbach, artystki urodzonej w 1967 roku w Ann Arbour, Michigan. *Oops! Toxic B.S.* (2014) to kobiecy manekin ubrany w wełniany strój zrobiony przez artystkę na drutach, składający się ze spodni i bluzki. Fragmenty stroju stały się w tym wypadku materialną podstawą dzieła. Auerbach wykorzystała popartowe motywy twarzy i napisów, znane z prac Roya Lichtensteina: *The Kiss* (1962) czy *Whham!* (1963). Znamienne są także napisy umieszczone na stroju: „Oops! Did it again" czy „Work bitch", będące tytułami utworów amerykańskiej piosenkarki Britney Spears (tajemnicze „B.S." w tytule dzieła!). Wybór wokalistki nie był zapewne przypadkowy, ponieważ Spears jest jedną ze współczesnych ikon muzyki popularnej, bazującej na takich kategoriach, jak seksualność, cielesność,

prowokacja. Drugie dzieło artystki prezentowane w Galerii to także zrobiony na drutach wełniany dywan, eksponowany niczym tradycyjny obraz malarski. Dzieło to nawiązuje do tradycji makat – ściennych, jedwabnych kobierców przetykanych złotą lub srebrną nicią. Jednak tematyka dzieła *Crystal Energy* (2014) daleka jest od tradycyjnie wykorzystywanych na makatach motywów roślinnych i geometrycznych. Na „obrazie" wyszyte zostały bowiem wybrane przez artystkę zdania w formie nakazów, znajdujące się w okręgach, połączonych ze sobą niczym kolby i probówki w pracowni chemicznej. W systemie okręgów znajdują się między innymi takie nakazy, jak: „Trust ladies" (pol. „Ufaj kobietom"), „You are the tiger" (pol. „Jesteś tygrysem"), „Develop your intuition" (pol. „Rozwiń swoją intuicję"), „Take your power back" (pol. „Doładuj się") czy „Speak your truth" (pol. „Dziel się swoją prawdą"). Uwiecznione przez Auerbach w dziele zyskują one nowy wymiar: przemawiają do wyobraźni odbiorcy i pozwalają artystce na zachowanie ich w publicznej przestrzeni świata kultury i sztuki. Jednocześnie prezentowane prace drażnią nieco swoją dosłownością i prostotą przekazu. Dzieła te noszą bowiem jawne znamiona sztuki feministycznej, nawiązującej do wyzwolenia współczesnych kobiet z (resztek) tabu, wzmocnienia ich pozycji w społeczeństwach i nobilitacji tego, co kobiece, w artystycznej działalności człowieka.

Prace Paula Bloodgooda, urodzonego w 1960 roku w Nyack w stanie Nowy Jork, stanowią ponownie klasyczny przykład powrotu do malarskiej abstrakcji z lat dwudziestych XX wieku. Dwa dzieła z 2010 roku: *Reading, Waiting, Copying* oraz *Thing Language* to przykłady abstrakcji operującej intensywnymi kolorami, zgrupowanymi w barwne plamy. Dzieła te, zgodnie z założeniami abstrakcjonizmu, pozbawione są form przedstawieniowych i odwołują się jedynie do wyobraźni odbiorcy. Tym samym niestety brak im w dużym stopniu znamion nowatorstwa i oryginalności. Odnosi się bowiem wrażanie, że Bloodgood użył dowolnych plam barwnych, skomponowanych w dziele na zasadzie przypadku, do których dołożył jedynie pozornie „znaczące" tytuły.

Seria portretów pędzla Jackie Saccoccio to kolejny przykład współczesnego amerykańskiego abstrakcjonizmu. Artystka urodzona w 1963 roku w Providence (River Island) stworzyła niezwykłe prace, w których brak jakichkolwiek elementów właściwych sztuce realistycznej. Kategoria *mimesis* uległa tutaj całkowitemu rozbiciu. Jedynym możliwym narzędziem interpretacji tych dzieł może być wyobraźnia odbiorcy, wspomagana przez tytuły nadane pracom przez ich autorkę: *Right Portrait, Portrait (Perspective), Portrait (Reverse)* oraz *Portrait (Celestial)*, sugerujące kolejne ujęcia odczłowieczonej twarzy. Tym razem jednak powrót do abstrakcji okazał się bardziej szczęśliwy dla autorki. Prezentowane dzieła charakteryzują się niezwykłą dynamiką i wyrazistością, co niewątpliwie zatrzymuje uwagę współczesnego odbiorcy.

Nieco inną techniką posłużył się Ivan Morely, artysta urodzony w 1966 roku i pochodzący z Kalifornii. W dziele *A True Tale* (2006) wykorzystał on nici, którymi wyszyte zostało płótno. Efekt uzyskany w ten sposób przywodzi na

myśl nie tylko abstrakcję, ale tż impresjonistyczny efekt rozmycia i drgania znany z obrazów Claude'a Moneta, Auguste'a Renoira czy Alfreda Sisleya. Znaczący wydaje się także tytuł dzieła, który w języku polskim oznacza „prawdziwą historię": w tym przypadku historię utkaną z barwnych nici.

Dwoje ostatnich artystów, których prace zostały zaprezentowane w ramach opisywanej wystawy, to Trudy Benson (ur. 1985) oraz Cullen Washington Jr. (ur. 1972). Benson, młodą artystkę pochodzącą z Wirginii, oraz Washingtona Jr., urodzonego w Alexandrii, w stanie Luizjana, łączy wykorzystanie różnych materiałów, których nietypowe zestawienia pozwoliły na uzyskanie ciekawych efektów w abstrakcyjnych dziełach. Farby akrylowe i olejne, taśma malarska, papier i przypadkowo znalezione materiały (skrawki skór, folia, plastikowe rurki) pozwoliły na stworzenie płaskich kompozycji, które odznaczają się głębią wyrazu. Dwie prace Benson: *For LR* (2013) i *Bop* (2014) to obrazy nawiązujące niewątpliwie do „klasycznego" abstrakcjonizmu niegeometrycznego Wassilya Kandinsky'ego. Prace, w których realistyczna forma uległa całkowitemu rozbiciu, odznaczają się intensywnością kolorów i dowolnością w prowadzeniu kreski. Kolorystyka obrazów autorstwa Washingtona Jr., *Untitled #1* czy *Infinity*, jest bardziej stonowana, choć siła ekspresji pozostaje niezmieniona. Efekt ten artysta osiągnął, wprowadzając metodę kolażu, którą posługiwali się już kubiści: Georges Braque w *Martwej naturze na stole* (1914) czy Pablo Picasso w *Gitarze* (1916). Fragmenty folii, skór, skrawków papieru, wszystkie utrzymane w ciemnoszarej i czarnej tonacji kolorystycznej, skomponowane zostały w pozornie przypadkowy sposób, dając całościowy efekt mocnej, ciężkiej sztuki abstrakcyjnej.

America Abstract Today to niewątpliwie sentymentalna podróż do przeszłości, w której narodziny sztuki abstrakcyjnej otwarły zupełnie nowe horyzonty w sztuce XX wieku. Świadomi tych horyzontów współcześni amerykańscy artyści postanowili powrócić do źródeł i przybliżyć odbiorcy obecne rozumienie abstrakcji. Wydaje się jednak, że (podobnie jak w przypadku pierwszej wystawy: *Pangaea…*) sztuka ta nie różni się w sposób znaczący od „klasycznego" europejskiego abstrakcjonizmu. Balansowanie między wtórnością i brakiem nowatorstwa to jeden z głównych problemów sztuki współczesnej. To także jeden z objawów jej kryzysu oraz symptomów podnoszonego już w XIX wieku hasła „końca sztuki". Hegel jako jeden z pierwszych myślicieli twierdził, że kres sztuki oznaczało nastanie myśli, której nie trzeba już było zmysłowego wyrazu. Następnie podnoszono argumenty, że nowoczesny świat został opanowany przez przedmioty techniki, a ostatecznie Witkacy pesymistycznie stwierdził, że metafizyczne poczucie dziwności świata wyparte zostało przez powszechną automatyzację, uniformizację i nastanie kultury masowej. Dziś, patrząc z perspektywy czasu, wiemy, że sztuka jednak nie umarła. Zmieniła się jej forma, znaczenie, środki wyrazu, lecz sama sztuka nadal się rozwija. Rozwój ten, jak pokazują przykłady dwóch prezentowanych w Galerii Saatchi wystaw, oznacza czasem powrót do tego, co już było: do abstrakcji, do neoawangardy. Prawdzi-

wym wyzwaniem dla współczesnych artystów jest jednak takie wykorzystanie dorobku sztuki XX wieku, które faktycznie dalekie będzie od prostych skojarzeń, dosłownych nawiązań i ewidentnej wtórności. Wydaje się, że niektórym przedstawionym powyżej artystom nie udało się tego postulatu do końca zrealizować. Prezentowanych w Galerii Saatchi prac nie można bowiem uznać za nowatorskie w tym sensie, że przepracowany przez współczesnych twórców abstrakcjonizm nie odbiega w warstwie formalnej ani znaczeniowej od tego „klasycznego". Amerykański abstrakcjonizm nie znaczy, ale należy podkreślić: nie taki jest też jego cel. W wielu przypadkach powiela on bowiem sam pomysł abstrakcji jako istoty dzieła i w tym sensie podtrzymuje tradycję całego nurtu. Dlatego jednocześnie warto poświęcić chwilę wystawie *America Abstract Today* i powrócić do abstrakcjonizmu, który jeszcze kilkadziesiąt lat temu był absolutnym *novum* w świecie sztuki. Dzisiaj wracamy do niego, jak zwykło się wracać do starej, dobrej klasyki.

INFORMACJE O AUTORACH

Adrian D. Kowalski – absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Zajmuje się związkami Virginii Woolf z kinem i fotografią. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską *Dzieło filmowe jako mapa zależności intertekstualnych – na przykładzie analizy związków Virginii Woolf ze sztukami wizualnymi*. Interesuje się ponadto historią i teorią muzyki filmowej, a także twórczością Anga Lee, Spike'a Jonze'a, Michela Gondry'ego i Charliego Kaufmana. Publikował w „Dekadzie Literackiej", „Masce", „Studiach Orientalnych", „Polisemii".

Iga Łomanowska – doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, przygotowuje rozprawę doktorską na temat rozwoju technik introspekcji w modernizmie filmowym jako konsekwencji załamania się światopoglądu pozytywistycznego. Redaktorka w studenckim czasopiśmie filmoznawczym „16mm", współorganizatorka konferencji naukowej „Buszujący w śmieciach. Kino niskich lotów – problem definicji i oceny", współpracuje z portalem Hatak.pl. Autorka tekstu *Madeinusa Claudii Llosy, czyli ile jest czasów w peruwiańskiej wiosce* („Kwartalnik Filmowy"), artykułu *Po co nam Wuj Sam?* („Uważam Rze Historia") oraz rozdziału *Camp zamknięty w kiczu, czyli Marlena Dietrich u Josefa von Sternberga* (w pracy zbiorowej *Bękarty kinematografii, czyli rzecz o filmach nie(do)cenionych*). Bada poetykę historyczną kina w kontekście rozwoju literatury i przemian światopoglądowych. Interesuje ją kino w perspektywie antropologicznej, ewolucja literatury XIX-wiecznej i kultura modernistyczna. Wielbicielka *slow cinema*, kina noir i Złotej Ery Hollywood.

Paulina Gajda – doktorantka w Katedrze Współczesnego Języka Polskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: język biznesu, ze szczególnym uwzględnieniem rozwoju terminologii biznesowej, teksty artystyczne funkcjonujące w kulturze popularnej.

Wojciech Rubiś – filozof, kognitywista, jazzman, sideman, kompozytor i dyrygent, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się teorią strun, filozofią społeczną oraz cybernetyką.

Maksymilian Galon – ciekawy świata politolog, doktorant w Instytucie Nauk Politycznych i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat wykorzystania internetu w zarządzaniu państwem.

Natalia Anna Michna – magister filozofii UJ, doktorantka w Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii UJ. Obecnie pisze pracę doktorską na temat idei katastroficznych w Europie na przełomie XIX i XX wieku w Hiszpanii i Polsce. W szczególności zajmuje się filozofią José Ortegi y Gasseta oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Autorka książki *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasseta*. Zainteresowania: filozofia hiszpańska, filozofia sztuki, estetyka, historia sztuki, literatura iberoamerykańska.

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ
NAUKI HUMANISTYCZNE

Czasopismo naukowe wydawane od 2010 roku jako półrocznik przez Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. W ramach serii humanistycznej Zeszytów Naukowych TD UJ publikowane są teksty z różnych dyscyplin, głównie filozofii, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, teorii czy historii sztuki, filmoznawstwa, teatrologii. Na łamach czasopisma publikujemy:

- artykuły naukowe,
- opracowania będące wynikiem badań empirycznych,
- raporty i komunikaty,
- recenzje i omówienia tekstów ważnych dla danej dyscypliny,
- sprawozdania z konferencji, sympozjów, sesji naukowych, warsztatów.

Teksty publikowane na łamach Zeszytów Naukowych poddawane są procedurze recenzowania opisanej na stronie internetowej www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/pliki-do-pobrania, ponadto informuje się, że Redakcja zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego prowadzi działania antyghostwritingowe.

Osoby zainteresowane opublikowaniem tekstu w Zeszytach Naukowych TD UJ proszone są o nadsyłanie materiałów w językach polskim, angielskim, niemieckim, francuskim lub innym kongresowym. Do druku przyjmowane są wyłącznie prace oryginalne, wcześniej niepublikowane. Materiały powinny zawierać dodatkowo streszczenia w języku polskim i angielskim, słowa kluczowe w języku polskim i angielskim oraz bibliografię, a także notę o Autorze wraz z afiliacją i adresem mailowym. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w tekście. Na ostatnim etapie przygotowywania publikacji przewidziana jest także korekta autorska i autoryzacja.

Kontakt z redakcją: zeszytyhumanistyczne@gmail.com

Adres redakcji: ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków