Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Rada Naukowa

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

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska"
Prof. Martin Bier | East California University
Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki
Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology
Dr hab. Adrián Fábián | University of Pécs
Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet
Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński
Dr Miklós Kiss | University of Groningen
Prof. Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University
Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński
Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński
Dr Kristin McGee | University of Groningen
Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński
Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology
Dr Melanie Schiller | University of Groningen
Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński
Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für Kulturelle Infrastruktur Sachsen

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Nauki Humanistyczne
~ Numer 14 (3/2016) ~

Kraków 2016

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty

Redaktor naczelny:
Arkadiusz Nyzio

Zastępczyni redaktora naczelnego:
Ewa Modzelewska

Sekretarz redakcji:
Rafał Kur

Redaktor prowadząca Serii Humanistycznej:
Ewa Modzelewska

Redaktorzy tomu:
Fryderyk Kwiatkowski, Ewa Modzelewska, Iga Łomanowska

Recenzenci artykułów:
dr hab. Tomasz Wójcik, prof. UW (Uniwersytet Warszawski)
dr hab. Bożena Śliwczyńska (Uniwersytet Warszawski)
dr Piotr Filipkowski (Uniwersytet Warszawski)
dr Sebastian Jakub Konefał (Uniwersytet Gdański)
dr Magdalena Malska (Uniwersytet Muzyczny im. F. Chopina w Warszawie)
dr Rafał Prostak (Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie)

Redakcja językowa:
Katarzyna Migdał, Marcin Lubecki, Anna Makowska (teksty angielskie)

Opracowanie typograficzne i skład:
Katarzyna Migdał

Projekt okładki:
Szymon Drobniak

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo Nowa Strona | www.wydawnictwonowastrona.pl

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved. Wydanie I, Kraków 2016
Nakład: 80 egz.

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

Spis treści

Agnieszka Narewska
Kulturowe transformacje baletu *Sylfida* 7

Katarzyna Skiba
Contemporary kathak w Wielkiej Brytanii jako przestrzeń negocjowania transkulturowej tożsamości diaspory 23

Zuzanna Kozłowska
Poetyckie/pamiętane w języku: *casus* Jana Brzękowskiego 47

Monika Piotrowska
Rola i znaczenie filmu w popularyzacji historii a kształtowanie społecznej świadomości historycznej 59

Wojciech Ciszewski
Narrow or Broad? Questioning the Scope of Public Reason 79

Eliza Gładkowska
Reverse Potential of Liminality in *Hotel du Lac* by Anita Brookner 97

Anna Kasperek
Recenzja książki: S. Matusz, *Licznik Geigera. 20 najważniejszych współczesnych wierszy polskich w interpretacjach* 109

Informacje o autorach 113

Contents

Agnieszka Narewska
The Main Cultural Transformations of the Ballet *Sylphide* 7

Katarzyna Skiba
Contemporary Kathak in Great Britain as the Space of Negotiation of Diasporic, Transcultural Identity 23

Zuzanna Kozłowska
The Poetic/the Remembered in Language: Jan Brzękowski's Case 47

Monika Piotrowska
The Role and Importance of Film in the Popularization of History and Development of Social Historical Consciousness 59

Wojciech Ciszewski
Narrow or Broad? Questioning the Scope of Public Reason 79

Eliza Gładkowska
Reverse Potential of Liminality in *Hotel du Lac* by Anita Brookner 97

Anna Kasperek
Book Review: S. Matusz, *Licznik Geigera. 20 najważniejszych współczesnych wierszy polskich w interpretacjach* 109

About the Contributors 113

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 14 (3/2016)

Agnieszka Narewska

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Katedra Komparatystyki Literackiej
e-mail: agnieszka.narewska@doctoral.uj.edu.pl

Kulturowe transformacje baletu *Sylfida*[1]

Streszczenie

Sylfida to jeden z najsłynniejszych baletów w historii tańca, którego premiera wyznacza początek romantyzmu w sztuce baletowej. Jego główne komponenty: libretto, konstrukcja formalna, dekoracje, kostiumy i choreografia stały się wzorem dla kolejnych twórców, wpływając również na obecny kształt baletów klasycznych. Największą sensacją i najmocniejszą stroną Sylfidy była odtwórczyni tytułowej roli – Maria Taglioni. Dzięki swojemu scenicznemu wizerunkowi nie tylko wypromowała ona nowy, liryczny, eteryczny styl wykonawstwa, lecz stała się również pierwszą międzynarodową gwiazdą baletu, wpływając na sztukę, modę i obyczajowość epoki. Praca Kulturowe transformacje baletu Sylfida, oprócz omówienia pierwszych inscenizacji w choreografii Filippa Taglioniego i Augusta Bournonville'a, stawia sobie za zadanie odkrycie inspiracji tym baletem w kulturze XIX wieku oraz w późniejszej sztuce baletowej.

Słowa kluczowe

sylfida, balet, Maria Taglioni

[1] Tematem *Sylfidy* zajmowałam się również w mojej niepublikowanej pracy licencjackiej pt. *Sylfida na pointach – o kulturowych śladach baletu Sylfida i primabaleriny Marii Taglioni*, napisanej w 2011 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr Małgorzaty Sokalskiej.

Wstęp

Balet *Sylfida* zajmuje w historii tańca miejsce szczególne. Jest to związane przede wszystkim z faktem, iż jego światowa premiera, która miała miejsce 12 marca 1832 roku, zapoczątkowała estetykę romantyzmu w sztuce baletowej[2]. *Sylfida* była tanecznym manifestem swojej epoki. Dzięki głośnemu, zasłużonemu sukcesowi spektakl wywarł również duży wpływ na kształt baletu, w jakim znamy go obecnie. Ivor Guest wskazuje na doniosłe znaczenie *Sylfidy* w dziejach tańca, pisząc, iż stała się ona „równie znaczącą pozycją w kronikach sztuki romantycznej jak *Tratwa Meduzy* i *Hernani*"[3]. Postać sylfidy stała się zaś synonimem tancerki baletowej. Noszony przez nią kostium do dziś funkcjonuje pod nazwą paczki romantycznej. Nie są to jedyne świadectwa oddziaływania *Sylfidy* na sztukę baletową. Wiele z nich można odnaleźć także we współczesnym repertuarze. Balet ten oraz pierwsza odtwórczyni tytułowej roli – Maria Taglioni wywarli duży wpływ na kulturę, sztukę oraz życie codzienne ludzi XIX wieku. Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie twórczych oddziaływań *Sylfidy* oraz Marii Taglioni nie tylko na kulturę i sztukę dziewiętnastowieczną, lecz również na jej pozostałości w dzisiejszych czasach.

Sylfida Filippa Taglioniego

Pomysłodawcą baletu *Sylfida* był francuski śpiewak i kompozytor Adolphe Nourrit, autor libretta tego dzieła. Scenariusz literacki oparł on na opowiadaniu Charles'a Nodiera *Trilby albo Chochlik z Argyle* (1822), choć tekst ten stanowił jedynie inspirację, punkt wyjścia, zarys koncepcji przedstawienia. Z opowieści francuskiego pisarza zaczerpnięty został pomysł oparcia libretta na konflikcie pomiędzy światem realnym i fantastycznym, co stało się później typową cechą baletów tego okresu. Zwrot do świata nadprzyrodzonego pozwalał na wprowadzenie do akcji najróżniejszych duchów, nimf, rusałek czy upiorów, które niezwykle fascynowały romantyków. Ponieważ u progu XIX wieku szczególną popularnością i uznaniem zaczęła się cieszyć kobieta tancerka, także i Nourrit postanowił w miejsce Nodierowskiego chochlika podstawić postać żeńską – sylfidę. Istota ta miała już w kulturze ugruntowaną pozycję i stosunkowo długą historię. Jej rodowód wywodzi się bowiem z XVI wieku, kiedy to sylfa jako napowietrznego duszka scharakteryzował Paracelsus, uczony, filozof, przyrodnik

[2] Balet *Sylfida* był pierwszym pełnym spektaklem wpisującym się w estetykę romantyzmu. Jednak już wcześniej, w 1831 roku, w operze *Robert Diabeł* Giacoma Meyerbeera pojawiła się scena tańca wstających z grobów zakonnic w choreografii Filippa Taglioniego, która stała się zapowiedzią stylu romantycznego.

[3] I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978, s. 14.

i astrolog. Postać ta zrobiła następnie karierę w literaturze, stając się bohaterką wielu słynnych dzieł (między innymi *Porwanego loka* Alexandra Pope'a), i wkrótce na trwałe zmieniła płeć z męskiej na żeńską. W takiej właśnie formie weszła również do sztuki baletowej, w której została przedstawiona jako piękna, eteryczna istotka, skłonna do psot i niewinnych żartów. Punktem wyjścia do rozwoju akcji przedstawienia stał się dla Nourrita wątek miłosny pomiędzy Sylfidą a Jamesem, głównym męskim bohaterem baletu. Temat ten obrazował konflikt pomiędzy sercem i rozumem, cielesnością i duchowością, iluzją i rzeczywistością. Na miejsce wydarzeń, w odpowiedzi na zainteresowanie romantyków kolorytem lokalnym i folklorem, Nourrit – za Nodierem – wybrał Szkocję, co znalazło odzwierciedlenie między innymi w warstwie wizualnej przedstawienia (kostiumy, scenografia). Akcja baletu była prosta: ukazywała rozterki młodego, wiejskiego młodzieńca Jamesa, przygotowującego się do ślubu z piękną Effie. James na skutek spotkania z Sylfidą nie może się uwolnić od tęsknoty za nią. Warto zwrócić uwagę na pierwszą scenę baletu, która przedstawia drzemiącego w fotelu młodzieńca. Wokół niego wesoło lata Sylfida. Stany snu, marzeń sennych, odurzenia, halucynacji niezmiernie fascynowały romantyków. Umożliwiały one w ich odczuciu oderwanie się od przyziemnych, powszechnych doświadczeń i otwierały nowe możliwości percepcji, ułatwiały kontakt ze światem pozaziemskim[4]. To właśnie w czasie snu dochodzi do pierwszego spotkania z Sylfidą. Mimo że to nie James zainicjował znajomość z powietrznym duszkiem, jego poetycka natura i skłonność do marzeń predestynowały go do kontaktu ze światem pozaziemskim. Ponieważ balet ten wyrósł z ducha swoich czasów, a romantycy nie lubili prostych, nieskomplikowanych psychologicznie postaci, także i tytułowa bohaterka, mimo iż jest przecież pewnym mitycznym konstruktem kulturowym, w balecie zostaje przedstawiona nieco inaczej, jako postać wewnętrznie złożona i skontrastowana. Z jednej strony ukazana jest bowiem jako krucha, delikatna, niewinna, wręcz aseksualna istota, z drugiej zaś jako silna, niezależna osoba, która uwodzi i kusi Jamesa[5]. Wystarczyło zaledwie jedno spotkanie, by napełnić młodzieńca niepokojem i tęsknotą za nieznanym. Rozdarty pomiędzy ziemską miłością i nierealnymi pragnieniami, ponosi on klęskę. Zostaje wykluczony ze społeczności, w której żył. Zdradzona Effie poślubia przyjaciela Jamesa – Gurna, zaś tytułowa Sylfida umiera na skutek podstępu wiedźmy Madge. Wprowadzenie do libretta czarnego, mrocznego charakteru, obdarzonego czarodziejską mocą, oraz elementów budzących grozę odzwierciedlało romantyczną modę na

[4] Wątek snu stanie się jednym z ulubionych motywów w baletach XIX wieku (na przykład *La Péri*, *Korsarz*, *Bajadera*), w których będzie wykorzystywany nie tylko jako temat, lecz również jako czynnik spinający formę spektaklu. Zob. A. Narewska, *W jaki sposób balet układa się do snu, czyli co i dlaczego śnią bohaterowie dziewiętnastowiecznych baletów*, [w:] *Kulturowy obraz bezsenności, (pół)snu i marzeń sennych*, red. J. Bujak-Lechowicz, D. Dworakowska, A. Stanecka, Szczecin 2016, s. 133–142.

[5] Zob. J. Homans, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, London 2010, s. 154.

frenetyzm i niesamowitość. Tak ukształtowane libretto wychodziło więc naprzeciw zainteresowaniom i pragnieniom ówczesnej publiczności, a także zawierało delikatnie sugerowane przesłanie, o którym wspomina Joanna Bednarczyk:

> Przesłanie zawarte w libretcie *Sylfidy* miało dla dziewiętnastowiecznej mieszczańskiej publiczności moc i znaczenie przestrogi: związek poza własną wspólnotą czy klasą społeczną niesie niebezpieczeństwo i zgubę. Ale z drugiej strony, historia ta jest tak skonstruowana, że daje upust zakazanym pragnieniom. James przez krótki czas może doświadczyć ulotnego szczęścia w wolnej przestrzeni magicznego lasu sylfid, zanim zapłaci za swój wybór wysoką cenę[6].

Libretto *Sylfidy* stanowiło więc znakomity materiał do stworzenia świetnego baletu. Było również modelowym przykładem dla następnych librecistów i baletmistrzów tej epoki, którzy tworząc własne przedstawienia, wzorowali się na schemacie wypracowanym przez Nourrita. Dekoracje zaprojektował scenograf Opery Paryskiej Pierre-Luc-Charles Ciceri, nazwany przez Tacjannę Wysocką „mistrzem w poetyzowaniu krajobrazu"[7]. Dowodem jego kunsztu jest scenografia drugiego aktu *Sylfidy*, nawiązująca do szkockiego krajobrazu, przedstawiająca gęsty, tajemniczy las, spowity w szarej mgle. Ciemne korony drzew stanowiły świetny kontrast dla białych kostiumów sylfid. Akcja tej części baletu rozgrywała się przy przytłumionym, „księżycowym" świetle, potęgującym efekt tajemniczości i niesamowitości. Uzyskanie tego wrażenia i wprowadzenie na scenę księżycowej poświaty możliwe było dzięki wykorzystaniu gazowego oświetlenia, które Ciceri zastosował w podobny sposób już wcześniej, w scenie tańca zakonnic w *Robercie Diable* Giacoma Meyerbeera. Akcji przedstawienia towarzyszyła muzyka Jeana Schneitzhoeffera, którą Wysocka określa jako „melodyjną, o nieskomplikowanych rytmach, bezpretensjonalną i łatwą do zharmonizowania z układem choreograficznym"[8]. Głównym realizatorem baletu *Sylfida* został włoski choreograf Filippo Taglioni (1777–1871), który złożył wszystkie elementy tego baletu w spójną całość, tak by jak najlepiej oddały kunszt i artyzm jego córki, baleriny Marii Taglioni. Przede wszystkim był on autorem choreografii pierwszej wersji *Sylfidy*, która wyznaczyła swoim powodzeniem cechy baletu romantycznego. Dualizm i kontrastowość pierwszej, „realistycznej" części przedstawienia, którego akcja działa się głównie w chacie Jamesa, zestawionej z fantastycznym aktem drugim, osadzonym w lesie zamieszkiwanym przez sylfidy, znalazły odzwierciedlenie w choreografii baletu. Pierwszą część wypełniają przede wszystkim wybrane kroki z tańca klasycznego, wykonywane „przy ziemi" (tzw. *terre*

---

[6] J. Bednarczyk, *Czarująca i niebezpieczna*, [w:] *Sylfida*, „Biblioteka Gazety Wyborczej", nr 14, Warszawa 2010, s. 23–24.

[7] T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 120.

[8] Ibidem.

à terre), które mają odzwierciedlać „przyziemny" styl życia mieszkańców wsi. Przeplatane są one elementami tańca charakterystycznego, inspirowanego głównie szkockim folklorem (a właściwie pół-charakterystycznego, gdyż dużo miejsca zajmują w nich *pas* zaczerpnięte *stricte* z techniki tańca klasycznego), które mają odzwierciedlać koloryt lokalny oraz oddawać codzienność i obyczajowość bohaterów baletu[9]. W opozycji do tego zbudowana jest choreografia drugiego aktu. Aby oddać powietrzny tryb życia sylfid, ich szybki sposób przemieszczania się, eteryczność i lekkość, Filippo Taglioni wykorzystał różnorodne skoczne *exercices* oraz subtelne *pas* (takie jak na przykład ozdabianie pracy nóg delikatnym, płynnym *port de bras*), zaczerpnięte z techniki tańca klasycznego. W celu stworzenia iluzji lotu Taglioni wykorzystał nawet flugi – specjalne urządzenia, dzięki którym tancerki podwieszano wysoko nad sceną i przesuwano w dowolnym kierunku, przez co widz miał wrażenie, że sylfidy rzeczywiście unoszą się nad ziemią. Główną atrakcją i najmocniejszą stroną przedstawienia była odtwórczyni tytułowej roli, Maria Taglioni. Filippo, świadomy talentu swojej córki, udzielał jej intensywnych, wielogodzinnych lekcji tańca klasycznego (w czasie których zdarzało się, że wyczerpana tancerka mdlała z wysiłku), po to by olśnić i zadziwić Paryż oraz wypromować Marię na primabalerinę Opery Paryskiej. Talent ojca i córki przyczynił się do wykreowania nowego stylu wykonawstwa, który stał się reprezentacyjny dla baletu romantycznego. Inteligentny Filippo nawet defekty swojej córki potrafił przemienić w atuty. Uwaga ta dotyczy rąk Marii, które były nieco za długie w stosunku do całej sylwetki, psując proporcje tak ważnych w balecie linii ciała. Aby więc zamaskować ten „defekt", Taglioni wymyślił dla niej specjalną pozę, w której trzymała ręce skrzyżowane i delikatnie zgięte. Położenie to stało się jedną z charakterystycznych póz baletu romantycznego. Co więcej, Maria znakomicie opanowała ćwiczenia tańca klasycznego, które wykorzystywała wyłącznie jako środek do wyrażania zawartych w danym balecie treści i emocji, a nie pusty techniczny popis. Do perfekcji opanowała lekkość, utrzymywanie równowagi w trudnych pozach (*aplomb*)[10], bezgłośne lądowanie po skokach. Filippo Taglioni nie znał litości na sali baletowej. Wiedział, że tylko ciężka, katorżnicza praca może zapewnić sukces. Znany był z powiedzenia: „Jeśli usłyszałbym taniec mojej

[9] Zob. C. Lee, *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*, Boston 1994, s. 141. Zwiększenie udziału tańców charakterystycznych w baletach romantycznych, zapoczątkowane przez Taglioniego, stanowiło realizację popularnych wówczas haseł i idei, dotyczących zainteresowania artystów romantycznych narodowym folklorem różnych państw. Tańce te nie stanowiły oczywiście idealnego odwzorowania, lecz były ich bardziej lub mniej udaną stylizacją. W *Sylfidzie* (zarówno w wersji Taglioniego, jak i Bournonville'a), z uwagi na ściśle określone miejsce akcji i zainteresowanie choreografów tańcami charakterystycznymi, nawiązania te są bardziej czytelne niż w innych baletach romantycznych (na przykład *Giselle* Adolphe'a Adama).

[10] Podobno w czasie lekcji każdą pozę utrzymywała licząc do stu. Zob. V. J. Homans, op. cit., s. 139.

córki, zabiłbym ją”[11]. Taniec Sylfidy choreograf urozmaicił, wprowadzając *pointy* – specjalistyczne, usztywniane obuwie, dzięki któremu możliwe jest poruszanie się na czubkach palców. Usztywniane baletki, choć znane już wcześniej[12], po raz pierwszy zostały zaprezentowane w nowej odsłonie i w świetnym wykonaniu. Nowość polegała na tym, iż *pointy* nie pełniły już funkcji *tricku* technicznego, który miał jedynie zadziwić widzów cyrkową sprawnością tancerek baletowych. W *Sylfidzie* miały one dopełniać wizerunek tytułowej postaci, charakteryzować jej nieziemskie pochodzenie. Co więcej, jak pisze Guest o Taglioni: „Jej triumf był prawdziwie twórczy, bo pokazała po raz pierwszy, że pointy mogą służyć celom artystycznym, przekazać wrażenie nieważkości i nieuchwytności oraz wyrazić eteryczne uduchowienie, które w swojej istocie było romantyczne”[13]. Owe pochlebne recenzje będą bardziej zrozumiałe, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że *pointy* Marii Taglioni nie przypominały zupełnie tych noszonych dziś przez tancerki. Nie różniły się one prawie od pantofelków, w których chodziły na co dzień kobiety w XIX wieku. Taglioni wsadzała jedynie do czubka obuwia trochę miękkich szmatek, aby zmniejszyć ból. Podzelowywała je również skórzaną warstwą, aby stały się sztywniejsze, a także doszywała do nich atłasowe wstążki (znane dziś pod nazwą troczków), by lepiej trzymały stopę[14]. Wizualne przedstawienie Sylfidy zostało dopełnione przez nowatorski w swej prostocie kostium, zaprojektowany specjalnie dla Marii Taglioni przez francuskiego malarza Eugène'a Lamiego. Strój ten obecny jest do dziś w klasycznym repertuarze baletowym – znamy go pod nazwą paczki romantycznej[15]. Składa się z białej spódnicy o długości

[11] Cyt. za: F. Reyna, *A Concise History of Ballet*, London 1965, s. 97 [tłum. własne].

[12] Taniec na czubkach palców zainicjowali mężczyźni, na co dowód można znaleźć w traktacie włoskiego tancerza i choreografa Gennara Magriego z 1779 roku, w którym podaje on opis takich ewolucji. Jednak od początku XIX wieku lekkość i iluzję lotu zaczęto utożsamiać z kobietami, toteż taniec na *pointach* stał się domeną ich sztuki. Choć nie jest znane imię i nazwisko tancerki, która jako pierwsza stanęła na czubkach palców, na podstawie cech charakterystycznych włoskiej szkoły tańca klasycznego, która od początków swojego istnienia słynęła z wirtuozerii i silnej pracy nóg, można domniemywać, iż była to Włoszka. Na szeroką skalę taniec na *pointach* rozpropagowała Maria Taglioni, zadziwiając świat spektakularnym efektem lekkości, eteryczności i poruszania się nad powierzchnią sceny. Zob. C. Lee, op. cit., s. 141.

[13] I. Guest, op. cit., s. 15.

[14] Tancerki skazane były na własną pomysłowość i przedsiębiorczość aż do około 1880 roku. Dopiero wtedy pojawiły się na rynku pierwsze usztywniane *pointy*, prototypy tych, które używane są dziś. Zob. C. Lee, op. cit., s. 141.

[15] Ivor Guest pisze, iż mimo rozpowszechnionych informacji tak naprawdę historycy tańca nie dysponują pisemnymi, wiarygodnymi dokumentami, które potwierdziłyby, że Lami zaprojektował ten kostium specjalnie dla Taglioni. Co więcej, w pierwszej połowie XIX wieku nie wyglądał on tak, jak współczesne paczki romantyczne. Francuski historyk tańca pisze: „Kostium Sylfidy nie wywołał sensacji prawdopodobnie dlatego, że w jego kroju i stylu nie było nic niezwykłego. Nowością była jego absolutna prostota, dzięki

do połowy łydki, złożonej z kilku warstw zwiewnego tiulu, doszytej do białego gorsetu, nieodłącznego atrybutu sylfid, zdobionego najczęściej kwiatami oraz przyszytymi z tyłu skrzydełkami. Całość dopełniał wianek na głowie.

Premiera baletu odbyła się 12 marca 1832 roku w Paryżu. Przedstawienie od razu podbiło serca Francuzów, a wkrótce także ludzi innych narodowości. Jak pisała Wysocka: „Paryż był wstrząśnięty”[16]. *Sylfida* otrzymała sporo niezwykle pochlebnych recenzji, w których na plan pierwszy wybijało się nazwisko Marii Taglioni, równorzędnej choreografowi czy scenografowi autorki tego dzieła[17]. Nie bez powodu Théophile Gautier[18] okrzyknął ją geniuszem sztuki baletowej[19].

Maria Taglioni – ikona nie tylko baletu romantycznego

Maria Taglioni była jedną z najsłynniejszych tancerek w historii. Dzisiaj o artystycznym kunszcie tej baleriny świadczy wiele zachowanych recenzji, wierszy, obrazów, poświęconych jej dzieł. Jak pisze Wysocka:

> Ze sprawozdań pisanych w całej Europie o Taglioni, z wierszy jej poświęconych można było utworzyć całe tomy. Są to panegiryki, długie litanie wielbiące bóstwo. „Divine, admirable, inimitable, prodigieuse” [boska, wspaniała, niezrównana, cudowna] – oto epitety, które stale spotykamy w sprawozdaniach. Wszystkie podkreślały jej naturalność, prostotę, brak zmysłowości, czystość, naiwność[20].

Jej wpływ nie ograniczał się jedynie do baletu, lecz przeniknął do innych obszarów kultury, sztuki oraz codziennego życia epoki. Przekroczył również granice Europy. W 1837 roku balerina wyjechała na trwające pięć lat *tournée* do Rosji. Podczas jej pierwszych występów w roli Sylfidy w Sankt Petersburgu ówczesna publiczność była tak zachwycona jej tańcem, że nie obyło się bez kilku „skandali”. Kobiety zgotowały artystce żywiołowy aplauz, a kilku mężczyznom udało się zdobyć parę *point* noszonych przez Taglioni, które następnie ugotowali i zjedli[21]. Podobne reakcje wzbudziła również w Polsce. W 1838 roku w czasie występów w Warszawie artystka wywołała „zbiorowy szał uwielbienia”[22]. Taglioni była

---

której posłużył za wzór do scen nadprzyrodzonych, […] ale jego znaczenie nie od razu było oczywiste. Spódniczka w kształcie dzwonka ulegała stopniowym modyfikacjom, zgodnym z modą współczesną, a jej obwód ciągle się powiększał, aby osiągnąć apogeum w okresie Drugiego Cesarstwa i rozkwitu krynoliny” (I. Guest, op. cit., s. 111).

[16] T. Wysocka, op. cit., s. 120.

[17] Zob. I. Guest, op. cit., s. 15.

[18] Théophile Gautier (1811–1872), francuski poeta i pisarz romantyczny, miłośnik baletu, pierwszy profesjonalny krytyk tej sztuki.

[19] Zob. T. Wysocka, op. cit., s. 120.

[20] Ibidem.

[21] A. Bland, *A History of Ballet and Dance in the Western World*, London 1976, s. 64.

[22] J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny 1802–1866*, Kraków 1968, s. 46.

pierwszą tancerką, której rozgorączkowana publiczność w dowód uznania rzucała na scenę kwiaty[23]. Nie była ona tylko ulubienicą i muzą poetów, malarzy i baletomanów. Jej fenomen polegał na tym, że – jak określił to Gautier – była również „tancerką kobiet"[24]. W pierwszej połowie XIX wieku, mimo echa idealistycznych haseł rewolucji francuskiej, obyczajowość skazywała kobietę na rolę osoby podporządkowanej mężowi, najlepiej sprawdzającej się jako matka i żona, której zadaniem jest dbanie o ciepło domowego ogniska. Nie wszystkim jednak odpowiadała sytuacja podrzędności w stosunku do mężczyzn, dlatego też część kobiet ze średnich warstw społeczeństwa z zazdrością spoglądała na „wyzwoloną" Marię. Nie tylko odnosiła ona sukcesy na scenie, lecz również – czym żywo interesowała się ówczesna prasa – sprawdzała się świetnie w roli gospodyni i matki. Miała doskonałą reputację, o którą dbał zresztą Filippo. Układając dla niej balety, zwracał uwagę, by jak najlepiej uwypuklić zalety Marii, zachowując przy tym skromność, umiar i przyzwoitość we wszystkich pozach i gestach[25]. Jak wspominał dyrektor Opery Paryskiej: „Jego celem było to, aby kobiety i młode dziewczęta mogły oglądać ją bez rumienienia się"[26]. Dodatkowo posiadała niezwykły przywilej – była niezależna i była osobą publiczną. W teatrze wcielała się w najróżniejsze role, dzięki którym przeżywała silne emocje i namiętności, zaś po opadnięciu kurtyny wracała do spokojnego, stabilnego życia. Odzwierciedlała tym samym najskrytsze pragnienia kobiet, których przestrzeń życiowa i wpływy ograniczały się jedynie do prywatnego terytorium ich domów[27]. Nic więc dziwnego, że chciały się one upodobnić do słynnej baleriny. Najprostszym i najłatwiej osiągalnym sposobem było wyglądanie tak jak ona. „Popyt na Taglioni" sprowokował pojawienie się wielu inspirowanych nią dóbr, takich jak zwiewne, lekkie tkaniny, którymi przyozdabiały się damy, aby osiągnąć wygląd sylfidy. Joanna Bednarczyk wśród elementów kobiecej mody, które pojawiły się na fali zainteresowania Marią Taglioni, wymienia jeszcze „turbany sylfid", nawiązujące do kwietnych wianków noszonych przez eteryczne zjawy, i przezroczyste bluzki przydające kobietom serafickiego idealizmu"[28]. W modzie były również upięcia włosów *à la sylphide*. Wizerunek ten dopełniały różnorodne drakońskie diety (jedna z dam utrzymywała, że żywi się jedynie płatkami róży...)[29], które miały zapewnić pożądaną eteryczność oraz bladość cery. Powstało też czasopismo zatytułowane „La Sylphide". Dla dziewczynek z kolei zaprojektowano tekturowe lalki – podobizny Taglioni z zestawem rozmaitych strojów, które można było wyciąć i potem dowolnie komponować. Dostępne były również słodycze sygnowane jej nazwiskiem, a także techniczne

[23] Zob. J. Bednarczyk, op. cit., s. 16.
[24] Cyt. za: J. Homans, op. cit., s. 160.
[25] A. Bland, op. cit., s. 138.
[26] Cyt. za: ibidem.
[27] Zob. J. Homans, op. cit., s. 161, 162.
[28] J. Bednarczyk, op. cit., s. 16.
[29] Zob. J. Homans, op. cit., s. 162.

udogodnienia, na przykład szybki dyliżans na trasie między Londynem a Windsorem, który nazwano na jej cześć[30]. Dowodzi to fenomenu „boskiej Marii", która reprezentowała swoją sztuką nie tylko najwyższe wartości artystyczne, lecz również dobrze pojęte wartości komercyjne, które przyczyniały się do rozpowszechniania i popularyzacji jej wizerunku. Ponieważ historycy nie dysponują żadnym obiektywnym zapisem jej tańca, o kunszcie i talencie baleriny mogą wnioskować jedynie na podstawie subiektywnych, lecz jednogłośnych i zgodnych źródeł. Jak stwierdził Charles de Boigne: „Była ona więcej niż tancerką, była samym tańcem. Kto nie widział tańczącej Marii Taglioni, nie będzie wiedział nigdy, czym jest idealne piękno tej niebiańskiej sztuki"[31].

Sylfida, Sylfidy – współczesne i romantyczne

Nagła, ogromna popularność baletu *Sylfida* oraz pierwszej odtwórczyni tytułowej roli – Marii Taglioni sprawiły, że teatry w innych krajach chciały mieć tę pozycję w swoim repertuarze, a gościnne występy i *tournée* legendarnej baleriny nie wszystkim wystarczały. Jeden ze słynniejszych tancerzy XIX wieku, duński choreograf i dyrektor artystyczny zespołu baletowego w Kopenhadze August Bournonville (1805–1879), marzył o tym, by zatańczyć partię Jamesa w swym rodzinnym mieście u boku Taglioni. Niestety, tantiemy, jakie trzeba było zapłacić francuskim twórcom *Sylfidy*, aby w całości przenieść ją na kopenhaską scenę, znacznie przekraczały możliwości tamtejszego teatru. Przedsiębiorczy Bournonville postanowił więc wystawić w Danii własną wersję *Sylfidy*[32]. Pracę rozpoczął od zorganizowania nowej partytury muzycznej, którą stworzył norweski kompozytor Herman Løvenskiold. Choreografię oparł w dużej mierze na tym, co zapamiętał z prób i występów widzianych we Francji, choć nadał jej własny koloryt i urozmaicił o wypracowane przez siebie i typowe dla duńskiej szkoły tańca klasycznego *enchaînement*. Bournonville wprowadził między innymi tak zwaną „koronkową pracę stóp", która polega na ozdabianiu baletowych skoków misternymi *batteries*, co wymaga niezwykle precyzyjnej, mocnej pracy nóg, daje zaś efekt lekkości i błyskotliwości wykonania. Duński choreograf zróżnicował również technikę męskiego i żeńskiego tańca. Jego wychowankowie słynęli z siły i szerokiego zakresu wykonywanych ćwiczeń, tancerki zaś z lekkości, delikatności, subtelnego *port de bras*[33]. Podstawowa różnica między wersją Taglioniego i Bournonville'a polegała jednak przede wszystkim na tym, że ten drugi nie schlebiał francuskiej modzie bezdyskusyjnego prymatu tancerki na scenie, posuniętej tak daleko, iż nawet partie męskie tańczone były przez kobiety *en travesti*.

[30] Ibidem, s. 163.
[31] Cyt. za: T. Wysocka, op. cit., s. 120.
[32] Zob. J. Bednarczyk, op. cit., s. 18.
[33] Zob. C. Lee, op. cit., s. 171.

W Danii wręcz przeciwnie – w tym okresie następował rozkwit męskiej techniki tańca klasycznego. Dlatego też Bournonville znacznie rozszerzył partię Jamesa, który nie był już tylko dodatkiem do baleriny, lecz równie ważną i widoczną postacią. Dzięki temu zmieniło się również przesłanie baletu, które Bournonville odczytał w sposób znacznie mniej poetycki, bardziej dosadnie, niż zrobili to francuscy twórcy. Można by streścić je za Jennifer Homans następująco: „mężczyzna nigdy nie powinien zaniedbywać swoich domowych obowiązków w pogoni za «urojoną radością» i nieuchwytnymi sylfidami”[34]. Największym nieszczęściem Jamesa była więc nie utrata Sylfidy, lecz własna słabość i nieumiejętność kontrolowania pragnień[35]. Tytułową rolę Bournonville przygotowywał z myślą o swojej rodaczce, Lucile Grahn, którą Hans Christian Andersen określił mianem „Sylfidy Północy”[36]. Ponieważ Bournonville bardzo lubił układać tańce charakterystyczne i miał do tego duży talent, w jego *Sylfidzie* znajduje się ich znacznie więcej niż we francuskiej wersji[37]. Dzięki temu spektakl nabrał wyrazistego, lokalnego kolorytu[38]. Za duży plus duńskiej szkoły tańca klasycznego uznać można przywiązywanie wagi do pielęgnowania tradycji, dzięki czemu balety Bournonville'a – w tym *Sylfida* – zachowały się do dziś w niezmienionym kształcie.

Balet Taglioniego nie miał tyle szczęścia i jego *Sylfida* szybko popadła w zapomnienie. Definitywnie zeszła z afisza około 1863 roku[39]. Ambitnego zadania restytucji tej wersji *Sylfidy* podjął się w 1971 roku francuski tancerz i choreograf Pierre Lacotte, słynący z rekonstruowania zapomnianych baletów[40]. Spektakl ten spotkał się z dużym uznaniem i zainteresowaniem nie tylko historyków baletu. Z racji dynamicznego rozwoju sztuki tańca (a także braku wystarczających wiarygodnych materiałów) nie zawsze możliwe jest jednak odtworzenie w tym samym kształcie baletu, od którego premiery minęło prawie sto pięćdziesiąt lat. Tak było również w przypadku Lacotte'a, który wprowadził istotne zmiany w odtwarzanym spektaklu. Między innymi postanowił, że na *pointach* będą tańczyć wszystkie sylfidy – nie tylko solistka, a taniec na czubkach palców pojawi się również w pierwszym, „realistycznym” akcie baletu i będzie wykonywany przez

[34] J. Homans, op. cit., s. 187 [tłum. własne].

[35] Por. ibidem.

[36] Zob. ibidem, s. 188.

[37] Do dziś są one wykonywane przez zespół baletowy w charakterkach (specjalnym obuwiu na obcasie), podczas gdy we francuskiej wersji tancerki *corps de ballet* tańczą je w *pointach*.

[38] Zob. C. Lee, op. cit., s. 168.

[39] Zob. J. Bednarczyk, op. cit., s. 19.

[40] Wśród baletów, które powróciły do repertuaru dzięki jego pracy, znajdują się między innymi: pierwsza wersja *Coppélii* Arthura Saint-Léona (muz. Léo Delibes), *Nathalie* Filippa Taglioniego (muz. A. Gyrowetz, M. Caraffa) czy *Marco Spada* Josepha Maziliera (muz. D. Auber).

„ziemskie przedstawicielki szkockiej wspólnoty”[41]. Mimo tych zmian i unowocześnień *Sylfida* do dziś pozostaje żywym świadectwem estetyki romantyzmu, które na trwałe zmieniło oblicze sztuki baletowej.

Ślady jego oddziaływania widoczne są już w baletach romantycznych, które czerpały z *Sylfidy* inspiracje dotyczące zarówno konstrukcji, jak i tematyki czy środków wyrazu. Jak zostało już wspomniane, wpływy te obecne są choćby w librettach przedstawień baletowych tego okresu, w których zaznacza się dwudzielna, realistyczno-fantastyczna struktura. Na plan pierwszy zostaje wysunięta kobieta, która zazwyczaj przedstawiona jest jako istota nie z tego świata (na przykład tytułowe bohaterki baletów *Ondyna* Paula Taglioniego, syna Filippa, z muzyką H. Schmidta, czy *La Péri* w choreografii Jeana Corallego z muzyką Johanna Friedricha Franza Burgmüllera). Ta supremacja tancerki utrzymała się również w drugiej połowie XIX wieku[42]. Po premierze *Sylfidy* zwiększyła się również rola kobiecego *corps de ballet*, który w akcie II spektaklu składa się najczęściej z nieziemskich towarzyszek pierwszoplanowej bohaterki, ubranych w białe paczki romantyczne (willidy w *Giselle* Corallego i Jules’a Perraulta). Dlatego też balety tego typu określa się często mianem *balets blanc* (białych baletów). Choreografowie zaczęli dążyć do ukazania jednolitości *corps de ballet*, co zaowocowało tym, że na coraz szerszą skalę praktykowano taniec synchroniczny. Niezwykłą maestrię osiągnął on szczególnie w drugiej połowie XIX wieku, na przykład w przepięknej scenie wejścia Cieni w balecie *Bajadera* w choreografii Mariusa Petipy z muzyką Ludwiga Minkusa. Główny wątek akcji w balecie romantycznym to najczęściej nieszczęśliwa miłość między mężczyzną z krwi i kości a eteryczną, fantastyczną zjawą kobiecą. Zwiększył się również udział tańców charakterystycznych w baletach z tego okresu czerpiących z folklorów narodowych (na przykład hiszpański *Diabeł kulawy* Corallego z muzyką Casimira Gide’a oraz polskie *Wesele krakowskie w Ojcowie* w choreografii Julii Mierzyńskiej i Ludwika Thierry’ego z muzyką Karola Kurpińskiego i Jana Stefaniego). Taniec klasyczny zaczął się rozwijać coraz dynamiczniej w planie już nie tylko horyzontalnym, lecz również wertykalnym. Służyły temu zarówno skoki, jak i popularna od czasu francuskiej premiery *Sylfidy* technika tańca na *pointach*. Pojawiły się pierwsze elementy partnerowań, których kulminacja odzwierciedlona była w lirycznym *adagio*, czyli spokojnym tańcu głównych bohaterów, który służył podkreśleniu ich uczuć oraz piękna linii i umiejętności baleriny. Realizm zaczął ustępować poetyckiemu symbolizmowi, widocznemu zarówno w samym tańcu, który stał się głównym środkiem wyrazu w balecie, jak i w scenografii, a nawet muzyce przedstawień tego okresu (na przykład motywy przewodnie towarzyszące głównym bohaterom i ważnym

[41] J. Bednarczyk, op. cit., s. 20.

[42] Widoczne jest to chociażby w twórczości jednego z najpłodniejszych i najbardziej znaczących choreografów drugiej połowy XIX wieku, Mariusa Petipy (na przykład *Córka faraona*, muz. C. Pugni; *Raymonda*, muz. A. Głazunow; *Śpiąca królewna*, muz. P. Czajkowski).

scenom w *Giselle*). Ważną rolę w balecie romantycznym zaczął odgrywać nastrój, atmosfera spektaklu, w osiągnięciu której pomagały specjalne dekoracje, przedstawiające tajemnicze leśne polany, moczary czy jeziora, oraz charakterystyczne, „księżycowe" oświetlenie. Pamięć o *Sylfidzie* obecna była również w drugiej połowie XIX wieku. W baletach tego okresu da się zauważyć na przykład kształtowanie głównych bohaterek w duchu przedstawienia Taglioniego. Świetnym przykładem jest chociażby Odetta z *Jeziora łabędziego* w choreografii Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa z muzyką Piotra Czajkowskiego, kształtowana na postać kruchą, wrażliwą, bezcielesną, o lirycznym, melancholijnym wdzięku[43].

Pierwszym bezpośrednim nawiązaniem do *Sylfidy* w XX wieku był balet o takim samym tytule z muzyką Fryderyka Chopina (znany również pod nazwą *Chopiniany*), autorstwa słynnego choreografa i reformatora sztuki baletowej Michaiła Fokina (1880–1942). Inspiracja ta nie wynikała jedynie z indywidualnych upodobań choreografa, lecz miała również głęboką ideologiczną podbudowę. Zła sytuacja baletu, polegająca na stopniowej konwencjonalizacji jego treści oraz formy, doprowadzała bowiem do powszechnej dyskredytacji spektaklu baletowego jako autonomicznej sztuki teatralnej. Fokin przeciwdziałał temu zjawisku zarówno jako teoretyk, jak i praktyk[44]. Tworząc w 1908 roku nowy balet, postanowił sięgnąć do złotego okresu tańca, czyli do ducha romantyzmu. W ten sposób powstała *Chopiniana* (*Sylfidy*)[45]. Chcąc przywołać poetycki klimat i liryczną atmosferę tamtych czasów, sięgnął po muzykę Fryderyka Chopina, która wspaniale komponowała się z jego artystyczną wizją. *Sylfidy* Fokina to krótki, jednoaktowy balet, pozbawiony literackiej treści, libretta. Występują w nim trzy solistki, szesnaście tancerek z zespołu baletowego oraz zaledwie jeden tancerz – solista. Kostiumy tancerek – żywo przypominające te stworzone przez Lamiego – stanowią bezpośrednie nawiązanie do baletu Taglioniego. Fokin zrezygnował jednak z takich tricków jak flugi, oddając eteryczną naturę sylfid jedynie poprzez maestrię choreografii. Przedstawił ich złożony obraz, zestawiając ze sobą skocznego, wesołego *Mazurka D-dur* oraz liryczne, subtelne, nieco melancholijne *Preludium A-dur*. W *Chopinianie* Fokin wprowadził również wspaniały duet sylfidy i solisty na muzykę *Walca cis-moll*, ukazujący postać kobiecą jako nieuchwytną, eteryczną i kruchą. Rosyjski choreograf ułożył ponadto dla tancerza osobną wariację, która – mimo pozornej

[43] Zob. I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 325.

[44] W 1914 roku na łamach nowojorskiej gazety „New Times" Fokin opublikował pięć zasad reformy baletu, które powstały w opozycji do kostnienia formy i stopniowego upadku sztuki baletowej.

[45] Pierwotnie Fokin zaplanował *Chopinianę* jako suitę baletową przedstawiającą sceny z życia kompozytora. W takiej formie została ona wystawiona w 1907 roku. W 1908 roku wystawiano ją w zmienionej wersji pod nazwą *Balet do muzyki Chopina*. Rok później spektakl wszedł do repertuaru Teatru Maryjskiego pod nazwą *Chopiniany*. Z kolei w 1909 roku Diagilew włączył ją do pierwszego *tournée* Baletów Rosyjskich w Paryżu, zmieniając tytuł na *Sylfidy*. Zob. I. Turska, op. cit., s. 58, 59.

łatwości – jest jedną z najtrudniejszych w klasycznym repertuarze baletowym. Fokin wprowadził piękne w swej prostocie, nieszablonowe rysunki i przejścia dla sylfid, sprawiając, iż były one wyraziste od stóp do głowy. Najsłynniejszy impresario w historii baletu, Siergiej Diagilew[46], powiedział nawet, że „w *Sylfidach* nie ma corps de ballet, tylko zespół solistów"[47]. Dzieło to u progu nowego stulecia odegrało niezwykle ważną rolę, o której pisze Ivor Guest:

> W tajemniczej księżycowej scenerii Benois, w rozmarzonych melodiach Chopina i wysublimowanie poetyckiej choreografii Fokina […], zawierała się sama esencja tej odnowy. Było to wielkie ponowne odkrycie: duch romantyzmu, który wiele lat temu wplótł do tańca wzniosłą poezję, miał teraz podnieść go, w sposób bardziej trwały, do pozycji jednej z głównych sztuk teatralnych[48].

Tak też się stało, a Fokin wcale nie był ostatnim choreografem, który nawiązywał bezpośrednio nie tylko do estetyki romantyzmu w sztuce baletowej, która zaważyła na obecnym kształcie baletu klasycznego, lecz również do samej *Sylfidy* Taglioniego i Bournonville'a. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku brytyjski choreograf Matthew Bourne (ur. 1960), słynący z reinterpretacji baletów klasycznych[49], sięgnął właśnie po tę pozycję i na jej podstawie przygotował w 1994 roku własny spektakl, wystawiony pod nazwą *Highland Fling*, oparty na partyturze Løvenskiolda, przeplatanej współczesnymi utworami zespołu Lerner and Loewe oraz tradycyjną szkocką pieśnią *Auld Lang Syne*. Tytuł baletu Bourne'a nawiązuje do popularnego w początkach XIX wieku narodowego tańca szkockiego. Punktem wyjścia do stworzenia baletu stało się założenie uwspółcześnienia realiów *Sylfidy* i przeniesienia jej akcji do Szkocji dzisiejszych czasów. Bourne'owi zależało na zerwaniu z idealizacją tytułowej postaci, ukazaniu jej jako istoty niejednoznacznej, która ma również mroczne strony charakteru. Brytyjski choreograf nie chciał jej do końca antropomorfizować, uważając, że sylfida jest przede wszystkim stworzeniem leśnym, stąd też widoczna animalizacja w kreacji tej roli. Warto dodać, że Bourne – posługujący się własnym stylem choreograficznym, luźno opartym o technikę tańca klasycznego – zrezygnował z wykorzystania *point*, każąc swoim sylfidom tańczyć boso. Twórca *Higland Fling* nie ukrywa inspiracji tańcem Isadory Duncan[50]. Co więcej, Sylfida u Bourne'a jest zaledwie halucynacją Jamesa – zniszczonego, porywczego narkomana, który widzi ją tylko po zażyciu narkotyków.

---

[46] Siergiej Diagilew (1872–1929), rosyjski impresario baletowy, twórca i kierownik awangardowego zespołu Balety Rosyjskie (*Les Ballets Russes*), działającego w latach 1909–1929.

[47] A. Haskell, *Balet*, tłum. A. Bońskowska, Kraków 1969, s. 16.

[48] I. Guest, op. cit., s. 236.

[49] Bourne wystawił między innymi własną wersję *Dziadka do orzechów* (1992), *Jeziora łabędziego* (1995), *Kopciuszka* (1997) i *Śpiącej królewny* (2012).

[50] A. Macaulay, *Matthew Bourne and His Adventures in Dance*, Croydon 2011, s. 160.

To właśnie on jest głównym bohaterem spektaklu. Podobnie jak w romantycznej wersji *Sylfidy*, po jakimś czasie James ma dość odmienności, niezwykłości latającego duszka i chce, aby stał się on podobny do ziemskich kobiet. Wiadomo jednak, że egoistyczne próby połączenia świata realistycznego z fantastycznym, urojonych marzeń i rzeczywistych uwarunkowań, doprowadziły go do zguby. Podobnie u Bourne'a – w zakończeniu I aktu porywczy James wyskakuje z okna w pogoni za urojoną Sylfidą, co oczywiście prowadzi go do śmierci. Ciekawym rozwiązaniem jest II akt przedstawienia, który dzieje się „w głowie" Jamesa, w trakcie spadania, zanim nieuchronnie roztrzaska się on o powierzchnię ziemi[51]. Bourne pokusił się również o niekonwencjonalne przedstawienie sylfid, które w jego inscenizacji są zarówno płci żeńskiej, jak i męskiej. Ich białe kostiumy są stylizowane na narodowy ubiór tancerzy wykonujących *highland fling*. Biel ma sugerować, że postacie te już nie żyją, są duchami zmarłych Szkotów i Szkotek[52]. Takich wielokontekstowych nawiązań, inspiracji i interesujących przesunięć jest w spektaklu Bourne'a jeszcze więcej, a ich odkrywanie i badanie związków z oryginalną *Sylfidą* oraz z tradycją taneczną nie tylko dostarcza przyjemności i satysfakcji, lecz pozwala również na nowe odczytanie słynnego romantycznego baletu. *Highland Fling* udowadnia tym samym, że nawet w na wskroś znanych dziełach, stworzonych w poprzednich epokach, drzemie pokaźny potencjał i inspiracja dla współczesnych artystów.

Podsumowanie

Choć od premiery *Sylfidy* Filippa Taglioniego minęło już prawie dwieście lat, do dziś jest ona grywana przy pełnej widowni w teatrach na całym świecie. Jak zauważył Guest:

Wraz z taglionizacją baletu – czasownik taglionizować był powszechnie używany w ciągu pierwszych lat występów tancerki w Paryżu – sztuka baletu nabrała nowego znaczenia i cała jej dotychczasowa struktura okazała się, w ciągu jednego wieczoru, przestarzała[53].

Dzięki nowatorskiej formie i treści *Sylfidy* z baletu zniknęła nużąca, mitologiczna tematyka, niemożliwa do zrozumienia bez lektury długiego, skomplikowanego libretta, sceny przeładowane konwencjonalną pantomimą czy puste, cyrkowe popisy. Pierwsza odtwórczyni tytułowej roli, Maria Taglioni (1804–1884), zapoczątkowała kult żeńskich gwiazd w dziedzinie tańca[54], wprowadzając przełomowe

[51] Zob. ibidem, s. 158, 159.

[52] Zob. ibidem, s. 159.

[53] I. Guest, op. cit., s. 26.

[54] Kobiety tancerki cieszyły się ogromną sławą już w XVIII wieku (choćby Marie-Anne de Cupis de Camargo, Marie Sallé, Marie-Madeleine Guimard, Maria Medina), ta jednak nie opierała się – jak w przypadku Taglioni – wyłącznie na kunszcie artystycznym i technice tańca, lecz również na wielu skandalach. Zasięg popularności Marii Taglioni i skutki jej oddziaływania są dużo bardziej wyraźne niż w przypadku jej poprzedniczek.

obyczajowe zmiany zarówno w statusie tancerki, jak i kobiety artystki w ogóle. Jej zjawiskowa obecność w kulturze XIX wieku stała się również odpowiedzią na żywe w ówczesnym społeczeństwie pragnienie transformacji, z którym tak świetnie poradziła sobie sztuka baletowa. Zaoferowała ona widzom pewien ideał dotyczący zarówno ciała, które zdawało się wyzwolone spod prawa grawitacji, jak i ducha – krystalicznej, tajemniczo uśmiechniętej Sylfidy. Za sprawą sukcesu tego dzieła na baletową scenę wtargnęły rozmaite fantastyczne, eteryczne istoty, które do dziś odbierane są jako symbol sztuki baletowej[55]. Spektakl stał się esencją baletu romantycznego, zachowując swą artystyczną witalność nawet po wygaśnięciu epoki. Nowatorskość i współczesność *Sylfidy* dotyczy zarówno formy, jak i treści. Rozumiana jest jako taka właściwość dzieła baletowego, która czyni je aktualnym i atrakcyjnym dla widza mimo upływu czasu. Potwierdzają to obecność *Sylfidy* w bieżącym repertuarze teatrów na całym świecie oraz współczesne dzieła, które twórczo do niej nawiązują.

The Main Cultural Transformations of the Ballet *Sylphide*

Abstract

La Sylphide is one of the most famous ballets in the history of dance. Its premiere marks the beginning of the romantic era in ballet. The main components of *La Sylphide* such as: libretto, formal design, decorations, costumes and choreography became a model for subsequent ballet artists. They also made an impact on the current shape of classical ballet. The biggest sensation and the strongest point of the *La Sylphide* was Maria Taglioni, the performer of the title role in this piece. With her stage image she promoted not only new, lyrical, ethereal styles of performance, but also became the first international ballet star, influencing art, fashion and other customs of her era. This paper focuses on *Sylphide's* first stagings and the choreography by Filippo Taglioni and August Bournonville. Moreover, this article sets out the task of finding inspiration for *La Sylphide* in the culture of the nineteenth century and in the art of ballet in later centuries.

Keywords

sylphide, ballet, Maria Taglioni

Bibliografia

1. Bednarczyk J., *Czarująca i niebezpieczna*, [w:] *Sylfida*, „Biblioteka Gazety Wyborczej", nr 14, Warszawa 2010.
2. Bland A., *A History of Ballet and Dance in the Western World*, London 1976.
3. Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
4. Haskell A., *Balet*, tłum. A. Bońskowska, Kraków 1969.

[55] Zob. na przykład balety *Giselle* czy *La Péri*.

5. Homans J., *Apollo's Angels: A History of Ballet*, London 2010.
6. Koegler H., *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford 1987.
7. Lee C., *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*, Boston 1994.
8. Macaulay A., *Matthew Bourne and His Adventures in Dance*, Croydon 2011.
9. Narewska A., *Sylfida na pointach – o kulturowych śladach baletu Sylfida i primabaleriny Marii Taglioni*, niepublikowana praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2011.
10. Narewska A., *W jaki sposób balet układa się do snu, czyli co i dlaczego śnią bohaterowie dziewiętnastowiecznych baletów*, [w:] *Kulturowy obraz bezsenności, (pół)snu i marzeń sennych*, red. J. Bujak-Lechowicz, D. Dworakowska, A. Stanecka, Szczecin 2016.
11. Pudełek J., *Warszawski balet romantyczny 1802–1866*, Kraków 1968.
12. Reyna F., *A Concise History of Ballet*, London 1965.
13. Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.
14. Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 14 (3/2016)

Katarzyna Skiba

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filozoficzny
Instytut Filozofii
e-mail: katarzyna.skiba@yahoo.com

Contemporary kathak w Wielkiej Brytanii jako przestrzeń negocjowania transkulturowej tożsamości diaspory

Streszczenie

Tematem artykułu jest zagadnienie transkulturowości w kontekście sztuki indyjskiego tańca *kathak* w środowiskach diaspory. Na przykładzie wybranych dzieł choreografów mieszkających w Wielkiej Brytanii ukazane są czynniki i mechanizmy transformacji w łonie klasycznych form tańca indyjskiego, zwłaszcza w warunkach wielokulturowości i migracji. Artykuł przedstawia zmienne funkcje, status i percepcję tańca indyjskiego w Wielkiej Brytanii, koncentrując się na współczesnych próbach przełamania orientalizmu oraz praktyki kategoryzowania tańca indyjskiego na podstawie kryteriów narodowości czy etniczności. Omówienie wyrastającego z tych motywacji nurtu współczesnego *kathak* ma służyć zwróceniu uwagi na ideologiczny aspekt tej eksperymentalnej, hybrydalnej twórczości, powstającej w kręgach diaspory. Artykuł opracowano w oparciu o badania archiwalne i terenowe, przeprowadzone przez autorkę w Londynie i Birmingham w 2015 roku.

Słowa kluczowe

kathak, taniec indyjski, transkulturowość, diaspora południowoazjatycka

Tańce indyjskie w Wielkiej Brytanii określane są zwykle jako „taniec południowoazjatycki" (*South Asian dance*)[1]. Ta wspólna etykieta umniejsza znaczenie funkcjonujących w Indiach podziałów na tradycje „klasyczne" (*classical*), „ludowe" (*folk*) oraz „nowoczesny taniec indyjski" (*modern Indian dance*). Według artystów i teoretyków w Indiach cechą decydującą o przyporządkowaniu tańca do danej kategorii jest stopień wyrafinowania, skonwencjonalizowania i „autentyczności" określonej formy[2]. Tymczasem w Wielkiej Brytanii pierwszorzędnym kryterium klasyfikacji tańca indyjskiego wydaje się miejsce jego pochodzenia. Na plan pierwszy wysuwa się przyporządkowaną rozmaitym stylom indyjskim „południowoazjatycką" tożsamość etniczną (ponad „indyjską tożsamością narodową").

W opinii Uttary Coorlawali, choreografki i badaczki tańca indyjskiego ze Stanów Zjednoczonych, na praktykę tańca indyjskiego w diasporze należy patrzeć z perspektywy konkretnego kraju. Według niej w Ameryce dyskursy klasycyzmu w tańcu są mało istotne, podczas gdy w Europie taniec indyjski ciągle podlega osądom w relacji do klasycznych form europejskich. W Anglii na status tańca indyjskiego cień rzucają dawne zależności kolonialne. Kryterium etniczności i różnicy rasowej w większej mierze kształtuje percepcję tańca południowoazjatyckiego, niż ma to miejsce po drugiej stronie Atlantyku. Wreszcie, Stany Zjednoczone nie rozwinęły polityki kulturalnej i państwowych struktur finansowania tańca, którym podlegają artyści w Wielkiej Brytanii[3].

Przyporządkowanie tańców indyjskich takich jak *kathak* do kategorii „tańca południowoazjatyckiego" znajduje odzwierciedlenie w praktyce. *Kathak* jest praktykowany przeważnie w Indiach północnych, gdzie pełni istotną funkcję jako element budujący tożsamość narodową. Rangę tę uzyskał w połowie XX wieku w wyniku „renesansu" tradycji – jej standaryzacji i instytucjonalizacji – pod patronatem nowego państwa indyjskiego[4]. W toku przemian regionalne style tańca

[1] W artykule skupiam się na współczesnych nurtach „tańca południowoazjatyckiego" w Wielkiej Brytanii, gdzie przeprowadziłam badania terenowe w czerwcu i lipcu 2015 roku w ramach projektu *Transkulturowość i hybrydyzacja w sztuce indyjskiego tańca kathak*, finansowanego ze środków dotacji statutowej Wydziału Filozoficznego UJ. Analogiczne nurty rozwijają się w innych ośrodkach południowoazjatyckiej diaspory (Stany Zjednoczone, Kanada), jednak odmienne konteksty historyczne, polityczne i socjokulturowe decydują o zróżnicowanych tendencjach i statusie tych form tańca w poszczególnych ośrodkach.

[2] Tańce „klasyczne" uchodzą w Indiach za formy wyrafinowane i poddane konwencjom (w przeciwieństwie do tańców „ludowych"). Autentyczność jest na różne sposoby definiowana przez tamtejszych artystów i krytyków. „Tradycjonaliści" mówią o wiernym odtwarzaniu określonego kanonu sztuki, natomiast „eksperymentatorzy" o dostosowaniu tańca do kontekstu współczesności. Na tym tle dochodzi do różnych antagonizmów i napięć. Zwłaszcza „nowoczesny taniec indyjski" bywa określany jako „nieautentyczny" i „zwesternizowany".

[3] U. A. Coorlawala, konsultacja naukowa, Nowy Jork, 25.02.2016.

[4] Zob. P. Chakravorty, *Bells of Change: Kathak Dance, Women, and Modernity in India*, Calcutta 2008; M. Walker, *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, London 2014.

religijnego i dworskiego, naznaczone kulturą hinduizmu i islamu, zostały sprowadzone do trzech głównych szkół, określanych terminem *gharana* (hin. *gharānā*): Dżajpur, Lakhnau i Benares[5]. W państwowych akademiach tańca, takich jak Kathak Kendra (National Institute of Kathak Dance) w New Delhi, sformułowano kanon estetyki *kathak*, nawiązujący do nomenklatury i reguł skodyfikowanych w sanskryckich traktatach na temat teorii sztuk performatywnych[6]. Specyficznymi elementami spektaklu są prezentacje skomplikowanych stepów, szybkich obrotów i eleganckich póz. Nieliczne szkoły znajdują się też w Sri Lance, Pakistanie czy Bangladeszu. Studenci z tych krajów często jednak dokształcają się w Indiach, pod opieką „prawdziwych" guru. W muzułmańskim Pakistanie taniec ten jest obecnie dyskredytowany jako tradycja „zhinduizowana". Współczesna klasyczna sztuka *kathak* w istocie przedstawia głównie opowieści z hinduskiej mitologii.

Tymczasem w Wielkiej Brytanii *kathak* jest tańczony i nauczany przez osoby pochodzenia zarówno indyjskiego, jak i bangladeskiego czy pakistańskiego. Szkoły tańca indyjskiego bywają miejscami spotkań, kulturowej wymiany i twórczego dialogu członków południowoazjatyckich mniejszości i wyznań. W obliczu współczesnych procesów tożsamościowych zanika znak równości między tańcem indyjskim i konkretną przynależnością etniczną czy narodową. Jest to znamienne szczególnie w środowiskach diaspory, ze względu na „tożsamości z myślnikiem" (*hyphenated identity*), do jakich przyznaje się większość artystów młodszego pokolenia migrantów z subkontynentu indyjskiego.

Przełamywanie barier religijnych, etnicznych i narodowych stwarza urodzajny grunt do eksperymentów, wyznaczając nowe horyzonty rozwoju tańca indyjskiego. Z „tańca południowoazjatyckiego" wyłaniają się różnego rodzaju fuzje i „podgatunki", jak „półklasyczny taniec indyjski" (*semi-classical Indian dance*) czy „współczesny taniec indyjski" (*contemporary Indian dance*)[7], które w Indiach często dyskredytowane są jako „nieautentyczne" i nieadekwatne do reprezentowania kultury narodowej. Dyskurs „autentyczności" indyjskich wytworów kulturowych kształtowany jest z innego punktu widzenia w Wielkiej Brytanii. Odmienną perspektywę wyznaczają zróżnicowane i transkulturowe tożsamości samych artystów *kathak* i odbiorców ich sztuki, specyficzna kultura i polityka kulturalna kraju zamieszkania, a także potrzeba koegzystencji różnorodnych grup etnicznych oraz poszanowania i promowania ich dziedzictwa.

Nowe nurty w sztuce odzwierciedlają doświadczenia migracji i przemieszczeń, które zdają się korespondować nie tylko z postulatem pluralizmu kulturowego,

[5] Popularną wizję dziejów poszczególnych *gharan* przedstawia między innymi S. Kothari, *Kathak. Indian Classical Dance*, New Delhi 1989.

[6] Procesy „uklasycznienia" i instytucjonalizacji *kathak* zob. K. Skiba, *Renesans czy rekonstrukcja? Przeobrażenia tradycji klasycznego tańca indyjskiego kathak na tle procesów narodowotwórczych*, „Perspektywy Kulturoznawcze" 2014, nr 4, s. 106–153.

[7] Zob. K. Katrak, *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, New York 2011.

lecz także transkulturowości. W opinii Wolfganga Welscha wielokulturowość i międzykulturowość opierają się na idei koegzystencji wielu kultur, co niesie z sobą ryzyko utwierdzania murów i stereotypów. Ów porządek zastępowany jest obecnie przez transkulturowość, która podważa istnienie kultur jako wyizolowanych systemów, prowadząc do zaniku barier między nimi i sprzyjając wielostronnym przepływom[8].

Wielu współczesnych tancerzy stara się dotrzeć do szerszej, globalnej publiczności poprzez rozmaite próby zuniwersalizowania języka przekazu. Często odbywa się to dzięki dostosowaniu pewnych aspektów *kathak* do europejskich standardów sztuk scenicznych. Chęć dopasowania tańca do oczekiwań zachodniej publiczności może także prowadzić do utowarowienia kultury[9], projekcji stereotypów czy egzotyzacji widowiska. Sztuka staje się wówczas produktem na sprzedaż, z wyraźnym oznaczeniem pochodzenia (*made in India*), pozbawionym głosu indywidualnego artysty, a niekiedy wręcz sprzecznym z tym, co chcieliby wyrazić sami twórcy.

Niniejszy artykuł poświęcony jest angielskim transformacjom tańca *kathak*, które wpisują się w nurt świadomych dążeń artystów do zaznaczenia w tańcu własnej podmiotowości, indywidualności, diasporycznych tożsamości, a także reakcji na problemy brytyjskiej wielokulturowości. Przykłady twórczości wybranych choreografów wyrastających z tradycji *kathak* (Akram Khan, Anurekha Ghosh i Sonia Sabri) będą punktem wyjścia do refleksji nad naturą transkulturowości, która jest cechą charakterystyczną jednej z subkategorii „tańca południowoazjatyckiego", określanej jako „współczesny *kathak*" (*contemporary kathak*). Ich podejście do tradycji przedstawione zostało w oparciu o wypowiedzi na łamach prasy oraz przeprowadzone przez autorkę wywiady i obserwacje w ramach badań terenowych w Londynie i Birmingham w 2015 roku. Omówienie realiów związanych z praktyką tej sztuki w Wielkiej Brytanii ma ponadto służyć określeniu roli i dziedzictwa orientalizmu jako czynnika determinującego minione i współczesne wybory artystów w odpowiedzi na gusta estetyczne konsumentów kultury. By lepiej zobrazować naturę i motywy zachodzących współcześnie innowacji i prób dekonstrukcji orientalistycznych wizji tańca indyjskiego, przydatne będzie spojrzenie wstecz na historię tańca indyjskiego i *kathak* w Wielkiej Brytanii.

---

[8] Zob. W. Welsch, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, eds. M. Featherstone, S. Lash, London 1999, s. 194–213, [online] http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Wlelsch_Transculturality.html [dostęp: 15.09.2015].

[9] Zob. P. Chakravorty, *Bells of Change...*, op. cit.; eadem, *Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global Indian*, [w:] *Dance Matters. Performing India*, eds. P. Chakravorty, N. Gupta, New Delhi–Abingdon 2010, s. 169–181.

Wizje Indii na angielskich scenach tańca

Historia indyjskiego tańca klasycznego w Wielkiej Brytanii sięga XX wieku. Pierwsze pokazy hinduskich tancerzy w Europie, prezentowane pod szyldem *Bajadery, czyli kapłanki z Pondicherry* (*The Bayaderes or Priestesses of Pondicherry*), odbyły się w Adelphi Theatre w Londynie w 1838 roku, w ramach półrocznej trasy po Anglii i Francji grupy tancerek świątynnych z południa Indii. W 1886 roku do Londynu zawitał kolejny zespół tancerzy z Indii i Cejlonu, by swoimi występami uatrakcyjnić Empire of India and Ceylon Exhibition w Earl's Court[10]. Wcześniej, w 1830 roku postać hinduskiej heroiny pojawiła się na scenie w wykonaniu Marii Taglioni w balecie Piotra Taglioniego *Bóg i Bajadera* (*Le Dieu et la Bayadère*), a następnie została rozsławiona w adaptacji Mariusa Petipy pt. *Bajadera* (*La Bayadère*) z 1877 roku i w operze Léo Delibesa *Lakme* (*Lakmé*) z 1883 roku[11].

Popularność interpretacji „tańca orientalnego" przez zachodnich artystów, na przykład Annę Pawłową, nasilała w europejskich widzach fascynację autentycznymi indyjskimi widowiskami. Po odegraniu tytułowej roli hinduskiej tancerki świątynnej w balecie Petipy *Bajadera* w 1909 roku oraz podróży do Indii w 1922 roku Pawłowa zaczęła tworzyć choreografie bazujące na „autentycznych" stylach tanecznych Indii. Partnerował jej Uday Shankar, studiujący wówczas malarstwo na Royal College of Art. Mimo iż artysta nie odbył wcześniej żadnego treningu w zakresie tańca indyjskiego, pomógł Pawłowej wyreżyserować dwie produkcje taneczne na tematy indyjskie: *Kriszna i Radha* (*Krishna and Radha*) oraz *Hinduskie wesele* (*A Hindu Wedding*), wystawione w 1923 roku na angielskich i amerykańskich scenach. Spektakle łączyły technikę baletu z elementami indyjskich tańców klasycznych i ludowych, zaś kostiumy i scenografię opracowano na podstawie miniatur indyjskich z Victoria and Albert Museum[12].

Mimo iż wkład Udaya Shankara w powstanie tych produkcji został niedoceniony, występy w towarzystwie rosyjskiej baleriny pomogły mu zdobyć umiejętności prezentacji scenicznej, pracy grupowej i zarządzania, które wykorzystał w późniejszej karierze[13]. Kolejne lata jego pracy twórczej to występy w kabaretach, rewiach i wodewilach w Europie. Jego „taniec boga Śiwy" na prestiżowej wystawie British Empire Exhibition w Wembley w 1924 roku (reprezentował

---

[10] A. David, *Performing Faith: Dance, Identity and Religion in Hindu Communities in Leicester and London*, unpublished PhD thesis, De Monfort University 2005, s. 30.

[11] Zob. T. Leucci, *Between Seduction and Redemption – The European Perception of India's Temple Dancers in Travel Accounts and Stage Productions from the Thirteenth to the Nineteenth Century*, [w:] *Music, Dance and the Art of Seduction*, eds. J. Kippen, F. Kouwenhoven, Delft 2013.

[12] A. K. Mukhopadhyay, *Uday Shankar: Twentieth Century's Nataraja*, New Delhi 2004, s. 19.

[13] Ibidem, s. 20.

wówczas Indie – „najjaśniejszy klejnot korony Imperium") wzbudził zachwyt publiczności. „Tańczyłem, nie wiedząc nic o tańcu Śiwy. Najprawdopodobniej tylko skakałem w kółko. Bóg wie, co jeszcze robiłem, ale występ odniósł duży sukces. Nie potrafię zrozumieć dlaczego…"[14] – wspomina artysta. Dopiero po latach, dzięki wsparciu miłośników indyjskiej kultury, Shankar założył rodzinną trupę, z którą podróżował po świecie, wypracowując własny styl tańca[15].

Wzrastające w początkach XX wieku zainteresowanie tańcem indyjskim wśród zachodnich tancerzy tworzyło w Europie popyt na nauczycieli z Indii. Do Wielkiej Brytanii zaproszono takich artystów, jak Ram Gopal czy Mrinalini Sarabhai, by przez kilka miesięcy występowali i uczyli angielskich tancerzy *bharatanatjam*. Podobnie jak Uday Shankar, Ram Gopal współpracował z gwiazdami baletu, na przykład z Alicją Markową, prezentując hybrydalną wersję tańca indyjskiego ujętego w ramy zachodniej estetyki: „moja lewa strona to *bharatanatjam*, prawa – *kathakali*, nogi zaś – to *kathak*"[16] – tłumaczył. Zdaniem Leny Hammergren miał on diasporyczną tożsamość, co sprawiało, że zmierzał do zniwelowania przepaści między Wschodem i Zachodem[17]. Długotrwałe pobyty w innych krajach (Japonii, Polsce, Szwecji, Anglii) nasyciły jego twórczość rozmaitymi elementami innych kultur. Mimo braku odpowiedniego treningu i dbałości o „czystość" formy jego taniec został w Europie przyjęty bardzo entuzjastycznie. Artysta gościł na herbacie u brytyjskiej królowej i zyskał przydomek „indyjskiego Niżyńskiego".

Tak jak w przypadku spektakli Udaya Shankara, niedoskonałość technicznej wirtuozerii w zakresie określonego stylu przesłaniały jedwabne stroje, bogata biżuteria i ornamenty zaprojektowane stosownie do oczekiwań zachodniej publiczności. Ponadto, występy poprzedzone były wprowadzeniem, służącym zaznajomieniu publiczności z obcą estetyką. Wstępne prelekcje reprodukowały orientalistyczną potrzebę tłumaczenia indyjskiej kultury na europejski język. Na podstawie wypowiedzi artysty można przypuszczać, że starał się on wskrzesić i zaprezentować indyjskie tradycje jako świadectwo długiej historii cywilizacyjnego rozwoju, a zarazem podążania drogą postępu i nowoczesności. Służyły temu autorskie innowacje, bazujące w dużej mierze na romantycznych wizjach Orientu, które sprawiały, że tancerze indyjscy postrzegani byli w Europie tak, jak Europa chciała ich widzieć – jako autentyczny głos Indii[18]. Percepcja widza skupiała się na wizualnej oprawie przedstawienia, zwłaszcza egzotyce stroju, i tym, co w tańcu wydawało się

[14] Ibidem, s. 20–21.

[15] Zob. P. Purkayastha, *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, Hampshire 2014.

[16] C. Brown, W. Menski, N. Devi, *Karman: History of South Asian Dance in Leicester and Leicestershire*, Leicester 2012, s. 80.

[17] L. Hammergren, *The Power of Classification*, [w:] *Worlding Dance*, ed. S. L. Foster, New York 2009, s. 21.

[18] S. Jeyasingh, *Getting off the Orient Express*, *Routledge Dance Studies Reader*, eds. A. Carter, J. O'Shea, Oxon 2010, s. 181.

antyczne, mistyczne i niezrozumiałe. Według Shobany Jeyasingh wizja ta pokutuje po dziś dzień – zachodnia publiczność, przychodząc na spektakl tańca azjatyckiego, często oczekuje rekreacji tego typu wyśnionej wizji Wschodu na scenie[19].

Inicjatywy na rzecz rozwoju tańca indyjskiego w Wielkiej Brytanii

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku przyniosły wzmożony napływ indyjskich artystów do Wielkiej Brytanii za sprawą lokalnie działających organizacji, na przykład Asian Music Circle, prowadzących regularne lekcje i pokazy indyjskich sztuk performatywnych mistrzów sprowadzonych z Indii. W 1967 roku na scenie londyńskiego Scale Theatre *kathak* zaprezentowała Uma Sharma. W 1974 roku Birju Maharaj i Kumudini Lakhia wystąpili w Queen Elizabeth Hall. Regularne wizyty nauczycieli oraz osiadłych w Europie artystów zaczęły przekształcać wizję tańca indyjskiego z egzotycznych, owianych tajemnicą widowisk w sztukę będącą częścią kulturowego pejzażu i tanecznej sceny Wielkiej Brytanii[20]. W szczególności nauka i spektakle *bharatanatjam* i *kathak* stały się popularną praktyką, służącą konsolidacji tożsamości południowoazjatyckiej diaspory. Wzmożona imigracja Indusów prowadziła do zaniku dystansu względem „kultur Orientu", a owa bliskość stopniowo pozbawiała tańce indyjskie waloru „egzotyczności"[21].

Kluczową rolę w propagowaniu tańca indyjskiego na brytyjskich scenach odegrały instytucje i organizacje powstałe w Wielkiej Brytanii. W 1974 roku powołano w Londynie ośrodek Bharatiya Vidya Bhavan – organizacji wspieranej przez rząd indyjski, której historia sięga 1872 roku. Londyńska filia, stowarzyszona z Uniwersytetem Cambridge i Trinity College of Music, prowadzi między innymi lekcje tradycyjnego *kathak*. Trening jest zbliżony do systemu elitarnej, delhijskiej szkoły Kathak Kendra, zaś pokazy uczniów to grupowe choreografie, w których – jak zauważa Mira Kaushik – „każdy tancerz robi to samo i wygląda tak samo"[22], starając się jak najlepiej odtworzyć styl swego nauczyciela. Niektórzy krytycznie odnoszą się do tego typu kształcenia „klonów" *guru*, szczególnie nieadekwatnego w społeczeństwie, w którym ceni się indywidualizm. W brytyjskiej diasporze wielu choreografów młodszego pokolenia propaguje pogląd (wyrażony przez znaną choreografkę Kumudini Lakhię), iż, „lepiej być złym oryginałem niż perfekcyjną kopią"[23]. Ten zwrot w stronę indywidualizmu odróżnia „współczesny *kathak*" od klasycznej tradycji tego tańca.

---

[19] Eadem, *Text Context Dance*, [w:] *Choreography and Dance: South Asian Dance*, ed. A. Iyer, Amsterdam 1997, s. 31.

[20] C. Brown, W. Menski, N. Devi, op. cit., s. 11.

[21] S. Jeyasingh, *Getting off the Orient Express*, op. cit., s. 182.

[22] M. Kaushik w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 30.06.2015.

[23] S. Mallick w rozmowie z autorką artykułu, Londyn, 27.06.2015. Obserwacja uczestnicząca, warsztaty *kathak* w Patidar House, Londyn, czerwiec 2015.

Zdaniem Miry Kaushik rząd indyjski wspiera inicjatywy zmierzające do zakonserwowania tradycji, najlepiej w niezmienionym kształcie, a instytucje takie jak Bharatiya Vidya Bhavan stanowią enklawy tej polityki z dala od Indii. Koliduje to jednak z kontekstem diaspor. Art Council England oczekuje od artystów przede wszystkim umiejętności syntezy rozmaitych tradycji kulturowych. Aby otrzymać wsparcie od państwa, choreograf musi pokazać coś nowego[24]. W związku z tym inne instytucje, funkcjonujące dzięki dofinansowaniu z budżetu Wielkiej Brytanii, stawiają na rozwijanie solistów oraz innowacyjne choreografie. Z kolei wspierane z funduszy Arts Council England festiwale, jak Milapfest czy Nartan Festival, służą promowaniu międzynarodowej wymiany i umiejscowieniu tańców indyjskich w głównym nurcie brytyjskiej sztuki, co ma na względzie celebrowanie kulturowej różnorodności[25].

Wiodącą fundacją na rzecz tańca indyjskiego w Londynie jest Akademi, która wspiera i promuje talenty reprezentujące zarówno klasyczny repertuar, jak i nowe kierunki rozwoju *kathak*. Akademi została utworzona w 1979 roku przez tancerkę *kathakali* i *mohinijattam* Tarę Rajkumar pod nazwą National Academy of Indian Dance (NAID). Od 1988 roku dyrektorem fundacji jest Mira Kaushik. Obecnie najwięcej studentów *kathak* wspieranych przez Akademi ma pochodzenie indyjskie, ale nie brakuje też przedstawicieli innych grup etnicznych[26]. Liczy się głównie zaangażowanie tancerzy, a o autentyczności nie mówi się w kategoriach etniczności. Tym samym promuje się transnarodowość i transkulturowość, manifestującą się w produkcjach scenicznych.

Zdaniem Sujaty Banerjee, osiadłej w Londynie choreografki i nauczycielki *kathak*, potrzeba innowacji w środowisku diaspory jest wręcz pożądana, gdyż publiczność i liczba scen, na których wystawia się taniec indyjski, jest znacznie mniejsza niż w Indiach. Aby widzowie przychodzili na występy, artysta musi nieustannie modyfikować repertuar i tworzyć coś nowego. Tymczasem w Indiach tancerz może podróżować do różnych miast z tym samym repertuarem. W samym Delhi jest wiele audytoriów, które podczas przedstawień znanych artystów są wypełnione po brzegi. Istnieje też więcej opcji finansowania[27].

Droga do sukcesu na brytyjskiej scenie tańca wydaje się zatem prowadzić głównie przez twórcze innowacje, zestawienia różnych form, technik i języków tanecznych, a także wykorzystanie multimediów. Taniec powinien być skierowany do wielokulturowej publiczności, bawić, a zarazem wzruszać poprzez odniesienia do aktualnych kwestii społecznych[28].

---

[24] M. Kaushik w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 30.06.2015.

[25] C. Brown, W. Menski, N. Devi, op. cit., s. 14.

[26] Na przykład w choreografii pt. *Dzwonki* (*Bells*), skomponowanej przez Kumudini Lakhię, zatańczyli przedstawiciele różnych narodowości.

[27] S. Banerjee w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 3.07.2015.

[28] C. Brown, W. Menski, N. Devi, op. cit., s. 17.

Kathak i *bharatanatjam* to obecnie dwa najczęściej nauczane tańce indyjskie w Wielkiej Brytanii[29]. Tę pozycję utwierdziło włączenie ich do programów nauczania w szkolnictwie wyższym. Wprowadzenie *South Asian dance* jako przedmiotu akademickiego na brytyjskich uniwersytetach[30] podniosło jego rangę na narodowej scenie oraz poszerzyło możliwość debatowania nad jego przyszłością.

Usprawnienia w systemie treningu i instytucjonalizacja tańca umożliwiły także podniesienie poziomu umiejętności technicznych i przesunęły uwagę na ten właśnie aspekt przedstawienia. Dzięki temu *kathak* mógł zaistnieć jako sztuka, a nie tylko tradycja z przypisaną do niej marką kraju pochodzenia, i tym samym odciąć się od przypisywanej mu etniczności. To z kolei ułatwiło demokratyzację tańca jako praktyki transkulturowej i transnarodowej. *Kathak* w takim kontekście stał się przestrzenią otwartą na przyswajanie elementów z innych kultur. Proces ten stymulował również fakt, że w ciałach tancerzy coraz częściej kumulowały się inne języki, odzwierciedlające ich diasporyczne, transkulturowe tożsamości. Zjawisko to artykułują spektakle Sonii Sabri, Akrama Khana i Anurekhy Ghosh.

„Zaznacz pole wyboru"

Urodzona w Birmingham Sonia Sabri od dzieciństwa uczyła się *kathak* u pakistańskiej tancerki Naheed Siddiqui. Zgodnie z tradycyjnym systemem przekazywania wiedzy nauka polegała w głównej mierze na naśladowaniu *guru*, co do pewnego stopnia ma korzystny wpływ na „wyszlifowanie" klasycznej techniki. Z czasem artystka zaczęła odczuwać, że tradycyjne tematy przedstawienia *kathak* są dalekie od jej codzienności. Odwiedzając rodzinny Pendżab, widywała kobiety idące po wodę kilka kilometrów z dzbanami na głowach. Ten często ilustrowany motyw był jej jednak obcy. Wówczas pojawiło się w niej pragnienie tworzenia sztuki, poprzez którą mogłaby wyrazić samą siebie, swoje reakcje, codzienne czynności, jak na przykład pisanie wiadomości na telefonie komórkowym[31]. Jej zdaniem *kathak* to język stworzony do opowiadania historii, otwarty na interpretacje. Jeśli pojawia się nowy obiekt, w języku tworzy się odpowiadające mu słowo. Analogicznie, do tańca można wprowadzić nowy ruch czy gest[32].

---

[29] Ibidem, s. 14.

[30] Kursy *South Asian dance* prowadzone są obecnie na Surrey Guildford University, Roehampton University, Middlesex University oraz University College Bretton Hall. Dzięki staraniom Akademi w 2004 roku uruchomiono studia licencjackie w zakresie *South Asian dance* w London Contemporary Dance School, które jednak po pewnym czasie przestały funkcjonować. Roehampton University prowadzi studia magisterskie w zakresie *South Asian dance*, wzbogacone o blok teoretyczny. Uniwersytety w Surrey i Middlesex oferują zaś naukę *kathak* i *bharatanatjam* jako technik przedstawienia równorzędnych z gatunkami zachodniego teatru.

[31] S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.06.2015.

[32] Ibidem.

W odczuciu Sabri język sztuki powinien nieustannie ewoluować, reagując na zmiany w społeczeństwie[33]. Impulsem do innowacji w sztuce indyjskiej staje się także inny kontekst kulturowy i zróżnicowana publiczność. Tradycyjny *kathak* to przede wszystkim pewna forma przedstawienia: od inwokacji do hinduskich bóstw po rytmiczną *taranę*. To także rodzaj interakcji między muzykami, tancerzami i publicznością oraz pewne zachowania na scenie: zapowiadanie i objaśnianie utworów, recytowanie tanecznych sylab (*bol*), poprawianie wyglądu. Taki format może się wydawać nieadekwatny do brytyjskiej sceny, dlatego artystka podjęła się wypracowania indywidualnego stylu „uwspółcześnionego" *kathak*, zwanego także „miejskim *kathak*" (*urban kathak*)[34]. Aby sprostać oczekiwaniom widzów, w 2002 roku artystka założyła Sonia Sabri Company. Grupa skupiła się na prezentacji grupowych choreografii wzbogaconych o elementy multimedialne.

> W Wielkiej Brytanii układy grupowe cieszą się większym uznaniem niż spektakl solowy, gdyż praca zespołowa znacząco splata się z tym, co „współczesne" […]. W opinii organizatorów taniec solowy bywa postrzegany jako niemodny i mniej angażujący uwagę publiczności […]. A skoro widzom nie oferuje się tego typu przedstawień, odbiorcy pozostają nieuświadomieni i niezaznajomieni ze sztuką tańca solowego[35].

Aby uzyskać wsparcie sponsorów czy organizacji takich jak Arts Council England, artyści muszą tworzyć przede wszystkim nowe rzeczy. W odpowiedzi na zróżnicowane gusta widowni pożądane są formy afirmujące wielokulturowość. Ideał ten realizowany jest choćby poprzez skład zespołu, w którym znajdują się przedstawiciele różnych grup etnicznych i rozmaitych technik tańca. Sama Sonia Sabri kształciła się w zakresie *bharatanatjam* i tańca współczesnego, które to formy – jej zdaniem – były przyczynkiem do refleksji nad ruchem i ciałem, czego brakuje w praktyce *kathak*. W Wielkiej Brytanii tancerze mogą czerpać z różnych kultur, co w opinii Sabri dostarcza im wartościowego potencjału. Mają oni także odbiorców, którzy oglądają rozmaite spektakle i są otwarci na eksperymenty i różnorodność. W Indiach tancerze są nieustannie oceniani pod kątem wierności tradycji, przez co czują się zmuszeni do przestrzegania określonych reguł, tymczasem w Anglii nie odczuwa się takiej presji[36].

Zdaniem artystki to nie etniczność decyduje o walorach spektaklu, lecz zaangażowanie tancerzy w trening. Jej uczniowie to osoby w różnym wieku, o zróżnicowanym poziomie umiejętności, niekiedy pochodzące spoza południowo-azjatyckiej diaspory. Według Sabri *kathak* to sztuka uniwersalna, przekraczająca

[33] S. Khalil, *The Solitary Discourse. An Interview with Sonia Sabri*, "Ballet-dance Magazine", November 7, 2009, [online] http://ballet-dance.com/200912/articles/interview_ssabri_20091107_khalil.html [dostęp: 20.09.2015].

[34] S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.

[35] S. Khalil, op. cit.

[36] S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.

granice religii, każdy może bowiem przedstawiać opowieści. Niektórym wydaje się, że *kathak* jest uwikłany w hinduizm, a zatem – przeznaczony tyko dla hindusów. Tymczasem warto uświadamiać ludzi, że tak nie jest, dystansując go od religii i promując w różnorodności form. W ten sposób artystka dekonstruuje stereotypy i przeciwstawia się narzucanym sztuce etykietom.

Jak zauważa Sabri, w Wielkiej Brytanii osoby starające się o pracę ulegają segregacji ze względu na wiek, płeć i etniczność. Takie praktyki utrwalają społeczne podziały i uprzedzenia, które należy dekonstruować. Każdy jest niepowtarzalny, zaś tożsamości zbiorowe ulegają ciągłym zmianom. Pogląd ten znajduje wyraz w choreografii *Kathakbox* (2011), która usiłuje przełamywać uogólnienia i stereotypy, ukazując procesy akulturacji i międzykulturowego dialogu poprzez zestawienie *kathak* z *hip-hopem* i tradycjami innych kultur.

> [Choreografia ta] celebruje wyjątkową, zróżnicowaną energię nowoczesnej Brytanii, kwestionując praktyki „zaznaczania pól wyboru" za pomocą miejskiego *kathak*. Łączy typowy dla niego wdzięk z dynamiką, rytmami i rymami kultury hip-hopu. Skomplikowane indyjskie rytmy zostały zestawione z beatboksem, a zręczne recytacje partii „rapu" (*kathak rap*) w postaci *kawitt* przeplatają się z poezją miejską[37].

Spektakl wykonywany jest przez tancerzy różnego pochodzenia, którzy z początku stoją odseparowani od siebie w zakreślonych kwadratowych polach (boksach). Stopniowo zaczynają obserwować i naśladować ruchy wykonywane przez swoich sąsiadów, interpretować je i przekładać na swój język, za pomocą którego relacjonują własne biografie. Na koniec zamieniają się miejscami.

> *Kathakbox* to wiersz wyrażający refleksję na temat naszej tożsamości, tego, co nas dzieli, a co łączy, tego, jak odnosimy się do innych. Chciałam zobaczyć, co się dzieje, gdy spotykają się osoby o różnym pochodzeniu, mówiące innymi językami, ale zdolne komunikować się ze sobą, wypracowując wspólny kod. Mogą mieć odmienny akcent, dykcję, gramatykę i mowę ciała, wyrażające ich indywidualność i kulturę kraju pochodzenia. W *Kathakbox*, gdy dochodzimy do porozumienia na płaszczyźnie artystycznej, taniec i muzyka stają się wspólnym językiem. Zamiast uczenia się nawzajem swoich indywidualnych stylów, są one raczej odnoszone jeden do drugiego […]. Dialog rodzi się z ciekawości i z zaistniałej sytuacji[38].

Jak wspomina choreografka, częścią procesu twórczego był czas spędzany poza próbami, w trakcie którego tancerze mogli wzajemnie obserwować wyniesione z konkretnej kultury zachowania i mowę ciała. To ułatwiło zadanie przekładu kulturowego[39]. Przełamane zostały konwencje kostiumu czy muzycznego

---

[37] *Sonia Sabri Company. Celebrating 10 Years*, Birmingham (broszura).

[38] Kathakbox, [online] www.kathakbox.co.uk/category/all-about-kathakbox [dostęp: 20.09.2015].

[39] S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.

akompaniamentu. Zastosowano ponadto kontakt cielesny dwóch tancerzy poprzez podnoszenie, co wykracza poza reguły „klasycznego *kathak*", korespondujące z pojęciem przyzwoitości na indyjskiej scenie tańca klasycznego. Urodzona i wychowana w Wielkiej Brytanii artystka tłumaczy, iż związana jest zarówno z kulturą Indii i Azji Południowej, jak i z brytyjską wielokulturowością. Jej twórczość zmierza do zharmonizowania tych przynależności, konstytuujących tożsamość[40]. Widza nie powinno więc szokować poszerzanie języka cielesnej interakcji o nowe formy wyrazu.

> *Kathakbox* to bardziej dialog pomiędzy dziedzinami sztuki niż ich zmieszanie. Dla mnie jest odzwierciedleniem różnorodności naszego społeczeństwa. Dorastając w Wielkiej Brytanii, uczyłam się *kathak* i absorbowałam bogactwo wpływów kulturowych, muzycznych i tanecznych, co znamionuje moją twórczość[41].

Choreografia eksploruje podobieństwa między różnymi technikami tanecznymi, szukając wspólnego mianownika dla ludzi i kultur, tego, co łączy społeczności, a nie tego, co je dzieli: „pracując z hip-hopem, odkryliśmy, że ma on wiele cech wspólnych z *kathak*. Hip-hop jest surowy, nieformalny, spontaniczny i niefrasobliwy, podobnie jak niegdysiejszy i dzisiejszy *kathak*"[42]. Zdaniem Stacy Prickett: „społeczności są w coraz większym stopniu kształtowane przez klasę i więzi etniczno-religijne, mniej zaś przez przynależności narodowe. *Kathakbox* to gra z konstruktami tożsamości za pomocą wielorakich środków komunikacji, otwarcie – w pasażach tekstowych (rapu), oraz wizualnie – poprzez znaczenia ruchu"[43].

Gra z tożsamościami powraca w choreografii Sabri pt. *Labirynt* (*Labyrinth*), inspirowanej dramatem Woody'ego Allena i operą Franza Schuberta. Mamy tu do czynienia z odwróceniem społeczno-kulturowego konstruktu płci. Sonia Sabri tańczy *kathak* ubrana w spodnie, a w roli widma partneruje jej Ash Mukherjee w spódnicy. Czerpiąc ze sztuk zachodnich, artyści ukazują ciemne strony osobowości człowieka i jego wewnętrzne rozterki wobec braku określonych struktur, kierunkowskazów i punktów odniesienia symbolizowanych przez rytm[44]. Można tu dostrzec alegoryczny obraz tożsamości migranta, zawieszonego pomiędzy różnymi porządkami i kulturami, dla którego sprzeczne wartości kulturowe i imperatywy stają się źródłem konfliktu.

Sonia Sabri zwraca szczególną uwagę na losy uchodźców w choreografii *Czasami rozmawiamy przez Scype'a* (*Occasionally we skype*). Spektakl przedstawia wirtualne „spotkania" imigrantów ze swoimi rodzinami. Jednym udaje się spełnić

---

[40] Ibidem.

[41] Kathakbox, op. cit.

[42] Ibidem.

[43] S. Prickett, *Tradition and Innovation in Cross-Cultural Creativity. Defying Britain's Tick-Box Culture: Kathak in Dialogue with Hip-Hop*, "Dance Research" 2012, No. 30/2, s. 179.

[44] S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.

nadzieje na lepsze życie, inni toną na statkach lub zostają deportowani. *Kathak* jest urozmaicony multimediami – do rąk tancerki przymocowano kamery, które emitują obrazy układające się w abstrakcyjne wzory.

Z kolei produkcja *Jugni* (2013) artykułuje doświadczenia imigrantek w oparciu o wywiady z pracownicami Ladypool Street w Birmingham. Spektakl stanowi artystyczną interpretację utworów *qawwali* i pendżabskich pieśni *dźugnu*, których narratorem jest robaczek świętojański, latający od domu do domu i zaglądający do okien. W tej adaptacji samica owada (*dźugni*) relacjonuje trudy życia kobiet: przemoc, molestowanie, aborcje, izolację, niedocenianie ich pracy w domach czy w sklepach. Jednocześnie ukazuje ich siłę i osiągnięcia. W przeciwieństwie do tradycyjnego formatu tego gatunku wokal wykonują kobiety. Choreografia łączy taniec współczesny z mimiką typową dla *kathak*. Poprzez zestawienie różnych technik, uzupełniających się i tworzących nowy język, wydobyty zostaje głos podporządkowanych, który trudno wyartykułować, posługując się klasyczną formułą *kathak*. Rozmaite formy artystyczne połączone w całość tworzą nową jakość, wymykającą się tradycyjnym klasyfikacjom.

W choreografii *Hatke* (2008) język *kathak* ulega modernizacji, stapiając się z innymi zachodnimi technikami tańca na ulicach Birmingham. Około pięćdziesięciu tancerek różnych nacji tańczy do uwspółcześnionej aranżacji utworu *tarana*, prezentując nowy styl, nazwany przez autorkę „*kathak* miejskim" (*urban kathak*). Uproszczone, powtarzające się sekwencje ruchowe, stroje tancerzy zbliżone do tych, które noszą na co dzień, stapiające się częściowo z tłem i przechodniami, przenoszą taniec w kontekst miejskiej codzienności i współczesności, odrywając go zarazem od dawnych tradycji prowincjonalnych Indii. Lokowanie tańca w przestrzeniach miejskich, industrialnych, szkołach czy miejscach pracy przełamuje retorykę dychotomicznych podziałów na zmodernizowany, uprzemysłowiony, zaangażowany społecznie Zachód i egzotyczny, baśniowy, zawieszony w czasie Wschód.

Kathamenco: dialog, wymiana czy zderzenie kultur?

Anurekha Ghosh w dzieciństwie przeprowadziła się z Bengalu do Wielkiej Brytanii. Emigracja utwierdziła ją w przekonaniu, by kontynuować naukę *kathak* w diasporze, gdyż taniec ten był wówczas przede wszystkim praktyką umacniającą więzi migrantów z rodzimą kulturą. Anurekha najpierw kształciła się u Pratapa Pawara, gdy jednak dostrzegła, że jej *kathak* nazbyt epatuje męskością, postanowiła kontynuować naukę u Nahid Siddiqui[45]. Podobnie jak Sabri, Ghosh uważa, że pierwsze lata żmudnego treningu pozwoliły doprowadzić jej technikę do perfekcji. Gdy jednak podjęła się tworzenia własnych choreografii, doszła do wniosku, że tradycyjnym spektaklem *kathak* trudno trafić do szerszej publiczności.

[45] A. Ghosh w wywiadzie z autorką artykułu, Kalkuta, 13.03.2015.

„Dzisiejszy widz oczekuje dynamizmu, blasku, kolorów, wibracji, ciągłych zmian i efektów wizualnych, a nie tylko jednego solisty, który przez godzinę tańczy”[46]. By udoskonalić formę spektaklu, artystka urozmaiciła taniec efektami multimedialnymi (na przykład projekcjami na ekranach w tle) oraz zaczęła łączyć w choreografii różne techniki tańca i sztuk walki, które przyswoiła w rodzimych Indiach i w Wielkiej Brytanii. Zarówno Sabri, jak i Ghosh nie chcą nazywać swej twórczości „fuzją”. Ghosh twierdzi: „Nie lubię nazywać moich choreografii fuzją. Moje kompozycje są zawsze przemyślane w oparciu o pewien koncept”[47]. Zdaniem obu artystek fuzja to nieprzemyślane, przypadkowe zestawienie różnych technik jedna po drugiej, na zasadzie „wytnij, wklej” (*cut and paste*). Nie jest to kreatywna metoda tworzenia choreografii. Tymczasem umyślne zharmonizowanie dwóch lub więcej technik może wiele przekazać. Hybrydowość techniki opiera się nie tylko na określonej idei, ale także na znajomości różnych stylów, które zaczynają koegzystować w ciele tancerza i wpływają na siebie wzajemnie, niejako przenikając się.

> Mój *kathak* jest w pewnym sensie inny […]. Tańczę znacznie bardziej energicznie […]. Takie podejście wywodzi się z Zachodu, z tańca współczesnego […]. Gdy trenowałam *kalaripajattu*, okazało się to niezmiernie trudne dla kobiet […]. Jako tancerze *kathak* nigdy nie wykonujemy tak niskich pozycji […], więc początki były dla mnie koszmarne i bolesne. Ale trening *kalari* dostarczył mi spokoju oraz wielu nowych idei na temat tego, jak mogę używać ciała, zachowując subtelność *kathak*, a zarazem opanowanie […]. Podczas moich wielokrotnych wyjazdów do Hiszpanii przebywałam wśród tancerzy *flamenco* i uczyłam hiszpańskich studentów. Wówczas uległam także tym wpływom[48].

Mobilność sprzyjała zatem wzbogaceniu języka tańca o nowe treści i formy. Przebywanie wśród artystów innych stylów zaowocowało twórczą współpracą, podejmującą dialog międzykulturowy. Przykładem syntezy *kathak* z *flamenco* jest choreografia pt. *Towarzysz* (*Humsafar*), o której czytamy: „to próba ukazania tego, w jaki sposób dwa różne «rytmy», «dusze», «ciała i umysły», «gesty i ruchy» oraz «pasje i emocje» stapiają się, tworząc nowy język”[49]. Poszukiwanie związków między *flamenco* i *kathak* w tym wypadku inspirowane było ich domniemanymi wspólnymi korzeniami. Obie techniki w istocie wykazują pewne analogie, które posłużyły do opracowania synkretycznej choreografii. Szybkie, skomplikowane stepy zsynchronizowano z płynnymi, pełnymi gracji ruchami rąk, w których trudno oddzielić jeden styl od drugiego. W zależności od gatunku towarzyszącej pieśni przedstawienie eksponuje konkretne emocje, wyrażane przede wszystkim bogatą mimiką. Dwójka tancerzy z Hiszpanii i duet z Indii przeważnie wykonują

[46] Ibidem.
[47] Ibidem.
[48] Ibidem.
[49] Komentarz do filmu *Anurekha Ghosh and Company production HUMSAFAR (Kathak and Flamenco Juxtaposition)*, [online] www.youtube.com/watch?v=Ne0htOKZvy4 [dostęp: 20.09.2015].

te same układy do równie hybrydowej muzyki. Ujednolicony, synkretyczny strój sprawia, że wykonawcy wymykają się podziałom etnicznym.

Z kolei w choreografii *Związane pasje* (*Bonded passions*) ukazana zostaje interakcja pomiędzy dwiema kulturami. Tancerze Alma Flamenco Dance Company reprezentują tradycję *flamenco*, podczas gdy Ghosh tańczy *kathak* z elementami *flamenco*. Transkulturowość tancerki wyraża także jej eklektyczny strój: hiszpańska chusta zarzucona na klasyczny kostium *kathak*. Choreografia ma formę dialogu pomiędzy trójką wykonawców, którzy na początku tańczą do muzyki korespondującej z ich tradycją. Z czasem muzyka staje się coraz bardziej synkretyczna. Ghosh tańczy w rytm *sewilliany*, a hiszpańscy tancerze wykonują *flamenco* do pieśni z gatunku *hindustani*. W końcu wszyscy wykonawcy znajdują wspólny rytm i następuje rodzaj *dźugalbandhi*[50]. Choreografię można odczytać jako metaforę kulturowej wymiany. *Kathak* szczególnie często łączony jest z *flamenco* ze względu na pewne podobieństwa w dynamice obu stylów[51]. Mnożące się zestawienia obu technik przez rozmaitych artystów doprowadziły do powstania terminu *kathamenco*, określającego tego typu „remiksy"[52].

Motyw spotkania *kathak* z *flamenco* powraca między innymi w choreografii *Torobaka* autorstwa tancerza bangladeskiego pochodzenia Akrama Khana i tancerza *flamenco* Israela Galvana. Jest tu wyeksponowany element konfliktu, jaki zachodzi w międzykulturowej komunikacji między wykonawcami. Na początku są oni niezapisaną tablicą, niezakorzenioną w żadnej technice i otwartą na przyswajanie rozmaitych form wyrazu. W kolejnych scenach każdy z nich zdaje się wyrastać w odmiennej kulturze (symbolizowanej muzyczną oprawą tańca i rekwizytami takimi jak krzesło czy *ghunghru* – sznur dzwonków do *kathak*, tradycyjnie zawiązywany na kostkach tancerza) i ucieleśniać inny schemat zachowania czy model męskości. Dopiero symboliczne przełamanie granic tradycji (Khan odrzuca dzwonki *ghunghru*) ułatwia podjęcie dialogu i poruszanie się w rytmach innej kultury (Khan tańczy do melodii granej na gitarze, zaś Galvan wykonuje stepy *flamenco* w rytm *tabli*). Choreografia eksploruje więc różnice i podobieństwa między dwoma kulturami, ucieleśnianymi mową ciała i technikami tańca.

> Oba [style tańca] mają skomplikowaną rytmikę. We *flamenco* zarówno instrument perkusyjny, jak i praca stóp w partiach *zapateado* prezentują niektóre rytmy i wzory bardzo podobne do *kathak*. Ale jest znacząca różnica: *kathak* odznacza się matematyczną precyzją rytmu, zaś *flamenco* – większą swobodą. Mieszanka obu systemów może dać bardzo interesujący wynik: jakby chaos w matematycznym porządku[53].

---

[50] W tradycyjnym pokazie *dźugalbandhi* to rodzaj „przyjaznej rywalizacji" lub dialogu między tancerzem *kathaku* a perkusistą (zwykle grającym na *tabli*).

[51] Porównanie obu technik: M. S. Philips, *Both Sides of the Veil: A Comparative Analysis of Kathak ad Flamenco Dance*, MA in Dance, University of California, Los Angeles 1991.

[52] P. Chakravorty, *Bells of Change...*, op. cit.

[53] S. Burke, *10 Minutes with Israel Galván. The Postmodern Flamenco Star on Working with Akram Khan*, "Dance Magazine", June 2014.

Tytuł nawiązuje do zwierząt ważnych dla kultur, z których pochodzą oba style tańca – byka i krowy. Choreografia stanowi eksperyment, powstając w toku kompromisu pomiędzy ruchami proponowanymi przez tancerzy.

> Nie jest to rzecz jasna wymiana o charakterze etnicznym między tradycjami, ćwiczenie z „tańca globalnego". Chodzi raczej o tworzenie czegoś poprzez sposób rozumienia tańca – czerpiącego niewątpliwie z *kathak* i *flamenco* – który odwołuje się do początków głosu i gestu, zanim zaczęły one nieść znaczenia[54].

Próba porozumienia pomiędzy dwoma językami i kulturami to także temat choreografii *Święte potwory* (*Sacred Monsters*) – duetu Khana z francuską balerinią Sylvie Guillem. Taniec przeplata się tu z rozmową. Kulturowe bariery pojawiają się już na poziomie języka, gdyż angielski nie jest ojczystym językiem tancerki, czasem zaś proste słowa okazują się nieprzekładalne. Motywem przewodnim jest konflikt pomiędzy ramami i nakazami tradycji a potrzebą odnalezienia własnego ruchu. Obaj tancerze wyrośli z tradycyjnych tańców klasycznych, do perfekcji opanowując ich technikę. W pewnym momencie pojawiła się jednak chęć wypracowania własnego języka ekspresji, zbadania grawitacji, ciężaru i kątów własnego ciała. W życiu Khana moment ten zbiegł się z rozpoczęciem nauki tańca współczesnego (*contemporary dance*):

> Taniec współczesny zaczął przenikać moje ciało, pojawiły się pytania, nieświadomie, ale poprzez ciało. Moi nauczyciele dostrzegli to […]. Mój guru *kathak* zauważał: „to nie jest już *kathak*. Kierujesz energię w inny sposób". To samo twierdził mój nauczyciel techniki Graham i nauczyciel techniki *release*. Poczucie chaosu w ciele, czy też zamieszania, wydaje się określeniem znacznie bardziej adekwatnym do stanu, w którym się wówczas znajdowałem i w którym nadal tkwię, dziś nawet jeszcze bardziej[55].

Zaangażowanie się w taniec współczesny otwierało szereg możliwości, jednak nie pozostawało bez wpływu na czystość klasycznej techniki baletu czy *kathak*. Od klasycznego tancerza oczekuje się perfekcji, nie zawsze osiągalnej, w efekcie czego wyłania się karykatura – gwiazdor przeistacza się w monstrum. „Nie ma tu miejsca na pomyłkę, niedoskonałość czy ekspresję swoich prawdziwych uczuć i emocji. Boski status staje się nieludzki, monstrualny"[56]. Nawet sukces odniesiony na klasycznej scenie tańca może stać się źródłem wewnętrznego konfliktu dla artysty, który nie potrafi odnaleźć w swojej sztuce własnego człowieczeństwa.

---

[54] *Torobaka*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=48 [dostęp: 20.09.2015].

[55] *Body: language #2. Akram Khan, The Bi-Temporal Body: G. Cools with Akram Khan*, London 2008, s. 16.

[56] *Sacred Monsters*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=10 [dostęp: 20.09.2015].

W jednym z dialogów z Guillem Khan wspomina dylemat, jakiego doświadczał z powodu swojego wyglądu odbiegającego od sylwetki Kriszny. W jego głowie pojawiają się pytania: „Kto ustanawia zasady?", „Czy takie ustawienie ręki jest niewłaściwe, czy to eksperyment?", „Kto o tym decyduje?". Natłok wątpliwości doprowadza go niemal do konwulsji. Zdejmuje *ghunghru* niczym „okowy" tradycji, po czym wraz z Sylvie poszukują porozumienia, tworząc nowy, własny „dialekt" tańca. Choreograficzne eksploracje Khana można więc odczytywać jako próby przełamywania ograniczeń, które blokują osobistą wolność i ekspresję.

> Czasem jest to bardzo ciekawy proces: znajdywanie się w sytuacji uwięzienia czy też w strukturze, aby następnie zobaczyć w niej wolność. Zawsze usiłowałem odnaleźć to w mojej twórczości. *Kathak* stał się dla mnie więzieniem. Na pewnym etapie życia zacząłem się zastanawiać: „Jak mam dalej odnajdywać w nim wolność?", „Jak mam odnaleźć w nim Akrama?"[57].

Hybrydyczne ciała, języki, tożsamości

Styl Khana można odczytywać jako ekspresję jego własnej „tożsamości z myślnikiem" czy też – jak sam mówi – miejsca pomiędzy dwiema tożsamościami: „Jak wielu innych z mojego pokolenia, którzy znaleźli się w podobnych warunkach, poszukuję głosu łączącego moje korzenie z kulturą miejsca, gdzie się urodziłem. To trzecia droga, nowa ścieżka pomiędzy Wschodem i Zachodem"[58]. Owym głosem liminalnej kondycji artysty jest hybrydyczność jego twórczości w postaci „współczesnego *kathak*" (*contemporary kathak*). To przestrzeń nowej jakości, tworząca pole do negocjacji znaczeń i reprezentacji. Artysta nie potrafi odseparować jednej kultury od drugiej. Podobną kondycję diasporycznej tożsamości wyraża Maalouf: „To, co powoduje, iż jestem sobą i nikim innym, to fakt, że pochodzę z pogranicza dwóch państw, dwóch czy trzech języków, kilku kultur. Dokładnie te właśnie czynniki określają moją tożsamość. Czy byłbym bardziej szczery, gdybym amputował część siebie samego?"[59].

W tańcu Khana typowa dla wirtuozów *kathak* precyzja rytmu, pracy stóp i wykonywania obrotów kontrastuje z luźną postawą ciała, z łatwością poddającego się grawitacji. Jego ciało ma odmienną, pełną napięć dynamikę. Pewne elementy wykonywane są jakby mechanicznie, spazmatycznie lub przypadkowo, w pędzie, ignorując linie i geometrię klasycznej techniki. Motyw rozdwojonej tożsamości

---

[57] *Body: language…*, op. cit., s. 27.

[58] RomaEuropa Festival 2016, [online] http://www.romaeuropa.net/archivio/eventi/kaash/index.html, [za:] A. Piccirillo, *Hybrid Bodies in Transit: The 'Third Language' of Contemporary Kathak*, "Anglistica" 2008, Vol. 12/2, s. 31.

[59] A. Maalouf, *Zabójcze tożsamości*, tłum. H. Lisowska-Chehab, Warszawa 2002, s. 7.

migrantów powraca w choreografiach Khana takich jak *Kraj* (*Desh*) czy *Zero stopni* (*Zero degrees*), przywołujących obrazy rodzinnego Bangladeszu – bliskiego jako kraj korzeni, a jednak odmiennego od tego, do czego przywykł artysta wychowany w Wielkiej Brytanii. Zwłaszcza inne standardy moralności stają się źródłem wewnętrznego rozdarcia. W produkcji *Zero stopni* niemożność interwencji w obliczu czyjejś śmierci czy cierpienia doprowadza tancerza do torsji. Nie może on nawet otwarcie wyrazić swoich emocji ani sprzeciwu. Zagłusza ręką własny krzyk. Jego „rodzinny" Bangladesz jawi się jako obcy, niezrozumiały, niemal barbarzyński. Także z powodu brytyjskiego paszportu czuje się wyobcowany i poddany innym, niejasnym regułom. Khan wyjawia na scenie swoje myśli: „Gdzie jest mój dowód tożsamości? To niesamowite, jaką wagę ma... kawałek papieru"[60]. Stan pomiędzy posiadaniem tożsamości i jej brakiem wyraża metafora tytułowego „zera stopni" – miejsca pomiędzy binarnymi opozycjami. Idea liminalności przełożona zostaje na język tańca Khana, wyrażającego przynależność do dwóch różnych kultur, oscylowanie między nimi. Z kolei grupowe produkcje, angażujące tancerzy różnego pochodzenia i o odmiennych technikach, potęgują transkulturowość i artykułują pluralizm estetyki. Taniec Khana, określany jako *kathak* współczesny, stanowi formę kompromisu, „złotego środka", afirmacji bycia na pograniczu, poza etykietami, balansowania między klasycznym *kathak* a tańcem współczesnym, pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, tradycją i ponowoczesnością, porządkiem i chaosem, mitologią/religią i nauką. Sfery te wzajemnie się uzupełniają:

> Gdy jestem tylko w jednym świecie, w świecie tańca współczesnego, czuję, że nie mogę wznieść się wyżej. Brakuje w nim odczucia duchowości. A gdy jestem całkowicie w świecie klasycznym, czuję się pozbawiony wolności. Nie mogę wydostać się z niego na zewnątrz. Dlatego najpiękniejszym miejscem jest dla mnie to, z którego dosięgam obu światów jednocześnie[61].

> To dychotomia przeciwieństw. Jedno miejsce, świat klasyczny, oferuje ci tradycję i historię. Daje ci dyscyplinę, a także coś świętego i duchowego. Drugie miejsce, współczesność, oferuje laboratorium. Daje ci głos, który jest słyszalny, oraz niezliczone odkrycia i możliwości. Stan, w którym można dotrzeć do obu tych światów, jest dla mnie najlepszym miejscem[62].

Oglądając choreografie Khana, można odnieść wrażenie, że analizuje on własną frustrację i kolizję dwóch technik w jednym ciele. Z tego stanu zmieszania wydobywa własny, oryginalny język. Kwestie mobilności, migracji, oderwania od domu czy braku zakorzenienia oraz wyrosłe na tym tle nomadyczne tożsamości eksploruje także choreografia pt. *Nosiciel* (*Bahok*):

---

[60] Słowa Khana wypowiadane w spektaklu *Zero degrees* (2008), tłum. własne.
[61] Akram Khan, [za]: A. Piccirillo, op. cit., s. 27.
[62] *Body: language…*, op. cit., s. 7.

> W *Nosicielu* występuje razem ośmiu tancerzy, którzy wywodzą się z różnych kultur i tradycji tańca: Chin, Korei, Indii, Afryki Południowej i Hiszpanii. Przypominają oni współczesną wersję wieży Babel: mówią różnymi językami – słownie i cieleśnie. Spotykają się w jednej ze sfer tranzytowych zglobalizowanego świata i próbują nawiązać kontakt, by podzielić się „tym, co z sobą noszą", swoimi doświadczeniami, wspomnieniami, marzeniami i aspiracjami, które wprawiają ich w ruch[63].

Inspiracją dla tej produkcji była sytuacja, jakiej choreograf doświadczył w Japonii, przebywając w windzie z kobietą w kimonie, Afrykańczykiem w tradycyjnym stroju, Amerykaninem w garniturze i europejską parą. Gdy niespodziewanie winda się zacięła, każdy z pasażerów podjął próbę skomunikowania się[64].

W *Nosicielu* sytuacja ta została przeniesiona w przestrzeń lotniska, na którym indywidualne historie układają się w bardziej uniwersalne prawidła, ponad barierami religii, płci czy etniczności. Khan eksploruje nieporozumienia językowe i kwestię ryzyka deportacji z powodu wadliwej komunikacji międzykulturowej, w której angielski zajmuje pozycję hegemoniczną[65]. Hierarchie języków i ras nieuchronnie prowadzą do konfliktów. Autor wskazuje na możliwość stworzenia tymczasowych więzi między obcymi sobie ludźmi na bazie wspólnych doświadczeń bycia w jednym miejscu. Dom jest tym, co człowiek nosi w sobie. Przynależność do określonych miejsc i przypisywanie ludziom etykiet potęguje podziały i konflikty[66].

Zdaniem Royony Mitry opór wobec kategoryzowania to postkolonialny środek demontażu i rekonfiguracji kategorii „inności", konstruowanej w opozycji do „białości". „Biały" jawi się tu jako pewnego rodzaju „inny"[67]. Dialog międzykulturowy w twórczości Khana nie ogranicza się jedynie do osi Wschód – Zachód. Włączając przedstawicieli i elementy z wielu kultur, toruje drogę transkulturowości i transnarodowości. Jego twórczość wymyka się także gatunkom takim jak taniec współczesny czy indyjski, zaburzając sztywne podziały, a tym samym hierarchie istniejące w świecie tańca (z hegemoniczną pozycją baletu)[68]. Zamiast fuzji (rozumianej przez Khana jako idealna synteza) mamy konfuzję – zmieszanie się dwóch języków, ale z zachowaniem pewnych różnic pomiędzy nimi[69]. Artysta koncentruje się na ukazaniu poczucia wspólnoty, budowanej w oparciu

---

[63] *Bahok*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?-productionid=20 [dostęp: 20.09.2015].

[64] *Body: language…*, op. cit., s. 26.

[65] K. Katrak, *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, New York 2011, s. 216.

[66] Ibidem, s. 217.

[67] R. Mitra, wystąpienie na konferencji „Cut and Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity", Ateny, 6.06.2015.

[68] Zob. A. Shay, *Choreographing Identities: Folk Dance, Ethnicity and Festival in the United States and Canada*, Jefferson 2006.

[69] *Body: language*, op. cit., s. 16.

o podobne doświadczenia, poza oficjalnymi etykietami (etniczności, narodu, regionu, stylu tańca). Hybrydowość staje się zatem sposobem ucieczki od retoryki binarnych opozycji i mechanizmów stereotypizacji.

Dla Khana projekty z Larbi, Guillem czy Galvanem oraz praca grupowa przy produkcji *Nosiciela* były także przełamaniem solowego formatu *kathak*. W *Zero stopni* współpraca opierała się na „wymianie energii", potęgującej eksplorację własnego ruchu[70]. *Święte potwory* były z kolei tworzeniem materiału na ciele Sylvie – ukształtowanym w innym kontekście kulturowym, religijnym, politycznym, ale równie wrażliwym[71]. Interakcja pomiędzy performerami przekształcała każdego z nich, jednocześnie ukazując nieznane lub nieuświadamiane oblicza własnej cielesności poprzez spotkanie z ciałem zupełnie odmiennym. Tworzenie choreografii na ciele ukształtowanym w innej kulturze wymagało wyzbycia się własnej materii, zdystansowania się od nabytych schematów ruchu. W tym procesie ciało nie pozostaje jednak uśpione, ale percypuje własne braki, zadaje sobie pytania i przyswaja nowe ruchy, ulegając transformacji[72]. „Artyści zdają się poruszać w trzeciej przestrzeni, gdzie różnice kulturowe, etniczne i fizyczne zostają zniesione"[73].

W międzykulturowym dialogu wzajemna energia oraz hybrydalny język ciała tworzą nić porozumienia. Fizyczne nawyki i bariery wpływają na sposób myślenia, zachowania oraz społeczne interakcje. Jako że ciało jest nośnikiem tożsamości, transgresja kulturowo warunkowanej cielesności toruje drogę tożsamości transkulturowej. Jak zauważa Maalouf, jest ona procesem, nieustanną rekonfiguracją rozmaitych przynależności. Proces ten wynika częściowo z własnych wyborów, ale determinowany jest również przez innych. „Człowiek […] nie zadowala się «uświadomieniem» sobie swej tożsamości – on ją krok za krokiem tworzy"[74].

Podsumowanie

Eksperymentalne produkcje prezentujące *kathak* w zestawieniu z innymi kulturami tworzą przestrzeń dla renegocjacji „inności". Na globalnej scenie taniec kumuluje potencjał uwolnienia się od reprezentacji i etykiety „Innego", daje szansę bycia raczej sąsiadem niż obcym. W szczególności hybrydowość kulturowa tańca zdaje się dekonstruować „inność" bądź rewaloryzować ją jako niosącą potencjał wzbogacenia. Omówione przykłady twórczości artystów nurtu współczesnego *kathak* kwestionują mechanizm prezentowania różnicy opartej na kategoriach narodu czy etniczności. Zamazanie się tego, co „narodowe", ma uwalniać taniec od funkcji reprezentowania kultur pojmowanych jako wyizolowane, spójne systemy. Powstawanie transkulturowych sieci stawia pod znakiem zapytania

[70] Ibidem, s. 4.
[71] Ibidem, s. 9–10.
[72] Ibidem, s. 11.
[73] A. Piccirillo, op. cit., s. 39.
[74] A. Maalouf, op. cit., s. 31, 33.

istnienie „kultur narodowych". Współczesne globalne migracje niewątpliwie nasilają proces transkulturacji i hybrydyzacji kultur[75].

Migranci to w szczególności osoby o ścierających się tożsamościach, ludzie z pogranicza, przez których przebiegają linie podziałów etnicznych, religijnych czy narodowych. Jak zauważa Maalouf: „jednostki te mają do odegrania pewną rolę, polegającą na utkaniu więzów, wyrównywaniu różnic, naprawieniu szkód, przywoływaniu do rozsądku jednych, utemperowaniu drugich [...]. Ich przeznaczeniem jest bycie łącznikiem, pomostem, mediatorem między różnymi społecznościami, różnymi kulturami"[76]. Funkcję tę zdają się pełnić brytyjscy choreografowie *kathak*, którzy w swej twórczości ukazują drogi kompromisu pomiędzy skrajnościami, binarnymi opozycjami i odmiennymi kulturami. Wykorzystując wątki biograficzne, ich dzieła ukazują pozytywny wymiar hybrydowości kulturowej, która może stać się tworzywem nowych, alternatywnych modeli tożsamości.

Contemporary Kathak in Great Britain as the Space of Negotiation of Diasporic, Transcultural Identity

Abstract

The article explores the issue of transculturality in the context of Indian dance *kathak* in the diaspora. Illustrated by examples of selected works of *kathak* choreographers living in the UK, it points out the factors and mechanisms of transformation in the classical Indian dance, especially in the context of multiculturalism and migration. The article mentions changing functions, status and perceptions of Indian dance in the UK over the past decades, to focus on the contemporary resistance to Orientalism, and the practices of categorizing Indian dance on the basis of the criteria of nation or ethnicity. Discussing the motivations lying behind the emergence of *contemporary kathak*, the author aims to underline the ideological aspect of the experimental, hybrid choreographies, created in the diaspora. The paper is based on archival research and fieldwork, conducted by the author in London and Birmingham in 2015.

Keywords

kathak, South Asian dance, transculturalism, Indian diaspora

Bibliografia

1. *Anurekha Ghosh and Company production HUMSAFAR (Kathak and Flamenco Juxtaposition)*, [online] www.youtube.com/watch?v=Ne0htOKZvy4 [dostęp: 20.09.2015].
2. *Bahok*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?-productionid=20 [dostęp: 20.09.2015].

[75] Zob. W. Welsch, op. cit.
[76] A. Maalouf, op. cit., s. 11.

3. *Body: language #2. Akram Khan, The Bi-Temporal Body: G. Cools with Akram Khan*, London 2008.
4. Brown C., Menski W., Devi N., *Karman: History of South Asian Dance in Leicester and Leicestershire*, Leicester 2012.
5. Burke S., *10 Minutes with Israel Galván. The Postmodern Flamenco Star on Working with Akram Khan*, "Dance Magazine", June 2014.
6. Chakravorty P., *Bells of Change: Kathak Dance, Women, and Modernity in India*, Calcutta 2008.
7. Chakravorty P., *Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global Indian*, [w:] *Dance Matters. Performing India*, eds. P. Chakravorty, N. Gupta, New Delhi–Abingdon 2010.
8. David A., *Performing Faith: Dance, Identity and Religion in Hindu Communities in Leicester and London*, unpublished PhD thesis, De Monfort University 2005.
9. Hammergren L., *The Power of Classification*, [w:] *Worlding Dance*, ed. S. L. Foster, New York 2009.
10. Jeyasingh S., *Getting off the Orient Express*, [w:] *Routledge Dance Studies Reader*, eds. A. Carter, J. O'Shea, Oxon 2010.
11. Jeyasingh S., *Text Context Dance*, [w:] *Choreography and Dance: South Asian Dance*, ed. A. Iyer, Amsterdam 1997.
12. Kathakbox, [online] www.kathakbox.co.uk/category/all-about-kathakbox [dostęp: 20.09.2015].
13. Katrak K., *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, New York 2011.
14. Kaur R., Terracciano A., *South Asian/Brasian Performing Arts*, [w:] *A Postcolonial People: South Asians in Britain*, eds. N. Ali, V. S. Kalra, S. Sayyid, London 2006, s. 343–57.
15. Khalil S., *The Solitary Discourse. An Interview with Sonia Sabri*, "Ballet-dance Magazine", November 7, 2009, [online] http://ballet-dance.com/200912/articles/interview_ssabri_20091107_khalil.html [dostęp: 20.09.2015].
16. Kothari S., *Kathak. Indian Classical Dance*, New Delhi 1989.
17. Leucci T., *Between Seduction and Redemption – The European Perception of India's Temple Dancers in Travel Accounts and Stage Productions from the Thirteenth to the Nineteenth Century*, [w:] *Music, Dance and the Art of Seduction*, eds. J. Kippen, F. Kouwenhoven, Delft 2013.
18. Lopez y Royo A., *Dance in the British Asian Diaspora: Redefining Classicism*, [online] http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/367/809 [dostęp: 14.11.2013].
19. Lopez y Royo A., *South Asian Dances in Museums: Culture, Education and Patronage in the Diaspora*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore 2002.
20. Maalouf A., *Zabójcze tożsamości*, tłum. H. Lisowska-Chehab, Warszawa 2002.
21. Mukhopadhyay A. K., *Uday Shankar: Twentieth Century's Nataraja*, New Delhi 2004.
22. Philips M. S., *Both Sides of the Veil: A Comparative Analysis of Kathak ad Flamenco Dance*, MA in Dance, University of California, Los Angeles 1991.
23. Piccirillo A., *Hybrid Bodies in Transit: The 'Third Language' of Contemporary Kathak*, "Anglistica" 2008, Vol. 12/2, s. 27–41.
24. Prickett S., *Tradition and Innovation in Cross-Cultural Creativity. Defying Britain's Tick--Box Culture: Kathak in Dialogue with Hip-Hop*, "Dance Research" 2012, No. 30/2, s. 169–185.
25. Purkayastha P., *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, Hampshire 2014.

26. *Sacred Monsters*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=10 [dostęp: 20.09.2015].
27. Shay A., *Choreographing Identities*: *Folk Dance, Ethnicity and Festival in the United States and Canada*, Jefferson 2006.
28. Skiba K., *Renesans czy rekonstrukcja? Przeobrażenia tradycji klasycznego tańca indyjskiego kathak na tle procesów narodowotwórczych*, „Perspektywy Kulturoznawcze" 2014, nr 4, s. 106–153.
29. *Sonia Sabri Company. Celebrating 10 Years*, Birmingham (broszura).
30. *Torobaka*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=48 [dostęp: 20.09.2015].
31. Walker M., *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, London 2014.
32. Welsch W., *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, eds. M. Featherstone, S. Lash, London 1999, s. 194–213, [online] http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Wlelsch_Transculturality.html [dostęp: 15.09.2015].
33. *Worlding Dance*, ed. S. L. Foster, New York 2009.
34. www.akramkhancompany.net [dostęp: 20.09.2015].

Wywiady

1. Anurekha Ghosh w wywiadzie z autorką artykułu, Kalkuta, 13.03.2015.
2. Meera Kaushik w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 30.06.2015.
3. Sandip Mallick w rozmowie z autorką artykułu, Londyn, 27.06.2015.
4. Sonia Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.
5. Sujata Banerjee w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 3.07.2015.
6. Uttara Asha Coorlawala w rozmowie z autorką artykułu, New York, 25.02.2016.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 14 (3/2016)

Zuzanna Kozłowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
e-mail: zuzannakozlowka.uam@gmail.com

Poetyckie/pamiętane w języku: *casus* Jana Brzękowskiego

Streszczenie

Dwu- oraz wielojęzyczność tekstu literackiego poddają się analizie jako obliczony na określony efekt chwyt. Przekroczenie horyzontu jednojęzyczności jest zarazem wkroczeniem w przestrzeń wielokulturową. Negacja monolingwizmu komplikuje relacje tożsamości i przynależności, rekalibruje związki obcego z własnym, znanego z nieznanym, toż-samego i innego, wreszcie: staje się pytaniem o możliwość przekładu słowa, języka, doświadczenia. Autobiografizm, w swoich miriadowych formach i przejawach, wymaga od badacza prześledzenia i określenia relacji pomiędzy przeżytym a powiedzianym. W przypadku tekstów łamiących dogmat jednojęzyczności nasileniu – swoistemu podwojeniu – i komplikacji ulec mogą napięcia pomiędzy doświadczeniem a jego językową transpozycją.

Rozpięta pomiędzy Nowym Wiśniczem, Krakowem a Paryżem twórczość Jana Brzękowskiego realizuje się w paradygmacie wielojęzyczności faktycznej. Autor tomiku *Na katodzie* uczestniczy w literaturze podwójnie – jako pisarz polsko- oraz francuskojęzyczny. W twórczości Brzękowskiego wyczuwalne są przede wszystkim polsko-romańskie napięcia językowe. Jego polskojęzyczna poezja, zarażona mniej lub bardziej wyraźnie żywiołem francuszczyzny, przypomina niekiedy cytat z „obcej" kultury, będąc nierzadko całkiem dosłownym cytatem z obcego języka.

Eksperymentalne zestawienie utworu poetyckiego *Montparnasse* z fragmentem kroniki kulturalnej *W Krakowie i w Paryżu…* (rozdział *Seuphor*) ujawniło mechanizm wzajemnego naświetlania się przeżytego-pamiętanego oraz poetyckiego w wielojęzycznych przestrzeniach twórczości autora. Wspomnienie dopełnia poezję, staje się jej komentarzem, przypisem, odautorską notą. Porównanie sytuuje oba teksty poza – fantazmatycznym w istocie – podziałem na fikcję i autobiografię, życie i opowieść. W poezji Brzękowskiego fantastyka graniczy z pretensją do autentyzmu, realność zasmakowanego, zasłyszanego – z metarealizmem. To właśnie mechanizm parafra-

zowania własnej biografii uruchamia „chwyt wielojęzyczności", służący ekspresji oraz kreacji plurilingwalnej i wielokulturowej podmiotowości oraz hybrydycznego modelu świata na wzór biograficznie motywowanego doświadczenia emigracyjnego pogranicza, przebiegającego zawsze w poprzek kultur, języków, literatur, biografii.

Słowa kluczowe

Jan Brzękowski, autobiografizm, dwujęzyczność, wielojęzyczność, wielokulturowość

Językowość – jako fakt społeczny uwikłany nieodmiennie w nieoczywiste związki z tożsamością etniczną, religijną oraz polityczną – staje się, zwłaszcza w obrębie literatury przekraczającej paradygmat jednojęzyczności[1], odrębnym zagadnieniem badawczym. Językowość dzieła literackiego jest s t a n e m domagającym się wyjaśnienia, rozpoznania oraz umotywowania. Jednojęzyczność funkcjonuje z jednej strony jako rekwizyt politycznej inscenizacji (na przykład w literaturze suwerennościowej), z drugiej – jako czytelniczy styl odbioru[2], ignorujący podskórną obcość języka pojmowanego jako palimpsest, na którym nadpisywane są, warstwa po warstwie, kluczące pierścienie doświadczenia historycznego. Polityka i poetyka puryzmu językowego okazuje się konwencją rozgrywającą się na przestrzeni czytelniczej niewiedzy bądź pragnienia, lekturowego zawierzenia w jednolitość, swoistość – czystość rodzimego kodu. Jest gestem zapomnienia, wzięcia w nawias nieczystej historii języka, podlegającego aktom przemiany i wymiany, brutalnie bądź subtelnie maskującego znamiona obcości poprzez mechanizmy asymiliacji. Wyłom w monokodowej strukturze tekstu jest zawsze nieobojętnym gestem otwarcia, wpisanym w poetykę dzieła[3]. Poprzez rozbicie złudzenia językowego monolitu „komunikacja się rozdwaja, przepoławia, polaryzuje"[4]. Dwu- oraz wielojęzyczność tekstu literackiego poddają się analizie jako obliczony na określony efekt chwyt[5]. Wykroczenie poza horyzont jednojęzyczności jest zarazem wkroczeniem w przestrzeń wielokulturową. Negacja monolingwizmu komplikuje relacje tożsamości i przynależności, rekalibruje związki obcego z własnym, znanego z nieznanym, toż-samego i innego, wreszcie: staje się pytaniem o możliwość przekładu słowa, języka, doświadczenia.

W Jacques'a Derridy *Jednojęzyczności innego czyli protezie oryginalnej* – tekście, „który rozmawia sam z sobą"[6] – hybrydyczna tożsamość językowa rozważana

[1] Ibidem.
[2] Ibidem, s. 86–88.
[3] Ibidem, s. 89.
[4] Ibidem, s. 85.
[5] Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, op. cit.
[6] A. Siemek, *Od Tłumacza*, [w:] J. Derrida, *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11–12, s. 34.

jest jako swoiste jej „zaburzenie”[7], usytuowane w złożonym kontekście struktur obywatelstwa, przynależności kulturowej oraz kolonialnej polityki językowej. Wyrwa w iluzorycznej jedni językowego „posiadania” i językowej ipseiczności staje się na tle historycznych dążeń do bezpiecznego monolingwizmu zaburzeniem mowy, tożsamości, osobowości. Jednocześnie anomalia tożsamości franko-maghrebskiej – figurującej w tekście urodzonego w Algierii Derridy jako autobiograficzne świadectwo – staje się pretekstem do rozpoznania „kolonialnej struktury każdej kultury”[8]. Jednojęzyczność, dogmatycznie egzekwowana przez kolonialną władzę, jest sztuczną redukcją żywiołu języków do „hegemonii homogeniczności”[9], rozgrywającą się pośród strachu, szkód i ran[10], w wykluczeniu[11], męczeństwie[12] i torturze[13]. Tożsamość językowa okazuje się kulturowym fantazmatem**:** „Tożsamość nie jest nigdy dana, przyjęta albo osiągnięta, nie: może się odbywać jedynie niekończący się, nieskończenie fantazmatyczny proces utożsamiania”[14]. „Ja” nie jest uprzednie wobec języka, lecz się w języku – a raczej, podążając za logiką wywodu Derridy: językach – konstruuje[15]. Mówiąc o sobie – mówiąc siebie – podmiot kreuje sam siebie *w* i *poprzez* dany („własny”, „ojczysty”, „obcy”) język:

> […] j a […] tworzy się i wypowiada różnie w różnych językach. Nigdy ich nie poprzedza, nie jest więc niezależne od języka w ogóle. To rzecz znana, lecz rzadko brana pod uwagę przez tych, co rozprawiają o autobiografii – bez względu na to, czy jest to gatunek literacki, czy nie, i czy zresztą uważa się ją za gatunek, czy nie[16].

Pisanie siebie w języku przebiega zawsze pośród ech obcości, inności. Kształtujące się w siebie-pisaniu ja „odsyła echem wciąż gdzie indziej, do czegoś innego, do innego języka, do innego w ogóle”[17].

Autobiografizm w swoich miriadowych formach i przejawach wymaga od badacza prześledzenia i określenia relacji pomiędzy przeżytym a powiedzianym. W przypadku tekstów łamiących dogmat jednojęzyczności nasileniu – swoistemu podwojeniu – i komplikacji ulec mogą napięcia pomiędzy doświadczeniem a jego językową transpozycją. W autobiografizujących tekstach przekraczających model

---

[7] J. Derrida, *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, op. cit., s. 38.
[8] Ibidem, s. 64.
[9] Ibidem.
[10] Ibidem, s. 36.
[11] Ibidem, s. 40–42.
[12] Ibidem, s. 52.
[13] Ibidem, s. 36.
[14] Ibidem, s. 53.
[15] Zob. ibidem, s. 54.
[16] Ibidem, s. 53.
[17] Ibidem, s. 54.

monolingwalny na plan pierwszy wysuwa się problematyka przynależności kulturowej, „posiadania" języka, zamieszkiwania go. Literatura plurilingwalna *per se*, funkcjonując w sferze wielokulturowości, obnaża arbitralność podziału „literatury światowej" na „literatury narodowe". W artykule *Dwujęzyczność a problemy przekładu* Ewa Kraskowska wysunęła postulat przeszczepienia problematyki dwujęzyczności ze sfery komunikacji potocznej do sfery komunikacji literackiej. Wedle autorki literaturoznawstwo powinno włączyć zagadnienie bilingwizmu do obszaru swoich badawczych zainteresowań: „Skoro dwujęzyczność tłumacza ma swoje konsekwencje w postaci nowego tekstu literackiego, to może stać się ona przedmiotem badań literackich"[18]. Wieloaspektowa analiza zarówno mikrostylistyki, jak i pozaliterackich kontekstów[19] tekstu dwu- lub wielojęzycznego może stanowić podstawę „opisu artystycznych czy też nawet światopoglądowych konsekwencji wielojęzyczności"[20].

Rozpięta pomiędzy Nowym Wiśniczem, Krakowem a Paryżem twórczość Jana Brzękowskiego realizuje się w paradygmacie wielojęzyczności faktycznej[21] – obfituje zarówno w *stricte* tekstowe wykładniki transferu językowego: obcojęzyczne tytuły, wtrącenia, cytaty, jak i w liczne pośrednie i bezpośrednie sygnały pola dwukulturowości: od interferencji czysto referencjalnych, między innymi geograficznych odniesień do realiów kulturowych Francji, aż po inherentne w poetyce autora *Tętna* odwołania do francuskiej kultury literackiej, z której nieomalże „przeszczepił" on na grunt lokalny quasi-nieobecny w polskiej literaturze nadrealizm[22]. W twórczości Brzękowskiego wyczuwalne są polsko-romańskie,

[18] E. Kraskowska, *Dwujęzyczność a problemy przekładu*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 190.

[19] Ibidem, s. 187.

[20] Ibidem.

[21] Zob. E. Balcerzan, op. cit.

[22] „Pobyt Brzękowskiego we Francji przypadł na okres burzliwych lat nadrealistycznej rewolucji. Brzękowski, jak wiadomo, był w bliskich osobistych i artystycznych kontaktach z nadrealistami. Wydawał nawet w Paryżu dwujęzyczne polsko-francuskie czasopismo literackie «L'art Contemporain». Nie mogło nie odbić się to w jego własnej twórczości. Brzękowski nie przeniósł ani techniki, ani metafizyki nadrealistycznej w stanie surowym do swoich wierszy. Ale tym kontaktom z nadrealizmem poezja Brzękowskiego zawdzięcza przejętą od Francuzów pewną dozę oniryzmu. Brzękowski włączył doświadczenia snu, a nawet technikę sennych skojarzeń do organizowanych poetycko wizji. W poematach powstałych w tym czasie (zawartych w tomie «Zaciśnięte dookoła ust») Brzękowski oniryzuje, czyli usennia jawę, dając jej nierealne wymiary" (Z. Bieńkowski, *Przedmowa*, [w:] J. Brzękowski, *Poezje*, Warszawa 1973). „Wiesław P. Szymański napisał, że Brzękowski był o krok od importowania nadrealizmu na grunt polskiej poezji" (U. Klatka, *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*, Kraków 2012, s. 88). Zob. stosujące poetykę nadrealizmu wiersze polskojęzyczne, na przykład: *Prawa Newtona*, *Realność*, *Szklany Deszcz*, *Mątwa*, *Erotyk*. Ze zderzenia tendencji surrealistycznych z awangardowym zacięciem

a także polsko-germańskie napięcia językowe, rozgrywające się pod niepodzielną hegemonią francuszczyzny. Jego dwujęzyczność ewoluowała w stronę pełnego bilingwizmu twórczego[23]. Autor tomiku *Na katodzie* uczestniczy w literaturze podwójnie – jako pisarz polsko- oraz francuskojęzyczny, a obie twórczości, choć w ewidentny sposób powiązane, odróżniają dystynkcje niesubtelne. Dorobek pisarski Brzękowskiego współtworzą na równych prawach utwory napisane po polsku oraz francusku, rozwijane równolegle i równorzędnie, ale rozłącznie. Proces usamodzielniania się twórczości francuskojęzycznej Brzękowskiego przebiegał etapowo, krystalizując się w doświadczeniu prób autoprzekładu:

> Moja znajomość języka francuskiego nie była wówczas nadzwyczajna, ale wystarczająca, bym się zorientował, że próbka przekładu nie wypadła dobrze. Zdecydowałem się więc ponownie powrócić do tej pracy, lecz nie trzymać się zbyt dosłownie polskiego tekstu. Wypadło to nieco lepiej, postanowiłem więc jeszcze raz spróbować, rozluźniając dosłowność przekładu. Przy czwartej lub piątej próbie to rozluźnianie poszło tak daleko, że wiersz mało przypominał pierwowzór, ale był dobry. Pokazałem go jednemu ze znajomych poetów, który potwierdził moją opinię, i to mnie skłoniło do napisania jakiegoś oryginalnego wiersza po francusku. W ten sposób powstała *Boucherie*, z której byłem zadowolony. Zachęciło mnie to do napisania po francusku innych wierszy[24].

Doświadczenie nieprzetłumaczalności poezji i poetyckiego języka stało się dla Brzękowskiego impulsem do wykroczenia poza ramy przekładu. Niemożliwość autoprzekładu – objaśniana przez autora prostym stwierdzeniem: „nie mam talentu tłumacza"[25] – stanowiła bodziec do autonomizacji innojęzycznego doświadczenia poetyckiego, do separacji dwóch ścieżek twórczych, w efekcie zaś – do językowego, stylistycznego, wreszcie: podmiotowego pęknięcia w obrębie twórczości. Philippe Dumaine nazwał Brzękowskiego „człowiekiem o podwójnej osobowości"[26], „wybitnym pisarzem polskim, a także wybitnym poetą francuskim"[27]. W istocie w jego twórczości francusko- oraz polskojęzycznej wybrzmiewają inne akcenty, inne poetyki. Zestawiając całokształt francuskojęzycznej poezji Brzękowskiego z jej polskojęzycznym *pendant* Urszula Klatka formułuje kilka ogólnych tez[28]. Po pierwsze, francuszczyzna stanowi dla niego poetyckie *novum*, jest tkanką o wyrazistej strukturze, odczuwalnej w pełni swej

---

Brzękowskiego narodziła się autorska koncepcja programowego „metarealizmu": poetyki „poza-realności", bliskiej poetyce nadrealizmu, lecz negującej swobodę praktyk *écriture automatique* na rzecz skrupulatnego konstruktywizmu i twórczej kontroli.

[23] Zob. E. Kraskowska, op. cit.

[24] J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1975, s. 173.

[25] Ibidem.

[26] P. Dumaine, *Jan Brzękowski*. *Pięćdziesięciolecie twórczości Jana Brzękowskiego*, [za:] U. Klatka, op. cit., s. 118.

[27] Ibidem.

[28] Zob. ibidem, s. 117.

materialności. Świeżość językowego materiału inspiruje twórcę do lingwistycznego eksperymentu – francuskojęzyczne wiersze eksplorują brzmieniowo-znaczeniowy potencjał francuszczyzny, wyzwalając liczne efekty fonetyczne oraz semantyczne, wygrywane na idiomatycznym oraz stylistycznym zasobie języka. Czerpiąc niejednokrotnie z rejestru potocznego, Brzękowski rewaloryzuje francuszczyznę kolokwialną w obrębie poetyckiej refleksji filozoficznej. Po drugie, francuskojęzyczna poezja autora *Paryża po latach*, wykorzystując między innymi gatunek przypowiastki filozoficznej, nawiązuje wyraźnie do francuskiej tradycji liryki intelektualnej, silniej niż w polskojęzycznej poezji eksponując erudycyjną figurę *poeta doctus*. Po trzecie zaś, podczas gdy wczesnoawangardowa poezja polskojęzyczna dokumentuje fascynację cywilizacyjnym postępem (*Tętno*), francuskojęzyczne tomiki noszą znamiona wpływu estetyki surrealizmu, kubizmu oraz koloryzmu, w pewnym tylko stopniu przenikające do poetyki utworów rodzimych. Z tego samego względu w tych ostatnich wyeksponowana została zbiorowość (miejska), zaś w frankofońskiej twórczości „poeta mówi w swoim imieniu wyrazistym, indywidualnym tonem”[29]. W liście do autora *Nuits Végétales* Wacław Iwaniuk zauważył: „Pana wiersze francuskie są bardziej romantyczne i nastrojowe od wierszy polskich”[30]. Różnice pomiędzy obiema twórczościami są zarazem dobitne i nieprzekraczalne.

Brzękowski jest autorem wydanej w 1968 roku kronikarsko-wspomnieniowej publikacji *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*. Owe kronikarskie szkice nie prowokują, nie szokują, nie dążą do Gombrowiczowskiego bieguna „wyzwania”, plasując się w bezpiecznej przestrzeni rozpiętej pomiędzy „wyznaniem” a „świadectwem”[31], z wyraźniejszym przechyleniem ku tradycji „zaświadczania o” przeżytym, poznanym, zobaczonym. Jego wspomnienia, ujęte w prostoduszne ramy chronologiczne, podzielone następnie na tematyczne bloki, spełniają wymogi Lejeune’owskiego paktu autobiograficznego[32]: autor, toż-samy z narratorem, opowiada tu o „samym sobie”. Ich zakres nie obejmuje jednak rozmachu „biografii duchowej” poety, nie charakteryzuje ich ton intymny. Są przede wszystkim kroniką życia literackiego oraz, szerzej: kulturalnego pewnego okresu historycznego w obrębie określonych (sygnalizowanych już w tytule publikacji) granic terytorialnych. To specyficzne umiejscowienie dodatkowo wiąże tekst z tradycją kronikarską.

Jeśli studia nad autobiografizmem, przeżywające w humanistyce ostatnich lat swoisty renesans, zdołały badaczy literatury czegoś nauczyć, to była to nie-

[29] Ibidem.

[30] W. Iwaniuk, List z sierpnia 1958 r., [za:] U. Klatka, op. cit., s 104.

[31] Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

[32] Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski et al., Kraków 2001.

wątpliwie pewna wrażliwość, czułość czy też czujność wobec mowy „ja" o „ja", podawanej niejako prekognitywnie, instynktownie, w stan głębokiego podejrzenia. Nauczeni czujną, czułą lekturą tak zwanych dzienników drugiej generacji[33], demontujemy naiwne wyobrażenie granicy pomiędzy autobiografią a fikcją. W fikcji dopatrujemy się autoportretu, w autobiografii tropimy scenariusze. Z mozaiki mimowolnych śladów tworzymy autobiografię, w autobiografii śledzimy strategie fabularne. Nie skandalizuje już aporetyczność rozpoznania, iż nie da się mówić o sobie, ale i nie da się o sobie nie mówić. Autobiografizm, w swych płodnych, lecz płonnych odsłonach, pozostaje jedynie konwencją – Gombrowiczowską formą, od której uciec można jedynie w inną formę. Badanie autentyzmu stało się paradoksem, gdyż nie wierzymy już w jego możliwość, w naturalność biografii. Tożsamość, dawniej – gdy dawano jeszcze wiarę słowom: „Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité"[34] – odsłaniana, odkrywana, dziś snuta jest w opowieści: stała się fabułą tkaną z fikcji (a co nie jest jeszcze fikcją?), zszytą niedyskretnymi szwami narracji[35].

W tekście *W Krakowie i w Paryżu…* pociągać mnie będzie zatem nie tyle pokusa dekonstrukcji kronikarsko-wspomnieniowej machiny, produkującej iluzję autentyzmu oraz obiektywizmu, nie tyle polowanie na powieściowe techniki narracyjne i chwyty literackie, wreszcie: nie tyle autoportret autora toż-samego z narratorem oraz bohaterem, lecz wzajemne naświetlanie się przeżytego-pamiętanego oraz poetyckiego. Polskojęzyczna poezja Brzękowskiego, zarażona mniej lub bardziej wyraźnie żywiołem francuszczyzny, przypomina niekiedy cytat z „obcej" kultury, będąc nierzadko całkiem dosłownym cytatem z obcego języka.

Utwór *Montparnasse* jest w istocie treścią świadomości i strumienia percepcji podmiotu w stanie alkoholowego upojenia w paryskiej knajpce La Coupole[36] w artystycznej dzielnicy Montparnasse – znane jest zatem miejsce, znany jest również czas (utwór pochodzi z tomiku *Na katodzie*, wydanego w 1928 roku; La Coupole otwarto w grudniu 1927 roku). Świat literacki wzorowany jest na rzeczywistości francuskiej, ściślej: jest modelem spotkania w kręgu środowiska kulturalnego Paryża. Przez restaurację przetacza się plejada artystów rezydujących w Paryżu w latach dwudziestych: poeta Paul Claudel, pisarka Céline Arnauld, malarz Joseph Fernand Henri Léger etc. – wspomniany zostaje nawet Igor Strawiński, w owym okresie często przebywający w stolicy Francji. Utwór *Montparnasse* jest wycinkiem konkretnej, weryfikowalnej rzeczywistości, a jego

---

[33] Zob. A. Milecki, *Dzienniki „intymne" drugiej generacji*, [w:] idem, *Forma dziennika w literaturze francuskiej: z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*, Kraków 1983.

[34] J-J. Rousseau, *Les Confessions*, Edition du groupe «Ebooks libres et gratuits» 2004, s. 3.

[35] Por. pojęcie „tożsamości narracyjnej" – zob. E. Karczyńska, *Odkrywanie siebie w narracji. Koncepcja tożsamości narracyjnej w myśli Paula Ricoeura i Charlesa Taylora*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe" 2014, nr 1 (5).

[36] Na temat historii restauracji zob. A. Béric le Goff, *Histoire de la Coupole*, [online] http://www.paris-bistro.com/culture/histoire/coupole.html [dostęp: 25.02.2016].

„egzotyka" nie ulega w poetyce Brzękowskiego udomowieniu: w tekście utrzymują się francuskie zwroty (*garçon*, *apéritif!*), zapożyczenia kulinarno-konsumpcyjne (napój alkoholowy *dubonnet avec citron*), referencje geograficzne (Montparnasse, wieża Eiffla) oraz kulturowe (słynna w międzywojennym środowisku artystycznym Paryża La Coupole, praktyka gier karcianych, przywołanie malarstwa kubistycznego oraz muzyki Strawińskiego, pochód „gwiazd" światka artystycznego). Podmiot-uczestnik dyskusji, rozrywek oraz konsumpcji tematyzuje własną „graniczność" kulturowo-językową poprzez ujawnienie mechanizmu „przełączania kodu" i językowej niekompetencji („nie mogę znaleźć żadnego słowa // znalazłem: / garçon, apéritif!") oraz przez paronomastyczną grę słów, sytuującą „polskość" w sąsiedztwie nieobojętnych pól semantycznych „odcięcia" (czy też „przerwania") oraz „bieguna".

28 luty
odpływamy
odpływamy na tym okręcie światła
odpływamy z gęstniejącym sztandarem elektryczności
la Coupole
couper – pôle – polonais – coupole
piję swój apéritif: dubonnet avec citron
worek z wiecznością

wpatruję się w flamandzką tężyznę Seuphora
w jego szal malowany przez Sonię Delaunay
mówimy o nowych torach
poezji

(restauracja na szczycie Eiffla
trzeba wybierać potrawy)

a oto Paul Dermée występuje przeciw Claudelowi
i surrealistom
równocześnie
uśmiecham się do popielatej twarzy Céline Arnauld
balon dymu
(to zdolna poetka mówi mi Seuphor do ucha)
myślę o malarstwie Légera
i o muzyce Strawińskiego
myślę w rytmach
myślę we śnie

słucham
jestem nieco upity
jestem doskonale bezmyślny
100%-owo
nie mogę znaleźć żadnego słowa

znalazłem:
garçon, apéritif!

kolumnady z lamp przekłutych jak serca zer
pragnienie twórczości i łaskotliwego ozdobnika warg

przestać
wychodzę w asa coeur
66

J. Brzękowski, *Montparnasse*[37]

W Krakowie i w Paryżu… w intrygujący sposób naświetla utwór *Montparnasse.* Podzielony na tematyczne fragmenty zbiór wspomnień oraz szkiców za tytuły podrozdziałów nierzadko obiera nazwiska postaci z życia literackiego bądź kulturalnego. W tomie odnajdujemy kilkustronicowe ustępy poświęcone między innymi wspomnianym w liryku Ferdynandowi Légerowi, Sonii Delaunay, Paulowi Dermée i jego żonie Céline Arnauld, a także Fernandowi Berckelaersowi:

> Jak już wspomniałem, przed rozpoczęciem współpracy ze „Zwrotnicą" napisałem na życzenie Peipera artykuł o polskiej poezji awangardowej dla czasopisma „Het Overzicht", wychodzącego w Antwerpii. Nie przypuszczałem, że wkrótce po moim przyjeździe do Paryża zetknę się z jego redaktorem, Fernandem Berckelaersem, który od pewnego czasu zaczął pisać po francusku pod pseudonimem Michel Seuphor. Już przy pierwszym spotkaniu poczuliśmy do siebie wzajemną sympatię i odtąd często widywaliśmy się na Montparnassie, gdzie Seuphor królował w „Café du Dôme" lub w „La Coupole", otoczony dworem młodych malarzy i poetów, przeważnie cudzoziemców. […] Przez pewien czas po przyjeździe do Paryża prawie co dzień widywałem Seuphora. Był to okres, gdy można było pozwolić sobie na tracenie czasu na dyskusje o nowej sztuce, które zaczynały się w „Café du Dôme" po kolacji, a przeciągały się na spacerach nad Sekwaną do białego rana[38].

Zestawienie utworu poetyckiego z fragmentem prozy autobiograficznej okazuje się wyborem wysoce relewantnym, oba teksty odnoszą się bowiem do tej samej – biograficznej – rzeczywistości, ujętej w pełni swego przestrzennego, językowego, kulturowego oraz historycznego oblicza. Wspomnienie dopełnia poezję, staje się jej komentarzem, przypisem, odautorską notą. Porównanie *Montparnasse* z *Seuphor* sytuuje oba teksty poza – fantazmatycznym w istocie – podziałem na fikcję i autobiografię, życie i opowieść.

---

[37] J. Brzękowski, *Montparnasse*, [w:] idem, *Poezje*, Warszawa 1973, s. 43.
[38] Idem, *W Krakowie i w Paryżu...*, op. cit., s. 90–94 (podrozdział *Seuphor*).

Obiektem analogicznego zestawienia mógłby się stać wiersz *Paryż po latach*[39] w konfrontacji ze wspomnieniem Antoniego Potockiego[40]. Możliwości owych lustrzanych naświetleń i prześwietleń poezji ze wspomnieniem są rozległe, jako że w dwujęzycznej twórczości Brzękowskiego jedno drugie tłumaczy: życie – pisanie, wspomnienie – doświadczenie, pamięć – poezję. W poezji tej, konwencjonalnie redukowanej przez badaczy do wzorcowych realizacji postulatów awangardowych[41], egzotym nadrealizmu – owoc kontaktów poety ze środowiskiem artystycznym Paryża pod koniec lat dwudziestych oraz w latach trzydziestych – sąsiaduje z familiarnością autobiografizmu, w pełni interpretowalnego na tle wspomnieniowych szkiców autora. Fantastyka graniczy tu – często na przestrzeni kilku centymetrów dzielących wiersz od wiersza sąsiedniej karty, jak dzieje się to w tomie *Paryż po latach* – z pretensją do autentyzmu; realność zasmakowanego, zasłyszanego – z metarealizmem. A wszystko to na polu językowo-kulturowych napięć, uruchamianych z najśmielszą intensywnością właśnie w lirykach autobiografizujących, krążących wokół pamięci przestrzeni: dziecięcego Wiśnicza Nowego, studenckiego Krakowa oraz młodzieńczego i dojrzałego Paryża, czule nazywanego „moim miastem", „moim Paryżem"[42]. To właśnie mechanizm parafrazowania własnej biografii uruchamia „chwyt wielojęzyczności", służący ekspresji oraz kreacji plurilingwalnej i wielokulturowej podmiotowości oraz hybrydycznego modelu świata na wzór biograficznie motywowanego doświadczenia emigracyjnego pogranicza, przebiegającego zawsze w poprzek kultur, języków, literatur, biografii.

The Poetic/the Remembered in Language: Jan Brzękowski's Case

Abstract

Bi- and multilingualism of literary text can be regarded and analyzed as an artistic device, employed purposely as a means of producing certain literary effects. Where monolingualism is transgressed, multiculturalism emerges. Along rise the ambiguities and complexities of linguistic and cultural identities (the Derridian "disorders"), thus recalibrating the relation of self and other, of one's own and foreign, known and unknown, eventually calling into question a mere translatability of a word, of a language

[39] Idem, *Paryż po latach*, Kraków 1977, s. 8–10.

[40] Idem, *W Krakowie i w Paryżu...*, op. cit., s. 71–75.

[41] „Brzękowski klasyk, ortodoksyjny klasyk Awangardy, w ramach Awangardy, w granicach jej programu potrafił zmieścić i wyrazić swoją osobowość. Nie mieścił się w nich Peiper, nie mieścił Przyboś. Brzękowski się mieści" (Z. Bieńkowski, op. cit., s. 7–8). Jedynie w erotyzmie oraz fantastyce jego poezji dostrzega Bieńkowski gest przekroczenia awangardy na rzecz twórczej autonomii.

[42] J. Brzękowski, *Paryż po latach*, op. cit., s. 8–10.

and finally: of one's experience. Autobiographism, in its myriad forms and manifestations, requires on the part of researcher a determination of interdependence between experience and its verbal account. In the case of literary works that rebel against the monolingualism dogma the tension between experience and its textual transposition becomes inevitably intensified, "doubled", tangled.

The Polish-Romance linguistic tensions are by far the most conspicuous in Jan Brzękowski's multilingual literary works. The writer's artistic path split indeed into two separate literary careers: a French and a Polish one. Brzękowski's Polish poetry, often contaminated with French expressions, hints, and wordplays, resembles an extract of foreign culture – and is in fact quite often encrusted with macaronic French quotes.

In the article, the experimental comparative juxtaposition of Jan Brzękowski's poem *Montparnasse* with a passage of the writer's autobiographical prose *W Krakowie i w Paryżu...* (chapter *Seuphor*) revealed the mecanism of mutual elucidation of remembered experience and its poetic rendering in the multilingual area of the writer's works. The memoirs complete the poetry as its circumstantial and factual commentary, as the author's explanatory note to the exotic content of his surrealism-inspired poetry. The comparison reveals a phantasmic and arbitrary nature of the widely presumed distinction between fiction and non-fiction, a tale and an autobiography, life and literature. In Jan Brzękowski's poetry, fiction borders pretention to authenticity; the biographical facts and memoirs intertwine with the exoticism of metarealism. It's the mechanism of paraphrasing one's own biography that activates the "plurilinguism device", thus serving the expression and creation of a polyglot and multicultural subject and of a hybrid model of the world – thereby corresponding with biographically motivated experience of emigrant liminality, positioned invariably at the intersection of cultures, languages, literatures and biographies.

Keywords

Jan Brzękowski, autobiographism, bilingualism, multilingualism, multiculturalism

Bibliografia

1. Balcerzan E., *Jednojęzyczność, dwujęzyczność, wielojęzyczność literackich „światów"*, [w:] idem, *Tłumaczenie jako wojna światów*, Poznań 2011.
2. Béric le Goff A., *Histoire de la Coupole*, [online] http://www.paris-bistro.com/culture/histoire/coupole.html [dostęp: dzień miesiąc 2016].
3. Bieńkowski Z., *Przedmowa*, [w:] J. Brzękowski, *Poezje*, Warszawa 1973.
4. Brzękowski J., *Paryż po latach*, Kraków 1977.
5. Brzękowski J., *Poezje*, Warszawa 1973.
6. Brzękowski J., *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1975.
7. Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie" 2009, nr 6.
8. Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
9. Derrida J., *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, tłum. A. Siemek, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11–12, s. 24–111.
10. Karczyńska E., *Odkrywanie siebie w narracji. Koncepcja tożsamości narracyjnej w myśli Paula Ricoeura i Charlesa Taylora*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe" 2014, nr 1 (5).

11. Klatka U., *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*, Kraków 2012.
12. Kraskowska E., *Dwujęzyczność a problemy przekładu*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985.
13. Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski et al., Kraków 2001.
14. Milecki A., *Dzienniki „intymne" drugiej generacji*, [w:] idem, *Forma dziennika w literaturze francuskiej: z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*, Kraków 1983.
15. Rousseau J.-J., *Les Confessions*, Edition du groupe «Ebooks libres et gratuits» 2004.
16. Siemek A., *Od Tłumacza*, [w:] J. Derrida, *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11–12.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 14 (3/2016)

Monika Piotrowska

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Historyczny
e-mail: monikapiotrowska26@gmail.com

Rola i znaczenie filmu w popularyzacji historii a kształtowanie społecznej świadomości historycznej

Streszczenie

Należy postawić pytanie o przedstawianie historii na ekranie i samoświadomość odbiorców, jak również o znaczenie owego audiowizualnego doświadczenia historycznego. To, jak reprezentacje historyczne popularyzują historię oraz jak wpływają na społeczną świadomość historyczną i pamięć zbiorową, jest zagadnieniem bardzo złożonym. W niniejszym szkicu chciałabym nakreślić zarys rozważań wokół tej niezwykle aktualnej i absorbującej uwagę krytyków filmowych oraz historyków kwestii. Rzeczywistość, także historyczna, jest konstytuowana w ramach określonych uregulowań społecznych.

Film jako relacja historyczna poprzez swoją powszechność ma niewątpliwie szerszy zasięg oddziaływania niż dzieła historiografii. Dlatego awansuje on dziś do rangi metafory w funkcji źródła historycznego. Czy film może być źródłem historycznym, a zarazem środkiem popularyzacji historii?

Obraz audiowizualny daje szerokie możliwości popularyzacji historii. Sam przekazuje nam bardzo wiele zarówno jako tekst kultury, jak i świadectwo historyczne związane z określonym kontekstem społecznym, w którym ów tekst powstawał. Narracja w obrazie filmowym przyjmuje dwa oblicza: kronikarskie i historyczne. W istocie film jest pewnego rodzaju metaforą rzeczywistości historycznej, a zarazem stanowi określony mit związany ze zbiorową pamięcią. W konsekwencji można go uznać za dokument bądź źródło wiedzy antropologicznej.

Kino wszechstronnie wpływa na kształtowanie świadomości historycznej widzów, a także społeczną pamięć zbiorową. Syndrom odbiorczy związany z filmem historycznym polega na nieodróżnianiu prawdy historycznej od jej mniej lub bardziej rzetelnego przedstawienia filmowego, które zawsze jest pewną imitacją przeszłości. Filmy, które w jakiś sposób naruszają to, co powszechnie akceptowane i wywołujące społeczne kontrowersje, stają się często niepożądane, gdyż burzą ład społecznej świadomości

historycznej. Wizualizacja określonej historycznej sytuacji przez twórców filmowych najczęściej jest zbieżna z jej wyobrażeniem charakterystycznym dla danej zbiorowości. W ten sposób film może stać się także narzędziem badań nad mentalnością widzów, ponieważ występuje jako medium służące przekazaniu bądź utrwaleniu określonego doświadczenia historycznego.

SŁOWA KLUCZOWE

film, historia, popularyzacja, źródło historyczne, społeczna świadomość historyczna, doświadczenie historyczne, pamięć zbiorowa, kino, antropologia

Wstęp

„Wiara w rzeczywistość" i „wiara w obraz" to dwa wyznaczniki kształtujące pamięć zbiorową społeczeństwa. Jak zauważył francuski krytyk filmowy Andrè Bazin, owe hasła tworzą dwubiegunowość oddziaływania żywego obrazu na współczesną kulturę – fikcja czy rzeczywistość? Należy postawić pytanie o przedstawianie historii na ekranie i samoświadomość odbiorców, jak również o znaczenie owego audiowizualnego doświadczenia historycznego. To, jak reprezentacje historyczne popularyzują historię i jak wpływają na społeczną świadomość historyczną i pamięć zbiorową, jest zagadnieniem bardzo złożonym. W niniejszym szkicu chciałabym nakreślić zarys rozważań wokół tej niezwykle aktualnej i absorbującej uwagę krytyków filmowych oraz historyków kwestii. Skłaniam się raczej ku założeniom konstruktywistycznego modelu poznania, zwłaszcza ku przekonaniu, że rzeczywistość, także historyczna, jest konstytuowana w ramach określonych uregulowań społecznych. Film jest wyrazem i efektem gry kulturowej prowadzonej za pomocą środków owej kultury w ramach społecznych interakcji[1]. Staje się on nowym sposobem refleksji nad przeszłością. Film jako relacja historyczna poprzez swoją powszechność ma niewątpliwie szerszy zasięg oddziaływania niż dzieła historiografii. Jak powiada Jan Pomorski:

> Przekaz źródłowy jest zapisem czyjegoś doświadczenia dziejów (zarówno osobistego, jak i społeczno-subiektywnego, kulturowego). Jest wytworem działań symboliczno-kulturowych wymagającym ze swej istoty uruchomienia procedur interpretacyjnych[2].

Dlatego film awansuje dziś do rangi metafory w funkcji źródła historycznego. Służy on jako atrakcyjna ilustracja przeszłości już wcześniej opowiedzianej bądź napisanej przez historyka (zwłaszcza na zajęciach dydaktycznych). Jednakże czy

---

[1] Zob. P. Witek, *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2000, s. 11–12.

[2] Cyt. za: J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 376.

zauważamy różnice między nagraniami z archiwów prywatnych bądź rodzinnych a fabularnym filmem historycznym czy wreszcie filmem dokumentalnym? Taśma filmowa rejestruje obrazy przeszłości, stając się tym samym środkiem historycznej refleksji nad takim czy innym wydarzeniem, postacią, zjawiskiem. W ten sposób traktowany film jest dla nas narzędziem popularyzacji historii, a także wyrazem szerszej kultury historycznej. A zatem czy istnieje taki ewenement, jak film stricte historyczny? W opinii Andrzeja Gwoździa „obcujemy przede wszystkim z obrazami, a dopiero wtórnie niejako z opowiadanymi za ich pomocą historiami"[3]. Film przedstawia historię w inny sposób, niż czyni to tekst pisany – artykuł czy książka. Metafora audiowizualna konstruuje, upraszcza, symbolizuje w obrazach filmowych ogromny ładunek informacji i danych, które narracja pisana rzadko zdoła zaprezentować.

Zdaniem Marka Hendrykowskiego „żaden dokumentalny materiał filmowy nie jest gwarantem obiektywnej prawdy o czymkolwiek, co przedstawia"[4]. Każdy bez wyjątku kształtuje sens i język przekazu żywych obrazów choćby poprzez montaż takich, a nie innych elementów. Często pojawia się w takim przypadku problem celowej manipulacji ruchomym obrazem, słowem, dźwiękiem. Niejednokrotnie dotyczy to całego procesu komunikacji przeszłości z teraźniejszym odbiorcą informacji. W jaki sposób film wpływa na nasze myślenie o historii? Należy tu wspomnieć o iluzji realizmu i związanej z nią często wierze w to, co się ogląda. Przekaz reżysera nierzadko poddawany jest przez odbiorcę wyłącznie pierwszej refleksji. Nie zawsze następstwem wrażeń staje się refleksja krytyczna. Film dysponuje dużą siłą perswazji przede wszystkim dzięki usytuowaniu widza jako naocznego świadka[5]. Kluczową kwestią staje się więc zasada projekcji – identyfikacji widza z bohaterem filmu.

Czy film może być źródłem historycznym, a zarazem środkiem popularyzacji historii? Oto jest pytanie!

Początki filmu jako medium popularyzacji historii, a zarazem gatunku kinematograficznego sięgają Edisonowskiej *Egzekucji Marii, królowej Szkotów* z sierpnia 1895 roku oraz produkcji braci Lumière z 1897 roku (*Obrona sztandaru*, *Zabójstwo Marata*, *Śmierć Karola I*, *Śmierć Robespierre'a*, *Podpisanie traktatu w Campo-Formio*). Wszystkie te nieme filmy miały charakter raczej malarski. U podstaw takiego ukazywania wydarzeń historycznych leży tradycja teatralna związana

[3] Zob. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997, s. 56.

[4] Zob. M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 10.

[5] Por. T. Łepkowski, *Kilka uwag o filmowej historii. Wokół prawdy, fałszów i przemilczeń*, „Kino" 1981, nr 9, s. 18–19.

z popularnym już w XIX wieku przedstawianiem żywych obrazów historycznych (zarówno na scenie, jak i w plenerze), a także narracyjne malarstwo historyczne. W przypadku ekranowych wizji prawda historyczna rzadko dochodziła do głosu. U źródeł tego gatunku leżały inscenizacje historyczne składające się z jednego ujęcia bądź sekwencji ujęć-obrazów ściśle zaprojektowanych przez twórcę.

W tym miejscu trzeba się zatrzymać nad ideą archiwów filmowych. Jest to pomysł polski w skali ogólnoświatowej. Władysław Umiński, pisarz, autor powieści podróżniczych, fantastycznych i popularnonaukowych, zawarł taką myśl w artykule ogłoszonym na łamach warszawskiego tygodnika w 1896 roku. Uwagę zwracają zwłaszcza słowa:

> [Kinematograf] stanie się nie tylko przyjemną rozrywką, nauczycielem, ale i zbieraczem cennych dokumentów życiowych, z których będą korzystali nasi synowie i wnukowie. W połączeniu z fonografem nabierze on jeszcze większej wartości, gdyż równocześnie pozwoli nam słyszeć i widzieć ubiegłe rzeczy i wypadki. […] Jednym słowem, możemy dziś przenosić się w każdej chwili do przeszłości[6].

Należy także przypomnieć słowa Zygmunta Korosteńskiego:

> Kinematograf […] w przyszłości stanowić będzie zapewne jeden z przyrządów, niezbędnych jak pióro i ołówek przy wszelkich aktach historycznego znaczenia […] będzie utrwalał i reprodukował wszelkie ważniejsze zdarzenia w dziejach przyrody i ludzkości i podawał je pokoleniom następnych wieków[7].

W innym artykule z tego samego roku autor ten wystąpił z pomysłem utworzenia we Lwowie muzeum poglądowego, w którym miałyby się znaleźć także „produkcje kinematografowe"[8].

Na forum międzynarodowym kwestię kinematografu jako narzędzia popularyzacji historii poruszył dopiero Bolesław Matuszewski (w języku francuskim) w roku 1898:

---

[6] „Obrzędy, uroczystości, sceny z życia dzikich ludów będą się inaczej zupełnie przedstawiały w cynematografie aniżeli w suchych, bezbarwnych opisach; żaden szczegół, choćby najdrobniejszy, nie będzie pominięty i stracony dla nauki. A powieściopisarze, a politycy, a socjologowie? Każda większa katastrofa, każda godna zanotowania scena, każdy epizod będą utrwalone dla potomności. My zaś w tydzień po fakcie będziemy mogli na własne oczy widzieć np. bójkę posłów w parlamencie, prześladowanie Ormian przez Turków […] – jednym słowem wszystko, co zdołano schwytać przy pomocy cynematografu" (W. Umiński, *Z krainy czarów…*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 1, [za:] M. Hendrykowski, op. cit., s. 13).

[7] Cyt. za: Z. Korosteński, *Kinematograf – fotografia ruchu i życia*, „Dźwignia" 1896, nr 16, przedruk w: „Iluzjon" 1988, nr 1, [za:] M. Hendrykowski, op. cit., s. 14.

[8] Zob. M. Hendrykowski, op. cit., s. 14–15.

> […] żywa fotografia […] stanie się przyjemną metodą badania przeszłości, której ukaże wizję bezpośrednią i dokładną […] chodzi o to, by temu być może uprzywilejowanemu źródłu historii nadać ten sam autorytet, ten sam oficjalny byt i uprzystępnić je – podobnie jak się to dzieje z innymi znanymi dotąd archiwami. […] Wystarczy przeznaczyć dla obrazów kinematograficznych, posiadających charakter historyczny, dział w muzeum, półki w bibliotece, szafy w archiwum[9].

Pierwsze, niewielkie archiwum filmowe, ograniczone do starych kronik i obrazów dokumentalnych, powstało w Paryżu w 1919 roku. Następne utworzono w Londynie i Nowym Jorku.

Można zatem uznać, że film postrzegany w kategoriach źródła historycznego powstał wraz z kinematografią i już nigdy nie zamilkł. Jego rozwój dokonywał się w różnych kierunkach, ale należy podkreślić, że był to ruch dynamiczny i nieustanny. W przypadku tego rodzaju filmu mamy do czynienia z wieloma odmianami skoncentrowanymi tematycznie na życiu prywatnym postaci historycznych (*Madame Dubarry* w reżyserii Ernsta Lubitscha z 1919 roku czy *Prywatne życie Henryka VIII* w reżyserii Alexandra Kordy z 1933 roku), na mitach i legendach historycznych (*Marsylianka* w reżyserii Jeana Renoira z 1938 roku czy *Kościuszko pod Racławicami* w reżyserii Józefa Lejtesa z 1937 roku), wreszcie zaś na całych narodowych epopejach historycznych przedstawianych w perspektywie panoramicznej (na przykład *Wojna i pokój* w reżyserii Kinga Vidora z 1956 roku) oraz na paradokumentalnej rekonstrukcji autentycznych wydarzeń (*Bitwa o Algier* w reżyserii Gilla Pontecorva z 1965 roku). Mamy także do czynienia z filmowymi falsyfikatami, jak choćby Siergieja Eisensteina *Październik* z 1928 roku, nakręcony na wzór wystawianych w pierwszych latach po rewolucji masowych inscenizacji ukazujących szturm na Pałac Zimowy.

Czym innym jest autentyczność filmowego przekazu historycznego, a czym innym jego wiarygodność. Powinno nastąpić rozstrzygnięcie, czy nie mamy do czynienia z zafałszowanym źródłem informacji, następnie zaś należy poddać weryfikacji informatora. W tym kontekście napotykamy kolejny problem, a mianowicie: czy wiarygodny historycznie jest tylko film dokumentalny? Zdarza się, że autentyczność takiego obrazu jest nie do podważenia, ale wiarygodność pozostawia wiele do życzenia.

Podział na różne gatunki czy rodzaje – dzieła sztuki będące fikcjami (na przykład film fabularny czy dokument artystyczny) i dokumenty (filmy dokumentalne, filmy reportażowe, kroniki filmowe) – hierarchizuje wartość poznawczą dla historyka. Najważniejsze z punktu widzenia źródłowego są oczywiście dokumenty mające na celu rejestrację obiektywnej rzeczywistości. Zachodzi tu relacja między podmiotem poznania (operator) a jego przedmiotem, czyli obserwowanymi wydarzeniami. Według Andrzeja Zybertowicza film stanowi

---

[9] Cyt. za: B. Matuszewski, *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna. Reedycja krytyczna*, Warszawa 1995, s. 55, 58.

kulturowo konstruowaną rzeczywistość, która zawsze jest określona przez tych, którzy poprzez działania interpretacyjne ją stworzyli. Z tej perspektywy również dokumenty nie są obiektywnym źródłem, ponieważ możemy zająć się w nich rekonstrukcją opowieści świadka bądź uczestnika wydarzeń historycznych albo zaoferować własne interpretacje[10]. W zawiązku z tym film nie dokumentuje historycznego faktu, lecz jedynie wyobrażenie o tym fakcie. Na tym poziomie odbioru równorzędna staje się pamięć historyczna i pamięć jednostki, a zdarzenia rzeczywiste ze zdarzeniami możliwymi[11].

Sztuka filmowa, mniej lub bardziej wykorzystująca źródła historyczne, ulegała w tej materii nieustannej ewolucji. Wystarczy wspomnieć kino dwudziestolecia międzywojennego, w którym wielokrotnie powoływano się na filmowe materiały zdjęciowe jako wiarygodne źródła historyczne, choć w istocie podlegały one również manipulacjom ideologicznym bądź politycznym. Przykładem mogą być filmy takich reżyserów, jak James Williamson, Georges Méliès (antycypacja wydarzeń w filmie *Koronacja Edwarda VII* z 1902 roku albo inscenizacja filmowa pt. *Sprawa Dreyfusa* zrealizowana post factum) czy David W. Griffith (*Narodziny narodu* z 1915 roku). Jednakże już na początku lat czterdziestych XX wieku pojawił się w kinematografii impuls do innego spojrzenia na filmy jako źródła historyczne. Orson Welles w 1941 roku nakręcił *Obywatela Kane'a*, w którym za pomocą materiałów paradokumentalnych i fabularnych odkrył przed widownią konwencjonalny charakter wszelkich historycznych konstrukcji filmowych.

W takim wypadku dochodzi jeszcze aspekt punktu widzenia (brak bezstronności i obiektywizmu). Każdy film uwikłany jest w jakąś ideologię. Twórca nigdy nie jest neutralny, nie stoi na zewnątrz swego dzieła. Posiada określony system wartości, warsztat, własną wrażliwość, którymi posługuje się przy tworzeniu określonego przedstawienia wydarzeń historycznych. Dlatego aby film sprawdził się w roli źródła historycznego, musi zawierać prawdziwe informacje o rzeczywistości badanej przez historyka. Prawda rozumiana jako zgodność informacji zawartych w filmie z filmowaną rzeczywistością jest podstawą dalszych działań naukowych. Jednakże zarówno dokument, jaki i fabuła (utożsamiana często z fikcją) odwołują się do historii, produkując jej obrazy, a więc są równorzędnym wyrazem świadomości historycznej.

Ważną odmianą obrazu kinematograficznego pozostaje tak zwany film montażowy, czyli zmontowany z fragmentów innych produkcji, zazwyczaj opatrzony odautorskim komentarzem. Takie dzieła powstawały jeszcze przed 1920 rokiem, a w Polsce najbardziej znanym obrazem tego typu była *Polonia Restituta* z 1930 roku. Wartość filmu montażowego zależy od wykorzystanych materiałów

[10] Zob. A. Zybertowicz, *Badacz w labiryncie: uwagi o koncepcji Franklina R. Ankersmita*, [w:] *Historia o jeden świat za daleko?*, red. E. Domańska, Poznań 1997, s. 41.

[11] Zob. L. Micciche, *Film i historia*, tłum. W Wertenstein, „Kino" 1981, nr 7, s. 26.

zdjęciowych. W 1991 roku zrealizowano bardzo ciekawą produkcję pt. *Potwór – portret Stalina* w reżyserii między innymi Grigorija Czuchraja. W dokumencie tym zebrano wiele materiałów z odtajnionych rosyjskich archiwów państwowych. Autentyczne obrazy epoki dodały prezentowanej postaci historycznej wyjątkowej wiarygodności. Nieznane zdjęcia z archiwów państwowych posłużyły również do produkcji filmu *Krzyż Rosji* w reżyserii Nikołaja Prochowiaka z 1997 roku. Wszystko zależy więc od selekcji materiałów i założonego celu ich wykorzystania. Komentarz historyczny to nic innego, jak wykład aktualnego stanu wiedzy, przywołujący wypowiedzi pochodzące z innych źródeł, między innymi relacje świadków wydarzeń. Dzięki temu rekonstrukcja przeszłości może być bardziej dokładna.

W okresie II wojny światowej film stał się niezwykle istotnym narzędziem ideologicznej popularyzacji wizji historii narodowej. Omawianemu zabiegowi uległ całkowicie fabularny oraz dokumentalny film niemiecki (dzieła Leni Riefenstahl, Fritza Hipplera, Hansa Bertrama), a także radziecki. Nie ominął on również kinematografii brytyjskiej i amerykańskiej. Serie filmów montażowych zawierających liczne zdjęcia z chlubnej przeszłości narodu miały służyć mobilizacji serc i umysłów do walki z nazistami. Takie produkcje realizowali między innymi Len Lye, Willard Van Dyke, Iris Barry czy Luis Buñuel. Te fakty z dziejów kinematografii dobitnie dowodzą, że narodziny niewiary społeczeństwa w wiarygodność filmów historycznych znajdują w owych czasach swoje uzasadnienie. Lata czterdzieste położyły podwaliny pod rozwój społecznej świadomości filmowej, a pośrednio także historycznej.

Niezwykle cennym źródłem historycznym pozostają do dziś materiały filmowe nakręcone w Polsce przez Juliena Bryana we wrześniu 1939 roku. Wszystko, co zdołał zarejestrować ten amerykański reporter, stanowi unikatowy dokument, który jest autentyczny oraz wiarygodny. Zdjęcia reporterskie Bryana dokumentowały oblężenie Warszawy, ataki Luftwaffe oraz życie codzienne warszawiaków. Inny ważny film amerykański, pt. *Światła zgasły nad Europą*, zrealizowany przez Herberta Kline'a, ukazywał zachodniej publiczności kulisy kampanii wrześniowej. Dzieła te przeciwstawiono następnie niemieckim filmom propagandowym, przedstawiającym inną wizję rozpoczęcia II wojny światowej. Niemcy kręcili bowiem własne dokumenty, pokazujące na przykład szarżę polskich szwoleżerów na ich czołgi, warto jednak podkreślić, że w produkcjach tych występowali przebrani aktorzy. Takim obrazom nie można wprawdzie odmówić autentyczności, ale daleko im było do wiarygodności.

Polskie kino stworzyło w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku własną szkołę filmu przedstawiającego wizję zjawisk historycznych. Ta formacja artystyczna (zwana polską szkołą filmową) zrewolucjonizowała dotychczasową orientację historyczną w kinematografii. Do głosu doszedł przeciętny człowiek, który stał się *homo patiens* – człowiekiem cierpiącym, pokrzywdzonym przez mechanizmy historii, często bezwiednie miażdżonym przez żarna jej niezrozumiałych reguł.

W tej perspektywie obrazowania minionego czasu na uwagę zasługują filmy Stanisława Różewicza, Andrzeja Wajdy, Jerzego Kawalerowicza, Wojciecha Jerzego Hasa czy Kazimierza Kutza. Zajęli się oni ukazaniem ludzkich tragedii odartych z wszelkich iluzji, zaś bohaterowie są w nich przedmiotem, a nie podmiotem historii. Taki sposób przedstawiania przeszłości jest wciąż obecny w polskiej kinematografii. Przywołać możemy między innymi film Macieja Drygasa pt. *Usłyszcie mój krzyk* z 1991 roku, którego bohaterem jest Ryszard Siwiec (8 września 1968 roku dokonał on samospalenia w akcie protestu przeciw inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację), a także *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* w reżyserii Antoniego Krauzego z 2011 roku, w którym strajki na wybrzeżu w 1970 roku pokazano z perspektywy jednej z osiemnastu ofiar gdyńskiego czarnego czwartku, Brunona Drywy. W obu tych produkcjach wykorzystano autentyczne materiały archiwalne. Jednakże same filmy są tylko reżyserską interpretacją tamtych wydarzeń, stanowią reprezentację historyczną, nie zaś rekonstrukcję przeszłości sensu stricto.

Rodzima kinematografia ma na koncie mnóstwo świetnych produkcji historycznych. Na uwagę zasługuje między innymi *Śmierć prezydenta* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza z 1977 roku. W filmie tym wykorzystano taśmy oraz nagrania fonograficzne z zapisem głosu Józefa Piłsudskiego. Postać Naczelnika w interpretacji Jerzego Duszyńskiego stała się dzięki temu bardzo przekonująca. Archiwalne zapisy dostarczyły wielu szczegółów istotnych w rekonstrukcji historycznej, takich jak styl ubierania się, zachowania danej osoby, sposób mówienia, intonacja czy mimika twarzy. Ten rodzaj antropologicznej perspektywy przeszłości również należy do przedmiotu badań historycznych. W filmie doskonale posłużono się wiedzą źródłową w celu rzetelnego wyjaśnienia przyczyn, okoliczności oraz motywów zamachu na prezydenta Gabriela Narutowicza w 1922 roku. Atutem dzieła jest zastosowanie dwutorowości fabuły – ukazanie biografii prezydenta oraz zamachowca Eligiusza Niewiadomskiego. Jest to również pewna reprezentacja wydarzeń, ale twórcy zadali sobie wiele trudu, by zrekonstruować fakty historyczne.

Metaforyczne struktury obrazu audiowizualnego otwierają przed filmem szerokie możliwości popularyzacji historii. Obrazu historycznego nie można sobie wyobrazić bez odwołania do konkretnego wydarzenia czy określonego ich pasma. Fikcja może stanowić jedynie pewnego rodzaju most, przez który przechodzimy z teraźniejszości ku przeszłości, ale funkcję konstrukcyjnych przęseł tego mostu może pełnić tylko i wyłącznie historiograficzna podbudowa obrazu ukazywanego na ekranie. Wzajemne uzupełnienie tych elementów nie tyle popularyzuje wiedzę o przeszłości, ile sprzyja głębszemu spojrzeniu na historię.

Jednym z pierwszych badaczy historycznej refleksji nad filmem był w połowie lat czterdziestych Siegfried Kracauer, autor książki *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, opublikowanej w Nowym Jorku w maju 1946 roku. Pojęcie filmu jako jednego ze źródeł historycznych zawdzięcza mu

przede wszystkim sposób potraktowania taśmy jako nośnika ukrytych znaczeń. Kracauer wskazał na odczytywanie materiałów filmowych w sposób systemowy. Takie podejście sprawia, że film może mówić swym własnym głosem. Przekazuje nam on wiele zarówno jako tekst kultury, jak i świadectwo historyczne związane z określonym kontekstem społecznym[12]. W taki sposób dyskurs sztuki filmowej wpisuje się w dyskurs historyczny. „Filmy sprawdzają się, gdy rejestrują i odkrywają konkretną fizyczną rzeczywistość. Rzeczywistość ta obejmuje wiele zjawisk, które byłyby niemal niedostrzegalne, gdyby kamera filmowa nie uchwyciła ich w locie"[13].

Kracauer nie był w swych badaniach odosobniony, ale to jego praca okazała się przełomem w rozumieniu języka żywego obrazu. Jego książka, a zwłaszcza rozdział zatytułowany *Hitlerowski film wojenny w służbie propagandy*, zalicza się do opracowań, które wywarły ogromny wpływ na rozwój refleksji historycznej nad filmem jako systemem komunikacji, a także przyczyniły się do wzrostu niewiary społeczeństwa w bezwarunkową prawdziwość wydarzeń zarejestrowanych na taśmie filmowej. Jak zauważył Aleksander Jackiewicz: „na ekranie, tak samo materialnie jak obraz twórcy, odciska się obraz widza narzucony twórcy i narzucony przez widza kod kulturowy"[14].

Należy ontologicznie rozróżnić rodzaje reprezentacji historii. W przypadku rekonstrukcji wydarzeń historycznych pojawia się nieprzekraczalna bariera czasowa, która nie współbrzmi z najważniejszym czynnikiem kinematograficznego przekazu – jednością zdarzenia i procesu filmowania. To ostatnie zjawisko także staje się zdarzeniem, które zakorzenione w pewnym czasie i przestrzeni dostarcza historykowi wielu antropologicznych informacji. Pojawia się tu pojęcie momentu historycznego, czyli kontekstu, w jakim powstał dany zapis. W takim ujęciu również film, który stara się zrekonstruować wydarzenia, posługując się źródłami dokumentalnymi, jest tylko pewną reprezentacją przeszłości, interpretacją. Jak twierdzi John E. O'Connor:

> […] filmy dokumentalne nie są z natury bardziej dokładne, precyzyjne ani bardziej obiektywnie prawdziwe w tym, co komunikują, niż filmy fikcjonalne – fabularne. Wszystkie one są starannie wyreżyserowanymi kreacjami określonego, teraźniejszego szczególnego punktu widzenia. Daleko bardziej ważne niż rodzaj filmu są pytania, które kierujemy pod adresem filmu, dlatego, że te pytania niezmiennie określają względną wagę pewnych kwestii metodologicznych[15].

---

[12] Por. S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958.

[13] Zob. idem, *Teoria filmu*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 19.

[14] Zob. A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 55.

[15] Zob. J. O'Connor, *History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past*, "American Historical Review" 1988, Vol. 93, s. 1206, [za:] P. Witek, op. cit., s. 190.

Ilustracją tego zjawiska mogą być fabularne filmy radzieckie, na przykład *Aleksander Newski* (1938) w reżyserii Siergieja Eisensteina. Opowiada on o epizodzie z historii XIII-wiecznej Rusi, jednakże wybór tematu zwycięstwa nad zakonem inflanckim na Jeziorze Czudzkim (1242) ściśle wiąże się z ekspansją stalinizmu i sytuacją polityczną Związku Radzieckiego. Ten sam temat stał się kanwą filmu *Aleksander. Bitwa newska* w reżyserii Igora Kalenowa z 2008 roku. Można uznać, że Rosja konsekwentnie realizuje jednokierunkowy sposób filmowego przedstawienia własnej przeszłości. Również dziś jest ona wykorzystywana na dużą skalę w polityce historycznej popularyzującej jednostronną reprezentację. Świadectwem założeń politycznych jest film pt. *Taras Bulba* z 2009 roku, podejmujący temat walk kozaków z Polakami w XVII wieku, czy też film *Rok 1612* w reżyserii Władimira Chotinienki (2007). Moment historyczny oznacza za każdym razem wszystkie dające się zrekonstruować okoliczności, w jakich określony obraz został zrealizowany.

W świetle antypozytywistycznego przełomu filmowe źródło historyczne jest po prostu szczególnego rodzaju wytworem kultury. Idea odbicia rzeczywistości została postawiona w opozycji do idei tekstu (komunikatu) o przeszłości. Dla jednych odbiorców film jest więc przekazem pełnym rzeczowej prawdy o przeszłości, niezależnym od operatora stojącego za kamerą, zaś dla drugich – wyłącznie wytworem i produktem ludzkiej działalności. Zgodnie z drugim podejściem obiektywizm w filmie nie istnieje, ponieważ ekranowe reprezentacje historyczne zostały poddane nieuchronnej subiektywizacji.

Ekranowa konstrukcja przeszłości, nawet najbardziej rzetelna, w zamyśle jest tylko pewnego rodzaju wersją dawnych wypadków. Zdarzenia są jedynie relacją o faktach, która dokonuje się w specyficznym języku ruchomych obrazów. Dlatego przedmiotem badań historyka poza nagraniem stają się także czynności reżysera i cały kontekst powstawania filmu. Dokumentalna rejestracja „dziania się" historii okazuje się najbardziej wartościowym źródłem wiedzy o przeszłości, a często uzupełnieniem samego przedstawienia historycznego, koniecznym do jej właściwego odczytania. Okazuje się, że zastosowanie zapisu historii „na gorącym uczynku" jest miarą wiarygodności poznawczej kinematograficznych obrazów. Te nie dają jednak gwarancji wiarygodnych informacji przez sam fakt zapisu na taśmie, czego przykładem mogą być wojenne filmy propagandowe. Mimo wszystko są one tylko tekstem mówiącym coś o tym, co miało miejsce w przeszłości.

Aby potwierdzić wiarygodność filmowego przekazu, trzeba go poddać procesowi weryfikacji. W istocie film dokumentalny jest najdoskonalszym instrumentem socjotechniki. Obraz audiowizualny jako środek popularyzacji historii nie może być jednocześnie uważany za wierne odbicie rzeczywistości. Iluzja realności wyznacza sens jego istnienia, ale także stanowi pewnego rodzaju retrospekcję, umożliwiającą widzowi zajrzenie w czas miniony, niekoniecznie prawdziwy. Zatem żywe obrazy z przeszłości, zarejestrowane niegdyś na taśmie filmowej, mogą posłużyć jedynie do stworzenia filmowej rekonstrukcji dawnych wydarzeń.

Narracja w obrazie filmowym przyjmuje dwa oblicza: kronikarskie i historyczne. W przypadku narracji kronikarskiej mamy do czynienia z ukazywaniem aktualnych zdarzeń, celowo rejestrowanych, aby móc je później zastosować jako źródło informacji. Przykładem może być „propagandowa tuba ustroju", czyli *Polska Kronika Filmowa*. W przeciwieństwie do niej pozostaje narracja historyczna, w ramach której zaprezentowane wydarzenia są ukazane z odległej perspektywy czasowej (na przykład introdukcja narratorska zza kadru w filmach fabularnych). Wobec tego każdy film można potraktować jako figurę retoryczną zwaną *metastasis*, czyli przeniesieniem. Coś, co odbyło się w przeszłości, zostało przedstawione za pomocą wydarzeń rozgrywających się tu i teraz, na naszych oczach (*praesens historicum*). Jest to mechanizm sprzężony, ponieważ spojrzenie współczesne również rzutuje na kształt i odbiór filmowej reprezentacji minionej rzeczywistości.

Tak rozumiany film stanowi jedynie interpretatorską relację. Jest narracją historyczną powstającą w wyniku podjęcia określonych decyzji co do selekcji materiału, montażu itd. Film, zwłaszcza fabularny, można uznać za pewną opowieść, konstrukcyjnie podobną do powieści historycznych (fikcyjne wątki przeplatają się z elementami faktograficznymi, potraktowanymi mniej lub bardziej ściśle). W związku z tym historia powinna być w nim przedstawiona w sposób zrozumiały i czytelny dla grupy społecznej, do której jest adresowana. W opinii Piotra Kowalskiego recepcja filmów o minionych wydarzeniach jest bardzo podobna do odbioru popularnych powieści historycznych[16]. Na uwikłanie historiografii, a następnie filmu, w literackie strategie narracyjne zwrócił uwagę Hayden White. Uważa on, że fabularyzacje tworzone przez historyków są fikcjonalnymi opowieściami, będącymi przedstawieniami, ale nie odwzorowaniami przeszłości. „Język bierze udział w konstruowaniu struktur historycznego świata i wypełnia go znaczeniami"[17]. Filmy są tworzone na schematach literackich takich jak romans, tragedia czy satyra.

W filmie dokumentalnym i fabularnym wyobrażenie historii ściśle wiąże się z fantazją twórcy. Często historyczne fakty stają się jedynie tłem wydarzeń fikcyjnych lub całkowicie podlegają innowacjom artystycznym. Każda konwencja konstrukcji historycznej nieuchronnie modeluje obraz przeszłości. Obecnie filmy i seriale wykorzystujące minione wydarzenia w sposób swobodny i wybiórczy są ogromnie popularne. Przykładem może być serial *Rodzina Borgiów*, w którym poprzez perspektywę rodzinnego doświadczenia historycznego pokazuje się zarówno realia codziennego życia, jak i kulisy wielkiej polityki.

---

[16] Por. P. Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, [w:] *Problem teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1985, s. 94; por. R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 28–38.

[17] Zob. H. White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore–London 1987, [za:] P. Witek, op. cit., s. 185.

Film historyczny nie tyle reprodukuje dawne wydarzenia, ile maluje pewien ich obraz. W tym kontekście ważny jest *Danton* (1982, premiera 31 stycznia 1983 roku) Andrzeja Wajdy. Jest to dzieło nakręcone we Francji, jednak systemowy język można zrozumieć tylko w odwołaniu do kontekstu trwającego wówczas w Polsce stanu wojennego. Analogie personalne między Dantonem, granym przez Gerarda Depardieu, a Lechem Wałęsą narzucały się same. Przywódcy narodu, zaprzepaszczone ideały i tłumienie rewolucyjnego zrywu przez system dawały widzom wiele do myślenia. Refleksja pierwsza ustępowała miejsca drugiej – krytycznej, prowadzącej do wniosków natury historiograficznej na temat mechanizmu walki o władzę.

W istocie film jest metaforą rzeczywistości historycznej, a zarazem określonym mitem związanym ze zbiorową pamięcią. W konsekwencji można go uznać za dokument bądź źródło wiedzy antropologicznej, „zapis społecznie uwarunkowanego doświadczenia"[18]. Jak twierdzi Michael de Certeau: „To, co konstruuje historyk, jest tylko grą fikcji. Toteż przeszłość jest fikcją teraźniejszości. Tak jest w każdej prawdziwej pracy historiograficznej"[19]. Podobnie ma się rzecz w konstrukcie filmowym. Prawda jest tu pewnego rodzaju wytworem społecznych praktyk kulturowych. Z tego punktu widzenia zarówno dzieła historiograficzne, jak i film są autorefleksją pokolenia, zapisem jego kulturowej samowiedzy[20].

Widz wobec historii – świadomość i pamięć

„Na całym świecie przeżywamy nadejście czasu pamięci"[21] – pisze Pierre Nora w swym słynnym zbiorze tekstów *Lieux de memoire* z 1984 roku. Jest to wedle niego następstwem fundamentalnej zmiany stosunku do przeszłości. Pamięć została postawiona w opozycji do historii. Najważniejsze stało się spostrzeżenie, że przecież nie jest ona tym samym, co faktografia historyczna czy historiograficzna.

Problem wykorzystania filmu w roli źródła badań świadomości historycznej poruszył Andrzej Feliks Grabski. Argumentuje on następująco:

> […] są to obrazy komunikujące fakty rzeczywiste, [ponadto] obrazy komunikujące nie indywidualne (poszczególne) rzeczywiste fakty, ale klasy (typy) faktów rzeczywistych, w których poszczególne nierzeczywiste indywidualne elementy zostają zorganizowane w strukturę, stanowiącą odzwierciedlenie rzeczywistości, inscenizacje zdarzenia historycznego, zgodnie ze stanem naukowej wiedzy oraz obrazy komunikujące fikcje[22].

---

[18] Zob. A. Helman, *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, red. W. Godzic, A. Helman, Katowice 1982, s. 20.

[19] Zob. M. de Certeau, *Pismo historii*, tłum. K. Jarosz, „Er(r)go" 2001, nr 3, s. 124.

[20] Zob. J. Pomorski, op. cit., s. 376.

[21] P. Nora, *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001, nr 7, s. 37.

[22] Cyt. za: A. F. Grabski, *Film a świadomość historyczna. Metodologiczne uwagi historyka*, „Acta Filmologica. Studia i materiały" 1982, nr 1, s. 58.

Każdy film traktowany jako źródło historyczne komunikuje coś o dawnej rzeczywistości i czasach współczesnych. Przekaz dokonuje się za pośrednictwem języka ruchomych obrazów. Zawartość semantyczna danego komunikatu jest dla każdego odbiorcy zadaniem interpretacyjnym. Dopiero znajomość kontekstu epoki i realiów, w których nagrywano film, dostarcza nam właściwego klucza do analizy i interpretacji wydarzeń historycznych przedstawionych na ekranie. Kinematografia odwołuje się do przeszłości, produkuje jej obrazy, ale także stanowi wyraz określonej świadomości historycznej. Miniona rzeczywistość w filmie fabularnym pojawia się zwykle w formie metafory, nie zaś jako naukowa rekonstrukcja.

Kino wszechstronnie wpływa na kształtowanie świadomości historycznej widzów, a tym samym społeczną pamięć zbiorową. Dokonuje tego zarówno w dobrym, jak i złym sensie. Niestety często film wykorzystujący w swej fabule faktografię zniekształca prawdę historyczną. W konsekwencji wypacza jednostkową oraz zbiorową pamięć fałszywym obrazem przeszłości. Telewizja oraz kino oddziałują także pozytywnie. Filmy odkrywają przed publicznością mało znane bądź wcale nieznane fakty historyczne, a także rekonstruują panoramiczny obraz przeszłości. Przykładem może być niezwykle sugestywny obraz Łodzi w filmie Andrzeja Wajdy pt. *Ziemia obiecana* (1974). Fikcję filmu historycznego można rozumieć jako symboliczny wyraz indywidualnej czy też zbiorowej pamięci i świadomości historycznej danej generacji.

Obraz kinematograficzny stanowi szczególne medium, a zarazem sposób komunikacji (interakcji) kultury minionych pokoleń z innymi generacjami. Tematem tego swoistego dialogu są dzieje całej ludzkości (jednostki, zbiorowości, narodu, państwa, świata)[23]. Historia ujęta w obrazie filmowym nie musi być całokształtem przeszłości. Może być wybranym epizodem, zinterpretowanym twórczo, a następnie zaprezentowanym na ekranie. Pojawia się ona na taśmie filmowej w roli pamięci symbolicznej i formy tradycji, której wyobrażenia kulturowe zostały przedstawione jako żywe obrazy. Warto więc postawić pytanie, dlaczego to właśnie obraz jest w ludzkiej świadomości najsilniej związany z historią.

Ludzkość od dawna starała się zobrazować wydarzenia z przeszłości (prehistoryczne freski naskalne etc.). Zjawisko to dotyczy całej kultury: malarstwa, teatru, sztuki filmowej. Plastyczne, teatralne czy filmowe przedstawienie wydarzeń zakorzenionych w świadomości ogółu zawsze odgrywało wielką rolę z punktu widzenia pamięci zbiorowej. Dlaczego człowiek ucieka się do imaginowania historii? Zastanawiamy się, jak wyglądały postacie historyczne, rozrywki starożytnych czy statki wielkich odkrywców, jakby przekaz werbalny nie wystarczał. Przykładem mogą być cykle litografii Artura Grottgera *Polonia* i *Lituania*, które

[23] Zob. *Michaił Bachtin*, [w:] *Bachtin*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 370.

ukształtowały wyobrażenie o powstaniu styczniowym w pamięci kilku pokoleń Polaków. Czasem, jak choćby w przypadku polskiego społeczeństwa w okresie zaborów, przekazywana w ten sposób historia staje się fundamentalnym czynnikiem podtrzymywania zbiorowej pamięci, a więc instrumentem przetrwania. Obraz filmowy staje się rodzajem pośrednika w symbolicznej transakcji, jaką jednostka i zbiorowość zawierają z przeszłością.

Najbardziej niezwykłej odpowiedzi na tak postawiony problem kulturowy udzielił Charles S. Pierce. Stwierdził on, że przekaz werbalny odnosi się do przyszłości, a znak ikoniczny związany jest z przeszłością. Sensem tworzenia obrazów kinematograficznych staje się więc chęć reprodukcji dawnej rzeczywistości. Potrzeba społeczna skłania ludzi do porządkowania współczesnego, to jest należącego do nas obrazu świata. Dążymy do kontaktu z przeszłością, próbując znaleźć pewien ład oraz odpowiedzi na nurtujące nas współcześnie pytania i problemy[24]. Z jednej strony tak rozumiana historia jest ciągłym rzutowaniem współczesności w przeszłość, a z drugiej – nieustannym rzutowaniem teraźniejszości w przyszłość.

Hans Ulrich Gumbrecht twierdzi, że fascynacja przeszłością wyrasta z odwiecznego ludzkiego pragnienia, by przekroczyć granicę, która oddziela nas od przodków, i w ten sposób zatrzymać upływ czasu. Uważa on, że powinniśmy skoncentrować się na bezpośrednim doświadczeniu rzeczywistości historycznej[25] dzięki sensualnemu kontaktowi z przedmiotami zapisu minionego świata, a więc także, a wręcz przede wszystkim, z zarejestrowanym materiałem kinematograficznym. Nadrzędnym celem kultury historycznej miałoby być uobecnianie przeszłości poprzez „wyczarowanie" rzeczywistości dawnych światów jako ich swoistego symulakrum[26].

Syndrom odbiorczy związany z filmem historycznym polega na nieodróżnianiu prawdy historycznej od jej mniej lub bardziej rzetelnego przedstawienia, które zawsze jest imitacją przeszłości. Wiąże się z tym ogromna odpowiedzialność kina wobec pamięci społecznej. W obiegu funkcjonują spopularyzowane w skali globalnej fikcje ekranowe w rodzaju *Gladiatora* (2000) w reżyserii Ridleya Scotta, który uchodzi za bezsporną prawdę o wydarzeniach historycznych za panowania cesarza Kommodusa, choć źródła historyczne przedstawiają te czasy zgoła inaczej. Film jest wszak medium masowym, a do kronik sięgają zazwyczaj wyłącznie historycy. To on zatem, a nie kronika, potrafi głęboko wpływać na wyobraźnię i świadomość historyczną zbiorowości.

---

[24] P. Witek, op. cit., s. 188.

[25] Za bezpośrednim doświadczeniem przeszłości opowiada się także Frank Ankersmit. Zob. F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, tłum. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1997, nr 1–2.

[26] Zob. H. U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, tłum. M. Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 187–206.

Podobnie rzecz się ma z licznymi filmami fabularnymi przedstawiającymi zatonięcie Titanica (w reżyserii Herberta Selpina z 1943 roku, Jeana Negulesco z 1953 roku, Roya Warda Bakera z 1958 roku i Jamesa Camerona z 1997 roku). Ekranowa fikcja w tym przypadku istnieje w zbiorowej pamięci jako całkowicie wiarygodna rekonstrukcja faktów. Ma ona ogromny wpływ na kształtowanie się świadomości historycznej. Na przykład po obejrzeniu *Ogniem i mieczem* wielu widzów patrzy na siedemnastowieczne stosunki polsko-kozackie oczami Jerzego Hoffmana.

Ekranowe wizje przeszłości zazwyczaj powielają stereotypy oraz przeświadczenia zakodowane w pamięci i wchodzące w skład świadomości historycznej danego miejsca i czasu[27]. W związku z tym film może być bardzo użyteczny w popularyzacji historii. Sztuka filmowa ma przed sobą zadanie twórczego kształtowania zbiorowej pamięci i oczyszczania jej z fałszywych wyobrażeń. Fikcja niekoniecznie jest fałszowaniem historii i często nie wyklucza prawdy. Kino może bawić i jednocześnie przemycać wiedzę historyczną. „Prawda z wymysłem się splata"[28] – jak głosił ponad dwa tysiące lat temu Hezjod w swej *Teogonii*. Wszystko zależy od świadomości historycznej twórców oraz ich umiejętności uruchomienia dyskursu pamięci, z którym obcuje adresat przekazu.

Jak twierdzi Władysław Jewsiewicki:

> Jeżeli uznamy, że cała kinematografia dzieli się na część oświatową, kształcącą, naukową i część wymyśloną fikcyjną, na film fabularny, to pierwsze relacje będą bardziej zgodne z prawdą historyczną. Natomiast fabuła zawsze będzie prawdą indywidualną bądź też odbiciem danej szkoły historycznej. W pierwszej argumenty będą bardziej zbliżone do obiektywizmu, w fabularnej będą najbardziej subiektywne [...]. Film naukowo-oświatowy poucza nas, działa na sferę poznawczą, natomiast film fikcji działa przede wszystkim na stronę emocjonalną[29].

W tym miejscu pojawia się problem psychologicznej bariery w zbiorowej pamięci, która nie dopuszcza niewygodnych bądź niewiarygodnych jej zdaniem faktów. Opinia publiczna często nie może zrozumieć czy też zaakceptować pewnych zdarzeń, będących faktami historycznymi. Najczęściej konfrontują się z tym dokumentaliści. Filmy, które w jakiś sposób naruszają to, co powszechnie akceptowane, wywołują społeczne kontrowersje i stają się niepożądane, burząc ład społecznej świadomości historycznej. Przykładem mogą być obrazy filmowe rejestrowane przez aliantów w wyzwalanych obozach koncentracyjnych. Niektóre z nich gościły na ekranach bardzo krótko, innych nie pokazywano w ogóle. Autentyczność zdjęć nie ulega wątpliwości, ale eliminowano je ze świadomości

---

[27] Zob. M. Hendrykowski, op. cit., s. 79.

[28] Cyt. za: Hezjod, *Teogonia*, tłum. K. Karaszewski, Warszawa 1904, s. 2.

[29] Cyt. za: W. Jewsiewicki, *Świadomość historyczna polskiej sztuki współczesnej. Dyskusja w Łagowie*, „Kino" 1975, nr 10, s. 34.

społecznej ze względu na ich wstrząsającą wymowę. W ich realność wierzyli najczęściej ci, dla których obozy stały się doświadczeniem historycznym, silnie wpisanym w pamięć zbiorową.

W państwach totalitarnych podobnym utrudnieniem była cenzura, która prawdę historyczną traktowała wybiórczo bądź przedstawiała w zupełnie innym świetle. Kino od początku było świadectwem historycznych dramatów. Pierwszy film o zbrodni katyńskiej w 1943 roku nakręcili Niemcy tuż po odkryciu masowych grobów na okupowanych terenach. Ze względu na psychologiczną barierę społeczeństwa zachodniego i interesy polityczne nie do zaakceptowania był fakt, że to „wujek Joe" dokonał takiej zbrodni. Propagandowa „faktografia" może również stanowić źródło informacji, które wykorzystuje się w celu zdemaskowania machiny manipulacji i ukazania mentalności danego społeczeństwa. Filmy takie wymagają weryfikacji, aby nie doszło do utrwalenia fałszywych wyobrażeń w świadomości widzów. Właściwie wykorzystane mogą zaś wiele powiedzieć o przeszłości.

Technologia cyfrowa zmienia naturę przedstawienia historycznego, odbierając mu wartość dokumentu rejestrowanego kamerą. Współcześnie obraz wizualny można dowolnie przekształcać, a nawet wytwarzać go bez udziału jakichkolwiek rzeczywistych obiektów. Analogowość, dzięki której powstawała iluzja obcowania z realnym światem, także w przypadku filmu fabularnego zostaje zakwestionowana. Przekaz cyfrowy uzmysławia nam, że mamy do czynienia wyłącznie z pośrednictwem znaków. Oparty na kodzie binarnym system ruchomych obrazów neguje iluzję autentyczności filmowej reprezentacji historycznej. Często oglądamy obrazy będące w istocie symulacją rzeczywistości. Za pomocą elektronicznych metod z obrazami historycznymi można zrobić wszystko, dlatego wzbudzają one naszą ostrożność. Ponownie pojawia się zagadnienie manipulacji informacją, a zarazem kontroli tożsamości, której gwarantem jest historia. Zdaniem Jerzego Topolskiego:

> […] sprawą o zasadniczym znaczeniu nie tyle dla samego filmu, ile przede wszystkim dla tworzenia świadomości historycznej społeczeństwa, jest w tym wypadku wnoszenie przez dane dzieło integralnego punktu widzenia. Ten integralny punkt widzenia – jako zdolny ogarniać i wyjaśniać pewną całość – jest trudny do osiągnięcia[30].

Autor ten podkreśla, że w jego odczuciu funkcja integrująca filmu fabularnego jest ważniejsza od erudycyjno-faktograficznych walorów dzieła dokumentalnego. Ponadto obraz fikcjonalny pozwala zastanowić się nad motywacjami postaci historycznych, nad ich życiem, relacjami z otoczeniem, a także zatrzymać się nad ich emocjami, osobowością czy mentalnością. „Filmowa historia, aby była

[30] Cyt. za: M. Hendrykowski, op. cit., s. 102.

prawdziwa, musi być fikcyjna"[31] – pisze Robert A. Rosenstone. Znakomitymi przykładami efektownego połączenia konwencji filmu dokumentalnego z fikcją fabularną mogą być filmy Andrzeja Wajdy pt. *Człowiek z marmuru* (1976*)* i *Człowiek z żelaza* (1981), a także *Miasto 44* (2014) Jana Komasy.

Sztuka filmowa sprawia, że pamięć doświadczenia przechodzi w pamięć narracji. Należy zaznaczyć, że audiowizualne metafory historiograficzne w naszej pamięci są zmienne oraz zależne od czasu i przestrzeni, ponieważ zastępują je lub przekształcają kolejne filmowe narracje historyczne.

Zakończenie

Refleksja nad filmem, koncepcją kina i obrazu staje się określoną wizją świata członków kultury, którzy biorą udział w jej audiowizualnym wymiarze, stanowiącym często światoobraz ich pamięci[32]. Dlatego twórcy nie tylko opowiadają o historycznych epizodach kulturowej rzeczywistości, ale także współtworzą ją za pomocą gier z widzem, wykorzystując symbole i metafory, których język może być zrozumiany przez daną społeczność. Niekiedy są to filmy o wymowie globalnej (na przykład *Troja* w reżyserii Wolfganga Petersena z 2004 roku), innym razem obrazy ukazujące lokalne zjawiska, a więc mikrohistorię, jak *Arizona* (1997) Ewy Borzęckiej, traktująca o PGR-ach. Filmowa wizualizacja historycznej sytuacji najczęściej jest zbieżna z jej wyobrażeniem społecznym charakterystycznym dla danej zbiorowości. Dzieło zazwyczaj przedstawia fragment kulturowej rzeczywistości, odwołującej się do doświadczenia historii. Z tej perspektywy warto zapytać, na ile dany obraz jest zbieżny z doświadczeniem społecznym, w którego ramach powstał.

Jak twierdzi Maryla Hopfinger: „Kształtowanie się obok kultury werbalnej nowego audiowizualnego typu kultury zmieniło radykalnie nasze doświadczenie świata, poszerzyło możliwości poznawcze, stworzyło nowe podstawy naszej wiedzy i samowiedzy"[33]. Na bazie wcześniejszych rozważań należy stwierdzić, że film jest wytworem kultury. Można go określić jako wizualny czy też audiowizualny zapis uwarunkowanego społecznie, indywidualnego doświadczenia dziejów, dziania się historii. Zarówno dzieło, jak i praktyka filmowania są przecież społecznymi faktami i dlatego odnoszą się do społeczeństwa, a pośrednio do doświadczenia kulturowego i zarazem historycznego. Filmowiec (autor źródła) dokonuje poprzez konstrukcję obrazu wizualizacji kulturowej rzeczywistości. Następuje to w procesie interpretacji. Ta sama rzeczywistość historyczna może być odmiennie konstruowana. Interpretacja filmowego źródła dokonywana przez

---

[31] Cyt. za: P. Witek, op. cit., s. 192.

[32] Por. S. Worth, *Obrazy nie mogą powiedzieć, że coś nie istnieje*, [w:] *Film: obraz – język, wyobraźnia – idea*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1994, s. 80.

[33] Zob. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 16.

historyka utrzymana jest w perspektywie określonego paradygmatu badawczego. Także obraz przeszłości wyłaniający się z takiej wykładni jest konstruktem kulturowym. Można powiedzieć, że jest on weryfikowany poprzez porównanie z innymi interpretacjami w oparciu o aktualny stan wiedzy historycznej, ukształtowanej w określonym kontekście. Dopiero przekroczenie doświadczenia wspólnoty naukowej w filmowej wizualizacji czy jej historycznej interpretacji mogłoby stworzyć nowy obszar doświadczenia dziejów, konstrukcję odmiennej kulturowej rzeczywistości i zarazem nowy przedmiot badań.

Jak powiedział Antoni Mączak:

> Filmy historyczne mogą uzupełniać podręcznikowe wiadomości – ale nie chodzi o to, żeby miały podręcznik zastąpić! I naprawdę nie to jest najbardziej ważne, czy wszystkie guziki w tych filmach się zgadzają, tylko czy trafnie oddano stosunki społeczne, motywacje postępowania i sposób myślenia[34].

Z kolei za Piotrem Witkiem możemy przyjąć, że każdy film jako źródło historyczne kieruje się następującymi ideami: zrozumiałości i jednoznaczności, realizmu i obiektywizmu, przezroczystości formalnej i określonego oddziaływania na emocje[35]. Według Rosenstone'a film historyczny personalizuje, „udramatycznia" i „emocjonalizuje" historię. Nawet komercyjne obrazy, swobodnie wykorzystujące wątki dotyczące przeszłości, są oglądane przez widza z pełnym zaangażowaniem. Proces projekcji-identyfikacji sprawia, że odbiorca utożsamia się z oglądanymi na ekranie bohaterami, przeżywa ich problemy. Film jest więc medium wykorzystującym kategorie przeżycia i emocji jako narzędzia pomocne w radzeniu sobie z przeszłością we współczesnym audiowizualnym wymiarze kultury.

Kino staje się dla odbiorcy sensualnym, często frenetycznym, jak w przypadku dzieł tworzonych w technologii 3D, doznaniem przeszłości. Widz z reguły rzadko pozostaje obojętny na przedstawianą mu wizję. Jednych zobrazowanie faktów bądź zjawisk historycznych może zachwycać, a innych oburzać. Emocje odgrywają zatem wielką rolę w naszym stosunku do żywych obrazów historycznych. Film może stać się także narzędziem badań nad mentalnością widzów, ponieważ występuje jako medium służące przekazaniu bądź utrwaleniu określonego doświadczenia historycznego. Dlatego jest on ważnym źródłem wiedzy dla historyków i antropologów historycznych. Nie należy go lekceważyć, gdyż w każdej swej odmianie może nam wiele powiedzieć o przeszłości i teraźniejszości, które znajdują w nim swe kulturowe odzwierciedlenie.

---

[34] Zob. *Rozumieć czy ilustrować historię. Dyskutują: Ryszard Koniczek, Bronisław Geremek, Antoni Mączak, Janusz Tazbir*, „Kino" 1975, nr 6, s. 9.

[35] Zob. P. Witek, op. cit., s. 219.

The Role and Importance of Film in the Popularization of History and Development of Social Historical Consciousness

Abstract

One has to ask the question about the presentation of history on the screen and the self-consciousness of the viewers, as well as the significance of this audiovisual historical experience. How therefore historical representations popularize history, and how they affect social historical consciousness and collective memory? It is a very complex issue. In this paper, I would like to outline some thoughts on this issue, which is extremely topical and absorbs attention of film critics and historians. The reality, also historical, is constituted in the context of specific social regulations.

A film as a historical account through its universality has undoubtedly a broader range of influence than historiographic works. That's why film is being promoted to the rank of a metaphor as a function of historical source. Can film be or not be a historical source, and therefore a means of popularizing history?

A visual image offers wide possibilities of popularizing history. It gives us a lot both as a cultural text and a historical testimony related to a specific social context, in which such a text was created. The narration in a film takes two faces: a chronicle narrative and a historical narrative. In fact, film is a kind of metaphor of historical reality, and at the same time a certain myth associated with the collective memory. Consequently, it can be considered a document or a source of anthropological knowledge.

Cinema comprehensively affects the shaping of historical consciousness of the audience, and thus the social collective memory. A syndrome associated with perceiving a historical film is based on not being able to tell the difference between historical truth and its more or less fair film representation, which is always a certain imitation of the past. Films that somehow violate what is widely accepted and cause social controversies are often undesirable, being considered as destroyers of social historical consciousness order. Visualization of a particular historical situation by filmmakers is usually similar with the society's image of the particular historical situation, characteristic of a given community. In this way, film can also become a tool for research on the audience's mentality, because it acts as a medium for transfer or consolidation of a particular historical experience.

Keywords

movie, history, popularization, historical source, historical experience, memory, cinema, anthropology

Bibliografia

1. Ankersmit F., *Język a doświadczenie historyczne*, tłum. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1997, nr 1–2.
2. *Bachtin*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
3. de Certeau M., *Pismo historii*, tłum. K. Jarosz, „Er(r)go" 2001, nr 3.
4. *Film i historia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
5. *Film: obraz – język, wyobraźnia – idea*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1994.
6. *Film: tekst i kontekst*, red. W. Godzic, A. Helman, Katowice 1982.

7. Grabski A. F., *Film a świadomość historyczna. Metodologiczne uwagi historyka*, „Acta Filmologica. Studia i materiały" 1982, nr 1.
8. Gwóźdź A., *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997.
9. Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
10. Hezjod, *Teogonia*, tłum. K. Karaszewski, Warszawa 1904.
11. *Historia o jeden świat za daleko?*, red. E. Domańska, Poznań 1997.
12. Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.
13. Jackiewicz A., *Antropologia filmu*, Kraków 1975.
14. Jewsiewicki W., *Świadomość historyczna polskiej sztuki współczesnej. Dyskusja w Łagowie*, „Kino" 1975, nr 10.
15. Kracauer S., *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958.
16. Kracauer S., *Teoria filmu*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975.
17. Łepkowski T., *Kilka uwag o filmowej historii. Wokół prawdy, fałszów i przemilczeń*, „Kino" 1981, nr 9.
18. Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
19. Matuszewski B., *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna. Reedycja krytyczna*, Warszawa 1995.
20. Micciche L., *Film i historia*, tłum. W. Wertenstein, „Kino" 1981, nr 7.
21. Nora P., *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001, nr 7.
22. *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006.
23. *Problem teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1985.
24. *Rozumieć czy ilustrować historię. Dyskutują: Ryszard Koniczek, Bronisław Geremek, Antoni Mączak, Janusz Tazbir*, „Kino" 1975, nr 6.
25. *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998.
26. Witek P., *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2000.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 14 (3/2016)

Wojciech Ciszewski

Jagiellonian University in Kraków
Faculty of Philosophy
Faculty of Law and Administration
e-mail: wojciech.ciszewski@uj.edu.pl

Narrow or Broad? Questioning the Scope of Public Reason[1]

Abstract

This paper considers a fundamental issue set against the backcloth of John Rawls's political theory, namely the issue of the proper scope of public reason. The concept of the scope of public reason refers to situations when publicly accessible reasons have moral priority over other normative considerations. The case is worth considering because, although making several remarks, Rawls's position on the problem is ambiguous. In the paper, the author reconstructs the accurate scope by invoking two criteria: person oriented and issue oriented. The philosophical discussion on the subject is dominated by two interpretations of the breadth of public reason; however, the author believes we may indicate four plausible answers to the stated question.

Keywords

political liberalism, public reason, political justification, John Rawls, constitutional essentials

[1] The paper has been prepared with the project *Public Reason Between Facts and Principles. A Critique of John Rawls' View of Justice* (*Rozum publiczny między faktami a zasadami. Krytyka wizji sprawiedliwości Johna Rawlsa*) funded by National Centre of Science in Poland (Preludium) under the agreement number UMO-2013/09/N/HS5/00669.

Introduction

According to the common view, the first influential book by John Rawls, *A Theory of Justice*, focuses on the problem of justice, whereas his second work, *Political Liberalism*, concerns the issue of legitimacy. This assertion is accurate, but only to a certain extent. In *A Theory of Justice*, Rawls aims at formulating the principles of justice. In the later book, he strives to show that the standards proposed in his earlier works fulfil the requirement of legitimacy in contemporary societies. This is because the view of justice may be easily reconciled with fundamental ideas implicit in public political culture. Nevertheless, the details of the relations between justice and legitimacy are much more complex than the common view indicates, and, in many areas, both problems are closely linked to each other. The function of the main *linker* of the theory is performed by the concept of public reason.

Based on Rawls's account, public reason is a way of formulating plans, setting goals, and making decisions characteristic of democratic societies.[2] The concept requires citizens to submit proposals of legal solutions and justify them by reference to reasons that are publicly accessible. Only arguments formulated in such a way can be understood by adherents of different conceptions of the good (comprehensive doctrines). Rawls claims that being guided by principles of public reason within the political domain is desirable and morally obligatory. However, to what extent do public reasons have moral priority over other considerations? Where are these borders? What is the scope of public reason? The purpose of this paper is to confront these crucial problems.

These questions will be answered in the following sections of this paper. In section 1, I will argue why the issues related to public reason philosophy are so significant. In section 2, I will indicate two main criteria that shed light on the problem of the scope of public reason. The first criterion, which I call *person oriented*, relates to the question of who is obliged to obey the rules of public reason. The second criterion, *issue oriented*, concerns types of matters that should be covered by these moral standards. Section 3 of this paper is aimed at considering possible answers to stated doubt. I will consider the most plausible interpretations of the Rawlsian account, including the arguments that may be given in favour of each standpoint. In the concluding part I will answer the basic questions: first, about the borders of public reason in keeping with Rawls's intentions; and second, about the most accurate view according to my opinion.

[2] J. Rawls, *Political Liberalism*, New York 1996, p. 212.

1. The Significance of Public Reason

Before moving on to the crux of the matter, I should explicate why this detailed analysis of the idea of public reason is so important for contemporary political philosophy. However, this would be impossible without introducing some basic concepts of political liberalism; one cannot fully comprehend the significance of public reason without invoking the fact of reasonable pluralism, the liberal principle of legitimacy, and the concept of coercion.

The public reason project is based on the recognition of the social fact of reasonable pluralism.[3] It is undeniable that contemporary societies face a challenging problem of moral disagreement. People who live in the same society differ deeply from one another in their values, beliefs, and attitudes; they hold distinct moral ideals and pursue different conceptions of the good life. According to Rawls, this diversity constitutes a normal result of the exercise of human reason in circumstances of freedom. He concludes that the social sphere is divided among adherents of various comprehensive doctrines, which are complex and contentious worldviews containing conclusive responses to crucial metaphysical, religious, and ethical questions (e.g., utilitarianism, Christianity, natural law, socialism, etc.). Because these responses are, by their essence, contentious and questionable, none of the comprehensive doctrines is commonly followed, and none may be unanimously accepted by citizens in a pluralistic society.

The fact of reasonable pluralism places citizens in a predicament because, although they differ in their worldviews, at the same time they have to act collectively and make decisions as one body. The clue of this situation is that, on the one hand, citizens agree that having no common rules governing the essential social matters is inadmissible; however, on the other hand, no comprehensive doctrine can be accepted by everyone. Rawls's solution to this moral dilemma is expressed in his formulation of the liberal principle of legitimacy. As he states:

> […] our exercise of political power is proper and hence justifiable only when it is exercised in accordance with a constitution the essentials of which all citizens may reasonably be expected to endorse in the light of principles and ideals acceptable to them as reasonable and rational. This is the liberal principle of legitimacy.[4]

---

[3] See: ibidem, pp. xvi–xxx; idem, *Justice as Fairness. A Restatement*, Cambridge 2001, pp. 3–5. For further explanation on the concept of reasonable pluralism, see: J. Cohen, "Moral Pluralism and Political Consensus", [in:] *The Idea of Democracy*, eds. D. Copp, J. Hampton, J. E. Roemer, Cambridge 1993, pp. 270–291; Ch. Larmore, *The Morals of Modernity*, Cambridge 1996, pp. 156–174; J. Waldron, "Toleration and Reasonableness", [in:] *The Culture of Toleration in Diverse Societies. Reasonable Tolerance*, eds. C. McKinnon, D. Castiglione, Manchester 2003, pp. 13–37; M. Mattravers, S. Mendus, "Toleration and Reasonableness", [in:] *The Culture of Toleration in Diverse Societies...*, op. cit., pp. 38–53.

[4] J. Rawls, *Political Liberalism*, op. cit., p. 217.

The meaning of the principle is clearly explained by Larmore[5] and Gaus,[6] among others. Both authors explicate the role of legitimacy by invoking the concept of coercion. They notice that exercising political power is essentially coercive. Following Rawls (and Mill), they claim that personal freedom is a primary and appropriate moral state of individuals; hence, every external constraint on freedom needs to be properly justified. However, what does 'properly justified' mean in this context?

According to Rawls, proper justification means justification from every publicly reasonable point of view. Thus, citizens should not justify decisions and demand laws by appeals to their comprehensive doctrines, because doing so is equal to forcing others to accept values of which they do not approve. Imposing values derived from any contentious doctrine on other citizens manifests disrespect to their status as free and equal. Solely supporting the demands and enacted laws by publicly accessible reasons may be recognised as morally valid and proper. Because of the irresolvable and permanent disagreement among comprehensive doctrines, public reason is the best proposition to perform the role of a common standpoint. It should be emphasised that public reason does not constitute any kind of legal obligation. It is certainly a moral standard based on moral premises – the legitimate way to reconcile values of reciprocity and equality with the modern circumstances of justice.

The last necessary remark in this section aims at putting in order two closely related concepts: public reason and public reasons. We can presume that public reasons are types of proper arguments and considerations that may be invoked in democratic political life. They are the reasons that fulfil the requirement of the liberal legitimacy principle[7] and may be recognised as acceptable by democratic citizens. On the other hand, public reason is something more than just a collection of public reasons; first of all, it contains general norms of reasoning, which are principles determining the relations between public and non-public reasons and standards of evidence. We can conclude that public reasons are first-order arguments, whereas public reason is a higher-order standard regarding the proper use of public reasons – referring to their priority and weight in a given political problem.

Taking this distinction into consideration, the problem of the scope is one of the fundamental questions that need to be decided on the higher level, the stage of public reason. The next section will focus on this issue in more detail.

---

[5] Ch. Larmore, op. cit., pp. 121–151; see also: W. Sadurski, *Equality and Legitimacy*, Oxford 2008, pp. 27–38.

[6] G. F. Gaus, *Justificatory Liberalism. An Essay on Epistemology and Political Theory*, Oxford 1996, pp. 130–193; idem, "Coercion, Ownership and the Redistributive State: Justificatory Liberalism's Classical Tilt", *Social Philosophy and Policy*, 2010, No. 27, pp. 233–275; idem, *Contemporary Theories of Liberalism: Public Reason as a Post-Enlightenment Project*, London 2003, pp. 177–204.

[7] S. Freeman, *Rawls*, London 2007, p. 385.

2. Two Criteria of the Scope of Public Reason

By *scope of public reason*, I understand all situations where public reasons have moral priority over other considerations (comprehensive reasons, non-public reasons). I believe the scope is determined by two criteria: person oriented and issue oriented. The first criterion answers the question of *who* is supposed to obey the rules of public reason, and the second criterion aims at clarifying *what matters* should be covered by these requirements.

2.1. Person-Oriented Criterion

Two general groups should be considered as answers to the person-oriented criterion: ordinary citizens and public officials.[8] It is indubitable that the liberal principle of legitimacy imposes requirements on *citizens'* political conduct. Rawls indicates explicitly that public reason is the reason of free and equal citizens of democratic society.[9] Particular obligations addressed to citizens are derived from the so-called duty of civility:

> […] duty to be able to explain to one another on those fundamental questions how the principles and policies they advocate and vote for can be supported by the political values of public reason.[10]

The principle states that, first, one should be able to offer his fellow citizens a sound argument for his political activities, and second, that this justification should follow the framework of public reason. It is important to note that the duty covers a rather broad spectrum of conduct, including actions such as voting in elections or making collective decisions, and also participating in public discussions or taking part in manifestations. Freeman claims that, according to the duty, a citizen should independently assess if his argument offered to others fulfils the requirement – one should sincerely believe that it does in order to provide a valid justification for his action.[11] The claim is consistent with the Rawlsian remark that before taking an action, a citizen should ask himself if his reason might be as sound as the legislator's argument or judicial justification for the sentence.[12]

Furthermore, *public officials* should also comply with the requirements of public reason. By officials, I mean different types of public servants: government

---

[8] Rawls is also explicit that the idea of public reason does not apply to media of any kind, see: J. Rawls, "The Idea of Public Reason Revisited", *The University of Chicago Law Review*, 1997, No. 64, p. 768.

[9] Idem, *Political Liberalism*, op. cit., p. 214; idem, *Justice as Fairness. A Restatement*, op. cit., pp. 90–92.

[10] Idem, *Political Liberalism*, op. cit., p. 217.

[11] S. Freeman, *Rawls*, op. cit., p. 373.

[12] J. Rawls, "The Idea of Public Reason Revisited", op. cit., p. 770.

agents, judges, public representatives – all subjects who exercise executive, judicial, or legislative power in the name of the state. One standard derived later from the liberal principle of legitimacy applies directly to officials' conduct. This is a duty to publicly justify political enactments, which expresses itself in justifying to citizens the legal regulations and decisions in terms of public reason.[13]

In "The Idea of Public Reason Revisited," Rawls specifies three spheres of the political forum that should be governed by the political morality of public reason: (1) the discourse of judges in deciding cases, (2) the discourse of government officials (especially the president and congressmen), and (3) the discourse of candidates for public office (particularly in their public statements and party platforms).[14] This division is non-accidental, because moral requirements apply with different strengths to different dialogues. Special attention and significance are ascribed by Rawls to judicial discourse. Employment of the rules is more explicit and strict in judicial argumentations than in any other. In *Political Liberalism*, Rawls characterises the supreme court as the exemplar of public reason,[15] which means that justices of the court are to justify their decisions consistently and solely in accordance with publicly accessible arguments.

2.2. Issue-Oriented Criterion

It is clear that the public reason domain is restricted solely to the political sphere, thus to the area of human activity, which is characterised by two main features. First, it is governed by political values (as opposed to the private sphere, e.g., family); second, participation in it is involuntary (as opposed to the associational sphere, e.g., churches). Nevertheless, problems that arise in the political sphere, pursuant to Rawls's writings, may be distinguished into two possible types of issues: those regarding fundamental questions and those concerning the other, non-fundamental matters.

It is beyond doubt that the rules of public reason apply *to fundamental political matters*. With special emphasis, Rawls considers constitutional essentials and matters of basic justice. Constitutional essentials, generally speaking, cover all the laws that control the structure of state powers and basic rights of citizens. In particular, they involve the arrangement of government and the political process; the powers of the legislature, the executive, and the judicature; the scope of the majority rule; as well as equal basic rights and liberties, such as the right to vote and to participate in politics, freedom of thought and of association, liberty of conscience, and the protections of the rule of law.[16]

---

[13] Ibidem, pp. 769–770.
[14] Ibidem, p. 767.
[15] Idem, *Political Liberalism*, op. cit., p. 231.
[16] Ibidem, p. 227; idem, *Justice as Fairness. A Restatement*, op. cit., p. 28.

In turn, matters of basic justice concern the main features of the socio-economic order, such as economic justice, equality of opportunity, and social minimum to the less advantaged. They are very general moral guidelines. Rawls does not forejudge what is the appropriate level of social minimum; however, he claims that at some degree it should be provided by the state.[17] In combination with constitutional essentials, the guidelines shape each society's basic structure.

All political matters that are not identified as constitutional essentials or questions of basic justice comprise *non-fundamental issues*. As they are placed beyond the scope of fundamental issues, Rawls includes most tax legislation, many laws regulating property, statutes protecting the environment and controlling pollution, acts establishing national parks, and funds for museums and the arts.[18] As one can see, the category is very broad – it contains the majority of legislative questions, including coercive policies laying legal duties on citizens. It is important to note that, according to Rawls, a detailed demarcation between fundamental and non-fundamental matters can be fixed only with regard to a concrete society holding an actual interpretation of these concepts.[19]

3. Views of the Scope of Public Reason

The previous considerations are summed up in Table 1. Let me assume that '1' signifies a situation where principles of public reason requirements are valid; one should ascribe moral priority to public reasons over other considerations. By *situation*, I understand it to mean the circumstances in which a subject (a citizen or a public official) acts in a given issue (fundamental or non-fundamental in character). Let me also assume that '0' signifies a situation where there is no moral duty of compliance with the rules of public reason, and public arguments do not have moral priority over non-public considerations.

		ISSUE-ORIENTED CRITERION	
		Fundamental Matters	Non-fundamental Matters
PERSON–-ORIENTED CRITERION	Citizens	0/1	0/1
	Public Officials	0/1	0/1

Table 1. The Criteria of the Scope of Public Reason
Source: own work.

[17] Idem, *Political Liberalism*, op. cit., p. 230.
[18] Ibidem, p. 214; idem, *Justice as Fairness. A Restatement*, op. cit., p. 91.
[19] Idem, "The Idea of Public Reason Revisited", op. cit., p. 776.

Having agreed to the above framework, we get 16 different views regarding the scope of public reason. However, some of them are highly implausible. Which answers can we rule out on the basis of the analysis in section 2? We know that public reason applies to both citizens and public officials; besides, it is quite clear that it should be applied first to fundamental political considerations. Rawls states it explicitly in many places, e.g., in the formulation of the duty of civility.[20] The question that should be addressed is: How broad is the scope of public reason beyond fundamental matters? We can indicate four possible answers to this question.

3.1. The Broadened View A

	Fundamental Matters	Non-fundamental Matters
Citizens	1	*1*
Public Officials	1	*0*

Table 2. The Broadened View A
Source: own work.

The first possible answer claims that public reason should regulate only the questions of fundamental political matters decided by public officials and all political questions considered by citizens (Table 2). The broadened view A imposes stricter duties on citizens' conduct than on public officials' conduct, and it seems to be dubious in this aspect. It implies that citizens constitute the higher power of the democracy and officials are only public servants whose sole purpose is to accomplish the citizens' general will. This relation of powers secures legitimate laws. On the other hand, it calls into question the need of imposing constraints on officials' acting and reasoning also in fundamental matters.

Besides, we should be aware that it would be difficult to reconcile the broadened view A with Rawls's concept of legitimacy. Although this interpretation may be suggested by the formulation of the liberal principle of legitimacy and by the fact that the first practical requirement derived from this principle is addressed to the citizens (duty of civility), this suggestion is misleading. Rawls both explicitly and implicitly (by reformulation of the legitimacy principle in his later works) rejects this interpretation.[21]

[20] Idem, *Justice as Fairness. A Restatement*, op. cit., p. 41.
[21] Ibidem, p. 91.

3.2. The Narrow View

	Fundamental Matters	Non-fundamental Matters
Citizens	1	*0*
Public Officials	1	*0*

Table 3. The Narrow View
Source: own work.

According to the narrow view, both citizens and officials should honour the requirements of public reason only while considering fundamental issues. When discussing non-fundamental matters, they may refer to both public and non-public evaluative standards (Table 3). Arguments supporting this answer are gathered by Quong in his analysis.[22]

Quong indicates three arguments in favour of the narrow view: (1) moral priority, (2) basic interests, and (3) completeness. Rawls himself refers to papers concerning the first two argumentations; however, he does not adduce them. The moral priority argument states that because fundamental political matters profoundly affect the life of each individual, it is of great importance that relevant legal rules should be justifiable to all citizens in reasonable terms.[23] The right degree of justice is achieved within a society by securing proper justification on the level of basic institutions. The second way to defend the standpoint involves the basic interest argument first formulated by Marneffe.[24] According to this line of thought, the border between fundamental and non-fundamental matters is drawn in compliance with the basic/non-basic interest distinction. Basic interests are those necessary for all persons; they constitute personal well-being to a great degree. The fact that we can indicate some commonly needed values makes citizens' conceptions of the good partially alike and justifies why similar rules should guide the reasoning in these spheres. Beyond this scope, imposing such strict requirements is unnecessary because none of the basic interests is at stake.[25] The third argument focuses on Rawls's remarks on the idea of legitimacy. According to the Rawlsian account, public reason needs to be complete in order to be valid. In this sense, *completeness*

[22] J. Quong, "The Scope of Public Reason", *Political Studies*, 2004, No. 52, pp. 233–245.

[23] See: T. Scanlon, "Rawls on Justification", [in:] *The Cambridge Companion to Rawls*, ed. S. Freeman, Cambridge 2003, pp. 139–167.

[24] P. de Marneffe, "Liberalism, Liberty, and Neutrality", *Philosophy & Public Affairs*, 1990, No. 19, pp. 253–274.

[25] Ibidem, pp. 258–259.

signifies the capability of providing reasonable answers to political questions concerning constitutional essentials[26] without invoking comprehensive doctrines. To fulfil this requirement, the content of public reason has to be complete. If the content is to be defined by a univocal agreement of all reasonable citizens, at best it is attainable only at the level of fundamental matters.[27]

It is commonly held that Rawls himself was an adherent of the narrow view. In one of his last remarks on the problem, he writes about the credible scope of public reason:

> If we define a justification as publicly based when it is based solely on political values covered by the political conception of justice, then we strive for publicly based justifications for questions regarding the constitutional essentials and basic questions of distributive justice but not in general for all the questions to be settled by the legislature within a constitutional framework. We should distinguish, then, between these two cases, the first attainable (we hope) and desirable, the second *neither attainable nor desirable*.[28]

However, in what sense is the second case neither attainable nor desirable? Rawls strongly states the problem; nevertheless, he does not develop this idea at all. We can only guess why broadening the scope appears unattainable and undesirable.

I believe the threat of unattainability refers to the fact that invoking public reasons in every political dispute may be too burdensome for ordinary citizens. Their religious and moral beliefs derived from comprehensive doctrines are very often in conflict with public reason requirements. Contradictory commitments put them in a predicament. Moreover, very often citizens do not have enough information and knowledge to support their beliefs in complicated economic or legal cases, and because of that they justify opinions by reference to personal moral convictions.

I understand that the threat of undesirability acknowledges at the same time that there are such political disputes where referring to non-public reasons may be desirable. In fact, there are situations where appealing only to the inherent (though controversial) value of a given solution is acceptable, or even advisable. For example, we approve public support for art because we believe that art is valuable in itself. Many political actions are approved because of their intrinsic value and do not need to be supported by public reasons. I believe the same arguments may be invoked while considering, for example, the state's support for museums or national heritage.

---

[26] J. Rawls, "The Idea of Public Reason Revisited", op. cit., p. 777.

[27] S. Freeman, *Rawls*, op. cit., p. 405; idem, "Deliberative Democracy: A Sympathetic Comment", *Philosophy & Public Affairs*, 2000, No. 29, pp. 371–416.

[28] J. Rawls, *Justice as Fairness. A Restatement*, op. cit., p. 91.

3.3. The Broad View

	Fundamental Matters	Non-fundamental Matters
Citizens	1	*1*
Public Officials	1	*1*

Table 4. The Broad View
Source: own work.

The broad view of public reason states that the norms of public reasoning should guide both officials' and citizens' discourses concerning all political issues (Table 4). Supporters of this view (e.g., Quong[29] Solum[30] and MacGilvray[31]) state that arguments in favour of the narrow view are insufficient to justify restricting the scope. Two main reasons supporting this statement ought to be invoked.

First, all three arguments seem to disregard the rationale of public reasoning, which is performed by the fact of coercion. Postulating legal regulation only on the basis of one's comprehensive doctrine signifies demanding the use of coercion against other citizens in the name of this doctrine; consequently, it disrespects the fact of pluralism and the reasonableness of other citizens. On the other hand, it is beyond doubt that non-fundamental matters include cases that require coercive means. Rawls himself cites tax legislation and laws concerning property rights,[32] which are the most characteristic examples of employing state coercion. If rules of public reasoning do not apply to such matters, then it appears morally permissible to impose taxes solely on the basis of one's religious beliefs, for example.

Second, each of the arguments for the narrow view ignores the disputes over non-fundamental matters where fair settlements require considering public reasons. Quong gives an example of a political conflict between art connoisseurs and football fans.[33] The former group postulate building an art gallery with public

[29] See: J. Quong, "The Scope of Public Reason", op. cit., pp. 233–250; idem, *Liberalism without Perfection*, Oxford 2011, pp. 256–289.

[30] See: L. Solum, "Constructing an Ideal of Public Reason", *San Diego Law Review*, 1993, No. 30, pp. 729–763.

[31] See: E. MacGilvray, *Reconstructing Public Reason*, Cambridge, London 2004, pp. 153–179.

[32] J. Rawls, *Political Liberalism*, op. cit., p. 214.

[33] J. Quong, "The Scope of Public Reason", op. cit., p. 240.

funds, and the latter group propose building a football stadium with the same supply. Art appreciators defend their demand only by invoking non-public reasons, particularly that art is inherently good and should be promoted as widely as possible. Football fans argue that the town already has an art gallery but no place where a match could be held. They also point out that building another gallery will not improve the local economy, but a new stadium will. The value of justice in such situations requires that the final decision should be based on public reasons rather than perfectionist considerations.

These two factors lead advocates of the broad view to the more sophisticated formulation of the scope principle. They invoke that public reason ought to be applied, whenever possible, to all political questions where citizens exercise coercive power over one another.[34] Such interpretation denies that public reason should never impose moral duties regarding non-fundamental matters, as the narrow view claims. Hence, the statement is consistent with the coercion-based rationale provided by Rawls for his idea.

An argument in favour of the broad view is also found in Rawls's account of the public reason given in *Political Liberalism*. In his own words, the main aim is to consider fundamental matters as 'the strongest case' of the application of public reason's requirements:

> If we should not honour the limits of public reason here, it would seem we need not honour them anywhere. Should they hold here, we can then proceed to other cases. Still, I grant that it is *usually highly desirable* to settle political questions by invoking the value of public reason.[35]

This quotation seems to be contrary to his one supporting the narrow view. Nothing is said about the possible problems concerning the attainability of public reasoning. Rawls clearly emphasises that in most cases it is desirable to justify political postulates and decisions in terms of public reason. What is more, several pages later he suggests the possibility of extending the scope to the issues of intergenerational justice, global relations, and health care, concluding that his conception can be reasonably developed to cover these problems.[36]

[34] This is Quong's perspective (J. Quong, "The Scope of Public Reason", op. cit., p. 247), but see: E. MacGilvray, op. cit., p. 157.

[35] J. Rawls, *Political Liberalism*, op. cit., p. 215.

[36] Ibidem, p. 245.

3.4. The Broadened View B

	Fundamental Matters	Non-fundamental Matters
Citizens	1	*0*
Public Officials	1	*1*

Table 5. The Broadened View B
Source: own work.

The last possible answer states that public reason should govern, on the one hand, all political questions considered by public officials and, on the other hand, citizens' discourses only when constitutional matters are at stake (Table 5). Nevertheless, this differentiation of the range of imposed duties is much more acceptable than the one introduced by the broadened view A. I believe this occurs because we can easily recognise a plausible rationale that supports the distinction.

Nowadays, it is a widely accepted standard that public servants, especially judges and government officials, conform to stricter moral requirements than ordinary citizens. Higher moral expectations are, definitely, a consequence of the special status performed by officials in public life. These officials are commonly seen as the agents acting and making decisions in the name of the state, not as private persons. Their role makes them more responsible for the public good; therefore, the constraints imposed on their actions are reasonably justified. It is important to note that the restrictions are approved not only as a moral but also as a legal standard. Consequently, this permits the limitation of some of the officials' basic liberties, such as freedom of speech, freedom of assembly, or right to privacy, for the sake of the status of public servants (obviously, it applies solely to situations where they exercise their judicial, legislative, or administrative power).[37]

It may be argued that similar restrictions towards officials' freedom are equally advisable regarding the range of reasons taken into account while considering political decisions. In particular, officials are required to justify their actions not

[37] See, e.g., the judgment of 2003 held by the German Constitutional Court (BVerfG) in the case 2 BvR 1436/02. According to the judgment, civil servants enter the state's domain, and for this reason they do not enjoy the fundamental rights like ordinary citizens because these rights are directed to protect citizens' freedom against the state; the judgment of 2011 held by the Supreme Court of the United States in the case Nevada Commission on Ethics v. Carrigan (No. 10-568), where the Court stated that voting by a public official on a public issue is not protected by the freedom of speech in the First Amendment.

by invoking comprehensive doctrines, but in terms of public reason. They should always be willing to provide reasonable grounds for their actions and decisions, as it is not permissible to use the state authority to promote privately adhered worldviews. In this sense, the claim is very close to public servants' duties of impartiality and neutrality, which are endorsed, among others, in the European law (e.g., The European Code of Good Administrative Behaviour[38] or The European Convention of Human Rights[39]).

Some quotations from Rawls's works may suggest that he was favourable towards the broadened view B. Above all, as was mentioned in the section 2, he states that moral restrictions imposed by public reason apply with different strengths to different discourses.[40] Three of these discourses – of judges, of government officials, and of candidates for public offices – are listed explicitly in "The Idea of Public Reason Revisited." Therefore, we can deduce that more rigorous standards concern primarily the judicial and executive powers; the legislative power seems to be settled with lesser constraints. Nevertheless, the problem with such interpretation is that Rawls does not develop, in any way, the general specification of discourses, and in his other works we may find arguments that weaken the interpretation. In *Political Liberalism* he claims that legislators and the executive officials may employ reasons that are non-public in cases concerning non-fundamental political issues.[41] In other places, it is emphasized that most legislative questions do not deal with constitutional essentials and matters of basic justice (although they often touch upon them); therefore, constraints imposed by public reason do not apply to these issues.[42] Having in mind that not only parliaments but also government officials commonly fulfil at least some important functions in the legislative process, we should conclude that in a matter of non-fundamental questions, officials are morally free to invoke and balance between public reasons and other considerations.

It ought to be added that the duty of public reasoning is consistently ascribed by Rawls to the judicature and, above all, to supreme court judges. In this sense, the position of legislative and executive powers is described as in opposition to the status of judicial power. Judges are expected, in any case, to follow the principle and thus to treat as irrelevant their private values and beliefs. By claiming that public reason is the reason of the supreme court, Rawls emphasises that the court is to reason solely in publicly reasonable terms on all issues raised before it.

---

[38] See, e.g., art. 8 (Impartiality and Independence) and art. 9 (Objectivity).
[39] See, e.g., art. 6 (Right to Fair Trial) and art. 10 (Freedom of Expression).
[40] J. Rawls, "The Idea of Public Reason Revisited", op. cit., p. 767.
[41] Idem, *Political Liberalism*, p. 214.
[42] Idem, *Justice as Fairness. A Restatement*, op. cit., p. 91.

Conclusions

I would like to address two questions on the most accurate view of the scope of public reason: first, according to Rawls's intentions and objectives, and second, in my opinion. In the section 3, I introduced arguments that support each of the different visions of the scope of public reason. Now it needs to be stated which argumentation I find decisive and for what reasons.

Having in mind that different quotations suggest different answers, I argue that the strongest reasons indicate Rawls's commitment to *the narrow view* of the scope. Accordingly, agents (both citizens and public officials) may justify political actions by referring to non-public reasons, as long as they do not undermine the agreement on fundamental issues. I claim that the conclusion becomes clear when we recognise the wider context of the Rawlsian theory of justice. First, it should be said that the theory was amended and improved by its author over time. Rawls was aiming at advancing the conception and working out a highly coherent and accurate version of it. He expresses this attitude several times in his writings. Thus, if we agree that the conception of political liberalism is being improved over the years, it should be acknowledged that the author is much more sympathetic and favourable towards the broader version of the scope in earlier writings (especially in *Political Liberalism* in 1993). In later works he explicitly distances himself from his previous perspective and criticises the broad view for its unattainability and undesirability.

Second, it is beyond doubt that public reason with the narrow scope fits accurately in the wider justification structure of Rawlsian theory. It is important to notice that particular concepts of his theory (e.g., public reason, original position, overlapping consensus) jointly constitute a sophisticated structure of justification of political principles within the society. The significance of links between various elements of the theory becomes apparent when we examine the relation of public reason and overlapping consensus.[43] The justification of political settlements in publicly reasonable terms constitutes a crucial but not the sole element of the structure, for the role of the final stage of approval is performed by the idea of overlapping consensus. According to Rawls, the process of justification is not full until we show that the principles and solutions worked out on the basis of public reason can become the subject of an overlapping consensus among reasonable comprehensive doctrines. Each reasonable doctrine is expected to provide comprehensive reasons to support and secure the preceding consensus. In other words, advocates of each doctrine are morally responsible for achieving congruence between the adhered worldview and commonly agreed political

[43] See: idem, "The Idea of an Overlapping Consensus", *Oxford Journal of Legal Studies*, 1989, No. 7, Vol. 1, pp. 1–25; idem, "Reply to Habermas", *The Journal of Philosophy*, 1995, No. 92, pp. 142–150 ; idem, *Justice as Fairness. A Restatement*, op. cit., pp. 120–122.

conclusions. Such convergence of distinct visions, if it is possible at all, is likely to occur only regarding minimal and basic constitutional principles. It seems highly implausible that each political decision can develop into a subject of overlapping consensus and subsequently be incorporated by each comprehensive doctrine. If Rawlsian structure of justification is aimed to secure public reason conclusions by an additional stage, then such consensus is much more likely to arise concerning only a limited and fundamental set of issues.

The ongoing development of Rawls's theory and the location of public reason in the justificatory structure are decisive reasons for the conclusion that the narrow view is the closest to the philosopher's intentions. Nevertheless, it does not mean that Rawls was totally uninterested in the problem of legitimacy at the level of non-fundamental issues, or that he was committed to leave the reasoning within this sphere with agents' arbitrary discretion. Instead, Rawls may have reasonably hoped that in a society governed by properly and publicly justified constitutional essentials, people will successively develop their sense of justice, and that imposing moral constraints on their conduct will not be needed. In this sense, citizens who want to attract new followers of their ideas should persuade them in commonly understandable terms. Continuing to act in accordance with the directive would be a matter of prudence and would not necessarily be based on a moral duty. In the political domain of a well-ordered society, appealing to public reason is likely to be more persuasive and effective than reasoning in comprehensive terms.

I find Rawls's answer concerning the narrow view of the scope as an attempt to compromise his theory with the reality of political life. His choice is coherent and compelling; however, it is not the most accurate one. I believe the most reasonable vision of the scope of public reason is the view presented as the last one – the broadened view B.

If we set aside, for a moment, the issue of connections between public reason and overlapping consensus, then we are able to discern that *the broadened view B* constitutes a plausible and effective answer to many charges raised against the broad and the narrow visions of the scope. Thus, broadened view B is immune to the weaknesses of the alternatives and respects most of the Rawlsian concerns regarding the main problem. On the one hand, it lessens doubts connected with the undesirability and unattainability of the ideal of public reason by allowing citizens to bring up their comprehensive and perfectionist ideals. According to this view, while performing many political actions, such as referendums, demonstrations, or strikes, citizens are morally free to appeal to their doctrines and act in accordance with them (obviously, as long as they do not undermine the agreement on fundamental issues). Comprehensive worldviews on politics are not excluded from the public sphere; their role is just limited. At the same time, this view approves Rawls's remarks about the high desirability of public reason by acknowledging that public officials (e.g., judges, government employees,

public servants) should always justify their actions and decisions in accordance with the requirements of public reason. The principle is aimed at minimising the impact of partial viewpoints while exercising political power and, subsequently, at providing the proper degree of reasonableness and justice within a society. Finally, this view is consistent with the intuition (also indicated by Rawls) that moral duties apply with different strengths to different dialogues. This diversity is a consequence of specific social roles performed by contributors to the political dialogue. In this sense, this view fits very well with the commonly recognised standard of contemporary liberal democracies, saying that political morality imposes more stringent duties on actions of public officials than on those performed by ordinary citizens.

The broadened view B reconciles all these remarks – crucial in the philosophical discussion concerning the scope of public reason – and does it in a way that is plausible and even closer to the standards of democratic culture than the narrow view advocated by Rawls.

Bibliography

1. Cohen J., "Moral Pluralism and Political Consensus", [in:] *The Idea of Democracy*, eds. D. Copp, J. Hampton, J. E. Roemer, Cambridge 1993, pp. 270–291.
2. Freeman S., "Deliberative Democracy: A Sympathetic Comment", *Philosophy & Public Affairs*, 2000, No. 29, pp. 371–418.
3. Freeman S., *Rawls*, London 2007.
4. Gaus G. F., *Contemporary Theories of Liberalism: Public Reason as a Post-Enlightenment Project*, London 2003.
5. Gaus G. F., "Coercion, Ownership and the Redistributive State: Justificatory Liberalism's Classical Tilt", *Social Philosophy and Policy*, 2010, No. 27, pp. 233–275.
6. Gaus G. F., *Justificatory Liberalism. An Essay on Epistemology and Political Theory*, Oxford 1996.
7. Larmore Ch., *The Morals of Modernity*, Cambridge 1996.
8. MacGilvray E., *Reconstructing Public Reason*, Cambridge, London 2004.
9. de Marneffe P., "Liberalism, Liberty, and Neutrality", *Philosophy & Public Affairs*, 1990, No. 19, pp. 253–274.
10. Mattravers M., Mendus S., "Toleration and Reasonableness", [in:] *The Culture of Toleration in Diverse Societies. Reasonable Tolerance*, eds. C. McKinnon, D. Castiglione, Manchester 2003, pp. 38–53.
11. Quong J., "The Scope of Public Reason", *Political Studies*, 2004, No. 52, pp. 233–250.
12. Quong J., *Liberalism without Perfection*, Oxford 2011.
13. Rawls J., *Justice as Fairness. A Restatement*, Cambridge 2001.
14. Rawls J., "The Idea of an Overlapping Consensus", *Oxford Journal of Legal Studies*, 1989, No. 7, Vol. 1, pp. 1–25.
15. Rawls J., *Political Liberalism*, New York 1996.
16. Rawls J., "The Idea of Public Reason Revisited", *The University of Chicago Law Review*, 1997, No. 64, pp. 765–807.
17. Rawls J., "Reply to Habermas", *The Journal of Philosophy*, 1995, No. 92, pp. 132–180.

18. Sadurski W., *Equality and Legitimacy*, Oxford 2008.
19. Scanlon T., "Rawls on Justification", [in:] *The Cambridge Companion to Rawls*, ed. S. Freeman, Cambridge 2003, pp. 139–167.
20. Solum L., "Constructing an Ideal of Public Reason", *San Diego Law Review*, 1993, No. 30, pp. 729–763.
21. Waldron J., "Toleration and Reasonableness", [in:] *The Culture of Toleration in Diverse Societies. Reasonable Tolerance*, eds. C. McKinnon, D. Castiglione, Manchester 2003, 13–37.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 14 (3/2016)

Eliza Gładkowska

University of Warmia and Mazury in Olsztyn
Faculty of Humanities
e-mail: eliza.gladkowska@wp.pl

Reverse Potential of Liminality in *Hotel du Lac* by Anita Brookner

Abstract

The aim of the article is the analysis of the liminal phase of Edith Hope, the protagonist of Anita Brookner's novel *Hotel du Lac*. Moreover, the study is an attempt to investigate the results of liminality in the late twentieth century society, which still imposed the pressure of getting married on a middle-aged woman. Edith, placed in the liminal space characterised by humility, seclusion and sexual continence of a subject, is able to defy social expectations. This becomes possible mostly through the act of writing. Recording her thoughts in the form of letters serves the creative function of constructing her individuality which turns out to be the foundation of her new status.

Keywords

liminality, auto-creation, rite of passage, Anita Brookner, Arnold van Gennep

Anita Brookner's contribution to literature is a moot point. Researchers like John Skinner,[1] Rajni Walia[2] or Eileen Williams-Wanquet[3] praise Brookner's novels for their intellectual and psychological depth, while others like Anthony Burgess,[4]

[1] J. Skinner, *The Fictions of Anita Brookner: Illusions of Romance*, London 1992.

[2] R. Walia, *Women and Self: Fictions of Jean Rhys, Barbara Pym, Anita Brookner*, New Delhi 2001.

[3] E. Williams-Wanquet, *Art and Life in Novels of Anita Brookner: Reading for Life, Subversive Re-reading for Life*, Bern 2004.

[4] J. Skinner, op. cit., p. 1.

Peter Kemp,[5] John Ezard[6] diminish her literature denying its originality. Therefore, it comes as no surprise that *Hotel du Lac*, Brookner's fourth novel, stirred similar controversies, especially after winning Booker Prize. Although one may confine the novel to "[...] an elaborately modulated squeal of 'it's not fair!'"[7] in the fashion of Francis Wheen, this seemingly simple story is a conspicuous example of the liminal aesthetics and liminoid matters that are so characteristic for many novels of Anita Brookner. These liminal qualities in this prize-winning novel seem to be overlooked by researchers and critics, which results in incomplete interpretation. Analyzing Edith Hope, the protagonist of *Hotel du Lac*, in liminal categories casts a new light not only on her development but also on the theme of the novel. When the assumptions introduced in the key studies in anthropology by Arnold van Gennep[8] and Victor Turner[9] are adopted, it becomes possible to understand the progress of Edith Hope which allows to comprehend *Hotel du Lac* not only as a "study in melancholy," as Sam Jordison[10] summaries it, but also as a study in liminality.

Van Gennep in his pivotal work *The Rites of Passage* from 1909, classified and described the process of rituals focusing on the initiation ceremonies. He stated that the rites of passage can be divided into three phases: preliminal, liminal, and postliminal. The liminal phase is characterised by the loss of the previous status and the lack of the future one. Its function is to dissociate a subject from the former state and prepare to acquire a new position in society.[11] Later, Turner further explored the issue of liminality. In his book *The Ritual Process*, he describes the attributes of liminal subjects.[12] One of the mentioned qualities is related to obedience and withdrawal into docile silence. Turner argues that in tribal societies the purpose of words is not just communication: "The wisdom (*mana*) that is imparted in sacred liminality is not just an aggregation of words and sentences; it has ontological value, it refashions the very being of the neophyte."[13] Thus, it may be inferred that language should be used with prudence because it carries "power and wisdom."[14] The humiliations then perform the double function. On the

[5] Ibidem, p. 7.

[6] J. Ezard, *From the Archive, 19 October 1984: Booker Prize Awarded to a 6-1 Outsider*, "The Guardian", [online] http://www.theguardian.com/theguardian/2011/oct/19/archive-booker-prize-awarded-1984 [accessed: 9.07.2015].

[7] F. Wheen, *Lord Gnome's Literary Companion*, Verso 1996, p. 159.

[8] A. van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago 2011.

[9] V. Turner, *The Ritual Process*, New York 1995.

[10] S. Jordison, *Booker Club: Hotel du Lac*, "The Guardian", [online] http://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/aug/05/booker-club-hotel-du-lac [accessed: 9.07.2015].

[11] A. van Gennep, op. cit., p. 11.

[12] V. Turner, op. cit., pp. 94–130.

[13] Ibidem, p. 103.

[14] Ibidem.

one hand, they make the liminal entities stronger to handle the duties ascribed to their new position, and on the other, the humiliations strip people to their essence, to the state in which it is easier to acquire the information: "The neophyte in liminality must be *tabula rasa*, a blank slate, on which is inscribed the knowledge and wisdom of the group, in those respects that pertain to the new status."[15]

However, before the new status is adopted, resignation from sexual activity is another characteristic feature of liminality. Sexual relationships are the sign of social structure and through sexual continence a person retreats from this structure. As Turner argues: "The undifferentiated character of liminality is reflected by the discontinuance of sexual relations and the absence of marked sexual polarity."[16] The lack of polarity implies also the fusion of the opposites as the sacred and the profane. *Communitas*, that is the state of the liminal subjects, is also a mixture of seclusion and companionship.[17] Hence the phrase "betwixt and between" is very frequently used in the relation to liminal position which by its nature is indifferent. Turner, in the attempt to generalize the liminal attributes, also writes that: "[...] liminality is frequently linked to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to wilderness, and to an eclipse of the sun or moon."[18]

Interestingly, some of the described characteristics of liminality may be traced in the story of Edith, who is a romance writer in her late thirties, yet her private life is devoid of successful romantic relationship. She is being consumed with a love affair with a married man, David, while her friend Penelope, a self-proclaimed matchmaker, leads her to the engagement with stable but insipid Geoffrey. However, having prepared everything for the wedding and reception, Edith refrains from taking part in the wedding ceremony, leaving her friends bewildered by her behaviour. In those circumstances, Penelope decides to send Edith to a remote hotel at the lake near Geneva. According to the Warner's categorization, it may be inferred that Edith is the subject of *life-crisis rite*. Turner describes such rites as "a number of critical moments of transition which all societies ritualize and publicly mark with suitable observances to impress the significance of the individual and the group on living members of society."[19] Citing Warner, Turner mentions birth, puberty, marriage and death as examples of life-crisis rites. In the case of Edith we have to do with a specific distortion of the life-crisis ritual as she didn't actually take part in the already prepared wedding ceremony. Thus, marriage ceremony, the very conspicuous rite in its own, which in the case of Edith and Geoffrey was planned but never realized, resulted in another, proper

[15] Ibidem.
[16] Ibidem, p. 104.
[17] Ibidem, p. 60.
[18] Ibidem, p. 95.
[19] Ibidem, p. 168.

rite of passage for Edith. It seems that at that certain, critical point of life, women are expected to make a statement about their marital status, so this critical point doesn't necessary entail becoming husband and wife but rather the decision itself. Following, even if Edith decides not to marry Geoffrey, the quality of the time and events following her renounce are representative for liminal phase. Interestingly, life-crisis rituals are typically assigned by Turner to the category of rituals of status elevation, however, Edith is despised and ostracized by her community. This rejection might be a part of an emerging pattern according to which the typical elements of anthropological categorization are reversed: if a life-crisis ritual brings social recognition, then an *unfulfilled* life-crisis ritual results in repudiation. All is not lost though, because, paradoxically, the liminal phase will present Edith a possibility to avoid the status reversal: "And no doubt after a c u r a t i v e stay in this grey solitude (and I notice that the leaves of the plant are quite immobile) I shall be allowed back, to resume my peaceable existence, and to revert to what I was before."[20] The underlined word implies that the protagonist's position could be reversed. Though Edith's status will be saved, she, as every liminal subject, won't emerge from the liminal phase to be the same person.

Resigning from marrying Geoffrey may be treated then as the threshold, the onset of liminal phase for Edith. The following circumstances in which Edith finds herself in are characterized by displacement and this quality of being dislocated is strikingly present on many levels in the novel. For instance, Edith writes in the letter to David about her feelings towards the Heathrow airport: "I should not be here! I am out of place!"[21] What follows is a description of such an anonymous place as an airport which is characterized by chaos and collective transience: "Milling crowds, children crying, everyone intent on being somewhere else."[22] The displacement is expressed even more straightforwardly in the following words: "But it was home, or, rather, 'home', which had become inimical all at once."[23] Home, which is conventionally associated with security, protection and comfort, transforms into a hostile place when she becomes a subject of a social scandal. Consequently, Edith is displaced in the model of the world which seems reversed, as a remote hotel is to be more of a shelter than her own house. That is why the word home is surrounded by inverted commas when repeated, as it ceased to be everything that usually home represents for its dweller. Moreover, on the narrative level Edith's contemplations in the Swiss hotel are interrupted by her flashbacks from childhood and the bits and pieces of the events which preceded her "curative stay." Thus the story in its chronological order is

[20] A. Brookner, *Hotel du Lac*, London 1993, p. 9. All the emphasis in the article belong to the author.

[21] Ibidem, p. 10.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem, p. 8.

constructed by the reader only towards the final of the novel which also adds to the feeling of displacement.

What is more, the displacement is further emphasized by fog which seems ever-lingering. The frequent mentioning of this atmospheric condition makes the hotel appear as if sailing in the universe, isolated and surreal. Fog is often the reason why shapes and people are indiscernible. Also the view from the window is indistinguishable, which is remarkably mentioned in the opening sentence of the novel: "From the window all that could be seen was a receding area of grey."[24] The absence of the charming landscape may function as a symbol of the lack of certainty about the prospect of the future. The protagonist is kept on hold in the liminal phase which prevents any premature actions but such a state comes with the cost of uncertainty. Edith is left only with speculations about her future, she doesn't know what waits ahead but she is aware of the life scenarios prepared by her society and culture. Similarly, she speculates about the landscape under the fog:

> It was to be supposed that beyond the grey garden, which seemed to sprout nothing but the stiffish leaves of some unfamiliar plant, lay the vast grey lake, spreading like an anaesthetic towards the invisible further shore, and beyond that, in imagination only, yet verified by the brochure, the peak of the Dent d'Oche, on which snow might already be slightly and silently falling.[25]

Thus, the protagonist is not able to examine the surroundings of her new residency herself. This indicates that, at least for a time being, Edith loses contact with the stable, empirically proven course of events. Using the brochure to know what is located in front of her resembles the uncertainty of the future. Similarly, the aftermath of resigning to marry Geoffrey is so close as the view from her window. However, she cannot guess what exactly the repercussions will be, as she cannot pierce through the fog, she may only infer the nature of the consequences. Such deductions are possible thanks to the socially transmitted models of behaviour, organization of social life or snapshot images popularized by the media. They usually present the superficial or idealized models of reality just as a brochure constitutes a simulacrum of a view that is so close to Edith but for the moment unattainable. Moreover, the vision is blurred not only when Edith is in the hotel looking at the window view but also when she visits the restaurant with another hotel guest, Monica ("They [Edith and Monica] brooded in the smoky atmosphere"[26]), or during the trip Edith takes with Mr Neville. The atmospheric conditions are most misleading during the above mentioned trip, holding the contrasting qualities characteristic for liminality. Deceptively, at some point

[24] Ibidem, p. 7.
[25] Ibidem.
[26] Ibidem, p. 145.

there seems to be clarity: "At this height the lake mists were no longer imaginable: half-tones and ambiguous gradation, gentle appreciations of mildness and warmth, were banished, relegated to invalid status, by the uncompromising clarity of this higher air."[27] The quote may signify that the altitude gives new, clear and stable perspective, which was not possible on the hotel level; as if finally the view was more stern ("uncompromising") and comforting ("clarity") at the same time. However, the place is still described with various, contrasting, excluding features:

> Up here the weather was both hot and cold, bright and dark: hot in the sun, cold in the shade, bright as they climbed, and dark as they had sat in the small deserted café-bar […] they reached the top of what seemed to Edith to be a mountain, although the golden fruit on the trees in the terraced orchards they had passed on their way rather gave the lie to this assumption.[28]

Accordingly, even if the view from the perspective of the mountain is clear, describing the location as stable would pose a difficulty. The view may *look* solid but it *is not* because every quality that is assigned to it is immediately contrasted with an opposing one which seems as true as the previous characteristic. Then the word "lie" in this fragment does not seem to be only a part of a longer phrase (i.e. "to give a lie to an assumption") but also an emphatic summary of the illusionary stability. It is even more plausible if the whole context of the trip is taken into consideration. During this outing Mr. Neville offers Edith a marriage without emotional involvement merely for the sake of social stability. Then, the word "lie" even if used in relation to natural phenomena seems to function here as an understatement revealing the trap which Mr. Neville's proposition constitutes. Thus, even clarity in *Hotel du Lac* is as misleading as ever-lingering fog.

While discussing "grey fog" in *Hotel du Lac* it is worth mentioning that Turner in *The Ritual Process* associated liminality, among other features, with darkness.[29] It seems that van Gennep in *The Rite of Passage* and later Turner in the book *The Ritual Process* describe liminality as the phase constituting of elements from both - preceding and following states. If we apply the symbolic analogy and identify the states before and after liminality as contrasting positions, then, consequently, liminality should be associated with greyness which comes as a result of mixing two most opposing colours, i.e. black and white. Indeed, this is the shade most frequently used in *Hotel du Lac* (i.e. "grey garden," "grey lake," "grey solitude," "greyish couple," "grey day," "men in grey suits" etc.). The word "grey" is used more than thirty times within the novel of one hundred eighty-four pages.

---

[27] Ibidem, p. 90.
[28] Ibidem.
[29] V. Turner, op. cit., p. 95.

The grey fog contributes to the impression that the world presented is dormant, still, motionless as in the already quoted sentence: "And no doubt after a curative stay in this grey solitude (and I notice that the leaves of the plant are quite i m m o b i l e) [...]."[30] Such a description of Edith's immediate environment seems to be functional as it presents also her emotional state. The foggy, lethargic views help to identify the inner landscapes of the protagonist soul.[31] But this state has a revolutionary potential:

> [...] the dense cloud that descended for days at a time and then vanished w i t h o u t warning to reveal a new landscape, full of colour and incident: boats skimming on the lake, passengers at the landing stage, an open air market, the outline of the gaunt remains of a thirteenth-century castle, seams of white on the far mountains, and on the cheerful uplands to the south a rising backdrop of apple trees, the fruit sparkling with emblematic significance. For this was a land of prudently harvested plenty, a land which had conquered human accidents, leaving only the weather distressingly beyond control.[32]

Moreover, the quote not only subtly hints at the foreseen changes but also implies that the weather descriptions are very purposeful here, they symbolise something uncontrollable and very powerful as the cycle of nature. Edith, being a subject of life-crisis rite, is undergoing changes similar to those which are characteristic to the natural cycles of the seasons. The liminal state is just a phase before the next one. It is a preparatory stage for the next one, more abundant and diverse as the underlined phrases indicate. Edith's transformation then corresponds to the passage of winter into spring. Consequently, the phrase "distressingly beyond control" shows that under the motionless, hibernated surface there is a subversive capacity, described by Turner as "fundamental for culture itself. For through acts turning the world upside down the very possibility of openness and change emerges [...]."[33]

Nevertheless, before any change happens to Edith, she finds herself dislocated not only as far as space dimension is considered, but also in the temporal sense. Hotel du Lac is "deserted;" there are frequent mentions of the desolation of the resort with its specific, nostalgic, out of season ambience. Throughout the novel there are hints suggesting the state of being frozen in time, which is accentuated e.g. by the lack of motion ("the leaves of the plant are quite i m m o b i l e"[34]) or the sense that no action is possible: "[...] the enclosed world of the hotel, with

---

[30] A. Brookner, op. cit., p. 9.

[31] Such a presentation of the character resembles the correspondence of natural phenomena and the emotional state in Romantic fiction.

[32] A. Brookner, op. cit., pp. 7–8.

[33] V. Turner, op. cit., p. x.

[34] A. Brookner, op. cit., p. 9.

its smells of food and scent, its notice taken of favours granted or withdrawn, its long memories, and its sharp eyes, and its contractual arrangements to behave agreeably and as if n o t h i n g u n t o w a r d c o u l d e v e r h a p p e n."[35] This fragment also attests to the particularity of the subtle rules within the hotel which constitutes the separate universe. *Hotel du Lac* as limen is governed by different principles than the reality outside it and each small gesture, utterance, behaviour between the hotel guests is meaningful if not symbolic. The visitors do not form a group of random characters. Thus, Edith ponders upon the women she meets, as they function as models of femininity. The protagonist uses them to re-examine her attitude towards her relationships as well as her principles derived from literature. Thus she encounters Mrs and Ms Puseys – extravagant mother and daughter bound with a strange relationship, attention-seeking women, absorbed with daily pleasures; Monica – a disillusioned young wife, trapped in her addictive world; and Madame Bonneuil – an old, deaf lady, abandoned by her son and left in the hotel with a dog. Edith also reflects upon her friend Penelope in London – a ruthless flirt. However, Edith's reflections are limited to her inner contemplations and letters to David. In her book *Women and Self*, Walia writes that the women "[…] serve as the outward manifestation of her [Edith] inner discussion about the lifestyle, attitude and mindset on a female self in contemporary world."[36] She maintains a low profile serving as a perfectly accepting company for guests who fight for authority within the hotel hierarchy. According to Turner, such passivity and humility is typical for liminal subjects.[37] It is a part of the process of shedding the attributes assigned to the previous status – becoming as neutral as possible and thus ready to acquire the new position. This applies also to Edith's sexual continence. In Edith's scrutiny of the model of romantic relationship sexual sphere is not discussed openly. For example, in the reminiscences of the moments spent with David, food often functions as a symbol of bodily communion (which is notabene a frequent motif in other Brookner's novels). What is more, during Edith's stay in the hotel, she is portrayed as a completely asexual being. When her values are put to the trial and Mr Neville offers her marriage as a plainly practical arrangement, his proposal excludes any potential intimate intercourse.

Edith's continence accentuates also the characteristic blend for liminality – the sense of being simultaneously with others, yet being apart. Her taciturn disposition also functions as a buffer which doesn't allow to merge with others before she re-evaluates her own fundamental truths. Actually, her numerous deliberations are recorded only in the letters to David. Curiously, at the end of the story it turns out that communication was not the goal of her letter writing

[35] Ibidem, p. 143.
[36] R. Walia, op. cit., p. 162.
[37] V. Turner, op. cit., p. 103.

because she never sends the letters. Instead, the correspondence plays an ontological function similar to the spells, incantations and ritual chants during the rites of passage in indigenous communities. Therefore, Edith's letters weren't merely the way of describing the reality but the form of creating her new reality and her own voice. This turns to be instrumental in the process of the personal development which is asserted by Walia: "Through some of the protagonists in their fiction, these women [Rhys, Pym, Brookner] writers resist the marginalisation of the women they create, by allowing them the freedom to discover their own views about the world and their selves and by d r a w i n g o u t t h e i r p o i n t o f v i e w."[38] A similar process takes place in *Hotel du Lac*, where the aim of Edith's "curative stay" was to become "properly apologetic," i.e. even more submissive and ready to comply with contemporary standards of womanhood. However, this target is not reached, which goes in line with Turner, who claims that the extra-ordinary potential of liminality, even though it is painful and intimidating, lurks in its unexpected results and the subversive quality.[39] Such an unpredictable outcome of Edith's liminal stay in Swiss resort is her newly acquired awareness that the benefits of stability, protection and social status are not worth its cost. Regarding the issue of stability, *Hotel du Lac* forms a narrative frame because at the end of the novel Edith refers to the idea of home which is mentioned at the beginning. She writes a telegram: "Coming home"[40] but after a while she crosses the word "home" and leaves the last (for both the novel and the telegram) word: "Returning."[41] Although we know from the initial pages that the protagonist longs for a stable place, roots and status, the resigning from those in the final message attests to her incredible maturity. Edith's life-crisis passage harbours her to the new disillusioning openness to the future. She is prepared to a conscious return to London even if she realizes that the contemporary world she lives in, with its models of relationships, does not constitute her home understood as a collection of her principles and truths. Walia claims that Edith "[...] learns to free herself from false expectations by seeing through the distortions of reality in some consoling myths that surround the idea of love."[42] Edith's courage to continue life in London with new and less comforting view of life attests that Walia's conclusion is right.

---

[38] R. Walia, op. cit., p. 185.

[39] V. Turner, op. cit., p. x.

[40] A. Brookner, op. cit., p. 184.

[41] Ibidem.

[42] R. Walia, op. cit., p. 184. In fact, the merging of the dramatic and comic qualities is another specific attribute of liminality. The exquisite irony and subtle sense of humour in *Hotel du Lac* help to trust that Edith's prospects are not so gloomy. The perception of the critical hiatus in the protagonist's life is eased by the irony as when Edith recognizes herself in the reflection in the pain at the airport: "For a moment I panicked, for I am myself now" (A. Brookner, op. cit., p. 10).

Indeed, Edith is disillusioned with the patterns of romantic relationships but also with the idea of social status. The submissiveness of the hotel residents and staff towards the Puseys shows Edith how superficial are the categories which determine the social deference paid to those regarded higher in the social structure. The liminoid phase of Edith obviously does not lead her to the traditional pattern of rites which escorts an unmarried girl to become a married woman. What is more important is the fact that towards the end of her stay in the hotel it seems that Edith does not strive for any kind of stability granted by social approval and status. Having witnessed the shallowness of both, collective respect and the idea of marriage, Edith's ritual process takes an unpredictable turn. Conventionally, after the liminal phase the subject proceeds to a different, higher status. It might be interpreted that Edith, having observed the conditions of marriage, takes a conscious decision not to get married out of convention. Thus, she does not progress to the postliminal phase. What takes place in *Hotel du Lac* is atypical for the standardized classification of the phases of rite of passage. Edith returns to her previous phase instead of advancing to the position of a spouse. In this way she resigns from a social stability and acceptance. Although in spatial terms she goes back to where she lives on daily basis, on psychological level her return is more of a conscious choice. Edith becomes mature enough not to comply to the rules of others. Therefore, even though she goes again to London as a still single, middle-aged romance writer, she gives herself a new status. The uniqueness of this new position is defined by personal autonomy. It is as though the rite of passage in the twentieth century gives more choice to a subject than the ritual process in the societies described by van Gennep over a hundred years ago. Although in contemporary times the public pressure is still strong, there are options for a reverse personal development against the popular demands of society. Thus, the liminal phase which originally derives from a very rigid process imposed on every member of community, nowadays brings forward a chance to stand in opposition to those restrictive conventions. Edith progresses because she becomes to define herself through her *individuality*. The key instruments to find it out are taciturn observations of social structures and the letters that she writes. Both are conditioned by extraordinary circumstances of liminal space. However, the latter is a matter of auto-creation in which the individuality and autonomy are given a voice. It might be also understood as a commentary to the creative potential hidden in the act of writing as liminal phenomenon. Consequently, literature may be understood as using words to create the reality. Such a role of language is one of the most important attributes of liminal phase of the rites described by van Genepp and Turner. Thus, Edith's final telegram as the emphatic case of ontological writing ultimately convinces that liminal characteristics of the world model in *Hotel du Lac* are too conspicuous to be omitted while analyzing the novel. Interestingly enough, a telegram as an alternative to tribal chanting corresponds to the contemporary variation of the original model of the rite of passage. Within

the frames of this modified rite, the subject is able to defy the imposed limits and start a new stage of life even if, paradoxically, the liminal stage is a result of resigning from a ceremony.

Bibliography

1. Brookner A., *Hotel du Lac*, London 1993.
2. Ezard J., *From the Archive, 19 October 1984: Booker Prize Awarded to a 6-1 Outsider*, "The Guardian", [online] http://www.theguardian.com/theguardian/2011/oct/19/archive-booker-prize-awarded-1984 [accessed: 9.07.2015].
3. van Gennep A., *The Rites of Passage*, Chicago 2011.
4. Jordison S., *Booker Club: Hotel du Lac*, "The Guardian", [online] http://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/aug/05/booker-club-hotel-du-lac [accessed: 9.07.2015].
5. Skinner J., *The Fictions of Anita Brookner: Illusions of Romance*, London 1992.
6. Turner V., *The Ritual Process*, New York 1995.
7. Walia R., *Women and Self: Fictions of Jean Rhys, Barbara Pym, Anita Brookner*, New Delhi 2001.
8. Williams-Wanquet E., *Art and Life in Novels of Anita Brookner: Reading for Life, Subversive Re-reading for Life*, Bern 2004.
9. Wheen F., *Lord Gnome's Literary Companion*, Verso 1996.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 14 (3/2016)

Anna Kasperek

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
e-mail: ania-kasperek@wp.pl

Recenzja książki:

Sławomir Matusz, *Licznik Geigera. 20 najważniejszych współczesnych wierszy polskich w interpretacjach*, Sosnowiec 2013, 194 strony

Liczniku Geigera. 20 najważniejszych współczesnych wierszy polskich w interpretacjach Sławomira Matusza to swoiste zaproszenie do świata poezji wyrafinowanej, o różnorodnych kontekstach symbolicznych i historycznych. Jak pisze autor *Szarego mydła*, wiersze są „czułym instrumentem do mierzenia i rejestracji niewidzialnego”[1].

Na wstępnie Matusz zaznacza, jakie kryterium musiał przyjąć, aby wybrać utwory do interpretacji. Jego zdaniem o wartości poezji świadczy dotarcie do nieświadomości:

> Największą umiejętnością, jaką są obdarzeni wielcy czy wybitni poeci, jest umiejętność czytania, poparta darem obserwacji […]. Czytania nieświadomości własnej – kiedy jest się autorem wiersza, i cudzej, kiedy autorem wiersza jest ktoś inny. [Tej nieświadomości] można czasem dotknąć przez kontemplację, wyciszenie, a czasem przez szukanie ekwiwalentów. Chodzi o to, że język może nam coś podpowiedzieć. I bynajmniej nie chodzi o bardziej lub mniej efektowną puentę, ale o coś o wiele bardziej istotnego, czego wcześniej nie wiedzieliśmy o sobie lub o świecie albo języku. Wtedy proces pisania przestaje być tylko układaniem wiersza, bo układa się z gotowych elementów, a zyskuje wartość poznawczą[2].

[1] S. Matusz, *Licznik Geigera. 20 najważniejszych współczesnych wierszy polskich w interpretacjach*, Sosnowiec 2013, s. 5.

[2] Ibidem, s. 13.

Jak pisze dalej Matusz, o wartości poezji świadczy to, że dotyka ona tak ważnych spraw, jak miłość, śmierć, transcendencja. Jednocześnie poeta zaznacza, że wybrane przez niego utwory to dwadzieścia różnorodnych światów – do każdego z nich istnieje osobny klucz. Autor *Licznika Geigera* zaznacza, że do swojego zbioru wybrał utwory mniej znanych i zapomnianych poetów, między innymi Macieja Bieszczada, Pawła Sarny czy Iwony Pokory. Przyjrzyjmy się niektórym interpretacjom z tego tomu.

Pierwszy tekst dotyczy utworu Mariana Sendeckiego *Z wysokości.* Matusz omawia go z perspektywy przynależności autora do pokolenia „brulionu". Autor *Elegii transgenicznej* podkreśla, że tytuł wiersza odwołuje do szerokiego kontekstu etycznego, religijnego i epistemologicznego. O ważności utworu świadczy to, że jest on głównie zapisem tragicznych doświadczeń grudnia 70 i grudnia 80 przez poetów należących zarówno do „brulionu", jak i Nowe Fali.

W eseju *«Rozmowy liryczne» Iwony Pokory* autor zauważa, że omawiana poezja nie epatuje kobiecością i nie czyni z niej lirycznego oręża. Nie ma ona odpowiedników we wcześniejszej twórczości kobiecej. „Jest to poezja intelektualna, ale daleka od epatowania wiedzą akademicką, jednocześnie zaś bardzo osobista i liryczna"[3]. Matusz, interpretując *Rozmowy liryczne*, zwraca uwagę na charakter metapoetycki utworu oraz użycie symboliki jarzębiny (pierwiastek erotyczny), co buduje niezwykły nastrój poetycki.

Wartym uwagi tekstem jest *Ponowoczesna starość w wierszu «Godziny» Mariusza Grzebalskiego*. Matusz zauważa, że z omawianym utworem korespondują między innymi utwory Tadeusza Różewicza, na przykład *Stara kobieta wysiaduje* czy *Białe groszki*. Wiersz *Godziny* podejmuje problematykę starości we współczesnym świecie. Sosnowiecki poeta zauważa, że starzy ludzie są wykluczeni w kolorowym świecie komputerów, mediów i nieustannego rozwoju techniki. Czują się bezpiecznie jedynie w kościołach i na cmentarzach. Autor *Wakacji*, interpretując ten utwór, wymienia zauważalne w wierszu Grzebalskiego symbole starości, między innymi suszony kwiat, pomarszczoną twarz, okruchy pamięci, paznokcie w kształcie szponów. Współczesny świat nie ma już nic do zaaferowania starej kobiecie. Może ona tylko wpatrywać się w ekran komputera i czekać na śmierć.

W tekście *Poetyka i teologia prawdy Macieja z Gerazy* Matusz pisze o religijnym i kontemplacyjnym tomiku *Elipsa* Macieja Bieszczada. Poeta przywołuje piękny wiersz *Ogrody po deszczu*, zwracając uwagę na jego synestezyjny charakter. Autor *Mistyki zimą* trafnie zauważa, że w poezji Bieszczada filozofia, wiara i teologia tworzą jedność. Wysuwa ponadto konkluzję o niezwykłej wadze tej poezji we współczesnej Polsce. Jak zaznacza:

[3] Ibidem, s. 49.

> Poeta powinien zatem zbierać, a potem siać w Duchu prawdy – nie tej subiektywnej, obiektywnej ani absolutnej, ale zwyczajnie – Prawdy. Powinien wierzyć w jej poznanie […]. To dobrze, że pojawił się taki poeta jak Maciej Bieszczad. Jest potrzebny w posttotalitarnej Polsce, w której kłamstwo się sprywatyzowało pierwsze[4].

W szkicu *Dwie wieże, trzy wiersze i bielizna Marleny Dietrich* autor pisze o wierszach Barbary Gruszki-Zych, które nawiązują do zamachu na World Trade Center. Są to: *W dzień ataku na World Trade Center*, *Kilka godzin później* oraz *12 września dzień po ataku*, zamieszczone w tomiku *Sprawdzenie nieobecności.* Matusz zastanawia się na aktualnością i niezwykłością tych utworów. Mimo że bezpośrednio nie opisują one nowojorskiej tragedii – są migawkami z życia zwykłych ludzi oraz zapiskami prywatnych rozmów – łączy je to, że dzieją się krótko po zamachu z 11 września. Wartość tych utworów świadczy „o odwadze poetki, która pisze o własnej małości, miałkości spraw i życia. Siła tych obrazów, zapisów filmowych, polega na tym, że każdy z nas […] pamięta, co tego dnia robił"[5].

Godnym uwagi esejem jest *Podsiadło, Miłosz – Sarajewo – ciąg dalszy «Nie-Boskiej komedii»*. Matusz nawiązuje w nim do dwóch wierszy – Czesława Miłosza *Sarajewo* i Jacka Podsiadły *W odpowiedzi na wiersz Czesława Miłosza «Sarajewo» a także w obronie własnej*, mówiących o tragicznych wydarzeniach w tym mieście. Na wstępie sosnowiecki poeta zaznacza, że omawiane utwory mają charakter publicystyczny i interwencyjny. Oprócz celnej analizy porównawczej czytelnik otrzymuje ideową polemikę między poetami, nawiązującą również do stanowiska Zbigniewa Herberta.

Tekst *Zegarki zdarte z rąk – o wierszu Przemysława Dakowicza* to swoisty klucz do zrozumienia symbolicznego utworu *Wersyfikacja polska* z tomu *Teoria wiersza polskiego.* Matusz, próbując wyjaśnić metaforę „zaaresztowali czas i pędzą na złamanie karku", zaprasza współczesnego czytelnika do muzeum, bowiem tylko tam można zobaczyć prawdziwy zegarek z mechanizmem sprężynowym. Autor *Licznika Geigera* zwraca również uwagę, że posiadanie zegarka było wyrazem zamożności w przedrewolucyjnej Rosji. Jak dalej wyjaśnia, metafora może się odnosić do fali aresztowań w Związku Sowieckim w latach trzydziestych i wielowymiarowej zapaści, w jakiej znalazła się Rosja po rewolucji. Warto zwrócić uwagę na liczne aluzje do literatury, na przykład *Innego świata* Gustawa Herlinga Grudzińskiego, *Rozkładu jazdy* Tymoteusza Karpowicza czy *Lokomotywy* Juliana Tuwima.

Przywołajmy na koniec ostatni tekst z omawianego zbioru, czyli *Rosolalia i rosolisy Wojciecha Kassa*, w którym Matusz pisze o wierszu *Modlitwa o łagodność rosiczki* z tomu *Wiry.* Poeta zauważa, że jest to utwór symboliczny, pełen obrazów, różnorodnych tropów i odwołań do podświadomości. Następnie wyjaśnia

[4] Ibidem, s. 103.
[5] Ibidem. s. 120.

znaczenie terminu „rosiczka" oraz przywołuje religijny kontekst utworu, który łączy się ze światem przyrody. Aby trafniej zrozumieć wiersz Kassa, Matusz odwołuje się między innymi do motywu domu onirycznego opisanego przez Gastona Bachelarda w *Wyobraźni poetyckiej* oraz książki Saula Kripkego *Nazywanie i konieczność.*

Licznik Geigera. 20 najważniejszych współczesnych wierszy w interpretacjach jest pozycją niewątpliwie oryginalną na tle współczesnych tekstów krytycznych. Są to wiersze wyszukane, mniej znane przeciętnemu czytelnikowi. Matusz występuje w roli krytyka, ale nadal pozostaje poetą, zatem można mówić o tekście nie tyle krytycznym, ile sylwicznym. Autor wykazuje się ogromną znajomością historii literatury i różnorodnych kontekstów, a w interpretacji odwołuje się do swoich autobiograficznych i duchowych doświadczeń.

Informacje o autorach

Wojciech Ciszewski – doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, asystent w Katedrze Teorii Prawa na Wydziale Prawa i Administracji UJ. Jego zainteresowania badawcze obejmują filozofię polityczną, filozofię prawa oraz etykę, w szczególności kwestie związane ze współczesnymi teoriami sprawiedliwości, teorią politycznej legitymacji oraz relacjami prawa i religii.

Eliza Gładkowska – PhD student of literature studies at University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland. She obtained her MA degree in English Philology in 2013. Her main research fields include intertextuality and the relationship between visual art and literature in modernist and contemporary British literature. She is also interested in the role of the language in the process of recovering from trauma and minority exclusion.

Anna Kasperek – magister filozofii i filologii polskiej, doktorantka literaturoznawstwa i studentka komparatystyki na Wydziale Polonistyki UJ. Publikowała między innymi w czasopismach: „Perspektywy Kultury", „Hybris", „Arcana", „Ruch Filozoficzny", „Episteme". Organizatorka kilku konferencji naukowych. Współredaktorka tomów *Jerzy Andrzejewski czytany na nowo* (2015) oraz *Kazimierz Wierzyński czytany na nowo* (2016). Laureatka stypendium im. Anny Stadnickiej na rok 2016/2017.

Zuzanna Kozłowska – doktorantka interdyscyplinarnych studiów w zakresie translatologii i komparatystyki literatur i języków słowiańskich na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się antropologią zmysłów i ciała oraz lingwistyką komputerową. Bada synestezję literacką w polskiej poezji XX wieku. Publikowała w czasopismach „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" (2015), „Forum Poetyki" (nr 1, 2015) oraz „Ogrody Nauk i Sztuk" (nr 4, 2014), a także

w tomach zbiorowych: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne* (2015), *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku* (2015) oraz *Szkice do Wojaczka* (2015).

Agnieszka Narewska – absolwentka Krakowskiej Zawodowej Szkoły Baletowej, magister filologii polskiej (komparatystyka, Uniwersytet Jagielloński) oraz magister sztuki (choreografia i teoria tańca, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie). Doktorantka w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania naukowe skupione są przede wszystkim wokół europejskiego baletu klasycznego. Wybrane publikacje: *Wątki wampiryczne w balecie Giselle Adolphe'a Adama* („Studia Choreologica" 2014, Vol. XV); *Niewyczerpana energia* („Teatr" 2014, nr 12); *Wpływ metody i osobowości George'a Balanchine'a na układ motoryczny i psychosomatyczny jego tancerzy* (*Taniec, rytm, muzyka w nauce i praktyce*, red. A. Fredyk, E. Smol, Katowice 2014); *Od księżniczki do prostytutki, czyli o tanecznych metamorfozach Kopciuszka* („Studia Choreologica" 2015, Vol. XVI); *W jaki sposób balet układa się do snu, czyli co i dlaczego śnią bohaterowie dziewiętnastowiecznych baletów* (*Kulturowy obraz bezsenności, (pół) snu i marzeń sennych*, red. J. Bujak-Lechowicz, D. Dworakowska, A. Stanecka, Szczecin 2016); *Taneczne wcielenie sentymentalizmu na przykładzie baletu Córka źle strzeżona* („Pamiętnik Teatralny" 2016, z. 1–2); *Bogowie tańca czy faceci w rajtuzach? Mężczyźni w balecie wczoraj i dziś* („Studia Choreologica" 2016, Vol. XVII).

Monika Piotrowska – absolwentka historii oraz filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka Wydziału Historycznego UJ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na dziejach PRL. Pod kierunkiem dra hab. Zdzisława Zblewskiego przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Biografia Stanisława Radkiewicza (1903–1987), szefa resortu bezpieczeństwa w latach 1944–1954*.

Katarzyna Skiba – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół historii tańca, estetyki oraz zagadnień postkolonializmu i zjawisk tożsamościowych, zwłaszcza w kontekście Indii.

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ
NAUKI HUMANISTYCZNE

Czasopismo naukowe wydawane od 2010 roku jako półrocznik, a od 2016 roku jako kwartalnik 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 języku polskim lub w jednym z języków kongresowych. 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