

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

OPEN  ACCESS

vol. 1 (9) 2022

Narracje współczesne

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

REDAKTOR NACZELNA:

Ksenia Olkusz

REDAKTORZY NUMERU:

Łukasz Bartkowicz, Barbara Stelingowska, Joanna Zienkiewicz

SEKRETARZ REDAKCJI:

Joanna Brońka

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Łukasz Bartkowicz, Joanna Brońka, Kinga Kamińska, Fryderyk Kwiatkowski, Wiesław Olkusz,
Barbara Stelingowska, Agata Paszek, Wiktoria Pierzak, Konrad Zielonka, Joanna Zienkiewicz

RADA NAUKOWA:

Gregory Claeys, *Royal Holloway University of London*

Fredric Jameson, *Duke University*

Krystyna Kłosińska, *Uniwersytet Śląski*

Raine Koskimaa, *University of Jyväskylä*

Anna Łebkowska, *Uniwersytet Jagielloński*

W.J.T. Mitchell, *University of Chicago*

Bernard Perron, *Université de Montréal*

Marie-Laure Ryan, *Independent Researcher*

Richard Saint-Gelais, *Université Laval*

Werner Wolf, *Karl-Franzens-Universität Graz*

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD:

Krzysztof Biliński

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. POLSKI):

Ksenia Olkusz, Barbara Stelingowska

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. ANGIELSKI):

Joanna Zienkiewicz

KOREKTA

Marianna Adamiec, Natalia Sowiec-Tyńska

WYDAWCA:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

ul. Opoczyńska 39/9

54-034 Wrocław

e-mail: journal@factaficta.org

factafictajournal.com



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

ISSN 2719-8278

ISBN 978-83-955581-7-7

Pewne prawa zastrzeżone. Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media wydany jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ruchu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy.

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

vol. 1 (9) 2022

Narracje współczesne

Ośrodek Badawczy Facta Ficta • Wrocław 2022

Spis treści

TEMAT NUMERU	Jak toponim staje się kontrowersją. Pamięć o rzezi wołyńskiej na podstawie ukraińskich recenzji filmu <i>Wołyń</i> Wojciecha Smarzowskiego <i>Anastasiya Podlyuk</i>	11
	Narracje o stracie wytwarzane wokół przedmiotów. Kilka uwag o <i>Rzeczach, których nie wyrzuciłem</i> Marcina Wichy oraz <i>Umarł mi. Notatniku żałoby</i> Ingi Iwasiów <i>Maria Zielniewicz</i>	33
	Kryzys domu w powieści <i>Rondo</i> Kazimierza Brandysa <i>Anna Boginskaya</i>	51
	Męskość a wstręt. Rola stereotypów płciowych w dążeniu do (auto)destrukcji <i>Anita Głowacka</i>	63
	<i>Slash</i> w polskich fandomach literackich <i>Marta Szpatowicz</i>	81
	Ujęcie tematyki homoseksualnej w mangach <i>Kamil Wrzeszcz</i>	95
	Like a Virgin? Seksualne gry scenicznym wizerunkiem Madonny <i>Jakub Kopaniecki</i>	113
	Od Big Brothera do Warsaw Shore – przemiany narracji w reality show <i>Dagna Kidoń</i>	127
	Częstotliwość, rodzaj wybieranych seriali i ich funkcje w czasie pandemii Covid-19 <i>Adrianna Gruszka</i>	143
	Perspektywy miejskich odporności. Miasta postpandemiczne <i>Małgorzata Jakiel</i>	159

	Od imitacji do innowacji. Rozważania o kopiach w turystyce	
	<i>Agnieszka Gandecka</i>	181
	Cyberorganizm – prawda czy fałsz? Przypadek postczłowieka zwanego „Peter 2.0”	
	<i>Marzena Korotczuk-Zych</i>	203
ROZMOWY NUMERU	„Dzięki przyjęciu apokalipsy taką jaką ona jest, można się otworzyć na nadzieję i uniknąć rozpacz, w której grzęźnie nowoczesność odrzucająca prawdę.” – z dr hab. prof. AIK Andrzejem Gielarowskim rozmawia dr Łukasz Bartkowicz	
	<i>Łukasz Bartkowicz</i>	223
	Zagadkowe opowieści i przyjemność wyzwań poznawczych – rozmowa z dr. Stevenem Willemsenem	
	<i>Joanna Zienkiewicz</i>	235
KULTURA I SZTUKA	Topografia grzechu. Miasto nowoczesne jako studium zła na przykładzie powieści <i>Tajny agent</i> Josepha Conrada	
	<i>Karolina Załęska</i>	249
	Transgresyjność Minotaura. Rzecz o wstręcie w <i>Wyspie doktora Moreau</i> Herberta George’a Wellsa	
	<i>Adrian Ligęza</i>	263
	Doświadczona i dziedziczona pamięć traumatycznych wydarzeń historycznych, politycznych i rodzinnych w poezji Amelii Rosselli	
	<i>Olga Zasada</i>	283
	Postmodernistyczne doświadczenie czasu i przestrzeni w twórczości Stevena Millhausera	
	<i>Bartłomiej Musajew</i>	297
	Czas zamknięty w estetyce - neonizacja jako strategia estetyczna odwołująca się do lat osiemdziesiątych XX wieku	
	<i>Paulina Kędzia-Wiśniewska</i>	317
	Przełamywanie bierności. Aktywiści, społecznicy i działacze chłopscy w <i>Młodym pokoleniu wsi Polski Ludowej</i>	
	<i>Antonina Tosiek</i>	331

	Myśl antykomunistyczna w literaturze popularnej. <i>Do walki z bolszewizmem. W sidłach złudzenia</i> Stefana Kiedrzyńskiego <i>Agata Adamowicz</i>	349
	Patrzyć – oddziaływać – kierować. Rola spojrzenia w <i>Królu i Morfinie</i> Szczepana Twardocha <i>Wiktoria Godlewska</i>	371
VARIA	<i>Podnosić sprawy polskie. Działalność patriotyczna</i> „wędrownego ambasadora Polski” Władysława Grodeckiego <i>Jadwiga Grunwald</i>	389
	O problemie agresji wśród dzieci i młodzieży <i>Anna Dąbrowska</i>	419
	Socjoterapia w procesie niesienia pomocy dziecku dorastającemu w rodzinie dysfunkcyjnej <i>Katarzyna Janiszewska</i>	439
RECENZJA	Recenzja książki Andrzeja Gielarowskiego <i>O możliwym końcu kultury: Apokaliptyka René Girarda</i> <i>Łukasz Bartkowicz</i>	459



Temat numeru

Jak toponim staje się kontrowersją. Pamięć o rzezi wołyńskiej na podstawie ukraińskich recenzji filmu *Wołyń* Wojciecha Smarzowskiego

Anastasiya Podlyuk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID: 0000-0002-5562-3059

Abstract

The Volhynia Massacre of 1943 is one of the most controversial issues in contemporary Polish-Ukrainian dialogue, both at the academic, political and cultural level. While in Polish national memory the very word “Volhynia” evokes dramatic memories of the deaths of many Poles at the hands of those with whom they have lived next to each other for many years, in the minds of the average Ukrainian this toponym appears completely neutral and is associated primarily with the northwestern region of their own country. The issue of Volhynia had not existed in the public discourse since the times of the USSR; the UPA, even if it was mentioned, was known only as an anti-Soviet organization, whereas the Polish context remained beyond the horizon of common knowledge and functioned only in scientific reflection and political discussion. Interest in the subject of Volhynia in Ukraine grew when the premiere of the film *Volhynia* by the director Wojciech Smarzowski took place in Warsaw in October 2016. The film was generally received approvingly in Poland, while the reactions of its eastern neighbors were much more critical. Even before its official premiere, *Volhynia* was described by the

Anastasiya Podlyuk, mgr; absolwentka filologii polskiej, uczestniczka studiów doktoranckich w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; absolwentka Wydziału Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; publikowała dotąd na łamach czasopism „Literatura Ludowa”, „Acta Humana”, „Slavia Orientalis” oraz w książkach zbiorowych; jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień inności i obcości w opowieściach ukraińsko-polskiego pogranicza oraz literatury i filmu jako medium pamięci.

anapodluk@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media

 OPEN ACCESS

Ukrainian media as a film particularly harmful to the relations of both nations. Anastasiya Podlyuk in the paper *How toponym becomes a controversy. The memory of the Volhynia massacre on the basis of Ukrainian reviews of the film "Volhynia" by Wojciech Smarzowski* analyzes the statements of Ukrainian intellectuals commenting on the Polish work in order to reconstruct the ways in which this society reacts to the version of the tragedy established in the Polish narrative. The author finds manifestations of the so-called "cleansing mentality" in the Ukrainian reviews of *Volhynia* and points to specific defense strategies used by commentators, which reveal this way of thinking: silence, elimination, cancellation, externalization and falsification. In addition, the paper attempts to indicate the historical and political reasons for which controversies arise in the Polish-Ukrainian dialogue on Volhynia.

Keywords: Volhynia Massacre; *Volhynia*, the film; Wojciech Smarzowski; the Polish-Ukrainian dialogue; collective memory; defence strategies

Wprowadzenie

Hasło „Wołyń” przywołuje szczególne skojarzenia w polskiej pamięci narodowej. Można tu, za Astrid Erll (2009: 221-222), mówić o specyficznym sygnale wywołującym (*cue*), ewokującym dramatyczne wspomnienia o śmierci wielu Polaków z ręki ukraińskich współmieszkańców tego terytorium. Tymczasem w świadomości przeciętnego Ukraińca słowo „Wołyń” kojarzy się przede wszystkim z północno-zachodnim regionem własnego państwa. Nazwa jawi się jako zupełnie neutralna i z reguły nie wywołuje żadnych dodatkowych konotacji. Na pewno nie zostanie rozpoznana jako jeden z najbardziej kontrowersyjnych problemów w relacjach z zachodnim sąsiadem. Kwestia tragedii wołyńskiej jeszcze od czasów ZSRR nie istniała bowiem w dyskursie publicznym, o UPA jeśli nawet mówiono, to wyłącznie jako o organizacji antysowieckiej; kontekst polski natomiast pozostawał poza horyzontem wiedzy potocznej i funkcjonował jedynie w refleksji naukowej i dyskusji politycznej. Zresztą trzeba przyznać, że nawet w ukraińskiej historiografii zagadnienie tragedii wołyńskiej pozostaje raczej na marginesach opowieści wojennej. Poruszenie zaś tego tematu przez ukraińskich intelektualistów z reguły rodzi liczne kontrowersje tak na forum polsko-ukraińskim, jak również w dyskusjach wewnątrzpaństwowych.

Zainteresowanie problematyką rzezi na Ukrainie wzrosło, gdy w październiku 2016 roku w Warszawie odbyła się premiera filmu *Wołyń* reżysera Wojciecha Smarzowskiego. Podczas gdy w Polsce film został przyjęty raczej aprobatywnie (choć pojawiały się też oceny bardziej krytyczne¹), to po stronie

¹ Takimi głosami są, przykładowo, tekst Jarosława Kuisza i Karoliny Wigury, dla których „twierdzenie, że film ten ma służyć pojednaniu polsko-ukraińskiemu, brzmi jak ponury żart” (Kuisz & Wigura 2016: par. 7), bądź recenzja Adama Balcera nazywającego *Wołyń* zmarnowaną szansą na realne pojednanie z Ukraińcami i twierdzącego, że panujący po polskiej stronie zachwył dziełem Smarzowskiego eksponuje niegotowość Polaków do dialogu (Balcer 2016: par. 14).

ukraińskiej dominowały reakcje negatywne. Uznano tam bowiem, że dzieło Smarzowskiego może zaszkodzić relacjom między obydwoma krajami. Niniejszy artykuł stanowi rodzaj rekonesansu dotyczącego recepcji *Wołyń* na Ukrainie. Głównym przedmiotem analizy stanie się dziesięć recenzji filmu publikowanych w prasie tradycyjnej oraz wydaniach internetowych² i na ich podstawie ukazane zostaną sposoby reagowania społeczeństwa ukraińskiego na utrwaloną w polskim przekazie wersję tragedii. Autorzy wybranych recenzji to przede wszystkim krytycy filmowi i historycy, jednak uwzględniono również wypowiedzi pisarzy, politologów i działaczy społecznych, ponieważ, jak zaznacza się w jednym z analizowanych tekstów: „Wezwanie, by »historię zostawić historykom«, w kontekście tematyki wołyńskiej jest równie utopijne, jak domaganie się, by film *Wołyń* komentowali tylko filmoznawcy [Заклик »залишити історію – історикам«, в контексті »волинської« тематики є так само утопічний, як вимагати, щоби фільм »*Wołyń*« коментували одні лише кінознавці]” (Starodub 2016: par. 1). Jako tło przywołane zostaną także głosy polskich ekspertów, ze szczególnym uwzględnieniem wypowiedzi Grzegorza Motyki, który wystąpił jako konsultant naukowy Smarzowskiego.

Wywód odwołuje się do koncepcji pamięci kulturowej Aleidy Assmann (2009), a ściślej ujmując, do opisanych przez nią strategii wypierania ze zbiorowej pamięci tych zdarzeń i zjawisk, które są dla danej społeczności niekorzystne. Dodatkowo podjęta zostanie próba wskazania historyczno-politycznych przyczyn, dla których powstają kontrowersje w dialogu na temat wydarzeń wołyńskich.

Dzieło Smarzowskiego, którego zadaniem było upamiętnienie ofiar mordów z 1943 roku, wywołało szeroki rezonans po obydwu stronach granicy. Jeszcze przed oficjalną premierą *Wołyń* został określony przez media ukraińskie jako „film rozbratu [кіно розбрату]” (Babakowa 2016), „film, który zabija [фільм, який вбиває]” (Banachewycz 2016) czy jako „mina podłożona pod fundament dobrosąsiedzkich relacji polsko-ukraińskich [міною, закладеною під фундамент добросусідських українсько-польських відносин]” (Banachewycz 2016: par. 3). Wypowiadający się na temat dzieła ukraińscy intelektualiści, nawet jeśli doceniali jego wartości artystyczne czy autentyczność w zobrazowaniu ogólnego tła bądź klimatu wołyńskiej wioski pierwszej połowy minionego wieku, więcej uwagi skupiali jednak na błędach historycznych filmu, wytykając reżyserowi tendencyjność i stereotypowość w zobrazowaniu Ukraińców, jak

² Podstawowym kryterium wyboru materiału badawczego były kompetencje zawodowe recenzenta oraz prestiż medium, w którym recenzja została opublikowana. Większość tekstów pochodzi z naukowego portalu *Historlans*; wśród innych źródeł wymienić należy internetowe pisma „Zaxid.net” i „Європейська Правда” – wszystkie te media uważane są za najważniejsze platformy, na których toczy się debata na temat OUN-UPA na poziomie międzynarodowym (Shkandrij 2015: 277).

również podkreślając szkodliwość *Wołynia* dla współczesnych relacji obu narodów. Zorganizowany przez Instytut Polski w Kijowie pokaz filmu, który miał się odbyć 18 października 2016 roku, został odwołany na zalecenie Ministerstwa Spraw Zagranicznych Ukrainy. Jak tłumaczył ambasador Ukrainy w Polsce, Andrij Deszczycia, taka decyzja wynikała z obawy przed możliwymi protestami i negatywną reakcją społeczeństwa (Deszczycia & Piasecki 2016: par. 10). Trzeba nadto podkreślić, że z powodu odwołania pokazu produkcji na Ukrainie publiczność nie mogła skonfrontować opinii komentatorów z samym przedmiotem krytyki – recenzenci komentowali film, który był znany tylko im oraz, być może, osobom szczególnie zainteresowanym tematem³. Stąd też informacje od recenzentów niejako zastąpiły samo dzieło, zaś z racji niemożności wyrobienia przez przeciętnych odbiorców własnej opinii odnośnie *Wołynia* każda wypowiedź eksperta była traktowana przez czytelników jako prawdziwa⁴. Ogólnie rzecz biorąc, z nielicznymi wyjątkami, większość krytyków reprezentuje tak zwaną mentalność oczyszczającą (chodzi tu o dominującą wśród recenzentów ocenę dzieła Smarzowskiego, co nie oznacza, że nie było także od niej wyjątków). Zdaniem Assmann ten rodzaj mentalności objawia się w sytuacjach, kiedy należy „zachować twarz wobec siebie samego lub innych oraz mieć pozytywną samoocenę lub oddalić od siebie bolesne, wstydlive i kłopotliwe doświadczenia” (Assmann 2009: 333). Assmann wskazuje na pięć szczególnych strategii obronnych, w których ujawnia się ten sposób myślenia: **milczenie, wyłączenie, kompensację, eksternalizację i przeinaczanie** (Assmann 2009: 333). Można więc na przykładzie recenzji prześledzić, jak działają te mechanizmy w odniesieniu do kwestii tragedii wołyńskiej.

Milczenie, czyli temat tabu

Milczenie – jak podkreśla niemiecka badaczka – ma dwa oblicza: „Istnieje nieme milczenie ofiar jako wyraz bezsilności oraz milczenie sprawców, będące przemilczaniem [podkreślenie oryginalne] i tym samym wyrazem kontynuacji władzy” (Assmann 2009: 342). Interesuje nas przede wszystkim druga kwestia, bowiem to właśnie o tego rodzaju milczeniu polska strona oskarża

³ Dodajmy, że są przypadki, w których nawet recenzent komentujący film go nie oglądał. Przykładem może tu być wypowiedź znanego ukraińskiego pisarza Jurija Andruchowycza, który na wstępie swojego bardzo krytycznego eseju na temat *Wołynia* przyznaje się do nieznajomości filmu, po czym dodaje: „[...] nie widziałem, ale potępiam” (Andruchowycz 2016: par. 1).

⁴ Możliwość obejrzenia *Wołynia* przez ukraińskich widzów pojawiła się dopiero wiosną 2017 roku, kiedy to film został udostępniony w internecie z lektorem rosyjskim. Legalność tego przedsięwzięcia jest jednak wątpliwa.

ukraińskie społeczeństwo. Film Smarzowskiego rozpoczyna się od słów Jana Zaleskiego, ojca znanego w Polsce i budzącego kontrowersje na Ukrainie księdza Tadeusza Isakowicza-Zaleskiego, które brzmią: „Kresowian zabito dwukrotnie. Raz przez ciosy siekierą, drugi raz przez przemilczenie. A ta druga śmierć jest gorsza od tej pierwszej” (Smarzowski 2016: 00:00:58-00:01:10). Ukraińscy recenzenci, podobnie jak zresztą niektórzy polscy, nie zgadzają się z tą wypowiedzią, argumentując, że po roku 1989 zagadnienie tragedii wołyńskiej zaczęło się pojawiać w dyskursie publicznym (Kaliszczuk 2016: par. 11; Balcer 2016: par. 4). Trudno byłoby jednak uznać, że mamy do czynienia z równoważnym podejściem wśród badaczy dziejów po obu stronach granicy. W historiografii polskiej – owszem, dyskusja znacznie się ożywiła, obok tekstów o charakterze wspomnieniowym zaczęły powstawać liczne prace profesjonalnych badaczy dziejów, jednak na gruncie ukraińskim, jak już zaznaczono, rzeź wołyńska przez dłuższy czas pozostawała aspektem marginalnym, a aktualny dorobek tamtejszych historyków jest nie do porównania z osiągnięciami po stronie polskiej (Kipiani 2019: 10-11). Natomiast jeśli chodzi o niezwiązanych zawodowo z dziedziną historii mieszkańców Ukrainy, należy przyznać, że dopiero film Smarzowskiego – i to zresztą potwierdza spora część recenzentów – niejako obudził wspomniane społeczeństwo, uświadamiając mu sam fakt istnienia problemu wołyńskiego w relacjach z zachodnim sąsiadem. Trafnie ten problem ujęła dziennikarka i historyk Olena Babakowa, pisząc: „Udawanie, że temat Wołynia naprawdę nie jest dla Polaków ważny [...] po premierze filmu stanie się absolutnie niemożliwe [Робити вигляд, що тема Волині насправді для поляків неважлива, [...] після прем'єри фільму стане остаточно неможливо]” (Babakowa 2016: par. 77). Również badacz tragedii wołyńskiej, Grzegorz Motyka, jeszcze przed premierą filmu wyraził nadzieję, że „poziom dyskusji publicznej, ale także naukowej, dzięki »Wołyniowi« zdecydowanie wzrośnie” (Motyka & Wilczak 2016: 23). Po upływie pięciu lat od ukazania się filmu należy przyznać słuszność intuicjom badaczy, choć też ów wzrost zainteresowania tematem ogranicza się głównie do dyskursów naukowego i medialnego, natomiast poziom wiedzy potocznej przeciętnych mieszkańców tego państwa nadal pozostawia wiele do życzenia.

W pewnym sensie milczenie stało się także jedną z form reakcji na film. Chodzi tu o wspomniany już zakaz dystrybucji *Wołynia* na Ukrainie. Odwołanie pokazu, w niczym nie rozwiązujące problemu, jest, jak można sądzić, szczególną formą przemilczania, wykluczającą ze świadomości Ukraińców polską wersję dziejów. Można zaryzykować twierdzenie, iż negacja przez opiniotwórczych krytyków zobrazowanej w *Wołyniu* Smarzowskiego polskiej pamięci o rzezi zablokowała możliwości komunikacji z Polakami. Stąd niektórzy intelektualiści polemizowali z decyzją władz o rezygnacji

z wyświetlania *Wołynia* na Ukrainie. Ich zdaniem film należałoby pokazać przynajmniej po to, by, po pierwsze, przybliżyć przeciętnym mieszkańcom tego państwa problemy nurtujące ich zachodnich sąsiadów (Babakowa 2016: par. 78) oraz, po drugie, by zapoznać Ukraińców z tym, w jaki sposób często bywają oni postrzegani na świecie (Opoka 2016: par. 21). Również Deszczycia nie widział problemu z pokazywaniem filmu za wschodnią granicą Polski. „Myślę, że społeczeństwo jest na tyle dojrzałe, że jest w stanie ten film obejrzeć i wyciągać z niego odpowiednie wnioski” – stwierdził ambasador (Deszczycia i in. 2016: par. 29).

Wyłączanie, czyli błąd pamięci

Milczenie wiąże się z kolejną wymienioną przez Assmann strategią, czyli wyłączeniem. Badaczka pisze:

To, czego [wcześniej] nie dostrzegano, bo nie chciano uznać tego za prawdę, nie mogło później stać się przedmiotem pamięci. Logika pamięci jest przecież wyobraźalnie prosta: by móc o czymś pamiętać, potrzebuję śladu wspomnień. By pojawił się ślad pamięci, najpierw musi zaistnieć postrzeżenie i zapisanie w pamięci tego, co później może być przywoływane w formie wspomnienia. Białych plam nie można wspominać (Assmann 2009: 340-341).

Milczenie ukraińskiego społeczeństwa w sprawie wołyńskiej tragedii, z wyjątkiem nielicznych historyków i osób zainteresowanych tematem, wynikało z takich właśnie luk poznawczych i zafałszowań pamięci. Ukraińscy odbiorcy okazali się nieprzygotowani na spotkanie z polską opowieścią: według badań socjologicznych z 2003 roku prawie 50% mieszkańców tego państwa nie posiadało żadnej wiedzy na temat polsko-ukraińskiego konfliktu (Fundacja Batorego 2013: 00:12:40-00:13:07)⁵, a sytuacja ta nie uległa zmianie⁶. Dlaczego tak jest? Otóż problem istnienia historycznych

⁵ Przeprowadzona w 2014 roku wśród polskich i ukraińskich studentów ankieta na temat problemu wołyńskiego wykazuje, iż rzeczywista wiedza młodych Ukraińców o zbrodni oscyluje mniej więcej w tym samym przedziale: ofiary mordów poprawnie wskazało 54% osób, natomiast sprawców – jedynie 37% (Czajka 2014: 87).

⁶ Tezę tę wysuwam na podstawie przeprowadzonej przeze mnie we wrześniu 2021 roku ankiety internetowej wśród uczniów klas jedenastych (odpowiednik klasy maturalnej w Polsce) szkół ogólnokształcących z czterech ukraińskich miast: Łucka, Lwowa, Kijowa i Chmielnickiego. Ankieta składała się z trzech pytań zamkniętych i pięciu otwartych. W badaniu wzięło udział dwustu sześćdziesięciu respondentów. Prawie 83% osób wskazało, że zagadnienie rzezi wołyńskiej jest im mniej lub więcej znane, jednak poprawnych odpowiedzi na pytania szczegółowe o ramy chronologiczne tragedii oraz uczestników

białych plam wynika z czegoś, co Assmann określiła mianem błędu w zapisie (Assmann 2009: 341). Przede wszystkim chodzi tu o uwarunkowania edukacyjne ukraińskiego społeczeństwa. Jeśli do roku 1991 tragedia wołyńska nie pojawiała się w ogóle w podręcznikowych opowieściach o wojnie ojczyznianej, to szkolna podstawa programowa niepodległej Ukrainy przez długi czas również nie spełniała nawet minimalnych oczekiwań w tym zakresie. Podręcznik do historii z 1996 roku podawał informacje o rzezi w sposób przesadnie eufemistyczny, w kategoriach nieporozumień i antagonizmów politycznych (Turczenko, Panczenko & Tymczenko 1996: 45); podręcznik z 2011 roku nie wspominał o zbrodniczych akcjach UPA w ogóle (Portnow 2019: 286). Zatwierdzone przez Ministerstwo Edukacji nowe wersje podręcznika z 2018 roku, zarówno dla klas o profilu historycznym, jak i dla pozostałych, poświęcają temu zagadnieniu jedną stronicę. W podręczniku jako początek konfliktu wskazuje się „terrorystyczne akcje polskiej Armii Krajowej (AK) przeciwko ukraińskiej ludności Chełmszczyzny i Podlasia [терористичні акції польської Армії Крайової (АК) проти українського населення Холмщини і Підляшшя]”, natomiast zbrodnicze działania UPA są ukazane znowu w sposób eufemistyczny i usprawiedliwiane jako próba rozwiązania konfliktu (Własow & Kulczyc'kyj 2018: 235). Jeśli więc weźmie się pod uwagę fakt, że rzeź wołyńska jest przedstawiana młodym pokoleniom Ukraińców jako sprawa małej wagi bądź jako bunt przeciwko polskiej swawoli, to oburzenie spowodowane przez dzieło Smarzowskiego nie powinno dziwić.

Z drugiej strony, błąd w zapisie dotyczy także politycznych ram pamięci, w których ów konflikt jest przedstawiany. Chodzi tu przede wszystkim o sposoby obrazowania jego uczestników. Jak sygnalizowano na początku, UPA funkcjonuje w pamięci narodowej Ukraińców wyłącznie jako organizacja antysowiecka, o jej akcjach antypolskich w czasach ZSRR nie wspominało. Stąd też ukraińskie społeczeństwo XXI wieku traktowało problem Wołynia jako kolejny wymysł Putina (Babakowa 2016: par. 77). Rosyjski kontekst tego zagadnienia przytaczany jest przez wielu recenzentów omawianego filmu. Krytycy *Wołynia* przyznają, że gdyby ukazał się on w innym czasie i innych okolicznościach historyczno-politycznych, to zapewne zostałby odebrany w ukraińskim społeczeństwie zupełnie inaczej (Babakowa 2016: par. 35; Chomenko 2016: par. 40; Opoka 2016: par. 26). Natomiast premiera w roku 2016 sprawiła, że dzieło Smarzowskiego organicznie wpasowało się – jak zauważa Babakowa – w wojnę informacyjną, którą Rosja toczy przeciwko Ukrainie od czasu Majdanu. Recenzentka podkreśla:

konfliktu udzieliło niecałe 52%, o narodowość ofiar – 49%. Najmniej poprawnych odpowiedzi – jedynie 31% – dotyczyło sprawców rzezi.

[...] w filmie są momenty, które na poziomie symboli wyraźnie łączą obraz ze współczesnymi wydarzeniami.

Ognisko, żółto-niebieskie i czerwono-czarne flagi, okrzyki „Sława Ukraini! Herojam sława!”⁷. Widz mimowolnie dokonuje porównań z transmisjami z Majdanu.

Polacy bardzo nerwowo zareagowali na czerwono-czarne flagi na ulicach ukraińskich miast. Teraz jeszcze trudniej będzie im wytłumaczyć, że dla Ukraińców są one – przede wszystkim – symbolem oporu wobec Moskwy (Babakowa 2016: par. 70-72)⁸.

Wypada podkreślić, nieco wychodząc już poza kontekst filmu, iż część ukraińskich intelektualistów jest przekonana, że polska polityka historyczna w odniesieniu do wydarzeń z 1943 roku, jest rodzajem „kolaboracjonizmu z Putinem przeciwko Ukrainie [коллабораціонізмом із Путіним проти України]” (Крывдык 2019: 225). Chodzi o występowanie w polskim dyskursie publicznym pojęcia „banderowcy”, łączącego się z zarzucaniem Ukraińcom szerzenia kultu Bandery, co jednocześnie stanowi podstawę antyukraińskiej retoryki Kremla. Stąd wyraz „banderowcy” kojarzy się przeciętnym Ukraińcom przede wszystkim ze sprzeciwem wobec polityki rosyjskiej. Te skojarzenia się wzmocniły i utrwaliły po wybuchu wojny w Donbasie, kiedy to rosyjska propaganda w sposób szczególny przybrała na sile, zaś jednym z jej kluczowych narzędzi stało się właśnie hasło „banderowcy”. Dla zwykłego Ukraińca, nieposiadającego wystarczającej wiedzy o wołyńskiej tragedii, powtarzanie podobnych formułek przez Polaków niejako współbrzmi z propagandą putinowską (Zinczenko 2019: 291). Owszem, jest to efekt niezamierzony i niechciany przez stronę polską, niemniej jednak tego rodzaju skojarzenia są nie do uniknięcia w dialogu

⁷ Deszczycia w czasie debaty zorganizowanej przez „Dziennik Gazetę Prawną” zauważył, że osobiście zwracał uwagę Smarzowskiemu na to, iż przeprowadzona za pośrednictwem tego hasła paralela między postrzeganymi przez Polaków jako zbrodniarzy członkami UPA z filmu a współczesnymi Ukraińcami może zostać źle odebrana przez ludzi, którzy uczestniczyli w wydarzeniach na Majdanie oraz walczą na wschodzie Ukrainy. Reżyser natomiast nie widział w tym problemu (Deszczycia i in. 2016: par. 35). Z kolei Motyka w wywiadzie dla „Polityki” zaznaczył, że kontekst mordów, w jakim w filmie występuje hasło „Sława Ukraini! Herojam sława!”, będzie dla ukraińskich odbiorców rzeczą najbardziej przerażającą (Motyka & Wilczak 2016: 23).

⁸ Przekład własny za: „[...] у фільмі є моменти, що на рівні символів чітко прив'язують картинку до сучасних подій.

Багаття, жовто-блакитні та червоно-чорні прапори, крики »Слава Україні! Героям слава!«. У глядача мимоволі виникають паралелі з трансляціями з Майдану.

Поляки і так дуже нервово реагували на червоно-чорні прапори на вулицях українських міст. Тепер пояснити їм, що для українців це символ опору – в першу чергу, Москві – стане ще складніше”.

między dwoma narodami. Jak bowiem zaznacza historyk Andrij Portnow, „na ukraiński sposób widzenia rzezi wołyńskiej nakłada się szerszy kontekst trudności z oceną nacjonalistycznego podziemia, w tym – przede wszystkim – jego antysowieckiej walki” (Portnow 2013: 34).

Zakulisowa obecność Rosji w refleksji nad kwestią wołyńską sprawia, iż w świadomości potocznej społeczeństwa ukraińskiego jakakolwiek krytyka tekstów nacjonalistycznych była równa afirmacji rosyjskich działań na wschodzie Ukrainy, co naturalnie potęgowało kontrowersje w dialogu z Polską. Jedyną drogą wyjścia z tego zakłętego kręgu nieporozumień byłoby zwiększanie poziomu wiedzy Ukraińców na temat udokumentowanych faktów o wydarzeniach z 1943 roku, jak również uświadamianie wagi tego tematu w relacjach z zachodnim sąsiadem. W tym sensie filmy takie jak *Wołyń* mogą być narzędziem szczególnie pożytecznym, jako że ze względu na swój masowy charakter docierają do większego grona odbiorców niż prace historyków. Rzecz jasna film fabularny, będąc wytworem kultury popularnej, nie jest ani rekonstrukcją przeszłych wydarzeń, ani też – by się odwołać do sformułowania współczesnego teoretyka kina, Roberta Rosenstone’a – „oknem dającym wgląd w przeszłą rzeczywistość” (Rosenstone 2010: 325). Niemniej jednak jego „zdolność do wywoływania silnych, natychmiastowych emocji” (Rosenstone 2010: 327) może przyczynić się do wzrostu zainteresowania problemem Wołynia wśród niezwiązanych zawodowo z historią widzów. W tym sensie zakaz dystrybucji filmu Smarzowskiego na Ukrainie można by uznać za bardziej szkodliwy dla relacji obu narodów niż dostrzegana przez ukraińskich recenzentów tendencyjność dzieła.

Kompensacja, czyli próby usprawiedliwiania

Retoryka kompensacji polega według Assmann na równoważeniu jednej winy przez inną i ich niejako matematycznym anulowaniu (Assmann 2009: 334). W recenzjach *Wołynia* mechanizm kompensacji ujawnia się głównie poprzez zarzucanie reżyserowi braku szerszego kontekstu historycznego, ukazującego niesprawiedliwą polską politykę w stosunku do Ukraińców, niszczenie prawosławnych cerkwi etc. Wszelkie wyjaśnienia przyczyn, które doprowadziły do tragedii, zostały sprowadzone przez polskiego reżysera w filmie do – jak to ujął politolog Swiatosław Chomenko – „zwykłej gadaniny Ukraińców przy którymś kieliszku wódki [звичайні теревені українців за котрою чаркою горілки]” (Chomenko 2016: par. 21). Również polski politolog, Adam Balcer, zauważa, że w medium wizualnym obraz jest ważniejszy niż słowa, stąd wybrany przez reżysera sposób przywołania przyczyn konfliktu poprzez rozmowy pijanych wieśniaków brzmi nieprzekonująco lub w ogóle może

zostać przez widza niezauważony (Balcer 2016: par. 12). Poważną wadą filmu w oczach ukraińskich intelektualistów jest także uznawany przez nich za tendencyjny i jednoznaczny podział na dobrych i szlachetnych Polaków oraz złych i dzikich Ukraińców. Oto kilka przykładowych cytatów:

Mamy typowy przykład nacjonalistycznej mitologii, w której swoi są w większości przedstawiani jako dobrzy i nieszczęśliwi, zaś obcy – jako źli i krwiożerczy (Kraliuk 2016: par. 5)⁹.

[...] z wyjątkiem kilku cywilów, Ukraińcy w tym filmie są zdehumanizowaną masą, która zabija Polaków, radośnie wita każdy nowy rząd, który przybywa do ich wioski, czy, przykładowo, trzyma czerwono-czarne flagi przy nocnym ogniu, skandując „Sława Ukrainie – Herojam sława!” (Chomenko 2016: par. 30)¹⁰.

Generalnie Polacy są tylko zdezorietowanymi biernymi ofiarami, podczas gdy Ukraińcy celowo wybierają „ciemną stronę mocy”. Smarzewski obsesyjnie powtarza tę samą scenę: noc, las, ognisko – a wokół niego zgromadzili się Ukraińcy, by „naładować się” ksenofobiczną i rasistowską nienawiścią (Starodub 2016: par. 8)¹¹.

Krytycy starają się więc zrekompensować winę własnego narodu, zarzucając Smarzewskiemu przemilczanie winy Polaków, która miałaby doprowadzić do zbrodni, jak również zbyt uproszczone ukazanie odwetów polskich. Zapominają jednak najczęściej o niewspółmierności tej winy, czego dowodem jest chociażby dysproporcja liczby ofiar po obu stronach konfliktu. Część recenzentów, owszem, odnotowuje, że reżyser starał się zachować równowagę, pokazując w filmie również sytuacje odwrotne, mianowicie Polaków mordujących mieszaną etnicznie rodzinę oraz Ukraińców ukrywających i ratujących swoich polskich sąsiadów (Opoka 2016: par. 15; Banachewycz 2016: par. 12). Niemniej jednak w opinii większości odbiorców podobnych scen jest zbyt mało, by uchronić film od zarzutu stronniczości¹². Niektórzy wręcz uznają,

⁹ Przekład własny za: „Маємо типовий зразок націоналістичної міфології, де свої переважно представлені добрими і нещасними, а чужі – як злі й кровожерливі”.

¹⁰ Przekład własny za: „[...] за винятком кількох цивільних мешканців, українці у цьому фільмі є дегуманізованою масою, яка вбиває поляків, з радістю вітає кожну нову владу, яка приходить до їхнього села, або, приміром, тримає червоно-чорні прапори біля нічного вогнища, скандуючи «Слава Україні — Героям слава!»”.

¹¹ Przekład własny za: „Поляки, назагал, є лише розгубленими пасивними жертвами, тоді як українці – цілеспрямовано обирають «темну сторону сили». Смажовський нав'язливо повторює одну й ту саму сцену: ніч, ліс, вогнище – а навколо нього зібрались українці щоб «підзарядитись» ксенофобічною і расистською ненавистю”.

¹² Motyka w tym kontekście przyznaje, że polskie odwety są pokazane w pewnym skrócie, jako że akcja *Wołyńia* kończy się w 1943 roku, natomiast najbardziej dramatyczne akcje

iż ich dodanie to jedynie „marne »reweranse« [марний »реверанс«]” nie zmieniające ogólnego wydźwięku filmu (Starodub 2016: par. 8). Tymczasem recenzenci polscy zwracają uwagę na brak w *Wołyniu* postaci czarno-białych oraz przedstawianie pozytywnych bohaterów w taki sposób, aby widz mógł dostrzec także ich wady (Adamski 2016: par. 8; Motyka & Wilczak 2016: 23).

Eksternalizacja, czyli szukanie „kozła ofiarnego”

Assmann charakteryzuje eksternalizację jako „proces oddalenia od siebie winy i przypisania jej innym” (Assmann 2009: 335). Badaczka wyróżnia dwie jej formy: ofensywną i defensywną. Pierwsza zakłada przerzucanie winy z własnej społeczności na zewnętrznego wroga, z kolei druga – wyznaczenie winnego wewnątrz swojego narodu i uczynienie z niego niejako „kozła ofiarnego” (Assmann 2009: 336). Jeśli chodzi o analizowane w tym szkicu recenzje, to egzemplifikacją formy ofensywnej może być zarzucanie reżyserowi niewiarygodnego zobrazowania okupantów, szczególnie niemieckich. Zdaniem niektórych krytyków hitlerowcy jawią się jako wybawiciele i obrońcy bądź – by się odwołać do sformułowania użytego przez dziennikarza Juriego Banachewycza – jako „siły pokojowe ONZ, których zadaniem była ochrona Polaków przed Ukraińcami [миротворцями ООН, функцією яких був захист поляків від українців]” (Banachewycz 2016: par. 14; Starodub 2016: par. 12). Pojawiają się także opinie, że rola okupantów została przemilczana celowo, by w ten sposób uwypuklić zbrodnie członków UPA (Opoka 2016: par. 18). Należy tu odnotować przeciwną opinię wyrażoną przez Motykę, stwierdzającego bezpodstawność tego typu zarzutów. Zdaniem historyka przestępstwa totalitaryzmu niemieckiego czy sowieckiego zostały zobrazowane w całej swej brutalności, a ponadto – zarówno ich przebieg, jak też udział w nich policji ukraińskiej jest przedstawiony zgodnie z prawdą historyczną (Motyka & Wilczak 2016: 23).

Innym przykładem eksternalizacji może być także wspomniane już obciążanie winą Polaków, którzy – jak uważają niektórzy ukraińscy historycy – jako pierwsi rozpoczęli zbrojny konflikt. Chodzi o akcje na chełmszczyźnie z roku 1942 – rzeź wołyńska zgodnie z dyskusyjną koncepcją tak zwanej „drugiej wojny polsko-ukraińskiej”¹³, zaproponowaną przez przewodniczącego

odwetowe przypadają na lata 1944 i 1945 (Motyka & Wilczak 2016: 23).

¹³ Koncepcja „drugiej wojny polsko-ukraińskiej” zakłada, iż wydarzenia wołyńskie należy rozpatrywać nie w kategoriach rzezi, ludobójstwa czy czystki etnicznej, lecz właśnie wojny, w której na równi uczestniczyły polskie podziemie wraz z AK oraz ukraińska partyzantka i UPA, a która stanowiła bezpośrednią kontynuację walki między Polską a Zachodnioukraińską Republiką Ludową z 1919 roku (czyli pierwszej wojny polsko-ukraińskiej). Wiatro-

Instytutu Pamięci Narodowej Ukrainy Wołodymyra Wiatrowycza, miała być ich bezpośrednią kontynuacją (Wiatrowycz 2011: 32-33, 98).

Trzeba przyznać, że w potocznej świadomości ukraińskiego społeczeństwa zrzucanie winy na zewnętrznego wroga jest częstym mechanizmem usprawiedliwiania własnego narodu. Rolę takiego wroga przypisuje się zazwyczaj albo agencji sowieckiej i niemieckiej, która sprowadziła Ukraińców na manowce, albo – w skrajnych przypadkach całkowitego negowania rzezi wołyńskiej – Putinowi, który wszystko zmyślił wbrew historycznym faktom.

Z kolei za swoisty przejaw eksternalizacji defensywnej można by uznać szykanowanie ukraińskich aktorów, którzy zagraли w *Wołyniu* – domagano się od nich wytłumaczenia, dlaczego zgodzili się na udział w rzekomo antyukraińskim filmie. Sami odtwórcy ról nie udzielili żadnych komentarzy, natomiast ich przełożony – artystyczny dyrektor Dramatycznego Teatru im. Marii Zankowickiej Fedir Stryhun oznajmił, iż w scenariuszu nie dostrzeżono niczego, co mogłoby wskazywać na antyukraiński charakter produkcji, natomiast cała wina leży po stronie reżysera, który na etapie montażu doprowadził do zmiany ideologicznej wymowy dzieła (Stryhun & Jarema 2016: par. 5; Strigun & Towt 2016: par. 6-10). Jednocześnie Stryhun podsycił skandal, twierdząc, że ukraińscy aktorzy zagraли w polskim dziele, ponieważ własne państwo nie kręci wystarczająco dużo filmów, by wszystkim zapewnić jakieś zarobki. Po czym dodał, że jeśli otrzyma zaproszenie z Moskwy, to z pewnością tam pojedzie i na złość Ukrainie zagra w rosyjskim filmie (Strigun & Towt 2016: par. 8). Rzecz jasna w kontekście aktualnej sytuacji politycznej takie oświadczenie nie mogło nie oburzyć społeczeństwa i Stryhun, zamiast łagodzić nieporozumienia, tylko wzmocnił niechęć widowni do filmu.

Przeinaczanie, czyli pamięć na opak

Mechanizm przeinaczania polega na przekształcaniu obiektywnej wiedzy o przeszłości pod wpływem emocjonalnej pamięci (Assmann 2009: 347). W recenzjach *Wołynia* przypadków tej strategii nie odnotowano, wypadałoby więc zezemplifikować ją na przykładzie innej formy reakcji na film. Mianowicie w 2017 roku ukazała się powieść zatytułowana *Pamięć krwi* autorstwa

wycz poszerza zasięg czasowy i terytorialny „drugiej wojny”, wiążąc jej początek z polskimi akcjami na Chełmszczyźnie z roku 1942. Następnie polem walki były kolejno: Wołyń, Galicja, Nadsanie i Łemkowszczyzna, zaś punktem końcowym stała się akcja „Wisła” w 1947 roku. Ponadto badacz zdecydowanie neguje możliwość istnienia tajemnej dyrektywy z rozkazem likwidacji Polaków – w jego opinii była to akcja całkowicie spontaniczna i niezorganizowana (Wiatrowycz 2011: 27-34).

wołyńskiego pisarza Jurka Wowka¹⁴, w której dramat polskich rodzin został „przepisany” na ukraińską historię rodzinną. Nowe ramy pamięci umożliwiły przetworzenie opowieści o rzezi dokonanej przez Ukraińców na opowieść o cierpieniu i szlachetności ukraińskich ofiar AK. Za symboliczny skrót tego przetworzenia można uznać znaną z dzieła Smarzewskiego scenę święcenia noży przez księdza grecko-katolickiego. W książce Wowka owa kontrowersyjna scena pojawia się w lustrzanym odbiciu. To Polacy mordują niewinnych Ukraińców siekierami poświęconymi przez księdza katolickiego, czego ilustracją jest następujący fragment powieści:

— Polacy ginęli i giną z rąk ukraińskich bandytów — gniewnie mówi Śliwa przed linią sił samoobrony. — Wina za to spoczywa nie tylko na tych bandytach, ale także na chłopach, którzy pomagają im w wioskach i przysiółkach. Dziś powinniście takie przywary wyciąć, wymazać z powierzchni ziemi przysiółek, w którym mieszkają. [...] Noże i siekiery, które rozda wam kapral Laba, są poświęcone przez naszego księdza. A więc z Bożą pomocą do świętego dzieła! (Wowk 2017: 138)¹⁵

Należałoby też dodać, że w kontekście całej powieści deklaracja o śmierci wielu Polaków z rąk członków UPA brzmi fałszywie, jako że strona ukraińska jest w dziele Wowka ukazana głównie jako niewinna ofiara, cierpliwie znosząca zbrodnie polskiej partyzantki i szukająca dróg porozumienia i pojednania. Poprzedzające przytoczoną scenę nieliczne mordy, dokonane przez Ukraińców na Polakach, miały charakter obronny. Jak więc można zauważyć, Wowk w opisie Polaków i Ukraińców stosuje mechanizm przenoszenia wad własnej społeczności na umownego wroga. Wówczas możliwe staje się przeinaczenie pamięci – przepisanie historii na nowo, ignorujące wszelkie ustalenia historyków na ten temat. W przypadku *Pamięci krwi* strategia przeinaczania wiąże się także z dowartościowaniem grupy własnej poprzez demonizowanie i piętnowanie przeciwnika.

¹⁴ Pisarz ten wspólnie z innym wołyńskim twórcą Andrijem Kryształskim, a także we współpracy z Instytutem Pamięci Narodowej Ukrainy opracował scenariusz filmu dokumentalnego o wydarzeniach z 1943 roku w celu zaprezentowania ukraińskiego spojrzenia na tamtą tragedię. Zdaniem obu to właśnie mieszkańcy Wołynia powinni przyjąć rolę inicjatorów i głównych badaczy tych kart polsko-ukraińskiej historii (Pyłypczuk 2017: par. 9).

¹⁵ Przekład własny za: „ — Поляки гинули і гинуть від рук українських бандитів, — гнівно говорив Сліва перед строем самооборонців. — Вина за те лежить не тільки на самих тих бандитах, а й на хлопках, які їм допомагають у селах і на хуторах. Сьогодні ви маєте вирізати таких недолюдків, стерти з лиця землі хутір, на якому вони живуть. [...] Ножі і сокири, які вам роздасть капрал Лаба, освячені нашим ксьондзом. Тож з Божою допомогою на святе діло!”

Trzeba zresztą wyraźnie stwierdzić, że podobnie jak ukraińska powieść, również *Wołyń* jest tylko fabularną opowieścią, nie zaś dokumentem, nie może więc być postrzegany jako obiektywny zapis minionych wydarzeń. Trafnie to ujął Rosenstone określający przeszłość ukazywaną na ekranach jako sugestywną, symboliczną i metaforyczną (Rosenstone 2010: 349), a także podkreślający, że dokładność w zobrazowaniu faktów historycznych wcale nie jest rzeczą najważniejszą w refleksji nad rodzajem historycznego myślenia charakterystycznego dla filmów (Rosenstone 2010: 326). O wiele ważniejsze są emocje, które widz odczuwa podczas oglądania. Badacz twierdzi, iż film fabularny jest „[...] bezpośrednio nakierowany na wywołanie emocji. Nie dostarcza po prostu obrazu przeszłości, ale chce, żebyśmy mocno zaangażowali się emocjonalnie” (Rosenstone 2010: 326).

Innymi słowy, powieściowa czy ekranowa „prawda” jest w zasadzie odzwierciedleniem wartości i przekonań twórcy, który nigdy nie pozostaje neutralny (nawet jeśli ma takie intencje). Uwagę na to zwracają niemal wszyscy ukraińscy recenzenci (Babakowa 2016: par. 75; Banachewycz 2016: par. 16), mówił o tym również Motyka, podkreślając, że „choć obraz może się mniej czy bardziej zbliżyć do prawdy historycznej, to nigdy nie odtworzy jej w pełni” (Motyka & Wilczak 2016: 23). Polski badacz odwołuje się tu do wspomnianej sceny święcenia noży i zaznacza, że nie ma dowodów na to, iż tego rodzaju sytuacje faktycznie miały miejsce¹⁶. Natomiast jeśli chodzi o przebieg antypolskiej czystki, to – jak zauważa Motyka – został on pokazany w filmie wiernie¹⁷ (Motyka & Wilczak 2016: 23).

Powieść *Wowka*, co prawda, nie zdobyła szerszego rozgłosu, ale otrzymała pozytywne komentarze ze strony przedstawicieli ukraińskiego IPN-u, co można uznać za kolejne świadectwo wypierania własnej winy ze świadomości narodowej.

Podsumowanie

Na sam koniec warto zadać jeszcze jedno, bardzo istotne pytanie: czy faktycznie *Wołyń* Smarzowskiego jest przez ukraińskich recenzentów piętnowany jako film

¹⁶ Tymczasem historyk Leon Popek stwierdza, że praktyki święcenia narzędzi gospodarczych, używanych do mordowania Polaków, zostały potwierdzone przez dokumenty kościelne i materiały Rady Głównej Opiekuńczej (Popek & Zalesiński 2017: par. 12). Dodajmy, że spora część ukraińskich recenzentów komentujących ową kontrowersyjną scenę powołuje się właśnie na słowa Motyki.

¹⁷ Jurij Andruchowycz, polemizując z Motyką, paradoksalnie podaje w wątpliwość fakt, że historycy dysponują dowodami prawdziwości również innych filmowych scen (Andruchowycz 2016: par. 4).

antyukraiński. Odpowiedź nie będzie jednoznaczna. W oczach niektórych – tak, dzieło jawi się jako atak na Ukraińców. Przykładowo, pisarz Petro Kraliuk widzi ten film jako część antyukraińskiej kampanii, która – jak twierdzi – w kilku ostatnich latach przybiera na sile w Polsce (Kraliuk 2016: par. 11); z kolei pisarz Oleg Pokalczuk określił dzieło Smarzowskiego jako „próbę dokonania aborcji na relacjach między Kijowem i Warszawą [спробою аборту стосунків між Києвом та Варшавою]” (Pokalczuk 2016). Niemniej jednak spora część historyków i politologów – autorów analizowanych w niniejszym artykule recenzji – mimo wszelkich związanych z filmem kontrowersji nie uważa, by *Wołyń* można było nazwać antyukraińskim (Opoka 2016: par. 20; Starodub 2016: par. 15; Babakowa 2016: par. 58). Zdaniem krytyków jest on raczej subiektywną wizją historii opartą na emocjonalnych wspomnieniach wielu Polaków, i Ukraińcy nie powinni bezapelacyjnie tej wizji negować, lecz zmierzyć się z nią i zabrać się do pracy nad własną historią i pamięcią (Ryms'ka 2016: par. 41-42; Banachewycz 2016: par. 16). To ostatnie twierdzenie pozwala przypuszczać, że obok wyraźnie ujawniającego się w reakcjach na *Wołyń* Smarzowskiego dyskursu usprawiedliwiania w społeczeństwie ukraińskim są podejmowane także próby internalizacji odpowiedzialności za rzeź i rozliczenia się z nią.

Źródła cytowań

- ADAMSKI, LUKASZ (2016), 'Game changer. Dekilka mirkuwan' pislia perehliadu filmu *Wołyń*, w: *Histor!ans*, <http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/2007-lukash-adamskyi-game-changer-dekilka-mirkuwan-pislia-perehliadu-filmu-volyn>, par. 1-13 [dostęp: 20.07.2022]. [Адамський, Лукаш (2016), 'Game changer. Декілька міркувань після перегляду фільму *Волинь*', в: *Histor!ans*, <http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/2007-lukash-adamskyi-game-changer-dekilka-mirkuwan-pislia-perehliadu-filmu-volyn>, пар. 1-13, [dostęp: 20.07.2022].
- ANDRUCHOWYCZ, JURIJ (2016), 'Pojebane pojednanie czy „Nyszczurna dykist' zła”', w: *Zbruč*, <https://zbruc.eu/node/56794>, par. 1-12 [dostęp: 20.07.2022]. [Андрухович, Юрій (2016), 'Pojebane pojednanie чи „Нищівна дикість зла”', в: *Zbruč*, <https://zbruc.eu/node/56794>, пар. 1-12, [dostęp: 20.07.2022].
- ASSMANN, ALEIDA (2009), 'Pięć strategii wypierania ze świadomości', przekł. Artur Pełka, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków: Universitas, ss. 333-349.
- БАВАКОВА, ОЛЕНА (2016), 'Кіно розбрату. Чым *Wołyń* корысна, а чым небезпечна для польс'ко-українс'ких відносін', *Jewropejs'ka Prawda*, <https://www.eurointegration.com.ua/articles/2016/10/6/7055456/>, par. 1-84 [dostęp: 20.07.2022]. [Бабакова, Олена (2016), 'Кіно розбрату. Чим *Волинь* корисна, а чим небезпечна для польсько-українських відносін', *Європейська Правда*, <https://www.eurointegration.com.ua/articles/2016/10/6/7055456/>, пар. 1-84 [dostęp: 20.07.2022].
- BALCER, АДАМ (2016), 'Wołyń to zmarnowana szansa na realne pojednanie z Ukraińcami', *Dziennik Gazeta Prawna*, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/981481,wolyn-wojciecha-smarzowskiego.html>, par. 1-14 [dostęp: 22.07.2022].
- БАНАХЕВИЧ, JURIJ (2016), 'Wołyń: film, jakyj ubywaje', *Ukrinform*, <https://www.ukrinform.ua/rubric-politics/2090451-volin-film-akij-ubivae.html>, par. 1-26 [dostęp: 20.07.2022]. [Банахевич, Юрій (2016), 'Волинь: фільм, який убиває', *Укрінформ*, <https://www.ukrinform.ua/rubric-politics/2090451-volin-film-akij-ubivae.html>, пар. 1-26 [dostęp: 20.07.2022].
- СНОМЕНКО, SWIATOSŁAW (2016), 'Wołyń – польс'кыj film pro „heno-cyd”', *BBC News Ukrajina*, https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/10/161008_wolyn_volynia_film_sx_it, par. 1-62 [dostęp:

- 20.07.2022]. [Хоменко, Святослав (2016), 'Волинь – польський фільм про „геноцид”', *BBC News Україна*, https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/10/161008_wolyn_volynia_film_sx_it, par. 1-62 [dostęp: 20.07.2022].
- CZAJKA, TOMASZ (2014), 'Zbrodnia wołyńska: stan wiedzy Polaków i Ukraińców', *Pogranicze. Polish Borderlands Studies*: t. 2, nr 1, ss. 74-89.
- DESZCZYCIA, ANDRIJ, KONRAD PIASECKI (2016), 'Andrij Deszczyca: Nasz MSZ bał się pikiet i protestów, dlatego chciał odwołania pokazu Wołyń', *Radio ZET*, online: <https://web.archive.org/web/20161020200603/http://www.radiozet.pl/Radio/Programy/Gosc-Radia-ZET/Artykuly/Gosc-Radia-ZET.-Andrij-Deszczyca.-18.10.2016-r.-00030238>, par. 1-73, [dostęp: 25.07.2022].
- DESZCZYCIA, ANDRIJ, OŁENA BABAŁOWA, PAWEŁ KOWAL, ADAM BALCER, WITOLD SZABŁOWSKI, ZBIGNIEW PARAFIANOWICZ (2016), 'Strzeżmy się matejkizacji Wołyń i wojen o pomniki', *Dziennik Gazeta Prawna*, online: https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/984335,debata-nalezy-strzec-sie-matejkizacji-wolynia-i-wojen-o-pomniki.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+GazetaPrawna+%28GazetaPrawna.pl%29, par. 1-38, [dostęp: 25.07.2022].
- ERLL, ASTRID (2009), 'Literatura jako medium pamięci zbiorowej', przekł. Magdalena Saryusz-Wolska, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 211-247.
- FUNDACJA BATOREGO (2013), 'Debata Wołyń i pojednanie, 26 czerwca 2013', online: *YouTube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=jP2kPXCSil4>, 2:10:11, [dostęp: 25.07.2022].
- KALISZCZUK, OKSANA (2016), 'Wołyń: rozdumy istoryka', *Histor!ans*, <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2029-oksana-kalishchuk-volyn-rozdumy-istoryka>, par. 1-22 [dostęp: 22.07.2022]. [Калищук, Оксана (2016), 'Волинь: роздуми історика', *Histor!ans*, <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2029-oksana-kalishchuk-volyn-rozdumy-istoryka>, par. 1-22 [dostęp: 22.07.2022].
- KIPIANI, WACHTANG (2019), 'Wid Wołyńi do Wołyńi', w: Wachtang Kipiani (red.), *Wijna dvoch prawd. Polaky ta ukrajinci u krywawomu XX stolitti*, Charkiw: Vivat, ss. 8-12. [Кіпіані, Вахтанг (2019), 'Від Волині до Волині', в: Вахтанг Кіпіані (укр.), *Війна двох правд. Поляки та українці у кривавому XX столітті*, Харків: Vivat, ss. 8-12].
- KRALIUK, PÉTRO (2016), 'Nawokoło pols'kohe filmu Wołyń', *Radio Swoboda*, <https://www.radiosvoboda.org/a/28040137.html>, par. 1-16 [dostęp:

- 25.07.2022]. [Кралу́к, Петро (2016), 'Навколо польського фільму *Волинь*', в: *Радіо Свобода*, <https://www.radiosvoboda.org/a/28040137.html>, пар. 1-16, [доступ: 25.07.2022].
- КРУВДУК, ОСТАП (2019), 'Ekshumacija wjny', w: Wachtang Kipiani (red.), *Wijna dwoch prawd. Polaky ta ukrajinci u krywawomu XX stolitti*, Charkiw: Vivat, ss. 222-227. [Кривдик, Остап (2019), 'Ексгумація війни', w: Вахтанг Кіпіані (укл.), *Війна двох правд. Поляки та українці у кривавому XX столітті*, Харків: Vivat, ss. 222-227].
- KUISZ, JAROSŁAW, KAROLINA WIGURA (2016), 'Wołyń. Kicz zła', *Kultura Liberalna*: 41 (405), online: <https://kulturaliberalna.pl/2016/10/11/wolyn-recenzja-wigura-kuisz-przebaczenie/>, par. 1-19, [доступ: 20.07.2022].
- МОТУКА, GRZEGORZ, JAGIENKA WILCZAK (2016), 'Jak narastała groza', *Polityka*: 42 (3081), s. 23.
- ОРОКА, JURIJ (2016), 'Woskresinnia. Recenzija-esej na film Wojcecha Smarzows'koho *Wołyń*', *Zaxid.net*, https://zaxid.net/voskresinnya_n1406196, par. 1-27, [доступ: 22.07.2022]. [Опока, Юрій (2016), 'Воскресіння. Рецензія-есеї на фільм Войцеха Смажовського *Волинь*', *Zaxid.net*, https://zaxid.net/voskresinnya_n1406196, пар. 1-27 [доступ: 22.07.2022].
- ПОКАЛЧУК, ОЛЕН (2016), 'Pols'kyj film *Wołyń*: sproba abortu stosunkiw miż Kyjewom ta Warszawoju', *Chwyliia*, <https://hvylyia.net/analytics/history/polskiy-film-volin-sproba-abortu-stosunkiv-mizh-kiyevom-ta-varshavoyu.html>, par. 1-34, [доступ: 20.07.2022]. [Покальчук, Олег (2016), 'Польський фільм *Волинь*: спроба аборту стосунків між Києвом та Варшавою', *Хвиля*, <https://hvylyia.net/analytics/history/polskiy-film-volin-sproba-abortu-stosunkiv-mizh-kiyevom-ta-varshavoyu.html>, пар. 1-34 [доступ: 20.07.2022].
- ПОРЕК, LEON, ŁUKASZ ZALESIŃSKI (2017), 'Wołyń, czyli ludobójstwo w soczewce', *Polska Zbrojna*, online: <http://polska-zbrojna.pl/home/articleshow/23139?t=-Wołyn-czyli-ludobojstwo-w-soczewce#>, par. 1-22 [доступ: 25.07.2022].
- PORTNOW, ANDRIJ (2013), 'Wołyń 1943: asymetria pamięci', przekł. Magdalena Semczyszyn, *Pamięć.pl*: 6, ss. 34-36.
- PORTNOW, ANDRIJ (2019), 'Pro komplekсы жєртвы з чыстым сумлінням, або Украјинс'ки интерпретаци Wołyns'koi ryzanyny 1943 roku', w: Wachtang Kipiani (red.), *Wijna dwoch prawd. Polaky ta ukrajinci u krywawomu XX stolitti*, Charkiw: Vivat, ss. 279-288. [Портнов, Андрій (2019), 'Про комплекси жертви з чистим сумлінням, або Українські інтерпретації Волинської різанини 1943 року', в: Вахтанг Кіпіані (укл.), *Війна двох правд. Поляки та українці у кривавому XX столітті*, Харків: Vivat, ss. 279-288].

- РУ҃Л҃ПЧУК, МАРИЈА (2017), 'Istorycznyj roman pro „wijn u wijni” na Wołyni prezentuwaw Jurko Wowk', *Informacijne abentstwo Wołyns'ki Nowyny*, online: <https://www.volynnews.com/news/society/istorychnyy-roman-pro-viynu-u-viyni-na-volyni-prezentuvav-yurko-vovk/>, par.1-13 [dostęp: 26.07.2022]. [Пилипчук, Марія (2017), 'Історичний роман про „війну у війні” на Волині презентував Юрко Вовк', *Інформаційне агентство Волинські Новини*, <https://www.volynnews.com/news/society/istorychnyy-roman-pro-viynu-u-viyni-na-volyni-prezentuvav-yurko-vovk/>, пар.1-13 [dostęp: 26.07.2022].
- ROSENSTONE, ROBERT A. (2010), 'Zobaczyć przeszłość, przekł. Piotr Witek, w: Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 319-350.
- РУМС'КА, НАТАЛКА (2016), 'Wołyń: czy je žyttia pislia premjery?..', *Culture.pl*, online: <https://culture.pl/ua/stattia/volyn-chy-ye-zhyttia-pislia-premyery>, par. 1-42 [dostęp: 26.07.2022]. [Римська, Наталка (2016), 'Волинь: чи є життя після прем'єри?..', *Culture.pl*, <https://culture.pl/ua/stattia/volyn-chy-ye-zhyttia-pislia-premyery>, пар. 1-42 [dostęp: 26.07.2022].
- SHKANDRIJ, MYROSLAV (2015), *Ukrainian Nationalism: Politics, Ideology, and Literature, 1929-1956*, New Haven – London: Yale University Press.
- SMARZOWSKI, WOJCIECH, reż. (2016), *Wołyń*, Film It [DVD].
- STARODUB, ANDRIJ (2016), 'Iliuziji „Wtraczenoho Raju” „Schidnych kresiw” (dejaki refleksji z pryvodu filmu Wojtka Smarzows'koho Wołyń)', *Histor!ans*, online: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2033-andrii-starodub-iliuzii-vtrachenoho-raiu-skhidnykh-kresiv-deiaki-refleksii-z-pryvodu-filmu-voitka-smazhovskoho-volyn>, par. 1-16 [dostęp: 20.07.2022]. [Стародуб, Андрій (2016), 'Ілюзії „Втраченого Раю” „Східних кресів” (деякі рефлексії з приводу фільму Войтка Смажовського Волинь)', *Histor!ans*, <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2033-andrii-starodub-iliuzii-vtrachenoho-raiu-skhidnykh-kresiv-deiaki-refleksii-z-pryvodu-filmu-voitka-smazhovskoho-volyn>, пар. 1-16, [dostęp: 20.07.2022].
- STRIGUN, FIODOR, ANASTASIJA TOWT (2016), 'Skandał s Wołynju. „Jesli niet ukrainskogo kino, to gde nashy rebiata dolžny snimat'sia?’, *Strana*, online: <https://strana.news/articles/interview/36474-skandal-s-volynyu-esli-net-ukrainskogo-kino-to-gde-nashi-rebyata-dolzhny-snimatsya.html>, par. 1-23 [dostęp: 25.07.2022]. [Стригун, Федор, Анастасія Товт (2016), 'Скандал с Волинью. „Если нет украинского кино, то где наши ребята должны сниматься?’, *Страна*, online: <https://strana.news/articles/interview/36474-skandal-s-volynyu-esli-net-ukrainskogo-kino-to-gde-nashi-rebyata-dolzhny-snimatsya.html>, пар. 1-23, [dostęp: 25.07.2022].

- СТРИГУН, ФЕДІР, ГАЛИНА ЯРЕМА (2016), 'Fedir Stryhun: „Reżyser Wołyni zapewniv mojih aktoriw, szczo niczoho antyukrajins'koho u filmi ne bude”', *Wysokij Zamok*, online: <https://wz.lviv.ua/life/185340-fedir-stryhun-rezhysler-volyni-zapevnyv-moikh-aktoriv-shcho-nichoho-antyukrainskoho-u-filmi-ne-bude>, par. 1-20, [dostęp: 25.07.2022]. [Стригун, Федір, Галина Ярема (2016), 'Федір Стригун: „Режисер Волині запевнив моїх акторів, що нічого антиукраїнського у фільмі не буде”', *Високий Замок*, online: <https://wz.lviv.ua/life/185340-fedir-stryhun-rezhysler-volyni-zapevnyv-moikh-aktoriv-shcho-nichoho-antyukrainskoho-u-filmi-ne-bude>, par. 1-20, [dostęp: 25.07.2022].
- ТУРЧЕНКО, ФЕДІР, ПЕТРО ПАНЧЕНКО, СЕРГІЙ ТИМЧЕНКО (1995), *Nowitnia istorija Ukrainy. Czastyna 1 (1917-1945): pidruchnyk dla 10 klasu*, Kyjiv: Heneza. [Турченко, Федір, Петро Панченко, Сергій Тимченко (1995), *Новітня історія України. Частина 1 (1917 – 1945): підручник для 10 класу*, Київ: Генеза].
- ВІАТРОВИЧ, ВОЛОДИМИР (2011), *Druha pols'ko-ukrajins'ka wijna. 1942-1947*, Kyjiv: Wydawnyczyj dim „Kyjewo-Mohylians'ka akademija”. [Вятрович, Володимир (2011), *Друга польсько-українська війна. 1942-1947*, Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”].
- ВЛАСОВ, ВІТАЛІЙ, СТАНІСЛАВ КУЛЧУС'КУЙ (2018), *Istorija Ukrainy (riwen' standardu): pidruchnyk dla 10 klasu zakładiw zabalnoji serednioji Oswity*, Kyjiv: Litera LTD. [Власов, Віталій, Станіслав Кульчицький (2018), *Історія України (рівень стандарту): підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти*, Київ: Літера ЛТД].
- ВОВК, ЮРКО (2017), *Pam'jat' krowi*, Charkiw: Knyżkowuj klub „Klub Simejnoho Dozwillia”. [Вовк, Юрко (2017), *Пам'ять крові*, Харків: Книжковий клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”].
- ЗІНЧЕНКО, ОЛЕКСАНДР (2019), 'Najkraszczyj czas dla prymyrennia mynuw. Szczo dali?', w: Wachtang Kipiani (red.), *Wijna dwoch prawd. Polaky ta ukrajinci u krywawomu XX stolitti*, Charkiw: Vivat, ss. 289-299. [Зінченко, Олександр (2019), 'Найкращий час для примирення минув. Що далі?', в: Вахтанг Кіпіані (укл.), *Війна двох правд. Поляки та українці у кривавому XX столітті*, Харків: Vivat, ss. 289-299].

Narracje o stracie wytwarzane
wokół przedmiotów.
Kilka uwag o *Rzeczach, których nie
wyrzuciłem* Marcina Wichy oraz
Umarł mi. Notatniku żałoby Ingi Iwasiów

Maria Zielniewicz

Uniwersytet Warszawski

Abstract

Narratives of loss produced around objects. A few notes on "Rzeczy, których nie wyrzuciłem" by Marcin Wicha and "Umarł mi. Notatnik żałoby" by Inga Iwasiów

Maria Zielniewicz in the chapter *Narratives of loss produced around objects. A few notes on "Rzeczy, których nie wyrzuciłem" by Marcin Wicha and "Umarł mi. Notatnik żałoby" by Inga Iwasiów* proposes an analysis of both novels stirring the issue of the loss of close relatives. The proposed interpretation aims to show how "the turn towards things", which has been present in humanities since the 1990s, is implemented in contemporary Polish prose. In this context, reflection on the everyday life is linked to questions about the family past, the "causality of things" or the relationship between the human and the object. In Marcin Wicha's prose, his origin is of particular importance which intensifies the experience of loss. Apart from the story of his mother's death, there is also the story of a family gradually stripped of its Jewish identity after World War II. In the case of Inga Iwasiów's novel, the sudden death of her father is an impulse to follow the various stages of preparing the funeral. Besides

Maria Zielniewicz, lic., studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim; absolwentka Gender Studies w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk; publikowała w „Przeglądzie Humanistycznym”, „Wakacie” oraz „BiuLetynie”; zajmuje się literaturą XX i XXI wieku, a w szczególności współczesną polską poezją, prozą po roku 1989 oraz krytyką literacką; interesuje się teoriami feministycznymi, antropologicznymi oraz postkolonialnymi.

maria.zielniewicz@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

recording her own feelings, it is also important to experience mourning together with her mother. The use of the concept of the cultural biography of things by Igor Kopytoff, Bruno Latour's actor-network theory or category of bustle by Jolanta Brach-Czaina on the one hand allows to discuss the meaning of the objects belonging to the deceased people and, on the other hand – to present personal stories, for which the starting point are the items left behind after they died. In turn, the ideas of organizing or discarding objects can be understood as a process of coming to terms with death or working through trauma. In this context, it is also about “rearranging” your everyday life. These narratives increase the value of the material sphere, thus exceeding the anthropocentric perspective (but it is not excluded entirely). This interaction of things and people proves that “causality” is not exclusively attributed to the human individual. In addition objects play an important role in learning and experiencing reality.

Keywords: thing studies, parental death, funeral, mourning, loss experience, autobiography

Wprowadzenie do antropologii rzeczy

Ryszard Nycz podejmując na łamach „Tekstów Drugich” refleksję nad współczesnymi badaniami humanistycznymi, przyznaje, że:

posthumanistyka [...] budzi chyba dziś największe spory ideowe, światopoglądowe, filozoficzne – co zdaje się wskazywać na wagę podejmowanych zagadnień oraz jej rosnące znaczenie dla humanistyki w ogóle. **Studia nad rzeczami, materialnością** [podkreślenie – M.Z.], środowiskiem przyrodniczym, światem roślinnym i zwierzętami, rozwijane w jej ramach od rozmaitych stron dochodzą do granic, opukują trwałość bariery antropologicznej oraz możliwości poszerzenia obszaru antropologicznego poznania (Nycz 2017: 28).

Nacisk położony na dyskusyjny charakter zwrotu ku materialności wydaje się uzasadniony ze względu na podstawową trudność, z jaką musi się zmierzyć, czyli z przekroczeniem dualistycznego myślenia o świecie¹. Do tej pory hierarchiczny charakter binarnych kategorii uwzględniał dominującą rolę rozumu, podmiotu i kultury, w przeciwieństwie do podrzędnej pozycji ciała, przedmiotu oraz natury. Zwrócenie się w stronę nieantropocentrycznych podejść badawczych według Ewy Domańskiej wiązałoby się z perspektywą, w której człowiek nie byłby jedynym ośrodkiem i celem poznania (Domańska 2008: 11). Badaczka stwierdza również, że „decentralizacja ludzkiego podmiotu jako głównego przedmiotu badań humanistyki może nastąpić dzięki antropomorfizacji i personifikacji rzeczy” (Domańska 2008:

¹ Katarzyna Majbroda wspomina o poszukiwaniu przez nową humanistykę „niedualistycznego słownika” (Majbroda 2016: 8). Z kolei Agata Bielik-Robson wskazuje na ryzyko „wiecznego” uwikłania się w dualizm, które sprawia, że „Nowa Humanistyka przestaje być humanistyką” (Bielik-Robson 2017: 150).

15). Choć oba środki stylistyczne (być może paradoksalnie) odsyłają do tego, co ludzkie, to studia nad rzeczami nie mają na celu całkowitego odrzucenia perspektywy człowieka w procesie poznawania świata. Chodzi o przywrócenie znaczenia sferze materialnej. Tomasz Rakowski zauważa bowiem, że rzeczy posiadają „korelaty w postaci praktyk pamięci, praktyk i zachowań ekonomicznych, działań społecznych, w końcu też aktów psychologiczno-behawioralnych” (Rakowski 2008: 6). Wszystkie te aspekty powiązane z szeroko pojętą kulturą mają swój początek w przedmiotach, ponieważ to właśnie w nich „zapisują” się wspomnienia, wszelkie ślady użytkowania, ale też czas odciska na nich swoje piętno. Co ważne, mogą one dla każdej jednostki znaczyć zupełnie coś innego. To rozpoznanie wykracza więc poza kartezjański dualizm (wywodzący się zresztą z platońskiej opozycji materii oraz idei), w którym podział na podmiot–przedmiot, myśl–rzecz ulega zatarciu. Dlatego zmiana sposobu postrzegania rzeczy pozwoli uznać je za pełnoprawne podmioty, a nie jedynie za byty podporządkowane człowiekowi². W tym sensie przedmioty posiadają podwójny status – z jednej strony są ludzkimi wytworami, a z drugiej współtwórcami historii, „nosicielami” pamięci o przeszłości, zarówno tej osobistej, jak i społeczno-kulturowej. Dzięki temu „na równych pozycjach wydobywają sprawstwa historycznych splotów wydarzeń” (Rakowski 2008: 7).

Namysł nad materialnym wymiarem codziennego życia posłuży zatem wytworzeniu takich narracji, w których relacja człowieka oraz rzeczy wpływa na kształtowanie się tożsamości jednostki. Ponadto w tego typu zależnościach przedmioty stają się „bohaterami” (o)powieści. Ten rodzaj spojrzenia na rzeczywistość pojawia się bardzo często w utworach zawierających pierwiastek autobiograficzny. Wyróżnić tutaj można chociażby Stefana Chwina z takimi powieściami, jak *Krótką historia pewnego żartu* czy *Hanemann*. Na szczególną uwagę zasługują te utwory, w których powiązanie doświadczenia (niedawnej) straty bliskich i należących do nich osobistych rzeczy wydobywa na pierwszy plan swoistą więź między jednostką a materią, więź przeplatającą to, co trwałe z tym, co przemijalne. Stąd też wybór prozy Ingi Iwasiów oraz Marcina Wichy, dla których śmierć rodzica staje się impulsem do podjęcia refleksji nad życiem i sprawami ostatecznymi, a proces przechodzenia żałoby „naznaczony” zostaje rodzinnymi pamiętkami i powiązanimi z nimi wspomnieniami.

² Janusz Barański niski status rzeczy wiąże z koncepcją jaskini platońskiej, w której materia stanowiła niedoskonałe odbicie idei. Ten dychotomiczny podział na świat idei oraz świat materii odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu się zachodniej myśli filozoficznej (Barański 2007: 8-9).

W świecie rzeczy i słów

Obecna w *Rzeczach, których nie wyrzuciłem* Wicha i *Umarł mi. Notatniku żałoby* Iwasiów koncepcja „myślenia poprzez rzeczy” zakłada przeplatanie się tego, co dyskursywne z tym, co materialne. Już we wstępie autor *Jak przestałem kochać design* zarysowuje dwie perspektywy swojej opowieści: „To jest historia o rzeczach. I jeszcze o gadaniu. Czyli – o słowach i przedmiotach. Jest to także książka o mojej matce, i z tego powodu nie będzie zbyt wesoła” (Wicha 2017: 5). Można powiedzieć, że przedmioty są punktem odniesienia dla przywoływanych przez Wichę wspomnień. Wizerunek matki jest możliwy do uchwycenia poprzez te elementy, które narratorowi pozostały po jej śmierci, a nazwanie ich „masą spadkową” – oprócz odwołania do prawniczej terminologii – przywodzi na myśl konsumpcyjny wymiar ludzkiego życia. Zetknięcie się z dużą liczbą rzeczy przypomina narratorowi zakupową „mianię” rodziców:

Kupowali z ojcem niepotrzebne drobne przedmioty. Imbryczki. Szczyorki. Lampy. Automatyczne ołówki. Latarki. Nadmuchiwane podgłówki, pojemne kosmetyczki i różne pomysłowe gadżety, które mogą się przydać w podróży. Było to dziwne, ponieważ nigdzie się nie wybierali. [...]

Każdemu nabytkowi towarzyszył rytuał. Zauważali jakiś nadzwyczajny egzemplarz – w sklepie z używanymi lampami, gdzie urzędował Pan od lamp, bardzo sympatyczny obywatel – żeby użyć dziarskiego określenia mojego ojca.

Oglądali. Pytali o cenę. Dochodzili do wniosku, że ich nie stać. Wracali do domu. Cierpieli. Wzdychali. Kręcili głowami. Obiecywali sobie, że kiedy będą przy pieniądzach, co powinno nastąpić już wkrótce, to wtedy muszą koniecznie... (Wicha 2017: 10-11).

Przytoczony zwyczaj nie ilustruje jednak bezmyślnej skłonności do konsumpcji, oznaki dobrobytu ani zmiany statusu społecznego. Wskazuje raczej na sposób funkcjonowania społeczności po 1989 roku. To obraz pokolenia, które doświadczyło przejścia od ustroju komunistycznego do kapitalistycznego, od braku do nadmiaru produktów. To również pokolenie zmagające się z powojenną traumą. Tak nakreślony kontekst pozwala zauważyć, że codzienne życie było podporządkowane przedmiotom, a chęć ich posiadania czy zbierania wiązała się z próbą zapełnienia pustki po utracie rodzinnych pamiątek (Okupnik 2020: 79). Stanowiły zapis tożsamości rodziny, ponieważ jak stwierdza narrator: „Nasza historia składa się wyłącznie z anegdot. Bohaterowie anegdoty pojawiali się na chwilę. Wygłaszali jedną kwestię. Robili coś zabawnego i uprzejmie znikali. [...] Anegdoty są przeciwieństwem genealogii”

(Wicha 2017: 126). Także kupowanie rzeczy na wypadek podróży zawiera w sobie ukryte znaczenie – nawiązuje do czasów wojny. Obecny w utworze wątek żydowskiego pochodzenia rodziny Wichów może oznaczać stan nieustannej gotowości do ucieczki, a tym samym brak poczucia bezpieczeństwa w nowej rzeczywistości.

Zresztą pamięć o przełomowych momentach historii, a w szczególności o czasie transformacji została przywołana w rozdziale *Okładki* poświęconym seriom wydawniczym od lat czterdziestych do dziewięćdziesiątych XX wieku: „Dopiero w epoce transformacji wszystko rozbłysło. Książki świeciły. Reklamowe ulotki puszczały zajączki w słońcu. Jeszcze długo po 1989 roku wypadało podkreślać, że ulotkę, plakat czy broszurę wydrukowano na białym papierze” (Wicha 2017: 29). Prześledzenie dziejów Polski za pośrednictwem wydawanych książek pozwala uchwycić zmiany dokonujące się w poszczególnych dekadach. Dla przykładu woluminy z lat czterdziestych są sporych rozmiarów, rozsypują się, mają „wiotkie kartonowe okładki” (Wicha 2017: 25). Następnie „pojawiają się sympatyczne i niewielkie tomy z Iskier” (Wicha 2017: 25). Przełom odzwierciedlony w wielkości okładek zwraca uwagę na konieczność zbudowania nowego porządku w świecie. Z kolei „małe formaty do małych mieszkań” (Wicha 2017: 26) z lat sześćdziesiątych odnoszą się do złagodzenia reżimu komunistycznego, czyli do okresu tzw. „małej stabilizacji”.

Ponadto Wicha w swojej opowieści pośrednio „oddaje głos” przedmiotom. Wykorzystuje antropomorfizację, aby jeszcze mocniej powiązać ze sobą sferę materialną i ludzką: „Ale przedmioty szykowały się do walki. Zamierzały stawić opór. Moja matka szykowała się do walki” (Wicha 2017: 12). Bruno Latour w teorii aktora-sieci wskazuje, że przedmioty posiadają właściwość „sprawstwa”, dzięki czemu zarówno to, co materialne jak i ludzkie wzajemnie na siebie oddziałują (Latour 2009: 120-122). Zarysowana w powyższym fragmencie „walka przedmiotów” jest zatem przyczynkiem do późniejszych historii o przemyślanej taktyce zdobycia dla syna wymarzonej książki (*Kto pocieszy*) lub o zmaganiach matki z systemem (*Maszyna do pisania*). W pierwszym przypadku regularne, wręcz uporczywe wizyty w księgarni i pytanie za każdym razem: „Czy jest *Kto pocieszy Maciupka?*” w rezultacie przynoszą pożądany skutek – narrator otrzymuje swoją upragnioną książkę. Natomiast list będący skargą na inżyniera Kopściałkę za przedłużający się brak wody wydaje się matce ostatnim (i skutecznym) orężem w tej nierównej, PRL-owskiej walce.

Z kolei dla Ingi Iwasiów dopiero śmierć ojca była tak trudnym, nagłym i bolesnym doświadczeniem, że pisarka postanowiła napisać *Notatnik żałoby*. Co istotne, to właśnie związek pomiędzy przedmiotami a słowami pełni tutaj niezwykle ważną funkcję. A mianowicie pozwala uchwycić i utrwalić nie tylko własne odczucia czy przemyślenia, lecz także atmosferę towarzyszącą

tym chwilom oraz stworzyć historię rodziny, w której najważniejsze miejsce zajmują wątki dotyczące okoliczności śmierci bliskiej osoby.

Podobnie jak w *Rzeczach, których nie wyrzuciłem*, również w tym utworze odnaleźć można antropomorfizację:

Mama w litanii rozpaczliwej odprawianej co parę dni, mówi, że pochowała ojca w złym garniturze. [...] Poza tym jest jeszcze kłopot z właściwym ubraniem wiszącym wobec tego w szafie. Raz użył. To ubranie rani mamę przy każdym otwarciu szafy. Wystawia klapy, rękawy, guziki, żeby jej dosięgnąć (Iwasiów 2013: 48).

Garnitur kupiony przez ojca z myślą o jego własnym pogrzebie nie pozwala na spokojnie przeżywanie cierpienia, nieustannie przypomina o zmarłym przy każdym otwarciu szafy. Z jednej strony odnosi się do wymiaru symbolicznego – odświętny ubiór miałby „zapewnić” mu życie wieczne. A z drugiej właściwy strój oznaczałby dopełnienie pogrzebowego obrządku. Ostatnia droga ojca przebiegłaby bez pomyłek i potknięć ze strony najbliższej rodziny. Dlatego rozpaczanie matki lub obwinianie się córki pokazują, jak rzeczy splatają się z religijnym lub duchowym aspektem ludzkiego życia.

Śmierć rodzica jest dla Iwasiów impulsem do snucia opowieści o innych niezwiązanych już krewnych:

Za świadomości (ograniczonej), bo gdyby chciały odtwarzać kronikę zmarłych ściślej, najpierw straciłam wujka, najmłodszego brata mamy, Kazia, starszego ode mnie o niespełna rok, chyba siedem miesięcy. [...] Kaziu w połowie lat sześćdziesiątych wpadł pod motor przejeżdżający przez wieś. Ile motorów przejeżdżało tam wtedy w dzień? Był trzecim, a może czwartym dzieckiem, które utraciła babcia. [...] Wielokrotnie słyszałam: „Nie możesz go pamiętać, pamiętasz?”. Znam opowieść o swoich zabawach z nim gdzieś w środku nie najlepiej prowadzonego gospodarstwa dziadków, przeflancowanych z podmiejskiego domu na Ukrainie na ponemiecką wieś. Jest jedna fotografia, może dwie. Wyblakłe, niewyraźne. Biorąc je do ręki, krewni mawiali, że byłam podobna do swojego rówieśnika wujka (Iwasiów 2013: 20-21).

Okoliczności śmierci Kazia oraz wspólne spędzanie z nim czasu zapisały się w pamięci pisarki jako **historie zasłyszane** od starszych członków rodziny, na co wskazuje fraza: „Znam opowieść o swoich zabawach”. Fotografie, na których upływający czas pozostawił ślady, do pewnego stopnia uwierzytelniają minione zdarzenia, a skoro pojawia się wzmianka o „ograniczonej świadomości”, to również dopełniają one ulotną pamięć dziecka. Jednak zdjęcia nie stanowią dla Iwasiów wystarczającego „dowodu”, ponieważ jak sama przyznaje: „może zresztą wcale nie jestem na nim ja, może nawet nie Kaziu, z czasem babcia mogła zapomnieć, które

zdjęcie kogo przedstawia” (Iwasiów 2013: 22). Efektem tak wprost wyrażonych wątpliwości są więc potencjalne przesunięcia sensów lub inne możliwe wersje tej samej anegdoty. Zawodzi pamięć starszego pokolenia, ale też rzecz, która, mimo że pełni funkcję podtrzymującą pamięć, stanowi subiektywne źródło wiedzy o przeszłości wymagające uzupełnienia (Mazela 2015: 134).

Forma notatnika wykorzystana przez autorkę *Bambina* wskazuje na jeszcze inny aspekt relacji pomiędzy słowami a rzeczami – to znaczy na warstwę myśli czy luźnych refleksji, pojawiających się tak nieoczekiwanie, że bez ich zapisania, a więc **umaterialnienia**, zostałyby po prostu zapomniane. Hanna Serkowska, zwracając uwagę na szczątkowość, fragmentaryczność notatek, pisze, że: „Na koniec zostały autorce kartki z pojedynczymi zdaniami, jak to: »Gdybym była ojcem, byłabym o sobie zazdrosna« (s. 126). Przytacza je zwyczajnie, bo »nie [ma] ich w co wpisać (s. 126)«” (Serkowska 2015: 185). Iwasiów przedkłada niewykorzystane dotychczas pojedyncze zdania ponad spójność tekstu (rozumianą jako ciąg przyczynowo-skutkowy). Wszelkie wtrącenia, urywki uważa za cenne nie ze względu na ich wartość literacką, lecz sentymentalne znaczenie, gdyż mogą one uobecniać postać ojca lub wręcz „potwierdzać” jego (nie)istnienie w świecie.

Porządkowanie rodzinnych biografii

Kluczową rolę w oswojeniu się ze śmiercią bliskich oraz przechodzeniu żałoby odgrywa tzw. masa spadkowa. W książce zatytułowanej *O życiu rzeczy* Remo Bodei stwierdza:

Specyficzne przepracowanie żałoby, zakładające wykorzystanie rzeczy zachodzi [...] wtedy, gdy sporządza się inwentarz rzeczy pozostałych po śmierci rodziców. Kroczy się wówczas po śladach ich skończonej egzystencji i ich minionych inwestycji afektywnych wcielonych w przedmioty, które miały znaczenie dla nich, ale nie (czy raczej: jeszcze nie) dla nas [...] (Bodei 2016: 42).

W przywołanej myśli filozofa na uwagę zasługuje podążanie po śladach zmarłych, pozwalające odkryć to, co do momentu śmierci pozostało niedostrzegalne bądź nieuchwytnie. Koreluje to z założeniem Igora Kopytoff, według którego „biografie rzeczy mogą wydobyć na światło dzienne to, co inaczej pozostawałoby ukryte” (Kopytoff 2003: 252). W tym sensie przedmioty nie tylko wydobywają rodzinne historie, wspomnienia, lecz także zyskują nowy wymiar – stają się namacalnym symbolem straty.

Na ową masę spadkową składają się przede wszystkim **przedmioty codziennego użytku**. Jolanta Brach-Czaina w *Szczelinach istnienia* przyznaje,

że krzątactwo „jest „sposobem bycia w codzienności” (Brach-Czaina 2018: 87). Przygotowywanie posiłków, sprzątanie, porządki – to wszystko stanowi podstawę ludzkiej egzystencji. Autorka *Błon umysłu* dowartościowując „krzątanie się”, wydobywa sensory kryjące się w domowej przestrzeni, ale też wskazuje na szczególną moc oddziaływania tego, co zwyczajne, prozaiczne na ludzką egzystencję. Natomiast w przypadku porządkowania przestrzeni po zmarłych rodzicach to ów wpływ przyjmuje formę **oswajania się** ze stratą, z rzeczywistością wymagającą stworzenia czy ukształtowania swojej codzienności na nowo.

Dlatego Wicha powraca do codziennych, przyziemnych czynności, jak porządkowanie książek po zmarłej matce. Odczuwana po jej stracie pustka przejawia się niekompletnością zbiorów. Część egzemplarzy oddaje antykwariuszowi, niektóre zachowuje dla siebie (*Książki, które mi zostały*). Anna Kijanka odnotowuje, że „uporządkowanie wszystkich rzeczy po śmierci kogoś bliskiego to nie tylko fizyczne pozbycie się ich z mieszkania, lecz także skatalogowanie ich w pamięci, przeżywanie na nowo historii, które przywołują” (Kijanka 2020: 205). Na przykładzie *Rzeczy...* można więc zauważyć, że przeglądane przez narratorkę książki od razu wywołują w niej określone wspomnienia. W rozdziale *Książka kucharska ze Stalinem* przywołuje on dawno zasłyszane wojenne opowieści swojej babci: „Zwariowana książka z kraju, w którym babcia głodowała. Niewiele o tym mówiła. Tyle, że pojechali po dobroci. Że było zimno. Ślina zamarała, zanim doleciała do ziemi. I jeszcze, że »zapomnicie« to znaczy »zapamiętajcie«” (Wicha 2017: 57). Zbiór przepisów z tamtych czasów zawiera pamięć o trudnych warunkach zesłanych ludzi, o odczuwanym wtedy głodzie czy mrozie. Pozostaje jednak wątpliwość, czy ocalona w ten sposób pamięć o bliskich, ma szansę przetrwać. Już sam moment przekazywania części księgozbioru antykwariuszowi skazuje pewne historie na zapomnienie. Podobnego zdania jest Łukasz Najder, który na łamach „Dwutygodnika” pisze:

Rzeczy, których nie wyrzuciłem to znakomita, przejmująca książka o tym, że po wszystkim nie zostaje nazbyt wiele, choć może się wydawać, że bliskość, wspólne doświadczenia, ta sama krew i mieszkanie wypełnione przedmiotami gwarantują jakąś solidną formę trwania po śmierci. Nic bardziej mylnego. Są pojedyncze rzeczy, ulubiona książka i błyski w zupełnym mroku, które bierzemy za pamięć (Najder 2017: par. 25).

Widać więc, że tylko niektóre, pojedyncze przedmioty są katalizatorami minionych zdarzeń. A ze względu na ich afektywny charakter posiadają moc wyzwalania i przechowywania wspomnień. Podstawy pamięci nie stanowi zatem ilość obiektów, ale łącząca je więź z jednostką.

Z kolei w prozie Ingi Iwasiów śmierć ojca to moment, w którym zaczynają ścierać się ze sobą dwie codzienności – przeszła i przyszła. W rodzinnym domu matka zmienia ustawienie mebli, starając się w ten sposób na nowo ułożyć swoje życie:

Każde następne przyjscie do domu rodziców będzie trudniejsze. Za każdym razem będę widzieć samą mamę tam, gdzie byli oboje, i te drobne przesunięcia, które będzie próbowała robić, **żeby mnie wyprowadzić z orbity ojca**. Będzie mi podsuwać inny fotel, inne krzesło, sadzać mnie inaczej, niżbym siedziała, gdyby on był albo gdybym była nim (Iwasiów 2013: 38).

Wytrącanie córki z dobrze znanej już przestrzeni odsłania jej silną relację ze zmarłym rodzicem. Narratorka w przyborach kuchennych i żywności widzi ślady jego niedawnej obecności:

Dzień po śmierci ojca bochenek chleba nosił ślady jego dotknięć, osełka masła na talerzyku zachowała ruch noża w jego dłoni, wszystko wokół było odłożone tak, jak miał w zwyczaju. Sięganie po chleb, po masło, po dżem, nawet odkręcanie kurków było gestami wstępowania w jego obecność, w jego rolę (Iwasiów 2013: 76).

W czasie przeżywanej żałoby rzeczy stanowią namiastkę bliskiej osoby, są łącznikiem między teraźniejszością a przeszłością. Dla matki przedmioty należące do ojca nieustannie przypominają jej o stracie, dlatego „postanowiła wszystko wyrzucić” (Iwasiów 2013: 73), a słoiki z przetworami usunąć z widoku. Jej sposób przeżywania żałoby różni się od reakcji córki. Pisarka przegląda i zabiera pamiątki, żywność, której matka nie chce, wiedząc, że „ludzie boją się organicznych śladów po starcach, wezmą stary stół lub lampę, zastanowią się, w biedzie, nad ubraniem, odmówią zabrania zawartości kredensu” (Iwasiów 2013: 75).

Rola przedmiotów w ludzkim życiu nie ogranicza się wyłącznie do praktycznego zastosowania. Koncepcja „biografii rzeczy” rozwijająca się od lat dziewięćdziesiątych XX wieku pozwala spojrzeć na przedmioty jak na byty, ponieważ „mają ciało podlegające zmianom w czasie, lecz zachowują tożsamość dzięki biografiom, które tworzy się w oparciu o ich pamięć” (Klekot 2008: 97). Dlatego gdy Iwasiów przywołuje wspomnienie o bombkach przywiezionych z Niemiec przez swoich dziadków, to zwraca uwagę przede wszystkim na tradycję ozdabiania choinki wspólnie z ojcem. Fakt, że był człowiekiem niewierzącym sprawia, że to nie komponent religijny zacieśnia rodzinne więzy, a przekazywane z pokolenia na pokolenie świąteczne ozdoby posiadające swoją własną „historię”.

Portrety rodziców

Sylwetki Joanny Rabanowskiej-Wichy oraz Kazimierza Ciepłego, nakreślone za pomocą przedmiotów otaczających ich w przeszłości, składają się z wielu urywków. Każdy element pozwala spojrzeć na ich życie z innej perspektywy, uwypuklić te cechy, które mają odzwierciedlenie w świecie materialnym. W *Rzeczach...* dzięki książkom narrator ma możliwość poznania matki, jej zainteresowań, sposobu myślenia czy pojmowania świata. Jak zauważa Kamila Czaja: „rozszyfrowanie zawartości biblioteczki staje się rozszyfrowaniem matki, próbą zrozumienia pewnych lekturowych wyborów i powiązania ich z wizerunkiem osoby, która sama już nie może mówić za siebie” (Czaja 2018: 182). Dlatego gdy Wicha pisze, że matka „była lękowa. [...] Lubiła sięgać po zawodowy żargon” (Wicha 2017: 31), to na potwierdzenie tych słów przywołuje odpowiednie psychologiczne lektury z jej księgozbioru, jak *Lęk* czy *Lęk, gniew, agresja*. Na uwagę zasługuje również jej ulubiona powieść *Emma* autorstwa Jane Austen, której poświęcono osobny rozdział (*Mamusia Austen*). Matczyzny egzemplarz był zabrudzony, gdzieśniedzie naddarty, nie posiadał przedniej okładki, a dla antykwariusza nie był wiele wart. Jednak to książka, dzięki której narrator „wkracza na osobisty teren matki” (Kijanka 2020: 208), ponieważ, jak można przeczytać: „Traktowała tę powieść terapeutycznie. Wracała do niej w chwilach przygnębienia. W chorobie. W czasie depresji i dziejowych katastrof. [...] *Emma* to był znak ostrzegawczy: Uwaga, spadek nastroju. Czarna flaga wciągnięta na maszt” (Wicha 2017: 42). Z jednej strony powieść Austen była „towarzyszką” w trudnych chwilach, „lekarstwem” na smutek i gorsze samopoczucie – już sam rytm zdań pełnił funkcję uspokajającą (Wicha 2017: 44), podobnie jak niezmienna sceneria czy bohaterowie doświadczający jedynie miłosnych rozterek. Natomiast z drugiej strony obecność podkreśleń lub rysunków na niektórych kartkach zaskakuje Wichę: „Nigdy nie widziałem, żeby matka w taki sposób niszczyła książki” (Wicha 2017: 42). Oprócz poszukiwania możliwych przyczynowych „zniszczeń”, wyłania się jej zupełnie nieznaną dotąd wizerunek.

Ponadto matka cechowała się skrupulatnością, która objawiała się w rozmieszczaniu poszczególnych pozycji na półkach. Takie tytuły, jak *Depresja i jak ją przezwyciężyć*, *Jak ratować związek* czy *Jak wychować szczęśliwe dziecko* pokazują, że poszukiwała rozwiązań problemów w różnych poradnikach, czyli w materii języka. Pomimo to jej stosunek do słów nie był jednoznaczny. Traktowała je poważnie, „wierzyła w słowo drukowane” (Wicha 2017: 67), ale jednocześnie była wobec nich „skrajnie podejrzliwa” (Wicha 2017: 112). Odnosząc się do dyskursu pamięci, można uznać, że owa rozbieżność to wynik traumatycznych doświadczeń związanych z Zagładą i powojennym

antysemityzmem. Marianne Hirsch zauważa, że postpamięć „często obsesyjna i niedająca spokoju [...] jest w tym samym stopniu pełna i pusta” (Hirsch 2010: 255). Dlatego też portret matki nie tworzy spójnej całości. Wicha jest świadomy jego wycinkowości, niekompletności. We wstępie do *Rzeczy...* przyznaje: „Kiedyś sądziłem, że ludzi pamiętamy, dopóki możemy ich opisać. Teraz myślę, że jest odwrotnie: są z nami, dopóki nie umiemy tego zrobić” (Wicha 2017: 5). Wraz ze śmiercią matki część wiedzy o przeszłości pozostaje dla syna niedostępna, a więc jedynie w przedmiotach może poszukiwać przemilczanej historii rodziny (Okupnik 2020: 85).

Podobna refleksja pojawia się w powieści Iwasiów, kiedy zastanawia się nad przeszłością swojego ojca:

W wieku dwudziestu dwu lat, kiedy mnie spłodził, miał za sobą kilkuletni okres adaptacji w mieście. Przyjechał do swojej matki po skończeniu szkoły podstawowej. Uczył się zawodu, wtopiony w rzeszę podobnych chłopaków. Co zrobili z tą blisko dziesięcioletnią przerwą we wspólnym życiu? Co zrobił z podpoznańską gwarą? Jak się przedzierzgnął w przystojniaka noszącego dopasowane garnitury? Okres jego transformacji jest prawie tak tajemniczy jak epizody wojenne, należące do pierwszych lat jego życia (Iwasiów 2013: 99-100).

Luki w życiorysie ojca dotyczą przełomowych wydarzeń, wzbudzają w córce ciekawość, ale wszystkie postawione przez nią pytania pozostaną bez odpowiedzi. Wojna i okres dorastania prawdopodobnie odcisnęły na mężczyźnie piętno, ukształtowały jego dalsze losy. Mimo to na kartach „żałobnego notatnika” Iwasiów podejmuje próbę odtworzenia życia Kazimierza Ciepłego, która „pozostaje jedynym ważnym gestem дарowanym ojcu na przekór śmierci” (Czyżak 2016: 313). To właśnie w **materialnym obiekcie**, jakim jest książka, zostają zamknięte zarówno osobiste wspomnienia autorki, jak i cierpienie po stracie rodzica. Opowieść o ojcu organizuje motyw **czasu**, z którym wiązała się jego praca zawodowa opisana w rozdziale *Spadki*:

Mój tata był zegarmistrzem. [...] Do zegarków zabierał się powoli, tempo i kolejność użycia narzędzi nie wyglądały na rutynę. Może z wyjątkiem pierwszego kroku, obejrzenia całego zegarka gołym okiem, potem przez lupę, podważenia koperty trzymanej bokiem, żeby lepiej było widać szczelinę, zajrzenia do środka. Ten etap był odruchowy. Podobnie wyjmowanie części z mechanizmu demontowanego do czyszczenia, wkładanie ich pęsetą do szklanych pojemników stojących w stałych miejscach stołu zwanego warsztatem. [...] w czasach Jubilera mógł to robić – nie wiem – pięć razy dziennie? Przez sześć dni w tygodniu. W ostatnich latach coraz rzadziej, te nowe zegarki po dwadzieścia złotych właściwie nie mają nic, w co by można zaglądać (Iwasiów 2013: 50-51).

Ze szczegółowo przedstawionego procesu naprawy zegarków wyłania się obraz mężczyzny sumiennego, skrupulatnego, znającego się na swoim fachu oraz stojącego na straży czasu. Rozważania o przewadze dawnych zegarów nad tymi współczesnymi można potraktować jako wyraz tęsknoty za przeszłością. To właśnie PRL-owskie czasomierze czy znalezione na stronach internetowych prasowe wycinki na ich temat pozwalają narratorkę powrócić pamięcią do tamtych czasów.

Ponadto w istotny sposób wizerunek ojca kształtuje przestrzeń, w której na co dzień przebywał. To też miejsce naznaczone śmiercią, dlatego wzbudza w Iwasiów ambiwalentne odczucia: „Pokój ojca ma być dla mnie pokojem życia, a przecież jest pokojem śmierci. Co wygra, która wizja zostanie we mnie? Umieranie, którego nie widziałam, czy codzienność, z której do mnie mówił?” (Iwasiów 2013: 85). Zasygnalizowane w podanym fragmencie „rozdarcie” narratorki wynika z przeciwstawienia dobrze znanej powszedniości z nagłą utratą bliskiej osoby. A pytanie o „wizję” jest tak naprawdę pytaniem o sposób **zapamiętania** ojca. Co ciekawe, w doświadczeniu czyjejś śmierci widzi ona pewien rodzaj przejścia od tego, co ludzkie, żywe do tego, co materialne: „Bo mój ojciec stał się właśnie ciałem. Do wyniesienia” (Iwasiów 2013: 11). Ciało jako powłoka oddzielająca „ducha” od materii świata zewnętrznego wraz z kresem życia pozostaje wyłącznie w wymiarze realnym, a rzeczy przejmują rolę „pośrednika” między tymi dwoma sferami.

W chwili, gdy Iwasiów znajduje się w pokoju zmarłego, rozpoczyna kolejną część swojej historii od nakreślenia figury ojca-czytelnika:

Tata w ostatnich latach życia został czytelnikiem. Spędzał wieczory, czytając książki w obecności bliskich i przyjaciół sfotografowanych w ważnych momentach życia. [...] Zaczął czytać, gdy zostałam pisarką. Wcześniej nie interesowała go literatura. Rozkręcił się po *Bambinie*. Mniejszy pokój w mieszkaniu rodziców zamienił w prywatną czytelnię. Siedział wieczorami na kanapie, systematycznie „zapoznając się” z dostarczonymi przeze mnie tomami. Chciał „być na bieżąco”. [...] Chciał od literatury życia. Chciał od córki literatury (Iwasiów 2013: 78-80).

Podobnie jak w *Rzeczach...* książki stanowią ważny element składający się na tożsamość jednostki, ale w tym przypadku miały one jeszcze bardziej zbliżyć do siebie córkę i ojca, pogłębić ich więź. Co więcej, nadrabianie lekturowych zaległości wskazuje na chęć „zakorzenienia się” ojca w teraźniejszości. Dobór książek pozwala zauważyć, że był człowiekiem ceniącym działalność literacką córki, z podejrzliwością odnosił się do tego, co powszechnie było „polecane”, ponieważ „stawał poza rozlegającym się zewsząd nawoływaniem do kupowania, przyswajania, doceniania. Cenił, co chciał i co ja mu wskazałam” (Iwasiów 2013: 80). Mimo to ojcowski system układania książek już do końca

pozostanie tajemnicą: „Po paru tygodniach od pogrzebu zabrałam część książek. Trudno się domyślić, które czytał ostatnio, miał swój system odkładania tomów, okładania nimi całego pokoju, już go nie poznam” (Iwasiów 2013: 83). Okazuje się, że przestrzeń pokoju jednocześnie uzupełnia wizerunek ojca o perspektywę jego czytelniczych upodobań czy wieczornej rutyny oraz pozostaje miejscem do końca nieprzeniknionym, niepoznanym.

Podsumowanie

W książce poświęconej motywom tanatycznym w literaturze polskiej Przemysław Czapliński zauważa, że „jednym z najtrudniejszych zagadnień tanatologii jest wyrażalność” (Czapliński 2001: 175-176). Kłopot z ujęciem doświadczenia straty za pomocą słów przejawia się przede wszystkim w warstwie narracyjnej obu utworów, która jest fragmentaryczna, migawkowa, a wspomnienia z dzieciństwa lub ostatnich lat życia zmarłych rodziców są przywoływane niechronologicznie. Co więcej, Iwasiów świadomie rezygnuje z fikcyjności: „To, co tu napiszę, nie jest zmyślane” (Iwasiów 2013: 42), „Zauważyłam, że pisząc tę książkę, prawie nie udaję” (Iwasiów 2013: 123). Wicha zaś zagłębiając się w zaułkach swojej pamięci, stara się wybadać wszelkie braki, ponieważ niemożność opisanego martwych ludzi sprawia, że „jeszcze trochę żyją” (Wicha 2017: 5). Podobne wnioski przedstawia Agnieszka Czyżak, która pisze, że: „doświadczenie utraty i żałoby wzmaga poczucie rozproszenia, wymusza podejmowanie nowych – egzystencjalnych i artystycznych – wyzwania, skłania do podejmowania najrozmaitszych działań performatywnych” (Czyżak 2016: 317). Do takich bez wątpienia należą zarówno *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, jak i *Umarł mi. Notatnik żałoby*. W analizowanych opowieściach o śmierci bliskich można odnaleźć różne mechanizmy przeżywania żałoby – od porządkowania przestrzeni, po zapisywanie swoich emocji, wydarzeń z rodzinnego życia, rozmów, umykających skojarzeń, refleksji. Choć pisanie zazwyczaj traktuje się jako czynność terapeutyczną, to autorka *Bambina* ujawnia swoje sceptyczne podejście wobec jego uzdrawiającej funkcji:

Na autobiografię nie jestem gotowa, ale tym razem nie mogę udawać, że proces pisania jest oderwany ode mnie. Nie wiem, czy dobrze robię, ponieważ nie wierzę w terapię, w żadne terapie poza tabletkami i samokontrolą, więc nie mogę tego pisania uznać za lekarstwo (Iwasiów 2013: 9).

Widać więc, że wspomniane przez Czyżak „wyzwanie” dla pisarki wiąże się z włączeniem w powieść wątków autobiograficznych, natomiast dla Wichy – z wpisaniem w świat przedmiotów również biografii matki (w jego pierwszej książce zatytułowanej *Jak przestałem kochać design* pojawia się wątek żałoby po ojcu).

Dla obu pisarzy najważniejsze są jednak te przedmioty, które w przeszłości należały do najbliższych – zwyczajne, będące częścią codziennego życia każdego człowieka. Jolanta Brach-Czaina diagnozując „istnienie” zaznacza, że „codziennosc jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia się w niezauważalności. Jest przezroczysta. Nie zostawia śladów” (Brach-Czaina 2018: 73). Dlatego też zwrócenie się w stronę materialności pozwala dostrzec to, co zazwyczaj wymyka się rozważaniom, a przez to spojrzenie na otaczającą nas rzeczywistość jest wielowymiarowe czy bardziej złożone. Współczesna humanistyka poprzez odkrywanie nowych możliwości, jak przywołana na początku perspektywa nieantropocentryczna, pozwala ponownie przemyśleć, przedefiniować dotychczasowe ujęcia kondycji każdej jednostki, wzbogacić je właśnie o pierwiastek „przedmiotowy”, materialny, będący przecież nieodłącznym elementem ludzkiej egzystencji.

Źródła cytowań

- BARAŃSKI JANUSZ (2007), *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BIELIK-ROBSON AGATA (2017), 'Nowa Humanistyka: w poszukiwaniu granic', *Teksty Drugie*: 1, ss. 146-162.
- BODEI REMO (Łódź), *O życiu rzeczy*, przekł. Alicja Bielak, Łódź: Wydawnictwo Przypis.
- BRACH-CZAINA JOLANTA (2018), *Szczeliny istnienia*, Warszawa: Wydawnictwo Dowody na Istnienie.
- CZAJA KAMIŁA (2018), 'Książka niewyrzucalna', *Śląskie Studia Polonistyczne*: 2, ss. 181-194.
- CZAPLIŃSKI PRZEMYSŁAW (2001), *Mikrologi ze śmiercią: motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne.
- CZYŻAK AGNIESZKA (2016), 'Role dla opłakujących stratę – „Dzień przed końcem świata” Aleksandra Jurewicza i „Umarł mi” Ingi Iwasiów', *Poznańskie Studia Słowistyczne*: 11, ss. 307-317.
- DOMAŃSKA EWA (2008), 'Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami', *Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka*: 3, ss. 9-21.
- HIRSCH MARIANNE (2010), 'Żałoba i postpamięć', przekł. Katarzyna Bojarska, w: Ewa Domańska (red.) *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 247-280.
- IWASIÓW INGA (2013), *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- KIJANKA ANNA (2020), 'Inwentarz rzeczy, czyli porządkowanie przeszłości (Marcin Wicha „Rzeczy, których nie wyrzuciłem”)', *Studia Filologiczne UJK*: 33, ss. 197-212.
- KLEKOT EWA (2008), 'Tożsamość rzeczy', *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka*: 3, ss. 91-99.
- KOPYTOFF IGOR (2003), 'Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces', przekł. Ewa Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Marian Kempny, Ewa Nowicka (red.), Warszawa: Wydawnictwo PWN, ss. 249-274.
- LATOUR BRUNO (2009), *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przekł. Agata Czarnacka, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- MAJBRODA KATARZYNA (2016), 'Zredefiniować rzecz. Antropologia kulturowa wobec zwrotu ku materialności', *Tematy z Szewskiej*: 1, ss. 7-14.

- MAZELA ANNA (2015), 'Kolekcjonując cudze wspomnienia. Granice wernakularności fotografii rodzinnej', *Kultura współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka*: 3, ss. 132-141.
- NAJDER ŁUKASZ (2017), 'Nie wszystko o mojej matce', *Dwutygodnik*: 5, online: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7191-nie-wszystko-o-mojej-matce.html>, par. 1-29, [dostęp: 11.12.2021].
- NYCZ RYSZARD (2017), 'Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji', *Teksty Drugie*: 1, ss. 18-40.
- OKUPNIK MAŁGORZATA (2020), 'Pamięć i rzeczy. O narracjach autobiograficznych Lydii Flem i Marcina Wichy', *Politeja*: 2, ss. 75-87.
- RAKOWSKI TOMASZ (2008), 'Przemiany, przesunięcia, przedmioty przejściowe. Antropologia rzeczy', *Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka*: 3, ss. 55-72.
- SERKOWSKA HANNA (2015), 'Ojciec odchodzi', *Autobiografia*: 4, ss. 183-191.
- WICHA MARCIN (2017), *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków: Wydawnictwo Karakter.

Kryzys domu w powieści *Rondo* Kazimierza Brandysa

Anna Boginskaya

Uniwersytet Wrocławski

Abstract

Scholars of culture and literature emphasize that the concept of home in primitive societies reflected the understanding of the Universe. In contemporary culture, the concept of home metaphorically illustrates the model of the world and the historical and social changes. The analysis of the concept of home allows for deeper understanding of Kazimierz Brandys's work, the novel *Rondo*. In the novel *Rondo*, the house loses the meaning of stationarity, attachment to the place. The realities of the war and occupation deprived the house of the meaning of „being rooted”. The concept of home takes on new meanings in Brandys's work, the writer frees his protagonist from reflections on the loss of home, which appear in his other works written in the 1940s and 1950s. Brandys frees the protagonist *Rondo* from being attached to the house in its material sense, as well as from stereotypical notions about home and family. Tom finds a shelter, his own space in his inner world, the strongest bonds connect him not with the place, but with his beloved. According to Brandys, the real home is a house-idea, a house-fiction (“life is a novel”), the foundation of which is

Anna Boginskaya, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej w Uniwersytecie Wrocławskim; opublikowała monografię *Trzy fragmenty o miłości. Dyskurs miłosny w prozie polskiej i rosyjskiej lat 70. XX wieku* (2019); ostatnio opublikowała artykuł „Боль памяти в повести «Другая жизнь» Юрия Трифонова”; zainteresowania naukowe: współczesna literatura polska, rosyjska i amerykańska, komparatystyka literacka, adaptacje filmowe dzieł pisarzy rosyjskich i amerykańskich.

anna.boginskaya@uwr.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



a love discourse, i.e. the most personal and unique experiences of the individual. In the novel *Rondo*, through the prism of the war and occupation, Brandys declares the values of the 1970s.: regaining the right to private life, emerging from the crowd and putting the value of individual life above collective life, and personal truth above historical truth.

Keywords: the crisis of home, Kazimierz Brandys, war, the 1970s, homelessness

Wprowadzenie

Pojęcie „dom” jest wieloznaczne, łączy w sobie rozumienie domu jako konkretnego miejsca (w sensie materialnym), jako pewnej zbiorowości społecznej (zespół domowników i ich wzajemne relacje), oraz jako pewnej wartości, zaspokajającej potrzeby symboliczne w znaczeniu własnych korzeni, utożsamiania się z małą ojczyzną (Siciński 1992: 9).

Leksem „dom” (grec. *oikos, oikia*) ma dwa znaczenia: „materiał budowlany” i „rodzina”. W języku hebrajskim korzeń *bana* jest wspólny dla słów oznaczających „budowanie domu” i „zakładanie rodziny” (Benedyktowicz 1992: 31). Słowo „ród” i wyrażenie „szereg pokoleń” w *Wielkim słowniku wyrazów blizkoznacznych* (2005) są synonimami leksemu „dom” (Bańko 2005: 134). Najbliższymi znaczeniowo słowu „rodzinny” są: „dom”, „domowy”, „ojczysty”, „familijny”. W *Wielkim słowniku wyrazów blizkoznacznych* (2008) wśród synonimów leksemu „dom” znajdziemy również takie słowa, jak „rodzina”, „ognisko”, „gniazdo”, „dynastia”, „kraj”, „ojczyzna” (Tomczyk 2008: 112). W XIV wieku w języku polskim słowo „dom” mogło być zastępowane przez słowo „rodzina”, na przykład, w takim zdaniu jak „panna z dobrego domu” i w znaczeniu „dynastia, ród”, „panujący ród” (Długosz-Kurczabowa 2008: 158).

Badacze kultury i literatury podkreślają, że pojęcie „domu” w społeczeństwach pierwotnych odzwierciedlał rozumienie układu Wszechświata. Podobnie jest w kulturze współczesnej, gdzie pojęcie „domu” metaforycznie obrazuje model świata oraz zachodzące w nim zmiany historyczne i socjalne. Słowo „dom” można umieścić pośród słów-kluczy kultury i literatury (Лотман 1992: 377). Analiza pojęcia „dom” pozwala na głębsze zrozumienie powieści Kazimierza Brandysa *Rondo*, gdzie też nabiera ono znaczenia słowa-klucza. Stosunkowo łatwo jest przeanalizować motyw domu w przypadku, gdy wychodzi on w utworze na plan pierwszy, jak na przykład w sagach rodzinnych lub dziennikach. Trudniej jest pisać o domu, kiedy on nie istnieje, jak w powieści *Rondo* Brandysa.

Dom w czasie wojny

Wojna i okupacja, na tle których rozgrywa się akcja utworu, przyniosły zniszczenie domostw, dlatego utrata dachu na głowę dla bohaterów Brandysa jest nie tylko metaforą, lecz doznaniem dosłownego pozbawienia miejsca zamieszkania. Wskutek zniszczeń mieszkania często traciły swoją pierwotną funkcję schronienia. Domy, które nadawały się do zamieszkiwania, oprócz zaspokajania potrzeby schronienia, nabierały też nowego znaczenia: w ocalałych mieszkaniach tworzyły się punkty konspiracyjne. Niektóre lokale stanowiły prawdziwe ośrodki konspiracyjnego działania: „Dwupokojowe mieszkanie starej lekarki miało kuchnię z radiodbiornikiem ukrytym w podwójnej ścianie kredensu” (Brandys 1996: 21).

Ze względu na niebezpieczeństwo przebywania w miejscach publicznych i ryzyko narażenia na terror uliczny, warszawiacy byli zmuszeni do pozostawania w swoich domach. Następowo udomowienie życia zbiorowego: życie mieszkańców koncentrowało się wewnątrz domu, który przejmował funkcje miejsc niedostępnych w czasie okupacji – ulic i kościołów:

Funkcja organizowania zbiorowego kultu religijnego, realizowana przez instytucję Kościoła na terenie świątyń, zostaje tu „udomowiona”. Udomowienie nie oznacza wszakże w tym przypadku prywatyzacji form spełniania owej funkcji; przeciwnie – nowo ukształtowany rytuał ma walory wybitnie integracyjne (Łukasiewicz 1992: 66).

Potwierdzenie tego znajdziemy w *Rondzie*, gdzie opisane jest powstawanie ołtarzy w piwnicach i na klatkach schodowych, do których mieszkańcy przychodzili na wspólne modlitwy („kiedy obudziłem się z krótkiej drzemki w bramie, spostrzegłem Władka klęczącego przed ołtarzykiem w gromadce żołnierzy i mieszkańców domu” (Brandys 1996: 312), „modły zanoszono w piwnicach i na podwórkach [...] modlono się chóralnie niemal we wszystkich kamienicach” (Brandys 1996: 281-282). Warszawskie kamienice w powieści *Rondo* przedstawiane są jako przestrzeń, w której koncentruje się życie społeczne. Socjolog Piotr Łukasiewicz nazywa funkcjonowanie domu miejskiego w czasach okupacji *vita minima socialis*: „Życie kamienicy (domu miejskiego) stawało się syntetycznym substytutem szerszego życia społecznego” (Łukasiewicz 1992: 66). Następowo przenikanie się sfery publicznej (kościół) i prywatnej (domu), „sfera prywatności zostaje obciążona funkcjami, które dotychczas należały do właściwości sfery publicznej” (Łukasiewicz 1992: 67).

Podczas okupacji dom też traci znaczenie wyłącznie „rodzinnego gniazda”. Pod jednym dachem mieszkają wspólnoty mieszkaniowe tworzone pod względem pokrewieństwa lub więzi przyjacielskich, a nawet nieznajomi i przypadkowi ludzie. W powieści Brandysa dobór mieszkańców również przebiega żywiołowo, spaja ludzi już nie pokrewieństwo czy znajomość, lecz więź przestrzenna:

Ten mój kolega [...] odstąpił mi swój tapczan w kawalerce na Madalińskiego, sam zaś przeniósł się o piętro niżej do sąsiadów. Przychodzili jacyś ludzie, rozmawiało się do rana pijąc wódkę albo rozgrywając nie kończące się robry. Kiedyś tydzień przespałem z wesołym, młodym małżeństwem, parą grafików, którym przed wyjściem do miasta smażyłem jajecznicę na boczku (Brandys 1996: 170).

Życie rodzinne zamieniało się na życie w minispołeczności, skład owych grup miał charakter tymczasowy i często się zmieniał. Zwraca uwagę fakt, że żywiołowo tworzone minispołeczności w *Rondzie* charakteryzują się brakiem konfliktów i gotowością przyjęcia pod wspólny dach tych, którzy potrzebują pomocy, nawet jeżeli zagraża to życiu gospodarzy (Tola Mochoczy przyjmuje pod własny dach Ninę Wilman, która uciekła z warszawskiego getta). Dom w powieści jest „elastyczny”, jest to przestrzeń otwarta na nowych mieszkańców. W tym znaczeniu pojęcie „domu” w powieści *Rondo* zbliża się znaczeniowo do jego rozumienia w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza. Wzmianka o poemacie epickim pojawia się w utworze Brandysa: w czasie okupacji Tom czyta *Pana Tadeusza* „od deski do deski”. Jak zauważa literaturoznawczyni Ewa Graczyk, przestrzeń domu w utworze Mickiewicza jest bardziej „swojska” niż „prywatna” (Graczyk 1993: 71), w Soplicowie znika granica pomiędzy przestrzenią prywatną i publiczną, to dom-minisocjum, nie dom rodzinny (Graczyk 1993: 71-74). Zarówno dla Mickiewicza, jak i dla Brandysa ważne są nie „ściany domu”, a „dym ojczyzny” (Щукин 2000: 18), w tym domu Polak mógł „nadyszeć się polskością”, jest to przede wszystkim „mikrokosmos rodzinnego kraju” (Щукин 2000: 18) z jego domownikami. W polskim językowym obrazie świata ujawnia się trwałe skojarzenie domu z rodziną i krewnymi, jak również ze „wspólnotą, którą przenika poczucie pokrewieństwa i bliskości” (Щукин 2000: 18).

Główny bohater powieści *Rondo* rzadko posługuje się słowem „dom”. Często jest ono zastępowane przez wyrazy: „pokój sublokatorski”, „kamienica”, „lokum”, a nawet redukuje się do nazwy miejsca do spania – „tapczan”. Zamiast opisywania domów innych bohaterów i swoich miejsc zamieszkania, narrator ogranicza się do wskazania adresu („Żurawia 5”, „Madalińskiego”, „Wilcza, tuż koło rogu Kruczej”). Adres staje się jedną z podstawowych charakterystyk bohatera, częścią jego biografii, a miejsce zamieszkania charakteryzuje etap jego życia. Jednak adres w powieści Brandysa nigdy nie utożsamia się z domem:

miejsca zamieszkania zawsze są tymczasowe i pozbawione znaczenia przynależności do osób je zamieszkujących. Zamiast określić „dom Toli” „mieszkanie ojca” główny bohater używa nazwy ulic – „na Żoliborzu” „na Topolowej”. Adresy zamieszkania bohaterów *Ronda* są anonimowe, brak cech przynależności do mieszkańców wskazuje na charakter tych miejsc: są one często przypadkowe, zawsze tymczasowe, nie należą do ludzi w nich mieszkających, lokatorzy nie są przywiązani do nich emocjonalnie. W powieści *Rondo* dom traci znaczenie stacjonarności, przywiązania do miejsca. Realia czasu wojny i okupacji pozbawiły dom znaczenia „zakorzenienia”, bohaterzy *Ronda* w każdej chwili są gotowi do opuszczenia lokum i przeniesienia się do innego miejsca.

Na niestałość domu w powieści Brandysa wskazuje też towarzyszący pojęciu „dom” motyw drogi. Biografia głównego bohatera wypełniona jest częstymi przeprowadzkami, przemieszcza się on z miejsca na miejsce: sublokatorski pokój na Żurawiej, kawalerka na Madalińskiego, pokoik w na pół spalonym budynku, a podczas powstania warszawskiego Tom nocuje w bramach i sieniach. We wspomnieniach bohater starannie opisuje trasy swoich przemieszczeń („z Żoliborza pojechałem na róg Barbary i Emilii Plater”; Brandys 1996: 283), usytuowanie barów i kawiarenek („dość często zachodziłem do knajpki *Pod Szarakiem*, róg Tamki i Dobrej”; Brandys 1996: 207), obrzeża i potajemne drogi Warszawy („raz przez gmach Sądów, a za drugim razem wskazano mi przejście wąskim podwórzem między pagórami węgla”; Brandys 1996: 163). Drogi z zaznaczonymi punktami na mapie miasta tworzą punkty „biograficzne” w krajobrazie zrujnowanej stolicy, są to punkty orientacyjne nie tylko w przestrzeni, ale również w biografii bohatera. Jego życie, jak i życie większości mieszkańców okupowanej Warszawy można nazwać historią „ludzi na drogach” (Kersten 1978: 58).

W tej wojennej wędrówce miejscami, w których krzyżują się drogi i losy bohaterów, są przypadkowe mieszkania. Na ulicy Topolowej pod jednym dachem żyją Tola Mochoczy, żona Toma i jego kochanka Nina Wilman („dwa wątki, które przez lata spotykały się tylko we mnie [...], teraz wojna zetknęła je ze sobą”; Brandys 1996: 172). W tym samym mieszkaniu Tola zdradza Toma z Cezarewiczem. Życie osobiste protagonisty staje się ofiarą „szyderycznych zygzaków” losu, a zrujnowaną stolicę można porównać ze zrujnowanym życiem głównego bohatera i jego rodziny: „w rezultacie Lala Ubycz jest dzisiaj matką dziecka Toli i Cezara, ja zaś jego ojcem”; Brandys 1996: 255).

Inkrustujące tekst wzmianki o zdradach małżeńskich towarzyszą głównemu bohaterowi, który, jeżeli wierzyć szeroko rozpowszechnionej plotce, był nieślubnym synem Piłsudskiego. Chociaż te plotki nie znajdują potwierdzenia w powieści (dziennik matki bohatera je obala), ten detal jest bardzo ważny. Pokrewieństwo z pierwszym marszałkiem Polski wskazuje na nierozzerwalną więź losu bohatera z losem państwa, a udział w konspiracji jest sprawą nie

tylko polityczną, ale też rodzinną. Trzeba zaznaczyć, że działalność patriotyczna bohaterów *Ronda* zawsze ma charakter familijny. Na kształtowanie się poglądów Toma duży wpływ mieli jego rodzice: matka była kurierem I Brygady Legionów Piłsudskiego, ojciec, profesor gimnazjum, był dla Toma symbolem humanizmu i „cnót inteligencji”. „Polityczne zaszewienia także miały poniekąd rodzinny charakter”; Brandys 1996: 183) w rodzinie Ryłskich: „wspominało się tu [...] bombę rzuconą przez czyjąś kuzynkę czy ciotkę w Kazaniu na szefa carskiej żandarmerii” (Brandys 1996: 183). Do fikcyjnej organizacji konspiracyjnej Toma zostają wciągnięci bliscy mu ludzie: składa mu przysięgę Tola, a następnie jego przyjaciel Włodek Szej dołącza do tajnej organizacji. Jak pisze socjolog Piotr Łukasiewicz, siatki konspiracyjne „rozrastały się najczęściej drogą dokooptowania nowych członków spośród krewnych i przyjaciół, życia domowo-rodzinnego nie dawało się separować od życia organizacji. Do działalności patriotycznej włączały się nieraz całe klany rodzinne” (Łukasiewicz 1992: 62).

I odwrotnie, kontakty konspiracyjne stwarzały więzi quasi-rodzinne. Główny bohater powieści Tom jest przywiązany do Rabczyna, przywódcy organizacji konspiracyjnej, nie mniej, niż do swojego ojca. W oczach Toma Rabczyn stanowił przedłużenie jego ojca. Myśl o społecznym, kulturalnym pokrewieństwie, które okazuje się silniejsze od więzi rodzinnych wypowiada Nina Wilman: „najprawdziwsze podobieństwa między ludźmi nie polegają na rysach twarzy lub cechach charakteru, ale są społeczne, wiążą się z przynależnością do wspólnych środowisk i epok” (Brandys 1996: 141). Po przyjęciu Toli do grona członków tajnej organizacji zmienia się jej stosunek do Toma: „Tak jest, pokochała mnie wreszcie” (Brandys 1996: 161). Następująca uwaga bohatera wydaje się szczególnie ważna: „Ale nie jak mężczyznę. Przynosiła mi polne bukietki jak świętemu” (Brandys 1996: 161). Wspólny udział w konspiracji jest dla Toma jedynym sposobem na zdobycie ukochanej kobiety. Chęć ochrony Toli przed realnym niebezpieczeństwem i ukształtowanie u niej opinii, że on jest jej potrzebny, prowadzi do wciągnięcia ukochanej do fikcyjnej organizacji konspiracyjnej „Rondo”: „moja fikcja była przeznaczona tylko dla jednej osoby” (Brandys 1996: 168). Reżyserowany przez Toma spektakl miał na celu zaspokojenie potrzeby Toli, by odegrać wielką, tragiczną rolę w czasie wojny. Tak więc w powieści znowu krzyżują się sprawy osobiste i społeczne, rodzinne i socjalne: iluzja konspiracyjnej walki kamufluje walkę Toma o jego miłość. Złożenie przysięgi przez Tolę jest jednocześnie aktem prywatnym i społecznym, podobnie jak małżeństwo, bo w przypadku bohaterów *Ronda* przysięgę ślubną zastępuje przysięga konspiracyjna: „Staliśmy naprzeciw sobie w pokoju o zaciemnionych oknach [...], pamiętam stłumiony głos Toli powtarzającej za mną końcowy ustęp: »Tak Bogu, ludziom i sobie przysięgam« (Brandys 1996: 175).

Scena składania przysięgi przez Tolę zbliża *Rondo* do *Pana Tadeusza* Mickiewicza, gdzie dzień zaręczyn Tadeusza i Zosi przypada na główne święto narodowe. W twórczości polskich pisarzy życie osobiste bohaterów jest zawsze w taki czy inny sposób związane z życiem społecznym, a życie rodzinne – z działaniami patriotycznymi. W powieści *Rondo* pozycja społeczna człowieka jest ważniejsza niż wierność w związkach intymnych. Osobisty dramat Toma – zdrada Toli – w jego oczach jest mniejszym złem, niż kolaboracja solistki teatru Izy Rajewskiej z okupantem. Nienawiść Toma jest skierowana nie na Tolę, a na Izę („była jedyną kobietą, której nienawidziłem” (Brandys 1996: 102)).

Terrae adscriptio

Zewnętrzne, oficjalne i prywatne krzyżuje się też w opisach miejsc zamieszkania Toma. Można powiedzieć, że w utworze Brandysa w przedstawieniu najbardziej intymnej dla człowieka przestrzeni oficjalne przeważa nad prywatnym. Na tle szczegółowego opisu miasta, który dookreśla nazwy ulic i trasy przemieszczania się głównego bohatera na mapie stolicy, nie znajdziemy opisów jego mieszkań. Według Gastona Bashlyara, dom „ujawnia nam pewne wrażliwe miejsce antropokosmologii” (Bachelard 1975: 96), „dom jest narzędziem analizy topologicznej” (Bachelard 1975: 96). Idąc za myślą francuskiego filozofa, można przyjąć, że brak jakichkolwiek indywidualnych, jednostkowych cech w opisie miejsca zamieszkania Toma służy uogólnieniu bohatera.

Brak opisu przeżycia i doświadczania domu przez głównego bohatera pozbawia go indywidualności, jest on poniekąd tak samo anonimowy, jak miejsca jego zamieszkania. Czytelnik nie wie nawet, jak nazywa się tytułowy bohater – Tom to wymyślony przez Tolę pseudonim. Na zbiorowy charakter protagonisty wskazuje również jego zawód – przed wojną Tom pracował jako statysta w teatrze, gdzie jego głównym obowiązkiem było to, by niczym nie wyróżniać się z tłumu („statysta nie może się niczym wyróżniać”, „statysta nie powinien palić fajki”; Brandys 1996: 57). Podczas okupacji Tom staje się członkiem konspiracji, gdzie też nie powinien zwracać na siebie uwagi („podobno miałem wyglądać łatwo zapadający w pamięć. Moja fajka także budziła niepokój Rabczyna. [...] Kiedyś mi powiedział: – Słuchajcie, »Tom«, żołnierz nie pali fajki”; Brandys 1996: 140). „Nie wyróżniać się” w powieści oznacza nie tylko upodobnić się do tłumu, ale również stać się częścią tej zbiorowości, narodu, dzielić wspólny z narodem los¹.

¹ Na typowość losów bohaterów Brandysa wskazał jeszcze w latach 60. Jerzy Ziomek, za jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości pisarza uważa badacz to, że „biografie jego bohaterów można by ułożyć w jeden życiorys polskiego inteligenta lat czterdzie-

W powieści *Rondo* trudne warunki życia i bezdomność nie przywołują wspomnień z dzieciństwa, Tom nie tęskni za przytulnością i komfortem domu rodziców, nie marzy o własnym domu. Za miejsca bezpieczne uważa on warszawskie kawiarnie („Te knajpki mniej się zmieniły, ocalało w nich złudzenie ciągłości, w porównaniu z degradacją reprezentacyjnego Śródmieścia, ich dawna pospolitości brzydota nabrały ciepła tradycji. Nie wiem dlaczego, ale czułem się w nich stosunkowo bezpiecznie”; Brandys 1996: 230), najgłębsze i najbardziej intymne przeżycia związane są z ulicami i placami stolicy: „po rozmowie w barze kawowym »Jeanette« czułem się jak bankrut” (Brandys 1996: 230). Spotkania z najbliższymi ludźmi odbywają się w warszawskich parkach, w chwili rozpaczki Tom szuka ukojenia wędrując po ulicach miasta i walczy z chęcią, żeby „położyć się na ziemi i zasnąć, przespać nieszczęście” (Brandys 1996: 287). Obojętność wobec warunków życia i brak chęci znalezienia domu wyjaśniają słowa Toma: „Wszystko powinno się rozstrzygnąć w Warszawie, którą przywykłem uważać za miejsce swego życia” (Brandys 1996: 295). Warszawa jest domem Toma:

Miasto [...] stało się dla mnie naturalnym miejscem życia. Po wojnie też nie ruszałem się stąd ani zbyt często, ani zbyt skwapliwie, moje pobyty za granicą kończyły się na ogół wcześniejszym powrotem. [...] W roku 1944, po wystrzeleniu po mnie w tramwaju, wolałem przefarbować włosy niż zniknąć z Warszawy. I to nie była brawura, skądże – powiedziałbym, że raczej psychologiczne „terrae adscriptio” (Brandys 1996: 155).

Dom bohatera – to stolica, „główne miejsce kraju” (Brandys 1996: 9). Dla Toma być u siebie w domu oznacza być w Warszawie i, w szerszym znaczeniu – w Polsce. Określenie Warszawy jako „miejsca swego życia” przywołuje poetycką figurę domu-ojczyzny z wiersza Władysława Broniewskiego *Dom, w którym mieszkasz*: „Kiedy przyjdą podpalić dom, ten, w którym mieszkasz – Polskę” (Broniewski 1988: 141). W powieści Brandysa też pojawia się figura domu-ojczyzny. Tragiczne doświadczenie utraty domu utożsamia się z „zapadnięciem się dachu nad budowanym przez lat dwadzieścia gmachem państwa” (Wyka 1984: 81). Metafora domu-ojczyzny („gmach państwa”) jest nieprzetłumaczalna na przykład na język rosyjski, co świadczy o szczególnym rozumieniu kategorii domu w świadomości Polaków. W polskim językowym obrazie świata możliwe jest skojarzenie ojczyzny z domem (mieszkaniem),

stych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Nie fakty zapełniałyby identyczność takiej biografii (mimo wielu autobiograficznych szczegółów), lecz historia przemian ideowych” (J. (Ziomek 1964: 98). Ta myśl łączy też późniejsze utwory Brandysa. W powieści *Rondo* postaci inteligentów (Toma i Władka Szejna) odzwierciedlają przemiany ideowe, losy bohaterów reprezentują typowy los inteligenta w tych czasach.

czyli z przestrzenią prywatną. Potwierdza to popularne w Polsce pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku hasło „Nareszcie we własnym domu”, które pojawiło się podczas wyzwalania spod rosyjskiej władzy i wycofywania wojsk rosyjskich w latach 1989-1993 roku, jak i figura domu-ojczyzny w tekście piosenki Leszka Wójtowicza *Moja litania* (1983): „Chcę tylko domu w Twoich granicach bez lokatorów stukających w ściany” (Wójtowicz 2001: 57).

W powieści *Rondo* Brandys przywołuje topos stolicy, która w tradycji literackiej spełnia rolę „miasta nieukłękłego i jednocześnie kochanego, zasługującego wręcz na uwielbienie, topos ten datuje się od czasów insurekcji kościuszkowskiej” (Czyżak 1998:14). Jak pisze Agnieszka Czyżak w monografii poświęconej twórczości Brandysa: „W topice tradycji narodowych stolica urasta w XX wieku do nadrzędnego symbolu będącego znakiem trwania życia narodu i buntu przeciw przemocy, staje się »wielką figurą semantyczną« (termin Janusza Sławińskiego)” (Czyżak 1998:14). W literaturze powojennej Brandys zaczynając od powieści *Miasto niepokonane* (1947), otwiera „nową serię utworów, w których stolica funkcjonuje jako zbiorowy bohater obdarzony szczególną rolą i mocą. Warszawa – centrum oporu narodu – jest ponadto miejscem najintensywniej przeżywanego i doświadczanego cierpienia, a więc, zgodnie z romantycznym paradygmatem – miejscem świętym” (Czyżak 1998:14).

Heroiczna i patetyczna legenda stolicy spełniała potrzeby czytelników, dlatego powieść *Miasto niepokonane* odnosiła sukces czytelniczy od lat pięćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych. Jednak pod koniec tych ostatnich rozpoczął się proces przemian świadomości politycznej i społecznej narodu. Zmiana perspektywy oglądu rzeczywistości wpłynęła na wizję Warszawy i na wizję człowieka obecną w twórczości pisarza. Wybór polityczny Brandysa wymagał stworzenia nowego bohatera – wolnego człowieka. Wolność oznacza nie tylko udział w w działalności opozycyjnej wobec władzy komunistycznej w latach siedemdziesiątych, ale też ocalenie swojej tożsamości wśród przemian historycznych, czy też wyzwolenie od mitów narodowych, protest jednostki wobec traktowania jej jako części dziejów zbiorowych. Pomimo tego, że w analizowanej powieści główny bohater utożsamia stolicę z domem, jednak pozostaje on bezdomny (w wymiarze fizycznym).

Pojęcie „domu” nabiera nowych znaczeń w utworze Brandysa, pisarz uwalnia swojego bohatera od refleksji na temat utraty dachu nad głową, które pojawiają się w innych jego utworach napisanych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych (*Miasto niepokonane*, *Między wojnami* (1948-1951)). Obecnie jest też Tomowi uczucie „symulacji domu”, którego doświadczają małżonkowie *Sposobu bycia* (1963), przeżywając rozczarowanie w swoim związku. Brandys wyzwala bohatera *Ronda* od przywiązania do domu w jego znaczeniu materialnym, jak

również od stereotypowych wyobrażeń o rodzinie. Schronienie, własną przestrzeń Tom znajduje w swoim świecie wewnętrznym, najsilniejsze więzi łączą go nie z miejscem, a z jego ukochaną. Jeżeli w *Panu Tadeuszu* temat ojczyzny dominuje nad wątkiem miłosnym, to w *Rondzie* bohater nie identyfikuje się z państwem, domem, czasem historycznym. Jedynym prawdziwym „domem” są przeżycia osobiste – to wszystko, co pozwala oddzielić się od tłumu i zachować indywidualność. Ponad wszystko autor stawia swobodę jednostki i prawo do tworzenia własnej historii, która jest cenniejsza od posiadania własnego domu. Przywiązanie do domu w powieści *Nierzeczywistość* (1977) Brandys identyfikuje z duchową urbanizacją:

W ciągu pół wieku dobudowano wielopiętrowe bloki do naszego samopoczucia. Nazwałbym to czymś w rodzaju urbanizacji duchowej humanizmu. Można mieć własne i oryginalne poglądy na wiele spraw, ale przez pięćdziesiąt lat dyktatury zastępowały ludzkie sumienie skandowaniem tłumu, a nauki społeczne operowały częściej pojęciem masy i grupy niż jednostki. Stwierdzam niejednokrotnie, że nie umiem myśleć w prostym trybie ja o sobie (Brandys 2009: 12).

Podsumowanie

Prawdziwym domem według Brandysa jest dom-idea, dom-fikcja („życie jest powieścią”), fundamentem którego jest dyskurs miłosny, czyli najbardziej osobiste i niepowtarzalne przeżycia jednostki. W pseudo-dzienniku *Miesiące 1979-1981* (1987) Brandys idzie jeszcze dalej – narrator znajduje dom w pisaniu, w literaturze: „zamieniłem życie na pisanie” (Brandys 1997: 309).

W powieści *Rondo* przez pryzmat czasu historycznego wojny i okupacji Brandys deklaruje wartości lat siedemdziesiątych XX wieku (powieść *Rondo* ukazała się w 1982 roku): odzyskanie prawa do życia prywatnego, wyłonienie się z tłumu i stawianie wartości życia jednostkowego ponad życie zbiorowe, a prawdy osobistej ponad prawdę historyczną.

Źródła cytowań

- BACHELARD, GASTON (1975), *Wyobraźnia poetycka: wybór pism*, wyb. dok. Henryk Chudak, przekł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BENEDYKTOWICZ, DANUTA (1992), 'Struktura symboliczna domu', w: Piotr Łukaszewicz, Andrzej Siciński (red.), *Dom we współczesnej Polsce: szkice*, Wrocław: Wiedza o Kulturze, ss. 17-34.
- BRANDYS, KAZIMIERZ (1997), *Miesiące 1978-1981*, Warszawa: ISKRY.
- BRANDYS, KAZIMIERZ (2009), *Nierzeczywistość*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen/Bellona.
- BRANDYS, KAZIMIERZ (1996), *Rondo*, Warszawa: Świat Książki.
- BRONIEWSKI, WŁADYSŁAW (1988), *Poezje*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- CZYŻAK, AGNIESZKA (1998), *Kazimierz Brandys*, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- KŁOSIŃSKA, ANNA (2005), 'Dom', w: M. Bańko (red.) *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 134-135.
- LATUSZEK, ARKADIUSZ, PRZEMYSŁAW PILARSKI (2008), *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych*, Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe.
- GRACZYK, EWA (1993), 'Szczęście Pana Tadeusza', w: Ewa Graczyk, Zbigniew Majchrowski (red.), *Balsam i trucizna. Trzydzieści tekstów o Mickiewiczu*, Gdańsk: Atext, ss. 74-91.
- KERSTEN, KRYSZYNA (1978), 'Ludzie na drogach', *Res Publica*: 4, ss. 54-65.
- ŁUKASIEWICZ, PIOTR (1992), 'Dom jako społeczne minimum – spojrzenie na okres okupacji niemieckiej', w: Piotr Łukaszewicz, Andrzej Siciński (red.), *Dom we współczesnej Polsce: szkice*, Wrocław: Wiedza o Kulturze, ss. 54-71.
- DŁUGOSZ-KURCZABOWA, KRYSZYNA, (red.) (2008), *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WÓJTOWICZ, LESZEK (2001), *Moja Litania*, Kraków: Leszek Wójtowicz.
- WYKA, KAZIMIERZ (1984), *Zycie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- ZIOMEK, JERZY (1964), *Kazimierz Brandys*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ (1992), *Избранные статьи*, Таллин: Александра.
- ШУКИН, ВАСИЛИЙ (2000), 'Культурный концепт „дом” в польском и русском языковом сознании', w: Roman Bobryk, Jerzy Faryno (red.), *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków*, Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, ss. 15-27.

Męskość a wstęć. Rola stereotypów płciowych w dążeniu do (auto)destrukcji

Anita Głowacka

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0002-8146-4469

Abstract

Author, referring to Elizabeth Banditer's masculinity concept (a „true man” should prove he's not a woman, a child and a homosexual), is analyzing abject using gender studies and partially queer studies methodology. In modern polish literature subject who is not meeting those requirements is fighting the fear of losing his masculinity and being leveled down to feminized object. Infantilizing disability (hegemonic masculinity, which is limited to full efficiency and rejecting any sign of weakness, is not achievable for men with disabilities – mechanized man has got cyborg body, always dexterous), feminization of men who acquire stereotypical feminine traits (impulsivity, passiveness, being hysterical, mood swings, neuroticism, emotionalism, erotica) and homosexuality (homosexual man is placed on a spectrum between men and women; he fights internalized homophobia and being socially rejected as „queer”, „junk”) leads men to disgust of themselves or others who manifest those traits. Previously described feminization, infantilization and homosexuality take away from men their cultural, spiritual mentality (psyche) and re-

Anita Głowacka, absolwentka filologii polskiej I stopnia oraz twórczego pisania i marketingu wydawniczego na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach; jej zainteresowania naukowe koncentrują się na studiach nad męskosciami, queer studies i feminizmie w badaniach literackich.

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



store physical body – soma, feminine matter – and their dirty, animalistic sexuality. Manly subject, not being able to be fully established in the world, also mechanization and objectifying male bodies, hatred for physiological fluids, denying feminine parts of their personality and rejecting possibility of identification with abjected object leads modern polish literature male protagonists to personal failure. Author's conclusions about compulsive and inefficient aspiration for receiving cultural Phallus are based on following novels: Szczepan Twardoch's *The King of Warsaw: A Novel* and Drach, Jacek Dehnel's *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* and Jakub Małecki's *Dygot*. Novels' main characters are men losing their subjectivity because of lack of access to hegemonic masculinity.

Keywords: masculinity, homosexuality, disability, infantilization, feminization, hegemonic masculinity

Studia nad męskością

Analiza stosunków między kobietami i mężczyznami w większości badań płci kulturowej opiera się na podkreślaniu różnic między płciami. Męskość jest wyzwaniem, które trzeba aktywnie podjąć, sprzeciwiając się pasywności utożsamianej kulturowo z kobiecością (Bourdieu 2004: 30). Wszystko, co mogłoby mężczyznę „przekształcić” w kobietę, jest postrzegane jako upokarzające. Obowiązkiem mężczyzny jest zatem nieustannie udowadniać swoją męskość – we własnych i cudzych oczach. Kobieta to brak i tajemnica, a jako wykluczona z języka niesie mężczyźnie groźbę dezintegracji z powodu nieobecności Fallusa (Bourdieu 2004: 32). Kobiety go pozbawione zawsze sytuują się na społecznie niższej pozycji niż mężczyźni. Choć Fallus nie ma płci, to tylko fantazmat, jest on zarezerwowany kulturowo dla mężczyzn – męskość jest skonstruowana przez mężczyzn dla innych mężczyzn, ale przeciw kobiecości – przede wszystkim kobiecości odnajdywanej w samym sobie (Bourdieu 2004: 67). Występują cztery podstawowe czynniki modulujące tradycyjny paradygmat męskości: androcentryzm, stałe podtrzymywane w ostrej opozycji różnicy płci, przyjmowanie biologicznych uwarunkowań tych różnic i władza białych, heteroseksualnych mężczyzn (Arcimowicz 2003: 32-33). Tzw. prawdziwemu mężczyźnie zagrażają wszyscy Inni – czyli nie-mężczyźni. Te rozważania prowadzą do tezy Elizabeth Banditer, obszernie objaśnionej w książce *XY: De L'Identite Masculine* (1992), według której mężczyzna, chcący zostać uznanym za posiadacza Fallusa, musi spełnić trzy warunki: udowodnić, że nie jest kobietą, że nie jest dzieckiem i że nie jest homoseksualistą (Nowakowska 2008: 152).

Gender i wstręt – dwie strony kształtowania się podmiotu

Marta Tużnik w artykule *Problem abiekcji w kulturze* stwierdza: „fundamentem jest ciało kompletne, posiadającą jasną do określenia i nienaruszoną formę [...], neguje swoje cielesne funkcje, postrzegając je jako plugawe, zagrażające idealnemu, czystemu modelowi cielesności” (2016). Dotyczy to też zachowań społecznych – abiekt pojawia się wszędzie tam, gdzie musimy dokonać oceny zachowań społecznych na skalane i czyste. Odraża to, co graniczne – implikujące rozkład, śmierć – płyny fizjologiczne, które sprawiają, że granice naszego ciała są niejasne, płynne. Takie ciało jest na marginesie podmiotu i przedmiotu.

W kontekście męskości teza ta jest szczególnie ważna. Mężczyzna dążący do Fallusa panicznie boi się utraty podmiotowości, która oznacza bycie nie-mężczyzną, tym Innym, pozbawionym dostępu do męskości: „[...] męskość zaczyna rozmywać się oraz kierować w stronę kobiecości. To kobieta bowiem zawsze jawiła się w kulturze jako zmienna, niestabilna, nieprzewidywalna. Jej działanie było podyktowane chwiejnymi emocjami” (Tużnik 2019: 100). Możliwość utrzymania podmiotowości wymaga odrzucenia tego, co abiektalne. Każda próba upodmiotowienia jest sama w sobie performansem, szczególnie w kontekście genderu (Krakowska 2020: 354). Odgrywanie przypisanej przy urodzeniu płci staje się zadaniem nigdy do końca niewykonanym, gdyż każda norma płciowa jest wyidealizowaną wersją męskości lub kobiecości – nieosiągalną.

Tworzenie światów kobiecych i męskich pozwala na przyłączenie się do któregoś z nich, a przynależność do określonej płci generuje określony zestaw zachowań [...]; wstręt jako emocja podstawowa zawłaszczany jest w procesie socjalizacji tak, aby pełnić funkcję instrumentu kontroli społecznej. Z drugiej strony zarówno wstręt, jak i seksualność, są społecznie stymulowane (Ratkowska-Pasikowska 2014: 115).

Potwierdza to zespolenie dwóch kategorii: genderu i wstrętu.

Na potrzeby niniejszego artykułu zostaną przeanalizowane następujące dzieła literackie w stosunku do tezy Banditer: *Król* (2016) i *Drach* (2014) Szczepana Twardocha, *Saturn* (2011) Jacka Dehnela i *Dygot* (2015) Jakuba Małeckiego.

Feminizacja

Mężczyzna sfeminizowany jest pod stałą obserwacją siebie i innych mężczyzn. Taki mężczyzna, jako stereotypowo kobieco niestabilny, zaczyna tracić swoją podmiotowość. Jakub Szapiro, żydowski bokser z *Króla Szczepana Twardocha*, działa impulsywnie – ma szansę uratować swoją rodzinę przed gettem, uciekając do Palestyny, jednak zawraca do Warszawy. Wyjechać oznaczało bowiem stać się anonimowym, być jednym z wielu w masie pospolitej żydowskiej (nie)męskości. Dwudziestolecie międzywojenne to dominacja tezy Ottona Weiningera o „feminizacji Żydów” – według niej kierują się oni wyłącznie namiętnościami – są pozbawieni racjonalności, siły, ich cielesność jest utożsamiana jednoznacznie z kobiecością – męskość żydowska była uważana za trzecią płęć, a obrzezanie – za kastrujące (Śmieja 2016: 100-101).

Kategoria wstrętu bywała niezwykle wykluczająca – wykorzystywano ją jako sposób walki z poszczególnymi grupami – właśnie Żydami, kobietami czy homoseksualistami. Urszula Lisowska podkreśla, że antysemityzm wiązany bywa z przypisywaniem Żydom cech skojarzonych z rozkładem, a co za tym idzie – słabością ciała. Zauważa też, że „emocje są więc sposobami wartościowania rzeczywistości z uwagi na doznanie własnej niesamowystarczalności. W tego rodzaju sądach stwierdzamy zawisłość naszego dobrobytu od zewnętrznych czynników, dając tym samym wyraz świadomości swojej bezbronności (*vulnerability*)” (Lisowska 2013: 73) – wstręt oznacza zatem przeżycie indywidualnej słabości, na którą mężczyzna nie może sobie pozwolić.

„Walka klas to śmierć [...], mężczyzna staje się kobietą [...]. Tylko władza może go uratować” (Theweleit 2015: 594) – Szapiro dąży do władzy, starając się osiągnąć ideał masykularnego Żyda, propagowany przez ruch syjonistyczny, stawiany w opozycji do stereotypowego wizerunku zniewieściałego semity. Syjoniści chcieli stworzyć ideał aktywnego Żyda zajmującego się ciężką pracą lub sportem (Umińska-Keff 2014: 53). Następuje heteroseksualizacja i maskulinizacja kultury.

Ciało Szapiry przypomina maszynę, a narrator opisuje je jakby było „naciągnięte wewnętrznymi sprężynami” (Twardoch 2016: 11). „Mechaniczne» stanowi niejako synonim martwego i apatycznego” (Theweleit 2015: 260), to pozbawione wnętrza, sprawne ciało. Krew to jedyny płyn, jaki może płynąć na wojnie. Każdy inny, na przykład łzy, nawet sperma (!) jest kobiecy i niepożądany – „jeżeli maszyna od czasu do czasu nie nakarmi się krwią, zepsuje się, zatrze” (Theweleit 2015: 696). Mężczyzna zmierza do „utopii ciała-maszyny”, które posiada stalowy pancerz, odseparowany od człowieczeństwa – dla takiego mężczyzny „[...] proces maskowania cielesnej

słabości w rzeczywistości sprowadza się do eliminacji momentu bezbronności z koncepcji człowieczeństwa” (Lisowska 2013: 14-15), a negatywna reakcja na cielesność innych „wymaga zafałszowania obrazu samego siebie, polegającego na wyparciu świadomości własnej śmiertelności” (Lisowska 2013: 14-15). „Płyny ustrojowe jawią się jako abiekt (*abject*) z uwagi na zaburzenie wszelkiego porządku, który jest kontrolowany przez świadomość” (Tużnik 2016: 124) – wydzielinę leżą niebezpiecznie blisko dwóch granicznych obszarów życia – narodzin i śmierci. Maszyna jest pozbawiona wszelkich wad, w przeciwieństwie do ludzkiego ciała – odrzuca śmierć, odrzuca to, co słabe. „Nowy człowiek ma zmaszynizowaną *physis* i wyeliminowaną *psyche*” (Theweleit 2015: 651), a Szapiro ma uosabiać nową rasę. Pozbawia pancerza męzczyznę jedynie „żydowska zaraza” lub „zmysłowa kobieta” (Theweleit 2015: 652) – czyli wszystko, co było klęską Jakuba. Męzczyzna:

nagle zaczął posiadać ciało, nie będąc tylko umysłem. Jego tożsamość nie zawiera już tylko *psyche*, lecz dołączyła do niej również *soma*. Jego ciało stało się przedmiotem oglądu. I to nie tylko ze względu na jego potencję w postaci siły fizycznej oraz możliwości reprodukcyjnych, lecz także w kontekście jego walorów estetycznych. Męskie ciało niejako wyszło z cienia kobiecej urody i stało się, na równi z ciałem kobiecym, przedmiotem surowej oceny społeczeństwa (Tużnik 2019: 100).

Jakub nie wychodzi w powieści poza cielesność, narrator praktycznie w każdej scenie opisuje jego mięśnie, pośladki, czytelnik poznaje nawet przyrodzenie boksera. Nawet w opisie stosunku seksualnego narrator deskrybuje nie ciało żony Jakuba, Emilii, ale właśnie jego (Twardoch 2016: 147). „Męzczyzna zostaje tym samym podzielony na (kobiece) wewnątrz i (męską) zewnątrzność, cielesny pancerz [...]” (Theweleit 2015: 439), ponieważ „twarda, aktywna, agresywna i podszyta zazdrością męskość musi się jak najbardziej odróżnić od miękkiej, biernej i pokojowej kobiecości” – obowiązkowo następuje „mechanizm rozłączenia” od owej kobiecości (Tomasik 2013: 48, 49). Dlatego też granica między genderem męskim i niemęskim jest typowo cielesna. Stawianie ciała na pierwszym miejscu wskazuje też na niepewność swojego Fallusa, o czym mowa w *Hegemonii i traumie*:

przy niedostatku formy na plan pierwszy wybija się [...] cielesność. Jest ona zmacona przez sam fakt, że jest cielesnością, materialnością, a więc jest bierna, plastyczna – a więc żeńska. Męskość z niej uformowana zawsze będzie słaba i suplementarna. I jest to męskość jednoznacznie żydowska [...] (Śmieja 2016: 49).

Potwierdzeniem maskulinizacji Szapiry staje się romans z Anną, siostrą nacjonalisty Andrzeja Ziemińskiego. Związek z Polką nobilituje go – został

uznany za atrakcyjnego przez przedstawicielkę niedostępnej dla niego klasy. Nie jest jednak w pełni usatysfakcjonowany, bowiem to kobieta stała się przyczynkiem do tej nobilitacji – Jakub pozostaje w polu żydowskiego „zniewieścienia”. Staje się hybrydycznym „judeogojem”. To zjawisko interesująco opisuje Łukasz Wróblewski: „[...] bohater nie może spełnić się w żadnej z podejmowanych przez siebie ról społecznych, ponieważ każda z nich kontestowana jest przez wstręt właśnie. Jako taki jest bytem wiecznie wyłaniającym się [...]” (Wróblewski 2020).

W powieści Twardocha ideałem było małżeństwo z kobietą „czystą”, której przypisywano powołanie do bycia matką i podporą dla męża, sprawującego nad nią nieograniczoną władzę. Te, które nie godziły się na te role, przykładowo nie chciały mieć dzieci, pracowały fizycznie lub zajmowały się prostytutką, były odrzucane, wstrętne i pogardzane nimi – „prawdziwy mężczyzna” miał w obowiązku okazywać im jawną niechęć (Buryła 2018: 261).

Żona to element drugoplanowy – przystań, do której wraca Jakub, gdy jest zmęczony umacnianiem swojej pozycji: „Emilia pachniała jak dom. Jak spokój. Jak ukojenie, którego łaknął i po które do domu wracał” (Twardoch 2016: 60). Szapiro, jako jego usynowione *alter ego*, Mojsze Bernsztajn, określał Emilię jako swoją przybraną rodzicielkę i obiekt seksualnych fantazji – „mężczyzna-żołnierz nigdy nie uwolnił się od swojej matki [...]” (Theweleit 2015: 382). Kobieta nie wymaga od niego okazywania uczuć, których „zmechanizowany” Jakub nienawidzi. Usprawiedliwia zdrady mężczyzny, „wiedziała w końcu, z kim się wiąże” (Twardoch 2016: 327). Dostrzega swoje przeznaczenie i właściwą wartość w oczach mężczyzny: „Jestem nowoczesną dziewczyną, nie zużyje mi się od tego, że się czasem położy z inną. Póki mnie kocha. A kocha. Mnie i chłopców [...]. Tego nie miała z nim żadna” (Twardoch 2016: 328). Jest heroiną, matczyną bohaterką i stanowi przeciwieństwo theweleitowskiej wstrętnej „kastrowanej dziwki”, która okradalaby mężczyznę z fallusa i odbierałaby mu męskość, wyrzekając się swojego kobiecego genderu (Theweleit 2015: 102).

Jakub dzieli kobiety na dwa rodzaje – czyste żony i brudne kochanki: „Męska seksualność z natury miała być zaprzeczeniem wierności, obowiązku i rodzinnej stabilizacji właściwej rodzajowi żeńskiemu” (Buryła 2018: 270). Między Jakubem Szapirą a Emilią, „między podporządkowaną białą kobietą i mężczyzną potrzebującym »całości«” (Theweleit 2015: 595), powstaje układ: Emilia jako „dobra matka” troszczy się o męża, który pełni rolę „niemowlecia i pana”, stosującego „pasożytniczy wyzysk i ujarzmianie” (Theweleit 2015: 595).

Bezpłodność Ryfki Kij, kochanki Jakuba, jest związana z „chorobą krwi” – nieczystą żydowskością (Theweleit 2015: 514). Theweleit kiłą nazywa nie chorobę weneryczną, a pewną symboliczną dolegliwość, którą nabywa się w kontakcie z tym, co „żarłocznie” kobiece i żydowskie, kastrowające, zaraźliwe i śmiercionośne – wstrętne. Ryfka nie miała prawa do macierzyństwa,

natomiast Szapiro posiadaniem dzieci utrwał swoją nową, silną, żydowską męskość – „zdolność płodzenia oznacza przedłużenie męskiej mocy, to dobitny wyraz tworzenia i konstruowania świata na androcentrycznych zasadach” (Buryła 2018: 279).

Inną z krzywdzonych przez Szapirę kochanek była Anna Ziemińska. W dążeniu do władzy przydatne jest „użycie »wysoko urodzonej« kobiety jako części nagrody” (Theweleit 2015: 300). Pełni ona rolę pielęgniarki – gdy mężczyźni są „politycznie” ranni, ratuje ich, jednak ostatecznie wydarzenia dylogii tworzą z kobiety kastrującą dziwkę. Jakub widział w niej cielesność: „śmiała się, krztusiła, zasłaniała usta dłońmi, naga, cała jeszcze w ślinie, pocie i spermie i zupełnie pozbawiona wstydu” (Twardoch 2016: 335). Była uosobieniem męskich, tym razem seksualnych fantazji, w których mężczyzna może znęcać się nad kobietą, a ona będzie to akceptować: „Rozumiał już, że im gorzej ją potraktuje, tym bardziej jej się to wszystko spodoba” (Twardoch 2016: 334). Anna „należy do katalogu ladacznic – kobiet, z którymi bohaterowie [...] realizują seksualne pragnienia, gdy kobiety idealne pozostają »czyste«” (Śmieja 2016: 207). Kobieta erotyczna, bezwstydna, sprzeciwiająca się powszechnie uznawanej moralności kastruje Szapirę: „budzi lęk jako potencja nie waginalna, lecz falliczna” (Theweleit 2015: 85), wysyła erotyczne bodźce stanowiące zagrożenie dla mechanicznej męskości. Jakub ostatecznie zostaje osadzony w getcie, a na starość wpada w katatonię, pozbawiony twarzy i tożsamości nie ma kontaktu z rzeczywistością – żyje nieswoimi wspomnieniami. Nigdy nie osiągnął męskiego ideału, do którego usilnie dążył.

Wstręt przypomina o śmiertelności, wrażliwości swojego ciała, a mężczyzna-maszyna nie może sobie na to pozwolić. W *Drachu* Szczepana Twardocha Jozef Magnor dowiaduje się, że jego kochanka, Caroline Ebersbach, sypia z innymi mężczyznami. Odczuwa gniew i zazdrość – czuje się upokorzony przez kobietę będącą wyżej w hierarchii społecznej, zaczyna postrzegać ją jako kobietę nieczystą, seksualną: „klasyczny ideał nie może być powiązany z seksualnością, ma on wymiar duchowy” (Rychlik 2012: 165). Dusi ją w czasie stosunku erotycznego, a jej ciało staje się abiektałne – Twardoch poprzez słowa narratora pokazuje obraz jej sinej szyi, twarz podbiegłą wstrętną krwią, rozluźnione zwieracze (Twardoch 2014: 201). Po tej scenie kolejny rozdział rozpoczyna się ukazaniem błota, rozkładających się ciał i odchodów, w których grzęzną żołnierze – trudno o bardziej sugestywny obraz potęgującego się wstrętu. Jozef od tego momentu zamieszkuje samotnie w szybie kopalni i nigdy nie dochodzi do siebie, podobnie jak Szapiro popada w katatonię, żyje wspomnieniami, traci tożsamość. Kiedy kobieta zaczyna zagrażać męskości bohatera, feminizuje go, odrzucając swoją pasywną rolę, musi zginąć, staje się wstrętna. Wnioski te popierają rozważania wspomnianej już Lisowskiej o tym, że: „przyczynę niechęci do kobiet stanowi wstręt do ich cielesności, który

z kolei wynika z trudności z zaakceptowaniem własnej (męskiej) zwierzęcości” (Lisowska 2013); badaczka dodaje ponadto: „wzbudzając w mężczyznach pożądanie, kobiety przypominają im bowiem o ich seksualności, a co za tym idzie – o cielesności, która jawi się jako odstręczająca” (Lisowska 2013). Mężczyzna doświadcza niechcianej bliskości z kobietą. Drach – śląska ziemia, wszechwładne bóstwo natury, łączy w sobie dwa pierwiastki – kobiecy i męski. To kobiecość, utożsamiana w dyskursie genderowym z tym, co materialne, brudne. To też jednocześnie męskość – duchowa siła, która polega na przemocy i zmusza wszelkie istoty do rozkładu. Następuje w *Drachu* odwrócenie porządku – to męska aktywność zmusza bohaterów do tego, co abiektalne, zwierzęce, przemocowe i seksualne. Bohaterowie zdani na łaskę Dracha, tej złowieszczej materii, popadają w autodestrukcję – Jozef popada w szaleństwo, a Nikodem traci córkę – mężczyźni owładnięci pożądaniem względem swoich kochanek, nie są w stanie utrzymać swojej podmiotowości w konfrontacji z tą kobiecą materią i seksualnością – doprowadzają do swojego upadku.

Homoseksualność

Połączenie kategorii hegemonicznej męskości z homoseksualnością łączy wstręt ze wstydem. Wstyd powoduje pogardę względem samego siebie. Wstręt ma zakorzenienie wewnątrz, choć imituje obrzydzenie czymś zewnętrznym.

Jeżeli zrobię coś, co narusza moje głęboko ugruntowane przekonania, mogę zareagować albo poczuciem wstrętu do samego siebie, albo wstydem, albo jednym i drugim. Jeżeli odpowiem wstrętem, część „ja” przyjmie rolę sędziego, który szyderczo wykrzywi górną wargę, odwracając głowę i nos od uwłaczającego, psychicznego smrodu, który zdaje się emanować z tego drugiego „ja” czy drugiej części „ja”, które jest przedmiotem pogardy. „Ja” jest tu doświadczone po części jako podmiot, a po części jako przedmiot albo jako dwa różne „ja” w różnym czasie. W wyniku takiego rozszczepienia winne „ja” czy winna część „ja” może zostać ukarana przez „ja” osądzające. Co więcej, ów sędzia może być tak przekonany o własnej nieomyślności, by poddać nieszczęsne „ja” przesłuchaniom. Inaczej sprawa wygląda w przypadku, gdy „ja” wstydzi się siebie – tu sędzia i winowajca są jedną i tą samą osobą (Tomkins 2016: 171).

Wstręt stanowi także czynnik kontroli pragnień (Ratkowska-Pasiowska 2014: 111). Ujarzmia seksualność ludzi – mężczyźni odczuwający wstręt względem homoseksualności zawsze będzie negował własny homoerotyzm. Pogarda staje się zinternalizowaną karą za naruszenie porządku społecznego:

[...] pojęcie brudu stanowi pewnego rodzaju słowo klucz, dzięki któremu możliwe jest rozstrzygnięcie, czy dany przedmiot, sytuacja, osoba znajduje się poza kulturowo zdeterminowanym porządkiem [...]; ujawnienie się wszelkich stanów pośrednich, niejasnych, staje się niebezpieczne, a tym samym powoduje odczucie wstrętu (Tużnik 2019: 18).

Queerowa tożsamość burzy zastany ład – nie jest falliczna, nie jest też w pełni kobieca. Osoby homoseksualne charakteryzuje dwukulturowość – początkowo identyfikują się z dominującą większością, później następuje odrzucenie pierwotnej tożsamości i identyfikacja z mniejszością – jednak „nie ulega [...] wątpliwościom, że takie uwarunkowania, jak homofobia czy heteroseksizm nie pozostaną bez wpływu na funkcjonowanie doświadczających ich regularnie osób” (Iniewicz, Grabski & Mijas 2012: 650). Może dojść do wykształcenia się homofobii zinternalizowanej i życia w ukryciu – te czynniki nie pozwalają jednostce na utożsamienie się ze swoją nieheteronormatywnością – negatywne postrzeganie grupy prowadzi do negatywnego spostrzegania siebie. Następuje seksualne naznaczenie – uznawanie mniejszości homoseksualnej jako gorszej od większości heteroseksualnej. Zinternalizowaną homofobię charakteryzuje też wyparcie i żaloba po utraconej tożsamości – Francisco Goya w powieści *Saturn Dehnela* nieustannie mówi o osobach homoseksualnych per „oni”, umieszczając homoseksualność poza sobą, mówi językiem symboli (na przykład w listach do kochanka). Zinternalizowana homofobia, którą odznacza się dehnelowski artysta, charakteryzuje się wewnętrznym konfliktem między tym, kim jest, a tym, kim chciałby być (Barłowski 2018: 25); powodowana jest silnym lękiem, zaś agresja staje się jego wyznacznikiem – postawa emocjonalna staje się homofobiczna, natomiast intelektualna – homonegatywna (Iniewicz, Grabski & Mijas 2012: 653).

Kultura, która nadaje wartość pozytywną pewnym zjawiskom, musi ją odebrać innym – abiektałny „odpad jest koniecznym produktem ubocznym czystości, porządku i piękna”, jak pisze Tomasz Sikora w artykule *Odmieńcy/śmieci* (Sikora 2007: 46). Osoba homoseksualna jest utożsamiana z takim odmieńczym śmieciem, całkowicie antymęska i pozbawiona możliwości realizacji męskiej normy płciowej. Kultura wymaga od niego poczucia nieszczęśliwości, cierpienia, w dodatku „ma dowieść swojej wartości poprzez wzmoczoną sublimację, przez jakieś cenne dokonania artystyczne lub intelektualne, przez zaangażowanie się w działalność społeczną” (Sikora 2007: 46), tak jak Francisco Goya zatracający się w malarstwie. Nadaje on swojemu synowi, Javierowi, cechy „kobiecy” – antymęskie i uwłaczające, oraz homoseksualne, obawiając się jego możliwych homoerotycznych tendencji, co poprzedza obszerna i ostra krytyka męsko-męskich relacji. „Ego osoby z homofobią zinternalizowaną będzie kierować swoje zachowania obronne zarówno we własną stronę [...], jak

i w stronę innych osób mających cechy homoseksualne” (Barłowski 2018: 25), co oznacza przypisywanie zniewieścienia homoseksualistom.

Bardzo ważną rolę w powieści pełni estetyka wstrętu – zdaniem Joanny Krakowskiej męska homoseksualność i kobieca cielesność należą zawsze do sfery abiektałnej (2020). Homoseksualiści i kobiety, jako nie-mężczyźni, nie mają dostępu do męskościowego dyskursu. Jeśli już się w nim pojawiają, to tylko w roli przeciwieństwa mężczyzny, czegoś, co różnicuje mężczyzn od nie-mężczyzn. Goya rozważa:

[...] może go jakiś lubieżnik w szkole schwytał, może dobrał się do niego i w babę przemienił? Albo chłopak w jego wieku? Coś, co zdarzało się czasem między rówieśnikami [...] potem rosło jak wrzód, i rozlewało się trupim jadem na całe ich życia. Słyszałem o takich przypadkach, o mężczyznach pełnych siły, krzepkich którzy [...] przez całe życia pałali uczuciem do jakiegoś chłopaczyska [...] i parzyli się jak zwierzęta; [...] jechali do swoich zepsutych przyjaciół [...] pchających niewinnego do grzechu, i przez całe lata dopuszczali się najohydniejszych czynów, nie mogąc uwolnić się od tego balastu, bo wsączona w ich ciało trucizna kazała im myśleć, że kochają nie swoją żonę [...], ale jakiegoś chłopaka, siedzącego w ciemnym kącie [...] (Dehnel 2011: 50, 51).

Francisco próbuje zohydzić sobie własną homoseksualność – jego wypowiedzi to słownik abiektu – trucizna, zepsucie, grzech, wrzód, trupi jad, zwierzęta. Goya o najszcześniejszych swoich latach w towarzystwie księżnej mówi: „byliśmy jej zbieraniną wyrzutek, odpadków, kalek” (Dehnel 2011: 38, 39).

Goya senior zachowuje się zgodnie z etapami radzenia sobie z lękiem przed dyskryminacją. Udaje kogoś innego (*passing*), uchodzi w społeczeństwie za osobę całkowicie heteroseksualną – jest mężem i ojcem. Praktykuje „ukrywanie” (*covering*), czyli eliminuje wszystko, co mogłoby wskazywać na jego zainteresowanie mężczyznami – „soczysty” język w mówieniu o kobietach, ostra krytyka homoseksualności. Następnie wychodzi z ukrycia bez używania języka odkrywającego orientację seksualną (*being implicitly out*) – opisuje księżną słownikiem męskości: „To nie była kobieta, to był mężczyzna o cienkiej talii i długich czarnych włosach i porządnym cycu, to był najpotężniejszy człowiek w królestwie [...], miała w sobie czułość kobiecą i czułość męską” (Dehnel 2011: 36). Jednocześnie podświadomie pragnie *coming outu* – Francisco śni się *Kolos* Javiera, męski, nagi gigant, który wpatruje się w starego Goyę – „jakby pytał o coś albo czekał na wyznanie” (Dehnel 2011: 140).

Francisco hiperbolizuje swoją męskość i swoim zachowaniem sprawia, że inni robią to samo, stara się odegrać swoją rolę: „huknie”, „wścieka się”, „furiat”, porównywany jest do zwierzęcia. Urodzony na ulicy Rozczarowania Javier jest antytezą męskości, za którą kryje się historia jej nazwy – powieść

zaczyna się od przemocy i konstryuuje obraz męskości odrzucającej kobiecość – „namiętni” *majo* gonili dziewczynę z zamiarem, najprawdopodobniej, gwałtu. Javier odrzuca przemoc. Już pierwsza wypowiedź Francisco, jaka pojawia się w powieści, także nawiązuje do męskości: „starałem się nie rozpieszczać dzieci, wychować syna na prawdziwego mężczyznę” (Dehnel 2011: 10). Krytykuje go za lenistwo, nieśmiałość, wstyd. „Nie wiem, skąd mu się to wzięło, z pewnością nie po mnie. Wychodzi, że po matce” (Dehnel 2011: 20) – stwierdza, „ukobiecając” syna. W innym miejscu porównuje go nawet do abiektałnej larwy (Dehnel 2011: 17).

Francisco odczuwał wstręt względem homoseksualności, sam będąc homoseksualnym, wstydził się swoich skłonności, ale im ulegał – swoje męskie lęki przeniósł na syna, za którego zarówno się wstydził, jak i był mu wstrętny. Goya odrzuca swoją queerowość, kobiecość, sztucznie eksponuje swoją męskość, bowiem czuje, że nieustannie musi ją udowadniać światu. W opozycji do siebie stawia Javiera, nad którym się znęca – maksymalne zniewieścienie syna uwypukla wątłą i niepewną męskość malarza. Francisco wymaga jednocześnie od Javiera panowania nad wrogim elementem »kobiecości« w nim samym” (Theweleit 2015: 439). Ciało Javiera jest głównym celem ataków Goi seniora – przypadkowe epitety określające syna to „okłachła morda”, „kluseczka”, „pęknięta fujarka”, „zwiądła rura”, jeździł „jak kukła”, „[...] baby mu było trzeba, żeby sam się w babę nie przemienił”, „jak baba rysował. Bo w ogóle rósł i coraz bardziej przypominał babę; dupa mu się zrobiła szeroka, jak u dziewczuchy [...]” (Dehnel 2011).

Powieść Jacka Dehnela to bagno, w którym „ojciec zatruwa syna, syn – wnuka, wnuk – prawnuka” (Dehnel 2011: 215). Lisowska przywołuje nietzscheańską apoteozę krowy-przeżuwaczki – należy przełknąć wstyd, zmierzyć się z nim, a nie od niego uciekać, by przejść do doskonalszej formy egzystencji. To wielopokoleniowa trauma – niemożność utożsamienia się z tym, co wstrętne, niemożność „przełknięcia” i utożsamienia się z obiektem wypieranym powoduje zniszczenie relacji rodzinnych – Goya umiera niespełniony, Javier jest nienawidzony przez swojego syna, a prawnuk Francisca, Marianito, umiera jako dziecko, przerywając ten festiwal niepewnej męskości.

Niepełnosprawność a infantyliczacja

Najłatwiejszym sposobem na zinfantyliczowanie mężczyzny jest odebranie mu sprawności. Męskość hegemoniczna zakłada, że ciało mężczyzny jest ciałem-maszyną – zawsze sprawną. Steve Robertson zauważa przerwanie kontinuum – mężczyzna z niepełnosprawnością zaczyna mieć kobiece ciało (brak, skaza) i męski umysł – powstaje pewien dysonans. W najnowszym

Routledge Masculinity Handbook pojawiła się koncepcja *cyborg bodies*, która dehumanizuje mężczyzn – dostrzegam tutaj niewątpliwe kontinuum theweleitowskich mężczyzn-maszyn (Robertson, Monaghan & Southby 2020: 154). Można powiedzieć, że męska cielesność utknęła w błędnym kole. Dehumanizacja męskości pełnosprawnej prowadzi do dehumanizacji męskości niepełnosprawnych. Maszyna, która przestaje działać, może zostać po prostu wyłączona. Trzy sposoby radzenia sobie z tym to *reliance*, próba dostosowania się do tych hegemonicznych wymagań, *reformulation*, czyli przekształcenie tych hegemonicznych ideałów, dostosowywanie ich do swoich możliwości oraz *rejection* – całkowite odrzucenie dążenia do męskości hegemonicznej. Te dwie ostatnie strategie, przekonują autorzy, są efektywnym sposobem radzenia sobie z męskością, jeśli jest się osobą z niepełnosprawnością (Robertson, Monaghan & Southby 2020: 155). Niestety, analizowani przeze mnie bohaterowie dążą do zachowań mających dopasować ich do zabronionej im męskości, co prowadzi do ich autodestrukcji.

W analizowanych przeze mnie powieściach mężczyźni z niepełnosprawnościami nie mają dostępu po pierwsze do władzy – męskość hegemoniczna zakłada władzę, po drugie – do kobiet (na seks mężczyzna musi sobie zasłużyć, jakakolwiek niepełnosprawność czy defekt oznacza niedomaganie w sferze seksualnej). Piękna kobieta z kalekim mężczyzną pełni rolę figury wstrętu – nieporadny i uzależniony od jej woli, przypomina on dziecko, nie jest traktowany poważnie.

„Kalectwo to obcość” (Dehnel 2011: 22), lęk męski. Francisco z *Saturna* nieustannie mówił o podtrzymywaniu męskiej godności, wierności zasad, podrywał kobiety, natomiast odkąd stracił słuch, przestał to robić – kalectwo oznaczało utratę męskości. Brak eksponuje puste miejsce – brak słuchu eksponuje kalectwo, a wszelki brak grozi kastracją. Kalectwem jest także jego „odmienność” – w orszaku „dziwadła” księżnej jest on równorzędny przypadkowemu kalece. Kolejnym męskim lękiem jest starość, „obrzydliva jest starość” (Dehnel 2011: 12); „starość sięga tylko po mokrą ziemię w głębi grobu” (Dehnel 2011:131), odbiera witalizm i energię płciową. Goya senior przypomina „złapanego w potrzask wilka” (Dehnel 2011: 27) – z każdą kolejną próbą wrywania się kalectwu i starości, wnyki wbijają się w jego ciało mocniej – uwięzienie w performatywnej męskości nie pozwala mu odpuścić. Dla Jakuba Szapiry z powieści Twardocha ciało starca jest groteskowe. Mówi: „mam ciało starca spowite w bladą skórę, skóra na ramionach jest pofałdowana, zwiotczała, ale pod nią mam jeszcze mięśnie. Brzuch mam tłusty i zaokrąglony, bo od miesiąca prawie nie wychodzę z domu” (Twardoch 2016: 110). Tylko kobieca cielesność pozostaje jego łącznikiem z samym sobą. Szapiro jest nieustannie świadomy swojego ciała, każdej zmarszczki, nieświadomy za to otaczającej go rzeczywistości. Obserwuje swoje rysy, które rozlewają

mu się w jedną płamę. Twarz jest symbolem tożsamości – poczucie jej braku jednoznacznie wskazuje utratę podmiotowości.

„Inwalida wojenny, weteran, a nie dojadam, takie mamy żydowskie porządki w Polsce” (Twardoch 2016: 204), stwierdza kaleka-porucznik Zieliński, bohater *Króla*, którego była narzeczona wyszła za wychrzte Majewskiego – niechęć ta wyraźnie wybiega poza ekonomiczny antysemityzm, a sięga męskiej rywalizacji. Sam Majewski nie był typowym Żydem, przedstawianym w antysemickiej propagandzie: miał „wielkie, grube obrzezane prącie, którym sprawiał narzeczonej porucznika wiele rozkoszy” (Twardoch 2016: 254). Zieliński wieszczy powstanie obozów koncentracyjnych: „Znajdzie się polski Hitler w końcu i zamknie was w obozach” (Twardoch 2016: 211) – męski Żyd był zagrożeniem dla polskiego inwalidy – jedyną jego reakcją na postępującą maskulinizację Żydów musiała być potrzeba ich eksterminacji, natychmiastowego usunięcia zagrożenia.

W powieści *Dygot* Jakuba Małeckiego poruszony zostaje problem albinizmu w wiejskiej społeczności. Albinizm trudno uznać oczywiście za kalectwo, ale już to wystarcza, by podważać męskość głównego bohatera, Wiktora. Pojawienie się go w fabule rozpoczyna się zdaniem: „Niedługo później na świat przyszedł mały bezbarwny potwór. Rodził się trzydzieści godzin i omal nie zabił Ireny [...]” (Małecki 2015: 21). Samo słowo „potwór”, stosowane często w dyskursie abiektałnym, implikuje odrazę związaną z cielesnością i zagrożeniem nią. Dojka, miejscowa starucha, przywołuje wstrętne płyny fizjologiczne: „Pijta z Irką jego krew, a będziet zdrowe [...]” lub „wyciąg mu [...] flaki z brzucha i serce i posmaruj nimi pług, a będziesz miał plony takie, że wielkie, piękne, wielkie” (Małecki 2015: 24). Chorowity, strachliwy, bujający w obłokach, niedostosowany społecznie Wiktor do końca życia traktowany jest jak wieczne dziecko – żaden z bohaterów nie dostrzega w nim w pełni mężczyzny. Nawet żona stwierdza: „Wiktor przypominał jej dwutygodniowego szczeniaka, którego chce się przytulać i którego łatwo przy tym niechcący udusić” (Małecki 2015: 155). Nie potrafi uwolnić się od materii, feminizującej i abiektałnej masy: „powietrze oblepiło go jak wysychające błoto”, „rozmawia z kulą brudu” (Małecki 2015). Jest emocjonalnie pozbawiony tożsamości, swojego „ja”.

Ojciec Wiktora porównuje go do innego chłopca, który „ledwie powłóczył nogami. Cały powykręcany, ręce jak połamane, głowa przekrzywiona” (Małecki 2015: 68). W porównaniu z nim ojciec uznaje Wiktora za mądrego, zdolnego, „udanego”. Ważne jest hierarchizowanie (w końcu męskość oparta jest na hierarchii) – mężczyzna porównuje chłopca w dół, nie w górę. Gdy Wiktor śni o tym, że swoją krwią próbuje uleczyć chłopca, rodzice są z niego dumni – czuje, że tylko śmiercią sprosta wymaganiom innych.

W *Drachu* Szczepana Twardocha inwalida wojenny Kloska gwałci wdowę po żołnierzu, która go wcześniej odrzuciła. Odrącenie to pogłębia poczucie

utruty męskości – międzywojnie to czas, gdy kobiecie łatwiej ekonomicznie było żyć z mężczyzną, poczuł zatem, że mężczyzną nie jest. Penis inwalidy Kloski (zostaje to eksplicytnie podkreślone – „penis inwalidy”) nie chce zeszytywnieć. Gwałci zatem kobietę palcami, tylko po to, by nie być całkowicie bezradnym. Pojawia się sugestywny opis: „zwleka się z łóżka i wspierając o ścianę, zapina rozporek spodni, których lewa nogawka spięta agrafką powyżej kolana, odjętego inwalidzie wraz z gołenią i stopą, bezwzględnie przypomina o kalectwie” (Twardoch 2014: 27). Nie wychodzimy poza cielesność, opis jest wypełniony szczegółami i słownictwem związanym z kalectwem. Inwalida Kloska nie ma imienia – przedstawiany jest właśnie jako „inwalida Kloska”. Mężczyzna ostatecznie trafia do więzienia na dwadzieścia lat za popełnienie tego przestępstwa. Narażenie na więzienie było ważniejsze niż pozwolenie kobiecie na odrzucenie.

Utrata męskiej podmiotowości

Każdy z opisywanych przeze mnie mężczyzn doświadczył autodestrukcji – postrzeganie własnej męskości doprowadziło ich do katatonii, utraty swojej tożsamości lub po prostu do śmierci. Każdy z nich próbował udowodnić sobie i innym swoją męskość, niekoniecznie świadomie, jak w przypadku Wiktora. Natomiast każdy z nich był oceniany z perspektywy męskościowej przez innych bohaterów powieści lub przez narratora. Odebrano im także podmiotowość: „abiektalność odzwierciedla dezintegrację, rozpad oraz brak jasno ustalonych granic. Abiekt jest płynny i lepki, jest przeciwieństwem stałości i stabilności i tylko poprzez jego odrzucenie podmiot jest w stanie się ukształtować” (Tużnik 2016: 127). Hegemoniczna męskość wymagająca od mężczyzn niemożliwych do spełnienia oczekiwań, jest toksyczna, szkodliwa – mężczyźni wstydzą się swoich rzekomych braków i zaczynają odczuwać wstręt wobec samych siebie. Czując pogardę do siebie, zatem – uciekając od siebie, oddalili od siebie możliwość szczęśliwego i satysfakcjonującego życia: „Potrzeba akceptacji własnej cielesności i wynikających z niej popędów z nią związanych okazuje się być jedną z podstawowych. Na drodze do uzyskania statusu osoby spełnionej stoi jednak wstręt, którego kreację zawdzięczamy społeczeństwu” (Rychlik 2012: 167). Hegemoniczna męskość zakładająca całkowitą maskulinizację i heteroseksualizację kultury wyklucza całe spektrum osobowości męskich, które nigdy owego „ideału” nie osiągną. Kryzys w pozytywnym i afirmującym postrzeganiu tradycyjnej, dominującej męskości jest odzwierciedlony w najnowszej literaturze polskiej – protagoniści analizowanych powieści i ich jawna klęska skutecznie wskazują na potrzebę redefinicji męskości.

Źródła cytowań

- BARŁOWSKI, DEZYDERY (2018), 'Homoseksualność – homofobia – nacjonalizm – męskość', *Wielogłos*: 37, ss. 21-35.
- BOURDIEU, PIERRE (2004), *Męska dominacja*, przekł. Lucyna Kopciwicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- BURYŁA, SŁAWOMIR (2018), 'Fascynujący urok męskości', w: Adam Dziadek, Filip Mazurkiewicz (red.), *Formy męskości 1*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, ss. 257-107.
- DEHNEL, JACEK (2011), *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal.
- INIEWICZ, GRZEGORZ, BARTOSZ GRABSKI, MAGDALENA MIJAS (2012), 'Zdrowie psychiczne osób homoseksualnych i biseksualnych – rola stresu mniejszościowego', *Psychiatria Polska*: 4, ss. 649-663.
- KRAKOWSKA, JOANNA (2020), *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Kraków: Karakter.
- LISOWSKA, URSZULA (2013), 'Wstręt jako zasada medialnej reprezentacji cielesności – perspektywa filozofii Marthy C. Nussbaum', *Naukowy Przegląd Dziennikarski*: 3, ss. 67-85.
- MAŁECKI, JAKUB (2015), *Dygot*, Kraków: Wydawnictwo SQN.
- NOWAKOWSKA, AGNIESZKA (2008), 'Kryzys męskości czy konflikt mężczyzny – utrata czy wyzwolenie?', w: Andrzej Radomski, Bogumiła Truchlińska (red.), *Męskość w kulturze współczesnej*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 151-162.
- RATKOWSKA-PASIKOWSKA, JUSTYNA (2014), 'Wstręt jako społeczna forma kontroli społecznej', *Parezja*: 2, ss. 109-117.
- ROBERTSON, STEVE, LEE MONAGHAN, KRIS SOUTHBY (2020), 'Disability, embodiment, masculinity', w: Lucas Gottzén, Ulf Mellström, Tamara Shefer (red.), *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, ss. 154-164.
- RYCHLIK, AGATA (2012), 'Wstręt a erotyzm. Houellebecq'a spojrzenie na miłość', *Studia Kulturoznawcze*: 1 (2), ss. 161-169.
- SIKORA, TOMASZ (2007), 'Odmieńcy/śmieci', http://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/4._tomasz_sikora_-_odmiecy_-_smieci.pdf [dostęp: 01.01.2021], ss. 45-62.
- ŚMIEJA, WOJCIECH (2016), *Hegemonia i trauma: literatura wobec dominujących fikcji męskości*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- THEWELEIT, KLAUS (2015) *Męskie fantazje*, przekł. Mateusz Falkowski, Michał Herer. Warszawa: PWN.
- TOMASIK, TOMASZ (2013), *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku.

- TUŻNIK, MARTA (2016), 'Problem abiekcji w kulturze', *Kultura i Wartości*: 19, ss. 117-138.
- TUŻNIK, MARTA (2019), *Wstręt jako kategoria estetyczna*, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/publication/35179/edition/31930/content> [dostęp: 20.09.2021].
- TWARDOCH, SZCZEPAN (2014), *Drach*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- TWARDOCH, SZCZEPAN (2016), *Król*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- UMIŃSKA-KEFF, BOŻENA (2014), 'Antysemityzm', w: Monika Rudaś-Grodzka (red.) *Encyklopedia gender*, Warszawa: Czarna Owca, ss. 51-53.
- WRÓBLEWSKI, ŁUKASZ (2020), 'Wstręt jako rękojmia afektywnego poznania. Przypadek Copyright Michała Witkowskiego', *Tematy i Konteksty*: 10 (15), ss. 448-463.

Slash w polskich fandomach literackich

Marta Szpatowicz

Uniwersytet Szczeciński

Abstract

Fanfiction (the literary work of fans) is one of the many manifestations of fan activity, which has been for several decades the subject of interest of a separate, interdisciplinary and dynamically developing discipline – fan studies. However, it is still a marginal area in Polish research. There are many gaps in Polish research on this type of creativity, for example, there is a lack of studies on fanfiction based on Polish literature. Researchers most often refer to examples of texts that are based on English-language works, e.g. written on the basis of the Harry Potter novel series by J.K. Rowling. The aim of this article is to show which pieces of Polish literature inspire fans to create texts in one of the most popular genres of fanfiction, which is slash. Importantly, these kinds of texts are written and read, as is the fanfiction itself, mostly by women. The author focuses mainly on the controversial (considered as such also by the members of the fan community) variety of slash, in which the main characters are really existing people, including historical ones. The issue was discussed on the example of fanfiction written in Polish, based

Marta Szpatowicz, mgr; doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Szczecińskiego w dyscyplinie literaturoznawstwo (pod opieką naukową prof. dr hab. Agaty Zawiszeńskiej z Instytutu Literatury i Nowych Mediów US); zainteresowania badawcze koncentrują się wokół działalności fanowskiej, zwłaszcza fanfikcji.

marta.szpatowicz@phd.usz.edu.pl

Facta Ficta,
Journal of Theory, Narrative & Media



on the book *Kamienie na szaniec* by Aleksander Kamiński. The source work (canon), which is the basis of various modifications, is the starting point for the narratives, which often significantly differs from the source material, as is the case with the transformation of *Kamienie na szaniec*. War, which is an important element of Kamiński's novel, is not the central theme in the new rereadings. In fan texts, romantic/erotic relationships between male characters are much more important. And such reinterpretations may be perceived by some readers as scandalous.

Keywords: fanfiction, slash, real person fiction

Wprowadzenie

W artykule *Strategie skandalu i stereotypy odbioru* Piotr Michałowski zaznacza, że skandal jest zawsze zjawiskiem subiektywnym:

[...] nie ma faktów „skandalicznych” samych w sobie, lecz są skandaliczne zawsze „dla kogoś”. Nie ma skandalu w sposób „obiektywny”. Chodzi zatem nie o fakt, ale o zakwalifikowanie zdarzenia, o jego subiektywną ocenę i rodzaj reakcji – silnie nacechowanej emocjonalnie. Nie ma skandalu dopóty, dopóki nikt jakiegoś faktu właśnie w ten sposób nie określi. Kwalifikacja zależy jednak od poczucia normy, a więc to, co dla jednego świadka – choćby reprezentanta większości – jest skandalem, dla innego być nim nie musi (Michałowski 2003: 77).

Trudno jest zatem skandal zdefiniować, wyznaczyć jego stałe granice. To, co mieści się w jego ramach, wynika z indywidualnej oceny, a ta jest zależna od wielu rozmaitych czynników (wrażliwości, doświadczenia, wiedzy, oczekiwań itd.). Michałowski objaśnia skandal, wykorzystując pojęcie stereotypu – zwraca uwagę na to, że oba zagadnienia są ze sobą ściśle połączone. Stereotyp stanowi pewne uproszczenie redukujące nadmiar informacji, niejako wspomagając przy tym proces komunikacji (Michałowski 2003: 75). Skandal natomiast:

[...] może być uznany za odwrotność procesu porozumienia, albo – jego zakłócenie. Jeśli stereotyp odbioru, rozumiany jako pewne uniwersum możliwości informacji, stanowi zespół oczekiwań odbiorcy, to skandal jako kategoria komplementarna mieściłby się w polu nieoczekiwanych. Stereotyp jednak zawiera informację bliską zerowej (to znaczy nie zmieniającej wiedzy odbiorcy); skandal – przeciwnie, dąży do maksymalnej zmiany stanu wiedzy. Niezależnie od wartościowania i ambiwalencji pojęć, antynomia jest wyrazista: innowacja przeciw redundancji, rewelacja przeciw repetycji (Michałowski 2003: 75).

Biorąc pod uwagę powyższe informacje, dla niektórych odbiorców, na przykład niezaznajomionych z twórczością fanowską, już same podstawowe zagadnienia z nią związane (choćby zapożyczanie elementów świata przedstawionego wykreowanego przez kogoś innego) mogą wydawać się skandaliczne. Istnieją jednak takie obszary fanfikcji, które również wśród fanów wywołują oburzenie.

Fanfikcja, *slash*

Specyfika fanfikcji polega na tym, że jest to twórczość niekomercyjna bazująca w różnym stopniu na już istniejących tekstach kultury. Przekształcenia dzieła wyjściowego (tak zwanego kanonu¹), których dokonują fani-autorzy mogą mieć rozmaity charakter. Co ważne, nie są to interpretacje związane wyłącznie z indywidualnymi odczytaniem, fani tworzą swoje prace wykorzystując także tak zwany fanon, czyli:

Efekt twórczej aktywności fanek: zbiór rozpowszechnionych sensów, treści i kodów produkowanych przez fandom w oparciu o interpretację kanonu. Na fanon składają się przede wszystkim najpopularniejsze motywy w fanfiction danego fandomu, a także najpowszechniejsze interpretacje elementów dzieła kanonicznego. Motywy fanonu odrywają się ostatecznie od indywidualnych twórców i stają się anonimowe, wchodząc w skład powszechnej wiedzy fanowskiej [...] (Kobus 2018: 369).

W cytowanym fragmencie została użyta żeńska forma „fanki”, większość fanfikcji jest bowiem pisana i czytana przez kobiety². Właśnie kobietom przypisuje się również przynależność do tak zwanego fandomu³ transformującego, który „wchodzi w dyskusję z dziełem, kwestionuje kanon, dokonuje zmian motywowanych poszukiwaniem własnej przyjemności, dopasowywaniem dzieła do siebie, personalizowaniem go” (Kobus 2018: 13). Oprócz tego wyróżnia się jeszcze fandom kultuwujący, którego członkowie przyjmują postawę afirmatywną wobec ulubionego tytułu – akceptują dzieło w zastanym kształcie,

¹ Wszelkie treści (postacie, realia itd.) zawarte w dziele źródłowym, na podstawie, którego powstaje dana fanfikcja (lub inny rodzaj twórczości fanowskiej) określane są przez fanów mianem kanonu.

² Przywoływane w niniejszym rozdziale fikcje fanowskie także zostały napisane przez kobiety – świadczą o tym używane we wszelkich komentarzach i uwagach odautorskich formy gramatyczne (teksty publikowane są pod pseudonimami).

³ Fandom to społeczność fanów zgromadzona wokół danego tekstu kultury lub gatunku, zespołu muzycznego, drużyny sportowej, znanych osób itp.

który jest dla nich wystarczającym źródłem zadowolenia. Fandom kultywujący skupia się przede wszystkim na gromadzeniu szczegółowej wiedzy na temat przedmiotu swojego zainteresowania (Kobus 2018: 12). Przyporządkowuje się go męskiej części odbiorców. Fanki muszą bowiem negocjować swoją przyjemność, satysfakcję z popkulturowym dziełem, które jest zwykle – jak zauważa Aldona Kobus – skierowane do białych, heteroseksualnych mężczyzn (Kobus 2018: 13). W fandomie transformującym poprzez różnorakie działania artystyczne (między innymi: fanfikcję, fanvidy, fanarty) dokonuje się zmian danych utworów wyjściowych tak, aby nowe treści odpowiadały potrzebom, oczekiwaniom zaangażowanych, a niejako zmarginalizowanych odbiorców (fanek).

Henry Jenkins, jeden z pierwszych badaczy z kręgu *fan studies*, wyodrębnił dziesięć sposobów rekonstruowania kanonu: rekontekstualizację, poszerzenie ram czasowych, refokalizację, reorganizację moralną, przesunięcia gatunkowe, *crossover*, przemieszczenie postaci, personalizację, intensyfikację emocjonalną, erotyzację (Jenkins 1992: 165-180). Co ważne, wymienione strategie mogą łączyć się i współwystępować w ramach jednego tekstu. Ponadto w ich obrębie kryją się konkretne terminy fanowskie, nazywające różne motywy, podgatunki, gatunki. W ostatniej z wymienionych kategorii – erotyzacji – mieści się między innymi *slash*.

Głównym elementem fabuły tekstów w gatunku *slash* są relacje romantyczne/erotyczne między dwoma męskimi bohaterami, którzy zwykle w utworze źródłowym nie zostali przedstawieni jako postacie homoseksualne lub których orientacja nie została określona. Początki *slashu* są związane z fandomem amerykańskiego serialu fantastycznonaukowego *Star Trek* (emitowanego w latach 1966-1969). Termin pochodzi od symbolu ukośnika „/” (ang. *slash*), używanego dla oddzielenia imion postaci składających się na pierwszy *pairing* (parę bohaterów wpisywanych w związek) – Kirk/Spock. Poprzez *slash* fanki tworzą narracje, w których m.in. akcentują bliskość, intymność między mężczyznami, konstruują wizje męskości odmienne wobec tych dominujących w kulturze głównego nurtu. Tego typu narracje, skupione na związkach między postaciami tej samej płci, pozwalają także uwolnić się od utrwalonych schematów wpisanych w związek damsko-męski, przedstawić relacje oparte na równości⁴.

Fanfikcja w gatunku *slash* jest pisana również przez polskich fanów, w nawiązaniu do różnych tekstów kultury, przede wszystkim związanych z kulturą popularną, w tym także na podstawie literatury polskiej i pozycji znajdujących się w kanonie lektur szkolnych. Współcześnie fani zamieszczają swoje prace głównie w internecie – w specjalnych archiwach, na forach,

⁴ Choć zdarza się, że tego rodzaju teksty powielają stereotypy i nierówności płciowe.

blogach, a także portalach społecznościowych. Jedną z najpopularniejszych, międzynarodowych stron internetowych gromadzących twórczość fanowską jest Archive of Our Own⁵ i właśnie to miejsce stanowi źródło przykładów w niniejszym artykule.

Polska literatura a slash

Fanfikcja w języku polskim, opublikowana w ramach Archive of Our Own w kategorii „książki/literatura”, koncentrująca się wyłącznie wokół męskich relacji, jest inspirowana przez: *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego oraz *Kamienie na szaniec* Aleksandra Kamińskiego. W przypadku *Ludzi bezdomnych* fanów interesuje relacja Tomasza Judyma z Korzeckim. Fanki *Kamieni na szaniec* pogłębiają zaś relację Jana Bytnara z Tadeuszem Zawadzkiem. *Slash* przeważa także w twórczości fanowskiej do: *Lalki* Bolesława Prusa – tu przede wszystkim para Stanisław Wokulski/Julian Ochocki, ale także Ignacy Rzecki/August Katz; *Trylogii* Henryka Sienkiewicza – Jurko Bohun/Jan Skrzetuski; serii powieściowej *Pan Samochodzik* Zbigniewa Nienackiego – Tomasz N./Waldemar Batura oraz serii o Tomku Wilmowskim Alfreda Szklarskiego – Jan Smuga/Andrzej Wilmowski.

Oprócz tego fanki publikują także teksty, których głównymi bohaterami są pisarze, a nie stworzone przez nich postacie literackie i tym samym prace te wpisują się w nurt tak zwanego RPF (skrót od *real person fiction*). RPF to gatunek fanfikcji, który polega na „traktowaniu określonej osoby jak tekstu kultury, który podlega takim samym twórczym przekształceniom w obrębie swojego fandomu, jak treści książek, filmów, seriali itp. RPF może korzystać z istniejących realiów albo wpisywać postać, którą wykorzystuje, w całkowicie fikcyjny świat przedstawiony” (Kobus 2018: 386). Najwięcej tekstów w języku polskim, w których głównymi bohaterami są pisarze, dotyczy pairingu Adam Mickiewicz/Juliusz Słowacki. Prace fanowskie z parą Mickiewicz/Słowacki prezentują romantyczną, a niekiedy erotyczną, relację między pisarzami, nie opierają się jednak na żadnym konkretnym tekście kultury. Bazują w pewnym stopniu na dostępnych informacjach biograficznych, odwołując się np. do spotkania poetów na jednym z zebrań towarzyskich organizowanych przez rodzinę Bécu czy do domniemanego sporu między pisarzami. Część z tych tekstów ma charakter parodystyczny. Można je rozpatrywać także jako swego rodzaju próbę odbrązowienia wieszczów narodowych.

Mickiewicz i Słowacki to nie jedyni polscy twórcy, którzy pojawiają się w fanowskich opowiadaniach. W archiwum został zamieszczony także

⁵ Online: www.archiveofourown.org [dostęp 23.09.2021].

tekst dotyczący na przykład relacji Stefana Żeromskiego oraz Kazimierza Przerwy-Tetmajera⁶.

Innym przykładem *slashu* również mieszczącym się w odmianie RPF jest fanfik zatytułowany *Widzenie*, którego głównymi bohaterami są Bolesław Chrobry oraz Otton III⁷. W tym wypadku jednak tekst nawiązuje do konkretnego kanonu – książki *Gra w kości* Elżbiety Cherezińskiej. Utwór stanowi uzupełnienie materiału źródłowego, fanka-autorka dopisała bowiem tak zwaną *missing scene*, czyli brakującą scenę. Oznacza to, że akcja fanfika rozgrywa się w trakcie zdarzeń ukazanych w kanonie, wypełnia pewne puste miejsce. Tekst składa się z opisu stosunku seksualnego między głównymi bohaterami (wskazanymi w pairingu), reprezentuje tym samym tak zwane PWP (skrót od *porn without plot* lub *plot? what plot?*), czyli taki rodzaj literackiej twórczości fanowskiej, który jest wyraźnie pornograficzny. PWP jest zwykle pozbawione fabuły i stanowi wyłącznie rozbudowany, szczegółowy obraz sceny erotycznej (choć może być również elementem większej, złożonej całości). Tematyka *Widzenia* nie spotkała się z krytyką odbiorców. Kilkanaście komentarzy zamieszczonych przez czytelników wyraża jedynie pozytywne oceny.

Teksty w gatunku *slash*, w których pary składają się z rzeczywiście istniejących postaci, także historycznych, powodują jednak często spory. Bez względu na to, czy dany fanfik bazuje na utworze kanonicznym, wykorzystując tym samym postacie literackie, czy też na fanonie lub *headcanonie* (kanonie jednostkowym) wytworzonym na podstawie wizerunku danej osoby. Istotna wydaje się tu przede wszystkim kategoria czasu – im bliżej współczesności żyła dana postać, tym więcej emocji wywołuje twórczość na jej temat.

Kontrowersje wokół *Kamieni na szaniec*

Wśród fikcji fanowskich, które budzą kontrowersje, znajdują się prace odwołujące się do *Kamieni na szaniec* Aleksandra Kamińskiego. Z tym, że w tym wypadku żadne z opublikowanych w archiwum fanfików nie zostało otagowane jako RPF czy też *historical* RPF lub RPS (skrót od *real person slash*). Jeden z tekstów został dodatkowo opatrzony przypisem, w którym autorka podkreśla, że opowiadanie powstało wyłącznie z myślą o bohaterach literackich – a nie rzeczywiście istniejących postaciach. Fanki wykazują się więc ostrożnością przy publikowaniu swojej twórczości do tego dzieła.

⁶ Online: https://archiveofourown.org/works/9873302?view_full_work=true [dostęp 23.09.2021].

⁷ Online: https://archiveofourown.org/works/5614891?view_adult=true [dostęp 23.09.2021].

Większość tekstów (jedenaście z dwunastu) do *Kamieni na szaniec* skupia się na pairingu Jan Bytnar/Tadeusz Zawadzki. Odczytanie relacji głównych bohaterów powieści w kontekście homoerotycznym czy homoseksualnym nie ogranicza się jednak wyłącznie do środowiska fanowskiego, ale dotyczy także akademickich rozważań teoretycznych. Taką interpretację przedstawił na przykład Jakub Rawski w artykule *Czy jest homoseksualizm w tym tekście? Na tropach nieheteronormatywnej tożsamości bohaterów „Kamieni na szaniec” Aleksandra Kamińskiego* (2015). Tekst Rawskiego jest odpowiedzią na pierwsze tego typu odczytanie, które zaproponowała Elżbieta Janicka najpierw w jednym z rozdziałów książki *Festung Warschau*, a następnie w kilku wywiadach prasowych. Analizy Janickiej wywołały wiele burzliwych dyskusji medialnych⁸.

Takie ujęcie znajomości głównych bohaterów wzbudza jednak emocje także w samym środowisku fanowskim. Na polskim Forum Literackim Mirriel, gromadzącym m.in. twórczość literacką fanów, nie został opublikowany ani jeden tekst na podstawie powieści Kamińskiego. Znalazł się tam natomiast wątek, w którym dyskutowano, czy fanfiki bazujące na tego typu literaturze, zwłaszcza te pisane w gatunku *slash*, powinny w ogóle powstawać⁹. Zdania były podzielone: część użytkowników forum nazwała *slash* do *Kamieni na szaniec* bluźnierstwem, część uznała, że tego rodzaju teksty nie stanowią przekroczenia granic fortunności interpretacji i stosowności obyczajowej. Co ciekawe, ta wymiana opinii odbyła się kilka miesięcy przed tym, gdy charakter relacji protagonistów *Kamieni na szaniec* stał się przedmiotem zainteresowania publicznego.

Pierwszy fanfik do *Kamieni na szaniec* został opublikowany w ramach Archive of Our Own w 2015 roku, czyli dwa lata po tzw. „sprawie Janickiej”. Z zamieszczonych na Forum Literackim Mirriel postów wynika jednak, że tego rodzaju teksty były pisane już wcześniej. Warto przytoczyć w tym miejscu fragment wypowiedzi Przemysława Czaplińskiego komentującego przedstawione przez Janicką tezy:

Janicka przeanalizowała [...] książkę, której od dawna nikt nie czyta na własny rachunek. Na moment zabrała ją nam, a potem zwróciła w wersji bogatszej, bardziej złożonej, problematycznej. Zamieniła gotowe odpowiedzi w pytania. Teraz na nowo musimy się o tę powieść spierać (Czapliński 2013).

Podobne przejawy krytycznego myślenia reprezentuje fanfikcja. Również wtedy, kiedy dotyczy utworów znajdujących się na liście lektur szkolnych, które

⁸ Dokładny przebieg polemiki z tezami Elżbiety Janickiej można odnaleźć w pracy Karolak, *Spory o „Kamienie na szaniec” Aleksandra Kamińskiego* (Karolak 2019: 77-104).

⁹ Online: <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=29&t=19350> [dostęp 23.09.2021].

są zwykle analizowane według narzuconego przez podstawę programową klucza. Fanki odczytują kanon „na własny rachunek”, zadają pytania, podważają punkty oczywiste. Ich interpretacje mogą dawać początek zupełnie nowym sposobom rozpatrywania poszczególnych dzieł. Należy jednak zaznaczyć, że nie zawsze są to odczytania warte uwagi. O fanfikcji w kontekście grafomanii pisała między innymi Lidia Gąsowska w jednym z rozdziałów pierwszej polskiej monografii poświęconej twórczości fanowskiej – *Fan fiction. Nowe formy opowieści* (Gąsowska 2015: 207-222). Wydaje się jednak, że badaczka traktuje całą fanfikcję jako grafomanię. Przyczyn takiej perspektywy można szukać między innymi w źródłach, z których autorka czerpie przykłady. Są to przede wszystkim indywidualne blogi, na przykład powstałe w ramach portalu Onet.pl. Twórczość publikowana w tego typu miejscach zwykle cechuje się niższym poziomem artystycznym. W polskiej nomenklaturze fanowskiej funkcjonują odrębne, pejoratywne określenia związane z twórczością właściwą dla blogów na przykład „aŁtoreczka”, „tfu!rczość”. Wybór bloga jako miejsca dzielenia się fanfikcją może świadczyć o pewnym oderwaniu od fandomu.

Wśród fanfików inspirowanych *Kamieniami na szaniec* dziewięć zostało napisanych przez jedną autorkę: *Nie oceniaj zbyt pochopnie*, *Nie oceniaj zbyt ostro*, *Nie oceniaj zanim nie poznasz*, *Nie oceniaj tak bezdusznie*, *Nie oceniaj po okładce*, *Żdźbło w oku bliźniego widzisz, a belki w swoim nie dostrzegasz*, *Przyjaciel może stać się wrogiem, a wróg przyjacielem*, *Kto nie ma siły by być uczciwym, nie ma jej też, aby uwierzyć w uczciwość innych*, *Nie istnieje coś takiego jak średnia czujność. Człowiek jest albo bardzo czujny, albo martwy*. Teksty te zostały wpisane w serię zatytułowaną *Nie oceniaj*¹⁰, składają się jednak z niepowiązanych ze sobą scen i epizodów, także wewnątrz pojedynczych opowiadań. Cykl ma status nieukończony: ostatnia aktualizacja datowana jest na październik 2015 roku. Najdłuższy tekst składa się z dwóch tysięcy siedmuset czterdziestu siedmiu wyrazów, najkrótszy zaś z trzystu sześćdziesięciu dwóch – każdy obejmuje po jednym rozdziale. Poszczególne prace z serii nie zostały opatrzone dodatkowymi tagami, ostrzeżeniami ani streszczeniem fabuły (które także jest wyświetlane przy wyszukiwaniu treści w ramach archiwum). Informacje obudowujące tekst zostały ograniczone do określenia dzieła wyjściowego oraz pairingu. Wyjątkiem jest fanfik pod tytułem *Nie istnieje coś takiego jak średnia czujność...*, który poprzedzony został wstępem ostrzegającym o występowaniu, cytując, „tematów +18”¹¹. Autorka nie wykorzystała więc fanowskiego nazewnictwa dotyczącego gatunkowości, motywów, schematów fabularnych czy relacji względem kanonu. Nadmiar informacji przy oznaczaniu fanfikcji, charakterystyczny dla prac zamieszczanych w archiwum, nie dotyczy tego

¹⁰ Online: <https://archiveofourown.org/series/231747> [dostęp 23.09.2021].

¹¹ Online: <https://archiveofourown.org/works/4969684> [dostęp 23.09.2021].

przypadku. To wszystko zdaje się potwierdzać wspomniane twierdzenie o oderwanej od fandomu twórczości blogowej. Teksty składające się na zbiór *Nie oceniaj* zostały bowiem opublikowane również na (nieдоступnym już) blogu autorki – wzmianka na ten temat poprzedza drugą część serii.

Elementem stałym, łączącym wszystkie części, jest relacja głównych bohaterów: Jana Bytnara „Rudego” z Tadeuszem Zawadzkiem „Zośką”. Znaczna część serii pisana jest w narracji pierwszoosobowej, z perspektywy Jana Bytnara. Cały cykl skupia się wyłącznie na związku protagonistów: na dialogach między nimi, scenach uczuciowości, a także seksu. Kluczowa dla kanonu tematyka nie stanowi ważnej części świata przedstawionego w tekstach składających się na serię, kontekst II wojny światowej został niemal zupełnie pominięty. Zostało to zauważone i wytknięte przez czytelniczkę w komentarzu do pracy *Nie oceniaj zbyt pochopnie*. Co ciekawe, komentarz ten jest znacznie dłuższy niż sam tekst, którego dotyczy. Jest to charakterystyczne dla polskiego fandomu, zwłaszcza związanego z forami internetowymi, na co zwracała uwagę Kobus:

Polskie fora mają niemalże własną poetykę komentarza – domagają się, aby był rozbudowany (zazwyczaj określa się jego minimalne wymiary na dwie lub trzy linijki tekstu), ściśle dotyczył treści lub formy tekstu, był poprawnie skonstruowany pod względem językowym, w tym interpunkcyjnym, i zasadniczo stanowił minianalizę literacką (Kobus 2018: 177).

Wspomniany komentarz odpowiada spostrzeżeniom badaczki. Jego autorka odwołuje się bowiem do wielu aspektów odbieranego tekstu: błędnie postawionej kropki w jednym z dialogów, zbyt dużej liczby akapitów, nieodpowiedniego połączenia słów w jednym z wyrażen (powołując się na Narodowy Korpus Języka Polskiego). Odnosi się także szczegółowo do treści opowiadania, krytykując przede wszystkim zbyt luźny związek z kanonem. Według komentującej twórczość fanowska do *Kamieni na szaniec* nie powinna funkcjonować w zupełnym oderwaniu od wydarzeń tak silnie oddziałujących na bohaterów powieści. Fanfik opisuje bowiem krótką scenę (składającą się głównie z dialogu), która ma miejsce tuż przed wyjściem Zośki na akcję (nie sprecyzowano jaką). Rudy, obawiając się o życie przyjaciela, nalega, aby ten nie brał w niej udziału. Niepokój wiążący się z działaniami konspiracyjnymi stanowi jedynie pretekst, mało istotne tło do przedstawienia czułości między postaciami. Sprzeciw komentującej wzbudza więc nie samo podjęcie tematu miłosnej relacji bohaterów, a jedynie sposób jego realizacji.

Warto wspomnieć, że autorka cyklu *Nie oceniaj* skorzystała z jednej z wyjątkowych funkcji Archive of Our Own, to znaczy „osierociła” swoje prace (angielskie: *orphaning*). „Osierocenie” stanowi alternatywę dla nieodwracalnego

usunięcia tekstu, którego dany użytkownik nie chce dłużej wiązać ze swoim kontem. Tego rodzaju porzucenie oznacza, że z wybranej pracy (lub kilku) zostają usunięte wszystkie dane identyfikujące autora. Tekst pozostaje dostępny na stronie internetowej bez zmian, z tym wyjątkiem, że nazwa użytkownika powiązana z fanfikiem zostaje zmieniona na „Orphan_account”. Autor po porzuceniu pracy nie może jej w żaden sposób modyfikować. „Osierocenie” umożliwia usunięcie tekstu ze swojego profilu, bez eliminowania go z zasobów archiwum, pozwalając tym samym na jego trwałe pozostanie w fandomowym obiegu (Archiveofourown.org 2021).

Wśród pozostałych fanfików do *Kamieni na szaniec* znajduje się jeden, który prezentuje większy stopień zainteresowania kontekstem historycznym. Tekst pod tytułem *Verräter* zrywa niejako z romantycznym obrazem umierania za ojczyznę, mitem bohatera¹². O tych aspektach mówiła również Janicka, zauważając, że powieść Kamińskiego przedstawia śmierć jako męską przygodę (Karolak 2019: 77). Zagadnienia związane z wojną ulegają w owym fanfiku przekształceniu, autorka ujmuje je z perspektywy odmiennej wobec kanonu.

Narracja w tym tekście opiera się na wyliczeniu. Najpierw rzeczy, których Zośka nie lubi. Kwestie te koncentrują się właśnie wokół wojny: działania konspiracyjne wywołują w Zośce silny lęk, podobnie jak odpowiedzialność związana z dowodzeniem; wizja śmierci nie jest wcale piękna, lecz napawa bohatera przerażeniem. Następnie wymienione zostają elementy lubiane przez Zośkę, wszystkie dotyczące Rudego. Ostatni ze wskazanych punktów – bohaterowie telefonują do siebie, aby życzyć sobie dobrej nocy – jest ściśle związany ze zdarzeniami z kanonu. Tego rodzaju scena pojawia się bowiem w *Kamieniach na szaniec*, gdzie została opisana następująco:

Wieczorem przed snem Zośka zatelefonował do Rudego. W ostatnich miesiącach czuli się ze sobą wyjątkowo dobrze, zgadzali w poglądach na świat, na wypadki, na ludzi. Pasjonowały ich te same prace, te same zadania. Zapatrzeni byli w te same rzeczy nieuchwytnie a tak ważne, że mały wobec nich wszystkie inne problemy życia. Wymiana najbliższych zdań sprawiała im przyjemność. Zośka telefonował bez żadnego powodu – ot tak, żeby powiedzieć dobranoc. Rudy leżał już w łóżku i na bosaka przybiegł do telefonu. – Dobranoc – odpowiedział przyjacielowi (Kamiński 1999: 160-161).

W tekście fanowskim wątek ten został zmodyfikowany tak, aby jednoznacznie ukazać romantyczne uczucia Zośki względem Rudego. Został dodatkowo zaakcentowany jako czynność, którą Zośka lubi najbardziej. Element kanonu posłużył zatem jako umocnienie fanonu. Wśród zamieszczonych pod

¹² Online: <https://archiveofourown.org/works/13246824> [dostęp 23.09.2021].

pracą opinii czytelników nie znalazły się głosy wzburzenia, interpretacja wpisująca relację bohaterów w kontekst homoerotyczny spotkała się z akceptacją komentujących odbiorców.

Podsumowanie

Biorąc pod uwagę kanon, można by spodziewać się wśród fanowskich odczytań *Kamieni na szaniec* tekstów przede wszystkim o tematyce, która dotykałaby zagadnień związanych z cierpieniem oraz wojną. Fanowskie przekształcenia są jednak wielotorowe i niejednokrotnie pod względem wielu różnych aspektów znacząco odbiegają od pierwowzoru. Należy także pamiętać, że fanki interpretują dzieło źródłowe zgodnie z własnym doświadczeniem – w przypadku *Kamieni na szaniec* doświadczenie to może odpowiadać prawdopodobnie grupie wiekowej około trzynastego/czternastego roku życia (z racji obecności książki Kamińskiego w kanonie lektur szkolnych właśnie na tym poziomie).

Kamienie na szaniec pobudziły więc twórczość skoncentrowaną głównie na nastoletniej miłości. W większości przywołanych przykładów można zaobserwować intensyfikację emocji. Szczególnie wyraźne jest to w fanfiku *Verräter – Zośka nie lubi wojny*, ale znacznie silniejsze uczucia budzi w nim fakt, że wobec przyjaciela odczuwa pożądanie, które pozostaje niezaspokojone. Fanki *Kamieni na szaniec* realizują w swych pracach założenia gatunkowe charakterystyczne dla *slashu*, najwięcej uwagi poświęcają bowiem kwestiom związanym ze sferą uczuciowości i seksualności postaci. To właśnie te punkty kanonu zdają się dla nich najbardziej niedookreślone. Fanki nie pogłębiają zatem mitu bohatera. Przepisują postacie tak, aby przeżywały zwłaszcza emocje związane z miłością, czułością, a nie wojną. Dyskurs patriotyczny zostaje zastąpiony dyskursem intymnym. Czy są to więc przekształcenia o charakterze skandalicznym?

Realizowanie narracji typowych dla *slashu* nie budzi wśród fanów sprzeciwu, wpisuje się bowiem w pole ich oczekiwań, czyli według przywołanych we wstępie informacji – w znany tej grupie stereotyp. Kontrowersje w wypadku fikcji fanowskich do *Kamieni na szaniec* wywołuje bliski stosunek dzieła źródłowego i występujących w tekście postaci ze światem pozaliterackim. Podstawowe oznaczenia stosowane przy publikowaniu fanfikcji – wskazanie kanonu, występujących pairingów, pozwalają jednak na łatwe uniknięcie czytania tego rodzaju prac przez osoby, dla których wydają się one niewłaściwe.

Źródła cytowań

- CZAPLIŃSKI, PRZEMYSŁAW (2013), 'Rudy i Zośka 70 lat później. Estetyka i erotyka patriotyzmu', *Gazeta Wyborcza*, online: https://wyborcza.pl/1,75410,13741454,Rudy_i_Zoska_70_lat_pozniej__Estetyka_i_erotyka_patriotyzmu.html, [dostęp 23.09.2021].
- GĄSOWSKA, LIDIA (2015), *Fan Fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków: Korporacja Ha!art.
- JENKINS, HENRY (1992), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge.
- KAMIŃSKI, ALEKSANDER (1999), *Kamienie na szaniec*, Warszawa: Wydawnictwo Nasza Księgarnia.
- KAROLAK, SYLWIA (2019), *Spory o „Kamienie na szaniec” Aleksandra Kamińskiego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- KOBUS, ALDONA (2018), *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- MICHAŁOWSKI, PIOTR (2003), 'Strategie skandalu i stereotypy odbioru', *Przestrzenie Teorii*: 2, s.73-88.
- RAWSKI, JAKUB (2015), 'Czy jest homoseksualizm w tym tekście? Na tropach nieheteronormatywnej tożsamości bohaterów „Kamieni na szaniec” Aleksandra Kamińskiego', *In Gremium. Studia nad historią, kulturą i polityką*: 9, s. 211-225.

Ujęcie tematyki homoseksualnej w mangach

Kamil Wrzeszcz

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0002-0330-0573

Abstract

The article focuses on one of the most popular products of Japanese culture – manga, which are specific stories presented in words and images. The author investigated this issue from the perspective of pop culture (following Bogusław Dziadzia, Magdalena Majchrzyk, and Ksenia Olkusz), presenting the context and place of manga in Japanese culture (according to Ewa Witkowska, Helena Jadwiszczok-Molencka, and Jacek Molencki). An interesting thread for the European reader are the topics connected with sex and homosexuality of the shōnen-ai and yaoi sub-genres – which the researcher develops. The genre structure of this issue has been presented (using the delineation proposed by Brigitte Koyama-Richard), as also the history of undertaking such themes in manga (which has been analyzed by Aleksandra Lazarek). In the context of the examples cited by the researcher, it was necessary to familiarize the readers both with the situation of non-heteronormative people in Japan (Katarzyna Skop) and with the way of researching literature from the perspective of homosexual motifs in literature (Eve Kosofsky Sedgwick and Tomasz Kaliściak). After presenting theoretical

Kamil Wrzeszcz, mgr; absolwent dwóch kierunków studiów: Kultury Mediów ze specjalnością publicystyka nowomediálna oraz Informatyki Naukowej oraz Bibliotekoznawstwa ze specjalnością edytorstwo książki; obecnie uczęszcza do Szkoły Doktorskiej w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach i prowadzi badania w Instytucie Nauk o Kulturze.

kamil.wrzeszcz@us.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

concepts, the author undertakes the description of two popular manga: the "No. 6" series created by Atsuko Asano and Hinoki Kino, and *In the Rhythm of Evening and Morning* by the author recognized under the pseudonym Harda. In the course of these considerations, the researcher makes use of the previously quoted methodology by recalling the term "homosocial continuum" (after Tomasz Kaliściak) and uses it in the context of the characters of the manga "No.6". During the discussion of the second example, the topic of sex and scenes of violence in the manga is taken up – a case equally broadly described by Ewa Witkowska, to whom the author refers. In conclusion, it has been shown how the 'heteronorms' are broken thanks to the popularization of the representation of romantic and erotic male-male relations in cultural texts, which also include *shōnen-ai* and *yaoi*.

Keywords: *yaoi*, *shōnen-ai*, manga, homosexuality, popculture

Wprowadzenie

Mangi stały się integralną częścią współczesnej popkultury i znane są na całym świecie, mimo że pierwotnie osadzone były w japońskiej tradycji. Wyjątkowo interesujące i osobliwe dla europejskich odbiorców są związane z seksem i homoseksualnością subgatunki shōnen-ai oraz yaoi, które opisują męsko-męskie relacje erotyczne i romantyczne. Występowanie tego typu dzieł oraz ich omówienie są niezwykle istotne z perspektywy badań zarówno nad mangą (wzbogacając je o kolejne konteksty tematyczne, a nawet społeczne), jak i homoseksualnymi wątkami w literaturze, ponieważ nie jest to temat wystarczająco rozpoznany na polskim gruncie naukowym. Ten temat można interpretować bardzo szeroko, dlatego też warto skupić się na analizach poszczególnych reprezentantów literatury graficznej. Głównymi pytaniami, które należy postawić są: „W jaki sposób ujęty zostaje temat homoseksualizmu w mangach?” oraz „W jaki sposób shōnen-ai i yaoi stały się częścią popkultury a tym samym produktami eksportowymi?”.

Czym jest popkultura?

Popkultura – to pojęcie mieści w sobie wytwory pochodzące z różnych kultur. Ksenia Olkusz pisze, że: „Obszar jej oddziaływania wraz z rozwojem technologii staje się coraz rozleglejszy, stąd niemożliwe jest dalsze negowanie ważności jej istnienia oraz wartości czy relewantności badań, które jej dotyczą” (Olkusz 2017:15).

Popkultura to nie tylko wielość zjawisk w jej obrębie, ale również procesy zachodzące między nimi, dzięki czemu badacze mogą analizować poszczególne części kultury popularnej oraz ich wpływ, nie tylko na społeczeństwo, ale również na siebie nawzajem. Magdalena Majchrzyk ukazuje mnogość stanowisk dotyczących tego terminu:

W zglobalizowanym, ponowoczesnym świecie kwestia użyteczności klasycznego pojmowania kultury stała się więc problematyczna. Być może dlatego popularne

w latach 70. anglosaskie studia kulturowe częściej definiowały ją w kategoriach społeczno-politycznych, niż estetycznych – jako „całą drogę życiową, materialną, intelektualną i duchową” [...], lub „teksty i praktyki życia codziennego” [...]. (Majchrzyk 2015: 14).

Badaczka, biorąc pod uwagę każdą próbę definicji, zauważa, że istnieje wiele kultur czy tradycji i „nie należy ich redukować do jednego dominującego dyskursu, a właściwie wykorzystać ową polifonię” (Majchrzyk 2015: 14). Wynika z tego wiele niebezpieczeństw. Ocena lub hierarchizacja dóbr kultury może prowadzić do zanikania różnorodności i tradycji. Nie można więc traktować popkultury jak „worka”, w którym poszczególne składniki muszą się wymieszać. Odpowiedniejsze w tym miejscu będzie porównanie do magazynu – wiele przedmiotów, tradycji czy artefaktów znajdujących się w jednej przestrzeni wpływa na siebie, lecz dalekie są od ujednolicenia. Co więcej, badaczka zaznacza również, że termin kultury popularnej często utożsamiany jest z kulturą masową czy popkulturą. „Tymczasem funkcjonują one autonomicznie, mają swoją genezę i swoich teoretyków” (Majchrzyk 2015: 13).

Poza sporami dotyczącymi definicji czy zagrożeń płynących z błędnego odczytania tego terminu wyodrębnić należy jego cechę nadrzędną – umiejętność budowania wspólnoty, często również w perspektywie ponadlokalnej, co przybliży Bogusław Dziadzia:

Różnorodne i liczne popkulturowe formy integracji społecznej wokół zideologizowanych spraw bądź przedmiotów nie są zjawiskami nowymi. [...] Zmianie uległ kontekst odniesienia swojej tożsamości do tego, co zewnętrzne. Ten wymiar jest z pewnością nowym zjawiskiem, tak trudnym do osiągnięcia w epoce przedmedialnej. Nowością jest tu poczucie więzi z grupą, która może mieszkać dziesięć tysięcy kilometrów od naszego miejsca zamieszkania. Nie przekłada się to od razu na wytwarzanie alternatywnej lokalności, ale z pewnością na taką pozwala. Nowoczesne metody wymiany informacji wyzwalają możliwość powstawania (nie tylko w kontekście mediów, ale i szerokich procesów mobilizacji społecznej) globalnych sieci obywatelskich, czego wyrazem mogą być na przykład ruchy ekologiczne czy organizacje gejów i lesbijek, dla których bariery w formie klasycznych granic są co najwyżej pomniejszymi wyzwaniem i nie stanowią celów samych w sobie (Dziadzia 2014: 99-100).

Jednym z najistotniejszych elementów tej skomplikowanej układanki jest właśnie łączenie się w ogromne (najczęściej internetowe) grupy, co sprzyja szybszej niż kiedyś wymianie informacji, ograniczając jednocześnie jej dostępność do samych zainteresowanych.

Manga jako integralna część japońskiej tożsamości

Jednym z wielu wyjątkowych elementów kultury japońskiej wciąż jest – obok Pokémonów, Hello Kitty i walkmana – manga. Zanim pojawiła się w formie, w jakiej znana jest dziś, musiało upłynąć wiele lat. Za protomangę uważa się między innymi średniowieczne zwoje (nazywane emaki-mono). Dzieła te podejmowały tematykę zarówno religijną, jak i świecką. Charakterystyczne było dla nich połączenie tekstu z ilustracjami. Powstające w okresie Edo utwory przedstawiały głównie legendy lub historie słynnych mnichów. Ta forma utrwalenia wypowiedzi dotarła do Japonii z Chin. Ewa Witkowska, zajmująca się zagadnieniami mangi w polskiej humanistyce, pisze: „Dzisiejsza manga ma stanowić połączenie tej tradycji z wpływami amerykańskiej popkultury, w tym filmów, animacji i przede wszystkim komiksu, który dotarł do Japonii wraz z amerykańskimi wojskami po zakończeniu II wojny światowej” (Witkowska 2012: 79). Badaczka prezentuje sylwetkę Osamu Tezukiego, którego Japończycy tytułują „bogiem mangi”. Naukowczyni zwraca uwagę na to, jak duży wpływ miała jego twórczość i styl pracy na współczesne oblicze mangi.

Wiele z cech, które kojarzą się zachodniemu czytelnikowi z tą odmianą komiksu, wprowadził właśnie on. Zafascynowany kinem, m.in. filmami DeMille’a i Chaplina, naśladował w swoich pracach ruchy kamery filmowej, stosując różne ujęcia, zbliżenia czy statyczne kadry, by oddać wrażenie ruchu. Łączył to z niemal uroczymi rysunkami, wzorowanymi na klasycznych animacjach Disneya, które uwielbiał: tworzone przez niego postacie miały okrągłe twarze oraz wielkie oczy, tak kojarzone dzisiaj z mangą (Witkowska 2012: 80).

Te cechy postaci i tworzenia bohaterów przez lata rozwijały się i, mimo że każdy artysta tworzący mangę ma swój własny, indywidualny styl, można zauważyć podobieństwa. Jej popularność potwierdza fakt, iż uznano ją za część sztuki użytkowej (Zarychta 2015: 168-170). Co więcej, pod koniec lat dziewięćdziesiątych sprzedaż mang w Japonii stanowiła około czterdziestu procent ogólnej sprzedaży książek i czasopism (Kurc 2003: 78). Powodem takiego stanu jest zmiana sposobu odbierania tej formy sztuki przez społeczeństwo — manga nie była traktowana jako rozrywka adresowana tylko do dzieci i młodzieży, lecz do całych pokoleń. Badaczka Katarzyna Bikowska podsumowuje to słowami: „Ekspansja japońskiego komiksu spowodowała, że stał się on symbolem kultury tego kraju, także poza jego granicami” (Bikowska 2013: 5). Z kolei Witkowska relacjonuje:

Teoretycy kultury zauważają, że współczesny świat coraz bardziej przypomina centrum handlowe czy supermarket, w którym można znaleźć leżące obok siebie produkty z wielu krajów. Za taką sytuację odpowiedzialny jest przede wszystkim rozwój środków masowego przekazu ułatwiających docieranie do informacji, takich jak telewizja czy Internet, oraz postęp technologiczny w zakresie środków komunikacji, które obecnie umożliwiają błyskawiczne przemieszczanie się i opuszczanie granic własnego państwa (Witkowska 2012: 7).

Badaczka zaznacza, że popkultura mogła zaistnieć dzięki mediom, które rozpowszechniły ją na całym świecie. Podobnie jak Dziadzia zauważa, że tworzy ona wspólnoty. Helena Jadwiszczok-Molencka oraz Jacek Molencki dodają:

Istotne jest również stanowisko japońskich badaczy, według których popkultura to niezwykle dobry produkt eksportowy, gdyż ociepla wizerunek Japończyków wśród pokoleń pamiętających o ich zbrodniach wojennych. Kiyoyuki Kosaka stwierdza nawet, że manga stanowi produkt dla każdej płci, grupy społecznej oraz pokolenia, gdyż nie jest jednorodnym zjawiskiem, a wiele z powstających dzieł stoi na wysokim poziomie tematycznym, narracyjnym i artystycznym (Jadwiszczok-Molencka & Molecki 2016: 200).

Na przestrzeni lat wykrystalizowało się wiele typów mang. Ta gatunkowa struktura jest niezwykle skomplikowana, a powstawanie nowych odmian determinuje ich treść oraz odbiorców. Najpopularniejszym rozróżnieniem jest to, które dzieli je ze względu na płeć oraz wiek czytelników:

- + Josei – kierowane do dorosłych kobiet.
- + Seinen – lub hentai, kierowane do dorosłych mężczyzn.
- + Shōjo – kierowane do młodych kobiet i nastoletnich dziewczyn.
- + Shōnen – kierowane do młodych mężczyzn i nastoletnich chłopców.
- + Kodomo-muke – kierowane do dzieci.

Należy jednak pamiętać, że w każdym z tych gatunków kryją się inne – pomniejsze. Przykładem ich mogą być:

- + Mahō-shōjo – znane również pod nazwami mahou-shoujo oraz magical girls – to opowieści o nastoletnich dziewczynach, które mają za zadanie uratować świat. Przykładem może być popularna w latach dziewięćdziesiątych seria Czarodziejka z Księżycy.
- + Isekai – w tym rodzaju mang bohaterzy przenoszą się do równoległego świata, zazwyczaj jest to rzeczywistość bogów.

- ♦ Gekiga – to utwory skierowane do dojrzałych czytelników. Podejmowana tematyka często dotyczy problemów społecznych oraz politycznych.

Obecnie manga traktowana jest zarówno jako sztuka wysoka, jak i część popkultury. Mnogość jej kategorii jest niezwykła – od sensacji, przez komedie romantyczne, aż po mrożące krew w żyłach opowieści o śmiercionośnych istotach pochodzących z innych wymiarów. Powstała nawet manga *Aż do nieba. Tajemnicza historia Polski (Ten no hate made)* opisująca życie Józefa Poniatowskiego autorstwa japońskiej twórczyni Riyoko Ikeda.

Wątki homoseksualne w mandze

W odniesieniu do omawianego tematu należy krótko przybliżyć jaka jest geneza yaoi oraz shōnen-ai. To, w jaki sposób powstała pierwsza manga opowiadająca męsko-męską relację romantyczną opisuje Aleksandra Lazarek. Co ciekawe, impulsem do narodzin mang przedstawiających relacje dwóch mężczyzn stała się zachodnia kultura, ale należy podkreślić:

W roku 1967 trzy nastolatki – Norie Masuyama, Hagio Moto i Keiko Take-miya – wybrały się na seans francuskiego filmu *Les Amitiés Particulieres* na podstawie przedwojennej powieści Rogera Peyrefitte. Film, opowiadający o miłości dwóch młodych chłopców w przyklasztornej szkole prowadzonej przez zakonników, zawierał wszystkie elementy charakterystyczne dla wczesnego yaoi – romantyczną, smutną fabułę, poetyczny klimat oraz nawiązania do historii i sztuki, wymagające od czytelnika szerokiej znajomości tematyki (Lazarek 2010).

Ten seans zainspirował je do tego stopnia, że zaczęły tworzyć własne utwory. Masuyama pisała wyłącznie powieści, a pozostałe kobiety zajęły się tworzeniem mang zawierających wątki miłości między mężczyznami. Take-miya zadebiutowała w 1970 roku opowiadaniem graficznym pod tytułem *In the sunroom*. Była to historia przelotnego, wakacyjnego romansu między dwoma chłopcami — to w tej mandze po raz pierwszy pojawiła się scena pocałunku. Rok później Moto wydała opowiadanie o zabarwieniu gotycko-kryminalnym, zatytułowane *Juichigatsu no Gimnasium*. Historia opiera się na fascynacji między dwoma chłopcami o niezwykle podobnych twarzach.

Nieco później pojawiły się utwory humorystyczne, odbiegające od kryminału czy horroru. Lazarek powołuje się na dzieło stworzone przez samego Osamu Tezukiego, czyli „Boga mangi”. „MW” jest opowieścią o szaleństwie osadzoną w latach sześćdziesiątych. Mimo że bohaterowie przedstawieni są

w negatywny sposób, nie należy interpretować tego zabiegu jako przejawu homofobii — wręcz przeciwnie. Tezuka w wielu miejscach zwraca uwagę na dyskryminację i wykluczenie społeczne osób homoseksualnych.

Między innymi dzięki temu utworowi yaoi oraz shōnen-ai stały się niezwykle popularne w Japonii. „Słynne mangaistki, takie jak Riyoko Ikeda, Ryoko Yamagishi oraz Yumi Oshima zaczęły umieszczać w swoich mangach wątki yaoi” (Lazarek 2010). Autorka artykułu przywołuje też Masuyama, Takemiya oraz Kaoru Kurimoto, które założyły magazyn publikujący wyłącznie utwory o miłości męsko-męskiej – „June”. Zainteresowanie tą tematyką wzrosło do tego stopnia, że „od połowy lat dziewięćdziesiątych yaoi święci triumfy na rynkach zarówno japońskim, jak i zagranicznych” (Lazarek 2010). Jasno wynika z tego, że yaoi oraz shōnen-ai szybko stały się produktem eksportowym japońskiej kultury.

Homoseksualizm w literaturze i kulturze japońskiej

Kulturę japońską ukształtowały dwie religie – szintoizm i buddyzm. Lazarek podkreśla, że „nigdy nie piętnowały cielesności ani aktu seksualnego, a kulturze Azji Wschodniej obce było biblijne potępienie sodomii” (Lazarek 2010). Podobnie jak w starożytnej Grecji, popularną praktyką było, że żonaty mężczyzna wychowywał chłopca, który później stawał się jego kochankiem, z tą różnicą, że „Japończycy nie wiązali kategorycznie posiadania ciała danej płci i należenia do niej” (Lazarek 2010). Mowa więc zarówno o niepiętnowaniu osób homoseksualnych, jak i o płynności płci.

Środowiska LGBTQ+ na całym świecie od lat walczą o równouprawnienie oraz tolerancję. Parady, pikety i równościowe akcje edukacyjne zawsze były tematami dzielącymi lokalne społeczności. Sytuację osób homoseksualnych w Kraju Kwitnącej Wiśni opisuje Katarzyna Skop:

Homofobia w Japonii jest problemem dorozumianym. Niepokój Japończyków nie jest związany bezpośrednio z homoseksualizmem, a raczej ze wszystkim, co związane z nienormalnymi seksualnościami – a w szerszym ujęciu, ze wszystkim, co odbiega od normy. Problemem wśród japońskich członków społeczności LGBT jest też zinternalizowana homofobia, wynikająca z kulturowej tendencji do indywidualizowania problemów zamiast dyskusowania o nich i radzenia sobie z nimi na forum społecznym (Skop 2018: 250-251).

Badaczka udowadnia, że status osób LGBTQ+ nie jest najlepszy, ale pokazuje również, że na przestrzeni lat coś się zmieniło. Zwłaszcza gdy temat dotyczy małżeństw jedнопłciowych. Na podstawie ankiet i wywiadów

przeprowadzonych w latach 2014 i 2015 przez Ipsos, Skop wysnuwa wniosek, że poparcie dla osób chcących zawrzeć związek małżeński z osobą tej samej płci stale rośnie. Na przestrzeni roku poparcie to wzrosło z 26% do 30%. Od tego czasu regularne badania opinii publicznej wskazują na wciąż polepszającą się sytuację (Skop 2018: 253).

Wobec tego można wysnuć tezę, że popularność yaoi oraz shōnen-ai w Japonii (i później również poza jej granicami) wynika z przeciwstawienia się tabu kulturowemu oraz tradycji. Fascynacja innością albo chęć ekspresyjnego wyrażenia równościowych idei spowodowała, że osoby o orientacji homoseksualnej znalazły przedstawicieli w sztuce mangi (głównie wśród kreowanych bohaterów).

W Polsce na temat homoseksualnych wątków w literaturze napisano już bardzo wiele. Można wysnuć twierdzenie, że jest to jedna z najszybciej rozwijających się gałęzi literaturoznawstwa. Tomasz Kaliściak zaznacza:

Należy jednak zauważyć, że w dużej mierze krytyka wypracowana w obszarze polskiego literaturoznawstwa jako przedmiot swoich badań wybierała głównie prozę. Poezja w refleksji nad homoseksualnością zajmowała marginalne miejsce, jest więc całkowicie zrozumiałe, że nie wypracowano dotychczas właściwego języka opisu (Kaliściak 2011: 12).

Badacz wspomina tutaj o przekierowaniu niemal całej uwagi na prozę. Nie sposób znaleźć też publikacji podejmujących ten temat w stosunku do komiksu czy mangi. Dużą uwagę należy zwrócić na stanowisko Eve Kosofsky Sedgwick, które streszcza Kaliściak:

Zdaniem Kosofsky Sedgwick, wraz z wyłonieniem się homoseksualisty jako odrębnego gatunku (teza Michela Foucaulta), a więc w momencie narodzin modernistycznej tożsamości homoseksualnej, uprawomocnił się dyskurs cechujący homoseksualną mniejszość („istnieje wyodrębniona grupa ludzi, którzy »są naprawdę« homoseksualni [gay]”). Jednocześnie da się wyodrębnić dyskurs o decydującym znaczeniu, który określa życie ludzkie „w poprzek spektrum seksualności” [...]. W pierwszym znaczeniu homoseksualność oznacza tożsamość, w drugim czyn seksualny. Wzajemne powiązanie tych dwu perspektyw badawczych stwarza możliwość ominięcia teoretycznego impasu między esencjalizmem a konstruktywizmem, czyli odmiennymi podejściami do kwestii tożsamości, którymi posługują się odpowiednio gay and lesbian studies oraz queer theory. Zdaniem Kosofsky Sedgwick, modernistyczna tożsamość homoseksualna ukształtowała się na podstawie wzajemnych oddziaływań perspektywy mniejszościującej i większościującej. Mniejszościujący punkt widzenia, który moglibyśmy przypisać interesom gejowskich teoretyków i lesbijskich

teoretyczek, zakłada swoisty separatyzm, z kolei zaś wiążący punkt widzenia – płciową i seksualną integracyjność (Kaliściak 2011: 16-18).

Wobec tego pojęcie queer „uwzględnia wszelkie złożone warunki zewnętrzne, które nie były dotychczas kojarzone z kategoriami płci i seksualności” (Kaliściak 2011: 18). Pojawia się więc kwestia zarówno seksualności, jak i tożsamości. Należy zatem wziąć pod uwagę wszystkie te czynniki, ale też „klasę społeczną oraz status ekonomiczny, które dodatkowo komplikują pojęcie tożsamości płciowej i seksualnej” (Kaliściak 2011: 18). Badacz podkreśla, jak w kontekście homoseksualności liczy się również narodowość, etniczność czy rasa, które nie zawsze będą się pokrywać tożsamością. Tą koncepcją można posłużyć się omawiając przykłady yaoi oraz shōnen-ai, a co za tym idzie – wziąć je pod uwagę przy przedstawianiu zarówno ich treści, jak i pozajęzykowych środków wyrazu, czyli ilustracji.

Omówienie wybranych przykładów

Pierwszym przykładem, jest seria „No. 6”. Ten dziewięciotomowy cykl nie zawsze traktowany jest przez fanów mang jako shōnen-ai, niemniej między bohaterami widać głęboką relację emocjonalną. Omawiana seria była wydawana na polskim rynku przez wydawnictwo Studio JG w latach 2014-2016, a tłumaczenia podjęła się Paulina Ślusarczyk-Bryła. W cyklu pojawiają się dwie sceny pocałunków między Shionem, inteligentnym i cichym chłopakiem, a Nezumim, który jest niezwykle zaradny oraz sprytny. Autorki – Atsuko Asano oraz Hinoki Kino wykreowały utopijne miasto otoczone murami, nazwane No 6. W środku mieszkają tylko przykładni obywatele, w tym wychowany wśród elit Shion. Drugi z bohaterów nie miał tyle szczęścia i przebywa poza wyznaczoną strefą. Nie ma tam zasad, a ludzie żyją, podejmując się każdej możliwej pracy. Wśród mieszkańców dystryktu No. 6 panuje opinia, że za murami czeka jedynie degeneracja oraz śmierć. Przez niefortunny splot wydarzeń Shion zmuszony jest uciec z utopijnego miejsca swoich narodzin i tak poznaje Nezumiego. Między bohaterami nawiązuje się silna uczuciowa więź.

Czytelnik widzi wiele kontrastów społecznych i przeciwstawnych cech charakteru bohaterów. Shion wychowany w dystrykcie No. 6, pięknym względnie bezpiecznym mieście i Nezumi, żyjący w nędzy. Pierwszy z nich ma zapewnioną przyszłość, kochającą rodzinę i przyjaciół, którzy są w stanie zrobić dla niego wiele – drugi zaś prowadzi życie samotnika walczącego o przetrwanie, a jedyne relacje, jakie nawiązuje, są interesowne, a co za tym idzie – nietrwałe. Moment spotkania bohaterów jest punktem, w którym ich życie drastycznie się zmienia – Shion dostrzega zakłamanie świata, w którym

żył od urodzenia, jest też przestraszony i niepewny tego, co będzie dalej. Nezumi z kolei zaczyna dopuszczać do siebie myśl, że ktoś może stać się mu bliski – boi się tego uczucia. Wielokrotnie dochodzi również do sytuacji, gdzie wzajemnie ratują się z opresji. Poza wdzięcznością rodzi się związek, zbudowany na wzajemnym wsparciu i zrozumieniu. Nigdzie nie jest wprost wskazane czytelnikowi, że mowa o relacji homoseksualnej. Kaliściak posługuje się terminem „homospołeczne kontinuum” (Kaliściak 2011: 20) w kontekście pisarzy, takich jak Józef Czechowicz czy Stefan Napieralski. Badacz zaznacza, że „biorąc pod uwagę większościujący charakter tego określenia, bowiem nie tylko homoseksualne pożądanie jest tutaj spoiwem, lecz przede wszystkim jego uwikłanie w katastroficzną wyobraźnię, którą napędza to, co w homospołecznych relacjach między mężczyznami powoduje zerwanie i eskalację lęku” (Kaliściak 2011: 20). Należy zaznaczyć, że ową koncepcję można przełożyć na fikcyjnych bohaterów. W tym przypadku wpisuje się ona w romantyczną relację Shiona i Nezumiego, która staje się homospołecznym kontinuum, w którym bohaterowie próbują odkryć swoją tożsamość. Obaj znaleźli się w sytuacji niezwykle stresującej, utracili wszystko, co mieli. Byli też w ogromnym niebezpieczeństwie (ścigani przez służby No.6). Jedyne, co im pozostało, to relacja, którą chcieli utrzymać za wszelką cenę. Powstała wzajemna zależność, której zerwanie mogło doprowadzić do tragicznego końca ich przygody.

Zasadnicza trudność pojawia się przy opisanu zażyłości Shiona i Nezumiego przez nich samych. Dla czytelnika widoczna jest łącząca ich więź, a niekiedy nawet seksualny pociąg — zwłaszcza gdy dochodzi do kontaktu fizycznego. Autorki skupiły się na zbudowaniu atmosfery głębokiego zauroczenia między bohaterami, wykorzystując dotyk oraz ukradkowe spojrzenia. Jedną z takich scen pojawia się w pierwszym tomie, gdy Nezumi zdejmuje ubranie, a Shion obserwuje go — cała sytuacja podszyta jest wyczuwalnym dla czytelnika erotyzmem. Gdy bohater zostaje przyłapany na podglądaniu, rumieni się (co w czarno-białej mandze zaznaczone jest umiejscowieniem cienkich lini na policzkach). Pozawerbalne gesty możliwe są do przedstawienia wyłącznie dzięki ilustracjom — słowny ich opis byłby dla czytelnika oczywistą wskazówką interpretacyjną. Obraz powiązany z tekstem sprawia, że czytelnik dostaje możliwość odczytania wątku na swój własny sposób. Romantyczna relacja nie jest uwypuklona w dymkach, czyli tekście, gdyż żaden z bohaterów nie jest w stanie ubrać w słowa swoich prawdziwych uczuć. Nezumi prawdopodobnie dlatego, że nigdy nie zaznał miłości, a do wszystkich podchodził z dystansem, przekonany o złych zamiarach każdego, kto tylko się do niego zbliży. Z kolei świat Shiona legł w gruzach — czuje on lęk przed niepewną przyszłością. Wszystkie wartości, którymi kierował się przez całe życie, zostały zbudowane na kłamstwie i braku dostępu do informacji o świecie.

Opisana w serii „No. 6” męsko-męska relacja jest skomplikowana i ma na nią wpływ wiele czynników zewnętrznych, takich jak pochodzenie, doświadczenie życiowe czy relacje rodzinne. Czytelnik musi podjąć wysiłek interpretacyjny, by samodzielnie dojść do tego, co tak naprawdę łączy Shiona i Nezumiego, gdyż nie dostaje jasnego komunikatu aż do końca ostatniego tomu.

Kolejnym przykładem, będzie manga *W rytmie wieczoru i poranka* (Yoru to Asa no Uta) autorstwa twórczyni rozpoznawanej pod pseudonimem Harda. Tę mangę wypuściło na polski rynek wydawnictwo Studio JG w tłumaczeniu Anny Koike. Jest to yaoi dwutomowe. Opowiada historię Asaichiego, wokalisty, który wraz z kolegami zakłada zespół, by mieć powodzenie u dziewczyn. Do jego kapeli trafia skryty i tajemniczy Yoru. Między chłopakami często dochodzi do kłótni – głównie Asaichi czuje niechęć do nowego członka zespołu. Po jednym z koncertów przez pomyłkę dochodzi do seksualnego zbliżenia między bohaterami – w ciemnościach Asaichi myli Yoru z kobietą, gdyż ten ma długie włosy. Podobnych – erotycznych – kadrów jest o wiele więcej niż w przypadku serii „No.6” Pojawiają się też wątki mocno przemocowe, takie jak gwałt. Nastrój *W rytmie wieczoru i poranka* jest wobec tego dużo mroczniejszy i niepokojący.

Witkowska kilkakrotnie porusza temat relacji cielesnych między bohaterami mang:

Jednym z najpoważniejszych i najczęściej powtarzanych zarzutów, które pojawia się w artykułach dotyczących mangi nie tylko w Polsce, ale i w innych krajach Zachodu, były stwierdzenia, że przepełniają ją obrazy seksu i niczym nieuzasadnionej przemocy – w takim stopniu, w jakim nie pojawiały się nawet w tak krytykowanych kilkadziesiąt lat wcześniej komiksach amerykańskich (Witkowska 2012: 90-91).

Badaczka zauważa, że otwartość seksualna, jaką proponuje wiele dzieł japońskich artystów (w tym yaoi), jest negatywnie odbierana przez krytyków zachodnich. Problem ten wybrzmiewał wyjątkowo mocno, gdy manga stawała się coraz bardziej popularna – to wtedy skupiła na sobie wzrok badaczy zajmujących się zagadnieniami kultury. Panowało bowiem przeświadczenie, że jest ona, a przynajmniej powinna być, japońskim odpowiednikiem komiksów. Problem polegał na tym, że kultura europejska i amerykańska traktowały komiks oraz powieści graficzne jako rodzaj literatury skierowany głównie do dzieci i młodzieży. Mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni czytają mangę w każdym wieku, co więcej, większość publikacji skierowana jest tylko do dorosłych czytelników. Witkowska, przywołując uwagi zachodnich badaczy, wskazuje na pewną marginalność tematyki seksualnej, adresowanej do wybranego kręgu odbiorców:

Trudno zaprzeczyć, że w japońskich komiksach można znaleźć sporą ilość scen przemocy czy seksu, ale – jak podkreśla Schodt [...] – tytuły zawierające obsceniczne treści to tylko niewielka część produkcji. Tego typu historie nie ukazują się w mainstreamowych magazynach, ale są wydawane przez mniejszych, specjalizujących się w erotyce wydawców lub tworzy się je w kręgach amatorskich. Ponadto podlegają wielu krajowym i lokalnym restrykcjom. Ogólnie rzecz biorąc, „niewątpliwie najsilniejszym ograniczeniem nakładanym na komiks jest sam rynek. Komiksy dla mężczyzn, kobiet i dzieci zwykle znajdują takie tematy oraz poziom przemocy i seksu, jakie czytelnicy i ogół opinii publicznej będą tolerować” [...] (Witkowska 2012: 109).

Zarzuty dotyczą zarówno zbyt częstego poruszania tematu seksu i przemocy w mangach, jak i wyraźniejszego zarysowania tych wątków oraz otwartego podejścia do nich. Prawdą jest jednak, że autorzy nie wplatają ich w swoje dzieła częściej niż czytelnicy sobie tego życzą. Należy wziąć pod uwagę, że manga powstała w zupełnie innej kulturze, której najczęściej nie rozumiemy, choć mamy do czynienia z jej utworami. Manga tworzona jest głównie przez Japończyków dla Japończyków. Jedynie najpopularniejsze tytuły, dostosowane dla zachodnich odbiorców, są wydawane poza Krajem Kwitnącej Wiśni. Rynek mang w Polsce jest nie tylko uboższy, ale też dopasowany do preferencji tutejszych czytelników – tłumaczone są wyłącznie te utwory, które mają szansę wpasować się w dany rynek bądź przypominają tematycznie te odnoszące już sukcesy w danym kraju.

W mandze *W rytmie wieczoru i poranka* pojawia się jedna niezwykle znacząca scena – brutalnego gwałtu na Asaichim dokonanego przez członków gangu. Miała być to zemsta i rekompensata długu, który bohater miał wobec bandytów. Po całym zajściu pojawił się Yoru – uspokoił i zaopiekował się ofiarą tej brutalnej zbrodni. Jest to też niezwykle istotny i przełomowy moment w relacjach obu bohaterów, którzy zbliżyli się do siebie. Wcześniej Asaichi traktował Yoru jedynie jak partnera dla przygodnego seksu. W sytuacji traumatycznej przelękniony wokalista znalazł oparcie w kimś, kim do tej pory gardził. Takie wątki w mangach często budzą oburzenie i niezrozumienie poza granicami Japonii. Może być to spowodowane różnicą kulturową, o której pisze Witkowska:

Kolejnym czynnikiem wpływającym na podejście do mangi był fakt – co wielokrotnie podkreślano w pisanych na ten temat artykułach – że komiks japoński stanowi wytwór zupełnie innej kultury, która nie przystaje do założeń i systemów wartości obowiązujących na Zachodzie (Witkowska 2012: 76).

Mimo krytyki brutalności w tych dziełach, fanów mangi poza granicami Japonii jest coraz więcej. Głównymi jej odbiorcami są jednak młodzi ludzie, u których zauważalna jest chęć poznania obcego (zarówno jego tożsamości,

jak i doświadczeń). W przypadku mang podobnych do *W rytmie wieczoru i poranka* obcość dotyczy nie tylko gatunku czy tematyki podejmującej kwestie wszelkiego rodzaju inności (doświadczenie gwałtu), ale również preferencji seksualnych (relacje męsko-męskie).

W obu przywołanych przykładach podejmowany jest temat miłości homoseksualnej pomiędzy mężczyznami. Jednak nie jest to relacja rodem z romansów, gdzie wszystko kończy się dobrze niczym w amerykańskich komediach – to suma doświadczeń i konstruktów: społecznych oraz tożsamościowych. Trudna do opisanía relacja Shiona i Nezumiego stanowi mocny element interpretacyjny pozostawiony do rozpoznania czytelnikom, a *W rytmie wieczoru i poranka* podejmuje temat wykorzystania seksualnego, o którym jeszcze do niedawna nie mówiono wcale.

Podsumowanie

Aleksandra Drabina, analizując seks i męskość w wizerunkach relacji homoseksualnych, zauważa:

Seks jako temat poruszany w popkulturze, zwłaszcza w kinematografii, doczekał się bardzo bogato obudowanej symboliki, przede wszystkim nawiązującej do heteroseksualnego romansu. Teksty popkultury, które trafiają do najliczniejszej publiczności, są pełne obrazów powstałych wokół mitologii miłości między kobietą a mężczyzną, w których seks jest właściwie jednym z najistotniejszych elementów znaczeniowych. W kulturze popularnej eksploracja seksu miewa wiele doniosłości funkcjonalnych. Socjologowie i badacze kultury dostrzegają jego istotną rolę w zakresie kreowania oraz utrwalania znaczeń i symboliki, przenikających świadomość społeczną na poziomie języka, przekonań, obrazów w pamięci, wyobrażeń i skojarzeń (Drabina 2017: 192).

W tym miejscu warto przywołać dwa pojęcia: *uke* i *seme*, by prześledzić, w jaki sposób kreowano w mangach bohaterów par jedнопłciowych. Pierwszą mangą, w której zastosowano ten podział, jest *Patalliro*. W mangach opisujących relacje męsko-męskie pojawił się analogiczny podział do tego występującego w kulturze popularnej od wielu dekad – stereotypowa kobieta (delikatna, drobna i seksowna) oraz stereotypowy mężczyzna (silny i nieokazujący emocji). *Seme* jest tą „męską” połową, a *uke* uosabia cechy kobiece (Lazarek 2010). Od pewnego czasu popularność zyskują mangi łamiące ten obraz na przykład subgatunek nazywany *bara*. W tych utworach homoseksualni bohaterzy są ukazani wizualnie jako bardzo mężczy, z różnym stopniem umięśnienia, tkanki tłuszczowej i owłosienia – nazywa się to również

kulturą niedźwiedzia lub kulturysty. Bara może być typowo pornograficzna, ale rodzaj ten przedstawia również romantyczny i autobiograficzny materiał. Jak konstatuje Drabina: „Seksualność homoseksualnego mężczyzny kategorycznie wykracza poza dominujące w popkulturze wzorce przedstawień. Istnieje niejako wbrew polityce seksualnej, która wokół gejowskiego seksu i homoseksualizmu w ogóle buduje atmosferę moralnej paniki, co znacznie wpływa na kształtowanie symbolicznych wyobrażeń dotyczących tego zjawiska” (Drabina 2017: 193). Wykorzystanie figur uke i seme miało upodobnić pary homoseksualne do heteroseksualnych, a poprzez to sprawić, że lepiej wpasowałyby się w dominującą narrację damsko-męską. Bara jest niejako zaprzeczeniem tego wzorca i próbą udowodnienia, że nie można sprowadzać homoseksualnej miłości dwóch mężczyzn do jednego modelowego przykładu.

Jednak od pewnego czasu, głównie dzięki ruchom obywatelskim walczącym o równouprawnienie, temat ten się zmienił, co podkreśla badaczka, relacjonując stanowisko Briana McNair’a:

(...) zwrócił szczególną uwagę na to, w jaki sposób popkultura bierze udział w procesie seksualizacji kultury i demokratyzacji pożądania. W swoich rozważaniach nie pominął także sfery seksualności mężczyzn homoseksualnych. Wspomina, że metamorfozy społecznego postrzegania relacji gejowskich są ważnym symptomem zmiany świadomości społecznej oraz efektem oddziaływania mechanizmów tzw. kultury obnażania. To pojęcie wprowadza do opisu bezkompromisowości i bezpośredniości kulturowych w prezentacjach intymności i erotyki, zwłaszcza wizualnych. Homoseksualni mężczyźni zyskali status „widoczności”, gdy odpowiednio zaczęły zmieniać się kreowane wokół nich znaczenia, w popkulturze i debacie publicznej zaczęto poszukiwać znaków do ich opisu, a status heteronormy nieco się rozluźnił (Drabina 2017: 194).

Warto zaznaczyć, że powyższe kwestie, osadzone w popkulturze, rozgrywają się na tle najrozmaitszych przemian: historycznych czy społeczno-kulturowych. Głównym ich celem jest usunięcie krzywdzących stereotypów – jak ten, że w parach męsko-męskich najważniejsza jest relacja seksualna (Drabina 2017: 193-194) – oraz normalizacja i równouprawnienie takich związków.

W ostatnich latach pojawiło się wiele wytworów popkultury podejmujących temat homoseksualnej relacji między dwoma mężczyznami. Od filmów – nagrodzonego Oscarem *Moonlight* – poprzez seriale – *Sex Education* czy *Special*, aż po literaturę – *Simon* oraz *inni homo sapiens*, *Tamte dni*, *tamte noce* czy *Will Grayson*, *Will Grayson*. Wszystkie wymienione, ale także i wiele innych dzieł cieszy się dużą popularnością. Dowodem tego mogą być nie tylko nagrody, które otrzymują, ale – w przypadku seriali – ich wielosezonowe kontynuacje, książek – tłumaczenia oraz adaptacje filmowe,

a filmów – dyskusje toczące się w wielu krajach na całym świecie. Nic więc dziwnego, że i mangi takie, jak yaoi czy shōnen-ai zostały przez popkulturę wchłonięte i spopularyzowane, ani że znalazły duże grono odbiorców zarówno wśród fanów kultury japońskiej, jak i w środowisku LGBTQ+.

Powołując się na to stanowisko, można stwierdzić, że zarówno mangi, które zostały omówione, jak i inne utwory traktujące o związkach homoseksualnych, stanowią coraz większą część współczesnej popkultury. Co więcej, przyczyniają się one do zdetabuizowania tych tematów. Drabina odnosi się co prawda do wątków erotycznych, ale wnioski, które wysuwa, są adekwatne do ogólnych przedstawień relacji homoseksualnych we współczesnej sztuce: „Bywa także manifestem inności, wyrażonym wprost lub nie. Jako bezpośredni postulat wkracza na drogę queerową, jest dla gejów drogą do uwolnienia od heteronormy, do wyzwolenia i widoczności, wbrew uprzedzonom i regułom społecznej kontroli” (Drabina 2017: 204).

Wobec tego, zarówno *W rytmie wieczoru i poranka*, seria „No.6” czy inne takie dzieła mają ogromny wpływ na społeczeństwo – pozwalają zrozumieć drugiego człowieka. Gigantyczny udział w tym ma też popkultura, która sprawia, że utwory te (filmy, mangi, komiksy, seriale itp.) mogą dotrzeć z łatwością do milionów ludzi, pochodzących z różnych kultur, o odmiennym kolorze skóry i reprezentujących najrozmaitsze warstwy społeczne.

Źródła cytowań

- ASANO, ATSUKO, HINOKI KINO (2014), No.6 tom 1, przekł. Paulina Ślusarczyk-Bryła, Warszawa: Studio JG.
- BIKOWSKA, KATARZYNA (2013), 'Manga w bibliotece', Biuletyn EBIB: 7, online: <http://ebibojs.pl/index.php/ebib/article/view/445/536>, 1-10, [dostęp: 01.08.2021].
- DRABINA, ALEKSANDRA (2017), 'Seks i męskość w wizerunkach gejów w wybranych tekstach popkultury', w: Dorota Majka-Rostek, Paweł Czajkowski, Robert Witold Florkowski (red.), Forum Socjologiczne Tom 8. Seks nasz (nie)powседневni. Społeczno-kulturowe konteksty zachowań seksualnych, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 191-205.
- DZIADZIA, BOGUSŁAW (2014), Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- HARADA (2019), W rytmie wieczoru i poranka, przekł. Anna Koike, Warszawa: Studio JG.
- JADWISZCZOK-MOLECKA, HELENA, JACEK MOLECKI (2016), 'Patrzyć, widzieć, interpretować. O kompetencjach interpretacyjnych odbiorców japońskich filmów animowanych', w: Jakub Dziewit, Małgorzata Kołodziej, Adam Pisarek (red.), Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 197-228.
- KALIŚCIAK, TOMASZ (2011), Katastrofy odmieńców, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KOYAMA-RICHARD BRIGITTE (2008), 1000 lat historii mangi, przekł. Marta Domagalska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KURC, BARTOSZ (2003), Opowiadanie obrazem. Od narracji do znaku, Łódź: KURC.
- LAZAREK, ALEKSANDRA (2010), 'Krótka historia yaoi', online: <http://homiki.pl/index.php/2010/05/krtka-historia-yaoi/>, par. 1-14, [dostęp: 26.10.2021].
- MAJCHRZYK, MAGDALENA (2015), 'Mass kultura, popkultura, postkultura – transformacje pojęcia „kultury współczesnej” (zarys problemu)', w: Monika Kocot, Kamil Szafraniec (red.), Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 13-22.
- MCLELLAND, MARK, KAZUMI NAGAIKE, KATSUHIKO SUGANUMA, JAMES WELKER (2015), Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan, Mississippi: University Press of Mississippi.
- MCLELLAND, MARK (2005), Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities. Richmond, England: Curzon.

- OLKUSZ, KSENIA (2017), 'Wszechkultura jako dziedziną badawczej stygmatyzacji', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 15-51.
- POSZUKIWACZEPRZYGD.PL (2016), *Co to jest? Manga i anime*, online: <https://poszukiwaczeprzygod.pl/blog/hobby/ctj-mangaianime.html>, [dostęp: 02.08.2021].
- SKOP, KATARZYNA (2018), 'Z tęczą na Dalekim Wschodzie – krótka historia społeczności LGBT w Japonii', *Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty Studenckie = Studia Erasiana Wratislaviensia. Acta Studentium*: 12, ss. 372-382.
- SZKUDLAREK, PAULINA (2016), "'Wschód będzie tym wszystkim, czym Zachód nie jest" – o japońskich wolnościach i zniewoleniach z perspektywy queer', *InterAlia*: 11b, ss. 126-143
- WITKOWSKA, EWA (2012), *Komiks japoński w Polsce. Historia i kontrowersje*, Toruń: Kirin.
- ZARYCHTA, KAROLINA (2015), 'Zarys historii mangi', *Gdańskie Studia Azji Wschodniej*: 7, online: <https://docplayer.pl/108974760-Zarys-historii-mangi-wstep.html>, ss. 159-172, [dostęp: 01.08.2021].

Like a Virgin? Seksualne gry scenicznym wizerunkiem Madonny

Jakub Kopaniecki

Uniwersytet Wrocławski

Abstract

Like a Virgin? Sexual games with the stage image of Madonna

Jakub Kopaniecki in the chapter *Like a Virgin? Sexual games with the stage image of Madonna* raise the issue of creating a stage image by popular music artists and consciously using sexuality to increase interest in a musical work and undermine the existing socio-cultural situation. For this purpose, the author briefly discusses the main forms of transmission of popular music works, which are music recordings, album covers, music videos and live performance. Moreover, the problem of adopting certain stage personas by artists of popular music is discussed. Their task is to legitimize the content conveyed and to reinforce the impression it evokes. Then three songs of „Queen of Pop” Madonna – *Like a Virgin*, *Justify My Love* and *Erotica* are discussed. These compositions represent different eras in the singer's work and different approaches to female sexuality. By analyzing music, lyrics, music videos and live performances, the author tries to prove that the seemingly shallow, and sometimes even vulgar, image and content of Madonna's work are a deliberate representation of

Jakub Kopaniecki, doktorant w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego; w 2015 roku obronił pracę licencjacką pt. *Muzyka w służbie dramaturgii gier komputerowych*, a w lipcu 2017 pracę magisterską pt. *Madonna – ikona popkultury. Transformacje wizerunku jako narzędzie komercyjnego sukcesu*, obie napisane pod kierunkiem prof. dr hab. Bożeny Muszkalskiej; obecnie przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Muzyka popularna w przestrzeni fonicznej współczesnego Wrocławia, poświęconą współczesnej scenie muzyki popularnej w stolicy Dolnego Śląska*; jego zainteresowania badawcze obejmują muzykę popularną, badania pejzażu dźwiękowego, kulturowe studia miejskie i ludomuzykologię.

jakub.kopaniecki@uwr.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN ACCESS

the persona adopted by the artist. This persona aims to destabilize the culturally imposed roles on women, therefore the artist adopts features and behaviors identified only with men in a patriarchal society. In this way, Madonna takes control of her own sexuality and the perception of it by men. In support of the theses put forward, the author also uses the theory of sexual capital.

Keywords: Pop, popular music, Madonna, sexual capital, stage persona

Wprowadzenie

Na 2022 rok przypadło czterdziestolecie solowej działalności scenicznej Madonny. Artystka w tym czasie zarobiła setki milionów dolarów na trasach koncertowych, gościła na okładkach najbardziej prestiżowych magazynów, zdobyła liczne nagrody branży muzycznej i filmowej oraz zyskała tytuł kobiety z największą liczbą sprzedanych albumów (Guinness World Records 2015). „Królowa Popu”, jak zaczęto ją określać, zasłynęła także umiejętnością efektywnego (i efektownego) transformowania swojego wizerunku, gdyż na każdym z czternastu albumów studyjnych prezentowała inne sceniczne wcielenie, niemal wszystkie spośród jedenastu tras koncertowych były oryginalnymi, wielogodzinnymi spektaklami, a w swoich teledyskach wcielała się w liczne role. Nie bez powodu zatem ogłoszono Madonnę także „królową re-inwencji”. Zmieniając swój wizerunek, piosenkarka pozostała konsekwentną w plastyczności wypowiedzi i reprezentacyjnej polityce zawłaszczania. Wykorzystując elementy kultury amerykańskiej, Madonna stała się utrwaloną – i stale przywracaną – ikoną kultury. W takiej czy innej formie przywłaszczyła sobie pewne detale rozpoznawcze subkultur feministycznych (*Borderline*), queerowych (*Vogue*), afroamerykańskich (*Like a Prayer*) i latynoskich (*La Isla Bonita*), aby zbudować własną tożsamość. Korzysta z ustalonych już znaczących, często je zestawiając, co daje jej kontrolę nad tą kulturą i umożliwia konstruowanie siebie jako ikony (Tsanev 2006: 83-84). Madonnie zarzucano także reprezentowanie cech, które „nie przystają” kobiecie – wulgarność, bezpośredniość i śmiałe manifestowanie swej seksualności. W tym szaleństwie jest jednak metoda i kontrowersja nie była nigdy celem samym w sobie – Królowa Popu szokowała i szokuje bardzo świadomie.

Transformowanie wizerunku scenicznego

Już w pierwszych latach swojej kariery, między rokiem 1982 a 1985, Madonna wykształciła cechy, które widoczne są w jej działalności do dziś:

1) Ikoniczność. Transgresja, nowość i szok zwykle nie pojawiają się werbalnie – Madonna konstruuje swoje ciało jako złożony, znaczący tekst, unikając bezpośrednich odwołań w słowach piosenek.

2) Współzależność płci i religii. Zmienne te pojawiają się w różnym stopniu, zależnie od aktualnego programu artystycznego.

3) Wiele warstw znaczeniowych. Ulegają one ciągłemu gromadzeniu w ciągu kariery, gdyż każda kolejna re-inwencja wizerunku nie anuluje poprzedniego, ale uzupełnia go. W rezultacie wyłania się hybrydyczna, uniwersalna Madonna, a każdy z milionów fanów może odczytać jej znaczenie na swój indywidualny sposób (Prieto-Arranz 2012: 190).

Zwłaszcza ostatnia z cech ma swoje źródło w podkreślonej wcześniej umiejętności re-inwencji wizerunku scenicznego. Nie jest to jednak zjawisko specyficzne tylko dla Madonny. Gwiazdy muzyki funkcjonować mogą na trzech różnych płaszczyznach, które zazwyczaj wzajemnie się przenikają. Są to:

- 1) osoba,
- 2) persona,
- 3) postać w piosence.

Osoba odnosi się do prawdziwej tożsamości artysty, przestrzeni z reguły niedostępnej dla szerokiego grona odbiorców bądź przejawiającej się tylko częściowo, zwykle w sposób niezamierzony. Jak wyjaśnia Madonna w poświęconym jej filmie dokumentalnym *Truth Or Dare* (1991), nigdy nie mamy dostępu do „prawdziwej” Madonny. To persona bowiem manifestowana jest podczas wszelkich publicznych występów, od zdjęć na ścianie po trasy koncertowe. Persona, czyli po prostu wizerunek sceniczny, to najważniejsza z wymienionych płaszczyzn. Stanowi punkt identyfikacji dla odbiorców, jest kreowana wedle społecznego postrzegania wykonawcy, jednocześnie to postrzeżenie kreując. W dużym uproszczeniu jest to rola, w którą wciela się artysta, realizując konkretny program twórczy, dostosowana do kontekstu wykonywanego gatunku czy promowanego albumu. Przejawia się nie tylko w wyglądzie i wykonywanej muzyce, ale też wygłaszanych poglądach, uczestnictwie w konkretnych wydarzeniach i kierowaniu swojej aktywności artystycznej do określonej grupy odbiorców. Persona manifestowana jest wszelkimi środkami, przede wszystkim omawianymi poniżej nagraniem, teledyskiem i okładką płyty, dzięki czemu dociera do możliwie najszerszego grona odbiorców. Postać w piosence jest zaś elementem opcjonalnym, i można to wyjaśnić najprościej jako dodatkowe postaci przepuszczone przez „filtr” osoby scenicznej, wynikające na przykład

z fabuły piosenki i / lub teledysku. W przypadku artystów głównego nurtu muzyki popularnej, takich jak Madonna, postać przedstawiona w piosence może być domniemanym narratorem lub jej podmiotem (Auslander 2013: 303-314).

Madonna kreuje swoje postaci sceniczne za pomocą zróżnicowanych środków transmisji twórczości. Do najważniejszych należą:

- 1) nagranie,
- 2) okładka płyty,
- 3) teledysk,
- 4) występ na żywo.

Ad 1. Nagranie to punkt wyjścia dla poznania konkretnego artysty, gdyż stanowi właściwe wykonanie dzieła. Stanowi idealne wykonanie w kategoriach jego idealnej oprawy – łączy najlepsze wykonanie (choć zwykle będące efektem montażu oraz inżynierii dźwięku) z najlepszym, najbardziej intymnym odbiorem (Frith 2011: 327).

Ad 2. Okładka jest opakowaniem produktu, odpowiada za reklamowanie nagrania, jest zasadniczym wprowadzeniem do zawartości albumu, stanowi zazwyczaj pierwszy kontakt odbiorcy z dziełem i potrafi być impulsem do zakupu lub odtworzenia płyty. Jednym z najczęstszych i najprostszych nawiązań jest seksualność, oddziałująca szczególnie na mężczyzn, a Madonna chętnie sięgała właśnie po to pragnienie dobierając okładki swoich albumów. Dobrze stworzona obwoluta epatuje tym, co interesuje odbiorcę, pokazuje ważne dla słuchacza elementy. Dlatego też artyści planując szatę graficzną albumu, posługują się zestawem kodów symbolicznych, które mają budzić emocje, skojarzenia bądź wprost mówią o poglądach wykonawcy (Jones & Sorger: 84).

Ad 3. Teledysk jest obowiązkowym środkiem promocji, będącym filmową ilustracją do pewnego fragmentu muzycznego. Jego znaczenie wzrosło na początku lat osiemdziesiątych XX wieku, głównie za sprawą stacji telewizyjnej MTV. Wideoklip ma wywołać u odbiorcy określone wrażenia i w rezultacie zaciekać go oraz przykuć uwagę, pobudzić jego pragnienia, lecz także po prostu ma dostarczać rozrywki. Teledysk może przybrać różne formy, zależnie od artysty i jego programu artystycznego, poczynając od sytuacji z życia wziętych, jak praca w studio, poprzez sytuacje fikcyjne na podobieństwo filmu, po zbiór abstrakcyjnych obrazów. (Jeziński 2011: 214-215; 236-237).

Ad 4. Wykonania utworu na żywo można w muzyce popularnej dokonać na dwa sposoby: wiernie odtwarzając wzorzec, czyli najczęściej pochodzące z albumu artysty nagranie lub modyfikując materiał wyjściowy (Piotrowski 2016: 114-115). Wśród fanów muzyki popularnej dominuje przekonanie, że to właśnie koncert stanowi najlepszą formę pełnego doświadczenia muzyki. Na odbiorców oddziałują równocześnie dźwięki, słowa, obrazy, gesty, wizerunek, atmosfera oraz performatwna nieprzewidywalność wydarzenia. Koncert angażuje wszystkie zmysły. Istotna rola występu na żywo tkwi w możliwości zobaczenia faktycznego

powstawania dźwięku oraz emocjonalnej pracy wkładanej w jego produkcję. Warto ponadto podkreślić, że termin „live” powstał w odpowiedzi na narodziny technologii nagrywania i był używany do określenia tego, co nie jest nagrane, ale potencjalnie może zostać zarejestrowane (Auslander 2008: 56-59)

Madonna – królowa prowokacji

Dla zobrazowania tych zjawisk posłużę się trzema utworami z pierwszej dekady działalności artystki:

- 1) *Like a Virgin* z wydanego w 1984 roku albumu pod tym samym tytułem,
- 2) *Justify My Love* z wydanej w 1990 roku składanki *The Immaculate Collection*,
- 3) *Erotica* z wydanego w 1992 roku albumu pod tym samym tytułem, poprzedzonego albumem fotograficznym *Sex*.

Like a Virgin to utwór, który wyznaczył i ustabilizował kierunek, w jaki Madonna wykorzystuje swoją seksualność. Chociaż w 1984 roku wywołał niemały skandal obyczajowy, do czego odnoszę się w dalszej części tekstu, to w świetle *Justify my Love* czy *Erotici* wygląda zaskakująco niewinnie. *Like a Virgin* zwraca uwagę dwoma głównymi planami muzycznymi: przesadnie dziewczęcym głosem Madonny w wysokim rejestrze oraz jednostajną linią basową z towarzyszeniem perkusji w niskim rejestrze. To jednak tekst piosenki stanowi jej sedno. Opiera się na niejednoznaczności i różnych drogach interpretacji tytułowego sformułowania „like a virgin”. Jedną z najczęstszych interpretacji tekstu jest traktowanie go jako komunikatu kierowanego do różnych kobiet – te będące dziewczycami piosenka zachęca do zachowania czystości, tym doświadczonym seksualnie daje natomiast nadzieję, że w ramionach odpowiedniego mężczyzny będą mogły ponownie poczuć się, wedle tekstu (Rooksby 2004: 14-16):

Jak dziewczica
Dotykana pierwszy raz
Jak dziewczica
Kiedy twoje serce bije
Obok mojego
Dam ci całą moją miłość, chłopcze
Mój strach szybko zanika
Oszczędzam to wszystko dla ciebie
Bo tylko miłość może trwać (Madonna 1984)¹.

¹ Przekład własny za: „Like a virgin / Touched for the very first time / Like a virgin / When your heart beats / Next to mine / Gonna give you all my love, boy / My fear is fading fast / Been saving it all for you / ‘Cause only love can last”.

Wspomniany wcześniej przesadnie dziewczęcy głos, którym śpiewa Madonna, taneczny charakter kompozycji oraz lekkie, pogodne brzmienie podkreślają „dziewiczość” bohaterki, ale liczne westchnienia, jęki i wokalizy budzą już jawnie seksualne skojarzenia. Madonna sięga po dychotomię dziewicy-dziwki, które są opozycyjnymi, acz typowymi oczekiwaniami wobec heteroseksualnej białej kobiety jako obiektu męskiego pożądania.

W nakręconym w Wenecji teledysku dychotomia ta zostaje pogłębiona poprzez wprowadzenie dwóch wcieleń Madonny. W pierwszym z nich, prowokacyjnie ubrana, ozdobiona tanią biżuterią, w tym licznymi krucyfikszami, i z włosami w nieładzie artystka zmysłowo tańczy na gondoli, nie pozostawiając złudzeń, że tytułową dziewicą nie jest (albo że chce być postrzegana jako buntowniczka). Podobnie jak w swych wcześniejszych teledyskach, Madonna w centrum umieszcza „pracującą dziewczynę z klasy średniej”, dla której ulice Wenecji są jej naturalnym środowiskiem – ulicami miasta jak każde inne (Tsanev 2006: 85). Drugie wcielenie to panna młoda w śnieżnobiałej sukni, przemieszczająca się po pałacowych wnętrzach. Sprawia wrażenie niewinnej, ale z jej gestów i spojrzeń wylania się pragnienie seksualnych uniesień. Dychotomia tych dwóch ról istnieje w ramach patriarchalnej hegemonii i pomimo poruszania się między całkowitymi przeciwieństwami, kobiecość Madonny pozostaje ograniczona do systemu ról przypisanych płciom (Tsanev 2006: 85-86). W teledysku pojawiają się także postacie męskie – „pan młody” z maską na twarzy kładący „pannę młodą” do łóżka oraz lew przechadzający się uliczkami Wenecji, symbolizujący nieokiełznaną, męską seksualność.

Wbrew pozorom jednak opieranie się na skostniałych regułach dotyczących ról kobiet nie świadczy o bezrefleksyjnym uleganiu patriarchy. To jeden z aspektów twórczości piosenkarki, który pozostaje w jej karierze niezmienny do dziś – kontrolowanie męskości. Męskie postaci są marginalizowane poprzez przesunięcie ich na drugi plan lub przedstawianie w sposób metaforyczny. To Madonna jest centralnym obiektem wizualnej uwagi i to wokół niej toczy się narracja teledysku. Pozorne uprzedmiotowienie jest normalizacją kobiecości, istotnym wyznacznikiem postmodernistycznego feminizmu, w myśl którego Madonna **decyduje się** na bycie obiektem pożądania, mając dzięki temu pełną kontrolę nad skierowanymi w nią spojrzeniami. Warto wspomnieć występ podczas transmitowanej w telewizji, pierwszej w historii gali MTV Video Music Awards w 1984 roku, podczas którego Madonna wiała się w sukni ślubnej na scenie, wykonując niedwuznaczne ruchy i pokazując pośladki. Piosenkarka przyznała w wywiadzie, że nastąpiło to przypadkowo:

Schodziłam z weselnego tortu i spadł mi but. [...] Więc schyliłam się po niego, a kiedy się schyliłam, moja sukienka podwinęła się i pokazał się mój tyłek. Teraz wszyscy pokazują tyłki, ale wtedy nikt nie widział czyjegós tyłka

[w telewizji – przyp. Aut.], a ja nie wiedziałam, że moja sukienka się podwinęła. Więc śpiewałam dalej leżąc na ziemi i starałam się jak najlepiej wybrnąć z tej sytuacji (The Howard Stern Show 2021: 0:51-1:16)².

Dziewiętnaście lat później, również podczas gali MTV VMA i także do utworu *Live a Virgin*, przebrana za pana młodego piosenkarka pocałowała Britney Spears oraz Christinę Aguilera ubrane w suknie ślubne. Madonna tym razem zaszokowała w pełni świadomie i nie tylko kontrolowała mężczyzn – ona wcieliła się w mężczyznę uwodzącego młode dziewczęta.

Artystka na okładce płyty bawi się także symboliką – spogląda pożądliwie w obiektyw ubrana w suknię ślubną, którą zdobi olbrzymia klamra od paska z napisem „Boy Toy”, z uszu zwisają duże kolczyki, w tym jeden z krucyfiksem. Zdjęcie na odwrocie okładki przywodzi na myśl poranek po nocy poślubnej, przedstawiając ubraną w koszulę nocną na ramiączkach Madonnę, spoglądającą w górę pełnym niewinności wzrokiem. „Oto obraz ironicznej niewinności – oblubienicy-dziewicy z fałszywym rumieńcem na twarzy” (O’Brien 2009: 95). Okładka płyty znakomicie komunikuje wspomnianą dychotomię dziewczicy-dziwki na swoich obydwu stronach, budzi pożądanie zarówno władczością i dominacją na awersie, jak i niewinnością na rewersie. Chociaż jest panną młodą w ogromnej sukni, to ona „nosi spodnie” w tej relacji.

Like a Virgin to przede wszystkim wyrazisty manifest, mający wynieść młodą artystkę na szczyt popularności. Madonna dokonała tego zakamuflowaną erotyką, ślubną symboliką, jak i tekstem odnoszącym się seksualności, wywołując oczywiście liczne kontrowersje. Tę dobrze znaną w kulturze praktykę Madonna opanowała celująco, już od pierwszych lat swojej działalności wiedząc, że media karmią się tematami tabu i skandalem – gwarantuje to wzrost zainteresowania albumem i oglądalności teledysków, stanowiąc ponadto nieodłączny element procesu budowania autentyczności, zwłaszcza w przypadku dokonywania nagłych zmian w wizerunku scenicznym. Szczególnie sięganie po erotyzm wpływa na rozgłos medialny – służy on show-biznesowi, a nie sztuce, daje odbiorcy namiastkę rozkoszy, której skrycie pragną (Torzecki 2015: 33-36). Początkowa (zła) sława Madonny pochodziła z jej seksualnego manifestu – paska „Boy Toy”, jej sugestywnego tańca i póź, jej bielizny i skąpego ubioru czy tekstu o dziewictwie. To, co wyróżniało Madonnę, to zestawienie symboli, zwłaszcza dziewica-dziwka i sacrum-profanum. Klamra pojawiła

² Przekład własny za: „I come down of a wedding cake and my shoe fell off. [...] I just dove for it on the ground and when I dove for it my dress went up and my butt was showing. Everyone’s showing their butt now but back then nobody saw anyone’s butt and i didn’t know my skirt was up. So i proceeded to sing the song laying down on the ground and i was just making the best of a situation”.

się wraz z cudowną sukienką, a bielizna i pępek kontrastowały z biżuterią z krucyfikami oraz imieniem piosenkarki. Zło wydawało się tak złe z powodu pogardliwej kpiny z dobra.

Natomiast *Love Song* z płyty *True Blue* (1986) zwiastował mającą nastąpić kilka lat później prawdziwą rewolucję brzmieniową i obyczajową w twórczości Królowej Popu. Napisany razem z Prince'em miłosny utwór o oszczędnej aranżacji i spokojnym tempie, łączy charakterystyczne dla Madonny brzmienie syntezatorów z szorstkimi gitarami Prince'a. Śpiewane nosowo i cicho zwrotki z akompaniamentem jedynie perkusji, partii basowej i krótkich fraz wykonywanych na syntezatorze skontrastowane są z funkowymi refrenami, wyróżniającymi się skomplikowanymi harmoniami wokalnymi. Brzmienie piosenki sięgające po „brudne perkusyjne bity” (O'Brien 2009: 156), redukuje głos Madonny do rangi faktury, każdy wers zamieniając zaś w nowy pomysł muzyczny.

Justify My Love, utwór promujący składankę *The Immaculate Collection* z 1990 roku, należy do najbardziej kontrowersyjnych dzieł Madonny, otwierając nowy etap w karierze piosenkarki po bardzo dobrze przyjętym albumie *Like a Prayer* (1989). Napisana przez Ingrid Chaves, Lenny'ego Kravitz'a i Madonnę kompozycja w umiarkowanym tempie, zainspirowana gatunkiem trip-hop, zdominowana jest przez hipnotyzującą partię perkusji, której towarzyszą rozmyte akordy wykonywane na syntezatorach. Na warstwę wokalną składają się jedynie wysokie wokalizy w wykonaniu Kravitz'a oraz szeptana partia Madonny, będącą błaganiem kochanka o uzasadnienie jej miłości, rozmarzonym monologiem o cielesnej przyjemności. „Brudne” brzmienie wywiedzione z *Love Song*, dopełnione jest teraz „brudnym” tekstem.

Czarno-biały teledysk w reżyserii Jean-Baptiste Mondina pokazuje Madonnę „wcielającą w życie swoje fantazje w jakimś pokoju hotelowym” (Easlea & Fiegel 2010: 99). Wysoce wystylizowane choć wulgarne sceny pełne są symboli religijnych, włączając w to olbrzymi krucyfik na nagim torsie kochanka Madonny. Przesycenie erotyką spowodowało zdjęcie teledysku z anteny MTV oraz wywołało lawinę krytyki ze strony mediów (Easlea & Fiegel 2010: 99). Madonna przekuła jednak kontrowersje w sukces – podczas nielicznych, nocnych emisji wideoklipu, oglądalność była bardzo wysoka, a wielu recenzentów, w tym w opiniotwórczym „New York Timesie”, nazwało piosenkarkę „przyszłością feminizmu” (Easlea & Fiegel 2010: 100).

Zachęcona recepcją eksperymentu, którym bez wątplenia był utwór *Justify My Love*, Madonna zdecydowała się rozwinąć koncept w pełnoprawny album *Erotica*. Wydany w 1992 roku album jest pierwszym, w którym piosenkarka nie tylko transformuje swój wizerunek, ale wprost zamienia się w wykreowaną postać – bezwzględna dominatrix o imieniu Dita.

Otwierający płytę tytułowy utwór swoim brzmieniem bliźniaczo wręcz przypomina *Justify My Love* ze względu na sięganie po tekst mówiony

kosztem śpiewu. Aranżacja jest skąpa, „brudny” charakter piosenki buduje zdominowanie wykonania przez sekcję rytmiczną. Szeptane partie zwrotek skonstrastowane są ze śpiewanymi w wysokim rejestrze refrenami oraz licznymi westchnieniami i jękami. Utwór jest pozornie monotony, transowy, surowość jego brzmienia odzwierciedla surowość opisywanych praktyk. Tekst piosenki rozpoczynają słowa „Erotyka. Romans. Nazywam się Dita i będę dziś twoją kochanką. Chcę wprowadzić cię w trans [*Erotica / Romance / My name is Dita / I'll be your Mistress tonight / I'd like to put you in a trance*]” (Madonna 1992). Przyjęty pseudonim jest hołdem dla Dity Parlo, wybitnej niemieckiej aktorki okresu międzywojennego (Guilbert 2002: 122). Madonna/Dita zaprasza swojego kochanka do bycia uległym, sprawdzając granice jego wytrzymałości. Tekst cechuje zarówno subtelna metaforyka, jak i bezpośrednie opisy czynności seksualnych. Tematyka oscyluje pomiędzy bezpruderyjną erotyką a namiętnym romansem, zgodnie z pierwszymi słowami. Ponadto w piosence wykorzystano fragment utworu libańskiej śpiewaczki Fairuz – pieśń wielkanocną opowiadającą historię ukrzyżowania Jezusa. Madonna podłożyła tekst „połóż ręce na moim ciele” pod głos Fairuz śpiewający o ukrzyżowaniu. Za wykorzystanie tego religijnego utworu w erotycznym kontekście Madonna została pozwana przez Fairuz, a w Libanie zabroniono sprzedaży płyty (Ghanem 2020).

Teledysk w reżyserii Fabiena Barona składa się z dwóch zestawów scen zarejestrowanych w czerni i bieli bądź sepii. Pierwszy z nich przedstawia śpiewającą w ostrym świetle Madonnę w stroju dominatrix, łączącym cechy męskie i żeńskie. Piosenkarka ma gładko uczesane włosy, czarną maskę na twarzy i złoty ząb. Jej szyję zdobi przerysowanych rozmiarów biały kołnierz i satynowy krawat, resztę ciała okrywa zaś dopasowana skórzana suknia. Drugi zestaw stanowią klipy zarejestrowane podczas sesji zdjęciowych do książki *Sex*, będącej albumem z fotografiami na pograniczu aktów i pornografii, tematycznie powiązanych z płytą. W sesjach zdjęciowych wzięły udział m.in. Naomi Campbell oraz Isabella Rossellini. Ujęcia są szybkie, chaotyczne, niedbale zmontowane, sprawiają wrażenie materiału amatorskiego, wykonanego ukradkiem. W tym klipie Madonna robi, co chce, z kimkolwiek chce, w dowolnej roli, która jej odpowiada – ona (lub jej *alter ego*) może być dominującym lub podporządkowanym obiektem pożądania, ale ponieważ Dita jest narratorką tej erotycznej historii, wszystko ma pod kontrolą.

Jeszcze większe przesycenie tematyką erotyczna względem *Justify My Love* spowodowało błyskawiczne zdjęcie teledysku z anteny MTV (Halperin 2010: par. 5). Ze względu na to piosenka nie trafiła na szczyt prestiżowej listy stu najpopularniejszych utworów magazynu „Billboard” (Billboard 1992). Z uwagi na kontrowersyjną treść, rzadko wykonywana była na żywo w telewizji, goszcząc przede wszystkim na trasach koncertowych artystki. Podczas promującej album *Erotica* trasy *The Girlie Show*, każdy koncert rozpoczynała

tancerka topless, zjeżdżająca po metalowej rurze do tańca, następnie pojawiała się Madonna przebrana za Diteę, niejako przejmując kontrolę nad zgromadzoną widownią.

Okładka zawiera poddane silnej obróbce fotografie z albumu *Sex*. Front zdobi prześwietlone ujęcie twarzy Madonny, z przymkniętymi oczami i rozchylonymi ustami, wyrażając rozkosz, której doświadcza. Fotografia jest niemal zupełnie biała, na granatowo wyłaniają się jedynie kontury oczu, ust i nosa, czego zasługą jest ostry makijaż. Zdjęcie na odwrocie przedstawia Madonnę kurczowo trzymającą czyjaś dłoń, której kciuk jest przez piosenkarkę ssany z wyraźnym zaangażowaniem – to ona teraz sprawia komuś przyjemność. Dzięki odwróceniu kolorów, wizerunek ten sprawia wrażenie niemal psychodelicznego, upiornego, a jednocześnie pokazuje dwa seksualne oblicza Madonny – dominującej biorczyni, ale i oddanej dawczyni przyjemności.

Gra erotyką w *Erotice* jest dużo bardziej złożona, niż miało to miejsce w *Like a Virgin*. Zapowiadający płytę album fotograficzny *Sex* wywołał olbrzymie medialne poruszenie. Album, pełen sadomasochistycznych zdjęć, stanowił wyzwanie dla krytyków, kwestionując ich wrażliwość w bardzo ilustracyjny i odkrywczy sposób. Zuchwale prowokował, jednocześnie ośmieszając pruderię swoich widzów. Krytycy zgodnie, choć ślepo, odmawiali książce miana sztuki i zakwalifikowania do gustownych aktów (dziennikarz „New York Post” drwił z „rzekomo parnego tekstu”, konkludując z przekonaniem, że „przeczytałem bardziej soczyste opisy w książce kucharskiej”; Harris 1993: 503), pozwalając krytykom afiszować się z ich pogardą dla śmieciowej kultury i wiernością sztuce wysokiej.

Kapitał erotyczny Madonny

Like a Virgin oraz *Eroticę* i towarzyszące jej wydawnictwa zrozumieć można w perspektywie kapitału erotycznego. Jest on więc połączeniem atrakcyjności estetycznej, wizualnej, fizycznej, społecznej i seksualnej dla innych członków danego społeczeństwa, a zwłaszcza dla przedstawicieli płci przeciwnej we wszystkich kontekstach społecznych. W niektórych kulturach płodność jest centralnym elementem większego kapitału erotycznego kobiet. Catherine Hakim zauważa, że kobiety mają go więcej niż mężczyźni, jednak podlegają wciąż patriarchalnej moralności, ideologicznej męskiej kontroli nad kobiecym kapitałem erotycznym. Mężczyźni i kobiety różnią się pod względem stylów życia seksualnego. Niewiele kobiet przyjmuje hedonistyczną libertyńską ideologię seksu rekreacyjnego, popularną wśród mężczyzn. Badania wykazały, że zakochanie się było częściej katalizatorem romansu kobiet niż mężczyzn, którzy najczęściej szukali różnorodności, nowości i ekscytacji. Kobiety są

bardziej zainteresowane emocjonalnymi grami związanymi z seksem, podczas gdy mężczyźni mogą poszukiwać seksu i cieszyć się nim jako celem samym w sobie, nawet z kimś nieznanym. Wydaje się, że w wielu czasach i kulturach mężczyźni są znacznie bardziej agresywni niż kobiety i mają zasadniczo odmienne podejście do seksualności. Męska kontrola nad kobiecym kapitałem erotycznym jest przede wszystkim ideologiczna. Moralne potępienie, które obejmuje komercyjną sprzedaż czynności i usług seksualnych, rozciąga się na wszystkie konteksty, w których dochodzi do wymiany kapitału erotycznego na pieniądze lub status. Zawody takie jak striptizerka czy tancerka erotyczna są piętnowane jako lubieżne, podejrzane czy wulgarne. Atrakcyjna młoda kobieta, która pragnie poślubić bogatego mężczyznę, jest krytykowana za żerowanie na mężczyźnie w nieuczciwy i niemoralny sposób. Kapitał erotyczny jest podobny do kapitału ludzkiego: wymaga pewnego podstawowego poziomu talentu i umiejętności, ale można go wyszkolić, rozwinąć i nauczyć tak, aby ostateczny poziom wykraczał daleko poza początkowy talent. Kapitał erotyczny, jego składniki i skutki można badać podobnie, jak inne niematerialne elementy struktur społecznych, kultur i interakcji społecznych (Hakim 2010: 499-518).

Madonna – królowa kontroli

Kontrowersyjne u Madonny nie jest to, że jest seksualna, ale sposób, w jaki jest seksualna. W swoich wczesnych teledyskach, takich jak *Like a Virgin* jest nieugiętą i tandetną, agresywną i zalotną, bezczelną dziewczyną. Tandeta zostaje doprowadzona do skrajności i przecina równie hiperboliczną pannę młodą. Obie postaci kpią z tego, co kobieta powinna robić jako panna młoda lub uwodzicielka i przywłaszczają sobie agresywność, która ma być prerogatywą mężczyzny. Madonna jest w pewnym sensie zarówno mężczyzną, jak i kobietą.

Wywrotowo wykorzystując swoje ciało jako punkt oporu, Madonna wydaje się systematycznie dekonstruować tradycyjne stereotypy dotyczące płci. Odmowa dostosowywania się do biernej kobiecej seksualności, jej aktywny opór i buntownicza seksualność, jej samookreślone obrazy i jej sprzeciw wobec ugruntowanego w kulturze spojrzenia na kobietę i kobiecość nadają jej wizerunek kobiecej wyzwolicielki seksualnej. Trzeba przyznać, że sprawnie destabilizuje pogląd, że władza i dominacja są domeną mężczyzn i męskości. Madonna gloryfikuje siłę, seksualną wiedzę i pożądanie oraz egocentryczną seksualność. Wydaje się, że kwestionuje normy płci swoją niepokornością, a także chęcią deregulacji seksualnych scenariuszy poprzez przejmowanie męskich prerogatyw. Madonna nie była, nie jest i nie będzie zakładniczką swojego wizerunku, gdyż to ona sprawuje nad nim kontrolę.

Źródła cytowań

- AUSLANDER, PHILIP (2008), *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Milton: Routledge.
- AUSLANDER, PHILIP (2013), 'Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music', w: Derek Scott (red.), *Ashgate Research Companion To Popular Musicology*, Farnham: Ashgate, ss. 303-314.
- BILLBOARD (1992), *Chart history: Madonna*, online: <https://www.billboard.com/music/madonna/chart-history/HSI/song/15084> , [dostęp 15.05.2021].
- EASLEA, DARYL, EDDI FIEGEL (2010), *Madonna. Królowa muzyki pop*, przekł. Karolina Dąbrowska, Maciej Miłkowski, Tadeusz Zontek, Piotr Żak, Bielsko-Biała: Pascal.
- FRITH, SIMON (2011), *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przekł. Marek Król, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- GHANEM, KHAOULA (2020), 'Fairuz's voice; opium for Arabs or symbol of peace?', *Vogue Arabia*, online: <https://en.vogue.me/culture/fairouz-facts-singer-birthday/> , [dostęp: 15.07.2021].
- GUILBERT, GEORGES-CLAUDE (2002), *Madonna As Postmodern Myth*, Jefferson: McFarland.
- GUINNESS WORLD RECORDS (2015), *Best-selling female recording artist*, online: <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/best-selling-female-recording-artist> , [dostęp: 27.05.2021].
- HAKIM, CATHERINE (2010), 'Erotic Capital', *European Sociological Review*: 5 (26), ss. 499-518.
- HALPERIN, SHIRLEY (2010), 'Too Hot For MTV: 10 Music Videos That Got Banned', *The Hollywood Reporter*, online: <https://www.hollywoodreporter.com/news/music-news/hot-mtv-ten-controversial-music-64410/>, par. 5, [dostęp: 15.05.2021].
- HARRIS, DANIEL (1993), 'Sex, Madonna, & Mia: Press Reflections', *The Antioch Review*: 4 (51), ss. 503-518.
- JEZIŃSKI, MAREK (2011), *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- JONES, STEVE, MARTIN SORGER (1999), 'Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design', *Journal of Popular Music Studies*: 1 (11-12), ss. 68-102.
- KESHISHIAN, ALEK, reż. (1991), *Madonna: Truth or Dare*, Lionsgate [DVD].
- MADONNA (1992), 'Erotica', w: *Erotica*, Nowy Jork, Los Angeles: Maverick Recording Company [CD].

- MADONNA (1984), *'Like a Virgin'*, w: *Like a Virgin*, Burbank: Warner Bros. Records [CD]
- O'BRIEN, LUCY (2009), *Grzeszna Madonna*, przekł. Łukasz Hernik, Anita Zdziorny, Poznań: InRock.
- PIOTROWSKI, GRZEGORZ (2016), *Muzyka popularna. Nastłuchy i namysły*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- PRIETO-ARRANZ, JOSE IGOR (2012), 'The Semiotics of Performance and Success in Madonna', *Journal of Popular Culture*: 1 (45), ss. 173-195.
- ROOKSBY, RIKKY (2004), *The Complete Guide to the Music of Madonna*, Londyn: Omnibus Press.
- THE HOWARD STERN SHOW (2021), 'Madonna Didn't Mean to Flash the Audience at the 1984 VMAs', online: YouTube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=mfv0wR2WY8E>, 0:51-1:16, [dostęp: 24.09.2021].
- TORZECKI, MATEUSZ (2015), *Okladki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- TSANEV, STANISLAV (2006), 'Appropriating the Inappropriate: Madonna and the Cultural Construction of an Icon', *Lehigh Review*: 14, ss. 83-95.

Od Big Brothera do Warsaw Shore – przemiany narracji w reality show

Dagna Kidoń

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-1157-7898

Abstract

The aim of the chapter is to analyse the transformation undergoing in the narration of television programmes on the example of the reality show genre. Currently, the media are witnessing significant cultural, social, and technological changes and are not indifferent to them. They themselves also undergo transformations, are subjected to constant processes, and react dynamically to their environment. The radical modification of programme production is part of the neo-television model, already developed in the 1990s by Francesco Casetti and Roger Odin. In order to trace the evolution in programmes, a comparative analysis was made of the first reality show broadcasted in Poland – the Big Brother (2001) and the Warsaw Shore (2013) produced over a decade later. The analysis was based on visual data coding according to grounded theory methodology. Theoretical image analysis was based on questions according to pre-created categories. The structure of the programme, the rules, the implementation of the image and its composition, the way the narrative was conducted, the participants' relationships, their behaviour and linguistic codes were considered.

Dagna Kidoń, mgr; doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych Uniwersytetu Łódzkiego. Socjolożka i absolwentka Łódzkiej Szkoły Filmowej. Zawodowo zajmuje się produkcją i edukacją filmową. Prowadzi badania nad percepcją sztuki współczesnej z wykorzystaniem okulografii. Jej główny obszar zainteresowań to socjologia sztuki.

dagna.kidon@edu.uni.lodz.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

Thus, not only the visual layer, but also the structural, sound, graphic and editing layers were examined. The studies revealed significant changes in the conduct of the programme. Through a detailed analysis of the material, a list of clear differences occurring in the reality show on many levels was created, which at the same time showed significant transformations in television more generally. In treating television as a socio-cultural phenomenon, it is important to consider that these transformations are at the same time a reflection of specific and identified social, technological changes and the resulting audience expectations in the above research. A further research step might be to study subsequent programmes produced in a certain interval of time and answer the question of whether the programmes are again crossing new boundaries (such as *Naked Attraction*) or whether they are heading in yet another direction, which would require an in-depth analysis.

Keywords: reality show, neo-television, Francesco Casetti, Roger Odin, cultural changes, technological changes, visual sociology, visual data coding

Telewizja to złożony fenomen, zależny od wielu czynników zewnętrznych i podlegający ciągłym transformacjom. Rzeczywistość telewizyjna dynamicznie reaguje na otoczenie i jego wymagania, więc z biegiem czasu zmienia swoją treść i formę (Bogunia-Borowska 2012). Odbija fragmentarycznie świat, który ją otacza, ale ponieważ ukazuje jedynie jego wybrane elementy, to jednocześnie sama go kreuje (Godzic 2001a). W konsekwencji telewizja oddziałuje na rzeczywistość, jest częścią zmian, ale też ich motorem. Aby lepiej zrozumieć te mechanizmy, należałoby zarysować najważniejsze przemiany kulturowo-technologiczne, które wpływają na kształt telewizji, jej treść i formę.

Nowa kultura

Na współczesne media w pierwszej kolejności wyraźnie oddziałuje kultura postmodernizmu. Nieodłączną cechą nowoczesności jest ruch, ulotność i nieprzewidywalność (Szacki 2005). Zygmunt Bauman nową fazę historii porównywał wręcz do cieczy, która jest elastyczna i zmienna. Stąd też powstało określenie „płynnej nowoczesności” (Bauman 2000). Brak stałości wymaga zdolności adaptacji. W wyniku zachodzących zmian, również media dostosowują się do środowiska. Istotnym pojęciem w kontekście ponowoczesności staje się także relatywizm oraz indywidualizm, gdy zachowania społeczne zostają dostosowane do jednostki. Stąd też tak dużą popularnością cieszy się obecnie telewizja VOD, bo każdy może sterować programem (zmieniać go, przyspieszać filmy, pauzować), a przez to być niezależnym od stacji nadającej. Jerzy Szacki zauważył, że „w postmodernistycznym świecie nic nie jest do niczego ostatecznie przypisane, nic i nikt nie ma nigdy swojego stałego miejsca. Zmianie ulegają wyobrażenia przestrzeni i czasu. Pojęcia ładu, prawidłowości, przewidywalności i kierunku zostają wyklęte, podobnie jak słowa »prawda obiektywna« czy »autorytet«” (Szacki 2005: 914).

Kultura postmodernizmu cechuje się zmiennością, dynamiką, ale i brakiem ciągłości (Bauman 2000). Fragmentaryczność jest właściwością, która zauważalna jest również w przekazie medialnym (Godzic 2001b). Krótkie formy, impulsy różnorodności, stale zmieniające się tematy to cechy widoczne chociażby w telewizji śniadaniowej (Bogunia-Borowska 2012). Na każde zagadnienie poświęca się zaledwie kilka minut. Nie wnika się głębiej w podjętą problematykę, a jedynie pobieżnie ją prezentuje. Treść nie może być zbyt złożona, ma być zrozumiała i zwięzła, a w dodatku uzupełniona obrazem, dającym bogate bodźce wizualne. W rezultacie otrzymujemy mozaikę, która wiernie odbija pokawałkowaną rzeczywistość społeczną współczesnego człowieka. Świat doznań i przeżyć jest rozczłonkowany za sprawą różnorodnych możliwości w kreowaniu własnego życia. Nic przecież nie jest statyczne. John Fiske trafnie stwierdza, że telewizja w ten sposób oddaje obraz kultury postmodernistycznej, będącej „[...] kulturą rozbitą, [której przyp. aut.] fragmenty spotykają się przypadkowo, żadna zewnętrzna zasada nie porządkuje ich w stabilne, spójne grupy” (Fiske 1997: 170)

Z drugiej jednak strony, telewizja w dobie płynności znaczeń ma być alternatywą dla świata pełnego niepokoju. Narastająca zmienność, a jednocześnie silna potrzeba stabilnego punktu odniesienia zwiększają poczucie niepewności jednostki. Dlatego telewizja oferuje przekaz jasny i przewidywalny. Odbiorca czuje się w takim świecie bezpieczniej (Godzic 2001b), zaś w czasach kryzysu gospodarczego i nietrwałej moralności telewizja stanowi przejrzystą i oswojoną alternatywę dla realiów pełnych niepokoju. Anthony Giddens nazywa to ontologicznym bezpieczeństwem, którego brak w życiu codziennym (Giddens 2010: 51). Rzeczywistość telewizyjna oferuje wytchnienie, świat seriali jest uproszczony, nie wymaga wysiłku intelektualnego. Paradoksalnie więc telewizja z jednej strony przechwytuje fragmentaryczność świata, a z drugiej daje iluzję porządku i stałości. Sprzeczności te łączą się i mieszają, tworząc z pozoru nieracjonalną i niemożliwą do przewyższenia aporię.

Neo – i paleo-telewizja

Zachodzące zmiany i wyżej opisane tendencje trafnie zostały scharakteryzowane przez Francesco Casettiego oraz Rogera Odina, którzy już w latach dziewięćdziesiątych opisali dwa modele telewizji (Casetti & Odin 1994). Badacze rozróżnili paleo-telewizję i neo-telewizję. Ta pierwsza jest formą ustrukturalizowaną, która posiada pedagogiczny model komunikacji z widzem. Przekazuje wiadomości w sposób zwektorowany. Neo-telewizja zrywa z tą formą i otwiera się na zasadę wzajemnej aktywności nadawcy

i odbiorcy. Widz może przybrać rolę moderatora i oglądać program, który w danym momencie go interesuje (VOD), może wziąć w nim udział lub może decydować, co obejrzy (*zapping*). Relacje na żywo i ujawnianie kulisów programów dają złudzenie bliskiej relacji i autentyczności przekazu. Poza tym, ponieważ treść ma być łatwa i przyjemna, zaczyna więc w telewizji dominować dyskurs rozrywkowy (Bogunia-Borowska 2012). Stacje oferują *talk show*, programy „śniadaniowe”, *edutainment*, *infotainment* oraz *reality show*. Mnogość ofert jest elementem konkurencji i walki o widza, który nie jest już wiernym i stałym odbiorcą. Wspomina o tym Edward Mischczak, przywołując zasadę, że „widzowi, pamiętając o pilocie, nie można pokazać nudy” (Godzic 2001a: 250)

Nowe technologie

Drugą sferą, która miała znaczący wpływ na rewolucję w telewizji, były przemiany technologiczne. W 2013 roku telewizja cyfrowa skutecznie wyparła system analogowy. Dzięki kompresji obrazu jest w stanie przekazać odbiorcom od czterech do szesnastu razy więcej programów (Bogunia-Borowska 2012: 40). Atrakcyjne w tej sytuacji staje się zarówno bogactwo oferty, jak i jej różnorodność. Stąd też rozwinęły się kanały tematyczne: filmowe, motoryzacyjne, dokumentalne, muzyczne oraz nastawione na *reality TV*. Kolejna istotna zmiana to rozwój telewizji kablowej, która utrzymując się z abonamentu, uwolniła się od reklamodawców. Widz kupując dostęp do danej kablówki, zna jej profil i godzi się na jej ofertę. Dotarcie do wąskich grup odbiorców, czyli *narrowcasting*, stał się alternatywą dla skierowanego do mas *broadcastingu*. Wpływ ma też nowe medium, które umożliwia oglądanie programów w coraz bardziej urozmaicony sposób. Nawet pilot telewizyjny nie służy już tylko do przełączania kanałów i regulacji głośności, ale do wyświetlania informacji o programach czy przełączania transmisji z wybranych kamer, jak to było w przypadku pierwszej edycji *Big Brothera*. Za pomocą pilota widz decyduje, czy chce słuchać lektora, czy woli napisy i oryginalną ścieżkę dźwiękową, obraz w HD lub 4K. Z kolei mobilność urzędzeń zrywa z obowiązkiem oglądania telewizji w domu, a internet okazał się niezawodnym polem eksploatacji. Programy można wyświetlać na przenośnym ekranie w podróży, w pracy czy na wakacyjnym wyjeździe. Natomiast strony www programów oferują widzom odcinki online, różne dodatki, linki, wywiady, aplikacje czy konkursy. Całość tworzy atrakcyjny pakiet, przekraczający swoją jakością dawną ofertę telewizyjną.

Reality show – cechy i charakterystyka

Aby zilustrować zaistniałe transformacje, dokonano analizy porównawczej dwóch programów typu *reality*: *Big Brother* oraz *Warsaw Shore*. Na potrzebę badań zastosowano definicję zgodną ze *Słownikiem terminologii medialnej*: „Reality show to telewizyjny format programowy tworzący u widza złudzenie realności świata kreowanego przez nadawcę; uczestnicy programu zostają postawieni w sytuacjach zmuszających ich do działania i okazywania reakcji pozornie naturalnych, które widz może oglądać z wielu kamer i często dokonywać wyboru sytuacji, którą chce zobaczyć” (Pisarek 2006: 181).

Należałoby jeszcze dodać, że uczestnicy takich programów są amatorami, osobami, które dobrowolnie zgłaszają się do udziału, a otaczająca ich przestrzeń i zaistniałe sytuacje są zaaranżowane. Warto też zauważyć, że format *reality* niekiedy odchodzi „od pierwotnej formuły przestrzeni zamkniętej (studio telewizyjne); przenosi się uczestników w egzotyczne zakątki świata i zmusza do coraz bardziej ekstremalnych działań” (Pisarek 2006: 181). Często też ma postać konkursu z nagrodą rzeczową bądź finansową, chociaż ważnym elementem uczestnictwa jest zdobyta popularność. Ponadto program z reguły nie jest nadawany na żywo, a emitowany jako zmontowany materiał, przygotowany odpowiednio dla widza. Z zasady wybierane są momenty najbardziej emocjonujące, dynamiczne, zabawne, kontrowersyjne czy intymne. Nie do końca więc można się zgodzić ze słownikowym stwierdzeniem o możliwości wyboru sytuacji przez widza. Taka opcja należy raczej do rzadkości, a producenci zazwyczaj oferują widzom gotowy produkt oparty na sensacji, rozrywce i zróżnicowanych obrazach (Postman 2004). Podobne spostrzeżenia mieli Casetti i Odin, stwierdzając, że neo-telewizja zachęca do aktywności, ale w zawężonym zakresie tematycznym. Konsultacja z widzem jest zatem pozorna: „Współaktywność jest tylko sposobem poszerzenia obszaru ukrytej manipulacji” (Casetti & Odin 1994: 132). Wspomniana wybiórczość materiału ma istotne znaczenie dla wyników niniejszych badań. Należy pamiętać, że analizie poddano jedynie te fragmenty, które zostały wybrane przez realizatorów w procesie montażu. Nie możliwe jest więc zbadanie „realnej” rzeczywistości tworzonej przez uczestników. To wymagałoby od badacza obserwacji uczestniczącej. Interpretacji podlega więc jedynie materiał, który jest dostarczany odbiorcy w postaci zmontowanego odcinka. I nie ma w tym nic błędnego, bo właśnie ten materiał jest ostatecznie oglądany i przetwarzany poznawczo przez widza.

Charakteryzując *reality show*, na wstępie należy wspomnieć, że w analizach medioznawczych określa się go jako megagatunek¹. Jest to bowiem połączenie takich form medialnych, jak:

1. Opera mydlana – jesteśmy świadkami rodzących się uczuć, związków i niekończących się konfliktów fabularnych. Struktura jest epizodyczna, ciągła i ma otwarte zakończenie.

2. Telenowela dokumentalna – mimo aranżowania niektórych sytuacji, rejestrowana jest rzeczywistość, w której uczestnicy-amatorzy zachowują się swobodnie, bez narzuconego im scenariusza czy opracowanych dialogów.

3. Serial – program emitowany jest regularnie o ustalonej porze, bohaterami są zawsze ci sami uczestnicy, a widz śledzi ich losy w każdym odcinku.

4. Talk-show – prezenter prowadzi rozmowę z uczestnikiem, który odpadł z programu

5. Teleturniej – zazwyczaj w tego typu programach uczestnicy są eliminowani i zwycięża osoba, uznana przez widzów za najlepszą i najbardziej interesującą.

Reality, tworząc własne uniwersum, wyłamuje się z dotychczas istniejących form telewizyjnych, co zainteresowało licznych badaczy. Nic więc dziwnego, że powstało tak wiele opracowań i analiz na temat najśłynniejszego przedstawiciela gatunku – *Big Brothera*. Zafascynowany tym programem Wiesław Godzic stwierdził, że „telewizja po »Big Brotherze« nie będzie już taka sama. Reality show to bliski kontakt programu z jego publicznością. Fascynacja tym gatunkiem telewizyjnym to zjawisko charakterystyczne nie tylko dla naszego kraju. »Big Brother« przeszedł jak fala przez wszystkie rynki telewizyjne i wszędzie coś zmienił” (Godzic 2001a: 253).

Obecnie, oprócz *Big Brothera*, na rynku medialnym funkcjonuje mnóstwo programów zawierających elementy reality. Przeglądając dostępne w Polsce kanały, na potrzebę badań stworzono kilka kategorii, które charakteryzują odmiany tego gatunku:

(1). Survivalowe – uczestnicy zostają zabrani w odległe i bezludne rejony świata, gdzie w ekstremalnych warunkach muszą stawić czoła dzikiej przyrodzie. Zazwyczaj mają do wykonania przeróżne zadania, które mogą pomóc im przetrwać: budowanie szałasów, rozpalanie ogniska, zdobywanie pożywienia. Czynności te wymagają siły fizycznej oraz psychicznej. Uczestnicy zmagają się ze swoimi słabościami i uczą życia bez dóbr materialnych. Na przykład: *Agent*, *Wyprawa Robinson*, *Naked & Afraid*.

(2). Matrymonialne – program, w którym uczestnik poszukuje partnera życiowego. Spośród grupy chętnych adoratorów bądź adoratek wybiera

¹ Pojęcie to pojawia się zarówno w różnych opracowaniach Wiesława Godzica, jak i w Agnieszka Ogonowska *Słownik wiedzy o mediach* (Ogonowska 2012: 323).

osobę, która spełnia jego/jej oczekiwania. Program występuje też w wersji, gdzie grupy kobiet i mężczyzn wspólnie rywalizują o swoje względy. Uczestnicy dobierają się w pary i stopniowo eliminują pozostałe osoby. Przykładowo: *Amazonki*, *Gladiatorzy*, *Kawaler do wzięcia*, *Łysi i blondynki*, *Rolnik szuka żony*, *Wszystko o Miriam*, *A shot of love with Tila Tequila*, *Kto poślubi mojego syna?*

(3). Rywalizacyjne – program oparty na rywalizacji między uczestnikami. Ich zmagania obserwuje i ocenia jury złożone z ekspertów danej dziedziny. Konkurencje mogą dotyczyć różnych dziedzin życia: sprzątanania, gotowania, urządzania domu etc. Uczestnicy podejmują się różnych zadań, a stopniowa eliminacja ma wyłonić zwycięzcę. Między innymi: *Ugotowani*, *Hell's Kitchen*, *Top Chef*, *Masterchef*, *Project Runway*, *Top Model*.

(4). Talent Show – program o charakterze konkursu, w którym uczestnicy prezentują swoje niezwykle umiejętności. Zmagania konkurentów ocenia jury. Często też widzowie mają możliwość głosowania i decydowania, kto przejdzie do następnego etapu eliminacji. Na przykład: *The Voice of Poland*, *X Factor*, *Mam Talent*, *Must be the music*.

(5). Celebrities – kamera towarzyszy znanym ludziom i prezentuje ich prywatne życie. Dzięki kamerom zainstalowanym w domach widzowie mają możliwość podejrzeć jak celebryci żyją, w jaki sposób pracują i jak się zachowują. Tutaj można wskazać chociażby: *Jestem jaki jestem*, *Enjoy the View*, *Love Natalia Siwiec*, *Keeping Up With the Kardashians*, *The Osbournes*, *The Simple Life*, *Hogan Knows Best*, *Dżoana i jej przyjaciółki*.

(6). Pod obserwacją – reality, w którym grupa ludzi zostaje zamknięta na jakiś czas w jednym domu i otrzymuje zadania od gospodarza programu. Zazwyczaj uczestnicy rywalizują między sobą, a na zwycięzcę czeka nagroda finansowa. Egzemplifikacje to między innymi: *Big Brother*, *Bar*, *Dwa światy*, *Ekipa z Warszawy* (zwana również *Warsaw Shore*, *The Real World*, *Jersey shore*, *Geordie Shore*).

Bez względu na charakter format ten cieszy się dużą popularnością. Jeden z najstarszych i najbardziej rozpoznawalnych programów to *Big Brother*, który rozpowszechnił się nie tylko w całej Europie, ale też świecie i w zależności od kraju jest realizowany w kilku, a nawet kilkunastu edycjach. W roku 2021 widzowie oglądali dwudziestą trzecią edycję w USA i trzydziestą w Hiszpanii².

Informacje o badaniu

Do analizy porównawczej wykorzystano pierwszy emitowany w Polsce program *reality*, czyli *Big Brother* z 2001 roku oraz zrealizowany ponad dekadę później pierwszy sezon *Warsaw Shore* z 2013 roku. Łącznie przeanalizowanych

² Online: [https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_\(franchise\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_(franchise))

zostało dziesięć odcinków *Warsaw Shore* i godzinny materiał programu *Big Brother* – wydany przez producenta i będący kompilacją wszystkich odcinków. Ze względu na bogactwo materiału zastosowano wizualną teorię ugruntowaną (Konecki 2008). Analizie poddano nie tylko obraz, ale i sposób prowadzenia narracji, strukturę, zasady, dobór uczestników i ich wzajemne relacje, zachowania oraz kody lingwistyczne. Badana była więc warstwa wizualna, dźwiękowa, graficzna i montażowa. Postawionych zostało również kilka pytań, które miały uszczegółwić poszukiwane dane:

- (1). Co się dzieje na ekranie?
- (2). Jakie są zasady programu?
- (3). Jakie zadania otrzymują uczestnicy?
- (4). Kto bierze udział w tego typu programie?
- (5). Jakie są tendencje w zachowaniu uczestników?
- (6). Jakie są relacje między uczestnikami?
- (7). Jaka jest struktura i narracja programu?
- (8). Jaki jest montaż programu?
- (9). Jaki jest sposób realizacji obrazu?
- (10). W jakim miejscu/miejscach realizowany jest program?
- (11). Gdzie i kiedy emitowany jest program?

Kontekst programów

Big Brother Polska to program powstały na holenderskiej licencji. Emitowany był o godzinie dziewiętnastej przez stację TVN. *Warsaw Shore* zrealizowano na podstawie amerykańskiego *Jersey Shore*. Można go było oglądać w młodzieżowej stacji MTV o godzinie dwudziestej trzeciej, co miało swoje uzasadnienie, ponieważ treść programu jest dość wulgarna. Dlatego każdy odcinek poprzedzony jest planszą z komunikatem: „Program zawiera treści nieodpowiednie dla widzów niepełnoletnich oraz takie, które mogą urazić niektórych dorosłych. Oglądasz na własną odpowiedzialność”. Z powyższej informacji wyraźnie wynika, że producent jest świadomy kontrowersyjnej formy, a materiał kieruje do widza otwartego na szokujące treści.

Zasady i uczestnicy

Różnice między omawianymi programami widoczne są już za poziomie obowiązujących w nich zasad. *Big Brother* gości dwanaście osób – sześć kobiet i sześciu mężczyzn. Uczestnicy są zamknięci na sto dni w domu, który muszą sobie urządzić samodzielnie (na przykład skrócić łóżka, pomalować

ściany). Przez cały ten czas nie mają kontaktu z nikim z zewnątrz (z wyjątkiem specjalnie zaproszonych gości), pozbawienie są także dostępu do mediów. Nie mogą też nigdzie wychodzić (z wyjątkiem ogrodu) i są stale obserwowani przez dwadzieścia siedem kamer rozmieszczonych w całym domu, nawet w łazience, co oznacza niemal całkowity brak intymności. Część kamer jest sterowana automatycznie, a część ręcznie w tak zwanym ringu kamerowym okalającym główny salon. Jedynym miejscem, gdzie nie zostały zainstalowane jest toaleta. Udział w programie ma charakter konkursu. Uczestnicy co tydzień są eliminowani przez widzów, a dla zwycięzcy przeznaczono nagrodę w wysokości pięciuset tysięcy złotych. Uczestnicy pochodzą z różnych środowisk, reprezentują różne grupy zawodowe i społeczne (strażnik miejski, modelka, emerytka, student), są w różnym wieku (od dwudziestu do czterdziestu siedmiu lat) i mają zupełnie inne charaktery.

W *Warsaw Shore* udział bierze osiem osób – cztery kobiety i czterech mężczyzn. Ich pobyt trwa zaledwie miesiąc, a uczestnicy nie pozostają w zupełnym zamknięciu. W wielkiej willi z basenem mają do dyspozycji telefon, mogą wychodzić, kiedy mają na to ochotę i regularnie organizowane są im wyjścia do klubów i dyskotek. W domu zainstalowano dwadzieścia kamer, w tym cztery na podczerwień, a dodatkowo na miejscu przebywa dwóch operatorów kamery, którzy na bieżąco rejestrują wydarzenia. Program nie ma formy konkursowej, nie ma eliminacji ani nagrody głównej, najważniejszy jest sam udział w programie. Z deklaracji uczestników wynika, że ich motywacją jest chęć zdobycia popularności, zabawa i kontakty seksualne. Uczestnikami są młodzi ludzie w wieku od dziesiętnastu do dwudziestu siedmiu lat. Każdy z nich cechuje się wyrazistą osobowością, choć jednocześnie powielił stereotypy płciowe: mężczyźni są silni i podkreślają swoją potencję seksualną, zaś kobiety skupione są na swojej urodzie. To, co ich łączy, to wspólne imprezy i zamiłowanie do mocnych alkoholi.

Kontrolować i karać

Wielki Brat to tajemniczy i anonimowy nadzorca, który przekazuje swoje zadania przez głośnik. Stale obserwuje uczestników i kontroluje ich zachowanie. Jest autorytarny, nagradza za dobre zachowanie, a za złe karze. Zadania, jakie uczestnicy otrzymują do wykonania, bywają kilkusetapowe i dość złożone. Trwają co najmniej kilka dni i często mają formę gry rywalizacyjnej. Zadane działania stanowią urozmaicenie pobytu w domu, a nagrodą dla zwycięskiej drużyny są wirtualne pieniądze, które można wydać na wskazane przez

nadzorcę produkty. Gry są więc formą aktywizacji mieszkańców i mają charakter zabawy i integracji. Czasem sami uczestnicy wychodzą z inicjatywą rywalizacji i nowych wyzwań lub urozmaicają i rozbudowują te, które narzucił im Wielki Brat.

Szefowa *Warsaw Shore* kontroluje swoich domowników w znacznie mniejszym stopniu. Osobiście odwiedza willę, by przekazać uczestnikom proste zadania do wykonania lub zaproponować im formy spędzenia wieczoru. Nie ma poważania wśród mieszkańców domu i nie ma nad nimi większej kontroli, choć również ma narzędzia, by karać i nagradzać. Uczestnicy nie przyjmują poleceń z entuzjazmem, realizują je sporadycznie i nie są za nie wynagradzani. W przeciwieństwie do mieszkańców Wielkiego Brata, nie potrafią dzielić się obowiązkami gotowania i sprzątnięcia. Rzadko też aktywizują się fizycznie. Formą wspólnego spędzania dnia poza domem jest po prostu pobyt w mieście: zakupy, wizyta u kosmetyczki lub na siłowni, obiad w restauracji. Większość czasu ekranowego koncentruje się na imprezowaniu w klubach nocnych: przygotowanie się w domu, pobyt w klubie, powrót do domu i ewentualnie kontynuacja imprezy oraz poranny kac i wspomnienia nocnej zabawy następnego dnia. Główne motywy, które pojawiają się w programie, to impreza, nadużycie alkoholu, seks i wulgarne zabawy. Rozmowy dotyczą erotyki, relacji między uczestnikami, ich wyglądu czy zachowania, zwłaszcza w odniesieniu do płci przeciwnej.

Motywy przewodnie

Główne wątki pojawiające się z kolei w *Big Brotherze* to wygłupy i żarty mieszkańców domu Wielkiego Brata oraz udział w grach i zabawach. Dużo czasu spędza się też na dyskusjach, które dotyczą w zasadzie każdej przestrzeni życiowej (praca, rodzina, przyjaźń, związki itp.), chociaż pojawiają się również rozmowy na temat uczestników płci przeciwnej. Relacje w *Big Brotherze* są przede wszystkim przyjacielskie, choć zdarzają się sprzeczki i złośliwości. Konflikty jednak dość szybko są łagodzone, a organizowane zawody sprzyjają integracji. Ewentualne pretensje i żal do współmieszkańców są werbalizowane w tzw. pokoju zwierzeń.

W *Warsaw Shore* również zawiązują się przyjaźnie, ale kłótnie i awantury pojawiają się regularnie i przebiegają w bardzo gwałtowny sposób. Brak sympatii czy złość do drugiej osoby są wyrażane w sposób bezpośredni. Najbardziej integracyjne są imprezy: zarówno te, organizowane w domu, jak i te w klubach. Relacje damsko-męskie stanowią w tym programie ważny element dramaturgiczny. Często inicjowane są zachowania silnie nasycone erotycznie, które uczestnicy wyrażają w sposób niewerbalny (dotykanie, erotyczne gesty)

oraz bezpośrednio przez propozycje odbycia stosunku seksualnego. Część z domowników uprawia seks uczestnicząc w programie, ale mając świadomość obecności kamer stara się zachować minimum intymności (na przykład zasłaniając się kołdrą). Niepodejmowane są jednak żadne próby całkowitego ukrycia się (na przykład poprzez zakrycie kamery). Jednocześnie pojawiają się wątpliwości dotyczące nawiązywania relacji intymnych między mieszkańcami, ponieważ rodzi to pewne spory i niezręczności. Uczestnicy zapraszają także na noc osoby spotkane w klubach. Za każdym razem jest to jednak przygodny seks, a nie trwalsze relacje. Emitowane odcinki są dość przesycone tematyką erotyczną, a uczestnicy nie czują się skrępowani otaczającymi ich kamerami.

Zupełnie inaczej jest w przypadku programu z 2001 roku, co opisuje w swoich opracowaniach Godzic: „nie są to ludzie zachowujący się w sposób godny napiętnowania. To Polska »średnia« [...]. Tym samym nie widać powodu, żeby w sposób szczególnie negatywny ocenić ich język, zachowanie i deklarowany system wartości” (Godzic 2004: 103). Mieszkańcy domu Wielkiego Brata kontrolują swoje zachowania i wyraźnie peszą się obecnością kamer oraz szepcą, starając się zachować pewną intymność. Oznaki napięcia seksualnego wyrażane są dosyć subtelnie: niewerbalnie przez masaż czy przytulenie, a werbalnie w formie żartu lub flirtu. Zachowania te są jednak zdecydowanie rzadsze, bo część uczestników jest już w związkach partnerskich. Najbardziej ekstremalne w przypadku tego programu wydaje się zabawa podglądania biorących prysznic osób. W przypadku obu programów tego typu inicjatywom towarzyszy alkohol, chociaż w domu Wielkiego Brata jest on reglamentowany, a w *Ekipie z Warszawy* jest stale zapewniany przez producenta.

Realizacja programu

Różnice w omawianych materiałach zauważalne są nie tylko w treści, ale również w strukturze i sposobie realizacji programu. Pierwsza produkcja jest dużo prostsza. Stworzona narracja jest chronologiczna, a wypowiedzi w pokoju zwierzeń stanowią komentarz do zaistniałych wydarzeń. Wizualna prezentacja ogranicza się do nagrań z kamer zamontowanych w całym domu. Program MTV jest z kolei montowany bardzo dynamicznie, wręcz teledyskowo. Każde ujęcie trwa średnio pięć sekund, podczas gdy w *Big Brotherze* dłuższe ujęcia utrzymane jest trzy razy dłużej. Chociaż w *Warsaw Shore* ogólna narracja również jest chronologiczna, to jednak struktura zostaje urozmaicona przez montaż równoległy i retrospekcje. Każdy odcinek zawiera wątek przedstawiony z różnych punktów widzenia. Odcinki mają swoją dramaturgię i zawsze zachodzi w nich jakiś konflikt. W dodatku przed przerwą reklamową pojawia się krótka zapowiedź przyszłych wydarzeń, a pod koniec programu

ujawniany jest fragment następnego odcinka. Obie wstawki są atrakcyjne wizualnie, a sensacyjnymi wydarzeniami mają zachęcić do śledzenia dalszych losów uczestników. Całość wzbogacona jest przez animowane plansze przedstawiające Warszawę oraz dynamiczną muzykę.

Różnica w realizacji obu programów wynika również z innego poziomu technologicznego, który uległ zmianie po upływie dekady. Twórcy *Big Brothera* mają ograniczone możliwości kadrowania. Umocowana w ścianie kamera rusza się poziomo, pionowo i robi niewielkie, powolne zbliżenia charakterystyczne dla kamer monitoringu. Operator może jedynie ustawić plan szeroki, ewentualnie półzblizenie dzięki kamerze z ringu. Jednak obiektyw jest zawsze w pewnym oddaleniu, przez co widz ma poczucie podglądania domowników z ukrycia. W dodatku zarówno obraz, jak i dźwięk domu Wielkiego Brata są średniej jakości i nie pokazują wydarzeń w formacie HD. W *Ekipie z Warszawy* wydarzenia realizowane są przy użyciu kilku kamer, co nadaje im dynamiki i dramaturgii. Pojawiają się ujęcia w technice *fast motion* i *time lapse*. Z kolei obraz z kamer mobilnych wywołuje poczucie bliskości i uczestniczenia w wydarzeniach. Nagrania z domu lub dyskoteki przeplatane są komentarzami uczestników nagrywanymi na *green screenie*, który umożliwia dodanie animowanego i atrakcyjnego wizualnie tła. Poza tym sprzęt nowszej generacji zapewnia obraz spełniający nowe standardy jakości. Dzięki mikroportom zainstalowanym u każdego z uczestników, wszystkie wydarzenia zostają zarejestrowane z dźwiękiem. I nawet jeśli jakies wypowiedzi są niewyraźne, pojawiają się napisy, co umożliwia dokładne śledzenie wszystkich zarejestrowanych sytuacji.

Podsumowanie

Wymienione różnice w charakterze, sposobie opowiadania, strukturze i formie realizacji obu programów mają na celu szczegółowo prześledzić i wykazać zmiany, jakie zaszły w programach *reality* w kontekście przemian kulturowych i technologicznych. Analizując wszystkie warstwy realizacji, zauważalne jest w pierwszej kolejności stopniowe upraszczanie treści zgodnie z teorią Giddensa. Przejawia się ono w zasadach, wykonywanych zadaniach, tematyce czy nawet na poziomie rozmów prowadzonych przez uczestników. Dodatkowo MTV oferuje treść skierowaną do młodego widza, którego interesują bohaterowie wyraziści, charakterystyczni, pozbawieni głębszej wrażliwości i skomplikowanej struktury psychicznej. Poza tym program ma być przystępny, a forma jego podania atrakcyjna. Aby zapewnić widzowi rozrywkę, realizacja przeprowadzona jest dynamicznie, barwnie i w sposób przykuwający uwagę. Dlatego stosuje się zabiegi wykorzystujące animacje i efekty urozmaicające

sferę wizualną. Złożona ikonografia odzwierciedla współczesny świat, który nasycony został treściami wizualnymi (Sztompka 2005).

Dominująca w mediach rozrywka sprawia, że telewizja przejmuje funkcję eskapistyczną. W przeciwieństwie do niezrozumiałej i płynnej nowoczesności, od uczestników nie wymaga się skomplikowanych działań. Już sama ich obecność jest wystarczająca i stanowi istotę programu. Udział w nim, motywowany pierwotnie atrakcyjną nagrodą finansową, ma być teraz celem samym w sobie. Ideą jest zabawa oraz rozpoznawalność, która potem może przełożyć się na sukces materialny. Z kolei koncepcja indywidualizmu, wedle której swoboda jednostki traktowana jest priorytetowo, przejawia się w coraz większej wolności uczestników programu. Niezależność pojawia się zarówno w braku kontroli nad uczestnikami – nie są już uwięzieni na stałe w domu i mogą wychodzić, ale również w ich sposobie bycia. Dowodem tego są niczym nieskrępowane zachowanie, przygodny seks i upojenie alkoholowe. Odbiorcę dodatkowo przyciągają uczestnicy, którzy wywołują skrajne emocje i szokują swoim zachowaniem. Jak przyznaje Ryszard Sibilski w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”: „Najważniejszy jest casting. Trzeba znaleźć ludzi, którzy mają odpowiednią charyzmę. [...] uczestnikami programu muszą być ludzie, którzy przyciągną do siebie widza” (Sibilski 2014). Sensacyjność i skandal wykorzystywane są do zwiększenia oglądalności (Godzic 2013). Aby to osiągnąć, rekrutuje się osoby o określonym profilu osobowościowym i zapewnia im warunki (imprezy, alkohol), żeby wydobyć z nich najbardziej pierwotne zachowania społeczne. Widz śledzi sensacyjne wydarzenia i intrygi, tym samym mając zapewnioną intensywność wrażeń. Podglądane sytuacje są też coraz bardziej intymne. Uczestnicy już nie oglądają się jedynie pod prysznicem, ale uprawiają seks, mimo stale rejestrujących obraz kamer.

W tej sytuacji warto postawić pytanie o przyszłość programów i potrzeby, jakie generuje widz nowej generacji. Wskazane jest, aby przestudiować kolejne programy powstałe po 2013 roku i dokonać analizy porównawczej zmian, które nastąpiły w kolejnej dekadzie istnienia *reality show* na rynku medialnym w Polsce. Platformy internetowe dostarczają kolejnych produkcji, które wydają się być niezwykle inspirujące badawczo, jak na przykład *Naked Attraction*, w których uczestnicy w studiu oceniają się i wybierają na podstawie swoich partnerów na podstawie stopniowo odkrywanych nagich części ciała. W obliczu tak odważnych realizacji, refleksja nad nowymi kierunkami i przekraczaniem granicami wydaje się niezwykle wartościowa poznawczo.

Źródła cytowań

- BAUMAN, ZYGMUNT (2000), *Płynna nowoczesność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BOGUNIA-BOROWSKA, MAŁGORZATA (2012), *Fenomen telewizji*, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- CASSETTI, FRANCESCO, ROGER ODIN (1994), 'Od paleo – do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki', w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 117-136.
- ENDEMOL DLA TVN (2011), *Big Brother*, edycja 1.
- FISKE, JOHN (1997), 'Postmodernizm i telewizja', w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Kraków: „Universitas”, ss. 165-182.
- GIDDENS, ANTHONY (2010), *Nowoczesność i tożsamość*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GODZIC, WIESŁAW (2001a), *Podglądanie Wielkiego Brata*, Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- GODZIC, WIESŁAW (2001b), *Rozumieć telewizję*, Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- GODZIC, WIESŁAW (2004), *Telewizja i jej garunki*, Kraków: „Universitas”.
- GODZIC, WIESŁAW (2013), *Prof. Wiesław Godzic o przyszłości telewizji: będzie ostro*, online: http://wyborcza.biz/biznes/1,101558,15132174,Prof_Wieslaw_Godzic_o_przyszlosci_telewizji_będzie.html#ixzz3FE3Ud-mkD, [dostęp 29.09.2014].
- GOLDEN MEDIA POLSKA DLA MTV (2013), *Warsaw Shore*, edycja 1.
- KONECKI, KRZYSZTOF (2008), 'Wizualna teoria ugruntowana. Rodziny kodowania wykorzystywane w analizie wizualnej', *Przegląd socjologii jakościowej*: 3, ss. 89-115.
- OGONOWSKA, AGNIESZKA (2007), 'Reality show', w: Edward Chudziński (red.), *Słownik wiedzy o mediach*, Warszawa: PWN, ss. 313-326.
- PISAREK, WALERY (2006), *Słownik terminologii medialnej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 181.
- POSTMAN, NEIL (2004), *Zabawić się na śmierć*, Warszawa: Wydawnictwo MUZA S.A.
- SIBILSKI RYSZARD (2014), *Wszyscy pamiętają pierwszego „Big Brothera”*, online: kultura.gazeta.pl/kultura/1,127222,16391321,Dyrektor_Endemola_Wszyscy_pamietaja_pierwszego_Big.html?order=najnowsze, [dostęp 15.05.2022].

- SZACKI, JERZY (2005), *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SZTOMPKA, PIOTR (2005), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WIKIPEDIA (2022), online: [https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_\(franchise\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_(franchise)), [dostęp: 12.05.2022].

Częstotliwość, rodzaj wybieranych seriali i ich funkcje w czasie pandemii Covid-19

Adrianna Gruszka

Uniwersytet Śląski

Abstract

In the modern world, series are gaining more and more popularity. This affects the development of streaming platforms, and the stereotype of the "TV tapeworm" ceases to function in the mind of the society. In the accepted reasoning, the term serial refers to the holistic perception of this type of film art. Analyzing possible links between a pandemic and watching TV series has not found its proper place in scientific research. The purpose of the chapter 'Frequency, type of selected series and their functions during the Covid-19 pandemic' is to relate the growing power of series to their impact on human functioning on the social and psychological plane in the reality of the Covid-19 pandemic. For this purpose, Adrianna Gruszka analyzes previous studies on the impact of the pandemic on the psychological well-being of individual social groups. In particular, the functions performed by the series in the everyday life of a contemporary viewer were analyzed. The author also presents her own research and conclusions drawn from it. The research was conducted in Poland using an online questionnaire and covered over a hundred people from various

Adrianna Gruszka, ur. 28 maja 2000 roku w Polsce. Obecnie studentka 2. roku psychologii stacjonarnej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Ukończyła kurs z budowania kwestionariuszy ankiet w badaniach ilościowych na Akademii WSB. W 2020 roku brała aktywny udział w roli ankietera w badaniu pt. Satysfakcja seksualna i self-compassion jako podłoże dla oceny ciała oraz samooceny, prowadzonym pod opieką dr Dagny Kocur. Zainteresowania naukowe oscylują wokół psychologii sądowej i klinicznej oraz psychologii filmów.

gruszadrianna@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



voivodeships. The age of the respondents ranged from people aged fifteen to people over thirty. The research shows that the frequency of watched series increased during the Covid-19 pandemic, and the series acted as a distractor in the actual pandemic. The indicated results can be interpreted from the perspective of the necessary social isolation and the stress related to the events caused by the pandemic situation. The author also proposes a possible practical application resulting from the conducted research, referring to the mental functioning of the contemporary viewer. The research results presented in this chapter contribute to the discussion on the role of watching TV series in society and the prevention of the effects of the Covid-19 pandemic. The conducted study may also be a starting point for examining the further impact of series on human functioning during a pandemic situation.

Keywords: series, pandemic, covid-19, psychology, streaming platform, stress

Wprowadzenie

We współczesnym świecie rosnące zainteresowanie platformami streamingowymi otwiera nową tematykę w badaniach zarówno ekonomiczno-gospodarczych, jak i psychologiczno-socjologicznych. Zapotrzebowanie na seriale stale rośnie, a przemysł filmowy wciąż się rozwija adaptując do warunków środowiska społecznego. Netflix co jakiś czas udostępnia listę najpopularniejszych aktualnie seriali, a ich oglądalność zdecydowanie przemawia za wzrostem znaczenia tej formy sztuki we współczesnym świecie. Przyglądając się pracy polskiej znawczyni filmowej Alicji Helman, dowiemy się, że adresatem seriali czuje się znacznie mniej osób niż faktycznie jest widzów (Helman 1991). Może to obrazować spojrzenie na ten rodzaj sztuki filmowej jako tej słabszej jakości, gorszej, może nawet uwłaczającej poważnemu odbiorcy. Dzisiaj termin „serial” definiujemy szerzej, jako widzowie doświadczyliśmy nowej formy i odejścia od dawnego rozumienia go w kategoriach tylko „telewizyjnego tasiemca”. Zmieniła się także perspektywa postrzegania adresata seriali w kontekście różnorodności płciowej. W dwudziestym wieku widza seriali telewizyjnych opisalibyśmy najpewniej jako kobietę w średnim wieku (bądź starszą), prawdopodobnie często plotkującą o życiu osobistym osób z grona znajomych. Dzisiaj, próbując scharakteryzować widza seriali, nie określilibyśmy jego płci, a wskazanie konkretnych cech byłoby bardziej kłopotliwe. Stereotyp fana seriali nie jest już tak powszechny, jak kilkanaście lat temu. Platformy takie jak Netflix, HBO czy Amazon Prime zasypują współczesnego widza nowymi propozycjami, w których wcale nie przodują opery mydlane. Poruszanie kwestii aktualnych społecznie, kontrowersyjnych i zachęcających do dyskusji stało się czymś charakterystycznym dla nowej sztuki serialowej, wręcz oczekiwanym z każdym kolejnym dziełem. Różnorodność postaci, a także większa świadomość dotycząca dyskryminacji płciowej i rasowej sprawiają, że seriale nabierają atrakcyjności także dla młodszych pokoleń.

Dotychczasowe analizy naukowe kładą nacisk na fakt, że widzowie często podkreślają świadomość fikcji, która odgrywa się na ekranie (Mateja 2010). Jak pisze Bogumiła Mateja:

W odniesieniu do treści serialu taktyki „oglądam, ale...” polegają często na podkreśleniu świadomości fikcyjności programu. Stosujący tę technikę widzowie często powtarzali, że serial traktują w sposób podobny do bajki, nierealistycznej opowieści. Jedna z respondentek opisując treść odcinka dowcipnie zauważa na przykład, że najbardziej podobał jej się „krab, który spaceruje brzegiem morza, bo reszta to taka trochę nierealna” (Mateja 2010: 40-41).

Jednak warto poddać refleksji przywołane zjawisko i rozważyć je z perspektywy toczących się wydarzeń ogólnoswiatowych. Czy obraz tego zjawiska nie zmienił się podczas pandemii Covid-19, czy teraz nie uległo to przemianie w poczucie, że po drugiej stronie szklanej szyby istnieje ten świat prawdziwy, do którego już nie możemy wrócić, a otaczającą nas rzeczywistość chcemy traktować jako tę mniej realną? Dalej, badania podkreślają, że wskazywaną funkcją seriali przez odbiorców to pełnienie tylko roli źródła relaksu i rozrywki (Mateja 2010). Jak wskazuje Bogumiła Mateja:

Inną taktyką podkreślenia niepełnego zaangażowania w oglądanie serialu było przekonanie o tym, że jest to jedynie rozrywka, chwila odpoczynku po ciężkim dniu pracy. Jedna z badanych podkreślała: „Chociaż bardzo wielkiej wagi do tego nie przykładam, ale jest dla mnie taką chwilą odprężenia, że włączasz i oglądasz i się bawisz” (Mateja 2010: 41).

Ciekawi więc wpływ większej powszechności poważnych seriali na świadomość odbiorcy ich roli w funkcjonowaniu człowieka. Być może współczesny widz odchodzi powoli od poszukiwania chwili oddechu przy niewymagającym zajęciu, a poszukuje bodźca do rozważań nad istotą istnienia, tematów do rozmów z najbliższymi przyjaciółmi o wyborze bohatera, może serial stał się w jego sytuacji spoiwem społecznym? Niewątpliwie tematyka seriali otwiera drzwi do rozważań na wielu płaszczyznach i staje się interesująca nie tylko z perspektywy zjawisk socjopsychologicznych, ale także tworzenia nowych sektorów usług i rozwoju gospodarki.

Definicja serialu

Sposób definiowania formy artystycznej, jaką jest serial, zmieniał się na przestrzeni lat. Sama geneza słowa „serial” doprowadza do słowa „seryjny”, co z kolei przywołuje wiele skojarzeń związanych z podziałem, ale i pewnym rodzajem ciągłości, zachowaniem określonego wzoru i stylu. Większość definicji nadal odnosi ten rodzaj sztuki filmowej wyłącznie do dzieł telewizyjnych. Łatwo zauważyć, że semantyka wyrazu „serial” ulega zmianom dynamicznie i trudno znaleźć spójny sposób rozumienia. Biorąc pod uwagę prosperujący przemysł seriali powstających pod produkcją platform streamingowych, definicję serialu należałoby rozszerzyć, uwzględniając współczesny obraz zmieniającej się kultury filmowej. Taka definicja pozwoliłaby na rozpatrywanie serialu, wychodząc już poza ramy stacji telewizyjnych i przedstawiając pełne spektrum tej rozwijającej się ścieżki sztuki filmowej. Na potrzeby badania naukowego najlepszym rozwiązaniem byłaby synteza dotychczasowych definicji i dodanie do nich wątku o możliwości oglądania seriali online i produkcji platform streamingowych poza dotychczasowym serialem telewizyjnym. Takie spojrzenie pozwoliłoby na bardziej rzeczowe przedstawienie danego zjawiska.

Niektóre funkcje seriali

Oprócz podkreślanej przez widzów funkcji rozrywkowej serialu, należałoby zwrócić uwagę na inne możliwe role, które może pełnić ten rodzaj sztuki filmowej w życiu codziennym widza współczesnego. Już sama telewizja nie służy tylko do zapewnienia sobie relaksu, ale także utrwała stereotypy, choć także może występować przeciwko nim (Ziernicka 2010). W taki sam sposób świat przedstawiony w serialu może utrwałać stereotypy, takie jak lekarza jako osoby empatycznej, ale również może je burzyć, analogicznie – przedstawić jako osobę, która chce jedynie rozwiązać zagadkę medyczną i podbudować swoje poczucie własnej wartości (serial telewizyjny *Dr House*). Należy zwrócić też uwagę na promowanie w nich pewnych wzorców zachowań, a ponadto możliwe wzbudzanie zainteresowania nowymi kwestiami. Jak pisze Monika Ziernicka w *Roli seriali telewizyjnych w kształtowaniu opinii publicznej*:

Poprzez swoją popularność, seriale w dużym stopniu przyczyniają się do upowszechniania różnego rodzaju postaw, kreowania wzorców oraz umacniania bądź też de konstruowania panujących stereotypów. Widz chce, jak Tony

Soprano pić whisky z firmowej szklanki, nosić buty od Manolo Blahnika jak Carrie Bradshaw czy też jeździć Toyotą Prius jak bohaterka „Californication” (Ziernicka 2010: 47).

Serial *Czarnobyl* mógł prowadzić do większego zaciekawienia kwestiami naukowymi związanymi z fizyką czy przemysłem, a nawet szeroko rozumianą sztuką poruszającą kwestie życia w obszarach napromieniowanych. Nie trzeba długo szukać kolejnych przykładów seriali, które rozbudziły zainteresowanie widzów w nowych dziedzinach nauki czy sportu. Liczba nowych graczy w serwisie Chess.com zwiększyła się pięciokrotnie, a fraza „jak grać w szachy” wpisywana była dziesięć razy częściej w wyszukiwarce Google po premierze serialu *Gambit królowej* (Cichosz 2021). Należałoby przyjrzeć się także funkcji społecznej, jaką może pełnić ta forma sztuki we współczesnym świecie, kreowania wzorców zachowania czy wzmocnienia poczucia tożsamości. Seriale mogą być wyjściem do dyskusji, także tych związanych z odpowiedzialnością za wydarzenia z przeszłości, co wielokrotnie zdarzało się po premierach seriali historycznych (Zalewska 2014). Warto wspomnieć tutaj o możliwym przejęciu przez seriale funkcji, które niegdyś mógł pełnić teatr. Uczucie *katharsis*, sprzyjająca okoliczność do wypłakania się może być szczególnie istotna w sytuacjach silnego napięcia. Przyglądając się licznym funkcjom, można zadać pytanie, jak seriale mogą wpływać na życie widza w kontekście pandemii Covid-19.

Pandemia Covid-19 jako źródło stresu

Pandemii Covid-19 można nazwać sytuacją silnego stresu. Świadczą o tym liczne badania przeprowadzone na różnych grupach społecznych. Przykładowo, w badaniu na polskich nastolatkach, trzydzieści procent respondentów odpowiedziało, że czuło się trochę gorzej po zamknięciu szkół (Bigaj & Dębski 2020). Co więcej, sześćdziesiąt procent badanych zgłosiło trudności w zasypianiu chociaż raz w ciągu trzydziestu dni, a szesnaście procent respondentów odczuwało bardzo często bóle głowy, a co trzeci badany doświadczał także braku energii (Bigaj & Dębski 2020). Nasilone odczuwanie przedstawionych symptomów może świadczyć o odczuwaniu stresu spowodowanego pandemią Covid-19. Potwierdzają to badania na osobach starszych. Ponad połowa przebadanych osób w wieku sześćdziesięciu lat i więcej zadeklarowała gorszą kondycję psychiczną w czasie pandemii Covid-19 (Instytut Polityki Senioralnej SeniorHub 2021). Co więcej:

Niemal połowa respondentów deklaruje, że jednocześnie ograniczyła relację z innymi ludźmi i odczuwa brak z powodu mniejszej liczby kontaktów

i spadku ich jakości. Wśród osób w wieku 60–69 lat aż 52% odczuwa spadek liczby utrzymywanych relacji z innymi ludźmi (Instytut Polityki Senioralnej SeniorHub 2021: 14).

Seniorzy byli grupą szczególnie narażoną na niebezpieczeństwo w związku z występowaniem wirusa, przez co stali się też grupą społeczną, wśród której szacowano wysokie ryzyko negatywnych skutków psychicznych. Badania przeprowadzone na pracownikach służby zdrowia dotyczą kwestii związanych ze zmianą warunków pracy. U osób badanych wystąpiło zmęczenie współczuciem oraz wypalenie (Alharbi, Jackson & Usher 2020). Pracownicy służby zdrowia stali się grupą szczególnie narażoną na występowanie zjawiska zastępczej traumatyzacji (Gawrych 2021). W badaniach przeprowadzonych na polskich pielęgniarkach wyniki wykazały wysoki poziom odczuwanego stresu i strachu przed Covid-19, postrzeganego ryzyka i zagrożenia (Dymecka, Machnik-Czerwik & Filipkowski 2021). Wyniki przeprowadzonych badań można wytłumaczyć konieczną izolacją społeczną, odczuwaniem zagrożenia względem życia własnego oraz bliskich, utraty dotychczasowego stylu życia czy pogorszeniem jakości ekonomicznej. Badając funkcje pełnione przez seriale w czasie pandemii Covid-19, istotne jest rozpatrywanie pandemii w kontekście źródła stresu. Tylko w ten sposób można rzetelnie zinterpretować uzyskane wyniki. Szczególnie ważne wydają się funkcje seriali, które mogą być powiązane ze zmniejszeniem odczuwanego stresu. Taką funkcją może być pełnienie roli dystraktora w czasie trudnych wydarzeń wywołanych pandemią Covid-19. Rozważanie takiej formy radzenia sobie ze stresem jako pozytywnej bądź negatywnej, wymagałoby większej liczby danych i dogłębnej analizy, dlatego ten aspekt nie będzie rozpatrywany w poniższych badaniach.

Problemy i hipotezy badawcze

Przedstawione wyżej rozważania prowadzą do następujących hipotez:

Hipoteza pierwsza: Częstotliwość oglądanych seriali zwiększyła się w czasie pandemii Covid-19.

Hipoteza druga: Częstotliwość wybierania seriali medycznych wzrosła w czasie pandemii Covid-19.

Hipoteza trzecia: Częstotliwość wybierania seriali komediowych wzrosła w czasie pandemii Covid-19.

Hipoteza czwarta: Oglądanie seriali pełni funkcję dystraktora w czasie trudnych wydarzeń w pandemii Covid-19.

Material i metoda

Przebadanych zostało sto trzynaście osób, w tym pięćdziesiąt sześć osób stanowią kobiety, pięćdziesiąt sześć mężczyźni, a jedna osoba jest niebinarna. Przebadane zostały osoby w różnym wieku i z różnych obszarów Polski: z województwa wielkopolskiego, śląskiego, opolskiego i lubuskiego. Skala wieku mieściła się w przedziale od piętnastu lat do powyżej trzydziestego roku życia, z czego najliczniejszą grupę (ponad czterdzieści sześć procent) stanowiły osoby w przedziale od dwudziestu do dwudziestu trzech lat, a drugą z kolei (ponad dwadzieścia trzy procent) – w wieku od piętnastu do siedemnastu lat.

W badaniu zastosowano kwestionariusz własny, który składał się z dwudziestu pytań. Dwa pytania miały charakter pytań demograficznych, dwa były zamknięte do ustosunkowania się do odpowiedzi w siedmiostopniowej skali, czternaście miało charakter zamknięty do ustosunkowania się do przedstawionych stwierdzeń w pięciostopniowej skali, a trzy ostatnie pytania o charakterze wielokrotnego wyboru, posiadały opcję wpisania odpowiedzi własnej. Ankieta miała model formularza internetowego.

Wyniki

Otrzymane wyniki pozwoliły na potwierdzenie trzech z czterech postawionych hipotez:

W ramach hipotezy pierwszej: Częstotliwość oglądanych seriali zwiększyła się w czasie pandemii Covid-19. Hipoteza ta potwierdziła się.

Poniższe tabele prezentują zaobserwowane zmiany w częstotliwości oglądania seriali przed i w trakcie pandemii Covid-19.

Pytanie: Jak często oglądałeś/oglądałaś seriale przed pandemią Covid-19?	
Treść odpowiedzi	Ilość udzielonych odpowiedzi (w %)
Nigdy (ani razu w ciągu roku)	2,7%
Bardzo rzadko (raz na pół roku)	8%
Rzadko (raz na dwa lub trzy miesiące)	10,6%
Czasami (raz w miesiącu)	10,6%
Często (kilka razy w miesiącu)	30,1%
Bardzo często (kilka razy w tygodniu)	28,3%
Codziennie lub prawie codziennie	9,7%

Tabela 1. Częstotliwość oglądania seriali przed pandemią Covid-19.

Źródło: opracowanie własne.

Pytanie: Jak często oglądałeś/oglądałaś seriale przed pandemią Covid-19?	
Treść odpowiedzi	Ilość udzielonych odpowiedzi (w%)
Nigdy (ani razu w ciągu roku)	0,9%
Bardzo rzadko (raz na pół roku)	7,1%
Rzadko (raz na dwa lub trzy miesiące)	4,4%
Czasami (raz w miesiącu)	9,7%
Często (kilka razy w miesiącu)	29,2%
Bardzo często (kilka razy w tygodniu)	29,2%
Codziennie lub prawie codziennie	19,5%

Tabela 2. Częstotliwość oglądania seriali po pandemii Covid-19.

Źródło: opracowanie własne.

Jak łatwo zauważyć po analizie danych przedstawionych w tabelach, liczba odpowiedzi „codziennie lub prawie codziennie” zwiększyła się w porównaniu z sytuacją sprzed pandemii prawie dwukrotnie. Co również istotne, w kwestii hipotezy pierwszej, zmieniła się ilość osób badanych, które zaznaczały w kwestionariuszu odpowiedź „nigdy”, gdzie oznaczała ona, że nie oglądało się seriali ani razu w ciągu roku. Liczba ta zmalała o czterdzieści trzy procent. Zmniejszyła się też liczba osób badanych zaznaczających odpowiedź „rzadko”, gdzie oznaczało to oglądanie seriali raz na dwa lub trzy miesiące. Liczba ta zmniejszyła się o ponad połowę.

W ramach hipotezy drugiej: Częstotliwość wybierania seriali medycznych wzrosła w czasie pandemii Covid-19. Hipoteza ta potwierdziła się.

Częstotliwość wybierania seriali medycznych wzrosła, ale nieznacznie o ponad dwa procent. Wynik ten znajduje się w granicach błędu statystycznego. Hipoteza potwierdziła się, lecz należałoby powtórzyć badania na innej grupie badawczej, by wyniki były bardziej rzetelne.

W ramach hipotezy trzeciej: Częstotliwość wybierania seriali komediowych wzrosła w czasie pandemii Covid-19. Hipoteza ta nie potwierdziła się.

Częstotliwość wybierania seriali komediowych nieznacznie zmalała o ponad jeden procent.

W ramach hipotezy czwartej: Oglądanie seriali pełni funkcję dystraktora w czasie trudnych wydarzeń w pandemii Covid-19. Hipoteza potwierdzona.

Poniżej przedstawiono tabele z wynikami potwierdzającymi hipotezę:

Twierdzenie: Oglądanie seriali pozwala mi na chwilę oderwać się od rzeczywistości.	
Treść odpowiedzi	Ilość udzielonych odpowiedzi
Zdecydowanie się nie zgadzam	2,7%
Nie zgadzam się	0,9%

Ani się zgadzam, ani się nie zgadzam	11,5%
Zgadzam się	37,2%
Zdecydowanie się zgadzam	47,8%

Tabela 3. Funkcja dystraktora, pytanie pierwsze. Źródło: opracowanie własne.

Twierdzenie: Oglądam seriale, by nie myśleć o nieprzyjemnych sprawach, kwestiach, wydarzeniach itp.	
Treść odpowiedzi	Ilość udzielonych odpowiedzi
Zdecydowanie się nie zgadzam	15%
Nie zgadzam się	16,8%
Ani się zgadzam, ani się nie zgadzam	14,2%
Zgadzam się	29,2%
Zdecydowanie się zgadzam	24,8%

Tabela 4. Funkcja dystraktora, pytanie drugie. Źródło: opracowanie własne.

Analizując dane przedstawione w tabeli, możemy zauważyć, iż najczęstszą odpowiedzią w pięciostopniowej skali była: „zdecydowanie się zgadzam” na stwierdzenie o treści: „Oglądanie seriali pozwala mi na chwilę oderwać się od rzeczywistości”. Powyższą odpowiedź zaznaczyło ponad czterdzieści siedem procent osób badanych. Drugą najpopularniejszą odpowiedzią była „zgadzam się”, którą zaznaczyło ponad trzydzieści siedem procent respondentów.

W odniesieniu do twierdzenia: „Oglądam seriale, by nie myśleć o nieprzyjemnych sprawach, kwestiach, wydarzeniach itp.” przeważająca liczba osób badanych (około dwadzieścia dziewięć procent) odniosła się do twierdzenia zaznaczając opcję „zgadzam się”. Najpopularniejszą odpowiedzią na drugim miejscu (około dwadzieścia cztery procent) była odpowiedź „zdecydowanie się zgadzam”.

Zastosowanie dwóch twierdzeń odnoszących się do jednej badanej hipotezy odnośnie pełnienia przez seriale funkcji dystraktora w czasie trudnych wydarzeń w pandemii Covid-19 miało za zadanie zwiększenie rzetelności zastosowanego kwestionariusza.

Interpretacja wyników

Częstotliwość oglądania seriali wzrosła w czasie pandemii Covid-19 być może z powodu większej ilości czasu spędzanego w domu. Nie można wykluczyć też zjawiska zastępowania wcześniej wykonywanych aktywności takich, jak dojazdy ze szkoły/pracy/uczelni, wyjścia na siłownię, zajęcia pozalekcyjne czy

spotkania w mieście ze znajomymi aktywnością, jaką jest oglądanie seriali. Bardzo prawdopodobne, że liczba ta jest większa także z powodu licznych funkcji, które może pełnić serial w życiu codziennym współczesnego człowieka. W czasie pandemii liczba spotkań towarzyskich uległa zmianie i być może funkcja spoiwa społecznego, pełnionego przez seriale pozwoliła na zmniejszenie poczucia samotności i zapewniła spełnienie potrzeby przynależności do grupy. Oprócz badania funkcji dystraktora, kwestionariusz własny sprawdził także inne funkcje, jakie może mieć serial w czasie pandemii Covid-19. W pytaniu zamkniętym do ustosunkowania się na pięciostopniowej skali, o treści: „Oglądam seriale, bo utożsamiam się z ich bohaterem/bohaterką/bohaterami/bohaterkami”, liczba odpowiedzi „raczej się nie zgadzam” oraz „raczej się zgadzam” była identyczna. Może to wynikać z dokładności, z jaką pytanie bada zjawisko identyfikacji siebie w dziele filmowym, jednak należy zwrócić uwagę na fakt możliwych innych funkcji, które seriale realizowały w trakcie pandemii Covid-19. Co więcej, w kolejnym pytaniu: „Oglądam seriale, by poprawić sobie nastrój”, w którym także zadaniem osoby badanej było ustosunkowanie się do twierdzenia w pięciostopniowej skali, największa liczba osób badanych (około czterdzieści procent) zaznaczyła odpowiedź „zgadzam się”. Pytanie łączy się z pełnienia przez serial funkcji regulatora nastroju. Taka interpretacja pozwoliłaby lepiej zrozumieć zwiększenie częstotliwości oglądania seriali, które zostało zaobserwowane w badaniach.

Częstotliwość oglądania seriali medycznych prawdopodobnie zwiększyła się, ponieważ kwestie o tej tematyce stały się istotną częścią życia w czasie pandemii Covid-19. Dodatkowo w ostatnim pytaniu z zastosowanego kwestionariusza dotyczącego serialu, którego nie oglądało się przed pandemią, a zaczęło się oglądać w trakcie pandemii, około czternaście procent respondentów odpowiedziało, że zaczęło oglądać serial *New Amsterdam*. Potwierdza to większe zainteresowanie problematyką medyczną. Być może związane to jest ze zjawiskiem szukania potwierdzenia. Widz ogląda seriale medyczne, by utwierdzić się w przekonaniu, że lekarze są kompetentni, empatyczni, zależy im na życiu pacjentów i walczą o nich do ostatniej chwili. Może to zmniejszać odczuwalny poziom stresu związany z sytuacją ekstremalną. „Jeśli coś mi się stanie i trafię do szpitala, lekarze mi pomogą”, „Mój bliski jest tam bezpieczny, lekarze się o niego troszczą”, „Nie muszę się bać szpitala” – to tylko niektóre z możliwych twierdzeń, jakich potwierdzenia mogą szukać widzowie w serialach medycznych. Kolejnym prawdopodobnym powodem zwiększenia częstotliwości oglądania tego rodzaju seriali jest poszukiwanie bohatera czy wybawiciela w czasie pandemii. Już wcześniejsze analizy naukowe zwracały uwagę na funkcję kompensacyjną seriali medycznych (Chłosta-Zielonka 2014). Jak pisze Joanna Chłosta-Zielonka:

Zarówno szpital w Leśnej Górze, jak i Copernicus w Toruniu, kreuje rzeczywistość życzeniową: personel medyczny z oddaniem i poświęceniem zajmuje się każdym pacjentem, lekarze pojawiają się na każde wezwanie i perfekcyjnie przeprowadzają skomplikowane zabiegi medyczne, na które się zwykle czeka w długich kolejkach. Nie ma problemu z miejscem w szpitalu, pacjenci nie leżą w przepełnionych salach czy na korytarzu (Chłosta-Zielonka 2014: 26).

Badania naukowe poświęcone dokładniejszemu zbadaniu wpływu tych specyficznych seriali w kontekście pandemii światowej mogłyby dostarczyć ciekawych informacji w kontekście pełnionych funkcji.

Być może częstotliwość oglądania seriali komediowych spadła na rzecz oglądania seriali dokumentalnych. W pytaniu odnoszącym się do wybierania rodzaju seriali, którego przed pandemią Covid-19 się nie oglądało, można zaobserwować najwyższy wzrost wśród rodzajów seriali: o około pięć procent. Jest to wzrost o ponad połowę liczby odpowiedzi osób badanych w kontekście oglądanego rodzaju seriali przed pandemią. Prawdopodobnie kwestie innych ekstremalnych wydarzeń z historii ludzkości stały się dla widza interesujące i użyteczne z perspektywy nowej rzeczywistości. Być może zaczął szukać w serialach dokumentalnych wzorców zachowań w sytuacji ekstremum, ale przedstawioną hipotezę należałoby potwierdzić przeprowadzając kolejne badania naukowe. Wynik badania w kontekście hipotezy trzeciej może zastanawiać także z powodu dowiedzionej funkcji dystraktora od trudnych wydarzeń. Seriele komediowe wydają się idealnie spełniać tę rolę. Być może wpływ mają tutaj aspekty kulturowe. W Stanach Zjednoczonych wzrosła oglądalność serialu *The Office*, ale jest to *sitcom* szczególnie istotny i niejako wpisany w kulturę kraju. Niewykluczony jest wpływ kultury na wybieranie danego rodzaju seriali w czasie pandemii Covid-19.

Funkcja dystraktora wydaje się być szczególnie istotna w kontekście wydarzeń stresowych. Endler i Parker w Kwestionariuszu Radzenia Sobie w Sytuacjach Stresowych wyróżniły trzy style radzenia sobie ze stresem, a jeden z nich, skoncentrowany na unikaniu wyróżnia zaangażowanie się w czynności zastępcze (Enler & Parker 1990). Serial wydaje się doskonale sprawdzać jako czynność zastępcza. Tak jak dotychczasowe programy telewizyjne, seriele na platformach streamingowych zachęcają nowymi koncepcjami, ciekawą fabułą czy różnorodnymi postaciami, pozwalając widzowi wciągnąć się w przedstawiany świat. Dodatkowo oglądanie seriali było dość popularną formą spędzania czasu wolnego już przed pandemią Covid-19. Ta codzienna czynność mogła pozwolić na poczucie rutyny oraz świata realnego i w ten sposób odwracać uwagę od niepokojących wydarzeń docierających z zewnątrz.

Możliwe błędy metodologiczne

Należy kontynuować przedstawione badania w celu zebrania kolejnych informacji w kwestii obserwowanego zjawiska. By dalsze badania były bardziej rzetelne, powinno się przebadać większą grupę osób o znacznie większym zróżnicowaniu wiekowym. Należy wziąć pod uwagę także aspekty kulturowe w przeprowadzanych badaniach. Serial niezaprzeczalnie wpisuje się w większość definicji dotyczących wytworu kultury, która nie jest czymś stałym. Przeprowadzenie wyników badań w różnych krajach dałoby bardziej realny obraz badanego zjawiska. Istotny wydaje się także do przeanalizowania sposób działania platform streamingowych i ich wpływ na dalsze wybory widza odnośnie seriali, kładąc nacisk na zakładkę „polecané”. By otrzymać bardziej rzetelne informacje warto byłoby przeprowadzić badania z rozszerzoną liczbą szczegółowych pytań, nadal mając na uwadze fakt, że osoba badana może zmęczyć się wypełnianiem zbyt długiego kwestionariusza.

Możliwe zastosowanie praktyczne

Przeprowadzone badanie naukowe pozwala na wykorzystanie wyników w praktyczny sposób, w celu poprawy jakości życia społeczeństwa. Analizując ostatnie pytanie (wielokrotnego wyboru, z opcją wpisania odpowiedzi własnej) z zastosowanego kwestionariusza własnego: „Jeśli zaczęłaś/zaczęłeś oglądać serial w czasie pandemii, jaki nosi tytuł? Uwaga! Zaznacz serial tylko wtedy, gdy zaczęłaś/zaczęłeś oglądać go w trakcie pandemii Covid-19, a nie przed”, można zauważyć, że najpopularniejszymi rozpoczętymi serialami były produkcje takie, jak *Gambit królowej* (około czterdzieści procent odpowiedzi osób badanych), *Ginny & Georgia* (dwadzieścia trzy procent), *Bridgertonowie* (ponad siedemnaście procent), *The Umbrella Academy* (ponad piętnaście procent) oraz *New Amsterdam* (około czternaście procent). Proponowanym zastosowaniem praktycznym, wynikającym z przeprowadzonych badań, jest nakręcenie serii krótkich filmów, nie trwających dłużej niż trzy minuty, w których obsadzeni byłiby aktorzy z najpopularniejszych zaczętych seriali. Fabuła krótkometrażowego filmu bądź klipu powinna zostać osadzona w świecie, w którym toczy się akcja danego serialu. Wybrana postać, koniecznie ubrana odpowiednio do charakteru serialu, przedstawiałaby placówki, do których można udać się po pomoc psychologiczną w trakcie pandemii Covid-19, proponowałaby strony internetowe bądź numer telefonu zaufania do specjalisty. Ciekawym sposobem profilaktyki mogłoby być zaproponowanie przez graną postać technik

relaksacyjnych albo łamanie popularnych mitów związanych z pandemią Covid-19. Przedstawiona powyżej propozycja nakręcenia filmów odnosi się do tworzenia reklam społecznych. Ich zadaniem jest położenie nacisku na dany problem istotny społecznie oraz kształtowanie właściwych postaw (Herbuś 2016). Taka reklama mogłaby dotrzeć do sporej grupy odbiorców, szczególnie zwracając uwagę na fakt, że jak wynika z przeprowadzonych badań, częstotliwość oglądania seriali zwiększyła się w czasie pandemii Covid-19.

Dalsze badania pozwoliłyby na szerszy obraz zjawiska i wykorzystanie zdobytej wiedzy do profilaktyki praktycznej zaburzeń wywołanych nieleczo- nym stresem spowodowanych sytuacją pandemii.

Podsumowanie

Uzyskane wyniki pozwoliły odpowiedzieć na pytania dotyczące częstotliwości, rodzaju wybieranych seriali oraz ich funkcji w czasie pandemii Covid-19. Otwierają jednak pole do dyskusji na temat aspektów kulturowych, odczuwanego stresu w społeczeństwie wywołanego ekstremalnymi wydarzeniami oraz zmianą postrzegania seriali w czasach współczesnych. Wydawać by się mogło, że platformy streamingowe mogą korelować z rosnącym uzależnieniem od Internetu. Istnieje wysokie prawdopodobieństwo potwierdzenia danej korelacji, lecz nie należy mylić jej ze wskazaniem przyczyny. Co więcej, badania wykazują, że seriale mogą pełnić liczne funkcje w życiu współczesnego widza. Tym bardziej problematyczne zdaje się stereotypowe postrzeganie ich jako „telewizyjnego tasiemca”, adresowanego głównie do kobiet po trzydziestym roku życia. Ta coraz popularniejsza forma sztuki zdaje się interesującym źródłem informacji na temat funkcjonowania człowieka w aktualnej rzeczywistości. Dalsze badania z pewnością dostarczyłyby kolejnych interesujących informacji w kontekście badanego zjawiska.

Źródła cytowań

- ALHARBI, JALAL, DEBRA JACKSON, KIM USHER (2020). 'The potential for COVID-19 to contribute to compassion fatigue in critical care nurses', *Journal of Clinical Nursing*: 29, ss. 2762-2764.
- BIGAJ, MAGDALENA, MACIEJ DĘBSKI (2020), 'Subiektywny dobrostan i higiena cyfrowa w czasie edukacji zdalnej', w: *Edukacja zdalna: co stało się z uczniami ich rodzicami i nauczycielami?*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, ss. 75-112.
- CHŁOSTA-ZIELONKA, JOANNA (2014), 'Od Szpitala na peryferiach do Lekarzy. Fenomen popularności seriali medycznych na podstawie analizy wypowiedzi internautów', w: *Seriale w kontekście kulturowym Gatunki, konwergencja, recepcja, Tom III*, 22-34.
- CICHOSZ, PIOTR (2021), 'Gambit Królowej od Netflixa zwiększył zainteresowanie szachami w Polsce', online: <https://highlab.pl/gambit-krolowej-szachy-polska/>, [dostęp: 07.01.2021].
- DYMECKA, JOANNA, ANNA MACHNIK-CZERWIK, JAKUB FILIPKOWSKI (2021), 'Strach przed COVID-19, percepcja ryzyka i zagrożenia a poziom stresu u polskich pielęgniarek w czasie pandemii COVID-19', *The Journal of Neurological and Neurosurgical Nursing*: 10 (1), Gdańsk: Polskie Towarzystwo Pielęgniarek Neurologicznych, ss. 3-9.
- ENDLER, NORMAN SAM, JAMES DONALD ALEXANDER PARKER (1990), *Coping Inventory for Stressful Situations (CISS): Manual*, Toronto: Multi-Health Systems, Inc.
- GAWRYCH, MAGDALENA (2021), 'Zdrowie psychiczne pracowników medycznych w czasie pandemii COVID-19 – przegląd literatury', *Psychiatria Polska*: 213, ss. 1-8.
- HELMAN, ALICJA (1991), 'Za co kochamy i dlaczego nienawidzimy seriali', *Kino*: 5.
- HERBUŚ, IWONA (2016), 'Działania reklamowe – od komercji do kampanii społecznych', *Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej Zarządzanie*: 22, ss. 93-100.
- INSTYTUT POLITYKI SENIORALNEJ SENIORHUB (2021), 'Jakość życia osób starszych w Polsce w pierwszym roku pandemii COVID-19', online: <https://seniorhub.pl/wp-content/uploads/2021/04/Raport-Jakosc-zycia-osob-starszych-w-trakcie-pandemii-covid-19.pdf>, [dostęp: 04.2021].
- MATEJA, BOGUMIŁA (2010), 'Dyskretna uwodzicielska moc seriali', *Kultura i społeczeństwo*: 2, ss. 57-72.
- ZALEWSKA, MAŁGORZATA (2014), 'Serial – wiedza – pamięć. Wpływ seriali historycznych na pamięć kulturową', w: *Seriale w kontekście kulturowym*

Historia i Polityka, Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 152-166.

ZIERNICKA, MONIKA (2014), 'Rola seriali telewizyjnych w kształtowaniu opinii publicznej', w: *Media w społeczeństwie informacyjnym, Tom II*, Warszawa: Wydawnictwo SGGW, ss. 33-42.

Perspektywy miejskich odporności. Miasta postpandemiczne

Małgorzata Jakiel

Badaczka niezależna

Abstract

Research on the history and development of cities is inextricably linked with the concept of crisis, considered rather in terms of a breakdown, but allowing for changes in the functioning of an urban center. As many studies show, in the past it was crises that was the basis for implementing changes in the urban tissue and prompted a change in thinking about shaping urban space and its quality. However, the future of cities, especially now in the context of the current pandemic, is difficult to define unequivocally. The current model of using the city has changed completely. And their freezing showed the directions of the necessary changes. So far, the proposals have focused on the issue of the climate disaster and the need to find ways to overcome it. It is cities, as the most responsible for the vast majority of pollution, that must be the first to undertake intensified measures to improve the quality of the climate. Małgorzata Jakiel in the chapter "Perspectives of urban resilience. Post-Pandemic Cities" proposes an overview of activities carried out by various cities around the world to reduce the effects of the COVID-19 pandemic. The current pandemic has

Małgorzata Jakiel, antropolożka miasta; badaczka niezależna; w 2020 roku ramach ministerialnego stypendium „Kultura w sieci” zrealizowała projekt badawczy „Kultura 4.0. Analiza sektora kultury” będący analizą sytuacji sektora kultury w czasie pandemii; autorka artykułu „Gdzie jest miast?” w monografii *Z mapą i na mapie. Podróże i kartografia w humanistyce oraz naukach społecznych*; zajmuje się badaniem strefy wizualnej miejskich przestrzeni oraz społeczną wartością przestrzeni; szczególnie jest zainteresowana zagadnieniami przyszłości i znaczenia rozwoju miasta jako konstrukcją pojęciową.

jakiel.malgorzata@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



exposed the multifaceted nature of neglect in the functionality of cities. The analysis of the actions taken is the basis for asking the question about the future of urbanized areas not only in the face of the upcoming reality but also the impending climate disaster. The aim of the chapter is to outline possible ways of the effective functioning of the city in such a perspective. Based on the review of the activities of the authorities, the author proposes to implement the well-known concept of a compact city as a possible solution to the current situation. The concept, unlike the previous ones, is actually translatable and feasible in centers, regardless of their individual characteristics. The features of this concept can realistically improve the functioning of the city. However, as the author notes, the post-pandemic future will require more thoughtful actions, based on verifiable prototypes, and resolute actions.

Keywords: city, pandemic, compact city, transport, green, flats, digital exclusion, resilience

Miejskie procesy

Mianem „miasta” można obecnie określić niemal wszystko – niewielką miejscowość w centralnej Polsce liczącą niecałe dziesięć tysięcy mieszkańców albo Tokio z blisko trzydziestoosmiomilionową populacją i rozbudowaną strukturą administracyjną (Harrington 2019: par. 2). W perspektywie wielkości miejskich ośrodków wyjątkowo słuszne staje się stwierdzenie Deyana Sudjica, który pisze o zagrożeniu, jakim może być całkowita utrata znaczenia definicji miasta (Sudjic 2017: 9). To najbardziej skomplikowane przestrzennie dzieło człowieka, w wyniku gwałtownego i niekontrolowanego rozrastania się, może wkrótce stracić swoje pierwotne znaczenie jako wspólnoty (Nawratek 2008). Procesy urbanizacyjne postępują, a miasta rosną, ponieważ są nad wyraz skutecznymi maszynami do tworzenia innowacji i osiągnięcia wzrostu gospodarczego. Z tego samego powodu silniej niż państwa odczuwają skutki kryzysów.

Miasta to zdecydowanie więcej niż suma budynków i układ ulic. Są tworzone przez swoich mieszkańców. Każde jest inne, a na to zróżnicowanie składają się otoczenie, środowisko, topografia, architektura oraz zasoby: kulturowe, społeczne czy osobowe. To wyjątkowe połączenie tak wielu zmiennych, tworzy unikatowy charakter danego miejsca, czyli *genius loci*, który jest niemożliwy do odtworzenia w innym miejscu, mimo pewnej powszechnej matrycy funkcjonowania logiki ośrodka. To miasta, dzięki specyficznej otwartości, były ośrodkami wyjątkowej dynamiki społeczno-kulturowej i różnorodności. Gdy tylko władarze potrafili wykorzystać takie atuty do realizacji wspólnych celów, miasta dokonywały spektakularnych skoków rozwojowych (Szomburg 2020: 7).

Miejskie obszary też można rozpatrywać w kontekście ich rozmiaru i statusu. Zasadne jest zatem rozróżnienie na megamiasta, miasta globalne i węzłowych usług (Sassen 2001), miasta światowe (Hall 2001) i miasta regionalne (Calthorpe & Fulton 2001). Biorąc pod uwagę miejskie historie,

należy wyróżnić miasta kolonialne i postkolonialne (Driver & Gilbert 2003), przedindustrialne, industrialne i postindustrialne (Kotkin 2018). Rozpatrywane z punktu widzenia ich struktury urbanistycznej, składają się z centrum, śródmieścia, peryferii, obszarów granicznych lub same są miastami obrzeżnymi (Garreau 1992). Ze względu na różnorodne funkcje, wyróżnić należy technopole (Castells & Hall 1994), miasta handlowe, przemysłowe, usługowe, portowe, uniwersyteckie czy turystyczne (Judd & Feinstein 1999). Co więcej, każde można wyposażyć w przymiotniki wyrażające ich cechy, jak Pekin – władza polityczna czy Warszawa – powstanie.

Miejskie struktury mają też większą siłę przyciągania niż statyczne konstrukty państwowe. Dynamika procesów zmian i otwartość sprawiają, że to miasta, a nie państwa, zapewniają większe poczucie przynależności. Bycie Londyńczykiem jest czymś innym niż bycie Anglikiem. Zwykle to właśnie struktury miejskie są starsze niż fundamenty państwowości (Sudjic 2017: 85). Państwa zostały ukształtowane tak, by maksymalizować wewnętrzną jedność i suwerenność. Dlatego częściej można mówić o ich rywalizacji niż współpracy. Choć nie znikną z map świata, ich znaczenie wyraźnie słabnie w porównaniu z miastami. Z kolei te drugie są organizmami, które są w stanie rządzić światem dzięki wykorzystaniu globalnych synaps do asymilacji i integracji z sieciami lokalnymi. To w ich obrębie dochodzi do połączenia powiązań globalnych z lokalnymi potrzebami. Te węzły naturalnie stanowią elementy miejskiego organizmu (Barber 2014: 94; 135). To miejskie organizmy bezpośrednio zapewniają realizację potrzeb ludzi. Co więcej, to miasta są zdolne do szybkiej adaptacji do zmian jakie zachodzą w ich otoczeniu. Tym samym można mówić o tożsamości wieloskalarnej, w której na ludzkie życie mają wpływ procesy globalne. Od poziomu makro jak chociażby działania organizacji ponadnarodowych jak ONZ; przez skalę narodową, która będzie koordynować zakup i dostawę środków medycznych; a skończywszy na poziomie lokalnym, miejskim wprowadzającym konkretne rozwiązania w miejskiej tkance.

Ponadto miasta pozostają w nieustannym procesie tworzenia się. Nie ma ośrodka, który można by uznać za skończony. Jak pisze Andrzej Majer:

[...] obecnie mamy do czynienia z dyskursem wokół odrodzenia miast (w ramach aktualnej fazy rozwojowej kapitalizmu nazywanej poznawczo-kulturalną) oraz odpornością miejskich systemów (ang. resilience) i zdolnością do właściwych reakcji na gwałtowne wyzwania społeczne czy podatkowe, a zwłaszcza na środowiskowe klęski. Współczesna technika i technologia podsuwają z kolei konieczność uwzględnienia swojej coraz szerszej obecności w ramach koncepcji inteligentnego rozwoju (smart cities), a ruch propagujący nowy urbanizm (New Urbanism) w kształtowaniu miast dopomina się o powrót do mądrych i zgodnych z ludzką naturą zasad organizacji przestrzeni (Majer 2015: 13).

To oznacza, że wszystkie skomplikowane debaty dotyczące przeszłości i przyszłości miast można sprowadzić do trzech zasadniczych kwestii i wyboru jednej z dwóch odmiennych dróg. Po pierwsze to, czy lepsze są miasta rozproszone, czy te o dużym zagęszczeniu. Po drugie, miasta mają do wyboru wolny rynek, lub oparcie na państwowym finansowaniu procesu rozwoju miasta. I po trzecie – kwestia zdolności miejskich organizmów do metamorfozy.

Miejskie odporności

Miejskie struktury od początku swojego istnienia mierzyły się z pojawianiem się kolejnych kryzysów. Choć jest to pojęcie powszechnie znane, nadal ukazuje swoją złożoność i nieprzewidywalność. Należy podkreślić, że badania nad obszarami zurbanizowanymi są wyraźnie łączone z zapaściami, klęskami i załamaniem. Do dobrze już rozpoznanych problemów gospodarczych, demograficznych czy nawet politycznych, doliczyć trzeba zupełnie nowe. Wyraźny wpływ na miejskie kondycje mają dziś kryzysy: demokracji, tożsamości, klimatyczny i epidemiczny.

To sytuacje, które wywołują niepokój, prawie zawsze załamanie, ale czasem prowadzą do przełomu. Co istotne, nigdy nie przebiegają w sposób jednostajny i nie mają równomiernego zasięgu. Rozpatrywane z perspektywy czasu mogą być traktowane jako zjawiska przejściowe, które umożliwiają pozytywną dezintegrację i reintegrację miejskiej struktury na wyższym poziomie (Bodziany 2015). Odporność (angielskie: *resilience*), wykształcona dzięki kolejnym załamaniom z biegiem wieków, stała się naturalnym procesem miejskim, którym muszą operować rządzący miastem i z którym muszą się mierzyć (Adams 2014).

To dzięki tym niemal naturalnym procesom obronności miejskie struktury są zdolne poradzić sobie z wyzwaniami otoczenia. Jak podkreśla Renata Calak:

Urban/city resilience to zdolność miasta do radzenia sobie ze zmianami, jego odporność na zdarzenia niszczące (katastrofy naturalne, kryzysy, problemy społeczno-ekonomiczne) oraz umiejętność regeneracji poprzez wdrażanie innowacyjnych rozwiązań. Jednocześnie rezyliejencja ułatwia rozwiązywanie problemów w sposób, który nie tylko zapewnia powrót do codziennej działalności po kryzysie, ale gwarantuje także – dzięki uczeniu się i wyciąganiu wniosków – długookresowy rozwój (Calak 2020: 25).

Od początku istnienia organizmy miejskie musiały się mierzyć z wyzwaniami, jakie stawiało wobec nich otoczenie (Kotkin 2018). Nowozakładane

miasta tworzone według określonych schematów. Te już istniejące regulowano i przekształcano. Miejskie granice były relatywnie ciasne i skończone, o logicznym układzie. Miasta rozwijały się do wewnątrz, zbyt dogęszczając. Uwolnienie granic i wyburzenie murów zaowocowało ich rozrostem i często chaotyczną rozbudową. Szczególnymi przypadkami miast, które wyrosły z niewielkich ośrodków, są Łódź i Manchester. Ich nowe ulice, choć estetycznie zaprojektowane, w rzeczywistości były chaotycznie zabudowane (Łupienko 2020: 79).

Przed atakiem zewnętrznym chroniły mury. Przepływy gospodarcze regulowały traktaty, a rozwój wewnętrzny zapewniał system urbanistyczny. Pozostawało jedno niewidoczne zagrożenie, które potrafiło całkowicie zamrozić życie miast. Jak wskazał w swoim wykładzie Kamil Janicki (2021) to miasta były najczęstszym zalążkiem epidemii.

Historia epidemii/pandemii i życia miejskiego są ze sobą w oczywisty sposób splecione. To miasta ze względu na zagęszczenie ludności, intensywność kontaktów społecznych bywały ogniskami najważniejszych historycznie epidemii (dżuma, cholera, trądu, dyfterytu, hiszpańskiej grypy, a współcześnie SARS czy MERS). To także w miastach testowano pierwsze rozwiązania kryzysowe: dystans społeczny i izolację, znakowanie osób zarażonych, mapowanie ognisk zarażeń, analizowanie warunków sanitarnych itp. (Skórzyńska 2020: 342).

Średniowieczne struktury powstały na zgliszczach cesarstwa rzymskiego osłabionego szalejącą epidemią podobną do czarnej śmierci. To z europejskich miast epidemie zostały przewiezione do Nowego Świata niszcząc prekolumbijskie miejskie cywilizacje. Według norweskiego historyka Ole Jørgena Benedictowa, dżuma mogła zabić nawet 60% populacji średniowiecznej Europy (Janicki 2020: par. 30). Epidemie stały się dla miast sytuacją niemal naturalną. Historyk Andrzej Karpiński podaje, że w okresie między rokiem 1500 a 1750 w Krakowie odnotowano dziewięćdziesiąt dwa lata z epidemiami (Janicki 2021). Takie dane wskazują, że miasta aż do XIX wieku nie potrafiły poradzić sobie z chorobami, a ich władarze nie wiązali rozwoju zakażeń ze złymi warunkami zamieszkania czy systematycznym dogęszczaniem miast, co zamykało korytarze powietrzne i uniemożliwiało system wentylacji. Dzięki potrzebie walki z zarazami zaczęto patrzeć na miasto w sposób bardziej krytyczny, a układy urbanistyczne poddano modernizacji.

Podstawy pod nowoczesny sposób myślenia o mieście przyniosło oświecenie. W XVIII wieku zaczęto łączyć siłę miasta z liczbą ludności i stanem jej zdrowia. Wkrótce medycyna stała się dziedziną społeczną. Brak planowania układu miasta, złe warunki mieszkaniowe i doświadczenia kolejnych epidemii przyczyniły się do opracowania nowego kształtu miasta. Epidemia cholery w Anglii w latach czterdziestych XIX wieku wpłynęła na rozwój

ustawodawstwa, które pozwoliło wywłaszczyć i wyburzyć budynki zlokalizowane w tak zwanych „brudnych dzielnicach”. Ten nowy sposób myślenia opierał się na rozluźnieniu zabudowy. Szerokie arterie pozwalały na lepszą wentylację, a nowa nawierzchnia ulic ułatwiała usuwanie nieczystości. Dzięki takim zabiegom mieszkania stały się lepiej doświetlone i wentylowane. Zakładano także zieleńce, by doprowadzić do miasta świeże powietrze (Łupienko 2020: 83-85). Zatem słusznie zauważa Aleksander Łupienko:

największe miasta na Zachodzie w ciągu XVIII i w XIX wieku zaczęły się niejako wymykać spod kontroli. Wynikało to z zaburzenia stosunku między ośrodkiem miejskim a przedmieściami. Wcześniej kształt i struktura ośrodków miejskich były w miarę uporządkowane, z uwagi na ich niewielki rozmiar, konieczność otoczenia przez mury miejskie oraz – co być może najważniejsze – ich wyjątkowy status prawny, gdyż jako ważne centra wymiany zazdrośnie strzegły praw obywatelstwa miejskiego (Łupienko 2020: 79).

Odporność miast przemysłowych nie wytrzymała przede wszystkim nadmiernego wykorzystania surowców. Z drugiej strony wczesne metody produkcji nie uwzględniały kwestii odpadów, zanieczyszczeń atmosfery, wód czy gleby. Prawdziwą rewolucją odporności stała się zmiana w kształtowaniu przestrzennym miast przełomu XIX i XX wieku, w którym stawiano na poprawę warunków pracy i mieszkania, w tym na architekturę obiektów, w których pracowano. Był to czas intensywnego szukania nowych metod planowania i kształtowania miejskich przestrzeni. Wyrazem tych poszukiwań stało się choćby modelowe miasto-ogród Ebenezera Howarda czy Une Cite Industrielle, czyli pierwsza koncepcja miasta przemysłowego, autorstwa Tony’ego Garniera, gdzie wszyscy mieli być równi, a dzielnice tworzyć układy domów z ogrodami (Juzwa & Gil 2013: 35; 38; 44-45). Dalsze próby wyleczenia problemów industrializacji skutkowały przeniesieniem problematycznych fabryk na obszary podmiejskie. To z kolei przyczyniło się do gigantycznej rozbudowy sieci drogowej, co później sprawiło, że dotarcie do pracy w ciągu 30 minut pieszo, zmieniło się na 30 minut jazdy autem (Juzwa & Gil 2013: 48). Działanie przyniosło jednak odwrotny skutek. Miasta zaczęły się rozlewać i wolne dotąd przestrzenie zaczęto orientować na ruch samochodowy, co w konsekwencji doprowadziło do anonimowości przestrzeni i alienacji ludzi.

Nadmierne i niekontrolowane rozlewanie się przedmieść sprawia, że powraca w myśleniu o mieście wątek „przyjaznej gęstości”, czyli odpowiedniego wyważenia pomiędzy intensywnością zabudowy, a otwartymi, zielonymi przestrzeniami. Paradoksalnie to właśnie powojenne, socjalistyczne osiedla spełniały takie funkcje będąc projektowane z myślą o zieleńcach i luźnym układzie urbanistycznym (Pancewicz 2020: 70).

Wiek XX i wydarzenia z nim związane, wojny i naturalne kataklizmy sprawiły, że miasta muszą się dziś mierzyć z nowymi problemami i szukać rozwiązań, które sprawią, że staną się bardziej oszczędne i przyjazne ludziom i środowisku (Polit 2010: 91).

Zatem należy się zastanowić, jaki wpływ na kształtowanie i rozwój miejskich organizmów miały kryzysy. Choć paradoksalnie izolacja miasta średniowiecznego, niemal samowystarczalnego, mogła trwać dłuższy czas. To zamrożenie dzisiejszej zglobalizowanej gospodarki miast wywołało reakcję szokową. Zamknięcie przepływów pomiędzy ośrodkami europejskimi, a azjatyckimi pokazało jak głęboko struktury z różnych terenów są ze sobą powiązane. W takim kontekście należy stwierdzić, że epidemie zawsze przyczyniały się do powstania nowego kształtu. Najnowsza pandemia wystawiła miasta na test życia w ograniczonym dostępie do miejskości i współkorzystania z przestrzeni.

Nowy kryzys

Pandemia koronawirusa wyciszyła i zatrzymała świat ogarnięty obsesją technologiczno-ekonomicznego rozwoju. Epidemia wywołała kryzys masowej komunikacji publicznej, branż turystycznej, rozrywkowej czy gastronomicznej. Obnażyła także problemy przestrzeni publicznych. To wszystko sprawia, że powszechne umiastowienie świata staje się jednym z podstawowych źródeł zagrożeń epidemicznych, a miejskie życie jedną z pierwszych jej ofiar (Skórzyńska 2020: 343).

Pandemiczny kryzys ujawnił i pogłębił katastrofę, która i tak dotknęła miasta. Miesiące, podczas których życie ograniczyło się do czterech ścian mieszkań i domów, wymusiło weryfikację jakości przestrzeni. Jak podkreśla Łukasz Pancewicz: „[...] ograniczeniom uległy dostęp do przestrzeni wspólnych i możliwości bezpośredniego kontaktu mieszkańców, a to przewartościowało stosunek do pracy, zwłaszcza tej ściśle bazującej na przestrzeni miast” (Pancewicz 2020: 67). Tak drastyczne zmiany ograbiły miasto z podstawowej funkcji, jakie oferuje, czyli życia w zurbanizowanej przestrzeni.

W bardzo brutalny sposób obnażone zostały ograniczenia społeczeństwa informacyjnego. Czas tej specyficznej kwarantanny pokazał, jak głęboko potrzeba kontaktu z drugą osobą i z przyrodą tkwi w świadomości człowieka. Na całe miesiące przestrzenie stały się wyludnione i nieprzyjazne. Tak ekstremalna sytuacja wymusza inne spojrzenie na miasta i na to, co są w stanie dzisiaj zaoferować, a co powinny gwarantować w przyszłości (Mazur 2020: par. 2). Po doświadczeniu pierwszych miesięcy pandemii należy stwierdzić, że miasta znalazły się w paradoksalnej sytuacji. Z jednej strony nadal kojarzą

się z przestrzenią tętniącą życiem i nawiązywaniem relacji, a z drugiej strony zamknięcie w domach i zagrożenie zakażeniem sprawiło, że ulice stały się puste.

Pandemia wymusiła nie tylko konieczność spojrzenia na miasto z poziomu całości struktur, ale przede wszystkim obnażyła słabe punkty poszczególnych elementów je tworzących. Chodzi tu głównie o kwestie dostępności do dobrych przestrzeni publicznych, bliskości zieleni, wykorzystania technologii przez mieszkańców czy skutecznego transportu. To jednak nie wszystko. Pandemia pokazała także, że dotychczasowy sposób projektowania mieszkań czy dostępu do usług jest niewystarczający i trzeba będzie go zmienić.

Lockdown podkreślił znaczenie przestrzeni publicznych jako miejsca spotkań ludzi i zaspokajania ich potrzeb społecznych. Potwierdziła się kluczowa rola usług w projektowaniu inteligentnych miast, inwestycji i dzielnic. Ograniczona możliwość przemieszczania się z miejsca na miejsce pokazała, że osoby mające dostęp do ogólnodostępnych przestrzeni, sklepów czy siłowni, odniosły znaczne korzyści w porównaniu z tymi, którzy muszą korzystać z transportu publicznego. Lokalizacja, która była kluczowym elementem w procesie podejmowania decyzji o posiadaniu domu, jest nadal istotna, ale większy nacisk zostanie położony na bliskość i dostęp do zróżnicowanych usług. Priorytetowe stało się pozyskanie przestrzeni pod parki, większe finansowanie zieleni i nowy sposób jej projektowania. Co więcej należy się zastanowić czy właściwy nie byłby powrót do projektowania osiedli kompaktowych, w których dostęp do usług i zieleni jest blisko miejsca zamieszkania lub pracy.

Pandemia potwierdziła też, że zieleń w mieście jest kluczowym elementem. Zamknięcie w domach i zamrożenie gospodarki udowodniło, jak pozytywnie wpływa na ludzi bliskość drzew. Brak dostępu do parków w perspektywie 15 minut drogi na pieszo znacznie utrudnia funkcjonowanie w mieście. Współczesne miasta są zwykle zatłoczone, głośne i przegrzane. Szeroko rozumiana zieleń miejska, w tym duże kompleksy, takie jak parki, miejskie lasy, łąki, zarośla i zieleńce, ale i mniejsze układy drzew czy pojedyncze drzewa przy ulicach, bulwarach, na placach zabaw, między budynkami, zmniejszają odczuwanie tych niedogodności przez mieszkańców. Drzewa zmieniają klimat, obniżając temperaturę otoczenia. Redukują też hałas i zapewniają drenaż dla wody deszczowej. Przede wszystkim jednak tworzą też miejsca, w których można odpocząć. Nowe badania, przeprowadzone przez naukowców z Uniwersytetu w Lipsku, potwierdzają, że na zdrowie psychiczne mieszkańców miast wpływa otoczenie, a dokładnie liczba drzew w sąsiedztwie miejsca zamieszkania. Im więcej drzew w promieniu stu metrów od domu, tym mniejsze ryzyko konieczności stosowania antydepresantów w leczeniu depresji (Marselle.pl 2021). Wyniki badań zespołu Melissy Marselle nabierają szczególnego znaczenia w kontekście zamknięcia wywołanego pandemią i mogą być pomocne do rozwiązania problemu fali depresji, jaka może nadejść po jej wygaśnięciu.

Pandemia koronawirusa przyspieszyła weryfikację marzeń o miastach cyfrowych. Doświadczenie zamknięcia w mieszkaniach, zdalnego nauczania, pracy zdalnej czy w końcu zamrożenia działań instytucji kultury przypięczętowały proces przejścia do nowej, hybrydowej czasoprzestrzeni. Jednocześnie ludzie zostali zamknięci w obrębie własnych mieszkań, stając się obywatelami świata cyfrowego z niemal nieograniczonymi możliwościami (Labirynt.com 2020: par. 8). *Lockdown*, wprowadzony jako odpowiedź miast na pandemię, pokazał fasadowość miejskich technoutopii. Wykluczenie cyfrowe spotęgowało skutki innych wykluczeń. Z dostępu do kultury, pracy zdalnej, usług społecznych i edukacji wyeliminowane zostały osoby nieposiadające odpowiednich kompetencji, pozbawieni dostępu do infrastruktury technicznej. Ujawniła się skala zaniedbań i pomijania osób z niepełnosprawnościami, seniorów czy lekceważenia potrzeb i oczekiwań młodzieży (Labirynt.com 2020: par. 9).

Transport publiczny, który ma ogromny wpływ na rozwój przestrzenny i gospodarczy miast, został nadszarpnięty przez pandemię. Atrakcyjność poszczególnych lokalizacji zależy po części od względnej dostępności, a ta z kolei od jakości i ilości infrastruktury transportowej. Transport zbiorowy świadczy więc o wydolności miasta, będąc jedną z podstaw jego prawidłowego funkcjonowania. Sprawne połączenia aktywizują mieszkańców i gwarantują integrację poszczególnych jednostek ośrodka. Różne środki transportu ukształtowały współczesny krajobraz miejski. To wzdłuż linii transportowej zagęszczała się zabudowa, a przy stacjach tworzyły się lokalne subcentra. I to tam powstawały największe aktywności (Polit 2010). Jednak im bardziej zamknięte stawały się miasta, tym bardziej niewydolny okazywał się transport publiczny. Pandemiczne spowolnienie wpłynęło na metabolizm miasta. Spadła emisja CO₂, co przełożyło się na czasowe oczyszczenie atmosfery. Z drugiej strony rezygnacja z komunikacji publicznej zaowocowała wzrostem popularności ruchu pieszego i rowerowego, jednocześnie ukazując niedostosowanie takiej infrastruktury. Często w dużych metropoliach dostanie się do pracy piechotą jest po prostu niemożliwe. W końcu niewydolność transportu sprawiła, że mieszkańcy przesiedli się do własnych aut, co poskutkowało zwiększoną dawką zanieczyszczeń (Skórzyńska 2020: 346). Mimo zastosowania wzmożonych środków bezpieczeństwa, liczba użytkowników drastycznie spadła, co było oczywiście wynikiem zamrożenia gospodarki i zamknięcia lokali usługowych. Władze Warszawy zdecydowały się zawiesić część kursów nocnych metra ze względu na drastyczny spadek liczby pasażerów (Transport-publiczny.pl 2020). Choć urzędnicy i aktywiści miejscy zrobili wiele w kwestii dostosowywania infrastruktury drogowej do potrzeb pieszych czy rowerzystów, nadal wiele pozostaje do zrobienia. Zamrożenie miast i niewydolność transportu publicznego sprawiły, że mieszkańcy znacznie częściej korzystali z prywatnych aut. Ci, którzy nie posiadają własnych samochodów stali się jeszcze bardziej odizolowani.

Zafascynowanie możliwościami pracy zdalnej sprawiło, że znaczenie straciły ogromne powierzchnie biurowe wynajmowane przez korporacje. Brak dopływu ludzi wizualnie wyludnił miejskie przestrzenie. Przy narzuconych, przez władze państwowe i samorządowe, ograniczeniach związanych z podróżowaniem, zamknięciem biur oraz drastycznym ograniczeniem ofert rekreacyjnych, dom stał się prawdopodobnie ważniejszy niż kiedykolwiek wcześniej. Podział codziennego życia na organizację zdalnej pracy i nauki wymusił wprowadzenie zmian w domowej przestrzeni. To wszystko, w niedalekiej przyszłości, prawdopodobnie zmusi branżę architektoniczną i budowlaną do postawienia pytania o zasadność dotychczasowych podejść do projektowania przestrzeni mieszkalnych. Na rynku nieruchomości zdecydowanie większym zainteresowaniem będą cieszyły się większe i rozkładowe mieszkania, które będzie można łatwiej dostosować do pracy zdalnej. Będzie to wymagało od branży przyjęcia nowego sposobu myślenia o projektowaniu przestrzeni mieszkalnych by móc generować więcej światła w ciągu dnia. Balkony, duże otwarte okna zapewnią korzyści dla psychicznego i fizycznego samopoczucia mieszkańców (Roccella 2020).

Co więcej, sypialnie w czasie lockdownu stały się pokojami do odpoczynku, a także miejscami do odprężenia. Z kolei kuchnie przekształciły się w domowe biura lub pomieszczenia do nauki łącząc te funkcje z przestrzenią do gotowania i jedzenia. Takie przekształcenia wymuszone pandemią mogą się utrzymać, ponieważ coraz więcej pracodawców na całym świecie zachęca do pracy zdalnej. To zaś może mieć wpływ na branżę mebli domowych powodując tym samym wzrost liczby mebli dostosowywalnych, które będą się minimalizować lub rozkładać, umożliwiając uprzednio przydzielonym przestrzeniom przekształcenie się w nowe obszary wspierające styl życia.

Jest prawdopodobne, że zmiany w sposobie życia i pracy wpłyną na to, jak korzystamy z dostępnej przestrzeni, a także na zmianę rodzaju przestrzeni, której chcemy. Środowiska stały się wielofunkcyjne, ale należy je dostosować do zmieniających się codziennych zachowań ich użytkowników. [...] Możliwość adaptacji mieszkania w ciągu dnia i nocy zawsze była ważnym tematem dla architektów. Architektura musi wprowadzać innowacje, interpretując napięcia między niewyrażonymi potrzebami społeczeństwa (popytem) a istniejącą podażą w świecie budownictwa. Należy o tym informować, analizując pojawiające się trendy społeczne, takie jak starzenie się populacji czy zmieniająca się dynamika rodziny, aby znaleźć nowe rozwiązania, które staną się szansami na ewolucję¹ (Roccella 2020: par. 4, 7).

¹ Przekład własny za: „It’s likely that changes in how we live and work will impact how we use the space we have as well as shifting the type of space we want. Our environments are

Wszystkie miasta na całym świecie doświadczyły kryzysu wywołanego pandemią. Konieczność utrzymania dystansu fizycznego, ograniczenia w przemieszczaniu się, zamknięte urzędy czy zawieszana komunikacja publiczna to tylko niektóre z nowych ograniczeń. W efekcie wprowadzono w życie wiele rozwiązań, które mają ułatwić funkcjonowanie mieszkańcom w miastach. Część z nich zapewne zostanie zastosowana w miastach na dłużej, niektóre być może nawet na stałe. W wielu przypadkach spełniają one kryterium budowy miasta zrównoważonego dając początek wdrażania zmian, które być może przyniosą korzyści w przyszłości. Nie ma jednak jednego globalnego wzorca miejskości. I, biorąc pod uwagę zmienność i różne konteksty wpływające na miasta, nigdy go nie będzie.

Wciąż ogromne ogniska pandemii w krajach globalnego Południa wynikają z pewnością zarówno z nierówności ekonomicznych, jak i z różnic kulturowych – na przykład innego stosunku przedstawicieli różnych kultur do kwestii kontaktów społecznych. [...] uwarunkowane ekonomicznie, ale też kulturowo przywiązanie do nieformalnej gospodarki ulicznej (handel i usługi), specyfika nieformalnych osiedli, będąca pochodną braku dostępu do zasobów, materiałów i przestrzeni, lecz również wynikająca z intensywności codziennych kontaktów społecznych, bez których w metropolitalnych slumsach nie sposób przetrwać, mogą powodować, że dynamika i struktura zakażeń w tych społecznościach będą inne niż w krajach tzw. Północy. W związku z powyższym jednak globalne rozwiązania kryzysu, takie jak lockdown, dystans społeczny, reżimy higieniczne, nie mówiąc już o przekierowaniu naszych aktywności na formy zdalne – mogą być zarówno niewykonalne, jak i nieskuteczne w wielu miejscach na świecie (Skórzyńska 2020: 347).

Nowa przyszłość

Co czeka miasta w postpandemicznej przyszłości? Konieczność wprowadzenia zmian będzie wyzwaniem wyjątkowo złożonym, które połączy w sobie kwestie społeczne, ekonomiczne i urbanistyczne, a nawet medyczne. Strach przed zarażeniem sprawił, że duże skupiska ludzi stały się źródłem społecznego i indywidualnego niepokoju (Mazur 2020: par. 3). Izolacja

now multipurpose as we are required to adapt them to suit changing day-to-day behaviours. [...] The adaptability of the flat around the day and night cycle has always been an important topic for architects. Architecture must innovate by interpreting the tensions between the unexpressed needs of society (demand) and the existing supply in the construction world. This should be informed by analysing emerging social trends like ageing populations and changing family dynamics to find new solutions that become opportunities for evolution”.

zaostrzyła samotność i niepokój, które z kolei mogą przyczynić się do stanów depresyjnych oraz zaburzeń lękowych.

Pandemia, która w drastyczny sposób obnażyła miejskie problemy i zaniedbania w aspekcie funkcjonalnym i strukturalnym miast, może przyspieszyć wprowadzenie do codzienności nowej koncepcji przestrzeni, która nie tylko jest zdolna podnieść jakość życia mieszkańców, ale też wzmocnić więź lokalnej społeczności. Zasadnicze pytanie jakie należy zadać w tym kontekście, dotyczy pogodzenia troski o zdrowie i dobre samopoczucie mieszkańców z ekologią i koniecznością nieustannego rozwoju. To kwestia, która od dłuższego czasu zajmuje architektów i urbanistów. Jak się okazało, zmiany w przestrzeni nie są jedynie wynikiem pewnej mody, ale absolutną koniecznością ze względu na postępujące zmiany klimatu oraz ogromny napływ ludności.

Miejska przyszłość potrzebuje systemu, który będzie zdolny kształtować się równoległe do zmian zachodzących w otoczeniu. Nie wystarczą już modernizacje, które są wprowadzane w chwili, w jakiej zagrożenie na dobre pojawi się na horyzoncie. Przyszłość wymaga ośrodków superinteligentnych, w pełni zielonych i maksymalnie inkluzywnych. Do realizacji tego być może potrzebne będą miejskie utopie, które uświadamiają wiele mobilizujących do działania wyzwiań (Sepioł 2020: 11).

Zaspokojenie miejskich potrzeb będzie możliwe dzięki wprowadzeniu zasad dynamicznych, które będą nieustannie ewoluować. Wydaje się, że niemal wszystkie działania jakie wprowadzono chcąc uchronić się przed negatywnymi skutkami tej pandemii, jak w soczewce skupiają założenia miasta zwarteo.

Jeszcze przed pandemią włodarze miejscy zdawali sobie sprawę ze znaczenia zmniejszenia zużycia energii i emisji CO₂, powstrzymania ekspansji urbanizacyjnej na obszary ekologiczne, minimalizacji konsumpcji szkodliwych materiałów budowlanych, zamknięcia obiegu i korzystania z lokalnych zasobów oraz zdrowia publicznego (Girardet 1992). Ostatnia pandemia pokazuje, że potrzeba powrotu do idei miasta sprzed rewolucji przemysłowej. Szalenie istotne jest ożywienie centrów, prawidłowe i równomierne rozwijanie całych ośrodków oraz obniżenie czasu podróży z domu do pracy (Polit 2010: 89). Raport *Nasza Wspólna Przyszłość* wskazuje, że „[...] koncepcja zrównoważonego rozwoju wymaga, aby w procesach rozwojowych uwzględnić konieczność zaspokojenia podstawowych potrzeb mieszkańców danego obszaru, sprawiedliwość społeczną w wymiarze wewnątrzpokoleniowym i międzypokoleniowym oraz nakładane na gospodarkę ograniczenia określone ilością i jakością środowiska przyrodniczego” (Mierzejewska 2015: 9). Osiągnięcie poziomu zrównoważonego będzie wieloetapowym procesem.

Nowa Karta Lipska z 2019 roku podkreśla potrzebę transformacji w stronę miast sprawiedliwych, zielonych i produktywnych. To te trzy wymiary mają przyczynić się do podniesienia odporności sprawiając, że będą mogły

przeciwstawić się nadchodzącym wyzwaniom społecznym, ekonomicznym i ekologicznym, gwarantując jednocześnie odpowiednią jakość życia (Calak 2020: 22-23). Co więcej, kryzys pandemiczny jaki aktualnie trawi cały świat, nie jest jedynym, w obliczu którego stoją miasta. Przed nimi kryzys klimatyczny, który także może zaważyć na istnieniu wielu ośrodków. W takiej sytuacji władarze już teraz są zmuszeni zdecydować o dobrej polityce zarządzania. Dotychczasowy model „skokowego” kierowania miastem wyczerpuje się. Dziś potrzeba miastom modelu prototypowania, wdrażania zmian krok po kroku, z możliwością ich weryfikacji i modyfikowania jeszcze przed ich ostatecznym wprowadzeniem (Kłosowski 2020). W związku z tym czy miasto zwarte może być odpowiedzią na współczesne i przyszłe problemy obszarów zurbanizowanych?

„Zasada miasta zwartego [...] to dążenie do zwiększania intensywności wykorzystania terenów zainwestowania miejskiego i wyższej intensywności zaludnienia oraz takie definiowanie formy miasta, jego wielkości i struktury, aby osiągnąć korzyści zrównoważonego rozwoju” (Bradecki 2012: 110). Chodzi przede wszystkim o projektowanie zabudowy o stosunkowo wysokiej intensywności, mieszanie funkcji terenów i wydajny transport. Ale także zachęcanie do korzystania z infrastruktury rowerowej i pieszej. Tworzenie dobrych przestrzeni publicznych i terenów zielonych. Kluczem jest rozwój miast w istniejących granicach, zanim nastąpi ekspansja na tereny podmiejskie.

Idea miasta zwartego nie jest nowa. Część ośrodków ma takie tereny, a niektóre są zdecydowane koncepcję wprowadzić do swoich strategii. Jednak obecna pandemia nadała idei impet i zupełnie nowe uzasadnienie. Izolacja i konieczność zachowania dystansu fizycznego wymusi na architekturze ewolucję w kierunku zrównoważonych projektów wielofunkcyjnych (Śleszyńska 2020: par. 5-6). Jako pozytywna cecha, miasto zwarte pojawiło się w miejskim dyskursie już latach siedemdziesiątych XX wieku, kiedy to matematycy George Bernard Dantzig i Thomas Saaty opublikowali pracę pt. *Compact City: A Plan for a Livable Urban Environment*, w której skupili się na bardziej efektywnym wykorzystaniu przestrzeni miejskich (Zakrzewska-Półtorak 2017: 161).

Miasta zwarte cechuje wysoka gęstość zabudowy, intensywnie zagospodarowana przestrzeń, wielofunkcyjność obszarów, rozwój do wewnątrz, duża dostępność komunikacyjna, wydajny transport i nacisk na infrastrukturę pieszą i rowerową, rozwinięte centra i usługi integracji na każdym osiedlu, minimalizacja oddziaływania na środowisko, przewaga inwestycji brown field (Zakrzewska-Półtorak 2017). Zwarta zabudowa korzystnie wpływa na dostępność komunikacyjną, dzięki czemu cała struktura miasta jest dobrze powiązana przestrzennie. Bliskość decyduje o prymacie ruchu pieszego i znacząco wpływa na konieczność organizowania dobrych jakościowo przestrzeni publicznych. Zróżnicowanie funkcjonalne i różny standard mieszkań podnoszą

atrakcyjność obszarów. Całość wymusza energooszczędne rozwiązania już na poziomie urbanistyki i architektury (Bradecki 2015).

Zwartość wpływa też korzystnie na miejski metabolizm przez powiązanie lokalizacji ze zużyciem energii. Jednak dziś szczególnego znaczenia nabiera koncepcja miasta zwartego, która wykorzystuje elementy miasta zrównoważonego i smart city. Połączenie takie daje miasto nie tylko o gęstej zabudowie, ale także o dużym znaczeniu zieleni, która tworzy swoiste konstelacje w obrębie dzielnic urbanistycznych cechujących się wyjątkowo dobrymi połączeniami sieci transportu publicznego.

To właśnie smart city cechuje nacisk na kwestie monitorowania środowiska i miejskiej infrastruktury. Smart mobility odpowiada za monitoring i dostosowanie komunikacji do aktualnych potrzeb mieszkańców. Stała analiza środowiska naturalnego prowadzi do podniesienia atrakcyjności terenów. *Smart governance* zapewnia łatwy dostęp do administracji publicznej i gwarantuje partycypację społeczną. *Smart living* to z kolei dostęp do kultury i zapewnienie bezpieczeństwa. W takim mieście gospodarka jest inteligentna i oparta o nowoczesny przemysł, badania i usługi technologiczne oraz innowacje. W smart city mieszkają ludzie o wysokim wykształceniu, dzięki obecności szkół i ośrodków badawczych. I choć trudno uwierzyć w istnienie takich ośrodków, to za przykład można podać Luxemburg, Aarhus, Linz czy Lubljanę (Juzwa & Gil 2013).

Nie zmienia to faktu, że miasto zwarte posiada także wady. Nadal brakuje rzetelnych badań, które określą wymierne korzyści takiego modelu. Zagospodarowanie terenów już zainwestowanych prowadzi do utraty potencjału przestrzeni otwartych. Gęsta zabudowa wpływa także na mniejsze bioróżnorodność i drenaż powierzchni. W konsekwencji „szczuplejsze” będą także tereny zielone. Może także dojść do sytuacji, w której przekroczona zostanie pojemność społeczna obszarów (Mierzejewska 2015).

To wszystko nie zmienia jednak faktu, że nie ma aktualnie lepszej koncepcji zarządzania miastem. Co więcej miasto zwarte cechuje pewna dynamika. Jego aspekty można wprowadzać etapami. Nie wymaga się tu budowania ogromnych obiektów. Chodzi raczej o umiejętność wykorzystania tych już istniejących. To koncepcja, która pozwala myśleć przede wszystkim o przyszłości miast, a działania dopasować tak, by można je było wykorzystać już teraz. W końcu to idea, która zmusza do szukania rozwiązań w obrębie miast i pozwala utrzymać ich tożsamość. Właśnie takie myślenie wymusiła ostatnia pandemia. Miasta, które zaczęły działać, z powodzeniem mogą wykorzystać wypracowane modele w przyszłości, z łatwością dopasowując je do aktualnych wyzwań.

I tak, miasto Baltimore już na początku pandemii powołało specjalny program, którego celem jest ponowne jego otwarcie i zaprojektowanie nowych zasad funkcjonowania, tak by było bardziej odporne na skutki

działania COVID-19. W wyniku prac zespołów projektowych wybrano dziesięć koncepcji przestrzeni publicznych, które mogą zostać wykorzystane w różnych miastach na świecie. Wszystkie są nisko budżetowe, inkluzywne, skoncentrowane na fizycznym, ale nie społecznym dystansie. Wspierają lokalne biznesy i tworzą tymczasowe przestrzenie, z których ludzie mogą bezpiecznie korzystać. Ale przede wszystkim wykorzystują najlepsze praktyki miast nastawionych na ruch pieszy. W ramach działań Design for Distancing pomalowano chodniki by wyznaczyć strefy odpoczynku dla mieszkańców czy mobilne ławki, które można modelować i przekształcać w lokalne punkty odpoczynku (Ideas Guidebook 2020). Mimo wielu podobnych działań, kluczowe będzie odzyskanie przestrzeni otwartych jako miejsc spotkań mieszkańców.

W obliczu epidemii wiele miast zdecydowało się także na różne działania z zakresu technologii, które miały usprawnić panującą sytuację. Zasadniczy problem dotyczył zakresu dotarcia do osób wykluczonych cyfrowo. Aplikacja przygotowana dla objętych kwarantanną nie była skuteczna dla osób, które nie posiadają smartfona. Z kolei w urzędzie miasta Georgia zainstalowano kamery oparte na sztucznej inteligencji (*AI cameras*), które automatycznie wykrywają osobę bez maseczki lub grupę osób nie zachowującą dystansu społecznego (Wray 2021).

Niezbędna dodatkowa przestrzeń dla pieszych i rowerzystów tak, by można było się mijać, zachowując społeczny dystans pojawiła się w wielu miastach na świecie. W Montrealu brak możliwości wyjścia na zewnątrz przyczynił się do częstszego korzystania z balkonów, dzięki którym udało się utrzymać społeczną bliskość, przy jednoczesnym zachowaniu fizycznego dystansu. W Rotterdamie zamknięto część ulic dla ruchu samochodowego udostępniając je pieszym po godzinie 16.00. Z kolei w Portland zdecydowano się przekształcić część ogromnych, a w czasie pandemii nieużywanych, parkingów w targowiska (Broudehoux 2021). Mer Paryża Anne Hidalgo już w kwietniu 2020 roku zapewniła, że nie dopuści do powrotu poziomu ruchu sprzed pandemii i zaoferowała paryżanom po pięćdziesiąt euro na naprawę własnych rowerów (Bryła 2020: par. 4). Władze Paryża po epidemii nie chcą wracać do rzeczywistości zdominowanej przez auta. Doskonale zdają sobie sprawę z tego, że kiedy życie miejskie wróci do sytuacji sprzed pandemii, ale konieczne będzie utrzymanie fizycznego dystansu, ludzie zdecydują się na transport indywidualny. To może doprowadzić do niedrożności ulic (Mia-[sto2077.pl](http://miasto2077.pl) 2020).

Prawie wszystkie działania podjęte przez miejskie samorządy w wielu miejscach tworzą obraz tego, jak powinno wyglądać miasto postpandemiczne, które będzie zdolne do łagodzenia kolejnych kryzysów i bardziej odporne w perspektywie społecznej. Część samorządów miejskich wprowadziło zwolnienie z opłat za czynsz dla zamrożonych przedsiębiorców lub ulgi podatkowe.

Dla przykładu Kielce i Wałbrzych na oficjalnych stronach internetowych przygotowały bazę restauracji oferujących dania na wynos. By lepiej i bezpieczniej komunikować się z mieszkańcami Gorzów Wielkopolski we współpracy z firmą InPost zorganizował pierwszy w kraju urządomat, za pośrednictwem którego można wysłać do urzędu pisma. Wrocław przygotował specjalnego chatbota, który odpowiada na najczęstsze pytania dotyczące COVID-19. Uniwersyteckie Centrum Kliniczne w Gdańsku założyło kamery termowizyjne do weryfikowania osób z podwyższoną temperaturą. Z kolei Rzeszów, który już w 2018 roku udostępnił bezpłatnie dostęp do pakietu Microsoft Office dla ponad czterech tysięcy uczniów i nauczycieli był lepiej przygotowany na obecną sytuację zdalnego nauczania i związanych z tym wyzwań. Zaś „[...] naprzeciw problemom bezdomnych wyszły władze Ostrowa Wielkopolskiego i Gliwic. W Ostrowie Wielkopolskim zorganizowane zostały pomieszczenia – kontenery mieszkalne, w których osoby bezdomne przechodzą 14-dniową izolację zanim będą mogły trafić do funkcjonujących schronisk. W ten sposób ograniczono ryzyko zarażenia tych, którzy obecnie się w placówkach znajdują (Domagalski 2020).

Z przedstawionego powyżej przykładowego katalogu podjętych działań w miastach, wyraźnie widać, że miasta podjęły działania mające na celu zmniejszenie negatywnych skutków pandemii. Te, które zdecydowały działać w obszarze społecznym na zasadzie rozwiązań perspektywicznych łatwiej poradzą sobie w niepewnej przyszłości.

Podsumowanie

Dziś, kiedy większość przestrzeni na świecie można określić jako zurbanizowaną, należy bardziej niż kiedykolwiek wcześniej przeanalizować cechy miejskości, co pozwoli wzmocnić podstawowe wartości miasta. Są one żywymi organizmami, które jeśli będą źle zarządzane lub ich zasoby zostaną wyeksploatowane, mogą umrzeć. Jednocześnie miasta właściwie kierowane będą stale się rozwijać i adaptować się do zmian w swoim otoczeniu. Pojawienie się pandemii sprawiło, że szczególnego znaczenia nabrała kwestia odporności miast. Wybuchy epidemii, ataki terrorystyczne czy klęski żywiołowe mogą silnie oddziaływać na miejskie struktury. Piero Lissoni powiedział, że COVID-19 skłonił społeczeństwo do refleksji nad tym, jak słabi są ludzie w obliczu pandemii. Pandemia pokazała, że infrastruktura przyszłości musi pozwolić na prowadzenie codziennego życia, także w sytuacji kolejnego zamknięcia (Architectu.pl 2020: par: 3).

Jak na podstawie nakreślonych powyżej działań kształtuje się miejska przyszłość? Wydaje się, że miasta postpandemiczne muszą być przede

wszystkim transparentne. Działania włodarzy powinny być zrozumiałe i czytelne. Ośrodki, których zarządcy zdecydowali się działać szybko i wdrażać zmiany w czasie rzeczywistym doświadczanych problemów, ale z perspektywą przyszłości, zyskają przewagę nad innymi miejscami. Widać to doskonale na przykładzie Baltimore, Paryża czy Amsterdamu. Dla włodarzy tych miast, pandemia przyspieszyła proces wprowadzania zmian, które zaważą na ich przyszłym stabilnym i bardziej zrównoważonym funkcjonowaniu. To w jaki sposób miasto działa w sytuacji kryzysu i jak wtedy komunikuje ze swoimi mieszkańcami będzie kluczowe dla zapewnienia wiarygodnych struktur. Z drugiej strony wszelkie niejasności prowadzą do utraty zaufania społecznego, a z dużym prawdopodobieństwem to właśnie ono będzie w przyszłości kluczowe dla funkcjonowania miast.

Jednakże pandemia, która drastycznie zmieniła kurs wielu miast na świecie nie jest jedynym problemem z jakim miejskie organizmy muszą się zmierzyć. Niezwykle realnym zagrożeniem jest katastrofa klimatyczna, z którą miasta muszą sobie poradzić. To, co niektórym z nich udało się zrobić w czasie pandemicznym, musi zostać wdrożone nie jako nowa alternatywa, ale jako zasadniczy sposób działania. „Dobrze pomyślane miasto jest tworem, który podlega bezustannym rekonfiguracjom, zmienia swoją strukturę społeczną i sens, nawet jeśli jego kontury pozostaną zasadniczo niezmiennie. A kiedy przyjmuje radykalnie nowe formy, miarą sukcesu jest stopień, w jakim zachowało swojego ducha (Sudjic 2017: 263)”.

Era wielkich inwestycji, które miały zmieniać miasta kończy się. Wybudowanie gigantycznego stadionu czy nawet wielotysięcznego osiedla nic nie da, jeśli miasto nie położy nacisku na wydajny transport i nie zapewni alternatyw w postaci terenów zielonych. Nie można mieć już gwarancji, że podobny kryzys nie pojawi się ponownie. Świat nieodwracalnie wkroczył w erę niestabilności, która będzie się charakteryzować gwałtownymi zmianami. A prototypowanie w zakresie zarządzania miastem to nic innego jak wdrażanie wielkich zmian małymi etapami, które będą odwracalne, dzięki czemu zyskuje się możliwość określenia ich sensowności. A tym samym daje miastu szansę na stabilność w czasach niepewności.

Źródła cytowań

- ADAMS, ROSS E. (2014), 'Notes from the Resilient City', *Log*: 32, ss. 126-139.
- ARCHITECTU.PL (2020), 'Postpandemiczna wizja społeczności Piero Lisonego', online: <https://architectu.pl/aktualnosci/Postpandemiczna-wizja-spo%C5%82eczno%C5%9Bci-Piero-Lisoniego>, par. 1-4 [dostęp: 18.10.2020].
- BARBER, BENJAMIN (2014), *Gdyby burmistrzowie rządząli światem*, przekł. Hanna Jankowska, Katarzyna Makaruk, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA.
- BODZIANY, MAREK (2015), 'Kryzysy społeczne i bunty mas we współczesnym świecie', *Zbornik Riadenie Bezpečnosti Zložitých Systémov*, Liptowski Mikuláš, ss. 93-107.
- BRADDECKI, TOMASZ (2012), 'Przyszłość miasta zwarteo. Przykłady projektów i realizacji. Koncepcja zagospodarowania terenu Praga Południe w Warszawie', *Czasopismo Techniczne*: 1-A, ss. 109-116.
- BROUDEHOX, ANNE-MARIE (2021), 'Post-pandemic cities can permanently reclaim public spaces as gathering places', w: *The Conversation*, online: <https://theconversation.com/post-pandemic-cities-can-permanently-reclaim-public-spaces-as-gathering-places-150729>, par. 1-19, [dostęp: 04.01.2021].
- BRYŁA, EDYTA (2020), 'W polskich miastach mieszkają samochody', *Magazyn Opinii Pismo*, online: https://magazynpismo.pl/idee/studium/w-polskich-miastach-mieszkaja-samochody/?fbclid=IwAR0M-swSQEpp96VurNGPbsnBB4tM_3BAjtyvliQuB3HHpJi4IaNmb0oBxd0g#, par1-58 [dostęp: 20.01.2021].
- CALAK, RENATA (2020), 'W kierunku miast przyszłości', w: Jan Szomburg, Marcin Wandałowski, Jan Szomburg jr., Adam Leśniewicz (red.), *Miasta wobec wyzwań przyszłości*, Gdańsk: Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, ss. 21-29.
- CALTHORPE, PETER, WILLIAM FULTON (2001), *The Regional City: Planning for the End of Sprawl*, Washington, DC: Island Press.
- CASTELLS, MANUEL, PETER HALL (1994), *Technopoles of the world. The making of twenty-first century industrial complexes*, London/New York: Routledge.
- DESIGNFORDISTANCING.ORG (2020), 'Ideas Guidebook', online: <https://www.designfordistancing.org/>, par. 1-18 [02.01.2021].
- DOMAGALSKI, JAN (2020), 'Miejskie innowacje w obliczu COVID-19, które zostaną z nami na dłużej', *PFR Grupa Polskiego Funduszu Rozwoju*, online: <https://pfr.pl/blog/miejskie-innowacje-w-obliczu-covid-19-ktore-zostana-z-nami-na-dluzej.html>, par. 1-30, [dostęp: 28.12.2020].

- DRIVER, FELIX, DAVID GILBERT (2003), *Imperial Cities: Landscape, Display and Identity*, Manchester: Manchester University Press.
- GARREAU, JOEL (1992), *Edge city: Life on the New Frontier*, New York: Anchor Books.
- GIRARDET, HERBERT (1992), *Cities: new directions for sustainable urban living*, London: Gaia Books.
- HALL, PETER (2001), *Cities in Civilization*, New York: Fromm International.
- HARRINGTON, REBECCA (2019), '10 miast, które w 2030 roku będą najbardziej zaludnione na świecie. Żadne nie leży w Europie ani USA', w: *Business Insider*, online: <https://businessinsider.com.pl/lifestyle/podroze/onz-najbardziej-zaludnione-miasta-w-2030-roku/dxxqw4q>, par. 1-, [dostęp: 05.01.2021].
- JANICKI, KAMIL (2020), 'Prawdziwa liczba ofiar czarnej śmierci. Umarło znacznie więcej ludzi, niż do niedawna sądzono', *Wielka historia*, online: <https://wielkahistoria.pl/prawdziwa-liczba-ofiar-czarnej-smierci-umarlo-znacznie-wiecej-ludzi-niz-do-niedawna-sadzono/>, par. 1-34, [dostęp: 29.01.2021].
- JANICKI, KAMIL (2021), 'Morowe powietrze – krótka historia epidemii w Krakowie', online: 'Podziemia Rynku w Krakowie', online: <https://www.facebook.com/events/1316338805371856>, [dostęp: 12.01.2021].
- JUDD, DENNIS, SUSAN FEINSTEIN (1999), *The tourist city*, Yale: Yale University Press.
- JUZWA, NINA, ADAM GIL (2013), 'Rozwój miasta współczesnego na tle procesów uprzemysłowienia', w: Piotr Lorens, Izabela Mironowicz (red.), *Wybrane teorie współczesnej urbanistyki*, Gdańsk: Akapit-DTP, ss. 33-72.
- KŁOSOWSKI, WOJCIECH (2020), 'Jak zarządzać miastem w niestabilnym świecie?', w: Jan Szomburg, Marcin Wandałowski, Jan Szomburg jr., Adam Leśniewicz (red.), *Miasta wobec wyzwań przyszłości*, Gdańsk: Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, ss. 93-97.
- KOTKIN, JOEL (2018), *Powszechna historia miasta*, przekł. Anna Kunicka, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- LARIRYNT.COM (2020), 'Pandemiokracja. Kultura w nowej czasoprzestrzeni społecznej', online: <https://labirynt.com/pandemiokracja-kultura-w-nowej-czasoprzestrzeni-spoecznej/>, par. 1-11 [dostęp: 18.10.2020].
- ŁUPIENKO, ALEKSANDER (2020), 'Epidemia a miasta w XIX wieku, czyli jaki jest pożytek z katastrofy', *Autoportret. Czasopismo o Dobrej Przestrzeni*: II (69), ss.78-97.
- MAJER, ANDRZEJ (2015), 'Miasta teoretyczne', w: Marian Malikowski, Mariusz Palak, Janusz Halik (red.), *Społeczne i ekonomiczne aspekty urbanizacji i metropolizacji*, Rzeszów: Uniwersytet Rzeszowski, ss. 11-23.

- MARSELLE, MELISSA, DIANA E. BOWLER, JAN WATZEMA, DAVID EICHENBERG, TORALF KIRSTEN, ALETTA BONN (2020), 'Urban street tree biodiversity and antidepressant prescriptions', *Nature*, online: <https://www.nature.com/articles/s41598-020-79924-5>, par. 1-32, [dostęp: 02.02.2021].
- MAZUR, STANISŁAW (2020), 'Nadchodzi urbanistyczna rewolucja', *Designalive*, online: <https://www.designalive.pl/prof-stanislaw-mazur-nadchodzi-urbanistyczna-rewolucja/>, par. 1-7, [18.10.2020].
- MIASTO2077.PL (2020), 'Miasta po epidemii: Paryż nie chce wracać do świata samochodów', online: <https://www.miasto2077.pl/miasta-po-epidemii-paryz-nie-chce-wracac-do-swiata-samochodow/>, par. 1-6, [dostęp: 15.01.2021].
- MIERZEJEWSKA, LIDIA (2015), 'Miasto zwarte, rozproszone, zrównoważone', *Studia Miejskie*: 19, ss. 9-22.
- NAWRATEK, KRZYSZTOF (2008), *Miasto jako idea polityczna*, Kraków: Korporacja Ha!art.
- PANCEWICZ, ŁUKASZ (2020), 'Po pandemii nie uciekajmy od miast', *Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni*: II (69), ss. 66-77.
- POLIT, ALEKSANDRA (2010), 'Idea miasta zwanego a rzeczywistość', *Czasopismo Techniczne*: 6-A, ss. 85-91.
- ROCCCELLA, GRAZIELLA (2020), 'COVID-19 and the future of housing', *Cities Today*, online: https://cities-today.com/industry/covid-19-and-the-future-of-housing/?utm_content=152065471&utm_medium=social&utm_source=facebook&hss_channel=fbp-1189776731067004, par. 1-11, [dostęp: 25.01.2021].
- SASSEN, SASKIA (2001), *The Global City. New York, London, Tokyo*, Princeton: Princeton University Press.
- SEPIOŁ, JANUSZ (2020), 'Quo vadis, miasta?', w: Jan Szomburg, Marcin Wandałowski, Jan Szomburg jr., Adam Leśniewicz (red.), *Miasta wobec wyzwań przyszłości*, Gdańsk: Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, ss. 11-19.
- SKÓRZYŃSKA, AGATA (2020), 'Urban Resilience Czy krytyczne teorie zmiany? Spór wokół studiów miejskich na marginesie kryzysu pandemii', *Przegląd Kulturoznawczy*: 4 (46), ss. 339-358.
- SUDJIC, DEYAN (2017), *Język miast*, przekł. Anna Sak, Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- SZOMBURG, JAN (2020), 'Nowa miejska wspólnotowość', w: Jan Szomburg, Marcin Wandałowski, Jan Szomburg jr., Adam Leśniewicz (red.), *Miasta wobec wyzwań przyszłości*, Gdańsk: Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, ss. 7-8.
- ŚLESZYŃSKA, GRAŻYNA (2020), 'Druga młodość 15-minutowego miasta', *Eurobuildcee*, online: <https://eurobuildcee.com/magazine/3395-druga-mlodosc-15-minutowego-miasta>, par. 1-13, [dostęp 12.12.2020].

- TRANSPORT-PUBLICZNY.PL (2020), 'ZTM Warszawa zawiesza nocne kursy metra', online: <https://www.transport-publiczny.pl/mobile/ztm-warszawa-zawiesza-nocne-kursy-metra-66688.html>, par. 1-4, [dostęp: 01.02.2021].
- WRAY, SARAH (2021), „ AI cameras monitor COVID safety compliance in Peachtree Corners”, *Cities Today*, online <https://cities-today.com/ai-cameras-monitor-covid-safety-compliance-in-peachtree-corners/>, par. 1-15, [dostęp 21.01.2021].
- ZAKRZEWSKA-PÓŁTORAK, ALICJA (2017), 'W kierunku miasta zwarteo? Przemiany struktury funkcjonalno-przestrzennej jednostek urbanistycznych Wrocławia', *Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu*: 490, ss. 160-169.

Od imitacji do innowacji. Rozważania o kopiach w turystyce

Agnieszka Gandecka

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID: 0000-0002-4812-6011

Abstract

The article is consisted of five parts. The aim of the first part is to analyze basic concepts such as: tourist attraction, tourist values, copy, imitation and an attempt to establish their designations. The second part focuses on the concept of the tourist outlook of John Urry, which influences the development of tourist photography and the functioning of social media. In the third and fourth parts, the author presents examples of copied objects along with their information, time and communication availability. The paper closes with considerations about the phenomenon of copied places, analyzed from the perspective of experiencing the unusual, confirmed by photos taken and disseminated in social media. It contains a lot of examples underlining the theses presented in the paper.

Keywords: 3

Agnieszka Gandecka, dr; starszy wykładowca, kierownik Katedry Turystyki i Rekreacji w Filii Uniwersytetu Zielonogórskiego w Sulechowie; autorka publikacji z zakresu turystyki; m.in. Ostatnia enklawa autentyczności? Slumsy jako atrakcja turystyczna (2016), *Pomiędzy autentycznością a inscenizacją. Problem rekonstrukcji i dekonstrukcji lokalnych tradycji na przykładzie zielonogórskiego Wino-brania* (2014) *Żużlowe widowisko sportowe w lubuskim jako potencjalna oferta turystyki eventowej* (2012) *Piękno regionu, region piękna. Możliwości rozwoju turystyki wellness w województwie lubuskim* (2011); zajmuje się problematyką socjologii turystyki, turystyką kulturową, perspektywami rozwoju turystyki w województwie lubuskim; pomysłodawczyni i współautorka turystycznych questów kulturowych: „Sulechoviensia dawniej i dziś”, „Zielonogórskie polowania na czarownicę”, „Przygoda w średniowiecznym Gubinie”.

a.gandecka@wzs.uz.zgora.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

Published by Facta Ficta Research Centre in Wrocław under the licence Creative Commons 4.0: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). To view the Journal's policy and contact the editors, please go to factafictajournal.com

DOI: 10.5281/zenodo.7494489

Turystyka jest jedną z najważniejszych gałęzi gospodarki, a także najpowszechniejszą formą ludzkiej aktywności. Z powodu SARS-CoV-2 liczba przyjazdów międzynarodowych w roku 2020 spadła aż o 74%, zaś liczba turystów o jeden miliard w stosunku do roku 2019 – jednak nie osłabiło to ducha podróżowania. Względnie dobre wyniki sezonu letniego 2020 mogą wskazywać, iż to nie choroba jako taka wpłynęła negatywnie na branżę turystyczną, lecz obostrzenia i restrykcyjne ograniczenia w podróżowaniu.

Turystyka jest zjawiskiem obejmującym wszystkie zjawiska wynikające z czasowej i dobrowolnej podróży związane ze zmianami w środowisku i rytmie życia, kontaktami z naturalnymi, kulturowymi i społecznymi walorami odwiedzanego obszaru (Przećławski 2001: 52). Czasami stosuje się zamienienie pojęcia „turystyka” i „podróż”, co w języku potocznym jest akceptowalne, jednak ich konotacje nie do końca się pokrywają. Turystyka to inaczej „»utowarowiona« podróż, podróż świadczona jako usługa, produkt na sprzedaż, dobro konsumpcyjne” (Podemski 2005: 9). Turystyka to przede wszystkim aktywność obejmująca zwiedzanie (*sightseeing*), a jej sposób powiązany jest z dynamicznym rozwojem kanałów dystrybucji materiałów wizualnych. Dzięki internetowi i *social mediom* praktycznie wyeliminowane zostały podróże w miejsca nowe, nieznanne, niewidziane. Współcześnie każda podróż oznacza pobyt w miejscu, które się widziało w mediach, o którym się uprzednio czytało, wymieniało informacje. Ogół tych wszystkich czynności możemy nazwać pre-podróżą, na którą składają się oglądanie zdjęć, filmów, profesjonalnych lub amatorskich relacji podróżniczych, czytanie przewodników, przeglądanie forów internetowych, vlogów, czytanie e-booków czy wymiana informacji z osobami, które wcześniej już tam były.

Turystyka jest niezwykle wrażliwa na bieżące uwarunkowania społeczne, polityczne i ekonomiczne. W pandemii tour operatorzy przewidują rozkwit turystyki krajowej, skrócenie wyjazdów przy jednoczesnym ich natężeniu, zmiany w turystyce masowej (na przykład zmniejszenie liczby osób podczas

wycieczek autokarowych) przesunięcie punktu ciężkości ze standardu zakwaterowania na przestrzeganie reżimu sanitarnego w obiektach noclegowych, poszukiwanie mniej zatłoczonych destynacji, a także rozkwit *workation* – połączenia turystycznego pobytu z pracą zdalną.

Tematem podjętych rozważań będzie nadchodząca – być może – era turystycznych kopii. Analiza wybranych obiektów oparta jest na doborze celowym, zaś do wyboru opisywanych atrakcji zastosowano kryterium ważności i popularności kopiowanego obiektu. Została ona przeprowadzona w oparciu o źródła wtórne, przede wszystkim materiały zamieszczone w mediach elektronicznych.

Artykuł został podzielony na pięć części. Celem części pierwszej jest analiza podstawowych pojęć takich jak: atrakcja turystyczna, walory turystyczne, kopia, imitacja oraz próba ustalenia ich desygnatów. Druga część koncentruje się na koncepcji turystycznego spojrzenia Johna Urrego (2007), która ma wpływ na rozwój fotografii turystycznej i funkcjonowanie social mediów. W części trzeciej i czwartej autorka przedstawia przykłady kopiowanych obiektów wraz z ich dostępnością informacyjną, czasową oraz komunikacyjną. Całość zamykają rozważania o fenomenie miejsc kopiowanych, analizowanych z perspektywy doświadczania niecodzienności, potwierdzanej wykonanymi fotografiami i upowszechnianej w mediach społecznościowych.

Turystyczne spojrzenie na atrakcje turystyczne

Pojęcie „atrakcji turystycznej” wprowadzone zostało do literatury przez Erika Cohena na początku lat siedemdziesiątych (1972), jednak brakuje jednoznacznej definicji charakteryzującej desygnaty tego pojęcia. Niezaprzeczalnie jednak to właśnie one są najważniejszym celem masowej turystyki zagranicznej – niezależnie od tego, czy są to obiekty przyciągające turystów ze względu na swoje szczególne walory naturalne lub antropogeniczne, czy też są stworzone od podstaw na użytek turystów.

Główną przeszkodą w zdefiniowaniu pojęcia atrakcji turystycznej jest jej społeczna konstrukcja. W przeciwieństwie do zasobów turystycznych – obiektywnie występujących elementów środowiska przyrodniczego i społecznego, które dopiero po dokonaniu przez turystę odpowiedniej oceny mogą stać się walorami turystycznymi – atrakcja turystyczna wymaga społecznej legitymizacji. Istnieją obiekty i miejsca, których nadzwyczajność potwierdza czas powstania czy też opinia ekspertów, a które mimo to nie są oblegane przez odwiedzających. Atrakcją jest wszystko, co zaciekawia i skłania turystów do wyjazdu. Mogą ją stanowić zasoby przyrodnicze, społeczne i kulturowe, ale również stan i jakość infrastruktury turystycznej, poziom cen i usług, postawy

ludności wobec odwiedzających itp. Większość przyjętych definicji „atrakcji turystycznej” kładzie nacisk na aspekt „przyciągnięcia” turystów, skłonienia ich do opuszczenia domu będąc bezpośrednim celem odwiedzin; wszystko, co budzi zainteresowanie (Kruczek 2011: 18-19).

W literaturze przedmiotu wskazywanych jest kilka rodzajów typologii atrakcji (Kruczek 2011: 19-28), między innymi koncepcja Johna Swarbrooke'a (2002: 5) wyróżniająca naturalne atrakcje turystyczne (plaże, góry, jaskinie, jeziora, rzeki, lasy), dzieła stworzone przez człowieka w innym celu niż przyciąganie turystów, które z czasem stały się atrakcjami samymi w sobie (obiekty sakralne, pałace, zamki itp.), miejsca zaprojektowane i zbudowane od podstaw jako atrakcje (na przykład parki rozrywki, kasyna, uzdrowiska, parki safari) oraz imprezy kulturalne, sportowe, religijne, festiwale, igrzyska olimpijskie itp.

Trudno wyobrazić sobie turystykę bez całego szeregu zróżnicowanych atrakcji. Lista siedmiu cudów świata stworzona przez Antypatra z Sydonu była pierwszym spisem miejsc wartych obejrzenia. We wrześniu 1999 roku szwajcarska firma New Open World Corporation (NOWC) ogłosiła ogólnoświatowy plebiscyt na nowe cuda świata. Spośród stu siedemdziesięciu siedmiu obiektów, których budowa została ukończona przed 2000 rokiem, do finału trafiło dwadzieścia jeden, spośród których 7.07.2007 roku, na gali w Lizbonie ogłoszono siedem nowych cudów świata. Zaliczono do nich: Wielki Mur Chiński, Petrę, Koloseum, Tadž Mahal, Statuę Chrystusa Zbawiciela w Rio de Janeiro, Machu Picchu i Chichén Itzá.

Wszędzie tam, gdzie nie sposób przyciągnąć turystów naturalnymi walorami (o te bowiem coraz trudniej, aczkolwiek nie jest to niemożliwe¹), należy konstruować ofertę opartą o walory antropogeniczne. Po przesycie turystyką 3xS (*sun, sea, sand* – słońce, morze, piasek), nastąpiła era ofert spod znaku 3xE (*entertainment, excitement, education* – rozrywka, ekscytacja, kształcenie). Jej produktami są typowo rozrywkowe parki tematyczne, centra handlowe, rejsy wycieczkowe. Ich popularność jest związana z promowaniem w przestrzeni medialnej, szczególnie w mediach społecznościowych, przy pomocy hashtagów i geotaggingu, które istotnie wpływają na wybory turystów podatnych na wszelkie sugestie dotyczące miejsca wyjazdu.

W tym nurcie mieści się definicja atrakcji turystycznej zaproponowana przez Deana McCannella (2002: 64), dla którego pojęcie to oznacza

¹ W lipcu 2021 naukowcy z Uniwersytetu Kopenhaskiego odkryli wyspę na morzu wokół Grenlandii. Ma ona rozmiary trzydzieści na sześćdziesiąt metrów i wznosi się na trzy do czterech metrów nad poziom morza, zaś jej podstawą jest żwir i mułu, naniesiony przez fale. Jest to zbyt niepewny materiał, dlatego naukowcy przewidują, iż może ona wkrótce zniknąć zniesiona przez silny sztorm (na przykład: *Na północ od Grenlandii pojawiła się nowa wyspa, ale wkrótce może zniknąć pod wodą*, Focus.pl 2021) [dostęp 30.08.2021].

empiryczną relację pomiędzy turystą, miejscem a oznaczeniem (informacją dotyczącą miejsca) i można przedstawić w postaci schematu ideograficznego:

$$\text{Turysta} + \text{Widok} + \text{Oznacznik} = \text{ATRAKCJA}$$

Powyższy schemat wskazuje na wagę oznacznika, bez którego na przykład wielki długopis z wizerunkiem Jana Pawła II oraz metalowym łańcuszkiem byłby tylko przyborem do pisania, a nie historycznym narzędziem, za pomocą którego Lech Wałęsa podpisał gdańskie porozumienia sierpniowe. To właśnie dzięki oznacznikom dokonuje się proces turystyfikacji świata, w którym wszystko staje się atrakcją turystyczną, pod warunkiem, że zostanie odpowiednio oznaczone. W istocie więc podróż jest poszukiwaniem oznaczników, których przykładami mogą być barierka lub szyba otaczająca obiekt, ochroniarz w pobliżu, książkowy przewodnik przypisujący przedmiotowi rangę w postaci np. gwiazdek, a nawet sam tłum ludzi oblegający ów obiekt. Ta bezrefleksyjna pogoń za oznacznikiem sygnalizuje, że turysta w trakcie zwiedzania „niczego nie szuka, tylko patrzy, spogląda, ogląda, gapi się” (Podemski 2005: 75). Współczesna turystyka nie ma charakteru odkrywczego, lecz wtórny, a wybór destynacji jest poprzedzony odbyciem pre-podróży realizowanej poprzez weryfikację w mass mediach, literaturze, filmach, programach telewizyjnych, prasie.

Spojrzenie turysty nakierowane jest na miejsca skontrastowane według zasady zwyczajności systemu wysyłającego i nadzwyczajności systemu recepcyjnego. Z jednej strony do nadzwyczajności zaliczają się obiekty bezspornie unikalne: wieża Eiffla, pałac Buckingham, Wielki Mur Chiński. Z drugiej strony – nadzwyczajność to również typowość jakiegoś obiektu w określonej lokalizacji: drapacze chmur w Nowym Jorku, angielski *cottage*, bawarski ogródek piwny czy włoski targ z żywnością.

Turystyczne spojrzenie jest „wizją skonstruowaną przez telefon komórkowy, obrazy i technologie reprezentacji [*vision constructed through mobile images and representation technologies*]” (Urry 2011: 2). W koncepcji turystycznego spojrzenia wyróżnia kilka rodzajów takiego spojrzenia. Spojrzenie romantyczne (*romantic tourist gaze*) jest to spojrzenie turysty, dla którego liczy się prywatność, duchowa relacja ze środowiskiem, najlepiej w samotności. Obecnie ma charakter idei opartej na mitach nieskażonej natury, sielskiej wsi, przyjaznej społeczności lokalnej.

W spojrzeniu kolektywnym kluczowa jest obecność innych ludzi – rodziny, grupy przyjaciół, tłumu, będących twórcami atmosfery doświadczania miejsca i będących właściwym obiektem podziwiania (bawiący się ludzie podczas karnawału w Rio do Janeiro, koncertów, eventów na plażach Wysp Kanaryjskich czy Balearów).

Spojrzenie widza (*spectatorial*) to spojrzenie, którego cechą charakterystyczną jest wielość i jednoczesna krótkotrwałość doznań i doświadczeń. Jest typowe dla zwiedzającego miejsca zza szyby autokaru.

Spojrzenie pełne czci (*refential*) kierowane jest na obiekty sakralne przez pielgrzymów oraz turystów odwiedzających te miejsca. Spojrzenie ekologiczne jest charakterystyczne dla osób zainteresowanych ochroną natury, poszukujących alternatywnych form turystyki, nieinwazyjnych w stosunku do środowiska przyrodniczego. Spojrzenie antropologiczne jest samotnicze, długotrwałe oraz wiąże się z samodzielną interpretacją i zdolnością umieszczenia widzianych widoków w szerszym kontekście historycznym i kulturowym. Spojrzenie seksualne, typowe dla mężczyzn, występuje na plażach. Z kolei spojrzenie medialne (*mediatised*) – obejmuje krajobrazy i miejsca znane z popkultury, głównie z filmów, także zwiedzanie wytwórni i planów filmowych.

Przyjemność, jaką się czerpie ze zwiedzania, ma charakter głównie wizualny i konsumpcyjny, konstruowany przez ludzkie oko. Na podstawie fotografii publikowanych w mediach turysta nie tylko dokonuje wyboru miejsca, ale również „wie”, czego szukać, by uwiecznić specyfikę odwiedzanego regionu, jego krajobrazu, kultury, ludzi, zwyczajów czy obrzędów. Jak zauważa Susan Sontag, koncentracja na fotografowaniu oznacza zamianę przeżyć na obrazy i pamiątki, zaś zwiedzanie realizowane jest według sekwencji „zatrzymać się, zrobić zdjęcia i ruszyć dalej” (Sontag 1986: 14).

Kształtowanie turystycznego spojrzenia przebiega zgodnie z fazami rozwoju turystyki, a ten z kolei spleciony jest z fazami rozwoju kapitalizmu. John Urry zauważa analogię pomiędzy tymi dwoma procesami (Podemski 2005: 83-85). Faza pierwsza to prekapitalizm, a jej turystycznym odpowiednikiem jest zorganizowana eksploracja, zbudowana głównie na motywach religijnych. Faza druga to liberalny kapitalizm oraz typowe dla niego indywidualne podróże ludzi zamożnych w celach zdrowotnych (do wód) lub jako duchowa pielgrzymka w głąb siebie. Trzecią fazę stanowi zorganizowany kapitalizm, który dla turystyki oznacza zorganizowaną turystykę masową. To okres dominacji podróży zorganizowanych, grupowych, nastawienie na bierny wypoczynek, „zaliczanie” atrakcji turystycznych, komercjalizacja kultury i utowarowienie dziedzictwa kulturowego, presja na środowisko przyrodnicze przestrzenne, społeczne i kulturowe. Faza czwarta to zdeorganizowany kapitalizm, w którym następuje koniec turystyki. W tej fazie pojawia się odrzucenie niektórych rodzajów turystyki masowej, zróżnicowanie preferencji i mód w turystyce, rozwój turystyki zrównoważonej, rozwój usług dopasowywanych indywidualnie do klienta, dbałość o przyrodę i naturę. Następną fazą jest postturystyka. Być postturystą, to znaczy mieć świadomość tego, że świat jest sceną gry, zaś możliwości i sposobów oglądania go jest ogrom. Aby ujrzeć coś wyjątkowego, nie ma potrzeby udawać się w drogę ani przemieszczać

się: dzięki mediom postturysta może podziwiać, oglądać i zachwycać się niezliczonymi obiektami turystycznymi. Co więcej – ma do nich lepszy dostęp niżby miał przepychając się w tłumie turystów i walcząc o miejsce do zrobienia idealnej fotografii pamiątkowej. W fazie postturystryki wyodrębniają się trzy rodzaje podróży: wirtualne (odbywane za pomocą internetu), wyobrażone (odbywane za pomocą telefonu, radia i telewizji) oraz fizyczne dziejące się przy użyciu infrastruktury globalnego przemysłu turystycznego .

Socjolog Jonas Larsen (2005) zauważył, że fotografowanie w turystyce jest w istocie „występem”, na który składają się teatralny rytuał, z aktorami kreacjami oraz finezyjnie rozplanowaną choreografią. Przykładem jest fotografia rodzinna, zaś dla jej charakterystyki stosuje pojęcie „spojrzenia rodzinnego”. Obiekty stają się rekwizytami ilustracyjnymi dla wyidealizowanego życia rodziny. Do pozowania używa się wszystkich kodów egzemplifikujących szczęście, wzajemną miłość, radość, przywiązanie. Fotograf przybliża się do obiektu, schyla, kadruje z boku, przodu i tyłu. Bardzo ważny jest pusty kadr, na którym nie widać innych turystów. A to wszystko w życzliwej asyście pozostałych turystów, którzy na widok cudzej choreografii zatrzymują się, wychodzą z kadru, stoją karnie w kolejce do zajęcia odpowiedniego miejsca w pobliżu obiektu, przepraszają i dziękują za współpracę.

Prymat turystycznego spojrzenia nad nim oznacza przesunięcie punktu ciężkości z jego unikalności na rzecz pewnej emocji. To z kolei stanowi impuls dla tworzenia obiektów zapewniających ową emocję. Bryman określił to zjawisko jako disneizację, „proces, w którym zasady parków rozrywki Disneya zaczynają dominować w coraz większej liczbie sektorów amerykańskiego społeczeństwa, a także reszty świata [*the process by which the principles of the Disney theme parks are coming to dominate more and more sectors of American society as well as the rest of the world*]” (Bryman 2004: 1). Disneyzację charakteryzują cztery czynniki: motyw (tematyczność), hybrydowa konsumpcja, *merchandising* i praca performatywna. Tematyka oznacza zapewnienie ogólnej spójności tematu poprzez kształtowanie odrębnych narracji tematycznych (bary Hard Rock Cafe, hotele w stylach rzymskim, egipskim, angielskim w Las Vegas). Konsumpcja hybrydowa oznacza połączenie wielu form konsumpcji (wyżywienie, zakupy, zwiedzanie, rozrywkę) i jest cechą kluczową z punktu widzenia ekonomicznego. *Merchandising* to inaczej promowanie towarów za pomocą obrazów i logo chronionych prawem autorskim lub jakichkolwiek innych elementów związanych z prawami autorskimi. Praca performatywna oznacza teatralizację zachowań pracowniczych – szeroki uśmiech, miły głos, pozowanie do zdjęć ze zwiedzającymi, cierpliwe odpowiadanie na te same pytania – wszystko to ma skłonić klientów do lepszej zabawy, dobrego humoru i wydawania większej ilości pieniędzy na produkty z oferty parku.

Disneyizacji ulega również sama przestrzeń turystyczna. Z(a)miana specyficznych cech historycznych, kulturowych i geograficznych destynacji sprawia, że turyści wkraczają do turystycznej enklawy – ergonomicznie urządzonego miejsca, precyzyjnie oznakowanego, z międzynarodowymi hotelami, restauracjami, menu, wielojęzycznym personelem obsługującym turystów, luksusowymi sklepami. Reprezentacje kultury gospodarzy są stereotypowe, bowiem odpowiada to turystom zanurzonym w swoich bańkach środowiskowych – dostatecznie zaintrygowanych gospodarzami, jak i bezpiecznych w komforcie, do którego są przyzwyczajeni.

Swobodne dryfowanie w stronę pułapek turystycznych będących produktem disneizacji turystyki jest idealną płaszczyzną dla tworzenia scenerii, w której autentyczność miejsca, obiektu czy wydarzenia schodzi na dalszy plan.

Autentyczność i jej zaprzeczenia

Autentyczność doświadczenia turystycznego może być analizowana jako autentyczność konstruktywistyczna, egzystencjalna oraz obiektywistyczna (Nowacki 2010: 9-19). Obiekt autentyczny konstruktywistycznie ma legitymację społeczną. Autentyczność egzystencjalna odnosi się do subiektywnego poczucia zmysłowej przyjemności i chęci poszukiwania własnej tożsamości. Autentyczność obiektywistyczna określa miejsca, obiekty czy wydarzenia, które da się zweryfikować za pomocą wcześniej przyjętych kryteriów, a ich potwierdzeniem są opinie ekspertów z zakresu sztuki, archeologii czy etnologii. Do wskaźników autentyczności obiektywistycznej zaliczają się: czas historyczny (obiektywny punkt w przeszłości, kiedy to zaistniał określony przedmiot lub zdarzenie), przestrzeń (zlokalizowana w miejscach „przednowoczesnych”) oraz podejście (naukowe i realistyczne).

Przyjmując, iż autentyczny oznacza to samo co oryginalny pierwowzór będący autorskim pomysłem twórcy, wykonanym w jednym egzemplarzu, za perspektywę czyniąc czas historyczny, można zauważyć, iż współcześnie trudno o taki obiekt. Zjawisko to w filozofii nosi nazwę paradoksu statku Tezeusza. Zgodnie z wolą mieszkańców Aten, okręt pogromcy Minotaura został zachowany dla potomności, jednak gdy zaczął niszczyć, atenczy wymieniali część po części, aż na statku nie pozostała ani jedna oryginalna część. Stopień ingerencji w składniki oryginału okazał się tak znaczny, że trudno było po wszystkim rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z obiektem oryginalnym, czy kopią.

Przeciwieństwem obiektu „autentycznego” jest więc „kopia”, czyli „naśladowcze wykonanie dzieła sztuki przez innego artystę niż twórca oryginału” (Kubalska-Sulkiewicz 2003: 201). Ze względu na czas powstania, kopie można

podzielić na obiekty współczesne oryginałowi i późniejsze. Tworzenie kopii nie zawsze ma charakter przestępczy – często przyświeca mu cel dydaktyczny czy naukowy. Zadaniem wytworzenia kopii może być także ochrona oryginału przed ekspozycją w trudnych warunkach otoczenia. W takim wypadku kopia eksponowana jest na zewnątrz, natomiast oryginał przechowuje się w muzeum w stabilnych i bezpiecznych warunkach otoczenia.

Z kolei replika to „powtórzenie dzieła sztuki wykonane (w przeciwieństwie do kopii) przez twórcę oryginału lub w jego pracowni. Różni się od oryginału często wymiarami, drobnymi zmianami kompozycji, kolorytu, czasem techniką wykonania” (Kubalska-Sulkiewicz 2003: 349). W sztuce określane bywa jako „mistrzowski falsyfikat”, który może nadal posiadać wysoką wartość rynkową. Artysta przy tworzeniu repliki może stosować zarówno czynności odtwórcze, jak i kreatywne. Jeśli w replice przeważają, niekoniecznie ilościowo, elementy kreatywne, to takie dzieło można uznać za unikatowy obiekt, a więc za oryginał.

Duplikat jest rodzajem kopii, wydanej w zamian za zagubiony oryginał. Zastępuje oryginał i z reguły jest ponumerowany. Z punktu widzenia prawa ma identyczny charakter jak oryginał. Wzajemne relacje pomiędzy oryginałem a kopią a duplikatem opierają się na celu jego powstania: duplikat ma zastąpić oryginał, a kopia ma być dokładna. Duplikat ma cechy oryginalnego dokumentu: numer, wydruk, seria itp.; cechy kopii dokładnie odpowiadają oryginałowi.

I wreszcie – falsyfikat. Frank Arnau wskazuje, że „falsyfikatem jest dzieło udające coś, czym nie jest”, a „fałszerstwo zaczyna się tam, gdzie chodzi o upozorowanie czegoś” (Arnau 1988: 9). Istnieją również definicje falsyfikatu, które uwzględniają aspekty subiektywne, a więc cel działania fałszerza. Z prawnego punktu widzenia falsyfikat jest świadomym naśladownictwem dzieła autora (łącznie z jego podpisem lub znakiem firmowym), mającym na celu wprowadzenie w błąd innej osoby, zazwyczaj w celu osiągnięcia korzyści majątkowej.

W zamysle autorki niniejszego artykułu przedmiotem analizy jest kopia oryginalnego waloru turystycznego, którą można zdefiniować jako obiekt wykonany przez inny podmiot niż autor oryginału, niekiedy z pogwałceniem praw autorskich, którego powstanie motywowane jest ochroną, zyskiem lub realizacją funkcji dydaktycznej, poznawczej lub socjalnej.

Mimo że Europa posiada długą historię kopiowania, widoczną w wielu stylach architektonicznych (Rzymianie kopiowali grecki styl architektoniczny, renesans i klasycyzm czerpał inspirację ze starożytności, w czasach współczesnych budowano w stylach historycznych i orientalnych), to jednak najbardziej z seryjnym kopiowaniem kojarzą się Chiny. Jest to spowodowane odmiennością postrzegania i oceny kopii i oryginału w kulturze Zachodu i Wschodu. W tej pierwszej kopia jest oceniana niżej jako wtórna, tania

i tandetna. W kulturze chińskiej ma wysoki status, jako sposób okazywania twórcom szacunku i podziwu dla ich pracy, a także metoda nauczania. W języku chińskim istnieją dwa osobne słowa opisujące różne koncepcje kopii – *Fangzhipin* i *Fuzhipin* (Szczodry 2018: 8-11). Pierwsze pojęcie odnosi się do imitacji, rozumianej jako łatwo odróżnialną od oryginału. Drugie pojęcie definiuje kopię jako identyczną z oryginałem i tak samo cenioną. *Fangzhipin* i *Fuzhipin* nie powstają po to, aby je podziwiać, ale w celach użytkowych. Z tego powodu to, co w kulturze Zachodu uchodzi za paradoks statku Tezeusza, na Dalekim Wschodzie nim nie jest. Przykładem tej dualności jest historia shintoistycznego sanktuarium Ise-jingū w japońskim mieście Ise. Chramy wchodzące w jego skład zostały zbudowane w VII wieku, lecz, zgodnie z tradycją, są rozbiierane i odtwarzane poprzez użycie nowych materiałów co dwadzieścia lat. Ostatnia przebudowa miała miejsce w 2013 roku i była sześćdziesiątym drugim z kolei odtworzeniem.

Różnice pomiędzy wspomnianymi nastawieniami do kopiowania różnych rzeczy są widocznie w rozmieszczeniu geograficznym. W Europie niemal nie występują kopie obiektów uchodzących za atrakcyjne turystycznie, znajdziemy ich natomiast sporo w Azji, Afryce Północnej, a także – w Stanach Zjednoczonych.

Ale kopiuje się nie tylko obiekty. Bianca Bosker (2013) zwraca uwagę na chiński trend mimikry miejskiej, który nazywa „duplikacją”. Pojawił się on na początku lat dziewięćdziesiątych i polega na replikowaniu i włączaniu w skład struktur urbanizacyjnych miast budynków mieszkalnych. Dla wielu te krajobrazy symulacyjne są formą samokolonizacji, która odzwierciedla nienawiść do siebie samego, ciała politycznego i gloryfikację Zachodu, jednak Bosker uważa, że pozwalają one w istocie zaprezentować się jako wielkie dzięki temu, że potrafią tę wielkość udawać. Wielkie podróbki mają prawdziwą wartość, ponieważ ukazują najdonioślejsze osiągnięcia kulturowe Chin: „zakumulowane bogactwo” i „techniczną sprawność”. Z kulturowego punktu widzenia mamy do czynienia z intrygującą wzajemnością postrzegania: tak jak europejskie wyobrażenie o Oriencie jest oparte na stereotypach, tak orientalne wyobrażenie o Europie jest uproszczeniem.

W dobrej wierze: jaskinia w Lascaux

Wczesną jesienią 1940 roku pies Marcela Ravidat wpadł do skalnej szczeliny w pobliżu Montignac we francuskiej Dordonii. Podczas akcji ratunkowej młodzieniec odkrył galerię o długości około trzydziestu metrów. O odkryciu poinformował swojego nauczyciela Léona Lavalą, który z kolei poinformował archeologa, księdza Henriego Breuila. Tydzień po odkryciu, 21 września

1940 roku, Breuil po raz pierwszy odwiedził jaskinię, w towarzystwie kilku prehistoryków. W następnym miesiącu przeprowadzono wstępny rekonesans fotograficzny, a rysownik zaczął odtwarzać obiekty znajdujące się na ścianach jaskini. Prace przystosowawcze dla zwiedzania jaskini przez chętnych zakończono w 1948 roku. W tym czasie dziennie liczba odwiedzających sięgała nawet tysiąc dwieście osób.

Jaskinia w Lascaux sięga stu czterdziestu metrów głębokości i skrywa bardzo dobrze zachowane rysunki oraz malowidła naskalne pochodzące z okresu paleolitu. Była użytkowana w różnych okresach; szacuje się, że poszczególne sanktuaria wykorzystywane były mniej więcej od 21-18 tysięcy lat temu (jest to okres istnienia tak zwanej kultury solutrejskiej), do 17-15,5 tysięcy lat temu (czyli środkowego okresu kultury magdaleńskiej). Niektóre rysunki liczą sobie nawet przeszło 17 tysięcy lat i przedstawiają głównie zwierzęta roślinożerne, takie jak byki, koziorożce, jelenie, dzikie konie czy tury. Na blisko 150 metrach korytarzy jaskini znajduje się około 150 malowideł i przeszło 15 tysięcy rytów skalnych, wykonanych przy użyciu naturalnych barwników pochodzących z węgla drzewnego lub różnych związków żelaza. W jaskiniach archeolodzy natrafili również na ślady świadczące o biegu podejmowanych działań, na przykład niektóre malowidła narysowane na dużej wysokości wymagały użycia drabiny lub rusztowań. Na ścianach jaskini Lascaux przetrwały wyżłobienia po belkach, podtrzymujących tego typu konstrukcje.

Lascaux dzieli się na siedem sektorów: Halę Byków, Galerię Osiową, Przejście, Nawę, Komnatę Kotów, Apsydę i Szyb. Dostępne obszary jaskini można podzielić wzdłuż trzech głównych osi. Pierwsza obejmuje strefę wejściową, Salę Byków i Galerię Osiową. Drugi obejmuje Przejście, Nawę, Galerię Mondmilch i Komnatę Kotów. Trzecia oś zawiera Wał i Wielką Szczelinę; poza tym duża liczba piargów oznacza otwarcie Zamulonej Komory.

Nadmiar odwiedzających skutkowało jej degradacją: barwy pobladły, a kontury zwierząt uległy zatarciu. Z tego powodu w roku 1963 jaskinia została zamknięta i obecnie jest dostępna jedynie kilka dni w roku dla naukowców. W 1979 roku Lascaux została wpisana na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.

W 1983 roku w bezpośrednim sąsiedztwie jaskini otwarto jej wierną kopię Lascaux II. Odtworzono w niej Salę byków oraz Galerię malarstwa z użyciem prehistorycznych materiałów i technik. Powstała również Lascaux III (forma objazdowej wystawy).

Najważniejsza kopia jaskini, Lascaux IV², utworzona w roku 2016, jest wiernym odtworzeniem oryginału. Konstrukcja budynku wykonana jest z żelbetu, którego chropowatość przypomina faktury skał, zrekonstruowano również atmosferę wewnątrz, w której jest chłodno i ciemno, zaś dźwięki są przytłumione.

² Link do wirtualnego zwiedzania: <https://www.lascaux.fr/en/explorez>.

Intencje przyświecające stworzeniu Lascaux II, III i IV były szlachetne, jednak gdy zauważono zainteresowanie turystów kopią jaskini, idea tworzenia innych kopii i zarabiania na nich stała się wielce obiecująca.

Turystyczne kopie – przykłady

Jaskinia Chauvet (od nazwiska francuskiego speleologa Jeana-Marie Chauveta) położona jest w wąwozach rzeki Ardeche w regionie Owernia-Rodan-Alpy we Francji. Została odkryta 18 grudnia 1994 roku. Odkryto w niej najstarsze i najlepiej zachowane malowidła naskalne z okresu górnego paleolitu, których wiek szacuje się trzydzieści sześć tysięcy lat. Ciąg korytarzy jaskini wynosi ponad pół kilometra. Nieodwiedzana od czasów górnego plejstocenu ukazuje doskonale zachowane w gliniastym podłożu odciski stóp ludzkich, łap niedźwiedzi jaskiniowych oraz ślady ognisk. Na ścianach jaskini znajdują się wykonane czarną i czerwoną farbą wizerunki zwierząt, a także odciski dłoni ludzkich i znaki punktowe. Wśród ponad trzysta przedstawień zwierząt uwieczniono między innymi mamuty, niedźwiedzie jaskiniowe, lwy jaskiniowe i nosorożce włochate.

Jaskinia Chauvet została zamknięta dla zwiedzających ze względów ochronnych tuż po odkryciu. Od 1995 roku jaskinia posiada status francuskiego *monument historique* w kategorii *classé* (zabytek o znaczeniu krajowym). W 2014 roku jest wpisana na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Wstęp do jaskini zarezerwowany jest jedynie dla naukowców.

Dzięki ich pracom udało się przygotować odpowiednią dokumentację, na podstawie której stworzono wierną kopię jaskini. Prace budowlane i wykończeniowe trwały trzy lata i kosztowały około czterdziestu pięciu milionów euro. Jest ona dostępna dla turystów od 2015 roku. Pont d'Arc Cave³ to największa kopia jaskini na świecie, położona w pobliżu oryginalnej jaskini Chauveta, w dużym, futurystycznym budynku. Na powierzchni ośmiu i pół tysiąca metrów kwadratowych odtworzono, przy użyciu technik obrazowania komputerowego, dekoracje i malowidła prehistorycznych twórców. Zadbano również o doznania zmysłowe: odczucia ciszy, ciemności, temperatury, wilgotności i akustyki. Zwiedzanie repliki jest możliwe przez cały rok (godziny odwiedzin są ruchome ze względu na sezon), cena biletu dla osoby dorosłej wynosi siedemnaście euro. Można skorzystać z aplikacji językowej dostępnej w dziesięciu językach (nie ma wśród nich języka polskiego).

Grobowiec Tutenchamona znajduje się w Dolinie Królów w Luksorze. Wyjątkowość grobowca polega na tym, że większość wyposażenia przetrwała

³ Strona internetowa: <https://www.grottechauvet2ardeche.com/>; strona do zwiedzania wirtualnego: <https://archeologie.culture.fr/chauvet/en/explore-cave/candle-gallery>.

w nienaruszonym stanie do początku XX wieku. Samo skatalogowanie trzy i pół tysiąca, przedmiotów znalezionych w grobowcu zajęło Howardowi Carterowi dekadę. Obecnie wyposażenie – za wyjątkiem złożonego w trumnie faraona – znajduje się w Muzeum Egipskim w Kairze, gdzie zajmuje dwanaście pomieszczeń. Znajdują się wśród nich liczne przedmioty codziennego użytku, takie jak biżuteria, lampy, ozdobne sztylety, naczynia na pachnidła czy wyposażenie pałacu w postaci skrzyń, siedzisk, łóż, podnóżków, figur, a także, ważąca jedenaście kilogramów, wykonana z litego złota oraz aplikacji z turkus, obsydianu, kwarcu, pasty szklanej i lapis lazuli, maska faraona.

Grobowiec, mimo że pusty, cieszy się ogromną popularnością i jest jednym z obowiązkowych punktów wycieczek do Doliny Królów. Nadmierne zatłoczenie i spowodowane tym zniszczenia, skłoniły władze Egiptu najpierw do ograniczenia liczby zwiedzających i czasowym usunięciu mumii, a kiedy i to nie pomogło – madrycka grupa Factum Arte, w skład której weszli historycy sztuki i konserwatorzy zabytków oraz specjaliści komputerowi, stworzyła kopię grobu w skali jeden do jednego, która stanęła w Luksorze, w pobliżu domu Howarda Cartera. Została ona udostępniona zwiedzającym w 2014 roku.

Mimo że odtworzono jedynie komorę grobową kopia wiernie odwzorowuje kształt pierwotnego grobowca. Pośród detali znajduje się m.in. kurz i wżery na ścianach, drewniana balustrada i pęknięcia w sarkofagu. Muzeum odwiedzać można codziennie, cena biletu obejmująca zwiedzanie domu Howarda Cartera oraz repliki grobowca Tutenchamona wynosi około piętnastu złotych.

Tadź Mahal zlokalizowany jest w Agrze, w indyjskim stanie Uttar Pradesh, około dwustu kilometrów od Delhi – dawnej stolicy Indii. Główne mauzoleum z kopułą w kształcie cebuli i olbrzymią bramą, symbolizującą wrota do Raju, otoczone jest wodnymi kanałami oraz podzielonym na cztery części ogrodem krajobrazowym. Obiekt powstał ku czci i pamięci zmarłej w 1631 roku Mumtaz Mahal, żony indyjskiego cesarza z dynastii Wielkich Mogołów, Szahdżahana. Budowa Tadź Mahal trwała dwadzieścia dwa lata (1632–1654). Kopia Tadź Mahal znajduje się w Dubaju, ale również w położonej dwadzieścia pięć kilometrów na wschód od stolicy Bangladeszu Dhace, w Sonargaon. Pomysłodawcą tego projektu był Ahsanullah Moni, miejscowy producent filmowy, który ogłosił projekt „Naśladowcza wersja Tadź Mahal” w grudniu 2008 roku. Budowa mauzoleum zajęła pięć lat i kosztowała około 56 mln dolarów. Inwestycja wzbudziła protesty władz Indii, oburzonych kopiowaniem ich najcenniejszego i jednocześnie najslynniejszego zabytku. Do budowy użyto tego samego marmuru i kamienia, co w oryginalnym mauzoleum. Zwiedzanie Banglar Tadź Mahal trwa około trzydziestu minut i jest możliwe siedem dni w tygodniu od dziesiątej do osiemnastej. Cena biletu

wynosi pięćdziesiąt rupii (około dwudziestu sześciu złotych – na moment pisania niniejszego artykułu).

Dawid – rzeźba Michała Anioła jest jednym z najważniejszych dzieł włoskiego renesansu. Prace nad tym wysokim na piętnaście i siedemnaście dziesiątych metra dziełem, miały miejsce w latach 1501-1504. Wyjątkowość rzeźby polega na zdolności Michała Anioła do ukazania piękna nagiego męskiego ciała dzięki opracowaniu idealnych proporcji postaci. Pierwotnie Dawid został umieszczony na Piazza della Signoria, skąd przeniesiono go do Galleria dell'Accademia we Florencji w 1873 roku. Jego złota kopia znajduje się w parku i promenadzie Davao Baywalk w Davao City na Filipinach; brązowy – uchodzący za najbardziej wierny oryginałowi – na Palacio Municipal w Montevideo, stolicy Urugwaju, zaś dwukrotnie większy od florenckiego, wykonany z pianki spryskanej złotem – w Louisville w Kentucky.

Wielki Sfinks to wapienny posąg zlokalizowany na terenie kompleksu piramid w Gizie, w Egipcie. Rzeźba ma siedemdziesiąt dwa i osiemdziesiąt pięć setnych metra długości i dwadzieścia metrów wysokości, jest zwrócona twarzą na wschód w kierunku Nilu. Posąg został wykonany prawdopodobnie około 2550 roku p.n.e. i, również prawdopodobnie, przedstawia wizerunek faraona Chefrena. Od roku 1979 roku znajduje się na liście światowego dziedzictwa UNESCO. Jego nieco mniejsza kopia znajduje się w chińskiej wiosce Donggou na przedmieściach Shijiazhuang. Ten wykonany ze zbrojonego betonu sfinks powstał w zamyśle twórców jako atrakcja turystyczna, ale też potencjalny element scenografii dla studiów filmowych. Władze Egiptu bardzo szybko podjęły interwencję w sprawie kopii składając skargę do UNESCO, żądając jego natychmiastowego usunięcia. W 2016 roku, dwa lata po złożeniu skargi, częściowo zburzono pomnik, usuwając mu głowę, jednak w 2018 roku na powrót ją zamocowano. W tym samym roku egipskie Ministerstwo Starożytności ponownie złożyło skargę do UNESCO podkreślając, że „posąg obraża dziedzictwo kulturowe Egiptu” (NDTV 2018). Według przedstawicieli ministerstwa każdy kraj, który chce produkować kopie egipskich zabytków, musi najpierw uzyskać pozwolenie od egipskiego Ministerstwa Starożytności, bowiem kopiowanie bez pozwolenia jest naruszeniem egipskiej ustawy o ochronie zabytków uchwalonej w 1983 roku, ustawy o ochronie praw własności intelektualnej uchwalonej w 2002 roku, a także Porozumienia w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej (TRIPS) (Farouk 2018).

Wieża Eiffla uchodzi za najczęściej kopiowany obiekt na świecie. Oryginał zlokalizowany na północno-zachodnim krańcu paryskiego Pola Marsowego. Wieżę wybudowano ją specjalnie na paryską wystawę światową w 1889 roku jako upamiętnienie setnej rocznicy rewolucji francuskiej w duchu pozytywistycznej potęgi gospodarczej i naukowo-technicznej Francji. Szacuje się, że

do tej pory odwiedziło ją ponad dwieście milionów ludzi. Pełnowymiarowe kopie Wieży rozsiane są po całym świecie: Tokio Tower w stolicy Japonii, Dragon Tower w chińskim mieście Harbin, Las Vegas, Berlinie, chińskich Tianducheng i Shenzhen, Kalkucie czy Fezie.

Kopiuje się również całe kompleksy obiektów. Do najbardziej znanych na świecie zaliczyć można Las Vegas oraz całe architektoniczne kompleksy położone w Chinach.

Window of the World w Shenzhen to ogromny park rozrywki (czterdzieści osiem hektarów), na terenie którego znajduje się około stu trzydziestu kopii najbardziej znanych atrakcji turystycznych na świecie. Podzielone zostały one na osiem obszarów: World Plaza, Azja, Oceania, Europa, Afryka, Ameryka, ogród światowej rzeźby i międzynarodowa ulica. Dodatkowo dla turystów przygotowano dziesięć projektów rozrywkowych, wieczory sztuki i tematyczne festiwale kulturalne, które „tworzą wspaniały i radosny świat dla chińskich i zagranicznych turystów [Create a wonderful and joyous world for Chinese and foreign tourists]” (<http://www.szwwco.com>). W ramach projektów rozrywkowych można uczestniczyć np. w wyprawie przez Europę, przelocie nad Stanami Zjednoczonymi, przejażdżce w dżungli amazońskiej czy eksploracji piramid. Według zapowiedzi w 2020 roku miano wprowadzić pierwszy program mapowania 3D „Fantasy Europe”. Na stronie parku można przeczytać, iż projekt „dzięki interaktywnej interpretacji dźwięku, światła i cienia przełamuje wirtualne granice rzeczywistości i zapewnia wciągające doświadczenie podróżowania w czasie i przestrzeni [With sound, light, and shadow interactive interpretation, it breaks the virtual boundaries of reality and presents an immersive experience of traveling through time and space]” (<http://www.szwwco.com>). Pośród skopiowanych obiektów znajdują się między innymi: Wieża Eiffla w skali jeden do trzech, Łuk Triumfalny, Wersal, Opactwo Mont Saint-Michel w Normandii, ateński Akropol, Koloseum, Bazylika Świętego Piotra, Fontanna di Trevi i Schody Hiszpańskie z Rzymu, Kanały i Piazza San Marco z Wenecji, typowy krajobraz Holandii z wiatrakami i tulipanami, Park Güell z Barcelony, Tower Bridge, Stonehenge, Świątynia Itsukushima z Japonii, Zamek Shirasagi z Himeji, góra Fuji, Tadź Mahal, kambodżański Angkor Wat, domy mieszkalne Maorysów, opera w Sydney, Uluru (Ayers Rock), piramidy i Wielki Sfinks z Gizy, świątynia Abu Simbel, kenijski Safari Park, wieżowce Nowego Jorku, Pomnik Narodowy Mount Rushmore, Biały Dom, Statua Wolności, Kapitol, posągi z Wyspy Wielkanocnej, rysunki z Nasca, wodospad Niagara, Hagia Sofia. Park w Schenzen otwarty jest codziennie, od godziny dziewiątej do dwudziestej pierwszej trzydzięci. Ceny biletów wynoszą dwieście dwadzieścia juanów/sto dwadzieścia siedem złotych (taryfa dzienna, według kursu z momentu pisania niniejszego artykułu) i sto juanów/pięćdziesiąt osiem złotych (taryfa nocna, liczona według kursu z momentu pisania niniejszego artykułu).

Chińskie miasto Dalian, mimo że jest czołowym zespołem portów handlowych i rybackich, bazą marynarki wojennej, a także ośrodkiem szkolnictwa wyższego oraz przemysłu ciężkiego, zasłynęło w świecie z dzielnicy wiernie odtwarzającej Wenecję. Pomysł stworzenia na terenie miasta kopii włoskiego miasta pojawił się w 2011, zaś projektem zajęła się grupa francuskich architektów. Budżet inwestycji wyniósł siedemset dwadzieścia pięć miliardów dolarów. Efektem jest ponad czterokilometrowa sieć wodnych kanałów oraz ponad dwieście budynków w stylu europejskim (głównie architektura Wenecji). Nawet pływający po kanałach gondolierzy ubrani się w tradycyjne weneckie kostiumy.

Miasto Suzhou położone jest w środkowej części dorzecza rzeki Jangcy, siedemdziesiąt kilometrów na północ od Szanghaju. Na jego terenie zlokalizowanych ma aż dziewięć kopii miejsc światowego dziedzictwa UNESCO oraz liczne ogrody, drogi wodne i świątynie, w tym kopie pięćdziesięciu sześciu mostów całego świata oraz wioski w stylu weneckim i holenderskim. Mosty znajdują się w dzielnicy Xiangcheng, której obszar w 35% obszaru jest pokryty wodą, zaś wśród kopii znajdują się między innymi: Tower Bridge, Sydney Harbour Bridge czy most Pont Alexandre III w Paryżu.

Wyjątkowym miastem jest Luoyang Huizhou położone w prowincji Guangdong w Chinach. O mieście zrobiło się głośno w 2011 roku, kiedy przypadkowo odkryto, że buduje się tam dokładna replika austriackiego Hallstatt. Oburzenie wywołał między innymi fakt, że chińscy architekci, udając zwykłych turystów, fotografowali i dokumentowali obiekty w miasteczku. Huizhou to dokładna kopia Hallstatt: budynki, ich wymiary, kształty, fasady, kolorystyka, fontanna w centrum. Również układ zwięzających się alejek i nietypowe rozmieszczenie budynków zostały precyzyjnie odtworzone. Same ulice zostały wybrukowane ceglami ułożonymi w półokrągłe wzory, a wokół unosi się śpiew ptaków (odtworzony z głośników) i ścieżka dźwiękowa z filmu *Dźwięki muzyki*. Budżet projektu wyniósł około dziewięciuset czterdziestu milionów dolarów.

Przykładów kopiowania całych dzielnic zachodnich miast w Chinach jest dużo więcej: Tianducheng (inspiracja Paryżem: wieża Eiffla, kamienice), Tianjin (inspiracja Florencją: architektura, kanały, fontanny; inspiracja nowojorskim Manhattanem: Rockefeller Centre and bliźniacze wieże), Songiang (inspiracja miasteczkami położonymi nad Tamizą: brukowane uliczki, wiktoriańskie tarasy, narożne sklepy, czerwone budki telefoniczne), Pudong (inspiracja Holandią: dzielnice Kattenbroek w Amersfoort, kanały i wiatraki, dokładne kopie Muzeum Morskiego i domu towarowego sieci Bijenkorf).

Instagramizacja doświadczeń

W przeciwieństwie do duplikacji opisywanej przez Bosker będący świadectwem potęgi technologicznej Chin, proces ten w turystyce nie jest traktowany jako równie ambitny. Na podstawie analizowanych przypadków można wyróżnić cztery główne motywy budowania kopii wielkich turystycznych atrakcji:

– ochronna – aktywność człowieka w obiektach powstałych w odległych czasach jest dla nich tak samo niebezpieczna jak sam czas. Odwiedzający psują specyficzny mikroklimat jaskiń czy grobowców, coraz częściej traktują te historyczne obiekty bez szacunku, jako coś, co wolno dotknąć, sfotografować z fleszem, a nawet zabrać fragment na pamiątkę. Stworzenie kopii najchętniej oglądanych obiektów jest salomonowym rozwiązaniem: turysta może doświadczyć ich unikalności, zaś oryginał jest chroniony i dostępny tylko dla naukowców (jaskinie Lascaux, Chauvet, grobowiec Tutenchamona);

– socjalna – analizowane obiekty są rozmieszczone na różnych kontynentach, zaś dotarcie do nich wymaga skorzystania z czasochłonnych oraz kosztownych środków transportu. Nie każdego na to stać, szczególnie obywateli krajów rozwijających się – dostatecznie zamożnych, by uprawiać turystykę krajową, niedostatecznie bogatych, by wyjeżdżać za granicę. „Každy marzy, aby zobaczyć Tadź Mahal, ale niewiele osób w naszym kraju może się wybrać, ponieważ wizyta tam jest zbyt droga [*Everyone dreams to see the Taj Mahal but few people of our country can make the trip as it is too expensive to visit there*]” (Liveindia.com 2021) – wyjaśnił Ahsan Ullah Moni, pomysłodawca Banglar Tadź Mahal (Las Vegas, Banglar Tadź Mahal);

– ekonomiczna – tworzenie każdego parku tematycznego motywowane jest przewidywanym zyskiem. Miejsce to powinno zapewnić gościom miłą pobyt, pakiet rozrywek, relaks połączony z rekreacją, odrobinę emocji i adrenaliny. Parki tematyczne nie bez powodu uchodzą za pułapki turystyczne, których zadaniem jest przyciągnąć turystów i nakłonić ich do ponadnormatywnych wydatków. Z perspektywy poznawczej czy estetycznej stanowią „kicz, obiekt, wydarzenie, rzecz bez wartości kulturowych albo lokowanej w niskiej kulturze” (Kruczek 2011: 32). Obiekty te wprawdzie nie realizują postulatów turystyki kulturowej, lecz stanowią interesującą alternatywę dla samorządów i przedsiębiorców regionów stosunkowo ubogich w walory przyciągające gości (Window of the World w Shenzhen).

– rezydencjalna – dotyczy głównie dzielnic w chińskich miastach. Skopio- wane dzielnice są tworzone dla społeczności lokalnej jako osiedla mieszkaniowe, które zawierają niezbędną infrastrukturę: sklepy spożywcze, kompleks sportowy, szkoły, kliniki medyczne, miejsca rekreacji (Dalian, Suzhou. Luoyang Huizhou).

Popularyzacji kopii atrakcji turystycznych sprzyja rozwój mediów społecznościowych, z których kluczowy jest Instagram. Korzystanie z tego medium staje się obecnie megatrendem. Obrazy zamieszczane w *social mediach*, stronach internetowych i katalogach podróźniczych stanowią obraz pierwotny, idealny, taki, który turyści pragną odtworzyć. Dzięki temu rozwija się tak zwana turystyka Insta (turystyka instagramowa), która koncentruje się na dwóch obszarach: wartości marketingowej, jaką turystyka insta może wnieść do destynacji lub atrakcji oraz na „efekcie Insta” odpowiedzialnym za rozczarowania turystyczne. Sukces instaturystyki opiera się na influencerach oraz filtrach stosowanych dla uatrakcyjnienia fotografowanego obiektu. Te dwa elementy splatają się ze sobą będąc odpowiedzialnymi za fantasmagoryczny obraz turystycznych destynacji. W konsekwencji odbiorcy treści obrazkowych sugerując się fotografiami zamieszczonymi w mediach. Tam więc, gdzie kończy się wiedza turystów na temat danego kraju, rozpoczyna się poszukiwanie czy wręcz zagarnianie wspomnień innych.

Instagram jest głównym narzędziem używanym przez pokolenie millenialsów, ludzi urodzonych w latach 1980-2000, dla których korzystanie z komputerów, technologii i mediów społecznościowych jest naturalne, zaś „ich mentalność kształtowana jest przez memy, a nie przez mamy” (Czapiński 2012). Jak wskazują badania (Rezab 2015) 48% użytkowników Instagrama korzysta z aplikacji, aby wybrać cel podróży na wakacje, a 35% używa go do odkrywania nowych miejsc. Dla 40% millenialsów „instagramowalność” miejsca docelowego jest najistotniejszym czynnikiem motywującym przy wyborze miejsca na wakacje i ma większe znaczenie niż rozwój osobisty czy zwiedzanie. „Instagramowalne” miejsca stają się szczególnie oblegane również dzięki funkcji hashtagu, wzmianek i geotagowania. I tak na przykład wieża Eiffla w Paryżu została uwieczniona na 53% wszystkich zdjęć Paryża zamieszczonych na Instagramie, Pałac Buckingham w Londynie na 21% wszystkich przeanalizowanych londyńskich zdjęciach, opera w Sydney na 35% wszystkich zdjęć tego miasta, zaś austriacki Hallstatt odnotował aż osiemset siedemnaście tysięcy hashtagów w roku 2017. Ostrożne szacunki wskazują, iż pragnienie zrobienia wyjątkowej fotografii było przyczyną około dwustu pięćdziesięciu zgonów niefrasobliwych turystów gotowych zaryzykować bezpieczeństwo dla idealnego zdjęcia.

Turystyka insta z pewnością poprawia bilans ekonomiczny regionu, dzięki gościom korzystającym z infrastruktury turystycznej. Z drugiej strony przedmiotem odwiedzin turystów może być tylko zrobienie sobie zdjęcia do publikacji w mediach społecznościowych.

Odwiedzaniu regionów lub obiektów kopiowanych sprzyja kilka czynników. Wywodzące się z koncepcji Deana MacCannella (2002) pojęcie mechanicznej reprodukcji atrakcji, polegającej na powielaniu obiektu w skali masowej,

stanowi inspirację do odwiedzania takich obiektów. Reprodukacja popularyzuje nie tylko sam obiekt, ale sprzyja rozwojowi regionów o skromnych walorach turystycznych, wpływając na wzrost zatrudnienia miejscowej ludności, wydłużenie sezonu turystycznego czy promocję państwa. Instagramowalność miejsc odsuwa na bok pragnienie obcowania z obiektem autentycznym na rzecz doznania emocji utrwalonej przy pomocy fotografii.

Jeżeli pandemia Covid-19 czemukolwiek się przysłużyła, to właśnie turystyce krajowej i bliskiej. Zamiast krajów, do których dotarcie utrudniają lockdowny i wewnętrzne regulacje dotyczące reżimu sanitarnego, wyjazdy objęły kraje pochodzenia turystów, dając turystom możliwość wsparcia rodzimych branż turystycznych.

A jednak warto pokusić się o refleksję, jak turystyka do miejsc skopionych wpłynie na kulturę endemiczną krajów. Nadmierne powielanie może doprowadzić do standaryzacji i ujednolicenia i – w konsekwencji – zminimalizować zasadę odrębności i zróżnicowanie miast położonych głównie w Chinach. Samej turystyce to nie zaszkodzi, wszak najważniejszym jej kołem zamachowym jest wzbudzenie w ludziach potrzeby wstania z krzesła i podjęcia trudu podróży.

Źródła cytowań

- ARNAU, FRANK (1988), *Sztuka fałszerzy – fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarskich mistyfikacji*, przekł. Franciszek Buhl. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BOSKER, BIANCA (2013), *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China*,. University of Hawai'i Press.
- BRYMAN, ALAN (2004) *The Disneyization of Society*. London: Sage.
- COHEN, ERIK (1972), 'Towards a Sociology of International Tourism', w: *Social Research*: 39, ss. 164–182.
- FAROUK, MENNA A. (2018), 'Why Egypt wants China's Sphinx replica beheaded', online: <https://www.al-monitor.com/originals/2018/06/chinas-fake-sphinx-raises-ire-of-egypt.html> , [dostęp 22.08.2021]
- FOCUS.PL (2021), 'Na północ od Grenlandii pojawiła się nowa wyspa, ale wkrótce może zniknąć pod wodą', online: <https://www.focus.pl/artykul/na-polnoc-od-grenlandii-pojawila-sie-nowa-wyspa-ale-wkrotce-moze-zniknac-pod-woda> , [dostęp 30.08.2021]
- HENRIOT, CARINE, MARTIN MINOST, MARTIN (2017), 'Thames Town, an English Cliché. The Urban Production and Social Construction of a District Featuring Western-style Architecture in Shanghai', *China Perspectives*: 2017/1, online: <file:///C:/Users/48500/Downloads/chinaperspectives-7216.pdf>, [dostęp 13.10.2021]
- KRUCZEK, ZYGMUNT (2011), *Atrakcje turystyczne. Fenomen, typologia, metody badań*, Kraków: PROKSENIA.
- KUBALSKA-SULKIEWICZ, KRYSZYNA (2003), 'kopia', w: Krystyna Kubalska-Sulkiewicz (red.), *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych* (wydanie czwarte), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 479.
- KUBALSKA-SULKIEWICZ, KRYSZYNA (2003), 'replika', w: Krystyna Kubalska-Sulkiewicz (red.), *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych* (wydanie czwarte), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 479.
- LARSEN, JONAS (2005), 'Families Sightseeing: Performativity of Tourist Photography', *"Space and Culture"*: Volume 8 Issue 4, ss. 416-434.
- LIVEINDIA.COM (2021), online: <http://www.liveindia.com/tajmahal/10dec08.html>, [dostęp: 23.08.2021].
- MACCANNELL, DEAN (2002), *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przekł. Ewa Klekot, Anna Wieczorkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- NDTV.COM (2021), 'Copycat Sphinx Reappears In China, Egypt Calls It "An Insult"', online: <https://www.ndtv.com/offbeat/copycat-sphinx-reappears-in-china-egypt-calls-it-an-insult-1866335>, [dostęp: 13.09.2021]

- NOWACKI, MAREK (2010), 'Autentyczność atrakcji a autentyczność doświadczeń turystycznych', „Folia Turistica” nr 23, Kraków: Akademia Wychowania Fizycznego im. B. Czecha w Krakowie, ss. 7-21.
- PODEMSKI, KRZYSZTOF (2005), *Socjologia podróży*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- PRUSZYŃSKI, JAN (2001), *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna. T. 1.*, Kraków: Kantor Wydawniczy „Zakamycze”.
- PRZECŁAWSKI, KRZYSZTOF (2001), *Człowiek a turystyka*, Kraków: Wydawnictwo Albis.
- REZAB, JAN (2015), 'Instagram: The Place To Be For Travel Brandsby, Op-Ed Contributor', online: <https://www.mediapost.com/publications/article/263167/instagram-the-place-to-be-for-travel-brands.html> , [dostęp: 30.09.2021]
- SONTAG, SUSAN (1986), *O fotografii*, przekł. Sławomir Magala, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- SWARBROOKE, JOHN (2002), *The development and management of visitor attractions*, 2nd edn., Oxford: Butterworth Heinemann.
- SZCZODRY, MARCIN (2018), 'Made in China', *RZUT +18: KALKA*: (4), ss. 8-11.
- TOK FM (2021), 'Czapiński w TOK FM: Mentalność „igreków” jest kształtowana przez memy, a nie mamy', online: <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,11692545,czapinski-w-tok-fm-mentalnosc-igrekow-jest-ksztaltowana-przez.html>, [dostęp 13.09.2021]
- URRY, JOHN (2007), *Spojrzenie turysty*, przekł. Alina Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- URRY, JOHN, JONAS LARSEN (2011), *The Tourist Gaze 3.0*, London: Sage.
- About Window of The World Explore the colorful world together, online: <http://www.szwwco.com/en/>, [dostęp: 13.09.2021]

Cyberorganizm – prawda czy fałsz? Przypadek postczłowieka zwanego „Peter 2.0”

Marzena Korotczuk-Zych

Uniwersytet Zielonogórski

Abstract

Cyber-organism – true or false? The case of a posthuman called „Peter 2.0”

Marzena Korotczuk-Zych in the chapter *Cyber-organism – true or false? The case of a posthuman called "Peter 2.0"* presents the case of a British scientist suffering from an incurable disease of motor neurons. He calls himself a cyber-organism. He specializes in artificial intelligence and robotics. His working tool is his own mind, and his material is his body. He uses the latest technologies in the fight against his disease. He underwent a series of complicated surgeries to overcome the limitations caused by a serious disease. For this reason, the scientist is currently the most advanced living organism that is permanently attached to a life support machine and artificial intelligence. Dr. Scott-Morgan decided to turn into a cyborg, not only to survive, but also to give hope and a chance for life to many sick and paralyzed people around the world. The dynamics of scientific and technical progress in fields related to human biology still seems to be accelerating. The 21st century is a century of progress, mainly in the fields of biotechnology, but it also brings with

Marzena Korotczuk-Zych, mgr; doktorantka Instytutu Filozofii na Uniwersytecie Zielonogórskim; życie zawodowe związała z ekonomią, naukowo zajmuje się transhumanizmem, który jest koncepcją postulującą wykorzystanie nauki oraz techniki w celu przezwyciężenia biologicznych ograniczeń; w swojej pracy badawczej zajmuje się wizją człowieka ulepszonego, który cieszy się nieograniczonym wigorem i wieczną młodością, sprawuje kontrolę nad własnymi pragnieniami, nastrojami i stanami psychicznymi.

marzkorot@o2.pl

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



it many new problems and challenges that modern man faces. There is a lot of professional literature and publications on the subject of continuous human evolution. In the chapter, the author cites famous transhumanists such as: Nick Bostrom, Ray Kurzweil, Max More, Michał Klichowski, and Rachel Armstrong. She shows a relationship between technological development and human functioning in order to extend life. She proves that for transhumanists what is more important is the final result, which is the existence of the posthuman, and not the specific way in which it will come about. The posthuman will therefore be a being more perfect than the present man, because all the qualities to which positive values are assigned will be improved in him. He will have an intelligence more advanced than ours. His life will be extended, he will become immune to diseases, epidemics and injuries. The author, on the basis of the literature used in the chapter, shows that for transhumanists, extending life, and even immortality, is the most important principle, which may justify taking care of health, in order to live to the times when people will become immortal.

Keywords: transhumanism, posthuman, cyberorganism, immortality, human evolution

Wprowadzenie

Większość ludzi marzy o życiu w spokoju i dobrobycie. Potrzeba zapewnienia bezpieczeństwa oraz godnego życia zawsze silnie oddziaływała na kształt wielu systemów społecznych. I choć do tej pory nie udało się wytworzyć takiego społecznego stanu, to ludzie wciąż mają nadzieję na to, że pewnego dnia ziści się wizja doskonałego społeczeństwa, doskonałego człowieka.

Dynamika postępu naukowo-technicznego w dziedzinach związanych z biologią człowieka wydaje się wciąż przyspieszać. XXI wiek określany jako wiek postępu, głównie w dziedzinach biotechnologii, niesie za sobą wiele nowych problemów i wyzwań, przed którymi staje współczesny człowiek (Bourg & Papaux 2007: 118). Greccy herosi i nietzscheański nadczłowiek nabierają realnych kształtów, przestając być jedynie mrzonką futurologów i jak twierdził J. Huxley – praojciec idei transhumanizmu – stają się nową wiarą w gatunek ludzki, a antropocentryzm podejmowanych zagadnień zmusza do głębszej refleksji nad źródłem myśli, jej korzeniami, rozwojem i przyszłością, jako integralną kwestią związaną z człowiekiem (Hołub & Duchliński 2018: 12).

Praca ma celu przedstawienie koncepcji transhumanizmu, podstawowych idei oraz pokazać co w stanie zrobić jest człowiek w obliczu śmiertelnej choroby. W odniesieniu do tego w dalszej części pracy przedstawiona została historia naukowca doktora Petera Scotta-Morgana który, dowiedziawszy się o swojej nieuleczalnej chorobie, postanowił przezwyciężyć śmierć poddając się szeregu niebezpiecznych w jego stanie operacji, które mają za zadanie wydłużyć jego życie. W wyniku tego krok po kroku angielski naukowiec staje się żywym cyberorganizmem, pierwszym w historii postczłowiekiem.

Transhumanizm jako nadzieja na nieśmiertelność

Transhumanizm to prąd intelektualny zakładający, że obecny gatunek człowieka jest ciągle tylko formą przejściową, kolejnym stadium rozwoju człowieka. Według Michała Klichowskiego transhumanizm możemy podzielić na następujące nurty: **ekstropianizm, abolicjonizm etyczny, singularitarianizm, postgenderyzm i immortalizm** (Klichowski 2014: 116).

Prekursorem tego nurtu jest jednak rosyjski filozof, teolog i futurolog Nikołaj Fiodorow. Był on twórcą jednej z najbardziej maksymalistycznej filozofii w historii, tzw. filozofii wspólnego czynu. Pod wpływem traumy spowodowanej śmiercią swojego wuja doszedł do wniosku, że przyczyną wszystkich nieszczęść na świecie jest śmierć oraz że człowiek nie może być szczęśliwy, dopóki ma przed sobą perspektywę śmierci swojej i swoich bliskich. Wobec tego jedynym sposobem, by ludzie mogli być szczęśliwi, jest zlikwidowanie zjawiska śmierci. Fiodorow sam mówi, że śmierci być nie powinno, dlatego poświęcił swoje życie na to, aby przekonać jak najwięcej ludzi, iż powinni oni uczynić wszystko, co mogą, aby przy pomocy wiedzy, technologii, nauki osiągnąć nieśmiertelność. Propagował swoje idee nie tylko dlatego, że sam bardzo pragnął nigdy więcej nie doświadczyć śmierci, ale przede wszystkim dlatego, że uważał śmierć za zjawisko z gruntu niesprawiedliwe i niemożliwe do pogodzenia z moralnością. Twierdził, że z etycznego punktu widzenia nie do przyjęcia jest fakt, że starsze pokolenia umierają, żeby młodsze mogły żyć, dlatego też uznał, że nie można się ograniczyć jedynie do walki o nieśmiertelność dla ludzi żyjących, ale należy również przywrócić do życia wszystkich zmarłych, którzy kiedykolwiek żyli na świecie. Im bowiem żyjący zawdzięczają swoją egzystencję, wobec tego winni spłacić dług wdzięczności i wskrzesić przodków. Podkreśla, jak ważne, jego zdaniem, jest odrzucenie podziałów międzyludzkich, porzucenie partykularnych interesów prywatnych na rzecz owego „wspólnego czynu”. W jego opinii bowiem staranie się o cokolwiek w swoim życiu nie ma żadnego sensu, jeśli życie zakończy się śmiercią.

Twórcami teorii **ekstropianizmu** byli Max More i Tom Morrow. Słowo „ekstropianizm” wywodzi się od słowa „ekstropia”, które jest przeciwieństwem entropii. Entropia, jak wiadomo, to zasada fizyki, zgodnie z którą wszystko w przyrodzie ma swój początek i definitywny koniec, nie da się go bowiem odwrócić, co stoi w ostrej sprzeczności z poglądami transhumanistów, a tym bardziej z poglądami Nikołaja Fiodorowa (Campa 2008). Ekstropianizm zakłada, że w niedalekiej przyszłości zajdą tak potężne zmiany w technologii, że będzie możliwe sterowanie ewolucją człowieka i przekształcenie go w niezniszczalnego cyborga (Manoj 2008: 5). Proces ten nazywany jest

autoaplikacją i sprowadza się do kontroli procesu aplikowania zmian zachodzących dzięki postępowi technologicznemu (More 2010). Nurt ten stworzył również ideę „wiecznego postępu”, zgodnie z którą transzłowiek przyszłości będzie ulepszał się w nieskończoność, a ostateczny efekt tego procesu będzie mocno wykraczał poza obecny stan technologii (Hughes 2010: 632).

Abolicjonizm bioetyczny to zdaniem Michała Klichowskiego nurt w transhumanizmie, który skupia się na likwidacji bólu i cierpienia za pomocą postępu technologicznego. Klichowski twierdzi, że dążenia jego propagatorów są tak radykalne, że postulują stworzenie leków, dzięki którym człowiek będzie mógł jeść, co chce i ile chce bez przybierania na wadze oraz przestanie odczuwać głód – będzie mógł jeść wyłącznie dla przyjemności i bez żadnych negatywnych konsekwencji. Technologia oraz leki nowej generacji zdaniem abolicjonistów etycznych powinny również zlikwidować wszystkie choroby (Klichowski 2014).

Termin „singularitarianizm” pochodzi od angielskiego słowa singularity oznaczającego „osobliwość” – jest to pojęcie zaczerpnięte z astronomii oznaczające punkt, w którym przyspieszenie grawitacyjne lub gęstość masy jest nieskończona (Sikorski cop. 2022). Zaczęto więc używać zarówno jego, jak i słów pochodzących od niego w innych naukach na określenie czegoś, czego cechą charakterystyczną jest nieskończoność. Osobliwość w futurologii i transhumanizmie, zwana technologiczną osobliwością, jest więc hipotetyczną sytuacją, w której postęp technologiczny stanie się tak szybki, że prześcignie ewolucję biologiczną, a wszystkie dotychczas zakładane scenariusze rozwoju techniki się zdezaktualizują. Pozwoli to na stworzenie sztucznej inteligencji stojącej na wyższym poziomie rozwoju niż człowiek, co doprowadzi do jeszcze bardziej gwałtownego postępu technologicznego (Vinge cop. 2022). Termin „osobliwość technologiczna” ukuł Vernor Vinge, natomiast inne jego wyjaśnienie przedstawił jeden z najbardziej zaangażowanych współczesnych propagatorów postępu technologicznego – Ray Kurzweil, który nota bene współtworzył Uniwersytet Osobliwości w Dolinie Krzemowej. Twierdzi on, że nadejście osobliwości technologicznej oraz jej kształt można przewidzieć za pomocą ekstrapolacji 2045 rok (Kurzweil cop. 2022).

Postgenderyzm jest przede wszystkim teoretycznym nurtem społeczno-polityczno-kulturowym sytuującym się na styku gender studies i transhumanizmu. Podstawowe idee tego nurtu sformułowała (nie używając jeszcze samego określenia „postgenderyzm”) Donna Haraway w 1984 roku, w swoim prowokacyjnym i fundamentalnym dla myśli feministycznej i posthumanistycznej eseju *Manifest cyborga* (*A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*), w którym konstruuje i postuluje świat post-płciowy zamieszkiwany przez cyborgi. Haraway zauważa też, że już ówczesnie rozwijająca się technologia prowadzi do zacierania się różnic

między płciami biologicznymi, co stanowi według niej postawę do rezygnacji z kultuwowania podziału na płcie kulturowe (gender) (Haraway 1985).

Immortalizm to przekonanie czy pełną nadziei wiarą, że poprzez rozwój medycyny i technologii będzie można uniknąć śmierci. Charakterystyczne i istotne dla transhumanizmu, szczególnie w myśleniu o długowieczności, jest podważanie jednoznaczności i nieuchronności śmierci. Nie jest to pomysł całkiem nowy. We współczesnej medycynie coraz częściej traktuje się śmierć jako proces, stopniowe wyłączenie kolejnych organów. Znanych jest wiele stanów pośrednich, polegających na przykład na śmierci mózgu (która też przebiega etapowo) i jednoczesnym działaniu pozostałych organów. Zdarza się także, że osoby uznane za zmarłe wracają do życia i zdrowia, mimo że wcześniej zupełnie ustała u nich akcja serca. Dzięki coraz doskonalszym technikom ratowania i podtrzymywania życia niedookreślony obszar pomiędzy życiem i śmiercią rośnie. Transhumanizm idzie jednak jeszcze dalej, traktując starość i umiarnie jako chorobę. Stąd typowe dlań sformułowania, takie jak „codziennie na choroby wywołane starzeniem umiera sto tysięcy ludzi” (British Institute of Posthuman Studies 2013). Badania, które mogą umożliwić poprawę zdrowia i przez to wydłużenie życia, prowadzą tak transhumaniści, jak i ludzie niemający z transhumanizmem wiele wspólnego. Ci pierwsi uważają jednak, że zawsze umiera się „na coś”, jeśli więc to „coś” wyeliminować, to śmierć można odwlekać w nieskończoność. Termin **immortalizm** w obecnym znaczeniu pochodzi z prekursorskiej dla tego ruchu książki Alana Harringtona *The Immortalist*, wydanej w 1969 roku (Harrington 1969). Harrington przedstawia tam metody, które potencjalnie mogłyby uwolnić człowieka od jego śmiertelności: kryptonikę, inżynierię genetyczną i transplantację organów. W 1971 roku futurysta i biogerontolog¹ George M. Martin wykazał również hipotetyczną możliwość cyfrowej nieśmiertelności (Martin 1971), dziś znaną szerzej pod nazwą transfer umysłu (ang. *mind upload*) i propagowaną przez znanych transhumanistów, takich jak rosyjski miliarder Dmitry Itskov czy Ray Kurzweil, którzy oceniają, że stanie się to możliwe około 2045 roku (Lewis 2013).

W założenia **immortalizmu** wpisują się dwa nury; **zwolenników kroniki** i **zwolenników mind uploadingu**.

Krionika dąży do tego, by zastąpić śmierć człowieka hibernacją, trwającą do czasu, aż możliwe stanie się jego „wybudzenie”. Idea hibernacji nie jest nowa; ludzie od dawna mogli obserwować ją u płazów i ssaków zapadających

¹ „Biogerontologia jest stosunkowo młodą, ale dość szybko rozwijającą się gałęzią nauki i zajmuje się badaniami nad przyczynami starzenia biologicznego, oraz konsekwencjami starzenia się organizmów. W odróżnieniu od nastawionej na leczenie geriatrii, biogerontologia zajmuje się powodami starzenia się organizmów i stara się wypracować możliwe strategie zapobiegania temu” *Biogerontologia*, „Wikipedia, The Free Encyclopedia”, <https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Biogerontologia&oldid=48682937>, dostęp 01 marca 2022.

w sen zimowy. Wyobrażenia prawie wiecznego snu obecne są też w mitologii i folklorze, na przykład w micie o Endymionie, baśni o śpiącej królownie czy legendach o śpiących rycerzach, którzy za sprawą jakiegoś wydarzenia w końcu przebudzają się. Pionierem krioniki był Robert Ettinger, który zainspirowany opowiadaniem scienc fiction oraz postępowaniem w krioprezewacji, zaczął zajmować się tym tematem i pisać o krionice pod koniec lat czterdziestych XX wieku. W wydanej własnym sumptem książce z 1962 roku, zatytułowanej *The Prospect of Immortality* (Ettinger 1962), Ettingerowi udało się naukowo przedstawić teoretyczną możliwość krioniki oraz przebić się z samym pomysłem do szerszej publiczności. Autor wychodzi z założenia, że śmierć jest relatywna, a jej kryteria zmieniają się w zależności od miejsca i czasu. Osoba po ataku serca mogła być dawniej uznana za martwą, a współcześnie, w odpowiednich szpitalnych warunkach, zostać resuscytowana i wrócić do zdrowia.

Mind uploading to hipotetyczny proces zapisania danych z mózgu człowieka (przede wszystkim wspomnień, ale także osobowości) na zewnętrznym nośniku w sposób analogiczny do zapisywania plików w komputerze (Sandberg & Bostrom 2007). Entuzjaści tej drogi przekonują, że jest to lepszy sposób na osiągnięcie nieśmiertelności niż krionika, nie mamy bowiem absolutnie żadnej pewności, że zmarłego człowieka po wielu latach uda się przywrócić do życia oraz w jakim ewentualnie byłby stanie psychofizycznym. *Mind uploading* nie zakłada wskrzeszenia zmarłych, a zachowanie świadomości ludzkiej w zewnętrznym nośniku jeszcze za życia. Na razie jest on w fazie bardzo ostrożnych projektów.

Cyborgizm to rodzaj luźnego ruchu społecznego, którego reprezentanci uważają, że cyborgizacja ludzi jest pożądanym kierunkiem zmian oraz świadomie działają na rzecz jej realizacji. Cyborgizacja z kolei to po prostu proces przekształcanie organizmu w cyborga, czyli organizm cybernetyczny (ang. *cybernetic organism*). Idea hybrydy ludzko-maszynowej była znana już w XX wieku, głównie dzięki scienc fiction. Znajdujemy ją już w opowiadaniu Allana Poe *Człowiek, który się zużył* z 1839 roku; tytułowy bohater, pomimo wielu obrażeń doznanych na wojnie, pozostaje przy życiu dzięki zaawansowanej inżynierii, chociaż składa się z kilkuset osobnych kawałków czy też protez (Poe 1989: 213-224). Sam termin „cyborg” po raz pierwszy został użyty w 1960 roku w popularnonaukowym artykule *Cyborgs and Space* Manfreda E. Clynesa i Nathana S. Kline’a (Clynes & Kline 1960), w którym autorzy przekonują, że w perspektywie eksploracji kosmosu bardziej zasadne jest zmienić i przystosować człowieka do pozaziemskich środowisk, a nie tworzyć środowiska zbliżone do ziemskiego. Odpowiedzią na te wyzwania miał być właśnie cyborg – samoregulujący się system ludzko-maszynowy świadomie ewoluujący w stronę pożądanego skutku ułatwiającego jego adaptację w innych środowiskach kosmicznych (Clynes & Kline 1960).

Cyborg to, według *Oxford Dictionaries*: „fikcyjna lub hipotetyczna osoba, której fizyczne zdolności przekraczają normalne ograniczenia ludzkie za sprawą mechanicznych elementów wbudowanych w ciało” (*Oxford Dictionaries* cop. 2022). Ludzkie cyborgi chodzą po świecie od dekad – są nimi nosiciele pomp insulinowych, stymulatorów serca czy neurologicznych implantów stosowanych w chorobie Parkinsona – a nawet od setek lat, jeśli liczyć proste protezy w rodzaju drewnianych nóg. Dzisiejsza cyborgizacja coraz częściej pozwala jednak nie tylko minimalizować szkody wywołane chorobami czy nieszczęśliwymi wypadkami, ale też nabywać umiejętności dotychczas niedostępne zdrowym ludziom.

W 1998 roku Kevin Warwick, profesor cybernetyki na Uniwersytecie w Reading, wszczepił sobie w rękę specjalny chip, dzięki któremu wszystkie elektroniczne drzwi na kampusie otwierały się przed nim automatycznie, a gdy wchodził do swojego laboratorium, zapalały się światła. Warwick jest też autorem *Cyborg Project*, w ramach którego kierowany przez niego zespół stworzył sztuczną rękę, powielającą ruchy zwykłej ręki (obleczonej specjalną „bransoletą”) i kierowaną przez internet, dzięki czemu Warwick był na przykład w stanie podnieść kubek znajdujący się na innym kontynencie i doznawać równocześnie odpowiednich wrażeń dotykowych (*Robert Gordon University* cop. 2022). Zapewniło mu to nieoficjalny tytuł „pierwszego cyborga”, a także pozycję jednego z liderów cyborgizmu, zwłaszcza szybko rozwijającego się nurtu cyborgizmu – grindingu.

Grinding, określane również jako biohacking – to ruch społeczny oparty w dużej mierze na DIY (*Do It Yourself* – zrób to sam; stąd czasem stosuje się też nazwę *DIY biology*). „Grinderzy” starają się „hakować” własne ciała, czyli stosować zabiegi zmieniające i wzmacniające zdolności organizmu (głównie poprzez wszczepianie w ciało elektronicznych implantów) bez posiadania laboratoriów, a często także i specjalistycznej wiedzy, nieraz z naiwnym optymizmem i nie oglądając się na przyjęte regulacje prawne czy etyczne². Najczęstszym i najprostszym przykładem grindingu jest wszczepienie pod skórę, najczęściej na końcu palca serdecznego, kawałka magnezu, co pozwala użytkownikowi wyczuwać pobliskie fale magnetyczne oraz poruszać lżejsze metalowe przedmioty (*The Guardian* cop. 2022). W ostatnich latach w środowisku grinderów modne stało się też podskórne implantowanie światełek LED, które mogą na przykład pokazywać aktualną godzinę albo temperaturę (*Dvorsky* 2015). Są również poważniejsze i bardziej ryzykowne modyfikacje, jak na przykład permanentna poprawa widzenia w ciemności poprzez wpuszczenie do oczu specjalnej mieszanki chemicznej (*Wainwright* 2015).

² Wszystkie te terminy mogą podkreślać nieco odmiennie aspekty. Jake, *DIYbio vs. Biohacking vs. Grinders – Differences and Similarities „Diy-bio”*, <http://diy-bio.com/diybio-vs-biohacking-vs-grinders/>, dostęp 01 marca 2022.

Neil Harbisson, znany cyborg, rzecznik cyborgizmu i artysta, zasłynął stworzeniem i zaimplementowaniem sobie w czaszce specjalnej anteny pozwalającej mu rozpoznawać barwy, które za sprawą achromatopsji postrzegał wcześniej wyłącznie w skali szarości. Antena pozwalała mu także na łączenie się z internetem i odbiór połączeń trafiających prosto do jego mózgu (BBC Radio 4 cop. 2022). Współzałożona przez Harbissona firma Cyborg Nest wyprodukowała chip The North Sense, który wszywa się pod klatką piersiową. Chip wibruje za każdym razem, kiedy zostanie skierowany w stronę północnego bieguna magnetycznego, dodając nosicielowi niejako kolejny zmysł, co jest zresztą zgodne z hasłami firmy:

Nasza biologiczna ewolucja jest piękna, ale powolna... Wiemy, że wokół nas jest więcej, niż nasze zmysły są w stanie wykryć. Projektujemy nowe zmysły pozwalające na odczuwanie takich doznań. Powód jest prosty. Dodanie kolejnych zmysłów uczyni cię mądrzejszym (ang. *smart*) i zaowocuje bogatszym doświadczeniem życia (Cyborg Nest cop. 2022).

W 2010 roku z inicjatywy dwojga cyborgów, Neila Harbissona i Moon Ribas, powstała Cyborg Foundation – pierwsza organizacja poświęcona działaniom na rzecz cyborgizacji społeczeństwa, takich jak opracowanie konkretnych rozwiązań technologicznych i tworzenie odpowiednich regulacji prawnych. Na stronie Cyborg Foundation, której motto brzmi *design yourself*, można przeczytać: „Wierzmy, że każdy powinien postrzegać świat tak, jak sam by chciał. Ta platforma istnieje po to, by dać narzędzia do stania się tym, kim chcesz, poprzez rozszerzenie twoich zmysłów i/lub zdolności w sposób, który ci odpowiada (cyborgfoundation.com cop. 2022).

Postczłowiek – kolejny etap w ewolucji człowieka

Ośrodkiem myśli transhumanistycznej pozostaje figura postczłowieka, zaś cel, do którego dążą transhumaniści, to autoewolucja (Majewski: 212), czyli unowocześnienie ludzkiej kondycji zgodnie z założeniami stworzonymi przez samego człowieka oraz dostosowanie jej do możliwości i wymogów podyktowanych przez cywilizacyjne zmiany. Podstawowy postulat tego nurtu zakłada również uwolnienie od chorób, śmierci oraz emocjonalnych determinant. Transhumanistom istota ludzka jawi się jako byt ograniczony w wielu wymiarach, jednak określona polityka technologiczna może – ich zdaniem – prowadzić do zniesienia „limitów ludzkiej formy” (Nick cop. 2022).

Z tego powodu transhumanizm pozostaje w ścisłym związku z rozwojem technologii oraz nauki, przede wszystkim badań nad sztuczną inteligencją, biotechnologią i nanotechnologią. Bez względu na to, czy łączy się go z koncepcją zmiany ciała na nośnik mechaniczny, czy modyfikacji genetycznych, zakłada modernizację

ludzkiej formy przy użyciu rozwiązań wypracowanych przez badaczy. Nieodzownym składnikiem myśli transhumanistycznej jest kult nauki oparty na idei postępu. Stąd transhumanizm bywa nazywany posthumanizmem scjentystycznym lub technologicznym, a wśród tradycji, do których nawiązuje, wymienia się oświecenie, pozytywizm, a także renesansowy humanizm postrzegany jako moment narodzin naukowego paradygmatu (Kaszowska: 6). Transhumaniści zakładają przy tym, że postęp naukowy jest równoznaczny z rozwojem człowieka jako przedstawiciela gatunku i członka społeczności (Thacker 2003: 75).

Niemniej realizacja głównych postulatów transhumanistów leży w sferze przyszłości. Choć ludzkość weszła już na drogę przemian prowadzących do postludzkiej kondycji, to główna idea transhumanizmu pozostaje pewną teoretyczną wizją rodzaju ludzkiego. Przedrostek „trans”³ sugeruje przy tym pewną dynamikę, wykraczanie przez, poza, za. Transhumanizm to projekt, w który wpisany jest ciągły rozwój, samodoskonalenie, niekończące się przewycięzanie osiągniętego raz statusu, począwszy od przekroczenia ograniczeń nakładanych na człowieka przez jego biologiczną kondycję.

Transhumaniści swoje koncepcje opierają na bezwarunkowym kulcie rozumu jako instancji nadającej kierunek postulowanym zmianom. Racjonalne zasady przyszłego jestestwa są traktowane między innymi jako gwarancja zniesienia „niepożądanych stanów psychicznych” i cierpienia. Rozumność jest również kryterium wartościującym podczas określania członków społeczności transludzkiej, której przyznane zostaje prawo do dobrobytu (humanityplus.org cop. 2022). Max More w *Zasadzie proaktywności*, określa hierarchię bytów na podstawie kategorii rozumu: „ryzyko dla ludzi i innych form inteligentnego życia powinno mieć priorytet wobec ryzyka dla innych gatunków” (More cop. 2022). Za racjonalne zostają uznane także proponowane sposoby na osiągnięcie stanu postludzkiego: „Transhumaniści mają nadzieję, że poprzez odpowiedzialne użycie nauki, technologii i innych racjonalnych środków zostaniemy w końcu postludźmi (*posthuman*)” (Bostrom 2003).

Postczłowiek, o którym piszą transhumaniści, ma być kolejnym etapem (lecz nie ostatnim) w ewolucji człowieka. Po pierwsze, będzie to istota o znacznie wydłużonym czasie życia. Dla transhumanistów najważniejszą wartością jest życie (More cop. 2022: 344), stąd ich sprzeciw wobec śmiertelności oraz starzenia się. Trzeba przy tym podkreślić, że nie ma dla nich znaczenia, na jakiej drodze to się dokona. Może na przykład nastąpić poprzez modyfikacje ludzkiego DNA, poprzez transfer świadomości do cyfrowego nośnika czy

³ „Prefiks trans – ma tutaj wyrazić ciągłość, silne nawiązanie do humanizmu renesansowego, interpretowanego jednak właśnie w sposób scjentystyczny” (Kaszowska-Wandor 2007: 6).

też poprzez technologiczne modyfikacje organizmu ludzkiego. Skoro dłuższe życie jest dla nich zasadą nadrzędną, to nie powinno dziwić, że niektórzy transhumaniści regularnie ćwiczą i dbają o zdrowie, by dożyć czasów, gdy będą mogli przedłużyć własne życie (Bostrom 2003: 51).

Zmiany, które mają dokonać się w postczłowieku, to zwiększenie ilości jego zmysłów oraz jego zdolności intelektualnych (More cop. 2022). Kevin Warwick, nazywany pierwszym cyborgiem, przeprowadził na sobie eksperyment, w którym elektroniczny implant dostarczał informacji do jego mózgu za pomocą echolokacji (Newsweek 2022). Był to prawdopodobnie pierwszy człowiek (lub jeden z pierwszych), który posiadał dodatkowy zmysł niedostępny innym ludziom. Był on w stanie, niczym nietoperz, orientować się w rozkładzie pomieszczenia bez używania wzroku. Może to skłaniać do prognozy, że dzięki podobnym wynalazkom ludzie w przyszłości będą w stanie posiadać inne, niedostępne im obecnie zmysły, co prawdopodobnie wpłynie na ich percepcje oraz sposób myślenia o świecie.

Nick Bostrom sądzi, że używając rozwiązań technicznych, będziemy mogli wspomagać działanie naszego mózgu w zakresie analizowania i zapamiętywania informacji: „[...] tak samo jak w wypadku naczelnych, nasze zdolności kognitywne mogą nie dopuszczać całej warstwy zrozumienia i aktywności intelektualnej [...]. Niemożliwość, do której się odnoszę, jest podobna do tej, która sprawia, że współcześni ludzie nie potrafią sobie wyobrazić dwustumiarowej hiperprzestrzeni lub przeczytania z dokładnym zapamiętaniem i zrozumieniem każdej książki z biblioteki Kongresu. Działania te są dla nas niemożliwe, ponieważ zwyczajnie brakuje nam zasobów umysłowych. Bostrom uważa, że inteligencja ludzka, wspomagana przez technikę, nie będzie posiadała ograniczeń. Pojawia się wręcz oczekiwanie, że postczłowiek będzie prawdopodobnie w stanie odpowiedzieć na dotychczas nierozwiązane pytania filozoficzne czy też zrozumieć, opisać i bezbłędnie wyjaśnić dany mu świat: „W dodatku nasze mózgi mogą ograniczać nasze zdolności odkrywania prawd filozoficznych i naukowych prawd. Jest prawdopodobne, że pojawiające się w badaniach filozoficznych problemy z uzyskaniem solidnych i powszechnie akceptowalnych odpowiedzi na fundamentalne pytania mogą wynikać z faktu, że nie jesteśmy dość mądrzy, by w dziedzinie takich dociekań osiągnąć sukces. Postczłowiek ma być również istotą o rozwiniętej samokontroli, a co za ty idzie, będzie w stanie wpływać na własne emocje (More cop. 2022). Emocje pozytywne, takie jak szczęście, zadowolenie, miłość itp. będzie mógł odczuwać w znacznie większym stopniu. Emocje negatywne, jak złość, nienawiść, zazdrość będą mogły zostać w znacznym stopniu przytłumione. Postczłowiek będzie w stanie samodzielnie – w zależności od potrzeb – wywołać u siebie odpowiednie stany emocjonalne (np. stan ciągłego zadowolenia), dzięki czemu będzie mógł w pełni panować nad swoim zachowaniem.

Specyficzną „cechą” postczłowieka jest jego nieokreśloność fizyczna. Dla transhumanistów bardziej liczy się ostateczny skutek, tj. samo zaistnienie postczłowieka, a nie konkretny sposób, w jaki to nastąpi. Rachel Armstrong, jedna z badaczek transhumanizmu twierdzi przykładowo, że postczłowiek mógłby zaistnieć zarówno dzięki wykorzystaniu bioinżynierii, jak i dzięki ingerencji techniki w organizm (Armstrong: 86-93). Postczłowiek może więc być istotą z biologicznym ciałem, lecz zarazem posiadającą nadludzko rozwinięte zdolności (jak na przykład samoleczenie się) lub też cyborgiem, tj. robotem o humanoidalnej budowie, z biologicznymi funkcjami żywymi. Nick Bostrom sugeruje, że postczłowiek może zaistnieć zarówno jako sztuczna inteligencja znajdująca się w np. komputerze, jak też jako cyborg, hologram czy android (Bostrom: 14-22). Transhumaniści twierdzą także, że nie ma powodu, by wszyscy postludzie mieli być tacy sami. Gdy się im pozostawi możliwość wyboru, może dojść do sytuacji, że część z nich będzie istniała jako zlepek informacji w internecie, a część jako fizyczne cyborgi. Postczłowiek będzie więc istotą doskonalszą od obecnego człowieka, ponieważ wszystkie cechy, którym przypisujemy pozytywną wartość, zostaną w nim ulepszone. Będzie dysponował inteligencją wyższą od naszej. Jego życie ulegnie wydłużeniu, stanie się odporny na choroby, epidemie oraz urazy, Trzeba podkreślić, że transhumaniści powiedzą, iż tego typu opis wcale nie jest fikcją. Sądzą, że taka wizja jest w zupełności realna oraz zasługująca na urzeczywistnienie. Twierdzą również, że nie jest to wcale wizja czasowo odległa. „Trudno przewidzieć, jak długo zajmie wynalezienie odpowiednich technologii. Większość transhumanistów uważa, że superinteligencja i nanotechnologia zostaną opracowane w przeciągu 100 lat, część zaś uważa, że stanie się to w pierwszej tercji tego stulecia”.

Co jest w stanie zrobić człowiek w obliczu śmiertelnej choroby?

Peter Scott-Morgan, jeden z pierwszych w historii żywych cyberorganizmów
W 2017 roku u sześćdziesięcioletniego naukowca z Wielkiej Brytanii zdiagnozowano chorobę wyniszczającą mięśnie – stwardnienie zanikowe boczne. Lekarze ocenili przebieg choroby jako bardzo szybki i nie dawali mu więcej aniżeli rok życia. Po usłyszeniu takiej przerażającej diagnozy dr Morgan postanowił „oszukać śmierć” wykorzystując do tego celu dotychczasową zdobytą wiedzę. W walce z chorobą wykorzystuje najnowocześniejsze technologie, a jego ciało jest jak poligon doświadczalny. Choroba ta jest bardzo przerażająca. Dla samego chorego, który zachowując pełnię władz umysłowych, stopniowo traci kontrolę nad swoim ciałem, a także dla bliskich, którzy widzą jak towarzysz ich życia cierpi. Dr Morgan współpracuje z badaczami z całego

świata, modyfikując swoje ciało tak, aby dać opór straszliwej chorobie, samemu odzyskać władzę w swoim ciele i dać nadzieję innym chorym.

Ilość modyfikacji, jakim poddał swoje ciało jest imponująca. Specjalny egzoszkieleł obudowujący jego ciało pozwala mu stanąć ponownie na nogach. Jego mózg połączony jest bezpośrednio z komputerem, a sparaliżowaną twarz zastępuje hiperrealistyczny awatar, który nie tylko mówi, ale także dzięki jego ruchom naukowiec może wyrazić emocje podczas prowadzenia rozmowy.

W 2018 roku Scott-Morgan poddał się szeregu operacji, które zmodyfikowały jego układ pokarmowy w taki sposób, by nie musiał on polegać na swoich opiekunach podczas jedzenia czy korzystania z toalety. Były to operacje wysokiego ryzyka, zwłaszcza dla kogoś w jego stanie.

Rok później zdecydował się na laryngektomię, zabieg polegający na oddzieleniu przełyku i tchawicy. Było to o tyle konieczne, że paraliż górnej części ciała miał wpływ również na funkcjonowanie przełyku. Chodziło o to, aby ślina chorego nie przedostawała się do jego płuc, bo wówczas mógłby się udusić. Skutkiem ubocznym zabiegu była niestety utrata mowy. O pomoc w rozwiązaniu problemu komunikacji dr Morgan zwrócił się do wybitnych naukowców. Uczni podjęli wyzwanie i wspólnie z Peterem Scottem-Morganem opracowali moduł „prywatnej sztucznej inteligencji”, która miała wyrażać myśli i formułować zdania przez chorego. Morgan dodał do tego rozwiązania – awatar, który przedstawia jego emocje. Naukowiec z Wielkiej Brytanii skupił się także na technologii śledzenia wzroku. Z jej pomocą jest w stanie sterować wieloma komputerami jednocześnie. Jednak to też wymagało operacji, ponieważ musiał przejść laserową korektę oczu, która jednocześnie, znacznie poprawiła mu wzrok.

Podsumowanie

„Peter 2.0” to naukowiec z Wielkiej Brytanii, cierpiący na nieuleczalną chorobę neuronów ruchowych. Sam nazywa siebie cyberorganizmem. Nie możemy kojarzyć go z Avengersami, ale posiada super moc: wolę przetrwania. Specjalizuje się w sztucznej inteligencji i robotyce. Jego narzędziem pracy jest własny umysł, a tworzywem własne ciało. W walce z chorobą wykorzystuje najnowsze technologie. Przeszedł szereg skomplikowanych operacji by zniwelować ograniczenia spowodowane ciężką chorobą. Wszystko to, sprawiło, że naukowiec jest obecnie najbardziej zaawansowanym żywym organizmem trwale zespolonym z maszyną i sztuczną inteligencją. Dr Scott-Morgan postanowił zmienić się w cyborga, nie tylko po to aby przetrwać, ale także dać nadzieję i szansę na życie dla wielu chorych i sparaliżowanych ludzi na całym świecie. Poniekąd samo to jest w pewnym sensie nadludzkie. Jeżeli dla kogokolwiek

brzmi to przerażająco, to na pewno nie dla samego Scotta-Morgana, ponieważ mimo uciążliwości spowodowanych chorobą, a także licznymi zabiegami przedłużającymi jego życie wciąż ma dobry humor. „Mój respirator jest dużo cichszy niż Dartha Vadera” żartuje i poinformował w jednym z wywiadów, iż należy nazywać go teraz „Peter 2.0”.

Idea doskonalenia człowieka przyświeca ludziom od początku ich istnienia. Nauka w ostatnim stuleciu pokazała nam, jak wiele jest możliwe. Dzięki rozwojowi medycyny, a także lepszym warunkom ekonomicznym nasze życie w ciągu ostatniego stulecia wydłużyło się o połowę. Nieustannie też obserwujemy rozwój technologii między innymi: protetyki i robotyki. W świetle osiągnięć nauki utopie scien-fiction zaczynają przypominać rzeczywiste prognozy zamiast fantazji. Zrozumiałe jest, że rychłe przyspieszenie w rozwoju nauki i techniki będzie wzbudzać coraz większy entuzjazm wobec nowych perspektyw i wynalazków oraz dawać szansę na dłuższe życie, zdrowsze i piękniejsze ciało, a także eliminację bólu, cierpienia, chorób i niepełnosprawności.

Źródła cytowań

- ARMSTRONG R., *Alternative Biologies The Transhumanist Reader...*, 2020, s. 86-93.
- BENEDICTUS L., Grinders: the cult of the man machine, 2012, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/technology/shortcuts/2012/aug/19/grinders-cult-of-man> – dostęp: 01 marca 2022.
- BOSTROM N., *The Transhumanist FAQ*, Faculty of Philosophy, Oxford University 2003, s. 51.
- BOURG D., PAPAUX A., *Des limites du principe de precaution: OGM, transhumanisme, et determination collectives de fins*, „Economie public, public economics” no 21(2007/2), s. 118.
- British Institute of Posthuman Studies, *PostHuman: An Introduction to Transhumanism* <https://www.youtube.com/watch?v=bTMS9y8OVuY&t=125s>, dostęp 02 marca 2022.
- CAMPA R., „Pure Science and the Posthuman Future”, *Journal of Evolution and Technology* 19 (2008), dostęp 17.02.2022, <https://jetpress.org/v19/campa.htm>.
- CLYNES M., KLINE N., *Cyborgs and Space*, „Massachusetts Institute of Technology”, <http://web.mit.edu/digitalapollo/Documents/Chapter1/cyborgs.pdf>, dostęp 01 marca 2022.
- CYBORG, „Oxford Dictionaries”, <https://en.oxforddictionaries.co./definition/cyborg>, dostęp 01 marca 2022.
- Deklaracja transhumanizmu, <http://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/>, dostęp 02 marca 2022.
- DVORSKY G., *The Latest Trend Among Biohackers Is Implanting LED Lights Beneath Your Skin*, 2015, „Gizmondo”, <http://gizmondo.com/the-latest-trend-among-biohackers-is-implanting-led-lig-1741697381>, dostęp 01 marca 2022.
- ETTINGER R., *Prospect of Immortality*, b.m. (Ria University Press) 1962.
- HARRINGTON A., *The Immortalist*, Millbrae, California 1969.
- Home, <http://www.cyborgfoundation.com/>, dostęp 02 marca 2022.
- <http://www.newsweek.pl/ja--cyborg.69735,1,1.html> – wywiad z Kevinem Warwickiem dotyczący dodatkowego zmysłu – echolokacji, który uzyskał poprzez implant zintegrowany z jego układem nerwowym, dostęp 03 marca 2022.
- <http://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design/2015/aug/14/body-hackers-the-people-who-turn-themselves-into-cyborgs>, dostęp 01 marca 2022.
- KASZOWSKA-WANDOR B., *De (post)homine...*, 2007, s. 6.
- KLICHOWSKI M., *Narodziny cyborgizacji. Nowa eugenika, transhumanizm i zmierzch edukacji* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014), 116.

- MARTIN G., *On Immortality: An Interim Solution*, „Perspectives in Biology and Medicine”, t. 14, nr 2, 1971 More M., „The Overhuman in the Transhuman”, *Journal of Evolution and Technology*, 21(2010), dostęp 17.02.2022, <https://jetpress.org/v21/more.htm>
- Meet the cyborgs: Five people who have modified their bodies with tech, „BBC Radio 4”, <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1g2gNvk4Gc4M-wYqhtQ8KNIf/meet-the-cyborgs-five-people-who-have-modified-their-bodies-with-tech>, dostęp 02 marca 2022.
- MORE M., *Zasada Proaktywności*, przeł. M. Koraszewska, www.racjonalista.pl/kk.php/s,3905, dostęp 02 marca 2022.
- POE E. A., *Człowiek, który się zużył*, *Opowiadania*, Warszawa 1989, t.2, s. 213-224.
- REMONY MANOJ V., „Spiritual Transcendence in Transhumanism”, *Journal of Evolution & Technology*, 17, (1), (2008): 5, <https://jetpress.org/v17/manoj.htm>, dostęp: 17.02.2022.
- SIKORSKI J., *Zasada antropiczna i Wszechświat*, dostęp 18.02.2022, <http://WEB.ARCHIVE.ORG/WEB/20110429191056/http://postepy.camk.edu.pl/jks-antropic.html>
- THACKER E., *Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman*, „Cultural Critique” 2003, No 53, s. 75.
- The North Sense*, „Cyborg Nest”, <https://cyborgnest.net/products/the-north-sense>, dostęp 02 marca 2022.
- WAINWRIGHT O., *Body-hackers: the people who turn themselves into cyborgs*, 2015, „The Guardian”,
- World's First Cyborg Honoured by University*, „Robert Gordon University”, <http://www.rgu.ac.uk/news/professor-kevin-warwick-doctor-of-technology->, dostęp 01 marca 2022.



Rozmowy numeru

„Dzięki przyjęciu apokalipsy taką jaką ona jest, można się otworzyć na nadzieję i uniknąć rozpacz, w której grzęźnie nowoczesność odrzucająca prawdę.” –
z dr hab. prof. AIK Andrzejem Gielarowskim
rozmawia dr Łukasz Bartkowicz

Andrzej Gielarowski

Akademia Ignatianum w Krakowie

ORCID: 0000-0002-6421-3967

Łukasz Bartkowicz

Akademia Ignatianum w Krakowie

ORCID: 0000-0002-2542-5844

Andrzej Gielarowski, dr hab. prof. AIK, doktor habilitowany nauk humanistycznych w dyscyplinie filozofia, prowadzi też badania naukowe w dyscyplinie nauki o kulturze i religii. Autor następujących książek: „O możliwym końcu kultury. Apokaliptyka René Girarda” (Kraków 2021); „Kryzys kultury – kryzys człowieka. Fenomenologiczna krytyka kultury: Husserl, Levinas, Henry” (Kraków 2016); „Tajemnica obecności. Bycie i intersubiektywność w filozofii Gabriela Marcela” (Kraków 2013). Ostatnio opublikował artykuł „Le christianisme en tant que réponse à la crise de la culture contemporaine. La pensée apocalyptique de René Girard” (DOI: 10.32060/Gregorianum.103/3.2022.539-560, „Gregorianum”, Roma 2022, nr 103, vol. 3, s. 539-560). Od 2006 r. pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa AIK, gdzie od 2010 r. pełni funkcję kierownika katedry Filozofii Kultury i Religioznawstwa (dawniej Filozofii i Teorii Kultury). Od 1 IX 2022 r. Dziekan Wydziału Filozoficznego Akademii Ignatianum w Krakowie.

Łukasz Bartkowicz, doktor filozofii, absolwent kulturoznawstwa Akademii Ignatianum oraz Uniwersytetu Ekonomicznego kierunku zarządzania; absolwent studiów podyplomowych z zakresu zarządzania projektami oraz metodykami zwinnymi; ostatnio opublikował artykuł Proliferacyjny sens transhumanizmu. Pomiędzy fiction a non-fiction (2021); Członek Polskiej Sieci Filozofii Ekonomii; publikacje doktora dotyczą obszarów takich jak: współczesne problemy etyczne, próby łączenia filozofii i ekonomii czy próby definiowania współczesnej kultury. Zainteresowania naukowe przede wszystkim: etyka oraz filozofia ekonomii.

lukasz.bartkowicz@ignatianum.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Łukasz Bartkowicz: Panie Profesorze, główny tytuł Pańskiej książki to *O możliwym końcu kultury*¹. Jak wiemy, sam termin kultury jest bardzo złożony, zatem w jaki sposób można mówić o „końcu kultury” – jest to koniec pewnego rozumienia, kim jest człowiek i jego wytwory, czy generalnie koniec naszego gatunku, a może jeszcze coś innego?

Andrzej Gielarowski: Książka, o której Pan mówi, poświęcona została koncepcji apokaliptyki wypracowanej przez René Girarda. Według tego myśliciela stoimy wobec końca kultury takiej, jaką znamy współcześnie, zwłaszcza w kręgu tradycji atlantyckiej. Tradycja ta, wywodząca się z europejskiego oświecenia, rozwijała się w Europie, jak też w Ameryce Północnej, ale ostatecznie, w wyniku globalizacji, znana jest na całym świecie, także tam, gdzie nie jest akceptowana, na przykład w kręgu kultury muzułmańskiej. Girard uważa na przykład, że islamscy terroryści posługują się narzędziami wypracowanymi przez kulturę zachodnią, z którą przecież walczą. Przywołane zjawisko terroryzmu jest o tyle znaczące, że wedle francusko-amerykańskiego antropologa świadczy ono o czymś symptomatycznym dla końca kultury w jego ujęciu, a mianowicie o zaniku fenomenu wojny jako pojedynku. To ostatnie pojęcie, jak sądzi Girard, opisywało jeszcze walki II wojny światowej, ale już nie to, co dziś znamy jako przemoc rozprzestrzeniającą się bez żadnych granic i bez jakiegokolwiek racjonalnej przyczyny. Istotą apokalipsy, o której pisze Girard w ostatniej swej książce, w języku polskim wydanej pod tytułem *Apokalipsa tu i teraz*, jest wzmaganie się przemocy do ostatecznych granic, których przekroczenie oznaczać będzie koniec nie tylko europejskiej kultury, o którym najczęściej – w wyniku pewnej ostrożności – mówi Girard, ale być może także, koniec historii, ludzkości czy świata. Te ostateczne konsekwencje nieograniczonej niczym przemocy pojawiają się w wypowiedziach tego filozofa

¹ Recenzja książki w niniejszym numerze.

z zastrzeżeniami, które wynikają, jak sądzę, z pewnej metodycznej ostrożności, chociaż często jego temperament radykalnego myśliciela każe mu wskazywać na koniec kultury ludzkiej jako takiej.

Łukasz Bartkowicz: Dla Girarda koniec kultury jest zarazem nowym początkiem, u którego podstaw leży niewinna ofiara – kozioł ofiarny. W dobie pandemii oraz wojny, czy można wskazać taką **ofiara**, czy może właśnie jej brak doprowadza do rozpadu naszej kultury, w której kumuluje się agresja, ponieważ nie znajduje ujścia?

Andrzej Gielarowski: Pytanie to jest dwuczęściowe, więc odpowiedzieć muszę w dwóch etapach. Najpierw kwestia końca kultury i kozła ofiarnego.

Idea niewinnej ofiary, która składana jest zastępczo, aby wspólnota ludzka, mniejsza lub większa, odzyskała pokój utracony w wyniku rodzącego przemoc społeczną mimetyzmu, czyli pragnienia naśladowczego, prowadzącego ludzi do rywalizacji i konfliktów, jest zasadniczo znana czytelnikom prac Girarda, takich jak *Kozioł ofiarny*, *Początki kultury*, *Widziałem szatana spadającego jak błyskawica*, by wskazać te najbardziej znane. Objawienie prawdy o niewinności kozłów ofiarnych wszystkich czasów, które, zdaniem tego antropologa, dokonało się w ukrzyżowaniu Chrystusa rozumianym jako śmierć niewinnego kozła ofiarnego, wywołała koniec pewnego typu kultury, którym była kultura archaiczna oparta na mitach i zawartych w nich rytuałach składania ofiar, które były cyklicznie odtwarzane, zwłaszcza w momentach narastającej w społeczeństwach ludzkich przemocy mimetycznej. Niewinny kozioł ofiarny, jakim był Jezus Chrystus, z punktu widzenia antropologicznego, stał się, jak Pan stwierdził, nowym początkiem, bo przyniósł koniec kultury ofiarniczej i początek nowej kultury, którą można nazwać nieofiarniczą. Dokonało się to głównie przez ujawnienie sensu składania ofiary, którą od momentu śmierci Chrystusa należy rozumieć zawsze jako mord na niewinnej ofierze. Mord ten jednak, jako mord założycielski, był początkiem ludzkiej kultury, gdyż ludzkość mogła się wykształcić jako taka tylko dzięki zdolności składania ofiary. Proces hominizacji był bowiem, jak głosi Girard, związany ze zdolnością pierwotnych grup ludzkich do pokonywania przemocy przez rytualne jej „kanalizowanie” czy rozładowywanie właśnie poprzez wskazanie, a następnie eliminację kozła ofiarnego. Uznawany on był za przyczynę przemocy i zła, które w danej wspólnotie wybuchalo w chwilach kryzysu społecznego, chociaż niemal zawsze była to niewinna ofiara mechanizmu regulującego życie społeczne, pielęgnowanego przez kulturę od jej początków do czasu objawienia prawdy o tym mechanizmie ofiarniczym w śmierci Chrystusa.

Druga część Pańskiego pytania dotyczy tego, czy można wskazać kozła ofiarnego w czasach pandemii czy wojny, czy też nie możemy takiej wskazać

ofiary i dlatego przemoc grozi rozpadem naszej kultury? Idąc wciąż za koncepcją Girarda, możemy stwierdzić, że nasze czasy to epoka nowożytna w tym sensie, że nie podlegają one już w sposób konieczny mechanizmowi prowadzącemu do wskazania i wyeliminowania kozła ofiarnego. To dobra strona objawienia prawdy o niewinności kozłów ofiarnych, które dokonało się w śmierci Chrystusa. Jednak samo chrześcijaństwo, zdaniem Girarda, przyniosło też, paradoksalnie, trudność polegającą na tym, że trwający wciąż w społeczeństwach mimetyzm, który prowadzi do rywalizacji i przemocy, nie znajduje granic, gdyż ofiar zastępczych już nie składamy. Rytualne ofiary, kanalizujące przemoc społeczną – w myśl zasady, że lepiej, aby jeden zginął za naród niż miałyby zginąć cały naród, jak wyraził się arcykapłan żydowski w obliczu wyroku śmierci wydanego przez Sanhedryn na Chrystusa – znalazły pierwotnie swe przedłużenie w wojnie, pojmowanej jako pojedynek. To przekonanie zaczerpnął Girard od pruskiego generała z czasów Napoleona Carla von Clausewitza. Wojna, w kształcie pojedynku, przestała jednak współcześnie istnieć. Dziś zasadniczo mamy do czynienia z wojnami, które są prowadzone na sposób terroryzmu. Tak czy inaczej wojna dziś nie kanalizuje przemocy, jak sądził jeszcze Hegel, lecz jest ekspansją nieracjonalnej przemocy. Być może jedynym sposobem opanowania przemocy na wielką skalę w Europie i na świecie był do niedawna lęk przed wojną atomową, ale, jak widać, dzisiaj nie dla wszystkich jest to argument do powstrzymania się od przemocy. Doskonale jednak widać, że krajach zachodnich, przynajmniej w niektórych, groźba użycia broni atomowej wzbudza strach związany z groźbą końca naszej kultury i świata.

Podsumowując odpowiedź na Pańskie złożone pytanie: współczesny brak mechanizmu kozła ofiarnego w naszych społeczeństwach – spowodowany jego nieskutecznością, związaną z objawieniem istoty tego mechanizmu jako przemocy na niewinnej ofierze – może prowadzić do upadku kultury, gdyż nie ma ona żadnych barier dla nieracjonalnie kulminującej przemocy społecznej. Przywołane przez Pana okoliczności epidemii czy wojny są w tym kontekście niejako dwoma stronami tego samego problemu. Wobec epidemii rodziły się zachowania przemocy – na przykład między zwolennikami i przeciwnikami szczepień. Z drugiej strony, wojna w Ukrainie, jako realny konflikt zbrojny, zapewne nie jest pojedyńkiem. Inna sprawa, czy można zgodzić się z tezą Girarda, który wskazuje, że II wojna światowa była takim pojedyńkiem. Chociaż nie jestem politologiem, śmiem twierdzić, że była to już terrorystyczna wojna, zgodnie z kategoriami francusko-amerykańskiego antropologa zaczerpniętymi od Clausewitza. Ten ostatni bowiem wojnę jako pojedynek, gdy walczący posługują się regułami i kodeksami ustalonymi na czas wojny, odróżniał od wojny absolutnej, wiodącej do apokalipsy. To odróżnienie dobrze pokazuje problem z wojnami naszych czasów: brak reguł i brak racjonalności

w ich prowadzeniu pozwala utożsamiać je z działaniami terrorystów. Wojny, tak jak epidemie, to sytuacje, które budzą przemoc, ale wojna klasyczna (jako pojedynek) niosła ze sobą sposób zaradzenia swej własnej przemocy. Tymczasem wojna absolutna nie pełni już żadnych funkcji, które mogłyby przemoc kanalizować i prowadzić do jej powstrzymania. Tym samym wojna przestała być instytucją kulturową, która, jak składanie ofiar, zarazem przemoc wzbudzała i powstrzymywała.

Łukasz Bartkowicz: Pisze Pan Profesor w swojej książce „Dzięki przyjęciu apokalipsy taką jaką ona jest, można się otworzyć na nadzieję i uniknąć rozpacz, w której grzęźnie nowoczesność odrzucająca prawdę” (Gielarowski 2021: 185). W jaki sposób myślenie apokaliptyczne może uchronić człowieka przed rozpacą, czy chodzi wyłącznie o nadzieję pod postacią paruzji? Jak takie myślenie może pomóc w rozwoju wewnętrznej duchowości człowieka?

Andrzej Gielarowski: Przywołana przez Pana myśl należy oczywiście do Girarda, za którym ją przytaczam, ale ta perspektywa zasadniczo jest mi bliska. Oznacza to, że, podobnie jak francusko-amerykański antropolog, skłonny jestem dostrzegać nadzieję głoszoną przez chrześcijaństwo, które mówi o powtórny przyjsciu Chrystusa. Nadzieja ta polega na tym, że koniec świata nie jest chciany przez Boga ani przez niego zesłany na ludzkość za karę. Z drugiej strony ktoś powie, że jest to nadzieja, która miałaby nas zwrócić tylko ku oczekiwaniu, w postawie kwietystycznej, na to, co nazywa się w teologii chrześcijańskiej paruzją. Trzeba jednak pamiętać, że nadzieja daje siły do myślenia o przyszłości i do kształtowania jej. W przywołanej przez Pana wypowiedzi nadzieja, o której możemy twierdzić, że jest chrześcijańska, przeciwstawiona została rozpacz, cechującej nowoczesność odrzucającą prawdę. To przeciwstawienie wskazuje na warunki możliwości działania człowieka w świecie. Musimy mieć nadzieję na przyszłość, żeby działać w świecie. Jednak ta nadzieja nie może zrodzić się tam, gdzie ludzie nie zdają sobie sprawy ze stanu kryzysu, który może prowadzić do końca kultury. Uznanie prawdy o nieuchronności apokalipsy może, paradoksalnie, stać się źródłem nadziei na przyszłość i energii, która pozwala działać w świecie dla dobra ludzkości, przede wszystkim w celu ograniczenia przemocy i zła. Broniłbym się przed rozumieniem nadziei, w tym nadziei chrześcijańskiej na ponowne przyjscie Chrystusa, czyli paruzję, które prowadziłyby do kwietyzmu, czyli bierności wobec tego, co dzieje się w otaczającym nas świecie. To rozpacz nas paraliżuje i każde skupiać się na swym ego do tego stopnia, że zapomina się o innych, o tym, że trzeba walczyć z przemocą w każdej jej formie. Postawę takiej rozpacz, czy można przezwyciężyć przez otwarcie się na prawdę o ostatecznym końcu świata, który kiedyś wszak nastąpi, choćby jako koniec naszego własnego

świata, czyli nasza śmierć. Jeśli zaś mowa o chrześcijaństwie, to jest to oczywiście propozycja religijnego pojmowania rzeczywistości, która prowadzi po konkretnych ścieżkach nauki chrześcijańskiej. Ale to o czym mówimy, czyli koniec kultury lub koniec świata, nawet jako możliwość, domaga się rozstrzygnięć egzystencjalnych. Dlatego także Girard w swej ostatniej książce nie waha się przywołać perspektywy chrześcijańskiej swej myśli, co wszak rodzi wiele problemów epistemologicznych związanych z metodologią badań humanistycznych, które on prowadzi.

Łukasz Bartkowicz: Równocześnie jaką możemy mieć nadzieję na przyszłość, co może nastąpić po tak rozumianym końcu?

Andrzej Gielarowski: To, co może nastąpić, jest kwestią wielkości nadziei, jakie niesiemy w sobie. Nikt nie wie, co nastąpi w rzeczywistości. Nadzieja nie ma nic wspólnego z wiedzą, zwłaszcza gdy wiedzę utożsamiamy z jakimiś przekonaniami, które mają potwierdzenie w kategoriach obiektywnych. Tutaj jednak możemy mieć kłopot z postawionym przez Pana pytaniem, gdyż jeśli mówimy o końcu świata czy kultury w jej całości, to albo wchodzimy w kwestie życia po śmierci, albo grzęźniemy w jakichś przepowiedniach, które nie mają za sobą racjonalnych argumentów. Dla niektórych zresztą propozycja oczekiwania paruzji nie różni się od tych ostatnich. Stąd, jak sądzę, o ile ważne są nasze nadzieje, co podkreślałem w odpowiedzi na poprzednie pytanie, to jednak analizowanie tego, co nastąpi po końcu kultury nie ma sensu, przynajmniej z punktu widzenia antropologii czy filozofii zwróconej do życia społecznego. Oczywiście, treści naszych nadziei czy jej kształt, jak mówił ksiądz Józef Tischner, wpływają na nasze działania w świecie. Ważne jest, jak wielkie i odważne są nasze nadzieje, bo tylko wielkie nadzieje nie dają się pochłonać rozpaczą, która niszczy nie tylko jednostki, ale też społeczności i może zniszczyć całą ludzkość. Zarazem jednak te nadzieje nie mogą nas odwracać od świata, w którym żyjemy i w którym realizuje się nasza egzystencja. Dlatego ważne jest, jak te nasze nadzieje przełożymy na działanie w świecie, który nas otacza i w jakim stopniu zaangażujemy się w pokonywanie przemocy, rozpacz i zła wokół nas.

Łukasz Bartkowicz: Według Bierdiajewa dramat historii polega na nieustannej walce zasady wolności z zasadą przymusu i nieustannym przechodzeniem od jednej zasady do drugiej, doprowadzając tym samym do „złej nieskończoności”. Człowiek ma twórczo przemieniać świat, uświadamiając sobie jak najdokładniej ostateczne niepowodzenie swojego zamiaru (Bierdiajew 2002:131 – 137). Koniec świata musi zatem nastąpić, a człowiek będzie w tym dramacie aktywnie partycypować. Czy możemy uniknąć tej „złej nieskończoności”, czy

los historii jest już może przesądzony?

Andrzej Gielarowski: Zasadniczo Bierdiajew nie może wyobrazić sobie, w jaki sposób nieskończony świat mógłby mieć jakąkolwiek wartość dla ludzi. Chodzi o to, że gdyby świat był nieskończony, a my z nim (jako jednostki a nawet jako ludzkość), bo to jest istotą całego problemu postawionego przez Pana za rosyjskim myślicielem, to nie można byłoby wyobrazić sobie jakiejś ostatecznej pełni, do której świat zapewne zmierza. Nie byłoby też możliwe pojawienie się jakiegokolwiek odpowiedzi na ludzkie cierpienie, na zło i przemoc, której wielu niewinnych ludzi staje się ofiarami w tym świecie. Tragiczny los, którym jest dla Bierdiajewa historia, musi znaleźć swe rozwiązanie, które możliwe jest tylko poza historią. Trzeba pamiętać, że w metafizyce historii, którą rozwija rosyjski myśliciel, mamy do czynienia z pewną paralelną rzeczywistością wobec ziemskiej historii, z historią niebiańską, z wiecznością, która stanowi autentyczny kontekst tej naszej ziemskiej i obiektywnej, a więc nie w pełni rzeczywistej egzystencji. W tym kontekście nie tylko Bierdiajew, ale także Girard, a nawet Kant są zgodni, że aby uniknąć ostatecznego bezsensu świata, który wyraża się w niesprawiedliwym prześladowaniu niewinnych ofiar i zła w innych jego formach, musi nastąpić koniec tego świata a następnie jakaś forma dopełnienia świata i przewyciężenia tego zła i przemocy. Girard i Bierdiajew widzą to zwycięstwo nad tym światem w paruzji Chrystusa, która wszak wiąże się z sądem, o którym pisze też Kant, gdy uznaje tak zwane postulaty rozumu praktycznego, wśród których wyróżnia postulat nieśmiertelności ludzkiej duszy, wolności woli oraz konieczność istnienia Boga, który gwarantuje najwyższe dobro, czyli Królestwo Boże (w języku chrześcijańskim). Odpowiadając więc na Pańskie pytanie: wydaje się, że w tym sensie los świata i historii, jego skończoność, jest przesądzony.

Łukasz Bartkowicz: W książce podkreśla Pan wpływ Nietzscheańskiej koncepcji "śmierci Boga" na Girarda, który w odróżnieniu od Nietzschego upatruje w tych słowach antropologicznej prawdy na temat ofiarniczego wymiaru chrześcijaństwa, aniżeli końca kulturotwórczej roli mitów. Czy jednak współczesny człowiek wciąż nie tworzy nowych mitów, tylko tym razem w przestrzeni technologiczno-cyfrowej? Zatem czy w takiej przestrzeni może dojść do wyznaczenia ofiary, która mogłaby stać się fundamentem nowego odłamu kultury, na przykład kultury technologicznej? Pomimo wejścia technologii do naszego życia, czy człowiekowi wciąż potrzebne są mity?

Andrzej Gielarowski: To kolejne złożone pytanie, które Pan stawia. Jeśli chodzi o interpretację przez Girarda myśli Nietzschego, to jest ona dość oryginalna i warta przywołania. Girard widzi w Nietzschem, dość zaskakująco

i paradoksalnie, jednego z największych teologów. Oznacza to, że od czasów św. Pawła, jak sądzi francuski antropolog, nie było nikogo, kto w tak przenikliwy sposób patrzyłby zarówno na chrześcijaństwo, jak i na samego Chrystusa oraz na mitologię. Odkrycie prawdy, że mity opierają się na prześladowaniu niewinnych ofiar, które traktowane są jako winne, a chrześcijaństwo i przed nim częściowo judaizm broniły niewinnych, burząc jednomyślne przekonanie ich prześladowców o winie, jest więc zasługą myśliciela, który ostatecznie odrzucił tę prawdę. Nietzsche bowiem opowiada się ostatecznie za Dionizosem, czyli koniecznością składania niewinnych ofiar, przeciw Chrystusowi, którego śmierć ujawniła ten zbrodniczy, choć w pewnym okresie ludzkości konieczny, proceder społeczności ludzkich.

Przechodząc do drugiej części Pańskiego pytania, przywołać możemy znakomitą książkę Ernsta Cassirera *Mit państwa*, której autor pisze nie tylko o mitach starożytnych i późniejszych ale także o współczesnych mitach politycznych, jak na przykład mit silnego państwa właśnie czy innych. Jego podejście jednak jest takie, że mity są siłami chaosu i dopóki są okiełznane przez wyższe siły ludzkiej kultury, intelektualne, etyczne i artystyczne, dotąd nie mamy z owym wywoływanym przez nie chaosem do czynienia. Ale mitologiczne myślenie wraca zawsze, gdy nowoczesny człowiek zapomina, czego nauczył się po opuszczeniu okresu mitycznego. Możemy też w tym kontekście przywołać innego myśliciela niemieckiego, który przekonywał, że myśl mityczna jest nieodłączna od naszego życia w nowoczesnym społeczeństwie, chodzi o Karla Jaspersa. W swej debacie z Bultmannem na temat demitologizacji podkreśla, że zadaniem dla filozofa nie jest demitologizacja, lecz odzyskanie prawdziwej głębi mitu, który dla niego stanowi szyfr transcendencji. Mity w tym ujęciu są niezbędne współczesnemu człowiekowi, gdyż to one nas moralnie pogłębiają i rozwijają w naszym człowieczeństwie, zbliżając do Transcendencji. Dwa przywołane podejścia potwierdzają współczesne istnienie myślenia mitologicznego, Cassirer przez jego krytykę, a Jaspers nawołując do jego odnowienia.

Tak więc, jeśli chodzi o mity w cywilizacji technologiczno-cyfrowej, to zapewne są one w niej obecne, jak w całym społeczeństwie nowoczesnym. Zapewne można by je wskazać w różnych obszarach kultury współczesnej opartej na technologii cyfrowej. Niewątpliwie bowiem, mimo prawdziwości tezy Girarda o tym, iż nowoczesność raczej opowiada się za niewinnością ofiar niż za ich winą i że współcześnie mechanizm ofiarniczy znacząco osłabł w stosunku do czasów archaicznych, możemy dostrzec mimetyzm wywołujący rywalizację prowadzącą do konfliktu także w tej współczesnej cywilizacji cyfrowej czy po prostu naukowo-technicznej. Czy ten rodzaj kultury, jak Pan ją nazywa technologicznej, musi mieć swe oparcie w składaniu ofiar? Odpowiedź nie wydaje się jednoznaczna. Z jednej strony czas ofiar wynikających z działania mimetyzmu w ludzkich społecznościach się zakończył wraz z jego objawieniem

w śmierci Chrystusa i dlatego współczesne społeczeństwa raczej popadają w coś, co Girard nazywa, dość negatywnie oceniając to zjawisko, wiktylizacją. Z drugiej jednak strony, trudno nie widzieć wzajemności i naśladownictwa w dążeniu do posiadania takich samych sprzętów: komputerów, telefonów komórkowych i wszelkich innych gadżetów, które oferuje nam rozwój technologii. To musi rodzić rywalizację i prędzej czy później doprowadzić do przemocy, zwłaszcza że chodzi wciąż o posiadanie materialnie niepodzielnych przedmiotów i technologii. Rywalizacji nie rodzi tylko naśladowanie w sferze duchowej, gdzie wszystko jest nieskończenie podzielne. Myślę, że w tej sytuacji można by szukać istnienia kozłów ofiarnych współczesnej techniki, gdyż nie należy się łudzić, że rozwój nowoczesnych technologii cyfrowych jest czymś co nie przynosi szkód lub nie mnoży tych, którzy są z powodu tego rozwoju poszkodowani w ten czy w inny sposób. Jednak wydaje się, że wymagałoby to bardziej szczegółowego namysłu, który polegałby na zastosowaniu hipotezy Girarda do analizy tego rodzaju kultury.

Łukasz Bartkowicz: Według Chantal Delsol (Delsol 2018: 162), nadzieja to odmowa bycia przykutym do miejsca pobytu, tak jak według Levinasa (2007) – przykuci są poganie, to znaczy ci, których bogowie żyją na tym świecie. Jest ona – nadzieja – odmową osiadłego charakteru egzystencji, niezdolnością do ostatecznego osiedlenia się. Czy uważa Pan, że dzisiaj człowiek potrzebuje takiej odmowy? Czy może należy utożsamiać tak rozumianą nadzieję z poszukiwaniem i wieczną zmianą w duchu arystotelesowskim?

Andrzej Gielarowski: Wydaje się, że trzeba zgodzić się z profesorem Delsol, gdyż nadzieja jest, jak mówiłem wcześniej, czymś, co daje energię do działania w świecie, a nie kwietyzmem, każącym nam oczekiwać na paruzę z opuszczonymi rękami, w stanie beczynności i samozadowolenia. Odmowa, o której Pan mówi jest, jak rozumiem, otwartością na przyszłość w najbardziej radykalnym sensie, nie tylko na przyszłość horyzontalną, jak rozumiał nadzieję Ernest Bloch, ale przede wszystkim na przyszłość wertykalną czy taką która wprowadza transcendencję w nasz świat. To, co dotąd mówiłem o nadziei i rozpacz, prowadzi właśnie w tym kierunku. Dlatego jeśli Pan pyta, czy dzisiejszy człowiek potrzebuje nadziei jako odmowy ustabilizowania czy osiadłej egzystencji, to odpowiadam, że zdecydowanie tak. To właśnie przywiązanie do swej małej stabilizacji nas popycha ku rozpacz, o której Gabriel Marcel pisał wiele, ale między innymi to, że można być zrozpaczonym, nie wiedząc o tym, gdy się jest zajęty codziennością do tego stopnia, że kierat codziennych zajęć nie pozwala na żaden dystans do tego, co robimy. Wtedy, nie wiedząc o tym, wpadamy w rozpacz, bo nasz horyzont ogranicza się do tego, co nas otacza tu na ziemi, a co najwyżej patrzymy w przyszłość wyłącznie

w perspektywie horyzontalnej, gdzie mamy do czynienia ze zmianą czy nawet z przekraczaniem horyzontalnym ale nie wykraczamy poza to, co ziemskie, nawet jeśli sięgamy do gwiazd, które w końcu są, jak chyba właśnie Arystoteles sądził, w wiecznym ruchu, ale nie są żadną prawdziwą transcendencją. Przynajmniej nie jest to transcendencja dość radykalna, o jakiej między innymi pisze Levinas, ani nawet transcendencja w sensie przekraczania ludzkiego świata, o której mówi cała myśl chrześcijańska, w tym Marcel, Girard i inni. Nadzieja radykalna, której jednak nie ma u Levinasa, to przekraczanie naszego świata w kierunku tego, co wieczne i co przynieść może człowiekowi ratunek przed katastrofą wiążącą się nie z przemocą, której autorem jest Bóg, lecz z przemocą, której autorami jesteśmy my sami, a wraz z nami cała ludzkość. Ostatecznie jest to nadzieja na paruzję czy na zbawienie w Bożym Królestwie, które nie jest z tego świata. To teza chrześcijańska, którą przywołuje Girard w swej ostatniej pracy, ale także teza kantowska, który nie widzi możliwości rozwiązania problemu moralności człowieka zobligowanego do najwyższego dobra inaczej niż w wieczności.

Łukasz Bartkowicz: Bardzo dziękuję za rozmowę!

Źródła cytowań

- BIERDIAJEW, MIKOŁAJ (2002), *Sens historii. Filozofia losu człowieka*, przekł. Henryk Paprocki, Kęty: Antyk.
- DELSOL, CHANTAL (2018), *Kamienie węgielne. Na czym nam zależy*, przekł. Małgorzata Kowalska, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- GIELAROWSKI, ANDRZEJ (2021), *O możliwym końcu kultury, Apokalipsa René Girarda*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie.
- LEVINAS, EMMANUEL (2007), *O uciekaniu*, przekł. Agata Czarnacka, Warszawa: IFiS.

Zagadkowe opowieści i przyjemność wyzwań poznawczych – rozmowa z dr. Stevenem Willemsenem

Steven Willemsen

Uniwersytet w Groningen

Joanna Zienkiewicz

Uniwersytet w Groningen

ORCID: 0000-0001-9482-7663

Steven Willemsen, dr., jest adiunktem w dziedzinie sztuki, kultury i mediów na Uniwersytecie w Groningen oraz starszym pracownikiem naukowym w Instytucie Estetyki Empirycznej im. Maksa Plancka we Frankfurcie. Był wizytującym stypendystą naukowym na Uniwersytecie Kalifornijskim w Santa Barbara's Research Center for Literature and the Mind; jest współautorem *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema* (z Miklósem Kiss, Edinburgh University Press, 2017). W swojej pracy badawczej skupia się przede wszystkim na zagadnieniach złożonych i nienaturalnych narracji filmowych.

s.p.m.willemsen@rug.nl

Joanna Zienkiewicz, mgr.; doktorantka i wykładowca w dziedzinie sztuki, kultury i mediów na Uniwersytecie w Groningen. Jest sekretarką oddziału Benelux w International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Publikowała między innymi w „Journal of Media and Culture M/C” i „Sonic Scope”; w pracy badawczej zajmuje się analizą protest songów oraz badaniem związków między muzyką popularną a populizmem.

j.z.zienkiewicz@rug.nl

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



Joanna Zienkiewicz: Panie Doktorze, dziękuję za poświęcenie czasu na ten wywiad. Obecnie wraz z dr. Mikłosem Kissesem finalizuje Pan pracę nad zredagowaną książką *Zagadkowe opowieści: Estetyczne upodobanie do wyzwań poznawczych w filmie, telewizji i literaturze* (*Puzzling Stories: The Aesthetic Appeal of Cognitive Challenge in Film, Television and Literature*). Miałam już okazję zapoznać się z wprowadzeniem do tegoż tomu, jak i z proponowanymi tytułami rozdziałów. Byłam pod wrażeniem doboru tematyki oraz autorów, wyczekuję publikacji z niecierpliwością! Problematyka *Zagadkowych opowieści* fascynuje mnie także jako szersza, bardziej dogłębna i mediozawcza kontynuacja Pańskich wcześniejszych badań nad *Niemożliwymi zagadkami filmowymi* (*Impossible Puzzle Films*; 2017). Złożone narracje, zagadkowe historie, wyzwania poznawcze: te wątki wydają się być niejako fundamentem Pana pracy badawczej. Pozwolę sobie zatem rozpocząć ten wywiad od pytania: skąd wzięło się to zainteresowanie?

Steven Willemsen: Jak zawsze, jest to prawdopodobnie połączenie zarówno trendu w kulturze, jak i bardziej osobistego zainteresowania. Złożone narracje są przede wszystkim trendem, który obecnie obserwujemy w kulturze. Filmowcy, scenarzyści telewizyjni, producenci nie boją się już wprowadzać swoich odbiorców w stan dezorientacji. W przeszłości podręczniki scenopisarskie z reguły instruowały, aby unikać zagmatwanych narracji – utrzymywało się, że dezorientowanie widzów prowadzi do ich utraty. W ciągu ostatnich dwóch dekad jednakże wydaje się, że to się zmieniło wraz z rosnącą popularnością filmów-zagadek, ale także z pojawieniem się złożonych trajektorii narracji w telewizji, nowych formatów seriali oraz nieco wcześniej, nieklasycznej literatury, z powieścią postmodernistyczną na czele. Te i inne odmiany fikcji artystycznej są *de facto* zbudowane na momentach, które podważają zrozumienie odbiorców, a nawet gmatwają je w strategicznych chwilach. Mimo to, złożone narracje często są także sposobem na angażowanie widzów, a nie jedynie ich alienowanie.

Z drugiej strony, problematyka mojej pracy wynika także z zainteresowań osobistych. Od dawna uważałem się za entuzjastę kina Davida Lyncha czy też modernistycznych europejskich reżyserów, jak Fellini i Bergman, którzy radykalnie eksperymentowali z alternatywnymi formami narracji. Jednakowo intrygowali mnie autorzy modernistyczni oraz postmodernistyczni, jak Jorge Luis Borges i Italo Calvino. Dziś okazuje się, że to właśnie tego rodzaju wariacje, te bardzo radykalne, eksperymentalne podejścia do opowiadania historii przedostają się do głównego nurtu kultury.

Joanna Zienkiewicz: W swojej pracy, jak wybiera Pan studia przypadków do badań nad pojęciem alternatywnych narracji? Gdyby miał Pan określić, czym są zagadkowe opowieści, jak by Pan je zdefiniował?

Steven Willemsen: Jest to zdecydowanie szeroka kategoria. Zagadkowe opowieści to na pewno dzieła narracyjne – powieści, filmy lub inne historie – które z jednej strony odwołują się do naszego pragnienia zrozumienia, a jednocześnie podważają je poprzez niespójności, brak kongruencji lub wyraźną niejednoznaczność. Wewnątrz tej kategorii można jednak wyróżnić szeroką rozpiętość i wiele podtypów. Zagadkowe opowieści mogą przypominać dość klasyczne, hollywoodzkie schematy fabuły i struktury – równocześnie w innych przypadkach mogą być one znacznie bardziej awangardowe, a nawet mogą całkowicie rezygnować z narracji. Jednym z celów naszej książki jest również udowodnienie, że wyzwania poznawcze były już od dawna częścią wielu tradycji i rodzajów opowiadania historii. Można je więc napotkać przeważnie w klasycznych opowieściach, choć w bardziej awangardowych przypadkach takie wyzwania są pierwszoplanowe.

Joanna Zienkiewicz: Skoro ustaliliśmy już, czym są zagadkowa opowieści, pozwolę sobie pociągnąć ten temat dalej: co Pana zdaniem decyduje o jakości zagmatwanych narracji? Czy mógłby Pan wskazać konkretne właściwości lub elementy, które mogą sprawić, że złożona narracja osiągnie sukces i z powodzeniem zaangażuje odbiorców?

Steven Willemsen: To ważne pytanie. Sądzę, że to, co decyduje o jakości zagadkowych opowieści, to konkretne zdefiniowanie rodzaju zagmatwania. Innymi słowy, odbiorcy tych narracji nie powinni podejrzewać, że ich trajektorie były po prostu przypadkowe – pomimo poczucia dezorientacji, wyzwania, muszą być oni przekonani, że w danej historii jest do odkrycia coś więcej, tuż za rogiem, że możliwe jest odnalezienie sensu, rozwiązanie zagadki czy odkrycie wartościowej refleksji nad kondycją człowieka. Kluczem do podtrzymania zainteresowania widzów jest zawsze obietnica

potencjalnego zrozumienia, niezależnie od tego, czy rozwiązanie zagadki będzie ostatecznie podane. Dopóki taka obietnica jest tuż za rogiem, publiczność pozostanie oddana.

Joanna Zienkiewicz: Czy to stąd bierze się „estetyczne upodobanie do wyzwania poznawczych,” o którym wspomina Pan w tytule swojej książki?

Steven Willemsen: Tak, uważam, że to upodobanie bierze się z koncepcji czegoś, co jest potencjalnie znaczące, wnikliwe lub oferuje widzom nagrodę w postaci rozwiązania zagadki. Co ważne, oczekiwanie wydaje się być o wiele istotniejsze niż spełnienie oczekiwań. Jako odbiorcy, możemy zaangażować się w historię, która ostatecznie nie dostarczy wystarczająco wiele wskazówek, by rozwikłać jej tajemnicę, ale brak finalnego rozstrzygnięcia nie musi szkodzić. Zrozumienie może być znacznie bardziej procesowe, oparte na procesie angażowania się w daną zagadkową opowieść, niezależnie od tego, czy uzyskamy rozwiązanie lub wgląd.

Joanna Zienkiewicz: Z Pana wypowiedzi wynika, że sposób, w jaki angażujemy się w złożone narracje, ma także wymiar kognitywny. Jakie procesy poznawcze mogą odgrywać rolę w procesie pojmowania i czerpania przyjemności z zagadkowych opowieści? Z kognitywistycznego punktu widzenia, co zazwyczaj stoi za pociągnięciem do złożonych narracji?

Steven Willemsen: W naszej książce autorzy współpracujący rozważają dość różnorodne podejścia do tej kwestii oraz wzorce poznawcze. Niektóre rozdziały skupiają się przede wszystkim na procesie aktywnego odkrywania – innymi słowy, na sensownie ukierunkowanym poszukiwaniu. Inne, jak chociażby rozdział Marco Caracciolo, wnikają w zastosowanie myśli konceptualnej wyższego rzędu, zadając pytania o to, jak kształtujemy nasze relacje z realiami nie-ludzkimi. Poniekąd podejmuje się badań nad fizyczną podstawą doznań dezorientacji – włącznie z rolą doświadczeń przestrzennych, doznań percepcji czy cielesnych sposobów rozumienia. Są też tacy, którzy badają procesy poznawcze, takie jak rozumienie metafor, przewidywalność i nieprzewidywalność, a nawet osąd moralny. Ostatecznie nasza publikacja oferuje szeroki zakres teoretyczny, choć wiele różnych argumentów sprowadzić można do wspólnego mianownika – opartego na ludzkim, głębokim pragnieniu poszukiwania sensu, które w rzeczywistości jest kluczem do zaangażowania narracyjnego. Narracja to opisywanie intencji, aktorów, przyczyn, skutków, więc to właśnie poszukiwanie kongruencji wydaje się być podstawową, wspólną cechą zaangażowania narracyjnego, bez której nie byłoby zagadkowych historii.

Joanna Zienkiewicz: Można więc stwierdzić, że zagadkowe historie wykorzystują naszą naturalną potrzebę nadawania sensu?

Steven Willemsen: Dokładnie tak; jak również naszą potrzebę narratywizacji, nasz pęd do tworzenia narracji.

Joanna Zienkiewicz: Wydaje się więc, że z jednej strony złożone historie nie mogłyby istnieć bez już istniejących, z natury ludzkich skłonności, choć z drugiej strony możemy zaobserwować pewną postmodernistyczną tendencję do rosnącej popularności niespójnych, nienaturalnych narracji. Sądzi Pan, że nasza obecna fascynacja zagadkowymi opowieściami ma związek przede wszystkim z postmodernistycznymi sposobami widzenia, czy może istniała ona od zawsze, mimo że dopiero teraz staje się konwencjonalnie akceptowana?

Steven Willemsen: Wiele o tym myślałem. Sądzę, że z jednej strony wiele lub nawet wszystkie doświadczenia artystyczne wiążą się z pewnym wyzwaniem poznawczym. Sztuka sama w sobie bardzo często polega na odkrywaniu sposobów widzenia czy myślenia, które rzucają publiczności co najmniej umiarkowane wyzwanie, by wyróżnić się z codzienności i zwrócić na siebie uwagę. Jednocześnie trzeba przyznać, że poziom fragmentaryzacji i kwestionowania, z jakim spotykamy we współczesnych narracjach, jest charakterystyczny dla kultury postmodernistycznej. Trend przenikania opowieści-zagadek do głównego nurtu kultury byłby niewyobrażalny na przykład bez kultury cyfrowej – to właśnie kultura cyfrowa daje odbiorcom możliwość dzielenia się interpretacjami na forach dyskusyjnych lub prowadzenia badań online. Oczywiście wraz z rosnącą cyfrowością pogłębia się też fragmentaryczność konceptualizacji idei, takich jak linearność, tożsamość i czasowość. W pewnym sensie, zagadkowe opowieści mogą więc być swoistą odpowiedzią na konfrontację pomiędzy tradycyjnymi, linearnymi formatami narracji a głęboko nielinearną logiką baz danych czy cyfrowych realiów.

Joanna Zienkiewicz: Czy wiążą się z tym również wzorce narracji transmedialnych? Wstęp do Pana książki rozpoczyna się od nawiązania do odcinka *Twin Peaks* Davida Lyncha – historii, która rozwija się poprzez różnego rodzaju media i jest znanym przykładem zastosowania narracji transmedialnej. Tego rodzaju historie również nierzadko przyjmują trajektorie nielinearne, w których poszczególne elementy opowieści rozwijane są w różnych mediach, a poznawanie całej chronologii można rozpocząć od wielu punktów wyjścia, w przeciwieństwie do tradycyjnych, samodzielnych,

niezależnych opowieści. Czy obecna fascynacja naszego społeczeństwa historiami transmedialnymi, chociażby tymi znanymi z Marvela i *Gwiezdnych wojen*, przyczynia się do tego, że nauczyliśmy się cieszyć niespójnością?

Steven Willemsen: Sądzę, że tak. W obecnych czasach cała idea złożoności narracji, wyzwań poznawczych czy zagadek stała się doskonałym narzędziem dla artystów i producentów do angażowania odbiorców, również w różnych platformach medialnych. Ten trend jest szczególnie wyraźny w stosunku do narracji serialowych: w jednym odcinku widzowie poznają nagłą zagadkę lub tajemnicę, by następnie mieć czas i okazję do poszukiwania rozwiązania, wzorców, do znalezienia więcej informacji online. Uważam, że to właśnie transmedialne światy (*storyworlds*) pozwalają na najwięcej pracy detektywistycznej, podczas której widzowie mogą zebrać więcej informacji w internecie lub innych platformach medialnych. Takie doświadczenie poszukiwania sprawdza się wyjątkowo dobrze dla podtrzymania zainteresowania narracją: dla niektórych widzów, czytelników lub słuchaczy zagadki są otwartym zaproszeniem do głębokiego zaangażowania się w światy opowieści.

Joanna Zienkiewicz: Możemy też wziąć pod uwagę, że kultura fanów i odbiorcy licznie gromadzą się w mediach cyfrowych, gdzie mogą zgłębiać tego rodzaju historie, by dojść do wspólnych wniosków – *Mulholland Drive* Davida Lyncha zainspirowało szczególnie wiele fanowskich internetowych teorii filmowych...

Steven Willemsen: Takie poszukiwanie staje się też procesem zbiorowym, kolejną właściwością kultury cyfrowej. Jest ono procesem społecznym: fani dzielą się swoimi analizami, nierzadko tworzą piękne mapy umysłu fabuły, czy też sprzecząją się z innymi o ich interpretacje. W dyskursie internetowym dotyczącym złożonych historii widać to bardzo często.

Joanna Zienkiewicz: Aż do teraz rozmawialiśmy głównie o filmach i serialach. Jest Pan także przede wszystkim filmoznawcą, choć wiem, że bada Pan także, w jaki sposób zagadkowe historie mogą być rozwijane w różnych mediach. Mimo to, czy powiedziałby Pan, że to właśnie film jest najlepszym medium do rozwijania złożonych narracji? Jeśli nie, jakie inne przykłady z gier wideo, literatury czy innych mediów napotkał Pan do tej pory?

Steven Willemsen: Film i współczesna telewizja serialowa to z pewnością media, w których trend ten osiągnął największą popularność. Niektóre rozdziały naszej książki argumentują jednak, że ten typ narracji opiera się na starszych trendach znanych z innych mediów. Mam na myśli chociażby

rozdział Hilary Duffield, która śledzi długą historię literatury *science fiction* jako głównej inspiracji dla wielu współczesnych złożonych narracji. Podobnie rozdział Dona Kuikena wnioskuje, że wyzwanie poznawcze jest istotnym elementem procesu czytania oraz rozumienia metaforyczności. Mimo to, wydaje się media filmowe – a raczej media audiowizualne, ponieważ obejmuje to również gry wideo – oferują coś szczególnego. Podobnie jak filmy, gry oferują również światy fabularne, w których nieliniarna historia lub zagadka mogą służyć jako zaproszenie do odkrywania, do pracy detektywistycznej. Przykładowo, gra *Disco Elysium* opiera się w dużej mierze na narracji i działa niemal jak odcinek telewizyjny: przedstawia tajemnicę morderstwa, ale także inne poboczne zagadki, wydarzenia zaczynają być dezorientujące, aż w pewnym momencie gracz nie może być nawet pewien czy może ufać swojej postaci.

Zasadniczo uważam, że we właściwościach mediów audiowizualnych jest coś, co może zaoferować wciągające wrażenia – równocześnie w dużym stopniu dyktując tempo i intensywność, z którą informacje są dozowane. Pomaga to także w wycuciu czasu oraz w rozmieszczeniu strategicznych momentów dezorientacji i ujawnienia.

Joanna Zienkiewicz: Mówiąc „wciągające wrażenia”, ma Pan zapewne na myśli imersję. Jednakże dezorientujące opowieści były tradycyjnie omawiane jako tworzące dystans lub wyobcowanie. Jak rozwiązać ten paradoks?

Steven Willemsen: To ciekawe pytanie. Wyobcowanie jest z pewnością częścią wielu złożonych doświadczeń artystycznych i sposobu, w jaki je najczęściej interpretowaliśmy, posługując się takimi pojęciami, jak defamiliaryzacja czy dystans. Wiele przypadków opisywanych w naszej książce pokazuje jednak, że złożone historie są też zaproszeniem do zaangażowania. Wyobcowanie niemalże wzywa nas do zrobienia czegoś z danym dezorientującym doświadczeniem – aby uczynić je mniej dziwnym lub wymyślić rozwiązanie interpretacyjne wyjaśniające, dlaczego jest ono obce. Praca badawcza wykonana z udziałem dwóch autorów współpracujących naszej książki – Katalin Bálint i Franka Hakemuldera – wykazała już, że doświadczenia defamiliaryzacji mogą paradoksalnie zwiększyć zainteresowanie odbiorców opowieścią, ponieważ wymagają one większej uwagi, nawet po zakończeniu filmu czy dzieła. Dezorientacja tworzy więc przedłużone połączenie mentalne. Wiele złożonych opowieści wpisuje się w ten argument: nierzadko kończąc powieść lub film, rozpoczynamy zaangażowanie się w układanie ich puzzli. Zastanawiam się zatem, czy przeciwstawność konceptów wyobcowania i imersji jest słuszna. Możliwe, że mimo pozornej rozbieżności, mogą one ze sobą współpracować, a nawet wzajemnie wzmacniać, jak dwie strony tej samej monety.

Joanna Zienkiewicz: Zastanawia mnie też kwestia gatunku. Gdy myślę o złożonych narracjach, przychodzą mi na myśl głównie tajemnice, thrillery, horrory czy historie *science fiction*. Czy uważa Pan, że zagadkowe historie muszą być zawsze w jakiś sposób niepokojące lub złowieszcze? A może mogą mieć też, na przykład, potencjał komediowy?

Steven Willemsen: Na tym skupia się przede wszystkim jeden rozdział, autorstwa Jasona Gendlera. Bierze on przykład odcinka z serialu *Community*, aby zbadać, jak nadmierne wyzwanie poznawcze może funkcjonować jako parodia. W pewnym momencie odcinek, o którym mówi, ma trudną do zrozumienia, pokręconą fabułę, ze zwrotami akcji następującymi po sobie w kuriozalnym tempie. Dochodzi do tego, że opowieść nie prosi już widzów o rozwiązanie czy podziwianie zagadki, a raczej zachęca ich do docenienia refleksyjnej parodii na temat motywów teorii spiskowych. Oznacza to, że brak kongruencji może być również częścią komedii: złożona i przesadzona narracja może służyć celom komicznym.

Joanna Zienkiewicz: W *Zagadkowych opowieściach...* jest Pan także współautorem jednego z rozdziałów, który podchodzi do problematyki pod względem psychologicznym i szuka powiązań między osobowością a zainteresowaniem złożonością fikcji. Dla naszych czytelników, czy mógłby Pan streścić aktualny stan tych badań? Czy nasze osobowości faktycznie mają wpływ na nasze preferencje narracyjne?

Steven Willemsen: Co ciekawe, mogę z radością stwierdzić, że odkryliśmy wyraźne powiązania między osobowością a preferencją dla złożoności historii. Powodem, dla którego uznaliśmy, że warto tę kwestię zbadać, jest to, że złożone narracje reprezentują bardzo specyficzny typ doświadczenia, charakteryzujący się podwyższonym stopniem niepewności, niejednoznaczności i namacalnym poczuciem niezgodności. Już w życiu codziennym możemy zaobserwować, jak chętnie i na ile skutecznie różne osoby radzą sobie z takimi stanami. W związku z tym można również zastanawiać się, czy czynniki osobowości wpływają na to, w jakim stopniu ktoś może być w stanie radzić sobie z niepewnością fikcji lub cieszyć się nią. W naszych badaniach wykorzystaliśmy ankietę internetową aby przetestować wszystkich uczestników pod kątem cech osobowości, takich jak czynniki Big Five¹, ale także pod względem tolerancji niejednoznaczności i potrzeby uzupełnienia. Wyniki wykazały jednoznacznie, że codzienne cechy charakteru decydują o preferencjach czy upodobaniach do

¹ Wielka Piątka (ang. Big Five): prosty model osobowości obejmujący pięć czynników (neurotyczność, ekstrawersja, otwartość na doświadczenie, ugodowość, sumienność).

złożoności i niejednoznaczności w narracji. Wydaje się więc, że te powiązania istnieją: gust może ujawnić kim jesteś, a pomysł rozejrzenia się po czyjejs półce z książkami, aby dowiedzieć się czegoś o nich, może być owocny.

Joanna Zienkiewicz: Podsumowując, co dalej? Po ukazaniu się Pana książki, jakie badania nadal należałoby przeprowadzić, abyśmy mogli w pełni zrozumieć zagadkowe historie i ich atrakcyjność w różnych mediach?

Steven Willemssen: Nadal pracuję nad projektem, który zajmuje się dynamiką afektywną: innymi słowy, badam, jak dezorientacja, ale także zaangażowanie czy zainteresowanie ewoluują w trakcie opowieści. W ramach mojej metody uczestnicy sami meldują swoje zainteresowanie i dezorientację, podczas gdy angażują się w narracje za pomocą dwóch suwaków, stale, w miarę rozwoju historii. Próbuję więc zrozumieć, jak stany poznawcze działają dynamicznie. Oczywiście, można zadawać uczestnikom pytania refleksyjne po danym doświadczeniu: na ile zagmatwana była konkretna historia, na ile interesująca. Ten typ pytań „po” zapewnia jednak tylko ogólny pogląd, podczas gdy narracje są zjawiskami, które rozwijają się w czasie. Jedna chwila filmu może być zagmatwana, ale już w następnej to zamieszanie może zostać rozwiązane. W związku z tym, dzięki metodzie suwaków, mam nadzieję przeanalizować rozumienie złożonych narracji jako proces dynamiczny, a także sprawdzić, jak historie mogą wpływać na różnych odbiorców – na przykład, jak moment dezorientacji może wzbudzić zainteresowanie jednej osoby, ale prowadzić do wyobcowania innych. Ogólnie rzecz biorąc, należałoby wykonać jeszcze wiele interesujących i interdyscyplinarnych badań, aby w pełni zrozumieć to rosnące zjawisko w naszej kulturze, które działa wbrew wielu naszym założeniom dotyczącym estetyki oraz zapytać, jakie pozytywne doświadczenia mogą być wywołane przez pozornie negatywne emocje, takie jak dezorientacja.

Joanna Zienkiewicz: Dziękuję Panu za rozmowę!

Przekład: Joanna Zienkiewicz



Kultura i sztuka

Topografia grzechu. Miasto nowoczesne jako studium zła na przykładzie powieści *Tajny agent* Josepha Conrada

Karolina Załęska

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-0860-8283

Abstract

Geography of the sin. Modern city as the study of evil in 'The Secret Agent' by Joseph Conrad

In the section: *Geography of the sin. Modern city as the study of evil in The Secret Agent by Joseph Conrad* Karolina Załęska proposes to analyse in the literary perspective. The basic aim of the presented text is to present the relation between the urban space and poetics of the sin in the European literature of the end of nineteenth century and the beginning of twentieth century. The introduction to such reflection is to concern how the urbanisation and the industrialisation in Great Britain took place and be continued. Also the social consequences of civilisation matters and emotions which were caused by the changes. Joseph Conrad's novel, *The Secret Agent. A Simple Tale*, is represented for these studies because British experience was the first, before all of the other European countries. The novel gives the material not only to analyse technical measures thanks to which the new experiences were able to express but also to pose the general questions concerning development of the crime fiction and the detective story in the latter part of the

Karolina Załęska, mgr; absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, studentka Wydziału Historii Uniwersytetu Warszawskiego; jej zainteresowania badawcze obejmują historię miast oraz ich literacką tożsamość, angielską powieść przemysłową, wpływ procesów industrializacyjnych i urbanizacyjnych na literaturę drugiej połowy XIX wieku oraz początku wieku XX, społeczny i kulturowy rezonans zmian cywilizacyjnych, teoretyczną refleksję nad powieścią jako źródłem historycznym.

k.zaleska2@student.uw.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



nineteenth century or concerning the consequences of British industrialisation and urbanisation. The analysis will be on two areas, both theoretical and practical. The part of the analysis will be also biographical context, possible to present thanks to the author who described the circumstances of writing the book and considered the philosophy of anarchistic movement. The precise reconstruction of the plot is the counterweight to the wide historical and cultural context and its function is to allow to creating relations between presented problems and individuals heroes and diegetic world of the novel. The general question of the text involves the reflection about epistemology and axiology of the modern city.

Keywords: Conrad, urbanisation, industrialisation, London, urban gothic

Wprowadzenie

Jürgen Osterhammel wymienia wiele zróżnicowanych czynników, które sprawiły, że to właśnie Anglia najwcześniej i najpełniej ze wszystkich państw europejskich przeprowadziła proces industrializacji:

[...] istnienie dużego, narodowego terytorium gospodarczego, niepodzielonego granicami celnymi; pokój wewnętrzny od połowy XVII w.; korzystne warunki geograficzne dla taniego transportu, szczególnie jeśli chodzi o wodny transport przybrzeżny; wysoko rozwinięta tradycja mechaniki precyzyjnej i produkcji narzędzi; handel z koloniami na szeroką skalę, który ułatwiał zaopatrzenie w surowce i otwierał rynki zbytu; niespotykane wydajna gospodarka rolna, która mogła pozwolić sobie na rezygnację z części siły roboczej; zainteresowanie ulepszeniami (*improvement*) w szeregach elit towarzyskich (Osterhammel 2013: 866).

Mając na uwadze, iż rewolucja przemysłowa, która wywołała proces intensywnej urbanizacji Starego Kontynentu i uprzemysłowienia europejskich miast, rozpoczęła się w Wielkiej Brytanii (Osterhammel 2013: 320), za naturalne należy uznać, że to właśnie ten kraj stał się areną pierwszych literackich rozpoznań nowoczesności, postępujących w wielu różnych, często przeciwległych kierunkach.

Angielski romantyzm, który rozwijał się od końca osiemnastego wieku, gdy pierwsze pokolenie już doświadczyło przybierających na sile zmian cywilizacyjnych, datowanych w Wielkiej Brytanii na około połowę tegoż wieku, miał wobec modernizacji stosunek ambiwalentny, oparty na lęku i podziwie, niezwykle twórczym współistnieniu uczuć. Lęk wzbudzała dostrzeżona fizjologia miasta, które zaczynało być postrzegane jako żywy organizm i wartościowane jednoznacznie negatywnie, przy użyciu popularnych klisz, między innymi animizującej i animalizującej metaforyki:

Miasto to wole, tumor, narośl, polip, to klatka, więzienie dla ciała i duszy, to pustynia, grób, kostnica; to potwór żarłoczny, trąba powietrzna, wir, który wsysa, wulkan, który pluje gorącą lawą, fermentująca kadź, ocean, morze pełne rekinów, pochłaniające i wyrzucające na brzeg swe ofiary, piekło potępionych (Jedlicki 1991: 12).

Romantycy konstatowali zatem, że, czym ekspansywniej człowiek nowoczesny działa na zewnątrz, tym uboższa staje się jego działalność wewnętrzna. Równocześnie z defetyzmem, przeradzającym się nierzadko w poczucie klęski humanizmu, obserwować można wzrost nastrojów przemysłowych, które okażą się dość silne, by zdeterminować decyzję o zniesieniu ustaw zbożowych i spowodować załamanie się brytyjskiego ruchu robotniczego (Jedlicki 1991: 16). Atmosfery industrialnego optymizmu nie zdołała zakłócić nawet Wiosna Ludów odbywająca się na kontynencie europejskim. Zadowolenie z dokonywanych w kraju przemian osiągnęło szczyt w połowie wieku, podczas wystawy *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* w roku 1851 (Jedlicki 1991: 16). Bożyszczem nowoczesności była zatem maszyna, symbolizująca sukces postępu cywilizacyjnego, z pewnością jednak nie miasto, które skupiało jak w soczewce wszystkie ciemne strony modernizacji, boleśnie uświadamiało cenę, jaką trzeba było zapłacić za rozwój. To właśnie Wielka Brytania, gdzie do około tysiąc osiemset pięćdziesiątego roku istniały jedyne na świecie miasta przemysłowe i fabryczne, poniosła największe koszty intensywnej industrializacji i urbanizacji, związane głównie ze złą sytuacją sanitarną w Europie w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku. Inne państwa europejskie korzystały w następnych dekadach z rozwiązań wypracowanych w Wielkiej Brytanii.

Tajny agent wobec kontekstu historycznego i tradycji gatunkowych

Miasta, zdecentralizowane (Sławek 1997: 17) i narcystyczne¹, będące rewersem postępu, stanowiące być może największą hańbę idei rozwoju cywilizacyjnego, posługiwały się językiem sprowadzającym metafory do dosłowności:

To, co wcześniej lokowało się głęboko w glebie metafory („centrum” jako „skrzyżowanie” ruchu między niebem a ziemią, ciałem i duszą, myślą i zmysłami), teraz wyrasta całkowicie z poczucia dosłowności („centrum” jako system skrzyżowań ulic zapewniających przepływ ludzi i pojazdów). Miasto gubi się we własnym

¹ Bardzo ciekawe uwagi o naturalnym narcyzmie miast, budowanych blisko wody i wypełnionych szeregiem sztucznych odbić, u Ewy Rewers (1997: 41-45).

rchu, tzn. stawia przybysza wobec „języka”, którego gramatyka i semantyka zaczyna coraz bardziej odróżniać się od języka, jakim posługuje się on gdzie indziej (Sławek 1997: 33).

Te strywalizowane, chaotyczne przestrzenie nowoczesnego urbanizmu stały się obszarem rozpoznania dla angielskiej powieści przemysłowej połowy wieku, która dostrzegała zarówno cuda, jak i błoto nowej przestrzeni, uświadamiając czytelnikowi, że „[...] w mieście zespala się to, co pozytywne i negatywne w strukturze nowoczesnego społeczeństwa” (Gutowski 2006: 20). Zindustrializowanymi miastami nowoczesności zainteresował się również literacki gotyk, kierunek zapoczątkowany w wieku osiemnastym przez prozaików angielskich², którego pierwotną przestrzenią były opustoszałe średniowieczne zamki, nawiedzone ruiny, znajdujące się na dzikim, tajemniczym, budzącym grozę i opanowanym przez nieznaną siłę pustkowiu:

Odnotujmy również rolę gotyckiego krajobrazu, od osiemnastowiecznej prozy angielskiej począwszy. Jest to krajobraz dziki i niedostępny, zazwyczaj górski, nad którym dominuje „czarny zamek”, odbijający się w tafli jeziora lub fosy, ze swą ponurą historią, tajemnicami, lochami i ukrytymi przejściami (Cegielski 2015: 104).

W dziewiętnastym wieku „industrializacja i urbanizacja zwiększały zapotrzebowanie na literacką grozę, na sceny pełne przemocy czy wszelkiej kategorii dewiacji psychicznej” (Gutowski 2015: 108), dlatego gotyk ewoluował, redefiniując znaczenie „krajobrazu dzikiego i niedostępnego”, wydobywając potencjał grozy i tajemnicy z miasta nowoczesnego, które w społeczeństwach europejskich budziło strach i niepokój. Na pierwszą połowę wieku dziewiętnastego przypadają narodziny angielskiego gotyku miejskiego, czerpiącego z bogatego doświadczenia, jakie w zakresie percypowania miasta miała literatura francuska. Jak zauważa w swej pracy na temat rozwoju powieści kryminalnej w kontekście narodzin nowoczesności Tadeusz Cegielski (2015: 124): „Błądzenie, pozornie bez celu, zarówno po oświetlonych bulwarach, jak i mrocznych zaułkach Paryża to motyw, który odnajdujemy już w XVIII-wiecznych »Nocach paryskich« N.E. Restifa de la Bretonne (1734-1806)”. Teksty gotyckie stanowiły inspirację dla gatunku wiktoriańskiej powieści „tajemnic miejskich”³, który również miał swój francuski odpowiednik⁴.

² Horacy Walpole, *Zamczysko w Otranto* (1764), Ann Radcliffe, *Tajemnica zamku Udolpho* (1794).

³ Zdefiniowany jako „styl sensacyjnej literatury adaptującej elementy powieści gotyckiej” (Cegielski 2015: 129).

⁴ Jako przykład francuskiej realizacji gatunku powieści „tajemnic miejskich” można podać *Tajemnice Paryża* Eugène’a Sue, wydane na łamach *Le Journal des débats* w latach 1842-1843.

W tradycję obu gatunków, zarówno gotyku miejskiego, jak i powieści kryminalnej, wpisuje się *Tajny agent* Josepha Conrada. Dla utworu, którego akcja rozgrywa się w Londynie roku tysiąc osiemset osiemdziesiątego szóstego, inspirację stanowiła rozmowa autora ze znajomym, podczas której poruszyli temat eksplozji bomby w parku otaczającym Królewskie Obserwatorium w Greenwich piętnastego lutego tysiąc osiemset dziewięćdziesiątego czwartego roku (Conrad 1992: 10). Zamach nie powiódł się, ponieważ bomba została aktywowana zbyt wcześnie, zabijając francuskiego anarchistę Martiala Bourdina. Do detonacji doszło w roku tysiąc osiemset dziewięćdziesiątym czwartym – czasie wielu zamachów bombowych i niewielkich wybuchów, związanych z działalnością ruchu anarchistycznego. *Tajny agent* jest jednak nie tylko sprawną zagadką kryminalną, stanowi bowiem jeden z licznych zapisów nowego doświadczenia przestrzeni miejskiej. Warto zwrócić uwagę, że tekst, który tak organicznie wrósł w tkankę miejską, powstał w specyficznym kontekście biograficznym twórczości autora. *Tajny agent* z roku tysiąc dziewięćset siódmego został napisany bezpośrednio po – będącym literackim zapisem uzależnienia człowieka od kaprysów natury – *Zwierciadło morza* z roku tysiąc dziewięćset szóstego, w którym Joseph Conrad zdał sprawę ze swoich doświadczeń związanych z życiem na morzu, oraz po nieco wcześniejszej, egzotycznej powieści *Nostromo. Opowieść z wybrzeża* z roku tysiąc dziewięćset czwartego, dla której powstania inspiracją stały się oderwanie Panamy od Kolumbii w tysiąc dziewięćset trzecim roku oraz podróż Josepha Conrada do Ameryki Środkowej i Południowej. Czasowa bliskość tekstów tak odległych tematycznie, o których zresztą sam autor wspomina w pisanej z ponaddziesięcioletniej perspektywy przedmowie do *Tajnego agenta*, tym bardziej uwrażliwia na kwestię miejską, która zostaje wpisana we wszystkie wątki omawianego utworu, zarówno obyczajowe, jak i polityczno-anarchistyczne, staje się nieodłącznym elementem konwencji powieści detektywistycznej, kryminalnej, psychologicznej. Londyn odgrywa w dramacie rodzinnym państwa Verloców niebagatelną rolę, historie i losy bohaterów są tak silnie zakorzenione w konkretnym mieście, że czytelnik doskonale zdaje sobie sprawę, iż tragedia małżeńska nie mogłaby skończyć się tak przewrotnie w żadnym innym miejscu. W żadnym innym miejscu Winnie Verloc nie stałaby się postacią tak dogłębnie tragiczną.

Wysoki poziom walorów literackich omawianej powieści doceniło wydawnictwo *Modern Library*, które od lat dwudziestych ubiegłego wieku zajmuje się publikowaniem kanonu klasyki światowej. W roku tysiąc dziewięćset dziewięćdziesiątym ósmym wydawnictwo umieściło *Tajnego agenta* na czterdziestym szóstym miejscu listy stu najlepszych powieści anglojęzycznych

dwudziestego wieku⁵. Co ciekawe, w rzeczonym spisie pojawiły się jeszcze trzy utwory Josepha Conrada, *Nostramo* (miejsce czterdzieste siódme), *Jądro ciemności* (miejsce sześćdziesiąte siódme), *Lord Jim* (miejsce osiemdziesiąte piąte), wszystkie trzy jednak ulokowały się na niższych, w stosunku do *Tajnego agenta*, pozycjach.

Fabuła miasta

„Miasto potwór [...] miasto pożeracz światłości świata” (Conrad 1992: 12) zdecydowanie przynależy do nowego porządku, porządku nowoczesności, która w swej znaczącej formule ograniczała się w wieku dziewiętnastym do kontynentu europejskiego. O powstaniu⁶ miast ogromnych, budzących niepokój i zachwyt, „obojętnych na gniew i uśmiechy niebios” (Conrad 1992: 12) zdecydowała rewolucja przemysłowa wraz z późniejszymi zmianami industrialnymi i naturalnie za nimi postępującą ewolucją ludzkiej mentalności. Londyn, miejsce niemożliwe do pominięcia w badaniach nad rozwojem urbanistycznym Europy i jego literacką egzemplifikacją, nie może być oczywiście traktowany jako jedyny obowiązujący wzór dziewiętnastowiecznej myśli miejskiej, ale z pewnością stanowi doskonały symptomat nowoczesnej przestrzeni, a jego intensywna obecność w ówczesnej literaturze precyzyjnie wyczuwa i opisuje dynamikę zmian, jakie zachodzą nie tylko w strukturze i funkcjonowaniu miasta, lecz także w jego społecznym odbiorze. Z tej przyczyny uwagi poczynione odnośnie do Londynu wydają się uprawniać – oczywiście, przy zachowaniu wszelkiej ostrożności przed nadużyciami interpretacyjnymi – do wysnuć wniosków uogólniających, związanych z przedstawieniem nowoczesnego urbanizmu w dziewiętnastowiecznej literaturze miejskiej⁷.

Zło i grzechy miasta są wpisane, zgodnie z tradycją gatunkową gotyku miejskiego, w osobistą tragedię bohaterów. W *Tajnym agencie* Joseph Conrad rozpisuje te pojedyncze, indywidualne tragedie na wielość dramatu rodzinnego, którego aktorami są główni bohaterowie powieści. Na pierwszy plan bezsprzecznie wysuwa się Winnie Verloc, młoda mężatka, która podjęła decyzję o ślubie kierując się pragnieniem zapewnienia dobrego losu matce i bratu. Małżeństwo dla atrakcyjnej Winnie, która „posiadała i inne wdzięki: młodość, pełne, krągłe kształty, ładną cerę i wreszcie ową prowokującą, nieprzeniknioną rezerwę...

⁵ <https://www.modernlibrary.com/top-100/100-best-novels/> 1998 [dostęp: 15.03.2022]

⁶ Mowa zarówno o powstawaniu nowych miast, jak i rozwoju niewielkich ośrodków miejskich w metropolii o znaczącym wpływie na myśl urbanistyczną i sytuację gospodarczo-ekonomiczną państw europejskich.

⁷ Zgodnie z przyjętym i stosowanym w pracy modelem tak zwanego długiego dziewiętnastego wieku, w jego ramy włącza się również dwie pierwsze dekady wieku dwudziestego.

[*Winnie had also other charms: her youth; her full, rounded form; her clear complexion; the provocation of her unfathomable reserve...*]” (Conrad 1992: 19), było poświęceniem. Jej mąż, Adolf Verloc, „oczy miał z natury zaspane; wyglądał tak, jakby przez cały dzień walał się w pełnym ubraniu na nie zasłanym łóżku [*His eyes were naturally heavy; he had an air of having wallowed, fully dressed, all day on an unmade bed*]” (Conrad 1992: 17), „nie miał potrzeb duchowych, umysłowych ani fizycznych, które by go skłaniały do częstego wychodzenia na miasto [*He was thoroughly domesticated. Neither his spiritual, nor his mental, nor his physical needs were of the kind to take him much abroad*]” (Conrad 1992: 18), był więc swej żonie na wskroś obojętny, posiadał jednak cechę, która dla Winnie miała znaczenie kluczowe. Adolf Verloc wykazywał się niezwykłą wspaniałomyślnością wobec ubogiej teściowej i opóźnionego w rozwoju szwagra, „okazało się [...], że pan Verloc gotów jest przyjąć go razem z matką żony i z meblami, które stanowiły cały widomy majątek rodziny. Pan Verloc przygarnął wszystko, jak szło, do swojej szerokiej, dobrotliwej piersi [*It appeared that Mr Verloc was ready to take him over together with his wife’s mother and with the furniture, which was the whole visible fortune of the family. Mr Verloc gathered everything as it came to his broad, good-natured breast*]” (Conrad 1992: 23). Dla Winnie, bardzo silnie, wręcz chorobliwie, przywiązanej do brata, który stanowi dla niej obiekt uczuć macierzyńskich (Conrad 1992: 21), nic więcej, prócz zabezpieczenia swoich bliskich i zapewnienia im bezpieczeństwa, nie wydaje się mieć znaczenia.

Winnie nie interesuje się pracą męża, który, oprócz prowadzenia skromnego sklepu na Soho oferującego artykuły o charakterze wywrotowym bądź pornograficznym, jest zatrudniony przez ambasadę anonimowego kraju (w domyśle: Rosji) jako tajny agent. „Kiedyś powiedział Winnie, że jego praca jest w pewnym sensie polityczna. Ostrzegł ją, że będzie musiała być bardzo uprzejma dla jego politycznych przyjaciół. Na co ona ze zwykłym sobie, prostym, nieprzeniknionym spojrzeniem odparła, że oczywiście będzie dla nich uprzejma [*His work was in a way political, he told Winnie once. She would have, he warned her, to be very nice to his political friends. And with her straight, unfathomable glance she answered that she would be so, of course*]” (Conrad 1992: 21). Adolf Verloc nie wypełnia jednak swoich obowiązków ze zbytnią starannością, prawdę mówiąc, zachowuje swoją dobrze płatną posadę tylko dzięki osobistej znajomości z sekretarzem ambasady. Nadchodzi jednak moment zmiany na stanowisku sekretarza, który stanowi właściwe zawiązanie akcji w powieści Josepha Conrada. Nowy przełożony oczekuje od Verloca spektakularnych działań. W ramach akcji prowokacyjnej, bohater musi wysadzić Królewskie Obserwatorium w Greenwich. Jest to jedyna możliwość zachowania dotychczasowej posady i wynagrodzenia, co jawi się bohaterowi jako koszmar, nie jest on bowiem człowiekiem czynu, energii, odwagi, która powinna charakteryzować agenta-prowokatora.

Śniadanie jadał w łóżku i codziennie wylegiwał się w nim z miną cichego ukontentowania aż do południa – a czasami nawet dłużej. Ale kiedy wychodził, najwidoczniej było mu bardzo trudno powrócić do swojego tymczasowego domu przy placyku na Belgravii. Opuszczał go późno, wracał wcześniej – to jest o trzeciej lub czwartej rano, a zbudziwszy się o dziesiątej, zwracał się do Winnie wnoszącej tacę ze śniadaniem z żartobliwą, znużoną uprzejmością, schrypniętym, osłabłym głosem człowieka, który niedawno przemawiał gromko przez wiele godzin bez przerwy. Wyłupiastymi oczami o ciężkich powiekach toczył miłośnie i tęsknie; kołdrę miał podciągniętą pod szyję, a ciemny, miękki wąs okrywał grube wargi, gotowe do słodkich przekomarzań (Conrad 1992: 19-20)⁸.

Verloc, przerażony i zdruzgotany otrzymanym zadaniem, nie decyduje się, oczywiście, sam go podjąć. Od lat związany ze środowiskami anarchistycznymi, przyjmuje w swoim domu podejrzanych działaczy i chętnie z nimi dyskutuje, ale nigdy nie opuszcza swej bezpiecznej, rodzinnej przystani, prowadząc spokojne, wręcz gnuśne życie. Związki głównego bohatera z ryzykowną, nielegalną działalnością polityczną są czysto teoretyczne, a zadanie, otrzymane od nowego sekretarza ambasady, stanowi pierwszą w życiu Adolfa Verloca próbę nerwów. Postawiony w bardzo trudnej sytuacji, dotąd całkowicie bierny, tajny agent nie może znaleźć nikogo, kto podjąłby się ryzykownej misji, więc angażuje do niej swego szwagra Stevie'ego, który nie pojmuje sensu własnego działania ani grożącego niebezpieczeństwa. Wszystko zostaje przygotowane przez Verloca, ale Stevie, podczas wykonywania zleconego zadania, potyka się o korzenie w parku przy obserwatorium i dochodzi do przedwczesnej detonacji. Adolf Verloc nikomu nie powierza swojej tajemnicy, ale dochodzenie policyjne ujawnia kolejne fakty⁹. Punktem zwrotnym śledztwa okazuje się znalezienie w miejscu wybuchu strzępu materiału, pochodzącego z palta, które zamachowiec miał na sobie. Na materiale widnieje etykieta z napisanym

⁸ Przekład własny za: A. Glinczanka. He breakfasted in bed, and remained wallowing there with an air of quiet enjoyment till noon every day—and sometimes even to a later hour. But when he went out he seemed to experience a great difficulty in finding his way back to his temporary home in the Belgravian square. He left it late, and returned to it early—as early as three or four in the morning; and on waking up at ten addressed Winnie, bringing in the breakfast tray, with jocular, exhausted civility, in the hoarse, failing tones of a man who had been talking vehemently for many hours together. His prominent, heavy-lidded eyes rolled sideways amorously and languidly, the bedclothes were pulled up to his chin, and his dark smooth moustache covered his thick lips capable of much honeyed banter.

⁹ Sekwencja wypadków, przedstawiona w niniejszej pracy w sposób chronologiczny dla przejrzystości i jasności wyводу, w powieści Josepha Conrada wielokrotnie meandruje. Stosowane przez autora antycypacje i retardacje prowadzą czytelnika wyjątkowo krętą ścieżką do rozwiązywania zagadki, zgodnie z tradycją gatunkową powieści kryminalnej i detektywistycznej.

adresem państwa Verloców. Tę etykietę przygotowała sama Winnie na wypadek, gdyby jej brat zapomniał, gdzie mieszka.

Zadziwiająca wydaje się całkowita obojętność Adolfa Verloca wobec faktu, że jego żona dowiedziała się o śmierci brata. Bohater jest całkowicie pochłonięty analizowaniem konsekwencji własnego udziału w sprawie, nieustannie mówi o konieczności opuszczenia na jakiś czas kraju, nie potrafi zrozumieć i odczuć, choćby w części, krzywdy, jaką wyrządził żonie (Conrad 1992: 250-251). Winnie, oszalała z rozpaczy, najpierw reaguje całkowitą konsternacją i milczeniem, po chwili jednak, korzystając z nieuwagi męża, zabija go nożem kuchennym i porzuca dom, zabrawszy wszystkie oszczędności, jakie Verloc wypłacił z banku, żeby opuścić Anglię.

Za ostatni akt dramatu życia Winnie Verloc uznać można jej szaleńczą ucieczkę ulicami Londynu. Bohaterka chce rzucić się do Tamizy, uświadomiwszy sobie w pełni, jakiego czynu się dopuściła. Podczas beładnej tułaczki w nieprzyjaznej, obojętnej przestrzeni miasta (Conrad 1992: 284) Winnie spotyka towarzysza Ossipona, anarchistę, który czasami zjawiał się na spotkaniach u pana Verloca i który pragnął zdobyć jego żonę od chwili, gdy po raz pierwszy ją ujrzał. Ossipon jest pewny, że mąż Winnie zginął w zamachu na obserwatorium w Greenwich, dlatego proponuje kobiecie wspólną ucieczkę do Paryża. Gdy w domu Verloców widzi martwe ciało i kałużę krwi, uświadamia sobie, że prawda wygląda zupełnie inaczej. Nie rezygnuje jednak ze złożonej Winnie propozycji, choć w odmienionych okolicznościach kuszą go bardziej pieniądze Verloca, niż jego żona. Główna bohaterka wsiada do pociągu wspólnie ze swym nowym towarzyszem, Ossipon jednak wyskakuje z rozpędzającej się maszyny wraz z oszczędnościami Verloca, pozostawiając Winnie bez jakichkolwiek pieniędzy.

Kobieta zostaje pozbawiona wszystkiego. Również narrator nie daje bohaterce możliwości wypowiedzenia własnego cierpienia w epilogu powieści. Winnie przestaje być aktywną uczestniczką zdarzeń, staje się jedynie anonimową pasażerką statku, o której samobójstwie towarzysz Ossipon dowiaduje się z gazety. Tylko on zna prawdziwą tożsamość Winnie Verloc i tragiczną historię jej życia:

Towarzysz Ossipon, przezywany Doktorem, wyszedł z piwiarni „Sylen”. W drzwiach zawahał się, mrugając oczami w niezbyt olśniewającym słońcu – a gazeta z wiadomością o samobójstwie pewnej pani tkwiła w jego kieszeni, na bijącym sercu. Samobójstwo pewnej pani – „ten akt szaleństwa lub rozpaczy”¹⁰.

¹⁰ Przekład własny za: A. Glinczanka, „Comrade Ossipon, nicknamed the Doctor, went out of the Silenus beer-hall. At the door he hesitated, blinking at a not too splendid sunlight—and the paper with the report of the suicide of a lady was in his pocket. His heart was beating against it. The suicide of a lady—*this act of madness or despair*”.

Stylistyka i poetyka grzechu. Szkic analityczny i próba podsumowania

Potem zjawiała się wizja olbrzymiego miasta¹¹, miasta-potwora, ludniejszego od niektórych kontynentów, i w swojej wytworzonej przez człowieka potędze jakby obojętnego na gniew i uśmiechy niebios – miasta pożeracza światłości świata. Było tam dosyć miejsca na każdą opowieść, dosyć głębi na każdą namiętność, dosyć zróżnicowania na każdą scenierię, dosyć mroku na pogrzebanie pięciu milionów istnień (Conrad 1992: 12).

Była sama w Londynie – i całe to miasto pełne cudów i błota, ze swoim labiryntem ulic i mnóstwem świateł, pogrążone było w beznadziejnej nocy, spoczywało na dnie czarnej otchłani (Conrad 1992: 284)¹².

I nieprzekupny Profesor szedł także, odwracając oczy od nienawistnej rzeszy ludzkiej. Nie miał przyszłości. Gardził nią. Był siłą. Pieścił w myślach obrazy ruiny i zniszczenia. Szedł wąty, nieważny, obdarty, nędzny – i straszny w prostocie swojej idei, przyzywającej szaleństwo i rozpacz do dzieła odrodzenia świata. Nikt na niego nie patrzył. Szedł nie podejrzewany, a śmiertelnie niebezpieczny, jak zaraza na ulicy pełnej ludzi (Conrad 1992: 324)¹³.

Liczne elementy poetyki, którą Joseph Conrad stosuje do opisu dziewiętnastowiecznego Londynu, są niezwykle symptomatycznymi kliszami, rozpowszechnionymi w literaturze zapisującej doświadczenie nowoczesnego miasta. Animizujące określenie „miasto-potwór” oraz przypisane mu, negatywnie wartościujące epitety: „olbrzymi”, „ludniejszy od niektórych kontynentów”, „obojętny na gniew i uśmiechy niebios” wyrażają strach, bezsilność człowieka wobec potęgi, którą sam ukonstytuował, a która przekroczyła własną pierwotność i swą profaniczną mocą zawłaszczyła obszar zarezerwowany dotąd dla metafizyki. Motywy ciemności, pojawiające się w określeniach: „miasto pożeracz światłości świata”, „beznadziejna noc”, „dno czarnej otchłani”, oraz labiryntu („labirynt ulic”) wskazują, że przestrzeń stała się czymś niepokojącym,

¹¹ Wszystkie podkreślenia – K. Z.

¹² Przekład własny za: A. Glinczanka. „She was alone in London: and the whole town of marvels and mud, with its maze of streets and its mass of lights, was sunk in a hopeless night, rested at the bottom of a black abyss.”

¹³ Przekład własny za: A. Glinczanka. „And the incorruptible Professor walked too, averting his eyes from the odious multitude of mankind. He had no future. He disdained it. He was a force. His thoughts caressed the images of ruin and destruction. He walked frail, insignificant, shabby, miserable—and terrible in the simplicity of his idea calling madness and despair to the regeneration of the world. Nobody looked at him. He passed on unsuspected and deadly, like a pest in the street full of men.”

wrogim, a wyobcowany z niej człowiek – zupełnie zagubiony, może nawet całkowicie zgubiony. Wędrujący po trotuarach mieszkańcy miasta nie pełnią żadnych specyficznych ról. Oczywiście, ubiorem i sposobem zachowania, bardziej lub mniej intensywnie, manifestują swój status społeczny i materialny, nie podejmują jednak żadnych indywidualnych aktywności, pragnąc pozostać jedynie przechodniami, kamuflując się na niepokojąco nieodkrytym terytorium. W ten sposób ludzie w przestrzeni miasta trwają we wzajemnej obcości, a jedyne przekroczenia obojętnego marazmu mają miejsce w chwilach niezgody, antypatii, gniewu. Więzy międzyludzkie, choćby chwilowe, są zawsze budowane na negatywnych emocjach i poprzez nie definiowane. Lektura *Tajnego agenta* uzmysławia również czytelnikowi, jak miasto usuwa z przestrzeni publicznej politykę, nadając jej charakter interioralny. Anarchiści spotykają się przecież w swoich mieszkaniach, w kawiarniach lub sklepie pana Verloca, a swoją społeczną obecność manifestują opinii publicznej nie w demonstracjach ulicznych, ale w zamachach bombowych.

Miasto, w którym „było [...] dosyć miejsca na każdą opowieść, dosyć głębi na każdą namiętność, dosyć zróżnicowania na każdą scenerię, dosyć mroku na pogrzebanie pięciu milionów istnień”, uznać można za miejsce o nieograniczonych możliwościach absorpcyjnych. Nowoczesne miasto wydzwignięte siłą fizyczną i ideą człowieka jest w stanie pochłonąć absolutnie każdy fragment rzeczywistości, każde drgnienie świata, poczynawszy od swego stwórcy, kończąc na samym sobie. Tak wypełnione i ciągle uzupełniane nowym „materiałem” miejsce staje się tworem mozaikowym, wewnątrznie zwielokrotnionym, kakofonicznym, niemożliwością percepcyjną budzącą zachwyt i przerażenie. Nowoczesne miasto jest przestrzenią groteski – jedności cierpienia i szczęścia, rozpacz i ekstazy. Tam, gdzie komizm nie uwłacza patosowi, a małości i wielkości nie rozdziela nawet najkrótsza chwila refleksji, w mieście „pełnym cudów i błota”, absolutnie wszystko jest możliwe, nie istnieje żadna ostateczność, jedynie ciąg nieskończonych możliwości.

Miasto nowoczesne nigdy się nie kończy, nigdzie nie ma ostatecznego kresu, nie podlega definitywnej konstytucji.

W mieście nowoczesnym ostateczna decyzja nigdy nie musi zostać podjęta.

Miasto nowoczesne najskuteczniej kusi swoją potencjalnością.

Źródła cytowań

- CEGIELSKI TADEUSZ (2015), *Detektyw w krainie cudów: powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841-1941*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- CONRAD, JOSEPH (1992), *Tajny agent*, przekł. A. Glinczanka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GUTOWSKI, BARTŁOMIEJ (2006), *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Feniks.
- JEDLICKI, JERZY (1991), *Proces przeciwko miastu*, [w:] „Teksty Drugie”, 5 (11).
- OSTERHAMMEL, JÜRGEN (2013), *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przekł. I. Drozdowska-Broering i in., Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- REWERS, EWA (1997), *Ekran miejski*, [w:] Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, ss. 41-50.
- SŁAWEK, TADEUSZ (1997), *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, Poznań: Wydawnictwo Humaniora, ss. 11-40.

Transgresyjność Minotaura. Rzecz o wstępie w *Wyspie doktora Moreau* Herberta George’a Wellsa

Adrian Ligęza

Polski Uniwersytet Na Obczyźnie w Londynie

ORCID: 0000-0003-0330-7705

Abstract

The question of the horrors of civilisation as opposed to the horrors of nature in Wells's 'The Island of Dr. Moreau'

Adrian Ligęza in the chapter *The question of the horrors of civilisation as opposed to the horrors of nature in Wells's 'The Island of Dr. Moreau'* presents various aspects of the horror representation in the British writer's novel. The convention of horrors, as depicted by H. G. Wells in his novel, *'The Island of Dr. Moreau'*, served as a practical medium for the drawing of cultural equivalents, allowing the novelist to carry out a review and analysis of contemporary events. Wells, a biologist by profession, created the character of Dr. Moreau, who aspiring to broaden his knowledge about vivisection, conducted experiments to transform animal species into hybrids. Portraying the title character as an outcast who had contravened the ethical norms of society, Wells was availing himself of the motif of the 'mad scientist'. This theme, so characteristic of the convention of horror, enjoyed widespread popularity at the end of the 20th century, which was a time of British triumph in the

Adrian Ligęza, mgr; absolwent studiów magisterskich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz studiów podyplomowych „Filozofia i Wiedza o Kulturze” na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego; nauczyciel języka polskiego, filozofii, wiedzy o kulturze oraz języka polskiego jako obcego; w latach 2016–2017 dyrektor Polskiej Szkoły Sobotniej im. Jana Pawła II w Bedford; od 2020 roku doktorant Polskiego Uniwersytetu Na Obczyźnie im. Ignacego Jana Paderewskiego w Londynie (PUNO) oraz asystent profesora w Zakładzie Współczesnej Kultury Literackiej i Artystycznej IKE PUNO

adrian.ligeza@puno.ac.uk

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN ACCESS

realm of science, as it gave expression to society's fears and trepidation in the face of the gathering speed of progress in the fields of science and technology.

In his novel, Wells compared the horrors of civilisation with those of nature, and incorporated mythological allusions. In this way, he assumed the role of commentator upon the changes in civilisation and culture, of which he was both a witness and participant. In his literary work, nature became menacing as a direct result of man crossing the boundaries of scientific activity and strove to resist the biologist's interference in its very make-up. Once Moreau was dead, murdered by a puma which he had subjected to his medical experimentations, the beings which he had created gradually returned to their primary animal state. The novel ends on a pessimistic note, as Prendick, on his return to London, continues to be haunted by the dark forces of Dr. Moreau's island.

The presence of horror in Wells's novel is many-layered. We see it in the eyes of the ship's crew as they transport the animals, in the eyes of the animals themselves, and in Prendick, pursued by the animal beasts. Topographically, the island is a threatening, alien, wild labyrinth shrouded in mist. Moreau himself engenders horror in the way he breaches social, ethical and religious norms and replaces the latter with his own in keeping with the dynamic of his experimental work. In this presentation I wish to discuss various aspects relating to the portrayal of horror in Wells's novel.

Keywords: The Island of Dr. Moreau, H. G. Wells, horror, civilization, nature, Daedalus, Dionysus

Wprowadzenie

Klasyczny już tekst Petera Mathiasa, profesora historii przemysłu, biznesu i technologii na Uniwersytecie Oksfordzkim, *The First Industrial Nation. An Economic History of Britain 1700-1914*, utwierdził nas w przekonaniu, że żadne społeczeństwo XIX stulecia nie odczuwało kosztów przemieniania przez człowieka przyrody w cywilizację tak silnie, jak Wiktorianie (Mathias 1987). Proces industrializacji zwiększył zainteresowanie brytyjskich pisarzy tego okresu kategorią wstrętu. W nurcie literatury społecznej i moralnej służyła ona eksponowaniu bolączek: nędzy, braku pracy i edukacji, niedożywienia i opłakanego stanu zdrowia obywateli (Osterhammel 2013: 228). Utrapieniem była też pogłębiająca się brzydota przestrzeni publicznej i problemy natury sanitarnej. Stan Tamizy na przykład był tak opłakany, że posłużył Dickensowi do sparafrazowania moralnego zepsucia Marty Endell, bohaterki *David Copperfielda*. Narrator przedstawił stojącą na brzegu rzeki prostytutkę, jakby była jednym z wyrzuconych przez wodę śmieci. Dziewczyna dostrzegła w zanieczyszczonej i skażonej Tamizie obraz samej siebie i powiedziała, że na świecie jest tylko jedna rzecz, do której ona pasuje i która pasuje do niej – ta straszna rzeka (Dickens 1982: 555).

Pisarze, akcentując wstręt otaczającego ich świata, kierowali się bądź wiarą w postęp i koncepcję społecznego porządku, bądź poczuciem pogłębiającego się kryzysu duchowego. Walter E. Houghton, amerykański historyk literatury wiktoriańskiej, w książce *The Victorian Frame of Mind* dowodził, że już w latach 1830-1870 brytyjscy intelektualiści, którzy obserwowali rozwój cywilizacji, wypowiadali opinie świadczące o wyczerpywaniu się starych formuł i wierzeń (Houghton 1985: 54–89). Według nich ówczesny świat przybierał nowe, trudne do przewidzenia kształty, a wielkim oczekiwaniom w stosunku do idei postępu towarzyszyły społeczne lęki, poczucie dezintegracji i rozkład.

Zagadnienie wstrętu należy uznać zatem za jeden z lejtmotywów nie tylko brytyjskiej literatury, ale – szerzej – brytyjskiej kultury i cywilizacji XIX

wieku. Kategoria ta pomagała wyspiarzom strukturalizować otaczający ich świat i kreślić wobec niego społecznie użyteczne postawy. Wstręt oddziaływał na rozmaite dziedziny życia: na kształtowanie się moralnej wrażliwości obywateli, na struktury i działanie państwowych instytucji, planowanie projektów urbanizacyjnych, podejmowaną przez dziennikarzy problematykę, a nawet na politykę imperium. Przykładów dostarczają ostatnie badania z zakresu historii kultury brytyjskiej – Lee Jacksona, Zacharego Samalina, Rosemary Ashton czy Michelle Elizabeth Allen.

Opisanie kategorii wstrętu w kontekście epoki wiktoriańskiej posłuży nam jako punkt wyjścia do rozważań nad *Wyspą doktora Moreau* Herberta George'a Wellsa, powieścią, która u progu XX wieku podjęła temat płynności granic człowieczeństwa i postawiła czytelników wobec odrażających hybryd wykreowanych przez biologa, a która ukazała podejmowane przez szalonego naukowca próby pokierowania ewolucją i wywołała falę obrzydzenia – również wśród krytyków i moralistów¹.

Kategoria wstrętu w kulturze brytyjskiej XIX wieku

Znawca epoki wiktoriańskiej, Lee Jackson, w książce *Dirty Old London* wykazał, iż stolica Anglii stała się ofiarą własnego sukcesu demograficznego i industrialnego (Jackson 2015). Eksplozja populacji z lat czterdziestych XIX wieku doprowadziła do przeludnienia i skrajnego zanieczyszczenia metropolii. Przywołana przez Jacksona egzemplifikacja zobrazowała skalę wstrętu, który towarzyszył codziennemu życiu mieszkańców stolicy. Większość londyńczyków zamieszkiwała zatłoczone i zrujnowane budynki. Szamba były przepełnione, śmieci dosłownie blokowały uliczki, a odprowadzane do Tamizy nieczystości powracały rozcieńczone do domostw jako woda przeznaczona do picia, prania i gotowania. Ponadto miasto zalewały zwierzęce fekalia. Publiczny transport codziennie obsługiwało trzysta tysięcy koni, a kolejne tysiące sztuk bydła i owiec pędzono przecznicami Londynu na cotygodniowe targi. Ulice, ścieki i bulwary penetrowali zbieracze kości zdechłych zwierząt (do produkcji na przykład grzebieni, nawozów, szczoteczki do zębów), szmat (do wyrobu papieru), kału psów (dla garbarni) oraz łowcy szczurów i innych „skarabów” ukrytych w śmieciach i kanałach. Do tego panujące na przeładowanych cmentarzach zatrważające warunki wymuszały przeprowadzanie niegodziwych i patogenicznych pochówków.

Te budzące obrzydzenie warunki wywoływały epidemie i katastrofy ekologiczne, wymuszając wprowadzenie zmian. Kiedy w roku 1854 w Soho

¹ Prasowe recenzje *Wyspy doktora Moreau* zebrał Patrick Parrinder (Parrinder 1972: 43–56).

śmiertelne żniwo zbierała cholera doktor John Snow, jako pierwszy, zakwestionował popularną wówczas w Europie teorię miazmy (niezdrowego powietrza) jako czynnika chorobotwórczego. Przeprowadził on wywiady z mieszkańcami zainfekowanej okolicy i zidentyfikował źródło epidemii. Nie było nim, jak powszechnie wierzono, tak zwane morowe powietrze, ale pompa wodna przy Broad Street. Doktor Snow zbadał związek między jakością wody i zachorowalnością na cholere i udowodnił, że dostawca wody – Southwark and Vauxhall Waterworks Company – pobierał ją z zanieczyszczonego ściekami odcinka Tamizy (Hempel 2006).

Cztery lata później upalne lato przyniosło Londynowi klęskę w postaci tak zwanego Wielkiego Smrodu (*Great Stink*). Utrzymujące się przez przeszło dwa miesiące wysokie temperatury obniżyły poziom wody w Tamizie. Odślonięte zalegające w niej nieczystości, w niektórych miejscach mające grubość dwóch metrów, zaczęły kisnąć i gnić. Co najmniej od lat trzydziestych XIX wieku reformatorzy próbowali przekonać rządzących do poprawienia warunków sanitarnych w stolicy (Osterhammel 2013)². Niemniej jednak dopiero w roku 1858 odczuwalny z odległości kilkudziesięciu kilometrów smród – który uniemożliwił sprawne działanie położonego nad Tamizą parlamentu – zmusił reprezentantów Izb do podjęcia akcji na szeroką skalę. Aby uchronić się przed podobnymi katastrofami w przyszłości, opracowano pionierski system kanalizacji, którego budowę zakończono w roku 1874 (Ashton 2017)³.

Z czasem wdrażano w życie i inne pomysły. Skupiska odpadów i cmentarze przenoszono poza granice miast. Otwierano publiczne łaźnie i pralnie. Zdołano też zaprojektować spalarnię śmieci, generującą elektryczność. Lee Jackson stwierdził, że to Wiktorianie wynaleźli „naukę sanitarną” i zmienili czystość w jedną z cech charakterystycznych cywilizacji Zachodu.

Zachary Samalin, kulturoznawca z Uniwersytetu Nowojorskiego, w książce *The Masses Are Revolting. Victorian Culture and The Political Aesthetics of Disgust* wykazał, że wstręt odegrał ogromną rolę w kształtowaniu się nowoczesnego społeczeństwa brytyjskiego (Samalin 2021). W swoich badaniach skupił się na refleksjach dziewiętnastowiecznych pisarzy i myślicieli na ten temat (między innymi Karola Darwina i Karola Dickensa). Samalin, podobnie jak Lee Jackson, opisał typowe dla ówczesnej Brytanii zjawiska wywołujące obrzydzenie i wykazał wpływ tego uczucia na przyszłą poprawę jakości życia mieszkańców imperium. Dowiódł znamiennej roli wstrętu w formowaniu prawodawstwa (nowoczesne

² W ruchu na rzecz higieny (*sanitary movement*) przodowała na świecie Anglia; tu od lat trzydziestych XIX w. rozwijano fundamentalne idee i uruchamiano inicjatywy wytyczające kierunki przyszłości. Kolateralne szkody rewolucji przemysłowej nie pozostały zatem niezauważone (Osterhammel 2013).

³ Była to jedna z największych i najdroższych inwestycji publicznych XIX w. Po 1866 roku nie było już w Londynie epidemii cholery ani tyfusu (Ashton 2017).

prawo o obsceniczności), konwencji literackich (realizm), teorii naukowych (teoria instynktu) oraz technik administracji kolonialnej.

Zwłaszcza ostatni aspekt pracy Samalina wydaje się być godny uwagi. Badacz omówił bunt sipajów⁴, masowe antybrytyjskie wystąpienie zbrojne w Indiach w latach 1857-1858. Rebelia nastąpiła w wyniku kumulacji różnych czynników w jednym czasie. Były one skutkiem lekceważenia przez angielskich oficerów obyczajów i wierzeń zwerbowanych do armii autochtonów. Kroplą, która przepełniła czarę goryczy, było wprowadzenie nowej amunicji do muszketu gwintowanego Enfield Pattern. Przed wystrzałem żołnierz musiał odgryźć z kuli papierowy kapsel nasączony wołowym lub wieprzowym tłuszczem. Dla uznających świętość krów Hindusów i przekonanych o nieczystości świń muzułmanów, wkładanie do ust smalcu wykonanego z tych zwierząt było czynnością niedopuszczalną, świętokradczą, wstrętną. Jej wykonanie oznaczało utratę przynależności do kasty.

Toczone w Indiach przez przeszło rok walki pochłonęły setki tysięcy ofiar i wywołały fale okrucieństw (Mukerjhee 1998: 175; Tickell 2013: 92). Pokonani przez Brytyjczyków buntownicy byli wieszani, rozrywani na kawałki przez armaty, kastrowani, przypalani gorącym żelazem, zanurzani w wapnie, ale również zmuszani do jedzenia wieprzowiny lub wołowiny oraz lizania budynków poplamionych świeżą krwią zmarłych. Te odrażające sposoby odwetu obejmowały zatem praktyki wywołujące w ofiarach uczucie wstrętu. Wzmagало to poczucie upokorzenia w trakcie odbywania kary, wymierzanej na ogół tuż przed śmiercią skazańca.

Dyskurs nad wstrętem

Piętnaście lat po wybuchu buntu sipajów Charles Darwin w *Wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* (1872) pisał o wpływie kontekstu obyczajowego i społecznego na sposób i poziom odczuwania wstrętu. Pracę tę uznaje się za pierwszą teoretyczną analizę emocji i ich wyrażania. Bazowała ona na studiach przeprowadzonych przez autora podczas jego podróży okrętem *Beagle* między Australią, Nową Zelandią, Borneo, Chinami, Indiami i Afryką⁵. W rozdziale XI Darwin wspominał wydarzenie mające miejsce na Ziemi Ognistej, na której przebywał on od pierwszego grudnia 1832 roku. Badacz pisze:

⁴ Jan Kieniewicz podaje, że sipajowie to żołnierze pochodzenia hinduskiego szkoleni i dowodzeni przez Europejczyków (Kieniewicz 2003).

⁵ Znamienne, że książka ta została zilustrowana pozowanymi fotografiami ukazującymi rozmaite ekspresje twarzy.

W Ziemi Ognistej krajowiec dotknął palcami zimnego, konserwowanego mięsa, które jadłem w naszym biwaku, i wydatnie wyraził największy wstręt z powodu miękkości mięsa, gdy z drugiej strony, ja uczułem największe obrzydzenie, że jedzenia mego dotknął dziki palcami, chociaż ręce jego nie zdawały się być brudne (Darwin 1873: 228).

Darwin zauważył, że wyraz twarzy osoby, która odczuwa wstręt, nie jest pochodną kultury, z jakiej ona pochodzi. Zarówno przybysz z Anglii, jak i autochton z Ziemi Ognistej zareagowali tak samo: zmarszczyli nosy, zwężyli oczy, wykrzywili usta, odsunęli twarze od obiektu, który wywołał wstręt.

Refleksje Darwina przekonały późniejszych psychologów, antropologów, socjologów i kulturoznawców do uznania wstrętu za uniwersalny wzorzec ludzkich reakcji (Menninghaus 2009). Psycholog Steven Pinker, profesor Uniwersytetu Harvarda, w *Jak działa umysł* potwierdził, że wstręt jest emocją wrodzoną. Według badacza jesteśmy genetycznie zaprogramowani do nauczenia się uczucia wstrętu (Pinker 1997). Wyjaśniając swoje ustalenia, uczony przywołał jako przykład ludzką zdolność do opanowania mowy – rodzimy się z nią. Natomiast to, jakim językiem będziemy się posługiwać i to, co będzie budziło w nas wstręt, jest ściśle związane z kulturą, w której dorastamy.

Jak wykazują badania Paula Rozina i Jonathana Haidta, psychologów moralności i emocji moralnych, istota wstrętu tkwi w zwierzęcości (Haidt, McCauley & Rozin 2010: 757-776). Wstręt mogą w nas wywołać zarówno same zwierzęta, jak i to, co nam przypomina o własnej zwierzęcości (wydzieliny ciała, defekacja, umieranie, poród, niedostateczna higiena, dewiacyjne praktyki seksualne, naruszanie powierzchni ciała). Inni ludzie także mogą w nas wywołać wstręt. Stanie się tak, gdy za bardzo wyeksponują zwierzęcą część swojej natury, gdy będą zachowywali się tak, jak wyrażają to zwyczajowe zwroty: „je jak zwierzę”, „jest brudny jak świnia”, „śmierdzi jak cap”. Zatem to, co świadczy o naszej zwierzęcości, ma potencjał wzbudzenia w nas wstrętu. Jego poczucie wytycza granice człowieczeństwa i pozwala nam się w nich utrzymać. Jonathan Haidt stwierdził, że tak bardzo – jako gatunek – chcieliśmy się oddzielić od zwierząt, że fizyczne odczuwanie wstrętu uległo rozszerzeniu na sferę moralną. Badacz ten rodzaj wstrętu nazwał wstrętem socjomoralnym. Jest to uczucie wobec pewnych postaw i aktów (na przykład kazirodztwa, pedofilii, bezczeszczenia zwłok, dzieciobójstwa), które cementuje grupy społeczne i pozwala wyłączać z nich tych, którzy przestąpili uznane zasady. Odczuwanie wstrętu może prowadzić do stygmatyzowania i nietolerowania tych, którzy go wywołali oraz do obawy przed skażeniem. Jak wykazują badania Rozina i Haidta, boimy się rzeczy, które pozostawały w styczności z osobą lub przedmiotem wzbudzającym wstręt.

Antropolodzy analizujący problematykę wstępu rozumieją tę kategorię jako implikowaną przez napięcie pomiędzy kulturą a naturą. Georges Bataille, francuski filozof i antropolog, odnotował, że przeskok od stanu natury do stanu kultury objawia się u ludzi we wstępie do wszystkiego, co przypomina im o animalnym pochodzeniu. Z tego powodu badacz porównuje ludzkość „do parweniusza wstydzącego się swojego niskiego pochodzenia” (Bataille 1992: 50). Owe elementy zwierzęcości, które nie zostały wyrugowane z ludzkiego życia, zdają się upodlać jego egzystencję, dlatego dąży on do zakrycia wszystkiego, co wiąże się z brudnymi, skalanymi i hańbiącymi elementami fizyczności. Zatem każdorazowa konfrontacja z obiektem wstępu powoduje wytyczanie granic między naturą a kulturą oraz granic człowieczeństwa.

Jak wykazują badania brytyjskiej antropolożki Mary Douglas to, co zwierzęce, jest splugawione i brudne. Dlatego wspólnoty porządkują rzeczywistość i ustanawiają granice pomiędzy czystością i nieczystością, pomiędzy tym, co własne, a tym, co obce. Taki porządek tworzy i podtrzymuje tożsamość jednostki i wspólnoty, a zaburza go pojawienie się zjawisk wywołujących wstępy (Douglas 2007: 191-192).

Zróznicowanie w definiowaniu wstępu podsumujemy słowami autora *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*, Roberta Rawdona Wilsona. W wywiadzie udzielonym „Canadian Review of Comparative Literature” na pytanie, czy mógłby wskazać coś, co jest tak przytłaczająco obrzydliwe, że stoi ponad wszystkim innym, odpowiedział:

Psycholog może równie dobrze powiedzieć, że najbardziej obrzydliwe są te rzeczy, które są postrzegane jako rozprzestrzeniające zanieczyszczenia – powiedzmy karaluch lub skażona żywność. Antropolog prawdopodobnie argumentowałby, że najbardziej obrzydliwe jest to, co w dowolnej kulturze jest najbardziej obraźliwym „brudem nie na miejscu” (według wyrażenia Helen Douglas). Teolog mógłby chcieć twierdzić, że bluźnierstwo lub jakiegokolwiek pogwałcenie religijnego tabu jest zawsze najobrzydliwszym czynem. Takie czyny zanieczyszczają świętość; obalają granice, które chronią okrąg bóstwa lub innego rodzaju misterium przed wtargnięciem. Filmograf może argumentować, że najbardziej obrzydliwy obraz to taki, który wywołuje dreszcz grozy (Wilson 2007: 215)⁶.

⁶ Przekład własny za: „A psychologist might well say that the most disgusting things are those which are perceived to spread pollution – a cockroach, say, or contaminated food. An anthropologist would probably argue that the most disgusting thing is what, in any specific culture, the most offensive “dirt out of place” (in Helen Douglas’ phrase). A theologian might wish to claim that blasphemy, or any violation of a religious taboo, is always the most disgusting act. Such acts pollute the sacred; they subvert the boundaries that protect the precincts of a deity, or some other order of misterium, from intrusion. A filmographer might argue that the most disgusting image is one that creates a frisson of horror”.

Kategoria wstrętu u Wellsa – *Wyspa doktora Moreau*

Wyspa doktora Moreau H.G. Wellsa (1896) to literacka, naukowa i kulturowa refleksja nad wstrętem. Przypomnijmy, że początek lat siedemdziesiątych XIX wieku przyniósł w Zjednoczonym Królestwie okazały skok liczby eksperymentów przeprowadzanych na zwierzętach. Doświadczenia te powszechnie rodziły wstręt. Był on też podsycany przez antywiwisekcyjistów, którzy rozpowszechniali ulotki i plakaty z rysunkami i zdjęciami żywych zwierząt poddawanych przez naukowców okrutnym procedurom badawczym. Atakowano zwłaszcza osobę francuskiego badacza – François Magendiego. Wykonywał on, między innymi w Anglii, pokazowe sekcje nerwów twarzowych psa. Zwierzę, któremu nie podano znieczulenia, przybito do stołu. Po ukończeniu pierwszej części eksperymentu pozostawiono je tak na noc w oczekiwaniu na kontynuację doświadczenia (Turney 2001: 79).

Nawet po przyjęciu przez Parlament w roku 1876 „Aktu o okrucieństwie wobec zwierząt” nie słabły budzące wstręt i przerażenie społeczne obawy, że eksperymentujący na zwierzętach wiwisekcyjoniści mogliby zrobić to samo z ludźmi. Dodajmy, że niedługo później trwogę i obrzydzenie wywoływały zabójstwa dokonywane przez Kubę Rozpruwacza. Wśród mieszkańców Londynu w roku 1888 panowało powszechne przekonanie, że morderca zdolny do wybebeszenia brzucha ofiary, usunięcia jej narządów, mięśni i skóry, musiał być rzeźnikiem lub chirurgiem (Turney 2001: 90).

Wells, wybierając temat swojej powieści, wpisał się w poczet kontynuatorów motywu znanego z *Frankensteina*, czyli *nowoczesnego Prometeusza* (1818). W dziele tym Mary Shelley złączyła koncepcję stworzenia potwora z rodzącą się biologią eksperymentalną. Wells podbudował ideę kreacji monstrum najnowszymi osiągnięciami biologii końca XIX wieku (Baldick 1992: 154). Uważał bowiem, a był zresztą świetnie wykształconym biologiem, iż należy brać pod uwagę możliwość wykreowania metodami chirurgicznymi „quasi-ludzkich potworów”⁷. Argumenty przemawiające za tym włożył w usta tytułowego bohatera interesującej nas powieści. Doktor Moreau wyliczał Prendickowi odniesione przez naukowców sukcesy, takie jak usuwanie guzów nowotworowych, przeszczepy skóry u tego samego organizmu – na przykład ogon szczura przeszczepiony na jego pysk, wszczepianie jednej części organizmu w inny – na przykład ostroga koguta zrosnięta z karkiem wołu). Wells powtórzył je w dziennikarskiej polemice z sir Chalmersem Mitchell'em (Wells 2009: 184-188).

⁷ O czym pisał we Wstępie do pierwszego wydania *Wyspy doktora Moreau*.

Autor interesującej nas powieści uwspółcześnił motyw szalonego eksperymentatora. Do świata przedstawionego, oddalonej od nowoczesnej cywilizacji bezludnej wyspy, wprowadził ludzko-zwierzęce hybrydy. Zabieg ten unaocznia, jak bardzo intuicje pisarza wyprzedziły omówione wyżej ustalenia po darwinowskich psychologów, antropologów i socjologów dotyczące roli wstępu w zetknięciu z „innym” oraz w refleksji nad animalnym pochodzeniu człowieka.

Wells ponadto scalił swoją opowieść z teorią ewolucji Karola Darwina, zwłaszcza z jej założeniami dotyczącymi degeneracji gatunków (Baldick 1992: 154-156). Mówiły one, że walka o byt chroni gatunki przed osłabieniem i anomaliami. Darwin przywołał jako przykład udomowione gatunki zwierząt, które nie muszą podejmować walki o przetrwanie. Przez to stają się słabsze, bardziej podatne na choroby i tracą zdolność przeżycia na wolności (Gil-mour 1993: 124-132).

Ten aspekt teorii ewolucji dał silny impuls wiktoriańskiej kulturze. Zaczęła ona krzewić będącą źródłem ładu moralność oraz wolny od zwyrodnienia i „brudu” porządek społeczny. Aktywność ta przejawiała się na przykład w omówionych wyżej działaniach na rzecz poprawy warunków sanitarnych czy w walce z patologiami. Kontekst degeneracji gatunków ujawnił, jak złożoną funkcję pełniły wówczas uczucia wstępu, obrzydzenia i odrazy. Zostały one wykorzystane w kampanii wymierzonej przeciwko temu, co rozpoznawano jako zagrożenie dla postępu społecznego⁸.

W ocenie wielu naukowców, ludzi kultury czy polityków postęp techniczny i uprzemysłowienie nie przyniosły wyłącznie profitów, ale także całe mnóstwo problemów. Spostrzeżono, że rozwój medycyny ograniczył właściwe działanie niewidzialnego ramienia doboru naturalnego. Osoby naznaczone chorobami dziedzicznymi czy innego typu wadami przekazywały swoje cechy następnym generacjom. Dlatego zaczęto zastanawiać się, w jaki sposób zapobiec zwyrodnieniu gatunku. Kategoria wstępu odegrała tu znaczącą rolę, bowiem owego uczucia używano jako detektora i wskaźnika tego, co zagrażało korzystnemu rozwojowi gatunku ludzkiego (Kraj 2003: 197-222).

W 1883 roku Francis Galton, przyrodnik i kuzyn Karola Darwina, opowiedział się za selekcją i metodycznym rozrodem ludzi, które miały wzmocnić gatunek. Opracował założenia nowej nauki – eugeniki (*Eu* – oznacza *dobry*; *genes* – *zrodzony*; słowo *eugenika* przekłada się również jako *dobre geny*) (Kraj 2003: 197-222). Jej zadaniem było zahamowanie procesów pogarszających ludzką rasę oraz jej aktywne doskonalenie. Galton, prowadząc badania nad dziedzicznością cech fizycznych i psychicznych, zauważył, że ich występowanie w następnym pokoleniu jest naznaczone matematyczną prawidłowością.

⁸ Na ten temat: (Allen 2008; Ashton 2018).

Doprowadziło go to do wniosku, że można, manipulując częstotliwością ich występowania, „wyprodukować rasę bardzo uzdolnionych ludzi dzięki małżeństwom starannie dobieranym przez wiele pokoleń” (Jacob 1999: 119).

Idee eugeniki miały wielu zwolenników wśród elit Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. Tam też powstały pierwsze programy eugeniczne. Ich zadaniem było ustanawianie ładu społecznego opartego na przesłankach naukowych. Poziom ówczesnej wiedzy uniemożliwiał praktykowanie „chowu selekcyjnego”. Strategie eugeniczne skupiły się więc na eliminowaniu ludzi „niezdatnych, postawiono znak równości między statusem społecznym a biologiczną wartością” (Turney 1998: 99). Towarzystwa eugeniczne rozpoczęły realizację swoich założeń od klas najniższych, dzieląc ich przedstawicieli na użytecznych i niebezpiecznych. W Wielkiej Brytanii skierowano się ku robotnikom, a w USA ku grupom imigrantów. Termin „niezdatności” zawierał w sobie kategorię wstrętu. Jako tacy zostali określani alkoholicy, epileptycy, niedorozwinięci umysłowo oraz ludzie biedni. W Zjednoczonym Królestwie zmobilizowano sieć pracowników socjalnych, którzy poddawali obywateli selekcji. Decydowali na przykład, kogo wysterylizować, a komu odebrać dzieci (Kraj 2003: 197-222).

Herbert George Wells należał do zwolenników ruchu eugenicznego i wiwisekcji⁹. Swoje poparcie dla tych idei wyrażał jako dziennikarz i komentator naukowy. Niemniej jednak jego twórczość literacka zdaje się prezentować pogląd zgoła odmienny. Już pierwsi krytycy *Wyspy doktora Moreau* w roku 1896 zarzucali jej autorowi postawę antywiwisekcyjną i wrogość wobec rozwoju nauki (Parrinder 1972: 43-56). Wywoływanie u czytelników wstrętu do wiwisekcyjisty, zrównanie go z Frankensteinem i zakończenie jego życia śmiercią z rąk stworzonej przez niego istoty było bolesnym ciosem wymierzonym w propagatorów biologii eksperymentalnej.

Prendick – rezoner wstrętu

Narratorem pierwszoosobowym *Wyspy doktora Moreau* jest ocalały z katastrofy morskiej biolog Edward Prendick – uczeń wpływowego propagatora myśli Charlesa Darwina, Thomasa Huxleya. Bohater, wyłowiony przez załogę przepływającego statku, tylko na krótko doświadczył ulgi. Jego opowieść szybko skoncentrowała się na budzącym uczucie wstrętu niezgrabnym współpasażerze. Jego plecy były przygarbione, szyja – włochata, głowa – mocno wciśnięta w ramiona, włosy – grube i szczeciniaste. Ten szpetny w ocenie narratora osobnik odznaczał się także niezwykle zwinnością, wysuniętą do

⁹ Na ten temat: (Wells 1893: 43-44; Wells 1928: 221-230).

przodu szczęką, mgliście przypominającą zwierzęcą mordę. Z jego ogromnych półotwartych ust wystawały białe zęby niespotykanych u człowieka rozmiarów. Prendick przyznał, że ten ciemnoskóry człowiek o oczach pozbawionych białek zrobił na nim wstrząsające wrażenie. Nie mógł ochłonąć ze zdziwienia, jakie wzbudziła w nim ta istota, gdyż pierwszy raz widział tak odrażającą i niesamowitą twarz.

Pewnej nocy Prendick zauważył, iż oczy tego wstrętnego człowieka fosforyzują. Poczuł, jakby runął w niego grom z jasnego nieba. Widok ten sprawił na nim wrażenie czegoś absolutnie nieludzkiego. Bohater stwierdził: „Owa czarna postać z jarzącymi się ślepiami wymiotła ze mnie wszystkie dojrzałe myśli i uczucia i znalazłem się na moment w zapomnianym świecie dziecinnych koszmarów” (Wells 1988: 16).

Opisany przez niego M'ling – służący asystenta doktora Moreau, Montgomerygo – budził wstręt u całej załogi statku. Kapitan nazywał go diabłem z piekła rodem, pomyleńcem, bydlakiem, paskudztwem i wyznaczył część statku, na którą nie miał on wstępu. Ostrzegł go przy tym, że jeśli ją przekroczy, to wypruje mu flaki. Marynarze znęcali się nad nim bez przerwy. Kiedy M'linga zaatakowały przewożone na statku ogary, mężczyźni pokrzykiwali do nich zachęcająco, szczuli je na niego jakby to była najlepsza zabawa. Zresztą i owe psy na widok tego szpetnego człowieka zawsze wpadały w szal, szarpiąc łańcuchy warczały i ujadły. Zwierzęta te nie potrafiły ścierpieć jego obecności. Kapitan podsumował te zajścia słowami: „Moi ludzie nie mogą na niego patrzeć. Ja nie mogę na niego patrzeć. Nikt nie może na niego patrzeć” (Wells 1988: 12), a u kresu podróży oznajmił: „oczyszczamy ten biedny statek ze wszelkiego paskudztwa” (Wells 1988: 18).

Prendick spotkał na wyspie kolejnych zwierzopodobnych ludzi. Ich twarze – *twarze koboldów* (Wells 1988: 22) – budziły w nim mimowolną, niezrozumiałą odrazę. Na widok jednego ze stworzeń poczuł, że wszystko się w nim kurczy. Bohater borykał się ze sprzecznymi doznaniem – całkowitej obcości, a zarazem czegoś znajomego. Widział, że istoty te miały ludzką postać, ale jednocześnie uderzająco przypominały jakieś dobrze znane zwierzęta. Mimo nieporadnej człekokształtności, każda z nich miała w swoich ruchach, w wyrazie twarzy i w ogólnej postawie coś nieodparcie przypominającego zwierzę. Po spotkaniu kolejnego osobnika Prendick pyta sam siebie: „Kim jest, u licha – człowiekiem czy zwierzęciem? I dodaje: żeby lepiej uprzytomnić czytelnikowi, jak się czułem wśród tych groteskowych karykatur ludzi, radzę mu wyobrazić sobie, iż znalazł się nagle w otoczeniu potwornie zdeformowanych zwyrodnialców i kalek” (Wells 1988: 36).

Prendickowi nie dawało spokoju nazwisko Moreau, wydawało mu się, że już je kiedyś słyszał. W końcu przypomniał sobie makabryczną publikację sprzed kilku lat, zatytułowaną *Doktor Moreau i jego okropności*. Wydanie

broszury było jedną z wielu podejmowanych przez antywiwisekjonistów prób zwrócenia opinii publicznej przeciwko niegodziwym metodom prowadzenia badań naukowych. Podczas długiej rozmowy Moreau wyjawiał narratorowi, że pracuje nad plastycznością żywych organizmów. Za cel postawił sobie przekształcenie zwierząt w ludzi, czyli przyspieszenie ewolucji metodą naukową. Kiedy Prendick zarzucił Moreau, że produkuje on potwory, ów odpowiedział: „Tak jest” (Wells 1988: 62). Prendick ocenił, że to, co Moreau robi, jest ohydne, ten zaś odrzekł: „nigdy nie zwracałem sobie głowy etyczną stroną zagadnienia” (Wells 1988: 65).

Co ciekawe, podczas tego kluczowego dialogu, Moreau umiejscowił swoją działalność w wielowiekowej tradycji:

Mniej wiemy o przypuszczalnie znacznie bardziej złożonych operacjach, dokonywanych przez średniowiecznych medyków specjalizujących się w produkowaniu karłów, żebrzących kalek i cyrkowych potworków; pozostałości ich sztuki można się doszukać w zabiegach stosowanych za młodu wobec późniejszych sztukmistrzów, tak zwanych ludzi z gumy i różnych akrobatów. Wiktor Hugo opisał te sprawy w „Człowieku śmiechu” ... (Wells 1988: 62).

Przypomnijmy, że we wskazanej przez doktora powieści Wiktor Hugo opisał historię chłopca sprzedanego bandzie tak zwanych Comprachios. Byli to porywający dzieci handlarze niewolników, którzy je oszpecali, deformowali wciąż rosnące ciała poprzez przechowywanie ich w różnego rodzaju naczyniach, rozciąganie na kole lub zabiegi „chirurgiczne”. Tworzyli z nich „potwory”, które sprzedawali do cyrków lub objazdowych pokazów dziwadeł.

Należy przy tej okazji podkreślić, że koniec XIX wieku to okres szczytu popularności w Wielkiej Brytanii tak zwanych *freak shows*. Przyciągały one rzesze widzów chcących zaznać rozrywki za pomocą obserwowania niezwykłych ludzi, których osobliwe dolegliwości czy choroby szokowały i napawały wstrętem. Plakaty i ulotki z tych pokazów zawierały sformułowania takie jak: „Co to jest?”; „Czy to zwierzę, czy człowiek?”; „Czy przynależy do dzieł natury? Czy jest od dawna poszukiwanym łącznikiem między człowiekiem a małpą?”¹⁰.

Szczególnej sławy nabrała historia Josepha Merricka, zwanego Człowiekiem-słoniem. Jego tragiczna historia opisywana była w gazetach, w których też ogłoszono zbiórkę pieniędzy na jego rzecz. W sprawę zaangażowali się przedstawiciele brytyjskiej arystokracji, Merricka odwiedziła nawet księżna Walii, Aleksandra. Andrew Smith, profesor literatury angielskiej XIX wieku

¹⁰ Polecam uwagę zbiór plakatów z „cyrkowych pokazów dziwadeł” wiktoriańskiej Anglii: online, <https://flashbak.com/highlights-from-the-victorian-circus-freak-show-posters-14013/> (dostęp 30.09.2021).

na Uniwersytecie w Sheffield, przeanalizował język, jakim opisywano deformację ciała Merricka, zwłaszcza wypowiedzi znanych lekarzy. Zaskakujące, że nie charakteryzowali oni Merricka za pomocą pojęć medycznych, ale postrzegali go jako potwora czy bestię i posługiwali się tonem moralnego oburzenia. Obrzydzenie, jakie w nich wywoływał, skłaniało ich do użycia dyskursu właściwego dla literatury gotyckiej, podkreślającego grozę, monstrualność i wstręt (Smith 2004: 45-47).

Wróćmy jednak do fabuły powieści Wellsa. Po rozmowie z Moreau Prendick nie potrafi dostrzec użytecznego celu, który by kierował wiwisekjonistą. Jest przekonany, że prowadzi on swoje badania tylko po to, by zaspokoić swoją naukową ciekawość i udowodnić, że potrafi przekształcić zwierzę w człowieka. Z biegiem czasu Prendick, w którym haniebne eksperymenty Moreau budziły coraz większą niechęć i odrazę, zaczął zmieniać swój stosunek do hybryd. Mówi on:

Początkowo nie umiałem opanować odrazy do tych stworów, zbyt silnie odczuwałem ich zwierzęcość, ale stopniowo oswoiłem się z nimi [...] (Wells 1988:73).

Nasze poczucie harmonii kształtów jest jednak tak względne, iż z czasem oswoiłem się z ich wyglądem do tego stopnia, że moje własne, długie nogi zaczęły mi się wydawać czymś nienaturalnym, a nawet niezgrabnym (Wells 1988: 72).

W innym miejscu dodaje:

Obserwując niezdarne Człowieka-Byka mozolnie przedzierającego się przez zarośla, łapałem się czasami na tym, że nie potrafię sobie uświadomić różnicy między nim a znużonym parobkiem, który ociężałym krokiem wraca z pola do domu; albo natknąwszy się przypadkiem na Niedźwiedzio-Lisicę o chytrej, fałszywej twarzy noszącej dziwnie ludzki wyraz podstępnej przebiegłości, odnosiłem wrażenie, iż spotkałem ją już kiedyś w ciemnych zaułkach jakiegoś dużego miasta (Wells 1988: 74).

Biedne zwierzęta! Dopiero teraz zaczynałem pojmować całkiem dla mnie nowy, a w rzeczywistości najnikczemniejszy aspekt okrutnej działalności doktora Moreau. Nie zastanawiałem się do tej pory, na jakie cierpienia i niewygody narażone są te stwory po wydostaniu się z jego rąk. Myślałem jedynie ze zgrozą o strasznych męczarniach zadawanych w domu za murem. Teraz ta sprawa zeszła jakby na dalszy plan. Dawniej były zwierzętami, które dzięki dostosowaniu do otoczenia instynktom pędziły w miarę szczęśliwy, zwierzęcy żywot. Teraz zaś potykały się nieporadnie w okowach człowieczeństwa, żyły w ciągłym lęku, pod grozą praw, których nie mogły pojąć; ich nibyludzka egzystencja

poczęta w męce była jedną nieustającą walką wewnętrzną, pasmem wiecznej obawy przed doktorem Moreau – i po co? Właśnie owa bezcelowość ich udręki poruszała mnie najbardziej (Wells 1988: 85).

W Prendicku osłabia się poczucie naturalnego wstrętu do zwierzolidów i narasta w nim wstręt socjomoralny w stosunku do doktora Moreau i jego eksperymentów. Niemniej jednak, po śmierci szalonego wiwisekcyjisty, Prendick zostanie zmuszony do podjęcia z hybrydami walki o byt. Osobniki, które zostały przez Moreau przekształcone z gatunków drapieżnych, okażą się śmiertelnym zagrożeniem i na nowo zaczną wzbudzać w narratorze wstręt. Mówi on:

Jednakże od czasu do czasu porażała mnie nagle czysta, naga zwierzęcość. Szpetny mężczyzna, przypominający z pozoru siedzącego w kucki przed szafasem dzikusa, przeciągał się i w raptownym ziewnięciu obnażał tnące jak nożyczki siekacze i szablowne kły – ostre i błyszczące niby sztylety. Kiedy indziej, spotkawszy na wąskiej ścieżce gibką, otuloną w białe szmatki istotę odmiennej płci, w przyływie śmiałości zaglądałem jej w oczy, by nagle (z dreszczem obrzydzenia) ujrzeć przed sobą wąskie, kocie źrenice albo opuściwszy wzrok dostrzec wystający zakręcony ogonek, którym przytrzymywała otulającą ją tkaninę [...] (Wells 1988: 75).

Figura totalnego wstrętu – Minotaur

Niektóre elementy świata przedstawionego *Wyspy doktora Moreau* możemy zinterpretować jako nawiązanie do mitu o Dedalu¹¹. Zamieszkujący stolicę Moreau jest uznanym naukowcem. Pogwałcił on jednak prawo zakazujące nielegalnych eksperymentów na zwierzętach i uciekł z kraju. Zamieszkał na wyspie, aby w spokoju kontynuować prace nad tworzeniem żywych istot. Dedal po zamordowaniu ucznia uszedł z Aten i odnalazł schronienie na wyspie króla Minosa. Doktor Moreau to pracujący w organicznym materiale genialny rzeźbiarz i budowniczy. Jak Dedal posiada umiejętności kreacyjne niedostępne innym. Dedal wynalazł sposób na połączenie człowieka ze zwierzęciem. Bohater Wellsa kreował ludzko-zwierzęce hybrydy. Obydwaj przekroczyli tabu, realizując szalone pragnienia – Moreau swoje własne, bohater mityczny zwyrodniałe żądze Pazyfae.

¹¹ Na ten temat piszę w znajdującym się obecnie w druku w czasopiśmie „Zeszyty Naukowe Polskiego Uniwersytetu Na Obczyźnie” artykule zatytułowanym: H. G. Wells's »The Island of Doctor Moreau« – A Reappraisal of its Mythological Tropes.

Minotaur jest znakiem ucieleśnionej ohydy, a jego obrzydliwość ma postać nie tylko estetyczną, ale także charakterologiczną. Został zrodzony na skutek przekroczenia wszelkich norm, dlatego jego potworność nie jest wynikiem zachwiania proporcji pomiędzy dobrem i złem, bowiem dobra nie ma w nim wcale. Nie stał się potworem, ale się nim urodził. Wina i przyczyna leżą poza nim, bowiem to człowiek rozpełtał przeraźliwe siły.

Prace doktora Moreau oraz jego Minotaury wyrażają leżący u podstaw kultury Zachodu ambiwalentny stosunek do pozyskanego zasobu wiadomości oraz do władzy, którą ona daje. Moc tego mitu manifestuje moc eksperymentalnej biologii. Nawiązanie do postaci antycznego Minotaura, który od wieków łączy kategorię wstrętu z potwornością, jest znakiem spełniającego się proroctwa o zapanowaniu człowieka nad życiem.

Już w 1896 roku Wells przewidywał kształt relacji człowieka ze wykreowanymi przez niego hybridami. Badacze poświęcali sporo uwagi odrzuceniu przez nieusatisfakcjonowanego Moreau swoich stworzeń, a w tym ostracyzmie dostrzegali powielenie postawy Frankensteina (Baldick 1992: 153-155; Haynes 1994: 154; Haynes 2017: 152-153). Istotniejsze są jednak odczucia Prendicka, dynamika rozwoju jego stosunku do istot. Z początku wywoływały w nim jedynie wstręt i grozę, z czasem zmieniły jego sposób postrzegania samego siebie i gatunku, do którego przynależał. Odwołanie się Wellsa do mitu o Minotaurze oddaje głębię tej sytuacji, bowiem, jak zauważył Paolo Santarcangeli, profesor Uniwersytetu w Turynie, jednym z tematów mitu o labiryncie i Minotaurze jest „zwierzęcość, z którą związana jest ludzkość”. W tym kontekście badacz pisze:

Ciąży na nim grzech lubieżności jego matki i całego świata; dopełnia się w nim nie tylko los zwierzęcia, które ma zostać złożone w ofierze, lecz także wtargnięcie bestialstwa (sodomii) w człowieka. [...] My zaś [...] odnajdujemy się w Minotaurze, nieszczęsnym mieszkańcu mroków nie do rozwikłania [...] (Santarcangeli 1982: 10).

Podsumowanie

Kategoria wstrętu w *Wyspie doktora Moreau* jest silnie osadzona w kontekście epoki. Ohyda zarysowanych przez Wellsa postaci wzbudza grozę, jest symptomem przerażającej metamorfozy. Spotkanie narratora powieści z „innym” wzbudza w nim odrazę i pogłębia zainicjowany w nim przez przemiany cywilizacyjne kryzys duchowy. Doświadcza on wstrętu na płaszczyźnie psychologicznej, antropologicznej, a nawet teologicznej – gdy bierze udział w rytuale hybrid na cześć ubóstwianego przez nie Moreau.

Proces transformacji wiąże się z kategorią wstrętu, bowiem towarzyszyć mu mogą rozpad, gnienie, brud, fetor i tym podobne zjawiska. Ma to miejsce w historii o niezadowolonym z efektów swojej pracy chirurgu. Poszukuje on w labiryncie nauki sposobów na stworzenie nowych żywych kształtów i na pokierowanie procesem ewolucji. Ocenia swoje hybrydy jako nieudane, odrzuca je, ale uparcie kontynuuje prace w nadziei na osiągnięcie sukcesu.

Ludscy bohaterowie powieści Wellsa (marynarze, Montgomery, Prednick) stają wobec trudności zaklasyfikowania nieudanych i wstrętnych „Mino-taurów” Moreau. Fakt ich istnienia pogwałca w ich percepcji sferę tego, co sensowne, oswojone, czyste, racjonalne. Konfrontacja z hybrydami przymusza mężczyzn do wytyczania granic człowieczeństwa i przypomina im o tym, co w nich samych jest zwierzęce. Zwierzoludy okazują się wymykać podejmowanym próbom klasyfikacji, są „płynne”. Eksperymentalna metoda wiwisekcji, za pomocą której szalony biolog przeprowadził je z jednych gatunków w inne, uczyniła z nich istoty transgresyjne stanowiące zupełnie nową jakość. Przeczą one normatywnemu porządkowi świata i wymuszają nowe jego rozumienie. Po powrocie do Londynu Prednick mówi:

Gdy wychodziłem na ulicę, by zwalczyć imaginacyjne obawy, rozbestwione kobiety wabiły mnie miauczeniem, a skrywający swe żądze mężczyźni rzucali mi zawistne spojrzenia; udręczeni, kaszlący robotnicy o bladych twarzach i umęczonych oczach mijali mnie znużonym, lecz upartym krokiem postrzelonego, krwawiącego jelenia. [...] Wtedy zbaczałem do pierwszej lepszej kaplicy, ale tak wielkie było pomieszanie mego umysłu, że nawet w kazaniu księdza słyszałem bredzenie Małpoluda o „wielkich rzeczach”; albo wchodziłem do pierwszej z brzegu biblioteki i w skupionych nad książkami twarzach widziałem tylko zachłanną cierpliwość czyhających na zdobycz stworzeń. Puste, pozbawione wyrazu twarze ludzi w pociągach i omnibusach wydawały się szczególnie odrażające [...] prześladowało mnie uczucie, iż nie jestem rozumną istotą ludzką, ale zwierzęciem, które na skutek osobliwego zaburzenia mózgu błąka się samotnie jak porażona kołowaczną owca (Wells 1988: 118).

Eksperymentalna biologia od przeszło stu siedemdziesięciu lat wzbudza w nas wstręt i wymusza nowe rozumienie świata. Nie daje nam zapomnieć o własnej zwierzęcości i o płynności granic człowieczeństwa. Wiek XIX ogłosił sukces w przekształcaniu natury w cywilizację. U jego schyłku Wells swoją powieścią powiedział, że proces ten trwa, ale zawęża pole działania z otaczającego nas środowiska na nasz gatunek. Naukowo zaplanowanemu i zorganizowanemu przebudowywaniu ma ulec organizm człowieka. Tym samym Wells stanął w pierwszym szeregu inicjatorów wielkiego tematu kultury XX i XXI wieku.

Źródła cytowań

- ALLEN, MICHELLE (2008), *Cleansing the City. Sanitary Geographies in Victorian London*, Athens: Ohio University Press.
- ASHTON ROSEMARY (2017), *One Hot Summer. Dickens, Darwin, Disraeli, and the Great Stink of 1858*, New Haven and London: Yale University Press.
- BALDICK, CHRIS (1987), *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*, Oxford: Clarendon Press.
- BATAILLE, GEORGES (1992), *Historia erotyzmu*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków: Oficyna Literacka.
- DARWIN, KAROL (1873), *Wyras uczuć u człowieka i zwierząt*, przekł. Konrad Dobrski, Warszawa: Drukarnia Józefa Sikorskiego.
- DICKENS, CHARLES (1982), *David Copperfield*, Oxford: Oxford University Press.
- DOUGLAS, MARY (2007), *Czystość i zmaza*, przekł. Marta Bucholc, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GILMOUR, ROBIN (1993), *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*, London: Longman.
- HAIDT, JONATHAN; MCCAULEY, CLARK; ROZIN, PAUL (2010), 'Disgust', w: Michael Lewis, Jeannette M. Hariland-Jones, Lisa Feldman Barrett (red.), *Handbook of Emotions*, New York and London: The Guilford Press, ss. 757–776.
- HAYNES, ROSLYNN D. (1980), *H. G. Wells: Discoverer of the Future. The Influence of Science on His Thought*, London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- HAYNES, ROSLYNN D. (1994), *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- HAYNES, ROSLYNN D. (2017), *From Madman to Crime Fighter. The Scientist in Western Culture*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HEMPEL, SANDRA (2006), *The Medical Detective. John Snow and the Mystery of Cholera*, London: Granta Books.
- HOUGHTON, WALTER (1985), *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, New Haven and London: Yale University Press.
- JACKSON, LEE (2015), *Dirty Old London. The Victorian Fight Against Filth*, New Haven and London: Yale University Press.
- JACOB, FRANÇOIS (1999), *Mysz, mucha i człowiek*, przekł. Wanda Jadacka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KIENIEWICZ, JAN (2003), *Historia Indii*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

- KOWALSKI, KRZYSZTOF, ZYGMUNT KRZAK (2003), *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa: ENETEIA Wydawnictwo Szkolenia.
- KRAJ, TOMASZ (2003), 'Eutanazja a eugenika we współczesnej praktyce medycznej', w: Tadeusz Biesaga (red.), *Systemy bioetyki*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, ss. 197-222.
- MATHIAS, PETER (1987), *The First Industrial Nation. An Economic History of Britain 1700-1914*, London and New York: Methuen.
- MENNINGHAUS, WINFRIED (2009), *Wstręt. Teoria i historia*, przekł. Grzegorz Sowinski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MUKHERJEE, RUDRANGSHU (1998), *Spectre of Violence: the 1857 Kanpur Massacres*, New Delhi: Penguin Books India.
- OSTERHAMMEL, JÜRGEN (2013), *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przekł. Izabela Drozdowska-Broering, Jerzy Kałużny, Adam Peszke, Katarzyna Śliwińska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- PATRICK PARRINDER (ed.), *H. G. Wells: The Critical Heritage* (1972), London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- PINKER, STEVEN (1997), *Jak działa umysł*, przekł. Małgorzata Koraszewska, Warszawa: Książka i Wiedza.
- SAMALIN, ZACHARY (2021), *The Masses Are Revolting: Victorian Culture and the Political Aesthetics of Disgust*, Ithaca: Cornell University Press.
- SANTARCANGELI, PAOLO (1982), *Księga labiryntu*, przekł. Ignacy Bukowski, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SMITH, ANDREW (2004), *Victorian Demons. Medicine, Masculinity and the Gothic at the Fin-de-siècle*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- TICKELL, ALEX (2013), *Terrorism, Insurgency and Indian-English Literature 1830-1947*, London: Routledge.
- TURNNEY, JON (2001), *Ślady Frankensteina*, przekł. Marta Wiśniewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- WELLS, HERBERT GEORGE (1928), *The way the world is going. Guesses and forecasts of the years ahead*, London: Ernest Benn.
- WELLS, HERBERT GEORGE (1893), *Text-Book of Biology*, London: W.B. Clive & Co., University Correspondence College Press.
- WELLS, HERBERT GEORGE (2009), *The Island of Doctor Moreau*, Toronto: broadview editions.
- WELLS, HERBERT GEORGE (1988), *Wyspa doktora Moreau*, przekł. Ewa Krasieńska, Warszawa: Wydawnictwa Alfa.
- WILSON, ROBERT (2007), 'On Disgust: A Menippean Interview. Interview with Robert Wilson', *Canadian Review of Comparative Literature*: 2, ss. 203-213.

Doświadczona i dziedziczona pamięć traumatycznych wydarzeń historycznych, politycznych i rodzinnych w poezji Amelii Rosselli

Olga Zasada

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-8789-809X

Abstract

The linguistic expressions used in the works of the Italian poet inspire a discussion on the phenomenon of postmemory. The term, which was proposed by Marianna Hirsch to denote the collective trauma inheritance, has recently been broadened by the psychologists to include individual memory. The article encourages us to analyze the impact of the stress and hardships experienced by Amelia Rosselli's mother and her immediate relatives before the poet's birth. According to the latest developments in medicine and cognitive sciences, any psychological damage influences the physical and mental functioning of persons not only directly affected by it but also their descendants. References to the dark reality of the fascist Italy, the related murders of the poet's family members, the sudden and premature deaths of her partner and brother, mental illness related to DNA memory and post-traumatic stress disorder, and, finally, her suicidal thoughts – they all permeate the lines of her poetry. Rosselli's poetry draws on the memories of her miserable childhood, difficult relationship with her mother, and her lost love. The flashback de-

Olga Zasada, mgr; absolwentka studiów magisterskich na kierunku Italianistica Uniwersytetu Bolońskiego; uzyskała podwójny dyplom licencjata na kierunku Filologia włoska oraz Filologia romańska na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, koncentrując swoje zainteresowania wokół literatury dwudziestowiecznej; ukończyła studia podyplomowe w zakresie tłumaczeń poświadczonych w Interdyscyplinarnym Podyplomowym Studium Kształcenia Tłumaczy Uniwersytetu Warszawskiego; od dziecka zgłębiała sztukę dzięki formacji w państwowych szkołach muzycznych I i II stopnia (klasa fletu poprzecznego); w 2015 opublikowała artykuł pod tytułem *Innovità teatrali di Ronconi*. Odbyła liczne staże zagraniczne, między innymi na Uniwersytecie Bolońskim.

cammomileo@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



vices, which are typical for her poetry, are brought into play as an attempt to process the trauma. In one of the many explanations of her poetic motivation included in her literary works and comments, Rosselli points to her difficult life experiences as the factor that highly influenced her creative work. Just like the ideas, experience, and imagination, such bleak memories give shape to her poetry and open a space for literary expression. The memory of the more recent personal experiences, and the one that goes back to the experiences of the ancestors recalled in the works of Rosselli, not only shape the image of the poet's and her relatives' identity. The memory narrative in her works becomes also a report of historical and political events affecting the post-war Italy. Among other things, the activity of the poet's family members in the political party leaves an irreversible mark on her life. From an interdisciplinary angle, the expression of the past memories in Rosselli's work touches the fields of psychology, sociology, history, culture, politics, and art.

Keywords: Amelia Rosselli, Rocco Scotellaro, Carlo Rosselli, memory, postmemory, trauma, fascism

Wprowadzenie

Fenomen Amelii Rosselli, jedynej kobiety z kanonu poetów rocznika 30. włoskiego Novecento, sklasyfikowanych przez Piera Vincenza Mengalda (1978: 993-1004) bezdyskusyjnie bazuje na wielojęzyczności. Stawia on przed lektorem zadanie poliglotyzmu, a mianowicie znajomości włoskiego, angielskiego i francuskiego. Mile widziana w interpretacji dzieł włoskiej poetki jest także choćby podstawowa wiedza na temat teorii muzyki, gdyż znajdziemy w jej dziełach fragmenty zapisu muzycznego. Twórczość autorki jest odzwierciedleniem jej różnojęzykowego wykształcenia zdobytego dzięki obcowaniu w kulturze włoskiej, brytyjskiej, amerykańskiej oraz francuskiej. Jej dorobek literacki oceniany jest przez krytyków włoskich jako poezja bazująca na granicach. Sięgają one zarazem do wspomnień o emigracji, politycznych i rodzinnych podziałach, ale także stanowią punkt wspólny w zastosowaniach zwrotów zaczerpniętych z lingwistyki licznych nacji oraz jedności elementów autobiograficznych z fikcją literacką (Bisanti 2007: 9). Poematy Amelii Rosselli skomponowane są na zasadach multilingwizmu oraz plurilingwizmu. Oba te terminy są często mylnie stosowane synonimicznie. Otóż multilingwizm zakłada twórczość w różnych językach, przy czym każdy z utworów pozostaje skomponowany tylko w jednym z nich. Plurilingwizm zakłada wykorzystanie minimum dwóch języków w jednym dziele, które dzięki takiemu zabiegowi staje się nieprzetłumaczalne. W przytoczonych poniżej fragmentach będziemy mieli okazję zaobserwować, jak Amelia Rosselli spleta kilka kodów językowych z zapisem muzycznym, tworząc fakturę jednego poematu.

Wśród ogromu fascynujących komponentów twórczości Amelii Rosselli, niewątpliwie godna uwagi jest interdyscyplinarna analiza sięgająca do obszarów naukowych: literaturoznawstwa, językoznawstwa, psychologii, polityki oraz historii. Pamięć niedalekich, osobistych wydarzeń oraz ta sięgająca doświadczeń przodków, przywoływana w jej poezji, nie tylko buduje obraz

tożsamości poetki i jej najbliższych. Narracja wspomnieniowa w jej utworach staje się relacją wydarzeń historycznych i politycznych dotyczących powojenne Włochy. To między innymi aktywność partyjna członków rodziny poetki, nagła i przedwczesna śmierci partnera i brata, trudna relacja z matką, choroby psychiczne w kontekście pamięci DNA (fenomen nazywany przez naukowców pamięcią drugiego pokolenia) oraz PTSD (ang. *Post-traumatic stress disorder*, przez polskich badaczy określony jako zespół stresu pourazowego) odciskają nieodwracalne piętno w jej życiu. Naznaczony ciężkimi wspomnieniami byt rodziny Rossellich staje się *per se* poetycką inspiracją. Związany z politycznymi represjami przymus ciągłej zmiany miejsca zamieszkania jest kolejnym punktem na długiej liście niedogodności w życiu poetki. Nie bez powodu włoscy krytycy literaccy stworzyli podział tematyczny jej dzieł: *Variazioni belliche* (1964) – wojna, *Serie ospedaliera* (1969) – wygnanie, *Documento* (1966-1973) – repatriacja). W zbiorze zatytułowanym *Variazioni Belliche*, którego polski przekład *de facto* brzmiałby *Wariacje wojenne*, Amelia Rosselli daje dowód trudnościom napotkanym z powodu przymusowej emigracji: „Urodzona w Paryżu zadreżczona epopeją naszego omylnego pokolenia/ dotarła do Ameryki na ziemię wielkich panów/ i państwowego państwa. Zamieszkała we Włoszech, kraju barbarzyńskim/ Uciekinierka z Anglii państwa wyrafinowanych [*Nata a Parigi travagliata nell'epopea Della nostra generazione/ fallace. Giacciuta In America fra i Ricci Campi dei possidenti/ e dello Stato sta tale. Vissuta In Italia, passe Barbaro./ Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati*]” (Rosselli 1964:11-14). Pamięć o przeszłości w twórczości Amelii Rosselli w interdyscyplinarnym ujęciu sięga zatem obszaru psychologii, socjologii, historii, polityki oraz sztuki. Autobiograficzne nawiązania do historii naznaczają jej poezję, przez co ta nie jest klasyfikowana jedynie jako liryka miłosna.

W jednym z opisów procesu własnej twórczości Amelia Rosselli wskazuje ciężkie doświadczenia życiowe jako główny element motywujący pisanie. Podkreśla w nim, że to pamięć trudnych wydarzeń wpływająca na stan psychiczny reguluje jej kreatywność. Wraz z pomysłem, doświadczeniem, fantazją, to przede wszystkim wspomnienie oddziałuje na siłę wyrażania siebie i kreowania przestrzeni literackiej: „Przerywałam poemat, kiedy wyczerpywała się siła psychiczna i znaczeniowa napędzająca pisanie; to znaczy idea lub doświadczenie lub wspomnienie czy wyobrażenie, które tworzyły sens i przestrzeń [...]. Rzeczywistość jest tak ciężka, że ręka się męczy i żadna forma jej nie zawrze [...]. *Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e significativa che mi spingeva a scrivere; cioè l'idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio [...]. La realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere*” (Baldacci 2007: 28).

Peter Levine i Ann Frederick w zbiorze swoich badań, zatytułowanym *Walking the Tiger: Healing Trauma* (Levine&Frederik 1997: 36), które

w przekładzie na język polski ukazały się pod tytułem *Obudźcie tygrysa. Leczenie traumy* (2012), wykazują, iż trauma jako brak komfortu psychicznego nieustannie przywołuje przeszłość. Nawiązania do trudnej rzeczywistości okresu faszystowskich Włoch związanej z zabójstwem ojca i stryja, nagłej i przedwczesnej śmierci ukochanego, własnych zaburzeń psychicznych, relacji z matką cierpiącą na depresję i w końcu zapowiedzi samobójcze – wszystkie te doświadczenia mają wpływ na psychikę Amelii, czemu ta daje wyraz w swoich wielojęzycznych wersach. Niesamowitym jest fakt, jak poszczególne sformułowania użyte przez poetkę w czterech kodach językowych dostarczają cennych śladów na drodze analizy psychologicznej procesu jej twórczości.

Wspomnienie relacji z matką

W poemacie *Diario in trelingue* (Rosselli 1980: 71-115) jakby wyrwany z kontekstu, pojawia się epitet *empty mother* niemający związku z tematyką podejmowaną w całym zawierającym go fragmencie. Korzystając z nielicznych, istniejących już biografii Amelii Rosselli, biografii jej matki Marion Cave oraz wzmianek historycznych znanej z działalności politycznej we Włoszech rodziny Rosselli, można podejrzewać u córki problemy natury psychologicznej oraz *ślepotę emocjonalną*. Termin *ślepoty emocjonalnej* po raz pierwszy został zaproponowany przez Alice Miller w publikacji *Saving your life* (2007), która w języku polskim ukazała się pod tytułem *Twoje ocalone życie* (Miller 2009: 21-30). Śledząc historię zaburzeń psychicznych Marion Cave, pojawia się podejrzenie względem jakości relacji matka-dziecko już na najwcześniejszym etapie. Na podstawie badań naukowych opracowanych przez psychiatrów możemy wysnuć tezę dotyczącą wpływu depresji matki już od czasu niemowlęctwa Amelii i wydarzeń okołoporodowych (pobyt ojca w więzieniu, pobyt Marion Cave w więzieniu podczas ciąży z Amelią) na późniejsze funkcjonowanie córki w społeczeństwie. Skutek ten jednocześnie staje się przyczyną, jaka motywuje proces twórczy poetki, a szczególnie dobór konkretnych wyrażen językowych. Na potwierdzenie warto przywołać eksperyment *still face*, w którym autor projektu, Ed Tronick, zademonstrował jak negatywna reakcja zostaje wywołana u kilkumiesięcznego niemowlęcia przez brak zainteresowania matki, będący reperkusją depresji poporodowej. Przypomnijmy, iż zjawisko to następuje w wyniku wysokiego stężenia hormonów i w odróżnieniu od standardowego *baby bluesa* (syndrom określane przez naukowców smutkiem poporodowym, uznawany jako zjawisko powszechne, utrzymujące się do szóstego tygodnia po rozwiązaniu), skutkuje brakiem emocjonalnej więzi z dzieckiem. Stan ten utrzymuje się dłużej, niż *baby bluesowe* sześć tygodni oraz charakteryzuje się chronicznym

smutkiem, bez przejawów uciechy z nowej, życiowej roli. Taka dysfunkcja w bliskości niemowlęcia z pierwszą osobą w jego życiu ma często szeroki wydzźwięk nie tylko w późniejszej ich więzi, ale również rzutuje na wszystkie relacje dziecka nawiązywane w dalszym życiu. Inne z badań, przeprowadzone w latach czterdziestych dwudziestego wieku we Francji w zakresie tematyki kontaktu matka-dziecko, pokazuje, iż w powojennych szpitalach osierocone noworodki, których jedyna styczność z drugim człowiekiem ograniczała się do zapewnienia ich potrzeb żywieniowych i higienicznych, umierały bez przyczyny medycznej. Jak dotąd powstało wiele opracowań naukowych głoszących rolę kontaktu wzrokowego oraz dotyku stymulującego wytwór oksytocyny, bazujących zarówno na obserwacji potomków człowieka, jak i zwierząt różnych gatunków. Eksperymentem, który może stanowić dowód wpływu wydarzeń z życia prenatalnego i pourodzeniowego Amelii na jej kreowanie przestrzeni literackiej jest, przeprowadzone w Chinach doświadczenie Harlowa z udziałem reżusów oraz badanie *Gęsia mama* autorstwa Konrada Lorenza. W obu pomiarach ukazano, jak pierwsze doświadczenia z matkami o zróżnicowanym nastawieniu na macierzyństwo wpływają na budowanie dojrzałości emocjonalnej dziecka. Na podstawie tych badań możemy stwierdzić, iż traumatyczne przeżycia Marion Cave w czasie ciąży z Amelią oraz depresja poporodowa odcisnęły ślad w procesie kształtowania wrażliwości córki. Wydarzenia z pierwszych lat, a nawet miesięcy życia dziewczynki mogły wpłynąć na późniejszą relację z własną matką. Następstwem tych okoliczności był stan emocjonalny Amelii, będący motorem napędzającym mechanizm *spiritus movens* twórczości poetyckiej. Odzwierciedleniem problemów w początkowej relacji matka-córka w rodzinie Rosselli jest nie tylko wyrażenie *empty mother* (ang.: pusta matka), lecz także sformułowanie *difetto di gioventù e di femminilità* (wł.: defekt młodości i kobiecości), użyte w tym samym dziele. Określenie to kieruje uwagę ku analizie wpływu relacji z matką na postrzeganie samej siebie jako kobiety. W liście pisanym przez ojca Amelii Rosselli do swojej matki 30 marca 1930 roku, czyli tuż po narodzinach poetki, ten wyznał, iż Marion była zawiedziona córką. Oceniał ją jako brzydkie dziecko z powodu wielkich niebieskich oczu, bujnych blond włosów, nosa przypominającego ziemniak i obszernych ust (Bisanti 2007: 14). Amerykańska poetka i radykalna feministka Adrienne Rich, pomimo stanowczej krytyki zinstytucjonalizowanego macierzyństwa podkreślała, iż relacja z własną matką od poczęcia jest fundamentalnym członem w formacji przekonań i postaw. Zarówno określenie, w którym poetka nadaje negatywną cechę swojej młodości i kobiecości oraz wcześniej przytoczony epitet, jak słowo-klucz, korytarzem jej poezji prowadzą nas do historii kobiety niosącej przez życie trwałe ślad ułomnej bliskości macierzyńskiej. Pamięć z czasów dzieciństwa i etapu dorastania poetki przenoszona jest w jej kolejne lata, przez co przenika do przyszłości, a w rezultacie do jej dorobku literackiego okresu dorosłości.

Pamięć prenatalna, pamięć genów i postpamięć

Istnieją doniesienia historyczne, według których Marion Cave, będąc w stanie błogosławionym, przebywała w więzieniu. W tym okresie została rozdzielona ze swoim mężem, który także był osadzony. W tych okolicznościach warto wziąć pod uwagę nie tylko niewygodę fizyczną, ale przede wszystkim podwójne natężenie stresu związane z własną sytuacją oraz obawą o los represjonowanego politycznie męża. Wyniki amerykańskich testów przeprowadzonych przy użyciu specjalistycznego sprzętu, pod który podłączone zostały kobiety w ciąży, potwierdzają istnienie przekazu myśli nienarodzonemu dziecku przez matkę. Nikki Bradford w swoim poradniku zatytułowanym *The Miraculous World of Your Unborn Baby* (1998), który w Polsce ukazał się pod tytułem *Niezwykły świat w łonie matki* (1998), przywołuje dowody na istnienie komunikacji pomiędzy kobietą i płodem w okresie prenatalnym na zasadzie telepatii. Okazuje się, że nie tylko stan napięcia wywołanego stresem jest przekazywany dziecku, ale także wydarzenia poprzedzające jego narodziny, nawet te przemilczane przez rodzinę. Hipoteza ta została wzmocniona rezultatami sesji psychoanalistów poddających analizie historie rodzinne pacjentów. Fenomen pamięci genów, tzw. postpamięć, wykraczająca daleko poza pamięć jednostki, nazywana także pamięcią dziedziczną lub pamięcią drugiego pokolenia lub pamięcią fałszywą jest terminem zaproponowanym przez Mariannę Hirsch. Przypadek tak zwanych świadków-spadkobierców można odnaleźć w historiach dzieci rodzin doświadczonych przez traumy. Dotychczas twierdzono, iż koncepcję postpamięci można łączyć jedynie z traumą zbiorową – taką, jak na przykład Holocaust. Badania przywołane przez Marka Wolynna w opracowaniu *It didn't start from you* (2016), z polskim przekładem zatytułowanym *Nie zaczęło się od Ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces* (2017), pokazują jednak, że pamięć genów może przekazywać pokoleniom traumy indywidualne. W obu przypadkach według autora dzieci rodzin doświadczonych ciężkim, przemilczanym wydarzeniem wykazywały lękowe symptomy psychosomatyczne, takie jak duszności, drętwienie, chęć wydostania się przez komin (w zależności od rodzaju nieszczęścia przeżytego w poprzednim pokoleniu). Zarówno powyższe badania, jak i doświadczenia opisane przez Annę Janko w książce *Małazagłada* (2015: 25), stają się inspiracją w analizie wyrażań nawiązujących do traumy rodzinnej, zastosowanych w poezji przez Amelię Rosselli. Jednym z interesujących przykładów jest zawarty także w poemacie *Diario in tre lingue epitet inherited family trauma*. Sformułowanie to wzbudza podejrzenie w związku z pochodzeniem żydowskim poetki i pamięcią Amelii Rosselli jako świadka drugiego pokolenia,

której tożsamość kulturowa jest ściśle związana z pochodzeniem rodziny ojca, wywodzącej się z szanowanego żydowskiego rodu Florencji. Mianowicie babcia Amelia Pincherle (będąca *nota bene* ciotką włoskiego dwudziestowiecznego pisarza o tym samym nazwisku, działającego pod pseudonimem Alberto Moravia), córka żydowskiego, weneckiego małżeństwa, w 1892 roku poślubiła żydowskiego kompozytora z Livorno o nazwisku Giuseppe (Joe) Rosselli Nathan. Z małżeństwa tego, ostatecznie zakończonego separacją, zrodzili się bracia Rosselli: Aldo, Nello i Carlo – ojciec Amelii (Bisanti 2007: 13). Pamięć o traumatycznych wydarzeniach Holokaustu, który dotknął jej nacji nie musi ograniczać się do osobistych wydarzeń. Nie jest warunkiem koniecznym stanie się bezpośrednią ofiarą negatywnego doświadczenia, by być w stanie odczuwać jego skutek. W tym wypadku Amelia Rosselli występuje w charakterze świadka drugiego pokolenia, czemu daje ekspresję poprzez przytoczony zwrot z poematu *Diario in tre lingue*.

Pamięć osób – Rocco Scotellaro

Poddając analizie proces twórczości literackiej poetki, można dostrzec, iż kulturowanie pamięci trudnych wydarzeń z życia poetki jest próbą autoterapii. Alice Miller w książce *Free From Lies: Discovering Your True Needs* (Miller 2009: 73) podkreśla potrzebę uwolnienia się od traumy. Przyglądając się niektórym wyrażeniom użytym przez poetkę można przypuszczać, iż ta podejmuje próbę przepracowania traumatycznych wspomnień psychologicznych poprzez pisanie. Punktem wyjścia ku takiej tezie są chociażby sformułowania nawiązujące do śmierci ukochanego. Nostalgiczne wspomnienie emanuje z utworów zadedykowanych przedwcześnie i niespodziewanie zmarłemu partnerowi, którym był Rocco Scotellaro – włoski pisarz, poeta i polityk. Para poznała się w roku 1950, a jej relacja opierała się nie tylko na przyjaźni, ale także wymianie kulturowej. Dowodzi tego zachowana do dziś korespondencja kochanków oraz zapiski pamiętnikowe Rocca Scotellara, wydane pod redakcją Franca Vitellego. Amelia Rosselli była zainspirowana książką partnera, zatytułowaną *Contadini del Sud*. Ponadto Rocco Scotellaro przedstawił poetkę innemu sławnemu włoskiemu pisarzowi o nazwisku Carlo Levi (będącemu wcześniej przyjacielem Carla Rosselli dzięki współdziałaniom antyfaszystowskim). Wydarzenie to niejako wprowadziło poetkę na salony ówczesnej inteligencji literackiej, wśród której Amelia Rosselli nawiązała ważne dla niej kontakty, także ze sławnymi pisarzami i muzykami (Bisanti 2007: 30). Relacja między dwojgiem kochanków została przerwana w roku 1953 z powodu ataku serca, który doprowadził do śmierci mężczyzny. Strata ta odbiła się na zdrowiu psychicznym poetki, choć stała się przy tym inspiracją dla jej utworów. Podmiot liryczny zwraca się w nich

bezpośrednio do ukochanego, podejmując próbę dialogu. Jest to jednocześnie chęć przywołania jego obecności. Wers „wzięłam Cię w ramiona, nieżywego” (Rosselli 1980:15), utrzymany w podniosłym stylu, przenosi czytelnika do chwili śmierci mężczyzny. Pierwsza część: *Kiedy księżyc nagle spadł* (Rosselli 1980:15) to subtelny opis wprowadzający do wydarzenia. Ukazuje on tragedię, załamanie się dotychczasowego porządku w życiu zakochanej kobiety.

Przywołanie faktów historycznych i politycznych faszystowskich Włoch

Utwory Amelii Rosselli nawiązują także do wydarzeń z okresu faszystowskich Włoch, kiedy to ojciec oraz stryj poetki prowadzili intensywną działalność polityczną. Carlo Rosselli, świeżo upieczony absolwent prawa, jeszcze przed poślubieniem Marion Cave dołączył do partii socjalistycznej i wraz z bratem Nellem (wówczas jeszcze studentem historii) stworzył biuletyn „Non mollare!” o charakterze konspiracyjnym. W tym czasie Carlo przyczynił się do powstania na emigracji tajnego zrzeszenia zajmującego się organizacją ucieczek wielu socjalistów, między innymi takich, jak: Treves, Saragat czy Turati. Narazając się swoją opozycyjną aktywnością, został aresztowany w 1927 roku i skazany na pięć lat banicji na Wyspach Liparyjskich. Po dwóch latach udało mu się uciec wraz z rodziną do Paryża, gdzie kontynuował swoją polityczną działalność. Tam w kolejnym roku wydał czasopismo „Socialismelibéral” oraz wraz z innymi zbiegami utworzył antyfaszystowski ruch rewolucyjny o nazwie Giustizia e Libertà. Wspierał także szeregi republikańskie podczas wojny cywilnej w Hiszpanii w roku 1936 (Bisanti 2007: 13-15). W tym okresie zdarzyło się tragedia, która wpłynęła na dalsze emocjonalne życie Amelii Rosselli. 9 czerwca 1937 roku w Bagnoles-de-l’Orne na rozkaz samego Benito Mussoliniego i Galeazza Ciano zostali zamordowani bracia Carlo i Nello Rosselli. Bezpośrednimi oprawcami okazała się być prawicowa organizacja terrorystyczna o nazwie La Cogoule.

Pamięć o tych wydarzeniach zdaje się powracać w utworach poetki, między innymi poprzez wyrażenie pochodzące z utworu *Diario in tre lingue*: „ZioNel” poprzedzające fragment: „la terrible légende/descoups-à mort en 17 pièces” (Rosselli 1980: 85). Brytyjskie opracowania krytyków literackich, takich jak Lucia Re, Nelson Moe, czy Carmen Lynn Di Cinque, ukazują powiązania pomiędzy stanem psychicznym Amelii Rosselli wywołanym pamięcią o zabójstwie ojca a jej twórczością. Kluczem do interpretacji dzieł włoskiej poetki jest według wysuniętej wyżej tezy próba nawiązania przez nią dialogu z ojcem za pomocą utworów. Ponadto w twórczości Amelii Rosselli zauważony został (przez wymienionych krytyków) silny wydzźwięk polityczny, będący nawiązaniem do okresu Faszystowskich Włoch.

Poezja jako intymna przestrzeń pamięci

Tragiczne momenty z życia poetki, których pamięć kultywuje w twórczości, stają się *spiritus movens* zastosowania intymnego języka. Prywatny kod, w którym przelewane na papier zostają poetyckie myśli Amelii Rosselli, przez włoskich krytyków nazywany jest *lingua del privato*. Termin ten został po raz pierwszy użyty przez Piera Paola Pasoliniego. Ów zabieg charakteryzuje przede wszystkim poemat zatytułowany *Diario in trelingue*, będący częścią wcześniej cytowanego tomu *Primi Scritti*. Zaproszeniem do głębszej analizy prywatnego kodu zdaje się być samo wyznanie poetki: „Jestem światem, dziejącymi się sprawami-/ Mocą wyrażania siebie w moim wymyślonym języku./ Nie tylko forma pamiętnika ale przede wszystkim osobiste słownictwo to / próby rozpowszechnienia mnie samej” (Rosselli 1987: 56)¹.

Poemat, w którym Amelia Rosselli zastosowała intymny język, wydaje się stanowić ogólne ćwiczenie językowe, bazujące na automatyzmie. Przykładem takiej spontaniczności tworzenia jest wykorzystanie przez poetkę przestrzeni strony. Rozdysponowanie zdań i pojedynczych słów, ich logiczne połączenia, powtarzający się rytm, interpunkcja oraz charakterystyczna retoryka – wszystkie te elementy są widoczne w *Diario in trelingue* od pierwszej chwili. Poniższy fragment zawiera typowy dla autorki eklektyzm językowy i ukazuje pełną ekspozycję wirtuozerii poetyckiej. Kwestia zastosowania wielojęzyczności w oryginale (tłumaczenie na język polski wszystkich cytowanych niżej fragmentów znajduje się w przypisach) poematu *Diario in trelingue* dotyczy również bagażu kognitywistycznego poezji Amelii Rosselli. Zastosowanie odpowiedniego języka do danego słowa przez poetkę posiada swój konkretny zamiar. Wedle założenia Amelii Rosselli, znaczenie każdego z słów użytych w poemacie wyrażone zostało w najlepszy sposób dzięki użyciu konkretnego języka. Oto przykład tej wirtuozerii:

.....

Generalmente pratico la Ritirata. La Serietà.
les araignées sensibles

ha il tatto di una tartaruga

¹ Przekład własny za: „Moi c'est le monde, les choses qui se passent –/ le pouvoir de m'exprimer dans mon langage/ inventé. Pas seulement la forme du journal mais/ en premier lieu le lexique privés ont les/ tentatives d'étendre le propre moi”.

Esthétique pour le Futur réalisée par des Moyens que trop bien
trop modernes

imparar. Oroscopia

storia lingue

German (Grk. Latin texts): problem quantitative rhythm in
modern languages: Why not?

anche '600

see piedi term. irraz

study complexity construction of phrases (Latin, Proust,
Dante, Lautréamont; also

beginning of) l'heure Chinoise (se forcer d'aller au lit)

.....² (Rosselli 1980 : 72).

Wszystkie powyższe elementy gry słownej sprawiają, iż odbiorca ma wrażenie wchodzenia w strefę całkowicie prywatną. W jej wnętrzu narrator podejmuje próbę organizacji rozproszenia językowego. W efekcie, poemat ten przejmując rolę kajetu na notatki, tworząc inspirację do kolejnych utworów. Dzieło to jest efektem codziennych umysłowych ćwiczeń, dyktowanych wydarzeniami z życia zakodowanymi w sercu i umyśle poetki.

Wariacje językowe zastosowane w utworze prowokują pewne działanie: rozpoczynając do podstawy słowotwórczej, przechodzi się do tworzenia nowych wariantów słownych, w których jeden język eksploruje kolejny. Zabieg ten wydaje się być celowy, gdyż sama poetka przyznała: „dlaczego by nie spróbować pomieszać zdań wedle życzenia, dlaczego by nie wynajdywać słów?” (La Penna 2013: 90). W rzeczywistości autorka prezentuje w poemacie swoje założenie, według którego tworzy nowe wyrazy.

(il n'est pas sorti il n'y a

pas de sang (fang) dans

la maison pourpre

poupine

2/ Generalnie praktykuję Odwrot. Powaga./ delikatne pająki/ ma wycucie zółwia/ Estetyka na Przyszłość realizowana przez Środki zbyt dobrze/ zbyt nowoczesne/ przyswajanie. Horoskop/ historia języków/ Niemiecki (grecko-łacińskie teksty): ilościowy problem rytmu w/ nowoczesnych językach: Dlaczego nie?/ Także XVII wiek/ patrz piedi termin irracjonalny/ studium złożoność konstrukcji zdań (łacina, Proust,/ Dante, Lautréamont; zaczynając także/ chińska godzina (zmuszać się do pójścia spać) Tłumaczenie: Olga Bąkowska-Zasada

poupéenne
(the

com plete nonsense
con pleat non sense
con pleat 9o cence)³ (Rosselli 1980: 80).

Definicja prywatnego kodu językowego zastosowanego przez autorkę w swoich utworach, w opinii Nelsona Moe, rezonuje z pamięcią o ojcu oraz wydarzeniach z dzieciństwa z nim powiązanych. Intymny język literacki Amelii Rosselli naznaczają konkretne konflikty socjologiczno-polityczne. W świetle historii działalności politycznej rodziny poetki, w interpretacji jej twórczości powinniśmy sięgać nie tylko do aspektów biograficznych, ale także do wydarzeń z historii powszechnej (Bisanti 2007: 27).

Osobista przestrzeń literacka stworzona poprzez poetkę zauważalna jest głównie poprzez formę pamiętnika, w której dzieło zostało skomponowane. Także w tymże poemacie znajdziemy ogrom wyrażen językowych przywołujących wspomnienia traumatycznych wydarzeń. O formie pamiętnika, przepełnionego retrospekcją okoliczności życia autorki i historii jej czasów, pisze Emmanuela Tandello. Włoska autorka tłumaczenia utworu *Sleep* oraz jednocześnie redaktor tomu *Poesie* i badaczka dorobku literackiego Amelii Rosselli, opisuje tę poetykę jako „komponent językowy o „sejsmicznej” i magmowej naturze [...], którą określa ciągła ulotność znaczenia i wartości [...] element przeżytego życia, żeby nie powiedzieć *confessional* [*componente linguistica di natura „sismica” e magmatica [...] che ne determina una permanente labilità di significato e valore [...] una componente di vita vissuta, per non dire confessional*]” (Cucchi&Giovanardi 1996: 457). Forma pamiętnika u Amelii Rosselli charakteryzuje się spontanicznością zapisu. Zabieg ten umożliwia poetce naturalne wyrażanie siebie w bardzo swobodny sposób, a mianowicie poprzez wolność myśli.

³ (nie wyszedł nie ma/ krwi (błota) w/ purpurowym domu/ lala/ nagalalka/ kom pletny non-sens/ kom pleatny non sens/ kom pleatny neuf sens. Tłumaczenie: Olga Bąkowska-Zasada

Źródła cytowań

- BALDACCI, ALESSANDRO (2007), *Amelia Rosselli*, Rzym-Bari: EditoriLaterza.
- BISANTI, TATIANA (2007), *L'operaplurilingue di Amelia Rosselli. Un distorto, inesperto, espertissimo linguaggio*, Piza: Edizioni ETS.
- BRADFORD, NIKKI (1998), *The Miraculous World of Your Unborn Baby*, Godalming: Quadrillion Publishing.
- BRZEZIŃSKA, ANNA (2017), *Córki Wawelu. Opowieść o jagiellońskich królowach*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- CAMERON, ALASDAIR (2005), *Psichiatria*, Wrocław: Urban & Partner.
- CARBOGNIN, FRANCESCO (2008), *Le armoniose dissonanze. Spazio metrico e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna: Gedit Edizioni.
- CLEESE, JOHN, ROBIN SKYNNER (1984), *Families and How to Survive Them*, Sydney: Mandarin.
- CUCCHI, MAURIZIO, STEFANO GIOVANARDI (1996), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Mediolan: Mondadori.
- EN.WIKIPEDIA, online: http://en.wikipedia.org/wiki/Adrienne_Rich, [dostęp: 01.09.2021].
- GERHARDT, SUE (2004), *Why Love Matters: How Affection Shapes a Baby's Brain*, London: Routledge.
- HOPGOOD, MEI-LING (2012), *How Eskimos Keep Their Babies Warm*, Chapel Hill: Algonquin Books.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Adrienne_Rich, [dostęp 01.09.2021].
- JANKO, ANNA (2015), *Mała zagłada*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- LA PENNA, DANIELA (2013), *La promessa di un semplice linguaggio. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Rzym: Carocci.
- LEVINE, PETER, ANNE FREDERICK (1997), *Walking the Tiger: Healing Trauma*, Berkeley: North Atlantic Books.
- MENGALDO, PIER VINCENZO red. (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Mediolan: Mondadori.
- MILLER, ALICE (2009), *Free From Lies: Discovering Your True Needs*, New York: Norton & Company.
- MILLER, ALICE (2009), *Twoje ocalone życie*, Poznań: Media Rodzina.
- RICHET, ISABELLE (2018), *Women, antifascism and Mussolini's Italy. The life of Marion Cave Rosselli*, Londyn-New York: I.B. Tauris.
- ROSSELLI, AMELIA (2010), *È vostra la vita che ho perso, conversazioni e interviste (1964-1995)*, Florencja: Le lettere.
- ROSSELLI, AMELIA (1980), *Primiscritti 1952-1963*, Mediolan: Guanda.
- ROSSELLI, AMELIA (1987), „Spazimetrici”, w: *Antologia poetica*, Mediolan, Garzanti.

- SHANKER, STUART (2017), *Self-Reg*, Londyn: Penguin Books.
- STEIN, AGNIESZKA (2015), *Potrzebna cała wioska*, Warszawa: Mamina.
- TANDELLO, EMMANUELA (2007), *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Rzym: Donzelli Editore.
- WOLYNN, MARK (2016), *It Didn't Start with You: How Inherited Family Trauma Shapes Who We Are and How to End the Cycle*, Londyn: Penguin.

Postmodernistyczne doświadczenie czasu i przestrzeni w twórczości Stevena Millhausera

Bartłomiej Musajew

Badacz niezależny

Abstract

The Postmodern Experience of Time and Space in the Works of Steven Millhauser

Alluding to Fredric Jameson's definition of ideology as an inherent aspect of human subjectivity affecting it on every level of experience, including visual perception and the way of navigating space, this chapter analyzes places created in Steven Millhauser's short stories as evoking schizophrenic fragmentation of time and space, and perception based on depthlessness. The first space is a department store presented in *The Dream of the Consortium*, which is transformed in the course of the story from a modern space based on straight vistas to a postmodern space based on sudden juxtapositions and meandering paths. The second short story, *A Game of Clue*, depicts the impact of the eponymous table game both on the poetics of the story, based on the juxtaposition of one-paragraph sections, and on the representation of space. This chapter will discuss such techniques as the reduction of reality to fleeting aspects of perception, such as light, shadow, and color; the fragmentation of places and objects into single details enumerated one by one;

Bartłomiej Musajew, mgr, badacz niezależny. Publikował na łamach czasopism naukowych i popularyzujących naukę, np. *Przekładaniec*, *Ha!art*, *Kill Screen*, *Haywire Magazine*, *Jawne Sny*. Zajmuje się ideologicznym aspektem przestrzeni w twórczości Stevena Millhausera.

b.musajew@gmail.com

Facta Ficta,
Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

the representation of space as a sequence of images that do not constitute a single whole; and the replacement of the temporal logic based on a sequence of events by a spatial logic based on the evocation of atmosphere and an aura of meanings by the juxtaposition of incongruous elements. The poetics of Millhauser's works simulates the influence of late capitalism processes, such as the domination of the media, the aestheticization of commodities, and the flow of financial capital, on the subjective experience of time and space by the narrator and the characters. This poetics thus shows the impact of ideology as a mechanism mediating between wider economic, political, and social processes and individual experience.

Keywords: Steven Millhauser, ideology, space, capitalism, postmodernism

Fredric Jameson i ideologia

Fredric Jameson w książce zatytułowanej *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* opisuje hotel Westin Bonaventure w Los Angeles, zaprojektowany przez Johna Portmana, jako przykład postmodernistycznej przestrzeni, która przekracza możliwości percepcyjne i poznawcze podmiotu kształtowanego przez architekturę modernizmu, z jej utopijnymi dążeniami do transformowania tkanki miejskiej (1991: 38-45). Do hotelu można wejść przez jedno z trzech dyskretnie umieszczonych wejść: jedno prowadzi z ulicy Figueroa na balkon na pierwszym piętrze; dwa pozostałe z ogrodów po drugiej stronie – wbudowanej w zbocze, które pozostało ze wzgórza Bunker Hill – na piąte piętro wież okalających centralną bryłę budynku. Żadne wejście nie daje bezpośredniego dostępu do głównej przestrzeni atrium. Hotel pokryty jest refleksyjnym szkłem, które nie oferuje oku nic poza zniekształconymi odbiciami otoczenia. Już wewnątrz, autor zwraca uwagę na wizualny chaos spowodowany przez nagromadzenie elementów architektonicznych i ciągły ruch (*constant busyness*) w lobby, które uniemożliwiają konceptualizację tej przestrzeni jako zestawu brył pozostających ze sobą w jasnych relacjach. To powoduje poczucie obezwładniającej imersji (*bewildering immersion*), bez możliwości ustalenia dystansu między obserwującym podmiotem a percypowaną przestrzenią, który ułatwiłyby jej postrzeganie pod kątem perspektywy i objętości (*perspective or volume*). Jameson zestawia też dwa rodzaje ruchu: szybki wertykalny ruch gondoli w atrium, która wystrzeliwuje przez dach i oferuje widok miasta, i powolny obrót baru koktajlowego na górze wokół własnej osi. Gwałtowny zjazd windą w dół przez kontrast z widzianą wcześniej otwartą panoramą miasta tylko powiększa dezorientację autora na dole, wywołaną przez labiryntowy charakter hotelu, gdzie ponowne odnalezienie jakiegokolwiek miejsca graniczy z niemożliwością.

Analiza ta jest przykładem tego, co stanowi jądro Jamesonowskiego projektu, czyli ujawnienia ideologicznego charakteru różnych aspektów kultury.

Odrzucając tradycyjne marksistowskie rozumienie ideologii jako fałszywej świadomości maskującej faktyczne procesy gospodarcze, Jameson, zainspirowany myślą Louisa Althussera, definiuje ideologię jako „mechanizm, dzięki któremu świadomy (i nieświadomy) jednostkowy biologiczny podmiot sytuuje się w obrębie kolektywnej struktury społecznej [*a mechanism whereby the conscious (and unconscious) individual biological subject situates himself or herself within the collective social structure*]” (Jameson 2020: X). Ideologia zapośrednicza więc szersze procesy gospodarcze, polityczne i społeczne z jednostkowym doświadczeniem rzeczywistości, wpływając nawet na najbardziej podstawowe, cielesne, aspekty tego doświadczenia, takie jak analizowana w przytoczonym fragmencie wizualna percepcja i sposób nawigowania i odczuwania przestrzeni.

Czasoprzestrzenne doświadczenie poruszania się po hotelu cechuje się dwoma wyznacznikami ogólniejszego postmodernistycznego doświadczenia podmiotu wymienionymi w eseju „The Cultural Logic of Late Capitalism” otwierającym książkę (1991: 1-54): schizofreniczną fragmentacją poczucia czasu i przestrzeni i percepcją opartą na braku głębi. Te wyznaczniki są wyrazem procesów rządzących współczesną formą kapitalizmu bazującą na konsumpcji i przepływie kapitału finansowego, takich jak: dezorientacja wywołana przez globalny przepływ tego kapitału, przekraczający ludzkie możliwości kognitywne; redukcja historii w mediach do siatki obrazów niełączyących się w liniowy przebieg zdarzeń, które mają raczej ewokować mgliste poczucie nostalgii niż spełniać funkcję poznawczą i zawierać w sobie załączek potencjalnej zmiany; estetyzacja towarów w celach ich sprzedaży; czy też rosnąca rola mediów, redukujących rzeczywistość do płaskich obrazów. Hotel – ściśle oddzielony od pozostałej części miasta odbijającą je refleksyjną powierzchnią i umożliwiającą wejście tylko w dyskretnie ulokowanych miejscach – stanowi oddzielną przestrzeń, odciętą od reszty świata i organizującą doświadczenie podmiotu na własnych zasadach, tak, jakby wkroczenie w nią wiązało się z przekroczeniem progu do innej płaszczyzny rzeczywistości. Nie jest to jednak rzeczywistość trójwymiarowa, pozwalająca na ustalenie percepcyjnego i poznawczego dystansu między podmiotem a postrzeganą i przemierzaną przestrzenią. Refleksyjna powierzchnia, która redukuje otaczającą przestrzeń do zniekształconych odbić (i czyni z samego hotelu nierzeczywisty obraz, ponieważ nie oferuje żadnej fasady z solidnymi elementami architektonicznymi, która pozwalałaby na konceptualizację budynku jako bryły z jasno określonymi ścianami); redukcja miasta do szybko następujących po sobie wzrokowych wrażeń widzianych z gondoli i obracającego się baru; w końcu wizualny chaos spowodowany przez napierające na oko elementy architektoniczne w atrium – wszystko to sprawia, że nawigowanie hotelu oparte jest na ciągłym przepływie płaskich, niełączyących się ze sobą w jedną całość obrazów. W końcu wspomniany wyżej brak dystansu między podmiotem a przestrzenią prowadzi do poczucia całkowitej imersji, jakby

hotel anektował nawet cielesne doświadczenie jednostki, wywołując w niej na przykład poczucie beznadziejnej dezorientacji albo euforii wywołanej szybkim ruchem gondoli. Jest to przykład tego, jak architektura, uwarunkowana szerszymi procesami gospodarczymi i społecznymi, wpływa na podmiotowy sposób postrzegania i nawigowania przestrzeni.

Steven Millhauser i opowiadanie *The Dream of the Consortium*

Steven Millhauser – stosunkowo mało znany amerykański pisarz, który rozpoczął karierę w latach 70. zeszłego wieku, równocześnie z gwałtownym wzrostem znaczenia globalnych rynków finansowych – próbuje oddać opisane wyżej postmodernistyczne doświadczenie jednostki w swojej twórczości. Jest to twórczość w głównej mierze przestrzenna: uwzględniając motywy architektury, rynku nieruchomości i tematyzacji (*theming*), czyli organizowania prawdziwych przestrzeni wokół fikcyjnych motywów (Gottdiener 1997), Millhauser tworzy światy na granicy realizmu i fantastyki, gdzie różne przedmioty i miejsca z nieprzystających do siebie okresów i płaszczyzn rzeczywistości zostają ze sobą zestawione, co znacząco wpływa na doświadczanie tych przestrzeni przez narratora i postacie. Niniejszy rozdział będzie próbą ukazania tego procesu na podstawie dwóch opowiadań: *The Dream of the Consortium* (1998) i *A Game of Clue* (1990). Pierwsze z nich otwarcie tematyzuje procesy związane z konsumpcjonizmem, dlatego też jego analiza będzie dobrym wprowadzeniem do problematyki postmodernistycznego doświadczenia czasu i przestrzeni. W przypadku drugiego opowiadania ta problematyka funkcjonuje tylko podskórnie – na poziomie poetyki, a nie tematyki – tym samym stanowiąc przykład wszechogarniającego działania ideologii.

Początek opowiadania *The Dream of the Consortium*, dotyczącego przebudowy domu handlowego w nieokreślonym mieście przez tytułowe konsorcjum, stanowi dobrą ilustrację funkcjonowania ideologii w opisanym wyżej sensie:

Zakup domu handlowego przez konsorcjum napęłnił nas niepokojem i skrywaną nadzieją. Był on ostatnim ze starych domów handlowych w wielkim stylu w naszym mieście. Od najwcześniejszego dzieciństwa jeździliśmy jego przestarzałymi schodami ruchomymi i wędrowaliśmy po zgasłych [*faded*] działach z towarem. Nasze pojęcie zbytku i zachwyty było kształtowane przez półki rozpościerające się w brązową dal i wznoszące przez wszystkie dwanaście pięter. W blasku nowej szklanej galerii handlowej stare sklepy zniknęły jeden po drugim, a nasze wyprawy do blaknącego [*fading*] domu handlowego nabrały odcienia rezygnacji i melancholii. Dlatego też zakup domu przez konsorcjum stanowił ostry cios, zdruzgotał nas, ale przy tym też dał pocieszenie. Czy nie wiedzieliśmy

w końcu przez cały czas, że nasz sklep był tylko niezgrabnym przeżytkiem, niemalże powodem do wstydu, a nawet, w pewnym sensie, iluzją?¹

Mamy tu do czynienia z typowo nowoczesnym sposobem doświadczania przestrzeni, opartym na liniowych perspektywach (półki rozpościerające się w dal) i wrażeniu wertykalnego narastania (12 pięter), sięgającym jeszcze do paryskich bulwarów budowanych pod nadzorem Georges-Eugène'a Haussmanna w XIX wieku i znajdującym swoje apogeum w blokowiskach i wieżowcach. Proces działania ideologii, która kształtuje intymne podmiotowe doznania, jest oddany przez rozmiar budynku i przez metaforykę związaną z barwami i światłem. Zestawienie wizualnego wrażenia sprawianego przez rozpościerające się w dal półki ze wznoszeniem się (*rising*) ich przez 12 pięter – co, z racjonalnego punktu widzenia, może być tylko metaforą oznaczającą, że na wszystkich 12 piętrach znajdują się półki – wywołuje obraz niesamowitego rozmiaru rodem z marzeń sennych czy fantazji. Horyzontalne zanikanie półek w brązowej dali połączone z ich wertykalnym ruchem w górę (tak, jakby rosły one przez całe 12 pięter bez żadnej przerwy w postaci podłóg i sufitów, a ich szczyty ginęły w górze) sprawia wrażenie nieskończonego rozpościerającej się przestrzeni.

W powyższym fragmencie jedno słowo jest przetłumaczone celowo w sposób nieidiomatyczny: *faded, fading*. W racjonalnej interpretacji może ono się odnosić do przestarzałości czy zużycia; tutaj jednak ważne jest jego dosłowne znaczenie wizualnego znikania czy blaknięcia. Dom handlowy blaknie w zestawieniu z silnym blaskiem (*glare*) nowoczesnych obiektów handlowych, tak jak słabsze światło traci na intensywności pod wpływem światła bardziej intensywnego. W tym samym zdaniu w celu określenia swoich uczuć narrator używa metafory zabarwiania (*tinged with resignation and melancholy*), co sprawia, że wizualne zanikanie domu handlowego zostaje zrównane z subiektywnym stanem narratora. Brązowa dal nadaje dodatkowego sensu słowu *faded* z poprzedniego zdania: działy przemierzane przez narratora są jakby poddane technice sepii, jak stara fotografia. Ten efekt jest wzmocniony w kolejnym akapicie, gdzie narrator zastanawia się, czy decyzja o odbudowie domu handlowego jest trafna, czy jednak wolałby, żeby trwał on w stanie

¹ Przekład własny za: „The purchase of the department store by the consortium filled us with uneasiness and secret hope. The department store was the last of the grand old emporiums in our city; from earliest childhood we had ridden its aging escalators and wandered its faded departments. Our very idea of excess, of wonder, had been formed by its shelves of merchandise stretching into brown distances and rising through all twelve floors. In the glare of the new glass mall the old stores had vanished one by one, already our visits to the fading department store had become tinged with resignation and melancholy. Therefore the purchase of the department store by the consortium was a sharp blow, even a devastation, but at the same time a solace, for hadn't we always known that our store was nothing but an awkward survivor, almost an embarrassment, in a certain sense an illusion?”

schyłkowym, wiecznym brązowym zmierzchu [*or longed only for its continuance in a perpetual brown twilight of decline*] (146).

Fakt silnego oddziaływania przestrzeni domu handlowego na sposób doświadczania rzeczywistości przez narratora przejawia się więc w zatarciu granicy między obiektywną przestrzenią a subiektywnymi doznaniem. Liniowe przechadzki wzdłuż półek w dzieciństwie tak głęboko ukształtowały wyobraźnię narratora, że mówiąc o nich przywołuje on obraz ogromnej przestrzeni rodem z marzenia sennego, niemalże ograniczonej do geometrycznych relacji tworzonych przez przecinające się wertykalne i horyzontalne linie i płaszczyzny półek. Dodatkowo dom handlowy jest zaprojektowany w taki sposób, żeby terażniejsza przechadzka po nim miała już charakter wspomnienia z dzieciństwa (według relacji narratora dom nosił ślady przestarzałości już w jego dzieciństwie), tak, aby z założenia zespolić się z pamięcią kupującego. Dlatego też wspomnienie domu handlowego zawsze związane jest z określoną atmosferą, znajdującą wyraz w kodzie kolorystycznym opartym na brązach i metaforyce wizualnego zanikania, która nieuchronnie wpływa na własny nastrój narratora (barwy rezygnacji i melancholii).

Dom handlowy po przebudowie wykazuje już wszystkie cechy przestrzeni ponowoczesnej²:

Wychowani przez stare domy handlowe, wiemy, że jeden z ich sekretnych uroków stanowią nagłe, gwałtowne przejścia między działami; zaskakujące zestawienia, jak w tych muzeach, gdzie pokój pełny starych wozów strażackich prowadzi do sali otoczonej gablotami z sowami, czaplami i brodziecami. W odnowionym domu handlowy sztuka odważnych zestawień osiągnęła nieoczekiwany poziom. Z wyjątkiem atrium, które zachowało proste linie sprzed remontu, działały na każdym piętrze zostały zaprojektowane tak, aby wyłaniać się nagłe i dramatycznie jeden po drugim. Projektanci włożyli tak ogromny wysiłek, żeby uniknąć prostych perspektyw, że przejścia przyjęły formę wymyślnych meandrów (149)³.

² Terminów "ponowoczesny" i "postmodernistyczny" używam zamiennie, ponieważ różnica między nimi nie ma znaczenia dla mojego wywodu, a użycie słowa "postmodernizm" przez Jamesona usprawiedliwia w pewnym sensie traktowanie go jako synonimu "ponowoczesności", jako że rozciąga on je na cały porządek współczesnej kultury.

³ Przekład własny za: „We who have grown up with the old department stores know that one of their secret pleasures is the sudden, violent transitions between departments, the startling juxtapositions, as in the kind of museum where a room full of old fire engines opens into a hall lined with glass cases containing owls, herons, and sandpipers. In the new department store we saw the art of juxtaposition raised to bold and unexpected heights. With the exception of the Grand Court, which maintained the straight lines of the classical store, the departments of every floor had been designed to emerge suddenly and dramatically one from the other. So great an effort had been made by the interior designers to avoid clear vistas that many of the aisles were elaborately curved”.

Aspekt przestrzeni wcześniej marginalny teraz zaczyna dominować. Mamy tu do czynienia ze wspomnianą przez Jamesona schizofreniczną fragmentacją poczucia czasu i przestrzeni: dom handlowy traci modernistyczny charakter czytelnego układu linii i płaszczyzn, a zmienia się w ciąg obrazów następujących jeden po drugim bez żadnego porządku. Znajduje to wyraz w języku narratora: od momentu pierwszej wizyty w nowym domu handlowym dominującą techniką staje się wyliczenie nie przystających do siebie elementów.

A jednak zestawienie poszczególnych przedmiotów i pomieszczeń, pozornie chaotyczne, zdaje się czasem nabierać pewnego sensu, niezauważanego jednak przez narratora. Jeszcze w tym samym akapicie, z którego pochodzi poprzedni fragment, czytamy:

Na ciemnej, krętej ścieżce otoczonej wysokimi komodami, przeszklonymi regałami i żaluzjowymi sekretarzykami z przegródkami przed nasz wzrok wdarło się [*burst into view*] jasne, niepokojące pomieszczenie pełne manekinów z różowymi i zielonymi włosami i długimi nogami, noszących błyszczące skrawki [*flashes*] czarnej satyny i białej koronki. Gdzieś na szklanych ladach, jak okaleczone zwłoki w piwnicy szalonego mordercy, wyrastały dolne połowy kobiecych ciał z nogami w powietrzu – i, kiedy zbliżyliśmy się do par odwróconych nóg w lśniących czarnych pończochach poprzątkanych małymi zielonymi klejnotami, nagle znaleźliśmy się pośród lodówek bezszronowych, zmywarek z trzema szufladami i mikrofalówek z cyfrowymi wyświetlaczami. Znudzony manekin z krótkimi czarnymi włosami, który wyglądał na zabłąkanego ze swojego działu, stał wsparty o lodówkę i nosił najnowszy biustonosz z Włoch, składający się ze złotego sznurka opasającego piersi w linii prostej i zapinanego na plecach klamrą w kształcie serca (149)⁴.

Narrator zdaje się poruszać w stanie dziecięcej bierności, a jego przechadzka po sklepie nabiera charakteru marzenia sennego, gdzie jedna scena prowadzi nagle do drugiej. Ten efekt jest spotęgowany przez to, że przestrzeń jest tworzona przez najbardziej ulotny aspekt percepcji: światło. To sprawia wrażenie, jakby

⁴ Przekład własny za: „From a shadowy, meandering path-way of highboys, glass-fronted bookcases, and rolltop desks with pigeonholes, there burst into view a bright unsettling place of long-legged mannequins with pink and green hair, wearing flashes of black satin and white lace. Here and there on glass counters, like mutilated corpses in a mad killer's basement, rose the lower halves of female bodies, upside down with legs in the air – and as we made our way toward pairs of inverted legs in shiny black stockings studded with tiny green jewels, suddenly we found ourselves wandering among frostless refrigerators, three-tier dishwashers, microwave ovens with digital displays. A bored-looking mannequin with short black hair, who seemed to have strayed from her department, leaned against a refrigerator and revealed the latest brassiere from Italy, consisting of a single gold thread that crossed her breasts in a straight line and fastened with a heart-shaped clasp in back”.

przestrzeń była czystym obrazem, uzależnionym od subiektywnego postrzegania narratora. Ścieżka w dziale z meblami jest przyciemniona (*shadowy*), podczas gdy dział z bielizną eksploduje nagle swoim jasnym światłem (*burst into view*); manekiny noszą dosłownie przeblyski (*flashes*) materiału. Klejnoty na lśniących pończochach, jak możemy przypuszczać, migoczą w jasnym świetle pomieszczenia; to migotanie nagle, jak we śnie, przemienia przestrzeń w dział ze sprzętem AGD. Mamy tu do czynienia ze schizofreniczną dezorientacją podobną do tej, jakiej Jameson doznał w hotelu Westin Bonaventure.

Czytelnik jednak może zauważyć fakt, którego narrator jest nieświadomy, a mianowicie: że jest on manipulowany na poziomie afektywnym i libidynalnym przez zestawienie dwóch stereotypowych wizji kobiecości. Dział z bielizną wywołuje połączenie niepokoju z erotyczną fascynacją. Następnie narrator trafia do działu ze sprzętem AGD, kojarzącego się z matczyną przestrzenią kuchenną, która ma oferować pocieszenie, a obecność manekina opierającego się o lodówkę zachowuje element erotyzmu z poprzedniego działu, seksualizując towar. Przestrzenna logika domu handlowego znajduje swoje odzwierciedlenie na poziomie poetyki w postaci przestrzennej jukstapozycji, gdzie zestawione fragmenty promieniują na siebie nawzajem, tworząc raczej mgliste poczucie niewidocznych w dosłownej warstwie sensów, niż logiczną fabułę złożoną z liniowego ciągu zdarzeń.

Mechanizmem organizującym opowiadanie jest wywoływanie atmosfery. Przy braku zarówno jasnej logiki czasowej, tj. fabuły opartej na zdarzeniach, jak i przestrzennej, tj. dającej się zmapować trójwymiarowej przestrzeni, opowiadanie sprowadza się do ciągu następujących po sobie obrazów, które, zestawione jeden z drugim, wywołują określony nastrój, czasem uświadomiony przez narratora, a czasem potencjalnie możliwy do uświadomienia tylko przez czytelnika.

Otwarcie miało odbyć się wczesną wiosną. Przez całą jesień i zimę wyczekiwaliliśmy z niepokojem, podczas gdy zza dużych okien wystawowych, zakrytych białymi płachtami, słyszeliśmy dźwięki wydobywające się z radia, odgłosy stukania i piłowania i ciężkich ładunków przesuwanych po podłodze. Wysoko w górze, na tle białego zimowego nieba, ciemne rusztowanie przypominało skomplikowane dzieło zniszczenia dziurawiące niebo jak sito.

Przypominało nam się, chociaż nie mówiliśmy o tym na głos, uczucie ciągnącego się w nieskończoność dziecięcego oczekiwania, które w końcu zostaje zatrute niepokojem i zmartwieniem, kiedy dzień, o którym marzymy, zbliża się nieuchronnie, nabierając ciężaru niemożliwych do zrealizowania pragnień [*grows heavy with the burden of impossible desires*] (146)⁵.

⁵ Przekład własny za: „The opening was to take place in early spring. All that fall and winter we waited anxiously, while behind the large display windows, covered by white sheets, we

Powyższy fragment obrazuje, w jaki sposób konsorcjum wykorzystuje nawet najbardziej ulotne aspekty rzeczywistości, takie jak efekty atmosferyczne i dźwięki, żeby manipulować klientami na poziomie afektywnym. W pierwszym akapicie narrator wymienia powtarzalne dźwięki, które, jak możemy przypuszczać, muszą działać drażniąco na jego nerwy, tj. stukanie, piłowanie, odgłos przesuwanych przedmiotów. W końcu te drażniące odgłosy osiągają apogeum w obrazie pękniętego nieba porysowanego siatką rusztowania. Te efekty wywołują w narratorze określony nastrój, postępujący równoległe do drażniących dźwięków: dziecięcego zniecierpliwienia, które stopniowo coraz bardziej zaczyna przemieniać się w niepokój i zmartwienie, że dzień otwarcia złamie się pod ciężarem pragnień narratora, jak pęknięte niebo.

W końcu nadszedł ten dzień, dzień jak każdy inny, chłodny, jasny poranek w środku kwietnia. Czekala nas porażająca niespodzianka: przed naszymi oczami, jakby w tajemnicy, wystrzelił [*sprung up*] ogromny dom handlowy, który zdawał się być tam cały czas, zakryty przez cień naszych wyblakłych [*faded*] oczekiwań. Nowy sklep wznosił się przez dziewiętnaście piętér w przejrzyste błękitne niebo. W szerokich szybach na parterze i lśniących [*brilliant*] łukowych oknach osadzonych w odnowionej granitowej fasadzie zniekształcone odbicia czerwonych i brązowych budynków biurowych zdawały się drżeć i migotać (146-147)⁶.

Mamy tu do czynienia po raz kolejny ze schizofreniczną fragmentacją poczucia czasu i przestrzeni, która antycypuje przestrzenną logikę wewnątrz budynku opartą na nagłych przejściach. Ten akapit posługuje się wizualną techniką cięcia, ponieważ neguje on poprzednie dwa poświęcone wyczekiwaniu; budynek pojawia się jakby znikąd, podczas gdy wcześniej mowa była o procesie przebudowy. Poprzecinane wcześniej siatką rusztowania niebo eksploduje między akapitami, przyjmując barwę jasnego błękitu – cechującego się, jak możemy przypuszczać, głębią kontrastującą z białym, płaskim zimowym

heard the sounds of workmen's radios, of banging and sawing, of heavy loads scraping across floors; and high above, in the white skies of winter, the dark scaffolding seemed a complex, riddling work of destruction.

We thought, without speaking of it, of long-drawn-out childhood waiting, of the waiting that gradually becomes infected with anxiety, with unhappiness, as the dreamed-of day, drawing closer and closer, grows heavy with the burden of impossible desires".

⁶ Przekład własny za: „And the day came, a day like all others, a cool bright mid-April morning. And we were struck by surprise: before our eyes, but as if secretly, a grand department store had sprung up, a new emporium that seemed always to have been there, obscured by the shadow of our faded hopes. The new store rose nineteen stories into the bright blue day. In the broad plate-glass windows of the ground floor and the brilliant, arched windows of the renovated granite facade, distorted reflections of red and brown office buildings seemed to tremble and shimmer”.

niebem pokrytym rysami rusztowania. Nowy budynek wystrzeliwuje znikąd gwałtownie w to niebo, przy okazji wzrastając niespodziewanie o siedem pięter w porównaniu z poprzednimi dwunastoma. Okres postępującego wyczekiwania zostaje wyparty ze świadomości narratora, zredukowany do mgliście wspomnianego cienia „wyblakłych” oczekiwań – oczekiwania znikają więc dwustopniowo, blaknąc, a następnie będąc zredukowanymi do cienia. To gwałtowne wystrzelenie budynku w błękitne niebo redukuje całą przestrzeń wokół niego do gry migoczących świateł i zniekształconych barwnych plam.

Opowiadanie kończy się następującym opisem:

Jednak w końcu musimy wyjść przez rozsuwające się szklane drzwi, oszołomieni przez światło słoneczne. Budynek naprzeciw nas, ciemnoróżowej barwy, znajdują się w późnopołudniowym cieniu. W czarnych szybach naprzeciw widzimy jasne zielono-białe odbicie przejeżdżającego autobusu, przez które widać szereg do połowy zasuniętych żaluzji. Nad nami pas nieba szerokości alei jest koloru jasnego [*brilliant*] błękitu. Idąc wzdłuż chodnika, mamy niedorzeczne uczucie, jakbyśmy weszli do jeszcze jednego działu, składającego się z przemyślnie zrobionych, realistycznych ulic z kunsztownymi cieniami i odbiciami, a nasz cel leży w dalekim zakątku tego działu i skazani jesteśmy na ciągłą wędrówkę po tych sztucznych salach, oświetlonych jasnym światłem późnego popołudnia, w poszukiwaniu wyjścia (163)⁷.

Gra świateł, cieni, barw i efektów atmosferycznych z początku opowiadania, wtedy niebudząca podejrzeń czytelnika, na końcu osiąga ostatecznie swój cel: światło, kolory i pogoda zostają utowarowione, a rzeczywistość przyjmuje formę kolejnego działu (proces przebiegający równolegle do upływu dnia od poranka do późnego popołudnia). Ten efekt osiągnięty jest przez przesadzony światłocień podkreślający sztuczność postrzegania prawdziwego światła: ciemne budynki, dodatkowo pokryte cieniem, kontrastują z osłepiającym pasem błękitnego nieba – zgeometryzowanym do formy alei, a więc przestrzennego elementu warunkowanego dyktatami rynku nieruchomości – a czarne szyby kontrastują z jasnymi odbiciami autobusów. Jasno widać tu ideologiczny

⁷ Przekład własny za: „But at last we must step through the parting glass doors, bewildered to find ourselves in sunlight; across from us the buildings, dark rose in hue, lie in late afternoon shadow. In the black plate-glass windows opposite we see the bright green-and-white reflection of a passing bus, through which a row of half-closed blinds is visible. Overhead, the avenue-wide strip of sky is brilliant blue. As we hurry along the sidewalk, we have the absurd sensation that we have entered still another department, composed of ingeniously lifelike streets with artful shadows and reflections – that our destinations lie in a far corner of the same department – that we are condemned to hurry forever through these artificial halls, bright with late afternoon light, in search of a way out”.

charakter przestrzeni domu handlowego, która sprawia, że narrator postrzega nawet najbardziej ulotne elementy rzeczywistości jako towar przeznaczony do konsumpcji.

Manipulacja ta przebiega poza zasięgiem świadomości narratora, przez jukstapozycję pomieszczeń i przedmiotów. W pewnym momencie konsorcjum zatrudnia artystę z szarego europejskiego miasta skutego lodem, gdzie blade słońce świeci tylko przez dwie godziny dziennie [*from a gray, ice-bound city in eastern or northern Europe, where the pale sun shone for only two hours a day*] (157-159), żeby projektował wystawy, które stopniowo tracą na materialności, skupiając się w końcu na przelotnych efektach atmosferycznych. W następnym akapicie narrator wymienia kolejne działy, między innymi dział sprzedający reprodukcje impresjonistycznych obrazów przedstawiających na przykład sceny rekreacji na zasłonach prysznicowych (159). W przedostatnim akapicie (162) narrator wchodzi do niemal czarnego pomieszczenia oświetlonego czerwoną poświatą z niematerialnymi, holograficznymi, projekcjami ludzi, co daje narratorowi wrażenie przebywania w mrocznym i melancholijnym śnie [*some dark and melancholy dream*]. Dosłowna komodyfikacja efektów atmosferycznych na wystawach; sprzedaż obrazów związanych z oddawaniem ulotnych efektów światła i pogody, ale też z konsumpcją i rekreacją, na materiale, który z założenia ma być pokryty kroplami wody i parą; ściśle kodowanie efektów kolorystycznych, tutaj czerni zestawiona z czerwienią, które współgrają z barwami budynków na zewnątrz (np. drżące czerwone odbicia na początku i ciemnoróżowa barwa na końcu) – wszystkie te efekty sprawiają, że wyobraźnia, wizualna percepcja i sposób nawigowania przestrzeni przez narratora zostają ściśle przetworzone przez dom handlowy tak, że w końcu cały świat, włączając w to efekty świetlne i atmosferyczne, nabiera dla niego charakteru towaru.

Opowiadanie *A Game of Clue*

Ten sam mechanizm jukstapozycji organizuje kolejne opowiadanie, *A Game of Clue*. Składa się ono z pojedynczych, jednoakapitowych sekcji, które, zamiast łączyć się w liniowy ciąg zdarzeń, oddziałują na zasadzie promieniowania różnych znaczeń z jednej sekcji na drugą, co prowadzi do wytworzenia aury sensów i wzajemnych powiązań. To wyparcie czasowej logiki przestrzenną logiką zestawienia oddzielnych fragmentów jest ściśle związane z poetyką gry planszowej, która podporządkowuje ruch przestrzennej logice planszy i ściśle określonych zasad.

W sekcji odnoszącej się do uroków tajemnych przejęć (1990: 11-12), profesor Plum, pionek w tytułowej grze, chce przebyć drogę między salonem

[LOUNGE] a oranżerią [CONSERVATORY] po skosie, a nie wzdłuż boków planszy, tak, jak wymagają tego zasady. W tym celu musi skorzystać z podziemnego przejścia, które według niego odpowiada czemuś sekretnemu, mrocznemu, nieobliczalnemu w jego temperamentie [*something secretive, dark, and wayward in his temperament*]. Z drugiej strony znajduje on pocieszenie w fakcie, że na krańcach przejścia znajdują się dobrze znane pomieszczenia, związane z życiem towarzyskim i naturą w stanie kultywacji. Ubita ziemia tworząca krętą ścieżkę, wilgotne ściany z kamienia i przyćmione światło lamp naftowych nieregularnie przerywające niemal nieprzeniknioną ciemność [*The erratic earthen path, the dank stone walls, the dim yellow glow of irregularly placed kersoene lanterns, the spaces of near-dark*] przypominają Plumowi o spacerach, które jako chłopiec odbywał wzdłuż brzegu strumienia w lesie za domem jego ojca. To skojarzenie prowadzi do wyliczenia między innymi tunelu Aleksandra Pope'a w Twickenham, asymetrycznej architektury, kultu geniuszu i 18-wiecznego angielskiego ogrodnictwa, które porzuciło geometryczną surowość francuskich i włoskich ogrodów [*Pope's tunnel at Twickenham, of the emergence of eighteenth-century English gardens from the rigidity of French and Italian forms [...] of asymmetrical architecture and the cult of genius*]. Połączenie tajemnicy i jasnej logiki gry, chaosu natury ze ścisłą kultywacją, intymnych wspomnień i intertekstualnych odniesień jest warunkiem przyjemności czerpanej z przejścia; jaszczurka przecinająca ścieżkę, dźwięk spadającego znikąd kamyczka, cienie mogące skrywać mordercę i nagle gasnąca lampa [*a lizard in the path, the fall of a mysterious pebble, the ambiguous shadows that might conceal the murderer, the sudden extinction of a lantern on the wall*] wywołują przyjemny dreszcz [*a pleasurable shiver*] u profesora tylko w zestawieniu ze świadomością, że ścieżka prowadzi ze znanego punktu A do znanego punktu B.

Następna sekcja (12-13), według tytułu, dotyczy tajemniczej kobiety [*A woman of mystery*], Scarlet. Ponure światło wczesnego wieczora wpadające przez wysoko umieszczone okna do sali balowej pogrąża pomieszczenie w mroku i przynosi Scarlet moment ulgi, tak, jakby mogła rozpuścić się w jasnofioletowych (*mauve*) cieniach. Potem jednak patrzy na siebie oczami pułkownika, wyliczając na przykład swoją czerwoną sukienkę z jedwabiu, ściśle opinającą biodra, rozkloszowaną poniżej kolan, sięgającą połowy łydki [*her evening dress of close-fitting red slik (tight across the hips, flared below the knees, dropping to midcalf)*], jędrną, ale łagodną linię swojej szyi [*the firm delicate neck*], zgrabny, długi krok [*the long svelte stride*] i ruch bioder zestawiony ze smukłą talią [*the motion of hips under the small, elegant waist*]. W ostatnim zdaniu sekcji wymienione zostaje rozczarowanie ciała, śmierć róż i pustka orgazmów w skąpanych w słońcu pokojach [*the disillusionment of the body, [...] the death of roses, the emptiness of orgasms in sun-flooded loveless rooms*], kontrastujących z fioletowymi cieniami, w których Miss Scarlet, po polsku panna Szkarłat, chciała się rozpuścić.

Ostatnia sekcja (13-14) dotyczy ciepłej sierpniowej nocy w stanie Connecticut i toczy się na ganku, w którym znajdują się gracze. Z ganku czuć na przykład zapach świeżo skoszonej trawy oraz wilgotny, słony i błotnisty zapach znad nabrzeża znajdującego się o trzy przecznice od domu z gankiem [*the dank, salt-mud, low tide smell from the Sound three blocks away*]. Ponadto w tej sekcji mieszają się doznania ciepłego powietrza i dźwięki – na przykład świerszczy, zraszaczy, szafy grającej z przybrzeżnego baru czy ciężarówek na drodze szybkiego ruchu. Dochodzi do zmiany perspektywy: przechodzień dostrzega przez gałęzie sosny i siatkę oświetlonego ganku białe ramię kobiety, na które opadają czarne włosy [*A solitary passerby [...] distinguishes a woman's bending shoulder, a white upper arm, a tumble of dark thick hair*].

Pierwsza sekcja wprowadza motyw kodowania tajemnicy, przypadku i intymności przez logikę gry. Tak jak 18-wieczne angielskie ogrodnictwo kodoowało działanie pierwotnych sił natury, mimo że sam ogród był kultywowany według ścisłego planu, a asymetryczna architektura ma odgórnie kodować nieporządek, gra planszowa koduje tajemniczość, przypadkowe zdarzenia i wrażenia zmysłowe wywołujące intymne wspomnienia. Warto dodać, że metody planowania ogrodów przez Alexandra Pope'a, którego wymienia narrator, stanowią prototyp architektury postmodernistycznej w rozumieniu Jamesona, na której zasadach zorganizowany jest dom handlowy po przebudowie w poprzednim opowiadaniu, łącząc ścisłe zarządzanie światłem i cieniem z krętymi ścieżkami i nieoczekiwanymi zestawieniami:

Jak udało się Pope'owi zrealizować, na tak małym terenie jak jego posiadłość, swoje zasady: „Kontrasty, rozplanowanie zaskakujących momentów i ukrycie granic” [*Contrasts, the management of Surprises, and the concealment of Bounds*]? Zdaje się, że osiągnął kontrasty przez sadzenie roślin i drzew w nieregularne wzory i w krętych liniach; zaskakujące momenty – przez tunel prowadzący do groty pod drogą do Hampton [...] i rozmieszczenie świątyń i innych elementów architektonicznych tak, żeby wyłaniały się nagle zza rogu; i ukrycie granic – rozposcierając przed oczami nieprzerwany widok w nieskończoność przez pomysłowo zasadzone drzewa prowadzące oko aż do Tamizy. Grę światła i cieni osiągnął przez „rozplanowanie gęstości zadrzewienia i wizualnych otwarć w odpowiedni sposób” [*disposing the thick grove work, the thin, and the opening in a proper manner*]. Z malarskim wyczuciem pisze, że „można zwiększyć wrażenie dystansu przedmiotów przez ich zaciemnienie i przez stopniowe zawężanie perspektywy między drzewami i roślinnością” [*you may distance things by darkening them, and by narrowing the plantations more and more towards the end*] (Malins 1966: 37)⁸.

⁸ Przekład własny za: „How did Pope manage to put into practice, in so small an area as his estate, his Rules – ‘Contrasts, the management of Surprises and the concealment of

Wracając do opowiadania, sekcja poświęcona przejściu promieniuje swoje znaczenie na sekcję następną: tajemniczość kobiety zestawiona z kodem kolorystycznym opartym na płynnych przejściach (między odcieniami czerwieni i fioletu) i z melancholijną atmosferą ciemnego pokoju zostaje podporządkowana reifikującej logice spojrzenia pułkownika, które prowadzi do rozbicia ciała Scarlet na pojedyncze cechy. W końcu ta sama logika kodowania, reifikacji i fragmentacji promieniuje na trzecią sekcję. Gdyby była wzięta sama w sobie, wrażenia zmysłowe w niej opisane mogłyby oznaczać intymność, a wzrok przechodnia nie wywołałby żadnych podejrzeń u czytelnika. W zestawieniu z poprzednimi sekcjami, nawet intymne doznania zmysłowe nabierają komercyjnego charakteru – jakby doświadczenie rodzimych mieszkańców było podporządkowane logice turystyki i rynku nieruchomości w miasteczku podzielonym przez przecznice – a wzrok przechodnia staje się uprzedmiotawiający i rozbija ciało na fragmenty.

Ta logika jukstapozycji, rozbijającej opowiadanie na fragmenty otoczone aurą sensów, znajduje swoje odbicie w sposobie wizualnej percepcji obecnym w opowiadaniu. Jako przykład można użyć opis stołu, na którym znajduje się plansza, i otaczającego ganku:

Stół. Plansza leży nie całkiem po środku zielonego składanego stołu, który lśni przytłumioną poświatą w blasku dwóch świateł: lampy na suficie ganku, otoczony czterema kwadratami matowego szkła, i niewielkiej lampy w czerwonym kloszu umocowanej na jednej ze ścian. Dodatkowe światło pochodzi z czterech szybek drzwi kuchennych, częściowo zasłoniętych przezprzystą żółtą firaną. Jeśli spojrzymy na stół z góry, tak jak postrzegałaby go ćma uderzająca skrzydłami o szkło lampy na suficie, widzimy, że zielone obrzeże stołu wypełniają różne przedmioty: pokryty plamami kawy spodek, na którym leży dymiący papieros; cztery bloki Notatek Detektywa; zielona, na ćwierć pełna, butelka wina, z etykietą, na której znajduje się fioletowy rysunek winnicy z trzema unoszącymi się nad nią fioletowymi ptakami; dwa żółte sześciennie ołówki, jeden czarny ołówek o okrągłym kształcie (trzymany w dłoni) i jeden okrągły ołówek koloru lśniącej zieleni; nieprzejrzysta szklana miska, biała w środku, pomarańczowa na zewnątrz, w której znajdują się połamane precle z trzema okręgami pośród

Bounds? It seems that he achieved contrasts through varied planting in irregular patterns and serpentine lines; surprise by the tunnelled entry into the grotto under the Hampton turnpike road [...] and by placing temples and other architectural features to confront one suddenly on turning a corner; and the concealment of bounds by giving the eye an uninterrupted view to infinity by ingenious planting leading through vistas down to the Thames. The lights and shades he managed by 'disposing the thick grove work, the thin, and the opening in a proper manner'. As a painter, he writes, 'you may distance things by darkening them, and by narrowing the plantations more and more towards the end'.

okruchów i grudek soli; prawie pusty kieliszek czerwonego wina z cienką nóżką z napisem z białych liter: BROTHERHOOD: NAJSTARSZA WINIARNIA AMERYKI; dwa kieliszki w kształcie tulipana z czerwonym winem; cienki kieliszek do wina w jednej trzeciej wypełniony napojem 7-Up; na wpół pusta filiżanka kawy; przezroczysta zielona miska chipsów ziemniaczanych; i mały porcelanowy talerz, który pod garstką brązowych okruchów pokazuje niebieski most kamienny nad niebieskim strumieniem z trzema niebieskimi kaczkami, z których jedna unosi głowę w kierunku wyciągniętego niebieskiego ramienia dziewczyny w niebieskim czepku (1-2)⁹.

Główną cechą tej percepcji jest wspomniany wyżej brak głębi. Jest on oddany, po pierwsze, przez redukcję przedmiotów do kolorów tworzących chromatyczną aurę oderwaną od ich źródła oraz, obecną w pozostałej części opowiadania, grę światła i cienia, odbić i różnych stopni przezroczystości. Zielony stół, który świeci przytłumionym blaskiem, oświetlony lampą na suficie ganku złożoną z matowych szyb i lampą w czerwonym kloszu na ścianie, a na dodatek światłem zza szyby drzwi kuchennych, częściowo pokrytej przejrzystą żółtą zasłoną; zielona butelka z fioletowym rysunkiem; lśniący zielony ołówek i biało-pomarańczowa miska; talerz z niebieskim rysunkiem (opisanym przez wielokrotnie powtórzone słowo niebieski, co wzmacnia intensywność barwy w wyobraźni czytelnika) – świat opisany przez nagromadzenie barw powiązanych z określonym oświetleniem zostaje zredukowany do barwnych plam, kolorowego światła wydobywającego się zza albo odbitego od różnych powierzchni. Warto jednak dodać, że nawet to pozornie podstawowe

⁹ Przekład własny za: „**The table.** The board lies not quite in the center of a green folding table, which shines with a dull gleam in the glow of two lights: the overhead porch light, encased in four squares of frosted glass, and the small red-shaded lamp attached to one of the porch walls. Additional light comes through the four small panes of the kitchen door window, part of which is covered by translucent yellow curtains. If we view the table from directly above, as if our vantage point were that of the moth beating its wings against the glass of the overhead light, we see that the green border of the table is crowded with objects: a coffee-stained saucer on which lies a smoking cigarette; four pads of Detective Notes; a green quarter-full bottle of wine, bearing on its label a purple sketch of a grape arbor with three purple birds flying overhead; two yellow hexagonal pencils, one round black pencil (supported by a hand), and one round shiny-green pencil; an opaque glass bowl, white on the inside and orange on the outside, containing a few broken three-ring pretzels lying among crumbs and pretzel salt; a nearly empty stem-glass of red wine, which bears on its cup, in white letters, the legend BROTHERHOOD: AMERICA'S OLDEST WINERY; two tulip-shaped glasses of red wine; a slender wineglass one-third full of 7-Up; a half-empty cup of coffee; a transparent green glass bowl of potato chips; and a small china plate showing, beneath a scattering of brown crumbs, a blue stone bridge overlooking a blue stream with three blue ducks, one of which is raising its head toward the outstretched blue arm of a girl in a blue bonnet”.

doświadczenie barw znajdujące się poza granicami świadomego poznania jest ściśle kodowane przez reguły gry: wszystkie te barwy, zielony, żółty, czerwony, niebieski, fioletowy są zawarte na planszy oraz w żetonach przedstawiających postacie, których nazwiska zresztą oznaczają kolory.

Drugą techniką jest wpisywanie dwóch sprzecznych perspektyw wizualnych w samą przestrzeń albo w przedmiot, który tym samym oscyluje między dwu – i trójwymiarowością. Pokoje przedstawione na polach planszy zawierają przedmioty ukazane zarówno z góry, co redukuje je do figur geometrycznych, jak i w skrócie perspektywicznym, co nadaje im pozory trójwymiarowości, tak, jakby dwa punkty widzenia były zawarte w samej planszy (5). Ta sprzeczność rzutuje na opis rzeczywistej przestrzeni. Z jednej strony, przy opisie ganku, narrator wprowadza wymiar wysokości przez wymienienie różnych poziomów (stołu, lampy na ścianie, lampy na suficie), zmieniając go w trójwymiarową przestrzeń (efekt wzmocniony przez dym unoszący się z papierosa na spodku, stojące kieliszki i trzymany w ręku ołówek), ale z drugiej – opisuje go przy pomocy figur geometrycznych, głównie prostokątów (tworzonych przez ścianki lampy, szyby, stół, ściany) i sześciokątów (ołówek), co prowadzi do geometryzacji przestrzeni, rozbicia jej na płaskie figury, tak jak plansza rozbija trójwymiarową posiadłość na płaskie pola (co jest tylko podkreślone przez płaski widok stołu z góry, z perspektywy ćmy). Można porównać ten efekt do architektury współczesnych wieżowców, ucieleśniających przepływ kapitału finansowego, które oscylują między trójwymiarową bryłą a dwuwymiarową refleksyjną powierzchnią.

Trzecią techniką jest rozbijanie przestrzeni, ludzi, przedmiotów, czynności na pojedyncze cechy wyliczane jedna po drugiej. To prowadzi do niemożliwości wyobrażenia całości; czytelnik, zmuszony do wyobrażenia sobie każdej pojedynczej cechy albo przedmiotu po przecinku, redukuje przedmiot albo przestrzeń do siatki pojedynczych cech nieukładających się w trójwymiarowy obiekt. Zamiast spójnego doświadczenia czasoprzestrzennego, opartego na ruchu w trójwymiarowej przestrzeni, w której znajdują się solidne przedmioty, w opowiadaniu mamy do czynienia ze schizofreniczną fragmentacją, gdzie przedmioty rozpadają się na barwy, figury i pojedyncze detale. A jednak ta fragmentacja jest ściśle związana z regułami gry, tak jak postmodernistyczna percepcja jest warunkowana refleksyjnymi powierzchniami wieżowców i karo-serii samochodów oraz konsumpcyjną estetyzacją, gdzie styl towaru zastępuje jego wartość użytkową, zmieniając go w znak bez desygnatu.

Po wrażeniach wizualnych pora skupić się na doświadczającym je podmiocie. Spojrzenie w tym opowiadaniu zawsze implikuje agresję i uprzedmiotowienie. Dynamika spojrzeń, szczegółowo opisana przez narratora, podporządkowana jest konfliktowej logice gry. Scarlet, widziana przez pułkownika jako studium w różu i marmurze (20-21), opisuje jego wzrok

jako unicestwiający (32-33), ale też pułkownik czuje się zredukowany do przedmiotu przez jej spojrzenie i postawę (34-35). Nawet pan Green, który przez przypadek znajduje się w ciemnym kącie sali balowej (16-19), kiedy wchodzi do niej Scarlet, mimo braku jakichkolwiek intencji wobec niej musi szczegółowo rozważyć implikacje swoich spojrzeń i gestów w tym momencie, uwikłany w konfliktową logikę gry. Mamy tu do czynienia z przestrzennością spojrzeń; spojrzenie nie jest sposobem nawiązania kontaktu, który prowadziłby do rozwoju akcji, ale, wprost przeciwnie, w opowiadaniu istnieje siatka punktów widzenia, w której każde spojrzenie oznacza agresję i uprzedmiotowienie, redukcję do nierzeczywistego obrazu.

Faktyczny kontakt między postaciami, który stanowi warunek zawiązania akcji, w tym opowiadaniu nie istnieje. Postacie dużo spekulują o stanach psychicznych i potencjalnych zachowaniach innych postaci, ale nigdy nie prowadzi to do rzeczywistego działania. Co więcej, te spekulacje są często wymieniane jednym ciągiem z przedmiotami, wspomnieniami, fantazjami, bez żadnych logicznych przejść. Jest to przejaw enumeracyjnej logiki na poziomie akapitu, którą wcześniej opisywałem na poziomie zdania w przypadku wyliczania cech przedmiotów. Przedmioty, stany, zdarzenia, ale też różne płaszczyzny rzeczywistości (na przykład treść rysunku na etykiecie butelki wina i odbicia w oknie ganku) są wymieniane bez żadnego rozróżnienia, tym samym ulegając przestrzennej logice całego opowiadania. Cały świat przedstawiony rozbity jest w pojedyncze detale, które wpływają na siebie tylko na zasadzie zestawienia, promieniowania sensu, a nie na zasadzie płynnego rozwoju akcji.

Podsumowanie

W interpretowanych wyżej opowiadaniach mamy do czynienia z zastąpieniem czasowej logiki opartej na rozwoju akcji przestrzenną logiką jukstapozycji działającą na każdym poziomie: przez organizację tekstu na mikro – i makro-poziomie; po percepcję rozbijającą rzeczywistość na barwy, pojedyncze cechy i przedmioty; aż do organizacji przestrzeni, która ogranicza doświadczenie podmiotu do ciągu wizualnych wrażeń bez żadnych logicznych połączeń. To sprawia, że w opowiadaniach mamy do czynienia nie z logicznym ciągiem zdarzeń wynikających z siebie, ale z atmosferą i aurą sensów powstającą pomiędzy zestawionymi sekcjami, pomieszczeniami czy przedmiotami. Jest to, w zgodzie z Jamesonowskim pojęciem ideologii, przejaw szerszych procesów, takich jak konsumpcjonizm, globalny przepływ kapitału finansowego czy redukcja historii do nierzeczywistych obrazów wywołujących mgliste poczucie nostalgii i porzucenie wizji historii jako teleologicznego ciągu zdarzeń nakierowanego na przyszłość.

Źródła cytowań

- GOTTDIENER, MARK (1997), *The Theming of America. Dreams, Visions, and Commercial Spaces*, Boulder: Westview Press.
- JAMESON, FREDRIC (2020), *Allegory and Ideology*, London: Verso.
- JAMESON, FREDRIC (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- MALINS, EDWARD (1966), *English Landscaping and Literature, 1660-1840*, Oxford: Oxford University Press.
- MILLHAUSER, STEVEN (1990), 'A Game of Clue', w: *The Barnum Museum*, London: Corsair 2015, ss. 1-64.
- MILLHAUSER, STEVEN (1998), 'The Dream of the Consortium', w: *Knife Thrower and Other Stories*, New York: Crown Publishers 1998, ss. 143-164.

Czas zamknięty w estetyce – neonizacja jako strategia estetyczna odwołująca się do lat osiemdziesiątych XX wieku

Paulina Kędzia-Wiśniewska

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0002-8886-1918

Abstract

Time Closed in Aesthetics. Neonisation as an aesthetic strategy referring to the 1980s

Paulina Kędzia-Wiśniewska in the chapter *Time Closed in Aesthetics. Neonisation as an aesthetic strategy referring to the 1980s* proposes an analysis of the phenomenon of including clues about time in the aesthetics of a film. As understood, this concept refers to both the visual and the audial side of works. Preserving the past through contemporary visual media is a constant play with time. Today's popular culture is filled with visual references to the past. This can be seen in all creations of popular culture, from games, music videos, and comics, music videos, comics, and posters, to cinema and television. To support her thesis, the author analyzes Ryan Gosling's film *Lost River* (2014) and mentions numerous other examples of the neonisation trend. The aim of the chapter, and mentions numerous other examples of the trend of neonisation. The aim of the chapter film world presented in the company of neon lights remarkably combines the image of the past with the rush to the future. The purpose of using neon fun with time is to evoke the right mood,

Paulina Kędzia-Wiśniewska, absolwentka kulturoznawstwa, studentka Szkoły Doktorskiej. Aktywnie uczestniczy w życiu uniwersyteckim. Interesuje się estetyką filmu i grafiką komputerową. Autorka artykułów naukowych i recenzji filmowych: *Autorefleksja poza czasem. Analiza twórczości Charliego Kaufmana*. - „CONSENSUS – Studenckie Zeszyty Naukowe”, *Zbroja buntownika. Funkcje męskiej kurtki lat pięćdziesiątych w kinie amerykańskim*. - „Kwadratura Koła” oraz *Nie-ostatnia impreza narcyzów (Wszyscy moi przyjaciele nie żyją) i „Takie przyjacielu jest Hollywood” (Mank) w Dwutygodniku kulturalnym "artPAPIER"*. W 2021 roku brała udział w konferencjach: „Znaczenie przedmiotów w kinie gatunkowym” oraz Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Motyw artysty w filmach, serialach i grach komputerowych”.

paulina.kedzia@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



immersion, atmosphere of mystery and detachment from reality. The fascination with neon films is an escape to a safe, familiar place in the past, and at the same time a desire to reconcile it with the constant need for progress. Neon productions are not afraid to be kitsch, they are characterized by lushness. The sharp colours of audiovisual works are crucial for their reception in the context of retro-references. It contains a pleasant nostalgia but at the same time it is overmarked with disturbing reference to the past times. The author reflects on the fact that memory and recollections notice that memory is not a recreation of events, but rather their constant reinterpretation. For this reason, the act of reminding allows you to select the most important features that will eventually end up on the screens. Thanks to this kind of retromanisch memories leading to the application of many practices associated with the pop culture of the 1980s, the nostalgic artist creates an interesting palimpsest of meanings.

Keywords: retro, retromania, Aesthetic, time, movie, neon, memory

Kult przeszłości

Utrwalanie wizji przeszłości za pośrednictwem współczesnych mediów audiowizualnych jest nieustanną zabawą z czasem. Dzisiejsza kultura popularna obfituje w wizualne nawiązania do niedawnej przeszłości. Występowanie tego zjawiska można zaobserwować głównie w najnowszych tekstach kultury. Wideoklipy, kinowe i serialowe produkcje, gry oraz reklamy przepełnione są odwołaniami do przeszłości. Greta Gerwig wizualnie postarza *Lady Bird* (2018) – swój film o dorastaniu – przez co jest on pełen szumów i niedoskonałości, popularny serial *Sex Education* (2019-) nosi ślady wizualiów charakterystycznych dla obrazów z kaset VHS, a seriale takie jak *Stranger Things* (2016-) albo *To nie jest OK* (2020) przypominają nam o latach świetności Kina Nowej Przygody. Dzisiejsi twórcy chętnie posługują się pastiszem i czerpią ze zbiorów charakterystycznych dla obrazów dekad lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Nośnikami kinowej retromanii jest również ikonografia przypominająca o tym okresie, jak pojawianie się ówczesnych nowinek technicznych (boomboxy, Game Boye czy kasety magnetofonowe). Innym przejawem uwielbienia dla retro są produkcje kontynuujące hity sprzed kilku dekad: kolejna odsłona *Mad Maxa* George'a Millera – *Mad Max: Na drodze gniewu* (2015), remake *Odgłosów* (1977) Dario Argento – *Suspiria* (Guadagnino 2018), nowa wersja znanego w latach osiemdziesiątych filmu Marthy Coolidge *Valley Girl* (Goldenberg 2020) albo kolejna *Diuna* (Villeneuve 2021). Nostalgia to skuteczny chwyt marketingowy, który przyniósł wysyp disnejowskich baśni w wersji *live action*: *Piękna i Bestia* (Condon 2017), *Aladdyn* (Ritchie 2019), *Król Lew* (Favreau 2019) i *Mulan* (Caro 2020).

Przeszłość, pamięć i retromania

Wszystkie wcześniej wymienione cechy są charakterystyczne nie tylko dla postmodernizmu i „kultury wyczerpania”, ale nierozdzielnie łączą się ze zjawiskiem retromanii. Simon Reynolds zaznacza, że retro powstało ze skrzyżowania kultury masowej z jednostkowymi wspomnieniami. Możliwość zapisywania na nośnikach wyglądu i brzmienia z wysoką dokładnością stworzyła idealne pole dla rozwoju retrotrendu (2010). Barbara Szczekała nazywa retromanię „nostalgia stosowaną”, która „jest postawą regresywnego buntu. Retroman, podobnie jak melancholik, nigdy nie zaakceptuje postępującej rzeczywistości. Wyznaczając mit złotego wieku, stale będzie czerpał z wyczerpanego źródła zaprzęszonej świętości” (Szczekała 2018: 255). Retromania to celowa i świadoma fetyszycacja stylu danej epoki, która jest nadal w żywej pamięci twórców kultury. Zgodnie z tezami Fredrica Jamesona i Jeana Baudrillarda, Krzysztof Loska wysuwa wniosek, że dziś „stajemy przed wizją kina jako mozaiki cytatów, swobodnej mieszaniny konwencji, stylów, poetyk, a wtedy odsłania się przed nami zarówno pustka pastiszu, eklektyzm współczesnej sztuki, jak i problematyczność wszelkich podziałów gatunkowych” (Loska 2008: 277). Intertekstualność i odwołania do konkretnych filmów, teledysków, nierzadko prawie dokładne cytowanie, albo ogólne odwoływanie do ich atmosfery, są cechami charakterystycznymi dla retoromańskich dzieł. Loska przypomina, że Stefan Morawski charakteryzuje postmodernistyczne teksty nazywając je pasożytniczymi, gdyż opierają się w głównej mierze na cytacie i różnego rodzaju zapożyczeniach (Loska 2008: 273).

Pamięć nie jest prostym i chronologicznym odtworzeniem minionych wydarzeń. Wspomnienie jest zawsze wyselekcjonowanym zbiorem wybranych wydarzeń i odczuć. Holenderski psycholog, Douwe Draaisma, objaśnia działanie mechanizmów wspominania:

[...] przypominając sobie coś, tworzymy ślad neuronowy, a następnym razem, gdy pozornie przypominamy sobie to samo, w rzeczywistości zostaje zaktywowany ślad, który powstał najpóźniej. Wspomnienia, również te najstarsze, podróżują w miarę upływu czasu w naszej tkance mózgowej, lecz wciąż towarzyszą im kolejne kopie. Zgodnie z tą teorią, gdy wracamy myślami do pierwszego wspomnienia, sprawiamy, że obwód neurologiczny naszej pamięci zamyka się w osobliwy sposób – najstarsze staje się na chwilę najnowszym, pierwsze ostatnim (Draaisma 2010: 6).

Reynolds w książce *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, która traktuje głównie o muzyce, ale bez wątplenia tezy w niej stawiane

można zastosować do całej popkultury, zauważa, że pierwsza dekada XXI wieku została zdominowana przez niekończący się recycling. Przedrostek „re-” zawładnął kulturą, o czym świadczą powszechnie dziś stosowane leksemy, takie jak: reedycja, retrospekcja, remake, reaktywacja, rekonstrukcja (Reynolds 2010: 9-10). Słowo „retro” pierwotnie oznaczało możliwość ruchu wstecz, która była właściwością rakiet kosmicznych. Przełożenie tego terminu na sferę refleksji o kulturze, stało się wyrażeniem określającym kulturowy odpowiednik „ciągu wstecznego” (Reynolds 2010: 36). Zygmunt Bauman pisał, że dzisiaj jesteśmy świadkami narodzin wielu „retrotopii”, „wizje osadzone w utraconej/ skradzionej/ porzuconej, ale nieumarłej przeszłości” (Bauman 2018: 13). Retrotopia jest tęsknotą za utopijną przeszłością. Przyczyną tego fenomenu jest coraz silniej obecny w społeczeństwie lęk przed szeroko rozumianą przyszłością. Od pewnego czasu zauważalny jest zwrot. W czasie modernizmu zainteresowanie kulturą było ukierunkowane na przyszłość, postmodernizm zmienił kierunek i obecnie chętniej spoglądamy za siebie wspominając czasy, gdy pęd życia nie był aż tak szaleńczy (Guffey 2006: 79). Obecnie mamy świadomość, że kolejne dekady prawdopodobnie nie przyniosą lepszego świata. Przyczyn jest wiele, ale głównymi jest wyłaniająca się na horyzoncie katastrofa klimatyczna i wynikające z niej konflikty militarne i migracje.

Światło i kolor

W celu scharakteryzowania trendu jakim jest neonizacja, najpierw należy przyjrzeć się kwestiom światła oraz barwy w dziełach audiowizualnych. Sięgając do początków kina, Justyna Budzik przypomina, że „Według Siergieja Eisensteina film jest sztuką, która stanowi syntezę wszystkich artystycznych środków wypowiedzenia się, opartą na projekcji światła” (Budzik 2015: 224). Filmowy mrok kojarzony jest z niebezpieczeństwem, brak światła powoduje lęk przed niewiadomą. Tam, gdzie nie ma światła, wyobraźnia podpowiada najdziwniejsze obrazy. Odbiorcy zaczynają podejrzewać, że coś za chwilę się wydarzy, bo, jak pisze John Alton: „W ciemności czai się tajemnica” (Alton 1995: 44). Już w 1931 roku operator filmowy James Wong Howe skomentował wagę światła w kinie: „We wczesnych filmach oświetlenie oznaczało jedynie dostarczenie wystarczającej ilości światła, aby możliwe było fotografowanie. Dzisiaj oznacza to położenie wizualnego oraz emocjonalnego fundamentu, który twórcy filmowi muszą zbudować” (Howe 1931: 47). Prawie wiek po tych słowach w popkulturze pojawiła się neonizacja i wpisane nią odpowiednie manewrowanie oświetleniem i kolorem.

Kolor dysponuje zdolnością kontroli nad informacją, posiada możliwości operowania nim jak narzędziem konstruowania znaczeń. Przedziera się do

podświadomości odbiorców, niosąc komunikat, podszeptuje możliwe znaczenia. Konrad w Świetle w filmie (1976) przypomina, że w sztuce filmowej żadne ujęcie nie jest przypadkowe, ponieważ naturalne światło zwykle nie wystarcza, aby udało się uzyskać zamierzony charakter obrazu. Jednak symbolika koloru to kwestia, której nie sposób ująć w jasno wyznaczone ramy. Umberto Eco już we wstępie do *How Culture Conditions the Colours We See* przytacza słowa Jamesa Gibsona z 1968 roku, który twierdzi, że zdefiniowanie znaczenia terminu „kolor” jest jednym z największych wyzwań nauki (1968). Rafał Syska, analizując rolę koloru w kinie, wspomina, że: „[...] barwa stała się w ostatnich latach jednym z najbardziej precyzyjnie kształtowanych środków filmowego wyrazu, poddawanych skomplikowanym operacjom technologicznym i artystycznym” (Syska 2013: 6). Zdaniem szkockiego artysty i pisarza, Davida Batchelora, kultura Zachodu od starożytności umniejszała znaczenie koloru. Dzieje się tak pomimo, iż jest on z nami od samego początku, od narodzin. Zanim nauczymy się mówić, poznajemy kolor, a jednak nigdy nie znamy go do końca (Syska 2013: 13). Nasz język jest bogaty w nazewnictwo, ale boimy się z niego korzystać (Świerczek 2013: 12). Być może z powodu nieumiejętności precyzyjnego opisu tak niechętnie analizuje się znaczenia kolorów – określanie barw jest niekonkretne: „Chemiczne i romantyczne nazwy – fiolet manganowy, błękit ceruleum, ultramaryna – i nazwy odległych miejsc – żółć neapolitańska. Geografia koloru, błękit antwerpski, sjena surowa. Kolory sięgające odległych planet – fiolet marsowy; nazwane na cześć dawnych mistrzów – brąz Van Dyke’a. Wewnętrznie sprzeczne – jak czerń lampowa” (Jarman 2017: 8-9). Kolor jest pojęciem obieranym subiektywnie, przez co nie udaje się go ująć w ciasne ramy definicyjne.

Neonizacja na wielkich i małych ekranach

Tak jak „[...] światło i jego brak są potrzebne do wytworzenia koloru” (Goethe 1970: 22), tak kolor i światło są niezbędne do stworzenia neonu. Chociaż już w 2016 roku Paweł Świerczek (2013: 19) zauważył narodziny silnego trendu, jakim jest neonizacja, to tendencja ta nie została jeszcze wnikliwiej rozpoznana. Neonizacja rozumiana jako strategia twórcza posiada już pewną ikonografię i miękko zarysowane kody. Jej nieodzownymi cechami są nagromadzenie mocno nasyconych kolorów podstawowych, jak czerwienie i błękity, ale i barwy złamane, jak fiolety i róże. Dostrzec można, że w audiowizualnych dziełach omawianego nurtu występuje nagromadzenie gładkich powierzchni, takich jak lustra, szyby i ekrany, które odbijają blaski neonów. Przykładami mogą być filmy *Tylko Bóg wybacza* (Winging Refn 2013), *Atomic Blonde* (Leitch 2017), *Nerve* (Joost & Schulman 2016) czy *Kolor z przestworzy* (Stanley 2019) albo

Guns Akimbo (Howden 2019). Neonową estetyką cechują się również seriale jakościowe, które w dużej mierze kształtują najnowsze trendy. Dowodzą tego sukcesy takich tytułów, jak *Stranger Things* czy *Euforia* (2019-). Kwintesencją i przez to najdobitniejszym przedstawieniem tego trenu są muzyczne klipów ostatnich lat. Ironicznie retromańskie zabiegi do granic możliwości wykorzystał David Hasselhoff w klipie *True Survivor*, powiązany z filmem *Kung Fury* (Sandberg 2015). Teledyski posługują się nie tylko nawiązaniami do produkcji z poprzednich dekad, ale i specyficznym światłem, przesyconym kolorem i ziarnistością obrazu, zamierzoną kampaowością. Poprzez kody wizualne sygnalizują pochwałę konsumpcjonizmu, a przynajmniej antyminimalizmu oraz bogactwa i wszechobecnego przepychu. W ostatnich latach można dostrzec coraz częstsze stylizowanie plakatów, trailerów i teaserów filmowych neonowym światłem. Popularności tej tendencji dowodzą również liczne rankingi i listy opatrzone tagiem „*neon-light movies*” lub hasłem „produkcje z neonowym oświetleniem”¹. Podobne zabiegi znajdziemy w repertuarze wielu artystów. Przykładami może być popularność teledysków Todricka Halla (*Nails, Hair, Hips, Heels, WIG, Rich Forever*) wokalistki o pseudonimie Cat Doja (*Like That, Freaky Deaky, Boss B*tch*), w twórczości Ariany Grande (*7 rings, Into You*) oraz w teledyskach francuskiego zespołu Videoclub (*Euphories, SMS, Amour plastique*). Spośród wymienionych tu artystów, to właśnie zespół Videoclub wydaje się najmocniej tęskni nawet za kampaowymi popularnymi filmami tamtego okresu. W klipie *Euphories* można zauważyć charakterystyczne dla lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oświetlenie ujęć, niezapomnianą poświatę wokół ruchomych postaci, które powodują rozmycie obrazu. Ponadto artyści coraz częściej stylizują się na postacie znane z kina tamtego okresu.

Dla tych teledyskowych trawestacji retro-efekty to centralny punkt budowania znaczeń tekstu kultury. Celem wykorzystania neonowej aranżacji jest zabawa z czasem oraz wywołanie odpowiedniego nastroju, immersyjności, atmosfery tajemniczości i oderwania od rzeczywistości. Jednak przede wszystkim strategia ta pod względem kodu wizualnego odwołuje się do lat osiemdziesiątych XX wieku. Wideoklipowa zabawa z formą, fascynacja neonowymi filmami to ucieczka do bezpiecznego, znajomego miejsca w przeszłości, a jednocześnie chęć pogodzenia jej ze stałą potrzebą progresu, przejawiającą się w postępowych (zwłaszcza w kontekście zachowań społecznie akceptowalnych) tekstach piosenek.

¹ Przykładami mogą być rankingi: <https://mubi.com/lists/night-lights-neon-lights>, <https://scene360.com/light/78553/neon-light-movies/>, <https://www.ranker.com/list/neon-lights-movies/ranker-film>, <https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=neon-light> (dostęp: 19.05.2022).

Magicznie nostalgiczne ruiny miasta *Lost River*

Pozostając w temacie muzyczno – wizualnym, jednym z najciekawszych przykładów zapisu czasu w estetyce dzięki światłom i kolorom jest neonowo-punkowa baśń dla dorosłych² (*Ryan Gosling & Guillermo Del Toro: A Conversation, SXSW Live 2015, SXSW ON*) – *Lost River* z 2014 roku. Debiut reżyserski i scenopisarski Ryana Goslinga. W wywiadach reżyser przyznaje, że zaczerpnął inspirację z twórczości osób, z którymi wcześniej pracował i takich, z którymi chciałby pracować: kolorystykę i oświetlenie z filmów Nicolasa Windinga Refna (z którym współtworzył *Tylko Bóg wybacza* i *Drive*) oraz Mario Bavy, a także baśniowość Guillermo del Toro znanego z przenoszenia magicznych obrazów do realistycznie ukazywanego świata. Gosling zatrudnił również operatora, który wielokrotnie pracował z Gasparem Noé – Benoît Debie. Poczucie zagrożenia wywołują najazdy, podobnie jak ma to miejsce u Davida Lyncha. Wizualna narracja filmu łączy surrealizm z realizmem. Obrazy i zdarzenia wydają się oglądane z perspektywy dziecka, które jeszcze nie utraciło możliwości śnienia na jawie. Jak pisze Erich Fromm: „Gdy zapadamy w sen, budzimy się do innej formy istnienia. [...] Większości naszych snów ma jedną cechę wspólną: nie rządzą nimi prawa logiki, której podporządkowane jest nasze myślenie na jawie. [...] w naszych snach jesteśmy stwórcami świata, w którym czas i przestrzeń, ograniczające wszelką aktywność naszego ciała, nie mają władzy” (Fromm 2017: 10). Słowa te trafnie opisują wydźwięk tej produkcji.

Lost River to oniryczny film, którego akcja toczy się w alternatywnej wersji Detroit. Historia w nim opowiedziana nie jest skomplikowana: Billy, samotna matka, której grozi utrata domu z powodu zadłużenia, decyduje się na pracę w klubie nocnym. Tematyka dla widzów nie jest zaskakująca, gdyż schematy są już dobrze znane i wielokrotnie wykorzystywane w kulturze popularnej. Interesujący jest jednak sposób, w jaki taki temat ukazuje nostalgiczny Ryan Gosling.

Fascynujące kluby nocne, niezwykle postacie

„Jutro obudzicie się, zauważycie krew na poduszce i pomyślicie: Czy to nie był tylko sen?”³ – woła w klubie rozradowany konferansjer i zapowiada wariację na temat sztuczki polegającej na rzucaniu nożami, tak, aby o milimetry ominęły

² (SXSW 2015: 04:10-04:25)

³ (Gosling 2014: 00:42:10-00:42:20)

ciało osoby przypiętej do koła kobiety. Ale w tej wersji trik polega nie na omijaniu, ale na trafianiu w człowieka. Innym razem w świetle reflektorów stoi trumna, a z niej wyłania się postać. Ktoś wbija jej w plecy nóż, krew tryska na rozradowaną widownię. Billy zgodziła się na pracę w tym miejscu, nie znając szczegółów. Oglądając podobne widoki, bohaterka uświadamia sobie, że lokal co noc zbiera fanów brutalnych spektakli. Szemrane miejsce wpisuje się w pejzaż rozpadającego się miasta, w którym następuje rozkład moralności, budynków i ciała. W *Lost River* stykają się ponadto dwa niszczycielskie żywioły – woda i ogień. Uliczne latarnie ledwo wystają ponad taflę wody, a widok płonącego domu, roweru czy samochodu jest tu na porządku dziennym.

Billy i jej synowie – młodszy Frankie i nastoletni Bones – toną w długach. Bones próbuje pomóc rodzinie, zbiera i sprzedaje miedziane elementy z rozpadających się budynków. Przyjaźni się z dziewczyną o przydomku Rat, nadanym jej z powodu posiadania przez nią szczura. Chłopak zwany Tyranem jeździ po miasteczku, siedząc w fotelu na podwyższeniu, krzyczy przez megafon i obwieszcza, że jest panem tego miejsca. Jego szoferem jest mężczyzna z wyciętymi ustami – Twarzyczka. Pewnego razu nastolatka opowiada Bonesowi o pobliskim zaginionym mieście. Okazuje się, że wiele lat temu, kiedy budowano tamę, zalano kilka miejscowości. Gdy zatopiono ostatnią z nich, na Zaginioną Rzekę rzucono kłątwe. Aby ją złamać, trzeba złapać tajemniczą bestię, która znajduje się pod taflą w przykrytym wodą mieście.

Film Goslinga można interpretować w kluczu autobiograficznym, ponieważ twórca wyznał, że w scenariuszu chciał zawrzeć swoje doświadczenia z dzieciństwa. Jego matka wychowywała go samotnie, a jako dziecko każdego mężczyznę znajdującego się w jej pobliżu uznawał za wilka. W filmie występuje kilka nawiązań do drapieżników: wygląd Twarzyczki przywodzi na myśl warczącego wilka z ciągle widocznymi zębami, drzwi klubu to dosłownie otwarta paszcza potwora, a buldożery szarpią ściany budynków niczym łowcy rozdzierający ciała swoich ofiar. Dziewczyna, którą interesuje się główny bohater, ma na imię Rat, a aktorka z klubu to Cat – jest to kolejne zestawienie sugerujące istnienie pary złożonej z drapieżnika i ofiary – w tym wypadku szczura i kota.

Symbolika neonu

Lost River obrazuje dynamikę relacji rodzinnych w sposób nasuwający na myśl specyficzną baśniowość kojarzącą się z okresem dzieciństwa. Produkcje te ukazują, jak kultura popularna przedstawia historie młodych ludzi, posługując się jaskrawą szatą graficzną w celu akcentowania niezwykłości dziecięcego umysłu.

Mimo że neon często używany jest do budowania atmosfery komfortowego odbioru, bywa on zarazem zwiastunem niebezpieczeństwa i kojarzyć się może z ekranową niepewnością oraz przemocą. Mateusz Kareński-Tschurl pisze, że kiedy przemoc staje się swoistym „przedmiotem estetycznym”, przestaje być środkiem wyrazu, a staje się celem: „[...] ponieważ przemoc, przynajmniej w tradycyjnym rozumieniu, uważana jest za środek działania, sposób reakcji w sytuacjach zdeterminowanych odgórnie – na przykład w sytuacji zagrożenia” (Kareński-Tschurl 2001: 206). W klubowych występach prezentowana jest wymagowana sytuacja zagrożenia. Za to w życiu rodziny z Detroit niebezpieczeństwo widoczne jest na każdym kroku. Zaufanie i chwila słabości wobec kogoś z mężczyźni zostają brutalnie ukarane.

Subiektywizacja wydarzeń pozwoliła Goslingowi umieścić w filmie dwa punkty widzenia – młodszy z rodzeństwa, z racji na swój wiek, jest bierny i ufnie, nie może jeszcze podejmować decyzji. Nastolatek z kolei działa i szuka rozwiązań. Jego postawa ma charakter buntu wobec zastanej sytuacji. Gosling pokazuje w swoim filmie etapy radzenia sobie z problemami i godzenia się z prawidłami życia. W scenach realistycznych korzysta z naturalnego światła i naturalnej urody ukazywanych miejsc. Oglądamy wówczas nasycone zielenie roślinności. Ten punkt widzenia wydaje się przynależeć do Bonesa. Kiedy natomiast akcja wkracza na tereny fantazji, bohaterowie spotykają się z mocnymi sztucznymi światłami. Tu baśniowość i punkt widzenia dziecka odgrywają znaczącą rolę. Kiedy młody człowiek czuje się bezradny, ucieka w świat wymyślony, taki, którego zasady można zrozumieć i obejść (Cierpka 2004: 126). Te widoki są przepętnione różami i fioletami. Postacie osadzone w tych aranżacjach otoczone są delikatną poświatą. *Lost River* oprószony zostaje charakterystyczną dla obrazów sprzed kilku dekad ziarnistością. Podczas seansu można dać się przekonać, że film został stworzony w latach osiemdziesiątych, a nie mniej niż dekadę temu.

Podsumowanie

W niniejszym artykule dążyłam do udzielenia odpowiedzi na pytania o przyczyny zawierania znaków czasu charakterystycznych dla popkultury lat osiemdziesiątych w trendzie neonizacyjnym oraz o wspólne cechy produkcji posługujących się tą estetyką. Kolejnym z celów było ustalenie skutków takiego oddziaływania na odbiorcę, czy takie zabiegi są jedynie powierzchowną stylizacją, czy pogłębioną refleksją na temat czasów, do których się odwołują.

Realizacje utrzymane w retronurcie neonizacji nie boją się ocierać o kicz, cechują je teatralność i bujność. Obserwując dzisiejsze twory kultury popularnej można mówić o zjawisku – zachowywania pamięci, a przez to

również czasu w obrazie. W dzisiejszym świecie widzimy silne emanacje tęsknoty dążącej do nadania nieśmiertelności pewnym ideom. Neonizacja jest ekspansywną praktyką estetyczną zakorzenioną w uwielbieniu przeszłości. Pozwala ona na wykorzystanie potencjału tkwiącego w *visual storytellingu*. Jest wyrazem pragnienia odzyskania tego, co zostało zakorzenione w przeszłości, przez co wydaje się stabilne, znane i pewne. Neonizacja to niezwykle plastyczne zjawisko, które rozwija się w wielu kierunkach. Nie umiejscawia się w konkretnym gatunku, można je bowiem łączyć z różnymi typami fabuł. Pozwala ono na tworzenie hybryd i wariacji gatunkowych. Aby uzyskać efekt przeniesienia widza w czasie, kultura ucieka się do wskrzeszeń. Neonizacja jest znakiem nieustannego recyklingu stylu. Z powodu mocnego nasycenia kolorami, nagromadzenia błyszczących powierzchni i gładkich faktur balansuje ona na granicy kiczu i wyszukania. Odwoływanie się do przeszłości prowadzi do formowania kolejnych różnorodnych tekstów kultury. Z połączenia dwóch przeciwnych kierunków – pragnienia powrotu do tego, co znamy, jest stałe i niezmiennie oraz pędu ku przyszłości – wyłania się praktyka estetyczna o ambiwalentnym wydźwięku, która dobrze oddaje kształt dzisiejszej kultury.

Przykład filmu *Lost River* daje dowody na to, iż pomimo tego, że neon często używany jest do budowania atmosfery komfortowego odbioru, bywa on zarazem zwiastunem niebezpieczeństwa i kojarzyć się może z ekranową niepewnością oraz przemocą. Współczesna retromania czerpie z tropów, które pojawiły się kilka dekad wcześniej i przefiltrowuje je przez pryzmat dzisiejszych problemów, dzięki temu powołuje do istnienia nowy i oryginalny styl stwarzający nowe jakości.

Cechą wspólną dzisiejszych retromańskich wideoklipów jest założenie, że odbiorca ma pewne kompetencje do rozpoznania pewnych elementów i umiejscowienia ich w czasie. Sygnalizowanie nostalgicznych odniesień przez umieszczanie wskazówek kontekstowych i paratekstów w samych klipach. W przypominaniu wpisane jest redefiniowanie, ponieważ przywoływanie wspomnień wiąże się z ich rekonstrukcją. Czas dla tego typu produkcji jest pojęciem kluczowym, wokół którego porusza się stęskniony artysta. Nie sposób zaprzeczyć, iż nostalgiczny twórca dzisiejszych tekstów kultury obiera strategię wypełniania przestrzeni filmowej cytatami, nawiązaniami, odwołaniami oraz atrakcyjnymi skrawkami zaczerpniętymi z przeszłości. Dzięki tym retromańskim zabiegom popkultura tworzy interesujący palimpsest, który gromadzi wyselekcjonowane wspomnienia zbiorowości. Współczesna retromania czerpie z tropów, które pojawiły się kilka dekad wcześniej i przefiltrowuje je przez pryzmat współczesnych problemów, dzięki temu powołuje do istnienia nowy i paradoksalnie oryginalny styl stwarzający nowe jakości. Utrwalanie przeszłości za pośrednictwem współczesnych mediów wizualnych, jest ciągłym przypominaniem i powrotem.

Przedstawiona w niniejszej pracy analiza nie wyczerpuje zagadnienia trendu zawierania znaków czasu w formalnej stronie filmu. Tendencja ta zdominowała rynek i przenika obecnie całą popkulturę, od gier, przez wideoklipy, komiksy, plakaty, aż po kino oraz telewizję. Fakt ten otwiera drogę do dalszych badań nad tym i innymi podobnymi zjawiskami i trendami.

Źródła cytowań

- ALTON, JOHN (1995), *Painting with Light*, London: University of California Press.
- BATCHELOR, DAVID (2014), *The Luminous and the Grey*, London: Reaktion Books.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2018), *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. Karolina Lebek, Warszawa: PWN.
- BUDZIK, JUSTYNA (2015), *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*, Katowice: Wydawnictwo FA-art.
- CIERPKA, ANNA (2004), *Narracje rodzinne w procesie kształtowania się tożsamości*, w: *Narracja. Koncepcje i badania psychologiczne*, red. Elżbieta Dryll, Anna Cierpka, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN.
- DRAAISMA, DOUWIE (2010), *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. Ewa Jusewicz-Katler, Wołowiec: Czarne.
- ECO, UMBERTO (1985), *How Culture Conditions the Colours*, red. Marshall Blonsky, Maryland: The Johns Hopkins University Press Baltimore.
- FROMM, ERICH (2017), *Zapomniany język*, przeł. Katarzyna Płaza, Kraków: Vis-á-Vis/Etiuda.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG (1970), *Theory of Colours*, London: The MIT Press.
- GOSLING, RYAN, reż. (2014), *Lost River*, Warner Bros. Pictures, [DVD].
- GUFFEY, ELIZABETH (2006), *Retro: The Culture of Revival*, London: Reaktion Books Ltd.
- HOWE, JAMES WONG (1931), *Lighting*, "The Cinematographic Annual" vol. 2, Los Angeles: American Society of Cinematographers.
- JARMAN, DEREK, (2017), *Chroma: księga kolorów*, przeł. Paweł Świerczek, Katowice: Instytucja Filmowa Silesia Film.
- KAREŃSKI-TSCHURL MAREK (2001), *Estetyzacja przemocy w kinie popularnym*, w: *Przemoc na ekranie*, red. Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, Poznań: UAM.
- KONRAD, KAZIMIERZ (1976), *Światło w filmie*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- LOSKA, KRZYSZTOF (2008), *Postmodernizm w teorii filmu*, Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM.
- SXSW (2015), 'Ryan Gosling & Guillermo Del Toro: A Conversation SXSW Live 2015, SXSW ON', online: *YouTube.com*, <https://youtu.be/qaqoPmz5XH0>, [dostęp: 02.04.22].
- SYSKA, RAFAŁ (2013), 'Wprowadzenie', *Ekrany* 6 (16).
- SZCZEKAŁA, BARBARA (2018), 'Nie tylko nostalgia. Fenomen retro krytycznego', w: *Pomiędzy retro a retromanią*, red. Małgorzata Major, Patrycja Włodek, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe.

Przełamywanie bierności. Aktywiści, społecznicy i działacze chłopscy w *Młodym pokoleniu wsi Polski Ludowej*

Antonina Tosiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Abstract

Breaking Passivity. Social and peasant activists in the «Young generation of the villages of Polish People's Republic»

Antonina Tosiak in the paper 'Breaking Passivity. Social and peasant activists in the «Young generation of the villages of Polish People's Republic»' (1964-1980) proposes reading the written works of young peasants that have been posted and published in the memoir competition of the Committee for Research on Contemporary Culture and the Department of Rural Sociology of the Polish Academy of Sciences as literary testimonies of the resistance and activism of young people who fought for the emancipation of their class and its visibility in the public discourse of the People's Republic of Poland. So far, the collections of various memoirs competitions have not been the subject of much interest in disciplines other than sociology. The chapter analyzes the potential of researching diaries and intimate notes from within the class experience for recognizing the "plebeian turn" in Polish humanities. The aim of the chapter is therefore to analyze the diaristic notes of rural youth with the use of

Antonina Tosiak, mgr; doktorantka w Zakładzie Antropologii Literatury na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureatka II miejsca XLV Konkursie im. Stanisława Dobrzyckiego na najlepszą pracę licencjacką za rok 2019 oraz laureatka I miejsca w kategorii prac ogólnohumanistycznych w Wydziałowym Konkursie na Najlepszą Pracę Magisterską 2022. Zdobywczyni Studenckiego Nobla 2021 w kategorii Dziennikarstwo i Literatura. Na łamach „Czasu Kultury” prowadzi autorski cykl poświęcony pamiętnikom chłopskim. Pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą emancypacji wiejskich pamiętnikarek w XX wieku.

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



literary tools: as examples of literary "borderline biographies" (H. Gosk), literary and "emancipatory work for the benefit of the individual" (I. Iwasiów) and as tools for communicating and democratizing strategies of community preservation of memory of significant events for national communities (concepts of collective memory production by A. Erll). The diaries are considered as para-literary strategies to break the common belief in the political and social passivity of the peasant class. The authors of these notes are presented as subjects of the historical process, for whom the overcoming of historical oppression was not limited only to manifesting class affiliation and self-awareness, but also concerned the need to emphasize individual uniqueness and individual experiences. The paper analyzes the non-obvious (commonly regarded as nonheroic) manifestations of the heroism and activism of young representatives of the peasant class who, due to a combination of unfavorable circumstances, were forced to stay in their native villages or to verify the previously cherished beliefs about justice of the socialist state. The collections of memoirs of the subordinate classes (peasants, farmers, workers, women, ethnic minorities) are presented as materials with a high emancipatory potential, enabling the use of research strategies of empowerment and of capturing the experiences of the people that have been superseded by centuries.

Keywords: diaries , PRL, emancipation, folk history, plebeian turn, subalterns

Ci, którzy zabierają głos

Obserwowany od kilku lat w polskiej humanistyce „zwrot plebejski” (Ryś 2015) stawia przed badaczkami i badaczami zajmującymi się zagadnieniami dotyczącymi klasowości, peryferyjności oraz wyzysku grup podległych, szereg metodologicznych wyzwań i pułapek. Jak opowiadać o przeżyciach zbiorowości oraz wspólnot, uwzględniając jednocześnie specyfikę doświadczeń indywidualnych? Jak bronić się przed fetyszyzacją, narracyjnym zawłaszczeniem czy też romantyzacją peryferii? I wreszcie – jak stwarzać przestrzeń dla opowieści o podmiotowości oraz sprawczości niewolonych i upokarzanych subalternów? Procesy dekonstrukcji oraz demitologizacji klisz poznawczych, za sprawą których historia oporu chłopów i chłopów względem doświadczanej opresji zniknęła z dominującego dyskursu medialnego i historycznego na kilka dekad, wymagają nowych strategii badawczych. Konieczne są zatem narzędzia i perspektywy, przy pomocy których głosy oraz doświadczenia naszych rodzimych zniewolonych zostaną wcielone w tok historii powszechnej; przestaną stanowić przykład opowieści pobocznych, mających w tle syntetycznie wykreowanego imaginarium zbiorowego (Leder 2014:19).

Oswoiiliśmy narracje przedstawiające klasę chłopską w kategoriach bierności, bezczynności, nieumiejętności przejęcia władzy nad własnym losem. Powojenna wieś zwykła być przedstawiana w charakterze miejsca pełnego przemocy, zacofanego, zakorzenionego w rzeczywistości rozpiętej pomiędzy przyrodniczą koniecznością a zabobonną wiarą. W powszechnych wyobrażeniach o wsi we wczesnym PRL-u nie brakuje także przekonań o śmieszności, przaśności i estetycznej odmienności (determinizm chłopskiego ciała: brud, ogorzała skóra, zniszczone ubranie codzienne) mieszkańek i mieszkańców wsi. Zarówno kreowanie opowieści o pierwotnej wsi-arkadii, jak i o pełnej resentymentu wsi-przedpiekła czy też zredukowanej do kapitalistycznej waluty folkloru wsi-rekwizytu naznaczone są gestem przemocowym: orientalizacją

oraz urasawianiem (Czapliński 2017:24) klasy chłopskiej. Opowiadając o doświadczeniach i specyfice identyfikacji tożsamościowej grupy podległej (przebywającej pod władzą dysponentów dyskursu dominującego, czyli pielęgnującego fundatorski mit o wyjątkowości np. złotej wolności szlacheckiej), warto poszukiwać źródeł niezapośredniczonych; głosów z samego środka doświadczenia klasowego. Zdaje się, że jedną z najbardziej zróżnicowanych oraz rozległych przestrzeni analitycznych stanowi (strzeżona dotychczas przez XX-wiecznych socjologów z kręgu uczniów Józefa Chałasińskiego) tradycja polskich konkursów pamiętnikarskich oraz zapisków intymistycznych.

Tradycja, rama, matryca

Tradycyjna kultura ludowa od zawsze rozwijała się w przestrzeni oralnej (Bogatyriew 1975). Wraz z rozwojem oraz postępującą unifikacją kulturową przestrzeni peryferyjnych następowało stopniowe wkraczanie kultury ludowej w krąg kultury dominującej (hegemonicznej), a tym samym – wstęp w obszar piśmiennictwa oraz cywilizacji druku. Jak zauważał Bronisław Gołębiowski opisując rozwój tradycji pamiętnikarskiej w dwudziestoleciu międzywojennym, dirystyka konkursowa stanowiła jedno z pierwszych doświadczeń piśmienniczych – a nawet *para-literackich* – klasy chłopskiej: „Często napisanie pamiętnika jest tym pierwszym krokiem w kulturze narodowej, postawionym pewnie i samodzielnie – jak we własnym domu” (Gołębiowski 2004:212). Uprzednia praktyka pisarska chłopstwa była ściśle związana z procesami o charakterze formalnym oraz wypowiedaniem niezgody na doświadczaną przemoc; znane są przecież chłopskie supliki, pozwy czy testamenty. Przez niemal cały XX wiek – od pierwszych *Pamiętników chłopów* z roku 1935 spisanych w czasie Wielkiego Kryzysu, poprzez zbiór *Wieś polska 1939-1948* będący kroniką rewolucyjnej reformy rolnej, aż po pamiętniki z lat 90. (zbiory konkursu *Pamiętniki nowego pokolenia wsi Polski Ludowej* oraz opracowanie *Komu teraz wierzyć? Chłopi o sobie i polityce 1989-1991*), wieś reagowała na przełomy i kryzysy w sposób właściwy dla polskiej kultury piśmienniczej – zbiorowymi wypowiedziami pamiętnikarskimi.

Konkursy adresowane do mieszkańek i mieszkańców wsi często ogłaszane były przez redakcje gazet rolniczych czy organizacje dla młodzieży wiejskiej; jednak te, których plon stanowi najważniejszy materiał zarówno dla badań socjologicznych, antropologicznych, jak i literackich – zostały ogłoszone przez instytucje naukowe. Specyfika samego gestu zbierania czy zwoływania głosów danej klasy naznaczona jest niebezpieczeństwem uzurpacji cudzego (warunkowanego pozycją społeczną) doświadczenia. Wypowiedź słyszalna jest bowiem o tyle, o ile dysponent kultury dominującej zezwoli na jej zaistnienie:

powoła ją do mówienia. Dlatego też przynależność klasową, miejsce we wspólnocie wiejskiej pamiętnikarzy i pamiętnikarek decydujących się na spisanie swoich opowieści, można scharakteryzować terminem zaproponowanym przez Marię Dąbrowską w artykule poświęconym autorom pierwszych *Pamiętników chłopów* z roku 1935, jako przynależące do „stanu przejściowego” (Dąbrowska 1937:524). Chłopscy pamiętnikarze przebywają bowiem w połowie drogi awansu pomiędzy klasami. Mają dostęp do kapitału symbolicznego kultury dominującej, często posiadają średnie, a nawet wyższe wykształcenie, pozostają jednak w obszarze – zdeterminowanej klasową niechęcią oraz uprzedzeniem – predestynacji chłopskiego pochodzenia.

Aktywizm, heroizm i opór

Kolektywne wypowiedzi klasy ludowej można zatem rozpatrywać jako poszukiwaną przez Andrzeja Ledera „nienapisaną epopeję ludu chłopskiego” (2017). Zbiory ludowej diarystyki stanowią bowiem niepowtarzalną polifonię świadectw przekształceń tożsamości oraz samoświadomości grupy społecznej, która za sprawą następujących po sobie procesów wewnętrznych (pozornie rewolucyjnych) rekonfiguracji, trafiała w schemat kolejnych relacji władzy i podległości¹. Dlatego też pamiętniki ludowe (chłopów, robotników, bezrobotnych) mogą być badane w kategoriach swoistego aktywizmu społeczno-politycznego, nie zaś hermetycznie – jedynie przy pomocy narzędzi literaturoznawczych. Kolejne konkursy pamiętnikarskie stanowią bowiem przykład wypowiedzi zbiorowych o niepodważalnym charakterze politycznym; swoje źródło czerpią z impulsu historycznego, kolektywnej potrzeby zabrania głosu wobec doświadczeń swojej klasy. Klasy – co zawiera w sobie znaczenie fundamentalne – przebywającej w pozycji podległej względem dysponentów kultury oraz dyskursu dominującego, czyli, posługując się terminologią metodologii postkolonialnej – ekonomicznych oraz kulturowych hegemonów.

Każdy wyraz literackiej wypowiedzi podmiotu podległego – reprezentanta klasy zdominowanej – powinien być rozpatrywany jako odważna i społecznie zaangażowana praca na rzecz zrozumienia swojej sytuacji egzystencjalnej oraz uzyskania dostępu do narzędzi regulujących sferę symboliczną. Autobiografie chłopskie można zatem rozpatrywać jako „emancypacyjną pracę jednostki” (Iwasiów 2016:10) na rzecz zbiorowości, do której owa jednostka, podmiot

¹ Długie trwanie systemowej podległości oraz wyzysku, zagarnia horyzont czasowy od dwunastu wieków niewoli pańszczyźnianej, przemoc państwa sanacyjnego, wydarzenia obu wojen poprzez okrucieństwo kolektywizacji oraz panowanie monomitu gospodarki neoliberalnej po roku 1989.

i twórca pamiętnika przynależy. Istotne zdaje się także wydobycie potencjału artystycznego zapisów pamiętnikarskich mieszkańców i mieszkańek wsi, którzy zdecydowali się na wypowiedzenie swojego losu właśnie w formie literackiej, uwzględniając przy tym często dyscyplinę gatunku oraz korzystając ze znanych autorkom i autorom konwencji literackich (w przypadku zbiorów z lat 60. wzorzec stanowiła niezwykle popularna twórczość Henryka Sienkiewicza oraz Władysława Broniewskiego).

Nakreślenie interesującej perspektywy badawczej w pracy z materiałem pamiętnikarskim umożliwiającą także rozpoznana Hanny Gosk dotyczącą „literackich biografii pogranicznych (Gosk 2016:241), czyli jednego ze swoistych podgatunków emancypacyjnej opowieści postzależnościowej, którymi badaczka nazywa opowieści jednostki nieprzynależącej w pełni do swojej wspólnoty pierwotnej, choć posiadającej narzędzia umożliwiające jej autoanalizę własnej tożsamości. Zdaniem Gosk „biografie pograniczne” powstają na fundamencie poczucia wyobcowania oraz z impulsu niezgody, które konstytuują samoświadomość podmiotu oraz jego relację wobec wspólnoty macierzystej, stanowiąc tym samym o swojej odrębności właśnie za sprawą granicy. Podmiot o tyle jest odróżnialny, o ile opowiada o przeżyciach niedostępnych klasie dominującej – hegemonowi w szatach każdego kolejnego systemu. Tak politycznego, jak i gospodarczego.

To właśnie owe cechy: wymiar kolektywny (solidarność), potencjał rewolucyjny (aktywizm) oraz potencjał przełamania klasowego determinizmu (bohaterstwo) pozwalają czytać zapiski wiejskich działaczy nadesłane na konkurs pamiętnikarski *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej* zorganizowany przez Komitet Badań nad Kulturą Współczesną oraz Zakład Socjologii Wsi Polskiej Akademii Nauk w roku 1961 jako świadectwa poświęcenia oraz heroizmu w imię pracy na rzecz emancypacji i widzialności przestrzeni peryferyjnych w kulturze.

Z myślą o młodzieży wiejskiej²

Plony konkursu *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej* to prawdziwy kolos wydawniczy – obejmują niemal sześć tysięcy stron w dziewięciu tomach pamiętników oraz komentarzy socjologicznych, które zespół redakcyjny opracowywał przez szesnaście lat – od roku 1964 aż do 1980. W komitecie redakcyjnym konkursu

² Niniejsze opracowanie konkursu *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej* stanowi rozszerzenie odcinka cyklu poświęconego konkursom pamiętnikarskim dla mieszkańców wsi: A, Tosiek, *Pamiętniki chłopskie: koledzy z miasta uczyli się jednego języka obcego, ja dwóch, obcego i swojego*, „Czas Kultury.pl” [dostęp na dzień 09.08.22, <https://czaskultury.pl/artukul/pamietniki-chlopskie-koledzy-z-miasta-uczyli-sie-jednego-jezyka-obcego-ja-dwoch-obcego-i-swojego/>].

zasiedli najznamienitsi specjaliści w dziedzinie metody biograficznej oraz klasy chłopskiej: Józef Chałasiński, Jan Szczepański, Dyzma Gałaj, Eugenia Jagiełło-Łysiowa, Antonina Kłoskowska, Bronisław Gołębiowski oraz – ze względu na rolę redaktora naczelnego kwartalnika „Regiony” – Wiesław Myśliwski.

Józef Chałasiński – redaktor prowadzący oraz pomysłodawca serii – zdecydował się na adresowanie konkursu do młodzieży wiejskiej, aby nadesłane zapiski mogły stanowić przyczynek do kontynuowania badań prowadzonych w oparciu o konkurs na pamiętniki *Młodego pokolenia chłopów* z roku 1938. Badaczom zależało na uchwyceniu możliwie inkluzyjnego i szerokiego portretu pokolenia urodzonego w latach, które ich poprzednicy (pokolenie dziadków w *Pamiętnikach chłopów* oraz rodziców w *Młodym pokoleniu chłopów*) opisywali jako swoją współczesność. Kolejny konkurs pamiętnikarski dla młodych chłopek i chłopów miał stanowić próbę uchwycenia kolektywno głosu generacji, która swoją obywatelską świadomość i niezależność nabywała już w Polsce Ludowej, Polsce podnoszącej się z wojennych ruin, Polsce wielkich migracji i klasowych przetasowań. Rozmach przedsięwzięcia przerósł jednak wszelkie oczekiwania organizatorów. Pamiętniki nadesłane na konkurs *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej* okazały się przełomowymi źródłami w badaniach nad polskim społeczeństwem w PRL-u oraz nowo nabytej (w pewnych obszarach społecznej partycypacji) suwerenności klasy chłopskiej. Ów zbiór stanowi fascynujący portret połowy XX wieku; pozwala na wgląd w życie wspólnot zlokalizowanych zarówno na peryferiach, jak i w rozdrobnionych centrach.

W odpowiedzi na odezwę konkursową nadesłano pięć tysięcy czterysta siedemdziesiąt pięć pamiętników; z czego cztery tysiące czterysta dwadzieścia siedem spisały osoby mieszkające na terenach wiejskich, zaś pozostały tysiąc wychodźcy i wychodźczynie o chłopskim pochodzeniu. Autorzy i autorki zdecydowanie różnili się od reprezentowanych w międzywojennych konkursach generacjach swoich dziadków oraz rodziców. Występujące pomiędzy nimi różnice nie dotyczyły jednak klasycznego konfliktu pokoleń (z modelową triadą nieporozumień w tle: religia, światopogląd, normy społeczne); ich sedno zawierało się w czymś o wiele bardziej znaczącym – nowym sposobie rozumienia własnej pozycji, szans i powinności w strukturze wspólnoty narodowej. Chałasiński nazywał twórców i twórczynie *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej* pierwszymi prawdziwymi „współtwórcami procesu historycznego” (Chałasiński 1964:14), dla których przełamanie dziejowej bierności nie zostało ograniczone jedynie do manifestacji samoświadomości klasowej, ale zawierało się także w potrzebie wypowiedzenia swojej jednostkowej historii – cech, aspiracji i doświadczeń indywidualnych. Pamiętniki te są świadectwem swojej rewolucji socjalnej – nieodzowności procesu przełamania determinizmu określającego pozycję jednostki, jak pisał Chałasiński, będącej „z chłopów”,

na rzecz „bycia wśród ludzi” (Chałasiński 1964:16). Bronisław Gołębiowski, redaktor ostatniego tomu pamiętników pt. *Odzyskiwanie młodości*, po niemal dwudziestu latach od rozpisana konkursu zapisał:

Pamiętnikarstwo ludowe było jedną z form przewyciężenia szlachecko-inteligenckiego i burżuazyjno-drobnomieszczańskiego podłoża historycznego narodowego kształtu życia i budowania miejsca w tym podłożu na kształt życia właściwym ludziom pracy [...] (Gołębiowski 1980:22).

Przesunięcia, przekształcenia, redefinicje

Polityka oświatowa Polski Ludowej – zarówno działania tuż powojenne, jak i zmiany z roku 1956 wprowadzające obowiązek siedmioklasowej szkoły podstawowej oraz reforma edukacji z roku 1961 (Majewski 2003:107) – powoli, lecz sukcesywnie dążyła do upowszechnienia edukacji średniej oraz zwiększania szans kształcenia wśród młodzieży z terenów wiejskich³. W wyniku prób zrównania programu kształcenia w szkołach w całej Polsce doszło do – tak wyraźnie widocznego na kartach *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej* – znaczącego upodobnienia ram wspólnego doświadczenia kulturowego oraz edukacyjnego. Pamiętnikarze i pamiętnikarki nadsyłający swoje zapiski na konkurs w latach 60. silnie manifestują swoją przynależność do wspólnego kręgu kulturowego – czytają te same, co ich rówieśnicy z miast i miasteczek książki, do kin obwoźnych chodzą oglądać te same filmy. Twórcy i twórczynie tych pamiętników to zatem nie tylko osoby związane z organizacjami młodzieżowymi (najczęściej o charakterze politycznym), jak to miało miejsce w konkursach z dekad wcześniejszych, lecz po prostu czytelnicy i czytelniczki, które informacje o konkursie czerpią nie z odgórnych dyrektyw partyjnych, a ze względu na osobiste wybory i preferencje lekturowe.

Zapiski przedstawione w *Młodym pokoleniu wsi Polski Ludowej* ukazują silną potrzebę autorek i autorów do przewartościowania terminów oraz narzędzi eksploatowanych przy opisie specyfiki tożsamościowej starszych pokoleń zamieszkujących polskie wsie. Kryteria klasowe – czytelna przynależność do klasy chłopskiej – zostały zastąpione specyfiką zawodową. Samo słowo ‘zawód’ stało się dla autorów *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej* kategorią organizującą, a profesjonalizacja zawodu rolniczego podstawą dla nowej strategii dowartościowania pochodzenia. Jak wynika z badań nad stosunkiem mieszkańców

³ Warto pamiętać, iż do roku 1956 w Polsce obowiązywał Artykuł 33. *Dekretu o obowiązku szkolnym*, który zwalniał z obowiązkowego kształcenia dzieci zamieszkujące wsie znajdujące się dalej niż trzy kilometry od przypisanej im placówki szkolnej.

miast względem osób pochodzących ze wsi przeprowadzonych na początku lat 60., słowo 'chłop' w powszechnym ujęciu kojarzyło się ankietowanym z pogardą dla środowiska wiejskiego i konotowało jednoznacznie pejoratywny wydźwięk; określenie chłop sugerowało brak wykształcenia, nieokrzesanie czy nawet skojarzenia z brudem. Słowo 'rolnik' łączone było zaś z nowoczesnością, rozwojem technologicznym, odpowiedzialnością i społeczną użytecznością (Nowakowski 1962). Na wagę symbolicznej zmiany w sferze języka, którym posługiwali się dla opisanja własnej przynależności wspólnotowej autorki i autorzy *Młodego pokolenia...*, zwracała uwagę w IV tomie konkursowym Eugenia Jagiełło-Łysiowa. Jej zdaniem na kartach *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej* świadomy wybór oraz autonomia zarządzania własnym losem zajmują miejsce dawnych figur „chłopskiej godności” czy „człopskiego posłannictwa”; ahistoryczne trwanie przy ziemi ustępuje natomiast zestawowi konkretnych zdań, celów i aspiracji zawodowych (Jagiełło-Łysiowa 1967:41). Wskazywała przy tym, że w drugiej połowie XX wieku tożsamościowych determinant mieszkańców i mieszkank wsi powinno się szukać także poza kontekstem rolnym – w szerszym horyzoncie doświadczeń oraz autoidentyfikacji spoza prostego podziału na centrum i margines.

Jednak zmiana – nawet jeśli tak silnie widoczna wewnątrz samej społeczności wiejskiej – rzadko przekładała się na realne rozwiązania systemowe w stosunkach władzy. Przemoc symboliczna (pogarda wobec języka, kultury, estetyki) nadal wspierana była szeregiem dyskryminujących wieś rozwiązań ekonomicznych: podnoszono podatki gruntowe oraz wartość ubezpieczeń dla rolników, utrzymywano konieczność dostaw upraw własnych na rzecz państwa, nie przyznawano kredytów na budowę domów czy zakup nowoczesnych maszyn rolniczych. Podstawowe prawo do świadczeń emerytalnych, rent oraz darmowej opieki zdrowotnej rolnicy i rolniczki otrzymali przecież dopiero w roku 1977 roku.

Bez wyboru

Dlatego też na tle pamiętników spisywanych przez grupę zawodową chłopo-robotników oraz zapisków stanowiących odważną krytykę polityki kolektywizacyjnej PZPR-u., wyjątkowo ciekawe okazują się być opowieści pamiętnikarzy, których na wsiach zatrzymał nie wybór, nie zamiłowanie do pracy na roli, a splot czynników zewnętrznych. Jagiełło-Łysiowa podzieliła charakter zaangażowania zawodowego rolników z kart *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej* na trzy osobne grupy: rolników z zamiłowania, z konieczności oraz z bierności (Jagiełło-Łysiowa 1967:23). Warta przeanalizowania wydaje się w szczególności grupa środkowa – jednostki, które w dekadzie masowych

migracji do miast oraz szans na wspierany rozwiązaniami politycznymi awans zmuszone zostały do pozostania w rodzinnych gospodarstwach. Najczęściej zaś skłaniała je do tego albo upodobniona do konfliktu tragicznego konieczność dziejowa, albo też niezbywalne poczucie odpowiedzialności za swoich najbliższych.

28-letni autor *Pamiętnika Judyma* dzięki wsparciu stypendium edukacyjnego Związku Młodzieży Polskiej ukończył studia na Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie. Po absolutorium zdecydował się jednak powrócić na wieś, aby podjąć się pracy na rzecz społeczności wiejskiej. Objął posadę nauczyciela w wiejskiej szkole, aby motywować młodzież pochodzenia chłopskiego do dalszego kształcenia oraz ośmielać wycofaną, przekonaną o specyficznej podległości względem swoich rówieśników z miast, grupę młodych z wsi i miasteczek do poszukiwania dróg awansu. Kontynuował także relacje z ZMP, z ramienia którego podjął się tworzenia w okolicznych powiatach oddziałów Kół Młodzieży Wiejskiej oraz klubów kawiarnianych dla mieszkańców i mieszkanki miejscowości peryferyjnych. O tworzeniu owych klubów pisał:

Osobiście sprzeciwiam się takiej nazwie: „Klub Inteligencji Wiejskiej”. Na taką nazwę jest jeszcze za wcześnie. Jeśli prosty chłop czy kobieta ze wsi przeczyta taką nazwę umieszczoną na budynku klubu, to zaraz sobie pomyśli: „Jo tam żadna inteligencja, więc nie mogę tam przyjść, ten klub jest tylko dla pracowników GRN-u, GS-u, nauczycieli”. Na budynkach moich klubów wiszą więc szyldy z napisami: „Klub Kulturalno-Rozrywkowy Młodzieży Wiejskiej”. [...] Gdy młodzież to widzi, to dokonuje się w niej jakiś zryw psychiczny, który mobilizuje ją do pracy w organizacji (pamiętnik nr 44180 1966:493)

Wiele miejsca w swoim pamiętniku autor poświęcił także na opis dojmującego wstydu klasowego, którego doświadczył przyjeżdżając do Krakowa na studia. Postanowił wtedy powrócić na wieś po ukończeniu edukacji i poświęcić się pracy na rzecz lokalnych społeczności wiejskich, w których młodzież powstrzymywana była przed wyjazdem, zdobyciem wykształcenia oraz wkroczeniem w szeregi klasy średniej właśnie przez strach związany z wiejsko-miejską dystynkcją. Dodawał:

Piszę o tym nie dlatego, żeby wzbudzić litość, ale po to, ażeby dać dowód, że „Judymowie” mogą być w drugiej połowie XX wieku. Chcę wykazać, że praca społeczna jest najskuteczniejszym lekarstwem dla tych, którzy cierpią na kompleks niższości, dla tych, którzy uważają, że nie mają po co żyć na świecie (pamiętnik nr 44180 1966:494).

Podobne motywacje kierowały także 26-letnim autorem pamiętnika zatytułowanego *Romantyk w płaszczu pozytywisty*, agronomowi ze średnim wykształceniem zamieszkałemu w powiecie Nowa Ruda. Autor już jako nastolatek zaangażował się w organizację spółdzielni gospodarczej w swojej wsi, aby usprawnić oraz lepiej kontrolować wymianę płodów rolnych pomiędzy państwem a właścicielami prywatnych gospodarstw. Kilka lat później otrzymał odgórny nakaz podjęcia pracy w pobliskim Państwowym Gospodarstwie Rolnym. Niestety już pierwsza wizytacja w placówce ujawniła szereg rażących zaniedbań, oszustw i błędów, których dopuszczono się w upaństwowionym gospodarstwie. Naiwna, lecz pełna dobrej woli wiara autora w efektywność centralnie planowanego zakładu została zweryfikowana przez realia złego zarządzania oraz deprawującego wpływu wieloletniego ubóstwa na przyzwyczajenia pracownicze. Pisał:

Nie mogłem się z tym pogodzić. W myśl teoretycznych założeń spółdzielnia miała dać wyższą wydajność przy mniejszych nakładach. Możliwość zmechanizowania prac, wszystkie inne korzyści w pracy zespołowej. Tymczasem wykazywała praktyka, co innego. Było to wielkie zaskoczenie (pamiętnik nr 5027 1966:298).

Autor postanowił zatem rozpisać autorski program restrukturyzacji PGR-ów, do zaplanowania którego konieczne było zebranie szczegółowego materiału dowodowego oraz kontynuowanie pracy – dodać należy – w bardzo złych warunkach sanitarnych (śpiąc nocą na siennikach, zimą w zupełnie nieogrzewanych barakach z nieszczelnymi oknami). Projekt przedłożył zarówno działaczom partyjnym, jak i wysoko postawionym członkom ZMP. Pamiętnik na konkurs został nadesłany jeszcze w momencie oczekiwania na odpowiedź z powyższych instytucji, lecz – jak można wnioskować na podstawie kondycji dominującej większości Państwowych Gospodarstw Rolnych w drugiej połowie XX wieku – młodemu działaczowi zapewne raz jeszcze pozwolono zwątpić w pełną entuzjazmu i nadziei wiarę w system oraz wagę indywidualnych poświęceń w imię dobra kolektywnego.

Pomimo zorganizowanej systemowo i wyjątkowo okrutnej polityki Partii względem kułaków, Polska Rzeczpospolita Ludowa okazała się jedynym krajem Bloku Wschodniego, w którym za sprawą czynnego i skutecznego oporu klasy rolniczej plan kolektywizacji poniósł klęskę (Jarosz 1998). W jego szczytowym momencie uspołecznieniu podlegało jedynie 10% ziem uprawnych, do których zaliczały się także tereny przynależące do PGR-ów. W 1956 roku – na fali postalinowskiej odwilży – I sekretarz KC PZPR Władysław Gomułka uznał prywatne rolnictwo za „specyfikę polskiej drogi do socjalizmu” (Gomułka 1956:110). Zlikwidowano ponad 80% spółdzielni, zaprzestano represji wobec rolników, co na kartach omawianych pamiętników jawi się

jako zmiana zupełnie rewolucyjna – przełamanie kolejnego modelu opresji względem klasy ludowej.

Partyjna propaganda działała jednak przez te lata nader sprawnie, a jej ofiarami coraz częściej padali także młodzi rolnicy z dorobkiem aktywnym na rzecz wsi oraz przynależący do ZMP – instytucji doskonale zaznajomionej zarówno z przemocą, jak i przymusem (Wierzbicki 2009). Dlatego też w pamiętniku tokarza z powiatu Tarnobrzeg zatytułowanego *Partii nie zawiodę* można przeczytać m.in.:

We wrześniu 1954 roku zostaje wydany przez Zarząd Główny ZMP apel do młodzieży miast i wsi, w którym, między innymi, czytamy, cytując: Całkowita likwidacja odłogów i lepsze wykorzystanie łąk i pastwisk łączy się bezpośrednio z realizacją podstawowych zadań wysuniętych przez II Zjazd Partii, przyspieszenia wzrostu stopy życiowej mas pracujących miast i wsi, zwycięskiej realizacji socjalizmu w naszym kraju... Bardzo istotnym warunkiem powodzenia tej doniosłej sprawy jest rozwinięcie pionierskiego ruchu młodzieży pod hasłem likwidacji odłogów oraz doprowadzenia łąk i pastwisk do pełnej użyteczności... Dlatego, komu droga jest nasza ojczyzna, komu leży na sercu los i przyszłość naszego narodu, niech się zgłasza ochotniczo do pionierskiego zaciągu młodzieży. [...] Na zew Partii zgłaszam się na zaciąg pionierski do pracy w państwowych gospodarstwach rolnych. Po zgłoszeniu się Zarząd Powiatowy Związku Młodzieży Polskiej w Sanoku nadał komunikat przed radiowęzeł sanocki o moim zgłoszeniu się, dając mnie za przykład, alby inni młodzieżowcy poszli w moje ślady (pamiętnik nr 4989 1966:271).

I chociaż kolejne fragmenty autor poświęcił opisowi dramatycznych warunków mieszkaniowych w PGR-ze (pionierzy zostali ulokowani zimą w blaszanych barakach, którym za wyposażenie służyły „łóżka zbite z desek, sienniki i poduszki wypchane słomą, na każdym łóżku dwa koce, wiadro, miednica i lampa naftowa”), autor z dumą pisze o tym, że jako jedyny ze swojej wsi odpowiedział na zaciąg pionierski. Z okolicy swojej rodzinnej miejscowości został przeniesiony do pracy na gospodarstwie pod Sanokiem. Trudne warunki oraz praca ponad siły skłoniły równoletków autora pochodzących z innych miejscowości do odejścia – czy ściślej – ucieczki z gospodarstwa przy wykorzystaniu nieuwagi dozorców. Na stanowisku pozostał zatem tylko młody działacz z Tarnobrzegu. Za swoje zaangażowanie i gorliwość awansował do lokalnych struktur aparatu partyjnego, z którego został jednak szybko i bezwzględnie usunięty ze względu na głos krytyczny wobec kultu jednostki Józefa Stalina.

W imię sprawy

Powyższe biografie stanowią przykład tak częstej wśród młodzieży wiejskiej w pierwszych dwóch dekadach Polski Ludowej radykalizacji ideologicznej oraz politycznej. Obaj pamiętnikarze stanowią przykład zaangażowanych działaczy, są członkami struktur partyjnych, którzy swój entuzjazm ideologiczny zmuszeni byli weryfikować w zderzeniu z niedołężnością i patologią systemu. Ich zaangażowanie oraz młodzieńcza wiara w możliwości sprawiedliwej i sprawnej kontroli w imię idei bezklasowego społeczeństwa komunistycznego wynikają jednak z bardzo oczywistych źródeł. To właśnie Polska Ludowa uruchomiła proces dowartościowania świadomości klasowej oraz historii wielowiekowej opresji klas chłopskich i robotniczych. Młodzież wiejska w pierwszych latach PRL-u stawała przed szansą poprawy własnej sytuacji ekonomicznej (poprzez awans na skutek migracji oraz możliwość kontynuowania edukacji) właśnie za sprawą rewolucyjnych działań aparatu rządowego na rzecz poprawy warunków egzystencjalnych wsi. Projekty takie jak: budowa szkół, licznych ośrodków kulturalnych, niemal zupełna likwidacja analfabetyzmu wśród mieszkank i mieszkańców wsi, spowodowały symboliczne utożsamienie systemu z poczuciem godności i nadziei na społeczną zmianę. Stąd także tak silna identyfikacja jednostek z ideologią, która stanowiła podstawę nowej, dowartościowanej aksjologicznie (i ideologicznie) tożsamości.

Masowy odpływ mieszkańców i mieszkank wsi do miast poskutkowało zwiększeniem się ludności miejskiej o 6,8 miliona; równocześnie ludność wiejska zmalała o 7,7 miliona, na co wpływ miały także m.in. zniknięcie lokalnych społeczności żydowskich (Jakubczak 1964:513). Trzydzieści lat trwania Polski Ludowej zupełnie odmieniło krajobraz społeczny małych miejscowości i wsi, a pozorny awans, który zagwarantować miały masowe przeprowadzki do miast, stał się podstawową ambicją większości wychowanej na peryferiach młodzieży. Tym bardziej przejmujące okazują się być pamiętniki nadesłane przez autorów i autorki, którym pomimo starań nie udało się opuścić rodzinnych miejscowości.

Doświadczenia licznej grupy autorów, którzy zmuszeni zostali do pozostania na rodzinnych gospodarstwach, trafnie opisuje pamiętnik zatytułowany *Dobre serce* autorstwa chłopo-robotnika z okolic Kielc. Autor rozpoczął swoje zapiski przejmującą odezwą do organizatorów konkursu:

Proszę bardzo, przeanalizujcie mój pamiętnik dokładnie i oceńcie go również prawdziwie i sprawiedliwie oraz pomóżcie mi wyjść z tej ciężkiej sytuacji,

doradźcie, jak mam dalej postąpić w swym życiu, abym mógł żyć tak, jak powinien żyć każdy dobry i prawdziwy obywatel Polski Ludowej (pamiętnik nr 962, 1967:233).

Autor jako jedyny z licznego rodzeństwa powrócił na rodzinne gospodarstwo, kiedy to schorowani rodzice nie radzili sobie z jego utrzymaniem. Starsi bracia wyjechali jako junacy budować Nową Hutę, a on sam przez kilka miesięcy pracował w przedsiębiorstwie budowlanym w Skarżysku. W pamiętniku opisał m.in. tamtejsze różnice w zarobkach pomiędzy robotnikami pochodzącymi ze wsi i z miasta oraz historię swojej interwencji w tej sprawie u redakcji „Trybuny Ludu”, która zakończyć miała się pełnym sukcesem oraz klasycznym artykułem ku chwale sojuszu robotniczo-chłopskiego. Jego pamiętnik to jednak przede wszystkim opis osobistego dramatu, z którym mierzyć musiał się młody chłopak, pragnący wyjechać do miasta i pracować w zdobytym zawodzie; a także przejmujący portret leciwych rodziców, którzy osamotnieni przez liczne potomstwo, obawiają się zaprzepaszczenia owoców pracy całego życia:

I znów cóż z tego, że w domu kupa dzieci, a robić nie ma kto. Ja bardzo miałem zamiłowanie powrócić i pracować w swoim zawodzie w Ursusie. Po paru dniach pobytu w domu, kiedy wybierałem się jechać do swej pracy, rodzice zalani łzami mówili: „Tyle dzieci wychować, tyle się namordować, namęczyć, a kiedy dorosnie, każdy zapomina o ojcu i matce, zapomina o domu, idzie w świat na swoją rękę”. Mówili, że jak ja pojedę, to już się domordują (pamiętnik nr 962, 1967:244).

Strategie widzialności

Pamięć zbiorowa, jak zauważa w swojej koncepcji Astrid Erll, może być rozumiana i praktykowana na dwa sposoby: jako pamięć zgromadzona (*collected memory*), która składa się ze wspomnień indywidualnych, wtłoczonych w określoną ramę społeczną oraz jako pamięć zbiorowości (*collective memory*), która znacząco wykracza poza wąski horyzont pamięci jednostkowej. Literatura zaś niesie w sobie potencjał pamięci uwspólniającej, przechowującej także wspomnienia o samej sobie oraz tych doświadczeniach i wydarzeniach, których nie udało się przechować za pomocą innych mediów (strategii) pamięci (Erll 2009:212). W zasobach naszej rodzimej pamięci kolektywnej trwają fabuły oraz narracje, które – wspierane przez władzę, kapitał, narzędzia kontroli i przymusu – zostaną uznane za atrakcyjne czy korzystne w procesie podtrzymywania autorytetu mniej licznej klasy dominującej. Dlatego też zasób *collective memory* kraju z doświadczeniem wielowiekowej opresji względem

klasy ludowej, nieistnienia na mapie, obu wojen, okupacji, sowieckiej zależności czy wreszcie neoliberalnego postsocjalizmu (Buchowski 2017) został ufundowany na procesach wypierania, wyciszania i przekłamywania doświadczeń klasy ludowej. Czy zatem padamy ofiarami tożsamościowej mistyfikacji? Czy wprowadzanie polifonii głosów do zdominowanej przez kilka scenariuszy opowieści o pochodzeniu i powstawaniu narodu to praktykowanie emancypacji podporządkowanych? Czy wreszcie dostępne nam współcześnie narzędzia z wachlarza metodologii postzależnościowych, postkolonialnych czy genderowych stwarzają szansę na prawdziwe upodmiotowienie, a w efekcie: otwarcie zarówno kultury, jak i pamięci na nieoczywiste formy bohaterstwa i poświęcenia? Dla powyższych rozważań przydatna może okazać się jednoznacznie entuzjastyczna i afirmatywna wypowiedź Pawła Tomczoka, który w toku analizy autobiografii robotniczych z lat 30. stwierdzał: „Pamiętniki, życiorysy, autobiografie chłopów czy robotników, szczególnie z krajów zależnych, stają się ważną odpowiedzią na pytanie, czy subalterni mogą przemówić” (Tomczok 2016:156).

Przytoczone powyżej fragmenty pamiętników, których autorom ze względu na splot niekorzystnych czynników osobistych oraz społeczno-politycznych nie było dane zrealizowanie ambicji i pragnień poprawy swojej sytuacji egzystencjalnej poprzez przekroczenie specyficznej predestynacji chłopskiego losu, to oczywiście jedynie wąski wyimek opowieści spisanych przez młodzież wiejską w *Młodym pokoleniu wsi Polski Ludowej*. Poczyniona analiza miała jednak na celu ukazanie nieoczywistego wymiaru społecznego aktywizmu oraz swoistego bohaterstwa obywatelskiego, które można przypisać reprezentantom pierwszego pokolenia mieszkanki i mieszkańców wsi nabywających tożsamość społeczną i narodową w nowym ustroju – młodzieży wchodzącej w dorosłość w pierwszych latach Polski Ludowej. Aktywizmu napędzanego wiarą w realną zmianę, w możliwość przełamania determinizmu i hermetyzacji, której ofiarami padały zarówno klasa, jak i wytwarzana z wewnątrz doświadczenia podległości kultura chłopska.

Źródła cytowań

- BOGATRIEW, PIOTR (1975), *Semiotyka kultury ludowej*, przeł. M. R. Maynerowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BUCHOWSKI, MICHAŁ (2017), *Antropologia neoliberalnego postsocjalizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- DĄBROWSKA, MARIA (1937) 'Dokument i literatura', w: *Wiadomości Literackie*: nr 38.
- ERLL, ASTRID (2009), 'Literatura jako medium pamięci zbiorowej', w: M. Saryusz-Wolska (red.) *Pamięć zbiorowa i kulturowa: współczesna perspektywa niemiecka*, przeł. M. Saryusz-Wolska, Kraków: Universitas.
- GOŁĘBIEWSKI, BRONISŁAW (2004), *Dramat awansu*, Wrocław: Dom Wydawniczy Elipsa.
- GOMUŁKA, WŁADYSŁAW (1957), 'Nasz program wyborczy. Przemówienie wygłoszone 29.XI.1956 nr. na krajowej naradzie aktywu społeczno-polityczne', w: *Przemówienia. Październik 1956-wrzesień 1957*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- GOSK, HANNA (2016), 'Niby w pogoni, niby w ucieczce... Autobiografia pograniczna w warunkach polskich – jeden zgrzebny przykład o pewnej reprezentatywności', w: I. Iwasiów, T. Czerska (red.), *Autobiografie (po)graniczne*, Kraków: Universitas.
- JAGIEŁŁO-ŁYSIOWA, EUGENIA (1967), 'Od chłopca do rolnika', w: *Od chłopca do rolnika. Młode pokolenie wsi Polski Ludowej t. IV*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- JAKUBCZAK, FRANCISZEK (1964), 'Awans młodego pokolenia wsi w mieście', w: *Awans pokolenia. Młode pokolenie wsi Polski Ludowej t. I*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- JAROSZ, DARIUSZ (1998), *Polityka władz komunistycznych w Polsce w latach 1948-1956 a chłopcy*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- LEDER, ANDRZEJ (2014), *Prześlona rewolucja*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- LEDER, ANDRZEJ (2017), 'Nienapisana epopeja. Kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu', w: *Teksty Drugie*: nr 6.
- MAJEWSKI, STANISŁAW (2003), 'Reformy szkolnictwa w Polsce od XVIII do XX wieku i ich wpływ na kształt współczesnego systemu szkolnego', w: *Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne*: nr 14.
- NOWAKOWSKI, STEFAN (1962), 'Przemiany postaw w stosunkach wieś-miasto', w: *Tygodnik Kulturalny*: nr 13.
- PAMIĘTNIK NR 4180 (1966), 'Pamiętnik Judyma', w: *W poszukiwaniu drogi. Młode pokolenie wsi Polski Ludowej t. III*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

- PAMIĘTNIK NR 4989 (1966), 'Partii nie zawiodę', w: *W poszukiwaniu drogi. Młode pokolenie wsi Polski Ludowej t. III*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- PAMIĘTNIK NR 5027 (1966), 'Romantyk w płaszczu pozytywisty', w: *W poszukiwaniu drogi. Młode pokolenie wsi Polski Ludowej t. III*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- PAMIĘTNIK NR 962 (1967), 'Dobre serce', w: *Od chłopca do rolnika. Młode pokolenie wsi Polski Ludowej t. IV*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- RYŚ, PAWEŁ (2015), 'Zwrot plebejski we współczesnej polskiej humanistyce i debacie publicznej', w: L. Mokrzecki, M. Brodnicki, J. Taraszkiewicz (red.), *Historia. Interpretacja. Reprezentacja, t. III*, Gdańsk: Wydawnictwo Athenae Gedanense.
- TOMCZOK, PAWEŁ (2016), 'Migracja, klasa, narodowość w autobiografiach robotniczych', w: I. Iwasiów, T. Czerska (red.), *Autobiografie (po)graniczne*, Kraków: Universitas.
- WIERZBICKI, MAREK (2009), 'Postawy członków ZMP wobec rzeczywistości epoki stalinizmu', w: P. Ceranka, S. Stępień (red.), *Jesteście naszą wielką szansą. Młodzież na rozstajach komunizmu 1944-1989*, Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.

Myśl antykomunistyczna w literaturze popularnej. *Do walki z bolszewizmem. W sidłach złudzenia* Stefana Kiedrzyńskiego

Agata Adamowicz

Uniwersytet Warszawski

Abstract

Anticommunist thought in popular literature. To combat Bolshevism. Trapped by the illusion by Stefan Kiedrzyński

Strong involvement in current political affairs was not only the domain of writers like Żeromski, and popular literature was equally good at dealing with the issue of anti-communism, often not giving way to the topic of highly artistic literature. The purpose of the chapter: Anticommunist thought in popular literature. To combat Bolshevism. Trapped by the illusion by Stefan Kiedrzyński is an attempt to present anti-communist thought in popular literature against the background of high-artistic literature on the example of selected works by Stefan Kiedrzyński, a forgotten and underappreciated writer of the interwar period. To this end, Agata Adamowicz analyzes the brochure *To combat Bolshevism* (1920), published under the Kiedrzyński's editorship and, above all, his novel *Trapped by the illusion* (1939) in reference to *First Spring* (1924) by Stefan Żeromski, drawing attention to the artist's excellent orientation in the current socio-political situation and the awareness of the threat of spreading the

Agata Adamowicz, mgr; nauczycielka języka polskiego w liceum ogólnokształcącym;

przygotowuje doktorat pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Paczoskiej w Zakładzie Literatury i Kultury II połowy XIX wieku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; przedmiotem jej badań są tendencje i schematy w powieściach Stefana Kiedrzyńskiego, niedocenianego powieściopisarza i dramaturga dwudziestolecia międzywojennego reprezentującego nurt literatury popularnej, objętego całkowitym zakazem cenzury PRL i skazanego na zapomnienie.

agataaa.adamowicz@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

idea of Bolshevism. The author tracks similarities between the writers, that undoubtedly comprise their political commitment, as well as presenting readers the real face of the communist movement, searching for a truly Polish idea in the face of powerful threats from outside, and concern for the future of the young generation. The chapter reveals many similarities between Cezary Baryka and the protagonist of *Trapped by the illusion* – Ryszard Nahorski, which has not been the subject of research so far. The author points to Kiedrzyński's approach to communism not only as a theory, but as a real danger. The analysis of Stefan Kiedrzyński's texts shows that the writer is not free from anti-Semitism, to some extent succumbing to the myth of the Judeo-communism, which is shown by the creation of the protagonists of Jewish communists taken outright from anti-Semitic brochures. The author also indicates the writer's aversion to atheism, which goes hand in hand with his hostility to communism, and Kiedrzyński's thorough conviction about the deep values of Christianity. On the other hand, Kiedrzyński himself, due to his worldview and attitude to communist doctrine, is counted among the writers of the right-hand side of Polish literature.

Keywords: bolshevism, communism, threat, anti-communism, conflict, revolution, enemy, Jew

Wprowadzenie

Antykomunizm jako koncepcja polityczna stanowił nieodłączną część ideologicznej wizji międzywojennej Polski. Był zjawiskiem charakterystycznym dla wszystkich frakcji politycznych, zarówno dla społeczno-politycznej lewicy, centrum oraz prawicy. W różnorodnym zakresie wyznaczał program polityczny ugrupowań od PPS aż po ruch narodowy (Sacewicz 2017: 7). Znalazł również odzwierciedlenie w publicystyce i literaturze tego okresu. Jak konstatuje Maciej Urbanowski:

[...] nieporozumieniem byłoby stwierdzenie, że to dopiero sowiecka okupacja Polski otworzyła polskim pisarzom oczy na to, czym jest komunizm. Kluczowym doświadczeniem były z tego punktu widzenia wydarzenia lat 1917-1920, które stały się inspiracją dla tak ważnych dzieł literackich, jak książki *Przedwiośnie* oraz *Na probostwie w Wyszkowie* Stefana Żeromskiego, *Pożoga* Zofii Kossak-Szczuckiej, *Burza od Wschodu* Marii Dunin-Kozickiej, *Koń na wzgórzu* Eugeniusza Małaczewskiego, *Pątnik Karapeta* oraz *Przez płonący Wschód* Ferdynanda Goetla, *Noc i świt* Józefa Weysenhoffa, *Bunt* Władysława Reymonta, *Duchy w mieście* Tadeusza Rittnera (Urbanowski 2015: 348).

Próżno jednak szukać opracowań tytułów o tej tematyce, należących do nurtu literatury popularnej. Złożyło się na to zapewne szereg przyczyn, a do jednej z nich niewątpliwie należy ta, „[...] że zagadnienie antykomunizmu w literaturze polskiej nie doczekało się do tej pory prób syntetycznego ujęcia” (Urbanowski 2015: 341). Już samo pojęcie antykomunizmu trudno jest zdefiniować jednoznacznie:

Istniejące definicje nie pomagają w precyzyjnym określeniu interesującego nas pojęcia. *Słownik języka polskiego* uznaje, że antykomunizm to „ideologia i polityka

skierowana przeciwko komunizmowi, zwalczanie komunizmu”. Nieco inaczej definiuje je *Encyklopedia „białych plam”*: „walka w dziedzinie intelektualnej i praktycznej zmierzającej do przewyciężenia skutków realizacji ideologii marksistowsko-stalinowskiej”. Nieufnie do posługiwania się słowem „antykomunizm” nastroja wreszcie wydany pod redakcją Wojciecha Wasiutyńskiego *Słownik polityczny*, w którym czytamy, że „[...] nie ma ideologii, która by się posługiwała tym określeniem [tj. antykomunizm]” (Urbanowski 2015: 342).

Nie są to jedyne kłopoty związane z pojęciem „antykomunizmu”, na które zwraca uwagę Urbanowski. Dostrzega także problemy połączone „z określeniem obszaru przejawiania się owego antykomunizmu w literaturze” wskazując, iż niewiele tu pomoże pojęcie „literatury antykomunistycznej” (Urbanowski 2015: 343-344):

[...] od czasu do czasu pojawiające się w historii literatury czy krytyce literackiej pojęcie „literatury antykomunistycznej”, które – jak się wydaje – rozumiane jest tutaj po prostu jako synonim literatury demaskującej zbrodnie komunizmu albo jako – zwykle deprecjonujący – synonim pewnej literatury tendencyjnej, tej mianowicie, którą „zaprzęga się” do propagandy antykomunistycznej (Urbanowski 2015: 343-344).

Dodatkową przeszkodę w badaniu myśli antykomunistycznej w literaturze upatruje w pokusie, a może pochopnym ułatwieniu, aby uważać za synonimy pojęcia „antykomunistyczny”, „antysowiecki”, „anty bolszewicki”, wreszcie „antytotalitarny” (Urbanowski 2015: 342).

Kiedrzyński a komunizm

Zatem warto zająć się tą problematyką w odniesieniu do literatury popularnej, która energicznie reagowała na wszelkie zmiany polityczno-społeczne, a z ich rozpoznaniem radziła sobie nie gorzej niż powieść wysokoartystyczna.

Należy podkreślić, iż silne zaangażowanie w bieżące sprawy polityczne nie było domeną tylko i wyłącznie pisarzy pokroju Żeromskiego. Wyraz żywego zainteresowania aktualnymi wydarzeniami odzwierciedla twórczość Stefana Kiedrzyńskiego, niedocenianego i zapomnianego powieściopisarza i dramaturga dwudziestolecia międzywojennego.

Kiedrzyński żyjący w latach 1886-1943 napisał niemal siedemdziesiąt sztuk teatralnych, osiemnaście powieści, około setki nowel, opowiadań i esejów, felietonów i artykułów. Na podstawie jego scenariuszy i powieści powstało osiem filmów. Był stałym współpracownikiem „Kurierza Warszawskiego”.

Teksty Kiedrzyńskiego drukowano również w „Kurierze Porannym” i „Polsce Zbrojnej” (Kiedrzyński.org 2017: par. 14). W powieściach tego twórcy znajdziemy nawiązania do wojny, rewolucji a także ostrzeżenia przed komunizmem¹. Choć są to publikacje należące do nurtu literatury popularnej, nie brak w nich troski o przyszłość kraju. Pisarz umiejętnie łączy wątki romansowe ze społeczno-politycznymi².

[...] w roku 1951 twórczość Kiedrzyńskiego została objęta całkowitym zakazem cenzury PRL i skazana na zapomnienie (nie licząc 2 inscenizacji w „odwilżowych” latach 1958-1959 i Teatru Polskiego w Londynie). Jednocześnie nakaz usunięcia książek z bibliotek publicznych poskutkowało tym, że większość trafiła na makulaturę i liczne tytuły nie są dziś dostępne na rynku antykwarycznym (Kiedrzyński.org 2017: par. 17).

Za argument takiego potraktowania pisarza posłużyła broszura *Do walki z bolszewizmem*, która ukazała się w 1920 roku nakładem Wydawnictwa Zbiorowego Wydziału Propagandy Ministerstwa Spraw Wojskowych, pod redakcją Stefana Kiedrzyńskiego. Zarówno jej tytuł, jak i nota od wydawnictwa wytyczają charakter tekstu jednoznacznie utożsamiający bolszewizm z krwawą tyranią i nazywający jego przedstawicieli garścią fanatycznych komunistów, przedstawiając zarazem swój cel:

Być może, że głos opinii naszych pisarzy i publicystów zawarty w niniejszym wydawnictwie, przyczyni się do ostatecznego zdemaskowania krwawych oszustw bolszewickiej tyranii, która o ile sądzić można, dobiega końca swej władzy. Nie przesądzając jednak tego, tak przez cały świat upragnionego faktu, wyrażamy nadzieję, że w zbiorze niniejszych prac, czytelnik nasz znajdzie wiele odpowiedzi na swe często niezaspokojone pytania i to właśnie jest istotnym celem naszego wydawnictwa (Polona.pl 1920: 4).

Stefan Kiedrzyński obok innych publicystów nakreślił tu swój stosunek do bolszewizmu. Tekst niewątpliwie świadczy o znakomitej orientacji pisarza w istniejącej sytuacji społeczno-politycznej, a także o świadomości zagrożenia płynącego z rozprzestrzeniania się owej idei na sąsiednie państwa i wyraźnym,

¹ Niebezpieczeństwa rewolucji Kiedrzyński przedstawia przede wszystkim w *Pożarze* – powieści społeczno-obyczajowo-politycznej z 1919 (Kiedrzyński: 1919), natomiast ostrzeżenia przed komunizmem znajdziemy głównie w utworze z 1939 *W siódlach złudzenia* (Kiedrzyński: 1939), choć echa tej ideologii rozbrzmiewają też w wielu innych tekstach autora.

² Przykładem takiej powieści jest wspomniany już *Pożar* (Kiedrzyński 1919), w którym autor niebezpieczeństwo i groźbę rewolucji ukazuje na tle wątku romansowego głównych bohaterów: pięknej panny kresowej Alicji, kozackiego księcia Aratowa oraz legionisty Jana Gordona.

wrogim nastawieniu wobec opisywanego zjawiska. W tych okolicznościach sprawą zupełnie naturalną, a wręcz pożądaną była jego żywa reakcja. Kiedrzyński z wielką znajomością rzeczy odnosi się do wypadków w Rosji. Wskazuje na realne zagrożenie dla Dumy, jakim stała się:

[...] inna instytucja równoznaczna z Dumą, instytucja szczycąca się ze swego proletariackiego pochodzenia, uważająca siebie za najwyższe zgromadzenie narodowe, będące według swego mniemania, jedyną wyrazicielką opinii ludu i jego dążeń. Było to zaprowadzenie ludzi przypadkowo zebranych z pośród walk ulicznych, niewybranych przez nikogo i po większej części nieznanymi szaremu ogółowi. Nie wiadomo do dziś dnia, w jaki właściwie sposób, ci zrewolucjonizowani przechodnie Newskiego Prospektu, znaleźli się o jednej porze dnia w Smolnym Instytucie, zagarnęli go siłą i nazwawszy się „Sowietem raboczych, krestijanskich i sołdackich deputatów” postanowili zostać Najwyższą Władzą rewolucyjnej Rosji” (Kiedrzyński 1920: 45).

„Od pierwszej zatem chwili [jak zauważa pisarz – A.A.], rewolucja rosyjska, otrzymała cios śmiertelny zadany ręką ludu petersburskiego, który podzielił się na sympatyków Dumy i sympatyków Sowietu” (Kiedrzyński 1920: 45). Kiedrzyński w obrazowy sposób kreśli dalej upadek starej Rosji, a zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa za strony bolszewików, nazywa ich poczynania „Wielką Zbrodnią”, „jakiej dokonano na ciemnym nieświadomym, lecz szczerze pragnącym wolności ludzie rosyjskim” (Kiedrzyński 1920: 48). Charakteryzując bolszewików zaznacza:

Dla bolszewików nie istniało słowo: ojczyzna, naród, państwo. Były to pojęcia burżuazyjne. Szczęście proletariatu leży jedynie w rewolucji całego świata, dokonanej wspólnymi siłami, dla wspólnego celu: władzy ludu nad burżuazją. Rewolucja ta, według ich mniemania, bliska, musiałaby się zakończyć „dyktaturą proletariatu” jako formą przejściową do chwili przystąpienia bramy wymarzonego rajy – komunistycznej Europy. [...] Lud rosyjski uwierzył, że został powołany do spełnienia wielkiej misji przeobrażenia Europy, a uwierzywszy poszedł ślepo i po swojemu – za syrenim głosem swych przywódców (Kiedrzyński 1920: 55-56).

Zatem autor dostrzega w ideologii bolszewickiej wielkie zagrożenie zarówno dla ludu rosyjskiego, jak i innych państw. Dalej nazywa bolszewizm wręcz nową religią, a wysiłki przywódców widzących w ogólnej psychozie ludów zbawienie dla swego utopijnego celu, zmierzaniem do utworzenia ruchu fanatycznego (Kiedrzyński 1920: 57). Zauważa, iż bolszewizm:

[...] mimo swego pochodzenia socjalistycznego, stał się obecnie największym i najniebezpieczniejszym wrogiem socjalizmu, którego zasady uważa na równi z umiarkowanymi demokratyczno-burżuazyjnymi ideałami drobnomieszczaństwa za „kontrewolucję”, którą należy zwalczać terrorem, bez zastrzeżeń (Kiedrzyński 1920: 62).

Wierzy jednak, że pomimo iż na niektórych obywateli Rzeczypospolitej padł błąd strach przed komunizmem, to rzeczą nieprawdopodobną jest, aby naród polski po mękach niewoli stał się niewolnikiem cudzego terroru. Kiedrzyński nazywa bolszewizm „chorobą niewolników”, a nie „chorobą narodów zwyciężonych” (Kiedrzyński 1920: 63).

Z tego wywodu i dalszych rozważań autora wynika, iż mimo rozlicznych niepokojów związanych z rozprzestrzenianiem się ideologii bolszewickiej, Kiedrzyński wierzy niezbitnie w umiłowanie demokratycznej wolności narodu polskiego, a honor i poczucie dumy narodowej uważa za cechy, których nie wykorzenią żadna agitacja i przekupstwo. Ufa, że:

Naród polski, wychowany w atmosferze wolności szlacheckiej, posiadający przedstawicielstwo narodowe, od najdawniejszych czasów – strzegących zazdrośnie swoich praw obywatelskich, a nawet przeczulony zbyt, gdy chodzi o wolność indywidualną – nie mógłby podlegać nieograniczonej władzy mniejszości – a tym bardziej władzy tyranów – samozwańców. Każda próba uczyniona w tym kierunku, spotkałaby się bez wątpienia ze zbrojnym oporem i wywołałaby nieubłaganą wojnę domową (Kiedrzyński 1920: 65).

Z kolejnych kart broszury wyłaniają się niepoprawny wręcz idealizm autora oraz niezbite przeświadczenie i wiara w naród jako jedność. Kiedrzyński niemal bezkrytycznie pokłada nadzieję w waleczności Polaków, z sentymentem nawiązuje do tyrtejskich, romantycznych postaw, wierząc wciąż w ich aktualność przywołuje „polską duszę” czy bohaterstwo naszych żołnierzy:

[...] mimo różnic klasowych, mimo odmiennej skali pojęć, tak naturalnej w narodzie o zaniedbanej oświacie, naród polski stanowi do pewnego stopnia pewną jednolitą pod względem zasadniczych cech charakteru, całość, będącą niezdobytą redutą dla obcej duszy polskiej ideologii „dyktatury” i „terroru”. [...] W polskich żołnierzach [...] żyje dawny szlachecki animusz staropolski, kawalerska fantazja, która, przestała być w wieku XX przywilejem szlachty, a stała się promieniem duszy polskiej wszystkich klas – tak ziemian, jak chłopów i robotnika (Kiedrzyński 1920: 66).

Nie będzie zatem błędem porównanie tu Kiedrzyńskiego do autora *Przedwiośnia*, o którym Zdzisław Adamczyk pisze:

Jak na wielu z jego pokolenia – i na jego umysłowości zaciążył swoisty mit Polski, mit, który w warunkach niewoli musiał się narodzić i wycisnąć piętno na dążeniach kilku generacji. Mit ten polegał na przekonaniu, że gdy Polska, za którą tyłu cierpiało i zginęło w czasach zaborów, odrodzi się do niepodległego bytu państwowego, będzie, musi być państwem innym niż wszystkie, urządzonym najlepiej, najmądrzej i najsprawiedliwiej (Adamczyk 1982: V).

Kiedrzyński był co prawda o dwadzieścia dwa lata młodszy od Stefana Żeromskiego, ale przecież on także dorastał jeszcze w czasie zaborów i nie bez znaczenia były dla tego pisarza i dramaturga, tak jak dla Żeromskiego, literatura romantyczna oraz martyrologiczna legenda patriotyczna. Także broszurę kończy akcentem optymistycznym, w duchu głębokiej wiary w lepsze jutro. „Czerwona gwiazda bolszewizmu przygasa w Rosji – a gasi ją podmuch polskiej wolności idący od zachodu”, konkluduje Kiedrzyński (1920: 67). Szczęśliwą przyszłość, upatruje w prawdziwym braterstwie narodów, a w idei pracy i postępu dostrzega zwycięstwo w walce o wolność z tyranią. W podniosłych słowach wyraża nadzieję na totalny upadek bolszewizmu nazywanego „wojującym barbarzyństwem”, który rozbije się o Niepodległą Polskę zwiastującą równość i wolność obywatelską, jak o „nieobaloną skałę” (Kiedrzyński 1920: 67).

Wkrótce okaże się jednak, że zagrożenie wojującym barbarzyństwem, będzie wciąż realne, na co autor zwracał uwagę na kartach kolejnych powieści, chociaż kluczową pod tym względem pozostaje *W sidłach złudzenia*. W utworze tym, ukazującym się w „Kurierze Warszawskim” (1937 roku, nr 284-358, 1938 roku, nr 2-97), a następnie wydanym nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego w Warszawie w roku 1939, Kiedrzyński w sposób bezpośredni manifestuje wrogość wobec teorii i praktyk komunizmu:

Poetyka [...] powieści opiera się na ostrej polaryzacji świata przedstawionego, w którym istnieją tylko „nasi” (przeważnie są to szlachetni ziemianie) oraz „wrogowie” (negatywnie przedstawieni obcokrajowcy, szpiedzy lub komuniści), racje moralne stoją wyłącznie po stronie tych pierwszych, a pozytywne postacie protagonistów, którzy te racje prezentują, zwyciężają na ogół na całej linii (czyli np. wydobywają z „piekła” rewolucji lub z „sideł” obcego wywiadu, odnosząc jednocześnie sukcesy na polu erotycznym (Martuszevska 1992 a: 585).

Zatem warto tu podkreślić, że wydarzenia lat 1917-1920 stanowiły nie tylko inspirację dla tak ważnego i znanego dzieła, jak *Przedwiośnie* Żeromskiego

czy innych publikacji o charakterze wysokoartystycznym, ale również motywowały twórców reprezentujących nurt literatury popularnej, równie trafnie, diagnozujących zagrożenia płynące z ideologii komunistycznej. Przyglądając się tym zagadnieniom poruszonym przez Stefana Kiedrzyńskiego, można dostrzec szereg analogii właśnie do *Przedwiośnia*. Dla obu pisarzy rewolucja i komunizm stanowią groźne, niszczycielskie żywioły. Pomimo dyskusji, jaka narosła po ukazaniu się *Przedwiośnia* i wielu głosów krzywdzących autora³, dziś wiadomo, że Żeromski nie akceptował rewolucji i komunizmu:

Niechętny komunizmowi i rewolucji – wierzył, że w państwie polskim można będzie osiągnąć sprawiedliwość społeczną i powszechny dobrobyt bez zniszczeń i przelewania krwi [...]. Ale w miarę, jak płynął czas [...] coraz częściej na kartach jego utworów pojawia się widmo komunizmu i rewolucji w Polsce. [...] A swój stosunek do ruchu komunistycznego określił dobitnie, twierdząc, że „rewolucja nieopatrznie wszczęta w obliczu zaciekłych wrogów zewnętrznych, wśród których postawiło nas nieszczęśliwe położenie geograficzne, zabiłaby naszą niepodległość, ukamienowałaby nas rękoma Moskali i Niemców” (Adamczyk 1982: X-XI).

Podobnie Kiedrzyński w swojej powieści jednoznacznie opowiada się przeciwko ideologii komunistycznej. Niestety trudno dziś polemizować z odbiorem omawianego tu *W sidłach złudzenia*, które albo nie doczekało się recenzji ze względu na wydanie książkowe w 1939 roku, a więc tuż przed wybuchem II wojny światowej, albo po prostu nie zostały one jeszcze odnalezione, czym zajmuje się brwinowski Komitet Stefana Kiedrzyńskiego, przywracający pamięć tego interesującego literata. Pisarz z wielką konsekwencją manifestuje swój system wartości i analogicznie, jak autor *Przedwiośnia*, dąży do przedstawienia czytelnikom prawdziwego oblicza ruchu komunistycznego.

Akcja wspomnianego utworu, w którym Kiedrzyński tak wyraziście odnosi się do ideologii komunistycznej, rozgrywa się w Warszawie w latach trzydziestych XX wieku. Młody i przystojny student Ryszard Nahorski zafascynowany ideą komunizmu, potomek spiskowców z 1831 i 63 roku, syn bogatej kamieniczniczki chce walczyć z reakcją o rząd robotniczo-włościański, o zwycięstwo światowego komunizmu. W stanie totalnego upojenia alkoholowego zgadza się, że dla dobra ogółu przystąpi do komunistycznej bojówki.

³ Np. Tadeusz Fopp w „Słowie kujawskim” pisał: [...], iż Żeromski w *Przedwiośniu* „ujawnia swe dość wyraźne poparcie dla komunizmu i spotwarza nasze władze bezpieczeństwa. [...] Nic zatem dziwnego, że ten chory utwór godny zawodowego pornografa i gorszyciela przetłumaczyli bolszewicy”. Odrzucając awansowanie pisarza do roli wzoru duchowego, stwierdził, że „Żeromski został w dodatku renegatem, zerwał z religią Narodu Polskiego” i zakończył słowami: „Jakie życie taka śmierć” (Wajer 1999: 94).

Ryszard czuje się jedynie sympatykiem ruchu, nie przypuszcza, że mogłoby mu być powierzone jakiegokolwiek ważne zadanie. Nie zdaje sobie sprawy w co się uwikłał, z czasem słowa i poczynania komunistów zaczynają budzić w nim niezrozumienie i strach. Ryszard posądzony przez Żyda Hasenfusa i jego towarzyszy o prowokację i szpiegostwo, zostaje brutalnie pobity i tylko dzięki interwencji Kędziorka, jak się później okazuje wywiadowcy, uchodzi z życiem. W wyniku zaplanowanej akcji dochodzi do konfrontacji z komunistami, którzy wpadają w ręce władzy.

Komunizm oczami bohaterów

Stefan Kiedrzyński deklaruje swój antykomunizm w sposób bardzo bezpośredni. „Zaraźliwy obłąd”, „zło”, „deklaracja zamierzonych przestępstw”, to tylko niektóre z określeń padające z ust bohaterów powieści. Wyraża on swoje zaniepokojenie zarówno samą ideologią komunizmu, ale też jej wpływem na społeczeństwo oraz sytuacją w kraju. Można śmiało zaryzykować stwierdzenie, że Kiedrzyński, podobnie jak Żeromski w *Przedwiośniu*, poszukuje:

[...] idei prawdziwie i autentycznie polskiej wobec potężnych zagrożeń, idących z zewnątrz. Zagrożenia te zawisły przede wszystkim nad najmłodszym pokoleniem Polaków, najbardziej żarliwym, niecierpliwym, ale też najsilniej narażonym na niebezpieczeństwo pomyłek i zbłąkań ideowych (Hutnikiewicz 1987: 157).

Wymowa ideologiczna *Przedwiośnia* ma co prawda nieporównywalnie szerszy wymiar, na co wskazuje między innymi Zdzisław Adamczyk stwierdzając:

[...] *Przedwiośnie* zawiera „przestrogi” bardzo rozmaite. [...] Jest więc *Przedwiośnie* „przestroga” i nauką, że samo odzyskanie niepodległości, sama odbudowa państwa polskiego [...] nie rozwiązuje wszystkiego, a właściwie nie rozwiązuje jeszcze niczego [...]. Jest „przestroga” i przypomnieniem, że nabrzmiałe problemy społeczne i narodowościowe nie znalazły i ciągle nie znajdują w Polsce właściwego rozwiązania [...]. Jest „ostrzeżeniem” skierowanym zarówno przeciwko komunizmowi i rewolucji, jak i – o czym Żeromski nie napisał, „W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym” – przeciwko egoizmowi posiadaczy i kombinatorów, przeciwko niesprawiedliwości społecznej i uciskowi mniejszości narodowych, przeciwko bezprawiu i nadużyciom władzy, przeciwko aparatowi i instytucji państwa, które tych doniosłych kwestii nie potrafi lub nie chce rozwiązywać (Adamczyk 1982: LXXXIV-LXXXV).

Jednakże autorowi *W sidłach złudzenia* trudno odmówić równie szczerzej troski o losy ojczyzny i równie trafnych ostrzeżeń przed komunizmem. Niekwestionowane analogie do *Przedwiośnia* znajdziemy przede wszystkim w kreacji głównego bohatera. Żeromski:

[...] historię swą osnuł [...] na kanwie niekonwencjonalnie ujętej biografii młodego człowieka, którego trudna i kręta droga do ojczyzny daje mu okazję przebadania wszystkich jasnych i mrocznych stref życia polskiego na tle grozy świata dźwigającego się z otchłani sił zniszczenia, wojny i rewolucji, ku pierwszym brzaskom przedwiośnia (Hutnikiewicz 1987: 156).

Kiedrzyński zaś protagonistą utworu czyni, jak już wiadomo, młodego i przystojnego studenta, Ryszarda Nahorskiego, potomka spiskowców z 1831 i 63 roku, zafascynowanego ideą komunizmu niczym Cezary Baryka, również potomek powstańca z 1831 – niejakiego Kaliksta Baryki, dziada jego ojca Seweryna:

Seweryn Baryka pochodzi z rodziny o niezbyt może bogatych, ale starannie pielęgnowanych tradycjach patriotycznych. Jego dziadek, a pradziad Cezarego, Kalikst Grzegorz Baryka, „dziedzic Sołowijówki z przyległościami”, w roku 1831 przyłączył się do powstania listopadowego na Rusi, za co drogo zapłacił (Adamczyk 1982: L).

Cezary jest bezpośrednim obserwatorem rewolucji 1917 roku, dotkliwie doświadczającym jej skutków, bierze udział w wojnie polsko-bolszewickiej, zachłystuje się ideą komunizmu, uczestniczy w zebraniu komunistów, przy czym wciąż towarzyszą mu liczne rozterki ideowe, a poglądy ewoluują. Młodość Ryszarda urodzonego i mieszkającego w Warszawie przypada na lata trzydzieste XX wieku, a więc jest bohaterem nieznanym z własnych doświadczeń ani rewolucji, ani doktryny komunistycznej. Niemniej jednak on również poszukuje własnej drogi, własnego miejsca na ziemi. Z jednej strony już na samym początku, po zetknięciu się z komunistami, zdaje sobie sprawę z siły tej organizacji. Z drugiej jednak, tak naprawdę o komunistach nie wie nic, nie ma świadomości skali zagrożenia, z jakim przyjdzie mu się zmierzyć, wręcz z beztróską odkrywa przed jedną z bohaterek plany wzięcia udziału w zebraniu komunistów:

— Dlaczego miałbym nie iść? To będzie nawet bardzo zabawne. Po raz pierwszy zobaczę konspiracyjne zebranie komunistyczne. Czy to nie ciekawe?... Ja przecież dopiero jestem aspirantem. Ale oni już mi zaczynają ufać — pochwalił się (Kiedrzyński 1939: 76).

Młody Nahorski bardzo szybko nasiąka interesującą go doktryną, nieświadomie stając się doskonałym materiałem do wykorzystania przez komunistów w celu realizacji ich niecznych planów. Ostro krytykuje ustrój burżuazyjny, sam będąc przecież synem bogatej właścicielki kamienicy:

Po jakichś tam dwóch wódkach Ryś przyznał się przed tym Kędziorkiem, że najbardziej ze wszystkiego na świecie interesuje go komunizm. [...] wygadywał na ustrój burżuazyjny, że nie potrzeba żadnego kapitału i kapitalistów, ani wojska [...], i że Hiszpanie dobrze robią, że palą klasztory i kościoły, bo śluby kościelne są zupełnie niepotrzebne (Kiedrzyński 1939: 49-50).

Ryszard jest butny, pewny siebie, obrażony na Kędziorka za potraktowanie go, jak młokosa nieznającego życia:

Może najbardziej osobliwe w tym wszystkim, co się działo od kilku miesięcy, było to, że Nahorski, zaplątawszy się w towarzystwo komunistów, nie zdawał sobie zupełnie sprawy, jaką odgrywał między nimi rolę. Nie należąc do partii uważał się za zwykłego sympatyka i nigdy nie przyszło mu do głowy, aby mógł być przeznaczony przez nich do spełnienia jakiegoś ważnego zadania (Kiedrzyński 1939: 161).

Początkowo równie zafascynowany ideami komunistycznymi i rewolucją jest Cezary Baryka, protagonista w powieści Żeromskiego. Analogicznie, jak Ryszard Nahorski, Baryka nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństw związanych z rozprzestrzenianiem się ideologii komunistycznej i grozy rewolucji. Młody bohater patrzy na rewolucję jedynie przez pryzmat swoich partykularnych interesów:

W momencie wybuchu rewolucji Cezary jest niedowarżonym młokosem, rozpieszczonym jedynakiem. Jak wcześniej wybuch wojny i wyjazd ojca na front wykorzystał dla uwolnienia się od różnych przykrych obowiązków, tak i rewolucję wita z radością, a jego pierwszym „rewolucyjnym” czynem jest pobicie dyrektora gimnazjum. Początkowo rewolucja odpowiada mu z tego względu, że oznacza koniec obowiązków szkolnych, znosi wszelkie rygory, wprowadza w szare życie element niespodzianki i przygody. Niewiele rozumie z tego, co się wokół dzieje, ale pilnie uczestniczy w mityngach, uważnie słucha przemówień, powtarza opinie wiecowych mówców (Adamczyk 1982: XLV).

Co ciekawe, zarówno w przypadku Nahorskiego, jak i Baryki, z czasem pojawiają się pierwsze wątpliwości i refleksje, co do słuszności doktryny komunistycznej. Jednak zarówno u jednego, jak i drugiego bohatera mają one podłoże w osobistych,

choć trochę innych doświadczeniach. Pierwszy niepokój w Ryszardzie budzą słowa Kędziorka, wskazujące na nielegalność zgromadzenia komunistów i ich nikczemne zamiary. Całej jednak bezwzględności tych, dla których chciał pracować, doświadcza Ryszard wtedy, gdy zostaje brutalnie, do nieprzytomności skatowany, posądzony o szpiegostwo i prowokację, a z życiem uchodzi tylko dzięki interwencji Kędziorka i dopiero po tych zajściach uświadamia sobie:

[...], że był osaczony przez ludzi, dla których nie istniał Bóg i nie było żadnego honoru. Nie istniał także człowiek ani jego cześć, ani jego prawo ludzkie. Nie było miłosierdzia ani miłości, ani sprawiedliwości, ani dobroci. Był sam między nimi w dalekiej żydowskiej dzielnicy, dokąd nawet wywiadowca w pojedynkę bałby się zapuścić (Kiedrzyński 1939: 188).

Refleksje przychodzą poniewczasie, ale i tak stosunkowo szybko i skutecznie Nahorski wyleczył się ze swojej fascynacji komunizmem:

Nie chcę mieć [...] z wami wszystkimi nic wspólnego [zwraca się do Kędziorka – A.A.]. Precz z Piatakowem — wrzasnął nagle, jakby go ogarnęło szaleństwo. — Precz z mordercami i likwidacją... — ryczał wywijając rękami w powietrzu. — Gwiżdżę na was. Pluję i odchodzę i to zaraz, na zawsze i w tej chwili (Kiedrzyński 1939: 187).

Porównywalne emocje i przeżycia są udziałem Cezarego Baryki, chociaż sama postać bohatera Żeromskiego jest bardziej złożona, a spektrum jego doświadczeń bogatsze i drastyczniejsze. Skomplikowany proces dojrzewania protagonisty odpowiada wieloaspektowości problematyki utworu Żeromskiego. Niewątpliwie jednak, tak jak Nahorski, Baryka ma świadomość, że świat powinien wyglądać inaczej:

Z wieców i zebrań, bo nie z własnych doświadczeń, Cezary czerpie przekonanie, że świat jest źle urządzony i że trzeba go odmienić, że racje moralne, przede wszystkim racja sprawiedliwości dziejowej, są po stronie rewolucji. Niejednokrotnie deklaruje się jako zwolennik nowych porządków, przekazuje władzy rewolucyjnej kosztowności pozostawione przez ojca [...]. Jednak w miarę upływu czasu w wyniku już nie argumentacji wiecowych mówców, lecz w rezultacie własnych przeżyć i ciężkich doświadczeń, w Cezarym zaczynają się budzić wątpliwości i zastrzeżenia. Rodzi je śmierć matki i kradzież obrączki z jej palca. Pod wpływem tego doświadczenia, zbolały i nienawidzący sprawców tej śmierci i kradzieży – Cezary „czuciem dotarł do wiadomości, dla kogo to w dzieciństwie i zaraniu wczesnych młodzieńczych lat przechowywał kindżał w skalnej kaukaskiej pieczarze” (Adamczyk 1982: XLVI-XLVII).

I tak, jak w przypadku Nahorskiego, dopiero bolesne wypadki bezpośrednio dotykające dorastającego chłopaka, każą mu się zastanowić nad sensem wyznawanych idei. Jednak bohatera Żeromskiego w odróżnieniu od Ryszarda Nahorskiego, „nic nie zdoła (...) »zepchnąć z drogi obranej«, aż do końca pobytu w Rosji. Na usilne prośby ojca zgodzi się opuścić Baku, da się nawet namówić do wyjazdu do Polski. Ale »z drogi obranej« całkiem nie zejdzie” (Adamczyk 1982: XLIX).

„Demoniczny Potwór” – prezentacja komunistów

Obaj pisarze odnosząc się do ruchu komunistycznego w Polsce dwudziestolecia międzywojennego, kreślą przy tym jego reprezentantów:

Żeromski program komunistów, którego nie znał dobrze, zaczerpnął z nielegalnych publikacji komunistycznych. Program ten przedstawiają mówcy na zebraniu „informacyjno-organizacyjnym”; w ich usta włożył pisarz fragmenty autentycznych przemówień Stefana Królikowskiego i Czesławy Grosserowej sądzonych w procesie komunistów we Lwowie w r. 1922 oraz urywki z listu otwartego poświęconego bezprawiu i nadużyciom policji w Polsce a podpisanego w r. 1924 przez stu lewicowych działaczy społecznych (Adamczyk 1982: XXII).

Kiedrzyński natomiast, do 1920 pracujący jako urzędnik w wydziale propagandy sztabu Armii Ochotniczej przy Ministerstwie Spraw Wojskowych i jak wiadomo w tym samym roku redagujący broszurę *Do walki z bolszewizmem*, wykazał się niemałą znajomością ruchu komunistycznego i jego mechanizmów. Stefan Kiedrzyński przedstawia raczej komunizm rodzimy w ujęciu ogólnym i płynące z jego strony zagrożenia, ale tak jak w *Przedwiośnie*, „nim [Żeromski – A.A.] pozwoli przemówić samym komunistom – narrator najpierw obszernie scharakteryzuje jednego z szeregowych działaczy partii – Antoniego Lulka” (Adamczyk 1982: LXVI), tak w powieści *W sidłach złudzenia*, autor oddaje głos zarówno samym komunistom, jak i charakteryzuje działaczy partyjnych. I tak samo, jak u Żeromskiego „[...] charakterystyka ta dokonywana przez narratora z pozycji auktorialnych, prowadzi do zdezwuowania i skompromitowania komunistów” (Adamczyk 1982: LXVI).

Zatem, jak u Żeromskiego Lulek – „demagog przemawiający najczęściej sloganami i „utartymi formułkami” [...] z największą niechęcią odnoszący się do działającej również w środowisku robotniczym, a więc konkurencyjnej, Polskiej Partii Socjalistycznej” (Adamczyk 1982: XVI-XVII), tak u Kiedrzyńskiego Hasenfus: „[...] wysoki Żyd z czarnymi włosami i krzywym nosem stojący na czele dzielnicowego komitetu” (Kiedrzyński 1939: 146),

jest przykładem postaci wyraźnie antypatycznej, którego kreacja służy jednoznacznie zdyskredytowaniu komunistów.

Przedstawienie Hasenfusa odzwierciedla stereotypowe postrzeganie Żydów w polskim społeczeństwie dwudziestolecia międzywojennego. Na przykład antysemicka gazeta tego okresu „Polska dla Polaków” przytaczając przestępstwa, w których celują Żydzi, zwraca uwagę, że popełnianych przez nich zabójstw jest stosunkowo mało w porównaniu z fałszerstwami czy innymi:

[...] I tak na 100% **fałszerstw** [podkr. oryg.], popełnionych w kilku państwach [...] **86% popełnili żydzi** [podkr. oryg.]. **Zyski z nierządu** [podkr. oryg.] tam, gdzie są one karalnym przestępstwem, w **79% ciągną żydzi**. Również czołowe miejsce, bo **92% zajmują żydzi w wydawaniu wszelkiego rodzaju druków i ilustracji pornograficznych** [podkr. oryg.]. **Z oszustw** [podkr. oryg.] przypada na żydów 34%, z zabójstw zaś najmniej, bo tylko 7%. Jak widać z powyższego, żydzi przodują tylko w tych przestępstwach, które nie wymagają odwagi (Polona.pl 1937 b: 7).

Wpisuje się w takie zachowania Hasenfus, zlecając tak zwaną „brudną robotę” Nahorskiemu. Poprzez zamiary tego bohatera Kiedrzyński ukazuje komunizm jako siłę destrukcyjną, niosącą anarchię. Poglądy i działania postaci to wręcz ostrzeżenie przed krwawą rewolucją światową i jej zgubnymi konsekwencjami. Hasenfus nie jest jedynym komunistą przedstawionym w utworze Kiedrzyńskiego. W sposób antypatyczny i wręcz odrażający, opisuje też autor szeregowych działaczy partyjnych (Kozicę-gisera, Szlome-rzeźnika czy Mońka Cygelstraicha) oraz adwokata Rosenkopfa, którego poglądy z powodzeniem można zestawić ze światopoglądem Lulka (bohatera *Przedwiośnia* wcześniej już porównanego do Hasenfusa jako postaci wyjątkowo antypatycznej), nienawidzącego socjalistów, tak jak rzeczony adwokat. Bohaterem, który wpadł „w sidła” komunizmu jest oczywiście niedoświadczony Ryś.

U Kiedrzyńskiego rozpoznanie komunizmu jako śmiertelnego wroga jednostki towarzyszy innym wnioskowi, które pojawiają się w literaturze powojennej. Jak pisze Urbanowski:

[...] Po 1939 roku literatura polska spostrzegła też, jak immanentnie zła jest natura komunizmu. Najbardziej może charakterystyczne było tu stanowisko Aleksandra Wata, który stwierdził, iż demonizm komunizmu jest demonizmem *tout court*, dziełem Diabła, że – jak pisał w *Moim wieku* – w dwudziestym wieku wcieleniem zła w historię w historię jest właśnie bolszewizm (Urbanowski 2015: 350-351).

Jednakże analiza *W sidłach złudzenia* wykazuje, że to co zauważył Wat, było już wcześniej identyfikacją Kiedrzyńskiego, który obserwując załążki komunizmu, ostrzegał przed nim jako ewidentnym złem, niemal podskórnie wyczuwając jego fałszywą naturę. Kiedrzyński wpisuje się tym samym także w kolejne istotne dla antykomunistów „rozpoznanie dokonane przez literaturę polską” dotyczącą „kłamstwa jako fundamentu ideologii komunistycznej”, o którym wspomina Urbanowski (Urbanowski 2015: 351).

Wyrazistym przykładem tegoż kłamstwa i manipulacji są bezspornie działania Hasenfusa w stosunku do Ryszarda, zachowującego się wobec studenta niczym „Lulek [...] wobec Cezarego, jak... myśliwy” (Adamczyk 1982: LXVII). Obydwaj komuniści umiejętnie sterują postępowaniem swoich ofiar. Lulek, „upatrzawszy sobie Barykę, starając się pozyskać go dla wyznawanej przez siebie ideologii [...], w rozmowach z nim wypowiada tylko takie opinie, które mogą być w tym dziele przydatne. Dowiedziawszy się od Baryki o jego przeżyciach nawłockich i o rozmowach z Gajowcem, wykorzystuje te wiadomości dla sterowania poglądami i uczuciami Cezarego” (Adamczyk 1982: LXVIII).

Hasenfus natomiast sprytnie udaje przed naiwnym Rysiem rzekomą troskę o Polskę, wzbudzając zaufanie chłopaka i tym samym osiągając swój cel w postaci deklaracji współpracy, nad konsekwencjami której student w ogóle się nie zastanawia.

Tak więc Kiedrzyński w swojej powieści nie kreuje bohatera – „Demonicznego Potwora” w tak czystej postaci, jak we wcześniejszych romansach⁴, ale zastępuje go postacią należącą do obozu „wrogów”. „Do głównych jego cech należy [...] zbrodniczość oraz szeroko pojęty sadyzm, makiawelizm i skłonność do wszelkiej podłości” (Martuszevska 1992 b: 1107).

Sposób ukazania tychże bohaterów jednoznacznie więc kojarzy się z negatywnym obrazowaniem Żydów rodem z nadmienionych wcześniej broszur. Poniższe fragmenty, to tylko niektóre przykłady spośród wielu o podobnym wydźwięku:

[...] Niepokojący stan naszych stosunków wewnętrznych w państwie powiększa jeszcze nadmiar t. zw. mniejszości narodowych, zwłaszcza **żydów, sprzyjających Rosji sowieckiej** [podkr. oryg.] (Polona.pl 1937 a: 9) [...] **Żydokomuna grozi nam bezlitosną zagładą** [podkr. org.] [...] Miliony Polaków tułają się po dalekich lądach, gdy tymczasem **żyd-pasożyt, zagnieżdżony się w polskiej ziemi, dąży do stworzenia z niej Judeo-Polski,**

⁴ Typowym „Demonicznym Potworem” jest dyrektor Klimkiewicz z melodramatu *Dzień upragniony* (Kiedrzyński 1933), usiłujący uwieść swoją piękną i oczywiście niewinną sekretarkę, Krystynę Olakównę – Kobietę-Anioła (Martuszevska 1992 b: 1107).

dąży do zawładnięcia Polską przy pomocy rewolucji komunistycznej we współdziałaniu z Sowietami [podkr. oryg.] (Polona.pl 1937 c: 4).

Mamy tu zatem rozwiązania charakterystyczne dla melodramatu, jakimi są spisek i niewinna ofiara, a co za tym idzie polaryzację świata przedstawionego na Dobro i Zło, znamioną dla wszystkich gatunków literatury popularnej (Martuszevska 1997: 120). Zgodnie ze swoimi założeniami melodramat „obejmuje całą sferę konfliktów, w które są uwikłane postacie, prezentowane jako »całości« znaczeniowe na taką skalę, że muszą być w centrum dramatycznych wydarzeń” (Kochanowski 2015: 56), i tak właśnie dzieje się w utworze *W sidłach złudzenia*. Kiedrzyński nie podejmuje próby ukazania w pozytywnym świetle bohatera-Żyda. Będzie się on zawsze kojarzył autorowi jednoznacznie negatywnie, co z jednej strony wynika z kontekstu i problematyki utworu, jednak z drugiej obrazuje problemy asymilacyjne mniejszości żydowskiej oraz stereotypowe pojmowanie relacji polsko-żydowskich przez pisarza.

„Niezwyciężony Heros”

W sytuacji tak nakreślonych zagrożeń ze strony komunizmu, nie mogło zabraknąć w utworze Kiedrzyńskiego „Niezwyciężonego Herosa”, antagonisty „Demonicznego Potwora”, walczącego skutecznie z „wrogami” narodu i państwa, a szczególnie z komunistami (Martuszevska 1992 b: 1106). Typ tego bohatera reprezentuje u Kiedrzyńskiego Kędziorek. *W sidłach złudzenia* nie jest co prawda powieścią szpiegowską, ale działania tego, jak się okazuje podwójnego agenta są porównywalne z zachowaniem protagonistów szpiegowskich dzieł literackich.

W powieści to Kędziorek jest idealistą, pochłoniętym bez reszty walką z komunistami, wskazującym na niebezpieczną fascynację doktryną komunizmu, szczególnie wśród ludzi młodych: „Dzisiaj jest modny komunizm, więc trzeba w jedwabnej koszuli, z pugilaresem wypchanym pieniędzmi taty fabrykanta czy kupca, grać rolę bojowca klasy pracującej. Snobizm i kłamstwo rozbija nas w pył. Szczeniakiernia ma głos” (Kiedrzyński 1939: 379).

Kędziorek, jak na tajnego wywiadowcę przystało, postępuje z wielką ostrożnością, tak aby nie wzbudzać podejrzeń wśród komunistów, którzy są przekonani, że pracuje tylko dla nich. Wielokrotnie też usiłuje przestrzec Rysia przed komunizmem, ukazując jego prawdziwe oblicze. Bohater, jak sam podkreśla, uważa komunizm za największe niebezpieczeństwo i bezinteresownie z nim walczy: — „Jedynym moim celem jest obrona naszego narodu” (Kiedrzyński 1939: 377). Odnosi się też do zwycięstwa w roku 1920, mówi

o konieczności obrony przed komunizmem, ratowania kultury, co jest możliwe tylko, gdy naród będzie zjednoczony:

Jeżeli w roku dwudziestym zwyciężyliśmy ich, to tylko dlatego, że cały naród chciał zwycięstwa. Czuł, że musi się obronić przed komunizmem, bo zginie. Ratowaliśmy naszą niepodległość tak samo, jak ratowaliśmy naszą kulturę. Walczyliśmy o dobroć wszystkich przeszłych i przyszłych pokoleń! I to samo niebezpieczeństwo jest dzisiaj. Wojna trwa. Wtedy padł piorun, decydowały miesiące, tygodnie, dni i godziny. Dzisiaj ten sam pożar trwa dwadzieścia lat. Pod naszymi nogami rozwiera się otchłań, która musi nas pochłonąć — jeżeli nie będziemy się bronili (Kiedrzyński 1939: 377).

Dalsze rozważania bohatera o moralnym upadku społeczeństwa, umożliwiają przypisanie mu funkcji sumienia narodu:

— Czy mamy czekać, aż się to stanie? — zapytał wyzywająco. — Mamy patrzeć spokojnie, jak za pieniądze Kominternu pogłębia się moralny upadek naszego społeczeństwa? Jeżeli chcieli nas zniszczyć ogniem i żelazem i nie daliśmy się, czyż mamy się dać zniszczyć dzisiaj ich złotem i bibułą? [...] Wtedy nie brakło ochotników, którzy poszli na pomoc walczącej armii — mówił coraz goręcej — nie powinno ich zabraknąć i dzisiaj, kiedy walczymy z tym samym wrogiem, o tę samą Polskę (Kiedrzyński 1939: 377-378).

Kiedrzyński zatem słowami tego ideowca nie tylko ostrzega przed komunizmem, ale wręcz nawołuje do walki z nim, zdając sobie sprawę z tego, że jest to walka na śmierć i życie:

Nam w tej walce, którą prowadzimy, nie potrzeba kibiców, pięknoduchów, snobów i frazesowiczów. Nam potrzeba dzisiaj, tak jak w roku dwudziestym, gdy armia czerwona stała pod Warszawą — żołnierzy! Ludzi mocnych, ofiarnego serca, z charakterem! Polaków spod Grochowa, Rokitny, Krechowiec. Walka idzie na śmierć i przekona się pani, może za chwilę, że nie przesadzam (Kiedrzyński 1939: 380).

Podsumowanie

Powieść Stefana Kiedrzyńskiego *W sidłach złudzenia* z powodzeniem można potraktować jako odpowiedź na sytuację polityczną i związane z nią niepokoje społeczne. Autor świadomy zagrożeń płynących ze strony doktryny komunistycznej widzi ją nie tylko i wyłącznie jako pewną teorię, ale realne niebezpieczeństwo.

Kiedrzyński prezentuje w utworze całą paletę negatywnych określeń w odniesieniu do doktryny komunistycznej. Komunizm nazywa zatem: „destrukcyjną siłą niosącą anarchię”, „totalnym przewrotem”, „zgubą dla narodu”, „ideą wartą życia pchły”, a nawet „zjawiskiem psychicznym” czy też:

[...] pokarmem dla ludzkiego złudzenia, bez którego człowiek czuje się ubogi duchem. Tak jak religia — kto ją traci, staje się tym samym bliski komunizmowi. To nie jest [...] doktryna ekonomiczna lub polityczna, lecz zjawisko psychiczne, jakby nawrót do naiwnej psychologii dziecka, któremu wszystko wydaje się możliwe do zrealizowania (Kiedrzyński 1939: 148-149).

Natomiast komunistów postrzega jako wewnętrznych wrogów państwa i wyrotowców mających na celu rewolucję i władzę absolutną. Autor nie jest przy tym wolny od antysemityzmu, w pewnym stopniu ulegając mitowi żydokomuny, o czym świadczy ściśle powiązanie komunizmu w powieści z działalnością Żydów-komunistów. Kiedrzyński prezentuje Żydów jako tych, bez których komunizm w zasadzie by nie istniał:

— To jest zrozumiałe [...] — Bo oni nie mają nic własnego. Są między-narodówką samą przez się. — Ale przekonałem się, wie pan co? — że bez Żydów komunizm nie miałby na świecie nic do roboty. Nic. Zapewniam pana. Świat by się rozwijał bez wstrząsów, cywilizacja postępowałaby wzwyż drogą ewolucji, kultura narodów pogłębiałaby się bez przerwy, bez burz i kataklizmów. Oni jedni są drożdżami każdego niezadowolenia, każdej krzywdy i każdego przewrotu, bo istnieje w nich nieustający nigdy ferment powstały z goryczy i nienawiści za własną tułaczkę i poniewierkę [...] — Są najniebezpieczniejszym narodem na świecie — to nie ulega wątpliwości. Dlatego rozumieją, co to jest zemsta. I dlatego dążą i pragną rewolucji, i na każdą rewolucję czekają jak na dzień porachunku z ludzkością (Kiedrzyński 1939: 180-181).

Tym samym Kiedrzyński dołącza do stereotypowego myślenia o Żydach sterujących światową rewolucją, potwierdzając myśl Krzysztofa Świrka:

[...] W okresie dwudziestolecia nie brakowało wydarzeń, na których można było „budować” podobne wyobrażenia: impulsem do nich była rewolucja bolszewicka. W Polsce – wojna polsko-bolszewicka, wreszcie światowy kryzys gospodarczy na początku lat trzydziestych i związana z nim radykalizacja nastrojów politycznych w latach trzydziestych. Mit „Żydokomuny” jest więc częścią antysemickich wyobrażeń (Świrek 2020: par. 12).

Zatem dzieło Kiedrzyńskiego demaskując doktrynę komunizmu, wpisuje się znakomicie w gatunek popularnej powieści społeczno-obyczajowo-politycznej jako osobnej odmiany w literaturze popularnej pojawiającej się w okresie dwudziestolecia międzywojennego i służącej „konkretnym interesom politycznym, zwłaszcza atakom na komunizm [...], ostrzegającej przed szpiegami oraz komunizmem rodzimym, prezentowanym zresztą jako efekt działalności Żydów i obcych agentów” (Martuszevska 1992 a: 585).

W parze z wrogością do komunizmu idzie w utworze niechęć do ateizmu i gruntowne przekonanie autora *W sidłach złudzenia* o głębokich wartościach religii chrześcijańskiej. Pisarz uważa ją za niezaprzeczalny drogowskaz, na którym człowiek powinien się wzorować.

Z analizy zarówno broszury *Do walki z bolszewizmem*, jak i powieści *W sidłach złudzenia* Stefana Kiedrzyńskiego, wypływa wniosek, iż literatura popularna, a szczególnie powieść społeczno-obyczajowo-polityczna bardzo dobrze radzi sobie z ważką problematyką, jaką jest zagadnienie antykomunizmu. Równie skutecznie, jak literatura wysokoartystyczna, odnosi się do materii konfliktów zarówno tych lokalnych, jak i o szerszym zasięgu, religijnych i społecznych. Natomiast samego Kiedrzyńskiego, z uwagi na jego światopogląd i stosunek do doktryny komunistycznej, można bez wątpienia zaliczyć do pisarzy nurtu „prawej strony literatury polskiej”⁵.

⁵ Pojęcie to pochodzi z książki Macieja Urbanowskiego *Prawą stroną literatury polskiej*, „[...] który podejmuje wciąż rzadki w polskiej historii literatury nurt refleksji, którego zresztą sam jest prekursorem [...]. Książka *Prawą stroną literatury polskiej* stanowi zbiór szkiców, które wiąże właśnie prawicowość” (Kuciński 2010: 197).

Źródła cytowań

- ADAMCZYK, ZDZISŁAW, JERZY (1982), 'Wstęp', w: Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. III-CIII.
- HUTNIKIEWICZ, ARTUR (1987), *Żeromski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- KIEDRZYŃSKI, STEFAN (1933), *Dzień upragniony*, Warszawa: Nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego.
- KIEDRZYŃSKI, STEFAN (1919), *Pożar*, Warszawa: Nakładem Gebethnera i Wolffa.
- KIEDRZYŃSKI, STEFAN (1920), 'Wielka zbrodnia', w: Stefan Kiedrzyński (red.), *Do walki z bolszewizmem*, w: <https://polona.pl/item/do-walki-z-bolszewizmem,MTE4NTY2MTAy/6/#info:metadata>, ss. 45-67 [dostęp: 17.12.2021].
- KIEDRZYŃSKI.ORG (2017), *Stefan Kiedrzyński – życie i twórczość*, online: <http://www.kiedrzyński.org/sylwetka.htm>, par. 1-17 [dostęp: 17.12.2021].
- KIEDRZYŃSKI, STEFAN (1939), *W sidłach złudzenia*, Warszawa: Nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego.
- KUCIŃSKI, PAWEŁ (2010), 'Prawą stroną literatury polskiej: szkice i portrety, Maciej Urbanowski, Kraków 2007: [recenzja]', w: https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r2010-t101-n4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r2010-t101-n4-s197-203/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r2010-t101-n4-s197-203.pdf, ss. 197-203 [dostęp 17.12.2021].
- KOCHANOWSKI, MAREK (2015), 'Wstęp', w: Marek Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść {Żeromski, Mniszkówna, Strug} Od rytuału do sensacji*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, ss. 10-68.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1997), 'Topika polskiej dwudziestowiecznej literatury popularnej', w: Anna Martuszevska, *„Ta Trzecia” Problemy literatury popularnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss.119-135.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1992 a), 'Literatura obiegów popularnych', w: Janusz Sławiński (red.), *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 577-587.

- MARTUSZEWSKA, ANNA (1992 b), 'Topika literatury obiegów popularnych', w: Janusz Sławiński (red.), *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 1104-1110.
- POLONA.PL (1920), 'Od wydawnictwa', w: Stefan Kiedrzyński (red.), *Do walki z bolszewizmem*, w: <https://polona.pl/item/do-walki-z-bolszewizmem,MTE4NTY2MTAy/6/#info:metadata>, ss. 3-4 [dostęp: 17.12.2021].
- POLONA.PL (1937 a), 'Czy Polsce grozi rewolucja? Jak przeciwdziałać akcji wywrotowej komunistów?', *Polska dla Polaków*: 1 (37), online: <https://polona.pl/item/polska-dla-polakow-pismo-walczace-z-zydokomuna-w-interesie-narodu-polskiego-1937-nr-1,Nzk0NzM3MDk/0/#info:metadata>, s. 9 [dostęp 17.12.2021].
- POLONA.PL (1937 b), 'Nierząd – oszustwa – fałszerstwa oto przestępstwa, w których celują żydzi', *Polska dla Polaków*: 1 (37), online: <https://polona.pl/item/polska-dla-polakow-pismo-walczace-z-zydokomuna-w-interesie-narodu-polskiego-1937-nr-1,Nzk0NzM3MDk/0/#info:metadata>, s. 7 [dostęp 17.12.2021].
- POLONA.PL (1937 c), 'Żydokomuna grozi nam bezlitosną zagładą', *Polska dla Polaków*: 1 (37), online: <https://polona.pl/item/polska-dla-polakow-pismo-walczace-z-zydokomuna-w-interesie-narodu-polskiego-1937-nr-1,Nzk0NzM3MDk/0/#info:metadata>, s. 4 [dostęp 17.12.2021].
- SACEWICZ, KAROL (2017), 'Komintern w świetle polskiej publicystyki przeciwkomunistycznej II Rzeczypospolitej. Przyczynek do badań nad polskim antykomunizmem', w: <http://komunizm.net.pl/wp-content/uploads/2018/07/K.-Sacewicz6.2017.pdf>, ss.7-27 [dostęp: 17.12.2021].
- ŚWIREK, KRZYSZTOF (2020), 'Mit „Żydokomuny” a udział Żydów w ruchu komunistycznym', w: , par. 1-26 [dostęp: 05.05.2020].
- URBANOWSKI, MACIEJ (2015), 'Myśl antykomunistyczna w literaturze polskiej 1939-1989 (rekonesans)', w: Maciej Urbanowski, *Prawą stroną literatury polskiej*, Łomianki: Wydawnictwo LTW, ss. 341-353.
- WAJER, JAKUB (1999), 'Recepcja twórczości Stefana Żeromskiego. Na prowincji czyli wrocławskie boje o autora *Przedwiośnia*', w: Marceili Kosman (red.), *Między polityką a literaturą*, Poznań: Wydawnictwo „Terra”, ss. 89-98.

Patrzyć – oddziaływać – kierować. Rola spojrzenia w *Królu i Morfinie* Szczepana Twardocha

Wiktoria Godlewska

Uniwersytet Warszawski

Abstract

To look – to affect – to control. The role of gaze in Szczepan Twardoch's The King of Warsaw and Morfina

Wiktoria Godlewska in her chapter *To look – to affect – to control. The role of gaze in Szczepan Twardoch's „The King of Warsaw” and „Morfina”* suggests analyzing the literary aspects of an impact carried by gaze, an issue of sight as a conflict zone, and thus also as an instrument/anti-instrument of revenge. These issues have never been properly recognized in the literature on the subject. The sight itself is often being marginalized – it is usually given a selective note or a brief thought. However, the matter of how the subject looks and establishes others with its look is not properly included in the research. The goal of this chapter is to fill that gap, to complete studies in looking with a bright, performative trail, and to concentrate on sight-centrism. The author points out, that looking contains specified features – defines, establishes, attacks, defines, or simply carries a non-verbal message – as well as pictures literary and anthropological matter, which is being used by the author in creating a subject. Characters may indeed communicate by sight, force specific positions or

Wiktoria Godlewska, lic., studentka filologii polskiej (drugi rok studiów drugiego stopnia) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; prezeska Koła Naukowego Prostej Języka; członkini Rady Samorządu Studentów Wydziału Polonistyki UW; opracowywała część haseł problemowych w Encyklopedii prostej polszczyzny (PZU, Warszawa 2021); jej zainteresowania badawcze to: literatura, publicystyka, kultura drugiej połowy XIX w. i ich związki z literaturą najnowszą; obecnie przygotowuje pracę magisterską na temat twórczości oraz życia Juliana Klina Kaliszewskiego.

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN ACCESS

put pressure on each other and usually, these actions will be caused not only by violence, but also thirst for power, yet not always activated fully consciously. Such actions, in turn, launch the mechanism of affect, because they provoke later specific behavior and responses which often go beyond the matter of looking. To make her point, the author analyses two novels: *The King of War-saw* and *Morfina*, both written by Szczepan Twardoch, and using selected examples reveals how characters affect one another by looking and how it affects their relations and also the way of building the represented world. This, in turn, allows to capture aspects, themes, and finally – literary patterns (especially from the nineteenth and twentieth centuries) which are being reactivated in Twardoch's work.

Keywords: Szczepan Twardoch, *The King of War-saw*, *Morfina*, look, gaze, affect

Wprowadzenie

Jednostka wystawiona na spojrzenia innych, jednocześnie będąca podmiotem obserwującym, oddziałująca i poddawana oddziaływaniu otoczenia to problematyka, której rozpowszechnienie w dużej mierze zawdzięcza się twórcom egzystencjalizmu i wypracowanym przez nich metodom organizowania i rozszyfrowania ról współlistnienia. Bez wątpienia w dziełach chociażby Jean-Paula Sartre'a¹ czy Maurice'a Merleau-Ponty'ego², z rodzimego poletka zaś należałoby wymienić przynajmniej Witolda Gombrowicza³, spojrzenie skupia w sobie pokłady znaczeń i emocji – zarówno to, którym podmiot kieruje, jak i to będące mimowolnym odruchem. W takiej funkcji przemocowość i agresywność wzroku rozwinięta jest w stopniu niewątpliwie wysokim. Ponieważ jednostka uwikłana jest w społeczeństwo, to ono będzie dla niej główną determinantą, a spojrzenia innych wyznaczać będą miejsce, które zajmuje w świecie.

¹ Warte przytoczenia wydają się refleksje Sartre'a (1957: 72-75) na temat spojrzeń kierowanych w stronę Żydów, które będąc manifestacją liberalnego światopoglądu, wyrażają albo współczucie, albo ostentacyjny entuzjazm, co determinuje Żydów egzystencjalnie (pomimo dobrych intencji podmiot patrzący uprzedmiotawia w ten sposób wyznawców judaizmu). Rozwiązaniem okazuje się natomiast niezwracanie uwagi, niezauważanie, a więc niepatrzenie w ich stronę.

² Z pewnością należałoby wskazać na *Fenomenologię percepcji*, w której percepcja traktowana jest jako podstawowy kontakt człowieka z innymi ludźmi. Merleau-Ponty wyróżnia perspektywę nie tylko bytu-dla-siebie, lecz także bytu-dla-innego, a więc „postrzeganie Innego i postrzeganie mnie przez Innego” (Merleau-Ponty 2001: 10), co ściśle związane jest z współoddziaływaniem, gdyż świadomość bycia postrzeganym uaktywnia mechanizm i prowokuje określone zachowania.

³ W zasadzie od początków recepcji dzieł Gombrowicza problematykę świata jako przestrzeni uwikłanej w relacje międzyludzkie, które dążą ku zdominowaniu podmiotowości człowieka, a więc problematykę bycia ustanawianym przez innych uważano za kluczową. Wstyd, leżący u podstaw konstrukcji Gombrowiczowskiego podmiotu, zbudowany jest na istnieniu obserwatora, który patrzy i swoim wzrokiem wyznacza jednostce miejsce.

Patrzenie jako fenomen dostrzeżone i przetworzone na szeroką skalę w dużej mierze przez twórców modernistycznych⁴ powraca w twórczości autorów grających z tą tradycją. Trudno nie zakwalifikować do tej grupy Szczepana Twardocha, który w swoich powieściach czerpie z jej dokonań, co zauważalne jest przykładowo w sposobie konstrukcji podmiotu, prowadzenia narracji czy w wykorzystywanych motywach. W swych utworach autor zwraca szczególną uwagę na kwestię przemocy, prawo pięści wydaje się jedynym obowiązującym prawem, a ten, kto próbuje się bez niego obejść, nie kończy zwycięsko. Trafnie wątek ten w odniesieniu do społecznego uwarunkowania podmiotu rozpoznaje Jan Zając: „Powieści i opowiadania Twardocha pełne są bezsensownej przemocy, przedstawianej jako masowa i powszechna [...]. Jednocześnie przemoc taka nie jest wynikiem zezwierżenia ludzkości, ale jednym z elementów jej kondycji” (Zając 2016: 454-455). Sfunkcjonalizowanie spojrzenia jako narzędzia opresji wskazuje natomiast na jej obecność na każdym szczeblu interakcji międzyludzkich. Światy *Króla* i *Morfiny* to bowiem światy zniewolone lub może raczej zniewalające jednostkę, która wplątana jest w mniej lub bardziej intensywną sieć relacji i zależności, a postaci nieprzerwanie zajmują pozycjonowanie się względem siebie. Zasadniczo rozkodowanie pozycji zajmowanych przez poszczególnych bohaterów nie przysparza problemów, jednakże zauważenie pewnych mechanizmów, także tych odnoszących się do aktywnego patrzenia, może prowadzić ku ich zrozumieniu, a także dostrzeżeniu ich wielopoziomowości.

Król

Król Szczepana Twardocha to powieść, która przede wszystkim skupia się na przedstawieniu specyfiki Warszawy końca lat trzydziestych XX wieku. Tym, co oddaje istotę miasta i czasów, jest przekrój społeczny, galeria typów ludzkich⁵. Zachowania mieszkańców, ich przekonania i związane z nimi postawy sprawiają, że miasto przepętnione jest konfliktami, a także etnicznymi, kulturowymi czy politycznymi podziałami. Na ulicach panuje agresja, gdyż wszyscy w *Królu* są niewolni od przemocy (w powieści pojawiają się nie tylko ofiary i sprawcy, lecz także obserwatorzy, współuczestnicy oraz ci, którzy niebezpośrednio przyczyniają się do zadawania – fizycznego czy psychicznego – bólu innym); każdy zmuszony jest również zająć wobec niej jakieś

⁴ Przywołując termin „modernizm”, odwołuję się do jego szerokiego rozumienia – jako zjawiska społecznego i kulturowego – doświadczenia nowoczesności w rozumieniu Richarda Shepparda (1998).

⁵ Powieści Twardocha bynajmniej nie pretendują do historycznych ani historiozoficznych kwalifikacji. Mowa tu o wyznacznikach świata przedstawionego.

stanowisko. Niewątpliwie taki stan rzeczy oddziałuje na świadomość własnej sprawczości bohaterów i postrzeganie przez nich wolności. Sylwetka głównego bohatera Jakuba Szapiry, jest w tym kontekście szczególnie sugestywna. Jak mówi narrator: „Nie ma problemu, którego nie dałoby się rozwiązać przemocą” (Twardoch 2016: 373), a także – co może istotniejsze – „wszystko jest przemocą” (Twardoch 2016: 201), więc całe jego życie zarówno prywatne, jak i zawodowe jest z nią związane. To bohater, którego wszyscy darzą szacunkiem i zaufaniem, gdyż pełni funkcję prawej ręki Kuma Kaplicy, władającego połową miasta. Wydaje się, że jest to jedna z nielicznych osób, wobec których Szapiro czuje się zobowiązany – podlega jego rozkazom i nigdy się nie sprzeciwia. Łączą ich jedynie stosunki zawodowe; tylko raz Jakub wspomina o sprawach prywatnych:

— Świetnie, bo ja się dzisiaj z żoną, bratem i bratową na piknik za miastem umówiłem — powiedział Jakub i było coś wyzywającego w tonie jego głosu, a może w błahości tej informacji, i było to tak wyraźne, że zauważył to nawet Kum i niezadowolony zmarszczył brwi, spojrzał karcąco na Jakuba (Twardoch 2016: 212).

Swoim karcącym wzrokiem Kaplica daje wyraz temu, że Jakub nie powinien mówić o życiu prywatnym. Zachowuje się, jakby było to czymś niepożądanym, ponieważ niezwiązanym z tym, czym się zajmują. Spojrzenie szefa sprawia, że protagonista zaczyna przejmować jego uczucia i jest świadom nieodpowiedniości czy infantylności swojego zachowania. To sytuacja, w której Kum w pewnym sensie odgrywa rolę rodzica upominającego nieposłuszne dziecko. Spojrzenie, będące dla Kaplicy narzędziem przemocy, wykorzystywane jest przez niego w okolicznościach – jak ta – marginalnych, ale służy mu również do czegoś znacznie bardziej elementarnego – budowania własnego wizerunku:

W tej chwili Kum spojrzał na mnie, spojrzał swoimi złymi oczami strasznego puryca. Były w tym spojrzeniu groźba i wyzwanie. Kaplica rzucał wyzwanie bezbronnemu siedemnastoletniemu Żydkowi, bo rzucał wyzwanie zawsze, wszędzie i wszystkim, całemu światu. Dlatego był Kaplicą [...]. Szapiro nie podjął wyzwania (Twardoch 2016: 82).

Ludzie boją się go nie tylko ze względu na to, że zagraża ich życiu, lecz także dlatego, że swoim spojrzeniem uwydatnia wyższość nad nimi, ustanawia ich w słabszej egzystencjalnie i społecznie pozycji. I ten aspekt „ustanawiania” przez spojrzenie jest kluczowy. Nawet Szapiro, który nie jest przecież postacią bez wyrazu, nie podejmuje wzrokowego wyzwania, znosi opresję spojrzenia z pokorą, często w obecności Kaplicy spuszczać wzrok.

Zupełnie inaczej zaś dzieje się, gdy pojawiają się gdziekolwiek razem. Wtedy to nie tytułowy król staje się przedmiotem obserwacji i wzrokowych działań – uwaga Kuma przenosi się na zbiorowisko (przy czym jest to mechanizm obustronny):

Kiedy weszliśmy, Kaplica, Szapiro i ja, spojrzeli na nas wszyscy. Ci, co nie spojrzeli od razu, zrobili to po sekundzie, trąceni łokciem albo kopnięci pod stołem, ktoś coś komuś powiedział na ucho, ktoś inny syknął, po czym wszyscy odwrócili wzrok, żeby broń Boże Kaplicy gapieniem się nie urazić (Twardoch 2016: 46).

Nikt nie ignoruje Kaplicy i Jakuba; tłum patrzy i niejako nieruchomieje, po czym ludzie błyskawicznie orientują się, że należy odwrócić wzrok, żeby nie zdenerwować i nie absorbować wchodzących gości. Tym samym zbiorowość wyraża swój strach i niejako bezrefleksyjnie uwydatnia swoją niską pozycję. Sytuacja ta nie mogłaby wyglądać inaczej, gdyż wstrzymanie mechanicznego impulsu w momencie nieprzygotowania i zaskoczenia jest w świecie przedstawionym zadaniem niemożliwym do wykonania. To, że gangsterzy czują się wśród ludzi bezpieczni, jest możliwe dzięki fenomenowi tłumowi⁶, jego dynamice. Przewaga liczebna pozwoliłaby obserwatorom bez trudu zaatakować Kaplicę i Jakuba. Nie robią tego jednak, wstrzymani przez ich spojrzenia, które niejako komunikują innym, że nie mają do tego prawa, chociaż mogłoby się wydawać, że w świecie, w którym rządzi siła, to prawo posiada każdy.

Sam Jakub ma specyficzny stosunek do dużych zgromadzeń, mówi:

Zawsze nienawidziłem tłumów. Bałem się tłumów. Wielu ludzi w jednym miejscu, plecy przy brzuchach, ramiona przy ramionach, usta przy ustach, oddechy na karku, chciwe, zręczne dłonie doliniarzy. Na Kercelaku czy w Pasażu Simonsa, przepychający się przechodnie i potem wszystkie tłumy wszystkich lat mojego życia (Twardoch 2016: 162).

Mimo takiego stanowiska, wydaje się, że to właśnie w tłumie uwydatniają się charakterystyczne cechy i zachowania bohatera⁷. Poddany wielu spojrzeniom staje się pewniejszy siebie, jakby skupiał się tylko na budowaniu swojego wizerunku, jakby dzięki nim arbitralnie uzyskiwał tożsamość. Niepewność związana z przebywaniem pośród tłumy zasadniczo utrudnia wejście w rolę nieposkromionego bohatera, jednakże ludzie jako takiego go postrzegają,

⁶ Szerzej problem jednostki w odniesieniu do masy ludzkiej rozkodowuje José Ortega y Gasset (2008).

⁷ Wyraźne jest tutaj znaczące podobieństwo do człowieka tłumy opisanego przez Edgara Allana Poego (Poe 1922).

niezależnie od jego poczucia własnej siły. Jest to możliwe, ponieważ to inni widzą go przez pryzmat własnych przekonań. Jakub był „taki, jakim widzieli go klientki kawiarni” (Twardoch 2016: 153), „to uliczny bohater, ludzie go kochają” (Twardoch 2016: 232). Spojrzenia innych kształtują go, sprawiają, że całkowicie poddaje się ich woli; sam postrzega siebie tak, jak widzą go inni, a za każdym razem stawiany jest w pozytywnym świetle: „Szapirze taksujące spojrzenia wystawiały najwyższe noty” (Twardoch 2016: 150). Zawsze odbierany jako niezwykle pewny siebie i opanowany, a przy tym nikt nigdy nie narusza jego spokoju, ponieważ Szapiro innym na to nie pozwala: „[...] kiedy tak szedł przez tłum, nie musiał się przepychać. Tłum rozstępował się sam. Było w Jakubie coś, co mówiło im, że muszą się rozstać...” (Twardoch 2016: 134). Inni patrzą na niego z podziwem, przez co hiperbolizują jego postać. Kiedy idzie, rozstępują się przed nim nie tylko ci, którzy go znają, lecz także zupełnie nieznanymi – jakby wzrok innych przydawał mu masy, groźnej aury. Ludzie uciekają przed jego spojrzeniem:

[...] jego spojrzeniem, które powoli, celowo przesuwano się po otoczeniu. Nie wiedziałem wtedy, co zrobić, by patrzeć w taki sposób, nie umiałem tak patrzeć, ale teraz przecież wiem: człowiek pozostaje napięty, ale zupełnie spokojny, napięty nie jak łuk, ale jak kusza, którą z cięciwą zaczeponą na orzechu można było odłożyć i zostawić nawet na długo. Skupiony na patrzeniu, cały jest patrzeniem i widzeniem (Twardoch 2016: 167).

Wyraźnie silną, odważną i gwałtowną postacią jest również Doktor Radziwiłek. Jego spojrzenie silnie oddziałuje na przeciwników:

— Nie krzycz pan — powiedział spokojnie Radziwiłek, wpatrując się w Ziemińskiego swoim pozbawionym wyrazu spojrzeniem ryby. Ziemiński przestraszył się tego spojrzenia. Nie bał się prawie niczego, a tego spojrzenia się przestraszył (Twardoch 2016: 231).

Radziwiłek to bohater, którego wszyscy się boją, a jego spojrzenie sprawia, że ulega temu odruchowi nawet osoba tak silna jak Ziemiński. Ponadto zawsze jest ono określone jako rybnie, czyli statyczne, bez wyrazu, jakby patrzyło, ale nie widziało – i wydaje się, że to właśnie w nim najbardziej przeraża. Dzięki takiej ekspresji nie musi nikogo się obawiać, pierwsza styczność z protagonistą w zupełności przesądza o zajmowanej przez niego społecznej pozycji.

Poza wrogim i napastliwym wzrokiem pozycjonowaniem na kartach *Króla* znaleźć można mniej agresywne, ale równie newralgiczne gry spojrzeń – bohaterowie porozumiewają się za ich pomocą w sytuacjach, w których słowa mogłyby okazać się niewystarczające i niekompletne, na przykład gdy Ryfka

znużona niesmacznymi żartami Kaplicy „Milczała, patrzyła mu w oczy w taki sposób, że nie potrzebowała słów” (Twardoch 2016: 78), a Kum wiedział, że taka reakcja wymaga przeprosin. Analogicznie – gdy Ryfka rozmawia z Szapirą o wyjeździe do Palestyny: „Patrzył na nią, spokojny, jakby odcięty od rzeczywistości, patrzył i milczał. Wytrzymała to milczenie” (Twardoch 2016: 405). Z podobnym mechanizmem mamy do czynienia także w momencie, w którym Jakub powiadamia Annę o swoim wyjeździe: „Patrzy na mnie. Milczy. Nie zostawiaj mnie, mówij jej milczenie. Nie odchodź. Milczenie głośniejsze niż każdy krzyk” (Twardoch 2016: 422).

Potwierdzenie tych wzrokowych refleksji znaleźć można w samym zakończeniu powieści – żydowski bokser nie jest w stanie opuścić Warszawy pełnej ludzi, których wzrok mu pochlebia, ustawia go we władczej roli. Jest tak, jakby ludzie trzymali go w pajęczynie spojrzeń; został złowiony w sieć przez kolektyw, który unieruchomił go egzystencjalnie – mimo jego pozornej aktywności. Wie, że musi zostać, bo jego pozycja została już wypracowana i zapewne nigdzie nie zdoła jej odtworzyć. W samolocie wspomina nawet pobożnych Żydów, którzy, oburzeni jego zachowaniem, za każdym razem odwracają od niego swój wzrok, ponieważ także to go określa – Szapiro wymyka się zdefiniowaniu, zakwalifikowaniu do jakiegokolwiek obozu. Twierdzi, że nie jest ani Żydem, ani Polakiem, więc zbulwersowanie Żyda stanowi dla niego swego rodzaju pochwałę, a zarazem wyciąga z szufladki, w której inni usilnie starają się go umieścić.

Morfina

W zbliżonym kluczu należałoby odczytywać wcześniejszą powieść Szczepana Twardocha, *Morfina*, w której również wiele uwagi poświęcono spojrzeniu. Główny bohater, Konstanty Willemann, syn śląskiej mieszczyki i niemieckiego arystokraty, to człowiek bez właściwości (lub może ze zbyt nadmierną ich liczbą), kształtowany przez zewnętrzne wpływy. Jego dylematy tożsamościowe skutkują lawirowaniem pomiędzy polskością i niemieckością, a sam bohater – analogicznie do postawy Jakuba Szapiry – wymyka się zakwalifikowaniu do którejkolwiek ze stron tego egzystencjalnego zakładu. Niepewny siebie, zdegenerowany i pozbawiony mocy sprawczej. Jednakże polska forma finalnie go dopada i wskutek tego protagonista zostaje wciągnięty do konspiracji. Od tego momentu, żeby wypełnić powierzona mu misję, zmuszony jest do noszenia niemieckiego munduru (*notabene* uzyskanego od ojca, któremu za prezent przyszło zapłacić samobójstwem). Tak samo, jak Konstantemu nie udaje się przybrać konstrukcji Polaka, tak i nie jest w stanie przyjąć żadnego modelu czy ideału męskości. Zawodzi siebie i innych, próbując dostosować

się do roli oficera, zbira, artysty, ojca i męża. Stale miota się między kolejnymi wcieleniami, mimo że każda próba kończy się porażką.

Dla omawianego zagadnienia najistotniejszym wydaje się moment przejścia Konstantego ze strony polskiej na niemiecką. Zostaje on sfunkcjonalizowany początkowo w myślach, a później w działaniach bohatera:

Jakbym zakładając mundur mojego ojca, nagle przesiąkł jakoś jego zrozumieniem pozycji i sytuacji funkcjonariusza, jakbym rozumiał podświadomie, kim dokładnie czyni mnie ten mundur w oczach oficerów i żołnierzy, a przecież sam z siebie nie mogę tego rozumieć, bo długo trzeba się przegłębiać w oczach innych, aby to zrozumieć naprawdę (Twardoch 2017: 556).

Mundur dodaje mu pewności siebie, można wręcz odnieść wrażenie, że nowa rola nie stanowi dla niego uciążliwego wyzwania. Po krótkim oswojeniu swoją siłę i przewagę zaczyna wykorzystywać w sytuacjach, które go do tego nie zmuszają – ośmiesza i gani ludzi z tego jedynie powodu, że ma taką możliwość. Gdy więc wygląda jeszcze jak Polak, ludzie patrzą oczyma złymi spod nastroszonych brwi, a jego samego często przeraża czyjeś spojrzenie – natomiast gdy ma już na sobie niemiecki mundur, jego wzrok staje się lodowaty, znudzony, może wyczekujący, a przechodnie i ludzie niżsi rangą uciekają wzrokiem przed jego spojrzeniem.

Zanim zacznie swoją działalność w roli konspiratora, u swojej kochanki Salome, Konstanty spotyka dwóch Niemców. Przed tym, gdy dojdzie do werbalnego oraz fizycznego pojedynku, dłuższą chwilę przyglądają się sobie – ten inicjalny kontakt wzrokowy w pełni wyraża i przekazuje pierwsze impresje każdej ze stron:

Patrzę na mnie. Ja patrzę na nich. Prawica w kieszeni spodni, spocone palce wyslizgują się w pierścienie kastetu jak robaki [...].

Oczy ma wodniste jak Jarosław, blade, duże, ciepłe, wilgotne. Oblizuje mnie lekko tymi oczami i widzę w nich, że mógłby mnie zabić między jednym a drugim łykiem kawy [...].

Ale on mógłby zabić mnie z bliska, oblewając mnie tym wilgotnym spojrzeniem [...].

Patrzę na drugiego, ten też na mnie patrzy. Gruby. Oczka małe za okrągłymi, brudnymi szklami, gęba nalana, szczeciniasta, znad drucianych oprawek brwi jak u marszałka, spod nich te oczka jak wiertła, wiercą (Twardoch 2017: 63).

Konstanty niepewny siebie i swoich możliwości zwyczajnie obawia się przeciwników, ale – co istotne – takie emocje wywołuje w nim samo spojrzenie. Tym samym antagoniści formatują go wzrokiem jako przegranego, on sam zaś

niepokoi się. Najbardziej znacząca potyczka zdążyła się rozegrać, już na tym etapie doskonale wiadomo, kto zwycięży, a kto przegra późniejszy, fizyczny pojedynek. Bohaterowie szybko weszli w uprzednio upozycjonowane przez wzrok role, a siła spojrzenia jest tutaj bezwzględna – Konstanty jest przekonany o tym, że nieprzyjaciel może go za jego pomocą zabić. Wzrok ludzki jest więc pełen jakiejś konkretnej siły sprawczej. Konstatacje te dodatkowo uprawomocnia kolejne spotkanie Konstantego i jednego z tych ludzi. Tym razem nasz bohater ma już jednak na sobie niemiecki mundur:

Spojrzałem nań. Widziałem więcej niż wtedy, gdy spotkałem go po raz pierwszy. Wtedy widziałem tylko Niemca o wodnistych oczach, a teraz, gdy mam na sobie mundur mojego ojca, widzę oczami mojego ojca [...].

Budzi się natychmiast, patrzy na mnie tymi oczyma, które wydawały mi się wtedy blade, duże, ciepłe, wilgotne i pełne groźby, patrzył na mnie wtedy, jakby ukazywał mi jasno, że nie jest dlań kłopotem, aby mnie zabić, z bliska, na miejscu, od razu. Tak mi się wtedy zdawało.

A teraz patrzę na mnie te same wielkie, wodniste, jasnoniebieskie oczy, jak sarna patrzy w czarne oka dubeltówki Goringa. Boi się, teraz boi się strachem rozpaczliwym, pozbawionym nadziei (Twardoch 2017: 563).

Wyraźnie widać, że role zostały odwrócone. Zmiana stroju, dzięki któremu bohater jakby przybierał na znaczeniu i sile w oczach przeciwnika, pozycjonuje go społecznie. Przekonanie Konstantego o własnej mocy ten efekt pozycjonowania z kolei potęguje.

Poza wzrokiem ustanawiającym w jakimś punkcie relacji na kartach *Morfiny* znaleźć można również rozważania na temat spojrzenia, które jest powodem wstydu, wywiera presję, sprawia, że podmiot odczuwa niepewność i chce jak najszybciej zniknąć z pola widzenia obserwatorów⁸. Wzrok innego w świecie *Morfiny* okazuje się nie do zniesienia. Konstanty tę niemożność uosabia, gdy wraz z dwoma uzbrojonymi Niemcami idzie do mieszkania swego teścia, zaciętego poznańskiego endeka, który bynajmniej nie darzy protagonisty sympatią. Konstanty wie, że nie jest tam pożądanym, mimo to, świadom potencjalnych negatywnych skutków swojego szturmu, podejmuje próbę wtargnięcia do mieszkania siłą, w czym pomagają mu niemieccy oficerowie. Od pierwszego zetknięcia z nimi czuje wstyd:

⁸ Takie sfunkcjonalizowanie gry spojrzeń odsyła w sposób bezpośredni do twórczości Witalda Gombrowicza: spojrzenie Innego sprawia, że sądy o postrzeganiu samego siebie, pośredniczone przez innych, wracają niejako z naddatkiem, nad którym podmiot nie ma władzy, nie potrafi nad nim zapanować.

Stoją, karabiny na ramionach, ładownice na pasach, wszystko do twojej dyspozycji, czarne mauzery i złote naboje do dyspozycji twojej i ich, pełne politowania spojrzenia twoje i ich, niechęć do ciebie twoja. Twoja gęba obita w ich spojrzeniu też twoja i to spojrzenie, jego barwa i temperatura twoje, pogarda w tym spojrzeniu twoja, pogarda, jaką zbrojny czuje do kogoś, kto potrzebuje zbrojnego, aby wyjaśnić, załatwić swój kłopot, pomścić obitą gębę (Twardoch 2017: 342).

Bohater wykorzystuje przybraną niemieckość do prywatnych celów i niestosowność tego kroku sobie uświadamia. Czuje wstyd, wie, że nim pogardzają – i że tej pogardy nie mogą wyrazić werbalnie. Tym samym integralność Konstantego zostaje rozbita przez same spojrzenia współtowarzyszy; bohater przesycony jest władającymi nim emocjami i niezdolny do tego, by narzucić swoim myślom zwarty bieg. Na jednakowym poczuciu osadzone są myśli protagonisty o wycofaniu się z tej sytuacji – również to w świadomości bohatera pociągnęłoby za sobą konsekwencje o charakterze wzrokowej opresji, dlatego bez względu na obecne już wyrzuty sumienia, nie zrezygnuje ze swoich zamiarów:

Więc wspinacie się po schodach. Ty pierwszy, oni drudzy i trzeci, kolejność jest ważna. Więc stajecie przed drzwiami, przez które wyrzucono cię tak niechlubnie. Nie chcesz tego robić, nie chcesz tego robić, ale aby tego nie zrobić, musiałbyś teraz powiedzieć tym żandarmom, iż szli tu nadaremnie, iż trudzili się nadaremnie, do czego masz oczywiście prawo, ale nie masz siły, aby znieść ich spojrzenia, które stałyby się ciężkimi, musiałbyś mieć moc, aby te spojrzenia wytrzymać [...] (Twardoch 2017: 344).

Tym samym spojrzenie innego ponownie okazuje się nie do zniesienia – bardziej niż zniszczone relacje rodzinne. Ekspansywność wzroku sprawia, że Konstanty nie wycofa się z sytuacji, do której doprowadzić przecież nie chce. Zostaje unieruchomiony, mimo że formalnie nic się nie wydarzyło. Sama potencjalność takiej reakcji, aktywność myślowa okazują tu się paradoksalnie sprawcze.

Jedyną osobą, która może wydawać Konstantemu rozkazy, jest Witkowski (choć główny bohater nie do końca wydaje się to sobie uświadamiać) – inicjator obecności Konstantego w konspiracji. To również uwarunkowane jest spojrzeniem, protagonista boi się przenikliwości oczu Witkowskiego, a on z kolei konsekwentnie to wykorzystuje i wpatruje się w Konstantego. Dzieje się tak, ponieważ spojrzenie inżyniera niesie za sobą konkretne przesłanki, a jego podopieczny doskonale o tym wie: „[...] Inżynier spogląda na ciebie jak na idiotę” (Twardoch 2017: 255). Momentem granicznym jest sytuacja, w której działające spojrzenie wywłaszcza ze sprawczości, bohater zupełnie się mu poddaje, nie zdając sobie

z tego sprawy: „Nagle znowu zmierzył mnie wzrokiem [...]. Siadłem posłusznie. Dlaczego siadłem posłusznie, chociaż chciałem już wyjść [...]” (Twardoch 2017: 151). Mniej radykalny wariant podobnego mechanizmu ma miejsce, gdy inżynier karcii Konstantego spojrzeniem, a ten świadomie, widząc jego reakcję, zmienia temat rozmowy: „Inżynier popatrzył na mnie bez szacunku. Postanowiłem więc powrócić do tematu dokumentów” (Twardoch 2017: 202).

Osobne miejsce w życiu Konstantego – i w świecie *Morfiny* w ogóle – mają kobiety. To one emanują władczością, dominującą siłą i wymykają się z dyktowanych im przez Konstantego stereotypowym rolom – matki, żony, kochanki, konspiratorki. Tym samym mogą, tak jak Dzidzia Rochacewicz, wyzywać na mniej lub bardziej doniosłe pojedynki:

Dzidzia wypija kawę, kiedy filiżanka jest już pusta, dopiero wtedy sięga po wódkę; i wypija ją jednym haustem, patrząc na ciebie, jakby cię wyzywała [...]. Zawołałem więc kelnera, zamówiłem jeszcze dwie [...].

Dzidzia wychyliła kieliszek z takim samym spojrzeniem jak wcześniej, zamówiłem więc jeszcze (Twardoch 2017: 380-381).

Spojrzenie Dzidzi – na podobnej zasadzie co sama Dzidzia – zawsze jest dla Konstantego wyzwaniem, kobieta w jakimś sensie ma nad nim władzę i potrafi nim kierować: „Siedziałeś obok klęczącej Dzidzi, spojrzała na ciebie – uklękłaś” (Twardoch 2017: 453). Jej spojrzenie określane jest przez bohatera jako czujne, badawcze, w którym jest sympatia, dystans, kpina, pobłażliwość i oschłość jednocześnie. Czasami bohater nie wie, czy wyraża pogardę czy pobłażanie, a innym razem wydaje mu się, że jej spojrzenie prześwieśla go na wylot tak, jakby prześwieślały go promienie Roentgena. Niebawem władcza i dominująca osobowość towarzyszkii powoduje zmieszanie i roztargnienie myślowe – tak że Konstanty nie wie, czego się spodziewać; nie potrafi się względem niej upozycjonować, nie stanowi dla niego stabilnego, integralnego punktu odniesienia⁹.

Podsumowanie

Spojrzenie w *Królu* i *Morfynie* podszyte jest obłędem¹⁰, fiksacją na punkcie władzy, a co za tym idzie – także nieprzebierającej w środkach przemocy. Dowodem tego jest dowolne zachowanie czy wypowiedane słowo, gdyż na

⁹ Szerzej o dezorientacji Konstantego powodowanej przez osobę Dzidzi pisze Michał Koza (2016: 354-355).

¹⁰ Przekonująco o „zarażeniu” obłędem Konstantego Willemanna pisał Dariusz Nowacki (2013: 25). Natomiast „polskość” w *Morfynie* jako symptom psychiatryczny, który znamiona obłędu posiada, opisała Agata Bielik-Robson (2013).

celu ma usytuowanie się względem drugiego, usytuowanie, na ile to oczywiście możliwe, w położeniu społecznie prymarnym. Projektowanie się za pomocą wzroku, a więc kierowanie istnieniem innego, wywłaszczanie go z własnej woli (w zamian za narzucanie swojej) niesie ze sobą całe pokłady przemocy – nie zawsze uświadomionej. Naruszenie integralności jednostki spowodowane spojrzeniem wpływa więc na inne zmysły – składnia do mówienia lub odbiera mowę, nakazuje dalsze, bardziej skonkretyzowane już zachowania, wreszcie pozbawia kontroli. Co jednak rozstrzygające, okazuje się, że spojrzenie dużo częściej deprymuje, niż wyraża uznanie, a więc funkcjonuje w sprzężeniu z negatywnym odbiorem świata, przy czym jedynie w nielicznych przypadkach łączy się z pochlebnym znaczeniem. Ów negatywny odbiór świata zaś poddyktowany jest istnieniem imperatywu, który nakazuje jednostce określenie się, odpowiedzenie na pytanie: kim jestem? – do czego niezdolni są bohaterowie obu powieści Twardocha. Kluczem do tego zagadnienia może okazać się to, na co w swoich rozpoznaniach w oparciu o teorię Alexandra Lowena wskazuje Paweł Tomczok, że zarówno Jakub Szapiro, jak i Konstanty Willemann realizują schemat podmiotu narcystycznego – tworzą narcystyczne autonarracje, przedstawiając się jako jednostki lepsze, silniejsze od innych, i nie potrafią rozgraniczyć tego, kim są w swoim wyobrażeniu, od tego, kim są naprawdę (Tomczok 2018: 96-97). Takie ujęcie, nieograniczone do określenia głównych bohaterów, rozszerzone również na inne powieściowe sylwetki mogłoby być odpowiedzią na pytanie o zasadność takiego rozmieszczenia akcentów przez autora i streszczałoby się w formule: ponieważ sam siebie nie potrafisz określić, to określą cię inni. Z tego powodu spojrzenie innego jest tym, co nieustannie definiuje jednostkę w jej położeniu, ustanawia w pewnym punkcie, z którego wydostanie się nie należy do najprostszych zadań, a nawet okazuje się niemożliwe. Analogicznie wygląda to w odniesieniu do wszystkich wzrokowych pojedynków czy, ogólniej, wywierania presji za pomocą spojrzenia. Im podmiotowość słabsza, tym szybciej bohater ucieka ze wzrokiem, co jedynie ugruntowuje go na podrzędnej pozycji. Schemat zostaje powtórzony, tym samym koło się zamyka, a wyjście z niego jest nieosiągalne.

Źródła cytowań

- BIELIK-ROBSON, AGATA (2013), '„Morfina”, albo psychoanaliza polskości', *Krytyka Polityczna. Dziennik Opinii*, online: <https://krytykapolityczna.pl/felietony/agata-bielik-robson/morfina-albo-psychoanaliza-polskosci/> [dostęp: 26.11.2021].
- GASSET, JOSÉ ORTEGA (2008), *Bunt mas*, przekł. Piotr Niklewicz, Warszawa.
- KOZA, MICHAŁ (2016), '„Nieja oczy otwieram”. Etyczne czytanie i „Morfina” Szczepana Twardocha', *Teksty Drugie*: 4.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (2001), *Fenomenologia percepcji*, przekł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa.
- NOWACKI, DARIUSZ (2013), *Ukosem. Szkice o prozie*, Katowice.
- POE, EDGAR ALLAN (1922), *Arabeski*, przekł. Stanisław Wyrzykowski, t. II, Kraków.
- SARTRE, JEAN-PAUL (1957), *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przekł. Jerzy Lisowski, Warszawa.
- SHEPPARD, RICHARD (1998), 'Problematyka modernizmu europejskiego', przekł. Paweł Wawrzyszko, w: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu*, Kraków, ss. 71-140.
- TOMCZOK, PAWEŁ (2018), 'Narcyzm i historia. Narcyzm zbiorowy i narcyzm indywidualny w historiach alternatywnych i powieściach historycznych ostatnich lat', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 61 (3), 89-104.
- TWARDOCH, SZCZEPAN (2016), *Król*, Kraków.
- TWARDOCH, SZCZEPAN (2017), *Morfina*, Kraków.
- ZAJĄC, JAN (2016), 'Tożsamość, męskość i etyka przemocy. O twórczości Szczepana Twardocha', w: Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasterska (red.), *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, Katowice, ss. 437-463.



Podnosić sprawy polskie.

Działalność patriotyczna „wędrownego ambasadora Polski” Władysława Grodeckiego

Jadwiga Grunwald

Badaczka niezależna

Abstract

Raising issues of Poland. The patriotic work of „the wandering ambassador of Poland”, Władysław Grodecki

When Władysław Grodecki died in 2018, a wave of articles appeared in the local and travelers' press to report the passing away of a legendary man. Grodecki was a well known Cracov traveler and as a custodian of national remembrance had many monikers, including "The Genuine Traveler" or "The Wandering Ambassador of Poland and Kraków". With his passing, Poland lost not only a dedicated activist and journalist, popularizer of knowledge, organizer of numerous cultural events, but above all, a great patriot. The central motivation of both his travels around the world and Grodecki's domestic activity was his service to his homeland, centered around faith and devotion to the Catholic religion. This aspect was emphasized by Grodecki through his frequent reference to the alleged words of John Paul II: Polish matters should be raised everywhere and always.

Grodecki had many achievements, including participation in the reconstruction of the Piłsudski

Jadwiga Grunwald, językoznawca i literaturoznawca, ur. w 1982 r. w Krakowie. W 2008 r. ukończyła licencjat ze slawistyki oraz amerykanistyki na Uniwersytecie im. Humboldtów w Berlinie, w 2012 r. natomiast – interdyscyplinarny kierunek magisterski „Osteuropastudien” (Studia Wschodnioeuropejskie) na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie. Jest autorką artykułów prasowych o tematyce literackiej i krajoznawczej, w przygotowaniu znajduje się jej dysertacja pt. Twórczość patriotyczna Władysława Grodeckiego. Aspekty kulturowo-językowe. Obecnie zajmuje stanowisko kierownika biblioteki Instytutu Polskiego w Berlinie.

jadwiga82@poczta.onet.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN ACCESS

Mound in Kraków in the 1980s. It had been previously destroyed by the communist authorities and the conducting of any patriotic events there was forbidden. One of the traditions that was banned for over 40 years was laying down of soils from locations related to Polish history. Grodecki was among the first people who struggled to revive this tradition. In the following decades he brought soils acquired during his travels from over 150 places across the world.

Grodecki's legacy includes over 250 press articles and 300 autobiographical entries on his website. The leading topics of his work include: biographies of great Poles, the fate of Poles abroad, meetings with John Paul II, as well as the history of places and monuments highlighting Kraków. The main goal of these articles, as declared by Grodecki, was to save important episodes of Polish history from oblivion.

Until now, proper steps have not been taken to assume detailed research on his legacy. The purpose of this chapter is therefore, to examine individual aspects of Władysław Grodecki's activity in terms of his personal vision of patriotism, while also analyzing the literary description of Grodecki's activities which he undertook in order to awaken and promote patriotism.

Keywords: patriotism; journalism; traditions; cultural heritage; travels; promotion

Wprowadzenie

Patriotyzm stanowi jedną z najstarszych oraz najważniejszych koncepcji w dyskursie polskiej tożsamości narodowej. Pomimo swojej długiej obecności w historii i polityce naszego kraju, jego sedno znaczeniowe pozostaje niezmienione, a jest nim miłość ojczyzny i dbałość o jej interesy. W dzisiejszych czasach, szczęśliwie, nie musimy dowodzić oddania ojczyźnie z bronią w rękę, toteż patriotyzm przybiera głównie charakter ideowy. Nie znaczy to jednak, że wyrażanie miłości do ojczyzny nie wymaga w od nas żadnego zaangażowania. Wręcz przeciwnie: również współcześnie możemy aktywnie zabiegać o jej dobro. Można pogląd ten wyrazić za pomocą słów św. Jana Pawła II: Wszędzie i zawsze należy podnosić sprawę polskie.

Imperatyw ten przyświecał również wyprawom zagranicznym Władysława Grodeckiego (1942-2018), jednego z najbardziej znanych podróżników polskich i zarazem jednemu z największych patriotów XX i XXI wieku. Poza aspektem przygodowym i poznawczym, głównym celem jego samotnych wędrówek po świecie była promocja kultury i historii Polski. Tematy ważne dla naszego narodu poruszał on na spotkaniach z ważnymi politykami innych krajów, z polskimi ambasadorami i misjonarzami oraz udzielając wywiadów dla zagranicznych mediów. Misję swoją wypełniał również dając wyraz przynależności etnicznej poprzez przygotowywanie tradycyjnych polskich posiłków, śpiewanie polskich piosenek i pieśni patriotycznych, odwiedzanie grobów Polaków poległych poza granicami kraju oraz poprzez uczestnictwo w obrzędach religii katolickiej. Z ważnych dla historii naszego narodu miejsc za granicą przywoził ziemię, która po powrocie do kraju była uroczystie składana na Mogile mogił – kopcu Józefa Piłsudskiego w Krakowie. Z powodu wielkiego zaangażowania w godne i atrakcyjne reprezentowanie ojczyzny za granicą, prasa krakowska nadała Grodeckiemu miano wędrownego ambasadora Polski¹.

¹ Pierwszą dziennikarką, która zastosowała ten epitet była Jolanta Grzelak-Hodor (1998:17) w artykule pod tytułem Wędrowny Ambasador.

Również czas spędzany w kraju przeznaczał Grodecki na służbę ojczyźnie. Uczestniczył w rozmaitych uroczystościach patriotycznych oraz religijnych, a także sam organizował wystawy o tematyce polonijnej i patriotycznej, które prezentował w różnych polskich miastach. Występował w radiu i telewizji, wygłaszał prelekcje oraz prowadził działalność popularyzatorską w szkołach, domach kultury i bibliotekach, a jako przewodnik oprowadzał turystów krajowych i zagranicznych po Krakowie. Poza tym, od powrotu ze swojej pierwszej wyprawy dookoła świata w 1994 roku zajmował się dziennikarstwem, podejmując głównie tematy krajoznawcze oraz historyczne. Pozostawił po sobie ponad dwieście pięćdziesiąt artykułów, które ukazały się na łamach magazynów, dzienników, tygodników oraz miesięczników. Stopniowo coraz więcej tekstów publikowanych było ponadto na portalach internetowych, a dodatkowo ponad trzysta wpisów dostępnych jest na stronie internetowej Podróżnika².

Wszystkie pola działalności Grodeckiego noszą znamiona patriotycznej posługi ojczyźnie. Zbadanie na czym ów patriotyzm polegał oraz w jaki sposób się przejawiał jest celem niniejszego rozdziału. Rozważania te poprzedzone zostaną krótkim zarysem historii pojęcia patriotyzm w języku polskim. Przeanalizowane zostaną zmiany, zachodzące na przestrzeni wieków w jego polu semantycznym. Szczególna uwaga poświęcona zostanie okresowi, na którą przypadła największa aktywność Grodeckiego, czyli latom dziewięćdziesiątych XX wieku oraz pierwszym latom XXI wieku. Następnie przedstawione zostaną wybrane dziedziny dorobku wędrownego ambasadora Polski: jego działalność patriotyczna, popularyzatorska oraz dziennikarska. Pamiętać przy tym należy, że granica pomiędzy tymi sferami jest płynna, a większość działań Grodeckiego zaliczyć można do obydwu lub wszystkich trzech kategorii naraz. Korpus badawczy stanowić będą z jednej strony teksty autorstwa samego Władysława Grodeckiego, mające charakter autobiograficzny, z drugiej zaś dokumenty oraz artykuły, napisane o nim przez osoby trzecie.

Stan badań nad patriotyzmem

Patriotyzm stanowi jedną z najważniejszych polskich wartości kulturowych³, a jego definicja znajduje odzwierciedlenie w szeregu prac. Ponieważ w słów-

² <http://grodecki.eufrutki.net/>

³ Patriotyzm znalazł się aż na drugim miejscu listy rangowej nazw wartości, wymienianych przez respondentów w badaniach przeprowadzonych na przełomie lat 1986-1987 przez Marię Mańkowską (otrzymując 33,6%, po miłości, którą nazwało 34,3%) (Bartmiński 2006: 11), natomiast według Ireneusza Karolaka (1993: 157) zajmuje on niewątpliwie pierwsze miejsce w katalogu wartości Polaków. Z powodu wysokiej rangi, jakie ojczyzna i patriotyzm zajmują w polskiej rzeczywistości historycznej i politycznej, wielu upatruje się w patriotyzmie specyficznego wyróżnika polskiego charakteru narodowego, tzw. „polskości”.

nikach języka polskiego nie podawana jest data pierwszego zaświadczenia użycia leksemu, trudno jest jednoznacznie stwierdzić, kiedy weszło ono do obiegu językowego. Wskazanie na greckie pochodzenie wyrazu patriotyzm przez niektóre słowniki jest uzasadnione z punktu widzenia etymologii (gr. patriōtes), nie wyjaśnia natomiast okoliczności pojawienia się go w języku polskim. Ireneusz Karolak (1993: 157) przypuszcza, że nastąpiło to w drugiej połowie XVIII wieku pod wpływem języka francuskiego lub niemieckiego. Tezę tę zdaje się potwierdzać najstarsza słownikowa definicja patriotyzmu, pochodząca ze Słownika języka polskiego Samuela Bogumiła Lindego z 1811 roku⁴: „Patryota: gorliwy o dobro ojczyzny obywatel, przy ojczyźnie, jakoby przy swojej własności obstawający”. Kolejna definicja pochodzi z wydanej w 1865 roku Encyklopedii powszechnej Orgelbranda i brzmi następująco: „Patryjotyzm, uczucie miłości ojczyzny, objawiające się godnie w światłem pojmowaniu jej zalet, zarazem też niedostatków, w gorącej obronie pierwszych, a usilnemu dążeniu usunięcia drugich”. Warto zaobserwować, że definicja ta ukazała się wkrótce po opublikowaniu wileńskiego Słownika języka polskiego (1861), w którym na szczególną uwagę zasługuje opis pojęcia ojczyzna ściśle związanego z pojęciem patriotyzmu. Obok tradycyjnego znaczenia związanego z miejscem urodzenia, dodatkowo przypisano mu drugi opis: „2. Miejsce przysłego życia na drugim świecie. (Niebo jest ojczyzną naszą)”.

Definicja ta stanowi wyraz postrzegania ojczyzny w wymiarze religijno-duchowym, typowym dla ówczesnej epoki. Już od czasów Rzeczypospolitej szlacheckiej bowiem była miłość do ojczyzny wartością nadrzędną, należała obok honoru i Boga do wartości najwyższych. W powyższej definicji zakresy semantyczne ojczyzny i Boga w pewnym zakresie się pokrywają. Sakralny charakter patriotyzmu został wyeksponowany szczególnie w epoce walk narodowyzwoleńczych. Okres romantyzmu nadał patriotyzmowi znamiona potężnej religii wraz ze wszelkimi atrybutami – misja, kapłani, wyznawcy, męczennicy, teksty sakralne i tak dalej. Charakter ten przejawia się do dzisiaj, o czym świadczą wiele opinii mówiących o zespoleniu się patriotyzmu polskiego z religijnością, katolicyzmem. Taki patriotyzm był w niektórych okresach politycznych krytykowany i odrzucany przez pozytywistów, Młodą Polskę, czy przez ideologię komunistyczną, jednak za ostoję prawdziwego patriotyzmu nadal powszechnie uważana jest rodzina i Kościół (Karolak, 1993: 171-172). Niektórzy badacze (Chrostowski, 2016: 272; Kopic, 2005: 156) podkreślają w tym kontekście, że Polska nie posiada historii przedchrześcijańskiej. Ich prace dowodzą, że zaistnieliśmy jako państwo ludzi wierzących, a rdzeniem naszego narodu jest tradycja. Jesteśmy zakorzenieni w religii

⁴ Poniższe definicje przytoczone zostały przez badacza Andrzeja Nowaka w jego książce *Powrót do Polski: Szkice o patriotyzmie po „końcu historii” 1989-2005*, Kraków 2005.

katolickiej i nie jest możliwe budowanie polskiej tożsamości i przyszłości narodowej bez chrześcijaństwa.

W słownikach bliższych współczesności znajdujemy mniej lub bardziej obszerne objaśnienie słowa patriotyzm, stanowiące rozbudowanie cytowanych powyżej definicji z XIX wieku. Wielka Encyklopedia Powszechna z 1966 roku podaje następującą definiującą:

postawa społeczno-polityczna oparta na zasadach miłości i przywiązania do ojczyzny, jedności i solidarności z własnym narodem, poczuciu więzi społecznej i wspólnoty kulturowej z innymi członkami narodu; forma ideologii narodowej postulująca podporządkowanie i poświęcenie dążeń osobistych sprawom narodu i ojczyzny, jeżeli tego wymaga ich dobro. Patriotyzm, polegający na stawianiu wysoko w hierarchii wartości dobra własnego narodu i ojczyzny, wiąże się z uznaniem innych wartości społecznych, a przede wszystkim z szacunkiem wobec innych narodów i poszanowaniem ich suwerennych praw (...).

Słownik omawia ponadto umiejscowienie patriotyzmu wobec kosmopolityzmu i nacjonalizmu oraz podaje skrócony opis kształtowania się patriotyzmu na przestrzeni wieków. Późniejsze o pół wieku wydanie encyklopedii tego samego wydawnictwa, wydane w roku 2004, powtarza zasadniczo cytowaną powyżej definicję, rozszerzając ją jednak o istotną wzmiankę o tym, że patriotyzm jako umiłowanie ojczyzny ideologicznej, z którym jednostka się identyfikuje, to „nie tylko sentyment, lecz również gotowość do poświęcenia się dla ojczyzny (np. oddania życia w czasie wojny)”⁵. Dyskusja nad rozumieniem patriotyzmu oraz jego konkretną realizacją w życiu publicznym obecna jest w całej historii Polski, analiza poszczególnych opinii wykraczałaby jednak poza ramy niniejszego rozdziału.

Powyższe rozważania miały na celu zaprezentowanie niektórych prób definicji taksonomicznej patriotyzmu, czyli ustalenie tego, co to słowo oznacza. Innym podejściem jest ustalenie definicji kognitywnej (inaczej: otwartej), czyli skupienie się nad subiektywnym rozumieniem użytkowników języka (por. Kapela 2019: 105). Jak zauważa Małgorzata Brzozowska (2006: 399-402), do uniwersalnych cech przypisywanych patriotyzmowi przez użytkowników języka polskiego należą: miłość do ojczyzny / przywiązanie do ojczyzny / poczucie więzi z ojczyzną, poświęcenie dla Ojczyzny, praca dla ojczyzny, wierność Ojczyźnie, dobro ojczyzny / korzyść ojczyzny, obrona ojczyzny / walka za ojczyznę, troska o ojczyznę, oddanie ojczyźnie, szacunek dla ojczyzny. Do imponderabiliów mających związek z patriotyzmem zaliczyć można poza tym: wspólnotę obywateli, tęsknotę za ojczyzną, szacunek dla symboli państwowych, tradycje, szacunek dla ojczyzny, odpowiedzialność za ojczyznę.

⁵ Wielka Encyklopedia Powszechna PWN. Tom 8, Warszawa 1966.

Obiekt patriotyzmu, czyli ojczyzna, konceptualizowana jest współcześnie na trzy sposoby: jako określona przestrzeń (miejsce, kraj, dom, to ostatnie określenie często rozumiane jest metaforycznie), jako wspólnota ludzka (naród, bliscy ludzie, obywatele) bądź kompleks wartości (kultura i język, historia i tradycja). Te trzy koncepcje nie wykluczają się; przeciwnie, bywają łączone. Rozumienie instytucjonalne, ojczyzny jako państwa, pojawia się w dalekim tle (Bartmiński 2006: 340-347). Jeśli chodzi o znaczenie pierwsze (miejsce), to tradycyjnie wyróżnia się ojczyznę „małą” („prywatną”) oraz „ideologiczną”. Istotą „małej” ojczyzny są strony rodzinne, zamieszkujący je ludzie oraz tradycja, obyczajowość. Z patriotyzmem ideologicznym mamy natomiast do czynienia, gdy do miejsca bytowania narodu czy narodów dochodzą dalsze elementy, jak kultura duchowa, którą uznaje się za najtrwalszy składnik ojczyzny. Ten rodzaj patriotyzmu nakłada na swoje podmioty szczególnie rodzaj powinności: odpowiedzialność, troska, praca, obrona zagrożonej ojczyzny itd. (Karolak 1993: 161-162)

Innym składnikiem, wyróżnianym, a niekiedy utożsamianym z ojczyzną, jest państwo. W tym przypadku patriotyzm odnosi się do walki o to państwo, suwerenność (dążenie niepodległościowe), bądź do ochrony tego państwa, jego interesów, racji stanu, rządu, instytucji, ładu społecznego i tak dalej. Ważny dla pojmowania patriotyzmu jest również ten składnik ojczyzny, który jest ideą, programem politycznym, społecznym, ponieważ w imię patriotyzmu poszczególne jednostki, grupy i partie polityczne podejmują działania w celu realizowania pewnych programów skierowanych w przyszłość, a mających swe korzenie w przeszłości (Karolak 1993: 165).

Stosunek jednostki czy też wspólnoty wobec ojczyzny wyrażony może być zasadniczo w dwóch sferach. Do sfery emocjonalnej zaliczane są uczucia takie jak miłość, umiłowanie, przywiązanie, tęsknota, odczuwanie więzów, zaś w obrębie strefy racjonalnej postrzegać można odpowiedzialność, obowiązek, świadomość narodową, poświęcenie, wierność, oddanie, szacunek, pracę dla dobra Ojczyzny, troskę, działania społeczne, walkę, obronę, służbę i ofiarność (Karolak 1993: 168).

Należy przy tym zaznaczyć, że patriotyzm nie jest cechą właściwą jedynie Polakom. Patriotyzmem odznaczają się również członkowie innych grup narodowych i etnicznych, zasługując tym na szacunek tak bardzo miłujących swoją własną ojczyznę Polaków. Ponadto, umiłowanie Polski nie wyklucza równoczesnej wierności innym ojczyznom: w sferze duchowej wspomnianej uprzednio ojczyźnie niebieskiej, a w wymiarze materialnym bądź to krajom sojuszniczym, bądź też takim, w których znaleźli schronienie uchodźcy po przymusowym opuszczeniu Polski:

Dla Polaków Ojczyzna jest wielką wartością (a w konsekwencji również patriotyzm), większą niż osobiste szczęście, czy nawet własne życie. Dały temu wyraz miliony Polaków poległych na polach bitewnych. Bili się oni nie tylko za

swoją Ojczyznę, ale często za „wolność naszą i waszą” akcentując w ten sposób uniwersalny (mesjański) charakter patriotyzmu (Karolak 1993: 169).

Oddanie własnego życia jest największą z możliwych ofiar ku chwale ojczyzny. Historia Polski zna wiele przypadków dobrowolnego zdania się na cierpienie. Miłujący swą ojczyznę gotowi są płacić ową najwyższą cenę za okazywanie przywiązania do polskości oraz okazywać opór – czynny i bierny – przeciwko antypolskiej polityce. Nie dziwne więc, że bywa patriotyzm konotowany z cierpieniem i ofiarą: „Historia polskiego patriotyzmu jest [...] w znacznej mierze historią śmierci, szykan, zsyłek, uwięzień, utraty pracy, zaprzepaszczenia szansy na karierę zawodową, rozłąki z rodziną” (Kłoczkowski 2006: 11).

Pomimo tego, że owa miłość do Polski zmusza ludzi w ekstremalnych sytuacjach do dobrowolnego zdania się na cierpienie, a nawet do największych ofiar, szerokie kręgi społeczeństwa, zarówno w czasach zniewolenia czy niewoli, jak i w czasach współczesnych dokładają wszelkich starań, aby tę miłość nadal pielęgnować i przekazywać kolejnym pokoleniom. Pierwiastki patriotyczne czerpać można z poznawania ojczyznojęzyka, kultury, historii, przyrody, geografii (Zarebski 2007: 82). Zarówno w czasach niewoli czy wojny jak i pokoju, w pobudzaniu i kształtowaniu patriotyzmu odgrywa rolę również tradycja, historia i literatura ojczyzna. Do wyznaczników tożsamości narodowej należą poza tym obyczaje, święta, wydarzenia i postaci historyczne, a także wiersze, pieśni, pisarze, postacie literackie, malarze i obrazy malarskie funkcjonujące jako symbole patriotyczne (Boże Narodzenie, Bitwa pod Racławicami, pisarz Adam Mickiewicz, powieść Henryka Sienkiewicza *Potop*, jej główny bohater Andrzej Kmicic, malarz Jan Matejko, jego obraz *Hołd pruski*, polski hymn narodowy, pieśń *Boże, coś Polskę* itd.). Symbole te w pewnych okolicznościach wywołują silne uczucia i motywują do konkretnego działania (Karolak 1993: 172). Szczególną rolę dla świadomości kulturowej odgrywa wiara we wspólnotę pochodzenia, religia oraz język. Wspólna mowa stanowi zarazem jedną z wartości tożsamości etnicznych (Sękowska, 2010, 85-87). Nie przypadkiem więc to właśnie literatura stanowi jeden z najważniejszych elementów dziedzictwa narodowego Polaków. Niektórzy dopatrują się w niej odwiecznej obecności elementów miłości do ojczyzny. Zdzisław Tadeusz Łączkowski (2007: 71) wysuwa tezę, że „[p]olska literatura od wieków zawsze była patriotyczna. Począwszy od Bogurodzicy, aż po czasy współczesne, w latach niewoli, deptania godności ludzkiej i dumy narodowej – literatura polska służyła człowiekowi i ziemi, służyła Ojczyźnie”.

To dzięki takiej literaturze bowiem – literaturze stale utożsamianej z literaturą patriotyczną – „naród przetrwał okres zniewolenia i po latach mógł się odrodzić w nowym kształcie jako Państwo Niepodległe” (Łączkowski 2007: 71). Tak jak literatura w sensie przenośnym stawać się może miejscem

nieprzemijającego oddawania hołdu ojczyźnie czy doświadczaniu ciągle na nowo miłości do niej, podobnie przeżywaniu patriotyzmu w formie upamiętniania wydarzeń historycznych o charakterze niepodległościowym służą różne miejsca, przez Andrzeja Stawarza (2015: 6) nazywane patriotycznymi:

Nierzadko są to miejsca związane z martyrologią indywidualnych osób lub całych grup poddanych eksterminacji przez wroga, miejsca służące kultywowaniu pamięci, szacunku dla poległych czy pomordowanych, mające zasadnicze znaczenie dla kształtowania świadomości historycznej społeczeństwa oraz tożsamości narodowej.

Miejsca te przybierają różne formy, takie jak cmentarz, muzeum, mauzoleum, pomnik, obelisk, tablica memoratywna i tym podobne. Należą do nich również strefy, spełniające równocześnie inne funkcje publiczne takie jak kościoły, uczelnie wyższe, jednostki wojskowe. Część z nich uznawana jest za świętości narodowe, przykładowo Wawel.

Czynniki kształtujące patriotyczną postawę Władysława Grodeckiego

Jedną z osób o niemałym wkładzie zarówno w literaturę patriotyczną czasów współczesnych, jak i upamiętnianie wydarzeń historycznych był Władysław Grodecki, znany krakowski podróżnik. Urodził się on 27 maja 1942 w Brzeźnicy koło Dębicy, a zmarł 13 października 2018 roku w Krakowie. Przez kilka dziesięcioleci, poza podróżami, zajmował się działalnością popularyzatorską oraz dziennikarską, a ponadto miał szeroką wiedzę z zakresu nauk przyrodniczych i humanistycznych.

Władysław pochodził z rodziny rolniczej. Miał dwie starsze siostry (jedna zmarła we wczesnym dzieciństwie jeszcze przed urodzeniem Władysława) i młodszego brata. Ojciec Jan miał ukończone trzy klasy szkoły podstawowej, matka Bronisława natomiast ukończyła przedwojenne gimnazjum i jak wspominał Grodecki, wkładała wiele wysiłku w patriotyczne wychowanie i edukację swoich dzieci. Bez wątpliwości nie bez wpływu na kształtowanie narodowej tożsamości Grodeckiego były liczne dramaty wojenne, rozgrywane się w bezpośrednim sąsiedztwie jego domu rodzinnego. W odległości zaledwie kilometra wznosiła się nad okolicą Królowa Góra, przemianowana w czasie wojny na Górę Śmierci i pełniąca w pierwszych miesiącach po urodzeniu Grodeckiego funkcję obozu pracy przymusowej dla Polaków⁶. Jeszcze długo

⁶ Królowa Góra leży na terenie wsi Pustków, znajdującej się w bezpośrednim sąsiedztwie Brzeźnicy. Jeszcze przed wybuchem II wojny światowej dysponowała ona dogodnym po-

po zakończeniu wojny okoliczną ludność traumatyzować miało wspomnienie dochodzących stamtąd podczas wojny krzyk ofiar i rozchodzący się po okolicy swąd palonych w krematorium ciał. Natomiast znajdujące się u jej podnóża baraki służyły w pierwszych latach powojennych jako cel wycieczek okolicznych chłopców w celu pozyskania metalowych płytek, z których u kowala odlewać można było ołowiane żołnierzyki.

Nieco dalej od Brzeźnicy, w odległości około piętnastu kilometrów, położona była wieś Blizna. W sierpniu 1943 roku podjęta została decyzja o wysiedleniu z niej ludności oraz rozpoczęciu poligonu broni rakietowej V-2 o nazwie Truppenübungsplatz Heidelberg, Artilleriezielfeld-Blizna. Będąc dzieckiem, Władysław słuchał opowieści matki o ognistych kulach, czyli pociskach z wyrzutni rakietowych z Bliźnie, które niedawno jeszcze latały nad ich głowami (Kruszyńska 2008: 21).

Również sama Brzeźnica niejednokrotnie stała się świadkiem terroru hitlerowskiego⁷, a gdy wiosną-latem 1944 na teren Podkarpacia przesunął się front wojenny, rodzice Władysława, podobnie jak wiele innych rodzin, uciekli wraz z dziećmi ze swego gospodarstwa, szukając schronienia w odległej o dziesięć kilometrów wsi Nagoszyn. Przez trzy tygodnie sierpnia skrywali się u krewnych matki Bronisławy. Z czasem okupacja niemiecka zamieniona została na okupację sowiecką. Epizody przemocy radzieckiej należą do pierwszych wspomnień Władysława. Wraz z nastaniem pokoju, mimo ubóstwa i ogromu obowiązków przy gospodarstwie, dzieciństwo Władysława było

łączeniem kolejowym i drogowym, wobec czego już w chwili zajęcia tych ziem przez hitlerowców w 1939 roku powstały plany zorganizowania przez Niemców na tym obszarze wojkowego poligonu. Prace rozpoczęto w 1940 roku, wykorzystując budynki wybudowanej kilka lat wcześniej fabryki „Lignoza”. Pierwotnie poligon oznaczany był jako „SS Truppen-Übungs-Platz «Ostpolen»”. Następnie jego urzędowe i militarne oznaczenie kilkakrotnie się zmieniło. Wraz z rozwojem poligonu wzrastało zapotrzebowanie na robotników fizycznych. Rozwiązano problem poprzez dowożenie ludzi z okolicznych miast i miejscowości (Tarnów, Dębica, Pilzno, Mielec, Kolbuszowa) samochodami. Tak powstał obóz pracy przymusowej w Pustkowie. Pierwszym był przejściowy obóz pracy francuskich jeńców wojennych, przywiezionych tutaj wczesną wiosną 1940 roku, kolejny dla Żydów, następnie dla jeńców radzieckich. Ostatnią fazę stanowił obóz pracy przymusowej dla ludności polskiej, szacowany na okres od 1942 roku do lipca 1944 roku. Ponadto, wraz z rozpoczęciem na ziemi dębickiej masowych aresztowań i powszechnego terroru sprawowanego przez oddziały SS oraz okoliczne placówki Gestapo, obóz przejął rolę obozu koncentracyjnego. W wyniku chorób, wyniszczenia, a także masowych egzekucji pochłonął on ogółem około 8900 ofiar, w tym około 2000 Żydów, ponad 5000 jeńców radzieckich i blisko 2000 Polaków. Był więc obozem śmierci a nie obozem pracy bądź obozem jenieckim (Tabasz 2008: 179-191).

⁷ Do potwierdzonych źródłowo wydarzeń należy dzień 30 czerwca 1943 roku, gdy policja przeprowadziła pacyfikację wsi. Kilkunastu Niemców pod wodzą szefa Gestapo w Dębicy Juliusa Garblera otoczyło dwa domy, wymordowało ich 14 mieszkańców i spaliło zabudowania (Fajkowski & Religa 1981: 423).

szczęśliwe. I ono zakończyło się jednak wraz ze śmiercią matki, która zmarła na białaczkę w dniu 19 grudnia 1954 roku.

Po ukończeniu Szkoły Podstawowej w Brzeźnicy Władysław przez dwa lata uczęszczał do Liceum Ogólnokształcącego w Dębicy, by później przenieść się do Technikum Geodezyjnego w Jarosławiu, w którym mógł pełniej rozwijać swoje zainteresowania naukami przyrodniczymi. Pracujący tutaj pedagodzy wyznawali ten sam system wartości, który został zaszczerpiony Grodeckiemu w domu rodzinnym. Po latach pisał, że ci „uczciwi, prawi ludzie, dobrzy Polacy i patrioci, byli nie tylko nauczycielami przedmiotów zawodowych, ale i wspaniałymi wychowawcami! Surowi w ocenie, ale wyrozumiali i sprawiedliwi” (Grodecki 2010: par. 9). W 1963 roku rozpoczął studia na Politechnice Warszawskiej na Wydziale Geodezji i Kartografii. Podobnie jak w szkole średniej, tak i tutaj znalazł pełnych charyzmy wykładowców, których szczególną cechą było ich umiłowanie ojczyzny. Opisy tamtejszych profesorów charakteryzują się silnym nacechowaniem emocjonalnym i pełne są superlatyw: „W przypadku Politechniki Warszawskiej wykładowcami byli przeważnie wychowankowie przedwojennej Politechniki Lwowskiej, wybitni fachowcy, ludzie wielkiej charyzmy, prawdziwi patrioci” (Grodecki 2013: 15). Od nich to uczył się, że człowiek wykształcony powinien nie tylko być specjalistą w swojej dziedzinie, ale umieć zachować się w towarzystwie oraz wykazywać się wszechstronnymi zainteresowaniami; znać literaturę, teatr, języki obce, uprawiać sport oraz poznawać świat. Oczekiwaniom tym starał się sprostać Grodecki, a przekonania, których nabywał w latach pobytu w Jarosławiu i Warszawie ukształtowały go na osobę wyznającą ideały i gotową o nie walczyć. Dlatego zapewne, mimo braku wcześniejszego zainteresowania polityką, zdecydował się wziąć czynny udział w strajkach studenckich w 1968 roku. (Grodecki 2018: 8). Jak wspominał później, ta prowokacja polityczna dała jednocześnie początek prawdziwej eksplozji patriotyzmu. Zapewne zdanie to można odnieść również do samego Grodeckiego.

Praca magisterska pod tytułem Opracowanie planu redakcyjnego mapy panoramicznej zachodniej części Beskidu Niskiego (rejon Wysowej), napisana została w Katedrze Kartografii pod kierunkiem profesora Felicjana Piątkowskiego. Obronił ją Grodecki 23 grudnia 1968 roku, uzyskując tytuł magistra inżyniera kartografii. Po pięciu latach spędzonych w stolicy, szczęśliwie uniknąwszy relegowania z uczelni za udział w wydarzeniach Marca 1968, młody absolwent rozpoczął pracę w przedsiębiorstwie geodezyjnym w Krakowie. Do nowego miejsca zamieszkania zapałał gorącą miłością. Swoje wolny czas spędzał na zwiedzaniu miasta, a w celu jeszcze lepszego poznania jego architektury i historii zapisał się na kurs przewodników miejskich. W kroku tym upatrywać się można początków działalności patriotycznej Władysława Grodeckiego.

Działalność patriotyczna

Wkrótce po rozpoczęciu pracy jako przewodnik miejski w latach siedemdziesiątych, Władysław Grodecki zaczął dochodzić do wniosku, że oprowadzanie wycieczek polegało wówczas nie tylko na opowiadaniu o zabytkowych obiektach: „Przewodnicy mieli do spełnienia ważną misję: byli nauczycielami geografii, historii i patriotyzmu. To, czego nie mógł, lub nie chciał powiedzieć nauczyciel w szkole, robił często przewodnik” (Grodecki 2010: 6). Środowiska patriotyczne, w które wraz z podjęciem pracy przewodnika wszedł Grodecki, w następujących latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych z niepokojem obserwowały zmianę programów szkolnych, „podważających autorytet rodziny, kościoła, ośmieszających patriotyzm i bohaterów narodowych” (Grodecki 2015: 21). Polityka, którą obrały władze komunistyczne⁸, odnosiła jednak wręcz odwrotny skutek: przewodnicy miejscy z jeszcze większym niż dotychczas zapalem nauczali prawdziwej historii, zwłaszcza tej zakazanej. Podejmowali się tego pomimo ryzyka narażenia się na represje:

Szczególnie newralgiczne punkty w owym czasie to krypta J. Piłsudskiego w Katedrze, Kościół „Arka Pana” w Nowej Hucie, kościół św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach (gdzie niektórzy przewodnicy w stanie wojennym przywozili wycieczki na czwartkowe, „nabożeństwa za ojczyznę”) i kościół w Bieżanowie w okresie strajku głodowego. Czasem taka wycieczka źle się kończyła dla przewodnika. Za tzw. „nadbudowę” (głównie wykłady w krypcie Marszałka J. Piłsudskiego) wielokrotnie byłem wzywany „na dywanik” na ul. Basztowej 22, a dwukrotnie do Warszawy. Szczęśliwie kończyło się na pouczeniach! (Grodecki 2010:6-7).

Oprócz niosącego ze sobą pewnego ryzyka oprowadzania wycieczek turystycznych, Grodecki zaangażowany był również w zapoczątkowaną w latach siedemdziesiątych akcję „Zdobywamy Odznakę Przyjaciela Krakowa”. Był to dodatkowy, opracowywany indywidualnie przez przewodników program wycieczek autorskich. Zdaniem Grodeckiego, te właśnie sobotnie i niedzielne wycieczki stanowiły największe wyzwanie dla swoich autorów:

⁸ Jak dowodzi Jadwiga Puzynina (2013: 207-232), w latach sześćdziesiątych nasiliły się w oświacie akcenty antykościelne i ateistyczne. Programy edukacji były upolityczniane w taki sposób, by wpływać na przebudowę systemów wartości dzieci i młodzieży. O propagandzie antyreligijnej, ograniczaniu działalności Kościoła i represjach wobec duchownych zob. Bocheński, Józef Maria (1996) 'Marksizm a etyka i religia,' w: Lewica. Religia. Sowietologia, Warszawa: Agencja Wydawnicza Morex, ss. 289-346.

by się odważyć i stanąć przed kilkudziesięcioma osobami, które urodziły się w Krakowie i niejednokrotnie przeżyły tam dziesiątki lat, trzeba było spędzić wiele godzin w bibliotekach, a później w klasztorach, kościołach czy na dziedzińcach zapomnianych kamienic, odszukując w deszczowe czy śnieżne popołudnia sekretne treści zabytków. Często jedyną nagrodą dla tych przewodników-pasjonatów było uściśnięcie ręki przez uczestnika wycieczki, słowa: „Tyle lat już tu mieszkam, tu się urodziłem, a o tym nie słyszałem”, czy tak mocno motywujące pracę przewodnika słowa uznania za odwagę w głoszeniu prawdy i budzenie patriotyzmu (Grodecki 2002a: 4).

Słowa uznania kierowane były do przewodnika Grodeckiego nie tylko przez uczestników sobotnich akcji. Największą pochwałą otrzymał on bowiem podczas pamiętnego oprowadzania po Wawelu: „Po jednym z wykładów historycznych [Grodeckiego] w krypcie Józefa Piłsudskiego, ówczesny metropolita krakowski Karol Wojtyła powiedział: «tak mówić należy»” (Lenkiewicz 2000: 40). Spotkanie to oraz otrzymany w podziękę list utwierdziły Grodeckiego w słuszności wypełniania swojego patriotycznego powołania.

Już wówczas silnie inspirowała Grodeckiego postać tego wielkiego duchownego, ówczesnego włodarza katedry na Wawelu. Z perspektywy czasu trudno nie dostrzec również pewnych paraleli w życiorysie i poglądach Grodeckiego oraz późniejszego Jana Pawła II. Obaj wcześniej stracili matkę. Grodecki, podobnie jak Karol Wojtyła, sam pochodząc z mniejszej galicyjskiej miejscowości, bezgranicznie pokochał Kraków. W latach siedemdziesiątych Grodecki przywoził wycieczki na budowę kościoła Arka Pana w Nowej Hucie, aby im pokazywać, jak „w środku socjalistycznego miasta powstaje monumentalna świątynia” (Grodecki 2002a: 4). Budowę tę wspierał równocześnie kardynał Wojtyła, a po wygranej z władzami komunistycznymi batalii w 1977 roku dokonał jej konsekracji (Bujak & Rożek 1999: 99). Również w Nowej Hucie w latach 1975-1990 prowadził Grodecki wykłady z historii w środowisku robotniczym – podobnie jak Wojtyła swoje słynne kazania nowohuckie. Gdy natomiast po latach Wojtyła został Janem Pawłem II, a krakowski przewodnik – globtroterem, Grodecki nadal z zapałem wzorował się na papieżu, a ich życiowe ścieżki nadal charakteryzowała ta sama misja służenia Polsce. Ojciec Święty był dla Grodeckiego uosobieniem polskości, a w chwilach szczególnej tęsknoty za domem, był zdolny przybliżyć Grodeckiemu nasz Dom – Polskę! (Grodecki 2006b: 6). Wreszcie, to również Jan Paweł II był autorem słów, obranych za motto wypraw zagranicznych Grodeckiego: „Wszędzie i zawsze należy podnosić sprawę polską”⁹.

⁹ Zgodnie z wypowiedzią Grodeckiego (2005: 6), słowa te wypowiedział Jan Paweł II do ambasadora RP w Ankarze w 1979 roku.

Kolejnym ważnym dla Grodeckiego miejscem, w którym uprzednio aktywny był również młody Karol Wojtyła, był kopiec Józefa Piłsudskiego w Krakowie. Kopiec ten został usypany w latach 1934-1937 na wzgórzu Sowiniec w Lesie Wolskim (350 metrów nad poziomem morza) według projektu Franciszka Mączyńskiego. Wśród tysięcy ochotników, którzy dowozili taczkami ziemię na kopiec, znajdował się również młody Karol Wojtyła (Grodecki 2001a: 4). Podobne inicjatywy powstały równocześnie w innych polskich miastach, jednak to krakowski Sowiniec stał się rozpoznawanym w całej Polsce symbolem pamięci narodowej, pomnikiem walki narodu polskiego o niepodległość, to on wreszcie ochrzczony został mianem Mogiła mogił (Gill 2006: 19). W latach powojennych władze komunistyczne dążyły do zniszczenia tego górującego nad miastem pomnika walki narodu polskiego o wolność, zalesiając jego stoki oraz otaczające go polany. Chciano w ten sposób zatrzeć w świadomości Polaków zarówno istnienie samego monumentu, jak i przesłania, które reprezentował. W latach osiemdziesiątych jednak, gdy tylko zaistniały po temu warunki, spontanicznie zawiązany społeczny Komitet Opieki nad Kopcem Józefa Piłsudskiego z determinacją rozpoczął gromadzenie funduszków na jego ratowanie i odnawianie. Grodecki należał wówczas do najbardziej zagorzałych uczestników akcji odbudowy kopca (Olearczyk 2008: 62).

To właśnie z kopcem Piłsudskiego wiąże się początek podróży patriotycznych Grodeckiego. Wraz z działaniami mającymi na celu wymazanie kopca z krajobrazu Krakowa, zakazane zostały uroczystości patriotyczne, których integralną częścią było składanie na kopcu ziemi. Rytuał ten nawiązywał do pradziejów tego typu obiektów. Z badań Grzegorza Gilla (2006: 19) wynika, że tradycja składania ziemi na kopce sięga zamierzchłych epok. Wznoszenie kopców było ceremoniałem z akcentami religijnymi, połączonym ze złożeniem kamienia węgielnego i aktu erekcyjnego. Było to także inauguracyjne, symboliczne sypanie garści ziemi z pobojuwisk i grobów bohaterów narodowych oraz sławnych ludzi. Również w trakcie sypania kopca Piłsudskiego umieszczono w nim – a w latach późniejszych rytuał ten kilkakrotnie powtarzano – ziemię z pól bitewnych i miejsc związanych z walkami o niepodległość Polski i martyrologią Polaków.

Będąc od początku wspomnianej odwilży lat osiemdziesiątych związanym z dziejami kopca i zaangażowanym w jego odnowę, Grodecki jako jeden z pierwszych włożył starania o to, aby i ta tradycja mogła być kontynuowana. Kiedy latem 1988 roku zorganizował dla przewodników krakowskich wycieczkę trampingową do Skandynawii, jako jeden z celów zadeklarował pobranie ziemi z cmentarza w Narviku, na którym spoczywają polegli w drugiej wojnie światowej polscy żołnierze. Jeszcze przed wyjazdem na wyprawę został Grodecki zaproszony do redakcji „Gazety Krakowskiej”, w której

następnie ukazał się artykuł Ziemia z Narviku na Kopiec J. Piłsudskiego. Pobranie ziemi w Narviku towarzyszyła uroczysta oprawa: kapelan wyprawy, ks. Antoni Bednarz odprawił mszę świętą, wygłaszane były przemowy, na płytach nagrobnych złożono kwiaty, a na koniec odśpiewano Boże, coś Polskę. Ta niezwykle uroczysta ceremonia rozpoczęła wieloletnie dążenia Grodeckiego do wzbogacania Mogiły mogił o kolejne ziemie z różnych zakątków świata. Akt składania ziemi stawał się w ten sposób symbolem tak bardzo upragnionego powrotu synów i córek Polski na łono wolnej ojczyzny. Dla ofiar ludobójstwa na Wołyniu miał ten rytuał ponadto stanowić namiastkę pogrzebu, którego, spocząwszy w tak zwanych dołach śmierci, do tej pory się nie doczekały.

Tematyka pobierania i składania ziemi przewija się przez całą twórczość Grodeckiego. Podróżnik dokonywał tego sam lub wyróżniał tym zaszczytem szczególnie do tego powołaną osobę (byłego mieszkańca obozu dla polskich uchodźców, misjonarza, potomków polskich powstańców, emigrantów). Ziem tych pobranych zostało ponad sto: z koła podbiegunowego, z cmentarzy położonych w środku afrykańskiej dżungli, z miejsc byłych obozów polskich uchodźców, z polskich szkół, spod pomników wybitnych Polaków i tak dalej. Każde z tych wydarzeń zaprotokołowane zostało w dzienniku podróży Grodeckiego, a później zrelacjonowane na łamach prasy bądź w Internecie:

Wiele polskich mogił jest też i na Cmentarzu Żołnierzy Pacyfiku! Właśnie tam wybrałem się pieszo w dniu 2 czerwca 1993 r. Miałem do pokonania ok. 7 km. Trasa mojej wycieczki prowadziła przez gęsto zabudowane tereny przedmieść Honolulu. Raz po raz odsłaniał się piękny widok na ocean. Cmentarz położony jest w kraterze wygasłego stożka wulkanicznego! Tuż za bramą znajdują się tysiące małych płytek, bez krzyży i nagrobków czy pomników. Na każdej z nich były świeże kwiaty! Naprzeciw wejścia jest pomnik poświęcony pamięci pomordowanych, w środku zaś kaplica. W jej podcieniach są plany bitew armii USA. Na ścianach przed kaplicą wypisano setki nazwisk poległych żołnierzy w bitwach na Pacyfiku. Dziesiątki z nich to polskie nazwiska! Położyłem przed nią wiązanek kwiatów polnych, pomodliłem się i pobrałem ziemię (Grodecki 2014: par. 10).

Gdy w 20-stopniowym mrozie bądź tropikalnym upale nie było kwiatów do złożenia czy znicza do zapalenia, jedynym rytuałem towarzyszącym pobraniu ziemi stawała się wypowiedziana w samotności, po cichu modlitwa. Jednak „przeważnie towarzyszył im [uroczystościom pobrania ziemi] liczny udział miejscowej Polonii, a w Kolhapurze (Indie) pobranie ziemi spod pomnika polskich uchodźców (3 lut[ego] 1998 r.) transmitowała centralna telewizja indyjska w Delhi!” (Grodecki 2001a: 4)

Jak wielkie znaczenie przypisuje Grodecki owym symbolicznym aktom pobrania ziemi, staje się wyraźne podczas lektury notki prasowej pod tytułem

Wędrowny Ambasador. Jego autorka, Jolanta Grzelak-Hodor (1998: 17), najpierw wylicza negatywne aspekty afrykańskiej podróży Grodeckiego, takie jak atak malarii, igranie ze śmiercią na drogach pełnych szalenie niebezpiecznych pojazdów czy dzikie zwierzęta, blokujące przejazd. Na końcu zaznacza, że wyprawa uwieńczona została sukcesem, gdyż zrealizowany został jej główny cel: „Najważniejsze jednak, że udało się przywieźć do Krakowa ziemię z 15 polskich cmentarzy. Zostanie uroczystie złożona na Kopcu Piłsudskiego”.

Działalność popularyzatorska

Kolejnym polem aktywności wędrownego ambasadora Polski była jego działalność popularyzatorsko-oświatowa. Jej początki datował Władysław Grodecki (2000a: par. 5) na lata 1976-1981. W tym to czasie prowadził wykłady o charakterze patriotycznym w hotelach robotniczych, dla młodzieży szkolnej, emerytów i robotników Nowej Huty. W czasach Solidarności wygłaszał ponadto odczyty o tematyce geograficzno-podróżniczo-historycznej w środowisku przewodnickim, a podczas stanu wojennego, to jest w okresie zakazu publikacji i wszelkich widowisk, prowadził wykłady o Solidarności (na przykład Wieczór kolęd w Klubie Discomat). Moderował wydarzenia o tematyce patriotycznej, czynnie angażował się w patriotyczną edukację dzieci i młodzieży. Przyjeżdżające do Krakowa wycieczki zawoził w swoim wolnym czasie w miejsca ważne dla historii naszego narodu, w tym w szczególności do Lasu Wolskiego, w którym znajduje się kopiec Piłsudskiego. Często gościł u siebie w domu turystów indywidualnych. Uczestniczył w wielu dramatycznych wydarzeniach okresu PRL-u oraz prowadził ich dokumentację fotograficzną. Grodecki brał ponadto udział w pierwszych dziesięciu Marszach Szlakiem I Kompanii Kadrowej (w latach 1983-87 oraz 2005-2009). W latach 2000-2015 prowadził cykle spotkań o tematyce podróżniczej w bibliotekach i domach kultury, między innymi w D.K. KADR w Warszawie, D.K. Podgórze w Krakowie, D.K. Nowy Bieżanów w Krakowie. Do ulubionych tematów Grodeckiego należały wykłady o Turcji (Wyprawy romantyczne nad Bosfor) oraz o krajach Bliskiego Wschodu (Czar i egzotyka wschodu; Piękno i zgroza pustyni), do najliczniejszych natomiast należał cykl spotkań pod tytułem Poczta ze świata. Prelekcje te odbywały się co tydzień w Dworcu Białooprądnickim w Krakowie; łącznie odbyło się ich ponad sto pięćdziesiąt.

Latem 2007 roku jako pełnomocnik organizacji niepodległościowych z południowej Polski Grodecki odbył tygodniową wyprawę rekonesansową po Wołyniu śladem polskich cmentarzy legionowych oraz mogił bestialsko zamordowanych Polaków w czasie II wojny światowej. Rok później, w sierpniu 2008 roku zorganizował dla kilkudziesięciu osób z całej Polski wyjazd mający

na celu odnawianie polskich cmentarzy w okolicach Kowla, Łucka i Maniewic. W zamyśle Grodeckiego impreza ta miała stać się dla uczestniczącej w niej młodzieży interesującą lekcją historii i patriotyzmu. Warto podkreślić, że opublikowane po zakończeniu tej imprezy artykuły oraz wystawy fotograficzne poświęcone rzezi wołyńskiej należały do pierwszych publikacji, podejmujących ten temat dla szerszego grona odbiorców.

Ponadto w ostatnich dwudziestu latach swego życia zorganizował Grodecki ponad pięćdziesiąt autorskich wystaw pamiątek i fotografii w placówkach kultury Krakowa, Warszawy i w innych regionach Polski. Wystawom tym towarzyszyły wykłady literatów, historyków i historyków sztuki oraz występy artystyczne. O patriotycznej wymowie większości imprez dobitnie świadczą ich tytuły: Dla Ciebie Polsko; „Myśląc Ojczyzna”; Imieniny Marszałka (wieczór patriotyczny poświęcony Józefowi Piłsudskiemu); Na obcej ziemi (w poszukiwaniu polskości na świecie); Odkrywanie polskości. Duża część wydarzeń organizowanych przez Grodeckiego poruszała równocześnie tematy religijne (wycieczki pielgrzymkowe do Europy Zachodniej i Turcji; wystawa Święci w dziejach Krakowa).

Wiele wystaw było owocem wieloletnich poszukiwań Polaków oraz polskich śladów w świecie. Nadmienić należy, że szczególne miejsce w tych wędrówkach przypadło sierotom wojennym, które po podpisaniu układu Sikorski-Majski w 1942 roku opuściły wraz z Armią Andersa Syberię. W kolejnych miesiącach wojennych przyjmowane one były kolejno przez Indie, przez rządy krajów Afryki Wschodniej, Meksyku i Nowej Zelandii. W wyniku tej odysei po raz pierwszy w dziejach naszego kraju tak liczna grupa Polaków znalazła się w tyłu egzotycznych regionach świata. Trop uchodźców polskich z czasów drugiej wojny światowej odnalazł Grodecki przypadkowo¹⁰, a następnie postanowił, że będzie nadal podróżował po świecie, aby zbierać dalsze wstrząsające świadectwa. Niewielu już było tych, którzy przeżyli wojenną zawieruchę i lata powojenne, lecz Grodecki poświęcił kolejne lata swojego

¹⁰ Wydarzenie to w następujący sposób opisywał Arkadiusz Bartosiak (2000: 9): „Jednym z etapów podróży Władysława Grodeckiego dookoła świata był Iran. Tam, w dawnej stolicy Persji Isfahanie, spotkał ludzi, którzy wspominali o polskich dzieciach mieszkających niegdyś w tym mieście. Ten zapalony historyk i patriota, poszukujący wszędzie znaków polskości, nie miał pojęcia, skąd na tej ziemi wzięły się polskie dzieci. Rozwiązanie tej zagadki stało się jego obsesją”. Podróżując dalej zaplanowaną trasą, Grodecki napotykał kolejne osoby, których życie zostało złamane przez wojnę i NKWD. Gdy, zgodnie z planem pierwszej podróży dookoła świata, nawiązał kontakt ze Stowarzyszeniem Polaków w Nowej Zelandii, ze zdziwieniem odkrył, że również jego członkowie to być „dzieci Isfahanu”. Chcąc ustalić, dokąd trafiły rzesze doświadczonych przez Syberię ludzi, „podziękował Bogu za to zrządzenie losu i zabrał się do zbierania informacji”. Spisał losy kilkorga Polaków, którzy trafili tu w czasie wojny do obozu, wybudowanego dla nich w miejscowości Wellington i postanowił, że następną wyprawę po świecie odbędzie śladem „tułaczych dzieci”.

życia, aby jak najwięcej z tych osób odnaleźć i spisać ich losy, gdyż ich dzieje to według Grodeckiego (1995: 11) „jeden z najbardziej bolesnych epizodów w naszej historii, bo na wieczne zatracenie, długą tułaczkę i spędzenie reszty życia na »końcu świata« zostały skazane niewinne polskie sieroty”.

W kontekście tym zazwyczaj przytacza znany cytat, pochodzący z *Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza: „Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie, zapomnij o mnie”. Pierwotnie zdanie to odnosiło się do młodzieży, która wywołała powstanie listopadowe i po jego upadku zesłana została na Sybir. Później w polskich kręgach patriotycznych słów tych używać zaczęto w szerszym kontekście również w odniesieniu do innych grup ludności zesłanych na Sybir, osób zmuszonych do emigracji, więźniów politycznych i ogólnie ofiar polskich. Słowa te uczynił Grodecki (2004c: 4) również myślą przewodnią swojej trzeciej wyprawy dookoła świata, która odbyła się w latach 2002-2003:

Powyższa sentencja wieszczą była myślą przewodnią ostatniej wyprawy. Jej celem było uczczenie 60. rocznicy Polskiego Wychodźstwa z Rosji i przypomnienie nie tylko Polakom w kraju i za granicą, że na początku II wojny światowej ok. 2 mln Polaków zostało wywiezionych za Koło Polarne i na Sybir, gdzie zmuszono ich do niewolniczej pracy. Tylko nielicznym udało się w 1942 r. po agresji Niemiec na Rosję bolszewicką opuścić „niehumanitarną ziemię”, by walczyć u boku gen. Władysława Andersa, lub w przypadku kobiet i dzieci znaleźć schronienie w licznych obozach na terenie Indii, Afryki Wschodniej, Meksyku czy Nowej Zelandii. Większość z tych obozów odwiedziłem w czasie poprzednich wypraw. Tym razem miałem okazję spotkać wielu byłych, żyjących jeszcze więźniów sowieckich łagrów w Kanadzie, USA, Meksyku, Chile czy w Argentynie.

Grodecki podkreśla w tym miejscu, że jego wyprawy miały na celu równocześnie zbieranie świadectw jak i popularyzację tego tragicznego rozdziału naszej historii dla szerszego grona słuchaczy. Propagowanie wiedzy o dramatycznych losach sierot wojennych było jedną z najważniejszych misji Grodeckiego. Na określenie tych osób ukuł Grodecki termin zapomniane dzieci. Po powrocie do kraju z podróży czynił ich protagonistami swoich licznych artykułów i wystaw. Grodecki (2017c: p. 21) ubolewał nad tym, że „o patriotyzmie dużo się mówi, dużo pisze, ale tematem losu polskich dzieci nie interesują się ci, którzy są za to odpowiedzialni”. Dlatego za swój patriotyczny obowiązek uważał wydobycie wstrząsających świadectw tych osób z zapomnienia i umożliwienie im zajęcia należytego miejsca w historii naszego narodu. W swojej twórczości podkreślał kluczową rolę cierpienia Polaków, bezustannie akcentując istnienie zbiorowych mogił milionów Polaków rozsianych po całym świecie. Wyrażał pogląd, że poprzez pamięć i cześć niewinnym ofiarom nadajemy sens ich cierpieniu.

Niektóre wystawy prezentowały zgromadzone przez Grodeckiego dokumentacje bardziej współczesnych dramatycznych rozdziałów historii Polski. Również ich tytuły zawierały w sobie deklarację dotyczącą zamierzonego celu przedsięwzięcia: *Cmentarze legionowe na Wołyniu. Ocalić od zapomnienia; Przerwa do godz. 14.00... Pamiętamy* – w 25 rocznicę wprowadzenia stanu wojennego. Podczas otwarcia tej ostatniej wystawy poruszył Grodecki temat niebezpieczeństw związanych z gromadzeniem owych materiałów:

Fotografowane przeze mnie manifestacje przypominały nieraz sceny z Powstania Warszawskiego. Robienie zdjęć wymagało więc trochę odwagi. Zawsze chciałem być jak najbliżej tych wydarzeń. To było niebezpieczne. Można było stracić sprzęt i zdrowie. (...) Bali się też uczestnicy demonstracji, którzy nie chcieli, by fotografować ich twarze (DziennikPolski24.pl 2006: par. 3).

Wybrane motywy twórczości działalności publicystycznej

Kolejnym polem działalności Grodeckiego było dziennikarstwo. Do wiodących tematów jego twórczości należą: biogramy wielkich Polaków, losy Polaków poza granicami kraju, spotkania z Janem Pawłem II, a także historia miejscowości i zabytków, w której szczególne miejsce zajmuje Kraków. Ogromna część tekstów poświadczała aktywne uczestnictwo Grodeckiego we wspólnocie katolickiej i pielęgnowanie tradycji chrześcijańskich. Poza religią, nadrzędną wartość miała dla Grodeckiego historia. Uważał on, że stanowi ona nieodłączny element polskiej tożsamości i odwołania do niej często stanowią centralny punkt jego publicystyki. Artykuły na łamach prasy umożliwiały Grodeckiemu ponadto popularyzowanie swoich osiągnięć podróżniczych i nagłaśnianie wydarzeń, w których czynnie dawał świadectwo swojemu patriotycznemu wychowaniu. Nazywanie tych działań i podkreślanie ich znaczenia w napisanych przez siebie tekstach i udzielanych wywiadach było werbalną pochodną patriotyzmu, drugim jego wymiarem, który w zamyśle ich autora miał zachęcać czytelników do przyjmowania podobnych postaw. Twórczość publicystyczna była równocześnie płaszczyzną, na której mógł Grodecki podejmować tematy, które miały związek z losami Polaków. Z analizy jego dorobku wynika, że kluczem do budzenia patriotyzmu była według Grodeckiego znajomość wiedzy historycznej. Szerzył ją więc na każdym polu swojej działalności. Był on ponadto przekonany, że „żyjemy w czasach przerażającego zaniku «pamięci publicznej» i «rewizji historycznych», które nie służą obaleniu mitów i murów milczenia” (Grodecki & Szerłomski 2004a: 20). Jego misją było więc wypełnianie jak największej ilości białych plam historii Polski. Miał przy tym świadomość, że kluczem do przywrócenia owej „zatraconej” pamięci

publicznej jest skonstruowanie ciekawej i atrakcyjnej narracji historycznej. Zdawał się podzielać pogląd Barbary Krauz-Mozer (2010: 292), mówiącej o tym, że rekonstrukcja przeszłości wymaga nie tylko zebrania i przedstawienia źródeł na temat tego, co się wydarzyło. Przeszłość sama z siebie nie układa się zdaniem badaczki w żadną opowieść, jako całość jest tak chaotyczna, niespójna i złożona jak samo życie. Grodecki widział siebie zatem w roli badacza, którego zadaniem było uporządkowanie przeszłych wydarzeń, odnajdywanie w nich wzorów, znaczeń oraz narracji. Równocześnie jego celem było ukazywanie momentów godnych pochwały, mających na rozwój czytelnika i obywatela wpływ pozytywny; czynów heroicznych, inspirujących postaci, momentów pełnych patosu, chwytających za serce, wywołujących wzruszenie. Twórczość Grodeckiego odgrywa zarazem funkcję swego rodzaju pomostu pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, Podróżnik pragnie wszczepić swoje doświadczenie historii w kolektywną pamięć kulturową Polaków.

W tekstach o tematyce historycznej narracja snuta jest z perspektywy Grodeckiego. W artykułach poruszających kwestię emigracji niezmiennie opowiada on poszczególne etapy odkrywania swojej misji, w czasie których zszokowany był swoją dotychczasową niewiedzą na ten temat. Z lektury tekstów Grodeckiego wynika, że historia zapomnianych dzieci zasługuje na uwagę między innymi dlatego, że osoby te wyniosły z domów rodzinnych umiłowanie ojczyzny i szacunek do polskich tradycji, mogą zatem służyć jako wzór do naśladowania. Grodecki często relacjonuje przebieg rozmowy z napotkanym w 1992 roku Persem w dawnej stolicy, Isfahanie. Od niego to dowiedział się, jak wyglądało życie polskich dzieci w czasie wojny: pielęgnowano polskie zwyczaje, obchodzone były polskie święta, a gdy muezzin wyśpiewywał z minaretu wersety z Koranu, one śpiewały polskie pieśni patriotyczne i koledy. Jakie było zdziwienie Grodeckiego, gdy w Indiach – kolejnym kraju na trasie – usłyszał o polskiej siostrze salezjance, będącej, jak się okazało, jednym z dzieci Isfahanu. Z jej opowieści dowiedział się, że jej szczęśliwe dzieciństwo zostało brutalnie przerwane 10 lutego 1940 roku, kiedy do domu, gdzie mieszkała z rodzicami i licznym rodzeństwem, przyszło pięciu oficerów NKWD. Podobnie jak 220 tysiącom innych Polaków tej nocy, rodzinie Walentyny kazano spakować się w ciągu pół godziny: „Kazano wyciągnąć sanie i jechać do odległej o 10 km stacji w miejscowości Horodec. Zmieścili się tylko rodzice, ośmioletni brat, siostra i Walentyna. Inni musieli biec w śniegu prawie po pas” (Grodecki 2017a: 11). Jednak to był dopiero początek horroru. Głodnych, zmarzniętych i przerażonych ludzi wpychano po 50-70 osób w ciemne czeluści wagonu, który zamykano i plombowano. Mały otwór w ścianie miał zastąpić okno, a dziura w podłodze — toaletę. W środku był bagaż, a dookoła cztery prycze — legowiska dla ludzi. Gdy pociąg ruszył, łkaniem, płaczem i modlitwom dorosłych i dzieci nie było końca. Dwunastoletniej wówczas Walentynie udało

się przeżyć zsyłkę, pracując w stołowce w Archangielsku, żywiąc się grzybami i jagodami. Jej ojcu nie dane było przeżyć pracy przymusowej na Syberii. Gdy ogłoszono amnestię i rodzina Walentyny zakwalifikowała się na transport do Iranu, sam wyjazd również pełen był przeszkód: pociąg często się zatrzymywał, psuła się lokomotywa, podawano błędne informacje na temat rozkładu jazdy. W trakcie podróży w niewielkim miasteczku w sercu Azji pociąg się zatrzymał. Brat Walentyny wysiadł, by dokonać drobnych zakupów. Wtedy nagle pociąg ruszył. Wysiadła jedna z sióstr, by go odszukać. Jemu w międzyczasie udało się wsiąść do odjeżdżającego pociągu, lecz ona nie zdążyła i... została. Szokujący jest komentarz Grodeckiego: „Została na zawsze gdzieś na stepie Uzbekistanu!” (Grodecki & Bolesławski 2017b: p. 16). Grodecki był ponoć jedną z dwóch osób, którym siostra Walentyna kiedykolwiek zwierzyła się z historii swojego życia. Jej świadectwo posiada szczególną wagę, gdyż siostra Walentyna reprezentowała swoją postawą zarazem nie tylko umiłowanie ojczyzny, ale skromność, dobroć i wreszcie bezinteresowne poświęcenie swego życia na posługę innym.

Inna odnaleziona przez Grodeckiego kobieta, Anna Żarnecka, jako dziecko została wywieziona w 1940 roku ze swego domu na Wileńszczyźnie. Wojnę przeżyła w obozie dla polskich dzieci Santa Rosa w Meksyku. Również jej nie dane już było nigdy zobaczyć swoich bliskich, jednak podobnie jak siostra Walentyna, tak i ona z domu wyniosła system wartości i motywację do osiągnięcia czegoś ważnego: „Dziadek uczył biologii, ukazywał niezwykle piękno rodzinnego krajobrazu. Uczył miłości do ojczyzny. Na pożegnanie prosił, abym nie zapomniała o Bogu, dał mi też różaniec oraz zeszyt i ołówek, mówiąc «Zrób z tego użytek»” (Grodecki 2003: 16). W swoim dorosłym życiu na emigracji pozostała wierna polskim tradycjom i religii, a jej pasją życiową stała się działalność charytatywna.

Prezentowane w pismach Grodeckiego postawy życiowe godne są naśladowania i powinny w zamyśle ich autora inspirować kolejne pokolenia Polaków. Przytaczanie tego typu świadectw świadczy o przekonaniu Grodeckiego o tym, że zaduma nad chwalebłą przeszłością nie powinna prowadzić do stagnacji i bierności, wręcz przeciwnie powinna historia stać się fundamentem, na którym należy budować przyszłość.

Kolejnym aspektem, poruszonym przez Grodeckiego w jego publicystyce jest kwestia dumy narodowej. W literaturze przedmiotu definiowana jest ona jako ocena dokonań własnego narodu oraz poczucie satysfakcji płynącej z przynależności do zbiorowości narodowej oraz wiążące się z nią subiektywne poczucie zadowolenia (Boksański 2006: 136). Grodecki był przekonany o tym, że Polacy nie charakteryzują się wystarczającą dumą z przynależności do narodu polskiego i nie był w ocenie tej odosobniony. Z analizy Zbigniewa Boksańskiego wynika bowiem, że w gronie dwudziestu trzech badanych

państw wysoko rozwiniętych zajmuje Polska dopiero dwudzieste pierwsze miejsce w rankingu i należy do grupy społeczeństw najmniej usatysfakcjonowanych osiągnięciami swojego kraju. Ponieważ duma narodowa to jednocześnie „efekt szeregu aktów wartościowania, porównań i obserwacji zakorzenionych w doświadczeniach biograficznych jednostek, związanych z losami macierzystej zbiorowości” (Boksański 2006: 136), pragnie Grodecki poprzez swoją twórczość przyczynić się do jej kształtowania i wzmacniania. Jeśli zaś chodzi o powód do dumy, zauważa Boksański, to najbardziej dumni są Polacy ze swojej sztuki i literatury, a zwłaszcza historii. Podobnymi obserwacjami dzieli się w swoich pismach Grodecki (2006a: 3): „Znajomość naszych dziejów daje poczucie dumy i własnej wartości, ułatwia życie wśród obcych, uwalnia z tak krępującego, zupełnie nieuzasadnionego i tak niesprawiedliwego poczucia kompleksu «polskości»”. W powyżej przytoczonym cytacie została polskość uchwycona w cudzysłów, bowiem nie jest dla Grodeckiego prawdziwą polskością coś, co generuje kompleks niższości¹¹. Prawdziwa polskość to raczej coś tak wspaniałego i wielkiego, że zasługuje ona na pomnik – prawdziwy bądź symboliczny. Jeden z nich odnajduje Grodecki (2000b: 21) w odległej Pannie Marii¹², niewielkiej wiosce w Stanach Zjednoczonych: „(...) polskie zwyczaje, tradycje, święta, stroje, tańce itp. są tu podtrzymywane (...). Panna Maria żyje przeszłością w ciszy i zadumie i jak ten historyczny dąb jest wspaniałym pomnikiem polskości!”. Tak pojmowaną polskość należy pielęgnować i chronić. Za przykład może służyć również inna miejscowość w Stanach Zjednoczonych. Nie tylko znajduje się w niej najstarszy polski kościół w USA, ale „Hamtramck to również bastion polskości. (...) Wszystko co polskie jest tu szczególnie hołubione” (Grodecki 2002b: [br. nr s.]). Amerykański Hamtramck, głęboko zanurzony zarówno w polskiej kulturze, jak i wierze mógłby z powodzeniem służyć za model do naśladowania. Dla Grodeckiego bowiem nieodłączną częścią składową polskości jest religijność. Przymioty te często wymienia jednym tchem. Mówi o „wzorach osobowych, których nigdy nie brakowało w naszym narodzie”. Według Grodeckiego (2001b: 4), osoby takie wyróżniają się „prawością, uczciwością, prawdomównością, pracowitością, tolerancyjnością, pobożnością i gościnnością”. Wartości te promuje Grodecki w swojej twórczości, presuponując ich nierozłączny związek z patriotyzmem. Pragnie zachęcać do pielęgnowania polskich tradycji, języka i do poszerzania horyzontów. W swoich tekstach przekonuje o tym, że Polska to najpiękniejszy

¹¹ O wieloznaczności i rozbieżności w rozumieniu pojęcia „polskość” pisze Danuta Rytel-Schwarz, zob. Rytel-Schwarz, Danuta (2018), ‘W poszukiwaniu polskości...’, w: Jolanta Tambor, (red.), *Polonistyka na początku XXI wieku...*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 368-378.

¹² Panna Maria w Teksasie jest zarazem jedną z enklaw wychodźców, w których zachował się przywieziony z ojczyzny dialekt, w tym wypadku gwara śląska (Sękowska 2010: 39).

kraj, Polacy zaś – to najszlachetniejszy naród świata. Spotykając na swej drodze osoby o podobnych poglądach i potrzebach nabiera jednocześnie przekonania, że „widocznie jest potrzeba wsłuchania się w znakomite strofy poezji patriotycznej, niepodległościowej i tej, która sławi piękno naszego kraju!” (Grodecki & Szerłomski 2004a: 20).

Polaków miłujących swoją ojczyznę łączy zatem potrzeba wyrażania swej miłości ku ojczyźnie, wspólnego pielęgnowania tradycji i realizowania patriotyzmu. Do zajęć, przy których wyrażać można miłość do ojczyzny należą również ogniska, śpiewy, spacer i interesujące dyskusje. Rozmowy o ojczyźnie i patriotyzmie wszędzie – i w kraju, i za granicą – wywołują podobne emocje: wzruszenie, tęsknotę czy smutek. Podczas wsłuchiwanie się w recytacje poezji patriotycznej, stanowiące część jednego ze zorganizowanych przez Grodeckiego wernisaży „jakoś mocniej biło serce i niejednokrotnie łzy rosły skronie! Po takich spektaklach następowała chwila ciszy, którą niełatwo było przerwać! Piękne strofy wierszy poetów krajowych i zagranicznych skłaniały do chwili zadumy (...)” (Grodecki & Szerłomski 2004a: 20). Podobne emocje wywoływały rozstania z Polakami za granicą. Im również niejednokrotnie towarzyszyły łzy wzruszenia, świadczące o tym, jak silne są więzi zbudowane na wspólnej miłości wobec ojczyzny.

Grodecki (2004b: 4) był przeświadczony, że wychowanie, jakiego on sam zaznał, a zatem wychowanie w duchu patriotyzmu, wpływa korzystnie na rozwój człowieka. Lekcjom patriotyzmu wyniesionym z domu rodzinnego przypisywał swe niezwykle umiejętności radzenia sobie w sytuacjach ekstremalnych. Zawsze miał przeświadczenie, że wiedza, którą wyniósł z polskiego domu, kościoła i polskiej szkoły wystarczą mu, aby wyjść z każdej opresji. Podobne wychowanie, czy też wspomnianą wcześniej patriotyczną edukację, chciałby więc zapewnić kolejnym pokoleniom Polaków. Grodecki (2001c: 3) wielce ubolewał nad oddalaniem się polskiego systemu edukacji od polskich tradycji oświatowych i narodowych wzorów pedagogiki oraz nad dewaluacją wszelkich autorytetów oraz takich pojęć, jak patriotyzm. Pragnął wzmocnić niewystarczające jego zdaniem budowanie idei patriotycznych na motywach odniesień do przeszłości: uniwersalnych wartości narodowego dziedzictwa, poczucia ciągłości dziejów oraz pamięci zbiorowej. Pochwalał inicjatywy kontynuujące pozytywne wzorce edukacji w duchu nowoczesnego patriotyzmu, podczas swoich spotkań z młodzieżą szkolną przekonując jednocześnie, że „Pojęcie patriotyzmu nie zdezaktualizowało się!” (Grodecki 2012: 18). Niniejszy rozdział stanowić powinien krok w stronę realizacji życzenia, wyrażonego przez Grodeckiego (2017c: p. 21) w ostatnim wywiadzie, udzielonym dla Instytutu Pileckiego. Wędrowny ambasador wyrażał w nim nadzieję, że jego dorobek zostanie w przyszłości wykorzystany do patriotycznej edukacji młodego pokolenia.

Podsumowanie

Pomimo że pierwsza polska słownikowa definicja patriotyzmu liczy sobie już ponad dwieście lat, z powodzeniem można by ją zastosować do opisu Władysława Grodeckiego. Bez wątpienia był on gorliwym o dobro ojczyzny obywatelem, przy ojczyźnie, jakoby przy swojej własności obstawającym. Wszelkie działania podejmowane w niezwykle aktywnym życiu wędrownego ambasadora Polski nosiły znamiona posługi ojczyźnie. Pomimo swojej fascynacji pięknem świata, wyrażanej w niezwykle charyzmatycznych wystąpieniach i pełnych zachwyty esejach, w sferze uczuć pierwsze miejsce zawsze przypadało Polsce.

Patriotyzm Grodeckiego polegał niewątpliwie na stawianiu w hierarchii wartości dobra ojczyzny wyżej od spraw osobistych. Wolny czas poświęcał on na działalność popularyzatorską, prowadząc spotkania podróżnicze oraz odczyty o charakterze patriotycznym. Swojemu oddaniu ojczyźnie dawał świadectwo poprzez podejmowanie się roli przewodnika, pomimo ryzyka represji głoszącego prawdę historyczną. Z narażeniem zdrowia dokumentował dramatyczne wydarzenia okresu PRL-u, a wyruszając na zamorskie wędrówki, mające wzbogacić naszą wiedzę historyczną, akceptował rozmaite czyhające na drodze niebezpieczeństwa.

Obiektem patriotyzmu Grodeckiego była zarówno ojczyzna mała, czyli strony rodzinne, zamieszkujący je ludzie oraz polskie tradycje i obyczajowość, jak również patriotyzm ideologiczny, czyli kultura duchowa. Jednocześnie wstawiał się za ochroną polskiego państwa oraz panującego w nim ładu społecznego. Stosunek Grodeckiego do ojczyzny wyrażał się zarówno w sferze emocjonalnej, jak i racjonalnej. Z jednej strony mówił on o umiłowaniu ojczyzny i tęsknocie za nią, z drugiej zaś o odpowiedzialności do pracy na jej dobro, przykładowo poprzez działania społeczne. W swojej działalności dążył do wzmacniania pierwiastków patriotycznych, propagując i aktywnie działając na rzecz poznawania ojczystej kultury, przyrody oraz geografii. Najsilniejszą rolę w pobudzaniu i kształtowaniu patriotyzmu odgrywała u Grodeckiego jednak historia. Dlatego wyznacznikom polskiej tożsamości narodowej, takim jak wydarzenia i postacie historyczne, zabytki kultury oraz sztuki dedykował swoje artykuły, odczyty i wystawy. Podkreślał, że symbole narodowe wywołują silne uczucia i motywują do działania. Aprobował podtrzymywanie polskich tradycji, kultury i języka, zwłaszcza wśród społeczności emigrantów.

Patriotyzm Grodeckiego postrzegać należy również w wymiarze religijno-duchowym. Swoją działalność postrzegał nie tylko jako patriotyczny obowiązek, ale głównie jako szczególne powołanie, słusznie uważając, że

jest jedyną osobą, mogącą podjąć się realizacji swoich patriotycznych celów. Jedną z najważniejszych jego misji było odszukanie obozów polskich sierot wojennych – zapomnianych dzieci – jak również przywiezienie z nich ziemi oraz uroczyste złożenie jej na Mogile mogił, czyli kopcu Józefa Piłsudskiego w Krakowie. W ten sposób dokonać się miał symboliczny powrót synów i córek Polski na łono wolnej ojczyzny. Religijność Grodeckiego przejawiała się poprzez częste poruszanie w swojej twórczości tematów związanych z wiarą oraz poprzez odwoływanie się do dzieł wielkich duchownych i misjonarzy. Centralnym mottem, przyświecającym zagranicznym podróżom po świecie Grodeckiego stało się zdanie Jana Pawła II: Wszędzie i zawsze należy podnosić sprawę polskie.

Obok promocji kultury i historii Polski, podróże Grodeckiego służyły również wypełnianiu białych plam historii Polski: odszukując świadków wydarzeń historycznych sam odkrywał on dramatyczne rozdziały dziejów Polski, by następnie za pośrednictwem swoich wystąpień publicznych, artykułów i wystaw zaprezentować je szerszemu gronu odbiorców. Poza tematem zapomnianych dzieci przyczynił się do popularyzacji wiedzy o rzezi wołyńskiej. Wyrażał ponadto oraz propagował postawę szacunku wobec tych, którzy oddali własne życie za wolność naszej ojczyzny.

Prezentowane w pismach Grodeckiego stanowiska oraz światopoglądy godne są naśladowania i powinny w zamyśle swojego autora inspirować do przyjmowania podobnych postaw kolejne pokolenia Polaków. Grodecki pragnął się również przyczynić do kształtowania i wzmacniania dumy narodowej. Opowiadał się jednocześnie i za wychowaniem w duchu patriotyzmu, i za pielęgnowaniem polskich tradycji takich jak tolerancja i gościnność. Będąc sam częstym gościem u obywateli innych krajów i z drugiej strony goszcząc ich w swoim domu w Krakowie, propagował równocześnie szacunek wobec innych narodów.

Źródła cytowań

- BARTOSIAK, ARKADIUSZ (2000), 'Nazywam się Celina Kowalik', w: *Rzeczpospolita* 6 października 2000, s. 9.
- BOKSZAŃSKI, ZBIGNIEW (2006), 'Polacy o Polsce. Duma narodowa Polaków w perspektywie porównań międzynarodowych', w: *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 136-167.
- BUJAK, ADAM, MICHAŁ ROŻEK (1999), *Wojtyła*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- CHROSTOWSKI WALDEMAR, 'Innej Polski niż chrześcijańska nie było', w: *Polska jest przywilejem. Antologia publicystyki patriotycznej*, Jolanta Sosnowska, A. Sosnowski (red.), Kraków 2016, ss. 269-273.
- FAJKOWSKI, JÓZEF, JAN RELIGA (1981), *Zbrodnie hitlerowskie na wsi polskiej 1939-1945*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- GILL, GRZEGORZ (2006), *Kopce w krajobrazie kulturowym Polski*, Kraków: Wydawnictwo „DjaF”.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (1995), 'Życie w dwóch światach. Dzieci z Pahiatura (1)', w: *Tygodnik Małopolska* 18 maja 1995, s. 11.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2000a), *Autobiografia*, online: <http://grodecki.eu/frutki.net/autobiografia#czesc2> [dostęp 15.09.2021].
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2000b), 'Nad Zatoką Meksykańską', w: *Płomyczek* 1/2000, ss. 21-22.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2001a), 'Mogła mogił', w: *Nasz Dziennik* 29 maja 2001, s. 4.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2001b), 'Daj mi dla ciebie życie, mój kraju drogi', w: *Nasz Dziennik* 5 czerwca 2001, s. 4.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2001c), 'Śladami Kadrówki (2)', w: *Nasz Dziennik* 8 sierpnia 2001, s. 3.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2002a), 'Zauroczeni królewskim miastem', w: *Nasz Dziennik* 5 lutego 2002, s. 4.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2002b), 'Polskimi śladami w Ameryce', w: *Płomyczek* wrzesień 2002, [br. nr s.].
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2003), 'Meksykanie kochają Polaków', w: *Płomyczek* 1/2003, ss. 16-17.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW, JÓZEF SZERŁOMSKI, (2004a) 'Podróżnicza pasja', w: *Biuletyn Informacyjny Pracowników AGH* kwiecień 2004, s. 20.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2004b), 'Pokonać strach. Kilka rad przed sezonem turystycznym 2004', w: *Dwunastka* lipiec-sierpień 2004, ss. 4-5.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2004c), 'Samotnie dookoła świata po raz trzeci', w: *Przegląd Geodezyjny* 7/2004, ss. 22-25.

- GRODECKI, WŁADYSŁAW, ANDRZEJ SOLAK (2005) '1500 dni samotnych wędrówek po świecie (2)', w: *Wzrastanie* 11/2005, ss. 6-7.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2006a), 'Trochę inna lekcja historii i geografii', w: *Dwunastka* styczeń 2006, s. 3.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2006b), 'Ojciec zmieniający świat', w: *Płomyczek* wrzesień 2006, ss. 6-7.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2010), *Dzieciństwo – wspomnienia*, online: http://grodecki.eufrutki.net/aktualnosci/20100501_Dzieci%C5%84stwo_wspomnienia [dostęp 14.09.2021].
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2012), 'Podróże z Płomyczkiem', w: *Płomyczek* 4/2012, s. 18.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2013), *Moje dzieciństwo i młodość. Wspomnienia*, online: http://grodecki.eufrutki.net/aktualnosci/20100505_Moje_Dzieci%C5%84stwo_I_M%C5%82odo%C5%9B%C4%87_Wspomnienia [dostęp 14.09.2021].
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2014) 'Ziemia na Kopiec Józefa Piłsudskiego cz. 4. Ziemie z Australii i Oceanii', w: *Józef Wieczorek w Krakowie (i nie tylko) w 2014 r.*, <https://wkrakowie2014cd.wordpress.com/2014/07/28/ziemia-na-kopiec-jozefa-pilsudskiego-cz-4-ziemie-z-australii-i-oceanii-wspomnienia-wladyslawa-grodeckiego/>, [dostęp 11.08.2021].
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2015), 'Niezapomniana lekcja najnowszej historii', *Płomień* 1(163), s. 21.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2017a), 'Indie za 50 dolarów', w: *Śląski Kurier WNET* nr 41/2017, s. 11.
- GRODECKI, WŁADYSŁAW, BARTOSZ BOLESŁAWSKI (2017b), 'Zapomniane dzieci – wywiad z Władysławem Grodeckim', w: *Racjonalista.pl* <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,10155> [dostęp 17.09.2021].
- GRODECKI, WŁADYSŁAW, BARTOSZ BOLESŁAWSKI (2017c), 'Zapomniane dzieci – wywiad z Władysławem Grodeckim [3]', w: *Racjonalista.pl* <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,10155/k,3> [dostęp 17.09.2021].
- GRODECKI, WŁADYSŁAW (2018), 'Wspomnienie Marca 1968', w: *Kurier WNET* 45/2018, ss. 8-9.
- GRZELAK-HODOR, JOLANTA (1998), 'Wędrowny Ambasador', w: *Gazeta Krakowska* 26 czerwca 1998, s. 17.
- KAPELA, EWA (2019), 'Pojęcie patriotyzmu w polskim i rosyjskim dyskursie parlamentarnym', w: *Andrzej Charciarek, Anna Zych (red.), Gatunki i style dyskursu publicznego w ujęciu konfrontatywnym*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 105-130.
- KAROLAK, IRENEUSZ (1993), 'Patriotyzm', w: *Jerzy Bartmiński, Małgorzata Mazurkiewicz-Brzozowska (red.), Nazwy wartości. Studia*

- leksykalno-semantyczne, Lublin: Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 157-176.
- KLOCZKOWSKI, JACEK (2006), 'Wstęp', w: Patriotyzm Polaków. Studia z historii idei. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, ss. 13-20.
- KOPIEC, HERBERT (2005), *Rozumiejący wgląd w wychowanie*, Katowice: Wydaw. „Nadzieja”.
- KRAUZ-MOZER, BARBARA (2010) 'Zrozumieć świat? Ale jak?', w: Jacek M. Majchrowski, Barbara Stoczewska (red.), *Wartości polityczne*, Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne – Oficyna Wydawnicza AFM, ss. 285-294.
- LENKIEWICZ, ANTONI (2000), *Polacy na przełomie XX i XXI wieku*, t. III, Wrocław: Wydaw. Biuro Tłumaczeń, ss. 39–41.
- LINDE, SAMUEL BOGUMIŁ (1811), *Słownik języka polskiego*. T. 4, P-M, Lwów: Drukarnia Zakładu Ossolińskich.
- ŁĄCZKOWSKI, ZDZISŁAW TADEUSZ (2007), 'Wartości patriotyczne literatury małych ojczyzn', w: Maciej A. Zarębski, (red.) *Regionalizm. Patriotyzm. Europejskość*, Zagnańsk, ss. 71-73.
- MICHAŁOWSKI, STANISŁAW (1993), *Pedagogia wartości*, Bielsko-Biała: DEBIT.
- NOWAK, ANDRZEJ (2005), *Powrót do Polski : Szkice o patriotyzmie po „końcu historii” 1989-2005*, Kraków: Arcana.
- OLEARCZYK, ŁUKASZ (2008), *Władysław Grodecki – „wędrowny ambasador Polski”* [nieopublikowana praca magisterska], Kraków: Akademia Wychowania Fizycznego w Krakowie, online: http://grodecki.eufruitki.net/images/rozdzialy/Wedrowny_Ambasador/Praca_Magisterska.pdf [dostęp 14.09.2021].
- ORGELBRAND, SAMUEL, red. (1865), *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*. T. 20, (Optymaci-Polk), Warszawa 1865.
- PUZYNINA, JADWIGA (2013), 'Wartości w kulturze polskiej ostatniego 70-lecia', w: *Wartości i wartościowanie w perspektywie językoznawstwa*, Kraków: Polska Akademia Umiejętności, ss. 207-232.
- SĘKOWSKA, ELŻBIETA (2010), *Język emigracji polskiej na świecie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- STAWARZ, ANDRZEJ (2015), 'O miejscach patriotycznych', w: *Goniec Świętokrzyski* 1/50/181, s. 6.
- SUCHODOLSKI, BOGDAN, red. (1966), *Wielka encyklopedia powszechna PWN*. 8, Nomo-Polsc, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- TABASZ, WŁADYSŁAW (2008), 'Pustków k. Dębicy na hitlerowskiej mapie eksterminacji', w: *Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne* 15/1, ss. 179-191.
- ZARĘBSKI, MACIEJ A. (2016), *Mateczniki Polskości gwarantem dobrej zmiany*, Zagnańsk-Warszawa: Świętokrzyskie Towarzystwo Regionalne.

ZDANOWICZ, ALEKSANDER, (1861), Słownik języka polskiego, Wilno: M. Orgelbrand.

ŻMIGRODZKI, PIOTR, red. (2007), Wielki słownik języka polskiego, Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.

DZIENNIKPOLSKI24.PL (2006), Manifestacje i kapłani, online: <https://dziennikpolski24.pl/manifestacje-i-kaplani/ar/1726212>, [dostęp 16.09.2021].

O problemie agresji wśród dzieci i młodzieży

Anna Dąbrowska

Abstract

About the issue of aggression among children and youth

In the paper entitled *About the issue of aggression among children and youth* Anna Lidia Dąbrowska presents various aspects of aggressive behaviour, the influence of the social background, and suggests preventive and psychocorrective measures and activities, which introduced and applied, can reduce the mechanism of forming aggressive behaviour. Aggression is becoming common and alarming phenomenon these days, especially when it affects children and youth. In the following article. I will focus on different aggressive conditions and ways of helping the people who show violent behaviour. Moreover, I will present some forms of supporting both teachers and parents, which, thus can be applied to recognize and prevent the violence issue.

The following article consists of the introductory part, the analysis of the problem, types of aggression, and its background conditions. Additionally, I took into consideration and analysed children and teenagers aggressive behaviour dur-

Anna Dąbrowska, mgr; magister pedagogiki resocjalizacyjnej; pedagogiki wczesnoszkolnej i przedszkolnej; pedagog specjalny; absolwentka Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego w Kielcach; od 2012 roku pracuje warszawskich placówkach oświatowych dla dzieci i młodzieży z zaburzeniami zachowania oraz deficytami rozwojowymi; od roku 2022 współpracuje z Międzynarodowym Stowarzyszeniem na rzecz Promocji Zdrowia w Koninie; od 2018 roku członkini stowarzyszenia I Oddziału Polskiego Centrum Mediacji im. dr Janiny Waluk w Warszawie; jako mediator sądowy współprowadzi mediacje w zakresie spraw karnych; z nieletnim sprawcą czynu karalnego; zajmuje się wspieraniem wychowanków w procesie dążenia do równowagi psychofizycznej; w rozumieniu swoich emocji i potrzeb; problem wychowanka ujmuje holistycznie; w kontekście doświadczeń oraz indywidualnego potencjału.

anadab84@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN ACCESS

ing the pandemic of SARS – COV-2. I also described how to prevent aggressive behaviour. The article ends with a summary.

Keywords: children, youth, aggression, prevention, problem(issue), action, help

Wprowadzenie

W ostatnich latach występowanie agresji wśród dzieci i młodzieży stało się poważnym problemem ogólnospołecznym. Jest to zjawisko narastające zarówno w sensie natężenia, jak i zasięgu występowania. Niepokojący jest fakt, że próg agresywności znacznie się obniżył, a poza tym nastąpiło społeczne przyzwolenie na przejawianie zachowań agresywnych, których skutki są coraz poważniejsze i często bardzo przykre i nieodwracalne.

Dotarcie, chociaż w pewnym stopniu, do przyczyn i okoliczności warunkujących zachowania agresywne może ułatwić podejmowanie odpowiednich kroków wychowawczych i resocjalizacyjnych zmierzających do poprawy obecnej sytuacji. Zagadnienie to, w dużej mierze, dotyczy młodzieży. Są to dziewczęta i chłopcy w wieku od trzynastu do szesnastu lat, czyli w okresie dojrzewania. Bardzo trudne jest dla nich przejście z dzieciństwa w dorosłość.

Intensywny rozwój fizyczny i psychiczny niesie wiele niespodzianek i jest indywidualną sprawą każdego ucznia. W tym czasie występują: kształtowanie się osobowości, chwiejność poglądów i nastrojów, szukanie prawdziwych autorytetów. Jednocześnie pojawia się uleganie wpływom innych, w szczególności grupom rówieśniczym, budowanie poczucia własnej wartości, która zazwyczaj jest zaniżona, reagowanie na swój sposób na dobro i zło świata dorosłych. Charakterystyczna dla okresu adolescencji jest niestałość i zmienność postaw oraz przechodzenie z jednego biegunu przeżyć emocjonalnych w inny. Dużej wrażliwości może towarzyszyć skrajna nieufność i okrucieństwo. Jest to też etap buntu przeciw wartościom obowiązującym w społeczeństwie i lekceważenia funkcjonujących w nim reguł i praw, a jednocześnie wtapianie się w to społeczeństwo i dostosowywanie się do jego wymagań. Problem radzenia sobie z agresją jest więc szczególnie trudny i ważny w przypadku młodzieży.

Istnieje wręcz konieczność opracowywania coraz bardziej wnikliwych programów resocjalizacyjnych do pracy z „młodymi zbuntowanymi”, które

z jednej strony podwyższyłyby samoocenę u młodzieży wykazującej szczególną skłonność do przemocy, a z drugiej odpowiednio ukierunkowały ich aktywność. Temu celowi ma służyć możliwie najdokładniejsze rozpoznawanie zjawiska agresji wśród nastolatków. Uwarunkowania poszczególnych aktów destrukcji mogą być jednak trudne do określenia ze względu na ich złożony charakter. Tylko dokładne rozeznanie najczęściej występujących mechanizmów – od wczesnodziecięcych, poprzez problemy zdrowotne, aż do ulegania presji społeczno-kulturowej – jest warunkiem tworzenia dobrych programów prewencyjnych i psychokorekcyjnych.

Podłoże agresji

Od wielu lat prowadzone są badania zmierzające do coraz głębszego poznania źródeł zachowań agresywnych. Pojawiają się teorie wskazujące wyraźnie na uwarunkowania biologiczne albo psychologiczne.

Obecnie dużą rolę przypisuje się genetyce i bezpośredniemu wpływowi genów na poziom agresji. Nadzieją na wyjaśnienie tej kwestii są sukcesy naukowców na drodze poznania ludzkiego DNA. Nie należy również pomijać biochemii agresji.

W badaniu i analizowaniu podłoża agresji największe znaczenie przypisuje się jednak uwarunkowaniu natury psychologiczno-pedagogicznej. W latach siedemdziesiątych XX wieku Charles N. Cofer i Moritmer H. Appley wyróżnili cztery koncepcje agresji. Według nich agresywność może mieć charakter instynktowny, może być reakcją na frustrację, może stanowić nabyty popęd albo stać się nawykiem wyuczonym przez wzmocnienie.

Od wieków instynktom, z którymi się rodzimy, przypisywano duży wpływ na nasze postępowanie i funkcjonowanie w społeczeństwie. Jan Jakub Rousseau uważał, że każdy ma zadatki na dobrego i łagodnego człowieka, w którym pod wpływem oddziaływania środowiska i przeciwności rodzi się zło.

Odmiennego zadania na ten temat był Zygmunt Freud. Początkowo traktował on agresję jako jeden z objawów popędu seksualnego, który zmienia swą formę wraz z etapem rozwoju człowieka. W fazie oralnej dziecko gryzie przedmioty, w fazie analnej narzuca swą wolę innym, aż wreszcie wkracza w czas rywalizacji. Freud połączył też zachowania agresywne z frustracją, która jest efektem konfliktu trzech warstw osobowości człowieka: id, ego i superego. Agresja, według Freuda, to również skutek sprzeczności między dwoma najważniejszymi instynktami: życia i śmierci. One są podstawą funkcjonowania ludzi i ich aktywności (Aronson 1978:198).

Wielu psychologów uważało, że siłą napędową dla człowieka jest instynkt walki, który może mieć oddźwięk pozytywny i negatywny. Pobudza on do

działania, do pokonywania trudności, do obrony, ale i do ataku, działania na szkodę innych, zdobywania.

Badania nad instynktem wywołującym agresję ciągle trwają i nadal nie dają jednoznacznej odpowiedzi co do wpływu na nasze postępowanie. Ważne jest jednak to, że bez względu na tego rodzaju podłoże, człowiek może dopasowywać swoje zachowanie do ogólnie przyjętych norm społecznych. Znaczną rolę pełnią też uczucia wyższe, takie jak: miłość, przyjaźń, sympatia, odpowiedzialność, które niwelują złe skłonności i bezwzględne traktowanie innych. W każdym człowieku gromadzą się negatywne emocje. Sztuką jest przeniesienie ich siły na pozytywne działania typu: rywalizacja sportowa, realizowanie ambicji, naukowych, podnoszenie swojego statusu społecznego itp. Wrodzone zachowania ludzi są bowiem niezwykle elastyczne i podatne na zmiany. Ma to olbrzymie znaczenie w kształtowaniu osobowości dzieci i młodzieży i przygotowywaniu ich do życia w społeczeństwie.

Wielu psychologów traktuje agresję jako efekt frustracji. Na drodze do osiągnięcia określonego celu człowiek wykonuje pewne czynności i pokonuje przeszkody, które są nieodłączną częścią realizowanych zadań. Towarzyszy temu napięcie emocjonalne o różnej sile. Joanna Danilewska podaje przykład dziecka mającego problem z funkcjonowaniem w danej grupie i wypełnianiem określonych ról społecznych. Według niej:

[...] jeżeli dziecko nie potrafi ich pokonać, jeśli nie umie zachować się zgodnie z oczekiwaniami grupy, [...] ze strony grupy spotyka je kara. Na skutek takich doświadczeń i negatywnych doznań emocjonalnych towarzyszących niepowodzeniu w pokonywaniu trudności związanych z pełnieniem roli społecznej chwiejność procesów psychicznych dziecka zostaje zakłócona (Danilewska 2002:15-16).

Pojawia się frustracja i ogólne niezadowolenie. Negatywne nastawienie kierowane jest wówczas ku określonej osobie, sytuacji albo, co jest bardzo trudne, przenoszone na twórcze działanie. Tłumione emocje mogą prowadzić do planowanej zemsty lub trwałego złego nastawienia do otoczenia. Akty otwartej agresji szybciej i skuteczniej niż akty agresji ukrytej zmniejszają napięcie. Radzenie sobie z własnymi emocjami jest bardzo ważne dla naszego zdrowia. Życie w ciągłym stresie może doprowadzić do stanu wyczerpania organizmu pod względem psychicznym i somatycznym.

Joanna Danilewska, powołując się na pracę Daniela H. Funkensteina, wyróżnia dwie fazy reakcji na stres: fazę alarmową i okres opanowywania stresu. W pierwszej z nich może pojawić się gniew, lęk lub brak emocji. Likwidowanie takiego stanu wymaga często dużej wiedzy, pełnej świadomości powstałej sytuacji oraz wskazówek i pomocy osób kompetentnych.

Znajomość zachowań o takim podłożu może ułatwić analizę danego problemu i ustalić sposób radzenia sobie z przeciwnościami. Rolą pedagoga i psychologa jest ukierunkowanie młodego człowieka na prawidłowe rozpoznawanie trudnych sytuacji i swoich możliwości psychicznych oraz korzystnego sposobu rozładowywania nagromadzonych emocji. Należy przy tym pamiętać, że motorem naszych działań jest nadzieja na osiągnięcie określonego celu. Agresja nie pojawi się, jeśli tę nadzieję komuś odbierzemy lub jeśli się ona spełni.

Agresja często traktowana jest też jako nabyty popęd. Może być silnie wyuczoną reakcją na gniew albo odpowiedzią na konfliktowe oczekiwania. Tego typu zachowań człowiek uczy się od najmłodszych lat.

Dziecko zwraca uwagę bliskich na swoje potrzeby i pragnienia poprzez krzyk, głośny płacz, tupanie nogami, kopanie przedmiotów, szarpanie innych itp. Wyraźnie zostaje wzmocnione zainteresowanie ze strony otoczenia. Wraz z upływem lat młody człowiek zmienia rodzaje swoich agresywnych zachowań. Wprowadza metodę szantażu, kłótnie, wulgarne traktowanie innych, demonstracyjne okazywanie braku szacunku itp. Kierują nim jednak podobne pobudki. W przypadku konfliktowych oczekiwań może nastąpić powstawanie nowych popędów. Źródłem takiej sytuacji będzie oczekiwanie nagrody lub kary za określone zachowanie. Analizowanie pod tym kątem postępowania dzieci oraz dorosłych jest szczególnie ważne w procesie wychowawczym. Nieprzemysłane decyzje lub reakcje opiekunów mogą prowadzić do tworzenia nowych popędów, które przyczyniają się bezpośrednio do zachowań agresywnych.

Agresja może występować jako nawyk czyli: „zachowanie dobrze utrwalone, do tego stopnia, że jest już zautomatyzowane i realizowane bez pełnej kontroli świadomości” (Danilewska2002:21).

Nawyk atakowania czy wyrządzania komuś krzywdy staje się agresją. To podłoże zachowań agresywnych jest szczególnie ważne dla rodziców, wychowawców czy opiekunów dzieci. Odpowiednie ich reakcje mogą zapobiec w późniejszych latach osłabieniu siły agresji wychowanka. Jeżeli wymuszające zachowanie dzieci nie przynosi spodziewanego zysku, to z czasem jego moc staje się mniejsza.

Jeżeli dziecko uzyskuje nagrodę za swoje agresywne działanie, czyli osiąga zamierzony efekt, to mówimy o bezpośrednim wzmocnieniu i utrwaleniu tego typu postępowania. Młody człowiek jest tu uczniem. Jeżeli jest tylko obserwatorem innych, którzy zachowują się agresywnie, to mamy do czynienia z pośrednim wzmacnianiem takich zachowań.

W zależności od intensywności oddziaływań na „ucznia” nawyk zachowań agresywnych może być bardziej lub mniej utrwalony. Można ten niekorzystny proces próbować odwrócić. Jest to zadanie trudne, wymagające konsekwencji i mądrości w postępowaniu. Cierpliwie uczymy spokojnego rozwiązywania problemów i dochodzenia do zamierzonego celu.

W pierwszych latach życia główną rolę w kształtowaniu zachowań agresywnych lub prospołecznych odgrywają rodzice i rodzeństwo. W dużej mierze odbywa się to przez naśladowanie. Zły przykład rodziców działa na dziecko bardzo silnie ze względu na więź emocjonalną z nimi. Trzeba pamiętać, że dziecko jest doskonałym obserwatorem i z łatwością naśladuje dorosłych. Dotyczy to nie tylko stosowania przemocy wobec dzieci, ale i stosunków między rodzicami. Z czasem autorytetem i wzorem złych zachowań międzyludzkich dla młodego człowieka staje się grupa rówieśnicza. Pokazywanie przemocy w telewizji również daje młodzieży pewien model postępowania i stanowi potencjalne niebezpieczeństwo dla uzewnętrznienia agresji, która drzemie w każdym z nas.

Dla kształtowania się pozytywnych i negatywnych zachowań niezwykle ważne są normy i standardy etyczne funkcjonujące w rodzinie i społeczeństwie. One korygują część postaw agresywnych, oczywiście w zależności od ich podłoża, nasilenia i środowiska występowania.

Rodzaje agresji

Agresja towarzyszy ludzkości od zarania dziejów. Zdarza się, że jest ona usprawiedliwiana przesłankami humanistycznymi i stosowana w imię wyższych celów. Wywołuje to pewne przyzwolenie danego środowiska czy społeczności na jej istnienie i przenikanie do codziennego życia. Obserwując zachowania ludzi lub śledząc serwisy informacyjne możemy stwierdzić, że agresja stanowi coraz częściej mechanizm regulacji stosunków międzyludzkich.

Jest to o tyle niepokojące, że zachowania agresywne stają się metodą rozwiązywania konfliktów, załatwiania trudnych spraw, zapewniania sobie dominacji i osiągnięcia celu. Od najmłodszych lat człowiek wykazuje wyjątkową podatność na naukę takiego sposobu postępowania. Ludzie nie różnią się więc tym, czy są agresywni, czy nie, ale tym w jaki sposób są agresywni i jak silną mają skłonność do okazywania takich zachowań.

Danilewska przytacza ogólnie przyjętą teorię dotyczącą pojęcia agresji. Według wspomnianej autorki:

[...] większość psychologów przez agresję rozumie każde zamierzone działanie – w formie otwartej czy symbolicznej – mające na celu wyrządzenie komuś lub czemuś szkody, straty, bólu fizycznego lub cierpienia moralnego. Agresja interpersonalna jest zatem aktem odnoszącym się do zachowań międzyludzkich intencjonalnie organizowanym w celu wyrządzenia szkody jednostce lub grupie społecznej, jest umyślnym działaniem na szkodę jednostki, którego nie da się społecznie usprawiedliwić. Agresja interpersonalna prowadzi do skrzywdzenia

tych osób, na które jest ukierunkowana. W osądzie społecznym bierze się pod uwagę zarówno motywę jednostki, jak i okoliczności i warunki, w których takie zachowanie występuje (Danilewska 2002: 8).

W zależności od analizowanego problemu, wieku badanej grupy czy też środowiska jej funkcjonowania zwraca się uwagę na różne rodzaje agresji. Iwona Korcz w artykule pod tytułem *Agresja-wyzwaniem cywilizacyjnym* wyróżnia trzy główne jej typy:

- bezpośrednią, charakteryzującą się atakami wrogości wobec innych ludzi, samego siebie, przyrody i przedmiotów;
- przemieszczoną, polegającą na manifestowaniu swojego wyraźnego niezadowolonia z zaistniałej sytuacji;
- introwertyczną, traktowaną jako przejaw izolowania się od otoczenia (Korcz 2007: 245).

Agresja bezpośrednia występuje wtedy, gdy na drodze do celu pojawia się przeszkoda, której pokonanie jest możliwe oraz realne i zagwarantuje osiągnięcie zamierzonego efektu. Może ona mieć charakter instrumentalny, czyli umożliwiający w sposób zimny i wyrachowany realizację planów i zamierzeń. Przybiera przy tym formę działania fizycznego, werbalnego lub ekspresyjnego.

W przypadku dzieci i młodzieży szkolnej sposoby tego rodzaju agresywnych zachowań bywają bardzo różnorodne. Agresja fizyczna obejmuje: bicie, kopanie, popychanie, szarpanie, plucie, wymuszanie pieniędzy lub wartościowych przedmiotów, zamykanie w pomieszczeniach, niszczenie i chowanie własności innych, różne prace zleczone np. noszenie teczek, oddawanie drugiego śniadania itp. Agresję słowną uczniowie okazują przez: przezywanie, wyśmiewanie, obrażanie, plotkowanie, obgadywanie, namawianie się, manipulowanie związkami przyjaźni, grożenie, szantażowanie.

Zachowania agresywne uczniów mogą też mieć charakter ekspresyjny, bez użycia słów i kontaktu fizycznego. Są to wtedy: wrogie gesty, miny, ośmieszające naśladowanie, izolowanie, demonstracyjne lekceważenie, wpływanie na sympatię i przyjaźń innych.

Należy przy tym pamiętać, że każda z tych form może być stosowana indywidualnie lub grupowo zarówno pod kątem ofiary, jak i agresora. Nieraz przybiera postać otwartą i bezpośrednią charakteryzującą się działaniem „twarzą w twarz”, a niekiedy działanie agresywne jest pośrednie, unikające wyraźniej konfrontacji między stronami sporu.

Często agresja bezpośrednia ma podłoże afektywne. Wywoływana jest wtedy przez pobudkę wewnętrzną, niezwiązaną z określonymi korzyściami

czy osiągnięciami celu i okazywana nagle, spontanicznie. Występuje w różnych środowiskach i sytuacjach o wiele częściej niż przemieszczona i introwertyczna.

Nawiązując do artykułu wspomnianej Korcz, można stwierdzić, że zjawisko przemieszczenia agresji pojawia się wtedy, gdy na drodze do upragnionego celu spotykamy przeszkodę trudną do pokonania, albo gdy spodziewamy się nieprzyjemnych konsekwencji za samą próbę jej zaatakowania. Zdarza się też, że do końca nie jesteśmy w stanie rozpoznać i rozpracować przeciwności utrudniających nasze postępowanie. Działania agresywne kierujemy wówczas przeciwko innym osobom, rzeczom lub przeciwko sobie. Często jest to zachowanie chaotyczne, bardziej nastawione na rozładowanie negatywnych emocji niż na osiągnięcie określonego celu. W przypadku agresji introwertycznej osoba niezadowolona i rozgoryczona całą swoją złość i nagromadzone napięcie wyładowuje na sobie. Prowadzi to do autoagresji, która może skutkować autodestrukcją (Korcz 2007: 245).

Każdemu zachowaniu agresywnemu towarzyszą negatywne emocje okazywane przez złość, gniew, niezadowolenie, wzburzenie, bunt, złośliwość, wrogość, niechęć. Jeżeli skierowane są na inną osobę, to zawsze trzeba się liczyć z odwetem czyli agresją obronną.

Należy przy tym pamiętać, że agresja jawna i czynna jest mniej niebezpieczna od ukrytej i biernej. Ta druga może stanowić bowiem rodzaj prowokacji, niejasnych skojarzeń, nadinterpretacji zachowań.

Uwarunkowania środowiskowe agresji

Analizując problem agresji, szczególnie wśród dzieci i młodzieży szkolnej, należy wziąć pod uwagę również środowisko jej występowania. Najważniejszy wpływ na młodego człowieka mają: dom, szkoła, grupa rówieśnicza, media, aktualne otoczenie. Wzajemne ich współdziałanie i uzupełnianie się w procesie wychowawczym może ukierunkować młodego człowieka na radzenie sobie z negatywnymi emocjami, unikanie zachowań agresywnych i rozważne rozwiązywanie problemów.

Dominującą rolę w tej kwestii pełni jednak rodzina. Świadoma praca wychowawcza rodziców oraz ich niezamierzone oddziaływania wpływają korzystnie lub nie na rozwój dziecka. Ważne, aby w tym procesie nie pojawiły się błędy wychowawcze, których skutki są często nieodwracalne.

Antonia Gurycka uważa, że:

[...] błąd wychowawczy to takie zachowanie wychowawcy, które stanowi realną przyczynę (lub ryzyko) powstawania szkodliwych dla rozwoju wychowanka skutków [...] wszędzie tam, gdzie obserwujemy zaburzenia interakcji między

wychowawcą a wychowankiem, a szczególnie jej zerwanie, możemy z ogromnym prawdopodobieństwem mówić o błędzie wychowawczym (Gurycka 1990: 24).

W niektórych przypadkach ich konsekwencją są właśnie zachowania agresywne.

Błąd hamowania aktywności dziecka powoduje w nim strach, respekt przed rodzicami i obniżenie samooceny. Może to prowadzić do nadpobudliwości i nieumiejętności opanowania reakcji. Dziecko zaczyna się buntować i łamać reguły, czego przejawem jest agresja.

Błąd agresji natomiast z jednej strony rodzi u dziecka lęk i uczucie zagrożenia, a z drugiej prowokuje powielanie takich zachowań. Znane jest przecież określenie, że „wirus agresji” przenosi się z pokolenia na pokolenie.

Zdarza się też, że: „rodzice w „dobrej wierze” lub nieświadomie uczą dzieci, że agresja jest sposobem osiągnięcia celu, rozwiązywania problemów lub wyrażania negatywnych uczuć” (Pufał-Struzik 2007: 38-39).

Rodzice powinni zdawać sobie sprawę z tego, że stosowanie wobec dzieci twardych reguł i dużych wymagań może doprowadzić do pełnego posłuszeństwa o podłożu strachu albo buntu, co ma często miejsce w okresie dojrzewania.

Niebezpiecznym zjawiskiem jest też nadopiekuńczość, która prowadzi do odsunięcia dziecka od prawdziwych problemów codziennego życia. Młody człowiek staje się bezbronny, niepewny i mało odporny na stres. Konsekwencją może być jego zagubienie lub wręcz wycofanie się z życia albo reagowanie agresją na każdy problem, który go przerasta.

E. Mark Cummings i C. Zahn-Walzer zwracają uwagę, że już dwuletnie dzieci wykazują zachowania agresywne. Wyrządzają one niewiele krzywd, ale źle wróżą na przyszłość. M. Gruszkowska natomiast wskazuje, że postawy wychowawcze ojców mają bardzo duże znaczenie w procesie kształtowania zachowań agresywnych. Ich wysokie wymagania sprzyjają powstawaniu podejrzliwości, ujawnianiu urazy i negatywizmu.

Według Jolanty Marii Wolińskiej wrogie postawy wychowawcze ojców wobec córek, wpajające niepokój i kontrolę stymulują ich agresywność. Jest ona wzmacniana przez brak konsekwencji w wychowaniu. Podobny efekt daje dystans uczuciowy matek i ich niekonsekwentnie dyscyplinujące wymagania. W przypadku chłopców często aprobowana przez ojców jest agresja jako forma radzenia sobie z trudnościami i wskazująca na odwagę. Jeżeli jednak matka wyraźnie kładzie nacisk na odpowiedzialność i rzetelność, to syn czuje się winny za swoje agresywne zachowanie. Synowie rodziców, którzy wykazują małą zgodność w wymaganiach wychowawczych, nie mają takiego poczucia winy (Pufał-Struzik 2007:16-18).

Wychowanie dziecka jest procesem bardzo złożonym, trudnym oraz wymagającym dużo miłości, cierpliwości i mądrości życiowej. Poza tym

niesie ze sobą wiele niebezpieczeństw. Działania z założenia korzystne dla dziecka mogą obrócić się przeciwko niemu. Dlatego rodzic powinien myśleć perspektywicznie i starać się przewidzieć, wszystkie możliwe, konsekwencje swoich decyzji.

Zjawisko agresji występuje również w szkole. Dotyka coraz niższych poziomów nauczania. Skrócenie nauki w szkole podstawowej do sześciu lat nie uchroniło młodszych uczniów przed tym problemem. Zachowania agresywne pojawiają się na każdym etapie kształcenia. Od pedagogów, wychowawców i samych uczniów zależy jednak stopień ich nasilenia.

Uczniowie wymagają dobrej opieki i rozważnego kierowania, aby nie dochodziło do przemocy indywidualnej lub grupowej. Brak reakcji jest formą przyzwolenia na złe traktowanie innych. Agresja staje się normą funkcjonowania w zespole klasowym lub szkolnym. Pozwala: zaistnieć w grupie, szybko rozwiązać problem, zwiększyć swoje poczucie wartości i odwrócić uwagę od niepowodzeń szkolnych. Grono zwolenników stosowania przemocy fizycznej czy prześladowań natury psychicznej szybko się rozszerza, dlatego interwencja nauczycieli powinna być natychmiastowa. Trzeba chronić słabszych i zagubionych, będących często ofiarami przemocy oraz tych, którzy za cenę agresywnego traktowania innych zyskują akceptację szkolnych „przywódców”. Można powtórzyć za Joanną Danilewską, że:

Przeciwdziałanie agresji uczniowskiej jest rzeczywiście bardzo trudne i niestety nie zawsze kończy się sukcesem. Efekty pracy nauczycielskiej bywają nieraz odległe w czasie lub zachodzą w psychice dzieci i pozostają niezauważone. Najważniejsze jest, by nigdy nie rezygnować z podejmowania wysiłków. Poczucie bezradności paraliżuje działania – nie wolno się mu poddawać, nawet jeśli nie zawsze i nie wszystko udaje się nam osiągnąć (Danilewska 2002: 54).

W okresie dojrzewania, obok znaczących oddziaływań wychowawczych domu rodzinnego i szkoły, nasila się rola grupy rówieśniczej. Jednym z elementów socjalizacji młodego pokolenia jest przystosowywanie go do życia wśród rówieśników, pełnienia określonych funkcji i utrzymywania różnego rodzaju kontaktów. Niedobrze się dzieje, jeżeli działalność grupy ma negatywny charakter i opiera się na agresywnym rozwiązywaniu problemów. Pojawia się wtedy naśladowanie osób znaczących i podziwianych w grupie, które są silne i agresywne. Znacznemu osłabieniu ulega samokontrola pod wpływem presji grupy i zachowania agresywne nawet kilku jej członków, łatwo rozprzestrzeniają się na cały zespół. „Poza tym działanie w grupie zmniejsza odpowiedzialność i poczucie winy, a zwiększa pewność siebie. Dziecko staje się sprawcą przemocy albo jej, biernym i nieczułym na ludzką krzywdę, obserwatorem” (Pufał-Struzik 2007: 71).

Młodzi ludzie, którzy bez reszty ulegają wpływowi grupy rówieśniczej, zazwyczaj nie znajdują zrozumienia, ciepła w rodzinnym domu i szukają akceptacji oraz oparcia za wszelką cenę. Rodzice powinni mieć świadomość, że ich rola jest ogromna i ciągle ważna. Oni powinni być przewodnikami, autorytetami, przyjaciółmi, ale też ciągle czuwającymi sędziami, którzy trafnie oceniają zachowanie swoich dzieci, nagradzają lub korygują błędy.

Analizując uwarunkowania środowiskowe powstawania zjawiska agresji wśród dzieci i młodzieży, nie sposób zapomnieć o ciągłym oddziaływaniu na nich środków masowego przekazu. W dużym stopniu epatują one przemocą. Pojawia się ona w reklamach, filmach, programach informacyjnych, grach komputerowych, prasie, internecie itp. Dziecko rozwija się, przyzwyczajając się do zjawiska przemocy, które traktuje jako normalny element współczesnego życia oraz skuteczny środek do osiągnięcia celu. Cierpienie i ból powszednieją. Kilka istnień w grach komputerowych sugeruje, że życie i zdrowie ludzkie to rzecz nabyta. Podejście emocjonalne do zjawiska agresji i jej skutków jest odrealnione (Pufał-Struzik 2007: 71).

Z agresją młody człowiek spotyka się też w życiu codziennym. Widać ją na ulicy, na koncertach zespołów młodzieżowych, na stadionach sportowych, w pociągach, tramwajach, itp. Obecnie przerażają zachowania agresywne o poważnych skutkach, a pozostałe powoli powszednieją i wiele osób przechodzi obok nich obojętnie. Dzieci wzrastające w takich warunkach będą powielać zachowania przepojone agresją, jeżeli nie zetkną się z odpowiednimi oddziaływaniami wychowawczymi ze strony opiekunów i nauczycieli, które wyraźnie wskażą co jest dobre, a co złe.

Rozwój człowieka jest procesem długotrwałym i złożonym. Na każdym etapie kształtuje się on pod względem fizycznym, psychicznym i umysłowym, a także formuje się jego charakter, osobowość, temperament oraz znajduje sobie swoje miejsce w życiu.

Najczęściej stosowana periodyzacja rozwoju według Barbary Harwas-Napierały uwzględnia:

- okres prenatalny – od poczęcia do narodzin,
- okres wczesnego dzieciństwa – od narodzin do 3 roku życia,
- okres średniego dzieciństwa – wiek przedszkolny od 4 do 6 roku życia,
- okres późnego dzieciństwa – wiek szkolny od 7 do 10-12 roku życia,
- okres adolescencji :
 - podokres wczesnej adolescencji – wiek dorastania od 10-12 do 15 roku życia,
 - podokres późnej adolescencji – wiek młodzieńczy od 16 do 20-23 roku życia,
- okres dorosłości – powyżej 20-23 roku życia” (Harwas-Napierała & Trem-pata 2006:15).

Każdy z tych etapów jest ważny i bezpośrednio lub pośrednio wpływa na następne. W okresie prenatalnym powstają prawie wszystkie wady wrodzone, a niekorzystne czynniki, takie jak: stres lub choroba matki, niewłaściwa dieta, duży wysiłek fizyczny, nikotyna, alkohol, narkotyki, leki, skażenie środowiska, promieniowanie, wpływają negatywnie na późniejszy rozwój dziecka. Ten czas daje rodzicom szansę na stworzenie pierwszych więzi uczuciowych z potomkiem.

Okres wczesnego dzieciństwa przynosi intensywny rozwój somatyczny i możliwość poznawania otoczenia. Pojawiają się stany zadowolenia i niezadowolenia, różnicowanie uczuć, buduje się poczucie bezpieczeństwa, kształtuje się temperament i stanowisko odrębności czyli własne „ja”. Dziecko okazuje swoje emocje, rozpoznaje je u innych, może o nich mówić. Reakcje o podłożu uczuciowym są silne, gwałtowne i zmienne.

Średnie dzieciństwo daje dalsze zmiany w sferze anatomiczno-fizjologicznej i psychicznej. Wydłuża się sylwetka, poprawia sprawność ruchowa, wzrasta wrażliwość słuchowa i wzrokowa, poprawia się refleks, koncentracja uwagi oraz orientacja, znacznie wzbogaca się słownik

i możliwości pamięci, wykonywane są coraz bardziej złożone operacje myślowe. Dziecko analizuje wypowiedzi partnera, uwzględnia inny punkt widzenia, rozumie emocje własne i innych, panuje nad okazywaniem uczuć, potrafi rozpoznać przyczynę gniewu czy zadowolenia.

W wieku przedszkolnym rozwija się samokontrola czyli postępowanie zgodne z oczekiwaniami autorytetów. Pojawia się zdolność do powstrzymania się od natychmiastowego działania, ujawniania emocji, szybkiego wyprowadzania wniosków oraz dokonywania wyborów bez rozważania.

Taka znajomość predyspozycji dziecka daje możliwość dorosłym w ukierunkowywaniu go na różne sposoby okazywania lub opanowywania emocji, które wcześniej powinny być dobrze rozpoznane.

Na tym etapie rozwoju dzieci wykazują już zachowania agresywne. Jest to agresja instrumentalna występująca w dążeniu do osiągnięcia upragnionej rzeczy bądź miejsca, która ustępuje z wiekiem. Natomiast agresja wroga, „zorientowana na osobę”, służąca do sprawienia komuś bólu nasila się z czasem. Dzieci obu płci wykazują podobne zachowania, chociaż chłopcy są bardziej agresywni niż dziewczynki. Tłumaczy się to większą sprawnością fizyczną lub stereotypem płci wzmacnianym przez odmienne zachowania rodziców.

Późne dzieciństwo to czas dużych zmian w życiu dziecka, które wchodzi w świat szkolnych zadań i obowiązków przy systematycznym wzroście i stabilnym rozwoju organizmu. Musi ono sprostać dość dużym wymaganiom stawianym przez nauczycieli, rodziców i grupy rówieśnicze. Nabywa przy tym nowe umiejętności: czytania i pisanie. Poprawia się jego zdolność

logicznego myślenia, wyciągania wniosków, wywiązywania się z powierzonych zadań i dostosowywania się do wymagań rówieśników. Bardzo wysoki poziom osiąga z czasem jego samodzielność i niezależność. W tym wieku dziecko w pełni rozumie swoje emocje i ma możliwość zapanowania nad nimi. Stara się przy tym spełniać wymagania rodziców i nauczycieli dotyczących obowiązujących norm zachowania.

Agresja w początkowym okresie szkolnym staje się już bardziej różnorodna. U chłopców dominują bójki, zaczepki fizyczne i słowne stosowane najczęściej wobec kolegów. Dziewczęta preferują natomiast różne formy agresji o charakterze psychicznym skierowane do swoich koleżanek. Jest to izolacja, ośmieszanie, obrażanie gestem i słowem. Zachowania chłopców i dziewcząt uwzględniają też silną przynależność do własnej płci.

Okres adolescencji jest czasem intensywnych przemian, którym podlegają procesy biologiczne, psychologiczne i społeczne. W tym okresie poprawia się zdolność koncentracji, logicznego myślenia, uwagi i zapamiętywania oraz wyobraźni. Jest to też czas społecznego dojrzewania czyli wchodzenia w społeczne role dorosłych oraz kształtowanie własnego życia w oparciu o doświadczenie.

Zmiany fizjologiczne rozpoczynają się od tzw. skoku pokwitaniowego, który u chłopców występuje najczęściej między dwunastym a piętnastym rokiem życia i powoduje znaczny wzrost wysokości i wagi ciała. U dziewcząt stan ten ma miejsce w dwunastym-trzynastym roku życia i przebiega mniej gwałtownie. Skokowi pokwitaniowemu towarzyszą zmiany w budowie i funkcjonowaniu całego organizmu, łącznie z osiągnięciem dojrzałości płciowej. Ogromną rolę pełni tu układ nerwowy w połączeniu z gruczołami endokrynnymi wydzielającymi hormony odpowiedzialne za przemiany w wyglądzie.

Z obrazem własnego ciała związane są emocje i często pojawia się dezaprobatą tych zmian. U dziewcząt poczucie własnej wartości jest związane z własną atrakcyjnością i relacjami interpersonalnymi. U chłopców większe znaczenie mają osiągnięcia i sprawność fizyczna.

Konsekwencje emocjonalne, społeczne pojawiają się też w związku z wczesnym lub opóźnionym dojrzewaniem. Są one bardziej widoczne u chłopców. Wcześnie dojrzewający chłopcy są bardziej pewni siebie, swobodni i aktywni. Spotykają się przy tym z większymi oczekiwaniami ze strony dorosłych. Wyraźnie negatywny oddźwięk ma dla chłopców późne dojrzewanie. Czują się gorsi i osamotnieni. Mogą sobie to rekompensować przez osiąganie sukcesów w wybranej dziedzinie lub zwiększoną agresywność.

Okres dojrzewania uwzględnia również pobudliwość emocjonalna oraz ambiwalencję uczuć.

Zapanowanie nad swoimi emocjami, często bardzo silnymi, jest o wiele trudniejsze dla chłopców niż dziewcząt, które swoją dojrzałość osiągają wcześniej.

W okresie adolescencji wzrasta pobudliwość emocjonalna. Podłoża są różne, ale zawsze efektem będzie stłumienie emocji, co przekłada się na agresję i zachowania, które ją predysponują. Agresja w tym czasie przybiera już wszelkie możliwe formy.

Stabilizowanie się uczuć i samokontrola nad nimi przypada na drugą fazę adolescencji, czyli wiek młodzieńczy. Utrwalają się też postawy życiowe takie jak niezależność i rozbudowują związki interpersonalne. Organizm natomiast osiąga pełną dojrzałość. Następuje wkraczanie młodego człowieka w dorosłość.

Można powtórzyć za Ireną Pufał-Struzik, że:

Znajomość zmian zachodzących w życiu dziecka zarówno w sferze fizycznej jak i psychicznej daje możliwość, przede wszystkim rodzicom, czuwania nad jego rozwojem, wspomagania i kierowania nim. W literaturze psychologicznej dawno uzasadniono empirycznie, jak liczne są związki między stylami wychowania rodziców a ujawnianiem się agresywnego zachowania u dzieci (Pufał-Struzik 2007: 15).

Należy pamiętać aby obok problemu agresji nie przechodzić obojętnie na żadnym etapie życia dziecka.

Zapobieganie zachowaniom agresywnym

Szybkie i wnikliwe rozpoznanie skłonności agresywnych dziecka daje możliwość udzielenia skutecznej pomocy. W zależności od rangi problemu podejmowane są działania natury terapeutycznej lub profilaktycznej. W każdym przypadku bardzo ważną rolę pełni poszerzenie i wzmocnienie współpracy między szkołą i domem w celu podjęcia wspólnych czynności wzajemnie się uzupełniających, które wyraźnie zmierzają do poprawy zachowania danego ucznia.

Obecnie, podstawową instytucją oświatowo-wychowawczą w systemie edukacji jest szkoła. Według Władysława Okonia zajmuje się ona: „kształceniem i wychowaniem dzieci, młodzieży i dorosłych stosownie do przyjętych w danym społeczeństwie celów zadań oraz koncepcji oświatowo-wychowawczych i programów” (Okon 2001: 383).

Sfera wychowawcza, niezwykle istotna dla rozwoju i kształtowania młodego człowieka, jest często zaniedbywana przy przeładowanych programach szkolnych, realizacji przede wszystkim obowiązującej podstawy

programowej czy też nastawienie szkoły na osiągnięcie wysokiego wyniku w różnego rodzaju rankingach.

Nauczyciele powinni być wyposażeni w wiedzę pedagogiczną. Obecnie na niektórych kierunkach pedagogicznych zaczyna się przywiązywać coraz większe znaczenie do rozwijania u studentów takich umiejętności psychopedagogicznych jak umiejętność akceptacji, empatii, samooceny i samokontroli, nawiązywania z dzieckiem kontaktu emocjonalnego ; zapoznaje się ich także z dynamiką grupową klasy i praktycznym wykorzystaniem jej w procesie wychowania i nauczania (Janowska 2003).

Nastawienie na rozwój emocjonalny i wychowanie ucznia występuje w wielu koncepcjach pedagogicznych, na przykład Janusza Korczaka, Marii Montessori, Aleksandra Kamińskiego, Celestyna Freineta, Alexandra Sutherlanda Neilla, ks. Jana Bosko lub Wasilija A. Sucholińskiego. Warto czerpać z ich założeń psychologiczno-pedagogicznych, które traktują dziecko podmiotowo. W przypadku trudności wychowawczych wśród uczniów, w tym pojawieniu się zachowań agresywnych, trzeba nasilić oddziaływania ze strony szkoły.

Do najważniejszych przedsięwzięć szkolnych można w tej kwestii zaliczyć:

- dokonanie przez wychowawcę lub pedagoga dokładnej analizy regulaminów szkolnych oraz klasowych;
- wyjaśnienie danego przypadku zachowań nieprawidłowych z zastosowaniem odpowiednich sankcji;
- prowadzenie godzin wychowawczych z jednej strony analizujących problem agresji, z drugiej wskazujących agresorowi możliwości poprawy;
- prowadzenie tematycznych zajęć terapeutycznych przez psychologa;
- umożliwienie agresorom i ich ofiarom skorzystania z fachowej pomocy psychoterapeuty;
- wspólne zajęcia wzmacniające pozytywne więzi między uczniami;
- skierowanie ucznia na dodatkowe ciekawe zajęcia pozalekcyjne lub włączenie go do grup rozwijających swoją sprawność fizyczną;
- wzmożona opieka nauczycieli nad uczniami podczas zajęć dodatkowych, których forma zezwala na swobodę;
- prowadzenie poważnych rozmów z uczniami agresywnymi, ofiarami przemocy oraz ich rodzicami (analiza i próba rozwiązania problemu);
- wykorzystanie pomysłowości nauczyciela w pomaganiu ofiarom oraz ich prześladowcom;
- zmiana klasy lub szkoły w uzasadnionych przypadkach.

Dominującym naturalnym środowiskiem wychowawczym dziecka jest rodzina, obok środowiska lokalnego i grupy rówieśniczej. Według Franciszka Adamskiego (1984), do najważniejszych funkcji rodziny jako grupy społecznej należą: biologiczna, opiekuńcza, gospodarcza, wychowawcza, socjalizacyjna, stratyfikacyjna.

Według Mieczysława Łobockiego (2005) prawidłowe spełnianie funkcji wychowawczej polega w szczególności na: zaspokajaniu podstawowych potrzeb biologicznych i psychospołecznych takich jak poczucie bezpieczeństwa, miłości, afiliacji, uznania; dostarczaniu pożądaných społecznie wzorów zachowań; przekazywaniu, przyswajaniu wartości, norm i zasad współżycia oraz współpracy preferowanych w społeczeństwie, w którym żyją; umożliwieniu dzieciom aktywnego udziału w obowiązkach domowych i życiu rodzinnym; rozwijaniu kontaktów międzyludzkich.

Bardzo ważny jest styl wychowania zwany często stylem kierowania wychowawczego. Najbardziej korzystny dla prawidłowego rozwoju młodego człowieka jest styl demokratyczny. Dzięki niemu, stosunkowo wcześniej może kształtować się u dziecka zdolność do samokontroli i dyscyplina oparta na zinterioryzowanych normach i zasadach moralnych.

Inne style wychowania: liberalny, autokratyczny, niekonsekwentny lub okazjonalny wprowadzają więcej szkody niż pożytku w kształtowaniu młodego człowieka. W rodzinie niezwykle ważna jest miłość macierzyńska i ojcowska oraz odpowiednie wzorce zachowań. Wadliwe podstawy rodzicielskie prowadzą do powstawania ujemnych przeżyć i doświadczeń w życiu dziecka i mogą prowadzić do niepokojących zachowań. Przykładem są zachowania agresywne. Jeżeli rodzicom zależy na pomocy dziecku, to powinni sami lub pod kierunkiem specjalisty, psychologa lub pedagoga, odpowiednio dokonać oceny sytuacji rodzinnej i ukierunkować działania pomocowe.

W przypadku domu rodzinnego oddziaływania terapeutyczne są bardziej dogłębne i wyraźnie skierowane do danego młodego człowieka. Należy tu uwzględnić:

- ocenę rzeczywistej skali problemu i dobranie metod działania całej rodziny w celu uzdrowienia sytuacji;
- prowadzenie poważnych rozmów z dzieckiem w celu ustalenia podłoża trudności oraz przeanalizowanie sposobu reakcji dziecka;
- zaznaczanie wyraźnych granic wobec zachowań agresywnych dziecka, stawianie odpowiednich konsekwencji bez stosowania przemocy;
- otoczenie dziecka opieką i wsparciem, unikanie odrzucenia;
- zorganizowanie dziecku dodatkowych zajęć uwzględniających jego zainteresowania lub wprowadzenie ciekawych form spędzania czasu wolnego;
- dbanie o prawidłowy rozwój fizyczny i psychiczny pod kątem prawidłowego radzenia sobie z rozładowaniem emocji, szczególnie negatywnych;
- zwrócenie się o pomoc do specjalisty: psychoterapeuty lub psychiatry, gdy samodzielne rozwiązanie problemu jest za trudne dla rodziców i wyraźnie ma podłoże natury psychologicznej albo medycznej.

W przypadku rodzin dysfunkcyjnych, w których występują: przemoc, alkoholizm, awantury czy wykorzystywanie o różnym podłożu potrzebna jest

wzmoczona kontrola i pomoc ze strony kuratora rodzinnego i policji. Niezwykle ważna jest współpraca rodziców ze szkołą i skorelowanie działań, które są nakierowane na pomoc dziecku w radzeniu sobie z negatywnymi emocjami i zachowaniem agresywnym. Obecnie ze względu na szerzący się problem zachowań agresywnych wśród młodzieży obok działań typu terapeutycznego, coraz częściej stosuje się profilaktykę.

W szkole istotną rolę pełni systematyczne monitorowanie danego zjawiska przez przeprowadzanie ankiet czy obserwacji. Poza tym wskazane jest:

- prowadzenie programów profilaktycznych przeciw przemocy (tematyczne godziny wychowawcze, zajęcia terapeutyczne z pedagogiem lub psychologiem, zorganizowanie szkolnego dnia przeciw agresji – informacja + porada);
- rozbudowanie oferty zajęć pozalekcyjnych;
- uruchomienie telefonu zaufania;
- zacieśnienie współpracy szkoły z domem rodzinnym;
- integrowanie zespołów klasowych i wpajanie im pozytywnych zasad współdziałania;
- ustalenie regulaminów szkolnych oraz klasowych i ich przestrzeganie;
- reagowanie na każdy przejaw agresji, wzmoczona kontrola zachowań uczniów na przykład w czasie przerw;
- doskonalenie i samodoskonalenie nauczycieli w dziedzinie radzenia sobie z agresją uczniów; oraz pomocy uczniom w rozwiązywaniu konfliktów;
- uczenie rozwiązywania problemów bez przemocy i nagradzanie ich;
- unikanie przez nauczycieli zachowań agresywnych;
- stosowanie prawidłowej relacji nauczyciel-uczeń, nie reagujemy przemocą na przemoc.

Rodzice natomiast powinni stać się bardziej wyczuleni na przemoc i wszelkie jej przejawy od najmłodszych lat dziecka. Ważne jest:

- prowadzenie rozmów o przemocy, sposobach rozwiązywania konfliktów lub rozładowywania emocji;
- wspieranie dzieci i otaczanie ich opieką;
- unikanie w domach zachowań agresywnych;
- unikanie stosowania wobec dzieci kar cielesnych lub przemocy psychicznej;
- nagradzanie zachowań bez przemocy i mądrego rozwiązywania konfliktów;
- ochranianie dzieci przed agresją płynącą z środków masowego przekazu;
- stworzenie możliwości rozwijania zainteresowań dzieci;
- w przypadku trudności wychowawczych zwrócić się o pomoc do specjalisty, na przykład psychologa, psychoterapeuty.

Profilaktyka ma szczególne znaczenie w rzeczywistości, w której zazwyczaj przyjętą taktyką rozwiązywania sytuacji konfliktowych jest agresja werbalna bądź fizyczna. Młody człowiek powinien być na to przygotowany To

rodzice i nauczyciele powinni go wyposażyć w zasady moralnego postępowania oraz mechanizmy obronne przed złem. Są to długie lata przemyślanej i konsekwentnej pracy wychowawczej.

Podsumowanie

Badanie i analizowanie zjawiska agresji jest bardzo ważne we współczesnym świecie, który zmienia się w zawrotnym tempie. Wskazane jest, aby nauczyciel, wychowawca czy rodzic nadążał za tymi przemianami i dostosowywał swoje oddziaływania wychowawcze do aktualnej sytuacji dziecka oraz pozytywnych i negatywnych wpływów otoczenia. Wprawdzie zachowania agresywne towarzyszyły ludzkości od wieków, ale obecnie ich zakres i nasilenie budzą powszechny niepokój. Coraz młodsze dzieci agresją reagują na problem, rozładowują swoje negatywne emocje czy też osiągają dominację wśród rówieśników. Wczesny okres dojrzewania jest szczególnie trudny wychowawczo i bogaty w takie sytuacje.

Rolą nauczyciela czy wychowawcy jest ukierunkowanie młodego człowieka, udzielenie mu wsparcia lub pomocy bezpośrednio lub pośrednio przez rodziców. Aby jego działanie było skuteczne, musi on być bardzo zaangażowany w dany problem i mieć dobry kontakt z uczniem. Przeprowadzanie częstych badań w tej kwestii i analizowanie jej pod różnymi kątami aktualizuje wiedzę pedagogiczną, jak również pozwala na odkrywanie uwarunkowań płynących z procesów intrapsychicznych młodego człowieka.

Źródła cytowań

- ADAMSKI, FRANCISZEK (1994), *Socjologia małżeństwa i rodziny*, Warszawa: PWN.
- ARONSON, ELLIOT (1978), *Człowiek – istota społeczna*, przekład Józef Radzicki, Warszawa: PWN.
- DANIELEWSKA, JOANNA (2002), *Agresja u dzieci – Szkoła porozumienia*, Warszawa: WSiP.
- GROCHULSKA, JOANNA (1981), *Reedukacja dzieci agresywnych*, Warszawa: WSiP.
- GURYCKA, ANTONINA (1990), *Błąd w wychowaniu*, Warszawa: WSiP.
- HARWAS-NAPIERAŁA, BARBARA, JANUSZ TREMPATA (2006), *Psychologia rozwoju człowieka – charakterystyka okresów życia człowieka*, Warszawa: PWN
- JANOWSKA, JANINA (2003), *Samoaktualizacja w teorii i praktyce kształcenia nauczycieli*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- KONOPNICKI, JAN (1979), *Problemy niedostosowania społecznego i formy działalności profilaktyczno-resocjalizującej*, Zielona Góra: Kuratorium Oświaty i Wychowania.
- KORCZ, IWONA (2007), 'Agresja-wyzwaniem-cywilizacyjnym', online: <http://docplayer.pl/3982013-Agresja-wyzwaniem-cywilizacyjnym.html>, [dostęp 20.01.2022].
- KOZŁOWSKA, ANNA (1996), *Jak pomagać dziecku z zaburzeniami życia uczuciowego*, Warszawa: Wydawnictwo „Żak”.
- ŁOBOCKI, MIECZYŚLAW (2005), *Teoria wychowania w zarysie*, Kraków: Oficyna Wydawnicza – Impuls.
- OKOŃ, WŁADYSŁAW (2001), *Nowy słownik pedagogiczny*, Warszawa: PWN
- PRZETACZNIK-GIEROWSKA, MARIA (1994), *Psychologia wychowania*, Warszawa: PWN
- PUFAL-STRUZIK, IRENA (2007), *Agresja dzieci i młodzieży – uwarunkowania indywidualne, rodzinne i szkolne*, Kielce: Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP.
- TOMASZEWSKI, TADEUSZ (1977), *Psychologia*, Warszawa: PWN.
- URBAN, BRONISŁAW (2001), *Dewiacje wśród młodzieży. Uwarunkowania i profilaktyka*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Socjoterapia w procesie niesienia pomocy dziecku dorastającemu w rodzinie dysfunkcyjnej

Katarzyna Janiszewska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Abstract

Sociotherapy in the process of helping a child growing up in a dysfunctional family

Katarzyna Janiszewska in the chapter *Sociotherapy in the process of helping a child growing up in a dysfunctional family*, proposes an analysis of sociotherapy as an important concept in social consciousness, which refers to the form of a helping group influence. It is used by educators, teachers, social workers, psychologists and other professions that may be professionally related to sociotherapy. The recipients of sociotherapeutic classes are children and young people from dysfunctional families. The author of the article describes problems in dysfunctional families and gives examples of forms of support for such families. It introduces the roles and competences of a sociotherapist, as a specialist whose skills have a significant impact on the process of sociotherapy. The aim of the chapter is also an attempt to define sociotherapy as a group form of psychological help. Targeted at children and adolescents from dysfunctional families and from the risk group who manifest disorders in psychosocial functioning. In her article, the

Katarzyna Janiszewska, mgr; absolwentka historii o spec. nauczycielskiej oraz dziennikarstwa i komunikacji społecznej o spec. reklama, promocja i rzecznictwo prasowe na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Studentka studiów podyplomowych na kierunku Resocjalizacja i Socjoterapia. Obszary zainteresowań naukowych i badawczych: pedagogika społeczna, pedagogia, pedagogika specjalna, psychopedagogika, pedagogika opiekuńczo – wychowawcza, pedagogika resocjalizacyjna. Autorka publikacji naukowych dotyczących socjoterapii i resocjalizacji jak również historii polskich stosunków międzynarodowych i dyplomacji.

kasia_janiszewska1@wp.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

author discussed the support factors used by the sociotherapist during his classes.

Keywords: sociotherapy, dysfunctional family, social maladjustment, therapist, pedagogical and psychological help

Socjoterapia jest istotna w pracy resocjalizacyjno – wychowawczej prowadzonej głównie na terenie ośrodków wspierających dzieci i młodzież pochodzących z rodzin dysfunkcyjnych jak również wykluczonych społecznie. Stanowi ona formę pomocy pedagogiczno – psychologicznej, skierowanej do dzieci i młodzieży przejawiających trudności w funkcjonowaniu społecznym.

Rola socjoterapii

Pojęcie socjoterapia (łac. socius – towarzysz) pojawiło się w psychiatrii, gdzie rozumiane było jako „metoda, która stawia sobie za zadanie niedopuszczenie do wyizolowania chorego z życia, a jeśli do tego już doszło, włączenie go do tego życia z powrotem, uwzględniając i wykorzystując do tego celu wszystkie czynniki socjalne” (Wardaszko-Łyskowa 1996: 50). W *Leksykonie Psychiatrii* pod redakcją Stanisława Pużyńskiego czytamy, iż socjoterapia to:

[...] metoda uzupełniająca oddziaływanie psychoterapeutyczne, niezbędna składowa działań rehabilitacyjnych. Grupy lub zajęcia socjoterapeutyczne obejmują działania wykorzystujące czynniki społecznego oddziaływania, rozwijające relacje międzyludzkie i umiejętności społeczne oraz sprzyjające integracji w grupach. W tym celu w szpitalach, oddziałach rehabilitacyjnych, ośrodkach dziennych, klubach byłych pacjentów itp. organizuje się wieczorki z tańcami i gramami, wycieczki krajoznawcze, wspólne pobyty w tatrach i kinach, zwiedzanie muzeów, oglądanie przezroczy [...], urządzenie wystaw prac plastycznych pacjentów [...], pełnienie przez nich rozlicznych funkcji, w tym członków samorządów itp. Formy te są nadal niedostatecznie wykorzystywane w wielu instytucjach leczniczych, choć są niezbędne do osiągnięcia podstawowych celów leczniczych u wielu pacjentów, szczególnie przewlekle chorych. Optymalną formą pracy socjoterapeutycznej jest społeczność lecznicza (Pużyński 1993: 454).

W naukach pedagogicznych socjoterapia bywa często utożsamiana z terapią społeczną. Rozpatrywana jest w kategoriach:

[...] metody leczenia zaburzeń psychicznych polegającą na wykorzystywaniu oddziaływań natury społecznej; jej celem może być sam chory (np. jego nieumiejętność współdziałania z otoczeniem) lub układy społeczne, które go otaczają (np. rodzina, społeczność lokalna), jeżeli przez swą dysfunkcjonalność wyzwalają, potęgują lub utrwalają objawy choroby. Udział socjoterapii w planie leczenia może być różny np.: czasami stara się ona poszerzyć dostępny choremu zakres umiejętności społecznych (terapia pracą zajęciową), czasem modyfikować otaczające go układy – praca z rodziną (Milerski 2000:204).

Zofia Sobolewska przyjmuje, iż socjoterapia stawia przed sobą następujące cele:

- 1) edukacyjne – zapoznanie dzieci z zagadnieniami, które ułatwią funkcjonowanie społeczne oraz radzenie sobie z trudnymi sytuacjami i problemami. Jest to również nauka rozwiązywania konfliktów, nazywania i wyrażania własnych emocji i pełnienie ról społecznych. Umiejętności te odnoszą się do procesu nabywania wiedzy, którą będzie można wykorzystywać w praktyce;
- 2) terapeutyczne – dostarczenie wzorców pożądanых reakcji umożliwiających wypróbowanie i wyćwiczenie nowych konstruktywnych zachowań oraz odreagowanie napięć emocjonalnych;
- 3) rozwojowe – wynikają z zadań rozwojowych związanych z wiekiem uczestników. Wiążą się z realizacją następujących potrzeb: aktywności ruchowej, ciekawości poznawczej, kontaktu z rówieśnikami, twórczości, zabawy, kształtowania poczucia własnej tożsamości oraz rozwijania zainteresowań. Działania te umożliwiają radzenie sobie z zadaniami i kryzysami rozwojowymi przypadającymi na poszczególne etapy rozwoju dzieci i młodzieży (Sawicka 1999: 23-25).

Wśród prezentowanych w literaturze przedmiotu definicji można znaleźć ujmowanie socjoterapii jako:

- metody leczenia,
- metody korygowania zaburzeń zachowania i niektórych zaburzeń emocjonalnych u dzieci i młodzieży, która wykorzystuje oddziaływania społeczne i środowiskowe (Strzemieczny 1993: 54).
- procesu korekcyjnego o charakterze leczniczym, który polega na celowym stwarzaniu dzieciom i młodzieży warunków (doświadczeń społecznych) umożliwiających pojawienie się procesu socjoterapeutycznego, obejmującego zmianę sądów o rzeczywistości, sposobów zachowań i odreagowanie emocjonalne,

– formy pomocy psychologiczno-pedagogicznej, która wykorzystuje w teorii i w praktyce wybrane elementy psychoterapii, treningu interpersonalnego i psychoedukacji (Sobolewska 1993: 86).

Standardy kwalifikacji zawodowych Sekcji Socjoterapii Polskiego Towarzystwa Psychologicznego określają, że do profesjonalnego wykonywania obowiązków socjoterapeuty niezbędne są:

– postawa prospołeczna i predyspozycje osobowe, czyli zaangażowanie w sprawy dzieci i młodzieży, otwartość, szacunek do ludzi, gotowość do pracy zespołowej, zrównoważenie emocjonalne, empatia, gotowość do samorozwoju i kształcenia, brak uprzedzeń etnicznych, religijnych, kulturowych i rasowych, świadomość własnych emocji i swoich słabych i mocnych stron;

– kompetencje merytoryczne, tj. wykształcenie wyższe w stopniu magistra, wiedza z zakresy psychologii osobowości, pedagogiki, przyczyn i symptomów zaburzeń w zachowaniu dzieci i młodzieży, komunikacji międzyludzkiej, procesu grupowego, teorii socjoterapii, mechanizmów uzależnień oraz edukacyjnej, prawnej, zawodowej i socjalnej struktury pomocy dziecku i jego rodzinie,

– umiejętności w zakresie diagnozowania socjoterapeutycznego, projektowania, planowania i realizowania zajęć z grupą, a także dokonywanie wglądu we własne motywy i emocje zachowań oraz budowania relacji z innymi, zarządzania konfliktem i współpracy w zespole (Sekcja Socjoterapii Polskiego Towarzystwa Psychologicznego 2022).

Dziecko w rodzinie dysfunkcyjnej

Rodzina jest podstawowym a zarazem najważniejszym środowiskiem w życiu człowieka. W rodzinie dziecko nabywa wiedzę o samym sobie i uczy się życia w środowisku zewnętrznym. Obserwując zachowania rodziców i rodzeństwa nabywa elementarne zasady reagowania wobec określonych wydarzeń i osób. Rodzina ma za zadanie zaspokojenie podstawowej potrzeby miłości, bezpieczeństwa i akceptacji. Potrzeba akceptacji wyraża się w przyjęciu dziecka takim jakim ono jest. Dziecko akceptowane zwiększa swoje poczucie bezpieczeństwa. Akceptacja jest fundamentem poczucia własnej wartości. Dziecko czuje, że jest akceptowane gdy rodzic docenia zaangażowanie, intencję i włożony wysiłek, a nie tylko rezultaty starań dziecka. Dostrzega i szanuje dziecięce potrzeby, indywidualności, pojawiające się emocje oraz unika porównywania. Potrzeba miłości wynika z pragnienia bycia kochanym. Zaś potrzeba bezpieczeństwa, przejawia się poprzez poczucie przez dziecko stałości.

Rodziny, które nie potrafią wypełniać należycie swoich funkcji, nazywamy rodzinami dysfunkcyjnymi. W każdej rodzinie dzieci powinny mieć zapewnioną przez rodziców ochronę w sferze intelektualnej, emocjonalnej, duchowej, fizycznej i seksualnej. Pojęcie rodziny dysfunkcyjnej w sposób prosty, ale niezwykle precyzyjny określa (Kawula 2006: 45). Charakteryzuje ją jako tę grupę członków, która nie potrafi dostatecznie dobrze wypełniać swoich funkcji rodzicielskich, a więc taką, która nie potrafi sprostać swoim obowiązkom i zadaniom względem swoich dzieci i innych członków rodziny oraz pomyślnie rozwiązywać swoich procesów i sytuacji kryzysowych. Arkadiusz Przybyłka określa rodzinę dysfunkcyjną jako taką, w której życie społeczne jest regulowane przez zbiór powszechnie odrzuconych wartości, norm i wzorów zachowań, stanowiących przedmiot transmisji międzypokoleniowej w toku procesów socjalizacyjnych, przyczyniając się tym samym do pogłębiania nieprzystosowania społecznego dzieci w tym uczestniczących oraz zaburzenia wszystkich relacji i komunikacji grupowej. Słusznie Arkadiusz Przybyłka sugeruje, że rodzina dysfunkcyjna z jednej strony nie wypełnia zadań socjalizacyjnych w swej działalności opiekuńczo-wychowawczej w stosunku do swych dzieci. Z drugiej strony zwraca uwagę na fakt, że patologia społecznych wartości oraz uznawanych norm i wzorów zachowań, realizowanych w rodzinie powoduje niedostosowanie społeczne młodego pokolenia (Przybyłka 1999:54).

Przejawy zachowań rodziny dysfunkcyjnej

Rodzina jako grupa społeczna nie pozostaje zamkniętą na wpływy zewnętrznych uwarunkowań społecznych, ekonomicznych i aksjologicznych. Dlatego też przyczyny dysfunkcjonalności rodziny należy doszukiwać się w dwóch grupach uwarunkowań. Do przyczyn dysfunkcjonalności tkwiących w środowisku rodzinnym należy zaliczyć:

- a) niewydolność opiekuńczo-wychowawczą rodziny,
- b) konflikty w rodzinie,
- c) traumatyczna atmosfera życia domowego,
- d) rozbitcie struktury rodzinnej,
- e) alkoholizm jednego bądź obojga rodziców,
- f) hazard,
- g) przemoc seksualna wobec dzieci,
- h) uzależnienie narkotykowe u rodziców,
- i) niska kultura pedagogiczna rodziców,
- j) ubóstwo materialne rodziny,
- k) przestępczość rodziców,
- l) rozluźnienie, bądź brak więzi emocjonalnej w rodzinie,
- m) negatywne postawy rodzicielskie.

Drugą grupę stanowią przyczyny związane ze zjawiskami makrostruktury społecznej. Należą do nich:

- a) degradacja wartości społecznych,
- b) bezrobocie,
- c) wzrost tolerancji i dewaluacji norm społecznych,
- d) rozpad więzi społecznych,
- e) konflikty społeczne,
- f) niski poziom kultury pedagogicznej społeczeństwa.

Wszystkie dzieci rodzą się z pięcioma charakterystycznymi dla istoty ludzkiej cechami, takimi jak: niedojrzałość, zależność, cennaść, bezradność i niedoskonałość. W rodzinach dysfunkcyjnych rodzice nie reagują właściwie na wrodzone cechy dziecka. Nie wspierają go i nie chronią, ignorują bądź atakują za to, że nie posiada takich cech charakteru i zachowań jakie są przez nich oczekiwane.

Norman Wright do zjawisk świadczących o dysfunkcjonalności rodziny zalicza:

1. Nadużycia – które są typową cechą źle funkcjonującej rodziny, mogą mieć charakter krzywdy fizycznej, emocjonalnej i seksualnej, jak również poważnych zaniedbań w tych dziedzinach. Przykładami takiego postępowania są: systematyczne zrzucanie winy na dziecko, zniekształcanie rzeczywistości, postawa nadopiekuńcza, oraz obarczanie innych winą za kłopoty dziecka.

2. Perfekcjonizm – rzadko uważa się za symptom nieprawidłowości, niemniej jednak jest on częstą przyczyną problemów rodzinnych. Rodzic, jako perfekcjonista komunikuje dzieciom swoje zasady i wymagania poprzez reprimendy i karcenie, gniewanie, przeszywające spojrzenia itd. W życiu codziennym kieruje się słowami: musisz, powinienes, nie wolno. Słowa te, to narzędzia służące do wzmagania poczucia winy i osłabiania ambicji.

3. Rygoryzm – w rodzinie obowiązują niezłomne zasady, rygorystyczny tryb życia oraz taki sam system poglądów na świat. Życie składa się z przymusu, rutyny, dokładnie uregulowanych sytuacji, kontrolowanych znajomości i fałszywych sądów. Radość, niespodzianki i spontaniczność nie mają prawa zaistnieć.

4. Milczenie – rodzina dysfunkcyjna przestrzega tak zwanej reguły knebla. Żadne rozmowy nie mogą odbywać się poza obrębem własnych czterech ścian. Dzieciom nie wolno nikogo prosić o pomoc ani zwierzać się komukolwiek na temat problemów.

5. Represyjność – polega na tłumieniu i opanowywaniu emocji. Emocje to bardzo ważny element ludzkiej psychiki. Pomagają nam nie tylko właściwie odczytać smutki i radości, ale i odpowiednio na nie reagować. Tłumienie uczuć to życie w zakłamaniu. W prawidłowo funkcjonującej rodzinie ludzie potrafią rozpoznać uczucia, wyrażać je i dzielić się nimi z innymi.

6. Triangulacja – termin ten w tym kontekście odnosi się do sposobu rodzinnego porozumiewania. O triangulacji mówimy wówczas, gdy dwaj członkowie rodziny używają trzeciego w charakterze pośrednika. Dziecko w takiej sytuacji wciągane jest w sprawy, w których nie powinno uczestniczyć. Zaczyna odpowiadać za winy niepopelnione, doświadczać uczuć przedwcześnie obciążających jego wrażliwą psychikę.

7. Podwójne komunikaty – występują wówczas, gdy komunikatowi werbalnemu przeczy komunikat niewerbalny.

8. Niedostatek zabawy – źle funkcjonująca rodzina z reguły nie potrafi się odprężyć, bawić i cieszyć.

9. Cierpiętnictwo – rodzina dysfunkcyjna wykazuje wysoką odporność na ból i zniewagi. Dzieci wciąż wysłuchują rodzicielskich kazań o potrzebie poświęcania się dla innych nie bacząc na własne koszty.

10. Wzajemne uwikłania – członkowie źle funkcjonującej rodziny są emocjonalnie uwikłani w swoje problemy. Rozmywiają się indywidualności, zacierają kontury psychiki jednostek. Kłopoty rodziców stają się kłopotami dzieci. Nikt tu nie myśli sam w swojej odpowiedzialności, nikt nie odczuwa za siebie.

Innym przypadkiem niefortunnego wkładu rodziców w funkcjonowanie rodziny jest brak troski o dziecko. Równa się to opuszczeniu bezbronnej i niezaradnej osoby. Opuszczenie może przybierać różne formy. Mamy z nim do czynienia wtedy, gdy jedno lub dwoje rodziców: porzuca dziecko fizycznie, nie okazuje mu uczuć, nie przyjmuje dziecięcych objawów miłości, dopuszcza się nadużyć w sferze fizycznej, seksualnej, emocjonalnej bądź duchowej, nie zaspakaja właściwej dla każdej fazy rozwoju potrzeby opieki i oparcia, czyni z dziecka obiekt zastępczy, służący do zaspokajania własnej niespełnionej potrzeby emocjonalnego oparcia się na kimś. Wykorzystuje dziecko do zaspokojenia istniejących w związku małżeńskim potrzeb, dopuszcza się czynów bezwzględnych, dodatkowo ukrywając te czyny przed ludźmi a dziecko musi mu w tym pomagać. Nie poświęca dziecku czasu ani uwagi, nie zajmuje się jego wychowaniem (Wright 1996: 125).

W rodzinach dysfunkcyjnych, często zdarzają się przypadki gdy dzieci odgrywają role, po to aby zyskać względy rodziców:

- a) Bohaterka – dzięki jej dokonaniom i sukcesom rodzina zdobywa uznanie i rozgłos;
- b) Manipulatorka – często odgrywa rolę osoby słabej, schorowanej tylko po to, aby zdobyć to co założyła sobie za cel;
- c) Stabilizatorka – boi się a zarazem dba o to aby w rodzinie nie dochodziło do konfliktów z powodu których członek rodziny mógłby ją opuścić;
- d) Kozioł ofiarny – pozornie niczym się nie przejmuje, w rzeczywistości jest najwrażliwszą jednostką spośród całej rodziny;

- e) Krytykantka – to osoba, która bardzo często narzeka i jej złośliwa w stosunku do innych członków rodziny, wypominając im wszelkie błędy;
- f) Samotnica – odizolowuje się przed panującym napięciem w domu poprzez separacje emocjonalna i fizyczna;
- g) Maskotka – osoba, która zazwyczaj pełni rolę rodzinnego błazna. Charakteryzuje się dużym poczuciem humoru, jest skłonna do zabaw, tym samym rozładowując napięcie i ukrywając cierpienie wynikające z sytuacji rodzinnej;
- h) Świątoszka – osoba z którą rodzina wiąże największe oczekiwania na przyszłość. Za wszelką cenę pragną, aby dziecko zaangażowało się w działalność misji chrześcijańskiej i przynależało do instytucji o charakterze religijno – społecznym;
- i) Robotnica – dziecko, które posiada bardzo rozwinięte poczucie obowiązku, często dźwiga na swych barkach ciężar prowadzenia domu;
- j) Mały mężczyzna mamusi/ mała księżniczka tatusia – dziecko pełni namiastkę roli męża lub żony dla drugiego rodzica.

Z postawami rodzicielskimi łączą się typy osobowości rodziców. Do grup postaw niewłaściwych zaliczamy:

a) nadmiernie ochraniająca – rodzic traktuje dziecko jak osobę bez przerwy wymagającą opieki. Nie wierzy, że dziecko będzie potrafiło samodzielnie zmierzyć się z jakąkolwiek trudnością. Rodzic nie uświadamia sobie, że dziecko ma potrzebę autonomii, zaś przejawy niezależności w postępowaniu dziecka przyjmuje z obawą. Konsekwencją tego jest bierność dziecka, opóźniony rozwój emocjonalny i społeczny, brak inicjatywy i różnorodne lęki lub postawa silnie roszczeniowa, bezkrytyczne spojrzenie na samego siebie, niezdrowy egoizm (Pecyna 1998:35-37)

b) postawa nadmiernie wymagająca – rodzic chce ukształtować dziecko według ściśle określonego i dokładnie zaplanowanego własnego wzorca. Stawia dziecku wygórowane wymagania, nie liczy się z jego rzeczywistymi możliwościami i zdolnościami ani jego autonomią. Rodzic uważa się za autorytet we wszystkich sprawach, nie toleruje sprzeciwu;

c) postawa niekonsekwentna – rodzicielski stosunek do dziecka uzależniony jest od samopoczucia. Brak stabilności w postępowaniu rodzica powoduje, że dziecko czuje się niepewnie, nie wie czego może się po nim spodziewać (to co wczoraj zakazane, dzisiaj jest dozwolone), nie ma oparcia w rodzicach. Z tego powodu dystansuje się emocjonalnie od rodziców, zataja problemy, niechętnie się zwierza. Próbuje szukać wsparcia czy stabilności emocjonalnej w poza rodzicielskich relacjach;

d) postawa odtrącająca – cechuje się nadmierną wrogością rodzica w stosunku do dziecka, stosowaniem częstych kar, agresywnością werbalną i fizyczną. Rodzice opiekę nad takim dzieckiem traktują jak odrażającą i przekraczającą ich siły (Ziemska 2009: 64-66).

Irena Obuchowska wyodrębniła kilka typów osobowości matek i ojców będących przyczyną negatywnego funkcjonowania dziecka (tabela 1).

TYP OSOBOWOŚCI	CECHY CHARAKTERYSTYCZNE
Matka nieszczęśliwa	Kobieta zgorzkniała, smutna, zawiedziona swoim życiem małżeńskim. Bardzo często swoje uczucia i żal wyładowuje na dziecku. Niekiedy odrzuca własne dziecko, gdy jest podobne do ojca.
Matka lękowa	Matka, która jest nadmiernie opiekuńcza. Chroni dziecko przed wszelkimi problemami, albo rozwiązuje je sama. Nie docenia zaradności dziecka. Chroni je przed rówieśnikami.
Matka niezrównoważona	Jej przemęczenie wynikające z wykonywania codziennych obowiązków domowych i pracą zawodową, często doprowadza ją do wybuchowości, krzyku, drażliwości i brakiem cierpliwości w stosunku do dziecka.
Matka autokratyczna	Wymaga od dziecka bezwzględnego podporządkowania, bezustannie nim steruje. Poprzez takie zachowanie, wywołuje u swojego dziecka strach.
Matka niekochająca	Nie troszczy się o dziecko, nie poświęca mu swojej uwagi, czasu, wywołując u dziecka brak poczucia bezpieczeństwa.
Ojciec nieobecny	Brak zainteresowania ojca sprawami dziecka lub gdy autorytet ojca sprowadzany jest do minimum, wobec dojmującej matki.
Ojciec groźny	Utajona nienawiść i wrogość w stosunku do własnych dzieci,
Ojciec surowy	Nadmiernie egzekwuje wymagania w stosunku do swoich dzieci.

Tabela 1. Typy osobowości matki i ojca będących przyczyną negatywnego funkcjonowania dziecka. Źródło: Obuchowska (1996).

Odbiorcami zajęć socjoterapeutycznych są dzieci i młodzież pochodzące z rodzin pod jakimś względem dysfunkcyjnych, w których np. pojawia się przemoc fizyczna i/lub psychiczna, nadużycia wobec ich członków, uzależnienia, kłótnie rodziców, brak więzi emocjonalnej pomiędzy członkami, brak czasu dla siebie, niemożność zaspokojenia podstawowych potrzeb. Odczuwanie trudnych i przykrych doświadczeń rodzinnych nierzadko prowadzi do prezentowania zachowań nieadaptacyjnych. Stąd wśród młodzieży kierowanej

na socjoterapię przeważają osoby z powtarzalnymi i utrzymującymi się zachowaniami zaliczonymi do objawów zaburzeń socjalizacyjnych. Wśród antyspołecznych, aspołecznych i destruktywnych działań pojawiają się: trudności szkolne, absencja szkolna, zażywanie środków psychoaktywnych, agresja fizyczna i werbalna, autoagresja, brak umiejętności w nawiązywaniu, podtrzymywaniu i rozwijaniu prawidłowych kontaktów z rówieśnikami i dorosłymi, kradzieże, nietypowe dla wieku zachowania seksualne oraz członkostwo w dysfunkcjonalnych, nieformalnych grupach młodzieżowych (Sawicka 199: 9-29). Prawidłowo zaplanowany i przeprowadzony proces diagnostyczny pozwala na dokonanie oceny funkcjonowania dziecka oraz przygotowanie na tej podstawie odpowiedniego wsparcia, polegającego na zorganizowaniu działań środowiska w którym dziecko funkcjonuje oraz zapewnieniu mu zindywidualizowanych i stymulujących określone obszary funkcjonowanie działań terapeutycznych. Taka diagnoza powinna mieć charakter ciągły, który umożliwi rozpoznanie i zaklasyfikowanie do określonej grupy zaburzeń i dysfunkcji rozwojowych występujących u dziecka. Diagnoza ma również za zadanie ułatwić bieżącą ocenę czynionych przez dziecko postępów lub ich regres. Każdy socjoterapeuta posiada własny styl prowadzenia grupy. Wiedza jak również umiejętności socjoterapeuty w istotny sposób wpływają na proces socjoterapeutyczny. Efektywny i skuteczny socjoterapeuta potrafi wcielić w życie zasady profesjonalnej pomocy psychologicznej. Podmiotem oddziaływań w pracy socjoterapeuty jest mała grupa społeczna w której poprzez wymianę myśli, doświadczeń, odczuć a co najważniejsze kontakt z drugim człowiekiem, zachodzi proces rozwoju, uczenia się i korygowania negatywnych zachowań. Odpowiednia częstotliwość spotkań umożliwia osiągnięcie założonych celów socjoterapii. Najczęściej zajęcia trwają około dwóch godzin i odbywają się dwa razy w tygodniu przez okres jednego roku szkolnego. Aby proces socjoterapii przebiegał sprawnie, przy jednoczesnym zapewnieniu dyscypliny i przestrzegania norm, istotnym jest aby grupa liczyła od ośmiu do szesnastu członków. Potencjalni uczestnicy zajęć socjoterapeutycznych powinni być wstępnie zdiagnozowani i poddanie ocenie pod względem celowości ich udziału w takich zajęciach. Treści, metody pracy z dzieckiem i techniki ich realizacji powinny być powiązane z wiekiem uczestników i etapem rozwojowym grupy. Konstruując scenariusze zajęć dla dzieci w wieku wczesnoszkolnym, należy uwzględnić potrzebę ich aktywności ruchowej, zabawy, twórczości, zdobywania wiedzy o świecie, wsparcia ze strony dorosłych i wspólnej grupowej aktywności. Heterogeniczność poszczególnych formy zaburzeń zachowania, z jednej strony dzieci zahamowane, zamknięte w sobie a z drugiej dzieci nadpobudliwe ułatwia i dynamizuje prowadzenia zajęć, daje większą szansę na wzajemne zrozumienie i pozwala przeciwdziałać

negatywnym formą zachowań, takich jak wycofanie lub agresja fizyczna bądź słowna. Dzięki pracy w grupie można dostrzec podobieństwa z innymi, co zapobiega społecznej izolacji. Praca w grupie podczas zajęć socjoterapeutycznych przyczynia się zmian zachowania ich uczestników, bowiem grupa bardziej zachęca do zmian zachowań niż czyniłby to pojedynczy terapeuta. Grupa rówieśnicza jest naturalnym środowiskiem edukacji oraz rozwoju dzieci i młodzieży. Daje poczucie przynależności, uczucia bardzo często nieobecnego a pożądanego przez uczestników tego typu zajęć. Trudno też uczyć oczekiwanych zachowań społecznych w pojedynkę.

Proces socjoterapii może być podstawą oraz warunkiem do dalszej pracy terapeutycznej. Socjoterapia niesie ze sobą możliwość uruchomienia procesu terapeutycznego, który trwa nadal pomimo zakończenia sesji terapeutycznych. Daje możliwość czynnego wpływania na realizację potrzeb dzieci i młodzieży poprzez zmianę grupy socjoterapeutycznej na grupę wsparcia, która realizuje inne cele. Okazuje się również, że po zakończeniu zajęć socjoterapeutycznych ich uczestnicy nadal pozostawali ze sobą w kontakcie. Wspólnie spędzają czas wolny, mają wspólne pasję i zainteresowania a co najważniejsze wspierają się i pomagają sobie wzajemnie.

Proces przeprowadzania sesji terapeutycznych

Powstająca grupa socjoterapeutyczna rozwija się i zmienia, przechodząc przez kilka cykli przemian zwanych procesem grupowym. Każda grupa stwarza zamknięty system własnych ról i norm. W pewnym sensie grupa staje się jakby rodziną – pojawia się szczególna więź gwarantująca wsparcie, akceptację i normalizację przeżyć. Uczestnicy zajęć, oczekują że będą dzielić się swoimi problemami. To cierpienie dzielone z innymi jest kluczowym elementem w rozwoju spójności grupy, co z kolei pozwala jej członkom podejmować ryzyko wyrażania zazwyczaj skrywanych emocji. Atmosfera grupy redukuje potrzebę konwencjonalnej kontroli nad emocjami i uznaje wartość ekspresji silnych afektów, takich jak złość, ból, strach oraz smutek. Jednym z mechanizmów zmiany, wspólnym dla wszystkich grup, jest pojawienie się zdolności uczestników grupy do porównywania swoich przeżyć i reakcji. Poprzez obserwowanie i modelowanie innych, członkowie grupy mogą nauczyć się nowych sposobów postrzegania, myślenia i odczuwania swoich problemów. Szczegółowy przebieg poszczególnych etapów fazy procesu grupowego oraz opis zachowania jego uczestników został zaprezentowany poniżej (tabela 2).

FAZA PROCESU GRUPOWEGO	CHARAKTERYSTYKA ZACHOWAŃ UCZESTNIKÓW PROCESU GRUPOWEGO	ROLA SOCJOTERAPEUTY
Faza orientacji (rozeznania, kształtowania) – przypomina okres dzieciństwa	Oczekują od socjoterapeuty określenia celów, reguł i działań podczas spotkań. Czują się zagubieni, zależni od terapeuty. Nie wiedzą czego mogą się spodziewać podczas zajęć. Nie odkrywają prawdziwego „ja”, odpowiadają powierzchownie na zadawane pytania. Mają obawy, że nie zostaną pozytywnie odebrani i zaakceptowani przez grupę.	<ul style="list-style-type: none"> – pełni rolę gospodarza, wita się ze wszystkimi i wspiera grupa, – kieruje zespołem w procesie tworzenia norm oraz nawiązuje kontrakt grupowy, – określa swoje oczekiwania, – wyznacza procedury oraz określa granicę – co jest dozwolone a co nie, – konsoliduje grupę poprzez dokładniejsze poznanie się uczestników zajęć.
Faza ścierania (różnicowania, konfliktu) – przypomina okres dorastania	Dominuje opór wobec wymagań prowadzącego zajęcia. Jest on surowo oceniany, krytykowany a jego autorytet podważany. Dochodzi do prób pokazania „kto tu rządzi”. Członkowie walczą o własną pozycję w grupie. Pojawia się sprzeciw wobec aktywności zadaniowej i wymagań stawianych przez socjoterapeutę.	<ul style="list-style-type: none"> – omawia proces współpracy i często odwołuje się do kontraktu, – swoją podstawą uczy i wspiera, – drobne problemy pozwala rozwiązać uczestnikom zajęć, wzmacniać tym samym ich samodzielność, – ataki kierowane w jego stronę przez uczestników socjoterapii, odpieira dzięki nabytym umiejętnościom i technikom radzenia sobie w sytuacjach trudnych i stresujących.

Faza normowania (tworzenia standardów)	W aktywności grupy, widać początki planowania i współpracy. Pozycja socjoterapeuty ustala się, zaczyna być traktowany przez uczestników sesji jako partner, z którym łączy ich obustronna współodpowiedzialność i wzajemna zależność za podejmowane podczas zajęć działania. W grupie zaczyna dominować wzajemne wsparcie i pojawia się poczucie tożsamości.	<ul style="list-style-type: none"> – wzmacnia współpracę poprzez promowanie wspólnego podejmowania decyzji przez grupę, – stosuje techniki pracy skoncentrowane na rolach, rozwijające umiejętności budowania relacji i współpracy wśród uczestników zajęć.
Faza działania (współpracy, zdrowej rywalizacji)	Socjoterapeuta dla członków grupy jest partnerem, współdziałają z nim. Członkowie sesji całą swoją uwagę skupiają na wykonywaniu powierzonych im zadań i doświadczają sukcesów podczas ich realizacji. Otwarcie mówią o swoich uczuciach. Problemy interpersonalne zostały rozwiązane, panuje wzajemnie zaufanie i wiara w powodzenie realizowanych działań.	<ul style="list-style-type: none"> – wzmacnia aktywną komunikację i wyrażanie uczuć, – deleguje odpowiedzialność za wykonanie zadania na grupę, – udziela informacji zwrotnych – nagradza albo karanie łączy z koniecznością zadośćuczynienia za wyrządzone szkody.
Faza zakończenia (separacji, zmiany)	Z jednej strony u uczestników pojawia się poczucie satysfakcji z przeżytych spotkań, pracy i radość z osiągniętych celów. Z drugiej zaś żal, zagubienie, smutek i niepewność co się z nimi stanie w przyszłości. Jak odnajdą się w nowej rzeczywistości, bez dotychczasowego oparcia jakie otrzymywali podczas zajęć.	<ul style="list-style-type: none"> – podejmuje temat rozstania, – podaje przesłanie na przyszłość, – umożliwia wymianę kontaktów, – informuje o możliwościach współpracy w przyszłości, – wspólnie z grupą omawia cały przebieg zajęć, podsumowuje osiągnięcia i udziela każdemu uczestnikowi pozytywnej informacji zwrotnej na temat jego osobowości i aktywności na zajęciach.

Tabela 2. Fazy procesu grupowego podczas zajęć socjoterapeutycznych. Źródło: Grudziwska (2019).

Socjoterapia dostarcza uczestnikom zajęć wzory zachowań zgodnych z zasadami współżycia społecznego oraz umożliwia ich wypróbowanie i przećwiczenie. Dodatkowo, zajęcia socjoterapeutyczne stwarzają nieletnim warunki do odreagowania napięć emocjonalnych, zdobywania wiedzy i umiejętności z zakresu radzenia sobie z problemami czy też w sytuacjach konfliktowych. Kształtują asertywność, umiejętność poproszenia o pomoc oraz wyrażanie emocji. Nadrzędnym zadaniem terapeuty w pracy z grupą jest poprowadzenie jej do osiągnięcia zaplanowanych celów. Powinien zatem przede wszystkim zapewnić bezpieczeństwo fizyczne i psychiczne uczestnikom zajęć socjoterapeutycznych oraz stworzyć warunki do efektywnej pracy.

Źródła cytowań

- GROCHOCIŃSKA, RITA (2000), *Przemoc wobec dziecka w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- GRUDZIEWSKA, EWA (2017), *Socjoterapia w pracy z dziećmi i młodzieżą. Programy zajęć, część III*, Warszawa: Wydawnictwo Difin.
- GRUDZIEWSKA, EWA (2019), *Socjoterapia w pracy z dziećmi i młodzieżą. Programy zajęć, część IV*, Warszawa: Wydawnictwo Difin.
- GULLA, BOŻENA, MAŁGORZATA WYSOCKA-PLECYK (2009), *Dziecko jako ofiara przemocy*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- JANKOWIAK, BARBARA, EMILIA SOROKO (2021), *Socjoterapia młodzieży. Studium psychologiczno – pedagogiczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KAŁKA, IZABELA (2007), *Dzieci krzywdzone i wykorzystywane seksualnie: poradnik dla nauczycieli, pedagogów i pracowników socjalnych*, Sosnowiec: Wydawnictwo Projekt-Kom.
- KAWULA, STANISŁAW (2006), *Rodzina o skumulowanych czynnikach patogennych*, Toruń: Społeczna Akademia Nauk, s. 45.
- KOTLENGA, ANITA, MAŁGORZATA KOWALCZYK, DANUTA MACKOJĆ (2019), *Nowe perspektywy rozwoju pedagogiki resocjalizacyjnej*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- KWIECIŃSKI, ZBIGNIEW, BOGUSŁAW ŚLIWERSKI (2011), *Pedagogika. Podręcznik akademicki, tom II*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MAZUR, JADWIGA (2002), *Przemoc w rodzinie: teoria i rzeczywistość*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- MILERSKI, BOGUSŁAW, BOGUSŁAW ŚLIWERSKI (2000), *Pedagogika. Leksykon PWN*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 204.
- OBUCHOWSKA, IRENA (1996), *Drogi dorastania: psychologia rozwojowa okresu dorastania dla rodziców i wychowawców*, Warszawa: WSiP.
- OPORA, ROBERT (2019), *Terapia grupowa w resocjalizacji osób niedostosowanych społecznie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- PECYNA, MARIA (1998), *Rodzinne uwarunkowania zachowania dziecka w świetle psychologii klinicznej*, Warszawa: WSiP, ss. 35 – 37.
- POSPISZYŁ, IRENA (1993), *Przemoc w rodzinie*, Warszawa: WSiP.
- PRZYBYŁKA, ARKADIUSZ (1999), *Dysfunkcja rodziny w okresie transformacji ustrojowej*, Katowice: Wydawnictwo Polityka społeczna wobec reform, s. 54.
- PUŻYŃSKI, STANISŁAW (1993), *Leksykon psychiatrii*, Warszawa: Wydawnictwo Państwowy Zakład wydawnictw Lekarskich, s. 454.

- SAWICKA, KATARZYNA (1999), *Socjoterapia jako forma pomocy psychologiczno-pedagogicznej*, Warszawa: Centrum Metodyczne Pomocy Psychologiczno-Pedagogicznej, ss. 23-25.
- SOBOLEWSKA, ZOFIA (1993), *Zajęcia socjoterapeutyczne dla dzieci i młodzieży. Zasady projektowania zajęć*, Warszawa: OPTA, s. 86.
- SEKCJA SOCJOTERAPII POLSKIEGO TOWARZYSTWA PSYCHOLOGICZNEGO, *Standardy kwalifikacji zawodowych socjoterapeuty*, online: www.ptp.org.pl/teksty/socjoterapia/standardy_socjoterapii/.doc [dostęp: 12.02.2022].
- STRZEMIECZNY, JACEK (1993), *Zajęcia socjoterapeutyczne dla dzieci i młodzieży*, Warszawa: PTP.
- WARSDASZKO-ŁYSKOWSKA HALINA (1996), *Analiza roli socjoterapii we współczesnej psychiatrii*, Warszawa: PZWL.
- WRIGHT, NORMAN (1996), *Tatusiowa córeczka, czyli o niezwykłym wpływie ojca na osobowość córki*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Vocatio, s. 125.
- ZIEMSKA, MARIA (2009), *Postawy rodzicielskie*, Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.



Recenzja książki Andrzeja Gielarowskiego

O możliwym końcu kultury: Apokaliptyka René Girarda

Łukasz Bartkowicz

Akademia Ignatianum w Krakowie

ORCID: 0000-0002-2542-5844

Reviewed book

Andrzej Gielarowski

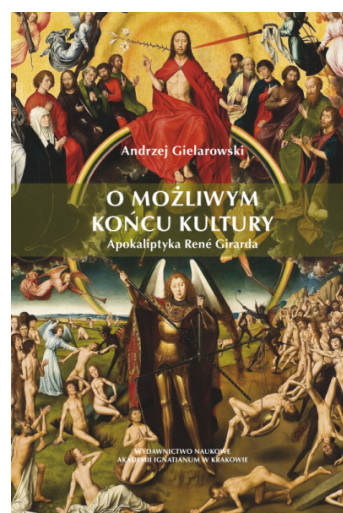
O możliwym końcu kultury: Apokaliptyka René Girarda

Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, 2021.

ISBN:978-83-7614-510-5, ss. 340.

Łukasz Bartkowicz, doktor filozofii, absolwent kulturoznawstwa Akademii Ignatianum oraz Uniwersytetu Ekonomicznego kierunku zarządzania; absolwent studiów podyplomowych z zakresu zarządzania projektami oraz metodykami zwinnymi; ostatnio opublikował artykuł *Proliferacyjny sens transhumanizmu. Pomiędzy fiction a non-fiction* (2021); Członek Polskiej Sieci Filozofii Ekonomii; publikacje doktora dotyczą obszarów takich jak: współczesne problemy etyczne, próby łączenia filozofii i ekonomii czy próby definiowania współczesnej kultury. Zainteresowania naukowe to przede wszystkim: etyka oraz filozofia ekonomii.

lukasz.bartkowicz@ignatianum.edu.pl



Facta Ficta Journal
of Theory, Narrative & Media



Published by Facta Ficta Research Centre in Wrocław under the licence Creative Commons 4.0: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). To view the Journal's policy and contact the editors, please go to factafictajournal.com

DOI: 10.5281/zenodo.7494645

Andrzej Gielarowski jest kulturoznawcą oraz badaczem obszaru filozofii kultury. Jego prace koncentrują się szczególnie na obszarze fenomenologii oraz pytań dotyczących stanu i przyszłości tego, co można definiować jako kultura. Książka pod tytułem *O możliwym końcu kultury: Apokaliptyka René Girarda*, wydaje się kontynuacją badań autora nad tym zjawiskiem, która została poprzedzona licznymi autorskimi artykułami oraz wartą wspomnienia wydaną w 2016 pozycją pod tytułem: *Kryzys kultury, kryzys człowieka, Fenomenologiczna krytyka kultury: Husserl, Levinas, Henry* (Gielarowski 2016). W książce tej Gielarowski sumiennie bada przedstawienia kultury u francuskich fenomenologów oraz w sposób oryginalny podejmuje zadanie konfrontacji ich poglądów. Natomiast w wydanej w 2021 roku pozycji autor już w całości koncentruje się na rozwinięciu teorii mimetycznej René Girarda oraz na jej apokaliptycznym wymiarze. Książka ta jest kolejnym ważnym krokiem w procesie upowszechniania i popularyzacji – w naszym kraju – teorii mimetycznej, francuskiego filozofa i historyka, René Girarda.

Gielarowski sumiennie przez cztery rozdziały analizuje wymiary koncepcji Girarda, poczynając od teorii pragnienia mimetycznego, przez interpretację apokaliptyczną mechanizmu kozła ofiarnego oraz wątki kryzysu współczesnej kultury, kończąc na analizie metodologicznej humanistycznego wymiaru apokaliptyki. Wszystkie rozdziały książki są proporcjonalne, zawierają analizę zagadnienia oraz prezentują wnioski. Kolejność rozdziałów jest poprawnie uporządkowana zaczynając od nakreślenia szerokiego kontekstu teorii pragnienia (rozdział I), następnie przechodząc szczegółowo do figury kozła ofiarnego (rozdział II). Rozdziały III i IV mają charakter autorskiej refleksji filozoficzno-kulturoznawczej, w których autor zastanawia się nad aktualnością figury kozła ofiarnego, wyzwaniem współczesnej kultury, eschatologią oraz podejmuje próbę analizy metodologicznej pojęcia apokaliptyki w obszarze humanistyki. Całość książki poprzedzona jest rozbudowanym wstępem oraz

zakończeniem. Na szczególną uwagę zasługuje pietyzm przy sporządzonym indeksie osób i postaci, jak również bardzo liczna bibliografia.

Założeniem antropologiczną koncepcji mimetycznej jest przyjęcie, iż człowiek jest istotą pożądaną. Samo pojęcie pożądania nie dotyczy konkretnego stanu posiadania, lecz związane jest z naśladowaniem, tj. zjawiskiem pożądania czegoś, ponieważ inni ludzie również pożądaną. To właśnie poprzez mechanizm naśladowania (gr. *mimesis*) dokonywany jest wybór przedmiotu pożądania. Na ten mechanizm, zwrócił uwagę już Arystoteles, który w *Poetyce* przekonywał, że człowieka odróżnia od innych zwierząt zdolność do *naśladowania* (Girard 1994; Arystoteles 1988). Badacze analizujący teorię mimetyczną – w tym również Gielarowski – często wykorzystują model geometryczny trójkąta, gdzie wierzchołki wyznaczają: podmiot pożądania; przedmiot pożądania; model, którego podmiot naśladuje (Domenach 1983; Girard 1979; Gielarowski 2021). Relacja pomiędzy tymi wierzchołkami ma służyć do wyjaśnienia dynamiki w ludzkich społecznościach. Jak pisze autor:

W wyniku narastania sieci krzyżujących się pragnień w społeczności, rywalizacja między jej członkami staje się ostatecznie grą dla samej siebie, która prowadzi do mnożenia się społecznych konfliktów. W miarę rozwoju rywalizacji między uczestnikami życia społecznego, z ich pola widzenia znika pierwotny przedmiot rywalizacji. Odtąd nie jest to już rywalizacja o coś konkretnego, lecz toczy się ona bez rzeczywistej podstawy. Rywalizacja staje się "bezpodstawna", głównie w tym sensie, że zanika przedmiot, o który pierwotnie rywalizowały mnożące się sobowtóry. Gdy wraz z narastaniem rywalizacji przedmiot, który był pretekstem do rywalizacji, przestaje być istotny dla dalszego jej ciągu, wówczas można mówić o kulminacji kryzysu mimetycznego (Gielarowski 2021: 35).

W przytoczonym fragmencie Gielarowski celnie rekonstruuje mechanizm tworzenia się kryzysu, spowodowany narastającą rywalizacją, prowadzącą ostatecznie do przemocy. Kryzys przemocy nie jest zjawiskiem unicestwiającym społeczeństwo, może on zostać bowiem rozwiązany poprzez tzw. mechanizm kozła ofiarnego. Mechanizm ten, pod formą rytuału stanowi mechanizm bezpieczeństwa, w ramach którego możliwe jest zredukowanie skanalizowanej przemocy nagrodzonej w społeczności. W sytuacji, gdy poziom napięcia osiąga kulminacyjny punkt grożący rozpadem wspólnoty, społeczność zgodnie zwraca się przeciwko jednej ofierze. Jak pisze Gérard Donnadiou, „to jedyna droga ocalenia wspólnoty zagrożonej zniszczeniem przez eskalację zbiorowej wściekłości i wzajemnej nienawiści” (Gielarowski 2021: 36). Wspólne wybranie ofiary powoduje zjednoczenie społeczności oraz jest zwornikiem stworzenia niezbędnej narracji o jej winie. Kozioł ofiarny uznany zostaje jako jedyna przyczyna kryzysu, a tylko jej wyeliminowanie przez mord bądź wygnanie,

może przywrócić spokój i zażegnać kryzys. Rytuał kozła ofiarnego jest zatem jedyną drogą ocalenia wspólnoty dzięki temu, że umożliwia koncentrację przemocy na jednym, skonkretyzowanym celu. Po dokonaniu się rytuału ofiarniczego, społeczność uznaje kolektywnie zabity ofiarę za źródło przywróconego pokoju. W ten sposób dochodzi nawet do jej sakralizacji, a dawny kozioł ofiarny staje się bóstwem, które w oczach wspólnoty wybawiło ją od zła. Koncepcja Girarda ma stanowić odpowiedź na pytanie: „dlaczego wokół nas jest tak wiele przemocy?”. Jednak według Gielarowskiego, odpowiedzi u Girarda nie wystarczy poszukiwać w mechanizmie kozła ofiarnego, lecz w jego apokaliptycznym wymiarze. Sens apokalipsy dla Girarda zawiera się bowiem zarówno w odkryciu mechanizmu kozła ofiarnego (prawdy o przemocy), jak również o niewinności ofiar (prawdy o ofiarach).

Gielarowski przyjmuje założenie, iż jego celem będzie zarysowanie apokaliptyki na tle głównych wątków teorii mimetycznej. Z tego powodu, w rozdziale pierwszym autor koncentruje się na najważniejszych założeniach teorii mimetycznej. Rozpoczynając od pragnienia mimetycznego, następnie przez teorię kozła ofiarnego, dochodząc do refleksji nad apokalipsą. Rozdział drugi, poświęcony jest próbie analizy mechanizmu kozła ofiarnego, właśnie z perspektywy apokaliptycznej. Autor zestawia w nim kulturotwórcze mity z Biblią, przyjmując narrację dotyczącą prześladowań w mitach oraz apokalipsę w Biblii. Według autora w mitach znajdujemy informację o niewinności ofiar, natomiast Biblia umożliwia odkrycie prawdy o ich niewinności. Dodatkowo w rozdziale drugim autor przedstawia relację religii archaicznej do chrześcijaństwa, odpowiadając na pytanie o ofiarniczość w chrześcijaństwie. Rozdział trzeci został poświęcony wnikliwej analizie pojęcia kryzysu kultury nowoczesnej. Autor koncentruje się na refleksji dotyczącej między innymi wpływu odkrycia mechanizmu kozła ofiarnego na stan kultury, to jest, w jaki sposób odkrycie mechanizmów zniszczyło mechanizm hamowania wzajemnej przemocy, a tym samym doprowadziło do niekontrolowanego wzrostu przemocy. Według Girarda, a za nim Gielarowskiego, z sytuacji impasu może nas wyzwolić nauka o eschatologii, szczególnie zaśta zawarta w chrześcijańskiej nauce o zbawieniu pod postacią paruzji, to jest ponownego przyjścia Chrystusa. Rozdział czwarty poświęcony został kwestiom metodologicznym związanym z pracą badawczą Girarda i jego teoriami. Gielarowski podkreśla w nim w szczególności interdyscyplinarny wymiar jego prac jak również podejmuje próbę umieszczenia apokaliptyki w narracji o nowożytnych i współczesnych teoriach apokalipsy.

Książka *O możliwym końcu kultury. Apokaliptyka Rene Girarda* stanowi ważny wkład w promowanie myśli Girarda na polskim rynku wydawniczym. Uczony w sposób oryginalny komentuje rozwój teorii mimetycznej, podejmując autorskie wątki związane z analizą metodologiczną wymiaru apokaliptyki.

O wartości pozycji świadczy jej aktualność, szczególnie w ujęciu kondycji współczesnego człowieka, gdzie zarówno badacze, jak i publicyści coraz częściej koncentrują się wyłącznie na sloganie „kryzysu kultury”, nie analizując ani źródeł dla koncepcji kultury, ani przedstawianej w nich antropologii.

Z książki Gielarowskiego możemy się dowiedzieć, że jest możliwe wyjście z kryzysu kultury, pomimo obserwacji narastającej przemocy. Autor odsyła nas do myśli chrześcijańskiej, gdzie kładzie się nacisk na pojęcie „nadziei”, a dokładnie nadziei na ponowne przyjście Chrystusa. Takie nawiązanie w oczywisty sposób szereguje prace Gielarowskiego, jak i Girarda jako myślicieli chrześcijańskich, jednak pomimo tego wciąż ich teorie pozostają ciekawe i oryginalne. Wielu badaczy podejmuje próbę analizy kultury z perspektywy kryzysu, jednak zmieniająca się bardzo szybko rzeczywistość, tak pod kątem społecznym, politycznym, gospodarczym, jak technologicznym rzadko kiedy udaje się przewidzieć. Tworzenie zatem teorii dotyczących kultury jest niezwykle trudnym zajęciem. W przypadku książki Gielarowskiego autor idzie o krok dalej i nie ogranicza się wyłącznie do deskryptywnego opisu teorii Girarda, co mogłoby stanowić wyłącznie próbę przybliżenia polskiemu czytelnikowi jego twórczości, lecz podejmuje wyzwanie stworzenia refleksji krytycznej dotyczącej przede wszystkim możliwości pojmowania apokaliptyki jako sposobu rozumienia kultury zmierzającej do swojej ostatniej fazy istnienia. Chodzi o interpretację kultury znajdującej się w kryzysie, zmierzającej ku swemu końcowi. Koncepcję Girarda, która wpisuje się w judeochrześcijańską refleksję nad końcem świata, należy jednak traktować jako szczególną i bardzo oryginalną odpowiedź na kryzys współczesnej kultury. Kryzys ten można przezwyciężyć, zdaniem Girarda, po pierwsze przyjmując prawdę o niewinności kozła ofiarnego, którym był Jezus Chrystus, a po drugie poprzez akt wyrzeczenia się przemocy. Niestety, ponieważ gatunek ludzki nie ma skłonności do tego ostatniego, ludzkość musi zmierzać do końca kultury. Girard kończy swoją pracę jednak z nadzieją – nadzieją na ponowne przyjście Chrystusa w momencie końca świata.

Praca Gielarowskiego zatem dotyczy pewnego wąskiego i szczególnego sposobu myślenia o rzeczywistości. Książka jest zwięźle napisana, autor korzysta z bardzo licznej bibliografii i osadza teorię Girarda w filozoficznym nurcie pytań o kulturę. Pozycja ta będzie szczególnie ciekawa dla badaczy obszaru fenomenologii kultury, jak również naukowców zajmujących się refleksją filozoficzną nad pojęciem ofiary w ujęciu judeochrześcijańskim.

Źródła cytowań

- ARYSTOTELES (1988), *Poetyka* 4, przekł. H. Podbielski, Warszawa: PWN.
- DOMENACH, JEAN-MARIE (1983), *René Girard – Hegel chrystianizmu*, przekł. C. Rowinski, Gdańsk: RSW Prasa-Książka-Ruch.
- DONNADIEU GÉRARD (2015), *Bouddhisme, christianisme, islam a la lumiere de la raison moderne*, Paryż: Savoir Plus.
- GIELAROWSKI, ANDRZEJ (2016), *Kryzys kultury, kryzys człowieka, Fenomenologiczna krytyka kultury: Husserl, Levinas, Henry*, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- GIELAROWSKI, ANDRZEJ (2021), *O możliwym końcu kultury: Apokaliptyka Rene Girarda*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie.
- GIRARD, RENÉ (1979), *Mimesis and Violence: perspectives in Cultural Criticism*, w: Williams College (red.), *Berkshire Review*, Berkshire, ss. 9-19
- GIRARD, RENÉ (1994), *Things Hidden since the Foundation of the World*, Stanford: Stanford University Press.




All articles in „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media” are licenced under Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) which means that the users are free to share (copy and redistribute the material in any medium or format) or adapt (remix, transform, and build upon the material) for any purpose, even commercially, providing an appropriate credit is given, with a link to the license, and indication of whether any changes were made. The users may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses he or she or their use. For full legal code of CC BY 4.0 please proceed to Creative Commons page.

„Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media” stores all articles in open access CEON Repository of Centre for Open Science and, additionally, assigns DOIs (Digital Object Identifiers) for each of the published papers through Zenodo OpenAIRE project that contradicts the current agenda for so-called „gold open access” and paid DOI services by opening the identifiers network for all interested parties: publishers, readers, and independent researchers alike.

„Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media” does not impose any „publishing fees” on Contributors. Submitting a manuscript is free of any charge from the beginning to the end of the whole editorial and reviewing process. We believe charging authors for publishing their work, as well as demanding any charges for a digital preservation of the latter, is unacceptable within the Open Access community.



Cena: 0,00 zł  OPEN ACCESS

ISBN 978-83-955581-7-7

ISBN 978-83-955581-7-7



9 788395 558177

Wersja elektroniczna jest referencyjna