

Facta Ficta

Journal of Theory, Narrative & Media



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

OPEN  ACCESS

vol. 3 (1) 2019

Sacrum

Facta Ficta

Journal of Theory, Narrative & Media

REDAKTOR NACZELNA:

Ksenia Olkusz

REDAKTORZY NUMERU:

Joanna Stokłosa, Barbara Szymczak-Maciejczyk

SEKRETARZ REDAKCJI:

Joanna Brońka

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Fryderyk Kwiatkowski

Barbara Szymczak-Maciejczyk

Sven Dwulecki

Rafał Szczerbakiewicz

RADA NAUKOWA:

Gregory Claeys, *Royal Holloway University of London*

Thomas Elsaesser, *University of Amsterdam, University of Columbia*

Fredric Jameson, *Duke University*

Krzyszna 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):

Joanna Stokłosa

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. ANGIELSKI):

Joanna Zienkiewicz

KOREKTA

Kinga Kamińska

Marietta Migdalska-Florek

Natalia Mikołajczyk

Joanna Stokłosa

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

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 wydany jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ruchu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy.

Facta Ficta

Journal of Theory, Narrative & Media

vol. 3 (1) 2019

Sacrum

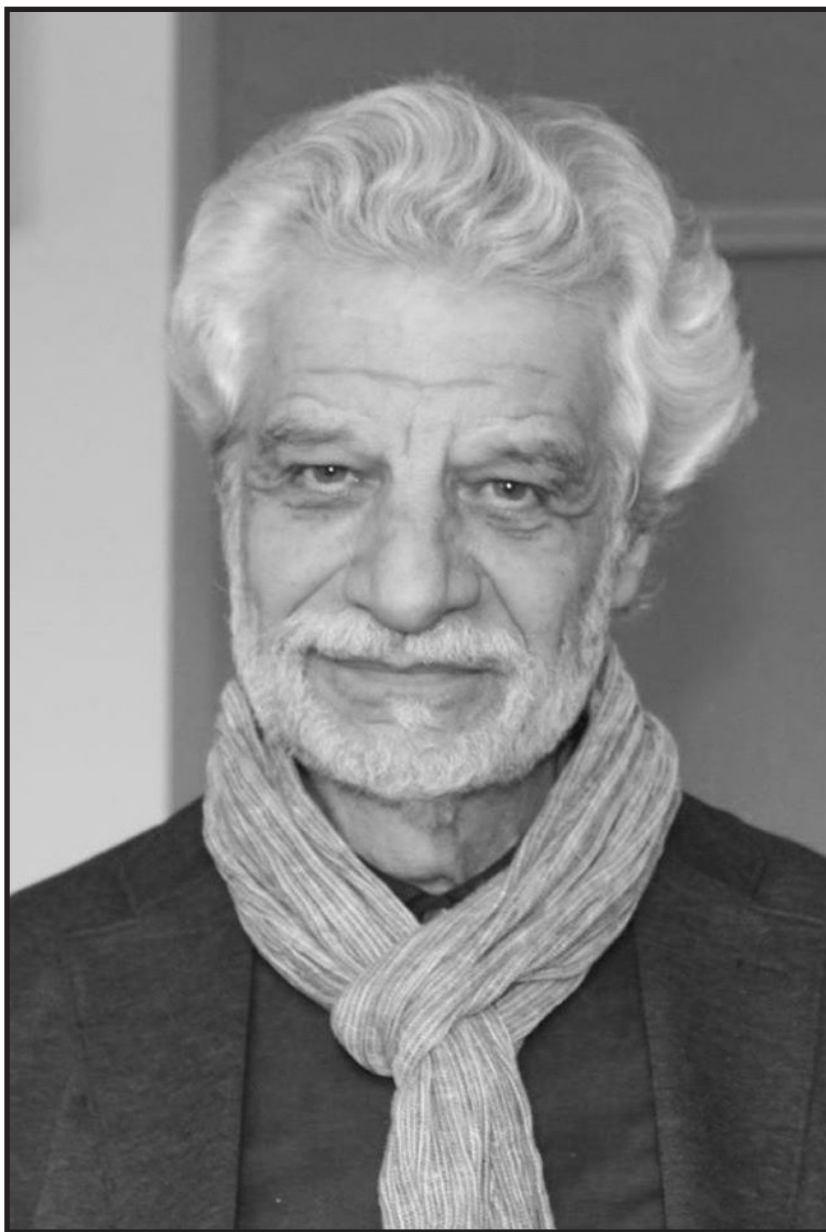
Ośrodek Badawczy Facta Ficta • Wrocław 2019

Spis treści

WSPOMNIENIE	Słowo upamiętniające Thomasa Elsaessera <i>Fryderyk Kwiatkowski</i>	9
TEMAT NUMERU	Antygona jako <i>homo sacer</i> . Przedpolityczna przemoc w świecie bez <i>praxis</i> <i>Agata Wojciechowska</i>	17
	Wigilijne sacrum – między religią a magią <i>Dominik Zimny</i>	29
	Obraz osobliwy w twórczości Józefa Chełmowskiego <i>Andrzej Stachowiak</i>	51
	Oblicza religii we współczesnej literaturze francuskiej: Jean-Marie Gustave Le Clézio i meksykańskie wierzenia prekolumbijskie oraz doświadczenie Afryki. <i>Wrażliwość Innego</i> wobec kryzysu cywilizacji <i>Beata Pyżłowska</i>	67
	Średniowieczne klasztory żeńskie w polskiej prozie historycznej po 2000 roku (na wybranych przykładach) <i>Matylda Zatorska</i>	81
	Kampanie marki Benetton a kontrowersja religijna <i>Marcelina Mrowiec-Piergies</i>	101
ROZMOWA NUMERU	Historia filmu jako archeologia mediów (Film History as Media Archaeology) z <i>Thomasem Elsaesserem</i> rozmawia <i>Fryderyk Kwiatkowski</i>	119
KULTURA WSPÓŁCZESNA	Thomas Elsaesser a studia filmoznawcze <i>Mirośław Przyłpiak</i>	149
VARIA	Bizarna, pokrętna encyklopedia? <i>Nowe Ateny</i> Benedykta Chmielowskiego w <i>Księgach Jakubowych</i> Olgi Tokarczuk <i>Krzysztof Breuskott</i>	175
RECENZJE	„Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema”. Esej recenzyjny <i>Fryderyk Kwiatkowski</i>	199
	<i>Mind-game films</i> a kino XXI wieku <i>Patrycja Włodek</i>	209



Wspomnienie



Thomas Elsaesser 1943-2019

Słowo upamiętniające Thomasa Elsaessera

Fryderyk Kwiatkowski

Uniwersytet w Groningen

ORCID: 0000-0003-4495-0801

Koniec dwa tysiące dziewiętnastego roku minął pod znakiem żałoby. Oprócz Petera Wollena odszedł jeszcze jeden z fundatorów filmoznawstwa, Thomas Elsaesser. Miał zaplanowany wykład gościnny w trakcie swojego pobytu w Pekinie. Zmarł nagle czwartego grudnia w wieku siedemdziesięciu sześciu lat. Fala żalu i smutku przetoczyła się przez media społecznościowe na wiele dni po ogłoszeniu informacji o jego odejściu, a w najważniejszych czasopi-smach branżowych ukazały się artykuły wspomnieniowe podsumowujące jego dorobek i osiągnięcia.

Jak w wypadku wszystkich, dla których refleksja nad filmem i mediami zajmuje ważne miejsce w życiu zawodowym i osobistym, wiadomość o nie-spodziewanej śmierci Thomasa Elsaessera przyjąłem z niedowierzaniem. Było ono tym większe, że jeszcze miesiąc wcześniej wymieniałem z nim kore-spondencję mailową w związku z publikacją ostatniego numeru „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media”. W tym eseju nie zamierzam doko-nywać syntezy imponującego dorobku Thomasa Elsaessera ani też jego dzia-łalności na rzecz animowania kultury audiowizualnej i badań nad filmem. Czytelnika zainteresowanego tymi zagadnieniami odsyłam do artykułu Mirosława Przyłipiaka, którego przedruk znajduje się w niniejszym nume-rze. Chciałbym natomiast podzielić się kilkoma osobistymi wspomnieniami o Thomasie Elsaesserze, okolicznościach, w jakich miałem okazję go poznać i nawiązać z nim współpracę z „Facta Ficta Journal”, a także garścią refleksji na temat jego podejścia do badania zjawisk kultury.

Z Thomasem Elsaesserem spotkałem się dwukrotnie. Pierwszy raz, w czerwcu dwa tysiące piętnastego roku, w czasie stażu w Center for History

of Hermetic Philosophy and Related Currents w Uniwersytecie Amsterdamskim. Wysłałem do niego e-maila z pytaniem, czy dysponowałby chwilą, aby porozmawiać o moim projekcie badawczym na temat gnostycyzmu i filmów gier umysłowych (*mind-game films*). Odpowiedział z entuzjazmem i pomimo, że był wtedy w rozjeździe między Frankfurt, Kolonią i Wenecją, a w niedługim czasie miał udać się do Wielkiej Brytanii, nie stanowiło dla niego problemu, aby zaproponować mi kilka możliwych terminów spotkania.

Zapamiętam go jako szczodrego rozmówcę, chętnie dzielącego się swoją erudycją. Czerpał przyjemność z wyznaczania rozmowie określonego kierunku. Dawał odczuć, że jest świadomy swojej pozycji, ale nią nie przytłaczał. Testował wszystkie możliwe konteksty i perspektywy do analizy danego zagadnienia. Dzielił problem na czworo, ale tylko w celu poznawczej produktywności. W dyskusji nie liczył czasu. Był autokratyczny i chętnie przyjmował kontrargumenty. Sprawiał wrażenie doskonałego stratega, który w pełni potrafił wykorzystać wszystkie naukowe okazje, jakie oferował mu los. Na kilka miesięcy przed naszym spotkaniem ukazało się polskie tłumaczenie jego bestsellerowej w filmoznawczym świecie książki, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, napisanej z jego współpracownikiem Malte Hagerem (2015). Publikacja ta sprawiła, że w następnych latach Elsaesser zacieśnił swój kontakt z polskimi badaczami. Dwa lata później, w dwa tysiące siedemnastym roku, został zaproszony na międzynarodową filmoznawczą konferencję naukową *Fast, Slow & Reverse: Faces of Contemporary Film Narration*, która odbyła się między dwudziestym czwartym a dwudziestym ósmym maja i została zorganizowana wspólnie przez Uniwersytet Gdański i Uniwersytet Jagielloński. Wydarzenie to przybrało format dwuczęściowego sympozjum. Pierwsza część, przeprowadzona w Gdańsku, poświęcona została kinu *mainstreamowemu*, druga zaś miała miejsce w Krakowie i skupiona była wokół kina artystycznego. Następnie, w semestrze zimowym roku akademickiego dwa tysiące siedemnastego, Elsaesser był profesorem wizytującym w Uniwersytecie Gdańskim, gdzie prowadził kurs z zakresu teorii kina i seminarium na temat związków między filozofią kontynentalną i filmem europejskim. Współpraca z Uniwersytetem Gdańskim zaowocowała również publikacją *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* pod redakcją Mirosława Przyłipiaka (2018), zawierającą tłumaczenia tekstów Elsaessera, w tym tych wcześniej niepublikowanych.

Seria tych inicjatyw i wydarzeń sprzęgła się w czasie z powstaniem pisma „Facta Ficta Journal”, a Elsaesser bez wahania zgodził się je wesprzeć jako członek rady naukowej. To właśnie w związku z inceptą czasopisma spotkałem się z nim ponownie, w dwa tysiące siedemnastym roku, aby odbyć rozmowę wokół zagadnień, które stały się przedmiotem jego książki *Film History as Media Archeology (Historia filmu jako archeologia mediów, 2016)*.

Owocem naszej pracy była publikacja wywiadu, pierwotnie wydanego w języku angielskim, teraz dostępnego w tłumaczeniu na język polski w przedkładanym czytelnikowi numerze „Facta Ficta Journal”.

W Niderlandach, kraju silnie spolaryzowanym politycznie, w którym naczelnym prawem określającym tożsamość narodową jest swoboda autoekspresji, nie wszyscy wypowiadają się o Elsaesserze z jednakową dozą sympatii, przywołując w prywatnych rozmowach wspomnienia z czasów, gdy z nim współpracowali. Nikt jednak nie kwestionuje jego zasług naukowych oraz osobistego zaangażowania w ukształtowanie, a także wyznaczeniu kierunków rozwoju filmo- i medioznawstwa oraz wpływu, jaki wywarł na późniejsze pokolenia badaczek i badaczy.

Oryginalność i niezależność jego myśli wyrasta z bezkompromisowej zasady, wedle której ostatecznym celem pracy naukowej nie jest tworzenie kanonów, ponieważ ich ustanawianie, a następnie bezrefleksyjne kultywowanie nieuchronnie prowadzi do budowania cmentarzyska zeszlých faktów lub archiwum przebrzmiałych argumentów. Dla Elsaessera przedmiot badawczy to znikający organiczny twór, nieprzerwanie ewoluujący i pozbawiony esencjalnych własności. Nieortodoksyjność metodologiczna, wyrażająca się w kreatywnym łączeniu rozmaitych perspektyw badawczych i stała gotowość do używania nowych metod opisu dostrzegalna w pracach Elsaessera, zakłada pojęcie wiedzy jako procesu trwale poddawanego rewizji. Takie podejście implikuje bezkompromisową otwartość na przeformułowywanie założeń, zadań i celów nauki, także na poziomie instytucjonalnej organizacji poszczególnych dyscyplin badawczych. W wypadku działalności Elsaessera znalazło to swój wyraz w krytycznym podejściu do paradygmatów determinujących sposób, w jaki opowiada się historię kina, przede wszystkim w pracach, które publikował od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to wyraźnie usytuował badania nad filmem w kontekście medioznawstwa. Człowiek ery kina, a teraz epoki cyfrowej, jest jak ryba pływająca w morzu mediów, zaś do zadania badacza – zdaniem Elsaessera – należy opisywanie tego środowiska. To żyjący ekosystem, w którym pozycja, rola i funkcja filmu nieustannie się zmienia, jest warunkowana przez koegzystujące z nim inne gatunki mediów i zwrotnie wpływa na ich przemianę. I chyba z tej kompulsywnej potrzeby ogarniania całości, tworzenia ram pojęciowych, pozwalających dać złudne poczucie, że można jeszcze określić miejsce, jakie jednostka zajmuje we współczesnym stechnologizowanym świecie – pełnym nieintuicyjnych sprzeczności, nieoczywistych powiązań i wielostronnych uwarunkowań – Elsaesser w swych ostatnich badaniach jeszcze wyrażniej uwzględniał szersze konteksty, które z samej swej natury nie dają się zamknąć w obrębie jednej tradycji myślowej. Stąd nie jest zaskoczeniem, że jego ostatnia książka wyraźnie sytuuje film w kontekście filozoficznym

(2018), diagnozując kondycję współczesnej postsekularnej, multikulturowej i wciąż zjednoczonej Europy. Prace Elsaessera od zawsze były przeniknięte założeniem, że kino to nie tylko przedmiot ludycznej rozrywki, technologicznej fascynacji, ideologicznych starć czy społecznej praktyki, ale także – i chyba przede wszystkim – narzędzie zdolne do wyrażania świata w sposób, którego nie można w pełni uchwycić za pomocą języka. I z tego powodu zasługuje ono na pogłębioną refleksję, a każda próba, choć z góry skazana na porażkę, pozwala nam usytuować medium filmowe w nowym kontekście poznawczym. Film, w rozumieniu Elsaessera, to zjawisko egzystujące w niewidzialnym punkcie, między tym, co materialne i mentalne, realne i idealne, historyczne i wyobrażone, zarówno manifestujące problemy nowoczesności, jak i poszukujące sposobów, by je rozwiązać.

Taka wizja filmu mnie również pozostanie bliska.

Źródła cytowań

- ELSAESSER, THOMAS (2016), *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ELSAESSER, THOMAS (2018), *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- ELSAESSER, THOMAS (2018), *European Cinema and Continental Philosophy. Film as Thought Experiment*. New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- ELSAESSER, THOMAS; HAGENER, MALTE (2015), *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*. Kraków: Universitas.
- PRZYLIPIAK, MIROSŁAW (2018), 'Wprowadzenie. Thomas Elsaesser a studia filmoznawcze', w: Thomas Elsaesser, Mirosław Przylipiak (red.), *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 7-28.



Temat numeru

Antygoną jako *homo sacer*. Przedpolityczna przemoc w świecie bez *praxis*

Agata Wojciechowska

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-1555-2126

Abstract

Antigone as homo sacer. Pre-political violence in the world without praxis

This paper is a proposition of a new interpretation of Sophokles' 'Antigone'. Author uses a specific term *homo sacer* to analyze the reality of ancient polis described in the tragedy. Both Giorgio Agamben and Judith Butler made use of the concept of *homo sacer* to read 'Antigone' but they gave it a modern approach. Agamben treats the *homo sacer* as a person who is deprived of the laws and who, as a result, is banished from a community. He sees the *homo sacer* in modern refugees. The author of this chapter acknowledges Butler's and Agamben's approach but also reaches to the origins of the term. The idea of a sacred man derives from pre-Roman law, which is described as a pre-political law of violence. The author analyzes the situation of Antigone who becomes the *homo sacer* after being cursed by Creon. Antigone takes an action (*praxis*) while public speaking and therefore she steals the law which was originally available to polis citizens – men. She then becomes a woman-citizen, someone who has no place in polis. Antigone's

Agata Wojciechowska; mgr; absolwentka MISHu na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, na którym realizowała studia z zakresu filologii polskiej i filozofii; aktualnie doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; obecnie pracuje nad rozprawą dokorską dotyczącą eksperymentalizmu myślenia w modernizmie europejskim. Prowadzi zajęcia z filozofii literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zainteresowania naukowe to *vita contemplativa*, filozofia literatury oraz relacje nauki i literatury na początku XX wieku.

agatacdziuba@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

status is to be 'in-between', she is no woman, nor man. There is no place for her in polis. That is why she must be cursed and called the homo sacer. The new identity is given to her by the law. The aim of the chapter is to prove that the Antigone's fate of being the homo sacer shows the moment of degeneration of the Greek polis. It shows what happens if the pre-politic violence becomes a part of the community.

Keywords: Antigone, Sophocles, homo sacer, violence, praxis, woman

Praxis jako podstawa polis

Człowiek może obyć się bez pracy i wytwarzania, zmuszając do tego innych, ale bez *praxis* nie ma życia. Dla Hanny Arendt (2010: 25) to jeden z trzech filarów ludzkiej aktywności – obok pracy i wytwarzania stanowi o kondycji ludzkiej. Praca jest odpowiednikiem życia ludzkiego, „aktywnością odpowiadającą biologicznemu trwaniu ludzkiego ciała” (Arendt 2010: 26), z kolei wytwarzanie skutkuje powstaniem nienaturalnego świata rzeczy, którymi człowiek otacza się za życia, podkreślając tym samym swoją śmiertelność i doczesność. Natomiast wyróżniającym się, bo niezbędnym do prawdziwego życia, będącego ponad tu i teraz, jest ludzkie działanie. *Praxis* stanowi podstawę wszelkiego życia politycznego – bycia między ludźmi. Działać nie można w odosobnieniu, gdyż jest potrzebna obecność innych. Arendt zaznacza, że: „działać, w najogólniejszym sensie, znaczy przedsięwziąć coś nowego, rozpocząć [...] wprowadzić w ruch” (Arendt 2010: 207). Stwarza ono warunki dla pamięci i ostatecznie dla samej historii, stanowi o tożsamości wspólnoty. Jest możliwością zaistnienia człowieka wśród ludzi, wychodząc z tego co prywatne do sfery tego, co publiczne. Działanie stanowiło podstawę nie tylko funkcjonowania polis, ale w ogóle warunku jej istnienia (de Coulanges 1956: 334-336). Polis w niniejszym artykule jest rozumiana jako niezależna wspólnota obywateli. Możliwość uczestniczenia w życiu politycznym świadczyła o wolności obywatela i jego przynależności do wspólnoty. Z życia publicznego wyłączone były oczywiście kobiety, które nie posiadały statusu obywatela, podobnie jak niewolnicy i metojkowie. Ich zadaniem była praca i wytwarzanie zarezerwowane dla sfery prywatnej, na wyjście z której mogli pozwolić sobie wolni byli obywatele polis. Celem autorki niniejszego artykułu jest więc ukazanie sytuacji polis greckiej, kiedy ów ścisły podział w obrębie kondycji ludzkiej zostaje podważony (praca, wytwarzanie, działanie). Za

najważniejsze jednak uważa się przeanalizowanie losu kobiety-obywatela, która załamuje swoim działaniem porządek polis – Antygonę.

Judith Butler w *Żądaniu Antygony* zauważa, że: „Antygona zabiera głos, przemawia publicznie dokładnie w tym momencie, kiedy powinna zostać odseparowana od innych w obszarze własnej prywatności [...] Zawłaszcza sobie w tym celu język zastrzeżony dla państwa, przeciwko któremu się buntuje” (Butler 2010: 15-17). Figura przemawiającej Antygony, przywłaszczającej sobie przestrzeń, która do niej nie należy, skłania nas do refleksji zarówno nad pozycją Antygony w świecie polis, jak i nad samą konstrukcją Tebańskiego *bios*. Mimo że nie posiadamy dokładnych informacji dotyczących życia kobiet w realiach tebańskich, przyjmujemy, że świat opisany przez Sofoklesa odpowiada Atenom. Dlatego też do analizy sytuacji tebańskiej zostaną wykorzystane pojęcia oraz wyobrażenia o polis będące częścią naszej wiedzy o jego rodzinnym mieście.

Homo sacer w rzeczywistości polis – sytuacja kobiety

W starożytnej Grecji w życiu prywatnym kobieta pełniła rolę żony, natomiast w życiu publicznym postrzegana była jako *parias*, w swojej istocie zawsze pozostając *achrestos*. Jej miejsce było między niewolnikami w przestrzeni gospodarstwa domowego. W życiu publicznym kobieta była nieobecna. Antygona przemawiając, porzuca swoją kobiecość, wkracząc do świata męskiego, czyli publicznego. Zderza się wówczas ze światem, który do niej nie należy, nie jest więc w stanie w pełni przejąć *praxis* – umieszcza siebie w sferze „pomiędzy”, wymykając się zarówno sferze prywatnej, jak i publicznej. Claudia Leeb (2017, 223-240), opisując tę szczególną pozycję Antygony, powołuje się na teorię *homo sacer* Giorgio Agambena (2009), jednak czyni to ze szczególnym naciskiem na ujęcie feministyczne. Dla Leeb Antygona jest przede wszystkim kobietą. Uważa ją za „feminine *homo sacer*” (Leeb 2017: 223; 223-240) i jako taką umieszcza w przestrzeni antycznej polis. Wydaje się jednak, że takie spojrzenie stanowi pewien znaczący problem interpretacyjny. Przede wszystkim, aby móc w pełni nazwać Antygonę „kobięcym *homo sacer*”, należałoby całkowicie odseparować jej postać od rzeczywistości antycznej i potraktować ją jako pewną samodzielną figurę, która może być pomocna w badaniach genderowych. Natomiast połączenie uwspółcześnionej wersji *homo sacer* z kobietą antycznej Grecji może wydawać się anachroniczne. Jednakże samo doszukiwanie się powiązań między postacią Antygony a kategorią *homo sacer* uważa się za niezwykle interesujące. Z tego też względu w niniejszym artykule zostanie zaproponowana próba odczytania postaci Antygony jako *homo sacer*, która pozbawiona będzie zdobyczy kry-

tyki feministycznej i jednocześnie pozostanie w obrębie kultury antycznej, w której owa postać powstała.

Na początku warto powrócić do przytoczonych we wstępie słów Butler i zastanowić się, co naprawdę czyni Antygona w przestrzeni polis, decydując się na publiczne przemawianie. Przede wszystkim zawłaszcza nie tyle język zastrzeżony dla państwa, ile prawo, które należy tylko do obywateli. *Isegoria* była jednym z trzech praw w obrębie *ison* (równości), które stanowiły istotę demokracji ateńskiej oraz istotę człowieka wolnego. O znaczeniu równości pisze sam Arystoteles: „Bo równość polega na tym, że ubodzy czy bogaci nie górują jedni nad drugimi i żadna strona nie dzierży wyłącznie władzy rozstrzygającej, lecz wszyscy na równi według stosunku liczbowego. W takim razie bowiem, zdaniem demokratów, istnieje w państwie równość i wolność” (Arystoteles 2010: 173). U Arystotelesa dosyć interesującym elementem jest stosunek liczbowy w podziale praw. O istocie ograniczania liczby osób, które mogą brać udział w życiu polis pisze Arendt: „[...] oznacza to, że im większa jest w danym państwie populacja, tym większe prawdopodobieństwo, że raczej to, co społeczne, aniżeli to, co polityczne, konstytuować będzie dziedzinę publiczną. [...] polis [...] może przetrwać jedynie wtedy, gdy liczba obywateli pozostanie ograniczona” (Arendt 2010: 63).

Równość i wolność stanowią swoje odpowiedniki i są gwarantem istnienia polis. Obie te wartości nie tylko są fundamentem wspólnoty, ale także świadczą o jej doskonałości. Herodot (2002: 201) porównując ustroj ateński do perskiego, wykazuje wyższość tego pierwszego właśnie ze względu na panującą równość. Pisarz dochodzi do wniosku, że w świecie autorytaryzmu perskiego nie ma miejsca dla wolnego człowieka, ponieważ nie ma równości. Najlepszym możliwym ustrojem jest demokracja, która zapewnia pełną wolność. Według Mogensa Hermana Hansena (1999) wolność i równość były częścią ideologii, która spajała wspólnotę obywateli, jaką była polis. Badacz zauważa, że potrzebne było ciągłe podkreślanie znaczenia oraz obecności tych dwóch wartości w celu podtrzymania działania polis. Stąd też bardzo częste powoływanie się na wolność jako gwaranta demokracji u pisarzy antycznych.

Warto podkreślić, że wolność, zarówno u Arystotelesa, jak i Herodota, zostaje zrównana z *praxis*. To działanie, udział w życiu politycznym stanowi o byciu obywatelem, czyli człowiekiem wolnym, mogącem korzystać z pełni praw. Należy zaznaczyć, że nie jest to tylko „wolność do” działania, ale także „wolność od” pracy i wytwarzania. To właśnie według Herodota stanowi o wyższości demokracji nad innymi ustrojami – pozwala ona przede wszystkim działać, wypełnić życie tym, co najbardziej wartościowe. Praca i wytwarzanie leżą w gestii kobiet, niewolników i metojków, natomiast działanie przysługuje jedynie obywatelom. Wolność oznaczała wolność od konieczności życiowych związanych z życiem prywatnym. Działanie, będące domeną

życia publicznego, staje się gwarantem życia, zaistnienia we wspólnocie. Bez *praxis* polis by nie istniała. Antygona sięga po jedno z najważniejszych praw greckich, *ison*, po narzędzie, które nie tylko czyni człowieka obywatelem, ale czyni go wolnym. Sięga po prawo będące warunkiem istnienia polis.

Antygona w sytuacji „pomiędzy”

Przez zawłaszczenie męskiego *praxis* Antygona ustanawia siebie jako obywatela i jednostkę wolną, równą samemu Kreonowi. Podważa nie tylko porządek funkcjonowania polis, ale także jej sens istnienia. Polis zostaje wówczas niejako zawieszona w swym trwaniu. Prawo staje się wobec Antygony bezsilne. W momencie, kiedy Antygona przemawia, anektuje nie tylko przestrzeń i język, które do niej jeszcze przed chwilą nie należały, ale buntuje się przeciwko swojej śmierci. Życie bez mowy i działania czyni nas umarłymi dla świata, ponieważ przestajemy „być między ludźmi”. Antygona przechodzi z jednej transgresji w drugą. Wydaje się, że nie należy ona ani do sfery prywatnej, ani publicznej, nie jest ani kobietą, ani obywatelem, nie jest ani żywa, ani martwa. Pozostaje w sferze „pomiędzy”, która jest najbardziej niebezpieczna. Dopiero wówczas, kiedy sprzeciwi się Kreonowi, wypowiadając „Nie!”, zostanie wykluczona ze sfery, w którą sama wkroczyła.

Należy podkreślić, że próba odnalezienia miejsca dla Antygony jako kobiety w przestrzeni politycznej, z której w świecie greckim nie tyle była wykluczona, ile po prostu do niej nie należała jako kobieta, może być problematyczne. Przede wszystkim dlatego, że Antygona, wkraczając poprzez działania w świat obywateli, zostaje umieszczona w sytuacji „pomiędzy”. W momencie, kiedy przekracza sferę prywatną i zagarnia sobie świat męskiej *praxis*, przestaje być kobietą. Antygona jako kobieta nie była obywatelem, nie miała prawa do *politeiesthai*, czyli udziału w czynnościach, które miały miejsce w polis. Z tego też względu nie należy myśleć o pozycji kobiet w antycznej polis jako wykluczonych. Aby móc wykluczyć kogoś z demokracji, czyli z czynnego udziału w życiu publicznym, należało przeprowadzić ostracyzm. Demokracja ateńska była na tyle wspaniałomyślna, że i takie wygnanie było tylko czasowe. Nie można więc wykluczyć kogoś ze wspólnoty, jeśli do niej nigdy nie należał¹.

¹ Tina Chanter (2010) uważa, że Antygona staje się wzorcem kobiety, która wkracza z powrotem do świata męskiego po tym, jak została z niego wykluczona, przez co spotyka się z przemocą. Tak sformułowana teza służy jej do interpretacji sytuacji kobiet w RPA, które są wyłączone ze sfery, do której prawnie należą. Główny problem takiego porównania stanowi właśnie traktowanie Antygony jako obywatela, którym jako kobieta być nie może. Choć takie interpretacje są niezwykle efektowne i wzbogacają badania kulturowe, to jednak opierają się na pewnych nieścisłościach terminologicznych.

Osoba w specyficzny sposób wykluczona ze wspólnoty została nazwana przez Giorgio Agambena (2009) *homo sacer*. Badacz proponuje jednak uwspółcześnione rozumienie „poświęconego człowieka”. Odwołuje się do możliwości bezkarnego zabicia takiej osoby, ale w szczególności podkreśla jej zbędność w obrębie danej wspólnoty. Takimi niepotrzebnymi obywatelami byłiby między innymi uchodźcy polityczni, bezpaństwowcy czy ci wszyscy, którym odebrano jakiekolwiek prawa. Judith Butler w *Żądaniu Antygony* powołuje się na koncepcję biopolityki Agambena, ale nie rozwija jego myśli dotyczącej *homo sacer* (Butler 2010: 99). Wydaje się, że samo to pojęcie jest niezwykle interesujące, jeśli rozpatrzmy je właśnie w kontekście Antygony. Pozwoli nam ono nie tylko lepiej zrozumieć niewyobrażalną karę, jaką otrzymała Antygona, ale także wspólnotę, która tę karę na nią nałożyła. Termin *homo sacer* wywodzi się z prawa Rомуlejskiego i związany jest z sankcją *sacratio capitis*. Funkcjonowanie tego prawa tłumaczy James Muirhead, który zauważa, że dotyczy ono osoby, będącej częścią wspólnoty, która zaorała bruzdę graniczną albo usunęła kamień graniczny (Muirhead & Goudy 2009: 50). Wówczas Antygona dokonała przestępstwa tak wielkiego, że w rezultacie jej los był oddawany bogom podziemia poprzez wypowiedzenie formuły *sacer esto*. Prawo przestawało wówczas chronić oskarżonego, dzięki czemu mógł on zostać zabity bez żadnych konsekwencji. Oskarżony był społecznie wykluczony, ale jednocześnie przeklęty i nie można go było oficjalnie złożyć w ofierze. Co interesujące, tylko dzięki prawu wspólnota mogła uznać jednostkę za *homo sacer*. Prawo, które nakazuje wykluczenie, jest więc tym, co nadaje jednostce szczególną tożsamość. Muirhead stwierdza, że pojęcie *homo sacer* jest niejasne i trudne do interpretacji, ponieważ mamy niewiele źródeł (Muirhead 2009: 51-53). Proponuje jednakże, aby traktować je jako prawo pierwotne wobec prawa rzymskiego. Oznacza to, że badacz uznaje *homo sacer* za termin charakterystyczny dla prymitywnej wspólnoty. Zapewne z tego względu pojęcie to stało się specyficzną kategorią, która pozwala na szersze spojrzenie na wczesne życie wspólnotowe w kręgu Morza Śródziemnego, w tym wypadku także polis greckiej. Oczywiście należy zaznaczyć, że prawo to nie obowiązywało w starożytnej Grecji, jednak stanowi ono pojęcie umożliwiające lepsze zrozumienie tożsamości jednostki funkcjonującej w obrębie danej wspólnoty i od niej zależnej. Osobą, która na mocy prawa nadaje Antygonie status *homo sacer*, jest Kreon, gdy wypowiada słowa:

Bierzcie stąd dziewczę i w ciemnym ją grobie
Zawrzyjcie zaraz, jak już nakazałem.
Tam ją zostawcie samotną, by zmarła,
Albo też żywa pędziła dni marne;
Tak wobec dziewczki zostaniem bez winy,
A nie ścierpimy, aby wśród nas żyła (Sofokles 1975: 333).

Kreon nakazuje pozostawić Antygonę samą, odizolowaną od wspólnoty, zamkniętą w grobowcu. Ponadto stwierdza, że zbywa z siebie oraz wspólnoty obciążenie winą. Tym gestem wyjmuje Antygonę spod prawa i czyni ją *homo sacer*. Antygona ma być odseparowana i nietykalna – nadano jej status przeklętej. Istotne, że Kreon pozostawia jej jednocześnie pozorny wybór, czy chce żyć, czy umrzeć. Ta wypaczona *eleutheria* stanowi jedyną formę wolności, jaką skazana może otrzymać. Antygona zawłaszczyła sobie wolność, sięgając po *praxis*, działając, stała się żywa dla wspólnoty. Wkraczając w sferę publiczną poprzez zawłaszczenie prawa *ison*, stała się obywatelem, sama nadała sobie tożsamość, która w momencie wypowiedziania przez Kreona *sacer esto*, zostaje jej odebrana. Pozycja Antygony wbrew pozorom zostaje uproszczona. Z niewygodnego dla polis bycia pomiędzy tym, co męskie, a tym, co kobiece, skazana przechodzi w sferę specyficznego wykluczenia, które stanowi bezpieczniejszą dla wspólnoty formę. Dzieje się tak, ponieważ nie stanowi już zagrożenia dla trwania polis. Antygona zostaje pozbawiona zarówno tego, kim była pierwotnie, czyli kobietą, oraz tego, co zagarnęła w akcie działania, czyli bycia obywatelem. Nowa tożsamość przywraca porządek w polis. Antygona staje się kimś trzecim, kto jasno według prawa nie może w żaden sposób należeć do wspólnoty.

Homo sacer nie jest poza prawem, został opuszczony przez prawo. Antygona jako *homo sacer*, pozostając w sferze „pomiędzy”, w ciągłej transgresji, jest najbardziej narażona na przemoc. Silvia Zappulla zauważa, że niewinny akt pochowania ukochanego brata spotyka się z nieproporcjonalną karą pogrzebania żywcem (Zappulla 2011: 122; 111-138). Kara ta nie ma wynikać bezpośrednio z popełnienia czynu. Wina Antygony rośnie w oczach Kreona z każdym gestem nieprzystługującym jej jako kobiecie. Będąc w ciągłej transgresji, wymyka się dotąd obowiązującemu porządkowi polis. Dlatego należy stworzyć nowe prawo, które nie dotknęło jeszcze żadnego obywatela. Będzie to więc przemoc pochodząca spoza polis, pierwotne prawo, które stanie się odpowiednią karą dla Antygony, czyli wykluczenie jej z zawłaszczonej przez nią sfery i pogrzebanie jej żywcem. Jednak szczególnie zastanawiające jest to, czy faktycznie to ostatnie stanowi największą karę dla bohaterki Sofoklesa.

Antygona na samym początku tragedii zaznacza, że żyje w cierpieniu (Sofokles 1975: 305). To stwierdzenie jest niejako przepowiednią jej losów. Jednakże to, co wydaje się najistotniejsze, to fakt, że Antygona jest przygotowana na śmierć, nie boi się jej. Arendt zwraca uwagę na to, że: „ktokolwiek wkraczał w dziedzinę polityczną, musiał najpierw być gotów zaryzykować własne życie, zaś zbyt wielkie umiłowanie własnego życia, stając na przeszkodzie wolności, było niezawodną oznaką niewolnictwa” (Arendt 2010: 56). Jej odwaga i gotowość na śmierć stanowią o jej wolności, którą Kreon wykpi, kiedy będzie skazaną potępiał. Uczyni to ze świadomości swojej niemocy. Należy też pamiętać, że Kreon oprócz tego, że jest władcą Teb jest także *despotes*, czyli głową rodzi-

ny Antygony, a jako taki prawnie ma nad nią władzę absolutną. Kreon może symbolizować to prawo, o którym pisze Agamben (2008: 85), że otacza *homo sacer* z każdej strony, osacza go. Kreon jest bowiem obecny zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej. Z obu tych sfer wyklucza Antygonę, kładąc odizolować ją od społeczności. Jak sugeruje Zappulla, sam Kreon nie reprezentuje tak naprawdę prawa polis, a raczej władze *oikos* w prymitywnym tego słowa znaczeniu (Zappulla 2011: 130; 111-138). Rozumiane jest tu ono jako organizacja gospodarstwa domowego, w którym ludzie myślą przede wszystkim o przetrwaniu. Nic więc dziwnego, że Kreon sięga po gest całkowitego wyklęcia z życia wspólnoty, który również wywodzi się z czasów przedpolitycznych. Kreon tkwi więc w prymitywnej formie rządów, które obejmują również przestrzeń prywatną. W takim rozumieniu rzeczywistość Sofoklesowych Teb nie miałaby wyraźnego podziału na prywatne i publiczne. Pomieszczenie tych dwóch sfer jest zaprzeczeniem polis, zaburzeniem jej porządku. Stąd wynikałaby niesprawiedliwa i nieadekwatna do czynu kara, która spada na Antygonę. Jako *homo sacer* jest najbardziej zagrożona decyzją Kreona. Skazana jako *homo sacer* może zostać zamordowana bezkarnie, co oznacza, że nikt za jej śmierć nie będzie winien – oprócz niej samej.

Wykazując możliwość swobodnego przejścia od *dzoe* do *bios*, Antygona ujawniła niestabilność polis i autorytarne pobudki Kreona. Możliwość zawieszenia trwania polis poprzez stworzenie sfery „pomiędzy” stanowi o dyspozycji życia wspólnoty do zepsucia. Jednak tylko kategoryczne podporządkowanie sobie prawa przez Kreona, który sam staje się jego uosobieniem, sprawia, że *praxis* tebańskie staje się fikcją. Należy jednak zaznaczyć, że Kreon, sięgając po przedpolityczną karę, jaką jest nadanie statusu *homo sacer*, staje się uosobieniem prawa spoza polis, a więc prawa prymitywnego. Aby to wyjaśnić, warto zwrócić uwagę na słowa Ismeny, która pyta swoją siostrę: „więc ty zamierzasz grzebać wbrew ukazom?” (Sofokles 1975: 43). Jednakże w celu lepszego zrozumienia pytania zadanego przez Ismenę należy przywołać jej słowa w wersji oryginalnej, czyli starogreckiej: „ἢ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρητον πόλει” (Sofokles 1924: 44). Ismena używa frazy *aporreton polei*, która oznacza zakaz czegoś, ale i zakaz mówienia o sprawie, omawiania jej z innymi. Ismena prosi siostrę o milczenie. Nie tylko Antygona ma milczeć, ale także słowa o jej czynach nie mogą wybrzmieć w przestrzeni publicznej. Muszą ominąć sferę *praxis*. Słowa Ismeny ujawniają strach przed nie tylko samym czynem, ale i mówieniem o nim. Antygona w rozmowie z Kreonem zwraca uwagę na terror milczenia, w jakim żyją Tebańczycy:

I ci tu wszyscy rzecz by pochwalili,
Gdyby im trwoga nie zawarła mowy.
Ale tyranów los ze wszech miar błogi,
Wolno im czynić, co zechcą, i mówić (Sofokles 1975: 321).

Bez mowy nie ma działania. Kreon nakazując milczenie, odbiera tak naprawdę obywatelom możliwość działania. W ten sposób pozbawia ich wolności oraz prawa, które do nich należało. To Kreon stanowi zagrożenie dla wspólnoty, nie Antygona. Ona, zdobywając tożsamość kogoś „pomiędzy”, obnaża dysfunkcję systemu, zaburza porządek, który już wcześniej nie trwał jak należy. Antygona buntuje się przeciwko milczeniu, przemawiając publicznie i głośno przyznając się do czynu. To wykroczenie zdaje się więc być większe w oczach Kreona niż samo ciche sprzeciwienie się jego woli. Publiczne przyznanie się do winy jest ostatnim zwycięstwem Antygony.

Degeneracja *praxis* – Sofoklesowa krytyka polis

Antygona przemawiając publicznie, działa. Zawłaszcza tym samym sferę męskiej *praxis*. Jej tożsamość jako kobiety w polis zostaje zawieszona, a na jej miejsce pojawia się nowa, całkiem obca wspólnocie tożsamość: kobiety-obywatela. Bycie „pomiędzy” doprowadzi do sięgnięcia po prawo pierwotne, zbyt prymitywne dla polityczności polis, czyli po prawo do nadania tytułu *homo sacer*. Sprawa Antygony zwraca uwagę na moment degeneracji polis, gdzie rodzi się przedpolityczna przemoc, czyli ta pierwotnie związana ze sferą prywatną. Prawa wspólnoty nie wystarczają już bowiem do wymierzenia kary, ponieważ sama Antygona przekroczyła jej władzę. *Homo sacer* staje się w rękach Kreona prawem, będącym samą przemocą, fundamentem niepolitycznej władzy. Polis, w której pojawia się przyzwolenie na zastosowanie takiej kary, zagraża nie tylko samej skazanej, ale i całej wspólnocie. Antygona buntuje się przeciwko nakazowi milczenia i trwodze, która „zawarła mowy” Tebańczykom. W ten sposób ujawnia faktyczny stan wspólnoty. Kreon jest przedstawicielem *oikos*, a nie *polis*. Antygona, która staje się zgodnie z decyzją władcy *homo sacer*, ujawnia niebezpieczeństwo takiego wypaczenia prawa, które odbiera obywatelom możliwość działania. Wspólnota Tebańczyków w świetle życia politycznego jest martwa, a wolność, przywłaszczona przez Antygonę, była dla tej polis fikcją. Wolność obywatelska wymaga odwagi, którą wykazała się Antygona przemawiając, przyznając się do winy i głośno mówiąc o terrorze Kreona. W tej sytuacji tylko ona stała się prawdziwie wolna i równa w swej wolności obywatelowi polis.

Wydaje się, że próba odczytania Antygony w świetle nie tylko Agambenowskiego, ale przede wszystkim Romulejskiego *homo sacer*, nierozzerwalnie związanego z winą i karą, ukazuje niestabilność *bios* Tebańskiego. Przywołanie pojęcia *homo sacer*, tak jak je przedstawił Muirhead (2009), pozwala na ukazanie jego pierwotności i prymitywizmu, co jest kluczowe dla niniejszej interpretacji *Antygony* Sofoklesa. Takie odczytanie kary nałożonej przez

Kreona nie narusza Arystotelesowskiego myślenia o polis jako kolebce wolności i równości. Prawo, które umożliwia nadanie tytułu *homo sacer* miałyby bowiem pochodzić spoza rzeczywistości polis, którą wychwala Herodot. To na wolności i równości opiera się działanie, więc zaprzeczenie tym wartościom uniemożliwiłoby funkcjonowanie *praxis*. Przeklinając Antygonę, Kreon ustanawia nowy porządek, w którym nie ma ani wolności, ani równości. Przystaje istnieć polis. Ponadto rozszerzenie tego myślenia o propozycję Agambena pozwala zrozumieć niewyobrażalną przemoc, z jaką skazana spotyka się ze strony prawa. Antygona sięgnęła po niemalże święte prawo *ison*, zażądała uznania na mocy prawa, które do niej nie należało. W tej interpretacji sama ustanowiła siebie obywatelem. Tak ogromne wykroczenie musiało spotkać się z karą – wykluczeniem jej ze sfery, którą sobie przywłaszczyła. Jednocześnie Kreon, wykluczając ją ze społeczności, przyznał jej prawo do niej, a następnie, aby uniknąć niejasnej sytuacji kobieta-obywatel, nadał Antygonie miano *homo sacer*. W tej sytuacji to nie śmierć miałaby być karą dla Antygony, która przecież od początku była na nią gotowa, ale wykazanie, że nie jest i nigdy nie będzie częścią wspólnoty. Kreon jednak poniósł klęskę, ponieważ tylko Antygona stała się prawdziwie wolna od niego samego. Żądała uznania przez prawo, przez prawo stała się *homo sacer* i w otoczeniu prawa ma umrzeć pogrzebana żywcem – to wszechobecne prawo, którego tak pragnęła, będzie ostatnim towarzyszem Antygony.

Źródła cytowań

- AGAMBEN, GIORGIO (2008), *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przekł. Mateusz Salwa, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- AREND, T HANNA (2010), *Kondycja ludzka*, przekł. Anna Łagodzka, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- ARYSTOTELES (2010), *Polityka*, przekł. Ludwik Piotrowicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BUTLER, JUDITH (2010), *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- CHANTER, TINA (2010), 'The Performative Politics and Rebirth of Antigone in Ancient Greece and Modern South Africa', w: Fanny Söderbäck (red.), *Feminist Readings of Antigone*, Nowy Jork: Sunny Press, ss. 83-88.
- HANSEN, MOGENS HERMAN (1999), *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa. Struktura, zasady i ideologia*, przekł. Ryszard Kulesza, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- HERODOT (2002), *Dzieje*, przekł. Seweryn Hammer, Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- LEEB, CLAUDIA (2017), 'Female Resistance or the Politics of Death? Rethinking Antigone', w: Gabriel R. Ricci (red.), *The Persistence of Critical Theory. Culture and Civilization*, New Brunswick: Transaction Publishers, ss. 223-240.
- MUIRHEAD, JAMES, HENRY GOUDY (2009), *Historical Introduction to the Private Law of Rome*, Charleston: Nabu Press.
- SOFOKLES (1975), *Antygona*, przekł. Kazimierz Morawski, w: *Antologia tragedii greckiej*, Kazimierz Morawski, Stefan Srebrny (red.), Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 303-350.
- SOFOKLES (1924), *Fabulae*, Alfred Chilton Pearson (red.), Oxford: Oxford University Press.
- ZAPPULLA, SILVIA (2011), 'Reading Antigone through Hannah Arendt's', w: Jose Alcaraz, Matilde Carrasco (red.), *V Mediterranean Congress of Aesthetics. Art, Emotion and Value*, Kartagena, ss. 111-138.

Wigilijne *sacrum* – między religią a magią

Dominik Zimny

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Abstract

The Christmas Eve sacred – between religion and magic

In this publication Dominik Zimny is presenting the traditions and customs of the period of Christmas Eve in the area of southern Podlasie, namely the last week of December and the first week of January. During this period, depending on the religion, all living Christians experience a unique time – the time of Christmas. It has always been known that Christmas time differs substantially from ordinary time, as Christmas time was full of rituals and traditions which, apart from purely religious values, possessed both magical and worship aspects. In traditional culture, the religious context frequently accompanied the magical-worship context, creating an inseparable ceremonial whole. Christmas Eve is no exception to this rule, which demonstrates a wealth of attributes and ritual forms, concealing in their structure both religious and magical values. An example of such a ritual attribute can be one of the Christmas dishes, that is, 'kutia', which possessed both magical and sacred character. In the structure of the Christmas

Dominik Zimny, mgr; student IV roku studiów doktoranckich na kierunku Kulturoznawstwo, na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; rozprawę naukową pisze pod kierunkiem prof. dr. hab. J. Adamowskiego na temat: *Pobożność ludowa wschodniego pogranicza kulturowego – na przykładzie południowego Podlasia*; w trakcie trwania studiów uczestniczył w wielu doktoranckich, naukowych i międzynarodowych konferencjach; autor licznych recenzowanych publikacji, poruszających przede wszystkim tematy z kręgu kultury tradycyjnej i szeroko rozumianego zagadnienia *sacrum*, między innymi: *Pobożność ludowa południowego Podlasia* (2017), *Sacrum w kulturze tradycyjnej – przykład Świętej Góry Grabarki* (2019); w kręgu jego zainteresowań naukowych leżą kultura tradycyjna i zwyczaje wschodniego pogranicza.

dominikzimny79@wp.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

Eve rituals this dish could exist as a dish creating a new life, which was reborn on that exceptional evening. Kutia could also be a fortune-telling dish used for divination in the household, and it could replace traditional, sacramental bread, particularly in Orthodox people, where kutia is having a sacred function. A similar character is presented by many other Christmas attributes and traditions, among which the author of this publication lists: fast, hay, Christmas tree, Christmas Eve dinner with selected dishes, as well as carols and carolling. The characteristics of Christmas Eve was presented on the example of Christmas traditions of southern Podlasie, as in this region of Poland many archaic and traditional ritual forms have been preserved until the modern times. What is more, the very characteristics depicts the multiculturalism of the Polish eastern borderlands. Special attention needs to be paid to the fact that some of the Christmas traditions of southern Podlasie are so deeply rooted in the consciousness and memory of the inhabitants that over time, they became a cultural identifier of the region.

Keywords: Christmas, Christmas time, fasting, Christmas tree, Christmas Eve dinner, carols and caroling

Rozpatrując kwestię wigilijnego *sacrum*, w pierwszej kolejności należy odnieść się do istoty samego obrzędu Wigilii, który stanowi graniczny moment przejścia między sferą *sacrum* a *profanum*. Wigilia Bożego Narodzenia oddziela czas świętości od codzienności, jest zatem strefą pośrednią. W dawnej Polsce traktowano ją jako swoisty czas przejścia, w którym ludzie odstępowali od swych codziennych obowiązków i przechodzili w czas szczególnie, nazywany świętem. W literaturze przedmiotu występuje wiele sposobów interpretacji słowa wigilia: z łac. *Wilia* – ‘czuwanie przed dniem świątecznym, stróżowanie, w liturgii chrześcijańskiej jest to dzień poprzedzający większe święta’ (Żurawski 2007: 805). W słowniku etnologicznym języka polskiego także zaznaczono, że *Wilia* z *Wigilia* w łacinie oznacza czuwanie przed ważniejszymi świętami, obecnie kojarzona jest głównie z Bożym Narodzeniem (Staszczak 1987: 139). Aleksander Brückner zwrócił również uwagę, że w łacinie *Vilgil* oznacza „czujny” i łączy się z *Vigere*, czyli „być silnym i krzepkim” (Brückner 1927: 621). Doszukując się głębszego znaczenia, należy podkreślić, że słowo *Vilija* w łac. występuje również jako *Vigilare*, czyli „czuwanie, straż nocna, warta” (Brückner 1927: 621). Według Zygmunta Glogera *Wilja Wigilia* to przedsięwzięcie poprzedzające dzień święty, nazwane tak od „czuwania”, bo, jak pisze: „Chrześcijanie bowiem, noc przed wielkim świętem na czuwaniu i modlitwie spędzali, a niejednokrotnie i w dzień poprzedzający uroczystość pościli” (Gloger 1962: 437). Był to okres niezwykle magiczny i symboliczny.

Martine Segalen twierdzi, że obrzędy i rytuały, a więc także Wigilia Bożego Narodzenia i towarzyszące jej zwyczaje, jako zespół czynności sformalizowanych i symbolicznych, charakteryzujące się przestrzenno-czasową strukturą oraz wykorzystujące przedmioty, znaki lub symbole, które stanowią jedno z dóbr danej grupy społecznej, są niezwykle ważnym elementem kultury tradycyjnej (Segalen 2009: 26). Mają one przede wszystkim tworzyć wspólnotę i podtrzymywać więź między mieszkańcami. Pełnią także funk-

cję magiczno-wierzeniową i rekreacyjno-widowiskową (Mironiuk, Petera & Wrębiak 1990: 88). Obrzędom często towarzyszą różne rekwizyty, które poprzez uczestnictwo w rytuale nabierają sakralnego charakteru i mogą posiadać moc kreowania nowej rzeczywistości. Biorąc zatem pod uwagę złożony charakter ludowej obrzędowości, należy uznać, że zagadnienia wigilijnego *sacrum* nie można odnosić jedynie do czysto religijnego, chrześcijańskiego znaczenia, ale trzeba je interpretować w szerszym, mityczno-wierzeniowym i magicznym kontekście (Adamowski 2016:15).

Święta Bożego Narodzenia wraz z poprzedzającą je Wigilią w kulturze tradycyjnej były okresem niezwykle bogatym w różnorodne formy religijne. Czas ten łączył w sobie obrzędowość, wynikającą z obchodzenia pamiątki narodzin Chrystusa, oraz doroczną, wpisującą się w roczny cykl kalendarza. Wigilia Bożego Narodzenia w tym ujęciu oznaczałaby granicę między zimowym czasem uspienia a wiosennym pobudzeniem do życia i łączyłaby dwie ścierające się tradycje: przedchrześcijańską i chrześcijańską. Urszula Janicka-Krzywda twierdzi, iż charakterystyczną cechą obrzędowości przedchrześcijańskiej był kult natury, związany z faktem fenomenu zmian pór roku, którego istoty nie rozumiano. Wiedzano tylko, że przeobrażenia w otaczającym świecie ściśle określają codzienną egzystencję człowieka. Siłom natury podporządkowane było całe życie ówczesnych ludzi (Janicka-Krzywda 2013: 86). Niezwykle istotną rolę odgrywało zwłaszcza słońce, gdyż to ono wyznaczało pory roku, oddzielało dzień od nocy i czas pracy od czasu odpoczynku. Podobnie do cyklu słonecznego wyglądały poszczególne etapy życia człowieka. Wiosna odpowiadała młodości, lato to dojrzałość, jesień – starość, a zima utożsamiana była ze śmiercią (Janicka-Krzywda 2013: 87). Z takiego podziału wynikały poszczególne święta obrzędowości dorocznej, a rytuały, które im towarzyszyły, służyły temu, by zagwarantować stałość i nienaruszalność tego cyklu oraz płynne przejścia pomiędzy poszczególnymi etapami. Nie powinien dziwić więc fakt, że katolickie Boże Narodzenie przypada dokładnie na okres, kiedy ludy pogańskie obchodziły uroczystość *Nauale Solti Inicti*, czyli święto ku czci „niepokonanego Słońca” (Adamowski 2014: 36). Na podstawie solarnych odniesień można zatem stwierdzić, iż istota tych świąt skupiona była w dużej mierze wokół magii agrarnej, odwołującej się do kultu słońca oraz kultu zmarłych. Wśród Słowian istniało bowiem przekonanie, iż największy wpływ na urodzaj i dostatek w gospodarstwie ma fakt odrodzenia się słońca, a także zmarli, gdyż zamieszkują oni niedostępny człowiekowi świat *sacrum*, skąd wszystko bierze swój początek (Smyk 2009: 28). Tym samym jest to także dowód na prymarny, zaduszny charakter tego obrzędu, czego potwierdzenie znaleźć można w licznych egzemplifikacjach wigilijnych praktyk.

Tradycyjna Wigilia Bożego Narodzenia jako obrzęd łączyła pozornie sprzeczne znaczenia symboliczne i pragmatyczne. Czynności praktyczne, ta-

kie jak porządki, przygotowanie domostwa wraz z obejściem oraz potrawy świąteczne, a także wigilijne atrybuty, między innymi siano czy choinka, zyskiwały w czasie wigilijnym symboliczny charakter. Obrzęd ten pełnił funkcję mediacyjno-performatywną. Mediacja dotyczyła pośredniczenia między sferami *sacrum* i *profanum*. Stanowiła rodzaj komunikacji między światem zmarłych, żyjących i przestrzenią boską. Jak stwierdza Piotr Kowalski, mediacja oznacza przekraczanie granic, zarówno przestrzennych, jak i czasowych, a także między „sekwencjami życia ludzkiego”, w których ogromną rolę odgrywają środki niwelujące napięcie (Kowalski 2007: 307). Charakter performatywny obrzędu przejawiałby się zaś w sprawczej mocy słów, gestów i praktyk towarzyszących wieczerzy wigilijnej. Życzenia składane przed kolacją miały przede wszystkim zapewnić zdrowie, dostatek i płodność przyrody w nadchodzącym nowym roku. Podobne znaczenie miały kolędy wykonywane przez odwiedzających domy kółdników.

Niezmiernie interesujących i bogatych egzemplifikacji wigilijnego *sacrum*, którego sens odnaleźć można zarówno w sferze religii, jak i magii, dostarczają tradycje Wigilii Bożego Narodzenia z obszaru południowo-wschodniego Podlasia. Pograniczny charakter tego regionu Polski sprawia, że odnaleźć można w nim zarówno zwyczaje kościoła wschodniego, jak i zachodniego. Jest to wynik długoletniej współegzystencji dwóch odłamów chrześcijaństwa: katolickiego oraz prawosławnego. Tym samym wieloletni proces akulturacji sprawił, iż relacje między Wigilią tych dwóch wyznań opierają się na ekwiwalencji, a sam obrzęd ma to samo znaczenie. Dodatkowym czynnikiem, który niewątpliwie wzmacniał przenikanie się tych dwóch odłamów chrześcijaństwa, był dziewiętnastowieczny prozelityzm, polegający na tym, że jeśli ktoś zdecydował się przejść na prawosławie, otrzymywał od państwa spory przydział ziemi. Jednak gdy prawo carskie przestało na tych ziemiach obowiązywać, masowo powracano do katolicyzmu (Bochenek, Ciesiński, Chaliburda & Ciesińska 2008: 27). Skutkiem takich działań liczne grupy mieszkańców południowo-wschodniego Podlasia nie potrafiły przez długi czas dokładnie określić swojej przynależności narodowej/ etnicznej, a co za tym idzie, także tożsamości kulturowej. Godne zaznaczenia jest, iż opisywany region Polski zamieszkiwali także unicy, którzy, zachowując obrzędowość cerkwi prawosławnej, przyjęli zwierzchnictwo kościoła zachodniego i papieża. Zróżnicowanie religijne mieszkańców Podlasia przekłada się także na płaszczyznę celebracyjno-obrzędową, co skutkuje widocznym procesem unifikacji między wyznaniem. Dowodzą tego także badania terenowe, które dotyczyły Wigilii Bożego Narodzenia i jej przemian, a które posłużyły również do egzemplifikacji wybranych zwyczajów w niniejszej publikacji.

Specyfika sakralnego oraz magiczno-wierzeniowego charakteru wigilijnego obrzędu została przedstawiona na przykładzie najbardziej reprezentatyw-

nych dla opisywanego regionu, a zarazem znanych w kulturze polskiej praktyk oraz świątecznych atrybutów i udokumentowana cytatami respondentów, które zostały zebrane w trakcie prowadzonych przez autora artykułu badań.

Wigilijny post

Obowiązujący w Wigilię Bożego Narodzenia post w najdobitniejszy sposób ukazuje duchowe przygotowania człowieka na przyjście na świat Zbawiciela. Zwyczaj poszczenia poprzedza wiele świąt chrześcijańskich, jednakże szczególnego znaczenia nabierał on w dniu wigilijnym, ponieważ przybierał postać praktyki oczyszczającej i przygotowującej. Spożywanie postnych pokarmów w przeddzień Bożego Narodzenia miało charakter sakralny i sygnalizowało rezygnację z ziemskich potrzeb, by zbliżyć człowieka do duchowego wymiaru istnienia. Kowalski pisze: „dzięki poszczeniu w wigilię, zgodnie z przekonaniem o stanowieniu rajskiej wspólnoty przy wigilijnym stole, można było wytyczać granice bezpiecznego świata” (Kowalski 2007: 480). Post oznacza, że człowiek zbliża się do momentu przekroczenia granicy między *sacrum* i *profanum*. Obowiązkiem w dniu wigilii jest wyzbycie się ziemskich pokus, co pozwala człowiekowi powrócić do czasu początku świata, w którym natura nie podlegała podziałom (Kowalski 2007: 477). Tradycję tę wspominali niektórzy z rozmówców: „No post, post, to można powiedzieć, że to taka tradycja. Bo, to przed każdym świętem, to można powiedzieć, że to człowiek tak się oczyszcza. To takie przygotowanie jakby do świąt. Na Wigilię, no to zawsze jest te dwanaście, albo jedenaście tych potraw, i to wszystkie takie postne” (PM, Dereczanka)¹. „Post to zawsze był i jest. A my jesteśmy prawosławni, to u nas co chwilę jakiś post. U nas postów dużo, bo mamy na chrzest pański i na przemienienie też miesięczny post. I jeszcze inne, co święta, prawie, to jakiś post” (JG, Buczyce Stare).

Jednakże w kulturze tradycyjnej oprócz wymiaru religijnego, powstrzymanie się od pokarmów posiadało również znaczenie magiczne. Katarzyna Łeńska-Bąk, rozważając rolę jedzenia w obrzędach, zwróciła uwagę na istotę rytualnego „obżarstwa”, którego naturalną opozycją jest post. Badaczka przypisała mu podwójne znaczenie: magiczne, polegające na przygotowaniu człowieka do właściwych działań obrzędowych, oraz religijne, o sensie pokutnym, prośbą i oczyszczającym z win (Łeńska-Bąk 2014: 323). Z kolei Anna Zadrożyńska przypisuje postom charakter mediacyjny i traktuje je jako zapowiedź nastania nowego porządku. Wigilia informowała, że „czas człowieka ma się ku końcowi, że – być może – już niedługo wkroczy czas niezwykłości, gdy

¹ PM, Dereczanka – oznaczenie inicjałów i nazwy miejscowości respondent; dokładny spis rozmówców został umieszczony pod artykułem.

normy ludzi przestaną mieć znaczenie, bo zapanuje porządek godny zaświatów” (Zadrożyńska 2002: 55). Wigilijny post obejmował także zakres niektórych prac domowych, gdyż w ten wyjątkowy dzień nie wolno było szyć, prac czy wykonywać ciężkich prac w gospodarstwie (Mironiuk, Petera & Wrębiak 1990: 89). Nieprzestrzeganie tego zakazu groziło surowymi konsekwencjami w przyszłości, gdyż w dawnej kulturze chłopskiej uważano, że Wigilia Bożego Narodzenia stanowi prognostyk na nadchodzący nowy rok (Bartmiński & Kusto 2011: 104). Potwierdza to także jedna z informaterek:

Szyć, szyć to nie było wolno, bo to święte wieczory były. To od Wigilii do Nowego Roku się nic nie szyło. Bo, to mówili, że jak się wtedy coś szyje to w nowym roku, jak się coś z dobytku urodzi, to będzie zaszyte. To znaczy, takie nieszczęśliwe, chore. Pamiętam, kiedyś właśnie coś cerowałam, jakąś poduszkę czy prześcieradło. Moja babka to zobaczyła. Kazała mi to wszystko odłożyć, a prześcieradło na trzy części z powrotem poszarpać. O, jak wtedy krzyczała (MM, Bubel-Granna).

Siano, słoma oraz tradycyjny „król”

Jedną z najistotniejszych, a jednocześnie najpopularniejszych praktyk wigilijnych jest przyniesienie do domu siana, które służy do nakrycia stołu. W niektórych regionach Polski sianem wyścielano także siedziska krzeseł i ław, jak również kładziono je pod stołem (Petera 1983: 8). Ten stary zwyczaj był praktykowany też na Podlasiu, o czym informowała jedna z respondentek:

U mnie w domu, ale to chyba jak u wszystkich, ale u mnie to sianko to się zawsze na stole kładło, no ale nie tylko na stole, bo mamusia to zawsze jeszcze na krzesłach kładła i pod stół. To już u nas taka tradycja była, że to sianko to tak wszędzie porozrzucane musi być, to tak po całym stole, na tej podłodze, krzesłach (EA, Bubel-Łukowiska).

Jak twierdzi Zadrożyńska, słoma i siano rozścielane pod stołem symbolizowały graniczny moment cyklu rocznego i ukazywały „realność zamierania, które staje się zaczątkiem nowego istnienia” (Zadrożyńska 2002: 49). W podlaskich tradycjach wigilijnych siana używano także do praktyk wróżebnych. Powszechnie znana była wróżba przepowiadająca przyszłe plony. Gospodarz, wyciągając spod obrusa źdźbło, oceniał na jego podstawie, jakie będą zbiory: „Pod stołem, pod obrus kładli siano. W czasie kolacji to tam wyciągali to źerdź siana, to mówili, jaki człowiek, jaki len narośnie latem, znaczy jak sieli” (PM, Dereczanka). Te same źdźbła mogły służyć dziewczętom do wróżb matrymonialnych i dotyczących ich długości życia (Mironiuk, Petera & Wrębiak 1990: 89), o czym wspomina jedna z informaterek:

My z siostrą to jeszcze nie tak dawno, parę lat temu, wróżyłyśmy. To wyciągałyśmy te słomki spod obrusu i ta, która wyciągnęła najdłuższe, takie najdorzodniejsze to siano, to będzie miała najdłuższe, najdostatniejsze życie, to najprędzej za mąż wyjdzie. A to pamiętam, że to żeśmy wszyscy wyciągali to sianko (MJ, Dereczanka).

Pomimo że magiczno-wierzeniowe praktyki z użyciem siana są dobrze znane, to znacznie bardziej popularne jest jego religijne znaczenie. Halina Pelcowa twierdzi, że „wniesienie do domu siana wigilijnego było taką samą świętością, jak zmówienie pacierza” (Pelcowa 2009: 39). Umieszczone na stole siano sprawia, że stół oraz znajdujące się na nim potrawy nabierają sakralnego charakteru i pełnią funkcję ofiarną. W tradycji ludowej kojarzone jest przede wszystkim ze stajenką, w której narodził się Chrystus: „Przynosiło się siano ze stodoły, bo to babka moja mówiła, że siano to musi być, bo Pan Jezus na sianie się urodził, i to taki symbol. To sianko kładło się na stole, pod stołem, i to nie tak jak teraz. Siano po całym stole ojciec rozkładał” (JŁ, Bubel-Łukowska).

Niezwykle uroczystym momentem w strukturze obrzędu wigilijnego, było wniesienie do domu przez gospodarza kłosów zboża, czyli podlaskiej „kolędzy” (Dudek-Szumigaj 2013: 191). Ten symboliczny snopek zyskiwał wymiar sakralny. Wraz z kłosami zboża wnoszono do domu Boga i jego błogosławieństwo – zdrowie, szczęście i płodność natury. Tak tę tradycję wspominają podlascy respondenci: „Ojciec, sam gospodarz, przynosił snopek zboża, żyta, stawiał w kątku. Jak przyniósł to mówił zawsze »Przynoszę wam zdrowie i szczęśliwego Nowego Roku«. I stawiał w kątku zawsze” (EA, Bubel-Łukowska). W innej wypowiedzi pada stwierdzenie:

Kiedys to kolędę do domu przynosili, jeszcze za moich czasów, to cały snopek żyta do mieszkania wjeżdżał. Żeby głodu nie było! A teraz to już to zanika, wszystko, tradycja. Jak się kosiło maszyną, to się zostawiało parę kłosów zboża, związywało się słomą, i ta kolęda stała, aż do Gruni². Jak ojciec przyniósł, to mówił: „Zdrowe bądźcie i kolędy doczekawszy” (JG, Buczyce).

Zwyczaj ten, jak dowodzi Pelcowa, wywodzi się jeszcze z kultury pogańskiej i posiada charakter praktyki magicznej, która ma zagwarantować dostatek oraz płodność w gospodarstwie (Pelcowa 2009: 45).

² Podane przez respondenta określenie „Grunia” odnosi się do znanego w kulturze ludowej Święta Matki Bożej Gromnicznej, które przypada 2 lutego lub, jak w wypadku ludności wyznania prawosławnego, 15 lutego.

Choinka

Bez wątpienia najbardziej znanym w kulturze polskiej, ale i światowej, symbolem wigilijnej magii i Świąt Bożego Narodzenia, jest choinka. Drzewko poprzez swoje właściwości jest niezwykle mocno powiązane ze światem *sacrum*. Jest też jednym z najważniejszych mediatorów, ponieważ korzenie choinki wrastają w przestrzeń zaświatową, a iglaste gałęzie i szczyt sięgają nieba (Kowalski 2007: 49). Choinka stanowi oś świata i traktowana jest, jak też inne drzewa, jako objawienie wszelkich bóstw. Sakralny oraz magiczny charakter choinki, a także jej wcześniejsze ekwiwalenty, dokładnie opisuje Katarzyna Smyk w książce *Choinka w kulturze polskiej*. Autorka pisze o dwóch źródłach zwyczaju stawiania choinki podczas świąt, wskazując tym samym na przedchrześcijański, magiczno-wierzeniowy kontekst świątecznego drzewka, jak i religijny, chrześcijański rodowód tej tradycji.

Pierwsze ze źródeł związane jest z prาดawnym zwyczajem ludów indogermańskich, który nakazywał zawieszenie w domu jemioli lub gałęzi iglastego drzewa w czasie przesilenia zimowego. Ta przedchrześcijańska tradycja potwierdza germańskie pochodzenie bożonarodzeniowej choinki. Badaczka porusza także kwestię greckich *eiresiônów*, strojonych gałęzi oliwnych lub laurowych drzew, noszonych ku czci boga Apollona do świątyń i domów, i zawieszanych po procesji na drzwiach domostw. Uroczystościom tym towarzyszyły także głośne śpiewy i okrzyki, których celem było zagwarantowanie płodności i urodzaju (Smyk 2009: 27). Godne uwagi jest podobieństwo greckich *eiresiônów* i znanych w kulturze ludowej podłazniczek, które stanowią odpowiednik współczesnej choinki. Zarówno powszechny w kulturze ludowej podłaznik, jak i znane współcześnie stroiki wykonane z gałęzi świerkowych, w czasie Świąt Bożego Narodzenia pełnią niezwykle istotną funkcję apotropeiczną, o której pisze Kowalski:

Modne współcześnie wieńce zawieszane na drzwiach w czasie Bożego Narodzenia mają więc nie tylko znaczyć radość z rozpoczynających się Świąt, ale także chronić domowników przed złymi mocami pojawiającymi się w każdym przełomowym, granicznym momencie cyklu rocznego (Kowalski 2007: 53).

Drugie źródło pochodzenia świątecznej choinki związane jest z chrześcijańską pobożnością ludową. W Wigilię przypadał bowiem dzień imienin Adama i Ewy, czyli pierwszych rodziców. Zwyczajem było mieć w tym dniu kwitnące, wiecznie zielone drzewo, którego owoce miały moc uzdrawiającą, lub które rośło na grobie praojca i posłużyło później do budowy krzyża chrystusowego (Smyk 2009: 28). Ze względu na swoją wyjątkową magiczną moc, które drzewko nabiera zwłaszcza w Wigilię, oraz sakralny charakter, w wielu

kulturach choinka nazywana jest świętym drzewem, a jej właściwości wykorzystywane są w licznych praktykach obrzędowych.

Na podstawie zebranych informacji Smyk stwierdza, że:

W symbolice i funkcji współczesnej bożonarodzeniowej choinki znaleźć się mogą takie treści, jak oznaczanie i przysparzanie szczęścia, bogactwa i urodzaju oraz funkcje zaduszne, podczas gdy w strukturze choinki istotne miejsce zajmą element roślinny w postaci wiecznie zielonego drzewa oraz ozdoby (Smyk 2009: 28).

Stół, wieczerza i potrawy wigilijne

Ponieważ kulminacyjnym momentem wigilijnego dnia była uroczysta wieczerza, na Podlasiu zwana także kolędą, niezwykle istotne znaczenie miało odpowiednie przysposobienie. Był to zarazem czas, w którym dochodziło do największej mediacji między przestrzenią *sacrum* a *profanum*. Z uwagi na to, że przygotowania odbywały się w głównej mierze przy świątecznym stole, ogromną uwagę przykładano do jego prawidłowego nakrycia. Na wigilijnym stole musiało znaleźć się sianko, biały obrus, świeca, a także dodatkowe nakrycie. Według Kowalskiego biały obrus, którym nakryty był stół, poprzez swój sakralny kolor nabierał charakteru apotropeicznego i chronił człowieka przed bezpośrednim kontaktem z istotami z przestrzeni z zaświatów, który mógł być szczególnie niebezpieczny w przełomowych momentach cyklu rocznego (Kowalski 2007: 226). Podobne znaczenie miała świeca, której ogień stanowił element sakralizacji świata i ochraniał przestrzeń domową przed wpływem złych sił (Pelcowa 2009: 53). Niezwykle interesującą i bogatą symbolikę przedstawia zwyczaj stawiania dodatkowego nakrycia na wigilijnym stole. Tradycja ta odnosi się zarówno do wierzeń chrześcijańskich, jak i pogańskich. W sensie religijnym dodatkowy talerz implikuje przekonanie, że na wigilijną wieczerzę może przyjść zabłąkany wędrowiec lub święta rodzina, która w ten wyjątkowy wieczór szukała schronienia (Kowalski 2007: 365). Jednakże Maria Ziółkowska dowodzi, że stary zwyczaj przygotowywania pustego nakrycia dla wędrowca, kogoś obcego, wywodzi się z pogańskich tradycji nakazujących stawianie „miski dla ducha, aby mógł biesiadować z rodziną, gdyby zechciał przybyć z za grobu” (Ziółkowska 1989: 153). Dodatkowy gość przy wigilijnym stole, nienależący do kręgu domowników, był bardzo pożądaną osobą w trakcie uroczystej kolacji, gdyż pełnił wtedy ryzykowną funkcję mediatora (Kowalski 2007: 365). O tradycji zapraszania na uroczystą kolację kogoś spoza kręgu domowników wspomina jedna z rozmówczyń:

U nas w rodzinie to był taki wujek. On był samotny, to mama go zawsze zapraszała na Wigilię czy też na święta, bo w takie dni to nikt nie powinien być sam. Tak mi się wydaje. To ludzie tam na wsi, gdzie ja mieszkałam, to zapraszali przeważnie na święta takich ludzi. Bo tak się powinno chyba robić? (GK, Buczyce).

Zgodnie z dawną tradycją podczas uroczystej wieczerzy „przy wigilijnym stole powinna zasiąść parzysta liczba gości, zaś potraw powinno być nie do pary, przy czym nie mniej niż pięć, siedem lub więcej” (Pelcowa 2009: 41). Parzysta liczba uczestników wieczerzy zagwarantować miała pełnię, kompletność i bezpieczeństwo w czasie przekształcania otoczenia, a w konsekwencji stabilną i bezpieczną przyszłość. Kreacja nowego świata w czasie wigilijnym polegała na łączeniu sprzeczności występujących w rzeczywistości. Stąd też może wynikać opozycja liczby parzystej i nieparzystej w semantyce obrzędu. Uwagę na znaczenie liczb zwróciła Wanda Drabik, przypisując parzystości i symetrii znaczenie zamknięcia, skończenia, stabilności i żeńskości, natomiast nieparzystości i asymetrii – otwartości, aktywności, zmienności i męskości (Drabik 1990: 20). Połączenie tych przeciwieństw gwarantowało zatem komplementarny i niezaburzony proces odrodzenia się świata. Współcześnie za obowiązkową liczbę potraw na wigilijnym stole przyjmuje się dwanaście. Ma to symbolizować ilość miesięcy w roku lub liczbę apostołów towarzyszących Jezusowi podczas ostatniej wieczerzy (Kupisiński 2004: 244). Jak uważa Jan Adamowski, zwyczaj stawiania dwunastu potraw podczas Wigilii to efekt wiejskich wierzeń lub ludowej pobożności (Adamowski & Tymochowicz 2001: 38).

Na uroczystej wieczerzy pojawiała się zatem dwanaście postnych potraw, które przygotowane zostały ze składników pochodzących z wody, lasu, pola oraz sadu, a więc ze wszystkiego z czego, za pozwoleniem Boga, mógł korzystać człowiek. Wszystkie wigilijne potrawy niosły ze sobą nowe znaczenia. Każdy składnik wykorzystywany do ich przygotowania symbolizował różnorodne wartości. Podczas wieczerzy spożywano więc ryby, które były znakiem chrześcijaństwa i oznaczały początek życia, zmartwychwstanie i nieśmiertelność. Są także źródłem zdrowia, siły i płodności. Przyrządzany z buraków barszcz gwarantował urodę i długowieczność (Pelcowa 2009: 42). Pojawiające się na stole kasze miały zapewnić siłę i zdrowie oraz przynieść bogactwo i pieniądze. Podobne znaczenie miały ziarna zbóż, a przede wszystkim pszenica, która zwiastowała bogactwo i urodzaj (Pelcowa 2009: 42). Gwarancją zdrowia, miłości, a także dostatku był miód (Kowalski 2007: 320). Obowiązkowym składnikiem świątecznych dań były orzechy, których warstwowa budowa symbolizuje tajemnicę otaczającego świata. Ze skrytego w skorupie jądra, zasadzonego w ziemi, wyrasta nowa roślina, drzewo. Orzechy są także symbolem dostatku, płodności oraz mądrości i intelektu

(Zadrożyńska 2002: 51). Na wigilijnym stole znajdowała się jeszcze kapusta oraz fasola, będące przede wszystkim symbolami siły, obfitości i wszelkiego dostatku (Zadrożyńska 2002: 51). Niezwykle istotne znaczenie mają także suszone owoce, z których przygotowywano tradycyjny kompot. Suszone śliwki zapewniają długowieczność i odpędzają złe moce. Jabłka to zdrowie, wieczna młodość, szczęście i miłość. Oznaczają także pokój i zgodę. Gruszki zaś to symbol długiego życia i pieniędzy (Pelcowa 2009: 43).

Wyjątkowe miejsce wśród wszystkich wigilijnych potraw zajmowały jednak grzyby, będące swoistym zaproszeniem dla duchów zmarłych przodków, chcących wziąć udział w uroczystej wieczerzy (Zadrożyńska 1985: 94). Mirosław Marczyk uznaje mediacyjność grzybów za ich cechę konstytutywną i twierdzi, że wynikała ona z niemożliwości jednoznacznego przypisania ich do konkretnego elementu świata przyrody (Marczyk 2003: 9). I chociaż na wsiach grzyby jadano częściej niż tylko w święta, to w Wigilię odgrywały szczególną rolę. Specjalne miejsce na wigilijnym stole zajmował także mak, który w kulturze tradycyjnej pojawiał się tylko raz w roku, właśnie na Wigilię Bożego Narodzenia. Jego symboliczne i praktyczne zastosowanie, wynikało przede wszystkim z usypiającego, halucynogennego i mediacyjnego charakteru. Dlatego właśnie w dawnej kulturze wykorzystywano go wyłącznie do potraw o wyjątkowym znaczeniu obrzędowym (Kowalski 2007: 301).

Na obszarze południowo-wschodniego Podlasia taką potrawą jest niewątpliwie kutia, zwana także kucią. Wyjątkowy charakter tej potrawy wynika z jej apotropeicznej, mediacyjnej oraz modelującej i sprawczej funkcji. O szczególnym znaczeniu tego świątecznego dania opowiada jedna z respondentek:

No kutia, u nas, to musi być. Ja to tak to lubię, że bez tego to by świąt nie było, ale to też tylko na Boże Narodzenie się robi, tak to nikt tego tak na co dzień nie robi. To się zawsze tłucze te ziarna, bo niektórzy to z kaszy robią, z pęczaka takiego, ale ja to z pszenicy robię, tak tradycyjnie. To tłukę to ziarno w takiej misce, to znaczy to jest taka niecka, tak na to mówią, to kiedyś się w tym ciasto robiło, to takie drewniane, takie głębokie, bo i takie płytkie też są, ale moja to taka głębsza jest, to w tym robię. Obgotować trochę trzeba tą pszenicę, żeby taka surowa nie była, wtedy lepsza. No mąż maku utrże, chociaż teraz to taki gotowy już można kupić, ale jeszcze raczej ucieramy ten mak na święta, taki lepszy niż te kupne. Później to już tylko wymieszać z miodem, miód też mamy swój, taki dobry, orzechy, bakalie różne się dodaje i gotowe. To tak wiele roboty z tym nie ma, tyle że ten mak trzeba utrzyć i z tą pszenicą trochę, ale to później takie dobre, takie słodkie. Ja to uwielbiam! To musi być. Kiedyś to wszyscy to robili, to w każdym domu, jak pamiętam kutia była, a teraz to nie wiem, ale chyba już tak nie robią często jak kiedyś. No ale to tylko, jak powiedziałam, na święta się szykuje, tak to nie (TG, Mielnik).

Istotne znaczenie kutii podkreśla także fakt, że nazwa ta oznaczała nie tylko potrawę, ale także Wigilię w ogóle (Doroszewski 1961: 1325). W świetle zebranych informacji wynika, że kutia była dla ludności wyznania prawosławnego tym samym, czym dla katolików wigilijny opłatek, co implikuje przeświadczenie o jej sakralnym charakterze (Syczewski 2002: 174). Najbardziej jednak powszechne jest znaczenie zaduszne, według którego należało pozostawić miskę kutii na stole na całą noc wigilijną dla dusz zmarłych, które, jak wierzono, przybędą się posilić (Peters 1983: 9):

I u nas w domu nie sprzątało się po kolacji. Sprzątało się dopiero na drugi dzień rano. To wszystko, co po Wigilii, to zostawało na stole, jedzenia się nie chowało. Ja to nie wiem, dlaczego, ale tak się robiło, tak ludzie robili. To, to już taki zwyczaj był, taka tradycja (EA, Bubel-Łukowiska).

Kutia, która przywędrowała do Polski ze wschodu, u Rusinów pierwotnie była obowiązkową potrawą żałobną, jedzoną podczas styp pogrzebowych. Kowalski przypisuje jednemu z ważniejszych składników kutii – makowi – właściwości mediacyjne (Kowalski 2007: 303). Zdaniem Drabik podczas każdej obrzędowej uczty spożywano jedną potrawę lub napój spełniające intencję wieczerzy i pełniące funkcję obrzędowego rekwizytu (Drabik 1990: 21). Taką funkcję pełniła także kutia, która służyła mieszkańcom podlaskich wsi do praktyk wróżebnych. Pierwszą łyżkę tej potrawy gospodarz podrzucał do stropu tak, by jak najwięcej ziaren pszenicy do niego przylgnęło. Miało to wróżyć urodzaj zboża w nadchodzącym roku (Syczewski 2002: 175): „Przy wieczerzy to kiedyś kutią rzucali do góry, tak do sufitu, żeby się przylepiła do deski. I to mówili, że im więcej się tej pszenicy przyczepi, to tym lepiej, bo będzie bogactwo i dobre zbiory na żniwa” (RB, Janów Podlaski).

Magiczno-wierzeniowy, a zarazem sakralny charakter kutii determinuje niezwykle mocne przeświadczenie o istotnej funkcji i wyjątkowym miejscu tego dania w strukturze wigilijnego obrzędu. Popularność tej potrawy na kresach wschodnich sprawia, że można ją określać mianem kulturowego identyfikatora regionu.

Kolędy i kolędowanie

Innym, niezwykle istotnym momentem wigilijnego wieczoru był czas śpiewania kolęd, który następował zazwyczaj po uroczystej wieczerzy. Chociaż treść najbardziej znanych kolęd nawiązuje prawie wyłącznie do sfery *sacrum* i chwili narodzin Chrystusa, to historia tego rodzaju pieśni wskazuje wierzeniowo-sprawczy kontekst tego zwyczaju. Termin „kolęda” (podobnie jak

kalendarz) pochodzi od *calendae* – jakim w państwie rzymskim określano pierwsze dni każdego miesiąca (Adamowski 2009: 106). Na gruncie polskim i ogólnosłowiańskim znaczeń słowa kolęda można odnotować około jedenastu, między innymi „podarunek noworoczny lub wigilijny”, „zadatek”, „chodzenie z kolędą”, „pieśń” (Adamowski 2009: 107).

W tradycji polskiej kolęda początkowo oznaczała pieśni noworoczne, życzące urodzaju i płodności w gospodarstwie. W strukturze takiej kolędy znajdowały się zawsze życzenia obfitości i powodzenia, prośby o datki, a także podziękowania za dar noworoczny (Ruschel 2004: 175). Jeszcze siedemnastowieczne kolędy nie zawierały niczego, co by się łączyło ze Świętem Bożego Narodzenia, były jedynie prastarymi, pogańskimi życzeniami noworocznymi, w których zaklinano urodzaj. Wierzano bowiem, że wypowiedziane słowo niesie ze sobą ogromny dar i moc sprawczą (Engelking 1991: 75). O funkcji życzeń w kulturze ludowej pisze Jan Adamowski, który twierdzi, że formy składania życzeń w kulturze tradycyjnej są bardzo zróżnicowane i nie ograniczają się do „dekoracji”, ale zyskują równoprawny wymiar jak obrzędowe czynności. Badacz wyliczając tradycyjne formy życzące związane z Bożym Narodzeniem, wymieniał: życzenia świąteczne, okolicznościowe powitania, powinszowania szczodracze, kolędy, spektakle obrzędowe jak „herody” czy „wesele krakowskie”, a także pieśni śpiewane podczas kolędniczego obchodzenia domów, na przykład „chodzenia z gwiazdą” (Adamowski 2007: 97).

Typologię kolęd z zastosowaniem kryterium intencjonalnego zastosował J. Bartmiński, który wyróżniał:

- (1). kolędy noworoczne (życzące „dunajowe”, przy składaniu życzeń na Nowy Rok);
- (2). kolędy bożonarodzeniowe – a) przedstawiające zdarzenia związane z narodzinami Jezusa, b) witające Jezusa, c) refleksyjne lub „teologiczne”, czyli interpretujące sens zdarzeń; kolędy przystosowane do nowych sytuacji (na przykład parodie kolęd lub kolędy okupacyjne; Bartmiński 1986: 79).

Rozpatrując zatem zróżnicowany zakres intencjonalny kolęd, a także rolę życzeń świątecznych i złożoną strukturę obrzędu wigilijnego, można stwierdzić, iż tego rodzaju utwory przejawiają zarówno świecki, jak i religijny charakter tradycji i nawiązują do jej magiczno-wierzeniowych oraz sakralnych źródeł. W takim ujęciu gwarncy śpiew pieśni bożonarodzeniowych odnieść należy nie tylko do faktu przyjscia na świat Zbawiciela, ale także do odradzającej się z „zimowej drętwoty” natury.

Jednak śpiew nie stanowił jedynej formy kolędowania na polskich wsiach. Tradycje śpiewania o narodzeniu Jezusa są niezwykle bogate. Sam zwyczaj kolędowania, obfitujący w urozmaiconą symbolikę, stanowił makroznak,

świadczenie znajdowania się świata w czasie niezwykłym, w momencie przejścia ze starego porządku do nowego. Dlatego też kultura ludowa wykształciła tak wiele form kolędniczych, które znane i kultywowane były także na Podlasiu. Jak pisze Adamowski „kolędowanie to indywidualne bądź zbiorowe składanie życzeń poprzez zastosowanie mniej lub bardziej złożonych strukturalnie widowisk” (Adamowski 2009: 110). Zdaniem badacza każdy zwyczaj kolędniczy ma charakter obrzędu i zawiera w sobie elementy sakralne. Autor wyróżnił kilka funkcji, jakie kolędowanie pełniło: integracyjną, katechetyczno-religijną, wegetacyjno-przyrodniczą, agrarno-hodowlaną, zabezpieczającą, zalotno-matrymonialną, estetyczną, społeczno-charytatywną, pamiątkową i ludyczną (Adamowski 2009: 123). W bardzo bogatej podlaskiej tradycji kolędniczej Adamowski odnotował aż dwadzieścia różnych form kolędowania. Wśród nich są rodzaje bardzo archaiczne, ale i takie, które żyją jeszcze wśród ludu.

Najpopularniejszą formą kolędowania, spotykaną także współcześnie, było „chodzenie z gwiazdą”. Zwyczaj ten polegał na uczestnictwie w wesołej procesji młodzieży i wędrownicy od domu do domu, ze śpiewem kolęd i składaniem życzeń gospodarzom. Charakterystycznym atrybutem była kolorowa, ozdobiona gwiazda, która symbolizowała rozjaśniającą mrok gwiazdę betlejemską (Adamowski 2009: 112). Tak tradycję tę wspomina jedna z podlaskich respondentek:

W tamtym roku jeszcze chodziłam. W tym roku to chyba nikt nie chodził. A jak się chodziło to zawsze tak od szesnastej, no i różnie, to zależy gdzie chodziliśmy, czy tylko w Buczycach, czy jeszcze dalej. Ja zawsze aniołem byłem, a tak to był diabeł, tułacz, śmierć. Zawsze tak po trzy, cztery kolędy śpiewamy, składamy życzenia „Za kolędę dziękujemy, zdrowia, szczęścia wam życzymy, abyście długo żyli, a po śmierci z aniołami w niebie się gościli” i idziemy dalej (WK, Buczyce).

Wśród wigilijnych przebierańców zazwyczaj znajdowały się takie postacie jak Żyd, Cygan, anioł, diabeł, śmierć i dziad.

Inną powszechną formą kolędowania na Podlasiu było obchodzenie domów z różnorodnymi maskami i kukłami, które symbolizować miały postacie z zaświatów oraz istoty hybrydyczne. Przeważnie były to figury zwierzęce, wykonane z desek, słomy i starych ubrań. Uważano bowiem, że w ten niecodzienny czas tylko takie nieziemskie postacie „miały prawo przynosić dobre wieści, upewniać żyjących o troskliwości i mocy panujących nad światem ludzi, demonstrować sprawiedliwość życia i śmierci” (Zadrożyńska 2002: 53). Najczęściej spotykanymi maskami były koza i koń, które uczestniczyły wraz z pozostałymi kolędnikami w minispektaklu. Istota widowiska skupiona była wokół śmierci lub choroby maski i jej późniejsze-

go cudownego ozdrowienia, co nawiązywać miało do odradzającej się w wigilijny wieczór natury (Adamowski 2009: 113). Zalotne zabawy z udziałem wymyślnych istot gwarantowały urodzaj i płodność w gospodarstwie, jak również stanowiły matrymonialny zwiastun dla młodych panien. Na południowo-wschodnim Podlasiu poza kozą lub koniem, spotkać można było także: turonia, żurawia, bociana, niedźwiedzia oraz węża (Adamowski 2009: 111).

Niewątpliwie jedną z najciekawszych form kolędowania, jakie można spotkać na Podlasiu, są tak zwane „herody” oraz „wesele krakowskie”. Herody to ludowy spektakl teatralny, nawiązujący do biblijnej historii okrutnego króla Heroda, który prześladował nowonarodzonego Chrystusa. Jego rozkaz, aby zabić wszystkie małe dzieci, sprowadza nań boską karę i jednocześnie zawiązuje akcję. Zwyczaj herodów można odnieść do kwestii odwiecznej walki dobra ze złem (Adamowski 2009: 117). Widowisko oparte jest na stabilnej akcji oraz obligatoryjnych postaciach, wśród których znajdowali się między innymi: Herod, jego żołnierze, Żyd, anioł, diabeł oraz uosobiona śmierć. W spektaklu tym mogli pojawić się także dodatkowi bohaterowie, tacy jak: Turek, chłop czy trzej królowie. Jednakże istotniejsze wydaje się rozróżnienie na postaci bez przysłony i z maską, gdyż w wielu kulturach rekwizyt ten służy do obrzędowych praktyk magicznych; pozwala on przekraczać granice światów, co implikuje przeświadczenie o obecności istot ze sfery *sacrum*, bogów lub demonów (Adamowski 2009: 117). Z kolei „wesele krakowskie” to forma kolędowania panieńskiego prezentowanego przez dziewczęta. Fabuła przedstawia zaloty Krakowiaka i Krakowianki zakończone weselem. Tutaj, podobnie jak w przypadku zabaw z maszkarami, pojawiają się motywy choroby i leczenia jednej z postaci. Przedstawieniu towarzyszyły zazwyczaj kolędy życzące dla panny i kawalera (Adamowski 1986: 310).

Niezależnie od tego, czy widowisko kolędnicze zawierało odwołania religijne, czy magiczne, wszystkie spektakle wykazywały charakter wierzeniowo-sprawczy, opierający się na przekonaniu, że zabawa, śpiew i muzyka zagwarantują gospodarzowi pomyślność w nadchodzącym roku. Choć przyjmuje się, że kolędować można było już w wigilijny wieczór, to na podlaskich wsiach rozpoczynało się je zazwyczaj w drugi dzień Świąt Bożego Narodzenia.

Przedstawione egemplifikacje wybranych zwyczajów i tradycji wigilijnych w niewielkim tylko stopniu ukazują złożoną i niezwykle bogatą specyfikę tego obrzędu. Wigilijne *sacrum* funkcjonuje zarówno w kontekście czysto religijnym, chrześcijańskim, jak i w magiczno-wierzeniowym. Niestety, współczesna „magia” świąt Bożego Narodzenia i poprzedzającej je Wigilii, opiera się już prawie wyłącznie na wartościach religijnych, gdyż wcześniejsze wierzenia i znaczenia magiczne zanikają lub całkowicie zanikły w skutek

„nieprzystawalności do racjonalności współczesnego świata” (Szyfer 2014: 241). Niezaprzeczalnie kultura ludowa, a więc także wszystkie jej elementy składowe, w tym także wigilijne zwyczaje i rytuały, obecnie ulegają daleko idącym zmianom. Jak stwierdza Adamowski: „współczesna kultura tradycyjna to efekt synkretycznego nakładania się na siebie wytworów, zjawisk i wartości, o różnej proveniencji chronologicznej, a co w literaturze przedmiotu określa się jako polistadialność” (Adamowski 2009: 53). Z kolei Magdalena Zowczak twierdzi, iż charakterystyczną cechą religijności ludowej jest współwystępowanie obok siebie archaicznych wartości kultury pogańskiej i chrześcijańskiej, co skutkuje tym, że „nie zmieniają się same obrzędy, a jedynie ich znaczenia” (Zowczak 2016). W takim ujęciu istotą wigilijnego *sacrum* jest zarówno zachowany częściowo w pamięci respondentów kontekst magiczno-wierzeniowy, jak i dobrze znany religijny.

Źródła cytowań

- ADAMOWSKI, JAN (2007), 'Ludowe sposoby składania życzeń (słowo w kontekście kultury)', *Język a Kultura*, t. 6, ss. 97-106.
- ADAMOWSKI, JAN (2009), 'Obrzędy kołędnicze południowego Podlasia – formy, typy, funkcje', w: Jan Adamowski, Marta Wójcicka (red.), *Tam na Podlasiu II. Tradycje podlaskiej obrzędowości*, Lublin: Towarzystwo Regionalne, ss. 106-123.
- ADAMOWSKI, JAN (2009), 'Współczesne funkcje kultury tradycyjnej', w: Jan Adamowski, Józef Styk (red.), *Tradycja dla współczesności. Ciągłość i zmiana*, T. I., 'Tradycja: wartości i przemiany', Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 52-62.
- ADAMOWSKI, JAN (2014), 'Rola religijności w zachowaniu i przekształcaniu tradycyjnej obrzędowości', w: Janina Hajduk-Nijakowska (red.), *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, Opole: Uniwersytet Opolski Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, ss. 35-45.
- ADAMOWSKI, JAN (2016), 'Sacrum w kulturze tradycyjnej i jego eksponenty', w: Jan Adamowski, Mariola Tymochowicz (red.), *Sacrum w kulturze tradycyjnej i współczesnej*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, ss. 15-25.
- ADAMOWSKI, JAN, MARIOLA TYMOCHOWICZ (2001), 'Obrzędy i zwyczaje doroczne z obszaru województwa lubelskiego (próba słownika)', w: Alfred Gauda (red.) *Dziedzictwo kulturowe Lubelszczyzny. Kultura ludowa*, Lublin: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, ss. 35-62.
- ADAMOWSKI, JAN (1986), '„Wesele krakowskie” jako widowisko bożonarodzeniowe', w: Antoni i Maria Kuczyńscy (red.), *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, ss. 310-319.
- BARTMIŃSKI, JERZY (1986), 'Kolęda i jej odmiany gatunkowe', w: Antoni i Maria Kuczyńscy (red.), *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, ss. 78-184.
- BRÜCKNER, ALEKSANDER (1927), *Vilgil, Vilija*, w: Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- BOCHENEK, MARCIN, IGOR CIEŚLIŃSKI, IRENEUSZ CHALIBURDA, EMMA CIEŚLIŃSKA (2008), *Wybrane aspekty tradycyjnej kultury ludności nadbużańskiej*, Biała Podlaska: Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie; Zamiejscowy Wydział Wychowania Fizycznego w Białej Podlaskiej.
- DOROSZEWSKI, WITOLD, (1961), *Kutia*, w: Witold Doroszewski (red.), *Słownik języka polskiego*, t. III, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- DRABIK, WANDA (1990), 'Cztery pory życia (o współzależności obrzędów dorocznych i rodzinnych)', *Polska Sztuka Ludowa* T. 44, z. 1, s. 20, (online: <http://cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=2086&-dirids=1>, [dostęp 06.12.2016].
- DUDEK-SZUMIGAJ, AGNIESZKA (2013), *Nominacje obrzędów dorocznych w gwarach ukraińskich południowego Podlasia*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- ENGELKING, ANNA (1991) 'Rytuały słowne w kulturze ludowej. Próba klasyfikacji', *Język a Kultura*: 4, s. 7-85.
- JANICKA-KRZYWDA, URSZULA (2013), *Zwyczaje, tradycje, obrzędy*, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- KOWALSKI, PIOTR (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KUPISIŃSKI, ZDZISŁAW (2004), 'Liturgia kościoła a ludowa obrzędowość doroczna. Wartości lokalne i uniwersalne', w: red. Mieczysław Marczuk (red.), *Wartości uniwersalne i odrębności narodowe tradycyjnych kultur europejskich*, Lublin: Międzynarodowa Organizacja Sztuki. Sekcja Polska, ss. 241-249.
- ŁEŃSKA-BĄK, KATARZYNA (2014), 'Od obżarstwa do kulinarnego wyrzeczenia. Tradycja a współczesność', w: Janina Hajduk-Nijakowska (red.), *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, Opole: Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, ss. 317-329.
- MARCZYK, MIROSŁAW (2003), *Grzyby w kulturze ludowej*, Wrocław: „Atla2”.
- MIRONIUK, ALICJA, JANINA PETERA, CELESTYN WRĘBIAK (1990), *Kultura ludowa południowego Podlasia*, Biała Podlaska: Muzeum Okręgowe.
- PELCOWA, HALINA (2009), 'Tradycja i zwyczaje świąteczne Lubelszczyzny', w: Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Sebastian Wasiuta (red.), *Wieczór Trzech Króli. Szkice o kolędach i zwyczajach bożonarodzeniowych*, Lublin: Wydawnictwo Polihymnia, ss. 37-57.
- PETERA, JANINA (1983), *Obrzędy i zwyczaje zimowe*, Biała Podlaska: Muzeum Okręgowe.
- RUSZEL, KRZYSZTOF (2004), *Leksykon kultury ludowej w Rzeszowie*, Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie: Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich, Oddział w Rzeszowie.
- SEGALEN, MARTINE (2009), *Obrzędy i rytuały współczesne*, przekł. Jacek Jan Pawlik, Warszawa: Verbinum – Wydawnictwo Księży Werbistów.
- SMYK, KATARZYNA (2009), *Choinka w kulturze polskiej. Symbolika drzewka i ozdób*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- SYCZEWSKI, TADEUSZ (2002), *Zwyczaje, obrzędy i wierzenia okresu Adwentu i Bożego Narodzenia w regionie nadbużańskim*, Drohiczyń: Drohiczyńskie Wydawnictwo Diecezjalne.

- SZYFER, ANNA (2014), 'Sacrum czy profanum. Elementy obrzędowości ludowej dzisiaj', w: Janina Hajduk-Nijakowska (red.), *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, Opole: Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, ss. 241-248.
- ZADROŻYŃSKA, ANNA (1985), *Powtarzać czas początku. O świętowaniach do-
rocznych świąt w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Spółdzielcze.
- ZADROŻYŃSKA, ANNA (2002), *Świętowania polskie*, Warszawa: Twój Styl.
- ZIÓŁKOWSKA, MARIA (1989), *Szczodry wieczór, szczodry dzień*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- ZOWCZAK, MAGDALENA (2016) 'Ludowa religijność i oskarżenia o „pogaństwo”', online: <http://www.polskieradio.pl/8/4795/Artykul/1606802,Ludowa-religijnosci-i-oskarzenia-o-poganstwo>, [dostęp 29. 12. 2016].
- ŻURAWSKI, SŁAWOMIR, red. (2007), 'Wilia', w: *Obyczaje, języki, ludy świata. Encyklopedia PWN*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 805.

Z badań własnych:

Miejsce nagrania, rok nagrania, **inicjały respondenta**, dane respondenta, wyznanie respondenta, imię i nazwisko eksploratora.

(Uwaga: przy wyznaniu niektórych respondentów wskazano dwa obrządki, co oznacza, że informator zmienił wyznanie, pochodzi z małżeństwa mieszanego lub praktykuje swoją religijność w dwóch tradycjach).

Bubel-Granna – 2014, **MM** – Maria Misiejuk, ur. 24.09.1959 r. w Janowie Podlaskim, wyz. rzymsko-katolickie, nag. Dominik Zimny.

Bubel-Łukowiska – 2014, **EA** – Eugenia Abramczyk, ur. 23.03.1943 r. w Bubel-Łukowiskach, wyz. prawosławne/rzymsko-katolickie, nag. Dominik Zimny.

Bubel-Łukowiska – 2012, **JŁ** – Jan Łysanowicz, ur. 30.11.1931 r. w Gnojnie, wyz. Prawosławne, nag. Dominik Zimny.

Buczyce Stare – 2014, **JG** – Józef Głacki, ur. 13.12.1934 r. w Starych Buczynach, wyz. Prawosławne, nag. Dominik Zimny.

Buczyce Stare – 2014, **GK** – Grażyna Kwiatkowska, ur. 17.07.1962 r. w Janowie Podlaskim, wyz. Rzymsko-katolickie, nag. Dominik Zimny.

Buczyce Stare – 2014, **WK** – Wiktoria Kwiatkowska, ur. 03.11.2001 r. w Białej Podlaskiej, wyz. Rzymsko-katolickie, nag. Dominik Zimny.

Dereczanka – 2014, **MJ** – Marta Jemielniak, ur. 21.03.1991 r. w Białej Podlaskiej, wyz. Prawosławne/rzymsko-katolickie, nag. Dominik Zimny.

Dereczanka – 2014, **PM** – Paweł Maksymiuk, ur. 11.01.1928 r. w Dereczance, wyz. Prawosławne, nag. Dominik Zimny.

Janów Podlaski – 2013, **RB** – Ryszard Boś, ur. 23.10.1949 r. w Bubeł-Grannie, wyz. Rzymsko-katolickie, nag. Dominik Zimny.

Mielnik – 2014, **TG** – Teresa Głacka, ur. 17.11.1950 r. w Mielniku, wyz. Rzymsko-katolickie/prawosławne, nag. Dominik Zimny.

Obraz osobliwy w twórczości Józefa Chełmowskiego

Andrzej Stachowiak

ORCID: 0000-0002-9757-7978

Abstract

Peculiar image in artistic creation of Józef Chełmowski

Józef Chełmowski was an extraordinary man with many interests. He was a sculptor, thinker and philosopher; winner of many prestigious awards, recognized with several individual exhibitions. A citizen of the world who proudly represented the Kashubian village of Brusy-Jaglie. His art was full of religious themes, and a peculiar image had a special place.

Keywords: Józef Chłemowski, religious themes, art, religion, artistic creation

Andrzej Stachowiak, doktor nauk humanistycznych w zakresie etnologii; adiunkt muzealny w Muzeum Kultury Ludowej Pomorza w Swołowie i Młynie Zamkowym w Słupsku (Oddział Etnografii Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku); autor ponad czterdziestu artykułów w czasopismach naukowych oraz dwóch książek: *Chrystus z łemkowskiego krzyża. Rzecz o kamiennych krzyżach na Łemkowszczyźnie* (Gorlice 2009), *Wojna religijna w górach. Konflikty wyznaniowe na Łemkowszczyźnie po 1947 roku* (Krosno 2017); wykonawca grantu NCN w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pod tytułem *Niematerialne dziedzictwo kulturowe Pomorza Wschodniego* (2013-2017); autor projektu i koordynator zadania *Zapomniane cmentarze Gminy Słupsk. Inwentaryzacja – rewaloryzacja – upamiętnienie* dotowanego z programu Narodowego Instytutu Dziedzictwa „Wspólnie dla Dziedzictwa” (edycja 2020); wiceprezes Oddziału Gdańskiego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i sekretarz Sekcji Ukrainoznawczej przy PTL; zainteresowania naukowe i dotychczasowe badania terenowe: kultura i religijność Łemków

(1999-2010), religijność, dziedzictwo kulturowe i sztuka ludowa na Pomorzu (2011-2020), zapomniane cmentarze Ziemi Zachodnich (2011-2020).

a_stachowiak@o2.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



Portret artysty

Józef Chełmowski, jeden z najsłynniejszych kaszubskich artystów ludowych, urodził się w 1934 roku w Brusach-Jagliach i tu spędził całe swoje życie. Rzeźbiarstwem i malarstwem zainteresował się już jako dziecko, ale dopiero w wieku czterdziestu czterech lat rozpoczął okres dojrzałej twórczości. Od 1972 roku uczestniczył w kilkudziesięciu konkursach, przeglądach i wystawach w kraju i zagranicą, zdobywając uznanie w oczach krytyków i koneserów sztuki nieprofesjonalnej. Prace Chełmowskiego znajdują się obecnie w zbiorach prywatnych kolekcjonerów (między innymi w Polsce, Francji, Niemczech i Szwecji), są też ozdobą wielu kolekcji muzealnych w Polsce (największe zbiory znajdują się w Muzeum Zachodnio-Kaszubskim w Bytowie) i w Stanach Zjednoczonych. Pozostawił po sobie cenny zbiór rękodzieła ludowego, który prezentowany jest również na – urządzonej jeszcze za życia artysty we własnym domu – stałej wystawie w formie muzeum regionalnego. Jego prace spotkać można również w wielu zakątkach ziemi zaborskiej i na całym Pomorzu (stacje drogi krzyżowej w kościele w Kaliszu Pomorskim; liczne kapliczki przydrożne, w których pojawiały się nie tylko sceny religijne, ale również patriotyczne; trzy rzeźby do Ołtarza Papieskiego w Sopocie). Na temat jego twórczości powstało kilka filmów, setki artykułów prasowych, kilka prac magisterskich i wiele broszur towarzyszących indywidualnym wystawom. Był wielokrotnie doceniany i nagradzany: w 1998 roku uhonorowano go tytułem Zasłużonego Obywatela Miasta i Gminy Brusy; w 2004 roku został laureatem Pomorskiej Nagrody Artystycznej w kategorii „Kultura regionalna”; w 2006 roku został odznaczony przez Ministra Kultury srebrnym medalem Gloria Artis. Zmarł nagle 6 lipca 2013 roku, przeżywszy siedemdziesiąt dziewięć lat. Pochowano go na cmentarzu w rodzinnej parafii w Brusach. Na nagrobku napisano: „Józef Chełmowski. Mistrz sztuki ludowej. Filozof” (Brusy.pl 2016; Błachowski 2007; Siemiński 2008; Siemiński 1995)



Anioł z nagrobka artysty. Rzeźba autorstwa Józefa Chełmowskiego. Autor zdjęcia: Andrzej Stachowiak (2016).

O swoim życiu i twórczości Chełmowski pisał:

Mój twórczy życiorys.

Obowiązkiem moim jeżeli się kocha to, co się sobie samemu nakazało. Urodzony pod datą 26.02.1934 tu w Brusach na Kaszubach, już w szóstym roku życia rozpocząłem naukę w szkole w 1941 Volkshule w Brusach po wojnie dokończyłem już polską szkołę przez trzy lata ukończone 7 klas. Rzeźbienie rozpocząłem po wojnie w szkole jako kapliczki z kory sosnowej dużo malowałem, interesowała mnie geografia dużo map resowałem, drugie dopełnienie mych zainteresowań było jako radiomechanik budowa odbiorników kryształkowych, lecz i innych konstrukcji lecz zawsze dziwnych. Potem była Służba Polsce pół roku na Śląsku, gdzie za dużą normę 250% zostałem delegatem na pierwszy światowy Złot Młodzieży w Warszawie. Nie mając 18 lat rozpocząłem pracę fizyczną na PKP

w Chojnicach po kilku latach poszedłem do zasadniczej służby w wojsku. tam skończyłem szkołę podoficerską jako dowódca radiostacji. Po przy[ś]ciu z wojska ciągle pracowałem na gospodarstwie 5 ha i inne państwowe prace a było ich dużo i w tym czasie interesowałem jako alchemik z doświadczeń korzystam aż do dziś. Mój czyn zależy tylko na tym, aby postępować słusznie, czy słuszność zwycięży, to już nie moja sprawa. W roku 1970 rozpocząłem s powrotem rzeźbić i malować nie wiem co mnie skłoniło za pieniądzem nie, za pracą nie jej było aż za dużo w tym czasie lecz rozpocząłem Pierwsze wystawy były w kawiarni „Las” w Brusach, w roku 1972 dałem na wystawę Ziem Północnych w Sopocie, potem były liczne wystawy, tematyczne aż do dziś. Co rzeźbię [dopowiedzenie – A.S.] chyba niema tematu, którego bym nie poruszył lecz ciągle temat człowiek, świat, dręga nad ludem uciążonym. A dlaczego maluję, dlatego, że jest dalsza możliwość to co nie w rzeźbie, uzupełniam to lecz jeszcze nie idzie. Interesuję się techniką, a raczej wynalasczością, dla mnie technika przeskoczyła to co powinna być. Lecz wynalasczość potrzebuje pieniędzy lecz ja go nie mam, lecz próbuję ale skromnie. Więc maluję, rzeźbię, zakładam mały skansen pszczelarski, gromadzę muzealne eksponaty, zapisuję to co powinno być zachowane z ludu chłopskiego. W wielu sprawach trudno się wyśłowić całkiem jasno, dlatego też nieraz powiadam, o tym i o tym mogę mówić w miślach tylko z Bogiem.

BRUSY / Józef Chełmowski / *Moje hasło życiowe* / ADORAT DEUM IN TERRA¹.

¹ Kopia życiorysu artysty prezentowana na otwartej 9 kwietnia 2016 roku wystawie *O tym jak Chełmowski chciał przechrzyć Kanta* w Muzeum Regionalnym w Krokowej.

Z powyższego życiorysu wyłania się postać niebanalna, ale zarazem skromna, mądra, ale jednocześnie prosta, w końcu – prowokująca, ale i pokorna.

Przede wszystkim Chełmowski był twórcą niebanalnym. Nie był on zwykłym artystą tak zwanym ludowym czy – jak byśmy mogli dookreślić jego tożsamość – zwyczajnym: samoukiem, artystą nieprofesjonalnym, prymitywistą, twórcą sztuki naiwnej, sztuki *art brut*. Jeszcze za życia uznawano go za twórcę „osobnego”, kroczącego „własną twórczą drogą, nieco odmienną niż większość twórców ludowych” (Siemiński 2002: 2). Był też Chełmowski wynalazcą (maszyna do łapania żywiołów – rodzaj samonapędzającego *perpetuum mobile*, uruchamianego siłami natury, rower własnej konstrukcji, mięśniolot – maszyna latająca napędzana ludzkimi mięśniami, nad którą pracował wiele lat, a której działania nie chciał do końca zdradzić, zasłaniając się tajemnicą), astronomem (skonstruował zegar słoneczny), ale również znakomitym znawcą nauki o gwiazdach i planetach, krytykiem teorii Kopernika, którą uważał za nieukończoną, filozofem i myślicielem (swoje teorie wykladał w bogato ilustrowanych obrazem i tekstem księgach, z których najbardziej znane jest dzieło zatytułowane *Tajemnica Świata Światów*; był czytelnikiem wielu filozofów i myślicieli, (niemieckich, między innymi Kanta i Goethego, czytał w oryginale!), profetą i moralistą (autorem między innymi dzieła zatytułowanego *Panorama Apokalipsy*, będącego swoistą wykładnią poglądów artysty na przyszłe losy ludzkości, których kanwą jest Apokalipsa Św. Jana).

Z drugiej strony, Józef Chełmowski był również człowiekiem niebywale skromnym – jak mówią ci, którzy go znali osobiście – „swoim chłopem”. Także jego wypowiedzi na temat świata, sztuki i siebie samego cechowały się pokorą. „Doświadczenia robi swoje lata [sic!]. Tu jest odpowiedź [...]. Bo teraz tyż się nieraz pytają, jakie wykształcenie ja ma, no tak, ale ja nie mam jeszcze skończone ani tej akademii życia, ja ciągle chcę skończyć, a i nie mogę skończyć, a i chyba do śmierci nie skończę tego, trzeba się ciągle uczyć” (Wikieła 2006).

Wydaje się, że mądrość Chełmowskiego, przenikliwość jego myślenia była cechą niemal wrodzoną, bo artysta nie ukończył przecież szczególnie poważanych szkół, a jego wiedza nie była *stricte* erudycyjna, ale wpływała z własnych, głębokich przemyśleń. Wydaje się też, że artysta tę wiedzę czerpał od ludzi, z którymi się stykał, z lektur oraz z obserwacji natury. Oknem na świat, źródłem, z którego czerpał wiedzę na temat wydarzeń mających miejsce na świecie, a następnie przekładał na język sztuki, były również media, szczególnie telewizja (rzadko internet). Chełmowski był jednocześnie człowiekiem prostym. Pochodzenie chłopskie, prace, jakich się imał w swoim życiu zawodowym, język, którym mówił, i sztuka przezeń tworzona sprawiały, że twórca z Brus był człowiekiem pod każdym względem prostolinijnym i nieskomplikowanym.

Był również artystą i myślicielem prowokującym, tworzącym sztukę skłaniającą odbiorcę do myślenia, niepozwalającą przejść mu obojętnie wobec swego dzieła. Jako myśliciel twierdził, że żadna teoria naukowa nie jest kompletna, ukończona, wdał się nawet w polemikę z Kopernikiem, zarzucając mu, że niektóre ustalenia jego nauki – między innymi dotyczące wielkości planet Układu Słonecznego – są błędne, ale luki te mogłyby być uzupełnione przez przyszłych odkrywców. Sam jest autorem dwuczęściowego obrazu noszącego nazwę *Dokończenie teorii Kopernika*. Jednocześnie Chełmowski był człowiekiem pokornym wobec Boga, Natury, świata, myśli ludzkiej i jej tworu – techniki. Boga utożsamiał artysta z Brus z Naturą, a jego niedoskonałe dzieło – człowieka – skazywał w ostateczności na nieodwołalną zagładę, mającą mieć miejsce w trakcie apokalipsy. Dostrzegał zresztą w aktualnych wydarzeniach znaki, które nieuchronnie prowadzą do ustanowienia Nowego Jeruzalem. Sam był pokorny wobec tej Tajemnicy, pisząc o tym w ostatnim zdaniu swojego życiorysu: „W wielu sprawach trudno się wysłowić całkiem jasno, dlatego też nieraz powiadam, o tym i o tym mogę mówić w miślach tylko z Bogiem” (Siemiński 1995).

Sztuka Chełmowskiego a religijność Kaszubów

Twórczość (sztuka) Chełmowskiego jest na wskroś religijna, choć tematy poruszane przez artystę nie zawsze bezpośrednio odnoszą się do *sacrum*. Jest bowiem w tej sztuce wiele wątków nawiązujących zarówno do aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych w Polsce i w świecie, jak również do zwyczajnego ludzkiego życia (zajęć codziennych mieszkańca bruskich wzgórz, jego wzlotów i upadków). Powszechnie uważa się, że motywy i inspiracje w twórczości Chełmowskiego płyną z czterech źródeł:

- (1). obserwacji życia codziennego w najbliższym wiejskim otoczeniu;
- (2). analizy ludzkich zachowań;
- (3). oglądu tego, co wydarzyło się na świecie;
- (4). obszaru metafizyki i religii (Czapiewski 2016).

Jednak – jak się wydaje – to właśnie religia pełniła szczególną rolę w określeniu tożsamości artysty. Chełmowski – jak przekonują osoby, które go znały – był głęboko zakorzeniony w wierze chrześcijańskiej. Dzieła o treści religijnej, zarówno rzeźby, jak i obrazy, przemawiają do odbiorcy bogatą symboliką i treścią teologiczną. Nie jest więc Chełmowski artystą banalnym, twórcą typowych dla sztuki ludowej „świętów” czy dewocyjnych obrazków. W sztuce tej zawarta jest swoicie rozumiana przez niego, przemyślana i – dodatkowo – nieortodoksyjna teologia. Pojawia się tu w sposób naturalny pytanie o religijność artysty, o to, czy była

to pobożność typowa dla pobożności kaszubskiej jego pokolenia, a także o istotę kaszubskiej religijności.

Nie ulega wątpliwości, że wiara katolicka – obok języka ojczystego – od zawsze stanowiła dla Kaszubów najważniejszy wyznacznik ich tożsamości etnicznej. Katolicyzm stanowił swoistą twierdzę wobec naporu języka niemieckiego i ewangelicyzmu już od czasów reformacji. Kto tracił wiarę (przechodził na protestantyzm), ten w sposób naturalny tracił również więź z kaszubską domeną i „zapominał” języka ojczystego (tak stało się między innymi ze Słowińcami; Szultka 2000: 99-97).

Religijność kaszubska posiada swój regionalny koloryt. Szczególnie żywy jest kult maryjny, objawiający się w licznych pielgrzymkach do sanktuariów z cudami, słynnymi wizerunkami Matki Bożej oraz w poświęconych Jej nabożeństwach majowych, które odprawiane są do dziś przy „Bożych Mękach” (Borzyszkowski & Klejna 2004). Dla Kaszubów szczególnie miejscami kultu są dwa sanktuaria maryjne: w Sianowie i w Swarzewie. Matka Boska Sianowska nosi nawet tytuł Królowej Kaszub, co jest znakomitym przykładem zjawiska etnicyzacji religii występującego w tej społeczności (Cichosz & Urbanowicz-Pluto 2010: 119-129). Jan Perszon pisze:

Zawarte w kaszubskim hymnie wezwanie *mëtrzimómë z Bògã* szczególnie urzeczywistnia się w rodzinie. Dawniej działo się to niemal „samo”, gdy dziadkowie, rodzice i dzieci co wieczór klękali do pacierza, gdy wszyscy czekali na niedzielę, by – stając przed Świętym – prawdziwie „świętować”, gdy zbierano się na Gorzkie Żale czy sąsiedzkie nieszpory, a każdy dzień i każdą pracę zaczynało „na imię Bosczy”, wiara przenikała całą egzystencję człowieka. Ta wspólnota żywej wiary i świadomość bycia Kościołem szczególnie wyraźnie „objawiała się” wtedy, gdy ktoś umierał. Jakże nie dostrzec siły wiary, która – Bogu dzięki także współcześnie – nie szczędzi czasu na różaniec za zmarłych i czuwanie na „pustej nocy” (Perszon 2015: 7).

Przed stu laty Jan Karnowski określił wręcz religijność tej wspólnoty jako „elementarny oddech duszy kaszubskiej; nie kierująca się rozumowaniem, lecz głęboko pojmowana uczuciem; rozumowanie zastępuje jedynie zwyczaj, tradycja, a przede wszystkim osoba księdza” (Karnowski 1911: 26).

Określenie religijności Kaszubów mianem religijności ludowej (Bukraba-Rylska 2008: 11-30) ma – w świetle powyższej charakterystyki – głębokie uzasadnienie, jednak w odniesieniu do współczesnej pobożności przedstawicieli tej grupy etnicznej wydaje się być już nadużyciem. Zgodnie z tym, co pisał Stefan Czarnowski (1956: 88-107), religijność ludową charakteryzują następujące cechy:

(1). sensualizm (zmysłowy kontakt wiernego z przedmiotem kultu) i socjomorfizm (przenoszenie na święte postacie wyobrażeń i ról znanych z realiów wioskowych);

(2). tradycjonalizm i rytualizm (często o charakterze magicznym);

(3). ubóstwo doktrynalne („włościaninowi” wystarcza „wiara w to, że go Jezus odkupił i że opiekuje się nim Matka Boska, on zaś sam łamać sobie głowy nie potrzebuje nad nauką prawd objawionych – to rzecz księży – aby tylko zachowywał starannie nakazy obrzędowe, aby uczęszczał na nabożeństwa, śpiewał w kościele, zdejmował czapkę i żegnał się przed krzyżem” (Czarnowski 1956: 105);

(4). kolektywizm wyznaniowy (*versus* indywidualizm religijny);

(5). utylitaryzm (związek wiary z codziennym życiem chłopca, jego potrzebami i troskami oraz z kształtowaniem się więzi w społeczności lokalnej – religijność jako fakt obyczajowy);

(6). nacjonalizm wyznaniowy (funkcjonowanie stereotypu: Kaszub-katolik).

Wyżej wymienione cechy w niewielkim już stopniu charakteryzują współczesną pobożność Kaszubów. Głębokie przemiany w religijności kaszubskiej (szerzej: w kaszubskiej kulturze tradycyjnej) dokonały się w drugiej połowie ubiegłego wieku, a wpływ na to miały zarówno czynniki lokalne (powojenne migracje, industrializacja regionu), jak i globalne trendy (kryzys rodziny i spontanicznej transmisji kultury, pluralizm i indyferentyzm religijny; Perszon 2015: 13-37). Dziś możemy mówić jedynie o przejawach – a raczej reliktach – pobożności ludowej praktykowanej w tej społeczności. Jej miejsce wypełniają coraz częściej postawy: pluralistyczne (heterogeniczność form religijnych), indywidualistyczne (wybiórczość praktyk i prawd wiary), a nawet indyferencyjne (apateistyczne). Również we współczesnych naukowych opisach religijności miejsce dawnych kategorii (religijność ludowa, kultura religijna) zajmuje coraz powszechniej pojęcie religii przeżywanej, „czyli religijnych praktyk indywidualnych i zbiorowych oraz religii ujmowanej tak, jak przeżywają ją konkretne jednostki i zbiorowości” (Niedźwiedz 2014: 332). Koncepcja ta obejmuje zarówno indywidualne, trudno uchwytne doświadczenia religijne, jak i wspólnotowe formy praktyk. To nowe podejście do badanej rzeczywistości, operujące nowym językiem analizy i opisu, wynika z gruntownych obserwacji przemian, jakie dokonały się w religijności społeczeństwa polskiego (w tym – w społeczności Kaszubów) w ciągu minionego półwiecza. Koncepcja religii przeżywanej dopasowała się w sposób naturalny do nowych zjawisk współczesnej religijności (Niedźwiedz 2014: 327-338).

Kaszubska pobożność i wrażliwość religijna Chełmowskiego wydaje się być – ale w pewnym tylko sensie – typową dla reprezentantów jego pokolenia. Pomimo konserwatyzmu światopoglądowego i religijnego, artysta dostrzega i re-

jestruje zmiany w tej dziedzinie, co ma również odzwierciedlenie w jego twórczości. Namysł nad własną sztuką prowokuje Chełmowskiego do wyjścia poza ramy ortodoksji (katolickiej) zarówno w dziedzinie sztuki, jak i religii. Konsekwencją tego jest tworzenie niejako własnej teologii, opartej na krytycznej lekturze i obserwacji świata, włączanie w jej ramy elementów z innych religii, z ich bogatą symboliką i obrazowością. Artysta nie poprzestaje tylko na umieszczaniu mnogości wątków religijnych w swoich dziełach. Pojawiają się w tam również śmiałe autorskie pomysły i zaskakujące nieraz syntezy (egzemplifikuje to ilustracja 2). Chełmowski był bowiem doskonałym obserwatorem i aktywnym komentatorem aktualnych przemian dokonujących się w kulturze i cywilizacji (Pomieczński 2007: 95-110; Pomieczński 2009: 103-113). W pracach kaszubskiego artysty zawarta została również swoista interpretacja globalnego terroryzmu czy zmian w ekosystemie. „Owo »wyjaśnienie« czy »interpretacja« – twierdzi Adam Pomieczński – wyrastają w dużej mierze z autochtonicznych wierzeń, zakorzenionych w ludowej religijności kaszubskiej” (Pomieczński 2007: 103).



Aniołowie islamu.

Autor zdjęcia: Andrzej Stachowiak (2016)

Obraz osobliwy

W kontekście powyższych rozważań pojawiają się trzy zasadnicze pytania:

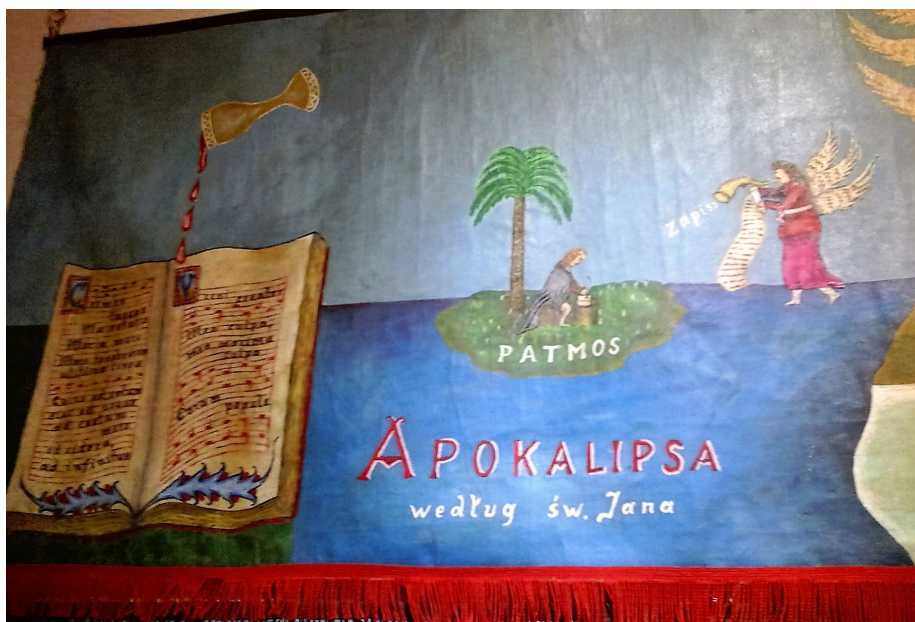
- (1). jaki jest charakter religijnej twórczości artysty z Brus?
- (2). czym są tytułowe *obrazy osobliwe*?
- (3). czy – wreszcie – w przypadku twórczości Chełmowskiego można mówić o obrazach jako reprezentacjach bytu (w ujęciu Gadamerowskiej zasady nierozróżnialności)?

Tematyka religijna w twórczości Chełmowskiego stała się niejako pretekstem do zaprezentowanego powyżej zarysu współczesnej pobożności

Kaszubów. Nie jest to już ta religijność, jaką opisują dawni badacze Kaszub: tradycyjna i odporna na wpływy obce pobożność ludowa. Jest to już raczej wiara czerpiąca z wielu źródeł. Przypadek Chełmowskiego pokazuje wręcz świadome nawiązywanie w twórczości do innych religii i kultur, a nawet kreowanie za pomocą form artystycznych pewnej panreligijnej rzeczywistości, w której panuje równouprawnienie różnych tradycji religijnych i kulturowych. W sztuce artysty z Brus przedstawione są – w formie rzeźb i kapliczek, obrazów malowanych na płótnie i desce oraz na szkle, opasłych tomów ksiąg – różne wątki i postaci odnoszące się do sfery *sacrum*. Wśród postaci przeważają Madonny (Błachowski 2007) i aniołowie (Kurstak 2005: 221-238), występują również inni święci oraz wizerunki Boga czy Trójcy Świętej (ilustracja 3). Częstym motywem obecnym w twórczości Chełmowskiego są wydarzenia biblijne opisane w Apokalipsie Św. Jana (ilustracja 4). Odbiorca tej sztuki styka się niejednokrotnie z tajemnicą, która zawarta jest w przedstawionych wizerunkach. Sztuka ta przeraża, innym razem skłania do kontemplacji, modlitwy, rzadko wywołuje u odbiorcy obojętność. Kategoria tajemnicy wydaje się być kluczowa w „odczytywaniu” religijnej twórczości Chełmowskiego. Dzięki niej staje się on niemalże mistykiem („alchemikiem”). Tajemnica wymaga odkrycia, a czyni to Chełmowski sobie tylko znanymi drogami, nie dzieląc się nią z innymi. Tajemnica to „słowo-klucz”, dla którego warto żyć i tworzyć, i którym artysta opisuje „niewypowiedziane” (Siemiński 1995: 17). Pojęcie tajemnicy prowadzi wreszcie do zasadniczego tematu tego artykułu, a mianowicie do sposobu funkcjonowania „osobliwości” w artystycznych wizjach *sacrum* twórcy z Brus (Bednarek 2016: 181-195).



Fragment wystawy twórczości Józefa Chełmowskiego „Tajemnica Świata Światów” w Muzeum Środkowego Pomorza w Słupsku. Autor zdjęcia: Andrzej Stachowiak (2016)



Początek „Panoramy Apokalipsy” prezentowanej na wystawie w Słupsku.

Autor zdjęcia: Andrzej Stachowiak (2016)

Wracając do kategorii religijności ludowej, zwłaszcza w wersji opisanej przez Czarnowskiego, zwróćmy uwagę na problematykę sensualizmu, który w koncepcji polskiego socjologa kultury przybiera postać sensualizmu „naiwnego” (Czarnowski 1956: 97). Takie pobieżne potraktowanie zagadnienia, „nie tylko może budować dystans wobec sensualistycznych przejawów pobożności, ale ukazuje ich rzekomą niższość i *duchowe niedorozwinięci* w stosunku do bardziej *wyrafinowanych* form religijności” (Niedźwiedź 2014: 333). We współczesnej etnografii przezwyciężeniem tego nawyku jest zastąpienie kategorii religijności ludowej (z wpisanym w nią immanentnie sensualizmem naiwnym) nową koncepcją pobożności wizualnej (*visual piety*), odnoszącą się do problematyki roli i znaczenia obrazów w pobożności człowieka (odbiorcy) w różnych kontekstach kulturowych. Koncepcja ta jest – często dziś stosowanym przez współczesnych (antropologizujących) badaczy religijności – uszczegółowieniem nowego podejścia do problematyki, opisywanego mianem religijności przeżywanej (*live religion*; Niedźwiedź 2014: 331-334). Nową recepcję konceptu sensualizmu zaproponowała Joanna Tokarska-Bakir, która – zestawiając pracę Czarnowskiego z dawnymi źródłami etnograficznymi oraz z własnym materiałem empirycznym – uzupełniła (i pogłębiła) tę kategorię pojęciem nierozróżnialności w ujęciu Hansa-Georga Gadamera (Tokarska-Bakir 2000). Kategoria ta przeniesiona zostaje z kręgu dociekań estetycznych na pole religii. W odróżnieniu od zwykłego obrazu „dopiero obraz religijny [osobliwy – A.S.] – pisze Gadamer –

pozwala w pełni wystąpić właściwej wartości bytowej obrazu. Przejaw tego, co boskie, cechuje bowiem rzeczywiście to, że zyskuje on obrazowość tylko przez słowo i obraz. Obraz religijny ma więc egzemplaryczne znaczenie. Ukazuje on ponad wszelką wątpliwość, że obraz nie jest podobizną jakiegoś odwzorowanego bytu, lecz pozostaje w bytowym związku z tym, co odwzorowane” (Gadamer 1993: 155). Nierozróżnialność oznacza „sklejenie obrazu i desygnatu, imienia i osoby, tekstu i jego znaczenia” (Tokarska-Bakir 2000: 230), jest momentem „zrównania, a nawet stopienia *signans* i *signatum*” (Tokarska-Bakir 2000: 229), co owocuje zasadą tożsamości obrazu i przedstawianej postaci (wierny całkowicie utożsamia przedstawionego na ikonie świętego z samym świętym; Lubańska 2014: 9) jako „jednej z podstawowych reguł kształtujących relację pomiędzy człowiekiem wierzącym a świętym wizerunkiem w religijności typu ludowego” (Niedźwiedź 2005). Taka sensualistyczna nierozróżnialność przełamuje tkwiący w koncepcji „naiwnego sensualizmu” dyskurs o stopniowalności form religii, wprowadzając badaczy i czytelników w dziedzinę antropologii doświadczenia i w krąg badań religii przeżywanej (Niedźwiedź 2014: 333).

W kręgu tych badań przedmiotem zainteresowania stają się relacje pomiędzy wiernym a świętym obrazem czy figurą, a także – w konsekwencji przyjętej perspektywy sensualistycznej nierozróżnialności – związku pomiędzy wiernymi a postaciami świętych, a bardziej ogólnie: między *homo religiosus* a *sacrum* (Niedźwiedź 2014: 333). Gadamerowski obraz religijny staje się – wedle tak przyjętej optyki – „obrazem osobliwym”, pozostającym – powtórzmy – „w bytowym związku z tym, co odwzorowane”. „Obraz osobliwy” zdefiniowany jest zatem przez zasadę sensualistycznej nierozróżnialności, a pośrednio – przez twórcę i odbiorcę dzieła. Z drugiej strony „obrazy osobliwe” są „tylko obrazami”, są „samowite”, nie stanowią obrazów wyjątkowych, gdyż nie wyróżnia ich ani konkretne medium, ani twórca czy przedstawienie. To w zasadzie odbiorca nadaje temu, co swojskie, znane bądź prywatne walor niesamowitości, osobności czy – wreszcie – osobliwości (Zaręba 2010: 137). Obraz jest przedstawieniem, re-prezentacją bytu, a więc jego ponownym uobecnieniem (Freedberg 2005: 28). Ujmując funkcjonowanie obrazów świętych z perspektywy fenomenologicznej, „pojawia się widz [wierny – A.S.], przeżywający obraz, spotkanie z nim, czy też spotkanie z *sacrum* poprzez obraz” (Niedźwiedź 2003: 188). Z kolei z hermeneutycznego punktu widzenia: „obraz sam kreuje pewną rzeczywistość, narzuca pewien sposób postrzegania świętości, tworzy wzorzec” (Niedźwiedź 2003: 188).

Zastanowić się zatem trzeba, czy Józef Chełmowski jest twórcą – tak zdefiniowanych – „obrazów osobliwych”. Odpowiedzi należałoby się spodziewać ze strony odbiorcy bądź krytyka tej sztuki. Stosunek odbiorców do dzieł twórcy ludowego z Brus czy też otaczanie tych dzieł czcią, adoracja

„świętych wizerunków” przez wiernych, jest zagadnieniem do tej pory niezbadanym. Jednak sława, jaką Chełmowski jako artysta zyskał jeszcze za życia, rzesze odwiedzających jego pracownię ludzi, nie pozostawiają wątpliwości, że dzieła te również cieszą się należytą estymą. Jest to niewątpliwie dowodem na to, że sztuka artysty z Brus nie pozostaje dla odbiorcy obojętna. Jest ona cenna dlatego, gdyż wymaga od widza refleksji. Dużym poważaniem cieszył się artysta także wśród krytyków, teoretyków sztuki czy etnografów. Aleksander Błachowski twierdzi:

[...] że nie można patrzeć „z przymrużeniem oka” na prace tego domorosłego artysty-myśliciela tylko jak na efekt zabawy w sztukę, choć epatują one oryginalnością pomysłów często graniczących z dziecinną naiwnością. Ta swoista niefrasobliwość autora w traktowaniu z jednakową powagą scen ze świata realnego i nadzmysłowego idzie w parze z bogatą i specyficzną wyobraźnią. W procesie tworzenia wymyślonej postaci w rzeźbie lub sceny rodzajowej w malarstwie fantazja przeplata się z obrazami opisanymi w lekturach lub widzianymi w reprodukcjach i łączy się z jego własnymi przemyśleniami (Błachowski 2007).

Wydaje się, że „osobliwość” sztuki Józefa Chełmowskiego jest dwojakiego rodzaju. Po pierwsze przejawia się w sposobie przedstawiania rzeczywistości, przypominającym nieco realizację przedstawicieli realizmu magicznego w literaturze iberoamerykańskiej, gdzie cudowność splata się z realnością. Po drugie – co jest znacznie ważniejsze dla niniejszych rozważań – „osobliwość” dzieł artysty z Brus przejawia się w ich związku z *sarcum*, które uobecnia jest w świecie człowieka (ilustracje 5 i 6). „Obraz osobliwy” Chełmowskiego stanowi rodzaj „hierofanii”, będącej jednocześnie wskazówką dla współczesnego człowieka. Wyobraźnia artysty, jego nieskrępowana niczym swoboda myślenia i niezależność od konwencjonalnych kanonów, najdobitniej wyrażona została w szeregu prac dotyczących eschatologii, szczególnie w *Panoramie Apokalipsy*. Chełmowski-moralista w sposób następujący objaśnia przesłanie ostatniej księgi Nowego Testamentu: „Ta Apokalipsa [...], to co przełożone je: co stać się musi, to się stanie, [...] co jest zapisane, to się stanie. Nie natarczywie Bóg karze, ale aż musi [...] – jedna kara nie pomaga, następna, cięższa, cięższa... A wszystko to, co się ma [stać – A.S.], to się stanie. Tylko w samym czasie, jak to się mówi, ale się odnosi do całego świata. Nie ma wyboru” (Wikieła 2016). Zagadnienie obecności wątków eschatologicznych w twórczości Chełmowskiego tak oto wyjaśnia Aleksander Jackowski:

To w gruncie rzeczy Apokalipsa jest czymś, co jest jak gdyby tuż za progiem, już właściwie weszliśmy w ten świat Apokalipsy. Po raz pierwszy człowiek, jeszcze jak Chełmowski zaczął malować, to Chełmowski jeszcze nie... mógł nie zdawać sobie sprawy,

ale w tej chwili już jest rzeczą wiadomą, że człowiek jest w stanie zniszczyć sam siebie. [...] Tam, gdzie on pokazuje tą ruinę miast [...] bombardowanych współcześnie, bo to się wiąże wszystko razem. I Patmos, i te miasta w tej chwili, i Manhattan [atak terrorystyczny na WTC w 2001 roku – A.S.], to jest jeden świat. To wszystko jest to, co on dostrzegł, i w świecie, i w tekście Apokalipsy (Wikieła 2016).

„Obraz osobliwy” jest w pewnym sensie obecny w dziele Chełmowskiego, choć określa go innego typu charakterystyka. „Osobliwość” dzieł artysty z Brus polega na tym, że „wnikliwy” odbiorca – stojąc „twarzą w twarz” wobec Tajemnicy – kontempluje (a więc dostrzega) ścisły związek (a nawet tożsamość) tego, co sakralne („hierofanie”) z tym, co ludzkie (nakazy moralne). Przesłanie moralne w sztuce Chełmowskiego pełni równie ważną rolę – jeśli nie ważniejszą – jak plastyczna prezentacja *sacrum*.



Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w domu-pracowni artysty.
Autor zdjęcia: Andrzej Stachowiak (2016)



Madonna z ogrodu Chełmowskiego.
Autor zdjęcia: Andrzej Stachowiak (2016)

Źródła cytowań

- BEDNAREK, AGNIESZKA (2015), 'Religijność a tożsamość kaszubska na przykładzie młodych Kaszubów. Zarys zagadnienia w świetle literatury i wstępnych badań antropologicznych', *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia*: 1, ss. 40-58.
- BEDNAREK, AGNIESZKA (2016), 'Przedstawić Tajemnicę. Ikonosfera i ikonografia kaszubskich kapliczek maryjnych – analiza wybranych przykładów', w: Katarzyna Marciniak (red.), *Mała architektura sakralna Kaszub*, Gdańsk: Muzeum Narodowe, ss. 181-195.
- BŁACHOWSKI, ALEKSANDER (2007), *Józef Chełmowski. Madonny*, Chojnice: Muzeum Historyczno-Etnograficzne w Chojnicach.
- BORZYSZKOWSKI, JÓZEF, ALFONS KLEJNA (2004), *Boże Męki. Krzyże i kapliczki na Kaszubach*, Gdańsk: Instytut Kaszubski.
- CICHOSZ, WOJCIECH, LUCYNA URBANOWICZ-PLUTO (2010), 'Kaszubi i Królowa ich serc: Madonna Sianowska i Swarzewska', *Studia Gdańskie*: 27, ss. 119-129.
- FREEDBERG, DAVID (2005), *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekł. Ewa Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Józef Chełmowski – rzeźbiarz i filozof (2016), online: <http://naszekaszuzy.pl/modules/artykuly/article.php?articleid=131>, [dostęp: 31.05.2016].
- KARNOWSKI, JAN (1911), *Ludność kaszubska w ubiegłym stuleciu. Szkic społeczno-kulturalny*, Kościerzyna: Spółka Wydawnicza E. G. m. b. H. w Kościerzynie.
- KURSTAK, WERONIKA (2005), 'Angelologia kaszubska. O twórczości Józefa Chełmowskiego', *Nasze Pomorze*: 7, ss. 221-238.
- LUBAŃSKA, MAGDALENA (2014), 'Kategoria „sensualizmu” i „nierozróżnialności” na przykładzie kultu „cudotwórczej” ikony św. Menasa w bułgarskim monasterze w Obriadowci. Rewizja inspirowana prawosławną teologią ikony', *Prace Etnograficzne*: 1, ss. 9.
- NIEDŹWIEDŹ, ANNA (2003), 'Sacrum w obrazie', w: Dariusz Kulesza, Marcin Luł, Marta Sawicka (red.), *Bóg artystów XX wieku*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, ss. 177-188.
- NIEDŹWIEDŹ, ANNA (2005), *Obraz i postać. Znaczenie wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- NIEDŹWIEDŹ, ANNA (2014), 'Od religijności ludowej do religii przeżywannej', w: Barbara Fatyga, Ryszard Michalski (red.) *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki*, Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, ss. 327-338.

- OBRACHT-PRONDZYŃSKI, CEZARY (2007), *Kaszubi dzisiaj. Kultura – język – tożsamość*, Gdańsk: Instytut Kaszubski w Gdańsku.
- PERSZON, JAN (2009), 'Zmierzch kultury chłopskiej a kaszubska pobożność ludowa', w: Henryk Zimoń, Zdzisław Kupisiński, Stanisław Grodź (red.), *Badania nad religiami Afryki oraz religijnością ludową Polski i Ukrainy*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, ss. 197-226.
- PERSZON, JAN (2015), *Kaszubi. Tożsamość. Rodzina*, Gdańsk: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.
- Pogrzeb Mistrza Józefa Chełmowskiego (2016), online: <http://www.brusy.pl/?a=22&lg=pl&id=15810>, [dostęp: 31.05.2016].
- POMIECIŃSKI ADAM (2007), 'Pomiędzy globalizacją a świadomością globalną. Kilka uwag na kanwie twórczości Józefa Chełmowskiego', *Lud*: 91, ss. 95-110.
- POMIECIŃSKI, ADAM (2009), 'Lokalne wymiary globalizacji', *Kultura i Historia*: 19, ss. 103-113.
- SIEMIŃSKI TOMASZ, (2008), *Józef Chełmowski (album)*, Bytów-Brusy.
- SIEMIŃSKI, TOMASZ (2002), *Józef Chełmowski. Człowiek renesansu*, Bytów: Bytów: Muzeum Zachodniokaszubskie w Bytowie, Urząd Miejski Brusy.
- SIEMIŃSKI, TOMASZ (1995), *Józef Chełmowski. Portret artysty i człowieka*, Bytów: Muzeum Zachodniokaszubskie w Bytowie.
- SZULTKA, ZYGMUNT (2000), 'Kaszubi w społeczności Pomorza. Główne linie rozwoju', w: Józef Borzyszkowski (red.), *Pomorze – mała ojczyzna Kaszubów: historia i współczesność*, Gdańsk: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, ss. 97-99.
- TOKARSKA-BAKIR, JOANNA (2000), *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- WIKIEŁA, ROMAN reż. (2006), 'Józef Chełmowski. Sztuka ludowa i naiwna', online: <http://ninateka.pl/film/sztuka-ludowa-i-naiwna-jozef-chelmowski>, [dostęp: 31.05.2016].
- ZARĘBA ŁUKASZ (2010), 'Obrazy osobliwe', *Konteksty*: 1, ss. 130-139.

Oblicza religii we współczesnej literaturze francuskiej: Jean-Marie Gustave Le Clézio i meksykańskie wierzenia prekolumbijskie oraz doświadczenie Afryki. Wrażliwość Innego wobec kryzysu cywilizacji

Beata Pyzłowska

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Abstract:

Faces of religion in contemporary French literature: Jean-Marie Gustave Le Clézio – Mexican pre-Columbian beliefs and experience of Africa. Sensitivity of the Other towards the crisis of civilization

Article introduces the person and work of the French writer Jean-Marie Gustave Le Clézio in the context of diagnosing the crisis of the Western world. On the selected examples of writings (essays and novels) it indicates the sensitivity of the Other (found in cultures encountered in Mexico or Africa, but also in writer's own family) as the proposal of cultural and spiritual remedy for the crisis.

Beata Pyzłowska - mgr, doktorantka Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, pisze pracę badawczą z literatury francuskiej o reprezentacji, Innym w kontekście pisarstwa Jean-Marie Gustave Le Clézio; w kręgu jej zainteresowań znajdują się również relacje literatury i muzyki.

beatapyzlo@o2.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



Literatura francuska i kryzys wrażliwości religijnej

Kryzys wrażliwości religijnej we Francji uwidocznił się z wielką intensywnością jeszcze w czasach Oświecenia (choć może zapowiadał go już kartezjański racjonalizm; Hazard 1972). W romantycznym wieku XIX próby obrony i odradzania duchowości napotykały jej krytykę, wyrażaną przez racjonalizm naukowy, scjentyzm, pozytywizm i marksizm. Czasy narodzin nowoczesności oraz wizje nowego typu społeczeństwa, odrzucającego to, co irracjonalne i nadprzyrodzone, akceptującego zaś przekonania, iż dzięki nauce można rozwiązać wszelkie problemy egzystencjalne, wzmogły kontestację tradycyjnej religijności w kulturze francuskojęzycznej XX wieku. Widać było to szczególnie w sztukach plastycznych i w literaturze, gdzie „piękne wersy, ładnie zbudowane i harmonijnie zadeklamowane zdania, piękne zachody słońca i światło księżyca oraz kolorowe płótna malarzy, antyczne rzeźby i wzniosłe popiersia” (Benois 2012) musiały ustąpić podejmowaniu problemów wojen, kolonializmu, przemian społecznych i kryzysu egzystencjalnego, od których nie uwalniał nowoczesny racjonalizm.

W literaturze francuskiej tego okresu można wskazać dwa zasadnicze trendy. Pierwszy z nich, który wyróżnia się szczególnie w pierwszej połowie XX wieku, zdominowany był przez literaturę zaangażowaną czasów dwóch wojen światowych, powieść policyjną, powieść psychologiczną oraz surrealizm. W drugiej połowie XX wieku rozkwit egzystencjalizmu w filozofii wpływa na literaturę, która koncentruje się na pesymistycznym obrazowaniu świata wojen i gwałtownych przemian społecznych oraz diagnozowaniu kryzysu cywilizacji i jego możliwych przyczyn, a także proponowaniu potencjalnego remedium. Widoczne jest to we francuskiej Nowej Powieści, zwanej też antypowieścią, oraz w twórczości pisarzy krytycznie nastawionych do społeczeństwa konsumpcyjnego i jego fałszywych wartości, a także zastanawiających się nad kondycją wrażliwości na problematykę społeczną,

relację z drugim, różnorodność. Refleksje prowadzą niekiedy do generalnych pytań o możliwość doświadczania i odczuwania, także takiego, które wymyka się racjonalnym definicjom. To właśnie w takim kontekście zdaje się powracać kwestia duchowości, która rzadko jednak oznacza powrót do tradycyjnie pojmowanej religijności, częściej natomiast różnorakie poszukiwania. W podobne tendencje zdaje się wpisywać pisarstwo Jean-Marie Gustave'a Le Clézio, szczególnie to pochodzące z drugiego okresu twórczości.

Jean-Marie Gustave Le Clézio a kwestia kryzysu cywilizacji

Jean-Marie Gustave Le Clézio znany jest we Francji jako „intelektualista i powieściopisarz krytycznie nastawiony do współczesnego społeczeństwa i cywilizacji konsumpcyjnej” (Cortanze 2009: 30-31). Jego twórczość jest często określana mianem poetyckiej przygody, a sam pisarz nazywany eksploratorem człowieczeństwa poza i pod panującą cywilizacją, za co też został uhonorowany literacką Nagrodą Nobla w 2008 roku. Powszechnie uważany za kontestatora współczesnej kultury komercji i konsumpcji, znany jest ze swojego zaangażowania w sprawy społeczne. Od 1980 roku wspiera ONG Survival International (jest to międzynarodowa organizacja zajmująca się ochroną zagrożonych wyginięciem ludów tubylczych), a w 1990 roku wraz z Jeanem Grosjeanem założył kolekcję „Świt ludów” przy wydawnictwie Gallimard, która zajmuje się publikacją tekstów mitycznych, epickich rodem z różnych (nie tylko europejskich) cywilizacji. W 2007 roku Le Clézio podpisał manifest *Za literaturą świata w języku francuskim*, rehabilitujący literaturę tworzoną przez autorów wywodzących się z innych krajów niż Francja, tłumacząc swoją decyzję faktem, iż: „Literacka instytucja francuska, jako dziedzictwo uniwersalnej myśli Encyklopedystów, marginalizowała każde inne myślenie, określając je mianem egzotycznego” (Fr.wikipedia.org 2017). W 2013 roku udzielił wywiadu francuskiej gazecie „Liberation”, w którym skrytykował postawę rządu Wielkiej Brytanii wobec mieszkańców wyspy Czagos. W dzień po ataku terrorystycznym na wydawnictwo Charlie Hebdo – 14 stycznia 2015 – gazeta „Le Monde” opublikowała *List do mojej córki, następnego dnia po 11 stycznia 2015*, w którym literat wyraził swoją opinię nie tylko wobec terrorystów, ale i względem osób odpowiedzialnych za wydarzenie, które wstrząsnęło wówczas całym społeczeństwem francuskim.

Pochodzący z rodziny bretońskiej, której członkowie w XVIII wieku wyemigrowali na Mauritius (na Mauritiusie urodził się ojciec pisarza), Jean-Marie Gustave Le Clézio urodził się w czasach II wojny światowej, był świadkiem upadku kolonializmu i kryzysów bliskich całemu ówczesnemu francuskiemu społeczeństwu. Dojrzywał w atmosferze zarówno sartrow-

skiego „człowieka skazanego na wolność”, jak i „człowieka zdolnego do wielkich czynów”, znanego *Dżumy* Alberta Camusa, a także zaangażowanego i heroicznego humanizmu. Widział też, jak rozpadała się obietnica lepszego świata, w którą głęboko wierzył ojciec pisarza – lekarz chorób tropikalnych, który spędził ponad dwadzieścia lat z dala od rodziny w Afryce, i któremu w 2004 roku Le Clézio zadedykował powieść autobiograficzną *Afrykanin*. Kształtowanie się jego postawy dobrze ilustruje cytat:

Uzyskanie niepodległości przez Kamerun i Nigerię, a potem stopniowo przez inne kraje kontynentu, na pewno go pasjonowało. Każde powstanie było źródłem nadziei. A wojna, która właśnie wybuchła w Algierii i groziła zmobilizowaniem jego synów, musiała być dla niego szczytem okropieństwa. [...] Zmarł w roku, gdy pojawił się AIDS. Zdążył już dostrzec, że kolonialne mocarstwa spychają wyeksploatowany przez siebie kontynent w taktyczną niepamięć. Widział, jak po władzę sięgają z pomocą Francji i Anglii tyrani, tacy jak Bokassa czy Idi Amin Dada, którym zachodnie rządy latami dostarczały broni i subsydiów, zanim się od wszystkiego odżegnały. Widział jak otwarto drzwi dla emigrantów i kohorty młodych mężczyzn opuszczających w latach sześćdziesiątych Ghanę, Benin czy Nigerię, żeby jako tania siła robocza zaludnić ghetta na przedmieściach, a potem te drzwi zatrzasknięto im przed nosem, bo wskutek kryzysu gospodarczego uprzemysłowione kraje stały się przewrażliwione i ksenofobiczne. A przede wszystkim, jak porzucono Afrykę na pastwę odwiecznych demonów – malarii, czerwonki i głodu (Le Clézio 2008: 94).

Pisarz zadebiutował w 1967 roku powieścią zatytułowaną *Protokół* (nagrodzoną przez jury Nagrody Renaudot), w której postmodernistyczne poszukiwanie tożsamości przez bohatera wpisuje się zarazem w tradycje surrealistyczne i romantyczne. W 1970 roku, w powieści *Wojna*, wciąż zawierającej pytania o tożsamość osobową, Le Clézio przedstawia jednak przede wszystkim dosadną krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego. Píše:

Małuczki lud wymyślił piękno, wznioł pretensjonalne monumenty, co rzucają wyzwanie przestrzeni i wewnątrz tych klatek umieścił swoje bogactwa, niesłychane skarby, góry złotego pyłu i kamienia szlachetnego. A skarby te były górami trupów i rzekami krwi. [...] Bezrozumny lud zamieszkał w wojnie i nie wiedział o tym. Wierzył że wojna jest mu obca, że toczy się bardzo daleko w zapomnianych krajach (Le Clézio 2010c: 263).

Świat postępu, rozwoju, wyrafinowanej technologii zostaje porównany do cywilizacji kierowanej nienasyconą żądzą podboju i zawłaszczania, a przez to jest on morderczy i zdehumanizowany. Ta bardzo krytyczna proza, swą poetycką formą i intensywnością opisów adresowana zarazem do intelektualnej refleksji i wielozmysłowego odbioru, zapowiada pytania o to,

czego w świecie nieustannej wojny, nazywanej postępem, brakuje, o to, co utracone, albo o alternatywy dla łapczywej konsumpcji i napastliwej kolonizacji. Wśród owych pytań pojawiają się i takie, które dotyczą wrażliwości duchowej i religijnej.

Jean-Marie Gustave Le Clézio i meksykańskie religie prekolumbijskie

W okresie, w którym w Afryce Nigeria wkraczała w ostatnią fazę straszliwej masakry i jednego z największych w XX wieku z przykładów ludobójstwa, znanego pod nazwą wojny o Biafrę, Jean-Marie Gustave Le Clézio przebywał w Meksyku, wysłany tam podczas odbywania służby wojskowej za krytykę turystyki seksualnej w Tajlandii na łamach „Le Figaro”. Właśnie w Meksyku pisarz, który w dzieciństwie miał dostęp do judeo-chrześcijańskiej Biblii, i któremu nieobcy jest islam (choćby ze względu na pochodzącą z Maroka żonę), swoje zainteresowania religijne skupił wokół dawnych wierzeń prekolumbijskich, dokonując na język francuski przekładu dwóch najstarszych ksiąg należących do dawnych cywilizacji prekolumbijskich Majów i Tarsków. Były to *Przepowiednie Chilam Baalama* (1976) i *Relacja z Michoacan* (1984). Warto wspomnieć, że uważany za literata, na którego największy wpływ mieli Indianie z Meksyku, ich historia, wierzenia i mity, z Meksykiem zetknął się jeszcze we wczesnym dzieciństwie dzięki książce *Skarby Ziemi*, poświęconej kosmogonii azteckiej, oraz *Historii Nowej Hiszpanii* publikowanej we francuskiej prasie podróżniczej w czasach młodości pisarza (w latach 1946-1947 w angielskim czasopiśmie geograficznym „Geographical Magazine” ukazały się zdjęcia najmłodszego w historii ludzkości wulkanu Paricutin, odkrytego w Meksyku, u stóp którego trzydzieści lat później pisarz zamieszkiwał będzie przez pewien czas).

W 1968 roku Le Clézio rozpoczyna pracę jako nauczyciel języka francuskiego w Instytucie Francuskim Ameryki Łacińskiej w Meksyku. Nie spełniający oczekiwań władz Instytutu, bo nauczający języka francuskiego przy muzyce The Beatles, początkujący pisarz zostaje przeniesiony do pracy w bibliotece Instytutu Ameryki Łacińskiej. Tam zaś nie tylko uczy się języka hiszpańskiego, ale i poznaje święte księgi dawnych cywilizacji Meksyku. Kodeksy i kroniki, także relacje pierwszych kolonizatorów staną się dla niego źródłem dalszych inspiracji i poszukiwań zwieńczonych *Meksykańskim Snem* czyli *przerwaną myślą indiańskiej Ameryki*, wydaną w 1988 roku refleksją o wyrafinowanej kulturze przenikniętej swoiście rozumianą i przeżywaną religijnością, z jej – często okrutnymi – rytuałami. Kultura ta jednak upada, łatwo ulegając konkwistadorom, niszczącym ją błyskawicznie i niemal zupełnie w imię tyleż wstrzymania barbarzyńskich praktyk, ile przede wszystkim z powodu żądzy bogactwa i pragnienia podboju. „To znakomita medytacja

nad tym, jaki byłby los ludzkości, gdyby w okresie podboju Nowego Świata nie doszło do zniszczenia, lecz nastąpiło porozumienie między dwiema cywilizacjami (Le Clézio 2010a: okładka) – jak ocenił *Meksykański sen* francuski antropolog Claude Lévi Strauss – co przyczyni się też do przyznania pisarzowi w 2010 roku meksykańskiego Orderu Orła Azteckiego za zasługi na rzecz dawnych cywilizacji meksykańskich.

Historia i kultura Meksyku, w tym szczególnie wierzenia prekolumbijskie, stają się dla Le Clézio impulsem do podróży inicjacyjnej w głąb Meksyku. Pisarz zamieszka wśród Indian Huicholów, u Emberasów w lesie Darien w Panamie. Jego pobyt wśród rdzennych mieszkańców Meksyku zaowocuje też znajomością języka azteckiego nahuatl: „język nahuatl miękki i szeleszczący, bardzo piękny, choć wśród ludzi budzi zdziwienie zmięczonymi głoskami »tl« i twardymi »chl«, przypomina język rosyjski. Nikt dziś nim nie mówi. Nikt w tym języku nie czyta poezji. Znają go Meksykanie, którzy pamiętają czasy Rewolucji Meksykańskiej” (Le Clézio 2010b: 433). Pisarz odwiedzi też najważniejsze miasta kultu dawnych cywilizacji Meksyku, udostępniając swoje wrażenia z wizyty w Chacan w Veracruz, Tixcatl oraz Chun Pom w eseju *Trzy święte miasta* w 1980 roku. Refleksję na temat miejsca kultury indiańskiej we współczesnym świecie opublikuje także w *Hai* z 1971 roku. W 1993 roku powstanie biografia poświęcona Diego Riverze i Fridzie Kahlo – parze malarzy zaangażowanych w powstanie współczesnej tożsamości meksykańskiej, wrażliwych też na problemy społeczne (na sposób właściwy orientacji lewicowej w pierwszej połowie XX wieku). W 1997 roku Le Clézio publikuje *Święto śpiewane* – zbiór reportaży z pobytu w Meksyku.

Zdaniem Jean-Marie Gustave’a Le Clézio, Indianie: „To ludzie, którzy mają nam coś do powiedzenia” (Le Clézio 2010a: 144). Formą wypowiedzi zdaje się okazywać ostatecznie cała kultura wraz z jej tradycjami skrywającymi dawne wierzenia, niekiedy łącząca je z nowymi albo też kultywująca je jakby nie do końca świadomie, niejako automatycznie, dzięki szczególnej duchowej wrażliwości otwierającej się na metafizykę: „Gdy przyjrzymy się archaicznym kulturom Chichimeków, Tolteków, Azteków, w ich sposobie porozumiewania się, w którym nie potrzeba było słów, ani zdań, ani literatury [...], zrozumiemy, iż ich świat widoczny połączony był ze światem niewidocznym. Znajduje się on w ciszy, w miejscach, w tajemnicy, w pięknie naturalnym wielkich rzeźb pozostałych po dawnych cywilizacjach” (Le Clézio 2010: 144). W Meksyku nadal bowiem istnieją miejsca, które wbrew upływowi czasu, pomimo dawnych eksploatacji kolonialnych, na przekór nowoczesnym niszczyielskim technologiom, stosowanym coraz częściej w tym rejonie, zachowały dystans wobec przemijającej wartości rzeczy – użytecznych produktów cywilizacji. Można go znaleźć w meksykańskich wioskach,

których mieszkańcy ze sceptycyzmem odnoszą się nie tylko do przedmiotów, ale i postaw, które wydają się oczywiste we współczesnym świecie. Są nimi wyzysk i zorganizowana niewolnicza praca: „Wobec współczesnego świata, zdominowanego przez ideę wyzysku, świat Indian przetrwał, wraz z całą siłą swojej kruchości, mocy dawnych mitów i snów, oraz szacunku człowieka do przyrody. I ci ludzie (Indianie) nie są nam wcale obcy. Są częścią nas samych i naszego własnego przeznaczenia” (Le Clézio 2010: 164). Według Le Clézio potomkowie dawnych cywilizacji prekolumbijskich przez pokolenia, które przetrwały nie tylko czasy konkwisty, niewolnictwa, buntów Indian w XVII wieku, okres walk o niepodległość w XIX wieku, meksykańską rewolucję z lat 1910-1917, odbudowywanie własnej tożsamości w XX wieku (dzięki działalności artystów muralistów, którzy ozdobili ściany najważniejszych gmachów publicznych malarstwem o charakterze epopei narodu meksykańskiego) znaleźli rozwiązania dla wielu problemów oraz odpowiedzi na pytania, które współczesny człowiek stawia każdego dnia, i na które wciąż nie odnajduje odpowiedzi lub też nie chce ich sobie uświadomić.

Cywilizacja zachodnia znalazła się bowiem w pozycji nierównowagi. Złapany zaś w pułapkę własnej brutalności człowiek Zachodu musi na nowo wymyślać to, co stanowiło piękno i harmonię cywilizacji, to, co sam zniszczył. Współcześnie tendencje te miały miejsce po wstrząsach związanych z dwiema wojnami, gdy próbowano coraz to nowych rozwiązań, co ilustrować może tak zwany humanizm ateistyczny i związana z nim literatura. Podobna sytuacja miała miejsce w XVI wieku, kiedy Zachód odkrywał na powrót wartości humanizmu i ustalał podstawy nowej republiki, zasadzonej na sprawiedliwości i poszanowaniu życia. Jednak również w owym czasie, w okresie odkryć geograficznych, wyniszczano dawne prekolumbijskie cywilizacje, uchodzące dziś za jedne z najdoskonalszych, bo stworzone z obserwacji wszechświata i miejsca człowieka w świecie. Przez dramat podboju Meksyku człowiek racjonalnego Zachodu paradoksalnie „odkrywał” wszystko, co zbuduje kolonialne imperia w Ameryce, Indiach, Afryce, Indochinach: przymusową pracę, systematyczne niewolnictwo, przywłaszczanie i dochodowość ziemi, a przede wszystkim świadomą dezorganizację ludów, aby nie tylko nad nimi panować, lecz także przekonać je o ich niższości. Milczenie indiańskiego świata jest dramatem, którego konsekwencji jeszcze nie zmierzono. Dramatem podwójnym – niszcząc bowiem kultury amerykańskich Indian, zdobywca unicestwił część siebie samego, tę, której nigdy nie będzie mógł odnaleźć (Le Clézio 2010: 144) – zauważa Le Clézio, podpowiadając, by współczesny człowiek cywilizacji zachodniej nie powtarzał niegdyśszych błędów, lecz starał się raczej naprawiać je i podejmował próbę odzyskiwania własnej tożsamości oraz utraconej wrażliwości na świat, innych ludzi w tym świecie oraz na przestrzenie, które inny człowiek i relacja z nim mogą otwierać także poza światem.

Pokłosie pobytu w Meksyku w twórczości literackiej Jean-Marie Gustave Le Clézio. „Wrażliwość Innego”

Znajomość wierzeń prekolumbijskich, mitów, ale także realiów życia mieszkańców Meksyku, wynikająca z pobytów pisarza w tym kraju, znalazła swoje specjalne miejsce w twórczości Le Clézio także w obrębie fikcji literackiej, na przykład w powieści *Nieznany na Ziemi* (1978), w opowiadaniu *Angoli Mala* (1999) o współczesnych problemach Indian, mieszkających z dala od wielkich miast, w powieściach *Rewolucje* (2003) oraz *Urania* (2006 rok). Pobyt w Meksyku zaowocował zarazem zmianą w pisarstwie francuskiego literata. Tematy związane z buntem wobec społeczeństwa konsumpcyjnego, motyw szaleństwa oraz innowacje językowe, tak popularne w jego epoce i obecne w jego pierwszych powieściach, zostaną stopniowo zastąpione tematami związanymi z dzieciństwem, dojrzewaniem, podróżami i fascynacją pięknem przyrody, a także twórczością o charakterze autobiograficznym. Dzięki pisarstwu autobiograficznemu czytelnicy zaczęli bardziej zrozumieć autora, jego światopogląd i literackie wybory. W 2004 roku w autobiograficznej powieści *Afrykanin* Jean-Marie Gustave Le Clézio pisze:

Miałem około ośmiu lat, gdy zamieszkałem w Afryce Zachodniej, w Nigerii, a raczej odciętej od świata okolicy, gdzie poza moimi rodzicami nie było Europejczyków, a dla takiego dziecka jak ja ludzkość składała się wyłącznie z Ibów i Jorubów. Afrykańska chata w której mieszkaliśmy (to określenie ma w sobie jakieś kolonialne zabarwienie, które może dziś szokować, ale trafnie określa rodzaj służbowego mieszkania, jakie angielski rząd uznawał za stosowne dla wojskowych lekarzy: podłoga z cementowej płyty i cztery ściany z jednej warstwy nietynkowanych bloków, dach z pokrytej liśćmi blachy falistej, żadnych ozdób, hamaki zawieszone między ścianami i jako jedyny luksus – prysznic połączony żelaznymi rurami z ogrzewanym słońcem zbiornikiem na dachu; Le Clézio 2008: 7).

Tytułowy Afrykanin to postać ojca pisarza, Raoula Le Clézio, urodzonego na Mauritiusie lekarza, specjalisty chorób tropikalnych, który dwadzieścia lat spędził w Afryce, z poświęceniem lecząc chorych tubylców, opiekując się tysiącami ludzi i przemierzając wielkie obszary. „Przez ponad piętnaście lat ojciec uważał ten kraj za własny. Możliwe, że nikt go lepiej nie czuł, nie przedeptał, nie zgłębił, nie przecierpiał tak jak on. Spotkał wielu jego mieszkańców, jednych przyjął na świat, innym towarzyszył w godzinie śmierci. A przede wszystkim kochał ten kraj, bo nawet jeśli o nim nie mówił, nie opowiadał, w całym jego życiu czuło się piętno, ślad tamtych wzgórz i lasów, sawann i zamieszkujących je ludzi” (Le Clézio 2008: 67)

Dla pisarza, który w wieku ośmiu lat odwiedził po raz pierwszy kontynent, z którym zżył się jego ojciec, Afryka to kraj odmienny językiem, kulturą. Tamtejsi mieszkańcy, którzy różnią się od ludzi Zachodu kolorem skóry, to ludzie często pogardzani przez kolonistów. Afryka to zarazem kontynent, który zmienił ojca pisarza:

Mężczyzna, którego spotkałem w 1948, roku moich ósmych urodzin, był zniszczony, przedwcześnie postarzały w równikowym klimacie, nadpobudliwy z powodu teofiliny łagodzącej ataki astmy, zgorzkniały wskutek samotności wojennych lat przeżytych w odcięciu od świata, bez wiadomości od rodziny, bez możliwości opuszczenia posterunku, pospieszenia z pomocą żonie i dzieciom ani nawet wysłania im pieniędzy (Le Clézio 2008: 37).

Afryka to kontynent, gdzie rodzicom pisarza udało się spędzić szczęśliwy czas. Był on krótki. Jest pamięcią nie tylko z czasów pobytu pisarza w wieku ośmiu lat, ale i krainą sprzed narodzin pisarza, znaną z opowieści matki, a także tych nielicznych afrykańskich ojca. Ten szczęśliwy świat, otwarty na obszary często utracone przez racjonalnych ludzi Zachodu, mógł jednak zaistnieć dzięki wrażliwości, którą w białym człowieku budziła Afryka. To okres z pierwszych lat służby ojca pisarza, kiedy ten upajał się życiem, przemierzając konno wyżyny i trawiaste sawanny w towarzystwie przybyłej w odwiedziny małżonki. Poznawał potężny kontynent zamieszkały przez ludzi o innej wrażliwości i duchowości. Otwierał się na nich, na Innego i w nim samym dokonywała się zmiana. W powieści zaistnieje dlatego nostalgiczny obraz dawnej, niemal baśniowej Afryki, niedotkniętej jeszcze nieszczęściem bratobójczych wojen ani widmem zagłady wskutek rozprzestrzeniania się AIDS. Choć może najbardziej wymownym, ostatecznym symbolem okaże się obraz ojca „wyniszczonego” i zgorzkniałego.

W 2003 roku w powieści *Rewolucje*, wcielając się w postać bohatera, pisarz zauważa, iż: „Pamięć nie jest abstrakcją. To substancja, rodzaj długiej nici, która rozwija się wokół rzeczywistości” (Le Clézio 2010b: 111). W utworze tym Le Clézio odkrywa przed czytelnikami losy swojej rodziny, które opowiada urodzona na Mauritiusie ciotka, Catherine Marro. „Catherine była tak odmienna od ludzi [...]. Nie z powodu śpiewnego akcentu, nie z powodu okrzyku »Słodki Jezu!«, jaki wznosiła, gdy coś ją złościło, nie z powodu ciągłego mieszania słów kreolskich i francuskich. Wszystko to jedynie wzmacniało poczucie niezwykłości. Była odmienna dlatego, że wydawała się pochodzić z innego świata, z innych czasów” (Le Clézio 2010b: 49). Jako przedstawicielka innej wrażliwości, niewidoma, posługująca się językiem kreolskim, jest osobą wyróżniającą się szczególną wrażliwością, pamiętaniem, rozumowaniem. „Wszędzie można było spotkać starych ludzi z ich

maniami i myśleniem z innej epoki, jakże chętnie mówiących »Za moich czasów«. Catherine natomiast jakby wyszła prosto z jakiejś bajki. Może zasnęła dwieście lat temu i nagle przebudziła się w naszym stuleciu, w obcym świecie, przycupnięta na poddaszu kamienicy” (Le Clézio 2008: 49). Jest osobą z przeszłością i nie angażuje się bezmyślnie w otaczającą ją rzeczywistość. Jawi się jako produkt drobnomieszczaństwa i uchodzi za przedstawiciela wyzyskiwaczy, ale odtrąconych i wykluczonych ze społeczności. Jest kimś gorszym niż reprezentanci wielkiego kapitału. Może jednak odnaleźć się w kalektwie, w nieszczęściu, w wykluczeniu. Poznaje świat inaczej, uczy się też odmiennego doświadczania, poznawania, odczuwania. Sama uwrażliwiona i przez to Inna – uwrażliwia drugiego i sprawia, że to on staje się tym Innym. Catherine pieczołowicie pielęgnuje wspomnienia i pamiątki rodzinne. Jej opowieści odsłaniają kolejne wątki tajemnicy rodu. Nie ukrywa, iż życie zgodnie z tradycją przodków może być przyczyną trudności w życiu. Tęskni też za wyspą obfitości po drugiej stronie kuli ziemskiej, jaką jest Mauritius. Jest wreszcie przedstawicielką innej duchowości. Jej zdaniem i w jej ulubionym języku kreolskim z Mauritiusa *Napas fer narien* (Le Clézio 2008: 23) nic nie dzieje się bez przyczyny. Uczy bohatera, by nigdy nie zapominał o religii swoich przodków oraz tego, że wiedza o przeszłości pozwala nam zrozumieć, kim jesteśmy w danym momencie życia.

Tradycja, wrażliwość przekraczająca zmysły, otwieranie siebie na innego, a poprzez relację z nim, na to, co poza światem po to, by siebie dopełnić łączą Meksyk, Francję (Bretania, skąd pochodzili przodkowie pisarza, Prowansja, Alpy, Lazurowe Wybrzeże, gdzie dorastał literat) – Afrykę, Mauritius, Algierię, Kamerun i Nigerię w artystyczno-podróżniczo-badawczych poszukiwaniach pisarza, coraz bardziej odczuwającego tęsknotę za duchowością.

Konkluzja

Pisarstwo Le Clézio odchodzi zatem od samej tylko krytyki współczesnej cywilizacji i szczególnie po doświadczeniu Meksyku, w drugim okresie twórczości, staje się bardziej poszukiwaniem. W tradycji, wierzeniach, pamięci własnej i opowiadanej przez drugich, we wrażliwości Innego, wrażliwości synestetycznej, wielozmysłowej, emocjonalnej, ale też duchowej i religijnej. Wrażliwości poznawanej dzięki nauczeniu się, jak „żyć z innym, żyć jako inny kogoś drugiego”, dlatego że drugi stał się Innym spotkanym i pozostającym w relacji – w przestrzeni wielorakiego doświadczania, oraz etyki, odsłaniającej wymiar metafizyczny, jak może widzieliby to filozofowie (Gadamer 1992: 21; Lévinas 2002). W takiej przestrzeni i relacji z Innym, poszukiwanie tego, co utracone przez świat Zachodu, pozwala na wzajemne

przenikanie się ideałów humanizmu i wrażliwości metafizycznej. Inny nie jest już traktowany z wyższością, ale przyjmowany i afirmowany. Docenianie kulturowej odmienności oraz szczególnej zmysłowej i duchowej wrażliwości Innego prowadzi do odbudowy utraconej własnej wrażliwości humanistycznej i metafizycznej, a przez to dopowiadania własnej tożsamości pisarza.

Źródła cytowań

- BENOIT, JEAN-LOUIS (2012), 'La question de Dieu dans la littérature française du XX siècle', online: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918861>, [dostęp: 11.09.2019].
- CORTANZE DE, GÉRARD (2009), J.-M.G. *Le Clézio*, Paris: Gallimard.
- CORTANZE DE, GÉRARD (1999), J.-M.G. *Le Clézio: Vérité et legends*, Paris: Editions du Chêne.
- GADAMER, HANS-GEORG (1992), 'Różnorodność Europy. Dziedzictwo i przyszłość', w: Hans-Georg Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, przekł. Andrzej Przyłębski, Warszawa: Spacja.
- LE CLÉZIO, JEAN-MARIE GUSTAVE (2010a), *Meksykański sen, albo przerwana myśl indiańskiej Ameryki*, przekł. Zofia Kozimor, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LE CLÉZIO, JEAN-MARIE GUSTAVE (1997), *La fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris: Gallimard.
- LE CLÉZIO, JEAN-MARIE GUSTAVE (2008), *Afrykanin*, przekł. Krystyna Pruska, Krzysztof Pruski, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady.
- LE CLÉZIO, JEAN-MARIE GUSTAVE (2010b), *Rewolucje*, przekł. Beata Gepert, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- LE CLÉZIO, JEAN-MARIE GUSTAVE (2010c), *Wojna*, przekł. Krzysztof Teodorowicz, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- LÉVINAS, EMANUEL (2002), *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przekł. Małgorzata Kowalska, Barbara Skarga, Jacek Migasiński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Średniowieczne klasztory żeńskie w polskiej prozie historycznej po 2000 roku (na wybranych przykładach)

Matylda Zatorska

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID 0000-0003-0273-2662

Abstract

*Medieval female convents in a Polish historical novel
after 2000 (on selected examples)*

The aim of this paper was to present the folded and dubious face of the female monastic life in the Middle Ages current in selected Polish historical novels published after 2000 – such as *Gra w kości* and cycle “*Odrodzone królestwo*” (*Korona śniegu i krwi*, *Niewidzialna korona*, *Płomienna korona*) by Elżbieta Cherezińska, *Słowo i miecz* by Witold Jabłoński and second tome of “*Hussite trilogy*”, *Boży bojownicy*, by Andrzej Sapkowski. They are included in a current named historical fantasy, combining features of the historical and fantasy prose. In the first part of the article described literary relations between female convents and the politics which Cherezińska is fixing her attention – in her novel we find references to relationships of convents with ruling families and the political role of nuns. The second part concentrates on — underlined particularly by Sapkowski — connections nuns with medieval heresies. In his vision the monastery is becoming a counterpart of the university, a place of the secular learning intended

Matylda Zatorska – mgr, doktorantka Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego; współredaktorka książek *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka* (2018) (z Magdaleną Rabizo-Birek i Damianem Niezgodą), *Inny w podróży. T. 2, Narracje podróżnicze w XX i XXI wieku* (2017) (z Magdaleną Rabizo-Birek i Oksaną Weretiuk); redaktorka kwartalnika literacko-artystycznego „Fraza”; autorka artykułów i rozdziałów w monografiach; w kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się najnowsza polska proza historyczna (szczególnie proza historyczna kobiet po roku 2000) i literatura popularna.

matyldazatorska@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

only for women. In part third explicitly a negative image of the medieval convention will be an object of analysis in the novel of Jabłoński – he creates the monastery as a place which wasn't an intellectual asylum for women. The writer described female convent only as the prison or a penal institution. A care of authors of selected novels is reconstructing the reality of the age and the creation of the rich social and cultural background. Above all a social-cultural, visible context is important for selected writers among others in connecting monasteries with the lordship, the politics and with medieval heretical movements. In analysed novels the monastery is losing sacred character, however gains a new, less known until now secular faces. The images of monasteries, created by Cherezińska, Jabłoński and Sapkowski are paying attention on their creating culture and political importance and the connections between nuns –familiar and intellectual.

Keywords: Polish historical novel after 2000, medieval female convents, nuns, politics, heresy

*W klasztorze były księgi i był to świat
o wiele ciekawszy niż ten za jego murami
(Cherezińska 2012: 659).*

Wybór drogi życia dostępny dla kobiet w średniowieczu można streścić w łacińskiej maksymie: *Aut maritus, aut murus* (czyli: albo mąż, albo klasztor). Znaczyło to, że jedynie w klasztorze miały możliwość realizować się inaczej niż w małżeństwie, nie tracąc przy tym szacunku społeczeństwa. Reginé Pernoud zwróciła szczególną uwagę na kulturotwórcze i polityczne znaczenie klasztorów w Europie Zachodniej oraz ich mocne osadzenie w realiach ekonomiczno-kulturowych i rodzinnych epoki (Pernoud 1995). Natomiast Michelle Perrot podkreśliła dwoisty charakter zgromadzeń żeńskich: „kobiece klasztory były miejscem zesłania i zamknięcia, ale także azylu przed władzą męczyzn, w którym można przyswajać wiedzę, a także tworzyć” (Perrot 2009: 100)¹. Jednoznacznie krytyczne stanowisko wobec żeńskich zakonów zajął natomiast Guy Bechtel: „w klasztorze mężczyźni rodzili się do nowego życia, kobiety dla życia umierały” (Bechtel 2004: 200). Również w średniowiecznych ruchach religijnych (wśród katarów, albigensów, lollardów, beginek) kobiety odgrywały znaczącą rolę (Bogucka 1998: 86). Zróżnicowane opinie współczesnych mediewistów na temat kobiecego życia zakonnego odpowiadają różnorodnym literackim przedstawieniom średniowiecznych żeńskich klasztorów w najnowszej polskiej prozie historycznej.

Jako przedmiot analizy wybrano powieści Elżbiety Cherezińskiej *Gra w kości* (Poznań 2010) i tejże autorki cykl „Odrodzone królestwo” (*Korona śniegu i krwi*, *Niewidzialna korona*, *Płomienna korona*), publikowany w latach

¹ Podobny pogląd wyraziła pisarka i eseistka Jadwiga Żylińska między innymi w zbiorze esejów *Piastówny i żony Piastów* (Warszawa 1967).

2012–2017², Witolda Jabłońskiego *Słowo i miecz* (Warszawa 2013) oraz drugi tom trylogii husyckiej *Boży bojownicy* Andrzeja Sapkowskiego (Warszawa 2004). Z wyjątkiem *Gry w kości* reprezentują one popularny obecnie nurt *historical fantasy*, łączący cechy prozy historycznej i fantastycznej. Cechuje je ponadto dbałość autorki i autorów o odtworzenie realiów epoki oraz kreację rozbudowanego tła społeczno-obyczajowego. W pierwszej części artykułu zostaną przedstawione literackie relacje między klasztorami żeńskimi i polityką/władzą, na których koncentruje uwagę Cherezińska. Następnie skupiono się na – akcentowanych szczególnie przez Sapkowskiego – związkach żeńskiego monastycyzmu ze średniowiecznymi herezjami. W części trzeciej przedmiotem analizy będzie jednoznacznie negatywny wizerunek średniowiecznego konwentu w powieści Jabłońskiego.

Polityka za zakonnymi murami

Wstąpienie do klasztoru wymagało wniesienia odpowiedniego posagu, dlatego w średniowieczu zakonnice zostawały najczęściej przedstawicielki elit. Powołanie odgrywało tu pewną rolę, jednak tylko wówczas, jeżeli nie było sprzeczne z interesami rodziny (Gilewska-Dubis 2007: 229). Habit przywdziewały dziewczęta, którym rodzice przeznaczili rolę mniszki nierzadko już w momencie narodzin, jako dowód wdzięczności Bogu i świętym, lub też te, które miały pełnić ważne funkcje w zgromadzeniu i reprezentować w nim swój ród oraz świadczyć o jego znaczeniu. Stąd brały się rozliczne związki pomiędzy domami panującymi w całej Europie a klasztorami żeńskimi – czego przykładem mogą być królewskie, podwójne opactwo w Fontevault, założone w połowie XII wieku we Francji (Pernoud 1995: 126) lub związane z rodem Liudolfingów³ opactwa w Gandersheim i Kwedlinburgu, określane jako „gniazdo królowych” (Pac 2013: 124). Fundowanie klasztorów było ważnym elementem działalności władców, podnosiło ich prestiż, wzmacniało związki z Kościołem, zatem stanowiło niekiedy przedmiot konkurencji między rodzinami. Ważną rolę w rozwoju żeńskiego monastycyzmu odegrały kobiety z rodzin panujących, nakłaniające mężów do fundowania klasztorów, wspierały je swoimi nadaniami, a po owdowieniu niejednokrotnie w nich zamieszkiwały⁴ –

² W 2019 roku ukazał się kolejny tom, zatytułowany *Wojenna korona*, który nie zostanie poddany analizie.

³ Związki saksońskiej dynastii z monastycyzmem żeńskim szczegółowo charakteryzuje Grzegorz Pac, wskazując na wagę wzorca religijnej działalności Liudolfingów dla dynastii piastowskiej (Pac 2013).

⁴ O fundacyjnej działalności polskich księżnych i królowych pisał między innymi Maciej Michalski (Michalski 2004).

można tu przywołać chociażby postaci świętej Jadwigi Trzebnickiej (która została mniszką jeszcze przed śmiercią małżonka) i świętej Kingi.

Wszystkie te wątki można odnaleźć w powieściach Cherezińskiej. Świadectwem prestiżowej roli żeńskich zakonów jest przedstawiony w powieści *Gra w kości* epizod porwania mniszek z fikcyjnego klasztoru w Hiltersleben. Akcja rozgrywa się w roku tysięcznym, istotnym wątkiem jest zatem zjazd gnieźnieński oraz przygotowania do uroczystego pochówku ciała przyszedłgo świętego, biskupa Wojciecha. Doradcy Bolesława Chrobrego sugerują mu, by odbił niemieckie zakonnice, córki pierwszych rodów Rzeszy, z rąk handlarzy niewolników i zatrzymał je w Gnieźnie jako oprawę grobu męczennika. Zwraca tu uwagę prestiżowa, ale jednocześnie instrumentalna, podrzędna rola mniszek. Ich sprowadzenie do niedawno schryścianizowanego kraju zajęłoby wiele czasu i wymagało starań politycznych, gdyby władca zdecydował się na fundację klasztoru na drodze oficjalnej. Magdeburgskiemu arcybiskupowi zależało na tym, by państwo Bolesława pozostawało „chrześcijańską pustynią” (Cherezińska 2010: 42), książę zaś dążył do szybkiego uniezależnienia się od niemieckich wpływów. Pomoc mniszkom byłaby również korzystnym zabiegiem wizerunkowym. Ulokowanie siostr przy grobie świętego świadczy jednak o planowanej służebności konwentu wobec miejsca związanego z władzą religijną (katedra) oraz polityczną (ośrodek władzy). Stanowiłyby one zaledwie dodatek do grobu przyszedłgo świętego. Cherezińska wskazuje także na przedmiotowe traktowanie zakonnic tak przez pogan, jak i chrześcijan. Przetrzymywane w państwie Polan kobiety okazują się dla nich swoistym towarem, który można spieniężyć i przeznaczyć na sfinansowanie wizyty cesarza w Gnieźnie. Pisarka zwraca również uwagę na ważność mniszek dla arcybiskupa Magdeburga, który wyznacza nagrodę za ich odnalezienie, chcąc poprawić swoje notowania na dworze, jak i samego cesarza, również przeznaczającego środki na ratowanie kobiet. Także ich rodziny zamierzają zapłacić okup. Bolesław, który liczy na możliwość potrójnego zarobku, jawi się zatem jako pragmatyczny władca, nie zaś gorliwy chrześcijanin.

Jak pisze Kinga Dunin: „Cherezińska dobrze opowiada i trzyma się ram historycznych [...]. W tych ramach buduje przekonujące postacie, daje czytelnikom i romans, i sensację, i szczyptę fantastyki. Oraz feminizuje historię. Kobiety są silne, ciekawe, upodmiotowione. Prowadzą swoją politykę, nawet odsunięte do klasztorów” (Dunin 2015)⁵. Charakterystyka „kobiecego” aspektu twórczości pisarki odnosi się do *Niewidzialnej korony* (cyto-

⁵ Krytyczne uwagi dotyczące obrazu kobiet w pisarstwie Cherezińskiej formułuje Mirosław Gołuński, zwracając uwagę na jego stereotypowość oraz brak rozpoznawania kobiecej podmiotowości (Gołuński 2017: 193).

wany fragment autorstwa Dunin pochodzi z recenzji tej książki). Wydana w 2014 roku druga część cyklu, *Odrodzone królestwo*, przedstawia schyłkowy okres rozbicia dzielnicowego (lata 1299–1306). Wydarzenia są prezentowane z perspektywy różnych bohaterów i rozgrywają się w wielu miejscach. Jednym z nich jest wrocławski klasztor klarysek, fundacja Anny, wdowy po Henryku Pobożnym⁶. Księżna jako pierwsza spoczęła w kaplicy świętej Jadvigi, a po kolejnych pochówkach władców klasztor stał się nekropolią Piastów śląskich. Konwent pełni zatem funkcję memoratywną, jest miejscem liturgicznego upamiętnienia zmarłych (Pac 2013: 313). Cherezińska wyraźnie nawiązuje do opisanego przez historyków epoki modelu klasztoru rodowego, na co wskazuje pochodzenie mniszek: „wszystkie zakonnice, co do jednej, to córki najwyższych rodów. Księżniczki krwi, córki, siostry, wnuczki władców, niejedna, której ojciec nosił koronę. Wśród nich trzon zgromadzenia stanowiły Piastówny śląskie” (Cherezińska 2014: 106).

W przywoływanej powieści kobiety uprawiają politykę przede wszystkim w klasztorach. Pisarka kreuje postaci trzech zakonnic w sposób szczególny zainteresowanych losami śląskiej dynastii. Piastowskie klaryski oddzielają się od zgromadzenia podczas godzinnych rozważań modlitewnych – tak zwanych „godzinek piastowskich” (Cherezińska 2014: 106). Ich poufność i wyjątkowość wzmacnia fakt specjalnego anonsovania przybywających na te spotkania gości, zaś zastosowane w narracji określenie „plotkowały” dobitnie podkreśla ich świecki charakter. Dotyczą bowiem te godzinki przede wszystkim spraw doczesnych, kwestii politycznych, w których siostry doskonale się orientują:

Dla wtajemniczonych, jak Elżbieta, nie było sekretem, że najważniejsze wiadomości ze wszystkich śląskich dworów i dalej od Budy przez Pragę, Starszą Polskę i Brandenburgię trafiają do celi opatki szybciej niż na książęce pokoje. Powód tego był prosty, rodziny wysoko urodzonych zakonnic powierzały im modły w intencji swych spraw, często zanim wprowadziły je w życie. [...] Wszystko zbiegało się u wrocławskich klarysek, zwanych na mieście klasztorem księżniczek (Cherezińska 2014: 107).

Nieliczne epizody, w których pojawiają się klaryski, stanowią najczęściej wprowadzenie do rozdziałów dotyczących postaci bezpośrednio zaangażowanych w politykę. Piastówny trafnie komentują wydarzenia, są w stanie je przewidzieć, stawiają diagnozy dotyczące konsekwencji przeszłych i przyszłych decyzji braci i wujów. Są zdecydowanie bardziej przenikliwe i dalekowzroczne niż mężczyźni, którzy działają w świecie za murami. Interesuje

⁶ Na temat wrocławskiego klasztoru klarysek istnieje bogata literatura przedmiotu (Czachowska 1995: 184–196; Przywecka-Samecka 1996; Sutowicz 2006: 122–140).

je lokalna polityka krennych, ale także relacje czesko-węgierskie oraz posunięcia Stolicy Apostolskiej. Z ich rozmów czytelnicy dowiadują się o sojuszach, planach i działaniach wojennych, przedstawione w formie żywych dialogów – skomplikowane niekiedy – sytuacje stają się przystępną – choć uproszczoną – formą prezentacji i oceny historycznych wydarzeń. Pisarka wskazuje na dyskretną, zakulisową (a raczej „zaklauzurową”), lecz bardzo istotną rolę polityczną zakonnic z rodowych klasztorów, które wykorzystując swoją pozycję, zyskały możliwość wpływania na decyzje krennych. Pełnią również rolę pośredniczek pomiędzy świeckimi książętami a dostojnikami Kościoła, są zatem szczególnym rodzajem dyplomatek.

Trzy zakonnice – Jadwigę głogowską, Ofkę, siostrę króla Przemysła oraz Jadwigę Pierwszą – łączy więc wykraczająca poza regułę. Ich siostrzeństwo wzmacnia fakt pokrewieństwa oraz podobnych interesów dynastycznych. Mają również podobną pozycję w zakonnej hierarchii – Jadwiga głogowska jest opatką, którą to funkcję spełniała przed nią także córka fundatorki, Jadwiga Pierwsza. Portrety bohaterek wykreowanych przez Cherezińską mocno odbiegają od stereotypu średniowiecznej zakonnicy – przede wszystkim ze względu na ich zainteresowanie sprawami doczesnymi. Gościem mniszek często bywa owdowiała księżna wrocławska Elżbieta⁷. Jej wprowadzenie do powieści umożliwia zestawienie życia świeckiej Piastówny „zza murów” i jej zakonnych krewniaczek. Zmęczona, brzemenna kobieta, pozbawiona wsparcia męża i walcząca o dziedzictwo dla potomków kontrastuje z zadowolonymi ze spokojnej egzystencji klaryskami, które namawiają ją do przywdziania habitu, bowiem „życie księżnej wdowy to ciągle wiszenie na łasce mężczyzn” (Cherezińska 2014: 514).

Zakonnice są postaciami epizodycznymi, jednak autorka nadała im pewne rysy indywidualne. Wyróżnia się wśród nich sędziwa Jadwiga Pierwsza, pierwsza piastowska opatka zgromadzenia, córka jego fundatorki. Opisywana jako istota bez wieku, doradza swej następczyni, choć „sprzeczały się, na wszystko miały odmienne zdanie” (Cherezińska 2014: 108). Cechuje ją bystry umysł, cięty – niekiedy dosadny język – oraz apodyktyczność i złośliwość, często w niewybredny sposób krytykuje przywary i słabości książąt z rodu Piastów, a także dostojników Kościoła. Zakonnica wydaje się niekiedy wręcz wulgarna, jej wypowiedzi mają też wyraźny podtekst erotyczny – pisarka nawiązuje tu do motywu rubasznego staruchy, jednak zostaje on złagodzony przez status bohaterki. Jadwiga Pierwsza wprowadza pierwiastek komiczny, wynikający przede wszystkim ze skonstrastowania poważnej funkcji oraz podeszłego wieku z nielicującym z nimi zachowaniem i zainte-

⁷ Księżniczka wielkopolska, wdowa po Henryku V Brzuchatym, księciu legnickim i wrocławskim.

resowaniami. Związek między krewniaczkami ma charakter matrylinearnej więzi, w której Jadwiga Pierwsza odgrywa wyjątkową rolę. Można w niej dostrzec nawiązania do ważnej w pisarstwie kobiet figury dojrzałej (lub starej), doświadczonej, mądrej kobiety, będącej autorytetem i przewodniczką dla krewnych lub przyjaciółek.

Powieściowa księżna Elżbieta wielokrotnie przychodzi do krewniaczek po rady, a ich rozmowy w swobodnej atmosferze stanowią przykład głębokiej relacji, bliskości, prawdziwie siostrzanej wspólnoty. Dotyczą nie tylko polityki, ale i prywatnych spraw. Zakonnice spokojną egzystencję stawiają ponad waśniami mężczyzn i więzami krwi, obiecując sobie, że „grzechy naszych braci i ojców nigdy nie staną się kością niezgody między nami, bowiem my, siostry w Świętej Klarze, zamknęłyśmy za sobą bramy świata doczesnego. Amen” (Cherezińska 2014: 109). Ta stworzona przez nie zasada, określana jako pierwsza reguła, powinna być równie ważna jak śluby, jednak niekiedy bywa naruszana.

Pisarka portretuje zakonnice jako zwolenniczki odzyskania niezależnej państwowości – angażują się w tę kwestię zarówno na polu duchowym, jak i politycznym. Stąd tak wyrażna krytyka księżnej Elżbiety, której synowie zostają lennikami czeskiego władcy. Opatka Jadwiga głogowska została przedstawiona jako reprezentantka interesów brata (mediuje między nim a biskupem), dążącego do zjednoczenia kraju, następnie zaś jego synów, rozdarta między wspomnianą niepisaną regułą a lojalnością wobec krewnych. Cherezińska zwraca uwagę, że dla kobiet reprezentujących rody panujące nie istniało życie poza rodzinnymi uwikłaniami, nawet jeśli przebywały one w odosobnieniu. Czyni to słowami Jadwigi Najstarszej, wykładającej istotę powołania piastowskich zakonnic: „my, ciche, blade pędy mamy codzienną służbą oplatać korzeń starego drzewa Piastów i sprawiać, by jeśli jest taka wola Pana, zakwitła choćby trawa” (Cherezińska 2016: 822). Podkreśla tym samym wagę duchowego wsparcia dla tych, którzy dbają w doczesnym świecie o pomyślność rodu i księstwa, ścisły spłot świeckiej i zakonnej polityki dynastycznej. Jednak przywołany cytat dobitnie wskazuje na podrzędną, służebną rolę mniszek – nawet przy pewnej dozie ich niezależności. Epizod z udziałem zakonnic, przedstawiony w *Płomiennej koronie*, unaocznia również przemiany zachodzące w tej zamkniętej społeczności – opatką nie zostaje Piastówna śląska. Dopiero młodsze pokolenie mniszek przyznaje, że nie potrafi wyzwolić się z rodowych więzów. W idealistycznej wizji pisarki (ukrywająca przeszłość) córka rodu zamieszanego w zabójstwo króla Przemysła II, pokutująca za winy krewnych i obdarzona zdolnością rozumienia zwierząt (nawiązanie do postaci świętego Franciszka) jest szansą na odnowienie wspólnoty w nowej rzeczywistości politycznej zjednoczonego państwa.

Wspomniane bramy świata doczesnego są w powieści wyłącznie metaforyczne – przedstawiając konflikt zakonnic z franciszkanami, autorka nawiązuje do sporów o majątki pomiędzy zgromadzeniami żeńskimi i męskimi:

Oczerniają nas na mieście i po plebaniach, że jesteśmy intrygantki, żeśmy się książętami nieboszczykami obłożyły i obłowiły jak relikwiami [...]. Straszą nas, że posługi duchownej zaniechają, jak im gruntów nie odstąpię. A jak ja mogę odstąpić, jak to nasze. Moja wina, że siostry w wianie wnoszą? Do nas idą księżniczki, do nich biedota, co ja mogę (Cherezińska 2014: 118).

Cherezińska tworzy pozytywny obraz kobiecego monastycyzmu, odwołując się do jego związków z rodami panującymi oraz dużej niezależności mniszek, nie idealizuje jednak ani zakonnic, ani ich życia. W przytoczonym fragmencie zwraca uwagę szantaż, do którego posuwają się mnisi. Akcja powieści rozgrywa się u schyłku XII wieku – był to czas, w którym coraz mocniej podporządkowywano zakonnice męskim przełożonym. Pobrzmiewa tu również echo poglądów Bechtela, stwierdzającego, że do klasztorów często trafiały księżniczki, którym nie znaleziono odpowiedniego małżonka. Z tego powodu powieściowa Jadwiga Starsza protestuje przeciwko rosnącemu zaangażowaniu mniszek w sprawy świata:

Przecież nie będziemy tu leżać nad wojnami doczesnego świata! Świata, z którego wykreślono nasze imiona, bo nie byliśmy dość godnymi, by stać się żonami władców! Jak zawsze mamy dwa rozwiązania: pierwsze, to znając ich plany, możemy je pomieszać, tak aby w zdumieniu pomyśleli, że oto sam Najwyższy wtrąca się w ich losy. A drugi, za którym ja optuję, to wycofanie się w kontemplację, która zakłada zgodę na wyroki boskie (Cherezińska 2014: 307).

Ta gorzka refleksja nawiązuje do przymusu stosowanego w rodach panujących wobec kobiet, które wbrew własnej woli były posyłane do klasztorów, żeby także tam służyć interesom rodziny. Pisarka zwraca również uwagę na przedstawicielki elit, które dobrowolnie wybrały taki los (święta Kinga po owdowieniu) i podkreśla, że klasztor mógł stać się dla nich alternatywnym sposobem życia, dawał możliwość rozwoju intelektualnego lub ucieczki przed światem, pozwalał na wycofanie się z rynku matrymonialnego. Nie pomija jednak tych kobiet, które nie zostawały zakonnicami z własnej chęci. Przykładem jest wdowa po Leszku Czarnym, Gryfina, ukazana w powieści jako awanturnica i skandalistka. Po śmierci męża przekazała Kraków władcy Czech, który w zamian za to umieścił ją w klasztorze i usunął na margines życia politycznego. Wykreowana na pełną życia kobietę, prowadząca swo-

bodne życie seksualne Gryfina: „była w piekle. Tak, tak. W czarno-białym bezkształtnym habicie, który krył jej kibić; w welonie, który szczelnie okrywał jej piękne, złote włosy, wyglądała jak mniszka i nią musiała być. A przecież wdowieństwo nie musiało być aż tak koszmarnie!” (Cherezińska 2014: 444). Nie cieszy jej stanowisko i bogaty klasztor, zamiast dostojeństwa kojarzący się z surowymi obyczajami i poczuciem uwięzienia, koniecznością rezygnacji z erotycznej swobody oraz dworskich wygód. Księżna wdowa nie dysponuje sobą i, poddana władzy mężczyzn, może zostać odesłana do klasztoru, a następnie zaproszona na dwór, w zależności od aktualnej sytuacji politycznej. Powieściowa Gryfina unaocznia los kobiet, które nie chciały podporządkować się schematom i pragnęły korzystać z życia – zszargana reputacja oraz wysługiwanie się czeskiemu władcy czynią z niej osobę niewygodną, która nigdzie nie znajdzie swojego miejsca. Jest niebezpieczna także dla rodziny królewskiej i dlatego należy ją unieszkodliwić – po krótkim pobycie na dworze powraca ona do klasztoru. Los Gryfiny wskazuje na problem „zbędnych” wdów, nierzadko obcego pochodzenia, które przez swoje postępowanie (historyczna księżna publicznie oskarżyła męża o nieskonsumowanie związku, zaś powieściowa bohaterka nie chce się podporządkować powszechnie przyjętym zasadom), ale przede wszystkim w wyniku bezdzietności, pozbawione wsparcia rodziny, nie zdołały zabezpieczyć sobie pozycji na dworach krewnych.

Herezja jest kobietą

Żeńskie zgromadzenia długo cieszyły się znaczną autonomią, lecz od XII wieku następowało jej stopniowe ograniczanie. Przeorysze nie mogły wygłaszać kazań i słuchać spowiedzi mniszek, a już wcześniej straciły dostęp do głównego ołtarza (Rywiková 2015: 228). Po reformie gregoriańskiej wszystkie funkcje religijne oddano w ręce duchownych mężczyzn, a kobiety zostały niemal wyłączone z życia Kościoła (Michalski 2004: 141). Rozwój uniwersytetów w XII i XIII wieku doprowadził też do obniżenia rangi szkół klasztornych, nieuznawanych już za ośrodki kształcenia (Ciechomska 1995: 61). Ekspozowane miejsce kobiet między innymi w społeczności katarów oraz ruchach paraheretyckich, takich jak wspólnoty beginek – pierwszy masowy ruch kobiecy w dziejach chrześcijaństwa – miało dowodzić ich niezadowolenia z ograniczenia ich roli w Kościele (Le Goff 1970: 338).

Na związki średniowiecznych wspólnot monastycznych z ruchami heretyckimi zwrócił uwagę Andrzej Sapkowski w wydanej w 2008 roku powieści *Boży bojownicy*. Jeden z jej epizodów rozgrywa się w klasztorze klarysek w Białym Kościele. Jego ksienią jest siostra księcia Jana Ziębickiego. Kreacja ta stanowi przykład wypełniania białych plam w historii, gdyż mogła być

zainspirowana siostrą księcia Agnieszką, o której wiadomo, że nie wyszła za mąż (Lemann 2008: 151). Podobnie jak w powieści Cherezińskiej, zgromadzenie zakonne jest nie tylko miejscem modlitw i pielęgnowania w odosobnieniu cnót duchowych:

To nie jest zwykły klasztor ani prepozytura. [...] Biały Kościół, powiadają, to miejsce kary. Miejsce zesłania. Dla mniszek nieprawomyślnych. Czyli takich, co myślą. Zbyt dużo, zbyt często, zbyt samodzielnie. Podobno zebrała się tam już istna elitka wolnomyślicielek. [...] Dostać się do Białego Kościoła to marzenie większości śląskich mniszek i kandydatek na mniszki (Sapkowski 2008: 381).

Cytowany fragment zawiera pozorną sprzeczność, miejsce odbywania „kary” jest bowiem jednocześnie formą wyróżnienia grupy zakonnicy pragnących rozwijać się intelektualnie. Trzeba pamiętać, że w czasach średniowiecza nie było to możliwe, zaś kobiety podejmujące próby oficjalnej edukacji bywały karane, o czym świadczy historia półlegendarnej Nawojki, która rozpoczęła studia w męskim przebraniu⁸. W świecie powieści „babskie uniwersytety już istnieją. Utaione po klasztorach, takich właśnie jak Biały Kościół” (Sapkowski 2008: 382). Pisarz nawiązuje zatem do długiej tradycji kobiecego intelektualizmu. Są to jednak uczelnie szczególne:

Obiło mi się wszelakoż o uszy, że program obejmuje tam nauki, których na innych uczelniach nie uświadczysz. – Hildegarda z Bingen? Krystyna de Pisan? Hmm... Joachim z Fiore? – Mało. Dołóż jeszcze Mechthildę z Magdeburga, Beatrycę z Nazareth, Julianę z Liege, Baudonivię, Hadewijch z Brabantu. Dorzuć Elsbet Stangl, Margueritte Porette i Bloemardine z Brukseli. I na okrasę Maifredę da Pirovano, papiężkę gwilelmitek. Z tymi ostatnimi nazwiskami ostrożnie, jeśli nie chcesz narobić twej miłej kłopotów (Sapkowski 2008: 382).

O osobliwości „babskiego uniwersytetu” świadczy jego program nauczania, który można określić jako feministyczny i zdecydowanie niekanoniczny. Kilka z wymienionych przez Sapkowskiego kobiet to dzisiejsze święte, mistyczki i wizjonerki (Hildegarda z Bingen, Mechtylda z Magdeburga, Juliana z Liege), które zapisywały swoje doświadczenia niezwykle odważnym językiem – konfesyjnym, często wręcz erotycznym. Jednak w swoich czasach były krytykowane, niekiedy poddawane ekskomunie, powszechne uznanie zyskały natomiast dopiero w XX wieku. Na liście lektur czytanych w klasztorze w Białym Kościele pojawiają się również kobiety związane z ruchami dysydencki-

⁸ Za próbę podjęcia nauki na uniwersytecie groził jej stos (Bogucka 2005: 218).

mi – takie jak Marguerite Porett⁹ czy Maifreda de Pirovano¹⁰, a także świecka poetka Krystyna de Pisan, która utrzymywała się z twórczości literackiej i brała aktywny udział w sporze z przeciwnikami kobiecego wykształcenia.

Biały Kościół jest klasztorem klauzurowym, w którym przestrzega się surowej reguły obejmującej: ścisły post, kontemplację, modlitwę, pracę i milczenie. Dotyczy ona jednak tylko zakonnic, cztery konwersy pochodzące z bogatych śląskich rodów były zobowiązane tylko do uczestnictwa we mszy świętej i nauki¹¹. Restrykcyjność okazuje się zatem pozorna, a w powieści pojawia się wiele sygnałów świadczących o nietypowości miejsca oraz specyficznym układzie przestrzeni, która dzieli się na trzy części, kojarzące się bohaterowi z trzema stopniami wtajemniczenia:

Krąg pierwszy – rzecz jasna, w kształcie bynajmniej nie okrągły – stanowiła część gospodarcza klasztoru, ogród, infirmeria, refektarzyk i dormitorium konwerek, także sypialnie i pomieszczenia dla gości. Krąg drugi, serce którego stanowił kościół, był dla gości niedostępny, w przykościelnym budynku mieściła się biblioteka i skryptorium, jak również mieszkanie opatki. Kręgiem trzecim była całkowicie i ściśle odizolowana klauzura, refektarz główny i dormitoria mniszek (Sapkowski 2008: 507).

Krąg drugi i trzeci są zamknięte tylko z zewnątrz – zakonnice bez przeszkód poruszają się w obrębie klasztoru, mimo obecności w nim dwóch mężczyzn. Kobiety mają dostęp do całej przestrzeni – zasady panujące w świeckim świecie często uniemożliwiały im swobodne przemieszczanie się bez opieki męskich krewnych lub starszych kobiet – a także do pełni wiedzy. Z upływem czasu ograniczonego wtajemniczenia dostępuje też główny bohater, husyta zakochany w jednej z konwerek:

Im bardziej Reynevan był przez mniszki akceptowany i uznawany za zaufanego, tym więcej pozwalano mu widzieć. I widział, że nakazane regułą pokutę i kontemplację zastępowały w Białym Kościele nauczanie, czytanie z ksiąg, pism i postylli, dyskusje, dysputy nawet. Do tych zaklętych rewirów nie był jednak dopuszczany. Choć dostęp do nich miała Jutta, on nie miał [...]. Poszedł do kościoła i doznał szoku. Mszę celebrowała opatka. Kobieta (Sapkowski 2008: 507).

⁹ Francuska beginka, mistyczka, autorka *Zwierciadła prostych dusz*, spalona za herezję w 1300 roku (Sargent 1997).

¹⁰ Włoska arystokratka, związana z kultem Gwilelminy Czeszki, uważającej się za wcielenie Ducha Świętego, spalona na stosie w Mediolanie w 1300 roku.

¹¹ Hierarchia w powieściowym klasztorze odpowiada w pewnym stopniu podziałowi na dwa chóry: w niektórych klasztorach żeńskich już w XII wieku występowała kategorią członkiń zwanych konwerskami (*conversae*), przydzielonych do posługi mniszkom (Kałowski 1991: 880). Pierwszy chór tworzyły zakonnice wnoszące posag. W Białym Kościele kobiety dzielią się natomiast na te, które złożyły śluby i te, które pobierają nauki.

Klasztor staje się zatem rzeczywistym odpowiednikiem uniwersytetu, miejscem nauki świeckiej, a nie tylko duchowej – przeznaczonej wyłącznie dla kobiet, niezgodnej z oficjalnymi zasadami i nauczaniem Kościoła. Prawdziwą regułę Białego Kościoła Sapkowski przedstawił podczas dwóch rozmów opatki z protagonistą. Odbywają się one w odosobnionym pokoju, będącym połączeniem gabinetu i biblioteki. Pisarz ponownie odwołuje się do intelektualnej roli klasztoru, zatem bohater zastaje kobietę podczas lektury i ma możliwość przyjrzenia się jej prywatnemu księgozbiorowi:

Reynevan z miejsca, po iluminacjach i rycinach, rozpoznał *Psalterium Decem Cordarum* Joachima z Fiore. Nie umknęły jego uwadze inne leżące na podorędziu dzieła: *Liber Diuinorum Operum* Hildegardy z Bingen, *De amore Dei* świętego Bernarda, *Theogonia* Hezjoda, *De ruina ecclesiae* Mikołaja de Clemanges. Nie wiedzieć czemu, zupełnie nie zdziwił go w tym towarzystwie podniszczony egzemplarz *Necronomiconu* (Sapkowski 2008: 508).

Obok tekstów autorów związanych z nauczaniem Kościoła znajdują się tam dzieła klasyczne, pisma heretyckie, księgi alchemiczne oraz dotyczące czarnej magii. Podczas drugiej rozmowy opatka odsłania nie tylko swoje zainteresowania, ale i przeszłość, wyznaje bowiem: „Nie zawsze byłam mniszką. W młodości, wstyd wyznać, też zdarzało mi się aktywnie oddawać cześć Priapowi i Asztarte. I nieraz zdawało mi się, że w ramionach mężczyzny bliższą jest Boga niżeli w świątyni” (Sapkowski 2008: 511). Należała zatem do jednego ze średniowiecznych ruchów heretyckich propagujących wolną miłość. Przekonania kobiety są bardziej radykalne niż postulaty husytów, odwołuje się ona bowiem do poglądów Joachima z Fiore, benedyktyńskiego mnicha, który głosił, że dzieje ludzkości można podzielić na trzy epoki utożsamiane z trzema osobami boskimi. W epoce Ducha Świętego ludzie mieli żyć w miłości i wolności, w bezpośredniej relacji z Bogiem, bez pośrednictwa Kościoła. Nawiązuje również do średniowiecznych ruchów o charakterze pacyfistycznym, co stawia ją w opozycji do husytów. Zmiany proponowane przez opatkę miałyby pójść jeszcze dalej:

Smuga światła na obrazie rozjaśniła się, wymalowana na desce gołębica machnęła skrzydłami, wzlatując i mknąc w jasności. W jej miejscu na obrazie zjawiała się postać kobieca. Wysoka, czarnowłosa, o oczach jak gwiazdy, odziana w suknię wielozorzystą, mieniającą się wieloma odcieniami już to bieli, już to miedzi, już to purpury...

– Znak wielki się ukazał na niebie – opatka jęła cichym głosem komentować coraz wyraźniejsze detale obrazu. – Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu. Rzecz prorok, gdy mówi o Duchu: jak matka pociesza, tak ja was pocieszać będę. Spójrz. Oto Matka. Ecce femina!

Ecce Columba qui tollit peccata mundi. Oto Kościół Trzeci. Prawdziwy i w prawdzie swej ostateczny. Kościół Ducha Świętego, którego prawem jest miłość. Który trwać będzie do skończenia świata.

– Oto, pojrzyj: Magna Mater, Pantea-Wszechbogini. Regina-Królowa, Genetrix-Rodzicielka, Creatrix-Stwórczyni, Victrix-Triumfatorka, Felix-Szczęсна. Boska Panna, Virgo Caelestis Oto matka przyrody, władczyni żywiołów, astrorum Domina, odwieczny początek wszechrzeczy. [...]

– Descendet sicut pluvia in vellus. Ona zstąpi jak deszcz na trawę, jak deszcz rzęśisty, co nawadnia ziemię. Za dni jej zakwitnie sprawiedliwość i wielki pokój, dopóki księżyc nie zgaśnie. I panować będzie od morza do morza, od Rzeki aż po krańce ziemi. I tak będzie aż do skończenia świata, bo to ona jest Duchem (Sapkowski 2008: 512–513).

W wypowiedzi zakonnicy pojawia się bezpośrednie odniesienie do średniowiecznej herezji Duszy Świętej – radykalnej próby wprowadzenia pierwiastka kobiecego w sferę teologii i praktyki religijnej. Zwana wilhelmityzmem, łączyła się z postacią Gwilelminy Czeszki, zmarłej około 1281 roku w Mediolanie, czczonej w pewnych kręgach jako ziemskie wcielenie Ducha Świętego (Pomorska 2008: 134). Jej następczynią miała być Maifreda da Pirovano. Sapkowski wyraźnie nawiązuje do Teodora Parnickiego, który kompiluje w powieści *Tylko Beatrycze* kilka myśli heretyckich (Regiewicz 2000: 122). Łączy biblijny obraz Maryi i Ducha Świętego¹² ze średniowiecznymi herezjami i przedchrześcijańskim kultem Wielkiej Matki, Białej Potrójnej Bogini panującej nad życiem i śmiercią. W świetle tak wyłożonej „prawdziej” reguły klasztoru, jego nazwa – „Biały Kościół” – nabiera nowego znaczenia:

Kościół w Białym Klasztorze skażony był błędami Joachima z Fiore, Budowniczych Trzeciego Kościoła i Siostrzeństwa Wolnego Ducha; opatka, zakonnice – a zapewne i konwersy – czcili Odwieczną i Potrójną Wielką Matkę, co łączyło je z ruchem adoratorów Gwilelminy Czeszki jako żeńskiej inkarnacji Ducha Świętego i Maifredy da Pirovano, pierwszej gwilelmickiej papieżycy. Do tego w oczywisty sposób mniszki uprawiały białą magię (Sapkowski 2008: 518).

Nieortodoksyjność klarysek nie jest tajemnicą, dlatego interesuje się nimi władza świecka i duchowna¹³. Na klasztor nałożone zostają suro-

¹² Jak pisze Magdalena Pomorska: „Gołąb w tradycji chrześcijańskiej jest symbolem m. in. Ducha Świętego. Ale gołębie poświęcano też bogini-matce i królowej niebios, w ikonografii były symbolem macierzyństwa i kobiecości” (Pomorska 2004: 135).

¹³ Nie jest to Inkwizycja, ale reprezentujący partykularne interesy książę Jan Ziębicki i Birkart von Grellentort, zausznik biskupa wrocławskiego.

we kary: „Biskup rozwiązał konwent, klaryski rozseparowano po różnych wspólnotach, opatkę wysłano na pokutę. I tak miała szczęście. Siostrzeństwo Wolnego Ducha, begiński Trzeci Kościół, kataryzm, magia... Za to się idzie na stos” (Sapkowski 2009: 26). Można jednak zauważyć, że elitaryzm zgromadzenia, któremu przewodzi siostra księcia, a członkinie są córkami ważnych rodów śląskich, ratuje zakonnice od losu, jaki stał się udziałem wielu średniowiecznych heretyczek, między innymi masowo palonych na stosach beginiek. Podobnie jak w powieściach Elżbiety Cherezińskiej, życie zakonne, a także możliwość intelektualnego rozwoju, są zatem zarezerwowane dla przedstawicielek klas wyższych, związanych z panującymi rodami. Natomiast kobiety z innych warstw społecznych pojawiają się u Sapkowskiego po stronie heretyków – w szeregach husytów.

Dom poprawczy za murami

Witold Jabłoński w powieści *Słowo i miecz* kreuje negatywny obraz żeńskiego klasztoru, co wynika także ze światopoglądu pisarza, związanego z rodzimowierstwem słowiańskim oraz konsekwentnie kreowanej przez niego wizji historii Polski¹⁴. Jeden z jej epizodycznych wątków dotyczy fikcyjnego pierwszego klasztoru benedyktynek na ziemiach Polan, założonego w Poznaniu. Jego ksienią jest córka Chrobrego o zakonnym imieniu Pulcheria. Pojawia się tu zatem kolejne nawiązanie do związków średniowiecznego monastycyzmu żeńskiego z domem panującym i społecznymi elitami. Jednak o ile w powieściach Cherezińskiej i Sapkowskiego można zauważyć, że klasztor pozwala na realizowanie alternatywnego modelu kobiecości akceptowanego przez społeczeństwo i nie jest tylko miejscem zesłania, o tyle Jabłoński przedstawia go jako „dom poprawczy” dla nieposłusznych panien lub miejsce odsyłania córek, których nie można było wykorzystać do realizacji polityki matrymonialnej:

Nie pierwszy raz w murach poznańskiego konwentu miała się pojawić nowicjusza, sprawiająca swemu rodowi kłopoty złym prowadzeniem. W zwykłych przypadkach ksieni zaczynała klasztorną edukację od wychłostania jawnogrzesznicy, co miało ją od razu nauczyć moresu. [...] Inne panny trafiały tutaj, gdyż rodziny nie stać było na posag lub były zbyt szpetne, by ktokolwiek je zechciał (Jabłoński 2013: 83).

¹⁴ W jego twórczości ocena wielu wydarzeń z historii Polski łączy się z krytycznym obrazem chrystianizacji i jej skutków. Dlatego Bolesław Chrobry jest postacią negatywną, a powstanie Masława przedstawiono jako próbę obrony przede wszystkim rodzimej religii. Jest to interpretacja odmienna od tej zaproponowanej chociażby przez Józefa Ignacego Kraszewskiego czy Antoniego Gołubiewa.

W powyższym opisie pojawiają się nieścisłości – w czasach, w których Jabłoński umieszcza akcję powieści (XI wiek), do zakonów żeńskich nie przyjmowano dziewcząt, których rodzin nie było stać na posag. Ponadto w polityce matrymonialnej wygląd kobiety był mało znaczący, jeżeli tylko jej ród posiadał odpowiednią pozycję. Jabłoński odwołuje się zatem do późniejszego, stereotypowego spojrzenia na zakon jako miejsce pobytu kobiet niezaślubionych i nieatrakcyjnych. Taki kontekst pozwala mu wzmocnić negatywne obrazowanie zakonnic oraz religii, podobnie jak nawiązania do przemocy za murami kłauzuli. Jej sprawczynią jest ksieni, odmalowana przez pisarza w czarnych barwach, podobnie jak jej ojciec, Bolesław. W nieatrakcyjnej fizycznie Pulcherii „powinności posłusznej córki i obowiązki przełożonej zakonu łączyły się idealnie ze szczerym uczuciem” (Jabłoński 2013: 83). Jabłoński wyostreza negatywny obraz chrześcijaństwa przez zaakcentowanie okrucieństwa bohaterki (zgodziła się na zamurowanie w murach klasztoru własnej matki, stosuje kary fizyczne wobec sióstr), którą wymuszony celibat, tłumione pożądanie żywione wobec ojca oraz wyrzuty sumienia prowadzą do szaleństwa. Przedstawienie okoliczności jej śmierci stanowi groteskowe nawiązanie do ekstazy mistycznej – Pulcheria umiera na ołtarzu ze smolną szczapą wbity w łono. Wedle Jabłońskiego klasztor nie był dla kobiet azylem, nie dawał im możliwości wyboru drogi życia ani tym bardziej szans na intelektualny rozwój. Przedstawia go wyłącznie jako więzienie, odpowiednik domu dla obłąkanych, gdzie zdrowi pensjonariusze byli wpędzani w szaleństwo, albo jako miejsce odosobnienia osób niebezpiecznych dla władzy – taki los stał się udziałem bohaterki powieści, poganki Żywii, którą zamknięto w klasztorze, wcześniej zaś została zgwałcona przez władcę, podkreślającego w ten sposób zwycięstwo nad jej rodziną, nie chcąc uznać jego rządów (ukazanych w powieści jako tyrania). Ponadto zakonnice są prezentowane jako „kobiety, które nienawidzą kobiet” – poddane męskiej przemocy, którą następnie stosują wobec innych przedstawicielek swojej płci. Kontrastują z bohaterkami reprezentującymi rodzimą religię – pisarz wielokrotnie akcentuje więzi łączące matkę i córkę, oparte na zaufaniu i przekazywaniu wiedzy, a także mocną pozycję kobiet w świecie słowiańskim, ich niezależność i upodmiotowienie. Paradoksalnie, zakonna ścieżka umożliwia Żywii dokonanie zemsty – zmuszona do wstąpienia do zakonu, zdobyła wysoką pozycję na książęcym dworze i przyczyniła się do wyniesienia syna, bowiem została kochanką następcy Chrobrego. Stała się swoistą „szarą eminencją” i zyskała możliwość wpływania na decyzje o charakterze politycznym, realizując przy tym własne cele. Jej kariera to ironiczne spojrzenie na kariery duchownych, realizujących partykularne interesy.

Podsumowanie

Analizowane powieści przedstawiają wielowymiarowy obraz żeńskiego życia zakonnego w polskim średniowieczu. Dla przywoływanych autorów i autorów ważny jest przede wszystkim kontekst społeczno-kulturowy, widoczny chociażby w powiązaniu klasztorów z władzą i polityką, co najsilniej podkreśla Cherezińska, kreująca najbardziej złożony obraz kobiecego monastycyzmu. Opisane przez nią zakonnice są zaangażowane w politykę, jednak stopień ich samodzielności okazuje się niewielki – pozostają podporządkowane interesom rodów, które reprezentują także za murami klasztoru. Pisarka wyraźnie uwspółcześnia średniowieczne mniszki, których „piastowskie godzinki” mogą budzić skojarzenia z kobiecymi spotkaniami we wspólnym gronie, odwołuje się także do obecnego w kulturze popularnej motywu kręgu przyjaciółek.

Wspólnotowość podkreśla również Sapkowski, opierając się na łączącym kobiety pragnieniu rozwoju intelektualnego, którego nie mogły zaspokoić na drodze oficjalnej edukacji. Nakreślona w jego powieści wizja niewieściego uniwersytetu nawiązuje do tradycji żeńskiego intelektualizmu, którą pisarz lokuje zarówno w środowiskach świeckich, jak i kościelnych, lecz przede wszystkim heretyckich. Żadnych więzi między zakonnicami nie ma natomiast w wizji Jabłońskiego – jego wczesnośredniowieczny klasztor to miejsce odosobnienia i okrutnej kary wymierzanej kobietom przez kobietę na rozkaz mężczyzny.

W przywoływanych powieściach właściwie nie istnieje tradycyjny, kultowy aspekt życia zakonnego – praktyki religijne są tu jedynie sugerowane, nieortodoksyjne lub przedstawione w karykaturalny sposób. W większym stopniu pojawiają się w prozie Cherezińskiej, u której można znaleźć sceny obłóczyn, wspólnej modlitwy bądź czuwania modlitewnego przy zmarłym biskupie lub jednej z sióstr, dominuje w nich jednak świecki charakter działalności zakonnic. Opisywany przez współczesnych autorów i autorki klasztor traci sakralny wymiar, natomiast zyskuje nowe, mniej oczywiste świeckie oblicza – ośrodka politycznego powiązanego z panującymi rodami, kobiecego uniwersytetu, siedliska herezji oraz domu poprawczego.

Źródła cytowań

- BECHTEL, GUY (2004), *Cztery kobiety Boga: ladacznicą, czarownicą, świętą, głupią gęś*, przekł. Katarzyna Pachniak, Warszawa: Wydawnictwo Dialog.
- BOGUCA, MARIA (1998), *Białogłowa w dawnej Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- BOGUCA, MARIA (2005), *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa: Trio.
- CHEREZIŃSKA, ELŻBIETA (2010), *Gra w kości*, Poznań: Zysk i S-ka.
- CHEREZIŃSKA, ELŻBIETA (2012), *Korona śniegu i krwi*, Poznań: Zysk i S-ka.
- CHEREZIŃSKA, ELŻBIETA (2014), *Niewidzialna korona*, Poznań: Zysk i S-ka.
- CHEREZIŃSKA, ELŻBIETA (2017), *Płomienna korona*, Poznań: Zysk i S-ka.
- CIECHOMSKA, MARIA (1995), *Od matriarchatu do feminizmu*, Szczecin: Wydawnictwo Brama.
- CZACHOROWSKA, IRENA (1995), 'Klaryski wobec śląskiej dynastii piastowskiej' w: *Święta Klara z Asyżu: w 800-lecie urodzin : materiały z sympozjum odbytego w dniach 15-17 października 1993 roku w Wyższym Seminarium Duchownym Ojców Franciszkanów w Łodzi-Łagiewnikach*, Stanisław Celestyn Napiórkowski, Waldemar Koc (red.), Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów, ss. 184–196.
- DUNIN, KINGA (2015), 'Fantomowe ciało królowej', online: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20140825/dunin-fantomowe-cialo-krolowej>, [dostęp 10. 07. 2016].
- GILEWSKA-DUBIS, JANINA (2007), 'Kobieta w średniowiecznej Polsce w historiografii polskiej od połowy XIX wieku do przełomu XX i XXI wieku. Zarys problemu', w: Bożena Płonka-Syroka, Janina Radziszewska, Aleksandra Szlagowska (red.), *Oczekiwania kobiet i wobec kobiet. Stereotypy i wzorce kobiecości w kulturze europejskiej i amerykańskiej*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, ss. 205–250.
- GOŁUŃSKI, MIROSŁAW (2017), 'Powieść historyczna a kobiecość. Przypadek Elżbiety Cherezińskiej', *Prace Literaturoznawcze*: 5, ss. 181–194.
- JABŁOŃSKI, WITOLD (2013), *Słowo i miecz*, Warszawa: SuperNOWA.
- KAŁOWSKI, JULIAN (1991), 'Podział na chóry w polskich żeńskich instytucjach zakonnych', *Prawo Kanoniczne*: 34, ss. 88–101.
- LE GOFF, JACQUES (2008), *Kultura średniowiecznej Europy*, przekł. Hanna Szymańska-Grossowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LEMMANN, NATALIA (2008), *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- MICHALSKI, MACIEJ (2004), *Kobiety i świętość w żywotach trzynastowiecznych księżnych polskich*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- PAC, GRZEGORZ (2013), *Kobiety w dynastii Piastów: Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku. Studium porównawcze*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- PERNOUD, REGINÉ (1995), *Kobieta w czasach katedr*, przekł. Iwona Badowska, Poznań-Katowice: Książnica.
- PERROT, MICHELLE (2009), *Moja historia kobiet*, przekł. Maria Szafrńska-Brand, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- POMORSKA, MAGDALENA (2008), 'Graal jako *sacrum* w powieściach Teodora Parnickiego', *Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie*: XLVIII, ss. 129–149.
- PRZYWECKA-SAMECKA, MARIA (1996), *Z dziejów wrocławskich konwentów klarysek i urszulanek*, Wrocław: Signum.
- REGIEWICZ, ADAM (2000), 'W imię Ojca, i Syna, i... Duszyicy Świętej, czyli o myśli kacerskiej w powieści Teodora Parnickiego *Tylko Beatrycze*', w: Stefan Szymutko (red.), *Inspiracje Parnickiego, materiały z konferencji historycznoliterackiej*, Katowice: Gnome, ss. 121–129.
- RYWIKOVÁ, DANIELA (2015), '„Wprowadź mnie, królu, w twe komnaty!” Kobieta duchowość monastyczna i sztuka na ziemiach czeskich późnego średniowiecza', przekł. Marketa Fucimanová, Kamila Woźniak, w: Bożena Popiołek, Agnieszka Chłosta-Sikorska, Marcin Gadocha (red.), *Kobieta i mężczyźni. Jedna przestrzeń, dwa światy*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, ss. 227–239.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2008), *Boży bojownicy*, Warszawa: SuperNOWA.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2009), *Lux perpetua*, Warszawa: SuperNOWA.
- SARGENT, MICHAEL W. (1997), 'The Annihilation of Marguerite Porete', *Viator. Medieval and Renaissance Studies*: 28, online: https://www.academia.edu/38301432/The_Annihilation_of_Marguerite_Porete.pdf, [dostęp: 11.04.2017], ss. 253–279.
- SUTOWICZ, ANNA (2006), 'Fundacja klasztoru klarysek wrocławskich na tle fundacji innych placówek żeńskiego zakonu franciszkańskiego na ziemiach polskich', *Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczne*: 2, ss. 122–140.
- ŻYLIŃSKA, JADWIGA (1967), *Piastówny i żony Piastów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kampanie marki Benetton a kontrowersja religijna

Marcelina Mrowiec-Piergies

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0003-1770-6811

Abstract

Benetton's advertising campaigns and religious controversy

The aim of this paper was to show the religious controversies, which could be perceived as acts of transgression, on the example of Benetton's advertising campaigns. Benetton, as a wordly known company, was chosen due to the fact, that a lot of advertisements produced in the past, could be seen as controversial or at least evoking discussion by specific groups of society. For this thesis, the images from late 20th century have been chosen. The author focused on showing various definitions of transgressive acts, to later on assess, if specific advertisements meet the criteria of transgression. She decided to focus on images, that are closely connected to christianity, although there was some part to discuss the racial aspect of Benetton advertising. Religious controversies are the ones, that provoke most heated discussions in the society and are not only the matter of individual expression of an artist, but are also punished by law in certain countries. If the art should always be connected with crossing the borders, provoking scandal or,

Marcelina Mrowiec-Piergies – mgr; z Zakładu Ośrodek Badań Prasoznawczych UJ jest absolwentką dziennikarstwa i komunikacji społecznej oraz japonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie; w swoich ostatnich publikacjach zajmowała się banalizacją kultury japońskiej w mass-mediach, jak również problematyką fake newsów. Prowadziła zajęcia z obrazu w mediach i badań nad mediatyzacją na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zainteresowania naukowe to socjologia mody, analiza obrazu, semiologia i orientalistyka.

marcelina.mrowiec@wp.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



on the other hand, ought to limit itself to esthetical aspect, can be a matter of discussion. There are some interesting phenomenons, like „wear-out” effect, that would be worth further exploring, especially if we would like to avoid treating viewers as one society and focus more on specific groups of people. Although the author did not focus on the law or ethical aspects of the images shown, she tried to show different perspectives on how those images can affect viewers thinking.

Keywords: Benetton, advertising campaigns, religious controversy, transgression

Wprowadzenie

Na początku niniejszych rozważań warto zastanowić się nad tym, czym w istocie jest transgresja. Według definicji ze *Słownika Języka Polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego, „transgresja to przekroczenie jakichś granic, zwłaszcza norm moralnych” (Sjp.pwn.pl 2016). Z kolei u Pawła Ramsa spotykamy się ze stwierdzeniem: „w moim ujęciu transgresja egzystencjalna to osobiste, emocjonalne i partykularne doświadczenie związane z przekraczaniem granic między innymi tożsamości, płci, seksualności oraz innych norm ustanowionych przez dane społeczeństwo i obowiązujące w tym społeczeństwie prawo” (Rams 2013:12). David J. Leonard i Carmen R. Lugo-Lugo utrzymują, że transgresja jest „krytycznym społecznym projektem wymierzonym w kontestację/ zmaganie się/ przewyciężenie (co najmniej) ustalonych norm czy oczekiwań i, ostatecznie, życiowych warunków” [*as a critical social project aimed at contesting/ challenging/overcoming established norms or expectations (at the „very least”), and living conditions (at the very most)*] (Leonard & Lugo-Lugo 2005: 95). Jak pisze Witold M. Nowak, „zasadniczo jest ona wyścigiem w przełamywaniu tego, co społeczeństwo definiuje jako granicę (obrazowania, zachowań, dyskursu)” (Nowak 2014: 24). Takie przekroczenie granicy może przebiegać na różnych płaszczyznach, tak jak różne są typy tabu. Aleksandra Giera-Pander w rozprawie doktorskiej poświęconej transgresjom na przykładzie New French Extremity, omawia ją między innymi w ujęciu Georges’a Bataille’a i pisze, że „cechą charakterystyczną Bataille’owskiej transgresji jest niepewność jej trwania – pewniki mogą zostać nagle, niespodziewanie obalone, a w ich miejsce pojawiają się nowe, również o niepewnym czasie trwania. Transgresja i granica są ze sobą nierozzerwalnie związane – żeby nastąpiło przekroczenie musi zostać wyznaczony punkt, cel, który można osiągnąć, a w konsekwencji wyjść poza niego. Punkty graniczne są otwarte na bezgraniczność, transgresja wiezie granicę do granicy jej bytu” (Giera-Pander 2014: 22). Nowak uważa, że przekraczanie

granic skutkuje powstaniem kolejnych (Nowak 2014: 24). Kontrowersja, do której się przyzwyczailiśmy, przestaje nią być. To co w drugiej połowie XX wieku mogło szokować (na przykład zdjęcia homoseksualistów), dzisiaj nie budzi zdumienia ani zaciekawienia. Warto zastanowić się nad tym, czy rzeczywiście można mówić o przekraczaniu granic, czy raczej o tym, że granice te nie istnieją. Ponadto interesująca wydaje się refleksja na temat tego, czy kampanie domu mody Benetton można uznać za transgresyjne oraz czy reklamy te są formą sztuki, a przez to uzasadniona jest ich kontrowersyjna forma. Roland Barthes pisał, że „nigdy nie występuje (przynajmniej w reklamie) obraz dosłowny w stanie czystym” (Barthes 1985: 295). Autorka niniejszego artykułu skupiła się na przekraczaniu kolejnych granic w dyskursie dotyczącym religii, prezentowanym w kampaniach marki odzieżowej Benetton, a konkretniej United Colors of Benetton. Przyjętą metodą badawczą jest semiologiczna analiza obrazu. Dokonany został przegląd reklam Benettona zrealizowanych w latach 1989-2000.

Transgresja jako przekraczanie norm

Giera-Pander mówi o tym, że transgresja „daje możliwość zaistnienia zjawiskom i działaniom dotąd odrzucanym, niemieszczącym się w kanonach przyjętego porządku i prawa” (Giera-Pander 2014: 7). Nowak pisze z kolei, że jest to „przekraczanie – zawsze w jakimś określonym i nietrywialnym celu – ustalonego porządku kosmiczno-społecznego” (Nowak 2014: 30). Uściśla przy tym, że współcześnie granice transgresji są płynne, ponieważ społeczeństwo przestało się kierować jasnymi i konkretnymi wzorcami (Nowak 2014: 30). Oczywiście ilu ludzi, tyle opinii i należałoby założyć, że w obecnych czasach poglądy są raczej mozaiką postaw niż kanonem podzielanym przez ogół czy choćby znaczącą większość społeczeństwa. Można zastanowić się i nad tym, co miał na myśli Nowak, pisząc o „ustalonym porządku kosmiczno-społecznym” (Nowak 2014:30). Powstaje zatem pytanie, czy możliwe jest wpasowanie tej definicji również w obręb norm religijnych. Być może istnieje raczej wiele porządków kosmiczno-społecznych, bowiem ostatecznie inne normy przewidziane są dla wyznawców chrześcijaństwa, inne dla kierujących się zasadami islamu, a jeszcze innymi posiłkują się osoby niewierzące. Jeżeli za taki porządek uznano by chrześcijaństwo, to oczywiście przekraczanie kolejnych granic, ukazywanie łamania zasad dekalogu, stopniowe rozciąganie norm aż do kompletnego ich uelastycznienia uznać można za transgresję. Jednak religia ta istnieje dopiero od zarania naszej ery, a już zasady judaizmu, od chrześcijaństwa znacznie starszego, nie były obiegowo uznane za uniwersalne.

Transgresje pozytywne i negatywne

Sławomir Ślaski wyróżnia tak zwane „zachowania transgresyjne pozytywne” i „zachowania transgresyjne negatywne”. Do tych pierwszych zaliczamy działania, które dążą do ulepszenia otaczającej nas rzeczywistości. Drugie są akcjami powodującymi dekonstrukcję zastanego porządku (Ślaski 2010: 406). Transgresja pozytywna ma charakter budujący, negatywna prowadzi do zburzenia tego, co uznawane za trwałe, niezmiennie, właściwe, moralne. Mówiąc o „zachowaniach transgresyjnych” warto zwrócić uwagę na to, że jako pewien konstrukt myślowy ona po prostu nie istnieje, są tylko poszczególne akty o takim charakterze. Uwidacznia się to w działaniu, ma charakter performatywny. Ksiądz Henryk Paprocki badał relacje między *sacrum* a *profanum* w kulturze i literaturze, stwierdzając, że: „Kultura była, jest i będzie tym miejscem, w którym *profanum* przecina się z *sacrum*. Można sparodiować liturgię. Nie jest to zresztą żadne *novum* w historii literatury, ale można też z tej samej liturgii czerpać natchnienie i napisać *Braci Karamazow*” (Paprocki 2006: 66). Sztuka jest przestrzenią, w której oba porządki wzajemnie z siebie czerpią, jednak rzecz w tym, na ile ma to wymiar konstruktywny, a na ile chodzi jedynie o wywołanie skandalu.

Transgresje są w dzisiejszych czasach często wybierane przez twórców kampanii reklamowych. Powstaje jednak pytanie, czy zawsze można je uznać za uzasadnione i czy spełniają swoją rolę przyciągania nowych konsumentów. Píše Mariusz Grębowiec:

Stosowanie przekazów reklamowych o dużym nasyceniu emocjonalnym jest, z punktu widzenia ich twórców, ryzykowne. Zbyt silne bodźce mogą zniekształcić ideę przekazu, skupiając uwagę odbiorcy na elementach drugorzędnych. Przekazy takie mają charakter indywidualny, nie można więc do końca przewidzieć, czy będą oddziaływać na danego odbiorcę w sposób zamierzony przez nadawcę (Grębowiec 2010: 447).

Celem nadawcy komunikatu reklamowego jest podniesienie wyników sprzedaży produktu. Jeśli kontrowersja zgodna jest z poglądami docelowej grupy odbiorców, dana marka staje się ceniona również dlatego, że poprzez proponowane w jej ramach ubrania konsument może wyrazić określoną ideologię. W drugą stronę – jeśli odbiorca czuje się obrażony bądź zniesmaczony danymi treściami, może zacząć bojkotować markę. W myśl zasady stanowiącej o tym, że lepiej, by mówiono źle, niż nie mówiono wcale, kontrowersja wydaje się być dość klarownym sposobem przyciągania uwagi odbiorców, uzasadnionym z punktu widzenia skupienia uwagi zbiorowości na produkcie. Takie zogniskowanie nie zawsze prowadzi jednak do wzrostu sprzedaży produktu.

Transgresje ekspansywne i twórcze

Inny podział transgresji opisywany jest przez Gierę-Pander w oparciu o teorię Józefa Kozińskiego. Badaczka pisze: „Dzielimy je na ekspansywne i twórcze. Pierwsze polegają na przełamywaniu dotychczasowych granic, drugie natomiast mają na celu poszerzenie granic poznania, rozwój kultury, rozbudowanie światopoglądu. Opierają się na tworzeniu nowych wzorów i wartości” (Giera-Pander 2014: 7). Istnieje wiele granic, które możemy przekroczyć w ramach działalności transgresyjnej, są to „granice fizyczne (przeszkody fizyczne), biologii (możliwość i wydajność organizmu), społeczne (nakazy i zakazy społeczne, pozycja społeczna, zakres posiadanej wiedzy), symboliczne, czyli intelektualne (posiadana wiedza o świecie i sobie samym), kulturowe (zbiór norm typowych dla danej kultury)” (Giera-Pander 2014: 8). Przekraczać normy można w różnoraki sposób, tak jak różne są ich rodzaje. Na potrzeby niniejszego artykułu autorka zastanawiała się także, czy w wypadku prac Oliviera Toscaniego dla Benettona chodziło o transgresję, czy też raczej przekroczenie konkretnych tabu. „W pewnym zakresie znaczeniowym, przyjmując duże uproszczenie, tabu tożsame jest z transgresją. Transgresja jednak obejmuje szerszy zakres pojęcia zakazu i jego świadome naruszenie. Tabu natomiast jest bardziej związane z wierzeniami i religią oraz sferą emocjonalną i duchową” (Giera-Pander 2014: 201). Przy założeniu, że naruszenia norm o charakterze religijnym miały charakter celowy a nie mimowolny, bardziej uzasadniona byłaby teza o transgresyjnym przekraczaniu granic. Wykraczać poza reguły charakterystyczne dla chrześcijaństwa można – rzecz jasna – na wiele różnych sposobów, między innymi ukazując treści z podtekstem lub jawnie homoseksualne lub też heteroseksualne, ale budzące erotyczne skojarzenia. Można także krytykować praktyki religijne czy hierarchię kościelną bądź profanować przedmioty czy miejsca kultu. Przykładowo, Adam Darski, bardziej znany jako Nergal, podarł Biblię, a w tekstach licznych zespołów *rockowych* czy *heavymetalowych* odnaleźć można mniej lub bardziej zawołowane nawiązania do religii, jej negowanie lub krytyka. I pewnie bez konsensusu pozostałby spór, czy ma to wymiar teatralny, „jasełkowy”, jak to określił ksiądz Adam Boniecki (Tokfm.pl 2011), czy stanowi jednak poważne zagrożenie dla duchowości. Faktem jest, że przekraczanie pewnych norm pozornie o charakterze religijnym, może budzić sprzeciw także ateistów. Nie każdemu przecież podobają się reklamy, których bohaterowie są seksualizowani, a do których przecież mogą mieć dostęp także dzieci.

Reklama kontrowersyjna w wersji Benettona. *Shockvertising*

Grębowiec posługuje się terminem *shockvertising*, definiując je jako: „sposób prowadzenia aktywności marketingowej, która poprzez swoją formę lub treść w dowolny sposób występuje przeciw panującym w danym społeczeństwie normom etycznym lub obyczajowym” (Grębowiec 2010: 447). Za takie uznać można na przykład normy religijne. Ale znowu, mowa o zasadach, które obowiązują w określonej społeczności. Inaczej strategia *shockvertisingowa* prowadzona będzie w Chinach, a inaczej w Holandii. W pewnych regionach świata nie zdecydowano by się na nią wcale z powodów choćby obyczajowych czy kulturowych. Przekraczane normy nie muszą mieć bowiem charakteru skodyfikowanego. Doskonale wiadomo przecież, jakiego typu przekaz nie mógłby mieć miejsca w krajach arabskich, a co byłoby nazbyt ryzykowne w tradycyjnie chrześcijańskiej Polsce.

Wear out jako odpowiedź na treści kontrowersyjne

Chcąc jednak poszukać przyczyn zjawiska, warto wyjść od pojęcia *wear out*, którym posługuje się między innymi Barbara Wolek-Kocur. Odbiorca jest przytłoczony dużą liczbą reklam, co powoduje przesyt nimi (Wolek-Kocur 2013: 66). Nadawcy szukają więc nowych środków wyrazu. Efekt taki obserwuje się zresztą nie tylko, gdy chodzi o treści jawnie wykraczające poza społecznie przyjęte normy.

Małgorzata Koszembar-Wiklik pisze, że „jeśli chcemy nie tylko zszokować, ale również osiągnąć **akcję** [podkreślenie oryginalne], musimy dobrze sprecyzować grupę odbiorców wiedzieć, jakich tabu nie naruszać, a które naruszyć można. To, co szokuje starszych ludzi, nie szokuje młodych, to, co szokuje w jednych kulturach, w innych nie” (Koszembar-Wiklik 2015: 72). Jeśli założyć, że Benetton jest marką dla młodych, dynamicznych ludzi, można dojść do wniosku, że szok również został w określony sposób *targetowany*. Młodzi ludzie rzadko są dziś wstrząśnięci obrazami przedstawiającymi treści homoseksualne czy rasistowskie. Wielokrotnie przecież obserwują tego typu zjawiska w mediach, nie tylko w wiadomościach, ale nawet w formie prześmiewczej, choćby w kabaretach.

Komodyfikacja przekazu

Trzeba pamiętać, że reklama służy przede wszystkim sprzedaży danego produktu, a zatem nawet kampanie, które mają nagłaśniać określone problemy społeczne, są podporządkowane temu celowi w momencie, gdy opatrzone

zostają nazwą określonej marki (Sandikci 2011: 45), jest to „przekaz, który jednocześnie wzmacnia i krytykuje kapitalizm oraz konsumpcyjną ideologię” (Sandikci 2011: 45). Wiąże się to w ścisły sposób ze zjawiskiem komodyfikacji. Często zdarza się, że aby dotrzeć z konkretnymi wartościowymi treściami do docelowej grupy społecznej i zainteresować ją danym tematem, należy to przekazać jako atrakcyjne medialnie i komercyjnie treści. W taki sposób idea zostaje sprowadzona do kategorii towaru (Urbaniak 2014: 9).

Kampanie United Colors of Benetton

Rozważania na temat konkretnych pomysłów realizowanych pod szyldem Benettona warto rozpocząć od samej genezy korporacji. Wyrósła ona na gruncie rodzinnego przedsiębiorstwa. Firma prężnie się jednak rozwijała i pod koniec lat sześćdziesiątych otworzyła pierwszy sklep pod tym szyldem. Sława Benettona sięgnęła i zagranicą, dzięki czemu powstała francuska filia (Ganesan 2002: 53).

W kampaniach Benettona poruszane były najbardziej kontrowersyjne i aktualne tematy, do których zaliczyć można światowe ubóstwo, ekologię, sytuację mniejszości, choroby. Jednak nie od początku tak było. Pierwsze pomysły Benettona nie dawały okazji do wzburzenia treściami, wpisując się w kanon reklamowy. W latach osiemdziesiątych jednak, za sprawą Oliviera Toscaniego, marka Benetton zaczęła się kojarzyć także z kontrowersyjnym przekazem (Ganesan 2002: 24).

Za przełom w twórczości artystów tworzących dla Benettona uznać można zdjęcie ciemnoskórej kobiety z obnażoną piersią, pełniącej rolę mamki białego dziecka z roku 1989 (Arbutina & Kovacevic 2010: 538). Pisał Toscani w książce *Reklama. Uśmiechnięte ścierwo*:

Kampania reklamowa wspiera się na hasle firmowym United Colors (wkrótce stało się ono częścią nowej nazwy Benettona), które stanowi rodzaj wehikułu przenoszącego antyrasistowską, kosmopolityczną i wolną od stereotypów postawę duchową do najdalszych zakątków tych krajów, gdzie rasizm manifestuje się szczególnie wyraźnie, jak Republika Południowej Afryki czy Stany Zjednoczone. Przekształca się tu slogan reklamowy w postawę humanistyczną. Akcentuje postępowe nastawienie Benettona i lansuje filozoficzny wizerunek znaku firmowego bez związku z samą konsumpcją (Toscani 2009: 25).

Z takim tłumaczeniem nie zgodziłaby się jednak część ciemnoskórych odbiorców. Jak pisze sam Toscani, amerykańskie mniejszości poczuły się urażone zaprezentowanymi treściami. Ciemnoskóra kobieta jako mamka kojarzyła się im jednoznacznie z wyzyskiwaniem przez białych, z okresem

kolonizacji (Toscani 2009: 26). Wyrok śmierci (2000), ostatnia kampania stworzona przez Toscaniego dla marki, stał się symbolem ostatecznej klęski reklamy kontrowersyjnej (Arbutina & Kovacevic 2010: 546).

Jednym z dyskusyjnych pomysłów przedstawicieli firmy Benetton było stworzenie fotomontażu, na którym widać dwóch całujących się mężczyzn. Jednym z nich jest papież Benedykt XVI, drugim imam Ahmed Mohamed el-Tayeb. Na plakacie widoczny jest napis „unhate” (Wirtualnemedial.pl 2012) („odhejtować”, „stop nienawiści”). Można zastanawiać się, czy chodzi o promocję tolerancji wobec homoseksualizmu, czy też autorzy chcieli zakpić z przedstawicieli dwóch wielkich religii. Nasuwa się tu także skojarzenie z Breżniewem i Honeckerem, propagandą. W kampanii *Unhate* przedstawiono kilka wizerunków różnych osób z politycznego i religijnego szczytu. Benetton uhonorowano nagrodą Press Grand Prix 2011 na Międzynarodowym Festiwalu Reklamy w Cannes (Dağlı 2015: 636).

Inny plakat przedstawia natomiast księdza całującego się z zakonnicą. Zestawienie białego stroju kobiety, symbolizującego niewinność, z czarnym ubraniem mężczyzny sugeruje, że naruszone zostają dwie granice. Przede wszystkim, osoby duchowne nie przestrzegają tu wstrzemięźliwości seksualnej, po wtóre, mężczyzna przedstawiony jest jako ten, który uwodzi, a zatem nakłania kobiety do grzechu.

Odbiorca tego przekazu ma do wyboru trzy ścieżki postępowania. Może uznać reklamę za zajmującą i zechcieć korzystać z produktów proponowanych przez markę. Jest także prawdopodobne, że zdecyduje się na to, żeby nie wspierać jej, ponieważ będzie mu się ona kojarzyła z nieprzyjemnymi, negatywnymi emocjami. Ponadto, może zacząć doszukiwać się w reklamie ukrytego przekazu, treści propagandowych (Banyte, Paskeviciute & Rutelione 2014: 41).

Benetton naruszał zresztą nie tylko normy religijne, ale tworzył treści mogące uchodzić za rasistowskie. Na jednym z plakatów zaprezentowane zostały przytulające się dzieci: białe i ciemnoskóre. Pierwsze jest wystylizowane na aniołka z lokami, drugie na diabła. Plakat przede wszystkim unaczynia problem rasizmu. Z drugiej jednak strony kontrowersje może budzić fakt, że ciemnoskóre dziecko przyrównane zostało do szatana. Odbiorca otrzymuje bowiem przekaz, że w naszej kulturze cnoty przypisywane są wyłącznie ludziom o białej skórze, a osoby o ciemniejszej karnacji obdarzone są najgorszymi cechami. Elementy szokujące, takie jak powyższy przykład dotyczący problemu rasizmu, wykorzystuje się na przykład w kampaniach społecznych, a „schemat dziecięcości – ma wzbudzać empatię lub poczucie winy” (Konieczna 2010: 5).

Innym niestandardowym pomysłem Benettona było pokazanie śmierci chorego na AIDS Davida Kirby'ego, którego sfotografowała Therese Fra-

re. Zdjęcie zostało skomponowane podobnie do piety, czyli przedstawienia umierającego Chrystusa w ramionach matki, z tą jednak różnicą, że Kirby obejmowany jest przez ojca (Toscani 2009: 34). „Rozplakatowałem je na całym świecie, aby przeciwstawić się izolacji chorych na AIDS” – pisał Toscani (2009: 34). Dodał jeszcze, że: „był to czas, kiedy w kampaniach uświadamiających na temat AIDS nie chciano pokazywać samych chorych” (Toscani 2009: 35). Odejście z tego świata jest uznawane za coś prywatnego, w czym mogą uczestniczyć tylko najbliżsi. W tym wypadku również mamy do czynienia z człowiekiem na łożu śmierci, którego oplakują bliscy, jednak z tą kluczową różnicą, że patrzą na ten obraz oczy całego świata. Jak wskazywał George Bataille, nawiązując do koncepcji psychoanalizy w ujęciu Zygmunta Freuda, najbardziej jednostka czuje się poruszona obcując z dwoma zjawiskami: miłością i śmiercią. Dlatego też są to obszary, które najczęściej wprowadzamy do sfery prywatnej (Bataille 1986: 42).

Kolejną sferą tabuizacji jest przekazywanie życia, poród. Jedna z fotografii opatrzona logiem Benettona przedstawia noworodka, wciąż jeszcze połączonego z matką pępowiną, ubrudzonego płynami ustrojowymi. „Nowoczesnej wersji »-Nativite« – jak się we Francji określa motyw narodzin Chrystusa – najostrzejsi krytycy przeciwstawili najwidoczniej reklamę telewizyjną z pulchnymi niemowlakami, którym wkłada się do ust głupie slogany wspierające sprzedaż pieluszek!” (Toscani 2009: 31).

Odwrót od taktyki *shockvertisingu*

Marka wycofała się z tworzenia tak szokujących kampanii. Firma przestała być rodzinnym przedsiębiorstwem, w posiadaniu osób spokrewnionych ze sobą pozostała jedynie część udziałów. Przedsiębiorstwo składa się zresztą z kilku segmentów, z których zaledwie jednym są ubrania. Benetton firmuje też agencję nieruchomości (Armstrong 2016). Jak twierdzi związany z marką John Mollanger, wizerunek firmy zmienił się na bardziej dojrzały i odpowiedzialny społecznie. Zaznacza jednak, że dzisiaj reklama szokująca nie jest już potrzebna w takim wymiarze, jak jeszcze dwie dekady temu, kiedy akcentowała ważne zagadnienia społeczne w sposób budzący wątpliwości. Dziś nie ma już potrzeby sięgania po tak drastyczne środki, a jednocześnie nie warto porzucać ważnych społecznie problemów, choć naświetlanie ich w zbyt dobitny sposób powoduje, że ludzie zamiast kierować zainteresowanie w stronę produktu, pasjonują się bardziej strukturą reklamy i procesem jej tworzenia. Kontrowersyjnie mówiono o problemie, ale nie spowodowało to, że został on rozwiązany. Obecnie marka przechodzi od słów do czynów, co jest jej taktyką CSR (*corporate social responsibility*; Armstrong 2016).

Podsumowanie i wnioski

Bardzo klarownie można wyróżnić tabu, które zostały przekroczone w kampaniach Benettona. Chodzi o kwestie śmierci, nagości, przekazywania życia, chorób, segregacji rasowej, seksualności (także homoseksualizmu). W tym sensie przekazy te należy uznać za transgresyjne. Chodziło o krytyczne spojrzenie na otaczającą rzeczywistość, a przez to zmienianie jej, przetwarzanie. Następnym wyznacznikiem transgresji jest z kolei fakt, że obrazy te, poprzez przełamywanie kolejnych norm, przyczyniły się do przesunięcia granicy tego, co dziś uznajemy za kontrowersyjne. Przekazy Benettona były transgresyjne w tym znaczeniu, że wykraczały poza ramy norm społeczno-kulturowych funkcjonujących w tamtym czasie.

Transgresja nie ma granicy. To na nią nakładane są indywidualne siatki pojęciowe i sztucznie stwarzane bariery. Nie chodzi jednak wyłącznie o liberalizację dopuszczalnych przekazów, ale o ustawianie ograniczeń w innych miejscach niż poprzednio. Kiedyś szokowały obrazy naruszające tabu religijne, obecnie większy niezgodność szok wzbudzają przekazy uwikłane w religię. Jak wspomniano, wszelkiego typu granice są wyłącznie konstruktem teoretycznym i ustalane są subiektywnie, co oznacza, że na przykład to, co będzie szokowało starszą osobę, nie wzbudzi większego zainteresowania dwudziestolatka. Dany obraz może być subiektywnie postrzegany jako przekroczenie granicy przez jednostkę, a dla innej będzie się jawić jako frapujący problem społeczny, prowokujący do zajęcia bardziej zdecydowanego stanowiska na przykład w kwestii rasizmu czy homoseksualizmu.

Jednak nawet jeśliby uznać przekazy Benettona za transgresyjne w czasie ich powstania, warto zadać sobie pytanie czy mamy do czynienia z transgresją o charakterze budującym czy wręcz przeciwnie. Transgresje te, w założeniu pozytywne i mające zwrócić uwagę na określone problemy społeczne, mogły zostać niewłaściwie odczytane i w rezultacie nie przełożyć się na popularyzację filantropii czy, bardziej prozaicznie (choć bezsprzecznie to właśnie jest celem), na sprzedaż ubrań. Mogła też zwyczajnie z czasem stracić transgresyjny charakter (Forbes.pl 2009). Jeśli już jednak wyróżnić przekaz transgresyjny pozytywnie, to byłby nim plakat przedstawiający białe i ciemnoskóre dzieci, stylizowane na anioła i diabła, ponieważ dzięki niemu odbiorca może faktycznie zastanowić się nad tym, czy rzeczywiście nie jest tak, że dzieci o białej karnacji kojarzą się społeczeństwu z niewinnością, rozkosznością, słodyczą, natomiast dzieci ciemnoskóre z biedą, niedożywieniem, brakiem higieny. Wydaje się, że z transgresją o charakterze negatywnym mamy natomiast do czynienia w wypadku plakatu przedstawiającego księdza całującego się z zakonnicą, bowiem może tu chodzić o wywołanie skandalu. Jeśli jednak założyć, że celem jest wywołanie dyskusji nad celiba-

tem osób duchownych bądź naruszaniem go, wtedy transgresja nosi znamiona pozytywne. Dyskutować można oczywiście nad formą przekazu, lecz jest to już kwestia estetyki czy konwencji artystycznej.

Reklamy domu mody Benetton z pewnością można uznać za transgresyjne, jeśli uwierzyć słowom Oliviera Toscaniego, że chodzi o coś innego niż komercyjne celowanie w *target*. Trudno także mówić o ważniejszym celu owych przekroczeń, kiedy mimo wszystko towarzyszy im logo producenta. Jednak należy zauważyć, że uczucia religijne są materią na tyle subiektywną, że to co będzie przykre dla jednej osoby, drugiej wcale nie oburzy.

Rzadko można wyróżnić normy o ściśle religijnym charakterze, a ich przekraczanie obraża w zasadzie wyłącznie wyznawców określonej wiary. Z pewnością takie akty, jak profanowanie Biblii czy hostii dla części katolików stanowi akt o transgresyjnej proveniencji. Warto dodać jednakże, że wiele sposobów przekraczania norm religijnych ma charakter nieco bardziej uniwersalny, wszak nie tylko katolicy uznają cudzołóstwo za coś niewłaściwego. Część odbiorców reklam, która nie uważa się za wierzących, również nie chce, żeby ich dzieci stykały się z obrazami brutalnymi czy kontrowersyjnymi.

Analizowane plakaty z jednej strony można uznać za formę sztuki, bowiem wskazuje na to ich przemyślana kompozycja i dobór kolorystyki. Logo wydaje się być tylko znakiem, funkcjonującym niczym podpis autora, na przykład Toscaniego, niemniej jednak nie można tu mówić o całkowitej rezygnacji z marketingu i technik sprzedaży. Odnosi się wrażenie, że jest wręcz odwrotnie, bo przecież gdyby nie kontrowersyjne zdjęcia, cały świat nie usłyszałby o United Colours of Benetton. Sztuka może być celem sama w sobie, gdy w grę nie wchodzi duże pieniądze. Inaczej trudno uniknąć wrażenia, że kontrowersyjny przekaz jest stosowany nie tylko po to, żeby szokować ludzi, ale stanowi konsekwentny element budowania marki. Najwyraźniej okazał się nieskutecznym sposobem, skoro Benetton zrezygnował z prowadzenia tej formy strategii marketingowej obecnie. Choć może powodem porzucenia tego stylu reklamy był fakt, iż trudno dziś wyznaczyć granicę, której nikt jeszcze nie przekroczył.

Źródła cytowań

- ARMSTRONG, ASHLEY (2016), 'Benetton leaves shock tactics behind as it seeks to stay in fashion', online: <http://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/retailandconsumer/11952130/Benetton-leaves-shock-tactics-behind-as-it-seeks-to-stay-in-fashion.html>, [dostęp: 29.05.2016].
- BANYTE, JURATE, KRISTINA PASKEVICIUTE, AUSRA RUTELIONE (2014), 'Features of Shocking Advertizing Impact on Consumers in Commercial and Social Context', *Innovative Marketing*: 2, ss. 35-46.
- BARTHES, ROLAND (1985), 'Retoryka obrazu', przekł. Zbigniew Kruszyński, *Pamiętnik Literacki*: 3 (76), ss. 289-302.
- BATAILLE, GEORGES (1986), *Erotism. Death & Sensuality*, San Francisco: City Light Books.
- DAĞLI, ÖZGÜL (2015), 'Unhate Company of Benetton and Corporate Reputation', w: *International Conference on Communication, Media, Technology and Design*, Anadolu, ss. 636-642.
- FORBES.PL (2010), The NEW look of Benetton, online: <https://www.forbes.pl/przywodztwo/new-look-of-benetton/gc3zv3v>, [dostęp: 16.09.2020].
- GANESAN, SENTHIL (2002), 'Benetton Group: Unconventional Advertising', *Global CEO*, ss. 53-59.
- GIERA-PANDER, ALEKSANDRA (2014), *Transgresje tabu w New French Extremity*, Katowice: Uniwersytet Śląski.
- GRĘBOWIEC, MARIUSZ (2010), 'Reklamy kontrowersyjne i ich wpływ na podejmowanie decyzji nabywczych przez konsumentów', *Zeszyty Naukowe*: 3, ss. 444-455.
- KONIECZNA, ANNA (2010), *Szok narzędziem kampanii społecznych*, online: <https://docplayer.pl/302712-Anna-konieczna-szok-narzedziem-kampanii-spoecznych-str-160.html>, [dostęp: 16.09.2020].
- KOSZEMBAR-WIKLIK, MAŁGORZATA (2015), 'Motyw erotyki, śmierci i przemocy w reklamach – o manipulowaniu emocjami odbiorcy i przesuwaniu granic społecznego „tabu”', *Naukowy Przegląd Dziennikarski*: 2, ss. 65-84.
- LEONARD, DAVID J., CARMEN R. LUGO-LUGO (2005), 'Women, sexuality, and the black breast: seeming acts of transgression in popular culture and their consequences (the case of 2003 VMA and the 2004 Superbowl half-time show)', w: Vartan P. Messier, Nandita Batra (red.), *Transgression and Taboo. Critical Essays*, Mayagüez, Pennsylvania: Carribean Chapter Publications, ss. 95-114.

- NOWAK, WITOLD M. (2014), 'Sztuka, społeczeństwo, transgresja. Esej z filozofii kultury', *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*: XXXIX: 1, ss. 21-31.
- PAPROCKI, HENRYK (2006), 'Sacrum i profanum. Nadzieje i zagrożenia', w: Małgorzata Lipińska (red.), *Sacrum i Profanum a współczesna kultura*, Warszawa: Kancelaria Senatu, ss. 55-67.
- PETENJI ARBUTINA, SIBILA, JELENA KOVACEVIC VORGUCIN (2010) 'Demand for/ Consumption of Culture Advertising Photography', w: *Proceedings of Informing Science & IT Education Conference (InSITE)*, ss. 535-549.
- RAMS, PAWEŁ (2013), 'Transgresja jako metafora. Przypiski do myśli Richarda Rorty'ego', w: Anna Czabanowska-Wróbel, Józef Wróbel (red.), *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 11-24.
- SANDIKCI, ÖZLEM (2011), 'Shock Tactics in Advertising and Implications for Citizen-Consumer', *International Journal of Humanities and Social Science*:18, ss. 42-50.
- SJP.PWN.PL (2016), *Transgresja*, online: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/transgresja.html>, [dostęp: 1.09.2016].
- ŚLASKI, SŁAWOMIR (2010), 'Zachowania transgresyjne – próba psychologicznego pomiaru', *Przegląd Psychologiczny*: 4, ss. 401-416.
- TOK.FM.PL (2011), *Boniecki w TOK FM: Szatan to poważna sprawa, a Nergal przedstawia jego wersję z jasełek*, online: <https://www.tokfm.pl/Tok-fm/1,103454,10381113,boniecki-w-tok-fm-szatan-to-powazna-sprawa-a-nergal-przedstawia.html>, [dostęp: 14.09.2020].
- TOSCANI, OLIVIERO (2009), *Reklama. Uśmiechnięte ścierwo*, Warszawa: DELTA.
- URBANIAK, MARCIN (2014), 'Gorzki posmak płynnej nowoczesności. Wybrane zagadnienia z filozofii społecznej Zygmunta Baumana', *KNUV*: 4, ss. 5-27.
- WIRTUALNEMEDIA.PL (2012), 'Benetton dogadał się z Watykanem w sprawie reklamy, w której Benedykt XVI całuje imama', online: <https://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/benetton-dogadal-sie-z-watykanem-w-sprawie-reklamy-w-ktorej-benedykt-xvi-caluje-imama>, [dostęp: 15.09.2020].
- WOLEK-KOCUR, BARBARA (2013), 'Shockvertising. O szokowaniu w reklamie', w: Marian Ursel (red.), *Skandal w tekstach kultury*, Warszawa: DiG, ss. 65-79.



Rozmowa numeru



Thomas Elsaesser i Fryderyk Kwiatkowski

Historia filmu jako archeologia mediów – z Thomasem Elsaesserem rozmawia Fryderyk Kwiatkowski¹

Thomas Elsaesser

Uniwersytet Columbia

ORCID 0000-0002-6858-6605

Fryderyk Kwiatkowski

Uniwersytet w Groningen

ORCID: 0000-0003-4495-0801

† *Thomas Elsaesser*, prof.; był profesorem w Zakładzie Mediów i Kultury w Uniwersytecie Amsterdamskim; między 2006 i 2012 rokiem był profesorem wizytującym w Uniwersytecie Yale’a, a od 2013 do 2019 uczył na niepełny etat w Uniwersytecie Columbia; autor między innymi *Teoria filmu wprowadzenie przez zmysły* (2009, wydanie polskie 2015), *Film History as Media Archaeology* (2016). Do jego ostatnich książek należały *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment* (2018) i *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* (2018). W obrębie jego zainteresowań naukowych znajdowała się historia filmu niemieckiego, kino amerykańskie i europejskie, archeologia mediów, a także związki między filmem i filozofią.

¹ Niniejszy wywiad ukazał się w języku angielskim w „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media” z 2018, nr 2.

Fryderyk Kwiatkowski, mgr; doktorant, Uniwersytet w Groningen; publikował między innymi w „Gnosis: Journal of Gnostic Studies”, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture”, „Canadian-American Slavic Studies”, „Journal of Religion and Film”; w swojej pracy badawczej skupia się na recepcji gnostycyzmu w kulturze Zachodu, przede wszystkim w zachodnim ezoteryzmie, dwudziestowiecznej filozofii politycznej i myśli krytycznej, nowych ruchach religijnych i narracjach fikcyjnych.

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



Fryderyk Kwiatkowski: Czy możemy zacząć rozmowę od pytania o początki powstania Pańskiej ostatniej książki *Historia filmu jako archeologia mediów* (*Film History as Media Archaeology*)?

Thomas Elsaesser: Powstanie tej książki jest wynikiem zejścia się w czasie kilku rocznic, a jednocześnie stanowi zwieńczenie wielu lat intelektualnego rozwoju. Po pierwsze, moment wydania został wybrany tak, by uczcić dwudziestą piątą rocznicę utworzenia Studium Filmu i Telewizji na Uniwersytecie Amsterdamskim w 1991 roku. Książka miała też być pięćdziesiątym tomem w serii „Przemiany w kulturze i filmie”, którą redaguję dla Amsterdam University Press. Seria ta zwraca dość szczególną uwagę na „wczesne kino”, historię filmu, historię mediów, audiowizje i tematy pokrewne, skupiając się głównie na mutacjach aparatu kinowego i relokacji kina. Mamy w sumie około szesnastu tytułów, które luźno odnoszą się do historii filmu i archeologii mediów, napisanych przez takich autorów jak Siegfrieda Zielinskiego, François Alberę, Marię Tortajadę, Malte Hagenera, Kristin Thompson, Pasiego Väliaha, Eivinda Rossaka i innych. Dlatego wydało się dobrym pomysłem, by zwrócić uwagę międzynarodowej publiczności na to szczególne podejście badawcze, które Amsterdam zapoczątkował – zarówno w mojej serii w Amsterdam University Press, jak i w trakcie kursów, które ja i moi koledzy prowadziliśmy w uniwersyteckim Zakładzie Mediów i Kultury – oraz w skoncentrowanej formie pokazać, co odróżnia nasze podejście do „historii filmu jako archeologii mediów” od tego prezentowanego przez innych badaczy, którzy posługują się terminem archeologii mediów. W oryginalnym zamyśle książka miała być wspólną publikacją trzech członków naszego Zakładu, którzy uczyli archeologii mediów studentów drugiego stopnia: mnie, Michaela Wedela i Wandy Strauven. Jednak do 2016 roku wszyscy opuściliśmy Uniwersytet Amsterdamski: Wedel jest teraz profesorem w Poczdamie i Berlinie, Strauven uczy w Mediolanie i Frankfurtach, a ja

w ramach niepełnego etatu wykładałam na Uniwersytecie Columbia. Wanda Strauven zredagowała już publikację zbiorową pod tytułem *Kino atrakcji reaktywacja* (*The Cinema of Attractions Reloaded*, 2006)¹, by uczcić pionierską pracę Toma Gunninga i André Gaudreaulta, która przekształciła sposób, w jaki rozumiemy „wczesne kino”, jego późniejszą historię i wpływ, jaki miało ono na współczesną kulturę mediów. Tak więc ostatecznie zdecydowałam się sam napisać książkę. Jednocześnie chciałam się upewnić, że odkrycia i przemyślenia, będące efektem wielu lat pracy w naszym wspólnie prowadzonym projekcie naukowym zwanym „Wyobrażane przyszłości”, były również adekwatnie odzwierciedlone. Zatem, choć *Historia filmu jako archeologia mediów* zawiera pewną liczbę rozdziałów opublikowanych już gdzie indziej, znajduje się tam też pięć rozdziałów specjalnie pomyślanych i napisanych pod kątem tej książki. Oryginalnym esejem jest, na przykład, rozdział wprowadzający, *Archeologia mediów: dziedzictwo Foucaulta*, rozdział *Kino, ruch, energia i entropia*, ten pod tytułem *Archeologia mediów i poetyka przestarzałości* i przede wszystkim *Archeologia mediów jako symptom*, który stanowi zarówno podsumowanie, jak i przedstawienie programu dla dalszych badań. Ostatnia kwestia odnośnie źródeł pochodzenia książki: rok 2016 zaznaczył trzydzieści lat odkąd napisałem artykuł zatytułowany *Nowa historia filmu* (*The New Film History*, 1986), który był szeroko dyskutowany i rozpoznany jako punkt zwrotny w historycznych badaniach nad filmem i przede wszystkim jako zwrot w kierunku badań nad wczesnym kinem. Rezultatem był tom zbiorowy, który zredagowałem w 1990 roku pod tytułem *Wczesne kino: przestrzeń, ramy, narracja* (*Early Cinema: Space, Frame, Narrative*). W związku z tym *Historia filmu jako archeologia mediów* jest swego rodzaju kontynuacją zarówno mojego eseju z 1986 roku, jak i zredagowanego przeze mnie tomu w 1990 roku.

FK: Więc *Historia filmu jako archeologia mediów* zawiera również przemyślenia nad blisko trzydziestoma latami badań nad wczesnym kinem?

TE: Tak, „wczesne kino”, rozumiane jako odrębny przedmiot badań, jest obecnie tematem zajęć na uniwersytetach i stało się integralną częścią tego, jak rozumiemy historię kina. Jest to znaczący zwrot, ponieważ kiedy w późnych latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku tacy autorzy, jak Noël Burch, Barry Salt, Kristin Thompson, Tom Gunning, Charles Musser, Richard Abel i inni zaczęli pracę archiwalną, pierwsze dwie dekady kina wciąż stanowiły lekceważoną dziedzinę badań, właściwie niemal

¹ Wszystkie przekłady tytułów książek oraz tekstów niepublikowanych w języku polskim podane zostały w tłumaczeniu własnym autora wywiadu.

nieistniejącą. Prawdę mówiąc, filmy z tego okresu były zwykle dyskredytowane i odrzucane jako „prymitywne”, hybrydowe i w pewnym sensie nie zasługujące nawet na miano prawdziwego (narracyjnego) kina. Ja sam mocno zaangażowałem się w te debaty. Zredagowałem pierwszą książkę, która zawierała określenie „wczesne kino” w tytule (*Wczesne kino: przestrzeń, rama, narracja*; *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, 1990) i kilka lat później opublikowałem tom pod tytułem *Drugie życie: pierwsze dekady niemieckiego kina* (*A Second Life: German Cinema's First Decades* 1996). Wszystko to zbieгло się ze zmianami w polityce archiwów filmowych, wymuszonymi przez fizyczny stan filmów w archiwach, ich degradację, nietrwałość azotanowej taśmy filmowej oraz potrzebę zwrócenia uwagi publicznej na nasze wspólne dziedzictwo filmowe – zadanie wspólnie zrealizowane dzięki zorganizowaniu w północnych Włoszech niezwykłych festiwalu poświęconych wczesnemu kinu.

FK: Czy mógłby Pan powiedzieć nieco więcej o tych festiwalach? Jaką rolę odegrały one w rozwoju badań nad wczesnym kinem?

TE: Dwa najważniejsze odbywają się w Pordenone, gdzie festiwal *Le Giornate del Cinema Muto* organizowany jest corocznie od 1985 roku, oraz w Bolonii, gdzie *Il Cinema Ritrovato* świętuje odnawianie i odkrywanie filmów nieprzerwanie od 1986 roku. To właśnie w Pordenone w czasie mojej pierwszej wizyty w 1989 roku poznałem badaczy, archiwistów i filmowych specjalistów z całego świata. Seanse filmowe, często mające miejsce długo po północy, pozwalały na zobaczenie bardzo szerokiego spektrum filmów, szczególnie z okresu między 1907 a 1917 rokiem: lat kluczowych, jak się okazało, dla konsolidacji i umiędzynarodowienia kina. Ale także lat ważnych dla zapoznawania się z kinem bardzo różniącym się od klasycznego Hollywoodu. Można było bardzo szybko zdać sobie sprawę, że filmy te nie chciały być „anty-narracyjne” ani „awangardowe”. Ich sposoby przedstawiania świata w wyraźny sposób posiadały swoją własną logikę, swoje wewnętrzne reguły: funkcjonowały w bogatym transmedialnym środowisku dźwięku, obrazu i spektaklu, ich reżyserzy wydali się nagle niesamowicie twórczy i odważni; było to tak, jak gdyby ktoś odkrywał zaginioną cywilizację: kino, które było energiczne, pełne życia i zaskakująco pewne siebie: „wczesne kino”.

FK: W jaki sposób doszło do przejścia od „wczesnego kina” do archeologii mediów?

TE: Już w moim wprowadzeniu do książki *Wczesne kino: przestrzeń, rama, narracja* użyłem frazy „od historii linearnej do archeologii mass mediów”, i wyjaśniłem, że potrzebujemy „nowej archeologii [...]”, ponieważ doszło do

fundamentalnych zmian, które film wniósł w pojmowaniu czasu, przestrzeni i kultury materialnej” (Elsaesser 1990: 1). Ale w tamtym czasie – w 1990 roku – inne interpretacje archeologii mediów były już w obiegu. Większość z nich została sformułowana przez niemieckich badaczy: Siegfried Zielinski rozpoczął debatę publikacją książki *Audiowizje* (1989; anglojęzyczne wydanie: *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, 1999), która różniła się od filozoficznego podejścia do historii mediów o nachyleniu archeologicznym, zaproponowanym przez Friedricha Kittlera i jego uczniów w Berlinie na Uniwersytecie Humboldta pod nazwą *Medienphilosophie* (filozofia mediów). Później w Weimarze na Uniwersytecie Bauhaus założone zostało IKKM, którego nazwa – „Międzynarodowy Instytut Badań Technik Kulturowych i Filozofii Mediów” – wskazuje kolejny kierunek. Jednak zarówno Siegfried Zielinski, jak i szkoła Kittlera nie były w pierwszej kolejności zainteresowane kinem. Książka Zielinskiego nosiła podtytuł *Kino i telewizja jako intermezza w historii [mediów]* (*Cinema and Television as Intermezzi in [Media] History* [sic!]). Natomiast my, w Amsterdamie, wciąż wierzyliśmy, że kino stanowiło klucz do zrozumienia zarówno konfiguracji mediów około roku 1900, jak i gwałtownych zmian, które media przechodziły około 2000 roku. Jedną z osób, która próbowała mediować między nami, zainteresowanymi pisaniem historii kina jako archeologii mediów (szkoła amsterdamska), a tymi, którzy byli bardziej zainteresowani archeologią mediów w odniesieniu do mediów cyfrowych (szkoła Kittlera) był Jussi Parikka, który studiował z Kittlerem, ale spędził też pół roku w Amsterdamie. Nie mogę jednak pominąć, że była również grupa badaczy zainteresowanych archeologią mediów, którzy koncentrowali się przede wszystkim na telewizji. Pośród inspiрующих publikacji można by wymienić *Audiowizje* Zielinskiego, ale osobą bliższą nam geograficznie był William Uricchio z Uniwersytetu w Utrechcie, który był kluczową postacią w studiach nad początkami (niemieckiej) telewizji. Były również inne ważne osoby, na przykład Erkki Huhtamo w Berkeley i Wolfgang Ernst w Berlinie. Wreszcie, co ukazuje kilka rozdziałów mojej książki, archeologia mediów może po dziś dzień znaczyć różne rzeczy dla tych, którzy są w nią zaangażowani.

FK: Jakie konkretne cele chciał Pan zrealizować ze swoją grupą w Amsterdamie?

TE: Główny nacisk w naszych inicjatywach badawczych w Amsterdamie – zarówno w „Archeologii mediów”, jak i w „Wyobrażanych przyszłościach” – kładliśmy na kino rozumiane jako królewska droga do archeologii mediów. Kittler, jak i inni, choćby Bernd Siegert, interesowali się genealogią cyfrowości. Książka Kittlera, *Gramofon, film, maszyna do pisania* (1986; anglojęzycz-

ne wydanie 2006), traktowała te trzy „urządzenia nagrywające” (*Afschreibsysteme*) jako możliwe sposoby rozumienia technologii, stanowiących podstawę każdego systemu symbolicznego: nie tylko elektronicznych przekazników generujących „włącz-wyłącz”, „zera-jedynki” systemów cyfrowych, ale też materialności tego, co niematerialne oraz technologii bliskości: alfabetu, druku i osobistej maszyny do pisania, usług pocztowych i listów miłosnych, zapisu muzycznego i gramofonu, celuloideu i filmu, matematyki i kodowania. Natomiast my byliśmy przede wszystkim zainteresowani różnymi trybami i materialnymi podstawami widzenia, wizualizacji oraz tego, jak łączą się one z optyką, jak również i dyspozycjami, poprzez które widzialność jest aktualizowana.

FK: Którzy myśliciele wpłynęli na Pana najbardziej? Jak rozwijało się Pana podejście do archeologii mediów?

TE: Duży wpływ miał Michel Foucault, od którego przejęliśmy termin „archeologia”. Ale równie ważna w moim własnym myśleniu była obecność Waltera Benjamina i nieco później, po tym jak opublikowałem *Wczesne kino: przestrzeń, rama, narracja*, odkryłem *Techniki obserwatora* (*Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990) Jonathan Crary’ego². Do tych, których znam i nadal cenię osobiście, i którzy byli głęboko oddani zarówno historii filmu jak i wczesnemu kinu należą: Kristin Thompson i David Bordwell, Geoffrey Nowell-Smith, Charles Musser, Siegfried Zielinski i Tom Gunning. Ale byli też Michael Chanan, Barry Salt i Noël Burch. Trudno sobie wyobrazić dwie osoby bardziej różniące się od siebie pod względem swych intelektualnych zainteresowań i przekonań niż Salt i Burch, ale obaj są dla mnie – na różne sposoby – niezwykle inspirujący i intrygujący. Kiedy przystąpiłem do pisania książki *Historia filmu jako archeologia mediów*, chciałem oddać należyty szacunek wspomnianym przyjaciołom i kolegom, jak również zwrócić uwagę na rozmaite nurty, które składają się na archeologię mediów, tak jak dzisiaj rozumiemy ten termin. Jednocześnie jednak chciałem położyć nacisk na film, kino i historię kina w ich wczesnym, formacyjnym okresie między 1895 a 1925 rokiem, które – dokładnie dlatego, że ten okres był tak odmienny – stały się paradygmatyczne dla tego, jak chciałem badać całe kino, to znaczy, poprzez podkreślanie interakcji kina z innymi mediami. To wszystko składa się na jedną trzecią mojej książki. Jednocześnie, chciałem podjąć dyskusję z tymi, którzy zainteresowani byli

² Od tłumaczy: książka poświęcona jest figurze obserwatora i jej narodzinom w kulturze wizualnej dziewiętnastego wieku, stąd tytuł został przetłumaczony jako „techniki obserwatora”, a nie „techniki obserwowania”.

refleksją nad źródłami (technologii) cyfrowej. A zatem druga z trzech części tej książki dedykowana jest właściwie temu, co nazywam „śledzeniem cyfrowości” przy pomocy archeologii mediów. Ostatnia część poświęcona została tym, którzy praktykowali archeologię mediów w sferze kreatywnej, to znaczy tym, którzy wychodząc od kręcenia filmów i instalacji artystycznych przejawiali nadzwyczajne zainteresowanie tak zwanymi „przestarzałymi” mediami. To zainteresowanie przestarzałymi mediami, które nie było jedynie nostalgią za materialnymi, namacalnymi przedmiotami w świecie coraz bardziej niematerialnym i wirtualnym, było jednym z kluczowych aspektów archeologii mediów w przestrzeni sztuki, to jest w galeriach i muzeach. Tak więc archeologia mediów ma do czynienia z odzyskiwaniem wielorakich źródeł i głęboko zakorzenionych kontekstów tego, co miało być potem znane jako kino; z wyjaśnianiem zaskakująco szybkiego i wszechobecnego przejścia mediów komunikacyjnych przez narzędzia cyfrowe i cyfrowe myślenie oraz sposobu w jaki świat sztuki zareagował na – spóźnione – uświadomienie, że to właśnie kino było najbardziej żywotną i najważniejszą sztuką dwudziestego wieku.

Podczas naszych kursów na Uniwersytecie Amsterdamskim zawsze zwracaliśmy uwagę na to, by zaczynać „od” i „w” teraźniejszości, biorąc za przykłady praktyki i przedmioty medialne, z którymi studenci byli już zaznajomieni. Czyniliśmy je wtedy obcymi poprzez rozwijanie genealogii omawianych zjawisk od ich wcześniejszych inkarnacji i konfiguracji, nie bojąc się przy tym tworzenia porównań, czy nawet wprowadzania anachronizmów. A zatem mieliśmy sekcje zwane: „Archeologia ekranu”, „Archeologia dźwięku”, „Archeologia kamery”, jak również „Archeologia koloru” i „Archeologia publiczności”, ale także „Archeologia nadzoru”, mocno osadzona w duchu *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta (1975; wydanie polskie: 1993). Zawsze, ucząc o współczesności, mając jednak na uwadze jej genealogię i archeologię, traktowaliśmy kino – jego technologie, instytucje i przestrzenie materialne oraz społeczne – w sposób, w jaki inżynier traktuje maszynę lub przyrząd: graficznie „rozrywaliśmy” aparat filmowy, tworząc swego rodzaju plan, i patrzyliśmy na jego konstytutywne części oddzielnie. Ale jak już mówiłem to „archeologia” – ekranu, kamery itd. – była wiodącą zasadą i rozdzieliliśmy jej różne aspekty tak, by na czternaście tygodni w semestrze przypadało siedem odmiennych „archeologii”, poświęcając dwa tygodnie każdej z nich. Ponieważ kurs był obligatoryjny dla wszystkich studentów drugiego stopnia, pod względem strukturalnym był pomyślany bardzo podobnie do równoległego kursu, który studenci także musieli zaliczyć, to jest „Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły”, który zaowocował publikacją książkową (2009, wydanie polskie 2015) napisaną wspólnie z innym absolwentem, który w tym czasie stał się już współpracownikiem, Malte Hagenerem.

FK: Czy mógłby Pan bardziej szczegółowo wyjaśnić, jaka była wzajemna relacja między kursami o teorii filmu i archeologii mediów, które Pan prowadził?

TE: Kurs „Teoria filmu” był skonstruowany podobnie do kursu „Archeologia mediów”. To, co w książce *Teoria filmu* jest „Kinem jako oknem i ramą”, „Kinem jako lustrem – twarzą”, „Kinem jako okiem – spojrzeniem i wzrokiem”, „Kinem jako uchem – akustyką i przestrzenią”, „Kinem jako skórą i dotykiem”, „Kinem jako mózgiem i umysłem” miało swoje odpowiedniki w kursie o archeologii mediów: w pojęciu rozszerzonego, rozerwanego dyspozytywu. Tak więc studenci musieli przejść oba te kursy, co dawało im bardzo dobre podstawy. Nie tylko mogli zrozumieć, jak teoria i historia filmu wiążą się ze sobą, gdy zmieni się sposób podejścia, ale także mogli zdać sobie sprawę z tego, jak teraźniejszość łączy się z przeszłością, która nigdy nie jest „przeszłością”, ale żyje w teraźniejszości; jak film i kino od zawsze są świadome, jak odnosić się do i angażować różne zmysły, zarówno poprzez technologię (aparatura i instytucje), jak i techniki (środki stylistyczne i formalne, retoryka narracji, inscenizacja i *mise-en-scène*). W skrócie, staraliśmy się przedstawić studentom spójną wizję tego, jak można badać kino w dwudziestym pierwszym wieku, bez sugerowania czy aprobowania zgubnego podziału na „analogowość” i „cyfrowość”, w całkiem podobny sposób, w jaki odrzuciliśmy radykalną opozycję między „klasycznym Hollywood” i kinem „artystycznym i awangardowym”. Byliśmy zainteresowani elementami wspólnymi – ontologiami i archeologiami kina – nie dualnymi podziałami czy pęknięciami i różnicami. Oryginalnym zamysłem było stworzenie bliźniaczego do *Teorii filmu* tomu na temat *Historii filmu jako archeologii mediów*, także podzielonego na siedem rozdziałów. Nigdy do tego nie doszło, za to w zamian użyłem tytułu, choć napisałem książkę zupełnie inną. A skoro *Historia filmu jako archeologia mediów* stała się znacznie większą i bardziej ambitną pozycją, która podejmuje znacznie więcej zagadnień, być może uda się nam wrócić do oryginalnego zamysłu i znajdziemy sposób, aby w trójkę – wraz z Wandą Strauven i Michaelem Wedelem – zebrać nasze rozmaite wykłady i prezentacje i nadać im formę książki, która nosiłaby tytuł *Archeologia mediów – wprowadzenie przez zmysły...*

FK: Porozmawiajmy teraz o kilku zagadnieniach, które omawia Pan w swojej książce. Erkki Huhtamo sugeruje, że możemy myśleć o historii mediów, jako przestrzeni nieustannie powtarzających się zjawisk. Tom Gunning postrzega historię filmu jako serię równoległych historii. Pomimo że Pańskie podejście do historii filmu jest nieco inne, wniósł Pan wkład do tej dyskusji, pokazując, że pewne użycia kinematografu we

wczesnym okresie mogą być postrzegane jako antycypujące jego współczesne zastosowania. Przywołuje Pan na przykład film rysunkowy, w którym Thomas Edison wymyśla telefonoskop, jako przykład dziewiętnastowiecznego Skype'a. Na jakiej podstawie możemy jednak dokonywać takich porównań, skoro w wielu wypadkach trudno byłoby nam wskazać na istnienie historycznej ciągłości między zapomnianymi, przestarzałymi mediami, a tymi współczesnymi?

TE: To bardzo dobre i bardzo trudne pytanie. Po pierwsze, te paralele – czasami umyślnie anachronistyczne lub przeczące faktom – funkcjonują jako „*Verfremdungseffekt*” (efekt obcości): starają się uczynić obcym to, co myślimy, że znamy i zwykle uważamy za coś oczywistego albo co postrzegamy jako „zupełną nowość”, coś, co nigdy wcześniej nie zostało pomyślane. Jednym z pedagogicznych celów archeologii mediów w kontekście kina jest uczynienie przeszłości obcą i podkreślenie, że ta przeszłość jest bardzo różna od teraźniejszości. Bardziej istotne nawet jest to, że przeszłość mogła mieć zupełnie inną przyszłość i zwykle wierzono w przyszłość inną od tej, która w rzeczywistości nadeszła. Innymi słowy, jednym z metodologicznych zabiegów archeologii mediów, który odróżnia ją od historii filmu, jest to, że nie ujmuje ona historii jako bezwarunkowo linearnej, jakby była wektorem nieuniknionego postępu w kierunku określonego celu, niezależnie od tego czy chodzi o „większy i większy realizm” (w kinie), lepszą i lepszą technologię (w miejscu pracy, w biurze czy w domu) czy nawet doskonalszą demokrację (w polityce). Z tego powodu dokonywanie tych anachronistycznych porównań wymusza właśnie na badaczu lub czytelniku zadanie dokładanie tego pytania, które Pan zadaje – jak możemy dokonać porównania między dwiema odrębnymi epokami historycznymi? Chodzi więc o wstrząs wynikający z tego zaskoczenia, o to, aby pokazać, że przeszłość mogła mieć te same problemy, co teraźniejszość; o siłę anachronizmu, kiedy przeszłość wydaje się wyprzedzać teraźniejszość. Innymi słowy, jest to też sposób na wprowadzenie w taki stan postrzegania, w którym przeszłość jest czymś, co masz dopiero odkryć, a nie jedynie czymś, z czego teraźniejszość się wywodzi.

Sądzę, że jedną z najistotniejszych lekcji, jakie możemy z tego podejścia wyciągnąć, to, że przeszłość nie jest po to, aby nam służyła w teraźniejszości; nie możemy po prostu zawłaszczyć sobie przeszłości. I z tego powodu przeszłość posiada ważną zdolność powiedzenia nam czegoś, co mogliśmy zapomnieć, czego możemy już więcej nie odkryć albo co potrzebujemy odzyskać, aby pomyśleć o naszej własnej przyszłości na nowe sposoby. Wkraczamy więc w skomplikowane relacje, gdy myślimy o przeszłości bardziej jak o stanowisku archeologicznym, które trzeba odkopać, ostrożnie zabezpieczyć i wystawić na pokaz, a nie jak o, powiedzmy, witrynie sklepowej albo półce,

albo nawet bazy danych, z których korzystamy tylko dla własnych celów. Nie powinniśmy popełniać tej *hybris*, zawłaszczania przeszłości, czy to do legitymizacji nas samych, czy zwyczajnie do użycia tych elementów przeszłości, które uznajemy za wygodne, gdyż przytakują nam lub nam schlebiają.

Weźmy jako przykład to, jak z powodu nowego zjawiska z naszej teraźniejszości – powiedzmy, cyfrowe kino 3D – moglibyśmy odzyskać fragmenty przeszłości, które poprzednie generacje uznawały za przestarzałe i je przezwyciężyły: stereoskop w dziewiętnastym wieku był bardzo wysublimowaną formą popularnej rozrywki w sensie dostarczania bardzo wiarygodnego wrażenia wielowymiarowej przestrzeni poprzez oszukiwanie oka, że widzi głębie, podczas gdy postrzegało jedynie paralaksę. Panoramy i dioramy były z kolei IMAX-em dziewiętnastego wieku. Oczywiście, nie są dokładnie takie same, ale znów takie anachroniczne porównania pojawiają się po to, by wyłeczyć nas z linearnego, ciągłego, monokauzalnego sposobu wyjaśniania świata i mediów. Mamy bardzo różne technologie na różnych stopniach rozwoju, mające różne formy rzeczywistości, lecz odpowiadające na podobne potrzeby, pragnienia i nadzieje.

Ale te paralele mogą również ilustrować jaką łatwość przystosowywania się posiadają ludzie przy jednoczesnym „naturalizowaniu” tego, co nie-naturalne i „nadażaniu za czasami”, tak że często brak zapotrzebowania na dystopijne wizje, na scenariusze technologicznej zagłady czy medialnej paniki. Przykład, który zawsze przywołuję, pochodzi z historii fotografii. Kiedy w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku fotografowie wyszli ze studiów, porzucili portretowanie i zabrali swoje kamery na ulicę, by robić zdjęcia życia w mieście i ludzi, innymi słowy, kiedy czas naświetlania stał się wystarczająco krótki, by rejestrować urywki życia; ludzie, wliczając w to Charlesa Baudelaire’a, początkowo byli w szoku. Byli zdezorientowani ilością detali, które mogły być odzwierciedlone na fotografii. I bali się, że ludzki mózg lub zmysły postrzegania nie będą w stanie przetworzyć tak dużej ilości informacji bez popadnięcia przy tym w dezorientację. Zakładano, że tego typu fotografie były tak naprawdę niezdrowe, powodowały zawroty i bóle głowy, ponieważ zawierały zbyt wiele detali, jak to Baudelaire określał, „panowała wrzawa detali” – „une émeute de detail” – „bunt detali”. Jego dobór słów nie był przypadkowy, ponieważ poeta chciał odnieść się również do sytuacji politycznej. Dzisiaj wydaje się to nam dziwne i ekstremalne, ale tylko do momentu, gdy przypomnimy sobie, że kiedy kino po raz pierwszy wkroczyło na scenę w latach dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku, wywołało tę samą panikę: zbyt dużo detali, zbyt wiele informacji, zbyt dużo różnych wrażeń zmysłowych w ruchomym obrazie: sławetna ucieczka z kina, gdy wyświetlono *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (Lumière & Lumière 1896; *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*). A teraz mamy dokładnie tę samą sytuację z mediami cy-

frowymi. Ludzie mówią, że musimy chronić nasze dzieci przed gapieniem się na ekran przez cały dzień – cierpią na przemęczenie wzroku i pojawiają się u nich zaburzenia deficytowe uwagi. Innymi słowy, strach przed przeciążeniem percepcji w ostatnich stu pięćdziesięciu latach wywołał panikę przynajmniej trzykrotnie w obrębie bardzo różnych mediów: fotografii, kina, a teraz gier komputerowych i mediów cyfrowych. I znowu, musimy bardzo uważać, by nie kreślić tych linearnych, monokauzalnych sekwencji w celu wyjaśnienia danego zjawiska.

FK: Moglibyśmy również powiedzieć, ujmując to zagadnienie z innej perspektywy, że poprzez zastosowanie tego anachronicznego sposobu postrzegania dawnych wynalazków i technologii moglibyśmy też lepiej zrozumieć dlaczego niektóre z nich zostały zapomniane.

TE: Tak. To jest istotna kwestia, o której już nieco powiedziałem wcześniej. To znaczy, jak przeszłość wyobrażała sobie swoją przyszłość? Zwykle zakładamy, że ponieważ coś się wydarzyło, to w takim razie „musiało się wydarzyć”, czyli, że to było nieuniknione. I oczywiście to się stało, nie możemy tego zmienić, nawet jeśli mielibyśmy udać się w podróż w czasie! Niemniej jednak, istnieje miejsce dla tak zwanej „historii kontrfaktycznej”. Na Uniwersytecie Amsterdamskim rozmyślnie nazwaliśmy nasz drugi projekt badawczy „Wyobrażane przyszłości” właśnie po to, by przywrócić przeszłości jej własną przyszłość lub przynajmniej spróbować zrekonstruować to, jak poprzednie pokolenia mogły wyobrażać sobie swoją własną przyszłość, niż raczej zakładać, że to, co nastąpiło, było również tym, co spodziewano się, że nastąpi, ponieważ historia jest nieodwracalnie ukierunkowana przez strzałkę czasu. Historia filmu jako archeologia mediów próbuje właśnie przerwać ten jednokierunkowy strumień. I to, co wtedy odkrywamy, to że od połowy aż do końca dziewiętnastego wieku wyobrażano sobie coś zupełnie innego niż to, co zakładamy, że sobie wyobrażano. Dlatego heurystyczna wartość widzenia w telefonoskopie nadziei na współczesnego Skype’a to zdanie sobie sprawy, że dzięki temu, gdzie znajdujemy się teraz, rozumiemy pewne rzeczy z przeszłości w nowy sposób. Możemy teraz przeskoczyć na powrót do przeszłości, inaczej oceniając to, co mogło się dzieć w umysłach ludzi, którzy myśleli o przyszłości około lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Materiał zebrany z pewnych książek, kreskówek, to znaczy ilustracji i wyobrażeń, tworzonych pół żartem, pół serio, bardzo często potwierdza, że do nowych technologii medialnych, które miały największy wpływ na popularne wyobrażenia tamtego czasu, należały telefon i telegraf – włączając w to fantazje o telewizji – a nie chronofotograf lub to, co rozumiemy dzisiaj przez kino.

FK: Czy może Pan sprecyzować, jak ci, którzy wynaleźli chronofotograf, wyobrażali sobie jego użycie?

TE: Chronofotografia była w zasadzie postrzegana przez jej pionierów jako przyrząd przeznaczony do badań naukowych. Nie traktowano jej ani nie myślano o niej jako o potencjalnym medium rozrywki. Tak więc, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że mogła być czymś innym, zauważamy również, że chronofotografia stanowiła jedynie tymczasowe wsparcie technologiczne dla ruchomych obrazów i dla stworzenia iluzji ruchu, ponieważ teraz, oczywiście, większość naszych obrazów, zarówno ruchomych, jak i nieruchomych, oparta jest na zupełnie innej technologii – cyfrowym obrazowaniu opartym na kalkulacjach matematycznych. Ale można też powiedzieć, że nasze współczesne techniki wizualizacyjne są tak naprawdę dużo bardziej zależne od telefonu, telegrafu i bezprzewodowej czy radiowej komunikacji, niż od fotografii, co po raz kolejny łączy nas z technologicznymi fantazjami z końca dziewiętnastego wieku, pomijając chronofotografię i kinematograf. Ponadto, to raczej elektryczność i elektronika, przekaźniki i obwody „wytwarzają” nasze obrazy, nie zaś optyka w Newtonowskim znaczeniu, czy mechanika przesyłania ruchu i energii. Podejmuję ten temat w kilku rozdziałach swojej książki i to po raz kolejny wskazuje na to, że możemy rozumieć koniec dziewiętnastego wieku inaczej, nie dlatego że nasze technologie uczyniły te wcześniejsze przestarzałymi i bezużytecznymi, ale ponieważ tamte technologie – i idee z nimi związane – mogą zaoferować nam odmienne spojrzenie na nasze technologie (medialne). Nagle, to właśnie kino wydaje się być odmieńcem i możemy docenić wyjątkowość tego, że rozwinęło się ono w taki, a nie inny sposób albo że zostało w ogóle „wynalezione”. I choć niektórzy posuwają się nawet do stwierdzenia, że kino stanowiło „okrężną drogę”, to znaczy, że było przestarzałe już wtedy kiedy zostało wynalezione, to ja argumentuję w swojej książce, iż ta tak zwana „przestarzałość” stanowi w istocie wymienitą okazję dla kina, by przetrwać w erze cyfrowej.

FK: Mógłby Pan powiedzieć więcej na temat tego, w jaki sposób byłoby to możliwe?

TE: To jest skomplikowany argument i poświęciłem w mojej książce wiele stron, wyjaśniając, jak to widzę. Przede wszystkim rozdział zamykający, *Archeologia mediów jako symptom*, próbuje przedstawić moje rozumowanie. Mówiąc wprost, sprowadza się ono do twierdzenia, że istnieje pewnego typu korzyść dla teraźniejszości, wynikająca z przyjęcia archeologicznej perspektywy i wyzwolenia się z linearnego modelu historii, która wychodzi poza zwykły szacunek do przeszłości. Ale dopiero teraz, kiedy mamy media cy-

frowe, które na pierwszy rzut oka reprezentują ważki rozłam i tak wiele radykalnych przełomów, jesteśmy wystarczająco wolni od myślenia, iż istnieje tylko jeden sposób pisania historii mediów, jeden sposób postrzegania historii filmu. Niektórzy badacze oczywiście akceptują ten rozłam jako ostateczny i obwieszają śmierć kina. Inni uznają projekcję cyfrową lub oglądanie filmu na laptopie, jako „nie-kino”.

Dla reszty z nas cyfrowość może nie stanowić takiego rozłamu technologicznego – jak ja to nazywam: „wszystko się zmienia i wszystko pozostaje takie samo” – ale otwiera w zamian wyjątkową szansę na całkowite przemysłenie kina. Wyzwała nas, pozwalając zobaczyć wszystkie możliwości i w ten sposób dostrzec w nowym świetle pewne historyczne postaci, którym do tej pory przypisywano bardzo małą rolę: ktoś taki jak Georges Dumeny, czy inni zapomniani pionierzy, jak William Paul i wielu, wielu innych. Możemy teraz zobaczyć bogactwo ich wyobraźni i ich determinację w dążeniu do urzeczywistnienia pewnej wizji. Możemy z tego wysnuć wnioski, że nie każde użycie kinematografu musi trafić do budynku kina. W rezultacie w ostatnich latach zaobserwowaliśmy niezwykle twórcze badania o niekomercyjnych zastosowaniach ruchomych obrazów i aparatu kinowego. W mojej serii książkowej „Przemiany kultury filmowej” (*Film Culture in Transition*) opublikowaliśmy *Filmy które działają* (*Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, 2009), zredagowane przez Vinzenza Hedigera i Patricka Vonderau, o filmach industrialnych, reklamowych i wielu, wielu innych „operacyjnych” gatunkach filmowych. Istnieją też wartościowe badania o filmach medycznych i o zastosowaniu aparatu filmowego do monitoringu, szczególnie dla celów wojskowych. Możemy choćby wspomnieć o filmowcu i twórcy instalacji artystycznych, Harunie Farockim, który poświęcił znaczną część swojej kariery na badanie „obrazów operacyjnych” – czasem podążając za śladami takich teoretyków jak Vilem Flusser i Paul Virilio. Innymi słowy, bardzo urozmaiciliśmy nasze rozumienie ruchomego obrazu. Dlatego utworzyłem szereg skrótów mówiących o użyciu „S&M” aparatu kinowego. Przez „S&M” oczywiście nie mam na myśli sado-masochizmu, ale rozwinięcie brzmiące: „Science & Medicine” („Nauka i medycyna”), „Sensing & Monitoring” („Wyczuwanie i monitorowanie”), „Surveillance & the Military” („Nadzór i militaria”) i, oczywiście, Gillesa Deleuze’a sensomotoryczne rozumienie aparatu kinowego. Innymi słowy, istnieją typowo Foucaultowskie dyspozytywy władzy i kontroli, dopasowane i ząbujące się z ludzką fizjologią i zmysłami, angażujące całe ciało lub, jeśli Pan woli, „ciało jako totalną powierzchnię percepcyjną”.

Widzimy zatem, że ta niejasna przeszłość początków kina nagle może się otworzyć na niesłychanie szerokie współczesne spektrum sieci i powiązań, których ogniwa możemy dziś wyraźnie zobaczyć, choć istniały one przez cały wiek dziewiętnasty. Tyle tylko, że próbując uczynić z kina gatunek wyso-

kiej sztuki, historycy kina wyizolowali filmy i filmowców z tych kontekstów i powiązań, blokując, a nawet zatuszowując fakty. Wyzwoleni wreszcie z bliźniaczej obsesji „siódmej sztuki” – z jej celami i teleologiami, z jej arcydziełami i pionierami, jej „pierwszymi” i „wielkimi autorami” – i historii rozumianej przez pryzmat linearnej kauzalności i monokauzalnych wyjaśnień, możemy w świeży sposób spojrzeć na to wszystko i, paradoksalnie, to właśnie cyfrowy zwrot do pewnego stopnia pomógł nam otworzyć oczy.

Na przykład możemy umieścić tak zwany „przełom dźwiękowy w kinie” w znacznie szerszym spektrum, gdy znów zdajemy sobie sprawę z tego, że kino od samych swych początków nigdy nie było nieme. Są teraz niezwykle dowody, które jasno pokazują, że od lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku inżynierowie i filmowi rzemieślnicy starali się zsynchronizować dźwięk z obrazem. Ostatecznie Edison wynalazł kinetoskop jako aparat towarzyszący dla fonografu, a nie odwrotnie, ale w obu wypadkach o obrazie i dźwięku zawsze myślano razem. A więc, gdy przekieruje się uwagę, przeszłość otwiera się nie tylko na nowe fakty, ale też na to, co jest traktowane jako istotne fakty, czyniąc przeszłość znacznie bardziej różnorodną, ponieważ widzi się nowe powiązania. Ten zamęt i obfitość dnia dzisiejszego zostają w pewnym sensie „okiełznane” gdy odkryje się różnorodność przeszłości: badacze zaczęli łączyć muzea figur woskowych i kino, zaczęli dostrzegać związki między spirytyzmem i kinem, między hipnotyzmem i kinem, między wystawami światowymi i kinem, między kolonializmem i kinem. Doświadczaliśmy wielkiego wyzwolenia, najpierw z „wczesnym kinem”, a później z archeologią mediów, gdy nie musieliśmy już debatować nad tym, czy kino zostało „wynalezione” przez Edisona czy braci Lumière, i gdy nie musieliśmy już więcej kurczowo trzymać się poglądu, że kino rozwinęło się od niemego do dźwiękowego, od dźwięku do koloru, i od 2D do 3D. Dźwięk, kolor i 3D były już obecne około 1900 roku, zarówno jako pomysły, jak i praktyczne eksperymenty, choć nie były jeszcze gotowe do pełnego wdrożenia. To, co się jednak liczy to fakt, że ich istnienie, nawet jeśli w formie nieudanych eksperymentów, pokazuje, że nie ma linearnego rozwoju w historii kina. I to szok spowodowany przez cyfrowy zwrot sprawił, że to stało się rażąco oczywiste. Więc zamiast utrzymywać, że kino cyfrowe stanowi śmierć kina, uważam, że technologia cyfrowa wyzwoliła kino wraz z całym jego bogactwem różnorodnych przeszłości, co również implikuje, że nie możemy wiedzieć, co przyniesie kinu przyszłość, ponieważ dopiero teraz zdobywamy wyobrażenie o jego przeszłościach i odkrywamy nowe rodowody i genealogie prowadzące do teraźniejszości.

FK: W książce omawia Pan kilka rodzajów rewizjonizmu w archeologii filmu. Jeden z nich zorientowany jest na ponowne zbadanie źródeł pochodzenia kina. Badacze mają jednak różne podejścia do tego zagadnienia.

Czy mógłby Pan powiedzieć nieco więcej o tym, co zachęciło akademików do stawiania nowych pytań w odniesieniu do wczesnego okresu kina?

TE: Jednym z czołowych trendów rewizjonistycznych było studiowanie historii kina raczej, niż historii filmów. To znaczy, studiowanie fizycznych przestrzeni kina w przestrzeni miejskiej: gdzie kina były ulokowane? Jaka była polityka ekonomiczna sprzedawania przekąsek i napojów bezalkoholowych? Czy pierwsze kina powstały w dzielnicach klas robotniczych czy od zawsze adresowano je do publiczności z klasy średniej? Czy były usytuowane w dzielnicach handlowych, tak że ludzie mogli obejrzeć film zaraz po pracy? Jak doszło do przejścia od salonów gier do multipleksów? Jakie jest znaczenie symboliczne architektury pałaców filmowych? Innymi słowy, co to oznacza, że budynki kinowe często miały neogotyckie fasady, egipskie fasady, elegancki, nowoczesny styl albo przywoływały skojarzenia z Orientem, jak słynny Chiński Teatr Graumana w Los Angeles?

Inny aspekt, który skłonił do zadania przez badaczy nowych pytań: jaka była organizacja publiczności? Czy kino było przeznaczone dla kobiet i dzieci? Czy było dla rodzin? Czy było dla młodych mężczyzn? Czy było miejscem, gdzie można było ukradkiem spotkać się z przedstawicielami płci przeciwnej? Wszystkie te zagadnienia stały się obecnie częścią tego, co rozumiemy przez historię kina albo badanie recepcji, ze szczególnym uwzględnieniem w ostatnich latach „doświadczeń filmowych”, co z kolei odnosi się do teoretyczno-filmowego zainteresowania emocją, afektem, empatią, atmosferą, ucieleśnieniem.

Wszystko to może być postrzegane jako zwrot w stronę bardziej materialistycznej teorii filmu, kładącej nacisk nie na filmy, ale na warunki i struktury, które pozwoliły filmom zaistnieć – badania typów produkcji, systemu studyjnego, różnic w modelach biznesowych zachodzących od klasycznego do postklasycznego kina czy aspektów jego hegemonii i globalizacji kina oraz sposobów adresowania bardzo zróżnicowanych publiczności.

Akademicy, tacy jak Kristin Thompson, na przykład, analizowali „wczesne kino”, badając również wartości eksportu i importu celuloиду oraz umów handlowych, aby określić „wpływ” kina amerykańskiego w Europie. Wzięła pod uwagę wiele innych aspektów, którymi tradycyjna historiografia filmu nigdy się nie zainteresowała. Na podstawie tych pozornie marginalnych, aczkolwiek materialnych aspektów, była w stanie dojść do bardzo istotnych wniosków na temat migracji stylów filmowych, o tym jak i kiedy hollywoodzki styl kręcenia filmów dotarł do Europy. Próbowwała też wyjaśnić jak i dlaczego pewni reżyserzy przenieśli się z Francji i Niemiec do Hollywoodu: Ernst Lubitsch, Friedrich Murnau czy Maurice Tourneur – przeciwstawiając się pogładowi, że wszyscy reżyserzy w Hollywood byli politycznymi uchodźcami lub „wygnańcami”.

FK: Jakie jest Pana podejście do tych dyskusji? Jak starał się Pan wyjaśnić, dlaczego kino stało się w pierwszej kolejności medium narracyjnym?

TE: Ze swojej strony zawsze chciałem połączyć rozumienie filmów i rozumienie ich kontekstów: produkcji, wyświetlania, dystrybucji i tak dalej. Zawsze starałem się postrzegać te obszary jako połączone ze sobą. Bardzo pomógł mi w tym wpływ Michela Foucaulta i Waltera Benjamina. Nauczyli mnie czytania filmów jako tekstów społecznych i rozumienia formy filmowej jako odpowiedzi na pewne zewnętrzne naciski, jak i wewnętrzne ograniczenia. Przykładem, który stał się bardzo typowy, była próba zrozumienia, dlaczego kino stało się medium narracyjnym. Studia nad „wczesnym kinem” – w szczególności Charlesa Mussera i Toma Gunninga – pokazały ponad wszelką wątpliwość, że to nie była naturalna kolej rzeczy, to nie było nieuchronne przeznaczenie kina, ale raczej wynik bardzo wielu wpływających na siebie czynników: część z nich o charakterze technologicznym, część z nich określonych przez stosunki władzy między producentami i właścicielami kin, część z nich wiązała się z próbami zdobycia specyficznej publiczności, a dokładnie „burżuazyjnych” odbiorców, przyzwyczajonych bardziej do teatru raczej, niż klasy robotniczej, która była zainteresowana gagami i „showmanstwem” (*showmanship*): to jest miejsce, w którym „kino atrakcji” Gunninga ma jedno ze swoich źródeł. A zatem te różne rewizjonizmy, o których Pan wspomniał, mogły dążyć do bagatelizowania znaczenia filmu w ogóle, ale poprzez proponowanie materialistycznego wyjaśnienia dla narracji mogły i rzeczywiście pozwoliły na powrót do filmów.

Moim szczególnym wkładem, można tak powiedzieć, było zbadanie tych szerokich zagadnień wokół pewnych konkretnych filmów traktowanych jako *case studies* (studia przypadków). Chciałem wykazać, jak ściśle forma filmowa i zawartość filmu mogą być skorelowane z czymś, co wydaje się być całkowicie zewnętrznymi czynnikami. Dlatego w mojej książce miały znaleźć się trzy takie *case studies*: jeden o tak zwanym „niemym” filmie z 1914 roku, chodzi o niemiecki film Franza Hofera, zwany *Weihnachtsglocken 1914 – Heimkehr* (*Dzwonki świąteczne 1914 – powrót do domu*). Niestety, rozdział ten, z powodu limitu objętości, musiał zostać usunięty, lecz został opublikowany gdzie indziej, w języku angielskim (1999), niemieckim (2002) i francuskim (2006). Włączone do książki zostało studium o niemieckim, wczesnym filmie dźwiękowym z 1932 roku *Pieśń nocy* (Litvak, *Das Lied einer Nacht*), który był bardzo popularnym musicaliem, choć odznacza się niespotykanym poziomem refleksji o relacji między ciałem, głosem i technologią. Zawarta w książce została również analiza Waltera Ruttmanna i pojęcie „fali optycznej”, ponownie rozpatrująca zupełnie inny kontekst tego, jak można zaaplikować świeże spojrzenie na dźwięk i obraz, awangardę i mainstream, animację i akcję w czasie rzeczywistym.

FK: Porozmawiajmy teraz o nieco innym zagadnieniu, o którym już Pan częściowo wspomniał, ale tym razem odnosząc je do przemian w filmowej narracji i estetyce. W swojej książce pokazuje Pan, że niektóre z technologii, które reklamowano jako „nowe”, jak na przykład 3D, wcale takimi nie były. Czy mógłby Pan powiedzieć nieco więcej na temat tego, jak te technologie są obecnie wykorzystywane przez twórców filmowych i w jaki sposób wpływają one na współczesną estetykę i doświadczenia filmowe?

TE: Dam przykład, który mnie zaskoczył: film *Zjawa* (Inárritu 2015), który jest dla mnie interesujący z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że sporo pracowałem nad 3D i w książce jest cały rozdział, w którym rozważam, co to może oznaczać, że typowa technologia „kina atrakcji” powróciła po tym jak poniosła „porażkę” w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Zauważyłem między innymi to, że w filmach 3D filmowcy lubią nagrywać w środowisku, które nie ma linii horyzontu; opowieści, które są osadzone w przestrzeni kosmicznej, w pewnego typu światach-dżunglach, na pełnym morzu, czy w pustynnych krajobrazach – wszystko to są środowiska bez wyraźnego horyzontu. A to dlatego, że 3D pracuje znacznie lepiej, jeśli nie ma linii horyzontu albo jeśli można zanurzyć się w naturalnym środowisku, które trochę zakłóca naszą zwyczajną orientację, skierowaną do przodu i do góry – przykładami, które przychodzą mi na myśl to sposoby, w jakie przedstawione są woda w *Życiu Pi* (Lee 2012), prastary las w *Avatarze* (Cameron 2009), pustka przestrzeni w *Grawitacji* (Cuarón 2013). Wszystkie te filmy starają się stworzyć nieograniczony kadr, by znaturalizować brak kadru, co pozwala 3D otoczyć i pochłonąć nas, ponieważ jak tylko poczujesz, że obraz jest szerszy niż twoje pole widzenia, tracisz zmysł orientacji, a wraz z tym poczucie władzy i kontroli. I istotnie, w *Zjawie* mamy właśnie ten szeroki ekran, puste przestrzenie i brak wyraźnego horyzontu, gdy bohater włóczy się po śnieżnej dzicy, ale działa tu też i inna estetyka, którą nazywam „estetyką *go-pro*”: bycie bardzo blisko, całkowicie, cieleśnie wręcz blisko, ponieważ to również nas dezorientuje. Bycie zbyt daleko i bez horyzontu, jak i bycie zbyt blisko by zachować osobiste poczucie przestrzeni, mogą wywołać bardzo intensywny efekt. *Zjawa*, niezależnie od tego, co sądzisz o historii – która jest przecież klasyczną opowieścią: wszak co jest bardziej klasycznego od historii o zemście? – używa arystotelesowskiej architektury narracyjnej jako swego rodzaju rusztowania, ponieważ w przeciwnym razie sfera wizualna byłaby zbyt dezorientująca. W tym sensie, narracja jest ostatecznie znacznie mniej interesująca niż to, co twórca jest w stanie zrobić z nami i z naszymi zmysłami poprzez połączenie estetyki IMAX z „estetyką *go-pro*”. Większość scen z niedźwiedziem i tych, w których bohater bezpośrednio boryka się z elementami w bliskich dystansach to estetyka *go-pro*, podczas gdy pozostałe

sceny, kiedy jest malutkim pyłkiem w tych ogromnych otwartych przestrzeniach, to estetyka IMAX. O ile mi wiadomo, nikt nie mówił o tym filmie w ten sposób, ale *Zjawia* stanowiłaby dla mnie przykład tego, jak współczesny hollywoodzki *blockbuster* może być filmem awangardowym, czy jakkolwiek to nazwać, ponieważ pewni reżyserzy podejmują się technicznych wyzwań, które jednocześnie są wyzwaniem estetycznymi, a powody dla tych wyzwań stanowią kombinację zewnętrznych wymagań lub nacisków i wewnętrznych lub samonarzucanych ograniczeń.

FK: Archeologia mediów zwykle jest przedstawiana przez pryzmat jej metodologicznych zalet, a nawet wyższości względem poprzednich teoretycznych sposobów badania historii mediów. Jednak niewiele uwagi poświęcano jej ograniczeniom. Czy uważa Pan, że archeologia mediów może prowadzić do przeceniania zagubionych czy zapomnianych wynalazków i praktyk?

TE: To bardzo dobra uwaga – zarówno na poziomie metodologicznym, jak i w odniesieniu do nostalgii, czy, jeśli Pan woli, „nekrofilii mediów”. W swojej książce staram się podjąć oba te aspekty. Z jednej strony wyraźnie zaznaczam, że archeologia mediów, jako dyscyplina lub jako temat, nie może rozwiązać naszych wszystkich metodologicznych czy historycznych problemów. Dlatego właśnie napisałem cały rozdział pod tytułem *Archeologia mediów jako symptom*. Jest to objaw – sam fakt, że mamy teraz coś zwanego archeologią mediów jest symptomem tego, że nie czujemy się komfortowo z naszymi tradycyjnymi pojęciami historii. Częściowo jest to spowodowane tym, o czym rozmawialiśmy do tej pory, to znaczy naszymi podstawowymi modelami historii – linearnych i monokauzalnych czy multikauzalnych, teleologicznych modelach postępu, doskonalenia, „lepiej i lepiej”, czy też ustawicznego podążanie za „nowością”. I wiemy, że te modele nie działają nie tylko w obrębie historii filmu. Znamy to z bardzo wielu dziedzin: podczas gdy dokonujemy ogromnego postępu w pewnych obszarach, takich jak podniesienie długości życia i medycyna, ten postęp często występuje w połączeniu z potencjalnie negatywnymi konsekwencjami, takimi jak klonowanie czy projektowanie dzieci.

Ale mamy też wątpliwości co do historii z powodu funkcji, którą pamięć zajmuje teraz w naszym społeczeństwie. Nie tylko jako jednostki mamy tendencję do myślenia o pamięci jako bardziej autentycznej i prawdziwej niż historia. Dzieje się tak częściowo dlatego, że życie tak wielu ludzi zostało naznaczone przez bardzo traumatyczne wydarzenia, które zagnieżdżają się w naszych umysłach w bardziej rozproszonej, niechronologicznej formie. Ale również dlatego, że mamy tak wiele zapisywalnej pamięci na naszych kom-

puterach, dyskach twardych, chmurach obliczeniowych i tak dalej, że mamy tendencję do przeceniania władzy naszej własnej pamięci. Mamy również tendencję do faworyzowania przypadkowego dostępu do informacji względem układania informacji w sekwencyjny sposób, co wzięte razem z asocjacyjną i traumatyczną pamięcią daje nam poczucie, że historia, jako sekwencja wydarzeń, nie mówi nam już więcej tego, co potrzebujemy albo chcemy wiedzieć. W zasadzie istnieje teraz prawdziwa rywalizacja między pamięcią a historią.

W filmoznawstwie i medioznawstwie nie jesteśmy jedynymi, którzy zmagają się z nowymi modelami historiograficznymi. Socjologowie, ale również biologowie czy specjaliści do spraw zarządzania ryzykiem, zwykle myślą o i używają historii, jako zbioru danych, z którego można wyekstrahować informację o przeszłości, by przewidywać lub modelować przyszłość. Ale, jak powiedziałem wcześniej, to jest bardzo ograniczony sposób podchodzenia do przeszłości. Tak więc historia w pewnym sensie stała się obiektem presji i podejrzeń, co oznacza, że mamy tendencję do przeceniania i faworyzowania nielinearnych sposobów dostępu do informacji. A archeologia mediów – będąc częścią filmoznawstwa ale też i teorii mediów – jest dokładnie nielinearnym sposobem docierania do przeszłości. Ale nie powinniśmy od razu zakładać, że daje to nam jej bardziej precyzyjny obraz przeszłości: to oznacza po prostu, że teraz używamy i preferujemy inny system organizowania. Historia jest zasadniczo pewnym organizującym systemem informacji rozciągniętym w czasie. Do teraz był to szczególnie system organizacji, który promował linearność, monokausalność i jednokierunkowość – inaczej mówiąc – teleologię. I służył nam dobrze przez sto pięćdziesiąt lat. Ale może nastał koniec jego użyteczności...

FK: Jakie inne typy systemów organizujących mógłby Pan wymienić lub opisać?

TE: Pozwolę sobie przedstawić to w nieco inny sposób. To, czym teraz dysponujemy, to są zarówno różne narzędzia, jak i różne zadania i to ich kombinacje wymagają nowych systemów organizowania. Do różnych narzędzi zaliczają się komputer, baza danych, cyfryzacja ogromnych ilości informacji, danych, źródeł, dowodów sądowych – jak wspomniałem, eksplozja informacji i ekspansja tego, co nazywamy teraz „dowodem”, dostępnym za kliknięciem myszki lub kiedy konsultujemy bazę danych albo kiedy mamy dostęp *online* do biblioteki uniwersyteckiej. To są nowe narzędzia, które radykalnie zmieniły sposób, w jaki manipulujemy czy organizujemy wiedzę. Jeśli pomyślimy o historii jako o zasadzie organizującej, mającej władzę nad zarządzaniem (porządkowaniem) i manipulowaniem (układaniem w narrację), wtedy staje się jasne, że narzędzia historii również mogą zostać zaadaptowane: archeologia mediów jest jedną z takich adaptacji narzędzi, które zmieniają stan naszej wiedzy.

Ale mamy także różne zadania i pomiędzy tymi zadaniami znajdują się takie, które dotyczą nie tylko tego, jak zrozumieć, ale i jak zarządzać i kontrolować procesy dziejące się w tak zwanym „czasie rzeczywistym” oraz jak ocenić interakcje bardzo odmiennych czynników o różnych typach prędkości i intensywności. Innymi słowy, wiemy, że zdarzenia są kształtowane przez zbieżność i połączenie bardzo wielu specyficznych czynników i zmiennych, które mają różne prędkości, różne intensywności, różne kierunki, różne przyczyny, i tak dalej, i tak dalej. Potrzebujemy modeli, które są właśnie bardziej wielokierunkowe i wielopostaciowe niż jednokierunkowe, modeli, które będą mogły uchwycić zarówno negatywne (samoregulujące) i pozytywne (rekursywnie wzmacniające) sprzężenia zwrotne.

FK: Jaką więc rolę archeologia mediów może odegrać w tym konkretnym kontekście?

TE: Związek między narzędziami i zadaniami zmienił się, co oznacza, że archeologia mediów stanowi jeden z przykładów – lub symptomów – takiej właśnie rekonfiguracji tych różnych narzędzi i zadań. Ale oznacza to również, że ostatecznie odzwierciedla ona te narzędzia i zadania, a nie jakieś wyższe prawdy lub spostrzeżenia – i dlatego czasami nazywam archeologię mediów również wskazówką: uzmysławia nam, gdzie znajdują się problemy, ale niekoniecznie oferuje nam odpowiedzi. I jest wielu aktywnie praktykujących archeologię mediów, którzy uważają, że nie powinna ona przerodzić się w dyscyplinę. Jej otwartość, w rozumieniu bliskim do „otwartego oprogramowania”, jest tym, co trzyma ją przy życiu. I wreszcie, są badacze, którzy piszą książki, które uznałbym za wkład w archeologię mediów, ale którzy nie nazwaliby siebie archeologami mediów. Na przykład Jonathan Crary nie nazywa siebie archeologiem mediów, a książka Mary Anne Doane *Powstanie czasu filmowego* (*The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, 2002) stanowi bardzo istotny wkład do archeologii mediów, choć ta autorka nie nazwałaby siebie archeolożką mediów. Archeologia mediów jest więc zarówno istotną drogą do przemyślenia na nowo relacji, którą mamy z przeszłością, ale wskazuje też na relacje, które mamy z technologiami cyfrowymi, jak również tego, jak artyści radzą sobie z przestarzałymi technologiami, kiedy one zmartwychwstają jako obiekty sztuki lub praktyki artystycznej. Jeśli jacyś myśliciele czują, że woleliby nie używać tego terminu, ponieważ nie chcą ograniczać się do jego konotacji, to wtedy zwyczajnie potwierdzają to, co ja uznaję za ekscytujące w tej dziedzinie i w pojęciu archeologii mediów: mianowicie, że nie została skonsolidowana i utrwalona w jedną konkretną rzecz. Tak naprawdę, może być bardziej produktywna jako symptom lub wskazówka, niż gdyby miała się teraz uformować w od-

rębną dyscyplinę, która odcina się od analizy filmu, od kulturoznawstwa, od historii filmu, teorii mediów, historii sztuki, medioznawstwa cyfrowego i kilku innych dyscyplin. Ona egzystuje właśnie po to, by zarówno wchodzić w kontakt z tymi dziedzinami oraz by dawać i otrzymywać nowe impulsy.

FK: Jak Pan sobie wyobraża przyszłość archeologii mediów? Czy myśli Pan, że jej moc eksplanacyjna i żywotność są uzależnione wyłącznie od rozmaitych kryzysów w naszej kulturze, które omawia Pan w książce, jak na przykład kryzys historii i kauzalności, kryzys narracji i tak dalej?

TE: Tak i nie. To jest miejsce, w którym, jak sądzę, użytek, jaki artyści robią z archeologii mediów, uzupełnia i komplikuje to, co do tej pory mówiłem. Zainteresowanie, jakie artyści przejawiają tym, co nazwałem przestarzałymi technologiami, jest istotne z dwóch różnych względów. Z jednej strony tym, co przyciąga nie tylko artystów do przedmiotów archeologii mediów, jest fakt, że są one materialne, namacalne, są fizycznie obecne. Jako część nowej wartości przypisanej materialności, fascynacja przestarzałymi obiektami może być albo wyjaśniona poprzez stwierdzenie, że taka materialność jest możliwa tylko z powodu technologii cyfrowej – podobnie jak nagrania winylowe są możliwe tylko dzięki płytom CD i plikom MP3 – albo może być widziana jako opozycja i korekta świata cyfrowego, jako protest przeciwko tendencji tego świata do czynienia wszystkiego wirtualnym, abstrakcyjnym, conceptualnym i, w rzeczy samej, niewidzialnym i niedotykalnym. Elektryczność jest niewidoczna, nie można jej dotknąć, można odnieść obrażenia lub zgiąć, dotykając jej. W świecie zdominowanym przez elektryczność, elektronikę i matematykę znacznie bardziej przyciągają nas przedmioty, maszyny i technologie, które są fizyczne: w których są kółka, trybiki i mechanizmy, które się obracają, łączą się ze sobą i wchodzi w interakcje. Tak więc czysta fizykalność albo same w sobie rzeźbiarskie właściwości maszyny medialnej, która nie jest już więcej w użyciu, taka jak projektory filmów szesnastomilimetrowych, wypełniających obecnie muzea, wywołują silne reakcje emocjonalne, jak również noszą w sobie filozoficzną wartość, a jeśli stają się *vintage* lub klasykami, zyskują nawet wartość pieniężną.

To jest jeden aspekt tego, co nazywam w książce poetyką i polityką przestarzałości. Ale innym aspektem jest to, że gdy technologie mediów lub praktyki medialne stają się przestarzałe, zostają wyzwolone z ekonomicznych ograniczeń, nie muszą więcej zarabiać pieniędzy dla ich właścicieli i są wolne od ich ideologicznych uwarunkowań – nie muszą już więcej czegoś „reprezentować”. Tak więc fakt, że nie stanowią już więcej środków do innych celów, ale stają się celami samymi w sobie, pozwala nam docenić je jako rzeczywiście gotowe do przerobienia czy dowartościowania jako dzieła sztuki lub jako materiały

odpowiednie do tworzenia dzieł sztuki czy instalacji. Ponieważ sztuka jest tym, co nie jest już więcej użyteczne, tym samym przejawia ona różne sposoby bycia w świecie. Podążając za Walterem Benjaminem, możemy utrzymywać, że źródłami pochodzenia sztuki są obiekty, które kiedyś miały praktyczne zastosowania albo były używane w kulcie religijnym, które jednak przeżyły swoje użycia lub zostały wyparte z przestrzeni kultu, jak to miało miejsce z wieloma przykładami tak zwanej sztuki prymitywnej w czasie rządów kolonialnych. Innymi słowy, przedmioty sztuki rzuciły swoje ideologiczne znaczenie, ich religijno-kultowe znaczenie lub ich ekonomiczne przeznaczenie. Kiedy te znaczenia zostają stracone lub odrzucone, przedmiot czy praktyka mogą rozwinać nowe jakości – które według Benjamina mogą zawierać cechy utopijne. Tak więc kiedy artyści biorą kamerę szesnastomilimetrową, instalują urządzenia projekcyjne albo wystawiają maszyny do pisania na pokaz, to prawdopodobnie starają się wykorzystać energię lub potencjał tkwiący wewnątrz tych obiektów i ich zastosowań, ale które były ukryte, gdy przedmioty te pozostawały w ekonomicznym lub ideologicznym użyciu. Tutaj właśnie widzę miejsce na przestarzałe technologie i ich zastosowania, a zatem i zaletę archeologii mediów w tym szczególnym obszarze sztuki współczesnej.

FK: Mam pewne spostrzeżenie związane z tym, co Pan powiedział o teleologicznym paradygmacie w obrębie historii filmu. W naszej kulturze możemy rozpoznać istotną tendencję – albo przynajmniej jest ona tak przedstawiana – która pokazuje, że od dłuższego czasu próbowaliśmy stworzyć technologie augmentujące rzeczywistość. Powstanie kina, 3D, Google Glass, efekt immersji w wirtualną rzeczywistość dzięki interakcjom z obrazami generowanymi komputerowo czy też dzięki używaniu Oculus-a, mogą być traktowane jako bardzo niedawne przejawy tego zjawiska.

TE: Można odpowiedzieć na kwestię teleologii – czy też orientacji na cel – na różne sposoby. Ludzie od zawsze myśleli na dwa sposoby o rzeczywistości i ich relacji czy interakcji z nią. Pierwszy, nazwijmy go platońskim, drugi zaś arystotelesowskim. Arystotelesowski odznacza się bardziej bezpośrednim, materialnym, pragmatycznym zaangażowaniem w rzeczywistość. To podejście faworyzowałoby zasadniczo celowo zorientowane podejście, którego filmowym wariantem byłby coraz to większy realizm. Ale bądźmy ostrożni: jest realizm i jest realizm; jeden, który chce dotrzeć głębiej do istoty rzeczy i daje priorytet światu materialnemu, i taki, który chce bardziej czuć się rzeczywistym, to znaczy poszukuje bardziej zaangażowanego, bardziej immersyjnego, bardziej uczestniczącego doświadczenia, i nie ma w tym podejściu znaczenia, że te „realistyczne efekty” są uzyskiwane przez symulację, przez oszukiwanie naszych zmysłów czy w inny sposób wprowadzają nas na „wyższe” stany świadomości.

Ale istnieje też historyczna kwestia do rozważenia: kino stało się przedmiotem poważnych akademickich badań w tym samym czasie, kiedy dominowały włoski neorealizm i inne, nawet bardziej otwarcie polityczne modele realistycznej estetyki, takie jak techniki brechtowskie. Innymi słowy, w latach pomiędzy 1945 i 1965, gdy część europejskich fundamentów naszej dyscypliny zostało położonych we Francji, Niemczech, Włoszech, Polsce i Anglii, realizm był rzeczywiście nadrzędną kwestią. André Bazin i Georges Sadoul we Francji, Jerzy Toeplitz w Polsce czy Ulrich Gregor i Enno Patalas w Niemczech bądź Eric Rhode w Anglii, wszyscy pisali historię filmu wokół pojęcia realizmu, co znaczy, że mieli tendencję do ignorowania innych aspektów, takich jak animacja, i kierowali się pewnym ortodoksyjnym dualizmem pomiędzy „realizmem” i „fantazją”, w którym faworyzowali realizm.

Jednakże można by powiedzieć, że istniał też bardziej platoński sposób myślenia, który ma do czynienia z ideą, że rzeczywistość jest jedynie symulacją i że możemy wejść bezpośrednio do niej, aby uzyskać bardziej intensywne i być może nawet bardziej duchowe docenienie i doświadczenie świata. Tak więc, co w tradycyjnej historii filmu istnieje jako dwie skontrastowane ze sobą tendencje – to jest realistyczna tendencja Lumièrów i Mélièsowska tendencja fantazji – musi być postrzegane w znacznie szerszym, filozoficznym kontekście. I to, co doświadczamy teraz, jest tak naprawdę całkiem trudne do sklasyfikowania: czy jesteśmy bardziej arystotelesowscy czy platońscy z naszymi technikami symulacji? Zrównywanie ich ze sobą w jeden ciągły nurt poważnie zniekształciłoby, a nawet zafałszowało, skomplikowaną historię tych różnych form realizmu i reprezentacji. To, co również nie zostało w pełni dostrzeżone, to to, że istnieje trzeci nurt odnoszący się do tego, w jaki sposób podchodzimy do rzeczywistości. Sprowadza się on do myślenia o niej jako potencjalnie modelowanej przez matematykę, przez kody. Paradoks mediów cyfrowych polega na tym, że ich „wrażenie rzeczywistości” jest generowane przez matematyczne modelowanie, które może symulować zarówno arystotelesowski realizm, w którym chodzi jedynie o taktylny kontakt, jak i platoński realizm, w którym myślimy, że posiadamy te intensywne doświadczenia, że możemy „poczuć” cyfrowe obrazy i wydajemy się znacznie bardziej cieleśnie zaangażowani. O czym zdajemy się zapominać, to fakt, że media cyfrowe są symulacjami mediów: zgadzamy się (a nawet błagamy), abyśmy byli zwodzonymi i oszukiwanymi, tak, że kończymy jak więźniowie w platońskiej przypowieści o jaskini, którzy preferują, by powrócić do niej, nawet po tym, jak zostali „wyzwoleni” z ich skrępowanego stanu, ponieważ zimne światło rzeczywistości jest dla nich zbyt ostre i surowe. Zatem tym, co sprawia, że obrazy cyfrowe są tak trudne do sklasyfikowania w kategoriach czy to realizmu, czy fantazji, jest fakt, że opierają się na obu, nie będąc jednocześnie zdeterminowanymi przez żadne z nich, i zamiast tego demonstrow-

ją tajemniczą zdolność matematyki do modelowania świata coraz to lepiej w czasie rzeczywistym. Pozostając przy Grekach, to odnosi się bardziej do Pitagorasa, do gnostyków, do różnorodnych sposobów myślenia o rzeczywistości, które nie dają się uchwycić ani przez platoński ani przez arystotelesowski światopogląd. To, co teraz obserwujemy, to fascynacja tym, jak dokładnie możemy tak naprawdę symulować świat poprzez używanie formuł matematycznych czy – jak teraz się je nazywa – algorytmów i otrzymać efekty i rezultaty „prawdziwego świata”. To jest miejsce, gdzie napotykamy SI, sztuczną inteligencję, która generalnie jest stworzona z ogromnych sieci powiązań algorytmów, modelujących świat zewnętrzny tak, że możemy wysłać ludzi na Marsa, przewidywać zmianę klimatu, manipulować giełdą, prowadzić handel światowy i tak dalej. Ale algorytmy również modelują naszą subiektywność, nasze upodobania i antypatie, nasze intencje, nasze myśli. I zagrożeniem jest to, że to modelowanie świata zewnętrznego i modelowanie świata wewnętrznego w coraz większym stopniu „odzwierciedlają” się nawzajem i są one ze sobą „zsynchronizowane”, tworząc „bankę”, która nas chroni przed „rzeczywistością”, ale i od niej odseparowuje.

FK: Profesorze Elsaesser, bycie Pańskim gościem było dla mnie przyjemnością i dziękuję za Pana spostrzeżenia.

TE: Dziękuję.

Tłumaczenie:

Fryderyk Kwiatkowski, Mateusz Tokarski

Źródła cytowań

- CUARÓN, ALFONSO, reż. (2013), *Gravity*, Warner Bros. Pictures.
- LITVAK, ANATOL, reż. (1932), *Das Lied Einer Nacht*, UFA.
- LEE, ANG, reż. (2012), *Life of Pi*, 20th Century Fox.
- LUMIÈRE, AUGUST, LOUIS LUMIÈRE, reż. (1895), *L'arrivée d'un Train à La Ciotat*, Société Lumière.
- CAMERON, JAMES, reż. (2009), *Avatar*, 20th Century Fox.
- CRARY, JONATHAN (1990), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge; MA: MIT Press.
- DOANE, ANN MARY (2002), *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge; MA: Harvard University Press.
- ELSAESSER, THOMAS (1986), 'The New Film History', *Sight and Sound*: 4 (55), ss. 246–251.
- ELSAESSER, THOMAS (1999), 'Sounds Beguiling: Franz Hofer and the Transformation of Music Genres in Early German Cinema', w: Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (red.), Udine: Forum, ss. 391-406, online: http://www.thomas-elsaesser.com/images/full_texts/sounds%20beguiling%20-%20franz%20hofer%20%20genre.pdf [dostęp: 15.12.2017].
- ELSAESSER, THOMAS (2002), 'Betörende Töne. Franz Hofers Weihnachtsglocken', w: Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und Frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*, München: text + kritik, ss. 171-190.
- ELSAESSER, THOMAS (2006), 'La notion de genre et le film comme produit « semi-fini » : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914)', 1895. *Revue d'Histoire du Cinéma*: 3 (50), ss. 67–85, online: <http://journals.openedition.org/1895/1262>, [dostęp 15.12.2017].
- ELSAESSER, THOMAS (2016), *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ELSAESSER, THOMAS, ADAM BARKER, red. (1990), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing.
- ELSAESSER, THOMAS, MICHAEL WEDEL (1996), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ELSAESSER, THOMAS, MALTE HAGENER (2009), *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, London: Routledge.
- FOUCAULT, MICHEL (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Pantheon Books.
- HOFER, FRANZ, reż. (1914), *Weihnachtsglocken 1914 – Heimgekehrt*.
- HEDIGER, VINZENZ, PATRICK VONDERAU (2009), *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

- IÑÁRRITU, G. ALEJANDRO, rež. (2015), *The Revenant*, 20th Century Fox.
- KITTLER, A. FRIEDRICH (2006), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford; CA: Stanford University Press.
- STRAUVEN, WANDA (2006), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ZIELINSKI, SIEGFRIED (1999), *Audiovisions Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam: Amsterdam University Press.



Kultura współczesna

Thomas Elsaesser a studia filmoznawcze¹

Mirosław Przyłipiak

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-7552-8112vv

Abstract

Thomas Elsaesser and film studies

Mirosław Przyłipiak in his essay paints a comprehensive picture of Thomas Elsaesser's professional development as a scholar of film and media studies. The paper also concentrates on his organizational activities, focused on promoting audiovisual culture, which unveil his broad intellectual pursuits. Przyłipiak investigates Elsaesser's academic background, drawing attention to his major areas of contribution to film studies: the history of German cinema, classical and post-classical American cinema, and film theory. With regard to the latter, the essay discusses Elsaesser's original, multidisciplinary approach that combines various scholarly orientations in order to situate film within broader discussions in philosophy, anthropology, art history, media studies, and cultural studies. It highlights that Elsaesser creatively draws from many methods without fully subscribing to any of them, and in doing so he manages not to fall into theoretical

Mirosław Przyłipiak – prof. dr hab., filmoznawca w Zakładzie Filmu i Mediów na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książek: *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego* (1994; poszerzone wydanie drugie – 2016), *Kino najnowsze* (1999, wraz z Jerzym Szyłakiem), *Poetyka kina dokumentalnego* (2000; Nagroda im. Bolesława Michałka dla najlepszej książki filmowej roku), *Kino bezpośrednio 1960–1963* (t. I, 2008), *Kino bezpośrednio 1963–1970. Czas autorów* (t. II, 2014) oraz *Kino bezpośrednio 1963–1970. Między obserwacją a ideologią* (t. III, 2014). Jest też autorem stu kilkudziesięciu studiów z zakresu historii i teorii kina oraz komunikowania audiowizualnego, a ponadto kilkuset recenzji filmowych. Przetłumaczył kilkadziesiąt książek, przede wszystkim z dziedziny psychologii, filmu oraz kultury audiowizualnej. Wśród nich znalazły się takie pozycje jak: *Dustin Hoffman* Ronalda Bergana (1992), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* Noëla Carrola (2004) i *Filozofia sztuki masowej* tegoż autora (2011). Tłumacz, dyrektor Instytutu

¹ Redakcja „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media” dziękuje Autorowi artykułu za pozwolenie na przedruk. Pierwotnie tekst ukazał się w tomie *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* (2018).

contradictions. The article navigates the reader toward Elsaesser's numerous organizational activities. It focuses on his institutional work which led to the establishment of several educational programmes and the creation of a book series dedicated to film and media at the University of Amsterdam. The paper then outlines Elsaesser's contribution to the ongoing discussion on contemporary complex film narratives, which he called mind-game films. In this context, Przyłipiak focuses on the issue of agency, as one of the dominant and recurring issues explored by Elsaesser in his large body of work on films, particularly with regard to his studies on mind-game films. The essay ends with reflections on Elsaesser's philosophical understanding of film's ontological status and his reflections on film studies as academic discipline.

Keywords: Thomas Elsaesser, film studies, media studies, *mind-game films*

Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Stypendysta Fundacji Fulbrighta na Uniwersytecie Harvarda (1998–1999) oraz Fundacji Rockefellera (2002). Założyciel Akademickiej Telewizji Edukacyjnej przy Uniwersytecie Gdańskim, autor kilku filmów dokumentalnych, między innymi. *Legenda o Janku Wiśniewskim* (1994) oraz *Czy było kiedyś tylu wspaniałych chłopców i dziewcząt* (1997). W kręgu jego zainteresowań znajduje się estetyka filmu fabularnego i dokumentalnego, teoria kina oraz zagadnienia narratologii.

mirosław.przyłipiak@ug.edu.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



„Give chance a chance”

6 marca 2008 roku w Filadelfii Thomas Elsaesser odebrał nagrodę Stowarzyszenia Badań nad Filmem i Mediami (Society for Film and Media Studies) za wybitne osiągnięcia naukowe (Distinguished Career Achievements). Mowa, którą z tej okazji wygłosił, będąca formą refleksji nad całą jego drogą zawodową, zatytułowana znacząco – *Krocząc bokiem* (Elsaesser 2009a: 121-127) – jest właściwie jedną wielką pochwałą przypadku. Swoją karierę akademicką charakteryzuje jako serię kroków w bok, a raczej nieporozumień, „działań zazwyczaj produktywnych, bez wątpienia, ale (na sposób prawdziwie melodramatyczny) niezsynchronizowanych, przedwczesnych, zbyt późnych, słusznych, lecz podejmowanych w złym miejscu, lub też odwrotnie” (Elsaesser 2009a: 121-127). Elsaesser podkreśla przy tym, że nie chodzi mu o nieporozumienia związane z nazwiskiem: nie o to więc, że nie bez złośliwości ciągle zestawiano je z Althusserem; nie o to, że mógł wynająć mieszkanie w Londynie tylko dlatego, że jego właściciel, chasyd, był przekonany, że to nazwisko żydowskie; ani też nie o to, że w książce telefonicznej poprzedzał doktora El-Sayedą oraz panią El-Saway, więc dostawał listy adresowane do doktora El-Sassera, przypominające mu o jego obowiązkach względem Allaha i proszące o hojny datek na rzecz meczetu Finsbury. Nie chodzi mu wreszcie również o nieporozumienia związane z narodowością, wskutek których Holendrzy brali go za Anglika, Niemcy za Holendra, a jedynie Amerykanie trafiali w punkt, stwierdzając, że jest z „Europy”. Mówiąc o „produktywnych nieporozumieniach” (zastanawiająco przypominających „produktywne patologie”, o których pisze w niniejszej książce), ma na myśli zdarzenia poważniejsze. Oto przełomowy dla jego kariery badacza filmu stał się esej o melodramacie, opublikowany po raz pierwszy w niszowym, nikomu niemal nieznanym piśmie o nazwie „Monogram”, później wielokrotnie przedrukowywany i tłumaczony na wiele języków (Elsaesser 1972: 2-15). Miał to być:

głos w gorąco dyskutowanej wówczas kwestii autorstwa i gatunku [...], ale powrócił do mnie w roku 1975 jako „doniosły” artykuł z zakresu feministycznej teorii filmu. Co robić? Wyrzec się go? Nienajlepsze rozwiązanie. Kiedy patrzę wstecz widzę, że uczyniłem z nieporozumień swoją metodę na życie, czy też, mówiąc inaczej, uprawiałem politykę i poetykę czynności pomyłkowych (*parapraxis*), nie tyle w sensie freudowskich przejęzyczeń, ile w sensie wiary w szczęśliwe przypadki i doniosłe pomyłki (Elsaesser 2009a: 122).

Innym takim nieporozumieniem było zaproszenie go do pracy na amerykańskim Uniwersytecie Iowa w 1977 roku. Przeświadczony, że zapraszają go jako uznanego filmoznawcę, na miejscu przekonał się, że co najmniej równie ważna była jego narodowość (jednak ją jakoś ustalili).

Można sobie wyobrazić moją urażoną ambicję, kiedy okazało się, że mam uczyć na temat kina niemieckiego, w tym ekspresjonizmu (o którym nie wiedziałem prawie nic) oraz „nowego kina niemieckiego”, o którym wiedziałem tylko nieco więcej, głównie dlatego, że kilka lat wcześniej przetłumaczyłem esej Rainera Wernera Fassbindera o Douglasie Sirku (Elsaesser 2009a: 122).

Nieporozumienie okazało się jednak prawdziwie produktywne, ponieważ musiał to kino niemieckie poznać, czego dalekosiężnym efektem będzie cała seria niezwykle doniosłych książek i artykułów, zmieniających wizerunek kina niemieckiego. Tego typu przypadków wymienia Elsaesser w swojej mowie dziękczynnej jeszcze kilka. Za każdym razem odległym skutkiem przypadku, nieporozumienia, zbiegu okoliczności, będą znaczące osiągnięcia naukowe. Stwierdza więc:

Moja kariera jest prawdopodobnie niczym innym jak jedną rozbudowaną czynnością pomyłkową, naśladującą kraba idącego bokiem wzdłuż plaży, co i rusz przenoszonego niespodziewaną falą kawałek dalej i znowu pozostawianego na piasku [...]. Podczas gdy starsi zazwyczaj radzą młodym, by nie powtarzali tych samych błędów, ja mógłbym doradzić coś wręcz przeciwnego. Możecie, powtarzając błędy, radzić sobie całkiem dobrze, jeżeli tylko będziecie trwali w nich odpowiednio długo. Roland Barthes nazwałby to wyzwajającym skutkiem metonimii. Lub też, parafrazując slogan spopularyzowany przez Yoko Ono i Johna Lennona podczas ich „łóżkowej” sesji w Amsterdamie w marcu 1969 roku: „Mówię tylko: dajcie przypadkowi szansę”¹ (Elsaesser 2009a: 123-124).

Przytaczam fragmenty tej mowy nie tylko dlatego, że jest zabawnym

¹ W oryginale John Lennon i Yoko Ono śpiewali *Give peace a chance*, co stało się hymnem ruchów antywojennych. Ostatnie zdanie w oryginale brzmi: „All that I’m saying is give chance a chance”.

przykładem zawsze dobrze robiącego Akademii dystansu do samej siebie. Powód ważniejszy jest inny: zastanawiająca zbieżność między spojrzeniem Elsaessera na siebie a jego wizją. Wyczulony na absurd rzeczywistości, kładzie nacisk na oswobadzającą siłę przypadkowości, wewnętrznych sprzeczności, „produktywnych patologii” jako konstytutywnych właściwości współczesnego kina.

W służbie Akademii

Trudno jednak uznać za przypadek, że to właśnie Elsaessera uhonorowało wówczas Stowarzyszenie Badań nad Filmem i Mediami. Należy on bowiem niewątpliwie do najwybitniejszych przedstawicieli współczesnego filmoznawstwa. Gruntownie wykształcony (Uniwersytet w Heidelbergu, paryska Sorbona, Uniwersytet w Sussex, gdzie w 1971 roku obronił doktorat z literatury porównawczej), zaczyna pisać o filmie w połowie lat sześćdziesiątych. Jego pierwsze artykuły, publikowane w lokalnych magazynach filmowych, takich jak „Sussex Outlook” czy „Brighton Film Review”, poświęcone są głów – nie sylwetkom europejskich (Jean-Luc Godard (Elsaesser 1965), Luis Buñuel (Elsaesser 1966), Jean Renoir ; Elsaesser 1969: 19-24) i amerykańskich (King Vidor (Elsaesser 1969: 22-27), Vincente Minnelli (Gledhill 1987: 217-222), Nicholas Ray; Elsaesser 1970: 13-16) reżyserów filmowych. Jego kariera filmoznawcza nabiera tempa mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych, po opublikowaniu wspomnianego powyżej artykułu o melodramacie, będącego zresztą częścią, jak to sam nazywa, „trylogii” (Elsaesser 1971: 4-10; Elsaesser 1975: 13-19) artykułów wyrażających „wiarę w Hollywood w czasie, gdy o Hollywood trudno było usłyszeć dobre słowo” (Elsaesser 2009a: 122). W chwili obecnej jego bogaty i nadzwyczaj różnorodny dorobek naukowy obejmuje czternaście monografii autorskich, dziesięć pozycji redagowanych i współredagowanych, a także około trzystu artykułów naukowych publikowanych w tomach zbiorowych oraz najbardziej prestiżowych periodykach na całym świecie. Jego publikacje zostały przetłumaczone na ponad dwadzieścia języków, w tym między innymi chiński, węgierski, hiszpański, turecki i polski.

Jednym z wiodących tematów naukowej aktywności Elsaessera jest niewątpliwie wspomniane już w żartobliwym tonie kino niemieckie. Spośród licznych poświęconych mu publikacji najbardziej wyróżniają się takie pozycje jak: pierwsza książka Elsaessera, *New German Cinema* (1989), poświęcona niezwykle ważnemu nurtowi kina zachodnioniemieckiego (był to czas podziąku Niemiec na wschodnie i zachodnie) zapoczątkowanemu Manifestem w Oberhausen (1961), z którego wyrosli tacy twórcy, jak Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Rainer Fassbinder, Peter Handke i inni; *Weimar Cinema*

and After: Germany's Historical Imaginary (Elsaesser 2000) weryfikująca wiele utartych poglądów na temat może najbardziej znanego w historii filmu nurtu kina niemieckiego, czyli ekspresjonizmu filmowego; *Terror and Trauma: German Cinema after 1945* (Elsaesser 2013) śledząca wpływ epoki nazizmu na kino niemieckie po II wojnie światowej. Do tego trzeba dodać takie pozycje jak monografie wybitnych niemieckich reżyserów, Rainera Wernera Fassbindera (Elsaesser 1996) i Haruna Farockiego (Elsaesser 2004), a także książki i artykuły poświęcone rozmaitym epizodom, zjawiskom i aspektom kina niemieckiego².

Innym ważnym obszarem zainteresowań Elsaessera jest kino amerykańskie, a zwłaszcza – przemiany kina hollywoodzkiego w ostatnich latach, ujmowane z szerokiej perspektywy kulturowej. Spośród licznych pozycji poświęconych tej tematyce wymienimy takie książki, jak *Studying Contemporary American Film* (Elsaesser & Buckland 2002), *Hollywood Heute: Geschichte, Gender und Nation* (Elsaesser 2009b) czy *The Persistence of Hollywood* (Elsaesser 2011). We wszystkich tych książkach Elsaesser odnosi współczesne kino amerykańskie – zwane niekiedy postklasycznym – do kina klasycznego, opisuje i analizuje zmiany, wskazuje, w jaki sposób Hollywood reaguje na wyzwania związane z nowymi technologiami (cyfryzacja), nowymi nawykami odbiorczymi (odbiór indywidualny, możliwość wielokrotnego obejrzenia, aktywne formy uczestnictwa w kulturze filmowej), nową geografią produkcji filmowej, charakteryzującą się rozwojem licznych rynków konkurencyjnych. O nastawieniu autora wiele mówi tytuł ostatniej z wymienionych książek, *The Persistence of Hollywood*, podkreślający trwanie i wytrwałość, pokazujący, jak kino hollywoodzkie w znakomity sposób potrafi łączyć elementy ciągłości i tradycji z innowacjami, będącymi wynikiem reagowania na to, co niesie rzeczywistość. Zarazem kino hollywoodzkie stanowi dla niego płaszczyznę odniesienia, pozwalającą wyraźniej naświetlić zjawiska do samego kina hollywoodzkiego nienależące, a nawet postrzegane jako opozycyjne. Doskonałym tego przykładem jest książka poświęcona kinu europejskiemu, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Elsaesser 2005), laureatka prestiżowej nagrody Premio Limina – Carnica z 2006 roku dla najlepszej książki filmowej w obiegu międzynarodowym.

Thomas Elsaesser jest również wytrawnym teoretykiem kina. Jednym z tego przejawów jest napisana wraz z jego wychowankiem, Malte Hagenerem, książka *Film Theory: An Introduction Through the Senses*³ (Elsaesser &

² Na przykład: Michael Wedel, Thomas Elsaesser, *The BFI Companion to German Cinema* (Wedel & Elsaesser 1999); Thomas Elsaesser, *Metropolis* (Elsaesser 2001).

³ Była to do momentu ukazania się *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* jedyna książka Elsaessera przetłumaczona na język polski. Jednak w rodzimych czasopismach akademickich ukazywały się artykuły Elsaessera, tłumaczone zarówno na polski, jak i w języku oryginału.

Hagener 2015). Jej punktem wyjścia był cykl wykładów wygłoszony przez Elsaessera w latach 2005–2006 na Uniwersytecie w Amsterdamie. Można by więc oczekiwać, że będzie to pozycja czysto użytkowa, skrypt z zakresu historii myśli filmowej jakich wiele. Stało się jednak inaczej, a przesądził o tym oryginalny pomysł kompozycyjny, o którym w tonie nieco humorystycznym sam autor mówił tak:

[...] miał to być przeznaczony dla młodych ludzi wykład na temat czegoś, co młodych ludzi zazwyczaj nie za bardzo interesuje, czyli teorii kina. Kiedy zastanawialiśmy się, jak zainteresować odbiorcę, przyszło nam do głowy, by spojrzeć na teorię kina przez pryzmat ciała, bo przecież ciało jest tym, co młodych ludzi interesuje najbardziej. I nagle, kiedy zaczęliśmy o tym myśleć, okazało się, że jest to znakomita metafora, doskonale porządkująca całą historię myśli filmowej (Elsaesser 2017)⁴.

Rzeczywiście, Elsaesser i Hagener uniknęli w ten sposób wywodu czysto historycznego, referującego chronologicznie kolejne etapy rozwoju myśli filmowej – a tak zazwyczaj są tego typu książki pisane (Andrew 1995; Stam 2000; Helman 2007) – nadali książce porządek problemowy, pokazując teorię filmu jako formę refleksji nad różnymi wariantami relacji między człowiekiem i światem: relacji opartej na dystansie (*Kino jako okno i rama*); odzwierciedleniu (*Kino jako lustro*), przekraczaniu granicy (*Kino jako drzwi*), bezpośrednim kontakcie (*Kino jako skóra i dotyk*), odbieraniu bodźców (*Kino jako oko; Kino jako ucho*) oraz uwewnętrznieniu (*Kino jako mózg i umysł*). Choć jednak Elsaesser jest wytrawnym teoretykiem kina, to nie jest teoretykiem typowym. Po pierwsze dlatego, że w swojej refleksji teoretycznej rzadko kiedy koncentruje się na samym kinie. Woli postrzegać je w szerszym kontekście, teorii czy też – by odwołać się do bliskiego mu prądu myślowego – archeologii mediów. Dobrym tego wyrazem jest tytuł niedawno wydanej książki: *Film History as Media Archaeology* (Elsaesser 2016). Jest to jedna z kilku w jego dorobku pozycji poświęconych teorii mediów, obok na przykład współredagowanych przez niego książek *Writing for the Medium: Television in Transition* (Elsaesser 1994) czy też *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?* (Elsaesser & Hoffmann 1998). Intrygujący tytuł tej ostatniej pozycji sugeruje myśl, że pojawie – nie się kina było niefortunnym przypadkiem, bo w istocie rzeczy świat czekał na telewizję, a kino – wynalezione u progu XX wieku nieszczęśliwe skrzyżowanie dziewiętnastowiecznej mechaniki z dziewiętnastowieczną literaturą – odrzuciło nadejście telewizji o kilkadziesiąt lat. Elsaesser nie jest typowym

⁴ Cytat pochodzi z nieopublikowanego wykładu Thomasa Elsaessera wygłoszonego na Uniwersytecie Gdańskim 15 października 2017 roku.

teoretykiem kina również dlatego, że w mniejszym stopniu prowadzi klasyczne rozważania teoretycznofilmowe, a w większym – teorii kina używa jako narzędzia, zresztą jednego z kilku, oprócz filozofii, historii sztuki czy też teorii kultury. Z tego też powodu zasugerowany powyżej podział dorobku Thomasa Elsaessera na różne obszary tematyczne w niemałym stopniu jest iluzoryczny, bowiem jego piśmiennictwo, nie zawsze łatwe w odbiorze ze względu na ogromny bagaż erudycji, swobodnie łączy ze sobą dociekania historyczne, interpretacyjne i teoretyczne, traktując bazę faktograficzną jako punkt wyjścia dla uogólnień, nierzadko śmiałych czy zaskakujących, ale zawsze dobrze osadzonych w materii wywodu.

Choć dorobek naukowy Elsaessera mierzony liczbą i jakością publikacji jest imponujący, to przecież jest on przejawem tylko jednego rodzaju aktywności tego badacza. Innym jest jego działalność organizacyjna, wyrażająca się poprzez inicjatywy, które w sposób trwały wpłynęły na rozwój badań nad filmem i kulturą audiowizualną. I tak, w roku 1976 zainicjował na Uniwersytecie Wschodniej Anglii w Norwich pierwszy kierunek filmoznawczy w Wielkiej Brytanii (Film and Television Studies), oferujący pełny program studiów licencjackich, magisterskich i doktoranckich. Na początku lat dziewięćdziesiątych przeniósł się do Amsterdamu (gdzie mieszka do dzisiaj) i tam, podobnie jak wcześniej w Anglii, założył – również pierwszy w Holandii – Wydział Badań nad Filmem i Telewizją (Department of Film and Television Studies, zmieniony później na Media and Culture) oraz kierunek studiów filmoznawczych (Film and Television Studies). Zainicjował również niezwykle prestiżową serię wydawniczą *Film Culture in Transition* publikowaną przez Amsterdam University Press, którą do dzisiaj kieruje i w ramach której ukazało się do chwili obecnej ponad pięćdziesiąt pozycji. Koordynował wiele programów badawczych we współpracy z Amsterdam School of Cultural Analysis, której jest jednym z pięciu członków-założycieli. Jest członkiem rad naukowych kilku czasopism akademickich, uczestniczy w ponadnarodowych programach badawczych prowadzonych w Anglii, Włoszech, Danii, Portugalii i Niemczech.

Thomas Elsaesser prowadził również niezwykle ożywioną działalność dydaktyczną. Lista uczelni, na których wykładał jako profesor wizytujący, jest naprawdę długa. Znajduje się na niej szereg uniwersytetów amerykańskich (Yale, Columbia, Nowy Jork, uniwersytety stanów Iowa i Kalifornia) i europejskich (Bergen, Sztokholm, Cambridge, Wiedeń, Ferrara, Hamburg, Berlin). Spod skrzydeł Elsaessera wyszło około trzydziestu pięciu doktorów. Wielu z nich to znakomici filmo- i medioznawcy, czołowi badacze współczesnej kultury audiowizualnej, pracujący w wielu krajach na różnych kontynentach. Tytułem przykładu wymienimy tylko: Ginette Vincendeau z King's College w Londynie, Ravię Vasudevana z Sarai Centre w New Delhi, Mal-

te Hagenera z Uniwersytetu w Marburgu, Patricię Pisters z Uniwersytetu w Amsterdamie, Eleftherię Thanouli z Uniwersytetu Arystotelesa w Salonikach, Warrena Bucklanda z Oxford Brookes University, Mehliś Behlil z Kadir Has University w Stambule, Marijkę de Valck z Uniwersytetu w Utrechcie czy Seung-hoon Jeonga z New York University w Abu Dhabi. Wszyscy ci badacze są niezwykle znaczącymi postaciami w świecie badań nad filmem. Elsaesser był również często zapraszany do udziału w publicznych dyskusjach i konferencjach. Liczba wydarzeń akademickich, w których rokrocznie uczestniczył, najczęściej w charakterze *keynote speaker*a bądź specjalnego gościa jest doprawdy imponująca.

A wreszcie, *last but not least*, Thomas Elsaesser wystąpił niedawno w nowej dla siebie roli. Po latach badania filmu i nauczania o nim zrealizował własny film – *The Sun Island*. Punktem wyjścia były materiały filmowe kręcone w latach czterdziestych ubiegłego wieku amatorską kamerą przez jego dziadka, dokumentujące życie rodziny Elsaesserów w domku letniskowym na słonecznej wyspie nieopodal Berlina. W komentarzu spoza kadru, mówionym zresztą przez autora, pada sugestia, że to właśnie te filmy stały się powodem, dla którego zajął się zawodowo kinem. Niezależnie od tego film jest bardzo ciekawą sagą rodzinną, ukazującą Niemcy lat trzydziestych i czterdziestych z nieznanej u nas perspektywy – nie wojny, faszyzmu, polityki, a życia codziennego.

Do długiej listy uczelni, na których wykładał Thomas Elsaesser, trzeba dopisać jeszcze jedną – Uniwersytet Gdański, na którym był profesorem wizytującym w semestrze zimowym roku akademickiego 2017/2018, prowadzącym dwa kursy: ogólnej teorii kina dla studentów studiów licencjackich i magisterskich (w oparciu o wspomnianą powyżej książkę *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*) oraz seminarium *European Cinema and Continental Philosophy* dla doktorantów. Do Gdańska przybywał zazwyczaj z Berlina, gdzie prowadził zajęcia na tamtejszym Wolnym Uniwersytecie, z krótkim, kilkugodzinnym postojem w Amsterdamie. Raz na tym szlaku pojawiła się również Barcelona. Do wykładów zawsze świetnie przygotowany, dokładnie wiedzący, co chce przekazać. Skupiony, dbający o precyzję wywodu, choć doskonale panujący nad żywym słowem, wołał jednak czytać bądź to teksty specjalnie przygotowane na dany wykład, bądź też fragmenty swoich publikacji – zarówno starszych, jak i takich, nad którymi dopiero pracował. Przeczytane fragmenty ilustrował niekiedy materiałem audiowizualnym, a także na bieżąco komentował oraz dyskutował ze słuchaczami. Przy okazji kursu dla doktorantów narodził się pomysł wydania książki *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*. Choć składa się ona z tekstów już opublikowanych, to liczne jej wątki były przedmiotem dyskusji podczas seminarium doktoranckiego, można więc powie-

dzieć, że odzwierciedla ona tematykę i temperaturę tego seminarium, tym bardziej, że i trudu tłumaczenia podjęli się jego uczestnicy.

W stronę filozofii

Na tom *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* składa się osiem artykułów publikowanych przez Thomasa Elsaessera w ostatnich latach. Najstarszy z nich ukazał się w roku 2005, zdecydowana większość pochodzi z lat 2014–2018. Choć wydane przy rozmaitych okazjach, w różnych czasopismach akademickich i tomach zbiorowych, tworzą jednak spójną całość, zespoloną jednolitym stylem językowym (z predylekcją do długich, wielokrotnie złożonych zdań, które bywały przekleństwem tłumaczy), charakterystycznym sposobem myślenia sytuującym omawiane filmowe zjawisko na szerokiej mapie odniesień filozoficznych i kulturowych, nade wszystko zaś – jednolitą tematyką: wszystkie poświęcone są przemianom kultury filmowej, głównie filmu fabularnego, mniej więcej w ostatnich dwóch dekadach, postrzeganych jako efekt, ale poniekąd również symptom, rewolucyjnych przemian cywilizacyjnych, które zachodzą wokół nas.

Tytuł książki, wiążący kino z myśleniem, sytuuje ją w obrębie jeszcze innej tendencji, charakterystycznej dla filmoznawstwa ostatnich lat: zacieśniające – go się związku kina z filozofią. Przez większą część istnienia kinematografii filozofowie nie znajdowali w kinie niczego, co by ich zawodowo interesowało. Wprawdzie początkowe odium kina jako sztuki jarmarcznej, którą zajmować się po prostu nie wypada, dawno przeminęło, ale przez wiele lat ścieżki kina i filozofii biegły oddzielnie, przecinając się tylko niekiedy, rzadko i incydentalnie. Pierwszy kontakt filozofii z kinem, Bergsonowskie wywody o kinematograficznym mechanizmie myślenia (Bergson 1907), nie dotyczył tak naprawdę kina, lecz pracy umysłu i był zresztą dla kina niepochlebny. Jego główne znaczenie dla myśli filmowej polega na tym, że po latach powróci doń Gilles Deleuze. Później z rzadka tylko filozofowie spoglądali w stronę kina, odbywając krótkie wycieczki na obcy łód, jak w przypadku Romana Ingardena (1972: 201-222) czy Maurice’a Merleau-Ponty’ego (1972: 184-200).

Ta sytuacja zmieniła się pod koniec XX wieku. Impuls dał niewątpliwie jeden z największych współczesnych filozofów, wspomniany już Gilles Deleuze, swoją monumentalną książką o kinie, wydaną w połowie lat osiemdziesiątych. Nie bez kozery uważa się ją za przełomową, otwierającą nowy rozdział w historii myśli filmowej (Deleuze 1983; Deleuze 1985; Deleuze 2008). Można też powiedzieć, że zapoczątkowała ona modę na kino wśród filozofów, bo nad kinem pochyliły się – poświęcając mu całe książki, nie zaś skromne artykuły – takie tuzy współczesnej filozofii jak Alain Badiou (2013), Jean-Luc Nancy (2001) czy Jacques Rancière (2008; Rancière 2013),

o Slavoju Žižku (2001; Žižek 2007), notorycznie i od dawna piszącym o filmie, nie wspominając. Mnożą się też książki łączące, już w samym tytule, film i filozofię: *Thinking Through Cinema. Film as Philosophy* (Smith 2006); *Film as Philosophy. Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell* (Read 2005); *Film, Theory and Philosophy* (Allen & Smith 1999) i niemal identyczna w tytule *Film, Theory and Philosophy. Key Thinkers* (Colman 2009). Wszystko to prace zbiorowe, antologie. Są też autorskie monografie: *Film as Philosophy* Berndta Herzogenratha (2017), *New Philosophies of Film. Thinking Images* Roberta Sinnerbrinka (2011), *Supercinema. Film-Philosophy for the Digital Age* Williama Browna (2013) czy też monografia o symbolicznym wręcz tytule – *Filmosophy* Daniela Framptona (2006). Omawiana książka Thomasa Elsaessera, tyleż tytułem, co zawartością, do tej tendencji nawiązuje, podobnie zresztą jak pozycja jego autorstwa, która ma się ukazać niebawem: *European Cinema and Continental Philosophy*, zapowiadana na koniec listopada 2018 roku. Widać wyraźnie, że myśl Elsaessera podąża w tym kierunku⁵.

Napisałem powyżej o modzie na kino wśród filozofów. Pewnie coś w tym jest, ale prawdziwa przyczyna tkwi głębiej. Kinematografia bardzo się zmieniła. Współczesne kino daje pożywkę filozofom, a nawet więcej: stawia pytania filozoficzne lub wręcz wkracza na teren dotąd zarezerwowany dla filozofów. Symptomatyczne pod tym względem są przytoczone powyżej tytuły. Nie ma w nich przyimka „o”: filozofia (filozofowie) o **kinie**; dominuje „jako”: film **jako filozofia**. Kino staje się formą filozofowania – filmozofia to filozoficzna (czyli sięgająca pierwszych zasad) refleksja nad bytem prowadzona w ścisłym powiązaniu z kinem. Oczywiście, ostatnia granica nie zostaje jak dotąd przekroczona: filozofię uprawia się przy pomocy słów, nie obrazów, choćby i gadających. Może się to zmienić, ale jak na razie filmozofowie zapełniają tę lukę, stają się niejako formą protezy, umożliwiającej filmom przejście z formy narracji i historii w formę filozoficznego dyskursu.

Jest coś więcej. Mówimy „film”, mówimy „kino”, ale są to terminy czysto umowne, które dawno już oderwały się od swych pierwotnych znaczeń. „Film”, czyli oryginalnie seria obrazów na kliszy, został wyparty przez zapis cyfrowy na dyskach; kino stało się tylko jednym z możliwych miejsc oglądania filmów. Ruchome obrazy wyrwały się z „filmów” i „kin” i ruszyły na podbój świata tak skutecznie, że wyrażona ongiś przez Bergsona w *Materii i pamięci* (2006), a ochoczo podchwycona przez Deleuze’a, myśl, że świat jest obrazem, przestaje zaskakiwać, ponieważ stała się oczywistością. Związki między światem i obrazami są obecnie tak głębokie, tak wielostronne, tak trudne do rozdzielenia, że nie sposób pytać o jedno, nie pytając zarazem o drugie. Refleksja nad obrazami staje się nierozdzielna od refleksji nad by-

⁵ Więcej o filmozofii: (Pepliński 2017).

tem, a refleksji nad bytem nie sposób prowadzić bez uwzględnienia obrazów. Odnotowuje to zresztą sam Elsaesser w przytaczanej na wstępie „mowie dziękczynnej”, stwierdzając:

[...] warto zauważyć, że z chwilą pojawienia się książek o kinie Gillesa Deleuze’a, głównych prac Davida Bordwella oraz kognitywizmu (wszystko to zdarzyło się w tym samym czasie, około roku 1985) kino, a raczej „film”, wkroczyło w zupełnie nową fazę refleksji i konceptualizacji [...]. Można to nazwać „zwrotem filozoficznym” w badaniach nad filmem, tym bardziej, że towarzyszyło temu odnowienie zainteresowania pracami Stanleya Cavella. W tym zwrocie filozoficznym ważniejszy od ewentualnego wyczerpania paradygmatów „reprezentacji” oraz pytań o „tożsamość” (centralne kwestie badań kulturowych, których zarówno Deleuze, jak kognitywiści starannie unikali) wydaje się kryzys, w który kino zostało wtrącone przez digitalizację. Pozbawiając je materialno-indeksalnej podstawy fotograficznej – słyszymy każdego dnia – obraz cyfrowy miał zmienić fundamentalne cechy kina jako medium technicznego oraz formy artystycznej, czyli „projekcję” oraz „fotografię”. Kiedy jednak badania nad filmem zawierają pakt z filozofią (przez całe jej spektrum, od filozofii kontynentalnej do analitycznej, od angloamerykańskiego pragmatyzmu do odnowienia fenomenologii), pojawiają się liczne zagadnienia niedające się sprowadzić do technologii, takie jak kwestie rozumu i świadomości, percepcji i rozumienia, epistemologii, ontologii, „ujawniania” i „świadczenia”, ale również zmysłów i cielesności, a także nowych sposobów doceniania estetyki zjawiania się, obecności, a nawet iluzjonizmu. Można żywić nadzieję, że teoria filmu wymyśli się na nowo, nawet jeśli (lub właśnie dlatego że) kino, jakim je znaliśmy przez pierwsze sto lat jego istnienia zarazem pozostało takie samo i całkowicie się zmieniło (Elsaesser 2009a).

Kino gier umysłowych

Spośród zjawisk filmowych z ostatniego okresu wyzwających ferment myślowy, przyciągających ogromną uwagę komentatorów, nie tylko zresztą z kręgu filmoznawców, na szczególną uwagę zasługuje nurt rozmaicie nazywany, dla którego autor niniejszej książki zarezerwował swoją własną, starannie dobraną nazwę – *mind-game films* – co tłumaczymy jako filmy (bądź kino) gier umysłowych. Literatura na ten temat jest doprawdy obszerna i ciągle przybywają nowe pozycje (wykaz nazw, filmów oraz litera – tury znajdzie czytelnik w książce). Nurt filmów gier umysłowych jest chyba najżywiej dyskutowanym zjawiskiem filmowym ostatnich lat co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, filmy te, trudne, zawiłe, niejednoznaczne, wprawiające widza w stan niepewności w obszarach, w których do niedawna zrozumiałość i oczywistość były zasadami niepodważalnymi, zaczęły być produkowane nieomal masowo i to nie na użytek jakichś wąskich grup miłośników

ezoterycznego „kina artystycznego”, ale na użytek powszechny, gdzie w dodatku znajdują niemałą liczbę zwolenników, a nawet zaprzysięgłych fanów. Coś to mówi i o kondycji kina współczesnego, i o współczesnej widowni, ale co dokładnie – to właśnie jest przedmiotem dociekań. Po drugie, filmy te stawiają pytania klasycznie należące do obszarów zainteresowania filozofii. Spośród nich na czoło wysuwają się pytania o czas, przyczynę i skutek, naturę świata, wiarygodność poznania, wyznaczniki człowieczeństwa. Pytania o naturę i status czasu, obecne u takich choćby filozofów jak Kant czy Bergson, a także w kontekście ustaleń dwudziestowiecznej fizyki, powracają z całą mocą przy okazji filmów odwracających porządek czasu (*Memento*, *Nieodwracalne*, *Matka Teresa od kotów*, *Dziwny przypadek Benjamina Butta*), filmów relatywizujących czas, zawierających zróżnicowane linie czasu (*Interstellar*, *Dunkierka*), filmów zawierających niezwykle w ostatnim okresie popularną strukturę pętli, w rodzaju *Dnia świstaka* czy *Piątego wymiaru*⁶, a także licznej grupy filmów eksploatujących motyw podróży w czasie (oprócz serii *Powrotu do przyszłości* czy *Terminatora* także takie tytuły jak *Dwanaście małp*, *Looper – pętla czasu* czy *Zakłęci w czasie*). Relacja przyczyny i skutku, rozważana na przykład przez Davida Hume’a, występuje również we wspomnianych powyżej filmach, ponieważ zazwyczaj skutek pojawia się w nich przed przyczyną, co wyzwała pytanie o filozoficzne implikacje takiej sytuacji. Oprócz tego jednak, w kinie współczesnym oszałamiającą karierę robi tak zwany „efekt motyla”, sprowadzający się do tego, że nie sposób przewidzieć skutku jakiegokolwiek działania, czego przykładem są choćby trzy kolejne filmy o tym właśnie tytule. Do tej grupy należą również narracje zwane niekiedy sieciowymi („trylogia śmierci” Alejandra Gonzáleza Inárritu, *Na skróty*, *Zero* i inne), ukazujące kilka niezależnych od siebie historii, które się w pewnym nieoczekiwanym punkcie przecinają. Pytania o naturę świata, trapiące na przykład gnostyków (czy świat nie jest wymysłem złego ducha?), ale i Kartezjusza, pojawiają się przy okazji filmów prezentujących „multiwersy”, czyli światy równoległe, jak choćby produkcje Wachowskich (seria *Matrix*, *Atlas chmur*), filmy eksplorujące światy wirtualne (*eXistenZ*), ale również, w pewnym sensie, filmy pokazujące alternatywne wersje historii, w rodzaju *Przypadku* czy *Przypadkowej dziewczyny*. Centralne pytanie epistemologiczne o wiarygodność poznania, a w związku z tym o kategorię prawdy (nie ma chyba filozofa, który by się o nie przynajmniej nie otarł, a wielu się na nim skoncentrowało), stawiają liczne filmy zamazujące granicę między obiektywnym a subiektywnym postrzeganiem świata, pokazujące rzeczywistość na pozór istniejącą obiektywnie, która jednak w pewnym momencie okazuje

⁶ Matthias Brüttsch wymienia ponad pięćdziesiąt filmów tego typu, w zdecydowanej większości zrealizowanych w ostatnich dwudziestu latach (Brüttsch maszynopis).

się być zmyśleniem (*Podejrzani*), majakiem chorego umysłu (*Piękny umysł, Pająk*) albo też niemożliwym do rozdzielenia połączeniem/pomieszczeniem różnych porządków, jak w późnych filmach Davida Lyncha. Pytania o naturę człowieczeństwa, o to, co znaczy być człowiekiem, co odróżnia ludzi od innych stworzeń, pojawiają się, z jednej strony, w związku z rozwojem technologii – tutaj mamy niezliczone mutacje ludzkiego ciała i psychiki, w rodzaju androidów, mutantów, maszyn zastępujących ludzi (Konefał 2013), z drugiej zaś – poprzez liczne filmy obrazujące płynność i/ lub rozszczepialność ludzkiej tożsamości (*Split, Podziemny krąg, I Am Not There, Manifesto*). Widać więc, że współczesne kino, w tym zwłaszcza nurt filmów gier umysłowych, dostarczają aż nadto okazji i powodów do podejmowania na nowo, w zmienionych warunkach, klasycznych kwestii filozoficznych.

Nie powinno więc dziwić, że właśnie ten nurt przyciągnął uwagę Thomasa Elsaessera w ostatnich latach. Spośród ośmiu publikowanych w książce *Kino – maszyna myślenia...* szkiców aż połowa z nich jest mu poświęcona: dwa wprost, dwa zaś w sposób pośredni, przy okazji omawiania sylwetek Philipa K. Dicka, przedstawianego jako ojciec chrzestny całego nurtu, oraz Davida Lyncha, jego czołowego i – jak chcą niektórzy – najbardziej skrajnego przedstawiciela. Dwa eseje atakujące wprost zagadnienie filmów gier umysłowych stanowią kompozycyjną klamrę tej książki – jeden, wcześniejszy ją otwiera, drugi – późniejszy – zamyka. Artykuły te, choć w pewnych miejscach na siebie nachodzą, zdecydowaliśmy się opublikować z dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że jednak w zasadniczym zarysie się różnią, inaczej rozkładają akcenty, na inne kwestie zwracają uwagę. Po drugie, są interesującym świadectwem ewolucji myśli ich autora. Pierwszy z nich bowiem (*Kino gier umysłowych*), pierwotnie opublikowany w 2009 roku, stanowiący chyba najwcześniejszą próbę dotknięcia tej tematyki przez Elsaessera, ma charakter socjologizujący, w duchu bliskiego myśleniu Elsaessera Waltera Benjamina. Kino gier umysłowych jest traktowane jako *signum temporis*, znak czasu. Elsaesser stawia w nim tezę, że dwa podstawowe przez ostatnie stulecia systemy reprezentacji – wizualno-mimetyczny, leżący u podłoża malarstwa sztalugowego, a następnie fotografii i filmu, oraz werbalno-symboliczny, uosobiony przez książkę – które „dokonały wielkiego skoku w Europie na przełomie wieku XV i XVI”, wyczerpały swoje możliwości i nie są w stanie oddać współczesnego świata. Podobnie zresztą dominująca przez ostatnie stulecia forma narracyjna: ma swoje zalety, ale „posiada też liczne ograniczenia i do wielu nowych zadań po prostu się nie nadaje” (Elsaesser 2018: 29-56). Jest całkiem możliwe, stwierdza Elsaesser, że żyjemy w okresie kolejnego takiego wielkiego skoku, a w przyszłości:

[...] przełom wieku XX i XXI będzie postrzegany jako moment podobnego, epokowego zwrotu w zakresie systemów reprezentacji, tym razem oplecionego wokół komputera, telefonii komórkowej i digitalizacji. Nawet jeśli implikacje filozoficzne i konsekwencje polityczne tego zwrotu nie są jeszcze tak jasne jak te z okresu renesansu czy oświecenia, można bezpiecznie po – wiedzieć, że stała perspektywa czyniąca z obrazu malarskiego (i kina) rodzaj „okna na świat” rywalizuje z wieloma ekranami/monitorami/interfejsami (z charakterystycznymi dla nich wirtualnymi oknami, odświeżanymi obrazami, wbudowanymi linkami, a także różnymi rodzajami grafiki, tomografii i wizualizacji) i że książka, w której napisany tekst staje się zmienny i przeszukiwalny, a do tego dynamicznie powiązany z obrazami, diagramami czy grafikami, znajduje się również w fazie przeobrażeń. W konsekwencji opowiadanie (jako tradycyjnie najsukcesowniejsza forma łączenia różnych informacji) musi rywalizować z archiwum i bazą danych, ich formami organizacji i kontaktu z użytkownikiem (Elsaesser 2018: 40).

Filmy gier umysłowych byłyby w tej perspektywie formami przejściowymi: jeszcze są narracyjne, ale komplikują tradycyjną narrację do tego stopnia, że właściwie ją opuszczają.

W drugim tekście na temat filmów gier umysłowych, opublikowanym w 2018 roku pod znaczącym tytułem *Sprawstwo, przyczyna, przypadek: jeszcze o filmach gier umysłowych*, Elsaesser do pewnego stopnia kwestionuje perspektywę czysto socjologiczną. Wskazuje bowiem na to, że podobne filmy pojawiały się już wcześniej, zwłaszcza w nurcie tak zwanego modernistycznego kina europejskiego.

Ta genealogia poddaje w wątpliwość nazbyt prosty argument, zgodnie z którym filmy gier umysłowych są reakcją na zmiany zewnętrzne [...]. Bardziej trafne wydaje się wskazanie odwiecznych pytań filozoficznych, które tradycyjnie dotyczą takich kwestii jak: realność innych umysłów, natura percepcji i ludzkiej świadomości, różnica między symulakrum a fałszem (Elsaesser 2018: 206).

Elsaesser w artykule nie tyle jednak porzuca perspektywę socjologizującą, ile ją uzupełnia o nowe podejście. Jak sam stwierdza: „Zadaniem niniejszego eseju jest [...] uzupełnienie mojego wcześniejszego symptomatycznego, socjologicznego i ekonomicznego odczytania filmów gier umysłowych o ich opis [...] z perspektywy filozoficznej” (Elsaesser 2018: 209).

Wydaje się jednak, że w całym tomie, we wszystkich zamieszczonych w nim artykułach, oba te punkty widzenia są obecne, ścierają się, z pewną jednak nadrzędną rolą perspektywy, którą dla uproszczenia nazwałem socjologiczną (on sam zresztą tak ją nazywa), co jednak domaga się teraz rozwinięcia i objaśnienia. Metodologiczna pozycja Elsaessera nie jest łatwa do uchwycenia, gdyż wymyka się on jednoznacznym klasyfikacjom. Nie jest ani

zdeklarowanym kognitywistą, ani psychoanalitykiem, ani semiotykiem, ani też fenomenologiem; nie należy też do badaczy postzależnościowych ani genderowych, choć prawdopodobnie obie te orientacje są mu bliskie. Z każdej z nich czerpie, z żadną się w pełni nie utożsamia, posiadając znakomitą umiejętność wykorzystywania ustaleń pochodzących z rozmaitych szkół, bez popadania w metodologiczne sprzeczności i niekonsekwencje. Symptomatyczna pod tym względem jest deklaracja otwierająca drugi w kolejności esej z tego tomu (*Za późno, za wcześnie: ciało, czas i moc sprawcza*), w której obiecuje pogodzić ze sobą myśl Waltera Benjamina, psychoanalizę, studia kulturowe, Deleuze'a i kognitywizm (Elsaesser 2018: 57-76). Gdybym jednak musiał gdzieś Elsaessera zakwalifikować, to powiedziałbym, że jego pisaniu – przynajmniej jeśli chodzi o eseje zebrane w omawianym tomie – przyświeca jakiś daleki derywat Marksowskiej tezy o bazie określającej nadbudowę, przeformułowany w duchu Benjaminowskiego spojrzenia na kulturę i przyprowadzony szczyptą determinizmu technologicznego *à la* Marshall McLuhan, choć na niego się akurat nigdy nie powołuje, wybierając zamiast tego jako źródło inspiracji pisma Friedricha Kittlera. W największym uproszczeniu, przy takim podejściu, dzieła sztuki, czy może bardziej neutralnie – teksty kultury – samą swoją strukturą odzwierciedlają przemiany, które zachodzą w „siłach wytwórczych”, a więc – zarówno strukturze społecznej, jak i „środkach produkcji”, czyli technologii. Mówiąc więc ogólnie, Elsaesser stara się dociec, jak współczesne przemiany cywilizacyjno-technologiczne odzwierciedlają się w kinie i to na poziomie formy oraz struktury, nie zaś „treści”. Jako że jednym z wymiarów zmiany jest odwrócenie i ogólne skomplikowanie relacji przyczyny i skutku, kino nie jest zwykłym odzwierciedleniem tych zmian, lecz również ich przyczyną oraz substancją. Dopiero w takiej strukturze pojawiają się rozważania ogólne. Elsaesser rozważa kwestie, takie jak: realność innych umysłów, natura percepcji i ludzkiej świadomości, różnica między symulakrum a fałszem, a także czas czy przyczynowość, nie w sposób abstrakcyjny, na drodze analizy logicznej, lecz poprzez osadzenie tych pojęć w konkretnej sytuacji historycznej, społecznej i kulturowej. Nie zastanawia się więc nad realnością innych umysłów czy naturą percepcji *per se*, lecz badając, w jaki sposób są one portretowane w wybranych filmach i co mówi to o naszym świecie i naszych czasach.

Sprawczość

Jak już wynika z powyższego, Elsaesser pisze o wielu różnych rzeczach, łącząc w spójny wywód różne orientacje i punkty widzenia. Dodajmy, w sposób zaj-

mujący i pozbawiony uprzedzeń pisze o bardzo różnych filmach: megahicie *Avatar*, ezoterycznym i artystowskim *Inland Empire*, zaangażowanym w bieżącą politykę *Wrogu numer jeden*, a oprócz tego o licznych filmach gier umysłowych, melodramatach czy klasykach filmu modernistycznego. Dodatkowo, nie koncentruje się wyłącznie na filmach, w co najmniej równym stopniu zajmują go konteksty, takie jak miejsce reżysera w kulturze filmowej czy polityka wytwórni filmowych. Znać tu oddziaływanie tak zwanej „nowej historii kina” (która, mówiąc nawiasem, zdążyła się już trochę zestarzeć), z którą Thomas Elsaesser bywa utożsamiany (Hendrykowski 2015: 311; Elsaesser 2009c: 8-41). Choć jednak autor tego tomu z wielką swobodą łączy ze sobą różnorodną tematykę, punkty widzenia i metody, to da się, moim zdaniem, wyłowić kwestię wiodącą, określaną przez niemające, niestety, dokładnego polskiego odpowiednika, a bardzo intensywnie przez autora eksploatowane słowo *agency*, które tłumaczyliśmy najczęściej jako „sprawczość”, czasami jako „moc sprawcza”, a niekiedy – zgodnie z zaleceniami słownikowymi – jako „działanie”. Mówiąc najogólniej, chodzi o wskazanie instancji mającej decydujący wpływ na przebieg zdarzeń i kształt spraw zarówno wewnątrz filmów, w obrębie ich światów przedstawionych, jak i na zewnątrz, w obrębie kultury filmowej. Zdaniem Elsaessera, w obu tych sferach obserwujemy zasadniczą przemianę w sposobie pojmowania i funkcjonowania sprawczości, a kino współczesne z jednej strony tę przemianę dokumentuje i odzwierciedla, z drugiej zaś – promuje, utrwała oraz instruuje odbiorców, jak sobie w nowych warunkach radzić.

Ryzykując pewne uproszczenie, uzasadnione jednak, mam nadzieję, troską o jasność wyводу, można przedstawić rzecz następująco: dla kina klasycznego charakterystyczna była daleko posunięta prostota w funkcjonowaniu sprawczości. W obrębie świata przedstawionego przebieg zdarzeń był wynikiem woli działania głównych postaci, nie przez przypadek zwanych „bohaterami”. W modelu idealnym bohater po prostu realizował swoją wolę, swoje zamiary, na przekór przeszkodom i przeciwnościom losu. W sytuacjach bardziej złożonych zamiarów nie udawało się zrealizować w pełni ani nawet wcale, przebieg wydarzeń był wypadkową ścierania się różnych protagonistów, ale w dalszym ciągu można było oddziałujące siły wskazać palcem, nazwać, wyliczyć. W tym sensie kino klasyczne było niezamierzonym, ale potężnym narzędziem propagowania ideologii indywidualizmu, a ponieważ także sprzężonej z nią ideologii humanizmu. Nieprzypadkowo w centrum niemal każdego kadru, niezależnie od tego, czego by dany film dotyczył, pojawiała się działająca postać ludzka. Trudno o bardziej dobitny, wizualny symbol „czynienia sobie ziemi poddaną”, przeświadczenia, że w centrum świata znajduje się ludzkość jako rasa i człowiek jako jednostka. Podobna prostota charakteryzowała dominujące sposoby opisywania świata na zewnątrz filmu

i funkcjonowania kultury filmowej. Tutaj o palmę pierwszeństwa rywalizowali reżyser oraz instytucja producencka. Moc sprawczą przypisywano jemu (najczęściej w obrębie kina artystycznego), bądź jej (zazwyczaj w obrębie kina komercyjnego), albo też przedstawiano gotowy produkt, czyli film, jako efekt ścierania się tych dwóch wektorów, w kategoriach bądź to konfliktu, bądź to współpracy i synergii, ale zawsze z przeświadczeniem, że działające siły da się wyodrębnić. Wyodrębniony sprawca zaś przekazywał czytelnym i spójny komunikat, zwany już to przesłaniem (w wypadku reżysera), już to ideologią (w przypadku instytucji producenckiej).

Opis ten jest oczywiście mocno uproszczony, również w odniesieniu do kina klasycznego, i sam Elsaesser prawdopodobnie nie byłby nim zachwycony. Nie jest jednak naszym zadaniem dokładne opisywanie funkcjonowania kina klasycznego, lecz nakreślenie tła, które pozwoliłoby uchwycić przemiany kina współczesnego. Nakreślony powyżej model można nazwać linearnym, jednokierunkowym, dualistycznym: od przyczyny do skutku, od zamiaru do realizacji, od podmiotu do przedmiotu, od obserwatora do obserwowanego, od człowieka do świata. I oto taki właśnie prosty zestaw relacji, odzwierciedlający mechanistyczny sposób pojmowania świata, został, zdaniem Elsaessera, zakwestionowany tyleż przez współczesną cywilizację, co i przez kino, które będąc nieodłączną częścią świata, współuczestniczy w jego przemianach.

[...] nasza idea autonomiczności – to jest pojedynczego źródła i racjonalnego działania – ulega komplikacji poprzez wzorce pośrednictwa, przypadkowości oraz obopólnej współzależności. Te mające kształt „kłącza” tendencje są wzmocnione poprzez elektroniczną komunikację i Internet, którego architektura jest właśnie miejscem symultanicznych, wielokierunkowych, rekurencyjnych i zapętłonych interakcji (Elsaesser 2018: 182).

Jeżeli chodzi o postacie filmowe, to „kino gier umysłowych w zakresie sprawstwa kwestionuje nie tylko klasyczną figurę hollywoodzkiego bohatera, kierującego się dewizą »zrób to«, ale także samą ideę w pełni świadomej i autonomicznej jednostki” (Elsaesser 2018: 227). Jednym z tego przejawów jest duża liczba schorzeń umysłowych wśród protagonistów tego nurtu filmowego. Elsaesser wymienia zwłaszcza trzy: amnezję, paranoję i schizofrenię. Oczywiście, bohaterowie chorzy umysłowo z definicji niejako nie są w pełni świadomymi, autonomicznymi jednostkami, a ich relacje ze światem są mocno zaburzone. Zdarza się, że świat, w którym funkcjonują bohaterowie, noszący wszelkie znamiona świata obiektywnie istniejącego, okazuje się być projekcją chorego umysłu (*Piękny umysł*, *Pająk*), o czym nie wie nie tylko bohater, ale również widz. Co ciekawe jednak, Elsaesser nazywa te patologie

„produktywnymi”, gdyż uważa, że są one reakcją na nowe warunki życia we współczesnym społeczeństwie i mogą przyczyniać się do powstawania nowych rozwiązań, połączeń, sposobów myślenia, niezbędnych w nowych warunkach.

Z jednej strony – stwierdza – mamy więc do czynienia z patologiami (subiektywności, świadomości, pamięci i tożsamości), objawami kryzysu i nie – pewności w relacjach podmiotu ze sobą i światem (i dalej: widza z ekranem). Z drugiej zaś, te najwyraźniej uszkodzone umysły i ciała wykazują się czasami niezwykleymi zdolnościami, kontaktując się z istotami z innych światów (*Szósty zmysł*), przeczuwając nadciągającą katastrofę (*Donnie Darko*) czy inicjując masowy ruch protestu (*Podziemny krąg*). Ich „ułomność” przydaje im mocy, a ich umysły, pozornie tracąc kontrolę, zyskują inny rodzaj relacji ze stworzonym przez człowieka, zrutyinizowanym i zautomatyzowanym otoczeniem, a także bardziej „kosmiczną” energię, która zazwyczaj nawiązuje do nowej fizyki podróży w czasie, zakrzywionych przestrzeni, systemów stochastycznych i fałd wszechświata. Innymi słowy, te patologie są przedstawiane odbiorcy jako patologie w pewnym sensie **produktywne** [podkreślenie oryginalne] (Elsaesser 2018: 46-47).

Innym wymiarem kryzysu sprawczości jest widoczna w filmach postklasycznych zmiana sposobu pojmowania relacji przyczynowo-skutkowej. Postrzegana dawniej jako podstawowy sposób łączenia poszczególnych scen i epizodów, prezentowana jako oczywista i bezproblemowa, tutaj traci ten charakter, przestaje być rozwiązaniem, staje się problemem do rozwiązania. Elsaesser wiele miejsca poświęca przyczynowości, którą nazywa retroaktywną (co tłumaczymy niekiedy również jako wsteczną). Chodzi o takie sytuacje, w których to, co klasycznie uchodzi za skutek, wyprzedza przyczynę. Zdarza się to nagminnie w filmach z motywami podróży w czasie, ale również w tych filmach, w których zostaje zaburzona chronologia. Te nowe relacje przyczynowo-skutkowe są przejawem kryzysu klasycznej formy opowiadania, nowe filmy przestają być narracyjne, stając się „po części tekstem, po części archiwum, po części punktem wyjścia, po części węzłem kłaczowatej, elastycznej sieci międzyplemiennej komunikacji” (Elsaesser 2018: 114).

Przeświadczenie o kryzysie sprawczości przejawia się również uporem, z jakim Elsaesser odrzuca rozliczne nazwę najczęściej używaną dla filmów, które go interesują – *puzzle films* – konsekwentnie trzymając się ukutego przez siebie określenia: *mind-game films*, filmy gier umysłowych. Nie jest to zwykła kwestia terminologiczna. Słowo *puzzle*, czyli łamigłówka, albo też po prostu polskie *puzzle*, sugeruje, że zadaniem widza jest rozwiązać zagadkę, znaleźć brakujący kawałek, ułożyć ładny, spójny obrazek. Innymi słowy – przyćnić kanty, wyeliminować niejasności czy sprzeczności. Tymczasem w dzisiejszym świecie, pełnym wielostronnych zależności i uwarunkowań, niebywale skomplikowanym, prawdziwie pluralistycznym, gdzie wiele niezgodnych ze

sobą myśli, idei, poglądów, stanów rzeczy, istnieje obok siebie, równolegle, nie powinniśmy dążyć do wyeliminowania sprzeczności, niejasności, odmienności, lecz nauczyć się z nimi żyć. Gry umysłowe, jak je pojmuje Elsaesser, polegają właśnie na utrzymywaniu tego ciągłego napięcia umysłowego, którego celem jest nie tyle zrozumieć świat, jeśli za zrozumienie uznamy przyjęcie jednej prostej wykładni, eliminującej wszystkie inne możliwości, ile go ogarnąć, w całej jego wielobarwnej złożoności. Kino gier umysłowych wyraża taką właśnie filozofię, uczy takiej właśnie postawy, przedstawiając:

takie rodzaje sprawczości, w których relacja między sposobnością a przypadkiem, między systemami stochastycznymi a predestynacją/predeterminacją zajęła miejsce wolnej woli, indywidualnej decyzji oraz racjonalnego wyboru. Przyjęło więc formę „sprawczości rozproszonej”, często w sieci nie tyle kooperacji i współpracy, ile skonfliktowanych relacji, które jednak dają „rezultaty”, w dynamicznym węzle antagonistycznej wzajemności (Elsaesser 2018: 213-14).

Konsekwencją przyjęcia takiej optyki jest upodobanie do gromadzenia paradoksów i sprzeczności. Szczególnie dobrze jest to widoczne w tekście o Davidzie Lynchu (*Czyny mają swe konsekwencje. Logika filmów gier umysłowych w trylogii Los Angeles Davida Lyncha*; Elsaesser 2018: 101-118). Amerykański reżyser jest tam opisywany przez pryzmat performatywnej sprzeczności wewnętrznej, powstającej, gdy „formułuje się twierdzenie, które zaprzecza wiarygodności środków, jakie zostały użyte do jego sformułowania” (Elsaesser 2018: 101) Kategoria ta pozwala uchwycić rozmaite sprzeczności, określające Lyncha jako reżysera, który funkcjonuje zarazem wewnątrz i na zewnątrz Hollywood, będąc jednocześnie artystą i funkcjonariuszem przemysłu filmowego, jednocześnie wielbicielem autentyzmu i twórcą wirtualnej rzeczywistości, zarazem entuzjastą telewizji i jej najsurowszym krytykiem. Paradoks kłamcy (to inna nazwa performatywnej sprzeczności wewnętrznej) „pomaga wzmocnić status Lyncha jako wtajemniczonego/niewtajemniczonego w arkanach przemysłu filmowo-telewizyjnego Hollywood, nadając wewnętrznie sprzecznym aspektom jego filmów [...] zarówno ideolo – giczną, jak i instytucjonalną rację bytu” (Elsaesser 2018: 102) Zasady wyłączonego środka oraz niesprzeczności w myśleniu Elsaessera nie istnieją, dominuje przekonanie o tym, że trzeba nauczyć się żyć pośród sprzeczności i antagonizmów.

Dotyczy to zresztą nie tylko figury reżysera (oprócz Lyncha w podobnym tonie charakteryzuje Elsaesser również Camerona, w niniejszym tomie, czy Hanekego; Elsaesser 2018: 53–74), lecz także funkcjonowania całego przemysłu filmowego. Od – rzucając *a priori* koncepcję jednolitego, spójnego przesłania, zaplanowanego przez centralną instancję nadawczą (czy to pro-

ducenta, czy reżysera), pokazuje, jak filmy współczesnego Hollywood, chcąc trafić do jak największej liczby zróżnicowanych grup odbiorczych („dostęp dla wszystkich”), celowo wkomponowują w swój przekaz niespójność ideologiczną, dzięki której rozmaite grupy widzów, w realnej rzeczywistości nie tylko niemające ze sobą wiele wspólnego, ale nawet niekiedy zantagonizowane, mogą się z filmami hollywoodzkimi utożsamiać, traktować je jako swoje. Sprawowanie kontroli przez nadawcę polegałoby więc – bardzo Elsaesserowski paradoks – na wyzbyciu się jej, przynajmniej częściowym, lub też, inaczej rzecz ujmując, na umiejętnym zarządzaniu obcymi punktami widzenia. Nie chodzi zresztą tylko o kompromisy na linii nadawca (który zazwyczaj zresztą również jest niejednorodnym konglomeratem) – odbiorca (czyli niebywale zróżnicowane grupy widzów), lecz również bardzo ważne dla Elsaessera uwarunkowania technologiczne, mające znaczący wpływ na ostateczny kształt dzieła. Omawiając rozmaite formy sprawczości, wymienia, między innymi, zróżnicowane technologie i formy medialne, rodzaje dystrybucji, różne nośniki i charakterystyczne dla nich materie.

Za konkluzję Elsaesserowskiego wywodu można uznać sposób potraktowania przez niego starej formuły, zaproponowanej onegdaj przez Claude’a Lévi-Straussa do badania mitów: „wyobrażone rozwiązywanie realnych sprzeczności”. Formuła ta, przeniesiona swojego czasu do badań nad filmem przez Ricka Altmana, który traktował gatunki filmowe jako współczesną formę mitów (Altman 2012: 489–513), oznaczała, że sprzeczności, dla których w realnym życiu społecznym nie ma żadnego rozwiązania, zostają kulturowo oswojone, załagodzone, a nawet pogodzone. Taką funkcję przypisywał Altman klasycznym filmom hollywoodzkim. Filmy gier umysłowych tę formułę zakwestionowały i może to jest ich największe osiągnięcie, ważniejsze od spraw technicznych, takich jak zawiłości czy zapętlenia narracyjne. Zamiast bowiem oferowania „wyobrażonych rozwiązań” kładą nacisk na „prawdziwe sprzeczności” (Elsaesser 2018: 228–232). Każdy impas w filmie gier umysłowych – stwierdza Elsaesser – „można rozumieć jako wskazanie na jakieś realne sprzeczności – czy to systemu kapitalistycznego, czy organizacji społeczeństwa, czy też kondycji ludzkiej – dla których nie mamy rozwiązania ani wyobrażonego, ani realnego” (Elsaesser 2018: 224). Nie chodzi więc o to, aby sprzeczności usuwać czy rozwiązywać, choćby i zastępczo, lecz o to, aby nauczyć się z nimi żyć, bo są niezbywalną częścią współczesnego świata.

Poślizgi, szczęśliwe przypadki, fortune pomyłki

Przy tym wszystkim zaś, będąc filozofem kina, postrzegającym je nawet nie jako źródło wiedzy o rzeczywistości, lecz jako samą rzeczywistość („[...]

kino, czy też ogólnie, obraz fotograficzny jest rzeczywistością dwudziestego wieku, czy to się komuś podoba, czy nie [...], jedyną antropologią, która ma jeszcze znaczenie, co zmienia badania nad filmem w pokrzepiający szmer wszechobecnej autoetnografii, akademicki ekwiwalent zbierania danych”; Elsaesser 2009a: 125–126), jest zarazem Thomas Elsaesser filmowym sybarytą, czerpiącym nie tylko intelektualną, ale również czysto zmysłową przyjemność z kontaktu z różnymi rodzajami audiowizualnych przedstawień. Mówił o tym w mowie dziękczynnej, od której się zaczęło i na której się kończy niniejsze wprowadzenie:

Istnieje też inna strona kina: groza i przyjemność „bycia w świecie” uwolnionego od własnej subiektywności, na co pierwszy wskazał André Bazin, zdejmującego ze mnie ciężar skupienia na sobie, egzystencjalnej winy albo po prostu własnego ciała oraz na dwie godziny uwalniającego mnie od potrzeby nadawania sensu własnemu życiu i od obowiązku kształtowania go zgodnie z wymogami autentyczności, prawdy oraz niesłabnącego imperatywu samodoskonalenia. [...] Z racji ich niejako „performatywnej” pozycji w Akademii, w ramach której muskają rozmaite dyscypliny, takie jak literatura, historia sztuki, filozofia, badania genderowe i garść jeszcze innych, studia filmoznauczne można porównać do baka, który żywi się swoim gospodarzem, zarazem go zapyłając. Stać je (jeśli chcą, jeśli mają dość śmiałości) na eksperymenty, ciekawość, przygodę, a nawet nieodpowiedzialność, czyli, mówiąc krótko, na oportunizm, w tym sensie, że mogą korzystać z okazji, kiedy się pojawia, a także być „parapraktyczne”, czyli mogące sobie pozwolić na poślizgi, szczęśliwe przypadki i fortune pomyłki. Tak właśnie pojmuję badania nad filmem, tak je zawsze uprawiałem, takimi chciałbym je zapamiętać (Elsaesser 2009a: 126).

Źródła cytowań

- ALTMAN, RICK (2012), 'Semantyczno-syntaktyczne podejście do gatunku filmowego' w: Rick Altman, *Gatunki filmowe*, przekł. Maria Zawadzka, Warszawa, ss. 489–513.
- BERGSON, HENRI (2016), *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przekł. Romuald J. Weksler-Waszkineł, Kraków.
- BRÜTSCH, MATTHIAS [maszynopis], *Loop Structures in Film (and Lit – erature): Experiments with Time Between the Poles of Classical and Complex Narration*, [maszynopis].
- DELEUZE, GILLES (2008), *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przekł. Janusz Margański, Gdańsk.
- ELSAESSER, THOMAS (2009 a), 'Stepping Sideways. SCMS Lifetime Membership Award', *Cinema Journal*: 49, ss. 121–127.
- ELSAESSER, THOMAS (2009), 'Nowa Historia – Koncept Metodologiczny', *Kwartalnik Filmowy*: 67–69.
- ELSAESSER, THOMAS (2010), 'Performative Self-Contradictions in Michael Haneke's Mind Games', w: Roy Grundman (red.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford, ss. 53-74.
- ELSAESSER, THOMAS (2018), *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- HENDRYKOWSKI, MAREK (2015), 'Metodologia nowej historii filmu', *Images: The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*: 26.
- KONEFAŁ, SEBASTIAN JAKUB (2013), *Corpus futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi*: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- PEPLIŃSKI, MAREK (2017), 'Myślenie kina. Nowa filozofia filmu', *Ekrany*: 5 (39), ss. 86–91.



Varia

Bizarna, pokrętna encyklopedia?

Nowe Ateny Benedykta Chmielowskiego w *Księgach Jakubowych* Olgi Tokarczuk

Krzysztof Breuskott

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-9582-5491

Abstract

Bizarre and devious encyclopedia. New Athens in "The Books of Jacob"

The aim of this paper is to examine intertextual relations between Olga Tokarczuk's *The Books of Jacob* and *New Athens* by Benedykt Chmielowski which are interesting due to the ongoing debate about (un)encyclopedic and (un)scientific nature of „the oldest polish encyclopedia”. Both the author of *New Athens* and the book itself are used by Polish Nobel Laureate as symbols of the soon-to-be gone pre-Enlightenment era, and they are contrasted with the work of Johann Heinrich Zeller or Denis Diderot. It is worth noting that this particular image of *New Athens* is determined by edition used by Tokarczuk. Author of *Flights* was familiar with and influenced by the famous edition of *New Athens* made by Maria and Jan Józef Lipsy. Interferences in the structure of the original text, highly subjective and tendencious selection of included material and addition of satirical images by Szymon Kobyliński shaped perception of *New Athens* as curious and bizarre work, alien to ideals of 18th century encyclopedists. This edition per-

Krzysztof Breuskott, mgr, doktorant Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Kontekstach Kultury” i „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Autor monografii *Wokół dualizmu. Dialog gnostycyzmu, kabały i buddyzmu zen w dziele Czesława Miłosza* (2020). Przygotowuje pracę doktorską poświęconą kontekstom religijnym w twórczości Olgi Tokarczuk.

kbreuskott@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



petuated the „black legend” of the so-called „first polish encyclopedia”. Polish Nobel Prize laureate – by using this particular edition – unwillingly and unknowingly took part in a centuries long debate about the work of Chmielowski. This entanglement leads to interesting problems and asks serious questions: how choice of sources can influence one’s perception of text? How different would be usage of this encyclopedia and its role in the novel if Tokarczuk would not be familiar with Lipsy edition? In this paper the author compares three different *New Athens*: the original ones, written by Benedykt Chmielowski, famous edition made by Józef and Maria Lipsy and fictional *New Athens* described in *The Books of Jacob*.

Keywords: Olga Tokarczuk, Benedykt Chmielowski, encyclopedia, the Enlightenment, *The Books of Jacob*

Wprowadzenie

„Najpierw były *Nowe Ateny* księdza Benedykta Chmielowskiego” (Tokarczuk 2014a) pisze Olga Tokarczuk w towarzyszącym *Księgom Jakubowym* artykule, mającym znaczący tytuł: *Jak powstały „Księgi Jakubowe”*. Z początku stwierdzenie to może budzić zdziwienie – za pierwszą inspirację podczas pracy nad wielką powieścią historyczną, w której tytule pojawia się Jakub Frank, autorka uważa Benedykta Chmielowskiego. W rzeczy samej *Nowe Ateny* odgrywają w *Księgach Jakubowych* ważną rolę i są tekstem, do którego – na różne sposoby – Tokarczuk odsyła swoich czytelników. W niniejszym artykule przeanalizowana zostanie ta niespodziewana relacja intertekstualna. Analiza skupi się na dwóch istotnych zagadnieniach: funkcji, jaką encyklopedia rohatyńskiego dziekana pełni w powieści Tokarczuk i pytania o źródła, z jakich korzystała autorka. Innymi słowy, trzeba zastanowić się nad tym, w jakim celu autorka *Prawieku* wykorzystuje *Nowe Ateny* i po które *Nowe Ateny* sięga.

Nawiązania do encyklopedii Chmielowskiego w *Księgach Jakubowych* pojawiają się już w samej oprawie graficznej dzieła. Jak pisze Krystyna Pietrych:

A przecież z nader wyrazistymi sygnałami podwójnego kodowania mamy do czynienia jeszcze zanim rozpoczniemy lekturę poprzez ikoniczny wymiar *Ksiąg* – okładka jednoznacznie, podobnie jak typografia całej powieści (podział na księgi, rozdziały, zamieszczone ryciny, powtarzane słowa na kolejnych stronicach), nawiązuje do szaty graficznej *Nowych Aten* (Pietrych 2017: 163-4).

Uderzające jest podobieństwo okładki *Ksiąg* i strony tytułowej *Nowych Aten*. Krój czcionki i jej zmieniający się rozmiar, paralelne ułożenie poszczególnych części tytułu, a wreszcie samo jego brzmienie – wszystko to, w dość

oczywisty sposób, daje czytelnikowi do zrozumienia, że dzieło Chmielowskiego jest dla Tokarczuk niezwykle istotne. Przywołania wymagają pełne tytuły obu dzieł:

Nowe Ateny
Albo
Akademia Wszelkiej Scyency
Pełna,
Na Różne Tytuły Jak Na Classes
Podzielona,
Mądrym Dla Memoryjału, Idiotom Dla Nauki, Politykom Dla Praktyki, Melancholikom Dla Rozrywki Erigowana
Alias
O Bogu, Bożków Mnóstwie, Słów Pięknych Wyborze,
Kwestyj Cudnych Wiele, O Sybillów Zbiorze,
O Zwierzu, Rybach, Ptakach, O Matematyce,
O Cudach Świata, Ludzi Rządach, Polityce,
O Językach I Drzewach, O Żywiołach, Wierze,
Hieroglifikach, Gadkach, Narodów Manierze,
Co Kraj Który Ma W Sobie Dziwnych Ciekawości,
Cały Świat Opisany Z Gruntu W Słów Krótkości.

Co Wszystko Stało Się Wielką Pracą Autora Tu Enigmatice Wyrażonego:

Imię Wiosna Zaczyna Wielkiej Nocy Blisko:
Głowę W Piwie y Miodzie Zawraca Nazwisko.
To Jest Przez Xiędza Benedykta Chmielowskiego Dziekana Rohatyńskiego, Firlejowskiego, Podkamienieckiego Pasterza (Chmielowski 2018)

oraz:

Księgi Jakubowe
Albo
Wielka podróż
przez siedem granic,
pięć języków
i trzy duże religie,
nie licząc tych małych.
Opowiadana przez zmarłych,
a przez autorkę dopełniona metodą
koniektury, z wielu rozmaitych ksiąg

zaczerpnięta, a także wspomóżona
imaginacją, która to jest największym naturalnym darem
człowieka.
Mądrym dla Memoryału, Kompatriotom dla Refleksji,
Laikom dla Nauki, Melancholikom zaś dla Rozrywki (Tokarczuk 2014b).

Stylizacja jest widoczna nawet podczas pobieżnej lektury. Podobieństwa daje się zaobserwować już w pierwszych słowach i konstrukcji tytułu („Nowe Ateny/albo...” i „Księgi Jakubowe/albo...”). Niemal identyczne są frazy określające cel dzieła („Mądrym Dla Memoryału, Idiotom Dla Nauki, Politykom Dla Praktyki, Melancholikom Dla Rozrywki Erigowana” i „Mądrym dla Memoryału, Kompatriotom dla Refleksji, Laikom dla Nauki, Melancholikom zaś dla Rozrywki”), różnią się jedynie tym, że Tokarczuk zastąpiła wyraz „idiotom” słowem „laikom”, oraz nie kieruje swojego tekstu politykom, a „kompatriotom”. W obu tytułach pojawiają się również informacje o osobie autora i o metodzie twórczej.

Jeżeli czytelnik sięgający po *Księgi Jakubowe* rozpozna nawiązania do *Nowych Aten*, jakie pojawiają się w szacie graficznej i tytule, nie powinien być zdziwiony, gdy pierwszym bohaterem, jakiego w powieści pozna, będzie sam Benedykt Chmielowski. Powieść, której tytuł odsyła do frankistów i ich charyzmatycznego lidera, otwiera scena z barokowym encyklopedystą, zaś samego Jakuba Franka autorka wprowadza dużo później. Jak się okazuje, to właśnie książdź jest jednym z głównych bohaterów *Ksiąg*. Co więcej: jego dzieło również ma status pełnoprawnego bohatera literackiego – w powieści można z powodzeniem śledzić losy *Nowych Aten*. Encyklopedia nie tylko towarzyszy postaciom w kluczowych momentach ich życia, lecz również do czekała się rozdziału zatytułowanego *Dalsze losy Nowych Aten*, w którym narrator opisuje to, co spotkało tego niecodziennego bohatera po zakończeniu akcji powieści.

Czarna legenda *Nowych Aten* i Olga Tokarczuk

Logiczna struktura tego wywodu nakazywałaby przejść do interpretacji tych nawiązań i wskazania ich celu. Struktura ta musi jednak zostać zaburzona, ponieważ nim odpowie się na pytanie o to, jak Tokarczuk wykorzystuje w *Księgach Jakubowych* *Nowe Ateny*, trzeba wpierw ustalić, po które *Nowe Ateny* sięga autorka. Należy zidentyfikować wykorzystane źródła i ich wpływ na rolę, jaką encyklopedia pełni w powieści.

Na wykorzystane źródła pisarka sama wskazuje na kartach powieści:

Wiele radości przyniosła mi praca nad figurą księdza Benedykta Chmielowskiego, dziekana rohatyńskiego, później kanonika kijowskiego, pierwszego polskiego encyklopedysty. Wszystkim zainteresowanym polecam lekturę dzieła *Nowe Ateny albo Akademia Wszelkiej sciencyi pełna* wydanego w świetnym wyborze i opracowaniu Marii i Jana Józefa Lipskich w 1968 roku. Prawdę powiedziawszy, należałoby się tej wspaniałej książce wznowienie (Tokarczuk 2014b: 21).

Powyższy fragment informuje o kilku ważnych kwestiach. Po pierwsze, autorka dostarcza wskazówek bibliograficznych: przy pracy nad *Księgami Jakubowymi* korzystała ona z wyboru i opracowania Marii i Jana Józefa Lipskich. Po drugie, opracowanie to Tokarczuk ocenia jako „świetne” i nazywa „wspaniałą książką”, której „należałoby się wznowienie”. We wspomnianym już tekście, towarzyszącym *Księgom Jakubowym*, pisarka również powołuje się na opracowanie Lipskich, dodając, że podczytywała je „całe dzieciństwo i młodość” (Tokarczuk 2014a). *Nowe Ateny* to dla Tokarczuk *Nowe Ateny* w edycji Lipskich – to właśnie ta lektura uformowała jej wyobrażenie o dziele Chmielowskiego. Wybór źródła ma ogromne znaczenie i wpływa na możliwą interpretację *Ksiąg Jakubowych*. Chcąc nie chcąc, autorka *Prawieku i innych czasów* zostaje uwikłana w spór o encyklopedyczność *Nowych Aten* i reprodukuje ich tak zwaną „czarną legendę”.

Na *Nowe Ateny* pierwotnie składały się dwa tomy wydane w 1745 i 1746 roku we Lwowie. Drugie wydanie, które pochodzi z lat 1754-1756, zawierało – obok przedruków dwóch pierwszych tomów – suplement, czyli tomy trzeci i czwarty. Między wydaniem zmieniał się przewidywany odbiorca dzieła. *Nowe Ateny* były początkowo adresowane do osób wykształconych, jednak z czasem Chmielowski skierował swoją encyklopedię do szerokich mas szlacheckich (Paszyński 2014: 40), co odbiło się w samej strukturze dzieła – o ile w dwóch pierwszych tomach przeważa treść encyklopedyczna, tak suplement wypełniony jest głównie anegdotami i treścią „kuriozalną” (Paszyński 2014: 40). To właśnie ta ostatnia sprawiła, że *Nowe Ateny*, choć dobrze przyjęte przez współczesnych, szybko stały się obiektem ostrej krytyki (Wichowa 2013: 61). Wielką laudację dzieła kanonika rohatyńskiego napisała Elżbieta Drużbacka (Wichowa 2013: 61), zaś Michał Wiszniewski pisał, że dzieło to „doskonale odbija światło swojej epoki” (Wiszniewski 1873: 105). Również w późniejszej encyklopedii powszechnej, wydanej nakładem Orgelbranda, można przeczytać, że tomy te „mają swoje zalety jako najzupełniejsza i drobiazgowo nawet Encyklopedia polska wszelkich wiadomości” (Orgelbrand 1899: 369). Jednak od początku XIX wieku zaczęto krytykować dzieło Chmielowskiego. Feliks Bentkowski (1781–1852) poświęcił firlejowskiemu proboszczowi nieco uwagi, doceniając erudycję oraz nakład pracy włożony w kompilację wiedzy z wielu źródeł, jednocześnie ganiąc go:

Z całego dzieła widoczna jest że autor czytał bardzo wiele, i nie małą sobie zadał pracę w spisaniu czterech tak potężnych tomów, które miały zastąpić czytanie wszelkich innych dzieł, przez opowiedzenie osobliwości ze wszystkich nauk i wiadomości ludzkich. Ale coś ztąd, kiedy ani w układzie materii, ani w wykładzie rzeczy, nie widać nie tylko zdrowego gustu i wyboru, ale też rozsądku przyzwoitego. Jednakże miał Chmielowski w ustroniach wiejskich czcicielów zwłaszcza pomiędzy plebanami takimi którzy nic lepszego nie znali (Bentkowski 1814: 679-682).

Jak zauważa Wojciech Paszyński, odbiór *Nowych Aten* znacznie pogorszył się w dwudziestoleciu międzywojennym (Paszyński 2014: 41). Józef Kalenbach określił dzieło jako „straszliwe kuriozum encyklopedycznej niewiedzy, w której nie wiadomo co bardziej podziwiać, czy naiwność kompilatora, czy jego pracowitość, czy wreszcie dokładność w przytaczaniu rzekomych źródeł”, zaś Ignacy Chrzanowski uznał je za obraz ciemnoty czasów saskich, dający „wyborne pojęcie o upadku zarówno zdrowej myśli, jak poczucia piękna” (Chrzanowski 1974: 384). Jeszcze ostrzej o *Nowych Atenach* wypowiadał się Julian Krzyżanowski, nazywając encyklopedię „potwornymi płodami” oraz „typowym okazem grafomanii naukowej” (Krzyżanowski 1979: 375). Opinie te, zdaniem Paszyńskiego, ugruntowały czarną legendę *Nowych Aten*, która „utrzymuje się w zasadzie do dziś, niekiedy także w naukowych kręgach” (Paszyński 2014: 42). Jednak w ostatnich latach zaobserwować można trend, dający się określić jako rehabilitacja dzieła Chmielowskiego. Dzięki badaczom takim jak Paszyński, Marta Wichowa, Bartosz Marcińczak, Stanisław Grzybowski czy Halina Rybicka-Nowacka, można nie tylko dostrzec w *Nowych Atenach* coś więcej niż „straszliwe kuriozum”, ale również ustalić, co mogło doprowadzić do powstania tak skrajnych opinii.

Jak się okazuje, wpływ na odbiór encyklopedii dziekana rohatyńskiego miały popularyzujące ją kompilacje. W *Czasach Saskich. Wyborze źródeł* Józefa Feldmana można znaleźć wybór czterdziestu stron z dzieła Chmielowskiego. Przy pierwszym kontakcie próbka ta wydaje się może duża i reprezentacyjna dla całości dzieła, natomiast trzeba sobie zdać sprawę, że *Nowe Ateny* liczą ponad trzy tysiące trzydzieści dwie strony. Warto zauważyć, że Feldman zawarł w zbiorze fragmenty opisujące słonia, tygrysa i sfinksa – wybór akurat tych stworzeń nie jest przypadkowy. Jak można się domyślić, wszystkie wykorzystane fragmenty pochodzą z tomu trzeciego (z rozdziału *Nowy Pliniusz*), a więc z suplementu, w którym znalazły się przede wszystkim tak zwane kurioza. Jak zaznacza sam Chmielowski, *Nowy Pliniusz* jest tylko i wyłącznie suplementem do rozdziału *Nowy Zwierzyniec*, który znaleźć można w pierwszym tomie encyklopedii. Książka nie powtarza w *Nowym Pliniuszu* wiedzy, którą zamieścił w tomie pierwszym, a tylko dodaje co ciekawsze informacje, które doczytał w okresie pomiędzy zamknięciem

pierwszego tomu a pisanie tomu trzeciego. Opisy pochodzące z suplementu pozbawione są z reguły wiadomości *stricte* naukowych, składają się przede wszystkim z anegdot, a wyrwanie ich z kontekstu podważa encyklopedyczny charakter *Nowych Aten*. Żeby jednak oddać sprawiedliwość księdzu Benedyktowi Chmielowskiemu, należy zauważyć, że w opisie samego tylko słonia, który zamieścił w *Nowym Zwierzyńcu*, powołuje się on na czternastu różnych autorów, z czego mniej więcej połowa z nich to uznani naukowcy, żyjący w XV i XVII wieku (między innymi Konrad Gesner [1516–1565], czy też Athanasius Kircher [1602–1680]), pozostali to z kolei autorzy antyczni. Zignorowano więc spory rozdział *Nowy Zwierzyńiec* z tomu pierwszego, w którym zawarte są opisy zwierząt mniej egzotycznych i które mają charakter dużo bardziej encyklopedyczny. Problemem jest również kwestia komentarza do wyboru, a raczej jego braku. Jediną wzmianką o samych *Nowych Atenach* jest krótka uwaga we wstępie do całości książki, która w dużej części składa się z cytowanych słów Józefa Kallenbacha. Jak zauważył Paszyński, to, że wybór Feldmana nie był opatrzony żadnym komentarzem, dodatkowo zniekształcało obraz *Nowych Aten*:

Nie uczynił tego bynajmniej za pośrednictwem komentarza tylko właśnie w wyniku jego braku. Wyselekcjonowane przez niego cytaty co bardziej naiwnych i humorystycznych fragmentów, są bowiem zupełnie pozbawione jakichkolwiek przypisów czy objaśnień. Czytający te, jakby tendencyjnie wybrane wycinki odnosi więc wrażenie, że dzieło w żadnym wypadku nie może pretendować do miana naukowego (Paszyński 2014: 41).

Za podobny przykład może posłużyć *Wybór tekstów staropolskich XVI–XVIII* Witolda Taszyckiego, w którym *Nowe Ateny* reprezentuje tylko kilkanaście stron, w tym opis jednorożca. Tendencyjny wybór fragmentów, mający zbudować wrażenie jakiejś całkowitej inności dzieła Chmielowskiego, w którym saski uczyony opisuje fantastyczne zwierzęta tak, jakby ich istnienie było czymś oczywistym, jedynie umacnia krzywdzące stereotypy. Dzieło rozpoczęte przez Feldmana i Taszyckiego dokończą jednak wspomniani już Lipsy. Co należy podkreślić, podobnie jak Tokarczuk, Lipsy mieli dobre intencje. Jak pisze Paszyński:

W pochodzącym z 1966 roku opracowaniu *Nowych Aten* autorstwa Lipskich Chmielowski został po raz pierwszy częściowo zrehabilitowany. Ochrzczony „Nikiforem nauki polskiej”, przedstawiany jest jako pisarz i uczyony, co prawda naiwny i nieraz bezkrytyczny, ale jednocześnie będący znakomitą publicystą, stylistą oraz polihistorem i kompilatorem, świetnie umiejącym nawiązać kontakt z czytelnikiem (Paszyński 2014: 42).

Choć autorom przyświecał wzniosły cel i – w warstwie deklaratywnej – mieli oni zamiar zrehabilitować *Nowe Ateny*, to jednak efekt ich pracy miał skutek odwrotny do zamierzonego. Specyficzna szata graficzna, tendencyjny wybór fragmentów i znaczne ingerencje w tekst mają na celu ośmieszenie encyklopedii – inaczej nie da się wyjaśnić zabiegów, które zastosowali autorzy. Z ogromnych *Nowych Aten* wyciągnięto niemal wyłącznie fragmenty skupiające się wokół mirabiliów, kuriozów i teologii. Inne hasła zostały tak przerobione, żeby spotęgować wrażenie dziwaczności i nienaukowości dzieła. Symptomatyczne jest na przykład hasło „koń”, z którego Lipsy zostawili tylko pierwsze słynne zdanie, a więc „Koń jaki jest każdy widzi”. Tymczasem Chmielowski w *Nowych Atenach* poświęca opisowi konia niemal dwie strony – i to tylko w jednym hasle. Jak zauważa Paszyński:

Myślę, że prawie nikt nie zdaje sobie sprawy, że na tej iście lakonicznej wzmiance informacja na temat konia bynajmniej się nie kończy. Nawet słynny badacz kultury staropolskiej Janusz Tazbir wykazuje bardzo powierzchowną znajomość *Nowych Aten* i całkowitą ignorancję w tej kwestii. W rzeczywistości Chmielowski mało któremu zagadnieniu poświęcił tyle miejsca w swoim dziele, co właśnie koniom. Zadałem sobie trud wysledzenia wszystkich opisów tego tak popularnego w owych czasach zwierzęcia. O koniach przeczytamy w niemal każdym z czterech tomów encyklopedii – łącznie na 15 stronach [...]. Zostały tam przedstawione rasy i szczegóły hodowli koni, a także anegdoty i opowieści z nimi związane – obejmujące imponujący przegląd od historii starożytnej po czasy naszego autora (Paszyński 2014: 55-56).

Warto również wspomnieć o prześmiewczych, stylizowanych na osiemnaste stulecie ilustracjach autorstwa Szymona Kobylińskiego, którymi Lipsy zdecydowali się ozdobić *Nowe Ateny*. I tak czytelnik trafia na rozdział o „extraordynaryjney mocy osobach”, przy którym znajduje się ilustracja przedstawiająca półnagiego wielkiego mężczyznę podnoszącego byka oraz mniejszą postać biegnącą z wielkim dzwonem. Wrażenie dziwaczności zostaje skutecznie osiągnięte. *Nowe Ateny* przestają kojarzyć się z encyklopedią i nauką. Pozostaje pytanie o prawdziwość i adekwatność takiego obrazu.

Po pierwsze zwrócić należy uwagę na imponującą bibliografię *Nowych Aten*. Jak pisze Paszyński:

Na „filary” pierwszego tomu *Nowych Aten* składa się 95 pozycji źródłowych. Spośród nich, podobnie jak w pozostałych tomach, dominują dzieła geograficzne, historyczne i teologiczne. Mamy więc atlasy i przewodniki po różnych częściach świata (*Atlas constructus Jansonis in magno folio, Angliae, Italiae, Galliae, Germaniae, Peregrinatio czy Theatrum swiata wszytkiego* Iana Botera Benesivsa – dzieło opisujące znane ówczesnie kontynenty, panujące tam ustroje oraz światowe religie), traktaty historyczne (*Kro-*

nika Polska Marcina Kromera, *Flosculi historiarum* Jeana de Bussièresa, *Pałac królów* Kołudzkiego) czy rozprawy teologiczne (*Annales Ecclesiastici* Baroniusza). Ponadto w bibliografii są obecne dzieła o charakterze prawniczym (*Prawo kanoniczne...* Arnoldda Korwina), militarystycznym (*Archelia, albo o Artylleryi Księga*), numizmatycznym (*Numismatica Historia Claudidu Molinet de Summis Pontificibus*), a także – jakbyśmy to dzisiaj określili – ezoterycznym (*Speculum Imaginum Veritatis Occultae* Jakuba Masena) i inne (Paszyński 2014: 45-46).

Bogumił Szady, analizując obraz Hiszpanii, jaki wyłania się z *Nowych Aten*, wylicza średniowiecznych autorów, których dzieła znał Chmielowski. Wśród nich wymienia postaci takie jak Rodrigo Jiménez de Rada (1170–1247), arcybiskupa Toledo i twórcę historii Hiszpanii (*De rebus Hispaniae*), Juana de Mariana, jezuitę i najważniejszego historyka hiszpańskiego okresu nowożytnego (1536–1624), Giovanniego Battistę Nicolosiego (1610–1670), geografę włoskiego, Filipa Klüwera (1580–1623), Jana Janssona (1588–1664), Jacquesa Auguste’a de Thou (1553–1617; Szady 2012: 29-31). Wbrew obiegu opinii, na co zwracają uwagę Stanisław Grzybowski i Halina Rybicka-Nowacka, wśród cytowanych autorów przeważają jednak uczeni z XVI i XVII wieku, a nie autorzy średniowieczni (Grzybowski 1965: 123; Rybicka-Nowacka 1974: 35). Trzeba też przyznać, że Chmielowski dokonywał selekcji materiału źródłowego podczas prac nad encyklopedią. Za przykład mogą posłużyć fragmenty poświęcone Żydom. Unikał bowiem powoływania się na skrajnie antysemickie teksty. Jak pisze Jerzy Krocak:

To znamienne, że Chmielowski także w tych dodatkach, w specjalnie wydzielonej części antyżydowskiej, konsekwentnie unika odwołań do skrajnych ksiąg z tego nurtu, jak *Przećławia* Mojeckiego *Żydowskie okrucieństwa, mordy i zabobony* (Krocak 2016: 290).

Mimo – ze współczesnej perspektywy – wyraźnie antysemickiego nastawienia, Chmielowski przytacza również argumenty Żydów na przykład w sprawie mordów rytualnych (Krocak 2016: 290). Warto również dodać, że części kuriozalne, które trafiały do kolejnych wyborów i edycji, nie stanowiły większości materiału zawartego w *Nowych Atenach*. Dwadzieścia jeden na dwadzieścia osiem rozdziałów z tomu pierwszego ma charakter encyklopedyczny, a nie kuriozalny.

Chmielowskiemu zarzucano również nadużywanie łacińskich wtrąceń w tekst encyklopedii. Trzeba jednak pamiętać, że podjął się on napisania encyklopedii w czasie, w którym w tekstach naukowych dominowała łacina, a polską terminologię należało dopiero w pełni stworzyć. On sam pisze o tym w rozdziale *Do czytelnika*. Autor *Nowych Aten* wskazuje na niewystarczający zasób polskiego słownictwa naukowego (Chmielowski 2018).

Pisarz musiałby je dopiero wypracować, a nie taki był cel jego dzieła – chciał on napisać poradnik o nastawieniu dydaktycznym i utylitarnym (Wichowa 1999: 51). Autor odnosi się również do zarzutów o kompilatorski charakter dzieła. Tłumaczy, że powołuje się na książki kilkuset autorów, z których wyekstrahował to, co uznał za najbardziej interesujące dla czytelnika. Jak pisze Paszyński:

Należy podkreślić, że zarzut kompilacyjności, bardzo często stawiany naszemu autorowi, jest krzywdzący. Jego bibliografia nie była bowiem bynajmniej uboga, a nawet gdyby poszczególne rozdziały dzieła zasługiwały na miano kompilacyjnych, to przecież w takim dziele jak encyklopedia powszechna wydaje się to raczej nie do uniknięcia (Paszyński 2014: 45).

Szady zauważa, że choć *Nowe Ateny* wynikają z kompilacji źródeł między innymi zachodnioeuropejskich, to jednak nie powielają pojawiającego się w nich negatywnego obrazu Hiszpanii (Szady 2012: 28). Jest to jeszcze jeden dowód na to, że Chmielowski nie podchodził do wykorzystywanych tekstów bezkrytycznie, a jego dzieło nie jest tylko prostą sumą przeczytanych lektur. *Nowe Ateny* obfitują również w praktyczne porady i opisy eksperymentów, mających sprawdzić prawdziwość tychże porad. Powtarzając za Wichową, Chmielowski „aprobował przekonanie, że wiedza powinna być użyteczna, przedstawione poglądy mają być poddane krytycznej analizie i ocenie, twórca encyklopedii powinien też kierować się praktycyzmem, troską o korzyści użytkownika dzieła” (Wichowa 1999: 47).

Wrażenie dziwaczności i nienaukowości *Nowych Aten* brało się i nadal bierze z tego, że ocenia się je z perspektywy poświeceniowej tradycji nauki, co jest błędem. Encyklopedia ta jest bowiem dziełem nauki barokowej, o czym przekonywała chociażby Maria Wichowa. Badaczka pisała, że Chmielowski to:

oświecony Sarmata, uczony o barokowym poglądzie na świat i typowy reprezentant barokowego encyklopedyzmu. Świadczą o tym: obecna w jego dziele idea pansofizmu, systematyczny układ encyklopedii, barokowa koncepcja imitacji, metoda kompilacji (stare przedstawione po nowemu), barokowa koncepcja popularyzacji wiedzy, dydaktyczny i utylitarny cel kompendium, historyzm sarmacki, barokowy smak estetyczny, w tym makaronizowanie, a także potrydencka wizja świata (Wichowa 1999: 56).

Doskonałym przykładem może być niealfabetyczny układ treści, który zdziwił choćby samą Tokarczuk („To trochę taka chińska encyklopedia, gdzie istnieją zupełnie inne kategorie klasyfikacji niż te, do których przywykliśmy”; Król & Tokarczuk 2014). Układ systematyczny dominował w encyklope-

diach do XVIII wieku (Wichowa 1999: 48), nie jest więc jakąś specyficzną cechą *Nowych Aten*. Podobnie jest z omawianymi w encyklopedii tematami mitycznymi, magicznymi i fantastycznymi. Po pierwsze, jak zauważa Paszyński, w czasach, w których stworzono *Nowe Ateny*, powstawały traktaty poświęcone magii, które były uważane za naukowe (Paszyński 2014: 54). Po drugie zaś, wystarczy przejrzeć pierwszy tom dzieła firlejowskiego proboszcza, żeby zauważyć, że autor podchodzi na przykład do istot znanych z mitologii dość sceptycznie. Przykładowo, opisując feniksy, Chmielowski zadaje pytania o to, czy one w ogóle istnieją i zauważa, że od stuleci nikt ich nie widział. Dodatkowo zawsze podaje źródło, z którego korzysta, podkreślając, że jedynie referuje to, co przeczytał.

Bizarna, pokrętna barokowa encyklopedia – rola *Nowych Aten* w *Księgach Jakubowych*

Tokarczuk, jak sama przyznała, wychowywała się na *Nowych Atenach* w edycji Lipskich. W wypowiedziach pisarki można odnaleźć ślady źródła, z którego korzystała: „Chciałoby się za księdzem Benedyktem Chmielowskim użyć najlepszej w języku polskim frazy oddającej pojęcie oczywistości: koń jaki jest, każdy widzi – świat jaki jest, każdy widzi” (Tokarczuk 2014a). Przypomnijmy, że fraza ta była tak znacząca jedynie w edycji Lipskich – sam Chmielowski o koniu napisał dużo więcej. Jeżeli więc *Nowe Ateny* odgrywają w *Księgach Jakubowych* jakąś rolę, to jest ona pochodną specyficznego wyobrażenia pisarki o encyklopedii Chmielowskiego – wyobrażenia, którego w pełni nie ukształtowały *Nowe Ateny*, a dzieło Lipskich. Biorąc pod uwagę liczne ingerencje w tekst, tendencyjny dobór fragmentów i wreszcie satyryczne ryciny, można ten wybór z powodzeniem nazwać remiksem lub *mashupem*. I tak dla pisarki Chmielowski, którego między innymi Paszyński i Wichowa uznają za jednego z reprezentantów polskiej nauki okresu baroku, staje się pocziwym człowiekiem, którego „naiwność, dobroduszość powodowały, że pisałam o nim zawsze na lekkim wzruszeniu” (Król & Tokarczuk 2014). Dodajmy, że Ewa Kosowska przekonuje, iż Chmielowski był jednym z pierwszych Polaków, który „stawał po stronie autorytetu źródeł pisanych” (Kosowska 2012: 409).

Z kolei o samych *Nowych Atenach* autorka *Biegunów* pisze:

Zawsze mnie fascynowały rzeczy nieoczywiste, bizarne, odstające nieco od normy, wszystkie te sprawy marginalne i dziwaczne [...] „Nowe Ateny” są pokrętną barokową encyklopedią i we wszystkim pokazują, że tworzył je umysł inny od naszego, przednowoczesny. To trochę taka chińska encyklopedia, gdzie istnieją zupełnie inne kategorie klasyfikacji niż te, do których przywykliśmy (Król & Tokarczuk 2014).

Z jednej strony Tokarczuk zauważa, że dzieło jest dzieckiem swoich czasów („umysł inny od naszego, przednowoczesny”), z drugiej wszakże jej odbiór tego dzieła jest zniekształcony. *Nowe Ateny* są barokową encyklopedią, ale nie są ani pokrętne, ani dziwaczne, ani „bizarne”, ani odstające od normy, jeżeli umieści się je w odpowiednim historycznym i literackim kontekście. Trudno też zgodzić się z twierdzeniem, że „we wszystkim pokazują, że tworzył je umysł inny od naszego”, skoro przyświecał ich autorowi dość zrozumiały cel (dydaktyka i pragmatyka), ich wewnętrzna struktura jest spójna i logiczna (po rozdziale poświęconym Bogu Chmielowski przechodzi do opisu podstawowych elementów składowych świata, później przyrody, a dopiero dalej poszczególnych państw *etc.*), posiadają układ hasłowy i tak dalej. Ciężko również orzec czym miałyby być „chińska encyklopedia”, do której odnosi się pisarka – prawdopodobnie synonimem „orientalnej” inności.

Tokarczuk stara się też skontrastować czasy oświecenia z barokową encyklopedią: „wiał duch oświecenia, król Staś urządzał obiady czwartkowe, a tu o smokach, dwugłowych ludziach i rozmnażaniu srebrnych monet” (Król & Tokarczuk 2014). Raz, że – przypomnijmy – dwa pierwsze tomy mają przede wszystkim charakter encyklopedyczny i przeważająca większość haseł jest bardziej pospolita niż smoki i dwugłowi ludzie, o których informacje pochodzą głównie z suplementu, więc specjalne podkreślanie tego typu przykładów i robienia z nich normy może brać się z tego, że w edycji Lipskich faktycznie stanowiły one normę. Po drugie, ostre kontrastowanie *Nowych Aten* i oświecenia jest problematyczne na kilku poziomach. Ich największa krytyka pojawiła się przecież w XIX wieku, a nie oświeceniu. Cytując Kosowską:

W osiemnastowiecznej Europie, przepojonej duchem francuskiego racjonalizmu [...] dzieło ks. Chmielowskiego mogłoby spotkać się z uznaniem, jeśli nawet nie z całkowitą aprobatą. Ale w Europie poromantycznej, powoli mitologizującej dorobek oświecenia i budującej zręby nowoczesnej naukowej myśli krytycznej, *Nowe Ateny*... nie zasługiwały na akceptację (Kosowska 2012: 408).

Badaczka zauważa też, że powtarzany wielokrotnie argument o rzekomej krytyce *Nowych Aten*, jaka miała pojawić się w *Organach* Węgierskiego, wynika z błędnej interpretacji: „nieznajomość encyklopedii Chmielowskiego staje się zatem miarą nieuctwa walczących, a nie miarą potępienia *Nowych Aten*...” (Kosowska 2012: 408). Również idea encyklopedyzmu, która przyświecała Chmielowskiemu, nie jest przecież obca myśli oświeceniowej.

Pisarce znane były zarzuty kierowane pod adresem dzieła Chmielowskiego. Przykładowo bohater powieści wielokrotnie zostaje posądzony o niepotrzebne nadużywanie łaciny w swoim dziele (z nieznanych przyczyn

wplatanie łaciny do wypowiedzi staje jego cechą osobniczą, co słusznie wytyka Adam Lipszyc – Chmielowski u Tokarczuk, jako jedyna postać, mówi łaciną również w prywatnych rozmowach; Lipszyc 2014), niedane jest się mu jednak skutecznie obronić. Na zarzuty odpowiada:

– Jakże to? Każdy Polak przecie tak gładko mówi po łacinie, jakby się w owym łacińskim urodził. Polski naród jest to gensculta, polita, wszelkich mądrości jak capax, dlatego całkiem słusznie lubuje się w łacińskim języku i najlepiej go wymawia. Nie mówimy jak Włosi: Redzina, ale Regina, ani tridzinta, quadradzinta, ale triginta, quadraginta. Nie psujemy łaciny jak Niemcy i Francuzi, którzy miasto Jesus Christus mówią J-e-d-z-u-s Krystus, miasto Michael – Mikael, miasto charus – karus... (Tokarczuk 2014b: 844-843).

Pomijając komiczność wypowiedzi księdza, w odpowiedzi Chmielowskiego-bohatera literackiego brakuje najważniejszego argumentu, sformułowanego przecież przez samego Chmielowskiego-postać historyczną: tego o ubogim zasobie polskiego słownictwa naukowego. Skomplikowany stosunek Tokarczuk do *Nowych Aten* można podsumować, przytaczając fragment wywiadu z autorką:

mnóstwo tam wiedzy o świecie, która odpowiada stanowi umysłów XVIII-wiecznych, niezbyt oświeconych Polaków, jest mnóstwo inspirujących ciekawostek i totalnych bzdur. Czasami można się pośmiać z naiwności autora, czasami wzrusza jego zawziętość w dociekaniu spraw, które zupełnie go przerastają (Król & Tokarczuk 2014).

Chmielowski to dla pisarki naiwny i zacofany, acz dobroduszny Polak, którego wysiłki, nieprzystające do posiadanych zdolności intelektualnych, budzą w czytelnikach (pełne wyższości) wzruszenie. Proboszcz firlejowski i jego dzieło są więc relikdami dawnych, ciemnych czasów. Na marginesie można dodać, że karty *Ksiąg Jakubowych* są ozdobione rysunkami z dawnych encyklopedii – nie trzeba dodawać, że ich dobór podyktowany jest chęcią zadziwienia czytelnika (a więc jest to powtórzenie gestu Lipskich). Co interesujące, ilustracje te nie pochodzą z *Nowych Aten*, choć – przez częste pojawianie się w tekście powieści właśnie tej encyklopedii – sprawiają takie wrażenie. Wydaje się, że może być to zabieg celowy, ponieważ autorka nie stara się wyprowadzić czytelników z błędu: ani nie podaje źródeł wykorzystanych ilustracji, ani nie podpisuje samych rycin.

Tokarczuk ma więc wyrobione dość specyficzne wyobrażenie o tym, czym są *Nowe Ateny* i kim jest sam Chmielowski – wyobrażenie, które, jak widać, zostało ukształtowane przez wielowiekową dyskusję o samej encyklopedii. Pozostaje więc już tylko pytanie o rolę, jaką pełni ona w *Księgach*

Jakubowych. Adam Lipszyc uważa, że za stylizacją tytułu (i zapewne szaty graficznej) nie stoi nic więcej, niż tylko „żacki dowcip” (Lipszyc 2014). Z tą opinią nie zgadza się Krystyna Pietrych, stwierdzająca:

Dla Tokarczuk jednak encyklopedia Chmielowskiego jest książką wyjątkową – z jednej strony to exemplum fascynującego, choć utopijnego ludzkiego dążenia do stworzenia pełnego kompendium wiedzy, z drugiej – to podręcznik, z którego Frank uczył się języka polskiego (Pietrych 2017: 164).

Opisanie całego świata to w powieści cel Chmielowskiego:

Ksiądz odpowiada skromnie, że chciałby zrobić kompendium wiedzy, takie, które byłoby w każdym domu. A w nim po trochu o wszystkim, żeby człowiek, gdy czegoś nie wie, mógł sięgnąć do takiej książki i tam to znaleźć. Geografia, medycyna, języki ludzkie, obyczaje, ale flora i fauna także, i ciekawostki wszelkiego rodzaju.

– Imaginuje jejmość sobie: wszystko pod ręką, w każdej bibliotece. Cała ludzka wiedza zgromadzona w jednym (Tokarczuk 2014b: 845).

– Teraz piszę suplement do obu ksiąg, czyli tomy trzeci i czwarty, i na tym, myślę, skończę opisanie świata – dopowiada ksiądz Benedykt (Tokarczuk 2014b: 844).

Jak można się domyślać z treści wywiadów przeprowadzonych z Tokarczuk, cel ten nie zostaje przez bohatera osiągnięty. Co więcej, same *Nowe Ateny* odnoszą w powieści skutek odwrotny do zamierzonego:

A i książka ta jest dziwnie magiczna – można ją czytać bez przerwy, to tu, to tam, i zawsze coś ciekawego w głowie zostaje, i ma się wszelkie preteksta do pomyślenia, jaki to świat jest wielki i skomplikowany, że myślą się go nijak objąć nie da, chyba tylko wyrwykami, drobinami małych zrozumień (Tokarczuk 2014b: 837).

Zwraca uwagę oczywisty dysonans między założeniem Chmielowskiego („skończę opisanie świata”) a wnioskami, które wyciągają z encyklopedii czytelnicy („myślą się go nijak objąć nie da”). Intencja księdza zostaje przez autorkę jeszcze bardziej ośmieszona we fragmencie poświęconym przyczynom śmierci bohatera: „Ksiądz Benedykt Chmielowski, kanonik rohatyński, umiera na zapalenie płuc, bo nieopatrznie i niecierpliwie wyrwał się do ogródka, gdy tylko zaświeciło słońce” (Tokarczuk 2014b: 249). Człowiek, który – w swoim mniemaniu – całą wiedzę świata zawarł w księgach, umiera, bo popełnia pospolity błąd. Przyczyną śmierci Chmielowskiego, na co zwraca uwagę narrator, nie jest wcale zapalenie płuc, ale jego krótkowzroczność i niewiedza. *Nowe Ateny* i Chmielowski pełnią w powieści rolę przypomnienia, że świat jest niepoznawalny.

Silne skonstrastowanie *Nowych Aten* i myśli oświecenia, o którym w wywiadzie wspominała Tokarczuk, ujawnia się również w samej powieści. Aszer Rubin zestawia *Encyklopedię Diderota* i *Universal Lexicon* Johanna Heinricha Zelera z *Nowymi Atenami* Chmielowskiego (Tokarczuk 2014b: 140). Te ostatnie symbolizują pobyt w Polsce i nieodwracalnie minione czasy („zawsze wtedy przypomina mu się Rohatyn i ma wrażenie, jakby chodziło o dawny, daleki sen”; Tokarczuk 2014b: 140). Bohater przyznaje, że książka na nic mu się już nie zda. Znamienne jest, że w następnym akapicie on i jego rodzina toczą dyskusję o tym, czym jest „oświecenie”. Swoją relację do oświecenia Aszer formułuje w następujący sposób:

Nagle wydaje mu się, że oprócz tych wszystkich wzniosłych tez, które drukuje „Berlinische Monatsschrift”, poza światłem i rozumem, poza ludzką mocą i wolnością pozostaje coś bardzo istotnego, jakaś kleista, ciemna i ciastowata kraina, w którą wszelkie słowa i pojęcia wpadają jak w smołę, tracą kształt i znaczenie (Tokarczuk 2014b: 136).

Krytyka „światła i rozumu” jest więc powtórzeniem krytyki *Nowych Aten*, ale wyrażona w sposób dużo dosadniejszy. Narrator, ustami Aszera, mówi, że rzeczywistość jest całkowicie nieopisywalna, a słowa, których używamy do jej oswojenia, zawsze są wobec niej nieadekwatne. Porażkę poniósł w powieści Jakub Frank, porażkę poniósł Benedykt Chmielowski i porażkę poniesie cała myśl oświecenia. O tej ostatniej narrator mówi wprost:

To jest właśnie niepokojące w tym nowym pojęciu. Oświecenie zaczyna się wtedy, gdy człowiek traci wiarę w dobro i porządek świata. Oświecenie jest wyrazem nieufności (Tokarczuk 2014b: 136).

Kluczem do zrozumienia skomplikowanej relacji między *Księgami Jakubowymi* a dziełem rohatyńskiego dziekana jest owa naiwność i dobroduszość, o których pisała Tokarczuk. *Nowe Ateny* są – według powieści – próbą opisanego świata, ale próbą podchodzącą do świata bezkrytycznie, próbą otwartą na ów świat i wyrastającą z miłości do niego. Znamienna jest – przytaczana już – scena rozmowy Chmielowskiego z Drużbacką:

– Teraz piszę suplement do obu ksiąg, czyli tomy trzeci i czwarty, i na tym, myślę, skończę opisanie świata – dopowiada ksiądz Benedykt. Co ma rzec Drużbacka? Odkłada szczeniaka, biorąc sobie za to na podolek księgę. Tak, zna ją, kiedyś czytała ją na dworze Jabłonowskich, tam mieli pierwsze wydanie. Otwiera jej się teraz rozdział o zwierzętach i znajduje tam coś o psie. Czyta głośno:

– „W Piotrkowie u nas pies był tak dowcipny, iż na rozkaz pański szedł z nożem do kuchni, tam go szorował łapami, opłukał w wodzie i przynosił panu”.

– Toż to właśnie jej matka tak robiła – cieszy się ksiądz, wskazując na swoją sukę (Tokarczuk 2014b: 844).

Chmielowski opisuje w encyklopedii psy na podstawie obserwacji własnej suki i nie widzi w tym niczego dziwnego. Sam bohater przyznaje, że chciałby poznać język hebrajski, żeby z literatury żydowskiej „różne smaczne kawałki zaczerpnąć” (Tokarczuk 2014b: 845). Znow pojedyncze „smaczne kawałki” miałyby trafić do encyklopedii. W innym fragmencie Tokarczuk przywołuje etymologię słowa „Polacy”, które miałyby pochodzić – według Chmielowskiego – od słowa „polani”, czyli ochrzczeni. *Nowe Ateny* wyjaśniają świat w sposób prosty i zrozumiały. Można zaryzykować twierdzenie, że sympatia Tokarczuk do tej encyklopedii bierze się z tego, że ich autor widzi świat jako całość i opisuje go dokładnie tak, jak ów widzi. Tymczasem nadejście oświecenia pisarka sygnalizuje w powieści w następujący sposób:

„Istnieje niezliczona ilość punktów widzenia, poprzez które można wyrazić zarówno świat materialny, jak i świat idei, a liczba możliwych systemów przekazywania ludzkiej wiedzy jest tak samo wielka jak liczba tych punktów widzenia”, to przetłumaczono na niemiecki. Są to słowa niejakiego Diderota (Tokarczuk 2014b: 140).

Nowe Ateny stają się więc dla bohaterów – chociażby dla Aszera, któremu kojarzą się z dawnymi, odległymi czasami – symbolem prostego i pięknego, lecz na zawsze utraconego świata sprzed rozpadu (przypomina się więc barokowa idea pansofii). Nie jest to intuicja rzadka w twórczości pisarki. Znaczący w tym kontekście jest fragment *Momentu niedźwiedzia*, w którym pisarka – nie zasłaniając się żadną postacią literacką – wyznaje:

Kłopoty z rzeczywistością są przejawem współczesnych problemów z „metafizyczną tożsamością” [...]. Wydaje mi się, że proste relacje z rzeczywistością zostały na zawsze utracone (Tokarczuk 2012: 79).

Zauważmy, że *Księgi Jakubowe* są stylizowane na *Nowe Ateny* – podobieństwa są widoczne w tytule, oprawie graficznej etc. Autorka próbuje być może pokazać, że *Księgi Jakubowe* są w istocie tym samym, czym *Nowe Ateny*: pełnym ufności zapisem świata wierzeń, rytuałów i duchów, „bizarnego” świata, który dla człowieka pooświeceniowego jest już na zawsze stracony. Wskazywałyby na to przedstawione w powieści losy frankistów, których barwna i fascynująca podróż kończy się w gorzki sposób: Frank z mesjasza staje się szarlatanem, a młodych członków społeczności jego wierzenia przestają interesować („A ci starcy? Przecież oni są śmieszni, cały czas powtarzają

to samo...”; Tokarczuk 2014b: 53). Nahman, najwierniejszy uczeń Franka i jego najbliższy przyjaciel, tuż przed śmiercią pisze:

chciałem im przypomnieć sam początek i powiedzieć jedno – że w rzeczywistości myśmy się zajmowali światłem. Podzialiśmy światło we wszystkim, co istnieje, szliśmy jego tropem po wąskich traktach Podola, przez brody Dniestru, przekraczając Dunaj i przechodząc przez najpilniej strzeżone granice (Tokarczuk 2014b: 45).

Analogia ta byłaby jednak trudna do przeprowadzenia, gdyby Tokarczuk nie korzystała z edycji Lipskich, gdyby osadziła *Nowe Ateny* w kontekście barokowej nauki i ujrzała w nich dzieło wyrastające nie z naiwnej obserwacji świata, ale przede wszystkim z bogatej bibliografii i selekcji źródeł. Dzieło, którego układ wynikał z bogatej tradycji opisywania świata, której znajomością się Chmielowski wykazał. Dzieło, w którym na zdaniu „jaki jest koń, każdy widzi” opis zwierzęcia się nie wyczerpuje.

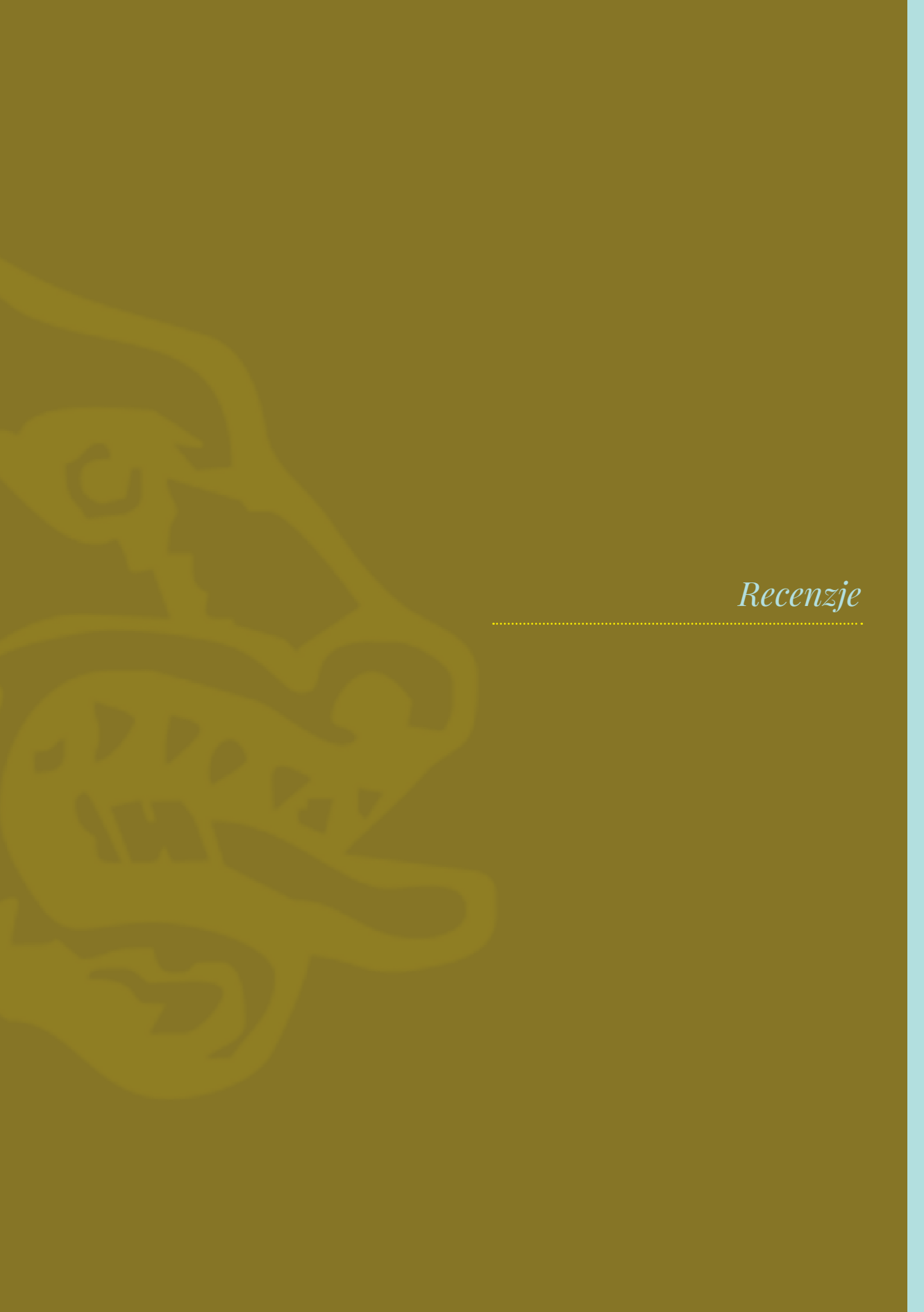
Ile jest *Nowych Aten*?

Niemniej jednak przywołane konteksty sprawiają, że relacja między *Nowymi Atenami* i *Księgami Jakubowymi* jest jeszcze ciekawsza, a intertekstualny charakter powieści nabiera dodatkowych znaczeń. Niejednoznaczny jest w powieści charakter *Nowych Aten*, które padają ofiarami tej samej krytyki co myśl oświecenia, jednocześnie jednak zostają z nią skontrastowane. Nieoczywisty jest również ich status – encyklopedia towarzyszy bohaterom, ale sama również jest jednym z nich. Interesujące jest ponadto – niezamierzone przez autorkę – uwikłanie *Ksiąg Jakubowych* w trwający setki lat spór o barokową encyklopedię. Wszystko to sprawia, że w niniejszym tekście pojawiły się tak naprawdę trzy różne *Nowe Ateny*: autorstwa Chmielowskiego, Lipskich i wreszcie Tokarczuk.

Źródła cytowań

- BENTKOWSKI, FELIKS (1814), *Historia literatury polskiej*, t. 2, Warszawa–Wilno: Drukarnia Rządowa.
- CHRZANOWSKI, IGNACY (1974), *Historia literatury niepodległej Polski (965–1795)*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GRZYBOWSKI, STEFAN (1965), 'Z dziejów popularyzacji nauki w czasach saskich', *Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej*: 7, ss. 111-173.
- KOSOWSKA, EWA (2012), 'Katastrofa intelektualna, czyli czego obawiali się oświeceni czytelnicy *Nowych Aten*?', *Colloquia Anthropologica et Communicativa*: 5, ss. 405-418.
- KROCZAK, JERZY (2016), 'Żydzi w *Nowych Atenach* Benedykta Chmielowskiego', *Studia Judaica*: 2, s. 275–299.
- KRÓL, ZOFIA, OLGA TOKARCZUK (2014), 'Doskonałość form nieprecyzyjnych. Rozmowa z Olgą Tokarczuk', *Dwutygodnik*, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5501-doskonalosc-form-nieprecyzyjnych.html>, [dostęp: 31.05.2019].
- KRZYŻANOWSKI, JULIAN (1979) *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LIPSZYC, ADAM (2014), 'Melancholia zbawienia', *Dwutygodnik* online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5574-melancholia-zbawienia.html>, [dostęp: 31.05.2019].
- ORGELBRAND, SAMUEL (1899), *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna. Tom V*, Warszawa: S. Orgelbranda Synowie.
- PASZYŃSKI, WOJCIECH (2014), 'Czarna legenda *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego i próby jej przezwyciężenia', *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne*: 141, ss. 37–59.
- PIETRZYCH, KRYSZYNA (2017), 'Historie palimpsestowe Olgi Tokarczuk. Literackie zabawy (z) Eco?', w: Artur Gałkowski, Krystyna Pietrych (red.), *Ecowskie inspiracje. Semiotyka w komunikacji i kulturze*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2017, ss. 153-172.
- RYBICKA-NOWACKA, HALINA (1974), *Nowe Ateny Benedykta Chmielowskiego. Metoda, styl, język*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- SZADY, BOGUMIŁ (2012), 'Benedykt Chmielowski i „czarna legenda”', w: Joanna Kudelko, Cezary Taracha (red.), *Polska-Hiszpania. Wczoraj i dziś*, Lublin: Werset 2012, ss. 25-34.
- TOKARCZUK, OLGA (2014a), 'Jak powstały *Księgi Jakubowe*', *Gazeta Wyborcza*, online: <http://wyborcza.pl/1,75410,17154801,2014rokwedlugKsiazekTokarczukJakpowstaly.html>, [dostęp: 31.05.2019].

- TOKARCZUK, OLGA (2014b), *Księgi Jakubowe*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- TOKARCZUK, OLGA (2012), *Moment niedźwiedzia*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- WICHOWA, MARIA (2013), 'Elementy biblioterapii w literaturze polskiej epok dawnych. Rekonesans historyczno-literacki', *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Librorum*: 17, ss., 49-66.
- WICHOWA, MARIA (1999), 'Ksiądz Benedykt Chmielowski jako uczony barokowy', *Napis*: 5, ss. 45-56.
- WISZNIEWSKI, MICHAŁ (1873), *Myśli o ukształceniu siebie samego*, Warszawa: S. Orgelbranda Synowie.



Recenzje

.....

Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema.

Esej recenzyjny

Fryderyk Kwiatkowski

Uniwersytet w Groningen

ORCID: 0000-0003-4495-0801

Reviewed book

Thomas Elsaesser

*Film History as Media Archaeology:
Tracking Digital Cinema*

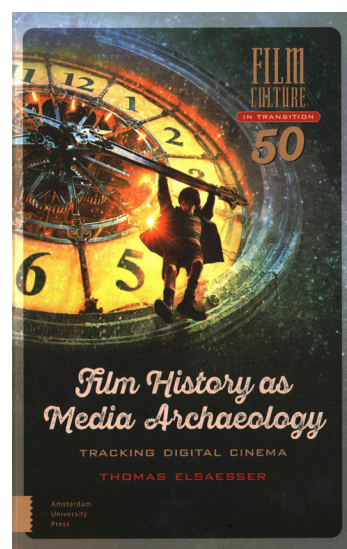
Amsterdam: Amsterdam University Press. 2016.

ISBN 9789462980570, Pp. 416. € 99.00.

Book cover © by Amsterdam University Press

Fryderyk Kwiatkowski, mgr; doktorant, Uniwersytet w Groningen; publikował m.in. w „Gnosis: Journal of Gnostic Studies”, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture”, „Canadian-American Slavic Studies”, „Journal of Religion and Film”; w swojej pracy badawczej skupia się na recepcji gnostycyzmu w kulturze Zachodu, przede wszystkim w zachodnim ezoteryzmie, dwudziestowiecznej filozofii politycznej i myśli krytycznej, nowych ruchach religijnych i narracjach fikcyjnych.

f.kwiatkowski@rug.nl



*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & 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.4287410

Thomas Elsaesser przedłożył czytelnikom książkę, w której zebrał wszystkie swoje dotychczasowe doświadczenia akademickie oraz intelektualne inspiracje, przede wszystkim w odniesieniu do badań nad historią filmu i innymi formami narracji audiowizualnych. Większość artykułów wchodzących w skład tomu *Historia filmu jako archeologia mediów* (*Film History as Media Archeology* 2016) została już wcześniej opublikowana w czasopiśmie naukowych, jednak kilka rozdziałów przygotowano specjalnie z okazji wydania książki.

Wszystkie teksty powstały na bazie wielu lat doświadczeń prowadzenia kursów o wczesnym kinie, archeologii mediów i teorii filmu. Zostały one uzupełnione o wyniki uzyskane podczas realizacji licznych projektów naukowych, w których autor brał udział. Duże znaczenie miało też kilka wcześniejszych publikacji, a wśród nich *Wczesne kino: przestrzeń, rama, narracja* (*Early Cinema: Space, Frame, Narrative* 1990) odegrało szczególnie istotną rolę. *Historia filmu...* może być więc postrzegana jako podsumowanie, a zarazem retrospektywa studiów nad wczesnym kinem, których inepcja i gwałtowny rozwój w ostatnich trzydziestu latach były możliwe dzięki zastosowaniu archeologicznego podejścia do badania mediów. Stanowi ona także interesujący zapis rozwoju naukowego badacza, który będąc obecnym przy narodzinach archeologii mediów, miał też okazję śledzić jej ewolucję.

Elsaesser rozpoczyna od stwierdzenia, że „kino miało niesamowitą siłę w dwudziestym wieku – stanowiło jego pamięć i imaginarium [*cinema has been an enormous force in the twentieth century – it is the century's memory and its imaginary*]” (Elsaesser 2016: 18), ale od razu dodaje, że w najnowszych badaniach „znaczna część intelektualnej uwagi niezaprzeczalnie skierowała się ku mediom cyfrowym, składającym się na telewizję cyfrową, gry komputerowe i urządzenia kieszonkowe, ekrany mobilne i wirtualną rzeczywistość [*much of intellectual attention has undeniably moved to digital media, comprising digital television, computer games and hand-held communication devices, mobile screens, and virtual reality*]” (Elsaesser 2016: 18). Jednym z głównych celów

Historii filmu... jest ponowne przeanalizowanie kina jako części współczesnego pejzażu mediów cyfrowych. Stąd książka ma za zadanie wypełnić lukę stworzoną przez badaczy mediów po rewolucji cyfrowej, kiedy to zapomnieli o kinie, kierując swoją uwagę w stronę nowych technologii. W tym kontekście warto przywołać dwie postaci, których myśl najsilniej wpłynęła na ostateczny kształt pracy Elsaessera i jego podejście do badania zarówno mediów współczesnych, jak i filmu.

Jedną z nich jest Michel Foucault – jego nazwisko powinno stanowić pierwszy punkt odniesienia nawet dla czytelników niezaznajomionych z terminem „archeologia mediów”. Twórczość francuskiego myśliciela miała olbrzymi wpływ na wszystkich badaczy – między innymi Noëla Burcha, Haruna Farockiego i oczywiście Elsaessera – którzy zaczęli uważać, że to, co nazywamy dzisiaj wczesnym kinem, stanowiło osobny okres w historii filmu. Ich zdaniem, powinien on być pomyślany w oparciu o ramę epistemiczną skonstruowaną inaczej niż ta, która określa nasze rozumienie „klasycznego kina”. Skupienie Foucaulta na stosunkach władzy, jego nieufność względem teleologicznych narracji postępu historycznego i mitów upraszczających genealogię oraz dekonstrukcji linearnej monokausalności wywarły najsilniejszy wpływ na badania Elsaessera. Autor wskazuje, że nie mógł nie użyć metody Foucaulta, gdyż:

zaczął myśleć o szerszych implikacjach na temat tego, co oznacza rewidować i przepisywać tradycyjne historie filmu nie poprzez zwykłe dodawanie nowych »faktów« albo wpisywanie nowo odkrytych filmów do kanonu, ale przez ułożenie filmu i kina w innych historiach intelektualnych, kulturowych, socjoekonomicznych i technologicznych, przy jednoczesnym założeniu, że w każdej jednostce czasu, zaczynając od lat 1890-tych, mamy do czynienia z w pełni ukonstytuowaną formą sztuki, posiadającą własną logikę i zasady (Elsaesser 2016: 53)¹.

Elsaesser wyjaśnia, że początkowo wdrożenie archeologii mediów do badania filmu było pomyślane jako projekt dekonstrukcyjny. Miała ona odsłonić założenia historii filmu i pokazać, że błędnie zinterpretowano materiał empiryczny odnoszący się do różnego typu kwestii: modeli produkcji, uwarunkowań instytucjonalnej organizacji, wynalazków technologicznych i ich wpływu na styl filmowy czy narrację (Elsaesser 2016: 43).

¹ Przekład własny za: „began thinking of the wider implications of what it meant to revise and rewrite traditional film histories, not simply by adding more 'facts' or adopting newly rediscovered films into the canon but by setting out to change the very framing of film and cinema within different intellectual, cultural, socio-economic, and technological histories, while positing that at each point in time, starting with the 1890s, one was dealing with an already fully constituted art form with its own logic and rules”.

Innym kluczowym myślicielem mającym wpływ na pojmowanie mediów przez Elsaessera i sposób, w jaki je studiował, był Walter Benjamin. Autor przejął od Benjamina rozumienie nowoczesności, które wyrasta z określonego obrazu życia miejskiego – jego dynamiki, socjoekonomicznych transformacji, wynalazków w zakresie transportu i komunikacji, nowych sposobów spędzania wolnego czasu – i kina. Według Elsaessera zestrojenie Benjaminowskiego pojęcia kina z perspektywą archeologiczną było możliwe dzięki temu, że niemiecki filozof zwracał szczególną uwagę na technologiczną podstawę i społeczne znaczenie kina (Elsaesser 2016: 29). Związek między modernizmem i gwałtownym rozwojem technologii w pierwszej połowie dwudziestego wieku jest przedmiotem dyskusji w rozdziale *Idąc „na żywo”* (*Going „Live”*). Elsaesser przedstawia w nim, jak archeologiczne podejście może być użyte do badania filmów na podstawie analizy względnie zapomnianej *Pieśni nocy* (Litvak 1932). Autor pokazuje, że różne rodzaje mediów – takie jak film, radio, czy gramofon – były wykorzystywane na etapie produkcji filmu i weszły w intermedialny dialog z jego diegezą. Elsaesser sytuuje swoją analizę w obrębie szerszej dyskusji na temat instytucjonalnego i politycznego procesu łączenia mediów, ich wpływu na estetyczny kształt kina i fetyszyzacji technologii. W rozdziale *Archeologie interaktywności* (*Archaeologies of Interactivity*) autor odwołuje się do Benjamina bezpośrednio, studiując społeczny wymiar filmu poprzez zwrócenie szczególnej uwagi na strategię, za pośrednictwem których angażowana i utrzymywana była uwaga widza. Oprócz tuzina innych myślicieli i metod, jakie miały wpływ na podejście Elsaessera, Foucault i Benjamin pomogli mu wypracować wrażliwość pozwalającą studiować kino zarówno jako technologiczny obiekt, jak i produkt społecznej twórczości.

W obszernym wstępie Elsaesser kreśli historię rozwoju archeologii mediów. Kładzie szczególny nacisk na sposoby, jakimi ta refleksyjna praktyka została zaadoptowana przez niego samego i innych badaczy. Autor rekapitułuje różne rozumienia i podejścia do archeologii mediów, odwołując się do myślicieli, którzy także posługiwali się nią w swojej pracy: Erkkiego Huh-tamiego, Jussiego Parikkę, Siegfrieda Zielinskiego czy Bernarda Dionysusa Geoghegana. Omówienie to umożliwia czytelnikowi niezaznajomionemu z archeologią mediów na dokonanie rekonstrukcji możliwych sposobów jej używania w zależności od wyznaczonego obszaru badawczego. Na tym tle Elsaesser jasno sytuuje swoje rozumienie tego terminu, definiuje wspierające go teoretyczne ramy, a także określa cele badawcze, które zamierza zrealizować. Oryginalność myśli Elsaessera wynika stąd, że wykorzystał on teoretyczną elastyczność archeologii mediów i zaoferował osobny, metodologicznie spójny sposób badania mediów. Dla autora wskrzeszanie wymarłych mediów i eksplorowanie ich możliwych przyszłości i ścieżek rozwoju

jest tym, na czym archeologia mediów skupia się w pierwszej kolejności. Elsaesser analizuje przede wszystkim wczesne kino, ale biorąc pod uwagę, że książka stanowi kolekcję esejów, podejmuje też inne zagadnienia: ponownie czyta klasycznych teoretyków kina w świetle rozwoju mediów współczesnych, bada sposoby używania archeologii mediów przez artystów, dekonstruuje dominujący paradygmat teleologicznego realizmu w historii filmu, analizuje efekt „obcości” i zafascynowania mediami oraz migracją kina do muzeów, a także zastanawia się nad możliwymi przyszłościami kina i dokonuje rewizji archeologii mediów jako praktyki badawczej. Nie ma w tym miejscu potrzeby analizowania tych wszystkich tematów. Skupię się jedynie na dwóch: po pierwsze na relacji między archeologią mediów i technologią cyfrową, po drugie na badaniach poświęconych przewidywanym i wyobrażanym użyciom martwych mediów we wczesnym okresie kina.

Elsaesser postrzega archeologię mediów jako wartościowe podejście do studiowania mediów cyfrowych. Rzeczywiście, po tym jak badacze filmu zaczęli patrzeć na martwe lub zapomniane media audiowizualne z wczesnego okresu kina przez archeologiczny pryzmat, okazało się, że przechodziły one podobne lub porównywalne procesy do tych, jakie warunkowały przemiany mediów cyfrowych. Autor pokazuje, że archeologia mediów może służyć jako repozytorium podejść, które mogłyby być z powodzeniem wykorzystane przy badaniu mediów cyfrowych. Argumentuje, że niektóre spośród powszechnie akceptowanych założeń w archeologii mediów mogą pogłębić nasze rozumienie technologicznych warunków, które umożliwiły produkcję mediów cyfrowych, procesów wiążących się z ich rozwojem czy sposobów, w jakie są one doświadczane. Elsaesser stwierdza, iż w odniesieniu do mediów cyfrowych linearne, monokauzalne pojęcie historii było nieodpowiednie do wyjaśniania

zmian, jakie można było zaobserwować, i coś takiego jak archeologia – tj. przestrzenny koncept czasu i przemian – wydawało się obiecujące i odpowiednie. Innymi słowy, to było tak, jak gdyby archeologia mediów miała wkroczyć w otwartą przestrzeń i – przynajmniej tymczasowo – wypełnić tę lukę w wyjaśnieniu, konfrontując konsternację i być może nawet panikę napędzane przez te złowieszczo krótkie życiowe okresy niemal każdego narzędzia związanego z mediami cyfrowymi (Elsaesser 2016: 40)².

Bez wątpienia metody archeologiczne, kiedy zostają włączone do badań nad mediami cyfrowymi, mogą prowadzić do korzystnych rezultatów. Po-

² Przekład własny za: „the changes one was witnessing, and something like archaeology – i.e., a spatialized concept of time and transformation – seemed more promising and appropriate. In other words, it was as if media archaeology had to step into the breach and – at least temporarily – fill this gap in explanation, confronting bafflement and possibly even panic, fuelled by these ominously short life cycles of almost every device connected with digital media”.

winniśmy jednak wskazać na ograniczenia płynące z przyjęcia tej perspektywy: jej prowizoryczny charakter i teoretyczne niezdeteminowanie czy też niechęć jej zwolenników do przekształcenia jej w rygorystyczną metodę. Ma to swoje zalety i wady. Z jednej strony, archeologia mediów nie powieła na przykład błędów wielkich narracji, jak ma to miejsce w wypadku teleologicznie ukierunkowanej historii filmu. Z drugiej, nie może ona zaoferować lub wyewoluować w nowy paradygmat w ścisłym znaczeniu tego słowa. Jak stwierdza autor: „możliwe, że archeologia mediów nie jest niczym innym niż nazwą na nieumiejscowioną przestrzeń i zawieszenie rozwijających się w czasie tendencji, w których historyk filmu musi się ulokować, kiedy stara się wyrazić, raczej niż tylko pogodzić ze sobą, te alternatywne, kontrfaktyczne, czy paralelne historie, wokół których każde badanie kultury międzymedialnych ruchomych obrazów obecnie się rozwija” (Elsaesser 2016: 99).

Powinniśmy jednak pamiętać, że pogląd Elsaessera na archeologię mediów i łatwość, z jaką może ona zostać zaadaptowana do badania cyfrowego środowiska mediów, ma swoje historyczne zakotwiczenie. Są co najmniej dwa powody, dla których jesteśmy w stanie teraz zobaczyć, że media cyfrowe i ich rozwój tak elegancko wpisują się w nielinearne, nieciągłe modele historii, czy też w stworzoną przez nas rozproszoną trajektorię ich możliwych zastosowań. Po pierwsze, dyskutowane przez Elsaessera procesy stojące za ekspansją technologii cyfrowej są dla nas znacznie bardziej zrozumiałe teraz niż dla badaczy studiujących wczesny film przy użyciu nowych metod w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. To uprawomocnia, oczywiście, perspektywę Foucaulta i Elsaesser przyznaje, że jego myśl „zyskuje na znaczeniu w świecie cyfrowym [*his importance continues to grow in the digital realm*]” (Elsaesser 2016: 39). Po drugie, archeolodzy mediów musieli zdekonstruować tradycyjną historiografię i „wykopać” pominięte zagadnienia, aby na nowo odkryć wielobarwny pejzaż audiowizualnych wynalazków i zwyczajów ich użytkowników w kontekście tego, jak media były doświadczane we wczesnym okresie kina. Badacze mediów cyfrowych nie musieli włożyć aż tak wiele intelektualnej pracy, aby dostrzec, że zjawiska podobne do tych, które definiowały przemiany mediów z początku dwudziestego wieku, określały też ewolucję świata wirtualnego. Nasze rozumienie mediów cyfrowych wyglądałoby zupełnie inaczej, gdyby nie rozwój postfoucaultowskich metod opisu. Innymi słowy, nie byłibyśmy w stanie określić wielu cech mediów cyfrowych bez archeologicznego podejścia używanego w medioznawstwie. Nie interesuje mnie w tym miejscu kreślenie kontrfaktycznej historii, ale raczej pokazanie, że Elsaessera analiza mediów cyfrowych w perspektywie archeologicznej została zaproponowana w określonym momencie historii mediów. Jego koncepcja jest jak najbardziej zrozumiała, jeśli weźmiemy pod uwagę, że gwałtowna ekspansja mediów cyfrowych zbiegła się w czasie z wykrysta-

lizowaniem się archeologicznego podejścia. Elsaesser pokazuje, że archeologia mediów – jak i wszystkie badania ukierunkowane historycznie – „nosi w sobie te właśnie założenia, które ma sprawdzić, ryzykując tym samym nie tyle tworzeniem nowej wiedzy *per se*, ile odzwierciedlaniem uprzedzeń i preferencji czasów współczesnych [*carries within itself the very principles it is supposed to investigate, thereby running the risk of producing not new knowledge per se but reflecting the prejudices and preferences of our present age*]” (Elsaesser 2016: 365).

Inna, równie ważna część książki Elsaessera, powstała w oparciu o realizację projektu „Wyobrażone przyszłości” (*Imagined Futures*), który zainicjował on w Amsterdamie (1993–2011). Autor pisze, że głównym wyzwaniem tych badań była:

próba przywrócenia – powiedzmy, latom dziewięćdziesiątym dziewiętnastego wieku czy latom pięćdziesiątym dwudziestego wieku – ich własnej przyszłości: nie tej, narzuconej im przez historię, zubożałej i selektywnie zawłaszczanej w przypadku wczesnego kina, ale takiej przyszłości, jaką sobie wyobrażano (w popularnych magazynach), jaką przewidywano (w przypadku autopromujących się twórców jak Edison), i o jakiej fantazjowano, (jak w prześmiewczo dystopijnej *Le Vingtième siècle. La vie électrique* Alberta Robidy) (Elsaesser 2016: 55)³.

To spekulatywne podejście ma swoje zalety, ponieważ daje lepszy wgląd w badany okres i rozumienie charakteryzującej go kultury: uwydatnia problemy, które ludzie chcieli rozwiązać poprzez używanie technologii, ich pojmowanie, czym jest nauka i tak dalej. Niemniej, proponowane wnioski na temat badań spekulatywnych są dla historyka bardziej ryzykowne, ponieważ istnieje znacznie mniej dostępnych narzędzi, by zweryfikować uzyskane rezultaty. Z jednej strony, strategia badawcza zaproponowana przez Elsaessera pozwala nam lepiej zrozumieć możliwe, wyobrażone znaczenie martwych mediów. Z drugiej, pociąga ona za sobą groźbę wypaczenia materiału historycznego dotyczącego tego, jak określona technologia była pierwotnie używana, jak wyobrażano sobie jej zastosowanie czy też jakie inne ulepszenia mogła antycypować. Elsaesser nie idzie zbyt daleko w swoich spekulacjach, ustawicznie przypominając nam o prowizorycznym charakterze postulowanych przez siebie konkluzji. Mimo to warto mieć na uwadze metodologiczne zagrożenia, które są nieusuwalnie wpisane w proponowaną przez niego strategię badawczą.

³ Przekład własny za: „to try and give back to a particular past – say, the 1890s or the 1910s – its own future: not the one that history subsequently conferred on it, which in the case of early cinema had been an impoverished and selectively appropriated one, but a future that was imagined (in popular magazines), predicted (by self-promoters like Edison), and fantasized as in Albert Robida’s mock-dystopic *Le Vingtième Siècle. La vie électrique*”.

Niezaprzeczalną wartością pracy Elsaessera jest kliniczna precyzja, z jaką oddziela on od siebie wszystkie problemy, znajdujące się w centrum każdego z kolejnych rozdziałów. Autor imponuje erudycją, ale ponieważ książka stanowi zbiór esejów, czytelnik może mieć trudności z przedzieraniem się przez gąszcz rozmaitych tematów, zjawisk i kontekstów, do których odnosi się on w toku swojego wywodu. Niemniej, największą zaletą archeologicznego podejścia w wydaniu Elsaessera nie jest to, że daje on fałszywe nadzieje na ukonstytuowanie nowej „metody” mającej produkować „fakty” i „definicje”. Produktywność jego strategii wyrasta z jej skromności, co można dostrzec, kiedy autor otwarcie wyjawia:

Skłaniam się do traktowania archeologii mediów jako *symptomu* raczej niż *metody*, jako *wskazówki* i raczej niż *programu badawczego*, jako *odpowiedzi na rozlicznego typu kryzysy* raczej niż *przełomową, innowacyjną dyscyplinę*. Pytam samego siebie, do jakiego stopnia archeologia mediów jest *ideologią* raczej niż procedurą generowania *nowych rodzajów bezpiecznej wiedzy* (Elsaesser 2016: 354)⁴.

Pomimo że słowa te znajdują się na końcu książki, czytelnicy powinni je rozważyć zanim rozpoczną czytać pierwszy rozdział, aby uchwycić specyficzny sposób myślenia, który stoi za projektem Elsaessera.

Tłumaczenie sprawdził i poprawił
Mateusz Tokarski

⁴ Przekład własny za: „I have been inclined to treat media archaeology as a symptom rather than a method, as a placeholder rather than a research program, as a response to various kinds of crises rather than as a breakthrough innovative discipline. I ask myself to what extent is media archaeology itself an ideology rather than a way of generating new kinds of secure knowledge”.

Źródła cytowań

ELSAESSER THOMAS (2016), *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

ELSAESSER THOMAS, ADAM BARKER, red. (1990), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing.

LITVAK, ANATOL, reż. (1932), *Pieśń nocy*, UFA.

Mind-game films a kino XXI wieku

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

ORCID: 0000-0003-4019-3727

Reviewed book

Thomas Elsaesser

Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej

przekł. Mirosław Przyłipiak et al.

Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2018.

ISBN 9788378656562, ss. 266.

Book cover © by Karolina Zarychta

Patrycja Włodek, dr hab. prof. UP; zatrudniona na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie; filmoznawczyni; autorka książek *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* (2018) i *„Świat był przemoczoną pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* (2015); współredaktorka tomów zbiorowych: *Autorzy kina europejskiego VII* (2018) i *Pomiędzy retro a retromanią* (2018), *Od de Laclosa do Collarda. Adaptacje literatury francuskiej* (2016); w 2018 roku nominowana do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami za najlepszą książkę filmoznawczą; w kręgu jej zainteresowań znajdują się zagadnienia z zakresu historii kina, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii amerykańskiej, kino współczesne oraz neoseriale.

patrycja.wlodek@up.krakow.pl



Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & 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.4287417

Thomas Elsaesser, zmarły w grudniu 2019 roku niemiecki filmoznawca, był jednym z najbardziej znanych i wpływowych badaczy kina. Swoim nietuzinkowym podejściem wytyczał nowe szlaki w refleksji o filmie, ale jego teksty – znane i tłumaczone na całym świecie – w Polsce publikowano sporadycznie. Dominują wśród nich artykuły, w tym słynny esej *Opowieści o wściekłości i wrzasku: uwagi o rodzinnym melodramacie* (Elsaesser 2008) bądź *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów* (Elsaesser 2009). Dopiero niedawno – w 2015 roku – nakładem krakowskiego wydawnictwa Universitas po raz pierwszy w Polsce ukazała się książka autorska Elsaessera, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły* (napisana wraz z Malte Hagener; Elsaesser & Hagener 2015), będąca zarazem pierwszym na naszym rynku kompleksowym opracowaniem zwrotu afektywnego w badaniach nad filmem.

Przejrzenie bibliografii Thomasa Elsaessera pokazuje jednak, jak niewielki fragment jego ogromnego dorobku stanowią powyższe publikacje – zainteresowana badaczka, ogłaszane w dziesiątkach prac i pokazujące niezawodną zdolność trzymania ręki na pulsie nie tylko rozwoju kinematografii, ale przede wszystkim refleksji nad nią – rozciągają się bowiem od Nowej Historii Kina, przez historię, gatunki i teraźniejszość kina amerykańskiego oraz europejskiego, aż po teorię i związki filmu z nowymi mediami. Najnowszym wkładem w popularyzację myśli Elsaessera na polskim rynku filmoznawczym jest zbiór jego esejów *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* (Elsaesser 2018), których wyboru dokonał Mirosław Przyłipiak (będący także autorem wstępu).

Osiem tekstów, jakie znaleźć można w tomie, zostało opublikowanych w latach 2005-2018 i dotyczą zjawisk w kinematografii najbardziej współczesnych, niekiedy – jak w wypadku filmów gier umysłowych (*mind-game films*¹) bądź relacji na linii kino-gry komputerowe – wręcz emblematycznych

¹ *Mind-gamefilms*, zwane też *puzzle films* (filmy-gry/-rebusy/-zagadki), najprościej można zdefiniować jako cykl zapoczątkowany w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, oparty na odrzuceniu zasad narracji klasycznej, zastępując ją taką, która na wielu poziomach odzwierciedla wyobrażenie o współczesnym świecie poddanym przemianom technologicznej.

dla XXI wieku. Dokonanie tego wyboru nie mogło być łatwe nie tylko ze względu na wielką aktywność badawczą Elsaessera i ogrom idących za tym możliwości, ale też przez hipertekstowy charakter wielu jego artykułów. Wielokrotnie autor odnosi się do własnych ustaleń z innych publikacji (na przykład „Cameron jest uosobieniem kina postautorskiego, co omawiałem w innym miejscu”; Elsaesser 2018: 122; „chodzi o »tu-ja-teraz«, o którym wspominałem parę lat temu”; Elsaesser 2018: 185), z reguły nie podając zresztą konkretnych źródeł. Wydaje się, że modelowa lektura zbioru polegałaby więc nie na tradycyjnym odbiorze linearnym – wszystkie eseje po kolei, od początku do końca – ale na wejściu w narrację omal „transmedialną”, nieciągłą, polegającą na „tendencji do wędrowania pomiędzy mediami” (Elsaesser 2018: 185), takimi jak wiele tekstów naukowych, Elsaessera i nie tylko, literatura piękna (na przykład analizowane w tomie powieści Philipa K. Dicka), filmy źródłowe (któryś – a najlepiej wszystkie – z kategorii *mind-game*), parateksty otaczające owe produkcje (na przykład przywoływane w eseju *Wróg numer jeden. Hybrydyzacja gatunkowa jako zakłócenie dodatki na DVD oraz oddolna twórczość fanowska*), gry komputerowe *etc.*

Być może nawet sam autor zalecałby taką lekturę, istotne trendy w kinie najnowszym oraz przemiany współczesnej narracji filmowej analizuje bowiem właśnie w kluczu konwergencji mediów i transmedialności (*Płaszczyzny kina i gier. Przypadkowość naszą nową przyczynowością*), wpisując się w grono badaczy sugerujących, że – być może – linearność kina, zwłaszcza modelu klasycznego, nie powinna być traktowana jako dominujący wzorzec konstrukcji tekstów medialnych, ale tylko jedna z całego *spectrum* możliwości (obok filmu-tekstu/ opowieści także na przykład film-baza danych).

Wbrew pozorom tom nie jest jednak niespójny. Tym, co łączy składające się na niego eseje, oprócz faktu opublikowania ich w XXI wieku, jest tematyka, wokół której uparcie krąży autor, a ujęta w tytule *Kino – maszyna myślenia*. Aktywność umysłowa widzów i widzów nie tylko podczas seansu, ale także w relacjach ze światem zewnętrznym (których wzór może być zarówno skutkiem określonego odbioru filmów, jaki przyczyną powstawania *mind-game films*), wzajemny, dynamiczny wpływ mediów na siebie oraz linie napięcia pomiędzy nieustannie przekształcającymi się kategoriami nadawczymi (stałe powracanie do pojęcia autora filmowego) oraz odbiorcami i odbiorczyniami – te kwestie dominują w kolejnych esejach, składając się nie na zwartą i linearną, ale rwaną i hipertekstową narrację tomu.

Wątkiem głównym, a zarazem lejtmotywnym *Kina – maszyny myślenia*, są filmy gier umysłowych, jeden z ważniejszych kierunków najnowszego kina, a dla Elsaessera wręcz kulturowa matryca współczesności, powracająca w mniejszym lub większym stopniu w prawie każdym eseju z tomu. Po raz pierwszy Elsaesser zainteresował się tym trendem w 2009 roku, w tekście *Kino*

gier umysłowych, pochodzącym z książki *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Buckland 2009), a rozpoczynającym *Kino – maszynę myślenia*. Wprowadził tu – między innymi – szereg pojęć, takich jak złożona narracja bądź produktywna patologia, a także typologię fabuł charakterystycznych dla *mind-game films*, które szybko stały się kanoniczne dla badaczek i badaczy zgłębiających tę tendencję (Szczekała 2018).

Fascynacja tym nurtem nie okazała się jednak incydentalna i naznaczyła sporą część dwudziestopierwszowiecznych zainteresowań oraz publikacji Elseassera. Filmy gier umysłowych stały się na przykład matrycą interpretacyjną adaptacji powieści Philipa K. Dicka (a także ich pierwowzorów – esej *Philip K. Dick, filmy gier umysłowych i przyczynowość wsteczna*), ale też dowodem na – powiązaną z estetyką i narracją gier komputerowych – postulowaną przez autora konieczność przededefiniowania naszego rozumienia procesów przyczynowości. Zapewne dlatego artykuły o *mind-game films* stanowią kłamrę *Kina gier umysłowych*, kończącego się esejem *Sprawstwo, przyczyna, przypadek: jeszcze o filmach gier umysłowych*. Autor poszerza tu zarówno wcześniejsze ustalenia, jak i – co oczywiste – kanon analizowanych filmów (aczkolwiek nie zawsze w sposób przekonujący – brakuje chociażby wiążącego uzasadnienia dla włączenia w ich zbiór *Zjawy; The Revenant*, reż. Alejandro G. Iñárritu, 2015; z reguły ujmowanej w zupełnie innym kluczu).

Na tle rozwijania zainteresowań związanych z kategoriami naprawdę najnowszego kina, a zarazem kierowania ich na szlaki jeszcze nieprzetarte (na przykład niekonwencjonalne ujęcie hybrydyczności gatunkowej powiązanej z kwestiami praw człowieka i geopolityki Stanów Zjednoczonych w obliczu wojny z terroryzmem, w esej o filmie *Wróg numer jeden* (*Zero Dark Thirty*, reż. Kathryn Bigelow, 2013), zaskakuje przywiązanie do niektórych tradycyjnych pojęć i konceptów. W tekście *Dostęp dla wszystkich: Avatar i globalna publiczność w Hollywood* z jednej strony dochodzi do przededefiniowania terminu autora (*auteur*) filmowego (w ujęciu Elseassera opartego na zwielokrotnionej relacji władzy, kontroli (oraz sprawstwie), z drugiej pada jego najbardziej archaiczna i wielokrotnie podważana definicja – „właściwa nazwa reżysera filmowego” (Elsaesser 2018: 119). Sam tekst jest w dużej mierze skoncentrowany na dowodzeniu, że autorem jest James Cameron (także w tradycyjny sposób, między innymi ze względu na stale powracające motywy, takie jak woda; Elsaesser 2018: 122). Można przypuszczać, że ten punkt widzenia zostałby podbudowany włączeniem do tomu innych publikacji Elseassera dotyczących koncepcji autorskich, zarazem jednak – najlepsze i najbardziej inspirujące fragmenty eseju to właśnie te, w których autorski punkt widzenia zostaje zapomniany.

Innym tradycyjnym tematem, który jest już jednak nie powielany, ale raczej polemicznie otwierany na nowy kontekst, okazuje się „śmierć kina”. Po raz kolejny punktem wyjścia dla ujęcia Elseassera stają się tematyka, a przede

wszystkim narracyjna forma *mind-game films*, stanowiące przyczynek do zmieniającej się przyczynowości, a zwłaszcza ludzkiego postrzegania świata – percepcji ukształtowanej kolejnymi mediami, jakimi przez wieki dysponowała ludzkość. Zastanawiające jest jednak postrzeganie tych kwestii tylko w kontekście zachodniego kręgu kultury, a nawet omal wyłącznie kina amerykańskiego – wprowadza to pewien dysonans wynikający ze zderzenia z rozbudowaną międzykulturową i postkolonialną refleksją zawartą w esejach o *Wrogu numer jeden* oraz *Avatarze* (znacznie ciekawszą niż kwestia autorstwa).

W wypadku badacza takiego jak Thomas Elsaesser, większość obserwacji, także tych budzących opór bądź wątpliwości, prowokuje też jednak do myślenia, uwzględniania nowych perspektyw oraz – także w wyniku erudycyjnego i swobodnego stylu (z pewnością niełatwego do przetłumaczenia) – dalszych poszukiwań wpisanych we wzór postklasycznej, transmedialnej narracji prowadzącej przez filmy i ich parateksty, a zwłaszcza liczne teksty tego najnowocześniejszego z klasyków filmoznawstwa.

Źródła cytowań

- BUCKLAND, WARREN red. (2009), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- ELSAESSER THOMAS (2018), *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, przekł. Mirosław Przyłipiak et al., Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- ELSAESSER, THOMAS (2008), 'Opowieści o wściekłości i wrzasku: uwagi o rodzinnym melodramacie', przekł. Sławomir Bobowski, *Studia Filmoznawcze*: 29.
- ELSAESSER, THOMAS (2009), 'Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów', przekł. Grzegorz Nadgrodkiewicz, *Kwartalnik Filmowy*: 67-68.
- ELSAESSER, THOMAS (2018), 'Dostęp dla wszystkich: Avatar i globalna publiczność w Hollywood', przekł. Marta Maciejewska, w: Thomas Elsaesser, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, przekł. Mirosław Przyłipiak et al., Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- ELSAESSER, THOMAS (2018), 'Płaszczyzny kina i gier. Przypadkowość naszą nową przyczynowością', przekł. Paweł Biliński, w: Thomas Elsaesser, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, przekł. Mirosław Przyłipiak et al., Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- ELSAESSER, THOMAS (2018), 'Wróg numer jeden. Hybrydyzacja gatunkuwa jako zakłócenie', przekł. Grzegorz Fortuna Jr., w: Thomas Elsaesser, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, przekł. Mirosław Przyłipiak et al., Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- ELSAESSER, THOMAS, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, przekł. Mirosław Przyłipiak et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.
- ELSAESSER, THOMAS, Malte Hagener (2015), *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przekł. Konrad Wojnowski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- SZCZEKAŁA, BARBARA (2018), *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej.



Czasopismo jest indeksowane w Repozytorium Centrum Otwartej Nauki (CEON) na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa). Redakcja „Facta Ficta Journal” wspiera również projekt OpenAIRE, pozyskując numery DOI nie od komercyjnych agencji, lecz z bazy Zenodo, finansowanej przez Komisję Europejską w ramach programu „Horyzont 2020” i administrowanej przez Europejską Organizację Badań Jądrowych CERN.

Propozycje artykułów sformatowanych wedle obowiązujących w czasopiśmie wytycznych i opatrzonych streszczeniami w (języku polskim i angielskim), listą słów kluczowych (w języku polskim i angielskim) oraz biogramem (w języku artykułu) redakcja przyjmuje w trybie ciągłym pod adresem journal@factaficta.org.

Szczegółowe wytyczne edytorskie znajdują się na stronie factafictajournal.com w zakładce **Editorial guidelines**.

Artykuły niespełniające wymogów nie będą przyjmowane.

Redakcja „Facta Ficta Journal” nie praktykuje pobierania tzw. opłat publikacyjnych od Autorów, uważając, że jest to sprzeczne z ideałami ruchu Open Access. Przesłanie tekstu do redakcji nie wiąże się z żadnymi opłatami przez cały okres trwania procesu recenzyjnego i redakcyjnego. W ramach walki z nieetycznymi praktykami w piśmiennictwie akademickim, redakcja czasopisma wdraża nadto procedury zwalczające zjawiska ghostwriting oraz guest authorship, a wszelkie podejrzenia plagiatu zgłasza odpowiednim władzom. Szczegóły dotyczące obowiązujących w „Facta Ficta Journal” standardów etycznych i procedur recenzenckich znajdują się na stronie factafictajournal.com w zakładce **Submission process**.

Cena: 0,00 zł  OPEN ACCESS

ISBN 978-83-948889-4-7

ISBN 978-83-948889-4-7



9 788394 888947

Wersja elektroniczna jest referencyjna